

# Rundfunk und Geschichte

---

Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte

---

Thomas Pegelow Kaplan

**„Eine Methode, der bei uns der gewünschte Effekt wohl versagt bleiben wird“?**

Erinnerungen an Massenmord und linksgerichtete Protestbewegungen in amerikanischen und westdeutschen Nachrichtensendungen 1968 - 1970

Anke Hagedorn

**Der doppelte Wesemann oder wie der erste Intendant der Deutschen Welle zum Gestapo-Spion erklärt wurde**

Carsten Heinze/Bernd Schoch

**Musikfilme im dokumentarischen Format**

Zur Geschichte und Theorie eines Subgenres des Dokumentarfilms

Thomas Wilke

**„Come on, good Hutus, the graves are not yet full ...“**

Zur Relevanz, Funktion und Repräsentation des Hatu-Radios im Film „Hotel Rwanda“

**Forum**

**Dissertationsvorhaben**

**Rezensionen**

## **IMPRESSUM**

### **Rundfunk und Geschichte**

ISSN 0175-4351

Selbstverlag des Herausgebers

erscheint zweimal jährlich

Zitierweise: RuG - ISSN 0175-4351

### **Herausgeber**

Studienkreis Rundfunk und Geschichte e.V. / [www.rundfunkundgeschichte.de](http://www.rundfunkundgeschichte.de)

### **Redaktion dieser Ausgabe**

Alina Laura Tiews (verantw., E-mail: [alina.laura.tiews@uni-hamburg.de](mailto:alina.laura.tiews@uni-hamburg.de))

Melanie Fritscher (E-mail: [melanie.fritscher@geschichte.uni-freiburg.de](mailto:melanie.fritscher@geschichte.uni-freiburg.de))

Dr. Daniela Pscheida (E-mail: [pscheida@mx.tu-dresden.de](mailto:pscheida@mx.tu-dresden.de))

Dr. Sascha Trültzsch (E-mail: [Sascha.Trultzsch@sbg.ac.at](mailto:Sascha.Trultzsch@sbg.ac.at))

Dr. Thomas Wilke (E-mail: [thomas.wilke@medienkomm.uni-halle.de](mailto:thomas.wilke@medienkomm.uni-halle.de))

### **Layout und Endredaktion**

Frank und Margarete Keilacker

### **Druck und Vertrieb**

Deutscher Philatelie Service GmbH, Wermisdorf

### **Redaktionsanschrift (ab Oktober 2012)**

Dr. Margarete Keilacker, Brunnenweg 3, 04779 Wermisdorf/OT Mahlis

Tel.: 034364/889858

E-Mail: [margarete.keilacker@gmx.de](mailto:margarete.keilacker@gmx.de)

# Inhalt

## Aufsätze

- Thomas Pegelow Kaplan  
„Eine Methode, der bei uns der gewünschte Effekt wohl versagt bleiben wird“?  
Erinnerungen an Massenmord und linksgerichtete Protestbewegungen  
in amerikanischen und westdeutschen Nachrichtensendungen, 1968-1970 3
- Anke Hagedorn  
Der doppelte Wesemann oder wie der erste Intendant  
der Deutschen Welle zum Gestapo-Spion erklärt wurde 23
- Carsten Heinze und Bernd Schoch  
Musikfilme im dokumentarischen Format  
Zur Geschichte und Theorie eines Subgenres des Dokumentarfilms 32
- Thomas Wilke  
„Come on, good Hutus, the graves are not yet full ...“  
Zur Relevanz, Funktion und Repräsentation des Hate-Radios im Film „Hotel Rwanda“ 59

## Forum

- Anja Richter / Golo Föllmer  
Radio and Society  
2. Interdisziplinäre und internationale Konferenz 74
- Margarete Keilacker  
Entstehung und Entwicklung des öffentlich-rechtlichen Rundfunks in Ostdeutschland  
Rundfunkhistorisches und medienpolitisches  
Symposium der Historischen Kommission der ARD 77

## Dissertationsvorhaben

- Richard Oehmig  
Zwischen Adaption und Abwehr. Untersuchungen zu den Effekten des  
medialen Kulturtransfers am Beispiel des DDR-Fernsehens (1956-1991) 80
- Anna Jehle  
Radio während der Trente Glorieuses: RTL und die  
Entwicklung der Konsumgesellschaft in Frankreich (1945-1981) 82
- Katja Berg  
Europa als Kommunikationsraum?  
Transnationale Medienbeziehungen am Beispiel von Radio Luxemburg. 84
- Tony Stoller  
Classical music on UK radio, 1945–1995 86
- Anna Schwenke  
Wie klingen Radionachrichten?  
Sprechstil von Radionachrichten – Konstanz und Varianz 88
- Clara Finke  
Vorüberlegungen zur Konstanz und Varianz von  
Morningshow-Moderationen im gegenwärtigen Radio 90

**Rezensionen**

- Ute Daniel/Axel Schildt (Hg.)  
Massenmedien im Europa des 20. Jahrhunderts  
(Edgar Lersch) 92
- Yvonne Alisa-Maria Schleinhege  
Vom politischen Ereignis zur erlebten Geschichte.  
Historische Dokumentationen zum Mauerfall 1999 bis 2009.  
(Hans-Jörg Stiehler) 94
- Nicole Karczmarzyk  
Der Fall tatort. Die Entschlüsselung eines Kultkrimis  
(Ingrid Brück) 94
- Monika Röther:  
The Sound of Distinction. Phonogeräte in der Bundesrepublik Deutschland.  
Eine Objektgeschichte (1957-1973).  
(Thomas Wilke) 97

---

Thomas Pegelow Kaplan

## **„Eine Methode, der bei uns der gewünschte Effekt wohl versagt bleiben wird“?<sup>1</sup>**

Erinnerungen an Massenmord und linksgerichtete Protestbewegungen in amerikanischen und westdeutschen Nachrichtensendungen 1968-1970

Am Abend des 2. Januars 1970 rückten die „Evening News“ des Columbia Broadcasting Systems (CBS) mit Hilfe eines mehrstufigen Nachrichtenfilms einen afro-amerikanischen Aktivist in den Mittelpunkt der Berichterstattung. Der Film zeigte einen Mann, der mit bedrohlich anmutenden Gesichtszügen auf einer Kundgebung in Chicago die Teilnehmer/innen darin anleitete, „I am a revolutionary“ zu skandieren. Wer unter den knapp 20 Millionen Amerikaner/innen, die an diesem Abend CBS eingeschaltet hatten, den Redner nicht identifizieren konnte, erfuhr durch einen Off-Kommentar, dass es sich um Fred Hampton, den stellvertretenden Vorsitzenden der Black Panther Party in Illinois, handelte. Das sich anschließende Filmfragment erfasste den aufgebahrten Leichnam Hamptons und lange Reihen von Trauernden. CBS-Moderator John Lawrence setzte den Tod des 21-Jährigen – Polizisten hatten ihn Anfang Dezember 1969 um vier Uhr nachts im Bett seiner Wohnung erschossen – umgehend mit der in den letzten Wochen steigenden Zahl von getöteten Panthers und Polizisten in Verbindung. In direktem Anschluss an die Bilder von Hamptons Leichnam erschien ein kurzer Auszug eines Interviews mit David Hilliard, dem Panther-„Stabschef“. Vor dem Hintergrund eines Plakates, das eine „front against fascism“ postulierte, hielt ein kämpferisch gestimmter Hilliard unumwunden fest: „The United States government has a plan for genocide against our party. They are not picking any bones about it. They are killing us in our sleep.“ CBS kontrastierte die Aussage sogleich mit Nahaufnahmen von sichergestellten Waffenarsenalen und zitierte FBI-Direktor J. Edgar Hoover mit den Worten, dass die Partei „the greatest danger to the internal security of the country“ sei. Hilliards Genozid-Referenz wurde dennoch gut vier Minuten später durch Interviewauszüge mit Charles Garry, einem weißen Panther-Rechtsanwalt, weiter ausgebaut und neu kontextualisiert. Wie Garry feststellte, wären die Panthers „justified to defend themselves (...) against (...) Gestapo policemen in a guerilla warfare manner. In much of the same way as the freedom fighters fought in Europe against the Nazi hordes. You can't meet them on the battlefield. You kill them (...) as they did in Europe and you got to do that once the police state has moved in.“<sup>2</sup>

### **Außergewöhnliche Nachrichtenrelevanz**

Diese Vignette veranschaulicht zunächst die erhebliche Bedeutung, die führende amerikanische TV-Nachrichtenmacher linken und gerade schwarzen Protestbewegungen Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre zuwiesen. Dieser Umstand wird noch dadurch verstärkt, dass dieses Nachrichtenthema eine mehr als zehnstufige Beitragsfolge aufwies und sich mit zehn Minuten Länge über ein Drittel der Sendung hinzog,

.....

<sup>1</sup> Programm „heute“ Nr. 38/70, 20. Februar 1970, ZDF Archiv Mainz.

Die Forschungsarbeiten für diesen Beitrag wurden durch ein Stipendium der Alexander von Humboldt-Stiftung ermöglicht.

<sup>2</sup> „CBS Evening News“, 2. Januar 1970, Vanderbilt Television News Archive.

was im Zeitalter der Drei-Minuten-Clips durchaus selten geworden war.<sup>3</sup> Dabei traten gerade die Protestsprachen dieser Bewegungen, insbesondere ihre Vorwürfe von Genozid, besonders hervor. Verstärkt durch stetige Wiederholungen riefen diese Konstruktionen etwa unter dem afro-amerikanischen Fernsehpublikum kollektive Erinnerungen an eigene Leidensgeschichten hervor, die diese durch den starken Rückbezug auf den Nationalsozialismus und deutsche Gewaltverbrechen mit dem Leiden von Minoritäten auf dem europäischen Kontinent verband. Des Weiteren verdeutlicht die Vignette den rasch anwachsenden Visualisierungsgrad der Fernsehnachrichten, deren Bilder eigenen Dynamiken folgten und sowohl Wortsprachen unterstützten als auch zuwiderliefen. Das rassistisch kodierte Bild Fred Hamptons etwa, das den Typ des die bestehende Ordnung bedrohenden schwarzen Revolutionärs in Szene setzte, diente gleichzeitig dazu, die sich anschließenden Genozidvorwürfe von Panther-Mitgliedern zu entkräften. Die Gewalt gehe primär von den Panthers, nicht aber von der Polizei aus. Schließlich werfen diese CBS-Verbal- und Bildsprachen ein bezeichnendes Licht auf die intensive Kritik, die aus Bewegungs- und Wissenschaftskreisen an der Darstellung von linksgerichteten Aktivist/innen in den Massenmedien geäußert wurde. David Hilliards Anklage, „no television in the world can distort that. I know you won't play it back the way I am saying it, but I am saying it anyways. We are going to kill, because we have to kill to survive“, ist in dieser Beziehung treffend. Der Umstand, dass diese Hilliard-Aussage in die CBS-Nachrichtensendung vom 2. Januar Eingang fand, illustriert das Ausmaß der Kritik, dem die Nachrichtenredaktion mit diesem Schritt entgegenzuwirken suchte.<sup>4</sup>

### **Interaktionen von Fernsehnachrichten und linken Protestgruppen**

Dieser Aufsatz wendet sich den komplexen Interaktionen von Fernsehnachrichten und linken Protestgruppen während des Höhepunktes und beginnenden Scheiterns der Revolten in den USA und Westdeutschland in den Jahren von 1968 bis 1970 zu. Dabei liegt der Schwerpunkt auf Darstellungen von Massengewalt in Protestpraktiken und Nachrichtenprogrammen sowie deren Auswirkungen auf die sich verschiebenden Erinnerungskulturen in den beiden Ländern. Ebenso wenig wie die Protestbewegungen dieser Jahre lassen sich die Darstellungsformen von Nachrichtensendungen und deren Einfluss auf nationalstaatliche Rahmen reduzieren, weswegen dieser Beitrag insbesondere die Verbindungen von US-amerikanischen und westdeutschen Medien behandelt. Angesichts des fortwährenden amerikanischen Krieges in Vietnam und der Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit im Anschluss an Auschwitz-Prozess und Verjährungsdebatte hatten Bilder und Begriffe von Massenverbrechen in den zeitgenössischen gesellschaftlichen und politischen Diskursen eine exponierte Stellung erlangt. Die Schwerpunktsetzung auf die Vereinigten Staaten von Amerika und die Bundesrepublik Deutschland ist schon deshalb naheliegend, weil die erfolgte Westwendung und Integration der Bonner Republik in das westliche und von den USA geführte Bündnis einen engeren Austausch zwischen den beiden Ländern und eine wachsende westdeutsche Orientierung an der Militär- und Wirtschaftsmacht USA bedingte.<sup>5</sup> Die Stationierung von über einer viertel Million US-Soldaten in der Bundesrepublik sicherte

.....

<sup>3</sup> Edward Jay Epstein: *News from Nowhere. Television and the News*. New York 1973 (Epstein 1973), S. 240.

<sup>4</sup> CBS Evening News, 2. Januar 1970. Zur Medienkritik vgl. Jane Rhodes: *Framing the Black Panthers. The Spectacular Rise of a Black Power Icon*. New York 2007, S. 310-312.

<sup>5</sup> Detlef Junker, Philipp Gassert und Wilfried Mausbach (Hrsg.): *The United States and Germany in the Era of the Cold War. 1945-1990*. 2 Bde. Cambridge 2010-2011.

ebenso ein kontinuierliches Interesse an deutschen Fragen in Washington und Teilen der US-Gesellschaft, was sich auch in der Gewichtung und Themenauswahl in Fernsehnachrichten niederschlug.

Ende der 1960er Jahre hatte sich das Fernsehen als neues Leitmedium der postindustriellen Wohlstandsgesellschaft in den Vereinigten Staaten und Westdeutschland fest etabliert. In den USA war diese Verschiebung zuungunsten von Printmedien und Radio bereits in den 1950er Jahren erfolgt. Aufgrund des immensen Nachkriegsbooms und anschwellenden Konsumgütermarkts besaßen gegen Mitte dieser Dekade bereits 55 Prozent der US-Haushalte ein Fernsehgerät. In der Bundesrepublik setzte sich das neue Medium vergleichsweise langsam durch. Westdeutsche Haushalte erzielten erst 1965 einen Versorgungsgrad von 47 Prozent. Die Medienwissenschaft geht davon aus, dass die westdeutschen Fernsehanstalten vor 1974 kein umfassendes nationales Publikum erreichten.<sup>6</sup>

In den Programmabläufen und innerfamiliären Kommunikationsräumen nahmen gerade die Fernsehnachrichten in beiden Ländern einen festen Platz ein. Insbesondere die Abendnachrichtensendungen etablierten sich als „wiederkehrende feste Nutzungsformen“, die die Lebensabläufe in vielen Familien nachhaltig beeinflussten. In den USA schalteten in urbanen Sendegebieten wie Los Angeles und Boston 1969 durchschnittlich 65 bzw. 69 Prozent der Haushalte allabendlich Nachrichtensender der großen Networks ein. Im Jahr 1971 erreichten die Einschaltquoten für die Abendnachrichten der Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (ARD) und des Zweiten Deutschen Fernsehens (ZDF) sogar bis zu 76 Prozent. In Welten eingeschränkter Nachrichtenflusses wirkten, wie Knut Hickethier aufzeigte, diese Nachrichtensendungen „in besonderer Weise als sinnstiftend und Orientierung schaffend.“<sup>7</sup>

### **Konzept der Erinnerungskultur**

Nachrichtensendungen der späten 1960er Jahre traten dabei aber nicht nur als ein die Wahrnehmung veränderndes Phänomen auf. Sie spielten auch eine bedeutende Rolle bei der Ausformung nationaler Erinnerungskulturen, die auch zu dieser Zeit bereits von transnationalen Transfers geprägt waren. Das Konzept der Erinnerungskultur dient im Folgenden als Oberbegriff für eine Vielfalt von Praktiken und Medien kultureller Mnemotechniken, derer sich eine Gemeinschaft bedient, um sich spezifische Komponenten der Vergangenheit ins Bewusstsein zu rücken und sich mit diesen ihrer kollektiven Identitäten zu vergewissern.<sup>8</sup> Nachrichtensendungen lieferten zentrale Impulse für individuelle und kollektive Gedächtnisse des Fernsehpublikums und zirkulierten me-

6 Judith Keilenbach. Fernseh-Geschichte. Holocaust und Nationalsozialismus im amerikanischen und im bundesdeutschen Fernsehen. In: Elisabeth Domansky und Harald Welzer (Hrsg.): Eine offene Geschichte. Zur kommunikativen Tradierung der nationalsozialistischen Vergangenheit. Tübingen 1999, S. 123; Peter Ludes: Vom neuen Stichwortgeber zum überforderten Welterklärer und Synchron-Regisseur. Nachrichtensendungen. In: Ders., Heidemarie Schumacher und Peter Zimmermann (Hrsg.): Informations- und Dokumentarsendungen. München 1994 (Ludes 1994), S. 32; Wulf Kansteiner: In Pursuit of German Memory. History, Television, and Politics After Auschwitz. Athens 2006 (Kansteiner 2006), S. 133-134.

7 Knut Hickethier: Geschichte des Deutschen Fernsehens. Stuttgart 1998 (Hickethier 1998), S. 265, 203, 205; Epstein 1973, S. 94-95.

8 Christoph Cornelißen: Was heißt Erinnerungskultur? Begriff - Methoden - Perspektiven. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 54. 2003, S. 554-555; Aleida Assmann: Der lange Schatten der Vergangenheit. München 2006 (Assmann 2006), S. 274.

diale Konstrukte von Vergangenheit und Gegenwart, die in die Funktions- und Speichergedächtnisse bundesdeutscher und amerikanischer Gesellschaften eingingen. In dieser Hinsicht kamen sowohl der Sprache der Nachrichtensendungen, die, wie Aleida Assmann zu Recht betonte, als wichtigste Stütze des kollektiven Gedächtnisses zu gelten hat, als auch den gesendeten Bildern als materielle Hilfe dieses Gedächtnisses besondere Bedeutung zu. Der zunehmende Trend zur Visualisierung und der damit einhergehenden „visuelle[n] Strategie[n] der Beglaubigung“ in Nachrichtensendungen der 1960er Jahre unterstützte die Wirkungsmacht von Bildern und Filmfragmenten, auch wenn zeitgenössische Kritiker vermehrt den naiven Bildrealismus des Mediums geißelten.<sup>9</sup> Die Bild- und Sprachzeichen sowie deren einhergehende Erinnerungsimpulse wurden dabei auch verstärkt von zunehmenden kulturellen Transferprozessen geformt. Über Kooperationsverträge zwischen Fernsehanstalten wie CBS und dem ZDF und den damit einhergehenden Bilder- und Nachrichtenfilmtransfer sahen amerikanische und deutsche Nachrichtenkonsument/innen regelmäßig dieselben Bilder, die allerdings oftmals ganz unterschiedliche Erinnerungen auslösten.<sup>10</sup>

### Potential des Mediums Fernsehen

Von Beginn an waren sich viele Aktivist/innen amerikanischer und westdeutscher Protestbewegungen des enormen Potentials des Mediums Fernsehen für die politische Agitation und Beeinflussung von gesamtgesellschaftlichen Erinnerungskulturen bewusst. Todd Gitlin, ehemaliger Vorsitzender der amerikanischen Students for a Democratic Society (SDS), verdeutlichte im Rückblick nochmals die immense „capacity of mass exposure“<sup>11</sup> des Mediums. Selbst in den USA erreichte die Untergrundpresse der Protestbewegungen Ende der 1960er Jahre grob geschätzt nur eine Leserschaft von etwa 100.000, was lediglich einen Bruchteil des Millionenpublikums von „CBS Evening News“ ausmachte. Konsequenterweise inszenierten die Bewegungen verstärkt ihre Proteste in Formen, die einer möglichst breiten Rezeption durch die Nachrichtensendungen dienlich waren. Die Proteste stellten, wie Kathrin Fahlenbrach erneut aufzeigte, im „doppelten Sinn“ eine „Medienrevolte“ dar. Sie erfolgten „mit“, aber auch „gegen“ die Massenmedien. Viele Linksaktivist/innen blieben der Kulturkritik etwa Theodor Adornos verhaftet, die den Konformismus des Fernsehens und dessen Rolle bei der Bewahrung des gesellschaftlichen Status quo betonte. Wie David Hilliards Kritik bereits zeigte, waren sich Protestierende der oftmals verzerrenden und sogar hetzerischen Darstellungen nur zu bewusst. Insbesondere in Westdeutschland rückten Aktivist/innen wiederholt Kampagnen gegen Massenmedien wie etwa die Produktpalette des Axel Springer Verlags in das Zentrum ihrer Aktivitäten. Die medienwissenschaftliche und kulturhistorische Forschung hat sich in den letzten Jahren wieder verstärkt diesem Themenbereich zugewandt.<sup>12</sup> Mit theoretisch ausgefeilterem Instrumentarium bestätigen die meisten

.....

9 Ebd., S. 242, 25, 28; Hickethier 1998, S. 375; Gertrud Koch: Film, Fernsehen und neue Medien. In: Volkhard Knigge, Norbert Frei, und Anett Schweitzer (Hrsg.): *Verbrechen erinnern*. München 2002, S. 432, 439; Gerhard Paul (Hrsg.): *Das Jahrhundert der Bilder*. Göttingen 2008 (Paul 2008), S. 28.

10 Ludes 1994, S. 25; Inge Münz-Koenen: *Bilderflut und Lesewut. Die imaginären Welten der Achtundsechziger*. In: Rainer Rosenberg, Ingeborg Münz-Koenen, Petra Boden und Gabriele Gast (Hrsg.): *Der Geist der Unruhe. 1968 im Vergleich*. Wissenschaft, Literatur, Medien. Berlin 2000, S. 27.

11 Todd Gitlin: *The Whole World Is Watching: Mass Media in the Making & Unmaking of the New Left*. Berkeley 1980 (Gitlin 1980), S. 243-244.

12 Ebd., S. 2; Kathrin Fahlenbrach: *Protestinszenierungen. Die Studentenbewegung im Spannungsfeld von Kultur-Revolution und Medien-Evolution*. In: Martin Klimke und Joachim Scharloth (Hrsg.): *1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*. Bonn 2008, S. 20. Vgl. auch Stefan Aust: *1968 und die Medien*. In: Edmund Jacoby und Joachim Faulstich (Hrsg.): *1968 - Bilderbuch einer Revolte*. Frankfurt am Main 1993, S. 81-96.

Arbeiten die Hauptthesen früherer Studien wie etwa Gitlins einflussreicher Untersuchung, die nicht nur die Rolle von CBS bei der Schaffung zentraler „media frames“ für die politische Konstituierung der Neuen Linken hervorhob, sondern auch deren wichtige Rolle beim Scheitern der Bewegung verdeutlichte. So führte bereits Gitlin aus, wie CBS die Militanz der amerikanischen Protestbewegung deutlich überbetonte, durch die Zertifizierung von Führungspersonlichkeiten selbst auf die Struktur der Proteste negativ Einfluss nahm und die Bewegungen zunehmend mit „diskreditierenden Bildern“ umgab.<sup>13</sup>

Unter dem Eindruck politischer Misserfolge der Protestbewegungen und ihrer Zersplitterung gegen Ende der 1960er Jahre hat die Forschung allerdings im Bereich der Fernsehgeschichte das Scheitern der Medienkampagnen und politisch-kulturellen Vorhaben der revoltierenden Linksaktivist/innen überbetont. Am Beispiel von Genozidbildern und -sprachen zeigt dieser Aufsatz auf, wie Völkermorddispositive der Protestbewegungen in das Massenmedium Fernsehen Eingang fanden und auf diesem Wege begannen, Einfluss auf die Erinnerungskulturen in der Bundesrepublik und den USA zu nehmen. Dieser Ansatz modifiziert Ergebnisse neuerer Studien zur transnationalen und globalen Erinnerung an moderne Genozide wie etwa die Arbeiten von Daniel Levy und Natan Sznajder, die die Rolle der Studierenden- und Arbeiter/innen-Revolten der 1960er Jahre weitgehend marginalisiert haben. Darüber hinaus weitet dieser Beitrag den Blickwinkel vorliegender Arbeiten zu den Schnittstellen von Fernsehen und Erinnerung aus, indem er den Schwerpunkt auf Nachrichtensendungen anstatt die vielfach untersuchten Genres von Dokumentarfilmen und Fernsehspielen lenkt.<sup>14</sup>

Gerade Nachrichtensendungen mit ihrer Vielzahl wiederkehrender Bilder und Narrative boten ihrem Publikum Gelegenheiten, ihre Erinnerungen an Massenverbrechen der näheren oder fernerer Vergangenheit neu zu gestalten. Anders als im Fall von Fernsehspielen dieser Zeit gingen Nachrichtensendungen aber auch über entlastende Darstellungen gerade von NS-Verbrechen hinaus, wobei die Behandlung von Protesten linker Gruppierungen eine wichtige Rolle einnahm. Die folgende Untersuchung rückt die Abendnachrichten von CBS und des ZDF in den Mittelpunkt, die sich aufgrund ihrer Prominenz oder ihres Formats von den Konkurrenzsendungen abhoben und für das Publikum eine besondere Bedeutung hatten. Da die Bildrezeption und die Relevanz der Erinnerungsimpulse nicht zuletzt auch an die Autorität des Mediums gekoppelt waren, sind vorab einige Bemerkungen zu diesen Nachrichtensendungen vonnöten.

Anfang der 1970er Jahre dominierten die „CBS Evening News“ den amerikanischen TV Journalismus, der mit weiteren nationalen Nachrichtensendungen wie den „Nightly News“ der National Broadcasting Company (NBC), vormals Huntley-Brinkley Report, und den „Evening News“ der American Broadcasting Company (ABC) sowie zahlreichen lokalen Nachrichtenprogrammen weitaus dichter aufgestellt war als derjenige Westdeutschlands. Seit September 1963 eröffneten die „CBS Evening News“

.....

<sup>13</sup> Gitlin 1980, S. 183, 203, 3.

<sup>14</sup> Kansteiner 2006, S. 140; Jeffrey Shandler: *While America Watches. Televising the Holocaust*. New York 1999, S. 41-79; Daniel Levy und Natan Sznajder: *Erinnerung im globalen Zeitalter. Der Holocaust*. Frankfurt am Main 2007 (Levy und Sznajder 2007), S. 117.

in halbstündigem Format um 18.30 Uhr das Abendprogramm.<sup>15</sup> Produziert von Columbia Broadcast System, einem der drei großen kommerziellen Networks des Landes, das seit 1927 zunächst Rundfunksendungen ausgestrahlt hatte, waren die „CBS Evening News“ dennoch nicht primär gewinnorientiert. Vielmehr zählten sie zu den „gemeinwohlorientierte[n] Flaggschiffe[n]“ des Unternehmens und operierten mit relativer Autonomie.<sup>16</sup> Wie der Mutterkonzern in Manhattan angesiedelt, gehörten die „CBS Evening News“ in den Augen breiter Segmente des Fernsehpublikums zum Ostküsten-Establishment und in der Wahrnehmung politisch konservativ ausgerichteter Konsument/innen sogar zur politischen „Linken“.

### Zur Rolle der CBS-Hauptnachrichtensendung

Seit 1962 prägte Walter Cronkite wie kein anderer die CBS-Hauptnachrichtensendung, für die er die Positionen des „Managing Editor“ und „Anchorman“ einnahm. Wie Harry Reasoner, Roger Mudd und andere CBS-Anchormen vermittelte Cronkite dem Publikum in relativ lockerer und fast vertraulicher Form Zusammenhänge des komplexen Tagesgeschehens und fungierte keineswegs als bloßer Nachrichtensprecher. Vom Publikum alsbald als „Uncle Walter“ bezeichnet und mit einem erheblichen Vertrauensvorschuss bedacht, erreichten die „Evening News“ erhöhten Realitätscharakter, den Cronkite in seinem allabendlich wiederholtem Credo des „and that’s the way it is“ weiter zu steigern wusste. Seit dem Januar 1966 strahlte CBS die Nachrichtensendung in Farbe aus, was den Realitätseffekt von Film- und Bildsegmenten weiter vergrößerte.<sup>17</sup>

Hinter Anchorman Cronkite standen weit über den New Yorker Newsroom hinaus bis zu 1.400 Personen, die die Nachrichtentexte und -filme produzierten und zusammenstellten. Wenn auch auf der Textebene die Narrative von Agenturen wie Associated Press zentral blieben, arbeitete der CBS Newsroom diese nochmals um. Daneben unterhielt CBS News zahlreiche Übertragungswagen und Teams landesweit sowie eine steigende Zahl von Auslandsbüros, die die Sendung mit Nachrichten, Bildern und Interviews versorgten. Aufgrund der geographischen Nähe zur Grenze der Warschauer Pakt-Staaten hatte gerade das CBS-Büro in Bonn eine exponierte Stellung inne. Wenn sich auch CBS-Korrespondenten wenig von Format und Organisation westdeutscher Nachrichtensendungen beeinflussen ließen, beteiligten sie sich doch am Austausch von Nachrichtendiskursen und -bildern ihrer westdeutschen Kollegen.<sup>18</sup>

Im Gegensatz zur breitgefächerten amerikanischen Fernsehlandschaft der späten 1960er Jahre war die Palette an bundesrepublikanischen Nachrichtensendungen und Sendeanstalten übersichtlich und durch einen Dualismus von zwei öffentlich-rechtlichen Sendern, der ARD und dem ZDF, geprägt. „heute“, die tagesaktuelle Hauptsendung des

.....  
 15 Im Jahre 1967 verdrängten CBS Evening News den Kontrahenten NBC als Marktführer im Bereich der Fernsehnachrichten und erzielten die gesamten 1970er Jahre hindurch die höchsten Einschaltquoten. Vgl. Gary Paul Gates: *Air Time. The Inside Story of CBS News*. New York 1978 (Gates 1978), S. 154; Epstein 1973, S. 86-87; Walter Cronkite. In: Horace Newcomb (Hrsg.): *Encyclopedia of Television*. Bd. 1. New York 2004, S. 631.

16 Peter Ludes: Von der gemeinwohlorientierten Dienstleistung zum Geschäft mit Show-Einlagen. *Fernsehnachrichten in den USA und in der Bundesrepublik*. In: Irmela Schneider (Hrsg.): *Amerikanische Einstellung. Deutsches Fernsehen und US-amerikanische Produktion*. Heidelberg 1992 (Ludes 1992), S. 62.

17 CBS News. *Television News Reporting*. New York 1958, S. 25-31; Gates 1978, S. 206, 202; Erik Barnouw: *Tube of Plenty. The Evolution of American Television*. Oxford 1975, S. 401.

18 Ebd., S. 168; Ludes 1992, S. 61, 68; Gates 1978, S. 138; Irving E. Fang. *Television News. Writing, Editing, Filming, Broadcasting*. New York 1968, S. 35.

ZDFs, ging parallel zum Programmbeginn der neuen Rundfunkanstalt im April 1963 auf Sendung. Zwar standen die „heute“-Nachrichten Ende der 1960er Jahre im Schatten der fest etablierten „Tagesschau“-Sendungen der ARD, aber bereits 1973 gelang es der „heute“-Redaktion zumindest kurzzeitig mit 37 Prozent der Einschaltquoten den ARD-Rivalen zu überrunden. Im Jahre 1970 begann die Abendausgabe von „heute“ um 19.45 Uhr und befand sich aufgrund der 30-minütigen Länge in direkter Konkurrenz zur kürzeren „Tagesschau“, die die ARD allabendlich von 20.00 bis 20.15 Uhr ausstrahlte. Eine Spätausgabe vor Sendeschluss fasste die Nachrichten der Hauptsendung nochmals zusammen.<sup>19</sup>

### „heute“ nach US-Vorbild

Hinsichtlich des Formats und der Präsentation der „heute“-Sendung lehnten sich die ZDF-Nachrichtensprecher gleich in mehrfacher Hinsicht dezidiert an Vorbilder aus den USA an. Erstens beließ es die „heute“-Redaktion nicht bei einem bloßen Nachrichtensprecher, der die Texte vom Blatt ablas, sondern stellte diesem einen Moderatoren zur Seite, was gegenüber dem Publikum den Teamcharakter der Nachrichtenproduktion herausstreichen sollte. In seiner Funktion, Nachrichten zu kommentieren und durch weitere Hintergrundinformationen verständlicher zu machen, ähnelten „heute“-Moderatoren den Anchormen von CBS.

Die mit US-Sendungen vergleichbare Länge erlaubte es der „heute“-Redaktion, ausführlichere Beiträge und Kommentare ihrer Moderatoren einzuflechten. Dabei überwog das „Persönliche“ gegenüber der offiziösen, knappen Nachrichtenvergabe der „Tagesschau“.<sup>20</sup> Moderatoren wie Hanns Joachim Friedrichs und Karl Heinz Schwab, die ausgebildete Journalisten waren, erreichten zwar nie den Einfluss eines Cronkite. Dennoch wiesen Kritiker schnell auf den Einzug trivialisierender amerikanischer „news shows“ hin und sahen in den Moderatoren eine Personifizierungsgefahr und Verwischung von Nachricht und Meinung.<sup>21</sup>

Zweitens erzielten die „heute“-Nachrichten einen auffallend hohen Visualisierungsgrad, der sich ebenfalls an US-Modelle anlehnte. Neben Bildfenstern und Grafiken, die die Ausführungen von Moderatoren unterstützen, verwandte die „heute“-Redaktion auch verstärkt Nachrichten im Film. In einzelnen Fällen füllten Nachrichtenfilme über zwei Drittel der Sendezeit aus. Zunächst noch in Schwarz-Weiß ausgestrahlt, übersah die „heute“-Redaktion die Umstellung auf Farbe im Frühjahr 1970. Wie Peter Ludes aufzeigte, konnte das ZDF bei der graphischen Gestaltung zeitweise auf Ben Blank zurückgreifen, der zunächst bei CBS und ab 1962 bei ABC als Graphikchef tätig war. Eine Reihe von „heute“-Journalisten hatte auch in den USA gearbeitet und war mit Nachrichtenformaten und der Arbeit der Fernsehredaktionen von CBS vertraut.<sup>22</sup>

.....  
19 Nicole Prüsse: Konsolidierung, Durchsetzung und Modernisierung. Geschichte des ZDF. Teil II (1967-1977). Münster 1997 (Prüsse 1997), S. 253-255; Ludes 1994, S. 27-29; Franziska Horsch und Marcus Schuster: Der tägliche 15-Minuten-Cocktail. In: Nea Matzen und Christian Radler (Hrsg.): Die Tagesschau. Zur Geschichte einer Nachrichtensendung. Konstanz 2009 (Matzen und Radler 2009), S. 60.

20 Prüsse 1997, S. 255; Das Programm im Jahr 1973. In: ZDF Jahrbuch 1973, S. 51; Programmchronik 1973, In: ZDF Jahrbuch 1973, S. 237.

21 Prüsse 1997, S. 255; Das neue Heute – die alte Tagesschau. Beobachtungen zu den Nachrichtensendungen von ZDF und DFS. In: Funk-Korrespondenz. H. 5(1969), S. 2.

22 Ludes 1994, S. 26; ders. 1992, S. 68-69; Hickethier 1998, S. 374.

Im Gegensatz zum kommerziellen Privat-Network CBS war das ZDF als Produzent der „heute“-Nachrichten eine öffentlich-rechtliche Sendeanstalt, was sich in unterschiedlichen Aufträgen sowie abweichenden Publikumswahrnehmungen niederschlug. Als eine zentrale Länderanstalt hielt sich der Sender an die Vorgaben des Staatsvertrags aus dem Jahre 1961, der das ZDF auch der Kontrolle eines Fernsehrats unterwarf, der mit Vertretern führender Parteien und gesellschaftlicher Gruppen besetzt war. An dem sich aus dieser Konstellation ergebenden überparteilichen politischen Bildungsauftrag orientierten sich auch die ZDF-Nachrichtmacher. Wenn auch die „heute“-Nachrichten anders als die politischen Magazinsendungen, wie das als linksgerichtet geltende „Panorama“, keine eindeutige politische Linie verfolgten, erwiesen sich die Redakteure der Hauptabteilung Tagesgeschehen und der Chefredaktion in der konfliktreichen politischen Kultur der späten 1960er Jahre doch durch Nachrichtenauswahl und Kommentare immer wieder als politisch motiviert. 1970 wertete die 59 Mitarbeiter/innen zählende Hauptabteilung das eingehende Film-, Agentur- und Korrespondentenmaterial sowie die Tagespresse aus und arbeitete es in Nachrichten um, die jeden Abend im Studio in Wiesbaden die Sendung ausfüllten. Dabei kamen auch oftmals CBS-Bildmaterialien und Texte aus dem ZDF-Korrespondentenbüro in der M-Street in Washington, D.C. zum Tragen, was den regen Transfer mit den USA weiter veranschaulicht.<sup>23</sup>

Mit der Eskalation der Revolten der Protestbewegungen im Jahre 1968—in der Bundesrepublik etwa während der Osterunruhen nach dem Attentat auf Rudi Dutschke und in den USA im Zuge der Ausschreitungen um die National Convention der Demokratischen Partei in Chicago im August—rückten deren Protagonist/innen erneut in den Mittelpunkt der Berichterstattung der Fernsehnachrichten. Die „CBS Evening News“ und „heute“-Sendungen setzten sich in Wort und Bild mit den Protestinhalten und -formen der revoltierenden Linksaktivist/innen auseinander, die in ihrer antikapitalistischen, antiimperialistischen und Antikriegsausrichtung stetig Massenmordbilder und -narrative hervorstrichen.

Zwei „heute“-Sendungen, die hinsichtlich ihrer Bildauswahl und Nachrichtentexte als exemplarisch für die Behandlung der Proteste gelten können, verdeutlichen diese Dynamiken und die damit einhergehenden konkurrierenden Semantiken und Sehweisen von Protestierenden und Nachrichtenschreibern. In der ersten Sendung, der Spätausgabe der „heute“-Nachrichten vom 13. April 1968, nahm die Behandlung der Unruhen mehr als die Hälfte der Sendezeit in Anspruch. Sie begann mit einer Zusammenfassung der Stellungnahme von Bundeskanzler Kurt Georg Kiesinger zu den fortwährenden Unruhen und behandelte dann Proteste gegen das Dutschke-Attentat in West-Berlin und Köln. Nach einem Kurztext zum Zustand Dutschkes widmete sich „heute“ erneut den Protesten – dieses Mal den Ostermärschen am Beispiel Duisburg – und schwenkte dann auf das eigentliche Kriegsgeschehen in Vietnam ein.<sup>24</sup>

Der Nachrichtenfilm zum Duisburger Ostermarsch, dessen 36 Sekunden der Durchschnittslänge der anderen Beiträge entsprach, verdeutlichte die Spannungen im Verhältnis von „heute“-Texten und eingespielten Bildern der Protestierenden und ihrer Forderungen. Der Sprecher im Off hielt sich an einen eher sachlichen Text, der die „Kampagne für Abrüstung“ und die „außerparlamentarische Opposition“ als Akteure

.....  
 23 Ludes 1994, S. 47; Prüsse 1997, S. 12-28; Anshriften. In: ZDF Jahrbuch 1973, S. 241.

24 Zuspieldateien und Programm. „heute“ Spätnachrichten. 13. April 1968, ZDF Archiv, Mainz.

identifizierte und für die behandelte Region eine Teilnehmer/innenzahl von etwa 15.000 ausmachte. Als Protestinhalte identifizierte der Text das Dutschke-Attentat, den „Krieg in Vietnam“, die Notstandsgesetzgebung und die Springerpresse. Die in der Hauptabteilung Tagesgeschehen gestaltete Fassung hielt sich weitgehend an die Grundprämissen von Nachrichtentexten, die vor allem eine leichte Verständlichkeit und vermeintliche Sachlichkeit beinhalteten. Dementsprechend verzichtete der „heute“-Text zum Duisburg-Protest auf eine Aufnahme der oftmals harschen Kritik, die die Protestierenden an der Ausübung staatlicher und militärischer Gewalt übten und die sie mit Begriffen wie „Massenmord“ oder gar „Genozid“ belegten.

„Sprache“, wie es der damalige ARD-Redakteur Michael Abend formulierte, ist aber „auch Waffe“, die das Potential hat, Meinungen auszudrücken und etablierte politische Werte zu unterminieren. Und „bewaffnet“ war die Nachrichtensprache am 13. April durchaus. Der Vorbeitrag zu den Protesten in West-Berlin etwa benannte eine Waffenvielfalt, die von „Totschlägern“ bis zu „Brandsätzen“ reichte. Der Text brachte diese aber nicht mit dem von den Studierenden kritisierten Kriegsgeschehen in Vietnam oder oftmals gewaltsamen Vorgehen der Polizei in Verbindung, sondern wies sie den Protestierenden selbst zu, die somit in den Augen des Fernsehpublikums als eigentliche Quelle von Massengewalt erschienen.<sup>25</sup>

### **Vielschichtigkeit der Grammatik und Zeichen von Film, Bildern und Sehpraktiken**

Parallel zum Text zu den Duisburger Ostermarschierer/innen spielte die „heute“-Redaktion für die Spätausgabe einen Nachrichtenfilm ein, der bei der Darstellung der Protestsprachen weitaus komplexere Bedeutungsebenen aufwies. Vertreter/innen der Visual Culture Studies und Visual History haben schon lange die Vielschichtigkeit der Grammatik und Zeichen von Film, Bildern und Sehpraktiken herausgearbeitet. Bilder, wie Gerhard Paul argumentierte, stellen vielfältige „kulturelle Kodierungen und mediale Transformationen“ dar, „deren wichtigste Merkmale der Ausschnitt und die Perspektive sind“.<sup>26</sup>

In dem gesendeten Nachrichtenfilm zu Duisburg folgte die Kamera in Ausschnitten den Protestzügen. Im eigentlichen Hauptsegment bewegte sich die Einstellung von einem Close-up auf ein schwarzes Kreuz, das ein Protestteilnehmer vor sich her trug, zu einer Halbtotale, die ein ganzes Feld von Holzkreuzen, die andere Ostermarschierer/innen in die Höhe hielten, erfasste. Die Perspektive ermöglichte es dem Fernsehpublikum, die Beschriftung der Kreuze leicht auszumachen. Während das Vorderste die Aufschrift „Vietnam“ trug, wiesen die Folgenden Namen wie „Lidice“, „Mauthausen“, „Treblinka“ und – mehr im Hintergrund – „Auschwitz“ auf. Andere Einstellungen bewegten sich in umgekehrter Richtung von der halbtotale Erfassung der Protestierenden zu Großaufnahmen der Transparente. Ein von drei Aktivist/innen mitgeführtes Transparent etwa schob in großen Lettern der Feststellung „Heute Dutschke!“ die Frage „Morgen wir?“ hinterher.<sup>27</sup>

.....  
25 Ebd.; Anna Wahdat: Die Welt im Zeitraffer. Die Sprache und das Sprechen. In: Matzen und Radler 2009, S. 157; Manfred Muckenhaupt: Fernsehnachrichten gestern und heute. Tübingen 2000, S. 58.

26 Irit Rogoff: Studying Visual Culture. In: Nicholas Mirzoeff (Hrsg.): The Visual Culture Reader. 2. Auflage. London 2002, S. 24-36; Gerhard Paul: Das Jahrhundert der Bilder. Die visuelle Geschichte und der Bildkanon des kulturellen Gedächtnisses. In: Paul 2008, S. 27.

27 Zuspelteile. „heute“ Spätnachrichten. 13. April 1968.

Diese Wiedergabe von Protestbildern wich in zwingender Weise von den eigentlichen komplexeren Protestereignissen und Praktiken ab. Dabei verliefen die medialen Transformationen und Rezeptionen aber keineswegs linear. Die Fernsehbilder induzierten beim „heute“-Publikum ganz unterschiedliche kollektive Erinnerungen und Sinnzusammenhänge. Für nicht wenige Zuschauer mag angesichts des sachlichen Sprechertexts die laute Bildsprache der Protestierenden, insbesondere die Gleichsetzung von NS-Vernichtungslagern und Vietnam, abstrus oder gar bedrohlich erschienen sein und Erinnerungen an Straßenpropaganda der 1920er und 1930er Jahre hervorgerufen haben. Für andere fand sich eine deutliche Parallele im menschlich herbeigeführten industriellen Massenmord an Zivilbevölkerungen. Aus dem Blickwinkel dieser Zuschauer/innen verstärkten die „heute“-Bilder die Praktiken der Protestierenden. In der Tat deckte sich diese fluide Bildlichkeit teilweise mit den in sich nicht immer stimmigen Konstrukten der Ostermarschierer/innen. Ende der 1960er Jahre war für diese eine Gleichsetzung von Vietnam und dem in Vernichtungslagern wie Treblinka ausgeführten NS-Genozid an den europäischen Juden eine fest etablierte Praxis und wichtiges Instrument der Kritik an der amerikanischen Kriegspolitik und des vermeintlich fortwährenden Faschismus in der Bundesrepublik.<sup>28</sup> Die Kreuze selbst richteten sich an ein überwiegend christliches Publikum, das zur Osterzeit der biblischen Geschichte von der Kreuzigung Jesu gedachte. Darüber hinaus halfen sie, Teile der christlichen Friedensbewegung weiter zu integrieren. Dass diese Vorgehensweise die eigentlichen jüdischen Opfer des NS-Rassenwahns, die unter der christlichen Symbolik kaum Platz fanden, trivialisierte oder gar verdrängte, nahmen die Protestierenden bestenfalls in Kauf. Als primäres, namentlich eindeutig benanntes Opfer, wie auf dem abgebildeten Transparent zum Ausdruck gebracht, erschien indes Rudi Dutschke.

Der Perpetuierung von Protestbildern und der damit verbundenen Induzierung kollektiver Erinnerungen durch „heute“-Nachrichtenflemer blieben dennoch deutliche Grenzen gesetzt. In der polarisierten und aufgeheizten politischen Kultur des Kalten Krieges, in der vielen, nicht nur konservativen Zuschauer/innen Dutschke als Marionette von Moskaus Gnaden erschien, konnte eine Präsentation des Studentenföhrers als Märtyrer kaum breiten gesellschaftlichen Anklang finden oder Teil eines „heroischen Opfergedächtnis“ werden. Wenn auch eine Universalisierung des Opferstatus, wie sie etwa in dem „Morgen wir?“-Slogan des Dutschke-Transparents zum Ausdruck kam, in der sich oftmals selbst mit Opferbegriffen umgebenden älteren Generation von Westdeutschen kaum zu Unbehagen föhrte, rief doch die Parallelisierung von Massenmord- und Dutschke-Bildern Abwehrhaltungen hervor, die auch die von den Protestierenden beabsichtigten Erinnerungen an deutsche Massenverbrechen unterminierte.<sup>29</sup>

Diese Mehrschichtigkeit in der bildlichen und sprachlichen Behandlung von Protestbewegungen und deren Potential bei der Verschiebung von Erinnerungsdiskursen zeigte sich auch in der zweiten exemplarischen Ausgabe der „heute“-Nachrichten, der Hauptsendung vom 13. Dezember 1969. Ausgestrahlt ab 19.45 Uhr, setzte sich diese Sendung mit Protestmärschen gegen den Vietnamkrieg in West-Berlin und Frankfurt/Main

.....  
 28 Kampagne für Abrüstung. „Vietnam-Report.“ Offenbach 1965, S. 3, 12, APO Archiv, Freie Universität Berlin und Kampagne für Demokratie und Abrüstung-Ostermarsch, München; „Gegen den Völkermord in Vietnam“. 1968. IfZ, ED 328/30; vgl. auch Hans Kundnani: *Utopia or Auschwitz*. New York 2009, S. 31-32.

29 Zur Universalisierung des Opferstatus durch die '68er vgl. Dan Diner: *Das Jahrhundert verstehen*. München 1998. Zum heroischen Opfergedächtnis siehe Assmann 2006, S. 75.

auseinander. Die Behandlung der Demonstrationen im letzten Drittel der „heute“-Nachrichten reflektierte bereits den fortwährenden Bedeutungsverlust der Protestbewegungen, die sich nach deutlichen Misserfolgen etwa bei der fehlgeschlagenen Verhinderung der Notstandsgesetzgebung im Zustand zunehmender Zersplitterung befanden. Der „heute“-Text zum 43-sekündigen Nachrichtenfilm zu den Ereignissen in West-Berlin nahm den Forderungen der Aktivisten sogleich ihre rhetorische Schärfe, indem der Sprecher sie etwa mit dem „Abzug der Amerikaner aus Vietnam“ zusammenfasste. Der Hinweis, dass „größere Zwischenfälle“ in Berlin nicht gemeldet wurden und ein „starkes Polizeiaufgebot“ im folgenden Frankfurt-Segment „nicht einzugreifen“ brauchte, verlegte einmal mehr das Zentrum möglicher und realer Gewaltausübung in die Reihen der Protestierenden.<sup>30</sup>

Bildlich hingegen veranschaulichten die Einspielungen zu den Berlin-Protesten eine weitaus größere Komplexität bei der Darstellung von Massengewalt, die die Aussagen der Linksaktivist/innen mitunter dezidiert unterstützte. Bereits die erste Einstellung, die Plakate tragende Aktivist/innen im Laufschrift zeigte, führte Bilder vor, die Opfergruppen und Gewaltbegriffe deutlich ausweiteten. In der Totalen wurde zunächst ein Transparent-Text sichtbar, der „Freiheit für Bobby Seale“ einforderte. Der „heute“-Nachrichtentext, der das Fernsehpublikum explizit auf die Transparente hinwies, brachte diese Agitation mit der „Solidarität mit der militanten Farbigen-Bewegung ‚Black Panther‘“ in Verbindung. Panther-Mitbegründer Seale befand sich nach den politischen Protesten um die Chicagoer National Convention des Vorjahres immer noch in Haft. Die Bedrohung ging in dieser Transparentenwelt nicht mehr von den Protestierenden, sondern von den Staatsorganen und speziell denjenigen der USA aus. Andere, in der Halbtotale erfasste Plakattexte führten dies noch einen Schritt weiter, indem sie, wie schon in Sendungen des Jahres 1968, eine USA- und NS-Gleichsetzung vollzogen. Der Protesttext „US-Giftgas raus aus Deutschland“ brachte semantisch die Kampfmittel des US-Militärs mit den Mordpraktiken in den Vernichtungszentren des NS-Regimes in Verbindung, die in dem vielbeachteten ersten Auschwitz-Prozess von 1963 bis 1965 in Frankfurt/Main breit thematisiert worden waren. Diese Gleichsetzungen hob die Nachrichtensendung auch akustisch hervor, da die vom ZDF verwandte magnetische Aufzeichnungstechnik (MAZ) die Verwendung von Originalton wie etwa in diesem Segment das Skandieren der berüchtigten „USA, SA, SS“-Formel erlaubte. Freilich würde es zu kurz greifen, von einer linearen Aufnahme von Bildern und der von diesen beim Publikum ausgelösten Erinnerungen im Sinne der von den Protestierenden angestrebten politisch-kulturellen Deutungszusammenhänge auszugehen. Einzelne Einstellungen wiesen dann auch in gegensätzliche Richtungen. Die Verwendung einer Großaufnahme, die die sich in Reihen bewegenden Stiefel der Protestierenden in Szene setzte, rief Verbindungen zum Militär oder gar der nazistischen SA hervor, deren Mitglieder auch zu Propagandazwecken durch Deutschland marschiert waren und die die Aktivist/innen durch ihre Sprechchöre den Fernsehzuschauer/innen selbst ins Gedächtnis riefen.<sup>31</sup>

Aus der Perspektive zahlreicher Aktivist/innen blendeten diese in zeitgenössischen ZDF-Nachrichtensendungen vielfach dargestellten Massengewaltbilder immer noch zu viele Komponenten der Genozidsprache der Protestbewegungen aus. Insbesondere

.....  
<sup>30</sup> Zuspielteile und Programm Nachrichten. 13. Dezember 1969, ZDF Archiv, Mainz.

<sup>31</sup> Ebd.; Rebecca Wittmann: *Beyond Justice. The Auschwitz Trial*. Boston 2005, S. 11, 98.

die Mitglieder der Solidaritätskomitees mit der Black Panther Partei, die Ende 1969 in Frankfurt und West-Berlin von zahlreichen ehemaligen SDSlern wie Karl-Dietrich Wolff gegründet wurden, perpetuierten eine radikalere Bild- und Verbalrhetorik, die sie im Austausch mit amerikanischen Panther-Mitgliedern weiterentwickelten. Die Komitees veröffentlichten etwa Broschüren mit übersetzten Panther-Texten, die die „barbarischen Lynchmorde an Tausenden schwarzer Männer und Frauen“, die Behandlung der „amerikanischen Indianer“, die Atombomben auf Hiroshima und Nagasaki sowie den „feigen Massenmord in Vietnam“ allesamt als „Unterdrückung, Völkermord und Terror“ benannten. Wenn sich auch Wolff und die Komitees an den im ZDF dargestellten Protesten beteiligten, fanden ihre Aussagen doch in den „heute“-Sendungen kaum Niederschlag.<sup>32</sup> Dennoch war das Fernsehpublikum zuletzt durch die Berichterstattung zur Ermordung von Martin Luther King, Jr., für Bilder schwarzer Opfer zugänglich. Wenn auch den meisten Deutschen jenseits der Solidaritätskomitees und anderer linker Splittergruppen die Namen der von der US-Polizei erschossenen Panthers nicht bekannt waren, fügte sich das Seale-Porträt der „heute“-Sendung vom 13. Dezember 1969 doch in die sich weiterentwickelnden Opfernarrative der Erinnerungskulturen des Landes ein und verstärkte diese.

