

medien & zeit

Kommunikation in Geschichte und Gegenwart

ISSN 0259-7446
öS 58,-

Paulinchen war allein zu Haus´

Die vielen Opfer der Zensur

**Bibliographie studentischer
Abschlußarbeiten**

Notizen

Rezension

1/98

Jahrgang 13

Inhalt

Aufsätze

- Paulinchen war allein zu Haus⁷
Gabriele Wohmanns Roman und der gleichnamige
Fernsehfilm von Anne Voss: Perspektivität bei der
Konstruktion von Wirklichkeit in verschiedenen
Medien.
Ingrid Scheffler 4
- Die vielen Opfer der Zensur
Konstruktion von Wirklichkeit in verschiedenen
Medien.
Günter Müchler 25
- Bibliographie studentischer
Abschlußarbeiten Teil II
Fritz Randl 42

Notizen

- Im Schatten der Funkhoheit
Die Anfänge des Fernsehens in Vorarlberg
Wolfgang Langer / Wolfgang Pensold 49
- Nachrichtenübermittler, Spaßmacher
und Störenfriede:
Spielleute im Hoch- und Spätmittelalter
Karin Müller 55

Rezension 63

Jahresregister 1997 47

Offenlegung

nach § 25 Mediengesetz:

Grundlegende Richtung:

Medien & Zeit ist eine wissenschaftliche Fachzeitschrift für historische Kommunikationsforschung. Sie will Forum für eine kritische und interdisziplinär ausgerichtete Auseinandersetzung über Methoden und Probleme der Kommunikationsgeschichte sein.

Medieninhaber,

Herausgeber und Verleger:

Verein „Arbeitskreis für historische Kommunikationsforschung (AHK)“ 1014 Wien, Postfach 208

Vorstand des AHK:

Univ.Doz. Dr. Wolfgang Duchkowitsch (Obmann),
Dr. Fritz Hausjell (Obmann-Stv.),
Nicole Remy-Berzencovich (Obmann-Stv.),
Barbara Pilgram (Geschäftsführerin),
Alexandra Umfahrer (Geschäftsführerin-Stv.),
Mag. Gerda Steinberger (Schriftführerin),
Mag. Michaela Lindinger (Schriftführerin-Stv.),
Mag. Wolfgang Monschein (Kassier),
Mag. Fritz Randl (Kassier-Stv.),
Mag. Jo Adlbrecht, Bernd Beutl,
Johannes Bruckenberger, Mag. Edith Dörfler,
Dr. Norbert P. Feldinger,
DDr. Horst Jörg Haupt, Herbert Hirner,
Dr. Rudolf Holzer, Dr. Peter Malina,
Mag. Wolfgang Pensold,
Univ.Doz. DDr. Oliver Rathkolb

Erscheinungsweise:

Medien & Zeit erscheint vierteljährlich

Bezugsbedingungen:

Einzelheft (exkl. Versand): öS 58.-

Jahresabonnement:

Österreich (inkl. Versand): öS 195.-
Ausland (inkl. Versand auf dem Landweg):
öS 270.-

StudentInnenjahresabonnement:

Österreich (inkl. Versand): öS 140.-
Ausland (inkl. Versand auf dem Landweg): öS 220.-

Bestellung an:

Medien & Zeit,
A-1014 Wien, PF 208
oder über den gut sortierten
Buch- und Zeitschriftenhandel

ISSN 0259-7446

Das vorliegende Heft 1/98 läßt sich wohl am besten als eine kleine Zeitreise durch die Kommunikationsgeschichte im deutschen Sprachraum beschreiben, auch wenn die einzelnen Beiträge nicht in der entsprechenden Reihenfolge plaziert werden konnten.

Auf den Spuren des „Fahrenden Volkes“ machen wir mit Karin Müllers Beitrag „Nachrichtenübermittler, Spaßmacher und Störenfriede: Spielleute im Hoch- und Spätmittelalter“ Halt auf mittelalterlichen Marktplätzen. Wir „erfahren“ - fast möchte man es im wörtlichen Sinn nehmen -, wie sich die Marktplätze der aufstrebenden Städte zu sozialgeografisch definierten Foren öffentlicher Kommunikation entwickeln.

Der nächste Halt auf unserer Zeitreise einige Jahrhunderte später gilt einem bereits institutionalisierten Forum öffentlicher Kommunikation: der Presse im Vormärz, die freilich noch gegen die Restauration um ihre Rechte kämpfen muß. Wie sie dies tut und wie dem von staatlicher Seite begegnet wird, das schildert Günter Mächler in seinem Essay „Die vielen Opfer der Zensur“. Wieder unterwegs, überschreiten wir die Grenze zum 20. Jahrhundert in eine Epoche, die ihre Prägung vom Fernsehen erhält. Anfang der 50er Jahre machen wir Station in Vorarlberg, wo die ersten Fernsehgeräte Österreichs in Betrieb gehen. Der Beitrag „Im Schatten der Funkhoheit“ von Wolfgang Langer und Wolfgang Pensold widmet sich diesen zarten Anfängen,

als einstrahlende Schweizer und deutsche Sender das Publikum faszinieren, gleichzeitig aber auch die Behörden alarmieren und dazu veranlassen, das abgelegene Bundesland alsbald in ein eigenes Fernsehtznetz einzubinden.

Den vorletzten Aufenthalt auf unserer Zeitreise gestaltet Ingrid Scheffler mit „Paulinchen war allein zu Haus“, worin sie Wirklichkeitskonstruktionen in den Medien Buch und Fernsehen während der 70er und 80er Jahre vergleicht.

Schließlich kehren wir mit Fritz Randl in die Gegenwart zurück. Der zweite Teil seiner Dokumentation setzt den im Heft 4/97 begonnenen Überblick über Diplomarbeiten und Dissertationen aus dem Bereich der Medien- und Kommunikationsgeschichte fort.

WOLFGANG PENSOLD

WOLFGANG DUCHKOWITSCH

P.S. Nachdem - wie alle Preise - auch unsere Produktionskosten stetig steigen, haben wir uns nach nunmehr acht Jahren wieder einmal gezwungen gesehen, den Heftpreis zu erhöhen. Und zwar in einem derart bescheidenen Ausmaß, daß damit die Teuerungen nicht gedeckt wären, würden wir nicht auch eine erfolgreiche Abonnentenentwicklung in die Bilanz miteinbringen können.

Impressum

Medieninhaber,

Herausgeber und Verleger:

Verein „Arbeitskreis für historische Kommunikationsforschung (AHK)“
A-1014 Wien, Postfach 208

© Die Rechte für die Beiträge
in diesem Heft liegen beim „Arbeitskreis für
historische Kommunikationsforschung (AHK)“

Druck:

Remaprint, 1160 Wien, Neulerchenfelderstr. 35

Korrespondenten:

Dr. Hans Bohrmann (Dortmund),
Univ. Prof. Dr. Hermann Haarmann (Berlin),
Prof. PhD. Ed McLuskie (Boise, Idaho),
Dr. Robert Knight (London),
Univ. Prof. Dr. Arnulf Kutsch (Leipzig),
Dr. Edmund Schulz (Leipzig),
Prof. emer. Dr. Robert Schwarz
(S. Palm Beach, Florida)

Vorstand des AHK:

Univ.Do. Dr. Wolfgang Duchkowitsch (Obmann),
Dr. Fritz Hausjell (Obmann-Stv.),
Nicole Remy-Berzencovich (Obmann-Stv.),
Barbara Pilgram (Geschäftsführerin),
Alexandra Umfahrer (Geschäftsführerin-Stv.),
Mag. Gerda Steinberger (Schriftführerin),
Mag. Michaela Lindinger (Schriftführerin-Stv.),
Mag. Wolfgang Monschein (Kassier),
Mag. Fritz Randl (Kassier-Stv.),
Mag. Jo Adlbrecht, Bernd Beutl,
Johannes Bruckenberger, Mag. Edith Dörfler,
Dr. Norbert P. Feldinger,
DDr. Horst Jörg Haupt, Herbert Hirner,
Dr. Rudolf Holzer, Dr. Peter Malina,
Mag. Wolfgang Pensold,
Univ.Do. DDr. Oliver Rathkolb

Redaktion:

Vorstand des AHK, redaktionelle Leitung dieses
Hefes: Mag. Wolfgang Pensold,
Univ.Do. Dr. Wolfgang Duchkowitsch

Satz:

Herbert Hirner

Paulinchen war allein zu Haus¹

Gabriele Wohmanns Roman und der gleichnamige Fernsehfilm von Anne Voss: Perspektivität bei der Konstruktion von Wirklichkeit in verschiedenen Medien.

INGRID SCHEFFLER

Zur Problematik des „Paulinchen“-Stoffs

Die Schriftstellerin Gabriele Wohmann, vor allem als Romanautorin anerkannt,¹ hat eine Reihe von genuinen Fernsehspielen verfaßt, zum Beispiel 1993 *„Das Schöne an Frauen“*.² Auf die Frage, warum sie nicht selbst das Drehbuch zum „Paulinchen“-Roman geschrieben habe, meint die Autorin, daß sie zum einen nicht gerne ein zweites Mal Hand an eine Arbeit lege (dagegen sprechen jedoch ihre vielen Stoffmehrfachverwertungen),³ aber vor allem sei ihr der Aufwand bei einem Roman im Gegensatz zu einer Erzählung zu groß, so daß sie diese Arbeit gerne Anne Voss überlassen habe.

Die Wiesbadener Filmemacherin Anne Voss ist vor ihrer Zeit als freiberufliche Regisseurin als

Lehrerin und von 1972 bis 1977 als Redakteurin beim WDR-Kinderfunkprogramm tätig gewesen und hat dort Produktionen wie *„Die Sendung mit der Maus“* und *„Sesamstraße“* betreut.⁴ Anne Voss hat das Drehbuch zum „Paulinchen“-Stoff verfaßt und Regie geführt. Das Fernsehspiel erscheint in den Verlagsaufstellungen der Wohmann-Literatur, als sei es ein Produkt der Schriftstellerin, doch der Filmvor- und -abspann verweist lediglich auf die Romanvorlage. Gabriele Wohmann äußert nach dem Umfang der Zusammenarbeit hin befragt zunächst, daß sie mit Anne Voss die Dialoge erarbeitet habe und anschließend, die Hauptsache der Drehbucharbeit sei von der Regisseurin gemacht worden.⁵

Der anachronistische Titel *„Paulinchen war allein zu Haus“* lehnt sich an eine Zeile aus dem

¹ Das Autorennamenge wird - trotz reger Aktivitäten in den AV-Medien - von dem Gros der Schriftsteller, so auch von Gabriele Wohmann, in den Selbstausagen durch das Schreiben von „Büchern“ bestimmt.

² In Interviews betont die Autorin oft, daß sie von einer eher kreativ-ursprünglichen - hinsichtlich des visuellen Mediums - nichttheoretischen Schreibposition ausgehe, doch wenn auch eine subjektive Autorreflexion über die Mediennutzung weitgehend fehlt, geben die Fernsehstücke selbst Auskunft über die filmische Erzählhaltung: Wohmanns Drehbücher, bei denen ihre eigenen Romane oder Erzählungen als Vorlage dienen, sind davon geprägt, daß die

Schriftsprache fast unverändert, lediglich in dialogischer Struktur, in das Bildmedium transponiert worden ist. Das gesprochene Wort dominiert auch in ihren monologisierenden elektronischen Tagebüchern (*„Unterwegs“* 1985; *„Schreiben müssen“* 1989/90, beide ZDF) über die Möglichkeit der Visualisierung eines Motivs.

4 I.S.: Aber bei der Komposition eines Fernsehspiels würde mich schon interessieren, welche Rolle diese filmischen Möglichkeiten spielen. ... Schreiben Sie bewußt anders, auch den Ablauf der Handlung anders, oder ergeben sich einfach intuitiv andere Abläufe, wenn Sie wissen, Sie schreiben jetzt ein Fernsehspiel? Wie unterscheidet sich das Schreiben für das Fernsehen, zunächst bezogen auf die Handlungsstruktur, im Vergleich zum Schreiben dramatischer oder epischer Texte?

G.W.: Ja, es ist schon natürlich ein erheblicher Unterschied. Also man lebt sich gewissermaßen ein, man geht in so eine Art Hülle der Konzentration und fühlt sich dann involviert in das, was man macht. Nun habe ich auch sehr viele Filme gesehen, ich war ganz kinosüchtig. ... Und vielleicht kam es von daher, daß ich relativ intuitiv und ohne großes Überlegen die Dramaturgie des Ganzen ganz gut spontan arbei-

ten konnte. Denn nur das Spontane liegt mir, alles, wo ich lange überlegen und konstruieren muß, so ein Hin- und Herbasteln, dazu bin ich viel zu ungeduldiger Mensch. Was bei mir nicht schnell geht, geht eigentlich gar nicht.“ (*Gespräch mit Gabriele Wohmann*, Interviewerin: Ingrid Scheffler, Darmstadt 29.6.1993, Ms. S. 8 (unveröff.))

³ In ihrer Magisterarbeit über Gabriele Wohmann als Drehbuchautorin verweist Petra Müller auf mehrere Prosatexte, die der Autorin als Stoffvorlage für Fernsehspiele gedient haben: Zum Beispiel dient die Erzählung *„Ein unwiderstehlicher Mann“* (1957) als Vorlage für das Fernsehspiel vom SFB 1972 *„Wirten oder eine unvollkommene Lösung“*; auf den Roman *„Schönes Gehege“* (1975) bezieht sich das Fernsehspiel *„Nachkommenschaften“* (SFB. 1977) und das Hörspiel *„Wanda Lords Gespenster“*, 1978 gesendet. (Vgl. Müller, Petra Alice, *Das Fernsehen als neues Medium schriftstellerischer Produktion am Beispiel von Gabriele Wohmann als Drehbuchautorin*. MA Siegen 1992 (unveröff.), S. 88-89.)

⁴ Vgl. K.W. (anon.), *„Paulinchen war allein zu Haus“*. *Nach G. Wohmann*. in: *Hessische Allgemeine* Nr. 100, 30.4.1981.

⁵ „G.W.: Aber sie kam doch zu mir, und dann habe ich noch ein paar Passagen, die sonst Prosa waren, noch als Dialoge gemacht. Also, was an Dialogen zu machen war, ist alles von mir und nicht von ihr.

I.S.: Sie sind also eigentlich an der Produktion beteiligt gewesen?

G.W.: Ein bißchen.

I.S.: Am Drehbuch zumindest.

G.W.: Hauptsache hat sie gemacht.“ (*Gespräch mit Gabriele Wohmann*, Interviewerin: Ingrid Scheffler (zur Fernseharbeit der Autorin), Reinhold Viehoff (Diskussionsleiter), Wolfram Wessels (zur Hörfunkarbeit der Autorin), Baden-Baden 7.10.1995. (unveröff.))

Kinderbuch „*Struwwelpeter*“ (erschienen 1847)⁶ an. Gabriele Wohmann hat mit diesem Stoff ein zentrales Thema der Pädagogik-Diskussion der siebziger Jahre aufgegriffen, das ideologisch in der 68er Zeit begründet ist: Das Erziehungskonzept der psychologisch orientierten antiautoritären Erziehung, die scheinbar keine Grenzen setzt und statt dessen mit einem streng definierten Freiheitsbegriff eine freiheitliche Erziehung ad absurdum führt. Wie Wohmanns Roman zeigt, bauen sich mit der vorgeblichen Grenzenlosigkeit in der individuellen Entwicklung anders geartete Grenzen auf. Das Kind, das sich zwangsläufig immer im sozialen Gefüge bewegt, kann sich mit den vorgegebenen „freiheitlichen“ Ideen der Adoptiveltern, die einer anderen Vorstellung und einem anderen Erleben von Wirklichkeit entsprechen, nicht identifizieren. („*Sie soll ein freier Mensch werden. Jetzt ists gerade noch Zeit, wenn auch die allerhöchste, die Grundlage für spätere Neurosen abzubauen.*“⁷) Die paradoxe Methode, Freiheit zu „verordnen“, behindert das Kind in seiner individuellen Entwicklung und es scheitert in diesem Familienverband.

Welche Gründe könnten dafür sprechen, die bei-

den Versionen dieses Stoffs - Roman und Fernsehspiel - heute zu betrachten?

1. Die Retrospektive ermöglicht es, die vor mehr als zwanzig Jahren entworfenen Erziehungskonzeptionen aus „historischer Distanz“ als Zeitphänomen zu registrieren, ohne in den Vorstellungen der zeitgenössischen Bildungsdiskussion befangen zu sein oder in die Debatte selbst einsteigen zu müssen.

2. Die Methoden der Filmwahrnehmung und -bewertung haben sich seit Anfang der achtziger Jahre geändert. Film und Fernsehen sind als eigenständige Medien, als Möglichkeiten künstlerischen Ausdrucks weitgehend etabliert, die audiovisuelle Version eines Stoffs wird nicht mehr nach dem „Adäquatheitsprinzip“ bewertet⁸ und somit ist das Vorgehen, das den Film daran gemessen hat, ob das im Buch Dargebotene auch filmisch überkommt und darauf aufbauend die Schlußfolgerung „geglückt“ oder „mißglückt“ erlaubt, längst fragwürdig geworden. Diese Methode hat vernachlässigt, daß die Aussagemöglichkeiten der filmischen Zeichen auf einer anderen qualitativen Ebene liegen. Der Stoff erfährt durch

⁶ Der „*Struwwelpeter*“ ist von dem Arzt und Schriftsteller Heinrich Hoffmann (1809 geb. 1894 gest.) verfaßt worden und hat mit seinen drastischen Erziehungsbeispielen bis in die fünfziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts einen festen Platz in der Kinderliteratur. „Die gar traurige Geschichte mit dem Feuerzeug“ aus dem „*Struwwelpeter*“ beginnt mit der Zeile „*Paulinchen war allein zu Haus*“. Das Kind Paulinchen verbrennt am Ende wegen seines Ungehorsams gegenüber den Geboten der Eltern.

Diese Kinder-Disziplinierungs-Literatur von Hoffmann ist vor einem bestimmten politischen Hintergrund entstanden und weist entsprechende Bezüge auf: Die *Struwwelpeter*-Gestalt selbst enthält in ihrem Namen die Anspielung auf den Revolutionär Gustav von Struve, die ungekämmten, nicht zum Zopf geflochtenen, Haare sind das persönliche Markenzeichen des Volkshelden Friedrich Hecker gewesen. Die Vermischung von Kinderbuch und Satire hat sich wegen der Zensurbedingungen ergeben, die Literatur jener Zeit bezieht einen Teil ihrer Lebendigkeit allerdings gerade aus diesem Versteck- und Verhüllungsspiel der Doppeldeutigkeiten, das unter diesen Publikationsbedingungen notwendig geworden ist.

Inwieweit Gabriele Wohmann diese politisch-systemkritischen Elemente des Kinderbuchs assoziativ in Hinblick auf das Stichwort „Widerstand“ miteinbezogen hat, ist weniger relevant, erkennbar ist auf alle Fälle ihre Ablehnung der Disziplinierungsliteratur und der damit verbundenen impliziten Erziehungsmethoden. „Widerstand“ leistet das Kind gegen die Manipulationsversuche der Erwachsenen. (Zum „*Struwwelpeter*“ vgl. Fingerhut, Karl-Heinz, *Heines 'Wintermärchen' und Hoffmanns 'Struwwelpeter': Vom Weiterleben vormärzlicher Impulse in Deutschland*, in: Kruse, Joseph A. (Hg.); Reuter, Ulrike; Hollender, Martin, (Mitw.), „*Ich Narr des Glücks*“, *Heinrich Heine 1797-1856. Bilder einer Ausstellung*. Stuttgart/Weimar 1997, S. 73-74.)