### **„CBS Evening News“: Bilder von Opfern, Massensterben und Totengedenken**

Einen Monat zuvor hatten die „CBS Evening News“ sich ihrerseits Anti-Vietnamkriegsdemonstrationen – allerdings solchen im eigenen Land – zugewandt. Am 13. November 1969 begann die Nachrichtensendung mit der Berichterstattung von den dreitägigen Protesten in der US-Hauptstadt, an deren Anfang der vom Vietnam Moratorium Committee und New Mobilization Committee to End the War in Vietnam (New Mobe) organisierte knapp 40-stündige „March against Death“ von über 45.000 Protestierenden stand. Im Gegensatz zur Bundesrepublik wuchsen Antikriegsdemonstrationen in den USA nach wie vor zu immer größeren Massenveranstaltungen an, die an diesem Novemberwochenende allein in Washington, D.C. weit über 500.000 Protestteilnehmer/innen aus dem ganzen Land auf die Straße brachten.<sup>33</sup> Weitaus ausgedehnter als die ZDF-Nachrichtensendungen präsentierten die „CBS Evening News“ Mitte November Bilder von Opfern, Massensterben und Totengedenken – das die New Mobe Organisator/innen mediengerecht in den Mittelpunkt ihrer Protestpraktiken gestellt hatten –, die in selektiver Form ein breites Publikum erreichten.

Mit einer Gesamtlänge von sieben Minuten dominierten die zwei zusammenhängenden und nur von einer Werbesequenz unterbrochenen Beiträge zu den Demonstrationen in D.C. die „CBS Evening News“ an diesem Donnerstag. Auch wenn Walter Cronkite die Sendung vom Kennedy Space Center in Florida aus eröffnete, wo er den anstehenden Abschuss von Apollo XII erwartete, war CBS mit Nachrichtenteams in der Hauptstadt präsent, deren Reportagen Anchorman Harry Reasoner vom New Yorker Studio aus einleitete. Der eingespielte Nachrichtenfilm zeigte den afro-amerikanischen CBS-Re-

.....

<sup>32</sup> Karl-Dietrich Wolff. Persönliches Interview, geführt vom Verfasser. Frankfurt/Main. 10. Mai 2010; Solidaritätskomitee mit der Black Panther Partei West-Berlin (Hrsg.): Aufsätze des Verteidigungsministers. In: USA Black Panther Party 1969-71, S. 6; APO Archiv, Freie Universität Berlin; Martin Klimke: The Other Alliance. Student Protest in West Germany and the United States in the Global Sixties. Princeton 2010, S. 120-121.

<sup>33</sup> CBS Evening News. 13. November 1969. Vanderbilt Television News Archive; Tom Wells: The War Within: America's Battle Over Vietnam. Berkeley 1994, S. 328-334; Simon Hall: Peace and Freedom. The Civil Rights and Antiwar Movements of the 1960s. Philadelphia 2005, S. 163-166.

porter Hal Walker vor einem sich vorwärtsbewegenden Protestzug am Ausgangspunkt des Marsches in der Nähe von Arlington National Cemetery. Während Walker die Protestformen beschrieb, erfasste die Kamera Ausschnitte des sich auf dem Weg zum Weißen Haus befindenden Zuges. Jeder der Teilnehmer/innen, die sich in einem Drei-Sekunden-Takt hinter Walker in Bewegung setzten, trug, so der CBS-Mann, ein Schild mit dem „name of a Vietnam war dead or the name of a bombed out Vietnamese village or the names of the states from which these victims have come.“ Die Kamerabewegung erfasste sowohl die sich im Halbdunkel bewegenden Demonstrierenden als auch deren aufleuchtende weiße Schilder. So konfrontierten die CBS-Bilder das landesweite Fernsehpublikum etwa mit einem Schild mit dem Aufdruck „Alabama 798 dead“. Plakate, die die Namen der von US-Streitkräften zerstörten vietnamesischen Dörfer erfassten, sparte CBS allerdings aus. Visuell ging es in den CBS News ausschließlich um amerikanische Tote und die vielschichtigen Bedeutungsebenen, die mit diesen einhergingen. Die einzelnen Protestierenden unterbrachen ihren ansonsten lautlosen Protest kurz vor dem Weißen Haus, wo sie, wie Walker anmerkte, „shout out the names they carry“, bevor sie in Richtung des Kapitols weitergingen.<sup>34</sup>

In der CBS-Nachrichtensprache und -bildlichkeit erschienen Massensterben und -verbrechen somit in auffallend abstrakten und zugleich universalisierenden Formen. In den abgebildeten Praktiken waren es die Toten, die, wie die Kulturwissenschaftlerin Eva Horn feststellte, als „Inbegriff dessen, was erinnert werden muss“ erschienen.<sup>35</sup> Die von CBS so evozierten Erinnerungsleistungen der Fernsehzuschauer/innen stellten diese Toten, bei denen es sich fast ausschließlich um US-GIs handelte, als „Opfer“ und keineswegs als Täter dar, die direkt das Leid großer Teile der vietnamesischen Bevölkerung verursacht hatten. Allerdings hatten auch die weitgespannten Opferbegriffe der „Evening News“ ihre Grenzen. Sie fanden zum Beispiel keinen Niederschlag in dem sich anschließenden Kurzbericht über die Black Panthers in Chicago. Ganz im Gegenteil stilisierte CBS einen weiteren von der Polizei erschossenen Panther mittels der Bezeichnung „sniper“ zum Täter und Ausgangspunkt der Gewalt. Selbst eine Untersequenz zu den Washingtoner Protesten, die sich mit „parade marshalls“ und deren Anleitung von Demonstranten zur Vermeidung von Gewalt beschäftigte, konstruierte die teilnehmenden Aktivist/innen keineswegs als mögliche Opfer von Polizeigewalt, sondern als potentielle Täter.

Todd Gitlin interpretierte diese CBS-Berichterstattung von den Protesten in der US-Hauptstadt als repräsentativ für die vorherrschenden „media frames“, die einerseits stets Konflikte betonten und andererseits die Grenzen von gewalttätiger Minderheit und friedfertiger Mehrheit bei Antikriegsaktionen verwischten. Gerade die letzteren Nivellierungen deckten sich weitgehend mit dem vom Nixon White House perpetuierten Narrativ, das die Massenproteste diskreditieren sollte. Allerdings verbalisierte die CBS-Nachrichtensendung auch gleichzeitig zentrale Konstruktionen von Massenverbrechen, die insbesondere der New Mobe perpetuierte. Wenn auch die CBS-Bildsprache die Aufnahme von Plakaten mit den Namen zerstörter vietnamesischer Dörfer vermied, so strichen doch die Reportertexte vom 13. November deren Verwendung eindeutig hervor

.....  
34 „CBS Evening News“. 13. November 1969.

35 Eva Horn: Tod, Tote. In: Nicolas Pethes und Jens Ruchatz (Hrsg.): Gedächtnis und Erinnerung. Reinbek 2001, S. 579-582.

und trugen so zur Verbreitung der Protestsprache bei. Im Gegensatz zum radikalisierten amerikanischen SDS und dessen Weather Underground Fraktion verzichtete der New Mobe als eine lockere Koalition zahlreicher auch kirchlicher Antikriegsgruppen aber auf eine Verwendung von ausschweifenden Genozidvorwürfen. Die abgebildeten Trauerpraktiken sollten auch versöhnen und breitere Teile der US-Bevölkerung für die Beendigung des Vietnamkrieges gewinnen. Selbst gemäßigtere und nochmals durch CBS verwässerte Bilder konnten aber auch radikalere Erinnerungen hervorrufen. Die „Ordnung der Lebenden und Toten“ blieb in der Tat „immer fragil und bedroht“.<sup>36</sup>

### **Vielschichtige transnationale Transferprozesse**

Diese Fragilität zeigte sich bereits innerhalb weniger Tage nach dem Ende der Massenproteste in Washington, D.C. Am 17. November erfuhr das US-Fernsehpublikum von Walter Cronkite, dass Überlebende eines „alleged (...) massace[r] (...) have claimed that an American infantry patrol sweeping through their village in March of last year executed more than 500 unarmed man, women and children.“ Ronald Ridenhour, der die Ereignisse in einem Brief an US-Präsident Nixon geschildert hatte, ging in dem sich anschließenden CBS-Bildinterview einen Schritt weiter, in dem der Veteran von einer „great, great number of the inhabitants of that village“ sprach, „who were murdered, who were slaughtered or massacred, killed (...) without provocation“ von einer US-Einheit.<sup>37</sup> Die Behandlung der Verbrechen in My Lai durch CBS- und ZDF-Nachrichtensendungen veranschaulicht eindringlich, wie die Sender den Protestsprachen friedensbewegter linker Aktivist/innen entgegensteuerten. Dabei zeigte sich auch, dass die Bildlichkeit und Textualität der Nachrichtensendungen – ähnlich wie die Protestsprachen selbst – das Resultat vielschichtiger transnationaler Transferprozesse waren.<sup>38</sup>

In den „CBS Evening News“ vom 20. November 1969 fiel die Behandlung der Geschehnisse von My Lai mit sechs Minuten und 40 Sekunden sogar zehn Sekunden länger aus als die Darstellung der Apollo XII-Mission, die CBS an diesem Abend noch als Erstes behandelte. Die zentrale Sequenz des mehrstufigen Nachrichtenbeitrags zu diesem „alleged massacre“ in Vietnam waren zweifellos die Bilder von Ronald Haeberle, die dieser als Fotograf des 31st Public Information Office kurz nach dem „Search and Destroy“-Einsatz vor Ort gemacht hatte. Nach einer kurzen Einleitung durch Harry Reasoner, der als Quelle Clevelands Zeitung „The Plain Dealer“ angab, zeigten die „Evening News“ nacheinander fünf Schwarz-Weiß-Fotographien. Die Verwendung eines Zooms ermöglichte es CBS etwa im ersten Bild die schmerzverzerrten Gesichtszüge einer vietnamesischen Frau und daran anschließend die Konturen des Leichnams eines Jungen hervorzuheben. Am längsten zeigte das Nachrichtenprogramm das letzte Bild, das in den Folgejahren zu einer globalen Medienikone wurde und einen Feldweg mit toten, mitunter halbnackten Frauen, Kindern und Babys darstellte. Die schrittweise Verifizierung der auf den Bildern erfassten Ereignisse erfolgte in dem anschließenden Nachrichtenfilm. In diesem Beitrag befragte CBS-Mann Reasoner in Fort Dix Sergeant Michael Bernhardt, der während der Massentötungen vor Ort gewesen war. Im Zusammenschnitt stellte

.....

<sup>36</sup> Ebd., S. 580; Gitlin 1980, S. 226-27; Ron Jacobs: *The Way the Wind Blew. A History of the Weather Underground*. London 1997, S. 120.

<sup>37</sup> CBS Evening News. 17. November 1969, Vanderbilt Television News Archive.

<sup>38</sup> Vgl. Thomas Pegelow Kaplan: Genozidbegriffe und politischer Protest in den 1960er und 1970er Jahren. In: Martin Sabrow (Hrsg.): *Potsdamer Almanach des Zentrums für Zeithistorische Forschung* 2010. Göttingen 2011, S. 55-68.

Reasoner zuletzt die Frage nach der Tötungsart, worauf Bernhardt antwortete, dass die Dorfbewohner „gathered to a group and this group was in a ditch, bomb crater (...) of some type, herded there together in that ditch and then they were fired upon“.<sup>39</sup>

Linke Protest- und Antikriegsgruppen in den USA nahmen diese von CBS und anderen Sendern verbreiteten Bilder bereitwillig auf und integrierten sie in ihre politische Arbeit, in der sie sich wiederum an die Massenmedien wandten. Viele Aktivist/innen sahen in den Haeberle-Fotografien eine Bestätigung und Legitimation ihrer Opposition zum amerikanischen Krieg in Vietnam. Zügig über die Kriegsverbrechen-Rhetorik hinausgehend, benannte eine zunehmende Zahl von Protestierenden die Taten in My Lai als „Genozid“. Dabei griffen diese Linksaktivist/innen auch auf die mittels transnationaler Kommunikation weiterentwickelten Genozidsprachen internationaler Konferenzen, wie etwa dem mit amerikanischer Beteiligung in Skandinavien 1967 durchgeführten Russell-Tribunal, zurück.<sup>40</sup>

Die CBS-Nachrichtentexte des ausgehenden Jahres 1969 hielten sich hingegen an die sprachliche Konstruktion des „alleged massacre“. Die Nachrichtenmacher von „CBS Evening News“ wandten sich dezidiert gegen eine Verbindung zu Massenverbrechen genozidalen Ausmaßes. Ihre konservativeren Konkurrenten von ABC sprachen zwar bisweilen in den Abendnachrichten von „Genozid“, aber sie verbanden diese Benennung sofort mit offiziellen Stimmen des kommunistischen Machtbereiches. So berichteten die „ABC Evening News“ am 4. Dezember 1969 etwa, dass die sowjetische Parteizeitung „Pravda“ einen Vergleich von „Pinkville to the Nazi destruction of East European villages“ gezogen hätte. Die Nachricht veranschaulichte somit eine weitere Ebene transnationaler Kommunikation, die in Fernsehnachrichten verhandelt wurde. Indirekt zeigte ABC darüber hinaus Parallelen zwischen offiziellen sowjetischen Stimmen und der Sprache der radikaleren Teile der amerikanischen Protestbewegungen auf. Anson Rabinbach hat treffend darauf hingewiesen, dass der bloße Begriff „Genozid“ der amerikanischen und sowjetischen Führung zu dieser Zeit als ein „Mittel gegenseitiger Verleumdung“ diene. ABC delegitimierte somit mittels der Assoziation mit der Sowjetunion den Sprachgebrauch linker US-Protestgruppen. Allerdings war allein schon die Weiterverbreitung der Haeberle-Bilder durch CBS bemerkenswert.

Zahlreiche US-Tageszeitungsredaktionen etwa verweigerten den Abdruck, z.T. weil die Redaktionen die Bilder für gefälscht hielten. Neben den propagandistischen Dimensionen boten die Fotografien aber auch Erinnerungsanlässe, die bestehende Erinnerungen des Publikums an US-Kriegsführung und -Kriege überschreiben konnten. Im Zuge der sich wandelnden Holocausterinnerungen in den USA der 1960er Jahre sahen nicht nur Mitglieder amerikanisch-jüdischer Gemeinden visuelle Überschneidungen zwischen den My Lai-Bildern und Fotografien von Opfern der NS-Gewaltverbrechen. Weit über die Reihen linker Protestgruppen und ihrer Umfeldler hinaus begannen Amerikaner/innen Fernsehbilder wie die Haeberle-Fotografien anders als das Nixon White House zu deuten.<sup>41</sup>

.....

<sup>39</sup> CBS Evening News. 20. November 1969, Vanderbilt Television News Archive; Lars Klein: My Lai. Die neuen Opferbilder des Krieges. In: Paul 2008 (Klein 2008), S. 372-375.

<sup>40</sup> Dave Dellinger: Unmasking Genocide. In: „Liberation“, Dezember 1967/Januar 1968, S. 3, 12.

<sup>41</sup> ABC Evening News. 4. Dezember 1969. Vanderbilt Television News Archive; Anson Rabinbach: Begriffe aus dem Kalten Krieg. Göttingen 2009, S. 62; Klein 2008, S. 375; Levy und Sznajder 2007, S. 134-137.

## Haeberle-Bilder im ZDF

Mittels transnationaler Transferprozesse traten die Haeberle-Bilder auch in den bundesdeutschen Fernsehnachrichten prominent hervor. Die „heute“-Ausgabe vom 2. Dezember 1969 stellte diese Bilder in die Sendungsmittelpunkte und ergänzte sie mit Filmmaterial von einem Interview mit dem Fotografen, das das ZDF direkt von CBS bezogen hatte. Die Hauptabteilung Tagesgeschehen transferierte ebenfalls das CBS-Vokabular vom „angeblichen Massaker“, fügte es aber auch in spezifisch innerdeutsche Bedeutungszusammenhänge ein. Dabei ging es nicht nur um die eigene Text- und Bildsprache des Senders, sondern auch darum, wie die „heute“-Redaktion die Verwendung der Haeberle-Bilder in den Genozidsprachen linker Gruppen darstellte. Bei der Behandlung von Anti-Vietnamkriegsdemonstrationen in West-Berlin griff „heute“ am 13. Dezember 1969 gleich mehrmals die Aneignung von My Lai-Rhetorik durch linke Gruppierungen auf. Die Haeberle-Bilder standen dabei im Mittelpunkt einer Nachrichtenfilmszene, die zwei ältere Frauen aus den Reihen der Demonstrierenden hervorhob. Die beiden Aktivistinnen trugen Großplakate, auf denen die Haeberle-Fotografien zum Zwecke des Genozidvorwurfs deutlich hervortraten. Die darauffolgenden Nachrichtenbilder zeigten ein Transparent, das diese Verbrechen in eine Reihe mit „Lidice“ und „Oradour“ und somit NS-Massenmorden stellte. Mittels eines Off-Kommentars erfuhr das ZDF-Publikum, dass es sich dabei um eine Kundgebung der Westberliner SED handelte. Im Kontext des Kalten Krieges wertete die Verbindung zu der im engen Verhältnis zum Ulbricht-Regime stehenden Partei diese Bilder und NS-Vergleiche in den Augen vieler westdeutscher Zuschauer/innen sofort ab. Darüber hinaus schlossen ZDF-Redakteure den Beitrag fließend an die Behandlung einer Demonstration von Restgruppen der Außerparlamentarischen Opposition (APO) an, die zeitgleich ähnliche Verbindungen zwischen dem US-Krieg und Hitler-Deutschland hervorgestrichen hatte. Auch wenn sich die APO zu ihren Hochzeiten immer wieder gegen die Linie der DDR-Führung gewandt hatte, betonte die „heute“-Sendung dennoch Gemeinsamkeiten in Wort und Bild und untergrub das Potential neuer Erinnerungsimpulse.<sup>42</sup>

Die Redakteure der tagesaktuellen Hauptsendung des ZDF vom 20. Februar 1970 folgten in ihrem Kommentar der Linie der „heute“-Ausgabe vom 13. Dezember. Dennoch maß die Februar-Sendung in visueller Hinsicht den Antikriegsprotesten und -sprachen wesentlich mehr Bedeutung zu. Zunächst bündelte die Sendung die Darstellungsweisen und Erinnerungsschübe im Feld von Massenverbrechen in einem vereinfachten Dualismus, den die Redaktion gemäß des geltenden Anchorman-Formats mit eigenen Kommentaren versah. Im Wiesbadener Studio leitete „heute“-Moderator Karl Heinz Schwab einen insgesamt fünfminütigen Beitrag zu dem vom International Vietnamkomitee organisierten Besuch eines 12-jährigen vietnamesischen Mädchens in der Bundesrepublik ein, das zu den wenigen Überlebenden von My Lai zählte. Bereits in der Anmoderation versuchte Schwab die Rezeption und Erinnerungssteuerung zu beeinflussen, indem er unterstellte, dass es dem Vietnamkomitee bei der Vorführung Vo Thi Liens als „Kronzeugin für Gräueltaten“ schlichtweg „um anti-amerikanische Propaganda“ ginge. Dem besonderen innerdeutschen Kontext entsprechend, fügte er hinzu, dass dieser Stil „gerade auch aus der DDR nur zu vertraut“ sei. In seinem Filmbericht zum Besuch des Mädchens griff Hans-Werner Conen diese „bewaffneten Worte“ wieder auf. „Die

.....

<sup>42</sup> Zuspieldteile und Geplanter Sendeablauf für Frühnachrichten. 2. Dezember 1969. ZDF Archiv, Mainz; Programm-Spätnachrichten. 30. November 1969. ZDF Archiv, Mainz; Zuspieldteile. „heute“. 13. Dezember 1969.

Veranstalter“, so Conen, „nennen es Aufklärung, Information; für die anderen ist sie zum zweiten Mal ein Opfer, dieses Mal das der Propaganda.“ In seiner Absage wurde Conen noch deutlicher, charakterisierte den Auftritt als „Angriff auf das Gemüt“ und betonte, dass dieser „Methode (...) der [beim Fernsehpublikum] gewünschte Effekt wohl versagt bleiben wird“. Auf diese Weise versuchte der „heute“-Moderator noch direkter die Erinnerungsschübe des Publikums von den durch die Protestierenden intendierten Sinnzusammenhängen abzulenken.<sup>43</sup>

Die Bildsprache, die mit Conens Text interagierte, konnotierte die Protestpraktiken des Vietnamkomitees allerdings deutlich positiver und wies auf schwelende Erinnerungskonflikte hin, die auf der Veranstaltung und in dem Nachrichtenbeitrag deutlich hervortraten. Während Conen etwa von „Aufklärung, Information“ sprach, erschien ein Haerberle-Foto auf dem Bildschirm, das eine vietnamesische Frau kurz vor ihrer Ermordung durch GIs zeigte. Im Gegensatz zu Conens Verbalkritik unterstrich gerade dieser Zusammenschchnitt den Aufklärungsanspruch der Protestgruppen. Im Anschluss verharrte die Kamera in halbnaher Einstellung auf Vo Thi Lien, die mit den anwesenden Journalist/innen und Aktivist/innen ihre Erinnerungen teilte. Mit betrübtem Gesicht, was ihren Opferstatus weiter verstärkte, hörte das TV-Publikum einen kurzen Auszug ihrer Ausführungen. „Die Amerikaner haben“, so übertrug ein Übersetzer ihre Rede, „meine Oma und andere Verwandte meiner Familie und viele, viele Einwohner dieses Dorfes ermordet.“ Weder in Bild noch Ton suchte die „heute“-Redaktion diese Aussage in Zweifel zu ziehen. Die abschließende Einspielung von Bildern eines späteren Treffens Vo Thi Liens mit Abgeordneten des linken Flügels der Regierungspartei SPD verlieh dem Erinnerungsbericht, den Bildern amerikanischer Massenverbrechen und schließlich den sich daraus ergebenden Erinnerungsimpulsen des Publikums weiteres Gewicht.<sup>44</sup>

### **Veränderung kollektiver Gedächtnisse**

Auch wenn „CBS Evening News“ und „heute“-Moderatoren wie Karl Heinz Schwab die textuellen und visuellen Konstruktionen der Protestbewegungen Ende der 1960er Jahren gezielt abschwächten, vermittelten beide Nachrichtenprogramme doch gerade auf visueller Ebene einen breiten Fluss von Bildern, die Kernaussagen der Aktivist/innen gerade in Bezug auf Massenverbrechen unterstützten. Insbesondere diese über Jahre währende Wiederkehr von Protestbildern löste beim Fernsehpublikum einschneidende Erinnerungsimpulse aus, die für die Veränderung kollektiver Gedächtnisse und der sich langsam verschiebenden Erinnerungskulturen einen zentralen Beitrag leistete. Dabei lösten die Bilder der Protestierenden, wie es Roland Barthes bezeichnete, eine komplexe „Gegen-Erinnerung“ aus, die die Erinnerungsformen der Fernsehzuschauer/innen zu überlagern hatte. In diesem Zusammenhang waren die Bilder von Massenverbrechen nicht durch die abgebildete Massengewalt, sondern dadurch gewalttätig, dass sie „den Blick mit Gewalt ausfüllt[en].“ Wie die Form und Aussagen der Protestaktivitäten waren auch die Bilder und Texte der Fernsehnachrichten und deren erinnerungsstützende Funktionen von transnationaler Kommunikation geprägt und nicht primär auf nationalstaatliche Rahmen reduzierbar. In den diskursiven Welten des Kalten Krieges bestanden diese Verbindungen aus bundesrepublikanischer Sicht nach erfolgter Westbindung vor allem mit den Vereinigten Staaten. Die besprochene Aneignung und Verbreitung

.....  
<sup>43</sup> Zuspieldate und Programm. „heute“ Nr. 38/70. 20 Februar 1970. ZDF Archiv Mainz.

<sup>44</sup> Ebd.

der Haerberle-Bilder von den Opfern My Lais ist nur ein, wenn auch sehr prominentes Beispiel für diese Dynamiken. Insbesondere Antikriegsproteste – auch in der Filterung durch CBS und das ZDF – verstärkten Begrifflichkeiten von „Opfern“, „Zeugen“ und „Überlebenden“. In einer noch bedeutenderen Entwicklung trugen sie dazu bei, diesen einen moralischen Status zu verleihen, der in den 1980er Jahren im beginnenden „Zeitalter der Zeugen“ zur dominanten Konstante in den Erinnerungsdiskursen wurde.<sup>45</sup> Daneben bestanden aber auch weiterhin deutliche Unterschiede bei der Darstellung von Massenverbrechen durch Nachrichtensendungen in der Bundesrepublik und den USA. Gerade bei den Täterbildern blendete CBS einen radikaleren Diskurs, der auch amerikanische Polizisten in Chicago oder GIs in Vietnam als Massenmörder darstellte, aus. „CBS Evening News“-„media frames“ folgten stattdessen Bildern der vermeintlich gemäßigeren Teile der Friedensbewegung, die auch GIs wie beim „March of Death“ fast ausschließlich als Opfer konstruierte. „heute“ hingegen vermischte gerade auch auf visueller Ebene viel stärker diese Diskursfragmente mit denjenigen der Protestbewegungen und präsentierte nicht nur US-Täter, sondern auch Analogien zu dem, was sich allmählich als kohärenter Diskurs eines singulären deutschen Genozids an den europäischen Juden herausbildete.

Gerade Ende der 1960er Jahre lieferten „heute“ und „CBS Evening News“ Bilder und Narrative, die das Fernsehpublikum in der Bundesrepublik und den USA mehr und mehr dazu bewegten, seine Erinnerungen an vergangene und gegenwärtige Massenverbrechen zu modifizieren. Das Ergebnis dieser Prozesse entlud sich übermächtig in den Reaktionen auf die NBC-Miniserie „Holocaust“, die zunächst 1978 in den USA und dann 1979 durch den Westdeutschen Rundfunk (WDR) in der Bundesrepublik ausgestrahlt wurde und den Judenmord zum Leitbegriff amerikanischer gesellschaftlicher Diskurse werden ließ.<sup>46</sup> In Westdeutschland schrieben sich diese in den Jahren zwischen 1968 und 1970 begonnenen Prozesse in den Zuschriften und Anrufen, die 1979 beim WDR, einer ARD-Landesrundfunkanstalt, eingingen, weiter fort.

Angesichts dieser jüngsten Bilderflut ordneten viele Zuschauer/innen ihre Erinnerungen neu, wobei sie allerdings auch auf die in den Vorjahren erfolgten Erinnerungsleistungen und die über Nachrichtenbilder vermittelten Impulse zurückgriffen. Viele, wie ein 38-jähriger Gießener in seiner Zuschrift, sprachen dezidiert von den „Opfern“ und der „Ermordung von mehreren Millionen Menschen“ durch die Deutschen. Dabei richteten Verfasser/innen nicht nur an sich, sondern auch an andere die stetige Mahnung, sich gegen jedwedes „Verschweigen und Vergessen“ zu wenden. Wie in der Erinnerungsforschung wiederholt dargelegt, beziehen Praktiken des Erinnerns in der Tat fortwährend ihre Gegenstände auf gegenwärtige Situationen. Andere Zuschriften verwiesen, gleich der in „heute“-Programmen der Vorjahre wiederholten Bilder der Anti-Vietnamkriegsbewegung, auf die breiten Opfergruppen von „Völkermord“. Ein 45-Jähriger beispielsweise sah keinen „Unterschied“ zwischen „einer unschuldig ermordeten Jüdin“ und „einer getöteten Vietnamesin“. Auch unter den Älteren, die während der NS-Zeit bereits erwachsen waren und die um 1970 noch die Mehrheit des Fernsehpublikums bildeten, kamen die evozierten Erinnerungen immer wieder auf die Opfer zurück. Für die Minder-

.....  
45 Annette Wieviorka: *The Era of the Witness*. Ithaca 2006; Roland Barthes: *Die helle Kammer*. Frankfurt/Main 1985, S. 102.

46 Aleida Assmann: *The Holocaust – a Global Memory?* In: Ders. und Sebastian Conrad (Hrsg.): *Memory in a Global Age. Discourses, Practices and Trajectories*. Basingstoke 2010, S. 103.

heit der Überlebenden der Lager, die in der Bundesrepublik verblieben war, galt dies ganz besonders. Ihre Konfrontation mit den Fernsehbildern löste erneut traumatische Erinnerungen an die Massenmorde insbesondere an Kindern aus. „Nicht das Feuer war so schlimm“, schrieb eine 59-jährige Frau aus Lünen über ihre Inhaftierung in einem Vernichtungslager, „sondern das Schreien der Kinder“.<sup>47</sup>

Neben dem Opferfokus nahmen Erinnerungen an die Täter beim Fernsehpublikum auch weiterhin einen zentralen Platz ein. Teilweise mehr als Abwehrhaltung in der Form älterer Diskurse gegen Kollektivschuldthesen, teilweise eher als Verpflichtung und politisches Programm weiteten die Zuschauer/innen dabei Täterbegriffe bereitwillig aus. Eine 48-jährige Hagenerin fühlte sich an gegenwärtig verübte Massenmorde erinnert und stellte fest: „Heute ist es doch in Kambodscha und Vietnam.“ Ein 35-Jähriger warf die Frage auf, ob denn „die Amerikaner ihre Untaten in Vietnam auch so gründlich“ präsentierten und fügte ein breiteres Genozidverständnis in nationalistische Abwehrdiskurse ein, die mitunter antisemitisch besetzt waren.<sup>48</sup>

In deutlicher Abgrenzung zu dieser Minderheit rechtsradikaler und neonazistischer Zuschriften forderten andere im Hinblick auf Täterbilder zusätzliche „Parallelen zur Gegenwart“ ein. Ein Kölner Zuschauer machte sich dafür stark, die „heutigen Beschimpfungen von Kommunisten“ ins Spiel zu bringen. Weitere Zuschauer hatten andere Erinnerungen an die Massenmorde an den europäischen Juden, die ebenfalls jenseits der Intentionen der Programmdirektoren und Nachrichtensendungen lagen. Sie hatten Bilder von der „Komplizenschaft des Kapitals im Dritten Reich“ und dem „maßgeblichen Anteil der Industrie an der Finanzierung des Krieges“ vor Augen, die in der derzeitigen Darstellungsform „verschleier[t]“ würden.<sup>49</sup>

### Gegen-Erinnerungen

Gerade in diesen Gegen-Erinnerungen und materialistischen Bedeutungsverschiebungen klingen nochmals die Protestsprachen linker westdeutscher und amerikanischer Aktivist/innen vom SDS bis zu den Black Panthers nach, die sowohl die „heute“-Nachrichten und „CBS Evening News“ in den späten 1960er und frühen 1970er Jahren abgebildet hatten. Die Konstruktionen von Massenmord und Genozid dieser Protestbewegungen gingen nicht nur in die kommunikativen Gedächtnisse ihrer Mitstreiter/innen ein und verstärkten deren Gruppenidentitäten. Durch Nachrichtensendungen, die allabendlich die Mehrheit der westdeutschen Bevölkerung vor den Fernsehgeräten zusammenbrachte, aufgegriffen, oftmals umgeformt und konträr kommentiert, lösten diese Bilder und Narrative auch in breiteren Bevölkerungsschichten Erinnerungen aus, die z.T. bestehende kommunikative Gedächtnisse überlagerten. Ohne Frage waren der Aufnahme von linken Protestsprachen deutliche Grenzen gesetzt. Die Nachrichtenredaktionen von CBS und ZDF sahen in den Projekten der Protestgruppen „Methode[n]“, denen der „gewünschte Effekt(...) versagt bleiben wird“ und musste.<sup>50</sup>

.....  
47 Erika Brauns-Clemens und Wilhelm Vollmann: Spontane Zuschauerreaktionen auf Holocaust, S. 27, 31. In: WDR Archiv. Köln (Brauns-Clemens und Vollmann, WDR-Archiv), S. 5407; Heiner Lichtenstein und Michael Schmid-Ospach (Hrsg.): Holocaust. Briefe an den WDR. Wuppertal 1982, S. 20, 65; Kansteiner 2006, S. 139.

48 Ebd., S. 47, 38. Vgl. auch Lichtenstein. Briefe an den WDR, S. 63, 70.

49 Ebd., S. 24; Brauns-Clemens und Vollmann, WDR-Archiv, S. 38; Zuspielteile. Tagesschau. 29. Januar 1979. NDR Archiv Hamburg. Vgl. auch Aleida Assmann: Erinnerungsräume. 5. Auflage. München 2011.

50 Programm. „heute“, 20. Februar 1970.

Dennoch zeigte sich ein deutlicher Einfluss der Protestierenden auf die Verbreitung von Opferbildern und den wachsenden moralischen Status von Überlebenden von Massenmorden in den beiden prominenten Nachrichtensendungen. Auch die Universalisierung von Massenmorden im Sinne der UN-Genozidkonvention und deren erneute Perpetuierung in transnationalen Kommunikationsräumen fand Widerhall in den Erinnerungspraktiken der Bevölkerung, auch wenn diese seit Ende der 1970er Jahre zunehmend in Kontrast zu den Singularitätsdiskursen des nun als Holocaust benannten deutschen Massenmordes an den europäischen Juden in offiziellen nationalen Gedächtnissen der USA und Westdeutschlands traten.

Ein primärer Blick auf Fernsehsender und -nachrichten als Vehikel des Scheitern der Protestbewegungen greift also zu kurz. Es bleibt festzuhalten, dass die über Jahre währenden Proteste linksgerichteter Gruppen mehr als bislang angenommen einen deutlichen Einfluss auf die Erinnerungskulturen und kulturellen Mnemotechniken Westdeutschlands und der USA ausübten, mit denen sich Westdeutsche und Amerikaner/innen kollektiven Identitäten und Orientierung versicherten. Schließlich transzendierten bereits vor der Entstehung globaler Holocaust- und Genozid-Gedächtnisse seit Ende der 1990er Jahre die von CBS- und ZDF-Nachrichtensendungen verbreiteten Bilder von Massenmord und die sie evozierenden Erinnerungen nationale Grenzen. Für diese Dynamiken waren auch linke Protestbewegungen der transatlantischen Welt von besonderer Bedeutung, die es auch in der antikommunistischen Ausrichtung westlicher Gesellschaften in Zeiten des Kalten Krieges mehr zu beachten gilt.

---

Anke Hagedorn

## **Der doppelte Wesemann oder wie der erste Intendant der Deutschen Welle zum Gestapo-Spion erklärt wurde**

In seinem im April 2011 erschienenen Buch „Enttarnt“ bezichtigt der Journalist Peter Ferdinand Koch den ersten Intendanten des deutschen Auslandssenders Deutsche Welle (DW), Hans Otto Wesemann, ein Gestapo-Spion und Agent des sowjetischen Militärgeheimdienstes GRU gewesen zu sein. Hans Otto Wesemann habe im Auftrag der Gestapo im Jahr 1935 den bekannten jüdischen Publizisten Berthold Jacob in Basel entführt und an die Nazis ausgeliefert. Nach dem Krieg hätten die Russen Wesemann mit seiner Vergangenheit als Gestapo-Agent erpresst und zu einer Zusammenarbeit mit dem GRU bzw. dem KGB gezwungen, so Kochs Behauptung.<sup>1</sup>

Diese Thesen des ehemaligen Spiegel-Redakteurs Koch wurden in der Presse in Deutschland und auch in der Schweiz mit großem Interesse aufgenommen. In der Schweizer „Weltwoche“ prangte ein großes Foto von Hans Otto Wesemann mit der Unterschrift: „Sein Wesen gleicht dem eines Ungeheuers. Journalist Wesemann 1963.“<sup>2</sup> Die FAZ kommentierte begeistert: „Bisher war kein fundierter Beleg für die Agententätigkeit Wesemanns überliefert, der von 1961 bis 1967 Intendant des deutschen Auslandssenders war. Der einstige ‚Spiegel‘-Redakteur Koch erbringt ihn nun, befördert durch das Studium amerikanischer Geheimdienstakten.“<sup>3</sup> Die Deutsche Welle selber reagierte reserviert, dementierte aber nicht: „Schon vor seiner Wahl zum Intendanten gab es Mutmaßungen, dass Wesemann in der NS-Zeit eine zweifelhafte Rolle gespielt habe“, so der Pressesprecher der Senders, Johannes Hoffmann. Die gegen ihn erhobenen Vorwürfe ließen sich jedoch auf der Grundlage der Informationen, die dem Sender vorlägen, nicht eindeutig klären.<sup>4</sup>

Die Behauptung, Hans Otto Wesemann habe für die Gestapo gearbeitet, ist nicht neu. Bereits kurz nach dessen Amtsantritt als Intendant der DW im Jahr 1961 machten entsprechende Gerüchte die Runde. Wesemann wies die Vorwürfe zurück. Er bot dem Leiter des Presse- und Informationsamtes der Bundesregierung und DW-Rundfunkratsvorsitzenden Felix von Eckardt auch gleich einen möglichen Erklärungsansatz für die Entstehung solcher Anschuldigungen an, nämlich die Verwechslung mit einem Hans Wesemann: „Ich habe, obwohl ich ihn nie gesehen habe, schon damals mit diesem Namensvetter viel Freude gehabt, da sich alle möglichen Leute an mich wandten, und die Rückzahlung von Schulden verlangten, die jener gemacht hatte. Dann schwenkte er über ins Lager der Gestapo und betätigte sich dort als Agent provocateur, der 1934 den bekannten pazifistischen Schriftsteller Jacob aus der Schweiz nach Deutschland lockte. (...) Nach dem Kriege ist er untergetaucht und soll sich mit falschen Papieren in die USA abgesetzt haben. Sie können sich leicht vorstellen, welche Annehmlichkeiten mir diese Namensgleichheit bereitet hat, als nach Kriegsende erst die Sowjets und dann

<sup>1</sup> Peter Ferdinand Koch: Enttarnt. Doppelagenten. Namen, Fakten, Beweise. Salzburg 2011 (Koch 2011), S. 103 ff.

<sup>2</sup> Die Schweizer Gestapo-Affäre. In: „Die Weltwoche“, 20.4.2011.

<sup>3</sup> Intendantenspion. Deutsche Welle lässt sich Zeit. In: „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, 14.4.2011. Die FAZ hat ihre Ansicht seitdem aber korrigiert und veröffentlichte einen Artikel, der auf den Recherchen der Autorin beruhen, vgl. Anke Hagedorn: Deutsche Welle. Der Intendant war nicht der Entführer. In: „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, 13.10.2011.

<sup>4</sup> Vgl. schriftliche Stellungnahme von Johannes Hoffmann, 16.8.2011, E-Mail gegenüber der Verfasserin.

die Amerikaner nach Berlin kamen und nach derartigen Verbrechern fahndeten.“<sup>5</sup> Offensichtlich gab sich von Eckhardt mit dieser Erklärung zufrieden, über weitere Schritte gegenüber Hans Otto Wesemann in dieser Angelegenheit ist jedenfalls nichts bekannt. Dennoch halten sich die Anschuldigungen gegenüber Wesemann bis in die heutige Zeit hartnäckig.

Neben Koch vertritt auch der Publizist Erich Schmidt-Eenboom in seinem Enthüllungsbuch „Undercover – Der BND und die deutschen Journalisten“ die These, Hans Otto Wesemann habe den jüdischen Publizisten Berthold Jacob entführt.<sup>6</sup> Doch wie sich aus zahlreichen wissenschaftlichen Publikationen und Quellen zur Entführung von Berthold Jacob ergibt, war der Täter nicht Hans Otto Wesemann, sondern tatsächlich dessen Namensvetter Hans Wesemann.

Die Geschichte der Entführung von Berthold Jacob ist hinlänglich bekannt: Der jüdische Publizist war wegen seiner kritischen Artikel ins Visier der Nationalsozialisten geraten und bereits 1932 aus Deutschland nach Frankreich emigriert.<sup>7</sup> Sein alter Bekannter und ehemaliger Kollege bei der „Welt am Montag“, Hans Wesemann, versprach, ihm bei der Beschaffung eines neuen Passes zu helfen, und lockte ihn im März 1935 in die Schweiz. Nach einem gemeinsamen feucht-fröhlichen Mahl im Basler Lokal „Schiefes Eck“ fuhren Wesemann und Jacob in Begleitung zwei weiterer Männer in einem Auto los, angeblich zur Unterzeichnung wichtiger Papiere in eine Wohnung im Vorort Riehen. Doch der Weg wurde immer länger und plötzlich wurde Jacob vom Ausruf „Halt, Grenze!“ eines deutschen Beamten jäh aus seinem Schlummer gerissen. Als sich herausstellte, dass er keinen gültigen Pass besaß, wurde er festgenommen.

Viel zu spät erkannte er, dass er von Wesemann in eine Falle gelockt worden war und seine Begleiter Gestapo-Agenten waren. Jacob wurde zwei Tage später in die Berliner Gestapo-Zentrale gebracht und dort unter Folter verhört. Hans Wesemann hingegen reiste entspannt mit seiner Geliebten für einen Kurzurlaub nach Italien. Doch das plötzliche Verschwinden von Berthold Jacob sorgte für heftigen Wirbel: Tageszeitungen in Frankreich, Großbritannien und der Schweiz berichteten über den Fall. In allen Schweizer Polizeistationen lag bald eine Personenbeschreibung Hans Wesemanns samt Suchmeldung vor. Bei seiner Rückkehr aus Italien wurden er und seine Begleiterin festgenommen. Wesemann wurde in Basel vor Gericht gestellt und wegen Menschenraubs zu drei Jahren Haft verurteilt.

Aus den Aussagen Wesemanns ging eindeutig hervor, dass die Entführung auf Schweizer Boden durch deutsche Beamte durchgeführt worden war. Der Schweizer Bundesrat forderte die sofortige Freilassung Berthold Jacobs. Adolf Hitler, der in seinem Urlaubsquartier auf dem Obersalzberg über das amateurhafte Vorgehen der Gestapo informiert worden war, wies das Auswärtige Amt an, Jacob sofort an die Schweizer Behörden auszuliefern und dafür zu sorgen, dass die Affäre nicht noch weiter in den Medien breit-

5 Brief DW-Intendant Wesemann an BPA-Leiter von Eckardt, 20.7.1961, BArch B 187/14.

6 Erich Schmidt-Eenboom: Undercover – Der BND und die deutschen Journalisten. Köln 1998, S. 306-307.

7 Sein eigentlicher Name war Berthold Jacob Salomon. Als Jude und entschiedener Kritiker der illegalen Aufrüstung in der Weimarer Republik musste Jacob 1933 direkt nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten außer Landes flüchten. Er verfasste aus Frankreich und aus der Schweiz wohl informierte Artikel über die deutsche Aufrüstung und wurde so zu einem der von den Nationalsozialisten meist gehassten und gesuchten Emigranten, vgl. Günther Deschner: Reinhard Heydrich. Statthalter der totalen Macht. München 1977 (Deschner 1977), S. 140 ff.

getreten würde.<sup>8</sup> So kam Jacob im September 1935 zunächst wieder in die Schweiz. Wegen seines fehlenden Passes wurde er jedoch kurzerhand nach Frankreich ausgewiesen, wo er 1939 festgenommen und interniert wurde. Auf der Flucht wurde Jacob 1941 von Portugal aus erneut von der Gestapo nach Deutschland verschleppt. Er starb 1944 an den Folgen seiner Internierung.

Diese Zusammenfassung der Affäre Jacob basiert auf einer Reihe von teils sehr umfassenden wissenschaftlichen Publikationen zu dem Fall. In all diesen Werken wird jedoch eindeutig „Hans“ und nicht „Hans Otto“ Wesemann als Entführer genannt. Der älteste ausführlichere Bericht über die Entführung von Berthold Jacob wurde unmittelbar nach der Entführung publiziert: In dem Buch „Das braune Netz. Wie Hitlers Agenten im Auslande arbeiten und den Krieg vorbereiten“ werden im Anhang die Affäre detailliert geschildert sowie Einzelheiten aus der Vita von Hans Wesemann ab 1926 nacherzählt.<sup>9</sup> Die Entführung Jacobs und Wesemanns anschließende Verhaftung werden sehr ausführlich beschrieben, mit dem Hinweis, dass dieser Fall „von allen Menschenraubfällen, die von der Gestapo im Ausland vollbracht worden sind, (...) in der öffentlichen Meinung der Welt das größte Aufsehen erregt, die breiteste Empörung“ hervorgerufen habe.<sup>10</sup>

Die Entführung ist in „Das braune Netz“ außerordentlich gut dokumentiert. Ausschnitte aus dem Vernehmungsprotokoll durch die Basler Staatsanwaltschaft, Kartenmaterial und Fotos von Hans Wesemann sowie der Gaststätte „Zum schiefen Eck“ bis hin zum Kennzeichen des Autos sind dem Bericht beigelegt. Als Komplizen von Hans Wesemann werden Dr. Walter Richter, Hans Joachim Manz und Gustav Krause von der Gestapo benannt und deren Steckbriefe, die im Schweizer Polizeianzeiger am 25. März erschienen waren, abgedruckt.<sup>11</sup> Seit dieser Publikation, die noch 1935 in der zweiten und dritten Auflage und ein Jahr später auf Französisch erschien, war der Fall Hans Wesemann hinreichend bekannt. Hinzu kamen noch zahlreiche Zeitungsartikel, die sich damit befassen haben.<sup>12</sup>

Die bislang ausführlichste Studie zum Fall Jacob legte 1972 der Schweizer Autor Jost Nikolaus Willi vor, der in einer über 400 Seiten langen Darstellung die Vorgeschichte, die Entführung selber sowie ihre Auswirkungen detailliert beschreibt.<sup>13</sup> Willi stützt sich

.....  
8 Der Fall Jacob kam bei den Nürnberger Prozessen bei der Vernehmung von AA Legationsrat Freiherr von Bülow-Schwandte, Leiter des „Referat Deutschland“, das für die Judenpolitik zuständig war, zur Sprache. Dieser bestätigte, dass Hitler persönlich die Anordnung gegeben habe, Jacob an die Schweiz auszuliefern, beharrt aber darauf, dass das AA nicht involviert gewesen sei, auch wenn Schriftstücke bezüglich Wesemann und der Entführung Jacobs seine Unterschrift tragen, siehe Auszug aus dem Vernehmungsprotokoll, Deutsches Zentralarchiv Nürnberger Prozesse Fall XI vom 24.6.1948, BStU, MfS, HA XX, 4989.

9 Das Buch wurde in Paris von den Editions du Carrefour veröffentlicht, einem von Willi Münzenberg gegründeten Verlag, der für viele der exilierten Schriftsteller und der illegalen Opposition im Deutschen Reich zum wichtigsten Verlag wurde. Der Autor oder die Autoren werden aus verständlichen Gründen nicht genannt, ebenso wenig wie die Herkunft der Informationen. Das Vorwort stammt von Lord Listowel, vermutlich dem 1906 geborenen Labour-Politiker William Francis Hare, 5. Earl of Listowel, Mitglied des House of Lords seit 1931. Dessen Vorwort ist vom 30. Juli 1935 datiert, also nur wenige Wochen nach der Entführung geschrieben (Listowel 1935). Ein Jahr später erschien das Buch in einer französischen Übersetzung von Henri Thies mit einem Vorwort von Berthold Jacob unter dem Titel „Le filet brun“ aber ohne Fotos.

10 Listowel 1935, S. 333.

11 Listowel 1935, Annex, ohne Seitenzahlen.

12 Im Jahr 1936 erschien auch ein Bericht des Schweizer René Sonderegger über die Auslandstätigkeit der Gestapo, in dem er ebenfalls den Fall Jacob ausführlicher behandelt. 1969 wurde die Entführung von Kurt Grossmann in seinem Werk über die deutsche Emigration während der NS-Zeit erneut aufgegriffen.

13 Jost Nikolaus Willi: Der Fall Jacob-Wesemann (1935/1936). Ein Beitrag zur Geschichte der Schweiz in der Zwischenkriegszeit. Bern 1972.

dabei auf zahlreiche von ihm gut dokumentierte Quellen. Er erhielt Zugang zu bis dahin gesperrten Akten in Schweizer Behörden und konnte darüber hinaus noch Augenzeugen, Zeitgenossen, Freunde und Bekannte Berthold Jacobs befragen.



Berthold Jacob in der Redaktion der Zeitung „La République“ am Tag nach seiner Übergabe an die Schweizer Behörden. Aufnahmedatum: 18.09.1935, Straßburg (Quelle: bpk)

Seit 2001 liegt auch eine ausführliche Biographie von Hans Wesemann vor. Das britische Autorenehepaar James J. und Patience P. Barnes zeichnen dessen Lebenslauf detailliert mit zahlreichen Belegen nach.<sup>14</sup> Sie geben auch erstmals Auskunft über den weiteren Lebenslauf von Hans Wesemann nach der Entführung von Berthold Jacob. Ihrer Darstellung zufolge endete dessen Biographie fast ebenso filmreif wie sie begonnen hatte: Hans Wesemann setzte sich nach seiner Haftentlassung aus der Schweiz nach Venezuela ab. Doch auch den venezolanischen Behörden wurde Wesemann zunehmend lästig. Er wurde unter einem fadenscheinigen Vorwand festgenommen und nur nach seiner Zusicherung, das Land zu verlassen, wieder auf freien Fuß gesetzt. Wesemann und seine venezolanische Frau Carmen schifften sich daher im Juli 1940 in Richtung Nicaragua ein. Doch nachdem Wesemann durch Aufsehen erregende Veröffentlichungen – eine davon von Otto Strasser – als Gestapo-Agent benannt worden war, geriet er auch in den Fokus der nicaraguanischen Behörden und nach dem Kriegsangriff auf Pearl Harbor ins Visier der USA. Im Herbst 1941 wurde Hans Wesemann festgenommen, an die USA ausgeliefert und dort interniert. Fünf Jahre später bot ihm die US-Regierung die Freiheit unter der Bedingung an, dass er nach Deutschland ausgewiesen werden würde. Wesemann fürchtete jedoch die Konsequenzen wegen seiner Gestapo-Mitarbeit. Er engagierte einen versierten Juristen, der eine Auslieferung ver-

.....  
 14 James Barnes und Patience P. Barnes: *Nazi Refugee Turned Gestapo Spy*. Westport Connecticut 2001 (Barnes und Barnes 2001).

hindern konnte. Wesemann wurde schließlich im Juni 1948 von den US-Behörden freigelassen. Danach verliert sich seine Spur. Barnes und Barnes vermuten, dass er nach Caracas zurückging und dort als Lehrer tätig war. Jedenfalls starb Hans Wesemann dort am 23. Oktober 1971, wie seine Sterbeurkunde belegt.<sup>15</sup>

Die Geschichte der Entführung von Berthold Jacob ebenso wie der Lebenslauf seines Entführers Hans Wesemann sind also hinlänglich bekannt. Das Leben von Hans Otto Wesemann ist bislang noch nicht wissenschaftlich erforscht worden. Angaben zu seiner Person finden sich zum einen in dessen Personalakte im DW-Archiv ebenso sowie in dessen Promotionsakte im Archiv der Universität Halle. Aus diesen Angaben geht eindeutig hervor, dass es sich bei Hans Wesemann und Hans Otto Wesemann um zwei verschiedene Personen handelt.

Hans Wesemann erblickte am 27. Februar 1895 in Nienburg an der Weser das Licht der Welt und wurde katholisch getauft. Er studierte und promovierte im Fach Germanistik an der Freiburger Universität. Er arbeitete zunächst als Redakteur für das SPD-Organ „Vorwärts“. Danach war er für zwei Jahre Korrespondent des sozialistischen Pressedienstes in Genf. Seine Frauengeschichten machten Wesemann aber bald in den Augen der Genossen verdächtig, und er wurde 1928 von seinem Posten nach Deutschland zurückbeordert. Ein fiktives Interview mit Adolf Hitler in der „Welt am Montag“ bereitete seiner kurzen journalistischen Karriere im Reich ein Ende: Hans Wesemann setzte sich 1930 nach Argentinien ab. Doch auch von dort musste er nach diversen Affären wieder fliehen und kam 1932 nach London. Dort wurde er 1934 von der Gestapo angeworben und erhielt wenig später den Auftrag zur Entführung von Berthold Jacob.

Hans Otto Wesemann wurde am 16. Februar 1903 in Frankfurt am Main geboren und war evangelisch. Er studierte von 1921 bis 1925 Rechts- und Wirtschaftswissenschaften an den Universitäten München, Berlin und Halle, wo er auch promoviert wurde.<sup>16</sup> Seine journalistische Karriere begann 1926 als Redakteur des „Wirtschaftsdienst“, später zog es ihn in die Automobilindustrie: Er wurde 1936 Direktor des Reichs-Kraftwagen-Verbandes Berlin. Daneben war er zunächst für die „Frankfurter Zeitung“ und ab 1940 für das Wirtschaftsressort der NS-Propaganda-Zeitung „Das Reich“ tätig.<sup>17</sup> Diese von Mai 1940 bis April 1945 erscheinende nationalsozialistische Wochenzeitung sollte nach dem Worten von Max Amann, dem Reichsleiter für die Presse der NSDAP und Präsidenten der Reichspressekammer, „die führende große politische Wochenzeitung sein, die das Deutsche Reich für In- und Ausland gleich wirksam eindringlich publizistisch repräsentiert.“<sup>18</sup> Das Schreiben von Leitartikeln hatte sich Propagandaminister Goebbels vorbehalten, doch die übrigen Mitarbeiter waren vorwiegend Mitglieder der kultu-

.....  
15 Sterbeurkunde von Hans Wesemann, Sterberegister Gemeinde von Santa Rosalia, Caracas. Beglaubigt durch den Direktor der Friedhöfe in Caracas, Barnes und Barnes 2001, S. 176.

16 Vgl. Personalakte Hans Otto Wesemann, DW-Archiv sowie die Promotionsakte Hans Otto Wesemann, Nr. 659, 31.1.1929, Universitätsarchiv Halle, Rep. 23 P Nr. 659. Sowie der beigefügte kurze Lebenslauf und der Matrikelschein von Hans Otto Wesemann Nr. 618/23.

17 Peter Köpf: Schreiben nach jeder Richtung. Goebbels-Propagandisten in der westdeutschen Nachkriegspresse. Berlin 1995 (Köpf 1995), S. 48.

18 Rainer Rohrbach (Hrsg.): Bis zum letzten Atemzuge. Propaganda in der NS-Zeit. Texte und Materialien zur Ausstellung des Museumsverbundes Südniedersachsen. Göttingen 1995, S. 74.

rellen und wissenschaftlichen deutschen Elite.<sup>19</sup> Der Erfolg von „Das Reich“ war sicherlich der Tatsache geschuldet, dass die Zeitung nicht mit platter Propaganda operierte, sondern eher versuchte, mit subtileren Angriffen auf feindliche Gruppen oder Nationen einen stärkeren Einfluss auf das deutsche Bildungsbürgertum zu nehmen. Auch Hans Otto Wesemann schrieb keine offen antisemitischen oder hetzerischen Artikel. In seinen Beiträgen für den Wirtschaftsteil mokierte er sich etwa über die „verkitschte Massenseele“ der Amerikaner<sup>20</sup> und stellte deutsche Tugenden der amerikanischen Dekadenz entgegen, indem er hervorhob, dass Kriegsinserate, die für sparsamen Verbrauch in Kriegszeiten warben, versuchen würden, „wirtschaftliche Einsicht und nationale Disziplin in Köpfe zu pflanzen, die dafür längst verdorben sind.“<sup>21</sup>

Dass er für „Das Reich“ tätig gewesen war, hatte Hans Otto Wesemann im Fragebogen der Personalabteilung der DW selber angegeben, allerdings bezeichnete er seine Funktion dort nicht als eine leitende in der Wirtschaftsredaktion, sondern als „Mitarbeit“.<sup>22</sup> Bis Mai 1945 war Hans Otto Wesemann Soldat (Kraftwagenfahrer). Zwischen September 1945 und März 1946 war er Berater der „Transport-Division des Office of Military Government“ (OMGUS) in Berlin. 1946 wechselte er wie mehrere ehemalige Mitarbeiter der Zeitschrift „Das Reich“ zum Berliner „Kurier“, einer von der französischen Besatzungsmacht im Jahre 1945 lizenzierten Tageszeitung mit liberalem Einschlag und wurde dort stellvertretender Chefredakteur.<sup>23</sup> Im Januar 1949 wurde er als Redakteur der Abteilung Politik und ab Juli 1949 als Redakteur für Wirtschaftsfragen beim NWDR angestellt. Nach seiner Tätigkeit als DW-Intendant wurde Hans Otto Wesemann Vorstandsvorsitzender der Stiftung Warentest.<sup>24</sup>

Koch wie Schmidt-Eenboom haben also die Lebensläufe von Hans Wesemann und Hans Otto Wesemann einfach miteinander verquickt, die sich daraus ergebenden Widersprüche haben beide Autoren ebenso konsequent ignoriert wie den neuesten Forschungsstand zu diesem Fall. Schmidt-Eenbooms Darstellung der Entführungsgeschichte beschränkt sich auf zwei Seiten. Als Quelle für seine These gibt er lediglich an einer Stelle Günther Deschners Biografie von Reinhard Heydrich an.<sup>25</sup> Deschner schildert darin ebenfalls die Entführung Berhold Jacobs, allerdings auch durch Dr. Hans Wesemann.<sup>26</sup> Erich Schmidt-Eenboom ist so nah an seiner Quelle geblieben, dass er ebenso an einer Stelle von „Dr. Hans Wesemann“ und nicht von Hans Otto Wesemann spricht. Aber selbst dieser „Tippfehler“ hat bei ihm nicht dazu geführt, seine These zu überdenken und die Widersprüche zu erklären, die sich aus der Verblendung von Hans und Hans Otto Wesemann ergeben. Die ausführlichen Schilderungen der Entführung

.....

19 Im umfangreichen Kulturteil schrieben u.a. Will Grohmann, Hans Havemann, Theodor Heuss, Werner Höfer, Karl Korn, der zeitweise Chef des Feuilletons war, Wilhelm Emanuel Süskind, Wolfgang Weyrauch. Den Bereich Wissenschaft und Bildung deckten u.a. Max Planck, Max Bense, Eduard Spranger und Benno von Wiese ab. Das Ressort Innenpolitik leitete der spätere Mitbegründer des Allensbacher Institutes für Demoskopie Erich Peter Neumann, bis er 1941 als Kriegsberichterstatter für „Das Reich“ vor allem im Osten eingesetzt wurde.

20 Hans Otto Wesemann: Verkitschte Massenseele. Kriegsinserate der Amerikaner. „Das Reich“. 13.8.1944, S. 5-6.

21 Ebd.

22 Vgl. Personalakte Wesemann, DW-Archiv.

23 Zu den beim „Kurier“ tätigen ehemaligen Mitarbeitern von „Das Reich“ siehe Köpf 1995, S. 48 ff.

24 Vgl. Biographie Hans Otto Wesemann, Kabinettprotokolle. Online unter: [www.bundesarchiv.de/cocoon/barch/0000/z/z1961z/kap1\\_10/para2\\_62.html](http://www.bundesarchiv.de/cocoon/barch/0000/z/z1961z/kap1_10/para2_62.html) (zuletzt abgerufen am 28.08.2012).

25 Deschner 1977, S. 140ff. Deschner wiederum beruft sich bei seinen Angaben auf Kurt Grossmanns Schilderung der Entführungsgeschichte Jacobs.

26 Deschner 1977, S. 142.

von Sonderegger und Willi mit den entsprechenden Angaben zur Vita von Hans Wesemann, die so gar nicht zu der von Hans Otto Wesemann passen, ignoriert Schmidt-Eenboom.



Hans Otto Wesemann (DW Archiv)



Hans Wesemann

Auch Peter Ferdinand Koch hält sich zunächst an den Lebenslauf von Hans Wesemann, den er relativ ausführlich bis zu dessen Verurteilung wegen der Entführung Jacobs im Jahr 1936 schildert. Koch stützt sich dabei im Wesentlichen auf zwei Quellen: zum einen auf Sondereggers detaillierte Schilderung der Aktivitäten des „Kopfjägers Wesemann“ aus dem Jahr 1936 sowie auf die Beschreibung des Falls Wesemann durch Kurt Grossmann aus dem Jahr 1969. Koch gibt an, dass es auch Ermittlungsakten zum Fall Salomon/Wesemann aus dem Jahr 1935 im Bundesarchiv in Bern gäbe, behauptet jedoch, dass diese gesperrt seien, obwohl zahlreiche Forscher vor ihm Zugang dazu hatten.<sup>27</sup> Die ausführliche Biographie von Hans Wesemann aus dem Jahr 2001 nutzt er interessanterweise nicht. Dass eklatante Unterschiede zum tatsächlichen Lebenslauf von Hans Otto Wesemann bestehen, ist ihm aber offenbar klargeworden. Doch er tut diese einfach als bewusstes Täuschungsmanöver Wesemanns ab und spricht von einer „geschönten Vita“.<sup>28</sup>

Um Hans Wesemanns Lebenslauf mit dem von Hans Otto Wesemann verschmelzen zu können, hat Koch einen durchaus kreativen Übergang gestaltet: Kochs Angaben zufolge hat Hans Otto Wesemann die Haftstrafe in der Schweiz nicht absitzen müssen, sondern sei „wegen guter Führung“ nach Venezuela abgeschoben worden. Von dort sei er dann nach Deutschland zurückgekehrt, als „ein brauner Leuchtturm, der nun gestählt in ‚sein‘ Drittes Reich heimkehrte“.<sup>29</sup> Für diese Angaben fehlt verständlicherweise jeder Beleg. Nach seiner Rückkehr habe Wesemann sich dann zu einem „nationalsozialis-

.....  
27 Koch 2011, Anm. 6, S. 435.

28 Ebd., S. 197.

29 Koch 2011, S. 106.

tischen Wirtschaftsführer berufen“ gefühlt und für den Wirtschaftsteil der Goebbels-Zeitung „Das Reich“ geschrieben.<sup>30</sup>

Koch ignoriert nicht nur die neuesten Publikationen zu Hans Wesemann bzw. der Entführung von Berthold Jacob, er weicht an einigen Stellen sogar deutlich von der Forschungslage ab, bzw. fügt pikante Details ein, über deren Quellen er sich ausschweigt.<sup>31</sup> So berichtet er etwa über Wesemanns Flucht nach Argentinien, dieser habe sich in Buenos Aires von begüterten Witwen aushalten lassen, diese aber nach kurzer Zeit verlassen: „Erst nahm er ihr Geld, dann räumte er ihre Schlafzimmer. Die Folge: neun Haftbefehle.“<sup>32</sup> Nach Kochs Angaben soll Hans Otto Wesemann auch nach seiner Rückkehr nach Deutschland engen Kontakt zu SS-Größen gepflegt haben. Er und sein Freund John Brech, ehemals Chefredakteur des „Wirtschaftsdienst“ und seit 1939 Ressort-Chef der Wirtschaftsabteilung des Goebbels-Zeitung „Das Reich“ seien von der NS-Elite „hofiert“ worden. Beide hätten in ihren angrenzenden Wohnungen in Berlin-Wannsee für hohe SS-Ränge „eingedeckt“.<sup>33</sup> Auch für diese Angaben führt Koch keinen Beleg an. Dass Wesemann John Brech kannte und vermutlich auch recht engen Kontakt zu diesem pflegte, liegt angesichts der Tatsache, dass beide bei der Zeitung „Das Reich“ im selben Ressort tätig waren, auf der Hand. Jedoch gibt es keinen Nachweis für eine besondere Nähe zum NS-Regime: Über Hans Otto Wesemann gibt es keine Angaben in der NSDAP-Mitgliedskartei des Document Center in Berlin. Er war nach eigenen Angaben lediglich Mitglied des Reichsverbandes der Deutschen Presse (1938 bis 1945) und der Nationalsozialistischen Betriebszellenorganisation (NSBO) sowie im Reichsluftschutzbund (1940 bis 1944).

Dass Hans Otto Wesemann keine besonders große Nähe zum NS-Regime gepflegt hat, zeigt sich auch daran, dass die Alliierten keine Einwände erhoben, als dieser beim NWDR angestellt werden sollte. Der Sender hatte sich wie in diesen Fällen üblich bezüglich einer eventuellen Belastung Wesemanns durch eine Anfrage an die „Broadcasting Liaison Branch Cologne“ rückversichert. In einem Schreiben vom 19. Januar 1949 wurde von dieser bestätigt, dass es keine Einwände gegen eine Beschäftigung von Hans Otto Wesemann gab.<sup>34</sup>

Doch Peter-Ferdinand Koch geht noch weiter: Er bezichtigt den ehemaligen DW-Intendanten, nicht nur ein Gestapo-Spion, Intimus von SS-Führungsoffizieren und Entführer Berthold Jacobs gewesen zu sein, sondern auch Agent des sowjetischen Militärgeheimdienstes GRU. 1948 sei Wesemann durch den kommunistischen Aktivist Julius Klepper angelockt und zu einem Treffen mit dem GRU-Führungsoffiziers Oberst Gennadij A. Borisow gebracht worden. Dieser soll Wesemann dann mit dessen Gestapo-Vergangenheit konfrontiert und damit zu einer Mitarbeit mit dem sowjetischen Geheimdienst GRU erpresst haben: „Wenn er, Wesemann, eine Zusammenarbeit mit dem sowjetischen Geheimdienst ablehne, werde das Material veröffentlicht.“<sup>35</sup>

.....  
30 Ebd.

31 Unterschiede gibt es unter anderem bezüglich der Anwerbung Wesemanns durch die Gestapo: Vgl. als geheim gekennzeichneten Brief von Bismarck vom 28.6.1934. Zitiert bei Grossmann 1969, S. 84 ohne Quellennachweis.

32 Koch 2011, S. 103.

33 Ebd., S. 107.

34 Vgl. Fragebogen „Broadcasting Liaison Branch Cologne“, 19.1.1949, Personalakte Wesemann, DW.

35 Koch 2011, S. 109.

Wesemann habe daraufhin die ihm diktierte Verpflichtungserklärung unterschrieben und in Erinnerung an die Entführung von Salomon Jacob, den Decknamen „Salomon“ erhalten. Damit sei Hans Otto Wesemann wieder „Handlanger“ gewesen, jetzt nicht mehr der Gestapo, sondern einer der GRU, so Koch.<sup>36</sup> Er beruft sich dabei auf einen Bericht von Borisow, ohne allerdings die Herkunft dieser Quelle anzugeben. Die Annahme, Hans Otto Wesemann sei dazu unter Androhung der Veröffentlichung seiner Gestapo-Mitarbeit gezwungen worden sein, ergibt jedoch wenig Sinn, da, wie bereits dargelegt, Hans Otto Wesemann nicht dieser Entführer war.

Dem im Jahr 1976 verstorbenen Hans Otto Wesemann bleibt die öffentliche Verunglimpfung seines Namens erspart, nicht jedoch seinen Angehörigen. Für alle anderen bleibt der unangenehme Nachgeschmack unsauberer journalistischer Arbeit von „Enthüllungsjournalisten“, die das unlautere Verhalten anderer aufdecken wollen, sich dabei aber selbst teilweise fragwürdiger Methoden bedienen.

*Anke Hagedorn schreibt derzeit ihre Dissertation über den deutschen Auslandsrundfunk Deutsche Welle (DW). Im Mittelpunkt der Untersuchung, die zum 60. Jubiläum des Senders 2013 erscheinen soll, steht die Entstehung und Entwicklung der DW im politischen Kontext. Diese spiegeln die innenpolitischen Konflikte in Deutschland wie auch die außenpolitische Entwicklung, und so ist die Geschichte der Deutschen Welle gleichsam ein Spiegel der Entstehung und Entwicklung der Bundesrepublik: Der Sender ist zum einen das Produkt eines Machtkampfes um die Rundfunkhoheit zwischen der Bundesregierung und den Landesrundfunkanstalten, die jahrelang heftig um die Aufgabe und Struktur des Senders debattierten. Zum anderen ist die DW eindeutig ein Kind des Kalten Krieges. Sie ist in einer Phase massiver Abgrenzungsbemühungen der jungen BRD gegenüber der DDR und dem übrigen Ostblock entstanden und hat ihre Rolle dementsprechend definiert. Das Ende des Kalten Krieges brachte auch die Notwendigkeit einer inhaltlichen Neuorientierung der DW mit sich. Diese Entwicklung ist bis heute noch nicht abgeschlossen: Der Sender befindet sich gerade in einem umfassenden Reformprozess, der vor dem Hintergrund einer grundsätzlichen Debatte über die Existenzberechtigung und die Rolle eines deutschen Auslandsfunks stattfindet.*

Carsten Heinze und Bernd Schoch

## Musikfilme im dokumentarischen Format

Zur Geschichte und Theorie eines Subgenres des Dokumentarfilms

### Einleitung

Ein Blick in die Auslagen großer Elektronikfachgeschäfte zeigt, dass der Markt für Musikfilme und insbesondere für Musikdokumentarfilme als ein spezielles Genre des Musikfilms exponentiell wächst.<sup>1</sup> Mittlerweile gibt es in elektronischen Megastores ganze Abteilungen, die riesige Auslagen allein für dieses Filmgenre bereit halten. Darüber hinaus existieren Produktionsfirmen und Vertriebe, die sich vor allem auf Musikfilme spezialisiert haben (so das amerikanische Independent-Label Plexifilm.Digital.Music.Film).<sup>2</sup> Dabei haben Musikdokumentarfilme, die aus dem Bereich Rock/Pop kommen, einen großen Anteil an diesem Zweig, jedoch finden sich auch im Bereich der E-Kultur immer mehr dokumentarische Opern-/Ballett- oder andere klassische Konzertfilme. Die Übertragung von Live-Konzerten der E- und U-Kultur im Fernsehen ist ein fester Bestandteil verschiedener TV-Programme. Auch synchrone Liveübertragungen großer Opernveranstaltungen in regionalen Kinos rund um den Globus sind heutzutage keine Seltenheit.

Beinahe jede/r Sänger/in, Band oder Musikszene besitzt mittlerweile einen eigenen Musikdokumentarfilm, mit dem die Rezipient/innen Informationen und Aufklärung über Musik, persönliche Einstellungen, Hintergründe o. ä. erhalten. Die Möglichkeit, sich selbst „ins Bild zu setzen“, ist sicherlich auch der Verbilligung technischen Equipments im Zeitalter digitaler Filmaufnahmen geschuldet. Von der Handycam bis zur handlichen Videokamera reichen die technischen Möglichkeiten zur relativ einfachen Herstellung musikdokumentarischer Bilder. Musikdokumentarfilme werden somit nicht zwangsläufig an ein größeres Filmpublicum adressiert, sondern finden sich oftmals auch als Zusatz-DVD in Luxusausgaben von CD-Veröffentlichungen für einen überschaubaren Fanzirkel. Im Zeitalter der Handycam gelingt es auch kleineren und unbekannteren Künstlern relativ problemlos, kostengünstige Filmaufnahmen von und über sich herzustellen. Ebenso gibt es auf Seiten der Fans unzählige mit der Handycam aufgenommene Konzertfragmente, die auf Plattformen wie YouTube zu sehen sind. Hier hat sich innerhalb kürzester Zeit ein unüberschaubares Archiv musikdokumentarischer Aufnahmen entwickelt. Größere und bekanntere Sänger/innen oder Bands verfügen mittlerweile nicht nur über eine Musikdokumentation, sondern haben eine Vielzahl von Konzertmitschnitten, biographischen oder thematisch anders gelagerten Filmen in ihren Verkaufsfächern stehen oder auf ihren Online-Seiten verfügbar. Musikfilme, Filme über Musik oder Musikfilme mit überwiegend dokumentarischen Filmbildern kommen so in unzähligen Varianten vor.

Musikfilme, zu denen Musikdokumentarfilme gerechnet werden können, sind im Allgemeinen ein Filmgenre, das aufgrund seiner unterschiedlichen Formen und Inhalte schwer zu fassen ist.<sup>3</sup> Obwohl auf auditiver Ebene die Klangästhetik der Musik als

<sup>1</sup> An der Universität Kiel wird zurzeit im Bereich der Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung an einer Online-Enzyklopädie zu Rockumentaries gearbeitet, deren Umfang ständig wächst (online unter: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/index.php>, zuletzt abgerufen am 7.6.2011). Als Online-Zeitschrift stellt „Rock and Pop in the Movies“ Musik(dokumentar)filme in den Mittelpunkt des Interesses.

<sup>2</sup> Online unter: [www.plexifilm.com](http://www.plexifilm.com) (zuletzt abgerufen am 7.6.2011).

<sup>3</sup> Vgl. Georg Maas und Georg Schudack: Der Musikfilm. Ein Handbuch für die pädagogische Praxis. Mainz u.a. 2008 (Maas und Schudack 2008), S. 12.

gegenstandsloses, sinnliches Erfahrungsmedium im weitesten Sinne den zentralen Gegenstand von Musikfilmen bildet und damit sämtliche Darstellungsformen inhaltlich wie formalästhetisch verbindet, kann diese auf vielfältige Weise präsentiert werden. Visualisiertes Musiktheater (Opernfilme), Filmmusicals, Konzertfilme, Tourneefilme, Bandfilme, Doku-Soaps und Castingshows, Rockfilme, Mockumentarys, biographische Filme, Musiker in Spiel- und Dokumentarfilmen sowie Videoclips verweisen nur auf die wichtigsten Inszenierungen von Musik mit dokumentarischem Charakter im Film. Damit reicht die thematische Spannweite von dokumentarischen Live-Aufnahmen, ethnographischen und historiographischen Untersuchungen von Jugend- und Musikkulturen über künstlerisch-ästhetisch verdichtete Videos bis hin zu fiktiven Erzählungen, in denen Musik einen zentralen Stellenwert einnimmt. Oftmals treffen fiktionale wie dokumentarische Filmbilder in ein und demselben Artefakt aufeinander. Wie also können Musikdokumentarfilme von Musikfilmen sinnvoll unterschieden und weiter differenziert werden? Welche Unterschiede lassen sich im Bereich des Musikdokumentarfilms innerhalb verschiedener Sub-Genres ausmachen? Was ist überhaupt ein musikdokumentarisches Filmbild, was zeichnet es aus? Und schließlich: Welche Rolle spielt Musik a) als Gegenstand der Darstellung und b) als assoziativer Soundtrack in Musikdokumentarfilmen?

Eine erste Differenzierung verschiedener Darstellungsformen von Musik im Film kann entlang der Gattungsgrenzen Spiel- und Dokumentarfilm geleistet werden.<sup>4</sup> Dieser Auffassung wollen die Autoren folgen. Interessanterweise haben sich viele namhafte Spielfilm- oder Dokumentarfilmregisseure wie Martin Scorsese, Clint Eastwood, Jim Jarmusch, Wim Wenders, Klaus Wildenhahn, Richard Leacock u.a. innerhalb ihrer Produzentenkarrieren zwischenzeitlich dem Genre des Musik(dokumentar)films gewidmet. Offenbar übt dies einen besonderen Reiz aus. Während der Spielfilm vor allem fiktiv arbeitet und narrative Muster verwendet, Schauspieler einsetzt und mit den Fakten frei umgeht, ist der Dokumentarfilm an einer nicht- bzw. vorfilmisch zu beobachtenden oder zu rekonstruierenden Realität orientiert, die die Inhalte des Films referentiell außerhalb desselben verortet. Auf der anderen Seite sind es die Sehgewohnheiten und das Vorwissen der Zuschauer/innen, die Musikdokumentarfilme erst als solche signifizieren, was durch die dokumentarfilmischen Paratexte wie Titel, Genrebezeichnung, Ankündigungen und Besprechungen kommunikativ zusätzlich unterstützt wird. Musikdokumentarfilme eröffnen einen anderen Zugang zum Gegenstand Musik als fiktive Spielfilme: „Dokumentationen bieten sich als Format daher in besonderer Weise an, den vielen verschiedenen Funktionen und Aggregatzuständen von Musik ein Gesicht zu geben, die Menschen dahinter zu zeigen und die Geschichten vorzustellen, die sich in diesen Zusammenhängen verbergen.“<sup>5</sup> Die sozialkommunikativen Funktionen beider Filmgattungen unterscheiden sich grundsätzlich vor allem hinsichtlich ihres Mitteilungs- und Informationscharakters: Der Spielfilm wird dabei traditionell eher der Unterhaltung zugeordnet, der Dokumentarfilm dagegen verspricht sachliche Aufklärung und Information. So stehen sich offenbar fantasievolle Imagination und nüchterne Betrachtung diametral gegenüber. Allerdings werden gerade bei einem Gegenstand wie Musik diese Grenzen durchbrochen, das Fiktionale wird dokumentarisch wie auch das Dokumentarische fiktional wird. Beide Filmgattungen sprechen den Zuschauer zwar unterschiedlich an und

.....

<sup>4</sup> Vgl. Michael Custodis: Die Musikdokumentation. Typologische Bemerkungen (Custodis 2010). In: Peter Moormann (Hrsg.): Musik im Fernsehen. Sendeformen und Gestaltungsprinzipien. Wiesbaden 2010 (Moormann 2010), S. 67-82.

<sup>5</sup> Ebd., S. 68.

verlangen von den Rezipient/innen differenzierte Wahrnehmungshaltungen, jedoch ist die innerfilmische Struktur oftmals von Uneindeutigkeiten geprägt. Die Grenzen zwischen Musikfilm und Musikdokumentarfilm sind fließend.

Inwieweit eine Differenzierung in dokumentarische und fiktive Darstellungsformen des Musikfilms dennoch sinnvoll ist, soll in den nächsten Abschnitten diskutiert und anhand von gattungsspezifischen Differenzierungen musikdokumentarfilmischer Formate aufgezeigt werden. Auch wenn im Zeichen hybrider Formate Mischformen eher Regel als Ausnahme sind, auch wenn möglicherweise filmhistorisch die Grenzen niemals klar zu ziehen waren, gibt es doch einige Differenzen, die es genauer zu betrachten gilt. Ausgehend von der Beobachtung, dass auf Authentizität und Hintergrundinformationen aufgebaute Musikdokumentationen in den letzten Jahren eine bevorzugte und weit verbreitete Form der musikkulturellen Kommunikation geworden sind, möchten wir vor diesem Hintergrund den Begriff Musikdokumentarfilm näher beleuchten und fundieren.

### 1. Musikfilm und Musikdokumentarfilm: Theoretische Abgrenzungsversuche

Spricht man von Musikfilmen als Oberbegriff, so umfasst dieser sämtliche Filmformen, in denen Musik eine zentrale Rolle spielt. Musikfilme kommen in fiktionalen und dokumentarischen Formaten vor, sie reichen von biographischen Filmen über Opern-, Musical- und Rockfilme bis hin zu Videoclips.<sup>6</sup> Ist diese breit gefasste Definition schon unscharf genug, verwirren sich die musikfilmischen Genregrenzen noch weiter, bezieht man die ersten jugendlichen Rock'n'Roll-Filme in die Bezeichnung Musikfilm mit ein. Jugend- als vorwiegend auf Musik beruhende Kulturen rücken dann in einen erweiterten medialen Zusammenhang. So wären frühe sozialkritische Jugendfilme wie „Der Wilde“ (1953) mit Marlon Brando, „Die Saat der Gewalt“ (1955) mit dem Bill-Haley-Hit „Rock around the clock“ (1954) sowie „...denn sie wissen nicht, was sie tun“ (1955) mit James Dean ebenfalls diesem Genre zuzurechnen, ohne dass Musik hier eine hervorgehobene Rolle spielte. Diese und andere frühe Musikfilme, weitgehend ohne Musik auskommend, zeigten eine rebellische Jugend, deren Protagonisten schnell in Habitus und Lebensstil einen globalen Vorbildcharakter annahmen.<sup>7</sup> In den 1950er Jahren entstanden so eine Reihe von Jugendfilmen, die weniger über die Musik, als vielmehr über ein gemeinsam geteiltes Lebensgefühl zu großen Erfolgen wurden. Frühe Musikfilme dieser Art stehen damit in einem engen Zusammenhang mit der Herausbildung von Jugendkulturen und trugen zu deren weltweiter Popularität bei. Dies hat sich bis heute nicht geändert. Musik im Film spielt dabei nur eine periphere Rolle, ist nicht zentraler Gegenstand des Films, sondern Ausdruck eines Lebensgefühls.

Aber auch andere Filme ohne die Musik als zentralen Gegenstand werden unter dem Begriff Musikfilm diskutiert. So wird „Der Blaue Engel“ (1930) mit Marlene Dietrich sowohl dem Genre Literaturverfilmung wie auch dem Musikfilm zugeordnet.<sup>8</sup> Dietrich singt in dieser Verfilmung des Heinrich-Mann-Romans „Professor Unrat“ gerade einmal fünf Lieder, mit denen sie die Männer betört. Es bleibt eine offene Frage, ob schon allein deshalb dieser Film als Musikfilm zu bezeichnen wäre, oder aber ob man über die

.....  
6 Vgl. Maas und Schudack 2008.

7 Vgl. Jürgen Struck: Rock Around the Cinema. Spielfilme, Dokumentationen, Videoclips. Reinbek 1985 (Struck 1985), S. 9 ff.

8 Vgl. Maas und Schudack 2008, S. 15 f.

Bedeutung der Musik als dramaturgisches Element zu diskutieren hätte.<sup>9</sup> Musik kann somit in verschiedener Weise thematisch werden: als Filmmusik oder aber als thematischer Gegenstand.

### Definitionen

Eine befriedigende Definition des Musikfilms allein über seinen Gegenstand Musik scheint angesichts dieser thematischen Vielfalt und Breite kaum erreichbar zu sein. Musik kann, muss aber nicht im Mittelpunkt des Musikfilms stehen und verdeutlicht so seine unscharfe und breite Verwendungsweise, überdies seine frühe Assoziation mit Jugendkulturen. Eine andere Möglichkeit, Musikfilme weiter sinnvoll zu systematisieren, legt die gattungsspezifische Differenzierung zwischen fiktiven und dokumentarischen Filmformaten nahe. Für eine derartige Unterscheidung sprechen die unterschiedlichen Bedingungen hinsichtlich der Produktion, des Films als Filmprodukt und der Rezeption beider Filmgattungen. Musikdokumentarfilme haben anders als in Musikfilmen Musik, Musiker, Bands, Konzerte oder ganze Musikkulturen zum Gegenstand. Diese Sujets sind auch vom Zuschauer als real existierend zu erkennen, was für den Musikfilm nur indirekt gilt. Allerdings ist auch bei dieser Differenzierung zu bedenken, dass die Grenzen zwischen dokumentarischen und fiktiven Filmbildern fließend sind und in einem einzigen Film nicht selten beide Formen vorkommen, gerade dann, wenn Musikdokumentarfilme mit ästhetischen Gestaltungs- und Inszenierungsstrategien arbeiten, um ein Sinnbild für den Gegenstand Musik zu schaffen. Um Musikdokumentarfilme als eigenes Genre des Musikfilms idealtypisch gegenüber diesem abgrenzen zu können, muss filmtheoretisch weiter ausgeholt werden und auf die Unterschiede zwischen Spiel- und Dokumentarfilm näher eingegangen werden. Dabei sollen nicht nur gattungsspezifische Unterschiede herausgearbeitet werden, sondern Musik im dokumentarischen Film als dramaturgische Form der Darstellung betrachtet werden.

Nach Hickethier wird eine Darstellung zur Dokumentation, sobald sie ein „direktes Referenzverhältnis zur vormedialen Wirklichkeit“ behauptet, und dies vom Zuschauer im Prozess der Rezeption so auch akzeptiert wird.<sup>10</sup> Demgegenüber besteht im fiktiven Film kein zwingendes Referenzverhältnis zur Realität, die Geschichte ist in der Regel frei erfunden.<sup>11</sup> Der Dokumentarfilm repräsentiert eine vorfilmische Realität, während der fiktive Spielfilm diese lediglich präsentiert – als etwas frei Erfundenes, jedoch im Prozess der Produktion vor der Kamera Stattgefundenes. Der Dokumentarfilm ist anders als der fiktive Spielfilm prinzipiell „wahrheitsfähig“.<sup>12</sup> Zu unterscheiden ist dabei zwischen fiktiv und fiktional: Bei dem Begriff Fiktivität handelt es sich um frei erfundene Sinngebilde. Es sind damit bestimmte Existenzweisen von Gegenständen, Orten und Personen gemeint, die real nicht existieren; als Beispiel hierfür wären Sherlock Holmes, Don Quichotte oder das Land der Hobbits zu nennen. Im Zusammenhang des – mit dem Genre spielenden – Musikdokumentarfilms (mockumentary) wäre hier die nur für den Film entstandene Heavy Metal-Band „Spinal Tap“ zu nennen („This is Spinal Tap“, 1984). Jedoch kommen diese Gegenstände, Orte oder Personen in der Realität als

.....  
9 Vgl. ebd.

10 Knut Hickethier: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart 2007 (Hickethier 2007), S. 181.

11 Vgl. ebd.

12 Klaus Arriens: Wahrheit und Wirklichkeit im Film. Philosophie des Dokumentarfilms. Würzburg 1999 (Arriens 1999), S. 43 f.

Fiktionen vor – und werden dadurch zu realen Gegenständen der gesellschaftlichen Kommunikation. Das Fiktionale hebt dagegen auf die gestalterischen Merkmale – die Darstellungsweise – ab; das auf diese oder jene Weise Dargestellte existiert real nicht, es ist aber auch nicht schlichtweg falsch.<sup>13</sup> Das Fiktionale als gestaltetes Ergebnis einer bestimmten Darstellungsweise ist so in seiner Art der Darstellung nicht existent, es kann jedoch durchaus reale Bezugskontexte aufweisen. So beruhen etwa musikfilmische Biopics wie „Walk the Line“ (2005) über Johnny Cash oder „I’m Not There“ (2007) über Bob Dylan (in dem Dylan durch fünf verschiedene Darsteller/innen verkörpert wird) auf realen lebensgeschichtlichen Bezugskontexten, jedoch ist die dramaturgische Umsetzung und Inszenierung des Stoffes fiktional und hat sich nicht, wie der Dokumentarfilm, mit den Widerständen von Darstellungsproblemen und Zugangsschwierigkeiten außerfilmischer Wirklichkeiten zu beschäftigen. Bezogen auf den Dokumentarfilm bedeutet diese Differenzierung: Sofern sich dieser als kunstlose oder rein beobachtete Wiedergabe von Realität versteht, kommen Fiktionalisierungen nicht vor bzw. sind per se ausgeschlossen; versteht sich aber der Dokumentarfilm als gestaltetes Produkt, so kann das Fiktionale durchaus Bestandteil der dokumentarischen Darstellungsweise sein.<sup>14</sup> Im Kontext musikedokumentarischer Filme kommen beide Möglichkeiten vor: Als bloße ethnographische Beobachtungsfilm mit wenig gestalterischen Eingriffen und mit möglichst langen Filmsequenzen, wie etwa in „Thrash in Altenessen“ (1989), ein Musikdokumentarfilm über die Essener Thrash Metal Band Kreator von Thomas Schadt oder aber „196 BPM“ (2003), ein Beobachtungsfilm über die Loveparade 2002 von Romuald Karmakar, der bei einer Länge von 60 Minuten mit nicht viel mehr als drei Schnitten auskommt; als inszenierte, visuell-rekonstruktiv arbeitende, komplex montierte Gestaltung einer musikhistorischen Aufarbeitung von Bandgeschichten oder Musikszenen, wie etwa in „Joy Division“ (2007) von Grant Gee.

Die Übergänge von reinen Beobachtungsfilm zu gestalteten Dokumentarfilmen sind fließend. So ist „Slide Guitar Ride“ (2005) von Bernd Schoch ohne Zweifel ein Musikdokumentarfilm über die schillernde Ein-Mann-Band Bob Log III aus Arizona; obwohl dieser Film weitgehend im Direct Cinema-Stil beobachtend arbeitet, werden einzelne Szenen, die so geschehen sind, über die jedoch kein Filmmaterial vorlag, durch Knetanimationen rekonstruiert. Beide Darstellungsformen sind also bloße Idealtypen und kommen in der Filmpraxis als reine Formen praktisch nicht vor, und doch nehmen wir als Zuschauer unterschiedliche Rezeptionshaltungen ein. Die intradiegetische, assoziative oder kontrapunktische Montage von Bild und Musik, mal sparsam dezent, mal exzessiv beschleunigt, ist immer eine Form der innerfilmischen Gestaltung. Ein weiteres wichtiges Unterscheidungsmerkmal von Dokumentarfilmen gegenüber Spielfilmen ist der Verzicht auf Schauspieler/innen: Die Protagonisten des Dokumentarfilms sind reale Personen, wohingegen der Spielfilm in der Regel auf Schauspieler und eine inszenierte Story setzt. Insofern wäre der biographische Film „Control“ (2007) von Anton Corbijn über die Gruppe Joy Division, insbesondere über das Schicksal ihres Sängers Ian Curtis, oder die genannten „Walk the Line“ und „I’m Not There“ keine Dokumentarfilme, da sie mit Schauspielern arbeiten und einen narrativen Plot aufweisen – wenn dieser sich auch an den realen Begebenheiten orientiert.<sup>15</sup> So sucht oder erkennt zwar der

.....  
 13 Lutz Rühling: Fiktionalität und Poetizität. In: Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering (Hrsg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft. München 2008, S. 25-51, hier: S. 29 ff.

14 Vgl. Arriens 1999, S. 37 ff.

15 „Control“ basiert vor allem auf der Auto-/Biographie von Deborah Curtis, 1996.

Zuschauer in den Schauspielern eine gewisse Ähnlichkeit in Aussehen und Habitus, er identifiziert bestimmte biographische und musikhistorische Kontexte, jedoch bleibt die Differenz durch das nachahmende Spiel des Schauspielers zur realen Person gewahrt. Das mimetische ‚Als-Ob‘ erfährt seinen Höhepunkt, sobald das Spiel des Schauspielers an dessen eigene reale Identität rückangebunden wird, etwa: dass Schauspielerin X oder Schauspieler Y diese oder jenen MusikerIn ‚authentisch‘ verkörpere. Einen völlig anderen auratischen Eindruck erzeugt dagegen das ‚Original‘ als Identifikationsobjekt im Sinne eines ‚Das ist er/sie‘.

### **Merkmale und Darstellungsformen des Dokumentarfilms**

Für Eva Hohenberger entsteht im Dokumentarfilm eine referentielle Vermittlungsproblematik von Realität, die sie idealtypisch in fünf Ebenen unterteilt.<sup>16</sup> Die „nichtfilmische Realität“ ist die Realität *sui generis*. Sie ist prinzipiell unendlich und nur über allgemeine Erkenntnistheorien systematisierbar. Die nichtfilmische Realität wird aber begrenzt durch normative Einschränkungen des Zeigbaren und Nichtzeigbaren zu einem gegebenen Zeitpunkt. Die „vorfilmische Realität“ ist die Realität vor der Kamera zum Zeitpunkt der Aufnahme (diese ist im Film selbst sichtbar oder wird über Kommentare und das Making-Of vermittelt). Sie gibt Auskunft über das Verhältnis zur nichtfilmischen Realität und ist das Ergebnis eines selektiven Auswahlprozesses eines Autors. Die „Realität des Films“ bezieht sich auf das Umfeld der dokumentarfilmischen Produktion. Dazu gehören die Organisation, die Finanzierung, Absichten und Arbeitsweise, Technik, Schnitt, Verleih, Werbung u.v.m. Sie bildet somit den Vollzugsrahmen eines Dokumentarfilmprojekts. Die „filmische Realität“ ist der Film als fertiggestelltes Produkt, wie er einem späteren Publikum vorgeführt wird. Sie stellt eine eigene und autonome Realität dar, die für den Zuschauer nicht hintergebar ist. Die nichtfilmische, vorfilmische und die Realität des Films unterscheiden sich deutlich von ihr. Der Dokumentarfilm als fertiggestelltes Produkt führt im weiteren Verlauf ein Eigenleben, das sich zunehmend von seinen Produktionsbedingungen entfernt. Die spätere Entfaltung des Produkts Dokumentarfilm in der „nachfilmischen Realität“ geschieht in den verschiedensten Rezeptionskontexten, die denkbar heterogen sind, und von einer Vielzahl von Faktoren beeinflusst werden: Wer sieht was, wann, unter welchen Voraussetzungen und in welchen Vertriebskanälen? Der Zuschauer/innenkreis ist demnach keine black box oder passiver Empfänger, sondern Zuschauer/innen eignen sich je nach Erfahrungshintergrund, Vorwissen und Präferenzen aktiv die dargestellten Filminhalte an. Zu den Rezeptionskontexten der nachfilmischen Realität gehören aber auch Kritiken und Ankündigungen sowie anschließende Sekundärliteratur. Die nachfilmische Realität verweist damit auf das Eigenleben von Dokumentarfilmen, die diese als kulturelles Artefakt in der Öffentlichkeit nachträglich entfalten – oder eben nicht entfalten.

Um von den Zuschauer/innen als dokumentarisch erkannt zu werden, bedient sich der Dokumentarfilm der „Codes des Authentischen“, die beim Zuschauer den überindividuellen Eindruck von Authentizität des Dargestellten hervorrufen sollen.<sup>17</sup> Hohenberger spricht in diesem Zusammenhang auch von der „Aktivierung realitätsbezogener Sche-

.....  
<sup>16</sup> Vgl. Eva Hohenberger: Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch. Hildesheim u.a. 1988, S. 28 ff.

<sup>17</sup> Manfred Hattendorf: Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Konstanz 1999, S. 84.

mata“ beim Zuschauer, um den dokumentarischen Effekt zu erzielen.<sup>18</sup> Diese setzen bereits in den paratextuellen Inszenierungen an, die den Dokumentarfilm als solchen bezeichnen oder andere nichtfilmische Referenzkontexte bemühen (durch entsprechende Klappentexte auf der DVD, in Synopsen von Filmbesprechungen, durch Einsatz entsprechenden Bild- und Fotomaterials etc.). Durch derartige Ausweisungen wird dem potentiellen Zuschauer angezeigt, welche rezeptive Haltung er gegenüber dem Film einzunehmen hat. Die Haltung gegenüber einem Dokumentarfilm weist andere Merkmale auf als die gegenüber einem Spielfilm: „Der Zuschauer, der sich einen Dokumentarfilm ansieht, weiß genau, daß ihn nicht dasselbe Vergnügen erwartet wie bei einem Spielfilm. Für gewöhnlich hat er sich den Film auch nicht als Freizeitvergnügen zur Stimulierung der Lüste des Imaginären ausgesucht. Er ist sich vielmehr einer ernstesten Absicht bewußt, die wenigstens zum Teil durch die besonderen Konstitutionsbedingungen definiert wird“.<sup>19</sup>

Die dokumentarische Authentisierung einer innerfilmischen Darstellung wird nach Hatendorf über fünf Authentisierungsstrategien geleistet<sup>20</sup>: 1. Durch die Dominanz des Wortes, die die gezeigte Welt in ihrer Bedeutung festschreibt; 2. Durch die Dominanz der Bilder, die auf den Kommentar verzichtet und durch die Auswahl des Gezeigten die Intention des Zeigens bestimmt; 3. Durch ein ausgewogenes Verhältnis von Text und Bild, das sich durch seine Reflexion einer unmittelbaren Wiedergabe entzieht; 4. Durch die rekonstruierende Inszenierung, die sich meist aus der historischen Rekonstruktion unter Hinzuziehung authentischen Archivmaterials oder dem nachstellenden Reenactment ergibt; 5. Durch metadiegetische Inszenierung in Form von (selbst-)reflexiven Einschüben, die sowohl Subjektivierungen wie Objektivierungen zur Folge haben können.

Diese Einlassungen zeigen, dass Dokumentarfilmen eine Reihe von Merkmalen und Darstellungsformen zugeschrieben werden, die diese vom Spielfilm unterscheiden. Jedoch wird auch deutlich, dass diese Unterschiede weder auf ontologischen Fundamenten ruhen, noch in ihrer Differenz unverrückbare Relationierungen aufweisen. Vielmehr handelt es sich um kulturhistorisch variable Konventionen, die diese Differenzen markieren und verändern. Somit verändern sich im Laufe der Zeit auch die Auffassungen darüber, was als „dokumentarisch“ und was als „fiktiv“ erachtet wird. Die Vielzahl der heutigen Mischformen von Docusoap bis Pseudo-Dokumentation (scripted reality) zeigt die zunehmende Auflösung ehemaliger gattungsspezifischer Grenzverläufe. Diese spielen bis in den Bereich des Musikfilms/des Musikdokumentarfilms hinein. Im Zuge post-strukturalistischer und dekonstruktiver Perspektivverschiebungen werden die Fragen nach kategorialen Bestimmungsgrößen wie Dokumentation und Fiktion neu gestellt. Diese Verschiebungen gehen zurück bis zu den Frühformen des Films zu Beginn des 20. Jahrhunderts.<sup>21</sup> Abschließend sollen diese theoretischen Ausführungen auf die Differenzierung von Musikfilm und Musikdokumentarfilm übertragen werden.

.....

18 Eva Hohenberger: Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme. In: Eva Hohenberger (Hrsg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin 2006 (Hohenberger 2006), S. 20 f.

19 William Howard Guynn: Der Dokumentarfilm und sein Zuschauer (1980/90). In: Hohenberger 2006, S. 247.

20 Hickethier 2007, S. 185.

21 Vgl. Gary D. Rhodes und John Paris Springer (Hrsg.): Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking. Jefferson u.a. 2006.

## Musikdokumentarfilm

Der Musikdokumentarfilm ist ein filmisches Phänomen, das als Genre der Gattung Dokumentarfilm zuzurechnen ist, seine Ursprünge aber gleichzeitig im Musikfilm hat. Sein Gegenstand liegt hauptsächlich in der nichtfilmischen Realität. Er bezieht sich auf einzelne Musiker, Bands oder ganze Musikszene und nimmt für sich in Anspruch, Informationen, Anschauungen und Wissen über Musik und deren Kulturen diskursiv und „authentisch“ nah zu vermitteln. Es dominiert hier meist das erklärende Wort gegenüber Musik und Bild. Zum Musikdokumentarfilm gehören des Weiteren einzelne Konzertaufzeichnungen, Tournee-Dokumentationen oder die Darstellung von großen Musikfestivals (rockumentaries). Musikdokumentarfilme finden sich in vielfältiger Form vor allem im Bereich der Pop- und Rock-Kultur, jedoch sind dokumentarische Filmaufnahmen auch im Bereich der klassischen Musik-Kultur – dort vor allem als Live-Mitschnitte bedeutender Opern oder Tanzaufführungen – zu finden. Fraglich ist, inwieweit das Musikvideo als dokumentarisch bezeichnet werden kann – als Dokument seiner Zeit oder aber hinsichtlich seiner innerfilmischen Struktur; ebenso diskutabel ist, ob Musikdokumentarfilme wie „This is Spinal Tap“ (1984) dem Musikdokumentarfilm zugeordnet werden können. Hier verschwimmen die gewohnten Grenzlinien zwischen nichtfiktionalem und fiktionalem Film, da die Band Spinal Tap zunächst zwar im Film ein reines Kunstprodukt verkörperte, nach dem anschließenden Erfolg jedoch als ‚richtige‘ Band mit CDs und Auftritten in Erscheinung trat.

Dokumentarisch ist der Musikdokumentarfilm wie alle Filme in mehrfacher Hinsicht: Er dokumentiert musikalische Ereignisse vor der Kamera mit den ihm eigenen Mitteln zum Zeitpunkt ihres Geschehens, er arbeitet dokumentarisch-rekonstruktiv an der historischen Darstellung und Aufarbeitung musikkultureller Phänomene durch Verwendung von Archivmaterial und schließlich ist jeder Musikdokumentarfilm filmhistorisch ein (medienästhetisches wie inhaltliches) Dokument seiner Zeit. Die beobachtende Darstellung von Musikszene und -kulturen rückt den Musikdokumentarfilm in die Nähe ethnographisch-visueller Studien, jedoch sind die ästhetischen Codes oftmals von diesem abweichend.

Ein wesentliches Kennzeichen des Musikdokumentarfilms und dessen künstlerische Herausforderung ist die ästhetische Transformation eines sinnlichen Mediums, der Musik, in ein anderes sinnliches Medium, den Film. Die Möglichkeiten der musikdokumentarischen Darstellung sind denkbar vielfältig, werden jedoch heutzutage in populärer Form oft von Interviewfilmen getragen, in denen der filmkünstlerische Aspekt nachrangig behandelt wird. Während Musik als begleitende Filmmusik ein wichtiges Element des Spiel- und Dokumentarfilms ist, rückt Musik als Zentralthema im Musikdokumentarfilm in den Mittelpunkt der filmischen Arbeit.

Es ist unschwer von der Hand zu weisen, dass Musikdokumentarfilme einen wichtigen Bestandteil des Pop-/Rock- und jugendkulturellen, aber auch des klassischen Musikmarktes ausmachen: Sie dienen als kommunikatives Verständigungs-, Informations- und Verbreitungsmedium sowie Merchandising-Instrument verschiedener Sänger/innen, Bands, Musikszene und Musikkulturen; sie lassen breite globale Massen an musikalischen Einzelereignissen partizipieren; sie tragen zur Visualisierung und Ästhetisierung von Musik bei; sie konservieren und rekonstruieren die Entwicklungsgeschich-

ten von Bands, Musikszenen und Musikkulturen; sie haben Erinnerungs- und Gedächtnisfunktionen; sie dienen zur Herstellung kollektiver Identitäten; sie geben Einblicke in Jugend- und Musikkulturen; sie haben Domestizierungsfunktionen, in dem sie das Unberechenbare, Kritische und Ungestüme von Jugend- und Musikkulturen massenmedial zähmen, in dem sie es vertraut machen. Musikdokumentarfilme bieten so aus genannten Gründen ein Feld film- und kulturwissenschaftlicher sowie soziologischer Analysen.

### Differenzierungen

Angesichts der Unübersichtlichkeit und der unscharfen Kriterien zur Bestimmung des Begriffs Musikfilm erscheint die Differenzierung in fiktive Musikfilme und nicht-fiktive Musikdokumentarfilme ein lohnenswertes Unternehmen, um das dokumentarisch-informative vom fiktiv-erfundenen Filmbild abzugrenzen. Obwohl Inszenierung, Narration und Dramaturgie – die wesentlichen Kernmerkmale des fiktiven Films – ebenso Gestaltungselemente des Musikdokumentarfilms sind, um das Charakteristische von Musik im Bild darstellen zu können, ist weiterhin am Dokumentarischen als Darstellungsform festzuhalten. Schon allein die weiteren Differenzierungen, wie wir sie exemplarisch in Punkt 3 vornehmen werden, verdeutlichen, dass das Genre des Musikdokumentarfilms sich in eine Vielzahl weiterer Sub-Genres unterteilen lässt.<sup>22</sup> Damit wollen wir keine neuen gattungsspezifischen Ontologien aufstellen, oder gar fragwürdig gewordene Genre-Grenzen neu setzen, sondern verfolgen vielmehr das Ziel, Kriterien zur Unterscheidung des dokumentarischen und des fiktionalen Musikfilmbildes zu finden und auf dieser Grundlage den unterschiedlichen Charakter der Genres zur Diskussion stellen. Ein Musikfilm wie „Moonwalker“ (1987) von Jerry Kramer, Jim Blashfield und Colin Chilvers bleibt trotz des sich selbst spielenden, realen Protagonisten Michael Jackson fiktiv, umgekehrt ist selbst eine psychedelische Filmcollage wie „MC5: Kick Out the Jams“ (2005) von Leni Clair und Cary Loren, die mit assoziativen und farbästhetischen Verfremdungen die Band MC5 live in Szene setzt, ein dokumentarischer Film. Eine Unterscheidung von Musikfilmen und Musikdokumentarfilmen verspricht unserer Auffassung nach eine stärkere Systematisierung des Gegenstands.

Auf der Kommunikationsebene gibt es eine Reihe weiterer Gründe zur Differenzierung beider Darstellungsformen. Der wichtigste Grund liegt wohl in den unterschiedlichen sozialkommunikativen Vermittlungsfunktionen.<sup>23</sup> Während der Musikdokumentarfilm aufklären, beobachten und informieren will, dabei Einblicke in unbekanntes und Perspektiven bietet und letztlich zeit-/räumliche Begrenzungen von Musikkulturen zu überwinden versucht, steht der Spielfilm primär für eine konsumistische, austauschbare und unterhaltende Kommunikationsform, auch wenn dieser durchaus informativ sein kann. Auch wenn der fiktive Musikfilm realitätsbezogene Kontexte aufweist, bleibt er oftmals Narrativierungen und Inszenierungen verhaftet, die gängige Klischees und Stereotype des Musiker- oder Bandlebens mit einem Schuss romantischer Dramatik reproduzieren. Zur Herausarbeitung der wesentlichen Unterschiede in der Lebensbildproduktion zwischen Musikfilmen und Musikdokumentarfilmen bietet sich eine Reihe

.....  
 22 Einen ähnlichen typologischen Ansatz verfolgt Custodis (2010, wie Anm. 4, S. 67-82), der davon ausgeht, dass sich in Musikdokumentarfilmen Kernelemente wiederfinden lassen, die das Dokumentarische als Dokumentarisches ausweisen. Dieses Ziel erreicht der Artikel, so muss kritisch angemerkt werden, allerdings in keiner Weise und verliert sich in am filmischen Einzelfall orientierten Betrachtungen.

23 Hohenberger 2006, S. 20 f.

von Filmen an, die sowohl fiktional wie dokumentarisch denselben Gegenstand behandeln, wie etwa im Fall Jerry Lee Lewis: Hier läge ein gattungsübergreifender Vergleich zwischen dem fiktionalen Musikfilm „Great Balls of Fire“ (1989) und dem Musikdokumentarfilm „Jerry Lee Lewis – The Story of Rock’n Roll“ (2003) nahe.

Musikdokumentarfilme bevorzugen per se einen anderen Zugang zur außersichtlichen Wirklichkeit als fiktionale Musikfilme. In Gestaltung, Ästhetik, Montage und Musikverwendung weisen Musikdokumentarfilme andere Formen auf als fiktionale Musikfilme. Auch wenn Musikdokumentarfilme Fiktionalisierungen ihres Gegenstandes durchaus zulassen und oftmals nur durch sie zu ästhetisch anspruchsvollen Produkten werden – was bei der visuellen Transformation eines sinnlichen Mediums wie Musik nicht weiter verwunderlich ist – so bewegen sich diese Fiktionalisierungen in einem referentiell gänzlich anderen Gestaltungsrahmen als im fiktionalen Musikfilm. Im folgenden Abschnitt wollen wir näher auf das Verhältnis von Musik und Film und den Einsatz von Musik im Dokumentarfilm eingehen.