⁷ Wohmann, Gabriele, *Paulinchen war allein zu Haus*. Darmstadt/Neuwied 1974, S.30.

Im folgenden werden die Seitennachweise aus dem Roman in Klammern angegeben und beziehen sich auf die hier genannte Textausgabe.

⁸ „Hier geht es nun um Literatur und Film. Film und Literatur - Vergleich, Ausgleich, An-Gleichung? Keine Wertung, Bewertung, Abwertung! Es soll nicht von Literaturverfilmung die Rede sein, denn es hieße schon a priori eine erlittene Verformung eines Originals andeuten, eine Verformung eines 'Kunstwerkes', das dabei seine Originalität und damit seinen Status des 'Kunstwerkes' verliere. ... Im Film ist auf andere Voraussetzungen, Gegebenheiten, Codes zu achten als bei literarischen Texten. ... Im Gegensatz zum eingeschränkten Literaturbegriff (Literatur = Buch) wird z.B. von Ulrich Saxer der Spielfilm im Kino auch als Literatur aufgefaßt.

Dieser neuen Konzeption und der medialen Flexibilität, dem auffallenden „Veröffentlichungs-Pluralismus“, entspricht etwa auch, daß u.a. Peter Handke und Michael Scharang den Einfluß des Films auf den Prozeß des Schreibens als selbstverständliches kulturelles Faktum sehen und Filme drehen; daß es nicht um 'Literaturverfilmung' geht, sondern um Adaption, also Transformation von einem Medium in ein anderes.“ (Zeyringer, Klaus, *Das Elend des Vergleichens? Literatur und Film - Handke und Scharang*, in: *Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre*, 43. Jg. 1993, S. 302-303.)

Zeyringer spricht davon, daß diese neue Auffassung von Film im deutschen Sprachraum, beeinflußt von der französischen 'Nouvelle Vague', bereits in den sechziger Jahren eingesetzt und sich durch den Autorenfilm der siebziger etabliert hat, doch zeugen zahlreiche Fernseh- und Filmkritiken, hier zum „*Paulinchen*“-Film, daß doch noch häufig nach den „Adaptionskriterien“, d.h. nach den Maßstäben der literarischen Vorlage, bewertet wurde.

die mediale Gestaltung eine neue Akzentuierung; eine kritische Bewertung der filmischen Variante muß von medien-spezifischen Kriterien und nicht von den Maßstäben der literarischen Vorlage ausgehen.⁹

3. Das Gestaltungsprinzip der *Perspektivität* hat in Gabriele Wohmanns Roman eine zentrale Bedeutung. Wohmann setzt den psychologischen Stilbruch, nämlich das Kind auf einer un-kindlichen Ebene sprechen zu lassen, gezielt ein und verwendet so ein avantgardistisches Mittel der Sprachkritik. Durch den Einsatz dieser Erzähltechniken kann man die Autorintention rekonstruieren. Wohmanns besondere Form des perspektivischen Erzählens macht grundsätzlich die Subjektivität bei der Wahrnehmung von Wirklichkeit transparent und führt das dargestellte Erziehungs- und Lebensmodell in seiner Fragwürdigkeit vor. Trotz der erkenntnistheoretisch zu Ende gedachten Prämisse, daß alle Wahrnehmung nur subjektiv ist, ist jedoch - wie der Roman zeigt - eine zeitgebundene Beschreibung von Wirklichkeit möglich: Auf der epistemologischen Grundlage, daß alle Wahrnehmung durch Subjektivität bestimmt ist, bilden sich nämlich Konventionen aus, und auf dieser Ebene werden Selektionen getroffen, bestimmte literarische Muster entwickelt, im Rahmen derer Roman- und Kunstfiguren für den Rezipienten authentisch handeln.

Zu untersuchen, inwieweit *Perspektivität zur Konstruktion von Wirklichkeit* beiträgt und Kon-

*Der Roman erschien 1974,
der Fernsehfilm wurde 1981
ausgestrahlt*

struktivität von Wirklichkeit offenlegt, kann sowohl beim traditionellen Schreiben als auch beim visuellen Gestalten auf zwei Aspekte aufmerksam machen:

Erstens auf das überzeitliche Phänomen der Relativität von Modellbildungen und Idealisierungen. Damit würde die Relevanz der künstlerischen Aussagen von Roman und Fernsehspiel erhöht und die Thematik, die vordergründig nur die Rezipienten Ende der siebziger Jahre betraf, in einen größeren Kontext gestellt.

Zweitens auf die Tatsache, daß auch das Schreiben und Sprechen einer Generation auf die Strukturen des zeitgenössischen Denkens verweist. Fiktionale Texte und auch die Bildkunst leisten indirekt einen Beitrag zur Erkennung der Wirklichkeitsmuster ihrer Entstehungszeit, sind implizit Zeit-

dokumente und Spiegel des Zeitgeistes¹⁰ Von Interesse ist, inwieweit sich die Funktion der Perspektivität durch den Medienwechsel ändert und es zu einer Akzentverschiebung kommt. Der Roman erschien 1974, der Fernsehfilm wurde 1981 erstausgestrahlt: Auch diese Zeitdifferenz kann bereits aufgrund der Dynamik der Zeit Einstellungsveränderungen und damit eine Schwerpunktverlagerung bewirkt haben.

Diese Werkanalyse von Roman und Fernsehspiel bezieht übergreifende medien-, erzähl- und erkenntnistheoretische Positionen mit ein.¹¹ Der

6 ⁹ Diese filmtheoretische Debatte hat vor allem Anfang der achtziger Jahre angesetzt, zum Beispiel dokumentiert in Irmela Schneiders Arbeit „Der verwandelte Text“, in der sie darauf abhebt, „daß jede Verfilmung eines ‚Transforms‘ bedarf, also des Rückgangs auf einen ‚Fabelkern‘. Sie hat damit grundsätzlich die älteren Adaptionen zurückgewiesen, die eigensinnig vom gebuchten Text ausgehen und die Qualität der Verfilmung abhängig machen wollen von der Erfüllung all dessen, was die literarische Interpretation unter ihren Bedingungen dem gebuchten Text entnehmen kann. So entspricht keineswegs immer ein ‚guter‘ Film einem ‚guten‘ Buch; gleiches gilt umgekehrt für das ‚schlechte Buch‘ und den ‚schlechten Film‘.“ (Schanze, Helmut, *Geschriebene Bilder. Zu Problem und Geschichte der literarischen Vorlage*. in: Merten, Klaus; Schmidt, Siegfried J., Weischenberg, Siegfried, *Medien und Kommunikation. Konstruktion von Wirklichkeit*. Studienbrief 1. hg.v. Deutschen Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen. Weinheim/Basel 1990, S. 282-283. Vgl. Schneider, Irmela, *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*. Tübingen 1981.)

¹⁰ Dies ist vor allem im Zeitgeistbegriff der siebziger Jahre formuliert worden: „Im Vokabular der Wörter, die der Mensch im Alltag gebraucht oder die der Schriftsteller oder Poet in seine Sprache übernimmt, in Art und Aufbau ihrer Gedanken, in Harmonie oder Disharmonie der Welt der Töne, im Sehen der Maler und ihrem Verhältnis zu Linie und Farbe, im Strich des Pinsels, im Formen des Bildhauers wie im Planen und Bauen des Architekten, im Verhältnis von Individuum und Kollektiv zu Bindung oder Freiheit ...“ (Baur, Karl, *Zeitgeist und Geschichte. Versuch einer Deutung*. München 1978, S. 19.)

Hier soll nicht die Diskussion um den Zeitgeist-Begriff thematisiert werden, der inzwischen als „überlebt“ gilt, dazu sei auf die folgenden aktuelleren Titel verwiesen: Horx, Matthias, *Die wilden Achtziger. Eine Zeitreise durch die Bundesrepublik*. München/Wien 1989; Horx, Matthias, *Stupende Kombinationen mit feinen Stufen. Ausblick auf den Zeitgeist der 90er Jahre: Befreiung von den Zwängen der Vergangenheit*, in: *Die Weltwoche* 1, 1990, 4. 1. 1990, S. 41-43; Schneberger, Dieter, „Zeitgeist“ und „Öffentliche Meinung“. *Eine historisch-hermeneutische Betrachtung unter besonderer Berücksichtigung des epischen Werkes von Ernst Jünger*. Diss. Mainz 1987; s. auch Seminararbeit vom Institut für Publizistik von Näpflin, Annette, *Zeitgeist, Zeitgeist-Zeitschriften und Trendforschung*. Münster WS 1994/95 (unveröff.)

¹¹ So verweisen Medienwissenschaftler, die sich mit Fernsehtheorien befassen, auf Defizite in der konkreten

Frage der Perspektivität in zwei „literarischen“ Genres unterschiedlicher Medien nachzugehen, stellt einen Versuch dar, Theorie und Anwendung zu verbinden, theoretische Konzeptionen über Medienrealität, Fiktionalität und Wirklichkeit zu konkretisieren.

Das Bild der Wirklichkeit - Perspektivität im Roman

Gabriele Wohmann wendet in ihrem Roman „Paulinchen war allein zu Haus“ ein von allen Interpreten hervorgehobenes, nicht aber unbedingt durchgängig gelobtes Prinzip an: Sie schildert das Erleben des Kindes vordergründig ausschließlich aus der Perspektive des achtjährigen Mädchens Paula (das Kind bezeichnet sich zur Wahrung seiner Identität auch als „Paul“), das aber sprachlich Gedanken formuliert, die eine äußerst reflexionsbewußte Autorin ihr in den Mund gelegt hat. Die Romanfigur nimmt sich selbst und die Personen ihrer Umgebung in einer nicht altersgemäßen psychoanalytischen Beobachtung und Reflexion wahr. Auch Bewertungen und Gedanken der Adoptiveltern Kurt und Christa werden gefiltert durch das Kind an den Leser weitergegeben. Wohmann spielt mit verschiedenen erzählerischen Möglichkeiten wie der personalen Erzählperspektive, der erlebten und indirekten Rede, des inneren Monologs, des Ich-Erzählers, mit Dialogen, aber auch - widersprüchlich angesichts der narrativen Grundhaltung - mit einer Erzählposition, die eigentlich einem auktorialen Erzähler zukommt, der das Geschehen aus der zeitlichen Distanz heraus bewertet und kommentiert. Hier Beispiele für solche Erzählübergänge, durch die die Bewußtseins Ebenen wechseln:

Na na na. Mehr nicht. Austausch einiger fast beleidigter,

Forschung, die wenig theoretisch fundiert vorgehe:

„Solange die in der Praxis tätigen Fernsehforscher auf Theorien verzichten, und solange die Theoretiker auf konkrete Analysen verzichten, und die Interpretierer gleich auf beides, so lange werden wir wohl nicht weiterkommen mit dem Verständnis des Fernsehens. Fernsehanalyse nicht mehr länger als disziplinspezifischer Längsschnitt, sondern vielmehr als multiperspektivischer und methodisch pluralistischer Querschnitt“ (Faulstich, Werner, *Fernsehtheorie, Fernsehanalyse, Fernsehinterpretation. Methodologische Überlegungen am Beispiel von ANNA als Fernsehserie, Buch, Kinofilm und Platte*, in: Hickethier, Knut (Hg.), *Aspekte der Fernsehanalyse. Methoden und Modelle*, Hamburg 1994, S. 162-163.)

Obgleich Werner Faulstichs Thesen zur Fernsehästhetik, zur Serialität des Fernsehens, durchaus angreifbar sind, gehört er doch zu den wenigen Medienwissenschaftlern, die sich früh intensiv mit einer Theorie des Fernsehens befaßt haben.

fast triumphierender Lehrbuchblicke zwischen Christa und Kurt, und bedauerlicherweise verwirrte Großeltern. Verdammst machtlos bin ich, dachte das Kind.(21)

Das Kind dachte an seine leichtfertigen Zeiten im weinroten Großelternzimmer: Leichtfertig war es mit der Zukunft umgegangen. Die Kennenlernerei ging ihm so allmählich immer mehr auf die Nerven. Aber trotzdem: damals habe ich was verkehrt gemacht. Das ganz Entscheidende habe ich verkehrt gemacht. Trotz Paul. Trotz der vielen absichtlichen Sie-Anreden. Es war nie der richtige Widerstand. Weil ich damals noch keine Angst hatte. Ich hätte einfach oft mal mittendrin weggehen sollen. Wenn ich mal Langeweile noch so gut hingekriegt habe, so mit Gähnen und Nichtzuhören, haben sie entweder gar nicht gemerkt oder sehr verständlich gefunden. Das Kind mußte allerdings auch, um ehrlich zu sein, wenigstens allein, beim Nachdenken, mit Beschämung einbeziehen, daß es sich ganz gern als Mittelpunkt gefühlt hatte. ... Das Nachtopfthema war auch hauptsächlich deshalb etwas peinlich, weil die Nachtopfkritik sich gegen die Großeltern richtete. Das Verspotten auch dieser Gewohnheit setzte sich im Kind fest, aber während des

Verspottens war ihm das nicht bewußt. (22-23)

Wohmann spielt mit verschiedenen erzählerischen Möglichkeiten

In der literaturwissenschaftlichen Diskussion um den Perspektiven-

begriff wird die Narrativik, definiert als „Lehre vom Narrator als einer textimmanenten Wiedergabe-Instanz, die sich in ihrem versprachlichenden Handeln (Erzählstrategie) zu erkennen gibt“, als ein Zugriff auf die Wirklichkeit des Textes verstanden, der eine „exaktere Analyse der narratorspezifischen und somit subjektivierenden Brechungen ermöglicht“, wobei der Bereich des perspektivischen Erzählens als ein besonders bedeutsamer qualifiziert wird. Perspektive meint hier den erzähltechnisch eingeschränkten, speziellen Perspektiven-Begriff, der seine Parameter nicht aus der Bewertung, sondern aus der Beschränkung bezieht, im Gegensatz zum auktorialen „allwissenden“ Narrator, der seine erzählte Welt souverän überblickt und in der Widerspiegelung der Wirklichkeit keinerlei subjektivierende Beschränkungen zeigt.¹²

¹² Vgl. Freudenberg, Rudolf, *Das perspektivische Erzählen als literarisches Stilmittel*, in: Brandt, Wolfgang (Hg.), *Sprache in Vergangenheit und Gegenwart. Beiträge aus dem Institut für Germanistische Sprachwissenschaft der Philipps-Universität Marburg* 1988, S. 271. „Der allwissende Erzähler gibt die vorgefundene Wirklichkeit zwar nicht vollständig wieder (Wie sollte dies auch

Die von Wohmann vorgeführte Subjektivierung erfährt zwar keinen wirklichen Perspektivenbruch durch einen eingeführten Erzähler, der Blickwinkel des Kindes bleibt grundsätzlich erhalten, doch werden auktoriale Positionen durch die Kommentare „von außen“ und die Intellektualisierung in Form einer unerhörten Versprachlichung von Emotionen und Eindrücken eingenommen. Durch das überreflektierte Verhalten und Denken des Kindes, das sich auf verschiedenen Abstraktions- und Reflexionsebenen bewegt, liefert Wohmann den Analyseansatz für den Roman selbst gleich mit, wird das Erziehungsmodell der Adoptivkinder für untauglich erklärt.

Ja: vom erzieherischen Standpunkt her war das eine reichlich verlorene, eine sogar vielfach schädliche Zeit für das Kind. Jetzt stellte sich vieles schon dar als heikle Bewußtseinsumbildung und war verhärtet, eingest, eingefressen ins Gemüt des Kindes, vieles, zu vieles, was in einem früheren Lebensalter ein einfacher Lehr- und Lernablauf hätte sein können, ja sein müssen. Das Selbstverständliche, o ja, daran mangelt es allenthalben, dachten die Erwachsenen. Nichts mehr, was ich selbstverständlich einfach so tue und mache und denke, dachte das Kind. Das ist zum Verzweifeln, dachte es, und mit Gesten und Gesichtsausdruck stellte es seine Verzweiflung dar.(30)

Im „Paulinchen“-Roman werden Themen der damaligen Pädagogik-Diskussion gespiegelt

Die Kritik an den erzieherischen Zielen der Eltern kommt aufgrund der Perspektivität zustande, durch die Übergänge der verschiedenen Gedanken von Eltern - Kind, der Vermischung von Innen- und Außenperspektive, beide Ebenen aber vorgeblich aus der Perspektive des Kindes.

Indem Gabriele Wohmann das Interpretationsmuster für den Roman dem Kind in den Mund und dessen Bewußtsein legt, entmündigt sie jedoch den Leser auf die von ihr eigentlich kritisierte Weise: Es wird bereits

8

möglich sein?), wohl aber ohne strenge Selektionsprinzipien bei der Informationsvermittlung. Demgegenüber verpflichtet sich der perspektivische Narrator zu konsequent systematischer Beschränkung seiner Wiedergabe ... einzig auf die Subjektivierung der Wiedergabe: Das abstrakte Narrator-Konstrukt verdichtet und verengt sich zu einer Narrator-Person, das heuristische Prinzip bekommt anthropomorphe Gestalt und damit den Rang einer Figur, deren systematisch beschränkte Möglichkeiten des Erfassens und Wiedergebens in dem Begriff „Erzähler-Figur“ ihren plausiblen Ausdruck findet.“ Allerdings gibt es auch die Möglichkeit des dysfunktionalen Perspektivenwechsels, Perspektivenbruchs. (Siehe und vgl. ebenda, S. 271, 272.)

vorgegeben, mit welchen Bewertungsmaßstäben der Leser die aufgezeigten Erziehungsideale der Intellektuellen zu sehen habe, aber nicht nur implizit anhand der Darstellung der Handlungs- oder Gefühlsebene des Mädchens, sondern explizit durch die verbalisierte Bewertung der praktizierten Pädagogik. Wohmann vermittelt - ganz als Kind ihrer Zeit - mit diesem Roman gleichzeitig das von ihr bemängelte kopflastige Behandeln zwischenmenschlicher Beziehungen, sie hat ihre Autorintention gleichfalls (zu) intellektuell gelöst. Diese Schreibtechnik ist aber auch ein Weg der Kritik der Schriftstellerin an der Autorenposition, aus der heraus der Schreibende nicht mehr unmittelbar agiert, sondern alles aus der gebrochenen Schreibperspektive wahrnimmt: Am Schluß des Romans wird nämlich die Zeile

„Paulinchen war allein zu Haus“ zum Titel des von Christa geschriebenen Buches über ihre Erfahrungen mit Paula, wodurch das Kind endgültig zum Wissenschafts- und Erziehungsobjekt abgewertet wird. Mit der Figur der ständig intellektualisierenden und

reflektierenden Christa schafft die Autorin Wohmann selbstkritisch eine Parallele zu sich in ihrer Rolle als Schreibende.