## 2. Verwendungsweisen von Musik im Dokumentarfilm

Im Jahr 1970 kritisierte Wim Wenders die Darstellung von Musik im Film. Für die Zerstörung des musikalischen Erlebnisses durch den Film machte er vor allem die „schnelle Montage der Bilder“, die „Reißschwenks und Zooms“ sowie die ständigen Überblendungen verantwortlich.<sup>24</sup> Die Entfaltung der Musik als eigene Sprache im Zeitpunkt ihres Entstehens, im Idealfall „live“, werde nach Wenders geopfert zugunsten einer anderen, der „psychedelisch gewordenen“ Filmsprache. Musik und Film entsprächen sich im modernen Musikfilm demnach keineswegs: „Das Dilemma der Musikfilme besteht also darin, eine Balance zu finden zwischen dem Rhythmus eines Songs oder einer ganzen Performance und der Dynamik ihrer filmischen Darstellung.“<sup>25</sup>

Im Musikdokumentarfilm wird Musik in mehrfacher Hinsicht zum Gegenstand der Darstellung. Musik ist zum einen klanglicher Bestandteil in Form der im Film verwendeten Musik, die in erster Linie aus der betrachteten Musikkultur als Filmmusik hinzugefügt wird. Unter Filmmusik wird dabei die Musik verstanden, die die Gesamtintention des Films unterstützen und zum Erleben des Films beitragen soll.<sup>26</sup> Der Bereich der Filmmusik ist ein zentrales Thema der gesamten Filmgestaltung. So wird in den meisten ethnographischen Musikkulturdokumentationen auf Musik zurückgegriffen, die signifikant mit dieser in Verbindung steht und dadurch entsprechende Assoziationen beim Zuschauer auslöst. Jedoch ist dies nicht immer der Fall, wie etwa im Black Metal-Genrefilm „Until The Lights Take Us“ (2008) über die norwegische Szene, in dem elektronische Klänge mit einer sanften Frauenstimme die frostigen und klirrenden Eislandschaften Norwegens versinnbildlichen, aus denen heraus der Black Metal seine kalte Klangästhetik bezieht. Ein derart kontrafaktischer Einsatz von Musik im Musikdokumentarfilm kann irritierende Wirkungen beim Betrachter auslösen und dadurch die Filmbilder be- oder hinterfragen bzw. entrücken. Die Musik wird von außen an den Film herangeführt und hat epistemo-

.....

24 Zitiert nach: Bernd Kiefer und Daniel Schössler: (E)motion Pictures. Zwischen Authentizität und Künstlichkeit. Konzertfilme von Bob Dylan bis Neil Young. In: Bernd Kiefer und Marcus Stiglegger (Hrsg.): Pop & Kino. Von Elvis zu Eminem. Mainz 2004 (Kiefer und Schössler 2004), S. 50-65, hier: S. 50.

25 Ebd., S. 51.

26 Vgl. Anselm C. Kreuzer: Filmmusik in Theorie und Praxis. Konstanz 2009, S. 18.

logische Wirkungen. Ton und Bild werden so gezielt in ein antagonistisches Verhältnis zueinander gestellt. Man spricht dann auch von einer „kognitiven Dissonanz“ in der Filmrezeption.<sup>27</sup> Musik wird atmosphärisch-assoziativ. Filmmusik im Musikdokumentarfilm, die sich nicht synchron aus der dargestellten Wirklichkeit der innerfilmischen Realität ergibt, wie beispielsweise bei einem Live-Auftritt oder der Darstellung von Proben im Studio, bezeichnet man als „innere Realität“<sup>28</sup>: Sie entspricht einer Versinnbildlichung von Musik mit stark gestalteter Perspektive, die nicht an alltägliche Wahrnehmungsformen gebunden ist. Dazu gehören Zooms, Großaufnahmen, Fahrten, Zeitlupe, Vogelperspektive, die damit das Wesen der Musik zum Ausdruck bringen und sich nicht intradiegetisch ableiten lässt. Es handelt sich hierbei um eine Form des Musikeinsatzes, die sich nicht aus dem Filmbild selbst ergibt, sondern als Untermalung, als Assoziation, als Stimmung oder Atmosphäre dem Film von außen beigefügt wird. Die „innere Realität“ der dokumentarfilmischen Musik enthebt diese von Raum und Zeit und bricht diesen für die menschliche Wahrnehmung zwingenden Zusammenhang auf.

Musik ist zum anderen visuell-thematischer Gegenstand des Musikdokumentarfilms. Es handelt sich hierbei um Fragen der Transformation eines klanglichen in ein bildliches Medium. Form- und Gestaltungsfragen von Visualisierungen der Musik sind kunstgeschichtlich notorisch und deren Entsprechung immer wieder diskutiert worden.<sup>29</sup> Zwischen Musik und Bild besteht demnach eine enge innere Beziehung, die Gattungsgrenzen beider künstlerischer Artikulationsformen werden durch Transmedialisierungen zunehmend aufgelöst.<sup>30</sup> So kann Musik symbolisch über Musikinstrumente, etwa die E-Gitarre oder das Mischpult, über bedeutsame Personen und Orte dargestellt werden, die unmittelbar zur Erzeugung von Musik, einem spezifischen Genre von Musik gehören. Diese stehen dann stellvertretend für eine Szene, eine Kultur, einen musikhistorischen Zeitabschnitt oder eine bestimmte Art von Musik. Musik wird damit subjektiv oder gegenständlich im Filmbild verortet. Darüber hinaus gibt es auch andere transformative Sinnentsprechungen der Musikdarstellung, etwa wenn die Schrifteinblendungen auf den Texttafeln in „Slide Guitar Ride“ (2005) den Schwingungen von Gitarrenseiten nachgeahmt werden. Musik kann aber auch als „äußere Realität“ im Filmbild erscheinen. Dieser Einsatz von Musik entspricht der menschlichen Seh- und Hörerfahrung, die Einheit von Zeit und Raum bleibt erhalten. Es wird mit einem Minimum an filmtechnischer Gestaltung gearbeitet.<sup>31</sup> Es besteht eine synchrone Ton-Bild-Relation wie beispielsweise bei der Darstellung eines Live-Konzerts. Der Einsatz von Musik unter diesem Aspekt ergibt sich gegenständlich aus der filmischen Abbildung und wird nicht aus dem Off an das Filmbild von außen herangeführt.

Während die „äußere Realität“ des dokumentarfilmischen Musikeinsatzes die Wahrnehmungsseite des Rezipienten als sinnliches Erkennen und rationales Erfassen berührt, bezieht sich die „innere Realität“ des dokumentarfilmischen Musikeinsatzes auf die

.....  
27 Ebd., S. 20. Zur kognitiven Dissonanz siehe auch Leon Festinger: A Theory of Cognitive Dissonance. Stanford 1957.

28 Norbert Jürgen Schneider: Handbuch Filmmusik II. Musik im dokumentarischen Film. München 1989 (Schneider 1989), S. 23 ff.

29 Vgl. Peter Weibel: Von der visuellen Musik zum Musivideo. In: Veruschka Bódy und Peter Weibel (Hrsg.): Clip, Klapp, Bum. Von der visuellen Musik zum Musikvideo. Köln 1987 (Weibel 1987), S. 53-164, hier: S. 53.

30 Vgl. Ursula Brandstätter: Grundfragen der Ästhetik. Bild-Musik-Sprache-Körper. Köln u.a. 2008 (Brandstätter 2008), S. 168 ff.

31 Vgl. Schneider 1989, S. 23.

Erlebnisseite als emotionale Einfärbung des Wahrgenommenen.<sup>32</sup> Letztere ist deshalb die ungleich schwerer zu gestaltende Seite des dokumentarfilmischen Musikeinsatzes: „Bezüglich der ‚inneren Realität‘ eines Films ist die Musikfrage nur komplex zu beantworten. ‚Innere Realität‘ ist kein nebuloser [sic!] Freiraum subjektiver Eigenwilligkeiten, wo jede Musikverwendung erlaubt ist (da die kontrollierenden Kriterien für das ‚Innen‘ des Filmautors anscheinend fehlen). ‚Innere Realität‘ ist der Ort, an dem mit Nachdruck die Frage nach der Authentizität (der Glaubwürdigkeit, Echtheit) von Musik zu stellen ist“.<sup>33</sup> Während also die „äußere Realität“ der Filmmusik an der alltäglichen Wahrnehmung unseres Gehörsinns orientiert ist und damit realitätsnah ohne Probleme rezipiert werden kann, spricht die „innere Realität“ der Filmmusik unsere Fantasie und unser Assoziationsvermögen an. Musik fungiert in dieser Hinsicht als (kontrapunktisches) Erkenntnismedium selbst, dessen Erkenntniswert sich erst aus dem Verhältnis zum Inhalt des Filmbildes ergibt.

Schließlich ist Musik neben ihren klanglichen Qualitäten ein sprachlich-diskursives Thema des Musikdokumentarfilms. Einerseits erfolgt die Diskursivierung auf der visuellen Ebene über die eingesetzten Bilder, andererseits über die narrativen Sprach- und Deutungsmuster der Experten. Die Diskurse müssen anschlussfähig an das Vorwissen der Rezipienten gebunden sein, um sie für diesen verstehbar zu machen. In dieser Hinsicht wird Musik zum besprochenen, letztlich rationalisierten Gegenstand. In der dokumentarfilmischen Reflexion einzelner Kulturen, Szenen oder Bands werden Interpretationen und Mythen durch Experten festgeschrieben und visuell domestiziert. Diese Experten entscheiden durch die ihnen zuerkannte Authentizität in hohem Maße über Entwicklungsperspektiven und zeitliche/räumliche Ursprungserlebnisse in Musikkulturen und sie dominieren den herrschenden Diskurs. Insofern wird in derartigen Darstellungen nicht auf die Ähnlichkeit zwischen Sprache und Musik oder Musik als Sprache rekurriert, wie es die ästhetische Theorie tut,<sup>34</sup> sondern rein auf deren begriffliche Wahrnehmung und Rekonstruktion. Kulturgeschichtlich oder szenespezifisch orientierte Musikdokumentarfilme mit informativem und aufklärerischem Gehalt unterwerfen dabei ihren Gegenstand, die Musik, den diskursiv-sprachlichen Ausdeutungsweisen und rauben dieser dadurch ein Stück weit ihren sinnlichen bzw. auratischen Gehalt: „Die weitgehend automatisierte Wahrnehmung, die auf die begriffliche Identifikation von Gegenständen und Eigenschaften zielt, führt letztlich zum Verschwinden der Welt und ihrer sinnlichen Anschauung. Aufgabe der Kunst ist es, die konventionalisierten Sichtweisen aufzubrechen und damit die Wiedergewinnung sinnlicher Wahrnehmung zu ermöglichen.“<sup>35</sup> Während frühere Musikkulturen Wert auf ausgefeilte visuelle Umsetzung innerer surrealistischer Erlebniswelten legten und damit einen wichtigen Wesenszug von Musikkulturen der 1960/70er Jahre aufzeigten, sind heutige Musikerlebniswelten in hohem Maße kommerzialisiert und rationalisiert.<sup>36</sup> Dies hat zur Folge, dass kulturgeschichtliche oder ethnographische Musikdokumentarfilme heutzutage über die einzelnen Genre Grenzen hinweg nach ähnlichen narrativen Diskursmustern aufbereitet werden, um ein möglichst breites Publikum zu adressieren. Ob nun in „We Call It Techno“ (2008) oder „Heavy

.....  
32 Vgl. ebd., S. 28 f.

33 Ebd., S. 28.

34 Vgl. Brandstätter 2008, S. 165 f.

35 Ebd., S. 106.

36 Helmut Vuollième: »...and Rock goes Online and CD-ROM – Rockmusik und interactive Medien. In: Dieter Baacke (Hrsg.): Handbuch Jugend und Musik. Opladen 1998, S. 421-438, hier: S. 421 f.

Metal: Louder Than Life“ (2006): Beide Filme arbeiten mit ähnlichen chronologischen Mustern, Experteninterviews, Schnitten und Narrativen der historischen Darstellung. Beim musikdokumentarischen Film über die Techno-Szene kommt hinzu, dass diese ursprünglich eine bewusst bilderlose Musikkultur verkörperte, die auch die Autorschaft in der Musik negierte. Mittlerweile hat sich aber auch diese Überzeugung offenbar gewandelt und neben dem genannten „We Call It Techno“ (2008) eine weitere, rein narrative Dokumentation wie „The History of Electronic Music“ (2006) hervorgebracht, die in hohem Maße diese Musikkultur durch Experteninterviews subjektiviert. Im folgenden Abschnitt werden nun die Wurzeln des musikdokumentarischen Filmbildes dargestellt.

### 3. Die historischen Wurzeln musikdokumentarischer Filmaufnahmen

Der erste Tonfilm der Filmgeschichte war ein Musikfilm, sofern man den Begriff in einem weiten Sinne begreift. „The Jazz Singer“ (1927) handelt vom Aufstieg des armen jüdischen Sängers Jakie Rabonwitz zum Broadway-Star. Obwohl im Film wenig gesungen und musiziert wird, ist der Gegenstand doch im musikalischen Kontext zu verorten und trägt biographische Züge, was sich bereits im Titel andeutet. Ist allein der musikkulturelle Kontext entscheidend, so führt die Geschichte des Musikfilms noch weiter zurück und beginnt zu Anfang des 20. Jahrhunderts. Zu dieser Zeit wurden bereits Filme, deren Inhalt Musik darstellte oder sich auf Musik bezog, produziert. Einer der bekanntesten musikbiographischen Stummfilme stellt Carl Froehlichs „Richard Wagner. Ein kinematographischer Beitrag zu seinem Lebensbild“ (1913) dar.<sup>37</sup>

Erste musikdokumentarfilmische Aufnahmen tauchen zu Beginn der 1930er Jahre im Bereich des Blues auf. So beinhaltet der Kurzfilm „St. Louis Blues“ (1929), der vom RCA Phototone Studio als Vorfilm ähnlich der Wochenschauen gedreht wurde, eine Liveszene mit der Bluessängerin Bessie Smith an der Bar eines Restaurants, während sie den „St. Louis Blues“ singt.<sup>38</sup> Dieses Lied, geschrieben von W. C. Handy, der gemeinsam mit Kenneth W. Adams das Drehbuch für den späteren Kurzfilm schrieb,<sup>39</sup> war bereits 1925 äußerst erfolgreich von Bessie Smith und Louis Armstrong eingespielt worden. Schon zu dieser Zeit setzte eine musikdokumentarische Welle ein, die den weiteren Erfolg des Blues markierte. Der kurze Live-Ausschnitt in „St. Louis Blues“ trägt bereits Züge späterer Musikvideoclips, in denen die Künstler live vor der Kamera agieren und ihre Musik visualisieren. Dokumentarisch sind diese Aufnahmen insofern, als Bessie Smith und ihre Band sich selber spielen und als ‚reale Künstler‘ im Film auftreten.

Im Rahmen des Versuchs, populäre Musik im Bild festzuhalten, entstanden bereits Ende der 1920er Jahre eine Reihe von Bluesmusik-Aufnahmen im Studio, in denen Musiker/innen ihre Lieder vor inszenierter Kulisse sangen und damit dem Blues ein Gesicht und einen visuellen Raum gaben. Die auditive Dokumentation von Blues- und Folk-Musik, die später Filme ergänzten, wurde vor allem durch Alan Lomax vorangetrieben, der seit Mitte der 1930er Jahre immer wieder zu Reisen aufbrach, auf denen er den Wurzeln der amerikanischen Folk-Musik nachspürte und diese einzufangen versuchte. Schon früh widmete sich der junge Lomax im Auftrag der Library of Congress in Washington dem Aufbau eines Archive of American Folk Song. Mitte der 1960er Jahre entstand unter

.....  
37 Vgl. Maas und Schudack 2008, S. 16 ff.

38 Vgl. online unter: <http://www.youtube.com/watch?v=JpVCqXRlXx4> (zuletzt abgerufen am 7.6.2011).

39 Vgl. online unter: <http://www.redhotjazz.com/stlouisblues.html> (zuletzt abgerufen am 7.6.2011).

seiner Mitarbeit der Musikdokumentarfilm „Devil Got My Woman Blues At Newport“ (1966). Eine prominente Wiederverwertung früher und seltener Archivaufnahmen findet sich in Martin Scorseses Musikdokumentarfilmprojekt „The Blues“ (2003), in dessen Rahmen verschiedene Musikdokumentarfilme über die Wurzeln des Genres mithilfe verschiedener Regisseure entstanden.

Der Tonfilm verhalf ab 1927 auch dem amerikanischen Musical-Film zum Erfolg. Da der frühe Tonfilm aus technischen Gründen nicht geschnitten werden konnte, arbeitete dieser mit langen Einstellungen des Bühnengeschehens.<sup>40</sup> Gerle erkennt die Ursprünge der audiovisuellen Verarbeitung von Musik in dem Format der Musik- und Revuefilme, in denen die „Nummern“ vorgetragen wurden; exemplarisch hierfür werden von ihm auch die Cartoon-Filme Walt Disneys genannt.<sup>41</sup> In Deutschland waren es Operettenfilme und Musikkomödien mit singenden Schauspielern, die in den 1930er und 1940er Jahren sehr beliebt waren. Trotz fiktionaler Rahmung können die von Stars gesungenen Lieder aufgrund ihres Bühnen-Aufführungscharakters als durchaus dokumentarisch bezeichnet werden.

Der Bereich des avantgardistischen Kunstfilms arbeitete schon in den 1920er Jahren zu filmischen Experimenten mit Ton und Bild.<sup>42</sup> Ruttmann, Eggeling und Fischinger sind bekannte Medienkünstler ihrer Zeit, die eine ästhetische Entsprechung von Musik und Bild suchten. Diese Experimente waren inspiriert von Farbenhören und Musiksehen als künstlerischem Programm. Sie griffen damit die physiologischen und physikalischen Grundlagen der Synästhesie auf, wie sie bereits 1666 von Isaac Newton in Bezug auf die Ähnlichkeit von Farben und Tönen thematisiert worden waren. Seit dieser Zeit gab es von Seiten der verschiedenen Künste, Malern, Musikern, Dichtern und Wissenschaftlern, immer wieder Versuche, das Hörbare zu visualisieren.<sup>43</sup> Die Faszination von sichtbarer, visueller Musik und der Transformation von Musik in Farben und Formen bzw. Farben und Formen in Musik ließ Künstler und Wissenschaftler nicht mehr los. Bereits in der Antike finden sich Bebilderungen musikalischer Szenen und stellen einen Zusammenhang von Bild und Musik her.<sup>44</sup> In den 1910er Jahren waren es als Vorläufer des Experimentalfilms die Futuristen, die in ihren Manifesten die Synästhesie von Musik und Bild beschworen. So schrieb Carlo Carrà 1912 in „Die Malerei der Töne, Geräusche und Gerüche“: „Wir futuristischen Maler erklären, daß die Töne, Geräusche und Gerüche im Ausdruck der Linien, der Volumen und Farben in der Architektur eines Musikwerkes Gestalt annehmen. Unsere Bilder werden also auch die bildnerischen Äquivalente der Töne, Geräusche, Gerüche (...) zum Ausdruck bringen“.<sup>45</sup> Die Musikvideo-Ästhetik nimmt hier ihren Anfang. Die weiteren Entwicklungen früher Experimente zur Synästhesie von Bild und Musik finden sich heute aber auch in verschiedenen Inszenierungen von Klangbild-Künstlern, Installationen, multimedialisierten Konzertbühnen und in Musikdokumentarfilmen mit ästhetischem Anspruch.<sup>46</sup> Für den Musikdokumentarfilm

.....  
40 Vgl. Maas und Schudack, 2008, S. 17 und S. 84 ff.

41 Vgl. Jörg Gerle: Der Musikclip im Zeitalter der digitalen Reproduzierbarkeit (Gerle 2010). In: Moormann 2010, S. 135 f.

42 Vgl. ebd., S. 136.

43 Vgl. Weibel 1987, S. 54 ff.

44 Vgl. Custodis 2010, S. 70

45 Carrà 1912, zitiert nach Weibel 1987, S. 60.

46 Vgl. ebd., S. 119 ff.

bieten diese Überlegungen zur Visualisierung von Musik wichtige Einsichten zur Inszenierung und Gestaltung von Musik über die rein informative und aufklärende Ebene hinaus: zur Herstellung musikalischer Sinnbilder. Ein erster Boom musikdokumentarischer Filmaufnahmen beginnt in den 1950er und 1960er Jahren mit der Popularisierung von Jugend- und Musikkulturen im damals neuartigen Leitmedium Fernsehen. Neben einer Reihe von fiktionalen Musikfilmen, in denen Musiker ihre Songs im Rahmen eines eher nebensächlichen Erzählplots selbst sangen und damit zu deren audiovisueller Verbreitung beitrugen, kamen bereits zu diesem frühen Zeitpunkt die ersten Live-Aufnahmen von Stars vor der Kamera und einem tanzenden oder klatschenden Publikum auf. Hierbei handelte es sich jedoch nicht um Musikvideos im eigentlichen Sinne, sondern um Auftritte von Künstlern, die mit einfacher Studioteknik und wenig Kameras dokumentarisch eingefangen wurden.<sup>47</sup> Ende der 1950er Jahre entsteht dann der erste längere Musikdokumentarfilm im Rahmen von Aufnahmen eines Jazz-Musikfestivals: „Eine Neuentwicklung im Rockfilm deutete sich mit JAZZ AN EINEM SOMMERABEND an. Es ist der erste abendfüllende Dokumentarfilm über ein Musikfestival und legte damit gewissermaßen den Grundstein für Filme wie MONTEREY POP oder WOODSTOCK. Seit 1954 fanden in Newport, Rhode Island, Jazzfestivals statt, auf denen populäre und noch unbekannte Musiker vorgestellt wurden. Die Dokumentation JAZZ AN EINEM SOMMERABEND entstand während des Festivals 1958“.<sup>48</sup> Anders als der fiktive Musikfilm versuchten Musikdokumentarfilme zunehmend, einzelne Musikereignisse festzuhalten und für ein breites massenmediales Publikum anschlussfähig zu machen.

Als dokumentarisch sind auch die jugendmusikorientierten Fernsehsendungen der 1960er Jahre zu bezeichnen. Bei der „T.A.M.I. Show“ („Teenage Awards Music International“) handelte es sich um den ersten großen Film, in dem Konzerte und Live-Auftritte aus verschiedenen Rock- und Popbereichen zusammengebracht wurden.<sup>49</sup> Die Aufnahmen zu dieser Show entstanden bei einem Konzert im Santa Monica Civil Auditorium im Oktober 1964. Die musikalischen Darbietungen sind aufgrund der technisch eingeschränkten Möglichkeiten einfach und schlicht in Bild und Ton festgehalten, das Applaudieren und Kreischen übertönt oftmals die einzelnen Auftritte der Sänger/innen und Bands.<sup>50</sup>

Weitere musikdokumentarfilmische Live-Auftritte im Fernsehstudio finden sich in TV-Sendungen wie „Top of the Pops (BBC)“ (1964-2006) oder dem in Deutschland sehr populären „Beat-Club“ (1965-1972). Auch der „Musikladen“ (1972-1984) und „Disco“ (1971-1982) inszenierten Live-Auftritte von Sänger/innen und Bands, ebenso wie „Formel Eins“ (1983-1987).<sup>51</sup> Der deutsche Schlager fand sein populäres TV-Sendungsformat in Dieter Thomas Hecks „Hitparade“ (1969-2000). Andere TV-Sendungen mit unterschiedlichen Musikausrichtungen wären hier zu nennen. Seit Mitte der 1980er Jahre übernahmen dann MTV, seit den 1990er Jahren VIVA vor allem mit Videoclips, aber auch mit Live-Auftritten und anderen Darstellungsformaten die Vorherrschaft im Musikfernsehen. MTV ist kürzlich in den Pay-TV-Bereich abgewandert und hat sein Pro-

47 Vgl. Maas und Schudack 2008, S. 297.

48 Struck 1985, S. 33.

49 Vgl. Greil Marcus: Rock Filme. In: Jim Miller (Hrsg.): Rolling Stone. Bildgeschichte der Rockmusik, Bd. 2. Reinbeck 1979 (Marcus 1979), S. 385. .

50 Vgl. Struck 1985, S. 64.

51 Vgl. Gerle 2010, S. 136 f.

gramm von einem Musikprogramm hin zu einem jugendlichen Dokusoap-Programm umgestellt.

### Direct Cinema

Die „T.A.M.I. Show“ stand am Beginn einer Ära der Konzertfilme.<sup>52</sup> Ende der 1960er Jahre entstanden die großen, bis heute stilprägenden dokumentarischen Rockdocumentaries „Woodstock“ (1970) von Michael Wadleigh, „Monterey Pop“ (1968) von Donn Alan Pennebaker und „Gimme Shelter“ (1970) von Albert und David Maysles. Alle drei Filme arbeiteten mit einer eigenen und neuen Form der ästhetischen Gestaltung: dem Direct Cinema bzw. Cinema Vérité. Diese neue ästhetische Gestaltungsform, die nicht zuletzt auf technische Entwicklungen in Richtung kleiner und handlicher 16mm-Kameras mit der Möglichkeit synchroner Tonaufnahmen zurückzuführen ist, war zuvor schon von Donn Alan Pennebaker erfolgreich im Tourneefilm mit Bob Dylan in „Don't Look Back“ (1967) angewandt worden und setzte für den Musikdokumentarfilm neue Maßstäbe hinsichtlich Nähe, Authentizität und Musikästhetik.<sup>53</sup>

Das Verfahren des Direct Cinema bzw. Cinema Vérité ist die bis heute wohl einflussreichste Form der musikfilmdokumentarischen Ästhetik, auch wenn sich bestimmte Klischeebildungen darin bereits Ende der 1970er Jahre eingeschrieben hatten: „Und so wurden die Filme veröffentlicht, einer nach dem anderen, die meisten von ihnen übernahmen die Motive der Ausbeutungsfilme der fünfziger Jahre, ließen aber deren befreiende Vulgarität vermissen: du richtest eine Kamera auf einen Star, er sang, vielleicht murmelte er irgendetwas hinter der Bühne, sprang in eine Limousine, sah geschafft aus, und die Leute zahlten, um das zu sehen.“<sup>54</sup> Obwohl das Direct Cinema und das Cinema Vérité vor allem das Eintauchen und Einfangen musikalischer Ereignisse in möglichst realitätsnaher, dichter und authentischer Form verfolgen, ist dieses nicht mit einem falsch verstandenen Abbildrealismus zu verwechseln: Denn auch dem Direct- oder Vérité-Künstler geht es nicht nur um die bloße Dokumentation von Musik, ihrer Orte und Fans, sondern auch hier werden performative und ästhetisierende Elemente zu audiovisuellen Stilbildungen eingesetzt, wie sich dies etwa in Wadleighs Splitscreen-Verfahren zeigen lässt.<sup>55</sup> Dieses Verfahren wurde jüngst von Jonathan Caouette in „All Tomorrow's Party“ (2009), einem Konzertfilm über ein Alternative-Festival in Südengland, wieder aufgegriffen. So zeigen zwar Musikdokumentarfilme im Direct- oder Vérité-Stil Musiker und ihre Fans möglichst realitätsnah in ihren jeweiligen Wirklichkeiten, jedoch darf dabei die künstlerische Bildgestaltung, die einen Sinnüberschuss über das medial Dargestellte hinaus produziert, nicht aus den Augen verloren werden. Denn gerade hier offenbart sich die hohe Könnerschaft des/der Musikdokumentarfilmers/in, ein visuell schwer greifbares, sinnlich-emotionales Medium wie die Musik mithilfe filmischer Bilder unter Verwendung einer bestimmten Technik in eine ästhetisch anspruchsvolle und gleichzeitig informative und aufklärende Form zu bringen. Während sich dem fiktiven Musikfilm alle Freiheiten des Spielfilms eröffnen, hat sich der/die Musikdokumentarfilmer/in an den Widerständigkeiten musikkultureller Wirklichkeiten abzuarbeiten und Sehgewohnheiten der Zuschauer zu berücksichtigen, ohne in langweilige und belanglose Klischeebilder zu verfallen.

.....  
52 Vgl. Marcus 1979, S. 386.

53 Vgl. Kiefer und Schössler 2004, S. 50 f.

54 Vgl. Marcus 1979, S. 388.

55 Vgl. David Ehrenstein und Bill Reed: Rock on Film. London 1982, S. 78.

Das Direct Cinema bzw. Cinema Vérité hat großen Einfluss auf ethnographische oder biographische Musikdokumentarfilme genommen. Alle großen Jugend- und Musikkulturen verfügen mittlerweile über eine wachsende Anzahl an szenen- oder bandtypischen Filmen. Auch kleine lokale Musikszene schreiben sich filmisch immer häufiger ihre eigene Geschichte und ihren eigenen Entstehungsmythos an. Dadurch werden filmische Diskurse über Entstehung und Entwicklung von Jugend- und Musikkulturen in Gang gebracht. Der Markt an ethnographischen und musikhistoriographischen Musikdokumentarfilmen ist kaum mehr zu überblicken. Auf diesem Feld hat sich das Experteninterview als wichtige Form der musikkulturellen Artikulation herauskristallisiert, das in immer gleicher Art der Darstellung und unter Bemühung des immer gleichen Mythos des Ursprungserlebens inszeniert wird. Dennoch ist es nachvollziehbar, dass Musik als nicht-stoffliches Medium im Dokumentarfilm personifiziert wird, da dies die visuelle Verortung erleichtert.<sup>56</sup> Zusätzlich wird dadurch die Attraktivität und der Interessantheitsgrad für den Zuschauer erhöht: „Die überwiegende Zahl von Musikdokumentationen nutzt Personifikationen, um die Geschichte von Stücken zu erzählen, da leicht vorstellbar ist, wie viel attraktiver sich eine Komposition filmisch aufbereiten lässt, wenn prominente Künstler, ergriffene Zuhörer und engagierte Organisatoren ins Bild zu setzen sind“.<sup>57</sup> So gleichen sich die diskursiven Geschichten über die Entstehung und den Beginn des Techno/der elektronischen Musik, des Punk, des Heavy Metal, des Hip Hop/Rap im Musikdokumentarfilm narrativ in erstaunlicher Weise. Immer wieder werden das hohe Potential an Kreativität, die auratische Dynamik des Neuen, die Interessantheit und Zukunftsoffenheit der zunächst kleinen und überschaubaren Szene, die Regionalität und Ortsgebundenheit lokaler Musikentwicklungen, die allmählich wachsende Verbreitung sowie ihre Trittbreitfahrer, der nun einsetzende Erfolg sowie die spätere Ausbeutung und Kommerzialisierung und die damit einhergehende Veränderung des Ursprungscharakters strukturell herausgestellt.

Augenzeugen, Experten und Teilnehmer der Anfänge vermitteln ein hohes Maß an Authentizität, Verbindlichkeit der Aussage und Autorität. Die Glaubwürdigkeit in der Darstellung des unmittelbar Erlebten wird durch Experteninterviews somit erhöht. Damit beanspruchen sie Geltung ihrer Deutungen und Interpretationen und setzen musikkulturelle Diskurse in Gang, die die Sicht auf ganze Szenen strukturieren und dominieren. So ähneln sich die Heavy Metal-Dokumentationen „Metal: A Headbangers Journey“ (2005) von Sam Dunn und „Heavy Metal: Louder Than Life“ (2006) von Dick Carruthers trotz unterschiedlicher Inszenierungsformen<sup>58</sup> nicht nur in ihrer strukturellen Gestaltung der Inhalte, sondern es tauchen etwa mit Dee Snider der Gruppe Twisted Sisters auch dieselben Gesprächspartner auf. Mittlerweile finden sich für diese Musikkultur nicht nur überblicksartige Musikdokumentarfilme, sondern es werden mit „Death Metal: A Documentary“ (2004) – auf dessen DVD-Klappentext es heißt: „The story of Death Metal is told by a variety of experts, all of whom have helped to shape the genre“ – von Bill Zebub, „Get Thrashed: The Story of Thrash Metal“ (2008) von Rick Ernst oder „Such Hounds, Such Hawks: Scenes From The American Hard Rock Underground“ (2009) von John Srebalus verschiedene Sub-Genres des Heavy Metal beleuchtet.

.....

<sup>56</sup> Vgl. Custodis 2010, S. 68.

<sup>57</sup> Ebd., S. 78.

<sup>58</sup> Ein wichtiger Unterschied besteht darin, dass Sam Dunn als Gesprächspartner überwiegend vor der Kamera agiert, während Dick Carruthers nicht im Film auftritt.

Heutzutage finden sich musikdokumentarfilmische Formate im Konzertbereich, als Feature oder Dokumentarfilme, als Reality-TV-Shows in Form der Dokusoap oder der Castingshow und als biographische oder ethnographische Szenefilme.<sup>59</sup> Der Erfolg des Musikdokumentarfilms liegt nicht zuletzt an der Entwicklung neuer Medien (DVD), der Verbilligung technischen Equipments sowie der Möglichkeit neuer Vertriebskanäle durch das Internet. Hinzu kommt, dass trotz ihres großen Einflusses diese Entwicklungen nicht nur auf dem jugend- bzw. pop-/rockkulturellen Sektor durchschlagen, sondern vor allem auch im klassischen Musikbereich zu finden sind.<sup>60</sup>

#### 4. Musikdokumentarfilmische Subgenres

Im Folgenden wollen wir einige Idealtypologien einzelner Subformen des Musikdokumentarfilms skizzieren. Dabei sollen die Differenzierungen vor allem thematisch-inhaltlich begründet werden. Die Typologie erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sie wird der Komplexität ihres jeweiligen Gegenstandes ebenso wenig gerecht. Die Abweichung bildet wie bei allen Typologien die Regel. Beabsichtigt ist lediglich eine Anregung zur weiteren Diskussion. Die Zuordnung erfolgt aufgrund des inhaltlichen Schwerpunkts, wobei die Grenzen zu benachbarten Formen fließend sind. Die charakteristischen Kriterien werden in aller Kürze dargestellt und sind weiter zu ergänzen bzw. zu modifizieren. Wir versprechen uns jedoch von einer ersten Typologie eine Differenzierung des komplexen Genres Musikdokumentarfilm.

##### a. Konzertfilm (Rockumentary)

Konzertfilme zeichnen sich prinzipiell durch ihren singulären und einmaligen Ereignischarakter aus. Es handelt sich um Live-Aufzeichnungen von einem einzelnen Konzertauftritt, teilweise auch um Zusammenschnitte mehrerer Auftritte einer Tournee (siehe auch Tourfilm). Im Mittelpunkt steht das Musikereignis selbst. Diese Form des Musikdokumentarfilms lebt von der „livehaftigen“ Aura des unmittelbaren Miterlebens und der Illusion des Dabeiseins. Das Miterleben ist allerdings visuell eingeschränkt und an die subjektive Perspektive des Filmemachers gebunden.

Beinahe jede/r Sänger/in, jede Band verfügt über eigenes Live-Material. Hinzu kommt, dass auf der Plattform YouTube massenhaft Livemitschnitte existieren, die von Musikbegeisterten oder Fans mittels Handykamera aufgezeichnet und eingestellt worden sind. Dadurch hat sich eine ganz eigene Art der Konzertästhetik entwickelt, die nicht an die konventionellen Formen gebunden ist und am ehesten dem realen Konzerterleben entspricht. Der professionalisierte und standardisierte Blick eines Filmteams wird damit subversiv unterlaufen. YouTube kann mittlerweile wohl als eines der größten amateurhaften Konzertfilmarchive bezeichnet werden.

Konzertfilme zeigen Musiker/innen in ihren Live-Performances, aber auch die tanzen- und jubelnden Fans gehören zum festen Bestandteil. Ebenso finden sich in Konzertfilmen auch der Auf- und Abbau der Bühne, Backstage-Aufnahmen, Interviews mit Fans, Personal und Musikern und weitere Informationen rund um das Konzertereignis. Diese Zusatzeinblicke sind jedoch nicht zwingend, es existieren auch reine Konzert-

<sup>59</sup> Vgl. Mass und Schudack 2008, S. 136 ff. Dazu auch die entsprechenden Artikel in Moormann 2010.

<sup>60</sup> Vgl. Michael Beyer: Im Dialog mit der Musik. Ästhetische Kategorien der Konzertaufzeichnung. In: Moormann, 2010 (wie Anm. 4), S. 147-154; Thomas Koebner: Der singende Mensch vor der Kamera. Notizen zum Opernfilm. In: Moormann 2010, S. 155-184.

mitschnitte ohne weitere Kontextualisierungen, die nur den Auftritt selbst fokussieren. Die Zuschauer bekommen im Konzertfilm direkt, unmittelbar und dicht die Musiker ins Blickfeld und erleben so das Konzertereignis aus Perspektiven, die in der realen Erfahrung so niemals möglich gewesen wären. Der Konzertfilm lebt von der Intensität und Spannung der Performance und arbeitet mit abwechselnden Nah-, Total- und Großaufnahmen, die die Musiker in ihren schweißtreibenden Aktionen und ihrer Virtuosität beobachten. Dadurch wird der Filmzuschauer in einen unmittelbaren Erlebnisraum gezogen. Konzertfilme ermöglichen die Teilhabe an vergangenen oder gegenwärtigen Musikereignissen und haben dadurch auch eine erinnerungskulturelle wie vergemeinschaftende Dimension. Meist leben derartige Konzertmitschnitte von der Selektivität des Filmbildes, das gesamte Bühnengeschehen, wie es sich in der realen Erfahrung darbietet, ist filmisch über einen längeren Zeitraum kaum spannungsvoll zu inszenieren. Daher ist es in einem Konzertfilm wichtig, Abwechslungen zu schaffen. Die Rhythmisierung der Schnitte setzt Bild und Musik oftmals in ein entsprechendes Verhältnis und sorgt so für Dynamik. Die Musik ist intradiegetisch und der „äußeren Realität“ entnommen: Sie entspricht synchron dem im Filmbild Dargestellten.

Die historisch wichtigsten Konzertfilme sind sicherlich „Woodstock“ (1970) von Michael Wadleigh und „Monterey Pop“ (1968) von D. A. Pennebacker, entstanden im Rahmen wichtiger Rockfestivals Ende der 1960er Jahre. Einen außergewöhnlichen Konzertfilm stellt beispielsweise auch „Awesome: I fuckin' shot that“ (2006) von den Beastie Boys dar, der aus der Perspektive einiger Fans gedreht wurde: Hierzu wurden vor dem Konzert Handkameras an Besucher verteilt, die an verschiedenen Plätzen dem Konzert beiwohnten. So entstand eine Collage aus nahezu 50 verschiedenen Positionen. Ebenso ungewöhnlich ist ein Konzertmitschnitt der Punkrock-Band „The Cramps: Live at Napa State Mental Hospital“ (2003), der einen Liveauftritt in einer psychiatrischen Klinik von 1978 dokumentiert („a benchmark in public rock“, wie es auf dem Cover heißt), bei dem sich die Grenzen zwischen Musikern und Zuschauern im Verlauf des Konzerts zunehmend verschieben. Diese Art der politisierten Live-Performance pflegte bereits Johnny Cash, der einen Auftritt „At Folsom Prison“ (1968) ebenfalls als Konzertmitschnitt veröffentlichte. Auch der Bluesmusiker B. B. King spielte 1972 ein Konzert im berühmt-berüchtigten New Yorker Sing Sing-Gefängnis, das mit den Insassen wie mit den Filmemachern Harry Wiland und David Hoffmann musikfilmdokumentarisch festgehalten wurde: „B. B. King at Sing Sing Prison“ (2008).

## **b. Tourfilm**

Tourfilme haben ähnlich wie Konzertfilme musikalische Liveauftritte zum Gegenstand, jedoch dokumentieren sie zeitlich ausgedehnter auch den gesamten Ablauf einer Konzerttournee. Liveaufnahmen kommen oftmals nur am Rande und in selektiven Ausschnitten vor. Dynamik und Bewegung sind darin nicht nur ein Element der eigentlichen Konzertauftritte, sondern bereits in der Struktur des Reisens angelegt. Der Tourfilm bedient in seiner dramaturgischen Form ein übergeordnetes Genre, nämlich das des Roadmovies. Geschriebene Roadmovies gibt es vermutlich seit Homers „Odyssee“. Eine andere Literatur, zweieinhalbtausend Jahre später, auf die sich viele Filmemacher stützen, ist die der Beatniks und besonders die des Jack Keruac. Sein Buch „On the Road“ ist das, wenn auch dem Jazz verbundene, doch den Rock'n`Roll puschende Buch einer Generation der Drifter. Ist es bei Keruac das ziellose Herumstreifen durch

die Staaten, so ist es bei Tourfilmen in der Regel doch der durch die vorfilmische Realität vorgegebene Verlauf einer im Vorfeld gebuchten Tournee, einer Band oder eines einzelnen Musikers. Allerdings stellt beispielweise der Film „Step across the boarder“ (1990) von Nicolas Humpert und Werner Penzel, der dem Musiker Fred Frith quer über den Globus scheinbar ohne festen Plan folgt und Musikerfreunde und das Spiel mit der Natur auf eine essayistische Weise porträtiert, eine seltenere Form des Musikers unterwegs dar.

Einen Schub erhielt der Tourfilm – wie auch die gesamte dokumentarische Filmarbeit – in den 1960er Jahren durch die neuen technologischen Entwicklungen der tragbaren 16mm-Kamera und der Möglichkeit, den Ton synchron aufzuzeichnen (Nagra). Wie bereits zuvor beschrieben, haben sich viele renommierte Filmemacher des Subgenres Musikdokumentarfilm bedient, um ihre musikalischen Vorlieben mit ihrer Profession, dem Filmemachen, verbinden zu können. So auch Jim Jarmusch bei seinem Film „Year of the Horse“ (1997) über eine Welttournee von Neil Young mit seiner Stammband Crazy Horse im Jahre 1996. Jarmusch verwebt in seinem Film Konzertaufnahmen der 1996er Tour mit Foundfootageaufnahmen früherer Touren in Backstage-Bereichen und Hotels. Ein weiteres strukturierendes Element des Films sind Gespräche mit den vier Bandmitgliedern in einem undefinierbaren Raum (es könnte eine Küche sein, es könnte aber ebenfalls ein Backstage-Raum mit Waschmaschine sein). Er benutzt neben 16mm-Technik die Lofi-Ästhetik von Hi8 und Super8, um so der Rauheit und des Noise der Musik Neil Youngs nahe zu kommen. Wesentliche und immer wieder auftauchende Elemente bei Tourfilmen sind Interviews mit Fans, Fahrtbilder, Szenen in Bussen, Bahnen, Autos, Flugzeugen oder an Raststätten, Ein- und Auspacken von Instrumenten und Gepäck sowie Soundchecks. Vieles davon findet bei einem Konzertfilm (der lange Zeit nicht als künstlerischer Film betrachtet wurde) nicht statt und ist deshalb auch nicht zu sehen. Die dramaturgische Struktur richtet sich an der dramatischen Struktur des Ereignisses selbst aus. Es gibt einen klaren Anfang, einen Höhepunkt und ein Ende.

### **c. Produktionsprozess, Studiofilm**

Ähnlich dem Tour- und Konzertfilm erfüllen Filme über Herstellungsprozesse eine für den Dokumentarfilm ideale Vorgabe des dramaturgischen Ablaufes. Die Dreiaktstruktur ist bereits im Sujet angelegt. Herstellungsprozesse im Musikdokumentarfilm beschäftigen sich mit dem Bau von Instrumenten, öfters jedoch mit der Produktion eines Tonträgers (oder nur eines einzelnen Songs, wie bei Jean-Luc Godards „One Plus One“ (1968). Eine Band, ein/e Musiker/in geht ins Studio, um eine neue Platte aufzunehmen und diese anschließend zu promoten. Oftmals spielen hierbei die ökonomischen Bedingungen künstlerischer Arbeit eine große Rolle. Die Spannweite ökonomischer Bedingungen einer Tonträgerproduktion ist durch die herausragenden Filme „On/Off The Record“ (2006) über die Entstehung der fünften Notwist-Studioproduktion und „Some Kind of Monster“ über die Entstehung der Metallica-Studioproduktion „St. Anger“ am besten zu verdeutlichen. Bei „On/Off The Record“ handelt es sich um einen Film von Jörg Adolph über die Aufnahmen der Gruppe Notwist zu ihrem 2002er Album „Neon Golden“. Adolph, wie auch Joe Berlinger und Bruce Sinofsky bei „Some Kind of Monster“, arbeiten im Direct Cinema-Verfahren, d.h. sie selbst führen keine Interviews mit den Protagonisten und versuchen generell auf zusätzliche Inszenierungen für die Kamera zu verzichten. Beide Filme passen sich dem Modus der jeweiligen Band auch in der Strukturierung

und Aufmachung der filmischen Erzählung an. So wird bei „Some kind of Monster“ zu Beginn des Films über Texttafeln in den bereits vorhandenen Megaerfolg der Band eingeführt, um die Fallhöhe des Kommenden zu erhöhen. Im Laufe der Exposition, die den Film von hinten aufrollt (Journalisten wird das neue Album in einer Prelistening Session vorgeführt) gibt es auch einen rasanten Zusammenschnitt des Songs „Seek and Destroy“ anhand einer chronologischen Reihung von Performances vom kleinen Club bis zum Megaevent vor Massenpublikum zu sehen.

Das Filmen von Produktionsprozessen stellt auch gleichzeitig eine historische Dimension dokumentarfilmerischen Schaffens dar. Egal, ob die Filme Erich Langjahrs über die Herstellung von Käse im schweizerischen Sennenland, die kleinen dokumentarischen Beiträge der Sendung mit der Maus nach dem Motto, „wie macht man denn eigentlich...“, oder das Bauen eines Futtersilos in Klaus Wildenhahns „In der Fremde“ (1967), Arbeit und Handwerk, das Beobachten von Produktionsvorgängen war von Beginn der Filmgeschichte an ein wichtiges Sujet. Bei der Arbeit, bei einer Tätigkeit vergessen sich die Menschen; sie sind zu sehr auf ihr Tun fixiert, als das sie sich der Kamera bewusst werden könnten.

#### **d. Biopics, biographischer Musikdokumentarfilm**

Biopics sind sowohl fiktive wie auch dokumentarische Musikfilme, die das Leben bekannter Sänger/innen oder Bands entwicklungs- und lebensgeschichtlich rekonstruieren. Obwohl der Filmstoff reale Grundlagen hat, ist er in eine fiktive Narration eingebunden. Biopics mit Spielfilmcharakter arbeiten mit Schauspielern und sind in ihrer thematischen Gestaltung relativ frei. Daher interessieren diese im Zusammenhang mit Musikdokumentarfilmen nur am Rande.

Biographische Musikdokumentarfilme sind an einzelnen Sänger/innen und Bandgeschichten orientiert, sie haben eine auf die Musiker/innenbiographie orientierte Perspektive. Während in Einzeldarstellungen eine bestimmte Person und deren musikalische Entwicklung im Vordergrund stehen, sind es bei Bandbiographien die biographisch verbindenden Elemente mehrerer Lebensgeschichten. Als Quellen der Filmdarstellung dienen Fotografien und Archivaufnahmen, die oftmals durch kontrastierende Interviews mit Familienangehörigen, Freunden und Bekannten sowie weiteren Weggefährten ergänzt werden. Die dokumentarische Rekonstruktion hängt im hohen Maße davon ab, ob die betrachtete/n Person/en noch leben oder nicht. Die Filmmusik ist sowohl als „innere“ wie „äußere“ Realität existent: Als „äußere“ Realität etwa bei historischen Liveaufnahmen, als „innere“ Realität zur klanglichen Untermalung, Spannungsbildung und als eigener Assoziationsraum, der oftmals auf das musikalische Werk der im Mittelpunkt stehenden Musiker zurückgreift. Viele biographische Musikdokumentarfilme orientieren sich an bekannten traditionellen Erzählmustern von Lebensgeschichten („von der Wiege bis zur Bahre“), an Chronologien und an Erfolgsmustern des Auf- und Abstiegs. Oft werden der Innovationscharakter und damit die Biographiewürdigkeit herausgestellt. Erklärungen werden weniger visuell als sprachlich-diskursiv gegeben, das Filmbild übernimmt dann untergeordnete illustrative Funktionen. Zwei biographische Musikdokumentarfilme mit unterschiedlichen Herangehensweisen zu ein und derselben Person finden sich etwa bei Lemmy von Motörhead, einmal porträtiert vom Hamburger Filmemacher Peter Sempel (2002), ein anderes Mal von Greg Olliver und Wes Orshoski (2011). Beide Filme

haben denselben Titel („Lemmy“), beide fokussieren das Musiker-Leben von Lemmy Kilmister, Gründer, Bassist und Sänger der Band Motörhead. Während jedoch der jüngere Film mit viel Interview- und Archivmaterial einen klassischen biographischen Musikdokumentarfilm repräsentiert, der das Informationsbedürfnis der Zuschauer bedient, arbeitet Peter Sempel eher visuell-assoziativ und zeigt Lemmy porträtierend in endlos erscheinenden Alltagssituationen, trinkend oder spielend, mal gereizt, mal verschlossen, jedoch ohne lineare oder kausale Erklärungen, ohne kontextuelle Informationen zu geben.

### **e. Genrefilm (Musikkultur)**

Musikdokumentarische Genrefilme behandeln die Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte von Musikkulturen. Sie rekonstruieren die Ursprünge und Ausbreitungen von Szenen und Kulturen und sind deshalb immer historisch ausgerichtet. Es handelt sich bei Genrefilmen gewissermaßen um eine Nabelschau. Neben Protagonisten und Gründungsfiguren tauchen weitere Musikexperten auf, die frühe Anfänge, Motive und Ursachen des Entstehens von Musikkulturen kraft Zeitzeugenschaft und eigener Aktivitäten (v)erklären. Alle Genrefilme spielen mit einem Ursprungsmythos, der Kreativität, Dynamik, Idealismus und die Aura des Neuen und Unbekannten in einer Metanarration vereinigt. Meist handelt es sich um die Erfolgsgeschichte von früheren Subkulturen, die zum Zeitpunkt der Filmproduktion zumindest teilweise ein gewisses Renommee haben. Jedoch finden sich auch Darstellungen zu Subgenres oder Regionalkulturen größerer Musikkulturen, so etwa zum deutschen Hip Hop in „In the Lab – Der deutsche Hip Hop Dokumentarfilm“ (2009) von Engin Altinova, oder zum Thrash Metal als Spielart des Heavy Metal in „Get Thrashed – The Story of Thrash Metal“ (2008) von Rick Ernst. Umfassendere und allgemeine Dokumentationen zu den großen Jugend- und Musikkulturen finden sich für den Heavy Metal in „Metal: A Headbangers Journey“ (2005) und „Global Metal“ (2008) als dessen globalisierte Fortsetzung von Sam Dunn, als Alternative „Heavy Metal: Louder than Life“ (2007) von Dick Carruthers. Der Punk wird relativ umfassend in „Punk Attitude“ (2007) von Don Letts behandelt. Techno-Kulturen sind das Thema der Genrefilme „We call it Techno“ (2008) von Maren Sextro und Holger Wick wie auch „The History of Electronic Music“ (2006) von Torsten Maasen und Arndt Pecher. Für den Hip Hop gibt es keinen aktuellen musikdokumentarischen Genrefilm, der global und allgemein das Phänomen betrachtet. Frühe semidokumentarische Filme wie „Wild Style“ (1982) von Charlie Ahearn, „Beat Street“ (1984) von Harry Belafonte sind frühe Formen der filmischen Darstellung, sie sind jedoch im engeren Sinne keine Musikdokumentarfilme, weil sie mit Bezug auf die außerfilmische Wirklichkeit arbeiten, in ihrem Darstellungsrahmen aber fiktional sind. Im Hip Hop gibt es vielmehr zahlreiche Einzeldarstellungen, oder – wie angedeutet – lokale Szenebetrachtungen wie „Here We Come“ (2007) von Nico Raschick zur Breakdance-Kultur in der ehemaligen DDR, der dokumentarisch angelegt ist. Für den Blues, der nicht als Jugendkultur gilt, liegt mit „The Blues: Collector’s Box Edition“ (2004) von Martin Scorsese und anderen eine umfassende Dokumentation vor.

Genrefilme arbeiten vorwiegend mit Interviews, filmischen Archivaufnahmen und Fotografien. Die Musikkentwicklung wird von ihren Wurzeln bis in die Gegenwart in Bild und Ton betrachtet, illustriert und systematisiert. Es handelt sich wie in vielen historischen Dokumentationen um medial komplexe Artefakte. Genrefilme diskursivieren ihren Ge-

genstand in Bild, Sprache und Musik und erheben hegemoniale Deutungsansprüche, die durch die Gestaltung der Filme und durch die hinzugezogenen Protagonisten verankert wird. Systematisierungen in der musikdokumentarischen Rekonstruktion sind an einem chronologischen Zeit- und Themenstrahl orientiert. So rekonstruiert Sam Dunns „Metal“ (2005), eine für einen Musikdokumentarfilm ungewöhnlich große und aufwendige Produktion, alle relevanten Aspekte des Heavy Metal, wie sich den einzelnen Kapiteln entnehmen lässt: So beginnt der Film mit den Ursprüngen des Heavy Metal, geht auf Sound und die musikalischen Wurzeln ein, behandelt das Umfeld, die Fans, Kultur, Zensur, Geschlechtsidentifikation und Sexualität, Religion und Satanismus sowie schließlich Tod und Gewalt. Damit sind sämtliche Themen, die den Heavy Metal als Musikkultur wie auch die gegen ihn erhobenen Vorurteile betreffen, verarbeitet.

#### **f. Ethnographischer Film**

Der ethnographische Musikdokumentarfilm beschäftigt sich mit dem kulturellen Umfeld von Musikkulturen im weitesten Sinne und weist daher Ähnlichkeiten mit dem Genrefilm auf. Musik steht nicht zwingend im Vordergrund und spielt oftmals nur am Rande eine Rolle, jedoch sind Musikkulturen sein Gegenstand. Der regionale und lokale Bezugsrahmen wie im chinesischen Punk- und Rockdokumentarfilm „Beijing Bubbles“ (2008) von Susanne Messmer und George Lindt ist stark ausgeprägt oder steht im Mittelpunkt der Betrachtung. „Beijing Bubbles“ beschreibt den subkulturellen Kampf um Anerkennung chinesischer Punk- und Rockanhänger und die Bedeutung dieser Musikkultur für die Jugend.<sup>61</sup> Im ethnographischen Musikdokumentarfilm geht es so weniger um die historische Aufarbeitung von Musikkulturen als um deren spezifische Ausprägungen in einem örtlich begrenzten Kontext. Schon der Titel „Global Metal“ (2008) von Sam Dunn deutet den ethnographischen Anspruch dieses Films an. Sam Dunn reist nach seinem musikhistorischen Genrefilm „Metal: A Headbangers Journey“ in verschiedene Länder wie China, Indien, Brasilien, Israel u. a., um den Einfluss des Heavy Metal auf die regionalen und lokalen Jugendkulturen zu zeigen. Einen weiteren ethnographischen Blick auf die Musikkultur des Heavy Metal wirft etwa der von der südkoreanischen Regisseurin Sung Hyung Cho produzierte Film „Full Metal Village“ (2006) über das lokale, mittlerweile überregional bekannte Metal-Festival in Wacken. Dieses spielt allerdings nur am Rande eine Rolle, vielmehr stehen die Bewohner des kleinen norddeutschen Dorfes und ihre Befindlichkeiten, Einstellungen und auch Aktivitäten rund um dieses Musikspektakel im Mittelpunkt ihrer Betrachtungen. An diesem Beispiel verdeutlicht sich exemplarisch, was der interkulturelle Austausch, der „verfremdende Blick“ der Ethnographie in seiner filmischen Konkretion zu leisten in der Lage ist. Ein ähnlich orientierter ethnographischer Heavy Metal-Film behandelt das lokale Vertriebsunternehmen Nuklear Blast Records, den größten unabhängigen Anbieter von Heavy Metal-Produkten, im schwäbischen Donzdorf: „Heavy Metal auf dem Lande“ (2006) von Andreas Geiger zeigt das Miteinander von dörflicher Idylle und globalisierter Heavy Metal-Szene.

Eine Musikdokumentation zwischen Tourfilm und ethnographischem Film stellt „Vagabundenkarawane“ (1979) von Werner Penzel dar. In dichten und mit wenig Sprache auskommenden Filmbildern wird die musikalische Reise der Krautrock-Band „Embryo“ von München nach Indien gezeigt. Auf ihrem Weg begegneten ihnen unterschiedliche

.....  
 61 Lano, Carolin: Beijing Bubbles. In: Rock and Pop in the Movies 1, 2011. Online unter: <http://www.rockpopmovies.de> (zuletzt abgerufen am 10.10.2011).

lokale Musikkulturen, mit deren Musikern sie lange spirituelle Musiksessions abhielten, die in psychedelischen Bildern festgehalten werden. Der Film macht aber gleichzeitig auch die Strapazen und Schwierigkeiten der Reise deutlich.

Nicht mit einem kulturellen Kontrast, sondern mit einer nationalen Lokalisierung verschiedener Klangwelten arbeitet der ethnographische Musikdokumentarfilm „UR-Musig“ (1993) von Cyrill Schläpfer. Hier werden die musikalischen Wurzeln von Volksmusik der Innerschweiz sowie des Appenzellerlandes gezeigt. Natur, Klang, Mensch und Tier werden dabei in einen harmonischen Einklang gebracht.

### **g. Fanfilm**

Der Fanfilm ist ein Musikdokumentarfilm über Fans im musikalischen Kontext. Die Musik spielt nur am Rande eine Rolle, im Zentrum stehen vielmehr die Anhänger von Musikkulturen oder das weitere Umfeld. Filmmusik ist kein zwingendes Element des Fanfilms. Ein Klassiker (und von Nirvana-Sänger Kurt Cobain hochgeschätzter) Fanfilm mit nur 17 Minuten Laufzeit ist „Heavy Metal Parking Lot“ (1986) von Jeff Krulik und John Hayne. In diesem kurzen Fanfilm werden die Zuschauer eines Judas Priest-Konzerts kurz vor Beginn der Show auf einem Parkplatz des Veranstaltungsortes interviewt. Der Reiz dieses Films besteht in der Selbstinszenierung der teilweise recht angetrunkenen Fans vor der Kamera, die stellenweise die Regie übernehmen und sich vor der Kamera auf ihre Art und Weise stilisieren. Der Film zeigt aber auch die Selbstironie, die im Ausflippen der Heavy Metal-Fans gleichsam mitschwingt. Musikalisch unterlegt wird „Heavy Metal Parking Lot“ mit Titeln der Band Judas Priest, die am Ende kurz in ihrem Live-Auftritt gezeigt wird.

Weitere, als Fanfilme zu bezeichnende Musikdokumentationen sind „Vinyl“ (2000) von Alan Zweig und „Groupies“ (1970) von Ron Dorfman und Peter Nevard. In „Vinyl“ spielt Musik nur als Aufnahme auf einer LP eine Rolle. Es geht nicht um die Musik selber, sondern um die Manie des LP-Sammelns und was Sammler/innen im Innersten bewegt. Porträtiert werden Fans und ihre Marotte, riesige LP-Sammlungen aufzubauen. „Groupies“ dagegen ist ein früher Fanfilm über zumeist weibliche Obsessionen. „Groupies“ behandelt das Thema weibliche Fans, denen es um nichts anderes geht, als ihre Musikidole ins Bett zu bekommen. Als Lifestyle des Rock gehören sie zum festen Ensemble im Tourbus und im Backstage-Bereich. Der Film zeigt und interviewt so berühmte Groupies wie Cynthia Plaster Caster.

### **Ausblick**

Weitere dokumentarfilmische Idealtypen ließen sich bilden. So haben wir den Essayfilm, der einen offenen, freien und in seinem Zugang zur nichtfilmischen Wirklichkeit ungewöhnlichen Umgang mit dem Thema Musikkulturen sucht, nicht behandelt. Ebenso wenig haben wir den Bereich der Mockumentarys und Pseudo-Dokumentationen untersucht, der mit dem Darstellungsformat Dokumentarfilm lediglich spielt und diesen in seiner Form aufbricht. Auch ließe sich möglicherweise von einem Idealtyp des Instrumentenfilms sprechen. Alle hier getroffenen Unterscheidungen stellen erste Versuche dar, der Hybridität des Musikdokumentarfilms gerecht zu werden und erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

Musikdokumentarfilme sind ein heterogenes Subgenre der Gattung Dokumentarfilm und Musikfilm, für das sich aufgrund seiner inneren Vielfältigkeit, aber auch aufgrund seiner vom fiktiven Film differierten Darstellungsformen eine genauere Auseinandersetzung lohnt, auch wenn die Grenzziehungen nicht immer scharf getroffen werden und überdies im historischen Verlauf variieren können. Musik und ihre Kulturen stehen im Mittelpunkt. Der Reiz des Musikdokumentarfilms ist die Herstellung einer Beziehung zwischen Bild und Ton, ohne den außerfilmischen Bezug aus dem Auge zu verlieren. Das Motiv der Bewegung und Dynamik scheint hier ein verbindendes strukturelles Moment zu sein. Anders als im Musik(spiel)film, ist der Musikdokumentarfilm an eine nichtfilmische (behauptete) Wirklichkeit referentiell gebunden, die auf der anderen Seite vom Zuschauer als solche erkannt oder zumindest akzeptiert wird. Damit gewähren Musikdokumentarfilme „authentische“ und „reale“ Einblicke in Bereiche von Musikkulturen, die ansonsten unsichtbar blieben. Sie befriedigen voyeuristische Bedürfnisse von Fans und suggerieren, „live“ dabei zu sein und an Musikkulturen teilzuhaben. Das beobachtende Element von Entstehungs- und Entwicklungsprozessen spielt eine tragende Rolle. Dies schließt jedoch fiktionalisierende Eingriffe hin zur Abstraktion nicht aus. Während im Musik(spiel)film der fiktive narrative Plot um einen Star (verkörpert wiederum durch einen weiteren Star, den Schauspielstar), einer „Lichtgestalt“ mit einer dramatischen Story, im Mittelpunkt steht,<sup>62</sup> setzt sich der Musikdokumentarfilm den Widrigkeiten, Unvorhersehbarkeiten und Diskontinuitäten realer Prozesse aus. In historischen Darstellungsformen werden dem Zuschauer komplexe mediale Rekonstruktionsversuche geboten, die auf Archivmaterial, Interviews, Fotografien und anderen realen Devotionalien beruhen. Damit erfüllen Musikdokumentarfilme vor allem sozialkommunikative und informative Aufgaben, ohne jedoch das ästhetisch-gestaltende Element zu vernachlässigen. Das Element der Teilhabe, Realbeobachtung und teilhabenden Integration des Zuschauers (suture) scheint gegenüber dem Musik(spiel)film ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal zu sein.

Die Differenzierung verschiedener Formate des Musikdokumentarfilms konnte zeigen, dass eine sinnvolle Unterscheidung zwischen Musikfilm und Musikdokumentarfilm möglich ist. Unbenommen der theoretischen Auseinandersetzungen und Zweifel am Status dokumentarfilmischer Bilder, scheinen diese in kulturellen Rezeptionskontexten als Kommunikationsform zu funktionieren; dies lässt sich aufgrund der immensen Produktionsvielfalt musikdokumentarischer Filme zumindest vermuten. Vor allem aufgrund seines anders gearteten Herangehens und der damit einhergehenden Filmästhetik scheint eine derartige Unterscheidung hilfreich, um Musikdokumentationen aus dem Bereich des allzu allgemein gefassten Genres Musikfilm zu entlassen und in den Bereich des Dokumentarfilms zu überführen. Zu unterschiedlich erscheinen hier etwa dokumentarische Live-Aufnahmen von durchdramaturgisierten Musikfilmen. Damit lassen sich die hier diskutierten Unterscheidungen in einem erweiterten Kontext in die derzeit intensiv geführten Auseinandersetzungen um den Dokumentarfilm verorten. Die kurze Darstellung einer Theorie des Dokumentarischen konnte zeigen, dass die kommunikativen Ausgangsbedingungen von Musikdokumentarfilm und Musikfilm sowie deren Rezeption gänzlich andere sind. Was allgemein für Dokumentarfilme gilt, gilt insbesondere auch für Musikdokumentarfilme. Deswegen und aufgrund einer wachsenden Vielfalt

.....

62 Frank Pawella: Lichtgestalt und tragischer Held. Inszenierungen und Ikonographien des Popstars im Musikfilm. Saarbrücken 2008.

musikdokumentarischer Themenfelder scheint uns eine weitere Differenzierung für die mediale Diskussion musikdokumentarischer Formate angezeigt.

## Literaturverzeichnis

- Klaus Arriens: Wahrheit und Wirklichkeit im Film. Philosophie des Dokumentarfilms. Würzburg 1999.
- Michael Beyer: Im Dialog mit der Musik. Ästhetische Kategorien der Konzertaufzeichnung, In: Peter Moormann (Hrsg.): Musik im Fernsehen. Sendeformen und Gestaltungsprinzipien. Wiesbaden 2010, S. 147-154.
- Ursula Brandstätter: Grundfragen der Ästhetik. Bild-Musik-Sprache-Körper. Köln u.a. 2008.
- Deborah Curtis: Aus der Ferne. Ian Curtis und Joy Division. Berlin 1996.
- Michael Custodis: Die Musikdokumentation. Typologische Bemerkungen. In: Peter Moormann (Hrsg.): Musik im Fernsehen. Sendeformen und Gestaltungsprinzipien. Wiesbaden 2010, S. 67-82.
- David Ehrenstein und Bill Reed: Rock on Film. London 1982.
- Sergej M. Eisenstein und Wsewolod I. Pudowkin und Grigorij W. Alexandrow: Manifest zum Tonfilm. In: Franz-Josef Albersmeier (Hrsg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart 2003 [1928], S. 54-57.
- Leon Festinger: A Theory of Cognitive Dissonance. Stanford 1957.
- Jörg Gerle: Der Musikclip im Zeitalter der digitalen Reproduzierbarkeit. In: Peter Moormann (Hrsg.): Musik im Fernsehen. Sendeformen und Gestaltungsprinzipien. Wiesbaden 2010, S. 135-146.
- William Howard Guynn: Der Dokumentarfilm und sein Zuschauer (1980/90). In: Eva Hohenberger (Hrsg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin 2006, S. 240-258.
- Manfred Hattendorf: Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Konstanz 1996.
- Knut Hickethier: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart 2007.
- Eva Hohenberger: Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme. In: Eva Hohenberger (Hrsg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin 2006, S. 9-33.
- Eva Hohenberger: Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch. Hildesheim u.a. 1988.
- Bernd Kiefer und Daniel Schössler: (E)motion Pictures. Zwischen Authentizität und Künstlichkeit. Konzertfilme von Bob Dylan bis Neil Young. In: Bernd Kiefer und Marcus Stiglegger (Hrsg.): Pop & Kino. Von Elvis zu Eminem. Mainz 2004, S. 50-65.
- Thomas Koebner: Der singende Mensch vor der Kamera. Notizen zum Opernfilm. In: Peter Moormann (Hrsg.): Musik im Fernsehen. Sendeformen und Gestaltungsprinzipien. Wiesbaden 2010, S. 155-184.
- Anselm C. Kreuzer: Filmmusik in Theorie und Praxis. Konstanz 2009.
- Carolin Lano: Beijing Bubbles. In: Rock and Pop in the Movies 1 (2011). URL: <http://www.rockpopmovies.de> (10.10.2011).
- Georg Maas und Georg Schudack: Der Musikfilm. Ein Handbuch für die pädagogische Praxis. Mainz u.a. 2008.
- Greil Marcus: Rock Filme. In: Jim Miller (Hrsg.): Rolling Stone. Bildgeschichte der Rockmusik, Bd. 2. Reinbek 1979, S. 379-391.
- Peter Moormann (Hrsg.): Musik im Fernsehen. Sendeformen und Gestaltungsprinzipien. Wiesbaden 2010.
- Frank Pawella: Lichtgestalt und tragischer Held. Inszenierungen und Ikonographien des Popstars im Musikfilm. Saarbrücken 2008.
- Gary D. Rhodes und John Parris Springer (Hrsg.): Docufiction. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking. Jefferson u.a. 2006.
- Lutz Rühling: Fiktionalität und Poetizität. In: Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering (Hrsg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft. München 2008, S. 25-51.
- Norbert Jürgen Schneider: Handbuch Filmmusik II. Musik im dokumentarischen Film. München 1989.
- Norbert Jürgen Schneider: Handbuch Filmmusik. Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film. München 1986.
- Jürgen Struck: Rock Around the Cinema. Spielfilme, Dokumentationen Videoclips. Reinbek 1985.
- Helmut Vuollième: „...and Rock goes Online and CD-ROM. Rockmusik und interaktive Medien. In: Dieter Baacke (Hrsg.): Handbuch Jugend und Musik. Opladen 1998, S. 421-438.
- Peter Weibel: Von der visuellen Musik zum Musikvideo. In: Veruschka Bódy und Peter Weibel (Hrsg.): Clip, Klapp, Bum. Von der visuellen Musik zum Musikvideo. Köln 1987, S. 53-164.

## Filme

- 196 BPM (2003)
- All Tomorrow's Party (2009)
- Awesome: I fuckin' shot that (2006)
- B. B. King at Sing Sing Prison (2008)
- Beat Street (1984)
- Beijing Bubbles (2008)
- Control (2007)
- Death Metal: A Documentary (2004)
- Der Blaue Engel (1930)
- Devil Got My Woman Blues At Newport (1966)
- Der Wilde (1953)
- Die Saat der Gewalt (1955)
- ...denn sie wissen nicht, was sie tun (1955)
- Don't Look Back (1967)
- Full Metal Village (2006)

Get Thrashed: The Story of Thrash Metal (2008)  
 Gimme Shelter (1970)  
 Global Metal (2008)  
 Great Balls of Fire (1989)  
 Groupies (1970)  
 Heavy Metal auf dem Lande (2006)  
 Heavy Metal: Louder Than Life (2006)  
 Heavy Metal Parking Lot (1986)  
 Here We Come (2007)  
 I'm Not There (2007)  
 In der Fremde (1967)  
 In the Lab – Der deutsche Hip Hop Dokumentarfilm (2009)  
 Jerry Lee Lewis – The Story of Rock'n Roll (2003)  
 Johnny Cash: At Folsom Prison (1968)  
 Joy Division (2007)  
 Lemmy (2002)  
 Lemmy (2011)  
 Metal: A Headbangers Journey (2005)  
 MC5: Kick Out the Jams (2005)  
 Moonwalker (1987)  
 Monterey Pop (1968)  
 One Plus One (1968)  
 On/Off The Record (2006)  
 Punk Attitude (2007)  
 Richard Wagner. Ein kinematographischer Beitrag zu seinem Lebensbild (1913)  
 Slide Guitar Ride (2005)  
 Some Kind of Monster  
 Step across the boarder (1990)  
 St. Louis Blues (1929)  
 Such Hounds, Such Hawks: Scenes From The American Hard Rock Underground (2009)  
 The Blues: Collector's Box Edition (2004)  
 The History of Electronic Music (2006)  
 The Cramps: Live at Napa State Mental Hospital (2003)  
 The Jazz Singer (1927)  
 This is Spinal Tap (1984)  
 Thrash in Altenessen (1989)  
 Until The Lights Takes Us (2008)  
 UR-Musig (1993)  
 Vagabundenkarawane (1979)  
 Vinyl (2000)  
 Walk the Line (2005)  
 We Call It Techno (2008)  
 Wild Style (1982)  
 Woodstock (1970)  
 Year of the Horse (1997)

## Musiksendungen

Beat-Club (1965-1972).  
 Disco (1971-1982)  
 Formel Eins (1983-1987)  
 Hitparade (1969-2000)  
 Musikladen (1972-1984)  
 Top of the Pops (BBC) (1964-2006)

## Onlinequellen

[www.plexifilm.com](http://www.plexifilm.com). (7.6.2011).  
[www.filmmusik.uni-kiel.de/index.php](http://www.filmmusik.uni-kiel.de/index.php) (7.6.2011).  
[www.youtube.com/watch?v=JpVCqXRIXx4](http://www.youtube.com/watch?v=JpVCqXRIXx4). (7.6.2011).  
[www.redhotjazz.com/stlouisblues.html](http://www.redhotjazz.com/stlouisblues.html). (7.6.2011).  
[www.rockpopmovies.de](http://www.rockpopmovies.de) (10.10.2011)

Thomas Wilke

## „Come on, good Hutus, the graves are not yet full ...“

Zur Relevanz, Funktion und Repräsentation des Hate-Radios im Film  
„Hotel Rwanda“

### 1. Einleitung

Die Zahlen schwanken: Je nach Quelle gab es zwischen 800.000 und knapp einer Million toter Menschen in Rwanda in rund 100 Tagen: Angehörige der Tutsi-Minderheit: Männer, Frauen, Kinder und auch liberale Hutu.<sup>1</sup> Das war das Resultat des gnadenlosen Vorgehens der militanten extremistischen Hutu-Milizen, bewaffneter Zivilisten und der Rwandischen Armee zwischen dem 7. April und Mitte Juli 1994 nach dem tödlichen Attentat auf Rwandas Präsident Juvénal Habyarimana. Eine westliche Intervention gab es aufgrund fehlender Interessen und Definitionsproblemen kaum bis gar nicht.

Zudem hatte die seit 1993 stationierte, viel zu kleine und schlecht ausgerüstete UN-Truppe lediglich ein Mandat zur Friedenssicherung nach der Unterzeichnung des Friedensabkommens in Arusha im August, und nicht zur Herstellung des Friedens oder zur Konflikt-Unterbindung.<sup>2</sup> Die USA sahen den Gewaltausbruch als einen spontanen, tribalistischen und ethnischen Konflikt, nicht als eine geplante politische Strategie der Machtsicherung und sprachen letztlich von „Akten von Genozid“ – ein Genozid hätte nach der Genfer Konvention eine Intervention erfordert.<sup>3</sup>

Eine nicht unwesentliche Rolle spielte im Vorfeld und Verlauf des Geschehens in Rwanda das Radio, insbesondere ab 1993 der private und regierungsnahe Hutu-Sender Radiotelevision Libré de Milles Collines (RTL). Der Internationale Strafgerichtshof für Rwanda (ICTR) befand 2003 in der Aufarbeitung und Verurteilung des Geschehens unter anderem zwei Hörfunk-Journalisten und einen Print-Journalisten wegen Anstiftung zum Völkermord für schuldig.<sup>4</sup> Damit machte das Gericht aus juristischer Sicht die medialen Effekte in Rwanda und der weitreichenden Auswirkungen von Medien deutlich, insbesondere über die möglichen Gefahren privater Medien in Prozessen demokratischer Übergänge und der potentiellen Gewalt durch Medien. Nicht nur in diesem Kontext, sondern auch durch die internationale Beschäftigung mit dem Zusammenhang Radio und Rwanda formulierte Scott Straus prägnant: „In short, radio has become a symbol

.....

1 Die korrekte Schreibweise auf Kinyarwanda beinhaltet eigentlich Präfixe und lautet Umututsi/Umuhutu im Singular und Abatutsi/Abahutu im Plural. Diese bezeichnen einen Wirklichkeitsbereich und eine Zugehörigkeit, hier der Mensch. Im Folgenden wird die in der Literatur gängige Form Hutu und Tutsi verwendet.

2 Einige Soldaten kamen tatsächlich erst im Dezember in Rwanda an. Vgl. zusammenfassend Des Forges, Alison: Call to Genocide: Radio in Rwanda, 1994. In: Thompson, Allan: The Media and the Rwanda Genocide. London 2007, S. 41-54, hier: S. 43 f., ausführlich Prunier, Gérard 1998: Rwanda Crisis. History of a Genocide.

3 Einen kurzen, dafür luziden Überblick über die Entwicklung des Konflikts in Rwanda aus der Perspektive der Kolonialgeschichte gibt mit weiterführender Literatur Stockhammer, Robert: Ruanda. Über einen anderen Genozid schreiben. Frankfurt a. Main, S. 10-28. Zur Kolonialgeschichte Rwandas selbst vgl. Hans-Walter Schmuhl: Deutsche Kolonialgeschichte und Ethnogenese in Ruanda 1897-1916. In: Geschichte und Gesellschaft 26 (2000), S. 307-334. Zur politisch-militärischen Situation Rwandas Anfang der 1990er Jahre und zu den Vorbedingungen, den Verlauf und den Auswirkungen des Völkermords vgl. die strukturierte Darstellung von Alison Des Forges: Kein Zeuge darf überleben. Der Genozid in Ruanda. Hamburg 2002.

4 Vgl. hierzu die Akten des ICTR zur Anklage und Verurteilung von Ferdinand Nahimana: International Criminal Tribunal for Rwanda (ICTR) 2003: Trial Chamber 1. The Prosecutor v. Ferdinand Nahimana, Jean Bosco Barayagwiza, Hassan Ngeze. [http://www1.umn.edu/humanrts/instreet/ICTR/BARAYAGWIZA\\_ICTR-99-52/Judgment\\_&\\_Sentence\\_ICTR-99-52-T.pdf](http://www1.umn.edu/humanrts/instreet/ICTR/BARAYAGWIZA_ICTR-99-52/Judgment_&_Sentence_ICTR-99-52-T.pdf).

of the genocide in Rwanda, and Rwanda has become a paradigmatic case of hate radio sparking genocide.“<sup>5</sup>

Der folgende Artikel problematisiert nun die Rolle des Radios in dem Spielfilm „Hotel Rwanda“ von 2004. Der Film basiert auf der wahren Geschichte des rwandischen Hotelmanagers Paul Rusesabagina, der als Hutu während des Genozids über 1.200 Menschen rettete. Mit der Konzentration auf die Hauptdarsteller in der filmischen Darstellung entsteht ein Spannungsfeld durch den Anspruch auf Authentizität der Geschichte und gleichzeitiger Ausschnitthaftigkeit und Dramatisierung der repräsentativen Darstellung. Damit reklamiert der Film für sich eine Zeugenschaft, die in der Art und Weise seiner Darstellung und Popularisierung zur Konstitution medialer Gedächtnisinhalte beiträgt. Das stellt ein spezifisches Erinnern bzw. einen medialen Zugang zu einer möglichen (kollektiven) Erinnerung über das Medium Film dar. Die Untersuchung von Radiorepräsentation vor dem Hintergrund der (rundfunk-)historischen Gegebenheiten erfolgt zugleich mit einer Differenzierung zwischen dem Radio als medialem „Brandbeschleuniger“ des Genozids in Rwanda und der Integration des Radios im Film. Es geht hierbei also nicht darum, den Wahrheitsgehalt des Films respektive der Narrationen festzustellen, sondern um das Zusammenspiel von Radio und filmischer Narration vor dem Hintergrund eines medialen Gedächtnistransfers. Dieser Fokus gestattet es, Schlussfolgerungen zu einer filmischen Transformation des Radios zu formulieren und versteht sich so als ein Beitrag des interdisziplinären Forschungsverbundes Radioästhetik – Radioidentität.<sup>6</sup> Hierzu sind einige Vorbemerkungen notwendig: Im Folgenden geht es um das Radio und verschiedene manifeste Funktionalitäten. Diese resultieren aus dessen technischer, sozialer, kultureller und letztlich ästhetischer Konstitution bzw. Nutzung (Wahrnehmung): Information (Orientierung), Unterhaltung, Selbstverwirklichung, kollektive und individuelle Erinnerung, Lebenshilfe oder Mobilitätsbegleitung.<sup>7</sup> Die in fiktionalen Filmen eingebundene Darstellung von Medien oder Medienwirkungen thematisiert oftmals ein Spannungsfeld zwischen Körperlichkeit, Surrogaten und medialen Simu-

.....  
5 Straus, Scott 2007: What Is the Relationship between Hate Radio and Violence? Rethinking Rwanda's „Radio Machele“ In: Politics & Society. Online unter: <http://pas.sagepub.com/cgi/content/abstract/35/4/609>, hier: 610. (zuletzt abgerufen am: 10.09.2012). In dieser empirischen Studie geht es um die medialen Effekte von RTLM zur Mobilisierung von Gewalt während des Genozids in Rwanda. Zum Zusammenhang von Massenmedien in Konfliktsituationen, medialer Koordination und staatlich gesponserter Propaganda vgl. Yanagizawa-Drott, David 2012: Propaganda and Conflict: Evidence from the Rwandan Genocide. Online unter <http://www.hks.harvard.edu/fs/dyanagi/Research/RwandaDYD.pdf>. (zuletzt abgerufen am: 10.09.2012) Zu den Bedingungen, unter denen Massenmedien in ihrer Bedeutung und Auswirkung so stark werden, dass sie ihre Zuhörerschaft mobilisieren können vgl. Pauli, Carol: Killing the microphone. When Broadcast freedom should yield to genocide prevention. In: Alabama Law Review, 2010, Vol. 61, Nr. 4, S. 665-700. Online unter <http://www.law.ua.edu/pubs/lrarticles/Volume%2061/Issue%204/pauli.pdf>. (zuletzt abgerufen am: 10.09.2012) Eine medien- und emotionshistorische Analyse der Gewaltformen und Eskalationsdynamiken von und durch RTLM unternimmt Karen Krüger: Programmierter Genozid? Das Radio und die mediale Erzeugung von Angst in Rwanda 1994. In: Bösch, Frank (Hrsg.) 2006: Medien und Emotion. Frankfurt/Main: Campus, S. 387-406. Zur Problematisierung einer möglichen technisch-medialen Intervention durch die Abschaltung von RTLM findet sich bei Metzl, Jamie Frederic: Rwandan Genocide and the international law of radio jamming. In: The American Journal of international Law, 1997, Vol. 91, Nr.4, S. 628-651. Online unter <http://www.jstor.org/stable/2998097> (zuletzt abgerufen am: 10.09.2012). Eine Einschätzung aus der Sicht eines als UN-Truppenkommandeur ins Geschehen involvierten Beobachters gibt Dallaire, Roméo: Shake Hands with the Devil. The Failure of Humanity in Rwanda. Toronto, 2003.

6 Vgl. hierzu <http://radioaesthetics.org>. Das Projekt verfolgt im Allgemeinen das Ziel, ein besseres und umfassenderes Verständnis von Radio als Ausdruck und Gestaltungskraft von (Alltags-) Kultur zu ermöglichen.

7 Mit der Integration in den Alltag kann Radio auch als eine mediale Form der kulturellen Vergemeinschaftung begriffen werden, die sich im Aneignungsprozess und im habitualisierten Gebrauch zwischen Institution und Nutzung immer wieder modifiziert. Diese allgemeinen Setzungen, die wiederum zu Voraussetzungen des Radios im Film werden, sind in der historischen Entwicklung, der Diffusion und dem Gebrauch des Radios bereits umfangreich beschrieben. Vgl. etwa Hagen, Wolfgang: Das Radio. Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks – Deutschland/USA. München, 2005. Sowie Scannell, Paddy: Radio, Television, Modern Life. Cornwall, 1996.

lationen. Das lässt sich – so die These – als eine reflektierte Integration von Medien und von jeweiligem Wissen über Medien betrachten. Medien bilden in der ästhetischen Kommunikation soziale Prozesse ab, die sie gleichzeitig hervorbringen, verstärken und deren wichtigstes Forum sie sind, zumindest in medial verfassten Gesellschaften. Damit erscheint Radio im Film doppelt kodiert, indem es einerseits außerfilmische Funktionen aufweist und andererseits ein stilistisches, dramaturgisches oder narratives Element innerhalb der filmischen Konstruktion darstellt. Filme, in denen Radio vorkommt, werden damit zu einer historisierenden Quelle für die Präsenz von Radioidentitäten im Film. Dem liegt die Annahme zugrunde, dass das Radio als aufsteigendes Medium im 20. Jahrhundert mit seinen Wirkungsgraden, Identitätsangeboten und Funktionalitäten im Film beobachtbar wird.<sup>8</sup> Für den Prozess der Filmrezeption wird angenommen, dass das Radio die filmische Realität nicht phänomenal irritieren darf und vom Rezipienten erkannt, zugeordnet, kontextualisiert und verstanden werden muss. Das Radio gehört in einem solchen Verständnis zum (medialen) Handlungshorizont der Protagonisten und zum (medialen) Verstehenshorizont der Rezipienten. Das führt zu weiteren Annahmen, die in der Analyse verifiziert werden sollen: Erstens gibt die Art und Weise der Verwendung von Radio im Film Aufschluss darüber, wie der mediale Gebrauch von Radio jeweils reflektiert wird. Zweitens unterliegt die Verwendung von Radio im Film dem medientheoretischen Remediation-Ansatz und kann so als eine mediale Doppelcodierung verstanden werden. Drittens bietet der Film damit die Möglichkeit (unter Berücksichtigung der medialen Eigenlogik des Films), über das Selbstverständnis des Mediums im Medium zu reflektieren.

Diese Überlegungen können keinesfalls Gegenstand einer ausschließlich filmästhetischen Analyse sein, sondern die Analyse fokussiert sehr viel stärker filmische und außerfilmische Kontexte.<sup>9</sup> Anhand von „Hotel Rwanda“ soll dies nun verifiziert werden.<sup>10</sup> Deshalb wird im Folgenden der Film kurz vorgestellt, im Anschluss das Vorkommen und die Verwendung des Radios analysiert und schließlich mit der tatsächlichen Rolle des Radios verglichen.

## 2. Der Film „Hotel Rwanda“

Der mehrfach ausgezeichnete und oscar-nominierte Film „Hotel Rwanda“ (USA, GB, I, Südafrika, 2004; Regie: Terry George) erzählt die wahre Geschichte des Hotelmanagers und Hutu Paul Rusesabagina (Don Cheadle) im Hotel Mille Collines in Kigali, das der belgischen Fluggesellschaft Sabena gehört. Dieser übernimmt die Hotelleitung, nach-

.....  
8 Die Verwendung des Radios insbesondere im fiktionalen Film ist ganz offensichtlich und scheinbar unhinterfragt selbstverständlich. So ist das Radio in den unterschiedlichsten Filmen bereits in den 30er Jahren integriert, beispielsweise in Buster Keatons *Grand Slam Opera* von 1936, und zieht sich als mannigfaltiger filmischer Gegenstand bis in die Gegenwart.

9 Zum theoretischen und methodischen Zuschnitt eines solchen Vorgehens vgl. Trüttsch, Sascha: *Kontextualisierte Medieninhaltsanalyse. Mit einem Beispiel zum Frauenbild in DDR-Familienserien*. Wiesbaden, 2009.

10 „Hotel Rwanda“ sticht aufgrund seiner Popularität deutlich heraus, daneben stieg die Zahl der Filme, die sich mit dem Genozid beschäftigen, in den letzten Jahren an: „Shake hands with the devil“, USA 2007, Regie: Roger Spottiswoode, in dem es um den UNO-Truppen General Romeo Dallaire und seinen aus der gleichnamigen Buchveröffentlichung basierenden Erlebnissen geht. Die französische Produktion „Le jour où Dieu est parti en voyage“ von 2009, Regie: Philippe Van Leuwe, thematisiert die Flucht und das Überleben einer Tutsi-Frau, die während des Genozids ihre beiden Kinder verlor. In beiden Filmen kommt das Radio nicht vor, da die filmische Perspektive auf das persönliche Handeln fokussiert ist und dokumentarische Elemente hat. Ebenso sind noch „Shooting Dogs“ von 2005, GB, D Regie: Michael Caton-Jones, und „Sometimes in April“ von 2005, USA, GB, 2005 Regie: Raoul Peck, zu erwähnen. Eine vergleichende Analyse wird hier aus Platzgründen nicht vorgenommen.

dem der europäische Manager aufgrund der wachsenden Unruhen das Land verlässt. Nach dem Attentat auf Präsident Habyarimana am 6. April 1994 eskalieren die Auseinandersetzungen. Bewaffnete Zivilisten und Hutu-Milizen der Interahamwe, der militanten Organisation der Regierungspartei MRND (Mouvement républicain national pour la démocratie et le développement), errichten Straßensperren, durchkämmen Kigali und töten gezielt Tutsi. Pauls Ehefrau Tatiana (Sophie Okonedo) ist eine Tutsi und damit ebenso wie Paul als liberal eingestellter Hutu gefährdet.<sup>11</sup> Paul kann mit großem Aufwand seine Familie und Nachbarn retten und in das Hotel bringen. Dort sieht er sich vor akute Probleme gestellt: Die UN-Truppen evakuieren alle Ausländer, den vermeintlich letzten Schutz nach außen, Hutu-Milizen und bewaffnete extreme Hutus bedrohen durch ihre martialische Präsenz immer wieder das Hotel. Der Flüchtlingsstrom reißt nicht ab, die Trinkwasserzufuhr wird unterbrochen. Paul sorgt dafür, dass 1268 Flüchtlinge, die er in den 113 Gästezimmern und anderen Räumen des Hotels untergebracht hat, gerettet werden. Das gelingt letztlich in einem zweiten Anlauf, nachdem der erste von einem Hutu-Hotelangestellten an den Rundfunk verraten wurde. Alle Flüchtlinge werden schließlich mit Hilfe der UN unter der Leitung von Colonel Oliver (Nick Nolte) hinter die nahende Frontlinie zwischen der RPF (Rwandian Patriotic Front), den Milizen der Interahamwe und der Ruandischen Armee in ein Flüchtlingslager gebracht.

### 3. Das Radio in Rwanda

Radiogeräte waren in Rwanda, einer von interpersonalen Formen oraler Kommunikation geprägten Gesellschaft, weit verbreitet, da sie vor allem auch in ländlichen Gegenden einen primären Zugang zu Informationen und Unterhaltung darstellten. Radio war Teil der Alltagskultur, da es zudem „die dreifache Barriere von Analphabetismus, geographischer Entfernung und fehlender Transportmöglichkeiten“<sup>12</sup> überwand. Die rwandische Führung begann kostenlos Radiogeräte zu verteilen, 1991 verfügten 29 Prozent aller Haushalte über ein Radiogerät.<sup>13</sup> Radio Television de Milles Collines (RTL) wurde von nationalistischen Hutu gegründet und sendete seit dem 8. Juli 1993.<sup>14</sup> Es ist wichtig zu wissen, dass RTL zwar relativ schnell der populärste Sender im Land wurde und sowohl Hutu als auch Tutsi inklusive der RPF diesen hörten. Gleichzeitig betrieb jedoch die RPF von Kigali aus eine eigene lokale Station, Radio Muhabura, und neben Radio Rwanda waren ebenso internationale Sender wie BBC, RFI, Deutsche Welle und VoA zu empfangen. 1973 gegründet, war Radio Rwanda bis 1993 der offizielle und konkur-

.....

11 Hasan Ngeze gab zwischen 1990 und 1995 die Zeitschrift Kangura, einem militanten Hutu-Blatt, auf Französisch und Kinyarwanda heraus und veröffentlichte dort im Dezember 1990 unter dem Titel *Appeal to the conscience of the Hutu* die sogenannten zehn Gebote der Hutu. Das waren prägnante rassistische Äußerungen gegen die Tutsi. Bereits das "erste Gebot" machte die rassistische Abgrenzung deutlich: Da alle Tutsi-Frauen im Dienste ihrer Ethnie arbeiten würden, seien alle Hutu-Männer Verräter, die eine Tutsi heiraten würden, als Geliebte hätten oder sie in anderer Art und Weise protegieren würden. Vgl. ICTR 2003: S. 45 f. sowie Kaganda, Marcel: *Kangura: the Triumph of Propaganda Refined*. In: Thompson 2007: *The Media and the Rwanda Genocide*. London, 2007, S. 62-72.

12 Krüger 2006: S. 394.

13 Das ist ein Anstieg um 10,4 Prozent gegenüber 1978. 1991 differenzierte sich der Radiogerätebesitz in 27,1 Prozent der Haushalte in ländlichen Gebieten und 57,9 Prozent der städtischen Haushalte. Zahlen zit. n. Krüger 2006: S. 395.

14 Vgl. zur medialen Situation in Rwanda ausführlich Chrétien, Jean-Pierre o. J.: *Le génocide du Rwanda*. In: *Memorial de la Shoah*. Online unter: [http://www.memorialdelashoah.org/upload/medias/fr/A1\\_seltexes\\_157\\_chr\\_tien.pdf](http://www.memorialdelashoah.org/upload/medias/fr/A1_seltexes_157_chr_tien.pdf) (zuletzt abgerufen am: 10.09.2012), zu einer basalen Analyse der Bedeutung des Radios Kellow, Christine L., Steeves, Leslie: *The Role of Radio in the Rwandan Genocide*. Online unter: <http://ics-www.leeds.ac.uk/papers/pmt/exhibits/2192/Rwandaradio.pdf> (zuletzt abgerufen am: 10.09.2012), aktuell unter Einbezug der Printmedien, der internationalen journalistischen Beobachtung und der Verantwortung der Medien sowie der Rezeptionsgeschichte Thompson, Allan: *The Media and the Rwanda Genocide*. London, 2007.

renzlose staatseigene Radiosender, dem es nach dem Friedensabkommen von Arusha untersagt war, weitere Hasspropaganda zu verbreiten. Am 3. März 1992 sendete nämlich Radio Rwanda ein Communiqué einer Menschenrechtsgruppe aus Nairobi, dass im Süden der Hauptstadt Kigali unmittelbar ein Überfall auf Hutu stattfände. Die Beamten vor Ort bestanden aufgrund der Radioansagen darauf, dass sich die Hutu bewaffnen und präventiv verteidigen sollten. Angeführt von Soldaten einer nahen Militärbasis und Interahamwe-Mitgliedern wurden mehrere hundert Tutsi attackiert und getötet.<sup>15</sup> Dies veranlasste den Kreis um Präsident Habyarimana im April 1993, RTLTM als privaten Radiosender zu installieren, der eine ungezwungene, lockere und junge Alternative zum offiziellen Sprachrohr der Regierung darstellen sollte. RTLTM spielte populäre zairische Musik, Journalisten interviewten die Leute auf der Straße zu aktuellen Themen und über Call-Ins beteiligte sich die Öffentlichkeit an Radiosendungen.<sup>16</sup> Karen Krüger bezeichnete die dem Sprachgebrauch der Bevölkerung angepassten Sendungen als „Kaffeehausgespräch, in dem beiläufig über Politik und das Tagesgeschehen geplaudert wurde“.<sup>17</sup> Zur wichtigsten Zielgruppe von RTLTM gehörten arbeitslose Jugendliche und die Interahamwe Miliz. Nach dem Start von RTLTM gab Radio Rwanda zugunsten von RTLTM mehr und mehr eigene Frequenzen auf, RTLTM trat an die Stelle von Radio Rwanda. Die Stellung des Senders schätzte Roméo Dallaire, der Kommandeur der UN-Truppen in Rwanda, folgendermaßen ein: „In Rwanda the radio was akin to the voice of God, and if the radio called for violence, many Rwandans would respond, believing they were being sanctioned to commit these actions.“<sup>18</sup>

#### 4. Die Repräsentation des Radios in Hotel Rwanda

Zusammenfassend kann vorausgeschickt werden, dass das Radio ein markanter Bestandteil ist, der bei „Hotel Rwanda“ vergleichsweise implizit verhandelt wird. Das Radio kommt im Sinne einer relativen Häufigkeit insgesamt an neun Stellen direkt vor, in der absoluten Häufigkeit sind es bei einer Gesamtfilmlänge von knapp 118 Minuten insgesamt neun Minuten und 22 Sekunden. Der Einsatz des Radios im Film ist nicht willkürlich, sondern intentional. Die Radiobeiträge werden im Folgenden auf Englisch wiedergegeben, da die deutsche Synchronisation nicht nur in der inhaltlichen Übersetzung abweicht, sondern sprachlich andere Radiovorstellungen bedient, worauf später zum Teil noch eingegangen wird. Zudem ist Englisch neben Kinyarwanda und Französisch die dritte Amtssprache in Rwanda.

Zu Beginn hört man über den Vorspann des Verleihs hinweg aus dem Off akustisch eine Radiosendersuche, die eine zeitliche Einordnung gestattet, indem eine amerikanische Radiosprecherin über die besorgniserregende Lage in Sarajevo und die Position Bill Clintons berichtet. Nach verschiedenen hörbaren Senderfetzen, die sich über eine analoge Wellensuche ergeben und verschiedenste internationale Sender nebeneinander stellt, verharret die Sendersuche schließlich bei einem englischsprechenden Radiomo-

.....  
 15 Jean-Pierre Chrétien hierzu: „Le ton du message, sa répétition tout au long de la journée, constituent à un appel évident à la violence.“ Chrétien, Jean-Pierre et al. 1995: Rwanda. Les medias du Génocide. Karthala. S. 56. Vgl. im Weiteren Des Forges 2007: S. 42 f. sowie der Installation und Rolle von Ferdinand Nahimana: Chrétien 1995: 61 f. Zusammenfassend: Krüger 2006: S. 395.

16 Einen kurzen Höreindruck von RTLTM bekommt man untertitelt unter: Rwandan Genocide Project: <http://www.youtube.com/watch?v=GeVa6U9yLCc>

17 Krüger 2006: S. 397 f.

18 Dallaire 2003: S. 273.

erator, der auf eine rhetorische Frage antwortet: „When people ask me, good listeners, ‚Why do I hate all the Tutsi?‘, I say, ‚Read our history‘. The Tutsi were collaborators for the Belgian Colonists. They stole our Hutu land, they whipped us. Now they have come back, these Tutsi rebels. They are cockroaches. They are murderers. Rwanda is our Hutu land. We are the majority. They are a minority of traitors and invaders. We will squash the infestation. We will wipe out the RPF rebels. This is RTLM. Hutu power radio. Stay alert. Watch your neighbours.“ Mit dieser radiophonen Einleitung in den Film wird über das Medium das Grundgerüst des Konflikts grob schraffiert, und zwar aus der propagandistischen Hutu-Perspektive und einer scheinbar alltäglichen Radiosituation heraus. Der Sachverhalt wird vom Moderator emotional unaufgeregt, eher nebensächlich und alltäglich angesprochen und erläutert. Die relevanten Positionen des Konflikts stehen in dieser kurzen Moderation ohne eine argumentative Begründung nebeneinander und sind stereotyp verschlagwortet: die historische Herleitung des Konflikts, die Erhebung der Tutsi als Minderheit über die Hutu durch die belgischen Kolonialisten, die Verächtlichmachung als Kakerlake und deren nur natürliche Bekämpfung, die Difamierung als Mörder, die Gleichsetzung aller Tutsi mit der RPF, die Verbindung von RTLM und Hutu Power quasi als Station-ID und die potentielle Gefährlichkeit von Tutsi-Nachbarn. Sprachlich geht der Moderator von einer Ich-Position aus und wechselt in eine Die-anderen-und-Wir-Dichotomie über. Nach der Überblendung aus dem Schwarz des Vorspanns, die von einer weiteren Sendersuche begleitet wird, ist zeitgenössische populäre afrikanische Musik zu hören (Yvonne Chaka Chaka – Umqombothi, 1987). Diese begleitet Alltagsszenen in Kigali 1994 – dichter Verkehr auf den Straßen, Militarisierung, Fahrzeugkontrollen durch bewaffnete Posten – scheinbar nondiegetisch. Erst in der Überblendung auf den Hauptprotagonisten Paul und seinen Fahrer Dube, der das Lied mitsingt, wird die Musik diegetisch und eine Verbindung zum vorher Gehörten hergestellt, ohne dass dies allerdings zu einem Thema gemacht wird. Das zuvor Gehörte bleibt unwidersprochen und bekommt so ohne Kontextualisierung faktische Qualitäten. Der Wechsel der Musik vom Nondiegetischen zum Diegetischen ist unüberhörbar, da der Song erst in Studioqualität zu hören ist, dem Alltagsgeräusche beigefügt werden und schließlich im Auto ein typischer Autoradio-Sound zu hören ist, der sich dem Dialog der beiden Insassen unterordnet und nicht mehr das Geschehen prägt. Der Song Umqombothi wird zu einem Radiosong.

Nur wenig später fährt Paul erneut mit dem Auto und hört Radio mit einer Nachricht des Moderators (00:08:05): „This is RTLM Hutu power radio. I have a message for our president. Beware, do not trust the Tutsi rebels. Do not shake the hand that will stab you. They will trick you ...“ An dieser Stelle schaltet er entnervt weg und sucht einen neuen Sender, den er auch ohne längeres Suchen findet und in dem eine Frauenstimme ohne Sender-ID direkt anknüpft „... from Kigali, where tension is high as the deadline for the UN brokered Peace Agreement approaches.“ Das Radioprogramm wird so zu einem Narrativ, das die Zusammenhänge über die scheinbar kontingent-instantanen Nachrichtenfragmente nachvollziehbar und kohärent erscheinen lässt. Es wird zudem eine Senderpluralität im Land vorgestellt, die eine Berichterstattung aus Rwanda für eine interessierte Weltöffentlichkeit unterstellt respektive eine Beobachtung von außen auf das Geschehen in Rwanda miterzählt. Paul fährt schließlich am Abend des Attentats nach Hause und empfängt keinen Radiosender mehr im Auto, ein Schweigen im Äther macht sich breit, das von einer unheilvollen, nondiegetisch verwendeten disharmonischen Mu-

sik gerahmt wird, die sich zudem in eine Chaos vorbereitende, aufgelöste und zugleich unbestimmte Atmosphäre einpasst. Vom Attentat auf den Präsidenten erfahren Paul und seine Familie am nächsten Morgen zu Hause aus dem Radio. Die Nachricht wird medial vermittelt, es erfolgt hier eine Distanz durch eine vermeintlich mediale Aufbereitung des Ereignisses. Zugleich zeigt die im Bild sichtbare kollektive Rezeption die Ratlosigkeit von Paul und seiner Familie. Es ist wieder die gleiche Moderatorenstimme zu hören, die Paul bereits im Auto weggedreht hat, es muss sich demnach um RTL M handeln, ohne dass dies explizit gesagt wird (00:21:56): „Listen to me, good people of Rwanda, terrible news, horrible news. Our great president is murdered by the Tutsi cockroaches. They tricked him to sign their phony Peace Agreement. Then they shot his plane from the sky. It is time to clear the brush, good Hutus of Rwanda. We must cut the tall trees. Cut the tall trees now! Let us go to work, loyal Hutus. Find these traitors. Set up roadblocks.“



Screenshot „Hotel Rwanda“, Verkündung des Attentats auf den Präsidenten

Die Stimme des Moderators wechselt vom Bedauern über das Attentat hin zu Wut und diabolischer Aggressivität, die langgezogen und apodiktisch agitiert. Paul hört mit der Aufforderung „We must cut the tall trees“ die Losung für den Beginn des Krieges, die ihm sein Cousin am Abend zuvor noch mitteilte und auf die er mit Unglauben und Beschwichtigung reagierte. Diese Losung insinuiert einen organisierten Erstschlag, dessen Anlass das Attentat auf den Präsidenten war. Zugleich unterstellt sie eine Codierung nach westlicher Vorstellung, die allerdings durch die bereits zu hörende Radio-propaganda konterkariert wird und eher lächerlich wirkt.<sup>19</sup> „Let us go to work“ ist ein Euphemismus und tatsächlich benutzter Terminus für das Töten der Tutsi gewesen.<sup>20</sup> Es findet sich hier im Weiteren über das Radio auch die Aufforderung, Straßensperren zu errichten, damit kein Tutsi entkäme. Deutlich wird neben den durch das Radio initiierten,

.....  
 19 Aus den Transkriptionen von RTL M für den Vormittag des 7. April 1994 ist eine solche Form der Agitation nicht erkennbar, vielmehr Ratlosigkeit der Moderatoren und das Wissen, in eine schwierige Zeit zu steuern, in der der unbekannte Attentäter auf den Präsidenten der größte Feind ist. Erst am Nachmittag, nach dem Verlesen der Regierungserklärung und der Benennung neuer Minister durch den neuen Präsidenten Théodore Sindikubwabo, sowie der Beileids- und Loyalitätserklärung des Präsidenten der Liberalen Partei, Justin Mugenzi, wird der Ton durch Noel Hitimana und Georges Ruggiu deutlich schärfer und richtet sich gegen Inyenzi und Inkotanyi.

20 Aus der Anklageschrift des ICTR gegen Georges Ruggiu wird unter den konstatierten Radiowirkungen als erste folgende aufgeführt: „The media broadcast messages from the government to the population to ‚go and work‘ sending the interahamwe militia to local areas to kill the Tutsis and incite the local people to kill their Tutsi neighbours.“ International Criminal Tribunal for Rwanda (ICTR): The Prosecutor of the Tribunal against Georges Henri Yvon Joseph Ruggiu. Amended Indictment. Case No: ICTR-97-32-I. Tanzania, 1998. Online unter: <http://www.unictr.org/Portals/0/Case%5CEnglish%5CRuggiu%5Cindictment%5Cindex.pdf>, hier S. 11 (zuletzt abgerufen am: 10.09.2012)

jedoch nicht weiter gezeigten Anschlusshandlungen, die kollektive Radiorezeption und die Hilflosigkeit gegenüber den medial vermittelten Informationen.

Eine weitere Form der kollektiven Radiorezeption findet sich wenig später im Hotel Milles Collines, als Paul in die Küche kommt und die Belegschaft vor einem Radio versammelt ist und demselben Moderator nahezu erstarrt zuhört (00:37:43): „... and stop the Tutsi cockroaches who try to run from justice. The Tutsi cockroach judge, called the Makesa, is hiding at 4 Rue de Verdun ... And the traitor Kabulla and his cockroaches ...“



Screenshot „Hotel Rwanda“: Küchenpersonal beim Radio hören

Diese Radiosequenz wird durch Pauls Aufforderung, das Radio auszuschalten und wieder an die Arbeit zu gehen, unterbrochen. Gleichwohl ist dies eine wichtige Sequenz, da sie die Praxis von RTLM, Namen und Adressen von Tutsi im Radio bekannt zu geben, ohne weiteren Kommentar einführt.