Im „Paulinchen“-Roman werden Themen der damaligen Pädagogik-Diskussion gespiegelt, ebenso wie das Wissenschaftsverständnis, wie auch die Bedeutungszuschreibung, die die Sprache als Problemlösungsmittel damals erfahren hat. Die Autorin intendiert „ihre“ Wirklichkeit: Kritik am wissenschaftlichen Vorgehen in der Erziehung. Fiktionalität erlaubt jedoch Stilisierung und Pointierung, so daß davon auszugehen ist, daß sie spezifische Wissenschaftskritik üben und nicht Wissenschaft als solche hat disqualifizieren wollen. Gabriele Wohmanns Roman

Auf die erzähltheoretische Diskussion um die klassische Typologie von Franz K. Stanzel und entsprechenden Gegenentwürfen (Erwin Leibfried; Wilhelm Füger oder Jürgen H. Petersen) soll hier nicht eingegangen werden. Die verwendeten Begriffe zur Beschreibung von Erzählstrategien, angelehnt an Stanzels klassische Systematik der Erzählkategorien, werden in der Fachliteratur - selbst bei kritischer Abgrenzung - semantisch weitgehend einheitlich zugeordnet. Die Unterscheidung von „Innenperspektive“ und „Außenperspektive“ (vgl. Leibfried) zum Beispiel wird in Wohmanns Roman durch den Sprachmodus realisiert und muß nicht terminologisch in ein festes erzähltheoretisches Konzept eingepaßt werden. Eine differenzierte Darstellung der Erzählsituationen und Erzählperspektive in epischer Literatur und im Film liefert die 1996 veröffentlichte Dissertation von Matthias Hurst, *Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptationen*. Tübingen 1996, insb. S. 13-49.

zeigt Sprache als ein gescheitertes Medium für emotionalen Transfer; Sprache bleibt *Meta-sprache*, sie ist nicht authentisch mit *Gefühls-identität*, vielmehr werden *Distanz* und *Unzulänglichkeit* spürbar. Durch die gewählte Erzähltechnik erfährt der Leser Gefühle ausschließlich aus der sprachlich subjektiv vermittelten Perspektive des Kindes, denn selbst die Aktionen des Mädchens werden von ihm selbst analysiert, kommentiert und begründet.

Nur wartete es wieder. Kopf in beiden Händen, auf den Tränenstrom, das Merkmal der Verzweigung. Stattdessen empfand es eine Leere. Nach der Leere empfand es eine Wut. Wenn es wütend war, konnte es nicht weinen, niemals. Der Wutzustand wurde endlich abgelöst von einem Heimweh nach Trost. Trostlos bin ich, dachte es. Jetzt werde ich gleich weinen. Mal abwarten. Jetzt gleich. Wie trostlos. Wie verlassen. Wie groß ist mein Heimweh. Gleich werde ich weinen. ... Wer nimmt mich in die Arme, vielleicht, diesmal vielleicht keine Sätze, keine Erklärungen, keine Redereien. Das Kind erappte sich dabei, daß es wieder mal nicht mit dem ersehnten Gefühl, einsam zu sein und darin bald trostlos, bald aber, und gerade wegen dieser unerkannten verlassenen Trostlosigkeit getrost, wieder einmal nicht allein auskam, daß es doch wieder entdeckt werden wollte. Es wollte sich in diesem Gefühl vor den beiden sogar aufspielen. Und keiner nähme es in die Arme, einfach so. Aus war's mit den Tränen.(30-31)
Das Kind wollte und konnte den Vorrat an Gefühl nicht wegwerfen ins Randgebüsch ... Kaum eine Erinnerung als Vorgang, die nicht unterbrochen wurde oder gar abgebrochen wurde mit etwas Enttäuschendem, etwas Verletzendem. Weiter gings, aber mit einer Verwundung, kühl gings zu, kühl bei den andern. Warum kann ich nicht auch so kühl sein.(39)

Das Kind „erlebt“ seine Umgebung über die Sprache der Erwachsenen, doch zeigt Wohmann, daß beim Erleben der Realität über Sprache doch kein adäquates Übertragen der Gefühle möglich ist, daß Unbewußtes und Unausprechliches, die nonverbalen Formen der Kommunikation einen wesentlichen Anteil der zwischenmenschlichen Beziehungen ausmachen. Damit wird die Funktion der Sprache aus anthropologischer und psychologischer Sicht problematisiert.¹³ Die verbalen Äußerungen der Adoptiveltern

¹³ Die Unzulänglichkeit des sprachlichen Ausdrucks für menschliche Gefühle hat beispielsweise Helmuth Plessner innerhalb der anthropologischen Diskussion thematisiert: „... daß die Verbalisierung, so hilfreich sie auch der Vergegenständlichung und damit der Emanzipation des Menschen in all seiner Situationsgebundenheit ist, den Ausdruck des Menschen, d.h. seine unmittelbaren Äußerungen ebenso wie sein durch eben die sprachliche Distanzierung ermöglichtes Denken zwiespältig beeinflußt. Die körnige Struktur der Verbalisierung, d.h. ihre Angewiesenheit auf Worte, deren Dehnbarkeit als Träger von Bedeu-

vertiefen die emotionale Kluft zum Kind sogar, das Verständigungsproblem ist so gravierend, daß sich das Kind in seiner Existenz, in seiner Identität bedroht sieht.

Seit dem Zusammenleben mit Christa und Kurt machte es ständig irgendwelche Erfahrungen mit sich, die es lehrten, daß es eigentlich ziemlich oft absonderlich war:(9) Dann muß ich gleich noch was von mir aufgeben, von früher, und mich von etwas, das ich bin, trennen, von noch mehr:(10)

Die Werte der Eltern, die ihre eigenen Maßstäbe als die einzig richtigen setzen, negieren die Welt des Kindes und bedrohen seine Autonomie. Sieht sich das Kind aus der Perspektive der Eltern und mit deren Kategorien, fühlt es sich, als sei es „falsch“ und damit wertlos. Die Folge ist, daß sich das Kind in sich selbst zurückzieht, es läßt den „Grund“ seines Wesens nicht mehr erkennen. Paula versperrt die Wege, da ihr Inneres den Vorstellungen der beiden nicht entspricht und sie den Kern ihres Ichs manipulieren und zerstören würden; die beiden wollen nicht ihre wahre Persönlichkeit entdecken, wie das konnotative Wortspiel „kennenlernen“¹⁴ zeigt („Die Wahrheit ist aber das Wichtigste. Für dich und auch für uns, denn wir sind es, die dich ken-

nung nun einmal ihre Grenzen hat, hemmt die strömende Erregung nicht weniger als den Fluß der Gedanken, Gefühle und Anschauungen, die sich, wie wir richtig sagen, nicht in Worten fassen lassen, obwohl sie dem Medium der Verbalisierung verdankt werden. Erregt sind auch Tiere in Angst, Feindschaft, Schrecken, Freude, Sympathie, Gier. Aber Gefühlstiefe, z.B. in Liebe und Haß, bildet sich nur da, wo Erregung am Kontrastmittel der Sprache zur Abhebung kommen. ... Das Sagbare wirft den Schatten des Unsagbaren. Jede Sprache ist ein Gitter, durch dessen Stäbe wir als Gefangene in ein illusionäres Draußen schauen. Jede Übersetzung ist ein Verrat am Original.“ (Plessner, Helmuth, *Die Frage nach der Conditio humana*. Frankfurt/M. 1976, S. 114.)

Siegfried J. Schmidt betrachtet die „strukturelle Koppelung“ von Kognition und Kommunikation aus konstruktivistischer Sicht und betont vorab: „Daß Denken und Sprechen, daß Bewußtsein und Kommunikation nicht identisch sind, gehört zum Erfahrungsschatz jedes einzelnen wie zu den Topoi der Geistesgeschichte. Seit Jahrtausenden beklagen Dichter, sie könnten sprachlich nicht ausdrücken, was sie 'wirklich' denken und fühlen.“ (Schmidt, Siegfried J., *Die Welten der Medien. Grundlagen und Perspektiven der Medienbeobachtung*. Braunschweig/Wiesbaden 1996, S. 5.)

¹⁴ Die Literatur der siebziger Jahre hat intensiv kommunikationstheoretische und linguistische Phänomene problematisiert. In diesen Kontext paßt sich besonders Peter Bichsels Kurzgeschichte „Der Milchmann“ (bereits Anfang der sechziger Jahre entstanden) ein, in der konnotative Bedeutungen der Worte „kennen“ und „kennenlernen“ als Formen einer mißlungenen Kommunikationssituation beschrieben werden. (Vgl. Bichsel, Peter, *Der Milchmann*, in: Bichsel, Peter, *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen*, 21 Geschichten. Freiburg im Brsg. 1964.)

nenlernen müssen, und wollen, kennen lernen, ja, und zwar ganz so, wie du bist.“(6); dieses Sprachspiel hat auch Anne Voss in ihren Filmdialog aufgenommen), sondern „Ursachenforschung bei bestimmten Phänomenen“ betreiben. Sie machen das Kind zum Versuchsobjekt, vergegenständlichen, entindividualisieren und entsubjektivieren es; von daher ist ihre „Erziehung“ als Attacke gegen das Selbstwertgefühl und die Identität des Kindes gerichtet; das Mädchen erfährt intuitiv die Diskrepanz zwischen „wahrem“, authentischem Interesse an ihrer Person und vorgespielter, verstandesgelenkter Zuwendung („Transparentmachen, Durchreflektieren, Auseinanderdividieren“ (77)). Indem im Roman die Rationalität als Antipol zur Gefühlsechtheit steht, werden analog dazu die Größen *Gefühl* und *Irrationalität* positiv aufeinander bezogen. Das Grundgefühl des Kindes ist völlig konträr zu dem der Adoptiveltern, die in ihrem Selbstbild Toleranz als Programm vertreten, nicht aber verwirklichen und versuchen, das Denken und Fühlen des Kindes zu verändern. Das Kind erfährt, daß „Toleranz“ eine Worthülse und keine gelebte Haltung ist. Die in ihrem Denksystem

*Der etablierte Sprachgebrauch
des Kindes läßt das
Vorhandensein anderer
Beobachtungsstandpunkte
erkennen*

befangenen Eltern, mit dem „Lebensziel“ Reflexion, erweisen sich als unfähig, die Existenz anderer Muster zu realisieren und zu schätzen, andere, nicht wissenschaftlich orientierte, Lebenskonzepte „tolerierend“ zu akzeptieren.

...eine gezielte Sache gegen uns, mit Sicherheit liegt da ein tiefstzitzendes Problem, ein Komplex, irgendwas liegt zugrunde. Wir werden uns nicht nur mit Symptomen begnügen. Niemals, was auch passiert. Wir schürfen tiefer. Wir gehen bis auf den Grund. Bis zu den Ursachen. Ach ja, wieder so was zum Durchkauen, wieder lange Sätze. Wieder Wahrnehmungsschmerzen, zuerst in den Ohren, dann im ganzen Körper. ... Du bist kein Rätsel, Kleines, weder als Paul noch als Paula. Sei froh, wir verstehen dich.(22)

Kinder

... müssen lernen, zu wollen, was sie nicht wollen. Aber mittels Wollen, das schon. Das Ungewollte als Wollen lernen und es lernen wollen. Sie lernen einen Wunsch, sie lernen ein Bedürfnis. Sie werden nicht dazu erpreßt. ... Doch doch, man kann Wünsche lernen. Ja, das stimmt. Auch ich habs gerade kürzlich gelesen.(59)

Mit dem Schreiben aus der Perspektive des Kindes „Paulinchen“ entwirft Gabriele Wohmann eine individuelle Wirklichkeitskonstruktion und liefert ein Beispiel dafür, daß Umwelt nur so wahrgenommen wird, wie es die eigene Konditionierung zuläßt: Gegen die „perfekte“ Umwelt sperrt sich das Kind, das eine andere Wirklichkeitssicht als seine Adoptiveltern besitzt. So sehr die Eltern versuchen, ihr Kulturwissen zu vermitteln, zeigt Wohmann durch ihren Kunstgriff, das Geschehen selektiv durch die Wahrnehmung des Kindes darzustellen, daß, obwohl das Kind im Roman Objekt der Erziehungskonzeptionen der Eltern ist, die Bemühungen nicht erfolgreich sein können, wenn das Kind die Wahrnehmung der Eltern nicht annimmt oder erkennen kann.

Christa und Kurt waren vernünftige Menschen, denn Christa sagte sehr oft wir sind vernünftige Menschen, und das Kind glaubte ihr aufs Wort. Es hatte nur sofort eine Stinkwut auf vernünftige Menschen. Du wirst auch eines Tages ein vernünftiger Mensch werden, verhiß Christa ihm. Das Kind beschloß, mit jeder Willenskraft, die es besaß, kein vernünftiger Mensch zu werden.(9)

Der existenzbedrohenden Vernunft setzte das Kind Emotionen wie Wut und Aggression entgegen, es leistet mit seinen Mitteln Widerstand gegen Vereinnahmung in das Wertesystem

der Adoptiveltern, beide Parteien finden keinen Weg der Verständigung. Der behavioristischen Sicht könnte allerdings mit dem Argument zugearbeitet werden, daß das Kind in seiner Frühphase eben eine andere Sozialisation erfahren hat und deshalb die Erziehungsangebote der neuen Eltern nicht annehmen kann,¹⁵ doch durch die Perspektivität wird diese Sichtweise erweitert: Der elaborierte Sprachgebrauch des Kindes läßt das Vorhandensein anderer Beobachtungsstandpunkte erkennen. Neben der kindlichen

¹⁵ Der Behaviorismus hat lange Zeit die Psychologie und Spracherwerbsforschung beherrscht und geht von dem Grundsatz aus, daß außer einem universalen Lemmechanismus, alles durch Lernen erworben wird. Zunehmend haben sich jedoch die Vorstellungen des Kognitivismus, verbunden mit dem Namen Jean Piaget, in der Psychologie durchgesetzt. (vgl. Zimmer, Dieter E., *So kommt der Mensch zur Sprache. Über Spracherwerb, Sprachentstehung, Sprache & Denken*. Zürich 1986, S. 63-71.)

Die Erziehungskonzeption der Romanfiguren Kurt und Christa entsprechen weitgehend der behavioristischen Auffassung und einem positivistischen Wissenschaftsverständnis. Mit der Gegenfigur Paula arbeitet Gabriele Wohmann dem Kognitionsmodell zu. (vgl. „Behaviorismus“ Klaus, Georg; Buhr, Manfred (Hg.), *Philosophisches Wörterbuch, Bd. 1*. Leipzig 1975, S. 209-210 und „Positivismus“, ebenda, Bd. 2, S. 954-960.)

Wahrnehmung, die unbewußt die Welt der Ad-
optiveltern als fremd erlebt, zeigt die überstili-
sierte, komplizierte Versprachlichung dieser Be-
obachtungen, daß die Autorin Elemente aus dem
Wissenschaftsbereich einsetzt, die über die Wahr-
nehmung des Kindes hinausreichen und einem
Beobachter eines anderen Systems entsprechen.
Im Roman werden durch diesen Kunstgriff die
Standorte verschiedener Beobachter ver-
schmolzen und damit - trotz der vordergründi-
gen Beschränkung auf die Sicht des Kindes -
eine *Polyperspektivität* intendiert (Eltern, Kind,
gesellschaftliche-wissenschaftliche Ebene, Po-
sition des literarischen Autors).¹⁶ Die Erzähl-
strategie bleibt dem Rezipienten bewußt, so daß
er die eingebauten Wahrnehmungsmuster auch
als fremde identifizieren muß, die nur in das
kindliche Schema transponiert worden sind und
nicht dem Kind zugeschrieben werden können.
Dieses Phänomen läßt implizit erkennen, daß
es keine absolute, objektive Wirklichkeit,
keine allein gültige Wahrnehmung gibt.¹⁷
Diese Erkenntnis wird beispielsweise
recht anschaulich in der Passage, in der es
um die Einschätzung von Bildkunstwerken
geht und die unterschiedlichen Kri-
terien der Kunstbetrachtung sichtbar wer-
den, denn das Kind hat eine völlig anders be-
gründete Bildästhetik als die Erwachsenen:

*Kahl, sagte das Kind zum Inventar und zu den Wän-
den. Kahl ist das nicht, widersprachen diejenigen,
die jeden Millimeter Raum und Wände unter ihrer
ästhetischen Aufsicht behielten. (26) Ein kitschiger*

¹⁶ Beobachter und Beobachtung, konstruktivistisch de-
finiert als kognitive Systeme, lassen sich folgendermaßen
beschreiben: „Ein Beobachter hat keine Umwelt an sich,
sondern genau diejenigen Umweltkontakte, die er sich
selbst ermöglicht.“ (Schmidt, Siegfried J., *Welten der
Medien*, a.a.O., S. 10.)

„a) Beobachter sind untrennbar an ihre Beobachtungen
geknüpft, Beobachtungen lassen sich nicht von Beobach-
tern ablösen. b) Beobachter operieren unter den Bedin-
gungen, die ihnen als Gattungswesen ontogenetisch 'zu-
gewachsen' sind, sie operieren auf der Grundlage sprach-
lich erworbenen Common Sense-Wissens im Rahmen so-
zialstruktureller Ordnungen; und sie produzieren Sinn im
gesellschaftlich vorgegebenen System kulturellen Wissens,
das stets mit Normen und Emotionen verbunden ist.“
(Schmidt, Siegfried J., *Konstruktivismus in der Klausur*;
Schmidt, Siegfried J., Weischenberg, Siegfried (Hg.), *Die
Wirklichkeit der Medien: Eine Einführung in die Kom-
munikationswissenschaft*, Opladen 1994, S. 616-617.)

¹⁷ Schmidt erklärt, daß die Erkenntnis, Wirklichkeit im-
mer in Relation zu einem beobachtenden System betrach-
ten und beurteilen zu müssen, nicht eine konstruktivistische
Erfindung sei, sondern daß beispielsweise ein reflektierter
Physiker wie C.F. von Weizsäcker formuliert hat,
„Wirklichkeit sollte immer als ein systemrelativer Begriff
im Plural gebraucht werden.“ (Vgl. Schmidt, Siegfried J.,
Welten der Medien, a.a.O., S. 15).

*verzierter Samowar aus Messing stand
also richtig dosiert am Ex-Platz des
römischen Nachtopfunds und machte
dort Furore. Genau unter einem überaus strengen Bild.
Superkontrast. Das Bild bestand aus nur zwei Farben,
die das Kind trübsinnig und leer machten, beide Far-
ben waren grell und eintönig und wurden von Chri-
sta und Kurt - doch, ja vielleicht auch von Kurt - freu-
dig, stimulierend genannt. Sie standen allerdings nie
ganz lang vor dem Gelbrot und schauten es an. Das
Kind schaute lang und sehnsüchtig zum Beispiel ein
Bild an, das die Gegensatz-Dosis-Funktion erfüllte,
und es dachte sich in den Bauernhof, und seine Ge-
schichte in die flache herbstliche Umgebung. (27-28)*

Ogleich durch Perspektivität von *fiktiona-*
len Texten unausgesprochen der Eindruck
vermittelt wird, daß es noch andere dahinterlie-
gende tatsächliche Wirklichkeit gebe,¹⁸ ist aber
diese eine gebrochene, vom neuen Beobachter-
standpunkt geprägte, die sich um eine Vielzahl
erweitern ließe, ohne in Deckung gebracht wer-

den zu können.
Würde man Kunst-
werke in ihrer Fik-
tionalität so defi-
nieren, als sei der
Anspruch der Fik-
tionalität ein schein-

„Kahl“, sagte das Kind
zum Inventar und
zu den Wänden

barer bezogen auf Realitätsgehalt - dann gäbe
es eine „wirkliche nicht-fiktionale Wirklich-
keit“; doch auch diese vorgebliche objektive
Wirklichkeit wird gleichermaßen in Systemzu-
sammenhängen wahrgenommen, zum Beispiel
ist auch das System Politik oder Wissenschaft nur
eine bestimmte Möglichkeit des Zugriffs auf die

¹⁸ Zum Realitätsbegriff im Kontext der erzähltechnischen
Möglichkeiten in epischen Texten folgende Stellungnahme:
„Geht man nämlich von der - bislang nicht wider-
legten - Hypothese aus, daß jedes fiktionale
Erzählen stets und ausnahmslos nicht-
fiktionales Erzählen simuliert, und
zwar bis hin zu jenen Grenz- und Übergangsfällen
vom Typ „Dichtung und Wahrheit?“, so bekommt
auch der scheinbar plane 'literarisch-fiktionale' Text ein
zwei-dimensionales narratives Relief: hinter der Narratio
des zunächst niedergeschriebenen und sodann vom Rezipi-
enten wahrgenommenen Wortlauts verbirgt sich die näm-
liche Doppelheit von - vorgeblich objektiver Res als unmit-
telbarem Produkt des Autors (im folgenden: „C r e a t o r“) und -
subjektiver Wiedergabe dieser Res durch die Instanz
des vom Creator eingesetzten Narrators. Übrigens entspricht
die ontologisch befremdlich anmutende Modellvorstellung
von einer hinter dem fiktionalen Erzähltext stehenden
quasi-objektiven Wirklichkeit durchaus den Wahrneh-
mungsmustern des kompetenten Lesers: Beschränkt sich
nämlich ein Narrator auf Mutmaßungen oder bedient er
sich gar bewußter Irreführungen, so provozieren derartige
Erzählstrategien beim Rezipienten spontan die Frage, wie
es denn nun wirklich gewesen sei - als gebe es hinter dem
Text noch eine ausgesprochene, sozusagen fiktionale
Wirklichkeit.“ (Freudenberg, Rudolf, a.a.O., S. 270-271.)