Nachdem die UN-Truppen alle Ausländer evakuiert haben und das Hotel scheinbar schutzlos ist, hören Paul und weitere Familienangehörige im Hotel einen Radio-Dialog eines offensichtlich amerikanischen Senders ohne weitere Identifikationen (01:04:03): „...Does the State Departement have a view as to whether or not what is happening could be a genocide? – We have every reason to believe that acts of genocide have occurred. – How many acts of genocide does it take to make genocide? – Alan, that’s just not a question that I’m in a position to answer. – Is it true that you have a specific guidance not to use the word ‚genocide‘ in isolation, but always to preface it with this word ‚acts of‘? Ahem, I have guidance which I try ... try to use as best as I can. Äh, I have ... There are formulations that we are using, that we are trying to be consistent in our use of ...‘ Dieser Dialog hat tatsächlich am 28. April 1994 stattgefunden, und zwar zwischen dem amerikanischen Journalisten Alan Elsner und der Pressesprecherin des Auswärtigen Amtes, Christine Shelley. Ihr semantischer Drahtseilakt und der Dialog bleiben hier unkommentiert als Teil eines Radioprogrammes und werden lediglich in zusammengeschnittenen Versatzstücken, die nicht dem tatsächlichen Verlauf entspre-

chen, integriert.<sup>21</sup> Die nonverbale Reaktion des im Bild erscheinenden Hörers ist das Ausschalten des Radios ob des Gestammels von Christine Shelley, eine weitere Reaktion unterbleibt und so wird ungesagt deutlich, dass eine Intervention seitens der USA oder der UN unmöglich wird.

Eine für die filmische Narration elementare Radiopassage leitet das letzte Drittel des Films ein: Der erste Rettungsversuch der im Hotel befindlichen Tutsis durch die vor Ort befindlichen UN-Truppen wird durch einen Hutu-Hotelangestellten verraten. Pauls Familie ist mit auf dem Lastwagen, er entschied sich im letzten Moment, im Hotel zu bleiben und zweifelt nun, ob die Entscheidung richtig war.



Screenshot „Hotel Rwanda“: Mitglieder der Interahamwe hören am Straßenrand Radio

Der Verrat wird bildlich nur angedeutet und wiederum medial vermittelt, indem die relevanten Informationen über das Radio gesendet werden (01:26:00): „I say those Hutus who shelter the cockroaches are the same as cockroaches. They are all the same. Their fate should be the same. This is RTLM. The Tutsi cockroaches of the rebel army must be denied recruits. Come on, good Hutus, the graves are not yet full. Who will help us fill them? (...) Stand by your radios. I am hearing some urgent news. (...) latest news brothers. We have received reports of very important cockroaches and traitors trying to escape from the Mille Collines hotel. Gather up your weapon, stand by your radios, we will keep you informed. They are being smuggled away by United Nations ... (...) News has come to us that we have cowards in our own army who will not let us punish them. I am receiving more news, good Hutus. I have learnt that the traitor Rusesabagina's cockroaches are on a truck. 10.000 Francs for their heads!“ Diese Sequenz ist nicht durchgehend, sondern umfasst, von Pausen unterbrochen, vier Minuten und 15 Sekunden. Sie ist eine Parallelmontage zwischen den UN-Trucks und den im

<sup>21</sup> Vgl. hierzu Elsner, Alan: Excerpt from Atlantic Monthly, Sept. 2001. Online unter: <http://www.alanelsoner.com/articles/rwanda.html>. (zuletzt abgerufen am: 10.09.2012) Interessanterweise kommt der gleiche Dialog sowohl in Shooting Dogs als auch in Sometimes in April vor, in Letzterem ungeschnitten und so vollständig. Zu der Einordnung des Genozids seitens der US-Regierung vgl. das Action Memorandum vom 20. Mai 1994 unter Issues for Decision: “Wether (1) to authorize Department officials to state publicly that „acts of genocide have occurred“ in Rwanda and (2) to authorize U.S. delegations to international meetings to agree to resolutions and other instruments that refer to ‘acts of genocide’ in Rwanda, state that ‘genocide has occurred’ there or contain other comparable formulations.” United States Department of State: Action Memorandum: Has Genocide occurred in Rwanda? 20.05.1994. Online unter: <http://www2.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB53/rw052194.pdf> (zuletzt abgerufen am: 10.09.2012) Weitere Dokumente dazu unter Ferroggiaro William 2001: Evidence of Inaction. A National Security Archive Briefing Book. In: The National Security Archive. Online unter: <http://www2.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB53/press.html> (zuletzt abgerufen am: 10.09.2012)

Hotel Verbliebenen. Dabei ergibt sich ein Spannungsaufbau aus dem Aufbruch vom Hotel, der Radiobegleitung, dem Verrat über Funk an das Radio, dem Rettungsversuch durch Paul über das Telefon sowie dem Stopp des Konvois und der Rettung durch die Miliz, die schließlich gegen die militanten Hutus vorgeht und den Konvoi rettet. In dieser Sequenz kommt es auch zum einzigen Kommentar in Bezug auf das Radio im ganzen Film durch Colonel Oliver: „That goddamn radio station.“ Dadurch wird offenbar, dass er das Radio auch hört, ebenso wie die sich am Straßenrand versammelnden Hutu und Mitglieder der Interahamwe. Die Form der Radiobegleitung, die ohne Musik ist, mutet einer Liveberichterstattung an, sie umschließt zudem den gesamten filmischen Raum, da keine Radiogeräte zu sehen sind, das Geschehen aber gleichsam auf das Radio reagiert. Die Radiobegleitung produziert außerdem Kausalitäten, die bei näherer Betrachtung widersprüchlich erscheinen: So wie in Echtzeit der Moderator über den Konvoi berichtet, rettet Paul quasi ebenfalls in Echtzeit den Konvoi durch sein Einwirken auf General Bizimunga und dessen Intervention. Diese wird ebenfalls live im Radio kommentiert. Das Aussetzen eines Kopfgeldes hingegen lässt einerseits eine nicht weiter geklärte persönliche Motivation des Moderators vermuten und bewirkt andererseits ein Herausstellen der einzelnen Person.

Eine letzte kurze Radiopassage (01:33:20) berichtet schließlich zusammenfassend über den Exodus der Hutus aus den Gebieten, die durch die RPF-Rebellenarmee erobert wurden: „In Rwanda, humanitarian agencies report, that a rapid advance by the Tutsi Rebel army has sparked a mass evacuation of Hutu refugees towards to Congo. One aid worker described it as the largest refugee exodus in modern history.“ Mit dieser Einschätzung wird nichts weiter über das Geschehen im Land berichtet, im Gegenteil, es verkürzt und reduziert zugunsten der Hauptaufmerksamkeit auf die Protagonisten des Hotels, denn durch den Vormarsch der RPF ist ein zweiter Rettungsversuch schließlich erfolgreich.

Über den Filmverlauf wird hinsichtlich der Moderatorenstimme Folgendes beobachtet und hörbar: Zu Beginn führt ein männlicher Moderator in einem freundlich-bestimmten Ton in das Geschehen ein. Das Gesagte steht allerdings in einem Gegensatz zu der Art und Weise, wie es gesagt wird. Der Ton ändert sich im Verlauf, schon die nächste Ansage, die Warnung an den Präsidenten, erscheint als eine zwar ruhige, aber direkte Ansage, die verschwörerisch auf Zukünftiges verweist. In der nächsten Radiosequenz wird die Nachricht vom Tod des Präsidenten bekannt gegeben und zugleich das Signal für die Hutu, gegen die Tutsi vorzugehen. Die darauffolgende Radiosequenz enthält verstörende, nichtidentifizierbare Signale und erreicht so einen Tiefpunkt: Aus dem Äther kommen weder Information noch Musik, eine Zäsur findet statt. Die darauffolgenden drei Radioeinsätze gehorchen einer Klimax: Erst werden Namen und Adressen bekannt gegeben, dann werden Tutsi-Frauen diffamiert und als Sexualobjekt der männlichen Hutu-Willkür freigegeben.<sup>22</sup> Schließlich erfolgt der radiodramatische Höhepunkt des Konvoi-Verrats in Form der Liveberichterstattung. So steigert sich die namenlose Moderatorenstimme von RTLM, bis sie letztlich haßerfüllt, diabolisch und überprononciert die Tiraden in den Äther schleudert und gehorcht so einer Dramaturgie, die sich in die

.....  
 22 Das wurde in die obige Beschreibung nicht mit aufgenommen, diese kurze Sequenz aus dem Off, die bildlich das Gesagte illustriert, ist allerdings ein Baustein im Gesamtbild des Hass-Radios (01:08:24): „Remember how those Tutsi women used to look down their long noses. ... I said taste these Tutsi whores before they die. Let them know what Hutu power is, my warriors. Think about it ...“

Dramaturgie des Filmes einpasst.<sup>23</sup> In einem Überblick ergibt sich folgende Integration innerhalb des filmischen Ablaufs:

1	00:00:23-00:01:35	Programmansage RTLTM
2	00:08:06-00:08:27	Nachricht an den Präsidenten RTLTM, Senderwechsel VoA
3	00:17:03-00:17:37	Unverständliches, opakes Autoradio
4	00:21:56-00:22:37	Tod von Habyarimana, Startsignal, RTLTM
5	00:37:42-00:38:01	Küchenpersonal hört Namen und Adressen, RTLTM
6	01:04:03-01:04:38	Christine Shelley, Act of Genocide vs. Genocide
7	01:08:03-01:08:32	Tutsi-Frauendiffamierung, RTLTM
8	01:26:01-01:31:17	Verrat des Konvois, RTLTM
9	01:33:20-01:33:35	Situation im Land, international, nicht identifiziert

Tab. 1: Radiopräsenz im Filmverlauf

## 5. Kontexte und medientheoretische Verortung des Radioeinsatzes

Auch wenn die absolute Zeit des Radioeinsatzes im Film überschaubar ist, nutzt der Film ganz elementar das Radio, um einerseits eine immersive Beziehung zum historischen Geschehen 1994 herzustellen sowie zu rahmen und um andererseits die filmische Narration zu beschleunigen und zu dramatisieren. Diese Beziehung entsteht durch die Nennung der Senderidentität RTLTM, durch die Radioübertragung der Pressekonferenz des State Departements vom 28. April, durch die tatsächlich stattgefundene Nennung von Tutsi-Namen und Adressen. Gleichzeitig wird noch in der Exposition des Films die Radionutzung als Erklärungsangebot und Propagandainstrument wahrgenommen, doch stark vereinfachend relativiert. Paul und Dube kaufen zu Beginn bei dem Hutu-Großhändler George Rutagunda Bier für das Hotel ein, beim Einpacken fällt eine Kiste Macheten vom Gabelstapler, die George, der Paul für die Hutu-Sache gewinnen will, günstig aus China bekam. Im Anschluss entspinnt sich zwischen Paul und Dube im Auto folgender Dialog (00:04:48): „George Rutagunda is a bad man. I’ve heard him on the radio telling the Hutus to kill all the Tutsis. – Rutagunda and his people, they are fools. Their time is over soon. Anyway, this is business.“ Diese Sequenz ist aus mehreren Gründen aufschlussreich. Der bestehende Konflikt wird sehr stark vereinfacht und schematisiert, im Sinne eines „es sind halt böse Menschen“. Eine Aussage, dass die Hutus alle Tutsis töten, schien im Radio sendefähig zu sein. Paul ignoriert dies insoweit, als dass er sie einfach als Verrückte bezeichnet, deren Zeit bald vorüber sei – warum er dieser Auffassung ist, sagt er nicht.<sup>24</sup> Ausserdem wird nicht gesagt, dass die als Großhändler und Nationalist eingeführte Figur George Rutagunda zugleich eine historische

.....

<sup>23</sup> Dass das namenlose Moderieren eher unüblich war, zeigt Darryl Li ebenfalls mit einer Auswertung von RTLTM-Sendemanuskripten vom 29. Mai 1994: “During an interview at a roadblock, a man once told Kantano that he and his colleagues had killed five inyenzi. After encouraging them to ‚keep it up‘, Kantano asked: ‚When testing if people like a radio station, you ask the following question: who are the speakers of that radio whom you know? Who are the RTLTM speakers you know? ... If you do not know them that means that you do not like this radio!“. Li, Darryl: Echoes of Violence. Considerations on Radio and Genocide. In: Thompson, Allan: The Media and the Rwanda Genocide. London, 2007, S. 90-109, hier: S. 99.

<sup>24</sup> In der deutschen Synchronisation werden George und seine Leute als „Schwachköpfe“ bezeichnet, was einer pejorativen Abwertung gleichkommt, die eine souveräne und konsequente Handlungsfähigkeit mit einem reflektierten Gewaltpotential per se ausschließt.

ist, nämlich der zweite Vizepräsident der Interahamwe-Milizen.<sup>25</sup> Aus Pauls Sicht ist der Konflikt noch nicht so groß, als dass er das Geschäftliche dominieren könnte. Es besteht also kein Grund zur Sorge. Diese naiv anmutende Haltung und das Ausblenden eines seit 1959 latent schwelenden Konflikts werden weiter gestützt durch die im Film wahrnehmbare kritiklose Akzeptanz des im Radio Gehörten. An keiner Stelle erfolgt eine Distanzierung oder Relativierung, einzig der UN-Colonel schimpft im Zuge des Verrates auf die „goddamn radio station“. Dabei wird der situative Bezug stärker wahrgenommen, als dass die Aussage eine grundsätzliche Kritik darstellen würde – hierfür fehlen die Bezüge. Ein hieraus abzuleitender Nebenaspekt besteht in einer subtilen Feststellung: Der zivilisierte, massenmedial sozialisierte Weiße kennt die Mechanismen und Wirkungen von Massenmedien.<sup>26</sup> Er kann diese auch aufgrund seiner ethnischen, sozialen und kulturellen Distanz reflektieren, der rwandische Radiorezipient erliegt dem Medium. Dieser holzschnittartigen Zuspitzung ist hinzuzufügen, dass die politische Führung um Präsident Habyarimana sehr gut um die propagandistische Wirkung des Radios seit 1992 wußte. Hieran schließt sich aktuell die empirische Fallstudie von David Yanagizawa-Drott an, die, von einem simplen Modell ethnischer Gewalt und Propaganda ausgehend, differenzierte Radio-Effekte während des Genozids insbesondere in ländlichen Gegenden untersucht. Dabei – so die Resultate – kam es zu sogenannten Spillover-Effekten, indem die Teilnahme an organisierter Gewalt in Dörfern höher ist, wenn die Einwohner in den umgebenden Dörfern eine gute Radioversorgung und damit auch eine auf Dauer gestellte Rezeption haben. Yanagizawa-Drott kommt im Weiteren aufgrund der erhobenen statistischen Daten zur Rundfunkabdeckung in Rwanda zu dem Ergebnis, dass „the empirical results show that the scale of propaganda appears to be important for more organized and coordinated forms of collective violence. (...) Together, these factors jointly caused RTLM broadcasts to increase levels of violence during the Rwandan Genocide. The counterfactual estimates suggest that approximately 10 percent of the participation in the genocidal violence was due to the radio station’s broadcasts, and that almost one-third of the violence by militias, communal police, gendarmerie and other organizations was caused by the same station.“<sup>27</sup>

Der Film aktiviert durch die Radiomoderationen aus dem Off sprachlich und inhaltlich bestimmte stereotype radiophone Darstellungen des Konflikts: Wachsamkeit gegenüber Nachbarn, diffamierendes Klassifizieren und Egalisierung von Tutsi und Mitgliedern der RPF, existentielle und permanente Bedrohung durch diese, so dass eine Gegenwehr letztlich präventiv das eigene Töten abwehrt, eine aufgeladene Sexualisierung, vereinnahmender und kollektivierender Gestus, die Relativierung des gewaltsamen Tötens sowie das Herausstellen einer historisch erfahrenen Ungerechtigkeit. Diese referieren auf tatsächliche Propaganda von RTLM in dieser Zeit. Mary Kimani nahm in ihrer Studie von 2007 eine umfangreiche Themenspektrum- und Contentanalyse von RTLM vor, .....

25 Vgl. Tribunal pénal international pour le Rwanda: Le Compte a rebours. 01.08.2002. (TPIR) Online unter: <http://www.crisisgroup.org/~media/Files/africa/central-africa/rwanda/French%20translations/The%20International%20Criminal%20Tribunal%20for%20Rwanda%20The%20Countdown%20French.pdf>. S. 2 (zuletzt abgerufen am: 10.09.2012)

26 Eine diese Vermutung stützende Beobachtung (00:12:56): Ein zur Beobachtung des Friedensabkommens im Hotel angekommener Kameramann fragt zwei an der Bar sitzende Frauen nach ihrer „Ethnie“ – eine ist Hutu und eine ist Tutsi – und macht, ohne eine signifikante Unterscheidung festzustellen, schließlich der Tutsi-Frau ein Angebot für den Abend. In der Folge versucht er diese gegen Bestechung zu retten, was misslingt. Hier entspricht die filmische Narration der gängigen Hutu-Propaganda, indem unter anderem General Dallaire und die belgischen Soldaten der Verführungskraft der Tutsi-Frauen erlagen. Vgl. hierzu die Karikaturen der Zeitschrift Kangura in Geocide Archive. Online unter: <http://www.genocidearchiverwanda.org.rw/index.php/Category:Kangura> (zuletzt abgerufen am: 10.09.2012) sowie Chrétien 1995.

27 Yanagizawa-Drott 2012: S. 27.

in der sie die transkribierten Manuskripte von RTLM kategorisierte, quantifizierte und anschließend auswertete.<sup>28</sup> Dabei stellte sich heraus, dass das häufigste Sendeformat von RTLM der Monolog war (66,29 Prozent), gefolgt vom Interview (18,9 Prozent), was den Höreindruck der im Film verwendeten Radiopassagen stärkt. Die von zehn namentlich erfassten und am häufigsten zu hörenden Moderatoren waren Kantano Habimana (33,51 Prozent), Valérie Bemeriki (16,88 Prozent), Gaspar Gahigi (14,72) und Ananie Nkurunziza (10,65 Prozent). Georges Ruggiu, ein mit extremen Hutu-Nationalisten sympathisierender belgischer Journalist, moderierte lediglich auf Französisch und hat im Gegensatz zu seinem Bekanntheitsgrad lediglich einen Anteil von knapp acht Prozent.<sup>29</sup> Hinsichtlich des Framings von RTLM im untersuchten Sample zeigen sich aufschlussreiche Ergebnisse: Kimani differenziert insgesamt 21 Unterkategorien aufrührerischen Contents. An erster Stelle (16,32 Prozent, i.e. 294 Nennungen) stehen Gräueltaten der Rwandian Patriotic Army, dem bewaffneten Flügel der RPF, gefolgt von Ermunterungen und Aufforderungen an Hutu, Tutsi zu bekämpfen und zu töten (13,99 Prozent, i.e. 252 Nennungen).<sup>30</sup> Dem schließen sich direkte Aufrufe für die Ausrottung (9,16 Prozent) sowie Behauptungen an, dass die RPA die Macht im Land übernehmen und die Hutu-Mehrheit kontrollieren respektive unterwerfen wolle. Insgesamt macht Kimany lediglich 13,21 Prozent nicht-aufrührerischen Inhalts aus.



Screenshot „Hotel Rwanda“: Chaos auf den Straßen Kigalis – Militante Hutu mit Radio und Machete

In einer hier noch erwähnenswerten Kategorie wertet Kimani differenziert Warnungen und Direktiven aus, wonach mit einer Häufigkeit von 49,2 Prozent zur Vorsicht vor RPF,

.....

28 Kimani, Mary: RTLM: The Medium that became a Medium for Mass Murder. In: Thompson, Allan: The Media and the Rwanda Genocide. London, 2007, S. 110-124. Die Datenbasis umfasste 99 Tapes mit variierender Länge: von 60 Minuten bis zu mehreren Stunden. Hinzu kam noch eine CD-Rom vom ICTR mit mehreren hundert Sendemanuskripten anderer Sender. Insgesamt umfasst das Datensample 72 Transkripte von RTLM in einer Länge von einer bis drei Stunden. Kimani 2007: S. 113 f. Eine umfangreiche Sammlung der transkribierten Sendungen von RTLM, Radio Rwanda und Radio Muhabura findet sich online auf der Seite des Montréal Institute for Genocide and Human Right Studies unter <http://migs.concordia.ca/links/RwandaRadioTranscripts.htm>. (zuletzt abgerufen am: 10.09.2012) In Daten, Umfang und Sprachen etwas abweichend aber ebenfalls umfangreich: Rwanda Files.

29 Carla de Ponte, die Chefanklägerin des ICTR über Georges Ruggiu: „Il est Européen, il n'est pas Hutu, il n'est pas Rwandais. (...) Vous vous rendez compte quel impact publicitaire, quel impact de notoriété, le fait qu'un journaliste européen passe le message qu'on a entendu?“ Zit. n. Krüger 2006: S. 397. Zur Rolle von Ruggiu im Radio und seinem Verhältnis zu Ferdinand Nahimana und Valerie Bemeriki vgl. ICTR 2003: S. 176-179.

30 Karen Krüger differenziert nach einer Auswertung der Manuskripte die Gräueltat-Behauptungen in insgesamt vier Kategorien: Massaker und Verstümmelungen mit Todesfolge, Blasphemie bzw. Schändung sakraler Orte; die Wiedereinführung der Feudalherrschaft sowie Kannibalismus. Krüger, Karen 2003: Worte der Gewalt: Das Radio und der kollektive Blutausch in Rwanda 1994. In: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft (10), S. 923-939, hier: S. 931.

RPA, Inkotanyi, Inyenzi und Tutsi gewarnt wurde.<sup>31</sup> Das sind für das Sample 762 konkrete Nennungen. Mitglieder der RPA zu verletzen oder zu töten, tritt mit einer Häufigkeit von 9,62 Prozent (149 Nennungen) auf, im Weiteren Personen, die als Helfer von Inyenzi, dem kinyarwandsichen Ausdruck für Kakerlake, identifiziert wurden (5,75 Prozent), Inyenzi bzw. Tutsi direkt zu töten 3,55 Prozent.<sup>32</sup> Vor dem Hintergrund der empirischen Zahlen zeigt sich, dass im Film auf einer inhaltlichen Ebene ausschnitthaft Elemente des Radioalltags reinszeniert werden. Der Film vereinfacht zugleich, indem immer wieder nur ein und dieselbe Moderatorenstimme zu hören ist. Damit gelingen eine eindeutige Zuordnung sowie die Abgrenzung zu internationalen Radioprogrammfragmenten über die Sprachebene. Hier schließen soziolinguistische Fragen an, die den Gehalt an Varianz, Dialekt, Soziolekt und Vergemeinschaftung integrieren.<sup>33</sup> Das Radio wird im Film bis auf den Anfang nicht zum Musik hören genutzt und gerät so als Alltagsgegenstand nur komplementär ins Bild. Durch die vordergründige Wahrnehmung des Radios als Informationsangebot, das zu Lasten der Unterhaltungsfunktion geht, kommt ein anderer Aspekt zum Tragen: Auch Tutsi hörten RTLTM, um zu erfahren, ob sie, Nachbarn oder Familienangehörige gefährdet waren.

## 6. Fazit

Der Zugang zum Geschehen in Rwanda 1994 bleibt allein über eine faktische Aneignung durch die Forschungsliteratur schwierig. Da der Westen bereits zum Zeitpunkt des Geschehens nur punktuell darauf reagierte, nicht nur, weil es geographisch weit weg und gesellschaftlich komplex war, sondern weil auch in Europa die Auseinandersetzungen in Jugoslawien zu der Zeit sehr viel näher einer politischen Begründung des Ausblendens Vorschub leisteten, ist auch das Erinnern oder die Präsenz des Genozids für den Westen nur eine Marginalie. Hier können fiktionale Filme Funktionen des kommunikativen und kulturellen Gedächtnisses übernehmen, indem sie die Geschichte als ein zu behandelndes Objekt betrachten, das erzählbar wird. Aufgrund der Nähe zu den historischen Ereignissen ergibt sich ein Ausbalancieren zwischen der Inszenierung, der Authentifizierung durch Zeitzeugen und den wissenschaftlichen Forschungen. Die Relevanz des Films wird unter anderem durch die Auszeichnungen markiert und verstärkt. Durch die Inszenierung des Geschehens und dem Berufen auf wahre Begebenheiten reklamiert der Film eine Zeugenschaft, die ihn als Speichermedium zum Archivar einer rezenten Vergangenheit macht.<sup>34</sup> Der Film kann dabei durch die mediale Eigenlogik auf einen hohen Verdichtungsgrad und Emotionalisierung verweisen, inwieweit sich hier jedoch rationale Auseinandersetzungen anschließen, die mehr als nur die stimulierte emotionale Erregung reflektieren, bleibt offen. Für das Radio im Film heißt das in diesem Fall: Remediatierungen helfen dabei, Kontextualisierungen herbei zu führen, ohne dass dies problematisiert werden muss. Das Vertrauen in eine mediale Vermittlung des Geschehens ist grundsätzlich größer als die Bereitschaft zu zweifeln, wenn die Narration faktisch widerspruchsfrei und mit entsprechenden Belegstellen kohärent erscheint.

.....

31 Zu den medialen Anstiftungen und Direktiven durch RTLTM vgl. Des Forges 2007: S. 48-50.

32 Vgl. hierzu mit konkreten Beispielen im Rahmen der durch das Radio initiierten Razzien Krüger 2003: S. 935-937.

33 Eine solche hier nicht zu leistende Perspektivierung umschlüsse dann auch den Zusammenhang von Haß und Performativität. Vgl. Butler, Judith 1995: Haß spricht. Zur Politik des Performativen. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

34 Assmann, Jan & Aleida: Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis. In: Merten, Klaus/Schmidt, Siegfried J./Weischenberg, Siegfried (Hrsg.) 1994: Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in Kommunikationswissenschaften. Opladen, S. 114-140, S. 119 ff.

Gleichwohl besteht die Gefahr der Vereinfachung, wenn ein singuläres Phänomen veralltäglicht erscheint und nicht problematisiert oder kontextualisiert werden kann.

Innerhalb des Mediums Film wird auf der Grundlage der medialen Eigenlogiken das Selbstverständnis des Mediums Radio reflektiert. Das Radio fungiert einerseits in seiner außerfilmischen Existenz als etwas dazwischen Befindliches, es vermittelt mit einer eigenen Bedeutungsebene, die in der Art und Weise des Gebrauchs zum Ausdruck kommt. Stark verdichtet durch das nur temporäre Vorkommen erfolgt hier gleichsam durch das Radio ein Agenda Setting, indem durch das Radio nicht nur der Handlungsrahmen skizziert und die Geschichte vorangebracht wird, sondern durch die zwangsläufige Themenselektion und dem Hervorheben spezieller Topoi die innerfilmische Aufmerksamkeit und die des Rezipienten gelenkt wird. Teilaspekte bestimmter Wirkungsverläufe sind ebenfalls beobachtbar, soweit sie für die filmische Handlung von Relevanz sind: Kumulation, Anschwellen und Beschleunigung. Ebenso ist ein umfassendes Framing zu beobachten: Die Tutsi werden als Aggressoren dargestellt, die Hutu als in Notwehr befindliche Opfer und Rwanda als ein demokratisches Land, dass sich gegen Rebellen zur Wehr setzen muss. Durch die mittlerweile konsensuell diskutierte Selbstverständlichkeit wird das Medium zwar unsichtbar, bleibt jedoch beobachtbar. Andererseits instrumentalisiert der Film das Radio, indem es eine eigene dramaturgische Gestaltung innerhalb der filmischen Narration einnimmt, die Handlung kontextualisiert und vorantreibt. Hinzu kommt, dass durch die remediale Vermittlung von historischen respektive historisierten Kontexten über das Radio eine rezipierbare Distanz für den Filmzuschauer entsteht. Kausalitäten, die sich aus der faktischen Darstellung von RTLM ergeben, werden rational und pragmatisch über die Sprache hergestellt und benötigen keine Bilder, die die Konsequenzen des Radios und damit eine lineare Medienwirkung illustrieren.

Die außerfilmischen medialen Effekte von RTLM, die Rolle im rwandischen Alltag und während des Genozids, die in der Forschungsliteratur umfassend ausgewertet und dokumentiert sind<sup>35</sup>, treten in „Hotel Rwanda“ zugunsten des Hauptprotagonisten Paul Rusesabagina in den Hintergrund. Dadurch – und durch eine stark vereinfachende westlich determinierte Perspektive auf den Konflikt – wird die unumstrittene und historisch verbürgte Leistung in ihrem Verständnis hinsichtlich der Umstände und der Probleme im Jahr 1994 beschnitten. In dieser Hinsicht unterscheiden sich beispielsweise auch die Filme „Hotel Rwanda“ und „Sometimes in April“ von David Peck. Dieser verwandte für eine dichtere Beschreibung des Geschehens aus dem Film heraus und für eine immersive Vernetzung wirkliche Zeugnisse und Zugänge sowie Archivmaterialien. Peck selbst: „We had to find a way to keep reality and not make it too pretty. We had photos that we worked with. To create images that you’d really have seen. Real objects, real props. It could be put in a museum. Militia, military, radio roadblocks had their own specificity. The ID tags were exact replicas.“<sup>36</sup> Der Realismus des Films „Hotel Rwanda“ und der Präsenz des Radios besteht in der Wiedergabe der grob konturierten äußeren Umstände und der faktischen Rettung von über 1.200 Menschen im Hotel Milles Collines, nicht in der Kausalität, den Widersprüchlichkeiten und den situativen Gegebenheiten der Zeit.

.....

35 Vgl. hierzu Mironko, Charles: The Effect of RTLM's Rhetoric of Ethnic Hatred in Rural Rwanda. In: Thompson, Allan: The Media and the Rwanda Genocide. London, 2007, S. 125-135. Sowie: Chrétien, Jean-Pierre: RTLM Propaganda: the Democratic Alibi. In: Thompson, Allan: The Media and the Rwanda Genocide. London, 2007, S. 55-61.

36 Audiokommentar auf der DVD, Peck 2005

# Forum

## **Radio and Society 2. Interdisziplinäre und internationale Konferenz**

4./5.6.2012 in Lublin, Polen

Die gegenseitigen Beeinflussungen, Abhängigkeiten und Verquickungen von Radio und Gesellschaft standen im Zentrum der Konferenz „Radio and Society 2“ im polnischen Lublin. Zum zweiten Mal traf sich hier am 4. und 5. Juni 2012 eine kleine Auswahl internationaler, interdisziplinär zusammengestellter Forscher, um sich historischen und aktuellen Fragen zum Radio in der Gesellschaft zu widmen. In ihrer Begrüßung stellte die Veranstalterin Grązyna Stachyra fest, dass schon die erste, 2010 durchgeführte Konferenz gezeigt habe, dass die Rundfunkforschung zwar vergleichsweise klein sei, aber aktueller denn je. Während bei der 2010er Konferenz der Schwerpunkt auf soziokulturellen Aspekten und sprachspezifischen Ausprägungen von Radio lag, standen dieses Mal das Zusammenspiel von multikulturellen Gesellschaften und Rundfunk sowie die Ästhetik des Radios im Vordergrund.

Am ersten Tag dominierte die Frage nach dem Verhältnis von Radionutzung und Gesellschaft, insbesondere das Community building durch Radio und die Diversität von Radio in multikulturellen Gesellschaften. Dabei beschäftigten sich viele Vorträge auch mit aktuellen Herausforderungen, die das Radio im Prozess der Digitalisierung zu meistern hat, um als Medium attraktiv und zeitgemäß zu bleiben. Insbesondere der erste Block bot Einblicke in allgemeine Veränderungen der Radiolandschaft und -kultur, die aus seiner Verbreitung über das Internet resultieren.

Tiziano Bonini (Università di Milano) widmete sich dem Community building im Internet unter ökonomischer Perspektive. Er stellte dar, wie die netztypischen Phänomene persistence, replicability, scalability und searchability (nach Danah Boyd) das Verhältnis zwischen Sprechern und Hörern so weit verändern, dass sich Gemeinschaften anders konstituieren: Das Publikum ist plötzlich öffentlich sichtbar, kann sich lautstark untereinander austauschen und ist damit zumindest anteilig keine imaginierte, sondern eine konkrete Communi-

ty, in der soziales gegenüber ökonomischem Kapital stark an Bedeutung gewinnt. Das drückt sich für Bonini z.B. in Klout Score aus, einem System, das anhand der Anzahl von Postings in sozialen Medien die „digitale Reputation“ eines Nutzers quantitativ ermittelt. Für Radioanbieter hat dies eine bedeutsame Konsequenz: Das quasi-öffentlich agierende Publikum trägt mit seiner eigenen Reputation zur Reputation des Senders bei: „The digital reputation of your public is your own digital reputation!“

Die technische Evolution des Radios beleuchtete Stanisław Jędrzejewski (Akademia Leona Koźmińskiego Warszawa) mit seinem Vortrag zu RadioDNS. Jędrzejewski geht von der Tatsache aus, dass das Radio heute zunehmend anders genutzt wird, sichtbar z.B. in der simultanen Nutzung von Radio und Internet, die heute schon bei etwa 40 Prozent liegt. Während das „Hertzian Radio“ linear und in einer lean-back-Haltung rezipiert wurde, werden digital verbreitete Angebote zunehmend nonlinear (bis hin zu interaktiv) und lean-forward (bis hin zu mobil / on-the-move) genutzt. Jędrzejewski beschreibt RadioDNS als Technologie, die hybride Radio- und Internetinhalte verknüpfen und ihre optimale Nutzbarkeit gewährleisten kann. Zu den bereits entwickelten RadioDNS-Applikationen gehören RadioVIS, die Möglichkeit der Verknüpfung audiophoner Inhalte mit Bildern, RadioEPG, welches das Mitsenden von Programmübersichten und Empfangsmöglichkeiten erlaubt, sowie RadioTAG, ein simples Interaktionsprotokoll.

Auch Guy Starkey (University of Sunderland) warf einen kritischen Blick auf die Auswirkungen der Digitalisierung auf Radioinhalte, und zwar im Kontext der Phänomene Globalisierung und Ent-Lokalisierung.<sup>1</sup> Diese Entwicklung werde gerade im privaten Sektor, in dem sich Konzentrationsprozesse nationaler und internationaler Mediengruppen vollziehen, aus ökonomischen Gründen vorangetrieben. Durch technische und strukturelle Maßnahmen wie Automation, Voice Tracking, News und Programming Hubs sowie durch die Unabhängigkeit von geographischen Restriktionen

.....  
<sup>1</sup> Vgl. Starkey, Guy 2011. Local Radio, Going Global. Basingstoke.

tionen mittels des Internets, dehne sich der Hörerkreis potentiell global aus. Da dies ökonomische Vorteile bietet, wird die regionale Lokalität der Sender zunehmend durch nationale und internationale Inhalte und Strukturen überlagert und zurückgedrängt. Entgegen der häufig fokussierten positiven Effekte der Digitalisierung der Medien zeigte Starkey auf, dass beim Radio auch diverse negative Effekte auf demokratische Partizipation und kulturelle Vielfalt auftreten.

Im zweiten Block wurden Vorträge zu soziologischen Fragestellungen gebündelt. Exemplarisch wurde hier der Einfluss einzelner Gesellschaftsschichten auf die Radiopraxis bzw. -landschaft beleuchtet. So hinterfragte Jean-Jacques Cheval (Université de Bordeaux III) die rundfunkpolitische Befreiung des Radios die und daraus resultierenden Veränderungen der 1980er Jahre in Frankreich und entwarf ein neues Bild des bislang nicht selten heroisierten Gegenstands. 1981 legalisiert, existierten in Frankreich 1985 bereits ca. 3.500 Radiosender, die sich dem Mythos zufolge zum größten Teil an die Landbevölkerung wandten und programmlich auch von ihr gestaltet waren. Tatsächlich, so stellt Cheval fest, waren aber 56 Prozent der Programmacher Akademiker, obwohl sie nur 6 Prozent der Landbevölkerung ausmachten. Und mit Felix Guattari stellt Cheval auch die Qualität der Programminhalte in Frage, denn allzu oft sei hier ein „Radio-Narzismus“ zu hören gewesen, bei dem die Selbstpräsentation der Radiomacher („Hallo, du hörst gerade mir zu!“) über die Inhalte gestellt wurde.

Anhand des Hörfunkprojekts „Radio Ethic“ verdeutlichte Dominique Norbier (Université de Nice – Sophia Antipolis) anschließend die Möglichkeiten eines verantwortungsvollen Umganges mit Medien- und Radioinhalten im Zeitalter der „convergence culture“ (nach Henry Jenkins). Durch die neuen (Unterhaltungs-)Medien verändert sich laut Norbier das „Protokoll“ des Radios, das sie als Struktur sozialer, ökonomischer, kultureller und physischer Einflüsse und Aufgaben versteht. In der Folge verschiebe sich das Verhältnis von Produzierenden und Rezipierenden, und durch die transkulturelle und multimediale Nutzung von Inhalten käme es zu teils gravierenden inhaltlichen Verschiebungen. Die Inhalte von „Radio Ethic“ seien daher personalisiert und partizipativ. Gewährleistet werde dies durch seine multimediale Struktur, bestehend aus dem Radiosender selbst, einer Internetplattform, einer Online-Community und (Straßen-)Aktionen.

Der Rolle von Nichtregierungsorganisationen im Rundfunksystem Polens widmete sich Urszula Doliwa (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski). Kritisch erläuterte sie die bisherige Beschränkung auf kirchliche NGOs als Radioproduzenten. Für den Ausbau dieses Bereiches müsse es erlaubt werden, (begrenzt) Werbung zu senden.

Der letzte Block des Tages war dem Schwerpunkt der Multikulturalität gewidmet. Die Vorträge beleuchteten die Berücksichtigung multikultureller Zusammensetzungen von Gesellschaften im jeweiligen Rundfunksystem größtenteils deskriptiv anhand beispielhafter Länder. So gab Mirosława Wielopolska-Szymura (Uniwersytet Śląski) einen kurzen Einblick in das australische und in das kanadische Rundfunksystem, illustrierte Magdalena Szydłowska (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski) die multikulturellen Facetten im staatlichen Radio Polens mittels Hörbeispielen und verdeutlichte Robert Rajczyk (Uniwersytet Śląski) das verhältnismäßige Ungleichgewicht der Radioprogrammstunden für die jeweiligen Minderheiten in Rumänien zu ihrem tatsächlichen Bevölkerungsanteil. Abschließend präsentierte Lidia Pokrzycka (UMCS Lublin) die Rundfunklandschaft Islands.

Die Diskussion verdeutlichte terminologische und definitorische Unsicherheiten bzgl. der Verwendung des Begriffs „Minderheit“ und in Bezug auf die Multikulturalität einer Gesellschaft. Stanisław Jędrzejewski brachte einen Gegenentwurf zu den erläuterten Sendekonzepten zu Sprache, der beim britischen „Channel 4“ praktiziert wird. Anstatt einzelne Kulturen im Programm separat zu berücksichtigen und dadurch medial zu isolieren, geht dessen Idee des „cultural esperanto“ davon aus, nicht einzelne Milieus, sondern mehr oder weniger die gesamte Gesellschaft einschließlich Immigranten als Adressaten vorzusehen.

Der zweite Konferenztag war Forschungen gewidmet, die sich im weitesten Sinne mit inhaltlichen und gestalterischen Aspekten des Radios beschäftigen. Daneben wurden auch neue Ansätze für Forschungsmethoden bzw. Herangehensweisen für deren Entwicklung vorgestellt.

Im ersten Block dominierten Fragen, die dem Spannungsfeld „Mentale Bilder / Abbildungen“, „das Bild vom Radio/-macher“ sowie den „Mechanismen der Identitätsbildung durch Klänge“ entspringen. Angeliki Gazi (Cy-

prus University of Technology, Limassol) stelle erste Überlegungen zu einem Forschungsprojekt zum Verhältnis von „visual and visible radio images“ vor, einer Ebene zwischen den objektiv sichtbaren und den mentalen „Bildern“ vom Radio und ihrer gegenseitigen Beeinflussung. Ihrzufolge scheint es, als überlagerten die tatsächlich sichtbaren „visible images“ die mentalen „visual images“ und beeinflussten somit die Klangwahrnehmung und deren kognitive Verarbeitung.

Der tatsächlichen Visualisierung von Radio-sendungen – anfänglich in (Programm-)Zeitschriften, später auch im Fernsehen – widmete sich Karolina Albińska (Uniwersytet Łódzki), indem sie das Konzept der „Radiovision“ von seinen historischen Anfängen anhand ausgewählter Beispiele vorstellte. So wurde bereits 1948 die NBC-Morning Show von Margaret McBride via „Radiovisor“, einem 6-Zoll-Bildschirm, visualisiert. In der Diskussion wurden als aktuelle Beispiele die Chris Moyles Show der BBC, Domians Telefon-Talk-Sendung beim WDR-Fernsehen und multimediale Beispiele wie „Buntfunk“ von MDR Sputnik angesprochen.

Eine semiotische Einführung in die Thematik der akustischen Identität und Identitätsbildung par excellence gab Madalena Oliveira (Universidade do Minho) durch eine auf Hörbeispielen beruhende Präsentation. Dabei verwies sie auf die Qualität von Sound/Klang als Index auf Vorgänge oder Dinge, aber auch darauf, dass sie von sozialen Gruppen symbolisch verändert werden.

Der zweite Block wurde vom Thema „Ästhetik der Stimme“ dominiert. Der Fokus lag auf den klanglichen Potentialen bzw. der klanglichen Ausgestaltung des Radios und hier insbesondere dem Stimmklang.

Einführend stellte Emma Roderó (Universitat Pompeu Fabra – Barcelona) Methoden und Untersuchungsergebnisse zur Idealstimme im Radio vor. Demnach zeichne sich in der Wahrnehmung der Mehrzahl der Hörer die optimale Radiostimme durch eine klare Intonation, eine große Intensität und vor allem eine relativ tiefe Stimmtonhöhe aus, die Glaubwürdigkeit und Zuversicht vermittelt. Weiterhin ausschlaggebend für eine gute Wahrnehmbarkeit der Stimme und die Verständlichkeit des Gesagten sei neben der Sprechgeschwindigkeit auch die Melodie bzw. die Vermeidung von Stereotypen oder gar monotonen Mustern (im Deutschen die sogenannte „Spreche“).

Den strukturierten Einsatz der Stimme im Programmfluss nahm Golo Föllmer (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg) in den Blick. Davon ausgehend, dass „channel identities“ sich maßgeblich durch den gezielten Einsatz von Stimme konstituieren, führte er eine Reihe von Stimuli vor, die derart technisch modifiziert waren, dass sie anstatt der ursprünglichen channel identity zu einem anderen Sendertyp tendierten. Indem z.B. die Stimme eines Kulturradio-Moderators gezielt schneller, höher und mit einem größeren melodischen Umfang erklang, neigte die Anmutung eher zu der eines Popradio-Moderators. Föllmer geht davon aus, dass anhand dieses Vorgehens in Experimentalstudien „identity marker“ für Radiostimmen identifiziert werden können, die bspw. auf spezifische Radioformate wie Kultur- oder Popradios hinweisen und auch eine Erweiterung der Forschungsmethodik darstellen.

Grit Boehme (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg) führte ihr Forschungsvorhaben zur Stimmbeschreibung durch Laien aus und präsentierte erste Ergebnisse. Zur Erweiterung der gegenwärtigen Ansätze ist es Ihr Wunsch, der Perspektive der Nutzer/Hörer innerhalb der Beschreibung und Bewertung mehr Platz zu geben, ohne dabei auf schwer verständliche Beschreibungskriterien der Radiomacher und -forscher zurückzugreifen. Stattdessen soll deren eigenes Vokabular genutzt werden. Boehmes Ziel ist die Entwicklung einer Methode und darin eines Beschreibungsprofils, mittels dessen eine Stimmbeschreibung und Senderspezifizierung durch die Hörerschaft realisiert werden können. Dazu modifizierte sie das aus der Psychologie stammende Verfahren des „repertory grid“.

Paulina Czarnek (Uniwersytet Łódzki) widmete sich abschließend der Unterhaltungsfunktion von humoristischen „call-outs“ im kommerziellen Radio Polens und deren entsprechender stimmlicher Ausgestaltung.

Der letzte Block lässt sich thematisch kaum bündeln. Er beinhaltete verschiedene das Spannungsfeld „Inhalt“, „Ästhetik“ und „Transmedialität“ tangierende Vorträge.

Zunächst führte Joanna Bachura (Uniwersytet Gdański) hörbar die Unterhaltungsfunktion des Genres Feature vor. Features ließen sich per definitionem als „Faction“ bezeichnen – eine sich aus „fact“ und „fiction“ zusammengesetzte Wortschöpfung. Anhand einer Fall-

studie verdeutlichte Bachura, dass Features zwar einerseits echte Geschichten erzählen (fact), die spontan erzählt und dokumentarisch aufgezeichnet werden. Andererseits seien Gesprächssituationen aber künstlich geschaffen (fiction) und z.T. gesprächsbeeinflussend aufgebaut, so dass eine dramaturgische Aufarbeitung des Rohmaterials stattfinden.

Anja Richter (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg) befasste sich mit dem ästhetischen Potential der Programmstruktur von Radiosendern. Die von ihr modifizierte Methode der „Sequenzanalyse“ (nach C. Åberg<sup>2</sup>) soll kategorisierbare Ergebnisse liefern, mittels derer Eigenschaftsprofile formulierbar werden, die die Klangästhetik unterschiedlicher Radioformate typisieren lassen. In einer ersten Studie konnte sie zeigen, dass die untersuchten Radiosender klar unterscheidbare Strategien des Programmarrangements verfolgen. Desweiteren waren die durchgeführten Sequenzanalysen geeignet, eine Fülle klangästhetischer Merkmale zu beschreiben, die bislang kaum beachtet werden. In einer folgenden, stark erweiterten Studie soll nun untersucht werden, auf welche Weise die angewandten Strategien formatspezifisch zur klangästhetischen Ausbildung von „channel identities“ beitragen.

Eine Form der Verknüpfung von Radioidentität und Gesellschaft stellte Grażyna Stachyra (UMCS Lublin) mit dem Konzept des „Charitainment“ (aus „charity“ und „entertainment“) vor. Dabei verdeutlichte sie die Erweiterung der Moderator-Hörer-Kommunikation auf die intermediale Ebene anhand einer exemplarischen Kampagne und führte gleichzeitig die (kommerzielle) Wert-/Ausschöpfung von Markenwerten vor, welche einerseits durch das Radio aufgebaut (Sender und Moderator) und andererseits durch medienübergreifend verknüpfte Inhalte geschärft werden.

Abschließend warf Kazimierz Krzysztofek (Uniwersytet w Białymstoku) einen kritischen Blick auf die der Begriffsfindung zugrundeliegenden medialen Strategien. Ihmzufolge ist das Internet kein neues Subsystem der Medien, sondern es integriert und transformiert alle bisherigen Medien. Das Internet wird demnach sowohl global als auch lokal bedeutsam sein, und das (analoge) Radio wird

.....  
 2 Åberg, Carin 2001. Radio analysis? Sure! But now? In: Stuhlmann, Andreas. (Hrsg.). Radio-Kultur und Hörkunst. Zwischen Avantgarde und Popularkultur 1923 - 2001. Würzburg. S. 83-104.

aus dieser Perspektive als rein lokal-regionales Medium noch wichtiger.

Insgesamt bot die Konferenz eine ungewohnt breite Palette von Vorträgen internationaler Experten und Nachwuchswissenschaftler und wartete mit einer spannenden Mischung aus aktuellen Themen sowie neuen methodischen und theoretischen Ansätzen auf. Das kleine Format begünstigte lebhaftere Diskussionsrunden und einen regen Austausch auch neben dem offiziellen Teil. Wir sind gespannt auf die nächste Ausgabe im Jahr 2014!

Zur Konferenz erscheint ein Tagungsband mit ausgewählten Vorträgen.

Anja Richter / Golo Föllmer

### **Entstehung und Entwicklung des öffentlich-rechtlichen Rundfunks in Ostdeutschland**

Rundfunkhistorisches und medienpolitisches Symposium der Historischen Kommission der ARD

Wer sich am 13. September im Berliner Haus des Rundfunks umsaß, konnte rbb-Intendantin Dagmar Reim kaum widersprechen, die mit der Tagung ein „Klassen-“ oder „Veteranentreffen“ assoziierte. Da versammelten sich sowohl ehemalige Intendanten (Michael Albrecht, Heinz Glässgen, Jobst Plog, Udo Reiter, Hansjürgen Rosenbauer) als auch in den 90er Jahren wirkende Politiker (Kurt Biedenkopf, Lothar de Maizière, Manfred Stolpe, Konrad Weiß) sowie zahlreiche Rundfunk-schaffende, die inzwischen im Ruhestand leben. Schon in der Begrüßung hatte Prof. Dr. Heinz Glässgen, Vorsitzender der Historischen Kommission der ARD, jedoch auch den Bogen zur Gegenwart geschlagen: Es wäre gut, wenn politische Entscheider über die Gründe für die Existenz des öffentlich-rechtlichen Rundfunks nachdenken würden.

Den einleitenden Vortrag hielt Konrad Weiß, u.a. Leiter der Arbeitsgruppe Medien am „Zentralen Runden Tisch“ der DDR. Er wiederholte die allseits bekannten Thesen von „in Ketten geschlagenen Journalisten“ und „obrigkeitserlaubten Medien“ in der DDR, beklagte, dass sowohl das geplante Mediengesetz als auch das ausgearbeitete Rundfunküberleitungsgesetz in Vergessenheit gerieten und zeigte sich besorgt über gegenwärtige Eingriffe in die Medienarbeit.

Besonders während der ersten Diskussionsrunde unter dem Titel „Vom staatlich ge-

lenkten Rundfunk der DDR zum öffentlich-rechtlichen Rundfunk – Medienpolitische Weichenstellungen“ bekam die Veranstaltung von Zuhörer/innen noch eine weitere Charakterisierung verpasst: „Anekdotentag“. Die punktuellen Erinnerungen hörten sich zwar unterhaltsam an, aber nach mehr als 20 Jahren ist natürlich manches verblasst, anderes wird übererinnert. Hätten da nicht besser einige Thesen aus den nicht wenigen theoretischen Aufarbeitungen dieser Zeit hinterfragt werden können? Was allerdings Prof. Dr. Ronald Frohne, derzeit Rechtsanwalt in New York, 1990 Stellvertreter des Rundfunkbeauftragten Rudolf Mühlfenzl, äußerte, übertraf alle Erwartungen: Als „wir“ (Mühlfenzl und seine Gruppe) im Herbst 1990 „einrückten“, waren die alten Strukturen noch vorhanden, wir kamen „völlig ohne Konzept“, nur mit Artikel 36 des Einigungsvertrages.

Das zweite Panel befasste sich mit „Der öffentlich-rechtliche Rundfunk nach der Wende als Beitrag zur regionalen Identifikation und zur demokratischen Entwicklung im Osten“. Ein Streitpunkt: Wäre die Bildung einer gemeinsamen ostdeutschen Rundfunkanstalt eine Variante gewesen?

Prof. Dr. Kurt Biedenkopf, Ministerpräsident des Freistaats Sachsen 1990 bis 2002, behauptete sofort: Für Sachsen sei das keine Alternative gewesen, da Ostdeutschland keine Einheit war, sondern aus der Geschichte ein starkes Gefälle von Nord nach Süd existierte. Sachsen wären nie mit Preußen zusammengegangen. Prof. Udo Reiter, Gründungsintendant des Mitteldeutschen Rundfunks (mdr), unterstützte diese Meinung: Eine gemeinsame ostdeutsche Rundfunkanstalt hätte die „Architektur der DDR“ durcheinandergebracht. Dem stimmte Prof. Jobst Plog, ehemaliger Intendant des Norddeutschen Rundfunks (NDR) hinsichtlich Mecklenburg-Vorpommern zu. Das Land, das jetzt zum Bereich des NDR gehört, habe sich immer norddeutsch gefühlt und sei mit der gefundenen Lösung „glücklich“.

Anders sahen das Manfred Stolpe und Hansjürgen Rosenbauer. Stolpe, erster Ministerpräsident des Landes Brandenburg, hob die gemeinsamen Interessen Ostdeutschlands hervor. Insofern wäre für ihn eine gemeinsame Anstalt diskutabel gewesen, „sie war aber nicht realisierbar“. Prof. Dr. Hansjürgen Rosenbauer, 1991 bis 2003 Intendant des Ostdeutschen Rundfunks Brandenburg (ORB), offenbarte, dass er anfangs eine „große Sympathie für eine gesamtostdeutsche

Rundfunkanstalt hegte. Er hätte es den Journalisten gewünscht, die aus der DDR kamen und hofften, jetzt zeigen zu können, „was Journalismus ist“. Für ihn bestand die Möglichkeit einer föderalen „ostdeutschen ARD“, aber „das wollte die alte ARD nicht“. Uwe Kammann, Direktor des Adolf-Grimme-Instituts, kommentierte: Ein großer ostdeutscher Rundfunk hätte „viele im Kräfteverhältnis der ARD durcheinander gebracht“ und „vielleicht auch die Teilung zementiert“. Er wagte dann sogar eine Prognose: „Öffentlich-Rechtliche wird es in zehn Jahren so nicht mehr geben“. Die Politik müsse Wege finden.

Damit hatte er eigentlich schon den dritten Veranstaltungsteil eingeleitet, in dem die Zuhörer/innen dann wieder mit aktuell brennenden Problemen konfrontiert wurden. Titel: „Vom Osten nach Europa: Bedeutung und Leistungsfähigkeit des öffentlich-rechtlichen Rundfunks in der Zukunft“. Problemsichten: Einfluss der Politik auf den öffentlich-rechtlichen Rundfunk in Deutschland und anderen Ländern, das Wirken der Europäischen Kommission und die Anforderungen des Internets. Mitwirkende: Kurt Beck (Vorsitzender der Rundfunkkommission der Länder), Johannes Beermann (Sächsische Staatskanzlei), Lutz Marmor (NDR-Intendant), Andreas L. Paulus (Bundesverfassungsgericht), Jean-Paul Philippott (EBU-Präsident) und die Intendantinnen Monika Piel (WDR, ARD-Vorsitzende), Dagmar Reim (rbb), Karola Wille (mdr).