Realität, jedoch nicht einzig mögliche oder „richtige“.¹⁹ Die aktuelle Diskussion um die Möglichkeit von Wirklichkeitsanalyse und Realitätsdarstellung in journalistischen Genres unterscheidet zwischen der *realistischen Position*, die besagt, daß Nachrichten Mitteilungen über Tatsachen, Sachverhalte oder Ausschnitte von Realität sind, also Tatsachen und Sachverhalte zusammen die Realität ausmachen, unabhängig von irgendwelchen Beobachtern. Die *konstruktivistische Position* hingegen geht davon aus, daß es keine von Journalisten oder Rezipienten unabhängige Realität gibt, sie wird vom jeweiligen Betrachter erst er-

*Nicht von der Vorstellung,
daß es eine faktische, für alle
gleich wahrnehmbare Wirklichkeit
gibt, soll hier die Rede sein ...*

schaffen, konstruiert. Unabhängig von den Klassifikationen „dokumentarisch“ oder „fiktiv“ werden demnach subjektive Realitäten vermittelt, und wird durch die mediale Vermittlung eine Medienrealität geschaffen, die wiederum einen Teilbereich der kommunikativen Realität darstellt.²⁰ Für die fiktionalen Genres, die es hier zu betrachten gilt, sind diese Überlegungen dahingehend relevant, als klargestellt sein sollte, daß einerseits zwar nicht von einer einheitlichen Wirklichkeit ausgegangen, andererseits aber Wirklichkeit aus verschiedenen Systemen von Beobachterstandpunkten wahrgenommen und beschrieben werden kann, die sich zeitspezifisch gestalten und entwickeln. Nicht von der Vorstellung, daß es *eine* faktische, für alle gleich wahrnehmbare Wirklichkeit gibt, soll hier die Rede sein, doch wird meines Erachtens dem Faktor Zeit eine zu untergeordnete Rolle beigemessen, denn das Fortschreiten der Zeit verändert die Disposition jeglicher Betrachtersysteme unausweichlich; die Wirklichkeit der Zeit also als eine unmittelbare Bewußtseinsgegebenheit.²¹

¹⁹ „Umwelten bzw. Wirklichkeiten können also nur beobachterabhängig bestimmt werden, oder anders gewendet: Es gibt genau so viele Wirklichkeiten, wie es Beobachter bzw. wie es Systeme gibt, die zu beobachten in der Lage sind. Beobachten wird dabei - abweichend vom alltags-sprachlichen Verständnis - theoretisch bestimmt als Handeln und Benennen von Unterscheidungen.“ (Schmidt, Siegfried J., *Die Welten der Medien*, a.a.O., S. 13.)

²⁰ Vgl. Bentele, Günter, *Fernsehen und Realität. Ansätze zu einer rekonstruktiven Medientheorie*, in: Hickethier, Knut.; Schneider, Irmela (Hg.), *Fernsehtheorie. Dokumentation der GFF-Tagung 1990*. Berlin 1992, S. 47,49,61.

²¹ Vgl. Hoffmann, Gabriele; *Intuition, durée, simultanéité. Drei Begriffe der Philosophie Henri Gibsons und ihre Analogien im Kubismus von Braque und Picasso* von

Begreift man auch fiktionale Texte als speziell definierte Selektion der Wirklichkeit im literarischen Konventionszusammenhang, als ein Konstrukt der Realität der Zeit, in der das Kunstwerk entsteht, so enthält jedes Kunstwerk Elemente der „pragmatischen Realität“²² und stellt selbst sogar einen Teil dieser aus seiner Zeit und zeitbedingten Autorschaft entstandenen Wirklichkeit dar, doch auch hier nur wieder beobachtet aus der systemabhängigen Sicht der Gegenwart.

Die Schwierigkeit des Kindes Paula, seine wahren Gefühle den Eltern zu vermitteln, seine scheinbar perfekte, weil aus der wissenschaftskritischen Perspektive heraus formulierte, sprachliche Umsetzung in der Gedankenwelt, die wiederum auf eine eingeeengte Sichtweise verweist und auch nicht „adäquat“, sondern überreflektiert die Gefühle des Mädchens zum Ausdruck bringt, deuten auf ein grundsätzliches Vermittlungsproblem, auf die kategoriale Trennung von Kognition und Kommunikation.²³ Das Kind spürt, daß die „vernünftige“ Verhaltensweise nur eine Seite der menschlichen Möglichkeiten darstellt, daß sie nicht emotional menschlich, irrational und unvernünftig agieren; sich selbst ständig kontrollieren und das alles unter dem Plakat der Freiheit („*Gezungen wird hier bekanntlich keiner.*“ (31)); das Diktat des Intellekts stellt sich als Selbstbeschneidung und Nichtung anderer Lebensentwürfe heraus. Christa und Kurt lei-

1910 bis 1912, in: Paflik, Hannelore (Hg.), *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*. Weinheim 1987, S. 43.

²² So wird von der Evolutionären Erkenntnistheorie angenommen, daß es objektive, reale Strukturen gibt, auch wenn das Wissen über Realität hypothetisch ist. Das ist hier mit „pragmatischer Realität“ noch nicht einmal gemeint, doch scheinen Strukturen oder Muster der Realitätswahrnehmung und -beobachtung zeit- und gesellschaftsabhängig zu sein. (vgl. Bentele, Günter, a.a.O., S. 52)

²³ „Wahrnehmen, Denken, Fühlen, Handeln und Kommunizieren sind geprägt von Mustern und Möglichkeiten, über die der Mensch als Gattungswesen, als Gesellschaftsmitglied, als Sprecher einer Muttersprache und als Angehöriger einer bestimmten Kultur verfügt. ... Kollektives Wissen, das individuelles Handeln orientiert, resultiert aus sozialem Handeln der Individuen und orientiert wiederum deren soziales Handeln. ... Nicht nur beim Wahrnehmen, auch beim Lernen und Erinnern spielen emotionale 'Grundierungen' bzw. 'Bewertungen' grundsätzlich eine Rolle. ... Kognitive Schemata sind offensichtlich besetzt und beeinflusst von emotionalen Strukturen, die die Verknüpfung, Speicherung und den Abruf solcher Schemata (mit-) regulieren. Daneben gibt es eigenständige Schemata, die aus affektiven Begriffs-, Imaginations- und Körperassoziationen bestehen und mit anderen affektiven und kognitiven Schemata verbunden sind.“ (Schmidt, Siegfried J., *Die Welten der Medien*, a.a.O., S. 13.)

den, ohne es zu „wissen“, unter ihrer eigenen Zwanghaftigkeit, sie instrumentalisieren das Kind und lenken den Blick auf dieses „Objekt“, um eigenes Fehlverhalten nicht als solches registrieren zu müssen; eigene Schwächen, wie das „lange Schlafen“ werden erklärt und vor sich selbst entschuldigt. Die „wahren“ Schwächen, die das Kind wahrnimmt, nämlich mangelnde Herzlichkeit und Liebesfähigkeit, werden verdrängt. Die Angst vor Selbsterkenntnis und solchem Urteil hält sie davon ab, das Kind mit seinen Aktionen ernst zu nehmen, es wird belächelt. Die Reaktionen des Kindes werden „lehrbuchmäßig“ kinderpsychologisch in Gesprächen, die das Kind mitanhört, aufgeschlüsselt, weil dieses Vorgehen dem eigenen rationalistischen Bild der Wirklichkeit entspricht, während das unberechenbare, altmodische, irrationale Gefühlsleben des Kindes ihr eigenes Wertesystem bedroht.

Bei „*Paulinchen*“ wird durch die bewußt eingesetzten Metaebenen eine neue Realität geschaffen und hintergründig durch die Wahl Gestaltungsmöglichkeiten ein Hinweis auf Elemente der Wirklichkeit in Hinblick auf Funktion von Sprache und Wissenschaft in den sieb-

zigern geliefert. Wohmann legt damit zum einen in ihrem Roman dar, daß Sozialisationsprozesse zirkulär verlaufen, das heißt, daß die Wahrnehmung des Kindes ein Teil dieses Prozesses ist, und sie zeigt zum anderen - erkenntnistheoretisch gesehen - die Subjektivität *aller* Wahrnehmung auf, bei der auch ihre Wahrnehmung als Autorin inbegriffen ist.

Perspektivität im Fernsehfilm

Die Perspektivität der filmischen Darstellung - gemeint ist hier nicht allein die Wahl der „point of view“-Einstellungen,²⁴ sondern die Narrativik - wird bei fiktionalen Genres durchaus als gestaltendes und damit konstruierendes Mittel erkannt;²⁵ ebenso ist beim filmischen Erzählen dem Rezipienten hinlänglich bewußt, daß Aspekte der Vermittlung, wie die Handlungskonzeption, die Geschehens- und Darstellungssukzession dazu dienen, ein artifizielles und kein „realistisches Bild“ der Wirklichkeit im Sinne von Dokumentation zu vermitteln. Jüngste Debatten über die Objektivität und Realitätswiedergabe in dem dokumentarischen Genre

²⁴ Untersuchung der filmischen „Perspektivität“ meint hier nicht eine empirische Filmanalyse kameratechnischer Mittel, wie Perspektive, Kamerabewegung, Helligkeit, Einstellungsgröße, -konjunktion und -dauer; diese werden vielmehr als Möglichkeiten begriffen, Strategien perspektivischen Erzählens visuell zu realisieren. Perspektivität umfassender als (medienspezifische) Erzählkonzeption und nicht ausschließlich Kameraperspektive.

„Eine empirische Analyse der kameratechnischen Gestaltungsmittel bedeutet zuerst einmal - im Klartext gesprochen - das sture Abzählen von Einstellungsgrößen, Perspektiven, Schnitten usw.; sie erfordert neo-positivistische Methoden und sie erfordert Analysen im Mikrobereich; sie ist langweilige empirische Kämmerarbeit. Dabei kann sie ein nahezu universelles Phänomen wie den 'Film' nicht erklären ...“ (siehe und vgl. Opl, Eberhard, *Formale Analyse von Filmen. Ein neuer Ansatz*, in: *Publizistik*, Jg. 34, 1989, S. 97.) Selbst aus der Sicht eines Kameramannes werden die Kenntnisse über technische Details nicht zwingend zur Analyse vorausgesetzt: „Der Kameramann schreibt mit der Kamera auf den Bildschirm, wie, sagen wir der Journalist mit dem Füller in den Notizblock. Und dabei ist es nicht wichtig, was für eine Kamera es ist, was für ein Streifen, was für ein System der Bildfixierung. Wichtig ist, was auf dem Bildschirm erscheint, wie das künstlerische Ergebnis der Bildarbeit des Menschen mit der Kamera, des Kameramannes, ist.“ (Serebrjakow, D., *Erwas Theorie aus der Praxis eines Kameramannes*, in: *Rundfunk und Fernsehen*, 1984, Nr. 4, S. 20.)

Auch bei Überlegungen zu Bedingungen und Zwängen, denen ein Regisseur bei der Inszenierung von Fernsehspielen ausgesetzt ist, werden die „unterschiedlichen Aufzeichnungsmethoden (Film und MAZ etc.)“ und „die Unterscheidung in Spiele nach Originalmanuskripten, nach bearbeiteten Theaterstücken oder epischen Vorlagen als

sekundär betrachtet, allerdings auf pragmatische Zwänge, die Auswirkungen auf die Produktion hatten, verwiesen. Wesentlich sei vor allem die Kooperation von Regisseur, Kameramann und ggf. Drehbuchautor; die Doppelrolle von Anne Voss, die ja Buch und Regie geführt hat, vereinfacht demnach die filmische Realisation. (vgl. Döpke, Oswald, *Das Gestalterische*, a.a.O., S. 202; 203; 205.)

Zu den technischen Möglichkeiten der gebundenen und gelösten „point-of-view“-Einstellungen siehe auch: Hurst, Matthias, *Erzählsituationen in Film und Literatur*, a.a.O., S. 145-148.

Weiterhin seien noch folgende Titel zum Thema genannt: Siegrist, Hansmartin, *Textsemantik des Spielfilms. Zum Ausdruckspotential der kinematographischen Formen und Techniken*. Tübingen 1986 und Grimm, Petra, *Filmnarratologie. Eine Einführung in die Praxis der Interpretation am Beispiel des Werbespots*. München 1996.

²⁵ Zur Bedeutungsstruktur des Fernsehbildes sei auf den Beitrag von Tilo Prase verwiesen, der auch auf die Versuche eingeht, gegenständliche und gestalterische Bedeutungen (vgl. z.B. Metz) zu trennen. Im Rahmen dieser Abgrenzung kommt die „gestalterische Bedeutung“ „durch den Abbildungsprozeß, den Kamerablick, die Montage“ zustande und schließt „Wertung, Interpretation ein, organisiert, ordnet Bedeutungsmomente neu, bestimmt letztendlich die Gesamtbedeutung“, formt „diskrete, distinktive Einheiten, kodiert, 'linguistisch'“. Auf den Diskurs, in welchem Maße die Bedeutung des Fernsehbildes aus Komponenten entsteht, die dem abgebildeten Gegenstand erwachsen oder durch die Gestaltung der Abbildungsvorgänge eingebracht werden, soll hier nicht weiter eingegangen werden; von Interesse ist vielmehr noch einmal der Hinweis auf die konstitutive Relevanz der gestalterischen Elemente.

„Fernsehnachricht“ tendieren dahin, sogar die Nachricht als audiovisuelle „Erzählung“ zu definieren. Damit soll dem Anschein entgegengewirkt werden, als werde bei der Nachricht „Realität“ reproduziert.²⁶ Indem auch nichtfiktionale Darstellungen bewußt als „Erzählung“ kategorisiert werden und damit der Kompositionscharakter aller audiovisuellen Darstellungen impliziert ist, wird die Wirklichkeitsdarstellung im Medium Fernsehen grundsätzlich als Konstruktion begriffen. Das heißt, allein die Darstellungsstrategien offenbaren die Relativität der aufgezeigten Wirklichkeit, die scheinbare „Objektivität“, der Realitätsbegriff ist bei der medialen Übermittlung in Frage gestellt. Doch auch hier steht im Hintergrund die Möglichkeit einer „tatsächlichen“ Wirklichkeit, denn diese neuen Ansätze spielen ja mit dem Gedanken, daß der einzelne Redakteur oder die Redaktion nicht „die Wirklichkeit“ erfassen kann, gleichzeitig wird nach dieser Vorstellung indirekt unterstellt, daß diese (eine) Realität tatsächlich existiert. Wie bereits dargelegt, geht der konstruktivistische Ansatz erkenntnistheoretisch weiter. Das in diesem literarischen Beispiel vom Erzähltheoretischen hergeleitete Relativierungsmodell gilt aus konstruktivistischer Sicht grundsätzlich: Es gibt keine „Wirklichkeit“, sondern nur „Wirklichkeiten“;²⁷ („ein Phänomen ist das, was *mir* vorkommt“²⁸).

Wie schon Gabriele Wohmanns Roman entwirft auch Anne Voss' Film aufgrund der perspektivischen Akzentuierung der Paula-Figur, die durch die Handlung konstruiert wird, eine eigene Wirklichkeit, doch thematisiert sie nicht explizit die grundsätzliche Frage nach der Konstruktivität von Wirklichkeit. Bilder, auch

Bilder konstruieren eine spezifische An-Ordnung des Betrachters

Fernsehbilder, konstruieren eine spezifische An-Ordnung des Betrachters, perspektivisch konstruierte Bilder binden den Betrachter in einer besonderen Sehposition,²⁹ so auch perspektivisch gestaltete Abläufe. Auf der epistemologischen Grundlage von der Subjektivität aller Wahrnehmung bildet sich - wie bei der literarischen Gestaltung - die filmische Komposition auf der Referenz des jeweiligen Ästhetiksystems aus, wird eine Selektion unter ästhetischen Prämissen getroffen, die auf der Ebene des filmästhetischen Handelns liegt. Jede Kunstbewertung muß die subjektive Konstitution des Betrachters als Größe eines Vermittlungsprozesses einbeziehen („The perceiver is not a passive receiver of data but an active mobilizer of structures and processes ...“³⁰), was aber nicht heißt, daß kein analytischer Konsens mehr möglich ist: „A composition, a camera movement, or a line of dialogue may be ignored by one critic and highlighted by another, but each datum remains an intersubjectively discriminable aspect of the film.“³¹ Ausgehend von den nachweisbaren Darstellungsstrategien kommt der Perspektivität als intersubjektiv belegbare narrative Technik eine zentrale Bedeutung für die Filmbewertung zu.

Erzähltheoretisch bietet die filmische Perspektive in Anne Voss' Fernsehspiel eine Mischung aus drei Erzählsituationen: Die *Ich-Erzählhaltung*, dokumentiert durch die „Gedankenstimme“, aber auch durch die subjektive Kameraführung aus der Perspektive des Kindes. Die Außenperspektive der Kamera schafft eine *personale Erzählsituation*, doch gleichzeitig vermitteln die Bilder, die über die Eindrücke und Wahrnehmungsmöglichkeiten des Kindes hinausgehen und die Abbildung aller Personen einen Überblick, wodurch ein *auktorialer Gestus* entsteht.³²

²⁶ Vgl. Hickethier, Knut, *Das Erzählen der Welt in den Fernsehnachrichten. Überlegungen zu einer Narrations-theorie der Nachricht*. in: *Rundfunk und Fernsehen*, 45. Jg., 1997/1, S.6.

²⁷ Vgl. dazu auch Maturana, Humberto, *Was ist erkennen?*. Mit dem Kolloquium „Systemtheorie und Zukunft“, hg.v. zur Lippe, Rudolf. München 1994/1996, insbesondere S. 14-19.

Die systemtheoretischen Ansätze betonen die Wechselbeziehung zwischen dem Wahrnehmenden, dem Beobachter, und dem zu beobachtenden Phänomen. Der Beobachter konstruiert sich „seine“ Wirklichkeit selbst, ist an der Erschaffung der Wirklichkeit, so wie sie ihm durch seine Konstituierung erscheint, mitbeteiligt.

²⁸ Ebenda, S. 22.

²⁹ Vgl. Paech, Joachim, *Nähe durch Distanz: Anmerkungen zur dispositiven Struktur technischer Bilder*, in: *HDTV-ein neues Medium?*, a.a.O., S. 43; 50.

³⁰ Bordwell, David, *Making Meaning. Interference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, Massachusetts, London, England 1989, S. 3.

³¹ Bordwell, David, a.a.O., S. 3.

„Taking meaning-making to be a constructive process does not entail sheer relativism or infinite diversity of interpretation. I take the informing metaphor seriously. Construction is not ex nihilo creation; there must be the prior materials which undergo transformation.“ (ebenda, S. 3.)