Philippott beklagte Rückschritte bei der Entwicklung des öffentlich-rechtlichen Rundfunks in südosteuropäischen Ländern und in Portugal. Dessen Pfeiler (Ausbildung von Journalisten, verbindliche rechtliche Vorgaben, die die staatliche Einflussnahme einschränken sowie ein zuverlässiger finanzieller Rahmen) würden teilweise unterhöhlt. Brüssel, so Beck, habe die Tendenz, „vom öffentlich-rechtlichen Rundfunk für alles Rechtfertigungen zu verlangen“. Und dann wieder der deutsche, „gestrige“ (Reim) Dauerstreit von ARD und ZDF mit den Verlegern um die Nutzung des Internets. „Setzt Euch zusammen!“, forderte Beck wieder einmal. Er machte aber auch auf den europäischen Rahmen aufmerksam: Ziel müsse sein, auf dieser Ebene „ein technologieneutrales, inhaltsorientiertes Regelungskonzept zu verwirklichen, das wenigstens qualitative Mindeststandards für die Verbreitung audiovisueller Medien formuliert und auf Dauer gewährleistet.“

Margarete Keilacker

## Dissertationsvorhaben

Medienhistorische Forschungen kritisch und fördernd zu begleiten, steht im Zentrum der Aufgaben des „Studienkreises Rundfunk und Geschichte“. Die Unterstützung des wissenschaftlichen Nachwuchses spielt dabei eine ganz besondere Rolle. So veranstaltete der „Studienkreis“ seit Mitte der 1970er Jahre Examenskolloquien und führt seit 2007 in der Lutherstadt Wittenberg – basierend auf einer Call-for-Proposals-Ausschreibung – das „Medienhistorische Forum“ für Absolventen und Forschungsnachwuchs durch. Vor diesem Hintergrund startete die Zeitschrift „Rundfunk und Geschichte“ in der Ausgabe 1-2/2009 eine neue Rubrik. Promovierende erhalten die Möglichkeit, ihre Dissertationsprojekte zu medienhistorischen Themen vorzustellen, über Quellenrecherchen zu berichten und ihren wissenschaftlichen Ansatz zur Diskussion zu stellen.

Die Redaktion freut sich, dass die Rubrik auf große Zustimmung gestoßen ist und mit den nachfolgenden Beiträgen ihre Fortsetzung findet. Auch Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus nicht deutschsprachigen Ländern sind vertreten, die ihre Projekte in Englisch vorstellen. Die Redaktion wünscht den Promovierenden ein gutes Gelingen ihrer Forschungsarbeiten und lädt alle Leserinnen und Leser von „Rundfunk und Geschichte“ zur engagierten Diskussion der vorgestellten Projekte ein. Promovierende, die ihre Dissertationsvorhaben in einer der nächsten Ausgaben von „Rundfunk und Geschichte“ in Deutsch oder in Englisch vorstellen möchten, wenden sich bitte an die Redaktion: [alina.laura.tiew@uni-hamburg.de](mailto:alina.laura.tiew@uni-hamburg.de) oder [melanie.fritscher@geschichte.uni-freiburg.de](mailto:melanie.fritscher@geschichte.uni-freiburg.de).

One of the central aims of the „Studienkreises Rundfunk und Geschichte“ (Association for Broadcasting and History) has been to stimulate research on topics in media history and offer critical advice to current projects. Supporting young scholars and Ph.D. students has played a focal role in this effort. One particular and long-standing form of assistance is the annual workshop that brings together young researchers for in-depth discussion of their work. The workshop started in the mid-1970s and has since drawn attention from up-and-coming media historians dealing with related issues in their MA or Ph.D. theses. Since 2007 this „Medienhistorische Forum“ (Media History Forum), which results from an annual call for proposals, has been held in Lutherstadt Wittenberg. Building on this tradition, the journal „Rundfunk und Geschichte“ (Media and History) has launched a new column in which Ph.D. students in media history can present their various projects and approaches.

The editors were delighted that this column has met with great approval, and are pleased to continue it with the contributions that follow. We also invite researchers from non-German countries to put forward their projects for discussion. The editorial staff wishes success to all the projects presented here and invites the readership of „Rundfunk und Geschichte“ to offer engaged discussion on the projects presented. Ph.D. students or young researchers who are interested in submitting a description of their projects either in German or in English are requested to address themselves to the editorial staff: [alina.laura.tiew@uni-hamburg.de](mailto:alina.laura.tiew@uni-hamburg.de) or [melanie.fritscher@geschichte.uni-freiburg.de](mailto:melanie.fritscher@geschichte.uni-freiburg.de)

Redaktion / editorial staff

**Zwischen Adaption und Abwehr.  
Untersuchungen zu den Effekten des  
medialen Kulturtransfers am Beispiel des  
DDR-Fernsehens (1956-1991)**

Der internationale Programmtransfer zwischen West- und Osteuropa war eine besondere Erfolgsgeschichte. Dieser Befund verwundert nicht nur vor dem Hintergrund des Ost-West-Konfliktes, auch die zum Teil vielfältigen Schwierigkeiten bei der Übertragung der Fremdprogramme in das Importland, insbesondere hinsichtlich der Inkompatibilität der Sprache sowie mentalitätsgeschichtlicher Unterschiede, müssen zumindest für die Anfangsjahre verstärkt mitgedacht werden. Offensichtlich gelang auch in der Hochphase des ‚Kalten Krieges‘ die Anschlussfähigkeit der Fremdprogramme nicht nur über die globale Kommunizierbarkeit der visuellen Information, sondern maßgeblich über international bekannte Stars und durch stilistisch und dramaturgisch publikumswirksame Stoffe.

Das Forschungsfeld der inter- und transkulturellen Kommunikation erkennt im Dialog und Austausch gleichberechtigter Partner eine Tendenz zur Konvergenz im Zeitverlauf, jedoch stellt sich die Frage, wie gleichberechtigt die Partner wirklich waren. Muss in der Rückschau nicht treffender von Transkulturation oder Akkulturation im Sinne von „Überschreitung“ (Foucault) der „sozialistischen Nationalkultur“ in der DDR gesprochen werden? So reflektierten führende Vertreter des Verbandes der Film- und Fernsehschaffenden der DDR 1987 die Importpolitik des Deutschen Fernsehfunks (DFF) und kamen zu für sie alarmierenden Ergebnissen: Die Zahl ideologisch fragwürdiger Sendeformate aus dem kapitalistischen Ausland würde immer stärker das DDR-Fernsehprogramm bestimmen, wobei die dominante Ausrichtung auf kommerzielle Unterhaltungsfilm als besonders problematisch eingestuft wurde. Das Fernsehen der DDR drohe zu einer „Kopie“ des BRD-Fernsehens zu werden: „Vor dem Hintergrund dieser angeblichen Import- und Programmpolitik des DDR-Fernsehens werden Fragen nach dem geistig-inhaltlichen Profil unserer sozialistischen Film- und Fernsehproduktion gestellt, werden zum Teil Zweifel am Sinn und an der Glaubwürdigkeit unserer politisch-ideologischen Orientierung für das DDR-Filmschaffen geäußert“.<sup>1</sup>

.....  
1 Zentrales Parteiarchiv der SED, Büro Hager:  
Verband der Film- und Fernsehschaffenden vom  
21.9.1987. Bundesarchiv Berlin. DY 30/35491, Bl. 6.

In dieses Problemfeld eingebettet, verfolgt die Dissertation das Ziel, aus kulturwissenschaftlicher Perspektive die Effekte des medialen Kulturtransfers auf das nationale Gesamtprogramm des DDR-Fernsehens zu untersuchen. Dabei sollen drei Leitfragen den Schwerpunkt der Arbeit bilden: 1. Welche Bedeutung muss den fiktionalen Importprogrammen (Kino- und Fernsehfilm sowie Serien) beigemessen werden? 2. Welcher ökonomische und kulturpolitische Stellenwert kam dem DEFA-Außenhandel im System des internationalen Programmhandels zu? 3. Leisteten die fiktionalen Importprogramme einen Beitrag zu einer Infragestellung überkommener kulturpolitischer Orientierungen der DDR-Führung?

Konkret in den Fokus gestellt wird vor allem die Zusammenarbeit mit den Ost- und Westfilmexporteuren gemäß der Kultur- und Filmverträge sowie in Kooperation mit dem DEFA-Außenhandel. Damit konzentriert sich der gewählte Zugang auf den Programmhandel, der insbesondere im Hinblick auf den DEFA-Außenhandel sowohl ökonomische als auch kulturpolitische Interessen der DDR zu vereinigen und im Ausland zu vertreten hatte. Die Schwerpunktsetzung auf den DEFA-Außenhandel erscheint sowohl im Hinblick auf den Forschungsstand als auch auf die Zielsetzungen der Arbeit besonders vielversprechend.

Der DEFA-Außenhandel realisierte das Außenhandelsmonopol der DDR auf dem Gebiet des Im- und Exports von Filmen. Dabei hatte er, wie ebenso alle anderen Volkseigenen Betriebe (VEB) in der DDR, eine Staatsplanaufgabe nach Stück, Umsatz und Gewinn zu realisieren. 1989 betrug das Exportvolumen des Betriebes immerhin 8,5 Millionen Mark, dem stand ein Importvolumen von 7,2 Millionen Mark gegenüber. Dabei musste der DEFA-Außenhandel zwischen den auf den internationalen Märkten herrschenden Gesetzen, einem engen finanziellen Korsett und den statischen kulturpolitischen Vorgaben balancieren.

Der Export von DDR-Produktionen ist in seiner Zielpluralität deutlich zu kennzeichnen: Politische, ökonomische und kulturelle Beweggründe standen nahezu gleichberechtigt nebeneinander und müssen auch in ihrer Wirkung im auswärtigen Programmkontext analysiert werden. Bedeuteten sie im Exportland nur eine quantitative Erweiterung des nationalen Angebots oder vielleicht auch einen Wechsel in ein anderes Diskurssystem?

Der stetig wachsende Programmbedarf des DDR-Fernsehens sowie die Einführung des Farbfernsehens, maßgeblich verursacht durch die Ausweitung des Medienangebotes infolge des Massenkonsums und die dadurch stetig ansteigenden (apolitischen) Zuschauerbedürfnisse nach Entspannung und Eskapismus konnte schon bald nicht mehr allein durch Eigenproduktionen abgedeckt werden. Erforderlich wurde ein deutlicher Ausbau der Handelsaktivitäten sowohl mit sozialistischen, aber auch kapitalistischen Ländern. Eine Entwicklung, die zu einem signifikanten Bedeutungszuwachs des DEFA-Außenhandels führte. Propagandistisch gefärbte Exportfilme hatten mit massiven Absatzschwierigkeiten in den kapitalistischen Staaten zu kämpfen, wohingegen die Einkaufspolitik aufgrund finanzieller Engpässe zunehmend von pragmatischen Gesichtspunkten geleitet sein musste. Nicht unterschätzt werden darf zudem der unbedingte Wille der sozialistischen Machthaber nach internationaler Anerkennung und der damit verbundenen gewünschten Wahrnehmung als weltoffener und fortschrittlicher Akteur auf der Weltbühne.

Der Stellenwert von Massenmedien für die Generierung von kulturellen Identitäten sowie als Faktor der interkulturellen Kommunikation ist in der Forschung unumstritten.<sup>2</sup> Gut dokumentiert sind zudem der im Zuge von Medialisierungsprozessen vollzogene Aufstieg des Fernsehens zum Leitmedium in der DDR sowie die vor allem in den zahlreich vorhandenen Überblicksdarstellungen zum Ausdruck kommenden historischen Entwicklungslinien der DDR-Mediengeschichte.<sup>3</sup> Dagegen hat die Forschung die internationalen Verflechtungen des Programmtransfers insbesondere im Hinblick auf die osteuropäische Perspektive bis dato nur partiell aufgearbeitet. Obgleich die Bedeutung von Fremdprogrammen für die nationalen Medienkulturen erkannt wurde und darüber hinaus der Stellenwert der Massenmedien in der Phase des Ost-West-Konflikts weitreichende Beachtung findet, liegt der Fokus jedoch zumeist auf dem Film und vernachlässigt die vielschichtige Pro-

2 So u.a.: Jonathan Bignell und Andreas Fickers: *A European Television History*. Malden und Oxford 2008; Frank Bösch: *Mediengeschichte. Vom asiatischen Buchdruck zum Fernsehen*. Frankfurt am Main 2011; Ute Daniel und Axel Schildt (Hrsg.): *Massenmedien im Europa des 20. Jahrhunderts*. Köln u.a. 2010.

3 Rüdiger Steinmetz u.a. (Hrsg.): *Deutsches Fernsehen Ost. Eine Programmgeschichte des DDR-Fernsehens*. Berlin 2008; Thomas Beutelschmidt: *Kooperation oder Konkurrenz? Das Verhältnis zwischen Film und Fernsehen in der DDR*. Berlin 2009.

grammtransferlogik des Fernsehens und die damit einhergehende Eigendynamik dieses Mediums. Im Rahmen des DFG-Teilprojekts: „Grenzüberschreitungen. Internationaler Programmaustausch als interkulturelle Kommunikation zwischen West- und Osteuropa am Beispiel des DDR-Fernsehens“<sup>4</sup> will das Promotionsvorhaben einen substantiellen Beitrag zur Erweiterung dieser skizzierten Forschungsperspektive leisten.

Nach Erarbeitung der organisationsgeschichtlichen Aspekte soll der Programmhandel mit fiktionalen Medieninhalten – Kino- und Fernsehfilme sowie Serien – einer quantitativen und qualitativen Erhebung unterzogen werden. Die Herausarbeitung der Entwicklung nach Ländern, Genres, Themen und Sujets bildet dabei einen zentralen Aspekt der Untersuchung. Im Anschluss erfolgt auf der interpretativen Ebene die Auswertung nach Schwerpunkten. Die Analyse erfasst schwerpunktmäßig diejenigen Jahrgänge, die als bedeutsame historische Erinnerungsdaten besondere Einblicke in politische und kulturelle Transformationsprozesse geben.<sup>5</sup> Auch in der Länderauswahl erfolgt eine Konzentration auf tragende Akteure, deren Austauschbeziehungen mit der DDR näher beleuchtet werden. Im Fokus stehen neben der Sowjetunion Polen und die ČSSR für Osteuropa sowie Großbritannien, Frankreich, Österreich und Italien für Westeuropa.

Auf der Basis dieser quantitativen Auswertungsergebnisse erfolgt die Auswahl und qualitative Analyse der Fallbeispiele. Einen zentralen Analyseaspekt bildet die Differenzbestimmung der bis dato erzielten Auswertungsergebnisse. Denkbar sind u.a. die unterschiedliche Darstellung und Rezeption der sogenannten „Generalthemen“: der „Sieg über den Faschismus“, die „Große Oktoberrevolution“, die Maifeiertage sowie die besonderen Ereignisse der Raumfahrt. Diese Beispiele illustrieren an einem singulären und damit überprüfbareren Fall die differierende Verarbeitung im Analysezeitraum.

4 Weitere Projektinformationen sind online zugänglich unter [www.zzf-pdm.de/site/mid\\_3410/ModelID\\_0/EhPageID\\_1002/813/default.aspx](http://www.zzf-pdm.de/site/mid_3410/ModelID_0/EhPageID_1002/813/default.aspx) (zuletzt abgerufen am 28.08.2012).

5 Unter anderem sind dies die Jahre 1960-1962 (Beginn der Intervision, Mauerbau); 1968/69 (Prager Frühling, Mondlandung, Farbfernsehstart), 1985-1987 (Antritt Gorbatschows, Perestroika, Ende der Programmreformen) sowie Untersuchung von Jahrgängen im Zehn-Jahres-Rhythmus (1955/1965/1975/1985).

Analog zu der These einer besonderen Form der „friedlichen Koexistenz“ durch massenmedialen Austausch, liegt dem Vorhaben die Arbeitshypothese zugrunde, dass es im Analysezeitraum zu einer schrittweisen Durchsetzung des ökonomischen Prinzips bzw. der kapitalistischen Logik im Bereich des Programmhandels kam, zusätzlich flankiert durch die kulturellen Homogenisierungstendenzen zwischen Ost- und Westeuropa. Die „sozialistische Nationalkultur“ der DDR musste sich in einem Spannungsfeld aus „Cross-Culture“, Globalisierung und kultureller Diversifizierung behaupten.

Richard Oehmig

### **Radio während der Trente Glorieuses: RTL und die Entwicklung der Konsumgesellschaft in Frankreich (1945-1981)**

Der Massenkonsum in Westeuropa erfuhr mit dem Einsetzen des sogenannten Wirtschaftswunders eine rasante, gesamtgesellschaftliche Ausbreitung. Nach den entbehrungsreichen Kriegsjahren ermöglichte die Konsumkultur den Menschen nicht nur die Befriedigung materieller Wünsche, sondern bot ihnen einen attraktiven Lebensentwurf, der die individuellen Bedürfnisse in den Mittelpunkt stellte. Der Warenkonsum und sich ausdifferenzierende Rituale des Konsumierens eröffneten Möglichkeiten der Selbstdarstellung und eine neue Form der Selbstwahrnehmung.<sup>1</sup> Die gleichzeitig stattfindende Verbreitung der Massenmedien und die damit einhergehende Medialisierung vieler Lebensbereiche waren zentrale Bestandteile und wichtige Voraussetzungen für die Etablierung der Konsumgesellschaft. Diskurse über Lebensstile, Trends und Moden und die daran geknüpfte Konsumorientierung fanden nicht zuletzt in den Medien statt und wurden durch sie vermittelt, sei es durch Tagespresse, Zeitschriften oder den Rundfunk. Während das Fernsehen in Frankreich allerdings erst ab den 1960er Jahren Einzug in eine Vielzahl von Haushalten hielt,<sup>2</sup> begann das Radio seinen

.....  
1 Vgl. Hannes Siegrist: Konsum, Kultur und Gesellschaft im modernen Europa. In: Hannes Siegrist, Hartmut Kaelble und Jürgen Kocka (Hrsg.): Europäische Konsumgeschichte. Zur Gesellschafts- und Kulturgeschichte des Konsums, 18. Bis 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main und New York 1997, S. 29.

2 So stieg der Prozentsatz der französischen Haushalte, die mit einem Fernsehgerät ausgestattet waren, von 13,1 Prozent im Jahr 1960 auf 70,4 Prozent im Jahr 1970. Vgl. Christian Delporte: Au miroir des médias. In: Jean-Pierre Rioux und Jean-François Sirinelli (Hrsg.): La culture de masse en France. De la Belle Époque à aujourd'hui. Paris 2002, S. 326.

Siegeszug bereits in den 1930er Jahren und hatte sich in den 1950er Jahren als Alltagsmedium etabliert.<sup>3</sup> Es prägte so den Aufschwung der Konsumgesellschaft in Westeuropa von Beginn an mit.

Auch der private Langwellensender Radio Luxembourg<sup>4</sup> knüpfte nach der Wiederaufnahme seines Programms 1945 an Vorkriegstraditionen an. Während die französischen Privatsender durch die staatliche Monopolisierung des Rundfunksystems von der Bildfläche verschwunden waren, konnte Radio Luxembourg durch die Ansiedlung in dem staatlich souveränen Großherzogtum seinen Sendebetrieb uneingeschränkt fortführen. Der kommerzielle Radiosender, dessen Muttergesellschaft CLT (Compagnie Luxembourgeoise de Télédiffusion) von französischen Investoren dominiert wurde, suchte sein Publikum und seine Werbepartner über die Grenzen Luxemburgs hinaus. Dies wurde für die Vertreter der großen staatlichen Rundfunkanstalten zu einem wachsenden Ärgernis, verteidigten sie doch mittels ihrer Monopolstellung einen werbefreien Rundfunk mit Erziehungs- und Bildungsanspruch. Unter dem Motto „distraine et plaire“ setzte Radio Luxembourg in seinem Programm auf einen großen Musikanteil, auf Unterhaltung und Information und machte die Publikumsnähe zum zentralen Prinzip seiner Programmgestaltung.

Am Schnittpunkt von Mediengeschichte und Konsumgeschichte angesiedelt, möchte das Promotionsvorhaben Radio als gesellschaftliches Massenmedium am Beispiel von RTL reflektieren. Die Aktivitäten des kommerziellen Senders sollen im Hinblick auf die Geschichte der Konsumgesellschaft bewertet und seine Bedeutung für die Medienkultur herausgearbeitet werden. Gegenstand der Untersuchung sind die Unternehmensstrategien, die Programmgestaltung sowie die Rezeption des Radiosenders. Der Fokus richtet sich auf die Entwicklungen in Frankreich. Es werden folgende Fragen gestellt:

Welche Strategien verfolgte der Radiosender vor dem Hintergrund seines kommerziellen Finanzierungsmodells und welche unterschiedlichen Interessen und Überlegungen prägten

.....  
3 1951 besaßen 65 Prozent der Haushalte in Frankreich mindestens ein Radiogerät, 90 Prozent im Jahr 1960. Vgl. Jean-Jacques Cheval: Les radios en France. Histoire, état et enjeux. Rennes 1997, S. 61.

4 Bis zu seiner Umbenennung 1966 in RTL („Radio Télévision Luxembourg“) hieß der Sender Radio Luxembourg.

die Programmgestaltung? Welche Wechselwirkungen bestanden zwischen den Akteuren des französischen Rundfunksystems und inwieweit trieb RTL die Kommerzialisierung der Medienkultur voran? Wie präsentierte sich RTL nach außen und wie wurde der Sender im gesellschaftlichen Diskurs wahrgenommen? Wie reagierte RTL auf gesellschaftliche und politische Veränderungen und auf technische Neuerungen?

Der untersuchte Zeitraum erstreckt sich von der Wiederaufnahme des Programms 1945 bis zur Aufhebung des staatlichen Rundfunkmonopols 1981, wobei der Schwerpunkt der Analyse auf der von Jean Fourastié als „Trente Glorieuses“<sup>5</sup> bezeichneten Periode liegt, jenen knapp drei Jahrzehnten zwischen Kriegsende und der Ölkrise in den 70er Jahren.

Die Untersuchung stützt sich auf unterschiedliche Quellen. Anhand der Protokolle des Aufsichtsrates und der Geschäftsführung der CLT lassen sich die Unternehmensstrategien im Wesentlichen nachvollziehen. Darüber hinaus geben die Broschüren für die Generalversammlungen der Anteilseigner Hinweise auf unternehmensinterne Zielsetzungen.

Für eine Untersuchung der Programmgeschichte ist es wünschenswert, mit Programmaufzeichnungen arbeiten zu können, doch sind Audio-Mitschnitte der RTL-Sendungen lediglich bruchstückhaft überliefert. Ergänzend muss das Programm deshalb mithilfe von Rundfunkzeitschriften sowie dem hauseigenen RTL-Jahrbuch nachgezeichnet werden. Dabei sind sowohl einzelne erfolgreiche Sendungen und Formate als auch der Programm-Mix insgesamt zu betrachten. Um die Sendungen auf einer inhaltlichen Ebene analysieren zu können, erscheinen diskursanalytische Ansätze von Nutzen.

Gibt es Auffälligkeiten in der Themendarstellung? Welche Themen werden ausgespart? Können für den Sender typische Normen oder Haltungen festgestellt werden? Wer kommt zu Wort? Ein besonderes Augenmerk liegt auf der Untersuchung der Werbung als wichtiger Programmkomponente. Hier interessiert neben ihrem Anteil am Gesamtprogramm, wie sich die Machart und die Verwendung der Werbung wandelte.

So wurde etwa das Sponsoring von Sendungen Mitte der 60er Jahre als Werbeform aus dem RTL-Programm verabschiedet. Das hing nicht zuletzt damit zusammen, dass eine Vermischung von Programminhalten und Werbung nunmehr als hinderlich für das Image von RTL als unabhängigem Sender mit seriösem Informationssegment galt. In dieser Entscheidung spiegelt sich die aufkommende Kritik an der Werbung als Manipulationsinstrument der Konsumgüterindustrie wider. Der Frage nach dem evozierten Senderimage, der Marke RTL, soll anhand von Werbeanzeigen und -plakaten nachgegangen werden. Welche Mittel der Eigenwerbung wurden gewählt? Wer sollte mit den Werbebotschaften angesprochen werden? Wurden gesellschaftliche Entwicklungen wie etwa jugendkulturelle Strömungen für Unternehmenszwecke aufgegriffen?

Schließlich wird der Versuch unternommen, die Rezipientenperspektive mit einzubeziehen. So wäre etwa interessant zu erfahren, ob sich das angestrebte Image mit den Einschätzungen der Hörerinnen und Hörer deckte. Zwar sind die Ergebnisse der Rezeptions- und Meinungsforschung mit Vorsicht zu betrachten, doch erscheint eine Auseinandersetzung mit den erhobenen Hörerzahlen und Meinungsumfragen für das Dissertationsvorhaben notwendig, um den Einflussgrad des Senders ausmachen zu können. Darüber hinaus soll die mediale Rezeption von RTL in den einschlägigen Presseorganen („Le Monde“, „Le Figaro“) ausschnitthaft untersucht werden. Eine solche Auswertung verspricht Aufschlüsse hinsichtlich der gesellschaftlichen Diskurse über den Radiosender, aber auch über die Medienkultur in den Nachkriegsjahren in Frankreich insgesamt.

Ziel der Arbeit ist es, einen Beitrag zur Medien- und Konsumgeschichte zu leisten und zwar am Beispiel eines kommerziellen Akteurs im Bereich des Hörfunks, ein Forschungsfeld, das innerhalb der deutschsprachigen Mediengeschichte bislang noch wenig Aufmerksamkeit erfahren hat.

Anna Jehle

.....

<sup>5</sup> Jean Fourastié: *Les Trente Glorieuses ou la révolution invisible de 1946 à 1975*. Paris 1979.

### Europa als Kommunikationsraum? Transnationale Medienbeziehungen am Beispiel von Radio Luxemburg.

Radio Luxemburg samt seiner „vier fröhlichen Wellen“ gilt in Deutschland für viele als das Kultradio der sechziger und siebziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts. Im Rahmen des DFG-geförderten Projekts „Transnationale Medienbeziehungen in Europa. Programmtransfer und kulturelle Kommunikation durch Radio und Fernsehen 1945-1990“ soll dieser populäre Radiosender nun auch wissenschaftlich erforscht werden.

Dabei gilt es, in einem vergleichend angelegten Projekt den Beitrag dieses kommerziellen Rundfunkunternehmens zum Wandel der Medienkulturen in der Bundesrepublik und in Frankreich von den fünfziger Jahren bis Ende der siebziger Jahre zu untersuchen. Hierbei soll vor allem die postulierte Zäsur der späten sechziger, frühen siebziger Jahre in den Blick genommen werden, die häufig als Beginn einer neuen Ära auf dem Weg der Verwestlichung – von der ‚Klassenkultur‘ zur ‚Massenkultur‘ – definiert wird. Es wird angenommen, dass dieser Prozess eng mit der Verbreitung audiovisueller (Massen-)Medien verknüpft war und maßgeblich von ihnen mit vorangetrieben wurde.

Das hier vorgestellte Dissertationsprojekt befasst sich vor allem mit dem Einfluss des luxemburgischen Programmanbieters Radio Télévision Luxembourg, kurz RTL, auf die bundesdeutsche Medienlandschaft. Dies scheint besonders relevant, weil die Einführung des deutschsprachigen Radios Luxemburg im Juli 1957 ganz konkret die hiesigen öffentlich-rechtlichen Programmanbieter vor große Herausforderungen stellte, die bis dato quasi eine Monopolstellung im deutschen Mediensystem innehatten. So bezeichnet Düssel die Epoche des Hörfunk-Presse-Dualismus in der Bundesrepublik mit dem Sendestart von Radio Luxemburg als „prä-duale“ Phase des Rundfunks, „die konkret an der Konkurrenz zwischen Radio Luxemburg und den öffentlich-rechtlichen Anstalten SWF und WDR festgemacht werden könnte.“<sup>1</sup>

.....  
1 Konrad Düssel: Rundfunkgeschichte – Mediengeschichte – Zeitgeschichte. Der Rundfunk und die Entwicklung der westdeutschen Gesellschaft. In: Inge Marbolek und Adelheid von Saldern (Hrsg.): Radiozeiten. Herrschaft, Alltag, Gesellschaft (1924-1960). Potsdam 1999, S. 45.

Dabei richtete sich v.a. das deutschsprachige Radio Luxemburg von Anfang an bewusst an eine junge Zielgruppe, aber auch gezielt an Hausfrauen, was gleichermaßen einen Wandel in der Funktion des Hörfunks signalisierte. Denn die Idee, Zielgruppenprogramme zu veranstalten, war in den fünfziger Jahren keineswegs selbstverständlich, sollte der Hörfunk als volkspädagogisches Instrument doch prinzipiell alle Hörer/innen ansprechen, unterhalten und bilden.<sup>2</sup> Neben diesem Funktionswandel des Hörfunks im nationalen Kontext zeigte sich mit dem Eindringen der luxemburgischen Programmkonkurrenz in die nationale Medienlandschaft auch eine weitere Leistung moderner technischer Rundfunkmedien: Erstmals adressierten der Hörfunk und später das Fernsehen breite Öffentlichkeiten auch über nationale Grenzen hinweg und entzogen sich so nationalstaatlichen Regulierungsversuchen.

Damit öffneten sie über entsprechende Inhalte sowie durch die Zirkulation von Programmen und Formaten zumindest mittelfristig die nationalen Horizonte ihres Publikums. Nicht zuletzt über Radio Luxemburg haben so die transnationalen (musik-)kulturellen Grundlagen der neu entstehenden jugendspezifischen Subkulturen ihren Weg aus dem anglo-amerikanischen Raum in die übrigen westeuropäischen Länder gefunden.<sup>3</sup>

Der potentielle Medien-Overspill, welcher hier unterstellt wird – d.h. die Empfangbarkeit ausländischer Programme aus und in benachbarten Ländern –, hatte in diesem Falle weniger Konsequenzen für das kleinere Land Luxemburg, sondern v.a. für dessen größere Nachbarländer, hier der Bundesrepublik, deren nationale Programmanbieter sich dieser neuen ausländischen, aber gleichsprachigen und v.a. privat-kommerziellen Programmkonkurrenz stellen mussten.<sup>4</sup> Als Bedrohung für die öffentlich-rechtlichen Programme wurde dabei ganz besonders der vom Sender symbolisierte Lebenswandel samt neuen Werten und Normen, wie Individualisierung, Konsum und Hedonismus stilisiert, der aus dem

.....  
2 Christoph Hilgert: Auf der Suche nach dem jugendlichen Hörer. Zum Wandel jugendspezifischer Programmangebote im deutschen Hörfunk zwischen 1924 und den 1990er-Jahren. In: Deutschland Archiv 44 (2011), S. 6.

3 Ebd.: S. 5.

4 Vgl. Uwe Hasebrink und Hanna Domeyer: Die Konstruktion europäischer Fernsehpublika. In: Ute Daniel und Axel Schildt: Massenmedien im Europa des 20. Jahrhunderts. Köln u.a. 2010, S. 134f.

marktwirtschaftlichen Duktus Radio Luxemburgs resultierte.

Um möglichen Wechselwirkungen und (medien-) politischen Konsequenzen nachzugehen, ist die Untersuchung auf unterschiedliche gesellschaftliche Ebenen ausgerichtet: Auf der ersten Analyseebene sollen die unternehmerischen Strategien von RTL im Hinblick auf die Einführung seines deutschsprachigen Hörfunkprogramms im Juli 1957 und dessen sukzessiven Ausbau untersucht werden. Die zweite Analyseebene widmet sich der Wirkung des deutschsprachigen Radio Luxemburgs als einzigem rein kommerziellen Programmanbieter in der Bundesrepublik.

Mit welchen strukturellen und inhaltlichen Anpassungen reagierten die etablierten öffentlich-rechtlichen Medienanbieter auf die kommerzielle Herausforderung? Kann hier von einer inhaltlichen Anpassung der Programme und damit ggf. sogar von einer Übernahme spezieller Wertmaßstäbe gesprochen werden, die letztlich zur Unterminierung der ursprünglich antipopulärkulturellen Ausrichtung der etablierten öffentlich-rechtlichen Anbieter beitrug? Die politischen und gesellschaftlichen Reaktionen und Rezeptionen sollen schließlich auf der dritten Analyseebene rekonstruiert werden. Im Kontext der Bundesrepublik sollen dazu – sofern möglich – Parlamentsprotokolle, besonders aber auch das Medienecho in die Untersuchung einbezogen werden. Inwiefern sind die Programme von Radio Luxemburg hier selbst implizit oder explizit zum Gegenstand gesellschaftlicher oder politischer Diskussionen geworden?

Mit der Existenz Radio Luxemburgs wurden die nationalen Medienkulturen rückblickend also schon sehr früh mit der Frage nach soziokultureller Integration durch Massenmedien auf europäischer Ebene konfrontiert. Hierbei wird unterstellt, dass der Sender die gesellschaftlichen Integrationsmöglichkeiten besonders auch deshalb beeinflusste, weil er mit seiner jugendlichen Zielgruppenorientierung am Prozess gesamtgesellschaftlicher Modernisierung, Individualisierung und seinem Wertewandel erheblichen Anteil hatte

und insofern Kultur produzieren und vermitteln konnte.<sup>5</sup>

Gleichermaßen kann davon ausgegangen werden, dass Radio Luxemburg zur Standardisierung transnationaler Medienlandschaften beitrug und somit Institutionalisierungsprozesse auf medialer Ebene in Gang setzte. Aus diesem Grund will die Dissertation auch einen Beitrag zu der Fragestellung leisten, ob überstaatliche Medienanbieter wie Radio Luxemburg in der Lage sind, die Konstituierung eines Kommunikationsraumes Europa<sup>6</sup> mit voranzutreiben. Dabei wird unterstellt, dass die Integrationsleistung transnationaler Massenmedien weniger aus ihrer Themenbündelung oder Publikumszusammenführung resultiert, sondern vielmehr aus der Schaffung ähnlicher Produktions- und Rezeptionsbedingungen über nationale Grenzen hinweg.

RTL als beispielhafter transnationaler Marktführer scheint hierfür besonders prädestiniert zu sein, da er mit seinen unterschiedlichen Sendezentralen eine überragende Machtstellung besaß, die ihn dazu befähigte, trotz rechtlicher Regulierungsversuche die soziokulturelle und medienwirtschaftliche Entwicklungsrichtung auch über nationale Grenzen hinweg weitgehend mitzubestimmen.<sup>7</sup>

Katja Berg

.....

<sup>5</sup> Vgl. Otfried Jarren: Gesellschaftliche Integration durch Medien? Zur Begründung normativer Anforderungen an Medien. In: *Medien & Kommunikationswissenschaft*, 48. Jahrgang (1/2000), S. 34f. Es liegt hier natürlich nahe, davon auszugehen, dass RTL selbst weniger an transnationalen Integrationseffekten interessiert war. Vielmehr nutzte das Unternehmen die technischen Möglichkeiten der Überschreitung nationaler Grenzen gezielt, um von den sich daraus ergebenden Marktchancen zu profitieren, was schließlich auch der Etablierung eines dualen Rundfunksystems entspricht. Dennoch kann in diesem Zusammenhang durchaus die Frage gestellt werden, ob der Ausbildung eines gemeinsamen Marktes auch Formen einer soziokulturellen Vergemeinschaftung folgen.

<sup>6</sup> Die Komplexität des Begriffes kann im Rahmen dieser kurzen Vorstellung leider nicht tiefgehend erörtert werden.

<sup>7</sup> Vgl. Stefan Müller-Doohm: Kulturelle Identität im Zeitalter der globalen Medienkultur. In: Reinhold Viehoff und Rien T. Segers (Hrsg.): *Kultur, Identität, Europa. Über die Schwierigkeiten und Möglichkeiten einer Konstruktion*. Frankfurt am Main 1999, S. 91.

### Classical music on UK radio, 1945–1995

It has been generally assumed by historians that the story of classical music on British radio since the Second World War was almost entirely that of the BBC's cultural channel. Institutional histories of this period have usually reported the introduction of the groundbreaking Third Programme in September 1946, and then discussed how it subsequently navigated the challenges of providing high-brow art music. That approach has been adopted by almost all general and cultural studies, as well as the broadcasting histories such as Briggs' long-dominant history of British Broadcasting<sup>1</sup> and Carpenter's institutional history of the Third Programme/Radio 3.<sup>2</sup>

However, it is starting to become clear that, in this respect, they are wide of the mark. Classical music formed a significant part of the output of the BBC's two other main national radio services, well beyond that of the designated cultural channel, from 1945 right up until the re-organisation of BBC radio into generic national services at the start of the Seventies.<sup>3</sup> The BBC ran a full daytime Music Programme between 1964 and 1970, which offered a constant diet of classical music pitched at the middle-brow listener, but which has received almost no scholarly attention.

Following the BBC's shift to generic radio channels from 1967 onwards, the key post-war watershed for UK radio came about in 1973 with the breaking of the BBC's radio monopoly, and the arrival of private radio, in the form of new Independent Local Radio (ILR) stations. These were commercially-funded, but carried extensive public service obligations, including the broadcasting of significant classical music programmes. Then, from September 1992, a national commercial channel, Classic FM, became a dominant provider of classical music.

This research project sets out to establish accurately the nature and content of all UK radio broadcasts of classical music between 1945 and 1995; the institutions and arrangements which enabled such broadcasts; who listened to them; and what all that reveals about the relationship between culture, class and so-  
.....

1 Asa Briggs: *The History of Broadcasting in the United Kingdom*. Oxford 1979.

2 Humphrey Carpenter: *The Envy of the World*. London 1996.

3 *Broadcasting in the Seventies*. London: British Broadcasting Corporation 1969.

ciety in the UK during those years. It seeks to correct any false impressions which have persisted in the absence of a comprehensive narrative history of the place of classical music on UK radio as a whole.

The research methodology is to examine a wide range of primary sources. That includes programme listings and production logs for the whole of this period for all the BBC services, and original material available for the ILR and Classic FM output. Bournemouth University holds a unique archive of those programmes shared between the ILR stations between 1976 and 1987.

Information is also available about concert programmes broadcast from mainland Europe with the potential to be received in the UK, including from transmitters in Bremen and Hamburg. These data will be supplemented and amplified by interviews with key players from those years, the extensive policy files at the BBC's Written Archive Centre (WAC), unique access to the files of Classic FM and some ILR stations, and the commercial radio regulator's files.

Audience research data exists in different forms for the whole of this period. The WAC has research results for every programme broadcast, drawn from the Daily Listening Survey. Research conducted under the auspices of the Joint Industry Committee for Radio Audience Research (JICRAR) between 1977 and 1991 offers a methodological corrective to the BBC's quirky in-house research, and from 1992 the Radio Industry Joint Audience Research (RAJAR) project supplies a commonly-accepted currency for examining listening figures.

A new data-base will bring together these listening figures, seeking to reconcile the different data sources and research methodologies. That will permit consideration of who listened to the range of classical music broadcasts, which can be correlated with the other new data-set, an examination on a sample basis of the actual output for these 50 years.

The resulting new history will provide a narrative of the events of these years, looking beyond and challenging the existing accounts of the history of the Third Programme. Initial results make it clear that classical music radio in the UK has been much more varied and multi-sourced than has been acknowledged

generally. This in turn has meant that the tone and style of classical music radio in the UK has been more accessible and more demotic, suggesting a significance for middle-brow listening, and therefore for radio provision for the middle-brow consumers, which also challenges established scholarship.

There are comparisons to be drawn with what happened in other countries, including the unexpected history of classical music on pre-war American radio in Goodman's recent study.<sup>4</sup> From that, interesting parallels are starting to emerge about the significance of live music as distinct from gramophone record programmes (to use the terminology generally in use through this period), the importance of regulation in ensuring the availability of classical music output and its pedagogical relevance.

Live music broadcasts were a feature of all of the UK radio platforms. The BBC orchestras,<sup>5</sup> and those supported by other stations, are significant both for the programmes they provided and for how they identify the hugely important part which the broadcasters – and not just the BBC – played as patrons of serious music. The Promenade Concerts and smaller but locally important festival across the UK are also part of this picture.

The study will move on to consider what all these data reveal about culture, class, taste and society in the UK during these years. Adorno's seminal work on American radio<sup>6</sup> still stands largely unchallenged in the classical music field. His theories, and those of his colleagues and contemporaries such as Bourdieu and LeMahieu<sup>7</sup> – and the equivalent but opposite approach of the Leavisite School<sup>8</sup> – have undergone necessary revision in respect of British literature and culture but not for serious music.

British scholars, led by Williams and Hoggart, and including Rose and Carey<sup>9</sup>, have successfully challenged the notion of literature as a high-bourgeois characteristic and preserve, but the assumed bifurcation between high-brow and low-brow music, equated with serious and popular music, has been largely unchallenged by scholars, other than Doctor<sup>10</sup> for the pre-war years. The reality of what classical music was actually broadcast and where, and the consequent listening patterns, suggests a re-evaluation is needed for music just as much as for literature, and is likely to show that the role of the middle-brow has been consistently undervalued.

That in turn makes definitional work especially significant. It is not just a matter of establishing a working definition for „classical music“ for the purpose of the historical analysis. There is increasing evidence that the nature of classical music, and the acceptance by producers and consumers of an agreed taxonomy at any given moment, is a reflexive process. The definition changes over time, and is affected by how each sequential definition is implemented by those producing and consuming radio broadcasts.

The nature of the „established canon“ of serious music, whose origins Weber<sup>11</sup> traces back to the mid nineteenth century in Western Europe, similarly evolves, tied in with attitudes about how it is best broadcast. The hotly-debated question of broadcasting only short extracts from music works, such as a single movement of a symphony, studied in Germany by Lüthje,<sup>12</sup> is one current example of how the public discourse changes. This thesis aims to provide an intellectual basis for these debates, as well as an original narrative history of fifty fascinating years of UK radio broadcasting.

Tony Stoller

.....

4 David Goodman: *Radio's Civic Ambition*. Oxford 2011.

5 Nicholas Kenyon: *The BBC Symphony Orchestra. The First Fifty Years*. London 1981.

6 Theodor W. Adorno: *Essay on Music*. Ed. Richard Leppert. London 2002.

7 See: Pierre Bourdieu: *Distinction*. London 1984; D.L. LeMahieu: *Culture for Democracy*. Oxford 1988.

8 Conservative British academics who argued for the study of a limited canon of English Literature. Politically opposite to Adorno and the Frankfurt School, they reached a parallel conclusion about the social exclusiveness of high art. See, for example, F.R. Leavis: *The Common Pursuit*. London 1952.

.....

9 Raymond Williams: *Culture and Society 1780-1950*. London 1967; Richard Hoggart: *The Uses of Literacy*. London 1967; Jonathan Rose: *The Intellectual Life of the British Working Classes*. London 2002; John Carey: *The Intellectuals and the Masses*. London 1992.

10 Jennifer Doctor: *The BBC and Ultra Modern Music 1922-1936*. Cambridge 1999.

11 William Weber: *Music and the Middle Class*. Aldershot 2004.

12 Corinna Lüthje: *Das Medium als symbolische Macht. Untersuchung zur soziokulturellen Wirkung von Medien am Beispiel von Klassik Radio*. Norderstedt 2008.

### **Projekt Radio Aesthetics – Radio Identities**

Die folgenden Dissertationsvorhaben von Clara Finke und Anna Schwenke sind Teilprojekte des interdisziplinären Forschungsprojektes *Radio Aesthetics – Radio Identities*. Beteiligt sind Medien-, Kommunikations- und Sprechwissenschaftler/innen der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, der Humboldt-Universität Berlin und des Hans-Bredow-Instituts Hamburg. Das Projekt wurde 2011 gegründet und hat das Ziel, Relationen zwischen Produktionsstrategien der Radioschaffenden, Klangästhetik der Radioelemente und individueller Nutzung und Wahrnehmung durch Radiohörende zu untersuchen – in der Gegenwart, in der Vergangenheit und im interkulturellen Vergleich. Clara Finke und Anna Schwenke analysieren die sprecherische Realisierung und den Klang von Programmelementen (Morningshow-Moderation und Radionachrichten).

Weitere Dissertationsvorhaben: Grit Böhme und Luise Gebauer präsentieren zwei verschiedene methodische Herangehensweisen zur Analyse von Wahrnehmung- und Beschreibungskategorien von Moderationen aus Sicht der Hörenden. Anja Richter beschäftigt sich mit dem ästhetischen Potential der Programmstruktur von Radiosendern und formuliert entsprechende Eigenschaftsprofile für unterschiedliche aktuelle Radioformate. [www.radioaesthetics.org](http://www.radioaesthetics.org). Sie werden später vorgestellt.

### **Wie klingen Radionachrichten? Sprechstil von Radionachrichten – Konstanz und Varianz**

Im Vergleich zu anderen Programmangeboten werden Radionachrichten von den Hörer/innen als eines der wesentlichen Elemente bewertet und genutzt.<sup>1</sup> Radionachrichten kommen nicht nur ihrer Informationsfunktion nach, sondern sie übernehmen auch Funktionen der Strukturierung des Programm- und Tagesablaufs, der „Vermittlung von Ereigniskontinuität und einem Gefühl existentieller Sicherheit“.<sup>2</sup> Dabei spielt der Sprechstil, die

1 Dietz Schwiesau: Nachrichten „im Sperrfeuer“ der Wissenschaft – Die große Debatte um Radionachrichten und ihre Sprache. In: Ines Bose und Dietz Schwiesau (Hrsg.): Nachrichten schreiben, sprechen, hören. Forschungen zur Hörverständlichkeit von Radionachrichten. Berlin 2011 (Bose und Schwiesau 2011), S. 207 f.

2 Gerlinde Mautner: Kommunikative Funktionen der Radionachrichten. In: Medienwissenschaft. HSK 15.3. Berlin und New York 2002, S. 2009.

Art und Weise, wie Nachrichten gesprochen werden, eine bedeutende Rolle. Folgendes Alltagsphänomen lässt sich beobachten: Ein Radio läuft im Nebenraum. Durch die Wand verstehe ich nicht, was gesagt wird, aber ich höre, wie es gesagt wird und kann mit großer Sicherheit sagen, dass es sich um Nachrichten handelt. Dieser typische Sprechstil bzw. Klang oder Sound von Radionachrichten ist Gegenstand der Dissertation.<sup>3</sup>

Der Sprechstil mündlicher Kommunikation wird in sprechwissenschaftlichen Untersuchungen u.a. mit Hilfe von Kriterienkatalogen beschrieben.<sup>4</sup> Sprechstilistische Kriterien sind: Melodiebewegungen, Sprechtonhöhe und Stimmklang, Betonung und Lautstärke, Sprechtempo und Pausen, Artikulation und kommunikative Elemente (Ansprechhaltung, Sinnbezug). Leicht modifizierte Varianten dieser Kataloge werden auch für Feedback- und Fortbildungsmaßnahmen im Radio genutzt.<sup>5</sup>

Problematisch dabei ist, dass die Kataloge bis dato empirisch nicht ausreichend gestützt und für die Beschreibung von ausdrucksstarken und emotionalen Äußerungen mit starken Merkmalsausprägungen und -differenzierungen entwickelt sind. Radionachrichten gelten als stark normiert mit einem eng umgrenzten Gestaltungsspielraum und haben einen eher gering differenzierten Sprechstil mit typischen Merkmalen wie hohem Sprechtempo, einem speziellen Sprechrhythmus, starker Akzentuierung und geringer Melodiebewegung. Dennoch gibt es abhängig von Senderformat und/oder der Sprecherpersönlichkeit eine gewisse Variationsbreite dieser sprecherischen Merkmale mit charakteristischen Unterschieden.<sup>6</sup>

.....

3 Der Einfluss von Verpackungselementen (Jingles) und der technischen Bearbeitung des Audiosignals (Stimmschlüssel) ist nicht Gegenstand der Untersuchung, wird aber innerhalb des Forschungsprojektes diskutiert: Jörg Langguth: Stimmenmodulation im Radio – Bestandteil einer Senderästhetik. Online unter: [www.radioaesthetics.org](http://www.radioaesthetics.org) (zuletzt abgerufen am 15.08.2012).

4 Vgl. u.a. Ines Bose: da sin ja nur muster. Kindlicher Sprechdruck im sozialen Rollenspiel. Frankfurt am Main 2003; Beate Wendt: Analysen emotionaler Prosodie. Berlin 2007.

5 Vgl. u.a. Wolfgang Spang: Qualität im Radio. Determinanten der Qualitätssicherung im öffentlich-rechtlichen Radio in Deutschland. St. Ingbert 2006.

6 Vgl. Sven Grawunder: Die Erforschung des Sprechens mittels Nachrichtenkorpora – Die Nachrichtenarche der ARD. In: Bose und Schwiesau 2011, S. 158.

Radionachrichten liefern Informationen, die beim ersten Hören verständlich sein müssen: Sie müssen hörverständlich sein. Radiohörer/innen haben im Vergleich zu Leser/innen nicht die Möglichkeit zurückzublättern. Aus sprechwissenschaftlicher Sicht resultieren die formalen Grundbedingungen für Hörverständlichkeit aus dem wechselseitigen Zusammenhang zwischen dem Text und seiner sprecherischen Realisierung.<sup>7</sup> Dabei ist das hörverständliche Sprechen neben den „professionellen Reproduktionsfertigkeiten für Texte“ der Sprecher/innen abhängig von der Textvorlage.<sup>8</sup> Leicht verständlich geschriebene Nachrichten erleichtern hörverständliches Sprechen und schwer verständlich geschriebene Nachrichten erschweren dagegen hörverständliches Sprechen. Diese Grundannahmen beanspruchen Plausibilität, die empirische Prüfung steht bislang noch aus.

Die Dissertation verfolgt zwei Ziele. Einerseits werden jene Grundannahmen zur Abhängigkeit des Sprechens vom Text angesichts verschiedener Nachrichtenformate und Sprecherpersönlichkeiten geprüft. Wie stark ist der Einfluss des Textes auf die sprecherische Realisierung? Können vorhandene Regeln zum hörverständlichen Schreiben und Sprechen von Radionachrichten empirisch belegt oder müssen sie ggf. erweitert werden?

Andererseits und gleichzeitig wird der Status Quo von Sprechstilen deutscher Radionachrichten erhoben und kategorisiert. Was sind sender-, format- oder sprechertypische Merkmale des Sprechstils? Oder: Lassen sich Radionachrichten nur anhand ihres Sprechstils bestimmten Radioformaten zuordnen?

Zur Beantwortung dieser Fragen nutze ich Testmaterial des Projektes „Hörverständlichkeit von Radionachrichten“.<sup>9</sup> Ein Team von Radionachrichtenredakteur/innen hat zwei

.....  
 7 Vgl. sprechwissenschaftliche Forschungen zur Hörverständlichkeit von Radionachrichten: u. a. Hellmut Geißner: Zum Verhältnis von Sprach- und Sprechstil bei Rundfunknachrichten. In: Hellmut Geißner (Hrsg.): Vor Lautsprecher und Mattscheibe. St. Ingbert 1991, S. 84-98; Norbert Gutenberg: Schreiben und Sprechen von Radionachrichten. Frankfurt am Main 2005 (Gutenberg 2005). Aktuelle Forschungsansätze, Zwischenberichte und Ergebnisse sind nachzulesen in: Bose und Schwiesau 2011.

8 Vgl. Norbert Gutenberg: Projektentwurf. In: Gutenberg 2005, S. 12 f.

9 Vgl. Ines Bose et al.: Testmaterial zur Hörverständlichkeit von Radionachrichten – Theoretische und methodische Grundlagen. In: Bose und Schwiesau 2011, S. 15-79.

Textvarianten einer fiktiven, aber realitätsnahen Nachrichtensendung (fünf Meldungen, Wetter, Verkehr) erstellt: ein leicht verständlich (N1) und ein schwer verständlich geschriebener Text (N2). Inhalt und Aufbau der Texte sind jeweils identisch, die sprach- und textstilistischen Merkmale differieren hinsichtlich Wort- und Satzlänge, Satzstruktur oder Verwendung von Synonymen. Beide Texte wurden deutschlandweit an öffentlich-rechtliche, private und freie bzw. nicht kommerzielle Sender verschickt. Derzeit haben 100 Nachrichtensprecher/innen jeweils einen dieser Texte gesprochen und danach einen Fragebogen mit Angaben zur Person, zur Sprechbarkeit und Realitätsnähe des gesprochenen Textes, zur Aufnahmesituation sowie zum Arbeitsalltag beantwortet.

Grundlegende Methode der Dissertation ist die phonetische Analyse und der Vergleich der Testnachrichten nach ausgewählten Merkmalen des Sprechstils: Sprechtempo und Pausendauer, Akzentuierung, Melodiebewegungen, mittlere Sprechstimmlage sowie Stimmklang.

Die schriftliche Befragung der Sprecher/innen dient der Analyse der sprecherabhängigen Faktoren (Ausbildung, Erfahrung, Talent) bei der Realisation der Textvarianten (N1 und N2) sowie als Kontrollinstrument der Aufnahmesituation und der Bewertung der gesprochenen Sendung. Im Anschluss wird in einem Hörexperiment getestet, wie bzw. ob Hörer/innen einen Formatbezug lediglich anhand des Sprechstils der Radionachrichten erkennen bzw. benennen können.