³² Vgl. Bordwell, David, a.a.O., S. 8.

Die Perspektive des überlegenen, kommentierenden Kindes aus dem Roman hat laut Drehbuch eine „Erzählerstimme“ aus dem Off übernehmen sollen, ist aber in der filmischen Realisation komplett gestrichen worden. Die ursprünglich geplante Erzählerstimme hätte eine - im Vergleich zum Roman - weitaus gewichtigere auktoriale Grundhaltung geschaffen. Durch den Einsatz eines Erzählers wäre hinsichtlich der Offenlegung verschiedener Wirklichkeitsbilder einerseits die Existenz einer weiteren Beobachterposition deutlicher akzentuiert, andererseits aber auch die vorgebliche „Objektivität“ wegen der auditiven und damit sinnlichen Präsenz dieses Beobachters (Erzählers) überbetont. Der Einsatz einer Originalerzählerstimme ist aber eher ein unfilmischer Vermittlungsmodus und läßt sich auf Erzähltraditionen des Romanciers zurückführen, der im Bewußtsein seiner *Schreibposition*, also Literalität seines „Erzählens“ im Unterschied zum oralen Erzähler, seinen imaginären Leser in den Schreibprozeß einbezogen hat. Der Off-Erzähler hätte durch die auditive Vermittlung eine Funktion übernommen, die der Funktion des Erzählers der *oralen Erzählkunst*³³ mehr entsprochen hätte; dadurch wäre auch die Sprachkritik der Wohmann-Vorlage deutlicher artikuliert worden. Da die Medialität von Bild und Wort prinzipiell nicht übereinstimmen und spezifische Informationen nur sprachlich, nicht visuell vermittelbar sind,³⁴ hätte der Off-Erzähler die metasprachliche Funktion übernehmen können. Zwar rezitiert die kindliche „Gedankenstimme“ perfekt formulierte Monologe, was teilweise etwas grotesk klingt (wegen dieser offensichtlichen Diskrepanz warfen viele Fernsehkritiker der Figur mangelnde Glaubwürdigkeit vor³⁵) und sind einige Dialoganteile Paulas künstlich überstilisiert, doch reichen diese Mittel nicht aus, um Sprachkritik zu übermitteln. Indem Anne Voss die Erzählerstimme gestrichen hat, reduziert sich - obgleich die Gedan-

kenstimme einige Passagen übernommen hat - der gesprochene Textanteil erheblich. Im Hinblick auf die Position der Wirklichkeitswahrnehmung ist entscheidender, daß dieses Verbleiben bei der Person Paula (ohne Erzähler) einerseits die Subjektivität erhöht, andererseits aber nicht überzeugend klärt, warum ihre Sprache nicht „ihre“ Sprache ist. Zwar ist es denkbar, Kritik an Sprache auch in Bildern umzusetzen, doch wäre für den Zuschauer kaum faßbar, welche Form der Sprache kritisiert werden soll, wenn keine Beispiele dieser Wortsprache geliefert werden. Die Fernsehbilder haben in diesen Filmsequenzen, in denen das Gesagte dominiert, eher die Funktion, die Worte zu „bebildern“.³⁶ Anne Voss hat jedenfalls keine filmische Lösung angestrebt, statt die Romandialoge in Handlung umzusetzen, reproduziert sie die sprachliche Ebene. Der Szenenvergleich zum Thema „Kennenlernen“ zwischen ursprünglicher Drehbuchkonzeption mit der Erzählerstimme und der filmischen Umsetzung,³⁷ die sich auf Paulas Gedankenstimme und Christas Rede beschränkt, veranschaulicht die unterschiedliche Gewichtung:

DREHBUCH:

„CHRISTA: ...wir sind es doch, die dich kennenlernen müssen und wollen, ja, und zwar ganz so wie du bist ...“

Bildregie:

Paula ... holt ihre Notizbücher vor, macht Eintragungen, schreibt ins blaue Heft: „Die E. behaupten ja nur, daß sie mich kennenlernen wollen.“

OFF-ERZÄHLER: „Das Kind war mit seiner Niederschrift nicht zufrieden. Irgendetwas stimmte nicht, nicht ganz, noch nicht einmal

³³ Vgl. Ong, Walter J., *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*. Opladen 1987, S. 146-147.

³⁴ Vgl. Hickethier, Knut, a.a.O., S. 15.

³⁵ „Anne Voss hätte sich aber, was Paulinchen betrifft, etwas mehr von Gabriele Wohmanns Dialogsprache entfemen müssen, weil sie - gesprochen - ihren fatalen Manierismus offenbart und die kleine Pauline wohl unfreiwillig zu einer Art „Schriftstellerin“ hochstilisiert. ... Was auf dem Papier seine Qualität haben mag, im Film wirkt das eher peinlich und die gute Absicht geht darüber verloren: zu erzählen, wie terroristisch intolerant Toleranzgehabte sein kann.“ (Thieringer, Thomas, *Fataler Manierismus. Paulinchen war allein zu Haus* (ZDF), in: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 100, 2.5.1981.)

³⁶ Man unterscheidet zwischen bebilderten Texten und betexteten Bildern; beim Betexten der Bilder muß sich der Fernsehmacher weiterhin entscheiden, ob ein redundanter, erklärender Text oder ein komplementärer, ergänzender Text angeboten wird. Es gibt inzwischen Untersuchungen über die Wirkung des Zusammenspiels von Wort und Bild im Fernsehen. (Danilenko, Leo, *Die ästhetische Dimension des „neuen“ Mediums*, in: *HDTV - ein neues Medium? Interdisziplinäre Tagung an der Universität Konstanz 1990*, ZDF Schriftenreihe, Heft 41, Technik, S. 39.)

³⁷ Die letzte Drehbuchfassung und die filmische Realisation unterscheiden sich in vielen Sequenzen: Szenen und Dialoge wurden gestrichen, Abläufe geändert. Obgleich Anne Voss das Drehbuch selbst geschrieben hat, ist dieses Fernsehspiel ein Beleg für die Aussagen, daß ein Drehbuch doch nur die schriftliche Vorform zum eigentlichen Werk darstellt. „Das Endprodukt ... , das über den Bildschirm geht, ist nicht das Manuskript, sondern ein Fernsehspiel. Das Drehbuch enthält keine gestalteten Szenen, keine festen unveränderlichen Bilder. Gestalten und Bilder entstehen und verwandeln sich während der Arbeit.“ (Döpke, Oswald, *Das Gestalterische*, a.a.O., S. 207.)

als Bruchstück und Eilnotiz. Etwas fehlte. Es war ihm selbst oft nicht klar: wollte es sich denn kennenlernen lassen ganz so wie es war? (10-11)

...
GROSSMUTTER: „...Sie kommen so oft wie möglich, weil sie dich kennenlernen wollen. Und damit du dich an sie gewöhnst, sie werden deine Eltern, eines Tages.“ (12)³⁸

FERNSEHFILM

„CHRISTA: „... Die Wahrheit ist das Wichtigste. Für dich. Und auch für uns, denn wir sind es doch, die dich kennenlernen müssen - und wollen. Ja, und zwar ganz so wie du bist.“

Christa steht auf und geht.

Paula holt das Schaukelpferd in die Schlafnische und zieht den Vorhang zu. Sie schreibt ins Tagebuch.

Klaviermusik.

... nur selten nutzt die Regisseurin die subjektive Kameraeinstellung ...

GEDANKENSTIMME: „E. Die E. behaupten ja nur, daß sie mich kennenlernen wollen. Will ich mich denn kennenlernen lassen ganz so wie ich bin? Manchmal schon, dann wieder nicht. Manchmal aber ... Ach, meine Großeltern!“³⁹

16

Anne Voss' Film zeigt das Mädchen von Außen, nur selten nutzt die Regisseurin die Möglichkeit der sogenannten „subjektiven Kameraeinstellung“ - gemeint ist die Einstellungsperspektive, in der die Kameraposition identisch mit einer Figurenposition ist, also eine explizite Figurenperspektive einnimmt,⁴⁰ doch wird das Geschehen vorrangig aus der Wahrnehmung des Kindes vermittelt: Paula lauscht den Gesprächen der Erwachsenen, ihre Tagebuchaufzeichnungen („Gedankenstimme“) erlauben Einblick und Bewußtmachung der Subjektivität dieser Perspektive und übernehmen Formen der literarischen Innenperspektive; der Handlungsverlauf orientiert

sich am Erlebnismuster des Kindes, so gesehen Perspektivität aus dem Blickwinkel des Mädchens, nicht eingeschränkt definiert als Kameraperspektive. Im Drehbuch sind verhältnismäßig wenige Regieanweisungen von Anne Voss, in der sie die Kameraeinstellung vorgibt. Die „kinematographische“ Innenperspektive, die durch die subjektive Kamera erreicht wird, ist ja kein nach innen gerichteter Blick der Figur, sondern deren Blick auf die sie umgebende fiktive Außenwelt. Um die Innenwelt und psychische Zustände ihrer Protagonistin darzustellen, bedient sich Anne Voss anderer Mittel, wie der Bildsymbolik und paradigmatischer sowie syntaktischer Konnotationen beim Einsatz von Ton und Musik.⁴¹ Eine stringente subjektive Kameraführung, bei der man die erlebende Figur nicht sieht, hätte eine vollkommen andere Wirkung gehabt, aber auch nicht die des Buches. Entsprechend der filmeigenen

Medialität hätte die ausschließliche Subjektive, der permante Blick auf die als negativ empfundene Umgebung, die Kritik verschärft, gleichzeitig wäre bei dieser Vermittlungsform der Hauptfigur die Möglichkeit zur Identifikation und Sympathiebildung mit Paula verlorengegangen. An zentralen Stellen, in denen es entweder um den Ausdruck von unerwarteter Freude des Kindes geht, (Kurt nimmt das Kind in den Arm und tanzt mit ihm) oder um seine Hilflosigkeit, setzt die Filmautorin gezielt unterschiedliche Kamerapositionen ein: Der Tanz von Kurt und Paula wird zum Schluß aus der subjektiven Kamera aus Paulas Perspektive wahrgenommen. Gegen Ende des Films zeigt die Kamera Paulinchen betrunken, in völlig ausgeliefertem ohnmächtigem Zustand, von den Eltern aus der Vogelperspektive von oben herab betrachtet („Draufsicht“), also eine bildliche Umsetzung des Beobachtetwerdens, selbst die Schlafnische, die letzte Rückzugsmöglichkeit in der Nacht, wird von den Erwachsenen kontrolliert, beobachtet und kommentiert. Auch wenn letztlich der Kontext über die filmische Aussage von Kamerapositionen entscheidet, hatte Anne Voss hier fast lehrbuchmäßig die spezifischen Bedeutungsvorgaben der Kameraeinstellungen genutzt: „Bei einer Untersicht wird das Dargestellte überlegen gezeigt, bei einer Draufsicht dagegen als armselig, wird es erniedrigt.“⁴² Der Kamera-

³⁸ Voss, Anne. 'Paulinchen war allein zu Haus' nach dem gleichnamigen Roman von Gabriele Wohmann. Drehbuch, Fassung vom 31.10.1980. ZDF Histor. Archiv, S. 12. (Drehbuchfassung ohne Seitennumerierung, Seitenzählung von I.S. vorgenommen: Bild 1 = Seite 1); im weiteren Seitenangabe in der Klammer im laufenden Text.

³⁹ Voss, Anne, Paulinchen war allein zu Haus. Fernsehfilm, ZDF vom 30.4.1981. Im weiteren wird im Text auf Belege aus dem Film verwiesen.

⁴⁰ Vgl. Schaudig, Michael, *Abbildungsvariable. Beschreibungsinventar zur Produktionstechnik von audiovisuellen Medien und ihrer Wahrnehmungsfunktion*, in: Kanzog, Klaus, *Einführung in die Filmphilologie, Diskurs Film, Münchner Beiträge zur Filmphilologie* (Sonderdruck). München 1991, S. 175.

⁴¹ Vgl. Hurst, Matthias, *Erzählsituationen in Literatur und Film*, a.a.O., S. 96-97.

⁴² Hickethier, Knut, *Filmsprache und Filmanalyse*. Zu

blick, definiert als der „gelenkte Zuschauerblick“, läßt durch die perspektivische Erfahrung des vorangegangenen Geschehens keine Identifikation des *Zuschauers* mit den kritischen, von Unverständnis gekennzeichneten Blicken der Eltern (die wie die Kamera schauen) zu, sondern grenzt ab. Der Zuschauer erkennt die durch die Kameraeinstellung intendierte Entwürdigung und distanziert sich. Der Zuschauer, der das Geschehen aus der Perspektive der Kamera erlebt, stellt so eine weitere Wahrnehmungsposition dar, denn anhand der Außenperspektive kommt ihm die Rolle einer bewertenden, nicht miterlebenden Instanz zu. Zwar ist die Funktion des *Romanlesers* ebenfalls eine bewertende, doch die Handlungsfiguren erscheinen in der Vorstellung jeden *Lesers* potentiell anders, wobei die sprachliche Transformation einer Figurendarstellung eine große Distanziertheit offenläßt, während der Film das *Phantasiebild* - allerdings nur scheinbar - konkretisiert. Der Aufforderungscharakter zur Bewertung ist in der Visualität zunächst offensiver, da die Leibhaftigkeit der Figuren, trotz der Bewußtheit des Zuschauers, daß es sich um ein Rollenspiel der Schauspieler handelt, stimulierend in Richtung Abgrenzung oder Identifikation mit den gezeigten Personen wirkt, doch auch die visuelle Wahrnehmung bleibt essentiell - wie der Text - konstruktiv.⁴³ Dadurch, daß die beteiligten Personen Kurt und Christa im Film selbst sprechen und ihre Dialoge nicht - wie im Buch - indirekt über die kindliche Sicht mitgeteilt werden, erhalten sie gegenüber den Romanfiguren mehr Authentizität und menschliche Ausstrahlung, ihre Äußerungen haben mehr Gewicht und Berechtigung, da kein Zweifel möglich ist, daß vielleicht das Kind nur

Der Zuschauer erkennt die durch die Kameraeinstellung intendierte Entwürdigung und distanziert sich

den Kategorien der filmischen Produktanalyse, in: *Der Deutschunterricht, Literatur und Film*, hg. v. Wolff, Jürgen, Jg. 33, 1981, H.4, S. 13.

⁴³ Das Gefühl der Unmittelbarkeit, das dem Film anhaftet, kommt vor allem durch die personale Erzählsituation zustande, die durch die Außenperspektive der gezeigten Personen geschaffen wird. Die Außenperspektive der Kamera, die neben der personalen Erzählsituation - wie bereits erwähnt - in gewisser Hinsicht auch auktoriale Positionen schafft, nimmt zwar einerseits die Subjektivierung zurück, doch ist die Identifikationsmöglichkeit so weitaus intensiver: „Deutlich spürbar wird die Dominanz der personalen ES im narrativen Film generell durch die ausgeprägte Tendenz der erhöhten Bereitschaft der Rezipienten zur Identifikation mit den fiktiven Protagonisten, eine Tendenz, die bereits unter psychologischen, soziologischen und auch politischen Aspekten wiederholt thematisiert, problematisiert und zu aktuellen Anlässen auch in der Öffentlichkeit kontrovers diskutiert wurde ...“ (Hurst, Matthias, *Erzählsituationen in Literatur und Film*, a.a.O., S. 94.)

etwas mißverstanden hat. So gesehen - *Polyperspektivität* im ursprünglichen Sinne, nicht in Form der Brechung wie bei Wohmann, statt dessen „viele Personen - viele Perspektiven“, allerdings nicht gleichgewichtig, sondern perspektivisch zugunsten der Paula-Figur verschoben. Eine Be-Wertung, bzw. Ab-Wertung, der Elternsicht entsteht im Film vor allem durch den Handlungsverlauf und die Inszenierung der Kindfigur als Sympathieträger, aber auch - wie im Buch - durch die bewußt ausschnittshafte, subjektive Wahrnehmung der Wirklichkeit aus dem Erleben des Kindes heraus. Die Verlagerung der Perspektivität auf die Handlungsebene bedeutet, daß aus der Sicht des Kindes Fragmente der Wahrnehmung geliefert werden, bzw. sein Verhalten und das der Erwachsenen wird dem Zuschauer immer in Bezug auf das Kind und dessen subjektiver Einschätzung (Tagebuch - „Gedankenstimme“) übermittelt. Dem Zuschauer wird klar, daß die Filmemacherin die Abläufe absichtlich zugunsten der Kinderfigur sequenziert hat und nicht, im Sinne von *gleichgewichtiger* Polyperspektivität, die

Seite der Erwachsenen als möglichen weiteren Lebensentwurf entwickelt. Wie sehr sich die subjektive Wirklichkeits-

wahrnehmung des Kindes von der Welt der Adoptiveltern unterscheidet, zeigen filmisch die *nonverbalen Abgrenzungsversuche* und Proteste von Paula: Zerschlagen der Weingläser, Verstümmelung der Puppe, Zerschneiden des Kleides und die Verunreinigung des eigenen Bettes. Den *gezeigten Handlungen* des Kindes, sichtbare Zeichen der Hilflosigkeit, stehen die gezeigten „Handlungen“ von Kurt und Christa gegenüber, die in wertlosen Gesprächen, schreibender Tätigkeit und Beobachtung des Kindes bestehen. („*Gedankenstimme: Sie schreibt von mir ab. Die schreibt alles von mir ab.*“⁴⁴) Das Leben der Eltern ist von nicht gelebten Worten gekennzeichnet. („*Christa: Hier herrscht die vertrauensvollste Vertrauensbasis, die man sich vorstellen kann.*“⁴⁵) Trotzdem erfahren die Figuren Kurt und Christa nicht eine so ausgeprägte negative Typisierung wie in der literarischen Vorlage. Dadurch daß sich die Perspektivität des

⁴⁴ Voss, Anne, *Paulinchen war allein zu Haus*, Fernsehfilm, a.a.O.

⁴⁵ Ebenda.

Films auf der Handlungsebene bewegt, werden die Personen individualisiert und richtet sich die filmische Kritik gegen die Erziehungsmethoden *dieser* unfähigen „Erziehungsprofis“, die nicht vornehmlich prototypisch für die Konzeption einer Zeit erscheinen, auch wenn sich die Pädagogik dieser Jahre in den Gesprächen spiegelt. Die bildliche Präsentation der Kleidung, Frisuren, Einrichtung aus den 70er Jahren machen dem heutigen Zuschauer die historische Distanz bewußt. Auch wenn die spezifischen Probleme dieses Kindes durch das pädagogische (Un-)Verständnis dieser Intellektuellen der 68er Ära erst provoziert worden waren, ist die kindliche Sehnsucht nach Wärme und Liebe nicht an eine bestimmte Zeit gebunden. Wieviel Nähe ein Kind braucht, wie die emotionale Struktur dieses fiktionalen Kindes Paula gestaltet ist, ist abhängig

*Der Kunstbegriff
von Kind und Eltern
ist von Kontrasten geprägt*

von der Individualität und den spezifischen Bedingungen, unter denen es aufgewachsen ist. Die Unfähigkeit der Adoptiveltern, sich in die kindliche Welt einzufühlen, resultiert plausibel aus der stereotypen Intellektuellen-Haltung, im Film wirken sie aber trotz ihres persönlichen Versagens noch menschlich: Sie suchen durchaus Körperkontakte, zeigen Spontanität (zum Beispiel bei der Adoptionsfeier oder Kurts harmonisches Alleinsein mit Paula), die zwar oft reflektierend wieder zurückgenommen wird, aber ihre Schwächen, ihre Unbeholfenheit in Gefühlsdingen erscheinen nicht unverzeihlich, so daß die radikal ablehnende Reaktion des Kindes im Film nicht immer überzeugt.

18

Ein Beispiel für die fehlende Sensibilität der Adoptiveltern ist die bereits im Kontext mit Wohmanns Roman vorgestellte Episode, in der die Relation von Subjektivität und ästhetischen Kriterien bei der Kunstbetrachtung thematisiert wird: Bei der Einrichtung des Hauses hängen Kurt und Christa Bilder unterschiedlicher Stilrichtungen auf, die „Altertümchen“⁴⁶ von Paula tolerieren sie als Teil eines kompositorischen Arrangements und nicht als Ausdruck des individuellen Geschmacks oder Bedürfnisses des Kindes, während sie ihre Ästhetik apodiktisch vorschreiben und sogar die Wahrnehmung der Gefühle, die bei Kunstbetrachtung

entstehen können, diktieren („fröhlich“). Diese Textpassage bietet sich für den Transfer ins Filmische an, während der Schriftstellerin Wohmann im Text die Möglichkeit der Verbalisierung optischer Eindrücke als Mittel zur Verfügung gestanden hat, kann Anne Voss filmisch die beschriebenen *Bilder* in ihrer ursprünglichen Medialität zeigen. Der Kunstbegriff von Kind und Eltern ist von Kontrasten geprägt: Während das Kind die Malerei als Ausdruck ihrer Sehnsüchte empfindet und ihre verlorene vertraute Welt der Großeltern im Bild entdeckt, hat Kunst für die Eltern funktionellen Charakter. Für diese Szene erscheint die Kombinatorik von (kurzem) Dialog und Bild sinnvoll, erläutern die Worte die gezeigte Handlung, um die konträren Beobachtungen zuordnen zu können, das wortlose Abfilmen der Gemälde hätte die Wahrnehmung ohne Vorgaben dem Zuschauer überlassen. Einen filmischen Übergang schafft Anne Voss, indem sie vom Bild „Bauernhof“ auf das Zimmer der Großeltern überblendet.

DREHBUCH:

„Bildregie:

Kurt hat das Bild aufgehängt, er geht zu Paula, redet ganz lieb mit ihr:

...

Christa äußert sich zufrieden über den Platz für das neue Bild.

Eine gute „Konzeption“.

PAULA: ‚Da ist ja fast nichts drauf.‘

Kurt lächelt nur, weist auf das Bild Gelb - Rot.

KURT: ‚Guck mal das da, das hat auch nur zwei Farben, aber wie fröhlich das ist. So einfach und klar.‘

Paula gefällt das Bild nicht. Sie schaut lange und sehnsüchtig ein Bild an, in das sie sich hineinversetzen kann (Bauernhof, Herbstlandschaft).“ (8-9)

Wohnstube der Großeltern

Kamera, Groß,

Das Bild „Bauernhof“.

Kamera fährt zurück.

Paula steht vor dem Bild im Zimmer der Großeltern.

Die Großeltern, Kurt und Christa sitzen am Kaffeetisch.“ (30)

FERNSEHFILM:

„Kurt hängt moderne Bilder auf.

Paula will ihr almodisches Bild der Urururgroßmutter dazu hängen.

KURT: Nein, dieses - dieses Bild hängen wir nicht auf. Hier hängen wir dieses Bild auf.

Fortsetzung:

⁴⁶ Voss, Anne, *Paulinchen war allein zu Haus*, (Drehbuch), a.a.O., S. 6.

PAULA: Da ist ja gar nichts drauf.

KURT: Guck dir mal das an, das hat nur zwei Farben: Rot und Gelb. Wie fröhlich das ist. Einfach und klar.'

Paulas Schlafnische.

Paula auf dem Bett sitzend.

Klaviermusik.

GEDANKENSTIMME: Ich muß mal an was Schönes denken. was Schönes.

Kamera groß,

Das Bild „Bauernhof“.

Die Kommunikationskluft zwischen Eltern und Kind wird in den Bildern *sichtbar*; die zeigen, daß durch die „freizügige“ Raumgestaltung des Hauses das Kind permanenter *Beobachtung* ausgesetzt ist und keine Möglichkeit des räumlichen - und symbolisch gesehen - inneren Rückzugs hat und deshalb leidet. Paula versucht ihr wahres Innenleben zu schützen, das die Eltern durch ihr ständiges Erforschen nicht wirklich verstehen, sondern manipulieren wollen.

Handlungsort sind die Innenräume des Hauses, die eigentlich Schutz vor einer bedrohlichen Zukunft bieten sollten, doch für Paula Auslieferung an die fremde Welt bedeuten, in der das Kind keinen eigenen abgeschlossenen Raum hat, räumlich „offen“ - innerlich völlig verschlossen lebt.

Ähnlich intensiv wirken die Szenen, in denen das Kind *hört*, wie die Eltern langatmig mit Gästen über seine Person reden, die Beobachtungsergebnisse analysieren⁴⁷ und sogar aus dem Tagebuch des Kindes vorlesen; und durch das Öffentlichmachen von Privatem die Intimsphäre des Kindes massiv verletzen. Für den Rezipienten wird dieser Übergriff *hörbar*; da die kindlichen, von der „Gedankenstimme“ vorgetragenen Kommentare, die sonst nur für den Zuschauer bestimmt sind, nun durch das Vorlesen in der Tonalität einer anderen Stimme vor fremdem Publikum dem Kind - und dem Zuschauer - entfremdet erscheinen. So wird der Kontrast von der empfindsamen Innenwelt des Kindes und

der Außenwelt durch die perspektivische Wahrnehmung auf der *auditiven Ebene* vermittelt. In anderen Sequenzen setzt die Kameraperspektive die Isolation des Mädchens *bildlich* adäquat um: Der Blick der subjektiven Kamera geht durch die Glasscheibe von außen auf den Raum, in dem die Eltern mit Gästen über das Kind sprechen, das vom Geschehen ausgeschlossen bleibt. Ausdrucksstark arbeitet Anne Voss mit der nächtlichen Atmosphäre und Symbolik: Das Halbdunkel offenbart die schattenhafte unwirkliche Welt des Kindes, denn erst wenn die Dunkelheit es vor den Blicken der Beobachter schützt, kann sich Paula selbst verwirklichen. Die Einsamkeit des Kindes wird durch die Bilder übermittelt, die Räume, die tagsüber den Eltern „gehören“, kann sich das Kind in dieser verbotenen, weil heimlichen Situation, erst nachts aneignen. Im Tageslicht wirken allerdings die Handlungen der Erwachsenen auf den Zuschauer gar nicht so abschreckend und fremd, doch durch die nächtlichen Ex-

Der Einsatz der Hintergrundmusik spielt im Film eine zentrale Rolle

kurse Paulas vermittelt der Film, wie sehr sich das Kind in der Erwachsenenwelt am Tage eingeeengt *fühlt*. Die „Gedankenstimme“ erklärt, daß Paula das übermäßige „Schlafen“ der Eltern ablehnt und eigentlich ihre körperliche und emotionale Anwesenheit wünscht. So provoziert sie nachts Lärm, um die Eltern zu wecken und sie in ihre Welt miteinzubeziehen, doch die Eltern verstehen Paulas Signale nicht. Das Problem der mißlungenen Kommunikation wird „anschaulich“: Kurt schiebt das Kind zurück ins Bett, sucht keine Form der Nähe oder des Körperkontakts (kontrastiv zeigen Bilder Paulas Erinnerungen, wie sie beim Großvater auf dem Schoß sitzt und wie ein Kleinkind gefüttert, also *umsorgt* und *behütet* wird.).

Die nichtsprachliche *auditive Ebene*, nämlich der Einsatz der *Hintergrundmusik*, spielt im Film eine zentrale Rolle. Jede Musikrichtung übernimmt eine spezielle Funktion: Die Klaviermusik, eine Variation von „*Es waren zwei Königskinder*“, wird eingeblendet, wenn Paulas „Gedankenstimme“ spricht, macht also Paulas Innen-Welt transparent, die für die anderen nicht hörbar und unzugänglich ist. Eine Gegenwelt ist die moderne Unterhaltungsmusik aus dem Radio, gekoppelt an Kurt und Christa, während

⁴⁷ Die „Beobachtung“ der Filmfiguren Kurt und Christa ist zwar, wie Gespräche mit den Gästen zeigen, wissenschaftlich motiviert (der Begriff ist hier allenfalls Teil eines empirischen Erkenntnisprozesses definiert, nicht konstruktivistisch), doch kann der Zuschauer eher die von dieser Beobachtung ausgehende psychische Bedrohung wahrnehmen, die Nähe zu einem positivistischen Wissenschaftsansatz wäre aus dem Film nur sehr mühsam herauszudeuten.

das Milieu der Großeltern mit Liedern aus dem 19. Jahrhundert und Kirchenmusik in Verbindung gebracht wird, die Paula in ihrem neuen „Zuhause“ versucht, als Gegenmusik gegen die „leichte“ Sonntagsmusik der Adoptiveltern zu verwenden. In Situationen der Harmonie zwischen Erwachsenen (vorrangig Kurt) und Kind (zum Beispiel beim gemeinsamen Tanz) erscheint eine Kindermusik, die verbindenden Charakter hat. So werden auditiv die Welten und Gegenwelten gekennzeichnet, jede hat sozusagen ihre Erkennungsmelodie und kann vom Zuschauer fast intuitiv entsprechend zugeordnet werden; die Film- musik hat hier überwiegend polarisierende Funktion, da sie Filmsituationen durch ihren charakteristischen Klang in ihrer Deutung festlegt.⁴⁸ Anders als beim Buch werden vom Rezipienten nicht nur kognitive Impulse gegeben, sondern setzt Anne Voss gezielt die Sinnlichkeit der Vermittlung des AV-Mediums Fernsehen ein. Für dieses Fernsehspiel ist das Zusammenspiel von Wortsprache, gezeigten Bildern und Hintergrundmusik konstitutiv,⁴⁹ denn ohne die kommentierende Gedankenstimme des Kindes, verstärkt durch eigene Musikwelt, wäre die Subjektivität der kindlichen Sphäre für den Zuschauer kaum nachvollziehbar.

Anders als Gabriele Wohmann problematisiert Anne Voss ihre Autorenposition als Filmemacherin nicht, die *filmische* Abbildung wirkt zunächst im Sinne der „realistischen“ Wiedergabe wie eine objektive Instanz, die „spurenlose“ Kamera als objektives Instrument zur Abbildung des Geschehens. Eine filmische Erzählung wird ausschlaggebend durch die Kameraführung konstituiert, da die Kamera durch das technische Handeln in das Erzählen eingreift, Akzente setzt, Übergänge und Zusam-

*In Situationen der Harmonie
erscheint eine Kindermusik,
die verbindenden Charaktere hat*

menhänge inszeniert sowie die Wahrnehmung und Perspektive des Zuschauers steuert.⁵⁰ Dem Zuschauer wird in der Regel, wie in Anne Voss' Film, die Präsenz der Kamera nicht bewußt gemacht, doch sind Entscheidungen über Bildausschnitt und Bildkomposition, das Arrangement der Figuren im Bild, Festlegungen über die Konstitution des Bildraumes usw. bedeutend, da sie das Erzählkontinuum des Films füllen und den Erzählzusammenhang produktiv herstellen.⁵¹ Während Gabriele Wohmann durch ihren Sprachgestus und anhand der schreibenden Protagonisten das „Rohmaterial Wort“ metasprachlich reflektiert, wird die Technik des filmischen Produktions- und Erzählprozesses von Anne Voss medial nicht thematisiert. Durch die Zuordnung zum Genre „Fernsehspiel“⁵² ist der Zuschauer über die Fiktionalität der story informiert, so daß er gezwungen ist, das Gezeigte als Modell zu bewerten und nicht für „Dokumentation“ zu halten.⁵³ Weiterhin ist ihm bewußt, daß eine erzählende Instanz, damit ist aber nicht die Autorin oder Regisseu-

⁵⁰ Inzwischen bestimmt denn auch das „komplexe Relationsgefüge zwischen den registrierten Blicken der Akteure und dem intermittierenden Blick der Kamera“ zunehmend die neuere filmtheoretische Reflexion. (vgl. Prümm, Karl, *Die schöpferische Rolle des Kameramannes*, in: *Archiv für Urheber-Film-Funk und Theaterrecht*, Bd. 118, 1992, S. 28; 43.)

⁵¹ vgl. ebenda, S. 28; 31; 35-36.

Prümm betont die Relevanz der Kamerabewegungen, denn sie „verändern das Verhältnis der Apparatur zum filmischen Gegenstand, sie greifen in die Wahrnehmung des Zuschauers ein. Monaco bezeichnet sie gar als 'Determinanten für den Inhalt de (!) Films'." (s. ebenda, S. 36.)

⁵² Der Genre-Begriff ändert sich angesichts der Vermischung von Sendeformen und der multimedialen Angebote zunehmend, doch ist hier der traditionelle, an Programminhalt und ihrer Präsentation ausgerichtete Genre-Begriff gemeint; es sei jedoch darauf hingewiesen, daß poetologische und medientheoretische Diskussionen andere Wege der Gattungsbestimmung beschreiben und einen mehrdimensionalen Genre-Begriff verwenden; so wurde im Rahmen des Sonderforschungsbereichs „Bildschirmmedien“ der Universität Siegen „erfolgreich mit einer subjektbezogenen Begriffsfassung operiert, die 'Genres' als kognitives Schemata beschreibt.“ (Siehe und vgl. Hallenberger, Gerd, „Genre“ als Schlüsselbegriff bei der Analyse von Bildschirmmedien, in: Schanze, Helmut; Kreuzer, Helmut (Hg.), *Bausteine IV. Beiträge zur Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien, Arbeitshefte Bildschirmmedien 65*, Siegen 1997, S. 116-117.) Ältere Ansätze haben bereits auf die mögliche Unterscheidung der dramaturgischen Genrebezeichnung „Fernsehspiel“ hingewiesen und unter dem Begriff „Fernsehfilm (dem Fernseh kino) eine Kunstgattung ... und gleichzeitig eine Programmform des Fernsehens verstanden.“ (Hoff, Peter, *Die visuelle Mehrschichtigkeit des Fernsehbildes*, in: *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft*, Jg. 23, 1982, H. 1, S.108-123.)

⁴⁸ Vgl. Pauli, Hansjörg, *Filmmusik: Ein historisch-kritischer Abriss*, in: Schmidt, Hans-Christian (Hg.), *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Perspektiven und Materialien*. Mainz 1976, S. 104.

⁴⁹ Die Relevanz des Zusammenspiels von auditiven und visuellen Elementen ist ein medienspezifisches Phänomen: „Das Fernseh bild ohne Tonbegleitung, sofern dies nicht ausgesprochen beabsichtigt ist, verliert an Informativität, Bildlichkeit, Plastizität und malerischem Ausdruck. Die Einheit von Ton und Bild ist eine weitere charakteristische Beschaffenheit der Fernsehvorführung.“ (Serebrjakow, D., *Etwas Theorie aus der Praxis eines Kameramannes*, a.a.O., S. 18.)

rin gemeint, hinter dem filmischen Diskurs steht, die die Bilder in der Weise ordnet, verknüpft, dem Rezipienten von seinem fiktiven Standpunkt aus präsentiert.⁵⁴ Dies wird aber nirgends auf einer Metaebene filmisch ins Bewußtsein gerückt, damit auch nicht als Beobachterposition relativiert.

Diese visualisierte Kritik am Konzept der anti-autoritären Erziehung ist damit weniger theoretisch als emotional gestaltet, denn die Intensität der Bilder ermöglicht eine andere Rezeptivität. Das, was Emotionalität kennzeichnet, wird bildlich unmittelbarer als über die Sprache vermittelt: Sinnliche Wahrnehmung, Gestik, Mimik, Intonation - brauchen nicht „beschrieben“, sondern können direkt visuell-auditiv dargestellt und damit erlebbar werden, die Bildästhetik hat zur „Beschreibung“ menschlicher Regungen andere, oft angemessenere Mittel als die Wortsprache; die Zwischenstation des Kopfes ist ausgeschaltet: Obgleich der Verstand nicht als Übermittlungsträger dient, werden Gefühle paradoxerweise „verständlicher“. Die selbstkritischen Gedanken des Kindes in den inneren Monologen oder Tagebuchaufzeichnungen im Roman resultieren eigentlich aus einem „Unbehagen“ und „Unglücklichsein“, Gefühle wurden verbalisiert und somit nicht „erfahrbar“.

Wie durch den Medienwechsel Aussagevariationen entstehen, zeigen die Episoden, die anders, als das eben angeführte Beispiel - von der Medialität der Wortsprache bestimmt sind, gemeint ist das von der Journalistin geführte Interview. Während Wohmanns Roman die manipulativen Funktionen der Sprache mit Sprache offenlegt,

den Kontrast von Wort und Realität, von Wahrheit und Lüge beschreibt

... es ergibt einfach eine Art Spielhandlung, oder: Handlung, Echtheit unseres Alltag, und die Interviewleute kriegen das mit ohne daß wirs erst erklären müssen, quasi von selbst ... (95)

bildet Anne Voss das Interview ab, zeigt aber mit Bildern, wie wenig „lebendig“ und „wahrhaftig“ die ewig redenden Figuren sind, da deren gesprochene Worte nicht mit dem vorge-

führten Leben des Kindes übereinstimmen. Kurt und Christa schildern, wie andere sie wahrnehmen sollen, sie möchten,

daß ein Bild von ihnen entsteht, das sie verbal von sich entworfen haben. Indirekt wird durch das Zeitungsinterview im Film die Medienrealität als eine scheinbare entlarvt, die Medien veröffentlichen ein „verfälschtes“, manipuliertes Bild vom Leben der Schreibenden und ihrem „wahren“ Verhältnis zu Paula. So gesehen kommt hintergründig Medienkritik mit hinein, doch nicht prinzipielles Infragestellen sämtlicher Wirklichkeitsrezeption.

FERNSEHFILM:

„KURT: ‚Und schreiben wir noch so was Wichtiges - Paula geht vor.‘

CHRISTA: ‚Paula lebt einfach mit uns. Ganz frei, ungezwungen. Und so in freier Partnerschaft, integriert, wenn Sie so wollen.‘

KURT: ‚Christa sammelt derzeit Material über ihre Erfahrungen mit dem Kind. Das wird vielleicht ein Buch.‘

REPORTERIN: ‚Über Kinder oder für Kinder?‘

CHRISTA: ‚Das steht noch nicht ganz fest.‘“

Die Kritiken zum Film sind überwiegend ablehnend

Vergleich der Stoffrealisationen

Die Kritiken zum Film sind überwiegend ablehnend, Hans Dieter Seidel behauptet zu wissen, daß Gabriele Wohmann wohl aus guten Gründen nicht selbst, wie sonst oft üblich, die Zweitverwertung ihres Romansstoffs vorgenommen habe.

Wer den Roman gelesen hatte, mochte seine Zweifel haben. Paulinchen ein Fall für filmische Bilder?

⁵³ Im Kontext „filmisches Schreiben“ - gemeint ist das perspektivische Schreiben in der Epoche des Realismus, hier speziell in Storms Werken - äußert sich Harro Segeberg zum Stichwort „Film-Realität“ bezogen auf Alexander Kluges Filmarbeit: Film besteht aus der Mikrostruktur von Sequenzen, „die wie der komplizierte Bau eines perfekt kalkulierten Satzes zusammengefügt sind“, insofern sprächen Kluge und seine Gesprächspartner ganz selbstverständlich von den „Sätzen“ ihres Films, „dessen Einzel-Bilder mit den ‚Worten‘ einer hochkomplexen, weil artifiziell gefügten Sprach-„Grammatik“ verglichen werden können. Dieses in Kluges Fernsehmagazinen immer wieder vorgeführte ‚Blättern im Film‘ kann also in der Fabrikation der Medien-Realität die medialen Transformationen unserer Erlebnis-Realität zugleich vorführen und in ihrem konstruktiven Charakter herausstellen.“ (vgl. und siehe Segeberg, Harro, *Rahmen und Schnitt, Zur Mediengeschichte des Sehens seit der Aufklärung*, in: *Wirkendes Wort*, 43. Jg. 2/1993, S. 297.)