Die durch phonetische Analyse, schriftliche Befragung und Hörexperiment ermittelten Merkmale und Merkmalsausprägungen werden auf Grundlage vorhandener Kriterienkataloge neu systematisiert und können als Feedbackraster zur optimalen Beschreibung von Nachrichtensprechstilen im Radio bereitgestellt werden.

Stichprobenanalysen der Testnachrichten zeigen erste Tendenzen:

- Die Akzentuierung ist textunabhängig: Bei N1 sowie bei N2 kommt es zu Akzenthäufungen. Existiert ein „nachrichtentypisches“ Akzentmuster?
- Sprechgliederung und Sprechtempo sind textabhängig: N1 wird langsamer gesprochen und es werden mehr gliedernde Pausen gesetzt als bei N2.

- Sprechtempo und Pausenlänge sind formatabhängig: Im Privat- und Jugendradio wird generell schneller gesprochen als im öffentlich-rechtlichen Inforadio. Entscheidend für die Zuordnung „eher Info“ oder „eher Jugend/Privat“ scheint dabei nicht die reine Sprechrates zu sein (wie viele Silben pro Minute gesprochen werden), sondern wie häufig Pausen gesetzt werden, z. B. sprechen eine Sprecherin Info und ein Sprecher Privat beide gleich schnell. Während dieser aber nur wenig und sehr kurze Pausen realisiert, setzt jene viele und relativ lange Pausen.

Außerdem scheint der souveräne Umgang mit Nachrichtentexten davon abhängig zu sein, wie groß die Erfahrung als Sprecher/in ist. Ein Sprecher mit 34 Jahren Sprechererfahrung hat die gute Sprechbarkeit des schwer verständlich geschriebenen Textes folgenderweise begründet: „Weil mich nichts mehr erschrecken kann. Ein Sprecher in meinem Dienstalter wird mit allem fertig“.

Anna Schwenke

### **Vorüberlegungen zur Konstanz und Varianz von Morningshow-Moderationen im gegenwärtigen Radio**

Radiomoderation stellt eines der konstitutiven Elemente in Hörfunksendungen dar. In Zeiten des medialen Umbruchs, verbreitungstechnischer Veränderungen (Radio-on-Demand, DAB+, Internetradio etc.) und eines großen Senderangebotes sind die einzelnen Radiosender einer großen Konkurrenz ausgesetzt. Sie müssen somit noch stärker als bisher ein spezielles Profil haben und eine konkrete Hörerzielgruppe ansprechen, um auf dem Markt bestehen zu können. Für die Verfertigung einer Senderidentität, um eine konkrete Hörerzielgruppe anzusprechen und um diese Hörergruppe langfristig an den Sender zu binden, stellt das Programmelement „Moderation“ einen zentralen Faktor dar. Wie aber sind Moderationen gestaltet? Welchen Sprach- und Sprechstil vereinbaren Programm- und Sendechefs mit ihren Moderator/innen? Durch welche Ansprechhaltung und welche Themen versuchen Moderator/innen ihre Hörerzielgruppe zu erreichen?

Ziel der Dissertation ist es, eine rhetorische und phonetische Beschreibung von Radiomoderationen in gegenwärtigen Radiosendungen vorzunehmen. Zudem soll geklärt werden, ob sich die Gestaltung der Moderationen auf das jeweilige Sender- bzw.

Sendungskonzept beziehen lässt. Die Untersuchung soll sowohl den Vergleich von Radiosendern untereinander erlauben, als auch den Vergleich der Selbstdarstellung eines Senders (z.B. auf der Internetseite des Senders: Angaben zur Hörerzielgruppe, zum Senderprofil, zu den Moderator/innen etc.) mit der jeweiligen Gestaltung, d.h. der Präsentation der Moderationen.<sup>1</sup>

Media-Analysen<sup>2</sup> der ARD und des ZDF zufolge schalten die meisten Menschen das Radio zwischen 7 und 9 Uhr morgens ein. Die Sendungen, die zu dieser Primetime laufen, zählen für jeden Sender als wichtigste Sendungen und werden als Aushängeschild des Senders verstanden. Das jeweilige Senderprofil, die sogenannte channel identity, wird in diesen Sendungen besonders deutlich demonstriert. Ein Blick in die Radiopraxis zeigt, dass sich Produzent/innen, Programmchefs und Moderator/innen der Bedeutung von Primetime-Sendungen und der Relevanz eines auf eine bestimmte Zielgruppe ausgerichteten Moderationsstils durchaus bewusst sind. Die Moderatoren-Personality stellt für Radiopraktiker dabei das wichtigste Kriterium für die Hörerbindung dar. Was aber ist die Moderatoren-Personality? Wodurch zeichnet sie sich aus? Und wie individuell darf eine Moderatoren-Personality sein, wenn der jeweilige Radiosender seine Formatvorgaben erfüllen will bzw. soll? In Redaktionssitzungen, auf Rundfunktagungen und in Diskussionen wird meist nicht über eine Demonstration der einzelnen Sendungskonzepte hinausgegangen.<sup>3</sup> Beschreibungen der Moderatoren-Personality werden uneinheitlich vorgenommen und daraus zu ziehende Konsequenzen sind kaum greifbar. Offenbar existieren hier keine

.....  
1 Im interdisziplinären Forschungsprojekt „Radio Aesthetics - Radio Identities“ befassen sich weitere Arbeiten mit der Planung und den technischen Merkmalen des Produktionsprozesses sowie mit der Wirkung von Radiomoderationen auf die Rezipienten. Eine Trennung von Produktionsprozess, Produkt und Rezeptionsprozess ist nur in der Theorie möglich. Das Zusammenführen der verschiedenen Arbeiten erlaubt einen umfassenden Blick auf Radiomoderation im Gesamtkontext der genannten Trias. Online unter: [www.radioaesthetics.org](http://www.radioaesthetics.org) (zuletzt abgerufen am 15.08.2012).

2 Die aktuelle Media-Analyse 2012 Radio II wurde im Juli 2012 veröffentlicht; vgl. online unter: [www.radiozentrale.de/site/994.0.html](http://www.radiozentrale.de/site/994.0.html) (zuletzt abgerufen am 15.08.2012).

3 Dies bestätigte mir z.B. das Broadcast Symposium 2012, welches im April in Berlin stattfand. Zum diesjährigen Thema „The Morning never dies - der Morgen macht den Tag“ stellten die größten und erfolgreichsten Morningshows in Deutschland ihre Sendungen und ihre Moderatorenteams vor.

kohärenten Begriffe und Konzepte. Die Untersuchung der aufgezeigten Desiderata ist daher sowohl für die Wissenschaft als auch für die Praxis Ertrag bringend.

Bisherige Forschungsarbeiten zum Wortanteil im Radio untersuchten vor allem inhaltsanalytische Aspekte mit den Schwerpunkten Themenhäufigkeit, Verständlichkeit des Sprachstils und Beurteilung journalistischer Qualität.<sup>4</sup> Zum Sprechstil liegen deutlich weniger Untersuchungen vor. So wurde bisher auch zu den stimmlichen und sprecherischen Merkmalen eines auf eine bestimmte Zielgruppe ausgerichteten Moderationsstils kaum geforscht. Zudem existieren keine umfangreicheren Untersuchungen, die die inhaltsanalytische Analyse mit einer phonetischen Untersuchung verknüpfen und in Beziehung zueinander setzen. Diese Verknüpfung soll im Dissertationsvorhaben stattfinden.

Das Korpus für die geplante Untersuchung besteht aus authentischen Moderationsmitschnitten der Primetime. Untersucht werden sowohl die konzeptionelle und strukturelle Gestaltung der Moderationen (rhetorische Analyse) als auch die Präsentation, insbesondere die sprachliche und stimmlich-sprecherische Gestaltung der Moderationen (phonetische Analyse).

Für die phonetische Analyse liegen in Sprechwissenschaft und Phonetik bewährte Kategorien und Methoden vor, die in dieser Dissertation verwendet werden können. Eine Methode, die hier für die auditiv-phonetische Analyse verwendet wird, stellt das analytische Hören<sup>5</sup> dar. Die einzelnen Moderationsmitschnitte werden zunächst hinsichtlich ausgewählter Merkmale des stimmlich-artikulatorischen Ausdrucks (Sprechgeschwindigkeit, Sprechspannung, Register, Tonhöhenumfang, mittlere Sprechstimmlage etc.) analysiert. Anschließend werden ausgewählte akustische Korrelate der auditiven Beschreibung ermittelt. Nach dieser auditiv-akustischen Analyse werden die stimmlichen und sprecherischen

.....

4 Vgl. z. B. Wolfgang Spang: Qualität im Radio. Determinanten der Qualitätsdiskussion im öffentlich-rechtlichen Rundfunk in Deutschland. St. Ingbert 2006; Veronika Grandke: Der Bericht in Hörfunk-Nachrichten. In: Lutz-Christian Anders und Ines Bose (Hrsg.): Aktuelle Forschungsthemen der Sprechwissenschaft 1. Frankfurt am Main 2009, S. 129-143.

5 Vgl. u. a. Ines Bose: doch da sin ja nur muster. Kindlicher Sprechdruck im sozialen Rollenspiel. Frankfurt am Main 2003. S. 91 f.; Wilhelm H. Vieregge: Patho-Symbolphonetik. Auditive Deskription pathologischer Sprache. Stuttgart 1996, S. 1.

Merkmale der einzelnen Moderationen in einem Sprechausdrucksraster systematisiert, um Unterschiede und Gemeinsamkeiten einzelner Radiosender darstellen zu können und besonders typische Sprechstile (z. B. innerhalb einer Hörerzielgruppe) durch eine Häufigkeitsverteilung der ermittelten Realisierung einzelner Sprechausdrucksmerkmale aufzuzeigen.

Für die rhetorische Analyse existieren bisher keine Kategorien und Methoden, die für die Untersuchung in der Dissertation übernommen werden können. Daher wird aus rhetorischen Untersuchungen mit ähnlichen Fragestellungen, aber vollkommen anderen Gegenständen, ein methodisches Vorgehen entwickelt und ein Analyseinstrumentarium abgeleitet. Die rhetorische Analyse in der Dissertation hat somit in Teilen einen explorativen Charakter. Die Untersuchungsmethode wird im Laufe der Arbeit entwickelt und erprobt (d. h. qualitative Inhaltsanalyse sowie Methodenvervollständigung und Erkenntnisgewinn im Zuge der voranschreitenden Analyse). Ein Aspekt der rhetorischen Analyse ist die Untersuchung der Entwicklung eines Themas über einen ausgewählten Zeitraum, die sogenannte Themenkarriere. Hierfür wird z. B. auf rhetorische Forschungsarbeiten zurückgegriffen, die zur Themenkarriere in Gerichtsverhandlungen<sup>6</sup> vorliegen.

Im Anschluss an die rhetorische und phonetische Analyse werden die zwei Untersuchungsteile verknüpft. Es wird dargestellt, ob und wo ein Zusammenhang zwischen der Behandlung des Themas und der stimmlich-sprecherischen Umsetzung besteht. Zudem wird erhoben, ob prototypische Moderationen (im Sinne von typischen Eigenschafts-Clustern) auftreten. Außerdem werden aus den Analyseergebnissen Schlussfolgerungen für die Optimierung der Moderatorenausbildung gezogen.

Clara Finke

.....

6 Vgl. Thomas Scheffer: The Duality of Mobilisation – Following the Rise and Fall of an Alibi-Story on its Way to Court. In: Journal for the Theory of Social Behavior 33, 3 (2003), S. 313-346; Kati Hannken-Illjes: Building a Winning Team – The Development of Arguments in Criminal Cases. In: Hans Hansen und Christopher Tindale (Hrsg.): Proceedings of the OSSA-Conference on Argumentation. Windsor, Canada 2008, (CD-ROM).

## Rezensionen

Ute Daniel/Axel Schildt (Hg.)

**Massenmedien im Europa des 20. Jahrhunderts.**

**Industrielle Welt. Schriftenreihe des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte, hrsg. von Andreas Eckert und Joachim Rückert, Bd. 77**

Wien: Böhlau Verlag 2010, 440 Seiten.

Der anzuzeigende Sammelband hat einerseits zum Ziel, die immer wieder kritisierte Fokussierung historischer und damit auch kommunikations- und mediengeschichtlicher Forschung auf die jeweilige nationalstaatliche Begrenzung zu überwinden. Darüber hinaus annonciieren die Herausgeber eine grundlegende Skepsis gegenüber vorhandenen Erkenntnissen zum Beitrag der Medienentwicklung am ‚historischen Prozess‘. Diese nimmt man zunächst überrascht, nach einigem Nachdenken zustimmend zur Kenntnis und ist gespannt auf die Ergebnisse der Beiträge. Nach wie vor – so Ute Daniel und Axel Schildt in ihrer sehr lesenswerten Einleitung – sei plausibles Wissen gering, was die Folgewirkungen der Ausbreitung der Massenmedien betrifft, d.h. inwieweit die „Prozesse quantitativer Steigerung Medien in ihren jeweiligen historischen Kontexten einen Bedeutungszuwachs – im Sinne eines größeren Folgenreichtums – verleihen“. Lapidar stellen sie fest: „Ein kontinuierlicher Bedeutungszuwachs in diesen Hinsichten, also im Sinn zunehmender Geschichtsmächtigkeit in Bereichen des individuellen, politischen oder gesellschaftlichen Lebens, [ist] weder plausibel noch nachweisbar“ (S. 12). Aufgabe der (Geschichts-)Wissenschaft wäre also nach wie vor herauszufinden, „was sich dadurch, dass die Massenmedien ubiquitärer, globaler und immer schneller werden, in welcher Weise, in welchen Bereichen verändert und unter welchen Bedingungen und mit welchen Folgen dies geschieht“ (ebd., HV vom Rez.). Weil etwa Soziologie und systematische Kommunikations- bzw. Medienwissenschaft angesichts systemtheoretischer Konzeptualisierungen paradoxerweise zur Separierung der Subsysteme tendierten, müsse Geschichtswissenschaft diese enger zusammen denken und Wechselwirkungen herausarbeiten.

Dazu mag die eingangs erwähnte transnationale Perspektive nicht unbedingt erforderlich sein. Gleichwohl vermehrt und differenziert sich – schlicht formuliert – dadurch die Menge des ‚Anschauungsmaterials‘. Daniel/Schildt gehen aber einen Schritt weiter und stellen fest, dass angesichts vielfach paralleler Abläufe bei der Medialisierung in den einzelnen Ländern sowie gegebener technischer und ökonomischer Verflechtungen der „medialen Entwicklung die trans- und internationalen Bezüge eingeschrieben“ seien (S. 12). Europa – anstelle einer globalen Betrachtung als enger, umgrenzter Raum – wird nicht schon als „handbuchartiger, fester Bezugsraum“ betrachtet. Vielmehr solle erörtert werden, wie die mediale Entwicklung eine territoriale Bezugsgröße – wie eben Europa – zumindest (mit-)konstituiert oder vielleicht auch nicht. Daniel/Schildt hängen schließlich die Messlatte der Erwartungen an die Erträge des Bandes niedriger und sehen ihr Ziel erreicht, wenn er als „Einstiegshilfe in ein noch unzureichend vermessenenes Gebirge, die europäische Mediengeschichte des vergangenen Jahrhunderts als Teil von dessen allgemeiner Geschichte“ diene. (S. 26).

Vielleicht wäre ein auf die beschriebenen Fragestellungen zugeschnittener ausführlicher und kritischer Literaturbericht etwa der beiden Herausgeber, der darüber hinaus mehr oder weniger operationalisierbare Forschungsthemen formuliert, den hochkomplexen Ansprüchen der skizzierten Fragestellungen dienlicher gewesen (wobei hier noch nicht einmal alle Ausdifferenzierungen vorgestellt wurden). Denn die Autoren des Bandes bleiben überwiegend hinter dem Reflexionsniveau der Einleitung zurück. Für sich genommen teilweise interessante mediengeschichtliche Thematiken aufgreifend, stellen ihre Beiträge selten einen expliziten oder impliziten Bezug zum apostrophierten „Folgenreichtum“ her. Auch die Frage nach der transnationalen Verflechtung bzw. Koevolution der Medien wird selten entsprechend der Fragestellungen behandelt. Die Durchsicht der Literaturverzeichnisse der einschlägigen Beiträge vor allem des dritten Teils des Bandes ergibt, dass die Autoren auf von ihnen verfasste, zwischen zwei oder mehreren Ländern vergleichende medien-

geschichtliche Arbeiten zurückgreifen, ohne dabei weitergehende Schlussfolgerungen im Sinne der Ausgangsfragestellung zu ziehen.

Weiterführend in Bezug auf ein zu konstituierendes mediales Europa erweisen sich die Vergleiche zwischen medialen Entwicklungen in ‚Amerika‘ (das meint i.w.S. die USA) und Europa. Mit Jörg Requates Zusammenstellungen zur „‚Amerikanisierung‘ als Grundzug der europäischen Medienentwicklung des 20. Jahrhunderts?“ mit Erarbeitung der grundlegend unterschiedlichen Funktionszuweisungen der Medien und Thomas Mergels ähnlich gearteter Untersuchung der „Wahlkämpfe in USA und Europa nach 1945“ kristallisieren sich – bei allen innereuropäischen Differenzen – gewisse gemeinsame Grundzüge einer für den ‚alten‘ Kontinent charakteristischen Medienformation heraus.

Zur „Geschichtsmächtigkeit“ der medialen Entwicklung im 20. Jahrhundert finden sich in dem Band so gut wie keine Antworten über die Feststellung der „quantitativen Steigerung“ der Medialisierung hinaus, d.h. zu der in immer weitere Lebensbereiche ausgreifenden massenmedialen Thematisierung und ‚Öffentlichmachung‘ sowie dem Eindringen der Mediennutzung in den Alltag der Menschen, vor allem der Okkupation ihrer Freizeit. Wenn es um „Folgen“ oder „Wirkungen“ geht, so ist meist bei genauem Hinsehen erkennbar, dass es um die Gleichsetzung von Kommunikatorerwartungen und tatsächlichen Folgewirkungen geht, womit die Frage der Wirkmächtigkeit eigentlich nicht beantwortet ist.

Diese Problematik ist auch in den beiden Beiträgen des Bandes auszumachen, die sich mit dem Rundfunk beschäftigen: Adelheid von Saldern/Ingrid Marszolek thematisieren die „Mediale Durchdringung des deutschen Alltags. Radio in drei politischen Systemen (1930er bis 1960er)“ (S. 84-120), Knut Hickethier „Europa und die Wirklichkeiten der Fernsehgesellschaft“ (S.149-175). Erstere wollen herausarbeiten, „wie und in welchem Ausmaße es dem Radio gelang, sich in den Alltag der Menschen einzuschreiben, deren Gewohnheiten zu beeinflussen“ (S. 84). Die Antworten können nicht überzeugen, insbesondere die in Bezug auf Strukturierung der Zeit durch das Radio. Bestimmte nun die zeitstrukturierende, weil an bestimmte Muster des Nacheinander gebundene Rundfunknutzung (i.w.S.) mit ihrer Taktung und inhaltlichen Schwerpunktsetzungen den Alltag oder sind es nicht vielmehr andere Vorgaben (vor allem

die der Arbeitswelt bzw. die sich wandelnden Relationen von Arbeit und Freizeit usw.), die die Zeitstrukturierung von Hörfunk und Fernsehen beeinflussen?

Unbefriedigend ist in dem Radiobeitrag auch die Identifikation von beabsichtigten Medienwirkungen und den ‚Folgen‘ der Rezeption. Dies gilt sowohl für die beiden deutschen Diktaturen (Drittes Reich und DDR) wie auch für den öffentlich-rechtlichen Rundfunk der Bundesrepublik. Dass vermittels des Radios „Volksgemeinschaft“ im nationalsozialistischen, sozialistische Gemeinschaft im realsozialistischen Deutschland und „demokratiethoretische“ Ziele in Westdeutschland (so etwa Konrad Dussel) gewünscht wurden, ist unbestritten. Aber wurden sie auch erreicht? Und wie kann das genauer belegt werden? Hinsichtlich der transnationalen Aspekte begnügen sich von Saldern/Marzolek mit Hinweisen auf den grenzüberschreitenden Rundfunk während des Dritten Reiches und in den Jahren der Ost-West-Konfrontation.

Knut Hickethier zeichnet Grundzüge einer in Europa weitgehend parallelen und partiell interdependenten Entwicklung des Fernsehens in Bezug auf Technik, Programmstrukturen und Programminhalte – verständlicherweise in groben Zügen – nach. Das Fazit seiner Ausführungen ist die ernüchternde Feststellung, dass trotz aller Verflechtungen das Fernsehangebot von den jeweils nationalen Kommunikationskulturen geprägt war und bis heute bleibt, angesichts der sprachlichen Barrieren eine ‚europäische Öffentlichkeit‘ als Pendant zur transnationalen Integration im politischen und wirtschaftlichen Raum nicht hergestellt wurde. Die „gesellschaftliche (...) Bedeutung des Fernsehens“ (S. 161-164) und damit seine „Wirkmächtigkeit“ sieht Hickethier darin, dass das Fernsehen „durch seine Medialität zum Zentrum der Kultur“ wurde und es „ein gemeinsames Bewusstsein von der Repräsentation von Welt“ erzeugt habe (S. 162). In Bezug auf seine „langfristigen Wirkungen“ bleibt Hickethier mit Rückgriff auf die von Joshua Meyrowitz formulierten doch recht im Allgemeinen: 1. die Verwischung der Grenzen zwischen Kind- und Erwachsenen-Sein, 2. die Emanzipation der Frauen und 3. die Entauratisierung der Politik (S. 163).

Ob die mehrfach erwähnte Anfrage nach der „Wirkmächtigkeit“ der Medialisierung in Bezug auf Produktion und Rezeption (man denke etwa an enormen Zeitverbrauch für den

Konsum der elektronischen Medien) sich je beantworten lässt? Skepsis bleibt angesagt angesichts Schwierigkeiten, aus den Quellen mehr als allgemeine Vermutungen formulieren zu können. Im vorliegenden Sammelband sind leider (noch) keine neuen Königswege zu entdecken.

Edgar Lersch

Yvonne Alisa-Maria Schleinhege

**Vom politischen Ereignis zur erlebten Geschichte. Historische Dokumentationen zum Mauerfall 1999 bis 2009.**

Trier: Kliomedia 2012 (= Geschichte und Kultur. Kleine Saarbrücker Reihe, Bd. 1), 220 Seiten

Jubiläen, und ‚runde‘ Jahrestage ganz besonders, sind Hochzeiten des Geschichtsfernsehens. Historische Dokumentationen nehmen dann in den nationalen (und regionalen) Vollprogrammen einen besonderen Platz ein, ja sie verdanken diesen Gedenkrhythmen Sendeplätze in der Hauptsendezeit, die sie ansonsten kaum beanspruchen können. Die Arbeit von Yvonne Alisa-Maria Schleinhege, entstanden am Lehrstuhl für Kultur- und Mediengeschichte des Historischen Instituts der Universität des Saarlandes, nimmt dabei Dokumentationen in das Blickfeld, die dem – der medialen Aufmerksamkeit – ‚heimlichen‘ Nationalfeiertag, dem Gedenken an den Mauerfall gewidmet sind bzw. in dessen zeitlichen Umfeld ausgestrahlt wurden. Aus den in den Gedenkjahren 1999, 2004 und 2009 gesendeten Produktionen hat die Autorin acht ausgewählt und einer systematischen Analyse unterzogen. Sie entstammen den Programmen von ARD („Als die Mauer fiel. 50 Stunden, die die Welt veränderten“ – 1999, „Der 9. November. Die Mauer ist weg“ – 2004, „1989 – Schicksalstage im Oktober“ – 2009), des ZDF („Das Wunder von Berlin. 9. November 1989 – Der Fall der Mauer“ – 1999, „Wunder ohne Grenzen. Die Wende 1989“ – 2004, „Der schönste Irrtum der Geschichte. Wie die Mauer wirklich fiel“ – 2009) und von RTL („Herbstgeschichte“ – 1999, „Der letzte Sommer der DDR“ – 2009; jeweils von Spiegel TV). Gemeinsam ist diesen Dokumentationen die Auseinandersetzung mit dem Ende der DDR; in der inhaltlichen Breite weisen sie jeweils unterschiedliche Zugriffe auf.

Diese Analyse fußt auf den Sequenzen der Dokumentationen und zielt auf Merkmale der Narration, die in den Dokumentationen praktiziert werden (Einsatz von Archivbildern

und Reenactments, Personen/Zeitzeugen, Kommentar, Musik usw.). Auf diese Weise werden sehr anschaulich und die verschiedenen Thematiken mit einheitlicher Methodik vergleichend die Erzählstrukturen und filmischen Mittel herausgearbeitet. Die inhaltliche Stimmigkeit oder Wahrhaftigkeit der Dokumentationen spielt nur eine untergeordnete Rolle, und in der Tat würde sich eine medienwissenschaftlich orientierte Analyse auch daran verheben. Diesbezügliche Bemerkungen und Wertungen der Autorin fallen daher auch sparsam aus. Neben dem Eigenwert, den diese Analysen aufweisen und dominierende Muster des heutigen dokumentarischen Erzählens präzise zu beschreiben gestatten, versucht die Arbeit eine Art Trendbetrachtung. Zu den wichtigsten Befunden in dieser Betrachtung zählt die Autorin Individualisierung und Personalisierung von Geschichte und eine Kanonisierung von ausgewählten Archivbildern (S. 132ff.). So gut dieser Befund in die Trends von Langzeitbetrachtungen zu passen scheint (siehe z.B. Lersch/Viehoff: *Geschichte im Fernsehen*. Berlin 2007), so erscheint es doch als glücklicher Umstand, dass die wenigen Fallstudien diese an umfangreicheren Datenbeständen gefundenen Trends bestätigen.

Hans-Jörg Stiehler

Nicole Karczmarzyk

**Der Fall tatort. Die Entschlüsselung eines Kultkrimis**

Marburg: Tectum Verlag 2010, 110 Seiten.

Der Rezensent an sich ist – entgegen anderslautender Beteuerungen – nicht neutral. Er hat, wie jeder andere, seinen Erwartungshorizont. Ein Linguist hätte an diesem Buch vielleicht seine ungetrübte Freude gehabt. Da aber „Tatort“ vorne drauf stand, landete es auf dem Schreibtisch der Krimiexpertin. Im Klappentext steht: „Fachwissenschaftliche Leser und Tatort-Interessierte werden das Buch gleichermaßen mit Gewinn lesen.“ Was also erfährt der Krimifan über ‚seinen‘ „Tatort“?

Leider erklärt Nicole Karczmarzyk ihm nicht, warum man sich der Fernsehreihe auf ihre Weise nähern sollte. Das wiederum ist bei genauer Betrachtung nicht erstaunlich, weil das Erkenntnisinteresse nicht primär beim Krimi oder „Tatort“ liegt. Vielmehr soll hier eine etablierte sprachwissenschaftliche Methode auf ein populäres Beispiel angewendet werden. Ausgehend von Vladimir Propps Studie „Mor-

phologie des Märchens“ aus dem Jahr 1972 möchte die Autorin eine „Grammatik des Tatorts“ erstellen, d. h. eine „Reihe von festen Narratemen aus denen sich jeder Tatort-Krimi konstituiert“ (S. 8). Im zweiten Schritt geht es darum, die Strukturelle Semantik von Algirdas Julien Greimas „auf den Gegenstand anzuwenden“ (S. 8). Beides macht die Autorin anhand eines Samples von 43, nach eigenen Aussagen rein willkürlich ausgewählten, Folgen der Reihe aus den Jahren 2000 bis 2008.<sup>1</sup> (Auf Seite 8 steht: „2000 bis 2006“, aber in der Liste der ausgewerteten Folgen sind auch einige, die 2007 oder 2008 erstausgestrahlt wurden.) Aussagen aus der medienwissenschaftlichen Forschungsliteratur werden teils recht undifferenziert übernommen oder aus dem Zusammenhang gerissen<sup>2</sup>; der Umgang mit Begrifflichkeiten ist teils etwas sorglos: So wird aus einer Fernsehreihe das „Medium Film“; aus einem Format ein Synonym für Genre (u.a. S. 17).

Es geht also primär um methodische Ansätze aus der Texttheorie und darum, ob sich diese auch auf audiovisuelle Produkte anwenden lassen. In gewisser Weise ist dieses Unterfangen von vornherein zum Scheitern verurteilt, da klar sein dürfte – und es ist der Autorin auch klar –, dass man einer Fernsehserie nur bedingt beikommt, wenn man sie wie einen (erweiterten) Text behandelt. Sie reflektiert dieses Problem, kann es aber natürlich nicht lösen: Ton-, Bild- und Plotebene gesondert zu analysieren und am Ende zu vergleichen wäre zu aufwendig für ein größeres Sample und ist hier nicht angestrebt. Es ist ja die Crux differenzierter Verfahren allgemein, dass sie bei größeren Samples schnell an forschungspragmatische Grenzen stoßen und eine Beschränkung auf nur ein Filmbeispiel beispiels-

.....  
1 Drei Folgen wurden allerdings bewusst ausgewählt; vgl. S. 14.

2 Etwa das Teilzitat von Knut Hickethier auf Seite 15. Aus seiner Aussage, „Die Formatierung des Fernsehfilms hat dazu beigetragen, dass er sich (...) künstlerisch anspruchsloser und dafür formatbezogener und entschiedener in das Programm als einen unentwegten Erzählvorgang, als Flow des Sichereignens und des Zuschauens einpasst“ (in: Gottberg et al. 1999. Mattscheibe oder Bildschirm, S. 215), wird bei Karczmarzyk die Aussage, dass sich der Fernsehfilm – allgemein – „künstlerisch anspruchsloser und dafür formatbezogener“ gebe. Fragt sich noch: anspruchsloser als was. Auf Seite 16 wird beispielsweise Peter Nusser zitiert mit einer Aussage über die „Wiederholung des Gleichartigen“ von Krimiserien, die mit der Platzierung von Werbespots begründet wird. Gemeint sind hier offensichtlich Krimis, die im Vorabendprogramm gesendet werden, was auf den „Tatort“ nicht zutrifft.

weise im Hinblick auf serielle Produkte oder historische Entwicklungen bedingt oder gar keinen Sinn macht. Andererseits kann es durchaus ertragreich sein, Krimis im Hinblick auf ihre thematischen und Werte transportierenden Strukturen hin zu untersuchen, ohne alle bedeutungskonstituierenden Elemente, wie etwa Musik und Licht, zu berücksichtigen. Dass dies nur ein Schritt ist und kein vollständiges analytisches Bild ergibt, ist klar. Erhellende Ergebnisse können – je nach Erkenntnisinteresse – dabei aber sehr wohl entstehen. Sie sind dann zwar vielleicht nur Mosaiksteine im Gesamtbild, meiner Einschätzung nach allerdings durchaus zentrale.

Nicole Karczmarzyk weist explizit darauf hin, dass es ihr nicht darum gehe, den idealtypischen „Tatort“ zu finden; vielmehr wolle sie die Konventionen des Formats erkennen, auch um Verfremdungen isolieren zu können. Die einführenden Aussagen zum Tatort fallen dem Ansatz der Autorin entsprechend recht allgemein aus. Im Zuge der Methodendiskussion werden dann allerdings typische Krimistrukturen aufgegriffen und zu Märchenstrukturen in Beziehung gesetzt. Da wird es in der Tat für Krimiexperten interessant, handelt es sich doch bei beiden Genres um hochgradig standardisierte Formen, die gleichwohl über Jahrhunderte und alle gesellschaftlichen Veränderungen hinweg auf Interesse stoßen.

Den „Tatort“ klassifiziert Karczmarzyk als Ermittlungskrimi, in dem sowohl Suspense- als auch Surprise-Elemente vorkommen und der im Wesentlichen dem klassischen Whodunit-Schema folgt. Im Gegensatz zum Märchen werde zumindest im untersuchten „Tatort“-Korpus keine klare Linie zwischen ‚gut‘ und ‚böse‘ gezogen. Das bestätigt, was wir schon seit längerem wissen, nämlich dass sich im deutschen Fernsehkrimi im Laufe seiner Geschichte die Zuordnungen von ‚gut‘ und ‚böse‘ verändert haben.<sup>3</sup> Ein Befund, der von zentraler Bedeutung für die Genregeschichte ist. Die allgemeine Struktur der Tatort-Reihe bestimmt Karczmarzyk folgendermaßen: Täter begeht Tat > Ermittler sucht Täter > Ermittler löst Fall (vgl. S. 21f.). Diesem einfachen Schema werden bestimmte Funktionen zugeordnet.

Die Autorin bevorzugt das Aktantenmodell von Algirdas Greimas, da es universaler und zugleich handhabbarer sei als das von Propp.

.....  
3 Vgl. Brück, Ingrid, 2004. Alles klar, Herr Kommissar? Bonn.

Weitere Vorteile des Modells sieht sie in der Möglichkeit, auch abstrakte Größen als Aktanten anzusehen sowie die Trennung von Akteuren und Aktanten, die einen im Krimi häufiger vorkommenden Wechsel der Akteure berücksichtigt. Greimas' sechs Aktanten Subjekt und Objekt, Adjuvant und Opponent, Adressant und Adressat werden oppositionell zu einander in Beziehung gesetzt, was gut zum Krimi passt, wo die zentrale Opposition die von Täter vs. Ermittler ist. Die grundlegende Isotopie sei im „Tatort“ (und das kann für den Krimi allgemein gelten) „Recht' vs. 'Unrecht' oder auch ‚Gut vs. Böse“ (S. 27) – die eine am staatlichen Recht, die andere an der Moral orientiert. Als Adressant kann auch eine abstrakte Größe wie der Rechtsstaat gefasst werden; als Adjuvant etwa der Polizeiapparat.

Um die narrative Struktur des Tatorts zu analysieren, nennt und beschreibt die Autorin eine Reihe von Funktionen, die „nicht zwangsläufig eine konkrete Handlung [beschreiben], sondern die Essenz der Informationen, die den Zuschauern im Narratem vermittelt werden“ (S. 28). Die wichtigsten Funktionen im „Tatort“ sind ihres Erachtens: „die Tatortbegehung, der private Konflikt des Ermittlers, der Wissensvorsprung des Zuschauers, die Befragung im Milieu, der Austausch zwischen den Ermittlern, die Erläuterung der Ermittlungen durch die Ermittler, die Ermittlungsroutine, sowie überraschenderweise der zweite Tatbestand“ (S. 56).

Bemerkenswert aus Sicht der Krimiexpertin ist vor allem, dass der private Konflikt des Ermittlers inzwischen zu einer festen Größe geworden ist. Dies mag aus heutiger Rezeptionserfahrung selbstverständlich erscheinen, ist es aber mit Blick auf die historische Entwicklung des deutschen Fernsehkrimis keineswegs. In den 1990er Jahren tauchte dieses Phänomen überhaupt erst auf und ist im „Tatort“ zwischen 2000 und 2008 also offenbar als feste Größe etabliert. Insgesamt 36 Funktionen ordnet die Autorin dem jeweiligen Milieu der wichtigsten Aktanten zu: dem Milieu des Ermittlers, des Opfers oder des Täters. Dazu kommt jeweils das ‚Atmosphärische Element‘. Dem Polizeikrimi gemäß umfasst das Ermittler-Milieu mit Abstand die meisten Funktionen.

Auf der strukturellen Ebene möchte die Autorin nicht bleiben, deshalb befasst sie sich auch mit den Inhalten der Krimireihe. Sie geht dabei von drei Teil-Isotopien auf verschiedenen semantischen Ebenen aus: „Zum einen

liegt jedem Tatort eine, für den Krimi typische Isotopie, in Form einer binären Opposition zugrunde. Diese Isotopie ist filmintern und beschreibt den grundlegenden Konflikt eines jeden Polizeikrimis.“ (S. 66) Es ist die Binäroption ‚Recht' vs. ‚Unrecht', die ergänzt wird von der Opposition ‚moralisches Recht' vs. ‚moralisches Unrecht' (S. 66). Zu Recht ordnet Karczmarzyk die Ergänzung den jüngeren Krimis zu (vgl. S. 67). Als weitere Isotopie nennt sie „die serielle, die sich in erster Linie im Privatleben der Ermittler oder durch die Ermittlerfiguren manifestiert und die Besonderheiten der einzelnen Ermittler oder Ermittlerteams ausmacht. (...) Die dritte Ebene der Kohärenzbildung ist die der Anbindung an Kontextwissen, das in jeder Folge ein anderes Thema bedienen kann. [Dabei] handelt es sich um eine filmexterne Bedeutung, da häufig Themen aus aktuellen Debatten übernommen werden.“ (S. 66) Die drei Teil-Isotopien können, so die Autorin, nebeneinander vorkommen oder sich ergänzen.

Im weiteren Verlauf ihrer Untersuchung fasst Karczmarzyk die vorher diskutierten Funktionen zusammen, so dass beispielsweise die privaten Konflikte der Ermittler nur noch durch die Funktion E\_PrivKon repräsentiert werden. Diese werden sodann in Oppositionen zusammengefasst, etwa „Die Tat (T\_Tat) vs. Verhinderung Tat (E\_VerhTat). Übrig bleiben nun 23 Funktionen bzw. 10 Funktionskategorien.

An der Folge des Bayerischen Rundfunks „Nur ein Spiel“ von 2005 erprobt die Autorin schließlich ihre Anwendung der Modelle von Propp und Greimas auf die Tatort-Reihe. Sie analysiert sie sowohl strukturell als auch inhaltlich. Ausführlich wird der jeweilige Handlungsbezug beschrieben und in Terme ‚übersetzt‘. Eine anschließende Bestimmung der Isotopien ergibt, dass die grundlegende Krimi-Isotopie ‚staatliches Recht' vs. ‚staatliches Unrecht' (selbstverständlich) auch hier vorhanden ist, ebenso deren Ergänzung ‚moralisches Recht' vs. ‚moralisches Unrecht'. Dazu kommen noch ‚finanzieller Reichtum' vs. ‚finanzielle Armut' sowie ‚sozialer Reichtum' vs. ‚soziale Armut', die in die gesamte Handlung verwoben sind.

Dieses Ergebnis, wie überhaupt der Ansatz mit Gegensatzpaaren zu operieren, schließt gut an Befunde an, die im Hallenser DFG-Forschungsprojekt zum deutschen Fernsehkrimi generiert wurden. Ausgehend von Siegfried J. Schmidts Kulturbegriff, der Kultur als ein

„Programm zur Thematisierung, Bewertung und normativen Einschätzung“<sup>4</sup> des Wirklichkeitsmodells einer Gesellschaft fasst, wurden dort unter anderem die grundlegenden Dichotomien und deren Verknüpfungen für Krimiserien und -reihen untersucht. Dies sind vor allem: ‚gut vs. böse‘ + ‚legal vs. illegal‘ als Basisdichotomie des Krimis, sodann die Verknüpfungen ‚gut vs. böse‘ + ‚verdächtig vs. nicht verdächtig‘, ‚gut vs. böse‘ + ‚schuldig vs. nicht schuldig‘ sowie (ganz wichtig für die Genreentwicklung) ‚gut vs. böse‘ + ‚mächtig vs. machtlos‘. Mittels dieser Dichotomieverknüpfungen lassen sich auch Thematisierungen von finanziellem bzw. sozialem Reichtum vs. finanzieller bzw. sozialer Armut beobachten und beschreiben. Solche Thematisierungen verknüpfen in der Regel die eigentliche Krimihandlung mit einem übergeordneten gesellschaftlichen Thema und zumeist die justiziable mit der moralischen Ebene. Insofern kommt ihnen für die Beschreibung der Genreentwicklung auf der inhaltlichen Ebene große Bedeutung zu. – Karczmarzyks Ergebnisse bestätigen bzw. ergänzen also zum Teil bisherige Forschungsaussagen. So hat sich am Ende für die Krimiexpertin die Lektüre dieses Buches als sinnvoll erwiesen, ob das für den ‚gemeinen‘ Krimifan auch gilt, darf bezweifelt werden.

Ingrid Brück

Monika Röther

**The Sound of Distinction. Phonogeräte in der Bundesrepublik Deutschland. Eine Objektgeschichte (1957-1973).**

Marburg: Tectum Verlag 2012, 506 S.

Darstellungen zu technikgeschichtliche Entwicklungen im Sinne einer linearen Fortschrittsgeschichte und ihrer Alltagsdiffusion existieren mittlerweile zu nahezu jeder relevanten technischen Erfindung. Ebenso werden statistische Angaben hinsichtlich der Sättigung mit langlebigen Konsumgütern wie Fernseher, Radio, Phonogeräte etc. nicht nur in Deutschland seit langem von entsprechenden (staatlichen) Institutionen erhoben und wissenschaftlich ausgewertet. Dass dahinter ganz konkrete Auswirkungen auf Lebensverhältnisse, Stile, Konsumveränderungen stehen, wird von verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen spätestens seit Henri Lefebvres wegweisenden Untersuchungen zum Alltag in die Forschungsperspektive einbezogen.

.....

<sup>4</sup> Vgl. Schmidt, Siegfried, 1994. Kultur = Programm?. Bern, S. 28.

Die Historikerin Monika Röther legt mit ihrer in Aachen eingereichten Dissertation aktuell eine umfangreiche und materialgesättigte Studie vor, die sich mit Phonogeräten in der Bundesrepublik im Zeitraum von 1957 bis 1973 beschäftigt. Dabei löst sich die für den Nichthistoriker etwas befremdend anmutende zeitliche Begrenzung relativ schnell auf, handelt es sich doch hierbei um die „langen Sechziger Jahre“, einem in der neuesten Zeitgeschichte geläufigen Terminus in der historischen Einordnung von Umbruchsphasen.

Röther geht in ihrer umfangreichen und dabei klar strukturierten Studie davon aus, dass Objekte sehr viel mehr zu bieten haben als ihre technikgeschichtliche Darstellung oder Einordnung in einen entwicklungsgeschichtlichen Kontext. Die soziale Dimension, die sich multifaktoriell unter anderem aus dem wandelnden Design, der massenhaften Fertigung und Verbreitung, der diskursiven Einbettung und letztlich auch aus der Nutzung durch unterschiedliche Zielpublika ergibt, steht sehr viel stärker im Fokus der Autorin: „Musikschränke, Stereoanlagen, Plattenspieler, Tonbandgeräte und Kassettenrekorder, die sowohl in Konkurrenz als auch in Koexistenz den Konsumenten unterschiedliche Nutzungsangebote machten, sind Spiegel sowie Motor der einsetzenden Pluralisierung von Konsummustern, der Ausdifferenzierung von Zielgruppen und der Individualisierung persönlicher Lebenswelten während der ‚langen Sechzigerjahre‘, so die These dieser Arbeit“ (S. 3)

Dafür skizziert sie sehr dicht den sozialhistorischen Hintergrund dieser Zeit in der Bundesrepublik, um schließlich darauf aufbauend auf einer Nutzer- und Geräteebene die Zugangsvoraussetzungen, divergierende Aneignungsangebote und -weisen aufzuzeigen. Diese sind stets in ein diskursiv ablaufendes Beziehungsgeflecht eingebunden und Röther rekonstruiert die wechselseitigen Beeinflussungen des heterogenen Zusammenspiels luzide und kohärent. Dafür setzt sie im Wesentlichen auf vier Darstellungsperspektiven, indem sie als Erstes die ausgewählten Objekte beschreibt, dann deren Vermarktung in den Blick nimmt, um sich anschließend dem sich ausdifferenzierenden Diskurs in Fachzeitschriften und anderen Publikationen zu widmen. In einer vierten Perspektive untersucht sie unterschiedliche Aneignungsweisen der Objekte.

Da stellt sich natürlich das Problem der Quellen, insbesondere für die Historikerin: Was ist bei einem solchen Problemaufriss zugänglich und kann in welcher Form und in welchem Umfang tatsächlich herangezogen und ausgewertet werden. Monika Röther bindet umfangreich Materialien des Deutschen Technikmuseums und der Gesellschaft der Freunde der Geschichte des Funkwesens ein, ebenso objektbezogene Materialien, zeitgenössische Diskurse der Akteure – Produzenten, Händler, Kritiker, Nutzergruppen und ihre Fachpublika in Form von Zeitschriften für Ton und Technik.

Bemerkenswert ist die Integration von so genannten Phono-Erinnerungen als „mediobiographische Erinnerungen der Nutzer“, die die Autorin zum Teil über eine Homepage selbst erhoben hat bzw. in bereits existierenden Foren vorfand. Damit können zeitgenössische Diskurse nicht nur illustriert und flankiert werden, sondern die Studie gewinnt dadurch einen Mehrwert hinsichtlich einer integrativen Nutzungsgeschichte. Bei allen Herausforderungen, die mit einem solchen Vorgehen verbunden sind, werden nicht ausschließlich die Produzentensicht oder die manifesten Diskursresultate rekonstruiert, sondern mediale, soziale und andere Praktiken lassen sich hier kritisch rückkoppeln.

Röther beschreibt als Ausgangspunkt ihrer Darstellung die existierenden Phonogeräte und ihren Stellenwert in den westdeutschen Wohnzimmern ab Mitte der 50er Jahre, um dann anhand der weiteren technischen Entwicklungen die Diversifikationsprozesse in der musikalischen Geräte- und Bedürfnisproduktion aufzuzeigen. Mit der Durchsetzung von Einzelgeräten verändern sich nicht nur tradierte Rezeptionsmodi, sondern mit ihnen ist unter anderem für die Jugend als vom Markt entdeckte Zielgruppe die Flucht aus dem elterlichen Wohnzimmer in andere selbstbestimmte Räume möglich.

Das trifft so für den Plattenspieler zu. Das Tonbandgerät ist für die Autorin „Instrument kreativer Intermedialität“, wenn hier über die Aneignungsweisen ein Diskurs entsteht, der zwischen einer laienhaften und professionellen Verwendung der Tonbandgeräte unterscheidet. Mit dem Entstehen des Rings der Tonbandfreunde wird dieser Prozess institutionalisiert. Aktuell angebunden ist die bereits in dieser Zeit intensiv geführte Diskussion um das Urheberrecht, die Frage nach Verantwortung beim ‚Raubkopieren‘ und den angemessenen Urheber-Vergütungen. Der

Kassettenrekorder vereint aus ihrer Sicht „unbeschwerte Mobilität und unkomplizierte Intermedialität“. Überaus verdienstvoll ist der von Röther deutlich herausgestellte Zusammenhang der zeitlich verzögerten Einführung der Stereophonie in der Heimgeräte- und Schallplattenproduktion und der Stereoausstrahlungen im Rundfunk.

In einer solchen umfassenden Rekonstruktion deutet sich im Weiteren bereits das methodische Vorgehen an, das die Autorin wählt. Logisch nachvollziehbar sieht sie hier die notwendige theoretische Einbindung des Dispositiv-Konzepts, welches mittlerweile als ein zumindest in den Medien- und Sozialwissenschaften elaboriertes Theoriemodell gilt und methodisch vorteilhaft operationalisierbar ist. Wenn es nun auch in der Geschichtswissenschaft Eingang findet, dann zeigt das auch die Belastbarkeit eines solchen Modells und die Anschlussfähigkeit an Fragestellungen anderer Disziplinen.

Allerdings werfen die Herleitung und die nominelle Integration des Begriffs für das vorgelegte Problemfeld einige Fragen auf, die die an und für sich schlüssige Verwendung des Dispositiv-Begriffs letztlich etwas ihrer Schärfe berauben. So stellt der Bezug auf Jean-Louis Baudry und den ideologischen Effekt des Kino-Dispositivs eine Verkürzung dar, die auch nicht mit dem fortführenden Konzept des Fernseh-Dispositivs von Knut Hickethier aufgelöst wird. Gerade in dieser Modellierung, die andere Autoren wie Joachim Paech, Carsten Lenk und Thomas Steinmaurer in ihren Argumentationen aufgreifen, wird sehr viel stärker auf ein – räumlich zu verortendes – Strukturmodell abgehoben, in dem sich einerseits Apparat und Subjekt mit entsprechenden Effekten zueinander verhalten.

Andererseits steht das historisierbare Dispositiv in einem Wechselverhältnis zur Gesellschaft, das heißt, die diskursive Auseinandersetzung mit dem Dispositiv fördert erst einmal die Stabilität und Dynamik desselben zutage. Gerade dieser fruchtbare Zuschnitt des Modells – den Baudry allerdings nicht im Blick hatte – führt zu der methodischen Differenzierung, ob die Verwendung des Dispositivkonzepts hier eine Forschungsperspektive oder ein Forschungsstil ist, wie Bührmann und Schneider treffend ausführ-

ten.<sup>1</sup> Dass diese Unterscheidung durchaus notwendig ist, zeigt sich, wenn die Autorin in ihrer „Arbeit die spezifischen Dispositive der Musikwiedergabegeräte in ihrer historischen Entwicklung“ (S. 22) beschreiben will und zugleich „[d]as Konzept des Dispositivs [... die, d. V.] Geschichte der Phonogeräte [strukturiert], indem es die Fragen vorgibt“ (S. 23). So wird zwar vom Rezensenten der Nutzen des Dispositiv-Konzepts keinesfalls in Frage gestellt, allerdings verschwimmt die mögliche Grenzziehung bei einer additiven Anordnung: Musiktruhen-Dispositiv, Stereoanlagen-Dispositiv, Plattenspieler-Dispositiv, Tonbandgeräte-Dispositiv, Kassettenrekorder-Dispositiv etc.

Es wird auch nicht ganz schlüssig ausgeführt, inwieweit mit einem neuen medientechnischen Angebot auch immer ein neues Medium vorliegen soll. Dies konstatiert die Autorin beispielsweise für den Wechsel von Musiktruhe zu Stereoanlage mit Verweis auf „die Dominanz des Klangs [und, d.V.] das Gebrauchswertversprechen besonders guter Klangqualität“ (S. 260) sowie „gesteigerte Naturgetreue (sic!) der Klangwiedergabe“ (S. 459). Zugleich konstatiert sie jedoch einen „grundlegenden Wandel in den Phonogeräte-Dispositiven“ (S. 262). Neues Medium, neues Dispositiv (nach einer Foucaultschen ‚strategischen Wiederauffüllung‘) oder neues Medien-Dispositiv?

Für ihre Arbeit integriert Röther schließlich noch zwei weitere theoretische Ansätze: den sozialkonstruktivistischen Ansatz des mutual shaping, in dem die sozial relevanten Gruppen, die bei der Einführung und Durchsetzung neuer Technologien beteiligt sind, in die nähere Betrachtung einbezogen werden. Zweitens wird das Setting durch das Konzept der Domestizierung mit deutlichem Bezug zu

den Cultural Media Studies integriert. In der argumentativen Zusammenführung dieses Settings zeigt sich unter anderem deutlich ein Mehrwert.

Die vorliegende lesenswerte und anschaulich illustrierte Studie zeigt sich trotz einiger textlichen Längen in mehrerer Hinsicht erkenntnisreich: So beschreibt Röther sehr detailliert und luzide den Wandel der Musikwiedergabe von der räumlichen Disposition als Wohnzimmer-Möbel hin zu einem mobilen Wiedergabegerät mit High Fidelity-Ansprüchen. Nicht mehr Repräsentativität im Sinne eines distinkten Statussymbols ist das ausschlaggebende Kriterium, sondern Klangtreue, Mobilität und Verfügbarkeit. Allerdings findet sich die beginnende Mobilisierung bereits in den miniaturisierten Grammophonen in den 20er Jahren, erinnert sei hier beispielsweise an Entwicklungen wie die Kindergrammophone oder das Schweizer Mikiphone. Das ist also kein Novum, das erst mit dem Plattenspieler Anfang der 60er Jahre beobachtbar wird. Ähnlich ist die in den 60er Jahren geführte Diskussion hinsichtlich des kreativen Aktivwerdens mit dem Tonbandgerät und des eher passiven Musikkonsums durch den Plattenspieler zu betrachten, wenn dies vor dem Hintergrund der strategisch-diskursiven Auseinandersetzung zwischen Phonograph und Grammophon geschieht. Dies sind jedoch durchaus produktive medienhistorische Anschlüsse, die sich aus der substanzreichen Argumentationstiefe von Monika Röthers Studie ergeben.

Thomas Wilke

.....  
<sup>1</sup> Vgl. Bührmann, Andrea, Werner Schneider 2008: Vom Diskurs zum Dispositiv. Eine Einführung in die Dispositivanalyse. Bielefeld: transcript. Es ist auch nicht so, dass die Diskussion um das Dispositiv am Ende der 90er Jahre abgeschlossen war. Vgl. hierzu bspw. die 2003 besonders von Hamburg ausgehende und intensiv geführte Diskussion unter: [http://www.slm.uni-hamburg.de/imk/tiefenschaerfe/tiefenschaerfe\\_Winter2002\\_03.pdf](http://www.slm.uni-hamburg.de/imk/tiefenschaerfe/tiefenschaerfe_Winter2002_03.pdf) sowie Hartling, Florian, Thomas Wilke 2005: Das Dispositiv als Modell der Medienkulturanalyse: Überlegungen zu den Dispositiven Diskothek und Internet. In: SPIEL: Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft. Jg. 22 (2003 [2005]). H. 1. S. 1-37. Oder mit einer philosophischen Perspektive auf Subjektivierungsstrategien und deutlichem Bezug auf Michel Foucault: Giorgio Agamben 2008: Was ist ein Dispositiv? Zürich.

RuG 3-4/2012  
erscheint voraussichtlich  
im Januar 2013