⁵⁴ Vgl. Hurst, Matthias, *Erzählsituationen in Literatur und Film*, a.a.O., S. 88.

Würde Gabriele Wohmanns literarischer Trick, die kindlichen Bekenntnisse im Spiegel der Sprache progressiver Debattierunden zu brechen, also die Erzählerperspektive ständig übereinanderzuschieben, in der optischen Umsetzung überhaupt noch funktionieren? So viel Einsichtsvermögen die filmische Adaption von Anne Voss auch betonte: der Trick funktionierte nicht mehr. Wo das Buch bei aller Nähe zu den Details des pädagogischen Fehlversuchs auf Distanz achtet, bekam der Film etwas unwiderruflich Eindeutiges. Aus dem halb ironisch, halb verzweifelt beobachteten Planspiel wurde die Demonstration einer kindlichen Tragödie. In der notwendigen Komprimierung auf neunzig Filmminuten kalte Liebe blieb Anne Voss gar nichts anderes übrig, als die Beweise fühllos angewandter Erziehungsideen gleichsam abzuhaken. ‚Paulinchen war allein zu Haus‘ ist eine Geschichte für den Kopf, nicht für die Augen.⁵⁵

Zum Teil richtet sich die Kritik gegen Phänomene, die grundsätzlich für „Literaturverfilmungen“ gelten, so bekommen zum Beispiel Figuren aus der Phantasie des Lesers wegen ihrer konkreten Visualisierung durch Schauspieler auch immer „etwas unwiderruflich Eindeutiges“, also liegt ein medienspezifisches Phänomen vor.⁵⁶ Entscheidender ist der medial bedingte unterschiedliche Einsatz der Perspektivität in beiden Stoffbearbeitungen. Geht man von der theoretischen Annahme einer Unterscheidung von Tiefen- und Oberflächenstruktur eines Stoffes aus, so kann man mit Hilfe dieser Differenzierung erkennen, daß bereits beim gleichen Medium aufgrund der Wahl der Erzählerfigur ein Stoff zu zwei verschiedenen Oberflächenstrukturen, „also zwei verschiedenen Erzähltexten“ führen kann. Der Autor wählt aus verschiedenen Formen der Präsentation seines Stoffes (der Tiefenstruktur), gestaltet den Stoff, legt die Erzählperspektive fest, aus der heraus

der epische Text als Erzählung (der Oberflächenstruktur) präsentiert wird.⁵⁷ Wird der gleiche Stoff nun in ein anderes Medium transponiert, ist einleuchtend, daß zwar einerseits - wie beim Erzähltext - durch die Wahl der Erzählerperspektive eine spezifische Oberflächenstruktur hervorgebracht wird, die aber andererseits substantiell durch die medialen Möglichkeiten des Films bestimmt ist, also in jedem Fall anders als eine textliche Variante gestaltet sein wird.⁵⁸

Vergleicht man die Perspektivität in Film und Roman, so muß zunächst festgehalten werden, daß Gabriele Wohmann nicht im filmischen Sinne perspektivisch geschrieben hat. Während bereits Texte der Aufklärung antizipatorisch die perspektivischen Möglichkeiten der filmischen Erzählstile verwendet haben, indem „Erzählhandlungen als Ketten von Guckkastenbildern“ komponiert und in der Literatur des Realismus durch den Wechsel von Perspektiven verschiedener Figuren Erzählungen „filmisch“ gestaltet worden sind,⁵⁹ ist Wohmanns Perspektivität gekennzeichnet von der Zentrierung auf eine Per-

⁵⁷ Vgl. Hurst, Matthias, *Erzählsituationen in Literatur und Film*, a.a.O., S. 18-19.

⁵⁸ So gesehen ist die folgende Einschätzung stärker zu differenzieren: „Prinzipiell lassen sich alle literarischen Erzählsituationen auch filmisch nachgestalten. Gebundene oder gelöste Kameraführung, die Möglichkeiten eines eher unauffälligen Schnitts oder einer bedeutungsvollen Montage, subjektivierende oder distanzierende Aufnahmetechniken und nicht-kinematographische Gestaltungsmittel, also beispielsweise Erzählerstimme, Textinserts oder kommentierende Musik, können bewußt eingesetzt werden, um die drei idealtypischen Erzählsituationen - auktoriale ES, personale ES und Ich-ES zu erzeugen.“ (Hurst, Matthias, *Erzählsituationen in Literatur und Film*, a.a.O., S. 286.)

Die Medialität als bestimmende Größe bei der Realisation des Stoffes ist dabei noch außer acht gelassen. Hurst verweist selbst darauf, daß - gemessen an diesen Kriterien - zwar die Oberflächenstruktur des Films dem literarischen Text gleichen kann, trotzdem aber andere Wirkungen zustande kommen. Seine Begründung: „... der Film etabliert durch eine Folge von Bildern und Einstellungen zwangsläufig eine bestimmte Erzählhaltung, die sich einem der drei Idealtypen zuordnen läßt, wohingegen die Literatur sich durch eine dynamische Gestaltung ihrer Erzählsituationen, durch den sprunghaften Wechsel der Erzählperspektiven geradezu von einer eindeutig bestimmbareren Erzählsituation lösen kann. ...‘ Auch wenn der Film immer kompliziertere Systeme von Rückblenden, immer komplexere syntagmische Strukturen verwendet“, so Rusterholz, ‚kommt er doch ... rasch an die Grenzen der Möglichkeiten der Darstellung der Erzählperspektiven.“ (ebenda, S. 287.)

⁵⁹ Ein Beispiel zur Einschätzung der Literatur Theodor Storms zeigt, wie grundsätzlich anders Wohmann „Perspektivität“ im Vergleich zum Aussagemodus des 19. Jahrhunderts einsetzte: „Der Versuch, ‚Dieselben Vorgänge aus verschiedenen Perspektiven‘ zu zeigen, führt nämlich auch im Falle Storms zum ‚Einbruch bewegter Bilder‘ in eine Syntax, die das Geschehen bald von ‚unten‘, bald von

⁵⁵ Seidel, Hans-Dieter, „Paulinchen war allein zu Haus“. *Die kalte Liebe*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 101, 2.5.1981.

⁵⁶ Beispielsweise betont der Schriftsteller und Literaturredakteur (WDR) Werner Koch, der selber auch Fernseharbeit geleistet hat, 1971 die Unterschiedlichkeit beider Medien: „Der Roman wirkt durch das gedruckte, also stumme, also vorstellungsfreie Wort; er erzeugt Gefühle, Stimmungen, Assoziationen. Denk- und Spieltriebe, ganz einfach Genuß dadurch, daß der Leser mitmacht. Der verfilmte Roman wirkt durch Bild und Ton; was die Menschen fühlen und denken, sprechen sie aus, man sieht die Farbe ihrer Augen, den exakten Stand der Betrunkenheit und die hervorquellende Glycerinträne. Der Zuschauer registriert das. Beim Leser wäre die Träne - zum Beispiel - vier Sekunden später in seine Phantasie eingedrungen. Und sehr wahrscheinlich eine ganz andere Träne.“ (Koch, Werner, *Die Literatur, das Fernsehen und der Schriftsteller*, in: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.), *Literaturbetrieb in Deutschland*. München 1971. S. 214-215.

son, von der ausgehend andere Beobachtungsmöglichkeiten gefiltert weitergegeben werden. So gesehen eine eher „unfilmische“ Schreibweise, die Schwierigkeiten bereitet, entsprechende Wirklichkeitskonstruktion bildlich zu entwerfen und zu problematisieren.

Wie Anne Voss' Film zeigt, ist durch Komposition und narrative Gestaltung zwar ein neues künstlerisches Werk entstanden, hier geht es um den Aspekt, inwieweit diese Stoffrealisation mit Hilfe der Perspektivität - entsprechend dem literarischen Text - Wirklichkeit konstruiert und/oder die Konstruktivität jeglicher Wirklichkeitswahrnehmung künstlerisch thematisiert. Indem Anne Voss dem rationalistischen Leben der Adoptiveltern in Bildern die gefühlvollere, kindgerechtere Welt der Großeltern entgegensetzt, entwirft sie symbolisch zwei Welten. Die anachronistische Welt der Großeltern, die religiöse Werte und Formen einer fast überholten Tradition *leben*, steht für eine autonome Lebensform, die nicht aus wissenschaftlichen Erkenntnissen heraus Forderungen stellt, sondern mit der sich das Kind emotional identifizieren kann. So gesehen plädiert auch Anne Voss' Film wie Wohmanns Roman für die Wirklichkeitsentwurf des einzelnen, nicht der kollektiven Masse, doch intendiert die filmische Version nicht das Transparentmachen der Konstruktivität von Wirklichkeit, sondern konstruiert innerhalb des Me-

„oben“ wahrnimmt, den Helden in das stürmisch bewegte Geschehen einer Sturm- und Regenszene hineinzieht und dabei, auf dem Höhepunkt solcher Dynamik, jetzt von Halbsatz zu Halbsatz, den Blickwinkel und damit, 'filmisch' gesprochen, die Einstellungsgröße' und 'Einstellungsperspektive' wechselt.“ „... der Blickwinkel des Erzählers sieht das Geschehen jetzt ganz wie eine subjektive Kamera nur aus seiner Perspektive...“

„Nicht die Kamera, sondern der im abstrakten Schrift-Zeichen gespeicherte Wort-Klang der Sprache, der laut oder leise gelesen - im Kopf des Lesers innere Bilder auslöst, fungiert bei Storm so gesehen als eine bereits ziemlich komplexe Technologie des Sehens. 'Filmisches Schreiben' meint in dieser Perspektive nicht mehr und nicht weniger als die vorausgreifende literarische Inszenierung von Wahrnehmungs- und Darstellungsformen, die später von der technischen Apparatur des Kamera-Films weiter revolutioniert sind. ... Was in Storms beweglicher point of view-Technik erreicht wird, ist das Hineinziehen des Lesers in rasch wechselnde Wahrnehmungssituationen, die - wiewohl aus jeweils sehr unterschiedlichen Blickwinkeln gesehen - zur Kombination von Blickführungen verknüpft sind, deren Polyperspektivität für ein einzelnes Auge, das auf einen einzigen Beobachterstandpunkt fixiert ist, nicht erreichbar wäre.“ (Segeberg, Harro, *Rahmen und Schnitt. Zur Medien-geschichte des Sehens seit der Aufklärung*, in: *Wirkendes Wort*, 43. Jg. 1993, S. 291-292; vgl. auch S. 288-289.)

⁶⁰ Hier soll weniger auf die Möglichkeiten hingewiesen werden, die der Filmregisseur mit der Platzierung der Figuren auf dem Bildschirm erreicht: Die Medialität des Fernsehens ist gegenüber dem Kino sicher eine andere, doch gibt es

diums eine neue Wirklichkeit, bei der nur indirekt der Realitätsgehalt problematisiert wird. Der Film bezieht zwar implizit die Konstruktivität der gezeigten Wirklichkeit zum einen zwar aus der perspektivischen Konstruktion des Handlungsverlaufs und auch aus der allgemeinen Kenntnis über den kompositorischen Charakter jeglicher medialer, insbesondere audiovisueller Vermittlung ein, doch der Beobachterstandpunkt der Kamera entspricht durch die überwiegend „objektiven“ Kameraeinstellungen der Beobachtung der Wirklichkeit und stellt *eine* Sicht der Wirklichkeit dar. Diese Wirklichkeitsillusion kommt durch das erlebende Bewußtsein des Betrachters zustande,⁶⁰ der die Bildschirm-Realität trotz der Fiktionalität im erlebenden Bewußtsein als eine mögliche Realität begreift. Der *Eindruck* der Unmittelbarkeit des Films im Gegensatz zur Mittelbarkeit literarischer Texte trägt zu diesem Bewußtseinsprozeß bei.⁶¹ Auch die „Zeitrealität“ ist eine andere als in der literarischen Fassung: Die scheinbare Zeitidentität mit der vorgetragenen Handlung vermittelt gleichfalls eher die Illusion eines so möglicherweise realiter erlebten Geschehens,⁶² trotz der Kenntnis der Fiktionalität, schafft die filmische Medialität eine Bewußtseinsperspektive, die Wirklichkeitsillusion erzeugt. Die traditionelle Machart des Films ist eher bemüht, die illusionierenden Möglichkeiten des Fernsehens zu nutzen und Wirklichkeit

auch hier Möglichkeiten, Wirklichkeitsillusion durch Bewußtseinsperspektive zu erzeugen. (Vgl. Drommert, René, *Bildformat. Perspektive und illusionsbildende Kraft im Film und im Fernsehen*, in: *Rundfunk und Fernsehen*, Jg. 5, 1957, S. 139.)

⁶¹ Damit ist nicht gemeint, daß das Fernsehen als „unmittelbares Medium“ prinzipiell keine künstlerische Gestaltung zuläßt. Aufgrund der Vorstellung, daß dem Film jegliche „Mittelbarkeit“, oder wie es Thomas Mann formuliert hatte, „Mitteilbarkeit“, fehle, war der Film zum unkünstlerischen Medium abgestempelt worden; die Gegenposition dazu vertrat 1932 Rudolf Arnheim in seiner filmtheoretischen Schrift mit dem programmatischen Titel „*Film als Kunst*“. (vgl. dazu, Hurst, Matthias, *Erzählsituationen in Literatur und Film*, a.a.O., S. 50-51; 58.)

Der (Fernseh-) Film als narratives Medium hat, - wie ja auch die Analyse des vorliegenden Fernsehspiels „Paulinchen“ zeigt -, eine Reihe von kompositorischen und gestalterischen Möglichkeiten. Neuere Ansätze betonen die Gemeinsamkeiten beider Medien als Kunstmedien: „Es ist deutlich geworden, daß der Film als narratives Medium prinzipiell der epischen Literatur sehr ähnlich ist; beiden Medien gemeinsam ist außerdem ihre Mittelbarkeit und ihr Entstehungs- und Gestaltungsprozeß durch die Transformation einer Tiefenstruktur in eine Oberflächenstruktur - völlig unabhängig von ihren unterschiedlichen Zeichensystemen.“ (ebenda, a.a.O., S. 87.)

⁶² Vgl. dazu auch: Serebrjakow, D., *Etwas Theorie aus der Praxis eines Kameramannes*, a.a.O., S. 17.

„vorzutauschen“, eine Geschichte zu erzählen, als die Fragwürdigkeit medialer und Vermittlung und Subjektivität sämtlicher Lebensmodelle offenzulegen. Die Perspektivität des Romans „*Paulinchen*“ macht die Konstruktivität sämtlicher Ideenbildung, auch die des Autors und (jeglicher) Wissenschaft bewußt, während die Perspektivität des Films die „Wahrheit“ und „Richtigkeit“ der Perspektive des Kindes verstärkt und sanktioniert so die Möglichkeit der Ideenbildung von „richtig“ und „falsch“. Damit ist der Film *kein* Beitrag zur Problematisierung subjektiver Wirklichkeitsentwürfe, sondern übt konkretere Kritik an (zeit-)spezifischen Vorstellungen von Erziehung.

Der Blickwinkel des Zuschauers ist stärker auf eine Individualerfahrung gelenkt, aus der sich eine allgemeine Anklage gegen Inhumanität ableiten läßt, die dann vorliegt, wenn Kinder zum Objekt der Bedürfnisse Erwachsener gemacht werden. In Anne Voss' Film ist demnach eine Reflexionsebene nicht berücksichtigt worden, die Aussageebenen sind um eine Ebene reduziert; der Film vermittelt weniger exemplarisch die Darstellung subjektiver Wirklichkeitswahrnehmung als die Darstellung eines individuellen Phänomens, das dann allgemeinere Kritikpunkte schlußfolgern läßt. Ein Äquivalent zu der Wohmanns Realitätsdarstellung hätten Bilder, gezeigte Handlungen, sein können, die parallel dazu die Bildhaftigkeit der Wirklichkeit offenlegen, Schein und Unwirklichkeit transparent machen; doch Anne Voss versucht nicht, innerhalb der Medialität des Zeichensystems Film die Konstruktivität von Wirklichkeit aufzuzeigen.

Gabriele Wohmann benutzt die Perspektivenproblematik und den Einsatz metasprachlicher Ebenen, um die Pseudowissenschaftlichkeit und Ineffektivität der pädagogischen Sprache ihrer Generation zu entlarven, den Modellcharakter von Idealen und Lebenssowie Erziehungsentwürfen zu veranschaulichen. Sie macht auf die Gefahren einer zunehmenden Verwissenschaftlichung in zwischenmenschlichen Beziehungen aufmerksam, die zu Identifikationsschwierigkeiten und zur Entfremdung zum eigenen Ich, entstanden durch eine totale, bzw. „totalitäre“ Versprachlichung auch von ontologisch Nicht-Sagbarem, führen können. Doch indem sie ihre Kritikpunkte in dieser re-

flektierten Schreibweise offensiv thematisiert, gibt sie sich auch unbewußt als Zeitgenossin zu erkennen: Der von der Pädagogik und Psychologie propagierte Einsatz von Sprache wird paradigmatisch durch einen äquivalenten, analytischen Sprachgebrauch problematisiert; ein Leser, der dieser Sprache nicht mächtig ist und diesen Denkmustern nicht folgen kann, versteht die vorgebrachte Kritik nicht.⁶³ Dies könnte ein Ansatzpunkt zur kritischen Bewertung des Romans sein, doch soll der Frage nach der Transzendenz und dem künstlerischen Stellenwert oder „Literarizität“ der beiden Stoffbearbeitungen in diesem Rahmen nicht nachgegangen werden.⁶⁴ Der Roman setzt im Vergleich zum Film die perspektivischen Möglichkeiten offensiver und gezielter in Richtung Modellbildung ein, die gezeigte Subjektivität wird anhand der Darstellungsmittel eindeutig als Teil der Wirklichkeitskonstruktion übermittelt. Bei Gabriele Wohmann also die Offenlegung der Subjektivität jeglicher Wirklichkeitswahrnehmung und Konstruktivität von Lebensentwürfen.

Die essentiell verschiedene Medialität des Films und des Romans haben eindeutig eine andere Akzentsetzung bewirkt.

⁶³ So verweisen auch Fernsehspielmacher auf die Problematik wissenschaftlichen Denkens im Kontext künstlerischer Sendungen: „Auch die Weltkenntnis der Künstler führt im wissenschaftlichen Zeitalter notwendig über die Wissenschaften. Aber es bleibt ein unerreichbares Ziel für den Künstler, sein Thema, den Menschen und seine Beziehungen zum Mitmenschen und seiner Zeit, wissenschaftlich analytisch zu erklären. Denn die Kunst erklärt nicht, sondern macht sichtbar.“ (Döpke, Oswald, *Das Gestalterische. Fernsehregie - Zwänge und Möglichkeiten*, in: *Fernsehen. Ein Medium sieht sich selbst*. Mainz 1976, S. 210.)

⁶⁴ Der Begriff der Werktranszendenz wird vor allem seit den siebziger Jahren problematisiert, seit nämlich die Frage nach den Möglichkeiten von empirischen Methoden in der Literaturwissenschaft in Abgrenzung zu hermeneutischen Verfahren diskutiert worden ist. (vgl. dazu zum Beispiel: Groeben, Norbert, *Literaturpsychologie. Literaturwissenschaft zwischen Hermeneutik und Empirie*. Stuttgart 1972, bes. S. 194-198.) Auf die Diskussion um den Zusammenhang von „Mittelbarkeit“, „Literarizität“ und „Ästhetik“ in literarischen Texten im Vergleich zum Film kann hier nur hingewiesen werden. (s. Hurst, Matthias, a.a.O., S. 21-23.)

Die Autorin

Dr. Ingrid Scheffler

(1955)

Freie Kommunikations- und
Literaturwissenschaftlerin,
Universität Halle.

Die vielen Opfer der Zensur ¹

GÜNTER MÜCHLER

In der Opferliste der von der Zensur geknechteten Journalisten des Vormärz nimmt Ludwig Börne einen herausragenden Platz ein. Aber wer kennt die Schmerzen des Johann Joseph Severus? Er war Zensor Börmes, der im Jahre 1819 die *Zeitung der freien Stadt Frankfurt* redigierte. Zur selben Zeit, da Börne seinen Posten wegen politischer Unbotmäßigkeit verlassen mußte, versuchte der Zensor aus dem Amt zu fliehen. Börne hatte den alterfahrenen Pressekontrolleur in kürzester Zeit nervlich ruiniert. Also schrieb Severus am 24. August 1819 an den Senat der Stadt Frankfurt:

Es ist keine Übertreibung, wenn ich behaupte, daß mir während neun Jahren, alle hiesigen Zeitungs-Redakteure zusammengenommen, die Erfüllung meiner Pflicht als Zensor nicht so sehr erschwert, und ich darf wohl sagen, so verhaßt gemacht haben, als dieser einzige Mann in fünf Monaten.²

Man darf annehmen, daß Börne den Severus nicht allein dadurch zur Verzweiflung gebracht hat, daß er una-blässig regie-rungsfeindliche Artikel verfaßte; das taten andere auch. Börne schrieb aber eine

Die Erschießung des Buchhändlers Palm im Jahre 1806 war die ganz große Ausnahme

so elegante Feder, daß es der Zensur schwerfallen mußte, die Absicht zu ahnden, wo die Ausführung so listig war. Dem Frust, der auf diese Weise entstand, war Severus auf die Dauer nicht gewachsen, zumal es Börne gelang, seinen Frankfurter Aufseher in halb Europa zu einer Witzfigur zu machen. Entnervt und Mitleid heischend fuhr Severus in seinem Kündigungsschreiben fort:

Seitdem ist in vielen Zeitungen des Auslandes das Gespötte über die hiesige Zensur zu einem ständigen Artikel geworden, zu welchem ohne Zweifel Dr. Börne die Materialien liefert, und mein Name gilt den englischen und französischen Journalisten als Zielscheibe ihres Witzes, die Erfüllung meiner Pflicht als Zensor aber nennen sie ein Verbrechen gegen die Freiheit

¹ Dieser Beitrag ist Teil des Buches „*Wie ein neuer Spiegel*“. *Die Geschichte der Cotta'schen Allgemeinen Zeitung*, verfaßt von Günter Müchler; erschienen 1998 in der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft in Darmstadt.

² Zit. nach Wolfgang Labuhn: *Ludwig Börne als Publizist 1818-1837*. Sonderdruck aus: *Juden im Vormärz und in der Revolution von 1848*, hrsg. von Walter Grab und Julius H. Schoeps, Sachsenheim 1983, S. 114.

der Völker: Wie soll ich, der Verachtung und blinden Wut solcher Libellisten durch einen einzigen Menschen überliefert, künftig den Mut hernehmen, das mir aufgetragene - ohnedies höchst undankbare Amt eines Zensors auszuüben, wenn für solche Kränkungen und Verleumdungen kein Ende abzusehen ist?

Die Episode verdient Erwähnung, weil sie mehr als eine Pointe in der Geschichte der Zensur darstellt. Wir sind daran gewöhnt, uns den Durchschnittszensor der Restaurationszeit als Blutsauger oder doch wenigstens als Schwachkopf vorzustellen. Dabei bedienen wir uns der Optik der betroffenen Journalisten. Wenn Johann Georg August Wirth³ den Zensor als „Diener der Finsternis“, und als „jämmerliches Werkzeug roher Gewalt und Anmaßung“ apostrophierte, schrieb er sich den angestauten Zorn von der Seele. Ein abgewogenes Urteil war von ihm nicht zu verlangen. Es würde ja auch niemand vom Gehenkten erwarten, daß er wohlwollend an den Strick denkt.

Und doch ist die Zensur im Vormärz sehr viel komplexer gewesen, als die Zeugnisse der molestierten Zeitungsschreiber glauben machen. Eines kann man sagen: sie war meilenweit von den Praktiken der totalitären Pressekontrolle des zwanzigsten Jahrhunderts entfernt, an die wir naturgemäß denken, wenn heute von Zensur die Rede ist. Es ist ja ein Merkmal totalitärer Diktaturen, daß sie die Seelen der Menschen beherrschen wollen. Die Fürsten im Absolutismus hatten dagegen mit den Seelen wenig im Sinn. Was die Untertanen dachten, war ihnen ziemlich gleichgültig, solange sich diese nicht unterstanden, in die Staatsgeschäfte hinein-zureden und sich ruhig verhielten.

Die Erschießung des Buchhändlers Palm im Jahre 1806 war die ganz große Ausnahme. In der Regel riskierten Journalisten, Professoren oder Schriftsteller, die sich oppositionell äußerten, nicht Leib und Leben. Schlimm genug, daß ihnen im Extremfall Gefängnis, Berufsverbot oder Ausweisung drohten. Aber dieses Schicksal erlitten nur wenige. Zeitungsverbote waren

³ Zit. nach Walter Hömberg: *Verhinderte Liberalisierung zwischen Juli- und Märzrevolution (1830-1848)*, in: *Publizistisch-historische Beiträge*, hrsg. von Heinz-Dietrich Fischer, Bd. 5, *Deutsche Kommunikationskontrolle des 15. bis 20. Jahrhunderts*. München, New York, London, Paris 1982, S. 101.

nicht an der Tagesordnung; sie häuften sich erst nach der Juli-Revolution, speziell in Preußen.

Was man zum Unterdrückungsapparat der Restaurationszeit generell sagen kann, trifft auch für die Überwachung der Presse zu. Sie war, mit heutigen Augen gesehen, lückenhaft und un- ausgebildet. Für gewöhnlich erfolgten die Straf- maßnahmen gegen eine Zeitung nur nach mehr- facher Vorwarnung, und wenn es hart auf hart ging, konnte man durch eine Änderung des Zeitungs- titels oder durch den Wechsel des Druckortes den drohenden Blitzen ausweichen. Hier entfalteten die außer- ordentliche Zerglie- derung Deutschlands und das fast voll- ständige Fehlen einer Zentralgewalt eine äußerst wohlthätige Wirkung, wie überhaupt festzustellen ist, daß die schlimm- sten Formen der Unterdrückung den Zentralis- mus als Voraussetzung brauchen. Davon konnte aber unter der Ägide des Deutschen Bundes nicht die Rede sein. Hier war die rettende Grenze immer nahe, und wenn ein Zeitungsverleger mit der Verpflanzung seines Instituts drohte, wie das bei Cotta zum Standardrepertoire der Verteidi- gungskunst gehörte, dann war das stets eine reale Option und wurde entsprechend ernst genommen.

*Die Zensur
peinigt die Zensoren
wie die Zensierten*

„Tyranei im Spitzwegstil“

Trotzdem war die Zensur im Vormärz eine Tyranei, wenn auch eine „Tyranei im Spitzwegstil.“⁴ Wie perfide und teilweise stupide sie gehandhabt wurde, wird in diesem Kapitel noch deutlich werden. Aber die Journalisten wa- ren keineswegs die einzigen Opfer dieser Tyrannis. Vielmehr peinigte die Zensur die Zensoren fast ebenso wie die Zensierten. Diese seltsame Verschlingung hatte mehrere Ur- sachen. Eine demonstriert der Fall des armen Severus. Ein Journalist, der wie Börne über genügend Geschicklichkeit verfügte, war durch- aus in der Lage, den Spieß zu Lasten des Zensors umzudrehen. Entscheidend aber war, daß das „System Metternich“ bis zuletzt mit dem neuen Phänomen der Zeitung nicht umzugehen ver- stand. Die absolutistische Pressepolitik oszil- lierte beständig zwischen dem Wunsch, die lä- stigen Zeitungen loszuwerden, und dem Bemü- hen, sie als Lautsprecher der amtlichen Vorstel-

lungen zu instrumentalisieren. Folglich beka- men die Zensoren nur selten verlässliche An- weisungen oder die Instruktionen änderten ihren Sinn, so daß die Empfänger sich letztlich auf ihren Instinkt verlassen mußten. Andauernd schwebte das Damoklesschwert einer unver- hofften Rüge über ihnen.

Die Zensurkanone schoß mit Schrot, und häufig ging der Schuß nach hinten los. Auf der Strecke blieb dann der Zensor, getadelt, bestraft oder des Amtes enthoben. Er konnte nichts richtig machen, weil die Zensur falsch und ungeeignet war, ihre Ziele zu erreichen. Gentz hat das in seinen späten Tagen erkannt, und auch Metternich mußte einsehen, daß man die Zeitungen zwar kujonieren und die Redakteure mürbe machen konnte, der Kampf gegen die Zeitun- gen letztendlich aber zur Gattung der ungewinnbaren Kämpfe gehörte. Die Zensur be- scherte nur Molestes und gelegentlich sogar schwerwiegende außenpolitische Konflikte: Da- durch, daß in Staaten mit gesetzlicher Zensur alles, was in den Blättern stand, als geprüft und damit als amtlich gelten konnte, lag es nahe, daß beleidigte Regierungen den kritischen Auf- satz einer Zeitung als politischen Affront emp- fanden. Man beschwerte sich folglich nicht bei der Zeitung, sondern bei der für die Zensur zu- ständigen Regierung, die ja durch die offizielle Abnahme dem Journal sozusagen einen Amts- stempel aufgedrückt hatte. Auf diese Weise wurde die Zensur zur Falle. Es leuchtet ein, daß ein Blatt von der europäischen Strahlkraft der *Allgemeinen Zeitung* (AZ) aufgrund dieser inneren Gesetzmäßigkeit geradezu prädestiniert war, di- plomatische Verwicklungen zu produzieren.

Ursprünglich besaß das Wort „Zensur“ keinen ne- gativen Beigeschmack. Die Aufklärung fand es normal, ja notwendig, sicherzustellen, daß die „ein- fachen“ Menschen nur solchen Druckerzeug- nissen begegneten, die ihrer geistigen Wohlfahrt dienten. Das Volk mußte ja erst zum Gebrauch der Vernunft erzogen werden - eine Sichtweise, die vom absolutistischen Staat dankbar über- nommen wurde. Von diesem Standpunkt aus be- trachtet, war die Zensur kein Instrument der Re- pression, sondern der Fürsorge. Man mußte le- diglich Männer finden, die das Werkzeug wür- dig zu handhaben wußten. Daß hier die Crux liegen könnte, erkannte schon August Ludwig von Schlözer, der 1781 meinte, ganz allgemein sei die Zensur „eine herrliche Anstalt, eine fürs Publi- kum und den Autor gleich große Wohltat“, vor-

⁴ Dolf Stemberger, zit. nach Hömberg, a.a.O., S. 109.

ausgesetzt, der Zensor verhalte sich gegen den Autor „wie ein Vormund gegen sein Mündel“. Ein schlechter Zensor dagegen sei schlimmer als hundert Autoren.⁵

Für Schlözer mußte der wahre Zensor gebildeter sein als der Zeitungsschreiber. Solche Konstellationen kamen vor. Fichte, der die *Königsberger Hartung'sche Zeitung* kontrollierte, dürfte Schlözers Profilanforderungen ebenso entsprechen haben wie Wilhelm von Humboldt, der 1809 als Leiter der preußischen Zensurverwaltung wirkte. Im vorrevolutionären Frankreich wachte Malesherbes in königlichem Auftrag über die Buchproduktion, doch schmiedeten unter seinen milden Augen Voltaire und Diderot fröhlich „die geistige Artillerie der Revolution“⁶, der er selbst schließlich zum Opfer fiel. Das Schicksal bedachte die Zensoren bisweilen mit tiefgründiger Ironie.

Selbst nach der Revolution, als die Fürsten Europas unter Angstzuständen zu leiden begannen, die Zeitungen zahlreicher und mutiger wurden, genoß die Zensur zunächst noch das Ansehen einer „herrlichen Anstalt“. Das lag daran, daß die Federstriche des Zensors gegenüber den Ausbrüchen blanker Fürstenwillkür doch einen Fortschritt darstellten. Weit mehr war der „immediate“ Eingriff des Souveräns zu fürchten, wie ihn Cotta 1803 erlebte, als Herzog Friedrich die AZ kurzerhand verbot. Die Vorzensur als bürokratische Maßnahme bescherte dagegen einen gewissen Zuwachs an Rechtssicherheit, ganz abgesehen davon, daß sie die Verantwortung in den Schoß des Staates verlagerte. In einem Gutachten warnte Wilhelm von Humboldt 1816 ganz in liberalem Sinne vor einem Rückfall in das Willkürsystem, und zwar mit dem Argument, unter den Verhältnissen der Vorzensur würden die Beschränkungen der Pressefreiheit „wenigstens durch Persönlichkeit und Zufall gemildert“.⁷

Natürlich dachte sich Humboldt die Zensoren gebildet und tolerant - Eigenschaften, über die sein Zeitgenosse Johann Heinrich Renfner nun allerdings nicht verfügte. Renfner, der die Berliner Zeitungen unter Aufsicht hatte, als Humboldt seine wohlmeinende Denkschrift verfaßte, ver-

stand seine Aufgabe mehr als men- genmäßige Herausforderung. Er brüstete sich, von jeder eingereichten Druckseite mindestens ein Drittel zu streichen. Schlimmer noch: Renfner fühlte sich selbst zum Zeitschriftsteller berufen und verwirklichte sich nach Görres' mitleidlosem Urteil durch „Hineinmatschen seiner eigenen einfältigen Gedanken in die Aufsätze“.⁸

Die Erfahrung, daß Beschränktheit ärger sein kann als Bosheit, bewahrheitete sich bei der Zensur in vollem Umfang. Es gibt schauerlich-schöne Anekdoten über den Typus des tumben Zensors. Berühmtheit erlangte ein gewisser Polizeirat Doleschall durch Erzählungen des Kölner Verlegers Joseph DuMont. Eine davon gab Levin Schücking⁹, der nacheinander Redakteur bei der *Allgemeinen Zeitung* und der *Kölnischen Zeitung*, war, wieder. Danach strich Doleschall einmal eine Annonce der „Göttlichen Komödie“, weil man mit göttlichen Dingen nicht Komödie spiele. Eine andere Anekdote besagte,

einmal sei Doleschall von seinen Oberen getadelt worden, weil er eine Meldung unter der Spitzmarke „Von der Murg“

hatte passieren lassen. Fortan habe er alles, was „Von der Aller“ oder „Von der Leine“ kam, mit den Worten gestrichen: „Der Henker soll die Schreibereien von dem kleinen Bachzeug holen!“

Ein schlechter Zensor
sei schlimmer
als hundert Autoren ...

Eseleien und anderes

In zeitgenössischen Karikaturen trat der Zensor meist in der Gestalt des Esels auf. In einer Erzählung Gutzkows endet der Zensor im Wahnsinn. Unsterblichkeit verlieh Heine dem tölpelhaften Typus des literarischen Wachmanns im „Buch Le Grand“. Dessen zwölftes Kapitel besteht aus nichts als sechs Zeilen Gedankenstrichen, die zensurbedingte Auslassungen illustrieren sollen. Die Strichelandschaft wird von ganzen drei Worten eröffnet - „Die deutschen Zensoren“ - und endet mit „Dummköpfe“. So rächten sich die gequälten Schriftsteller, indem sie ihre Peiniger der Lächerlichkeit preisgaben.

⁵ Zit. nach Margret Lindemann: *Deutsche Presse bis 1815*. Berlin 1969, S. 112.

⁶ Friedrich Sieburg, *Chateaubriand*. Stuttgart 1959, S. 64 f.

⁷ Ludwig Salomon, *Geschichte des deutschen Zeitungswesens von den ersten Anfängen bis zur Wiederaufrichtung des Deutschen Reiches*, Bd. III, S. 26.

⁸ Paul Czygan, *Zur Geschichte der Tagesliteratur während der Freiheitskriege*, Bd. I, Leipzig 1911, S. 291 f.

⁹ Levin Schücking, *Lebenserinnerungen*, Bd. II, Breslau und Leipzig 1886, S. 114.

In Wahrheit waren die wenigsten Zensoren „Esel“. Die meisten besaßen durchaus das geforderte Maß an Gelehrsamkeit, doch das genügte nicht, eine Aufgabe zufriedenstellend zu lösen, die der Quadratur des Kreises glich. Sie wären selbst dann gescheitert, wenn ihre Instruktionen nicht wie Kraut und Rüben durcheinander gegangen wären. Börne sprach gewissermaßen für die Zensoren mit, wenn er als hervorstechendes Merkmal der Zensur die Unbestimmtheit nannte:

Es kann ihr weder Strenge vorgeworfen, noch Milde nachgerühmt werden. Sie befolgt keine Grundsätze, weder des Rechts, noch der Billigkeit, noch der Klugheit; sie hat keine Regel, weder erhaltene Vorschrift, noch Konvenienz, noch eigene Ansicht. Es ist nichts dauernd an ihr als der Wechsel, nichts beständiges als ihre Unbeständigkeit.¹⁰

Während der Franzosenzeit wurden die Zeitungen in Bayern wie in den übrigen Rheinbundstaaten angewiesen, nur aus offiziellen Blättern zu zitieren. Offiziell war praktisch bloß der *Moniteur*. Wie aber sollten die Zensoren über die Einhaltung dieser Vorschrift wachen, wenn ihnen der *Moniteur* nicht zur Verfügung stand? Ältere Zensurvorschriften erschöpften sich mehr oder weniger darin, Schimpfworte gegen die Souveräne, die Religion und die guten Sitten zu verbieten. Immer wieder verlangten die Zensoren klarere Anhaltspunkte von ihren Vorgesetzten. Doch so paragraphenreich die Anweisungen auch ausfielen, sie konnten den volatilen Stoff Zeitung doch nicht in den Griff bekommen und waren am Ende nichts anderes als Kapitulationsurkunden.

1817 konzidierten die bayerischen Behörden der AZ, um ihr nicht ganz die Luft abzudrücken, „die Aufnahme von Artikeln pro et contra und überhaupt eine anständige freie Diskussion“. Selbst „polemische“ Artikel über Verfassungsangelegenheiten wollte man zugestehen, sofern sie mäßig waren und die Regierungen nicht angriffen.¹¹ Das hätte ein erhebliches Entgegenkommen bedeutet. Doch als wenig spä-

ter in einem Artikel die bayerische Verfassung gegen die Wiener Ministerkonferenzen verteidigt werden sollte und die Zensur den Beitrag angänglich fand, bekam das Ministerium Angst vor der eigenen Courage und befand:

In den Zeitungen kann und soll kein gelehrter Kampf über Meinungen und über Ansichten der Politik bestehen, welchen die Majorität der Leser meistens mißversteht.¹²

Das Unglück war, daß nach herrschender Lehre nicht bloß die „Majorität der Leser“ von der Politik nichts verstand, sondern Redakteure und Zensoren ebenso. Woran sollten sich die unwissenden Zensoren halten? Solange Napoleon der „Protector“ Bayerns gewesen war, hatte man gewohnheitsmäßig den *Moniteur* als eine Art Bibel betrachtet. Kaum war der Kaiser von der Bildfläche verschwunden, erfuhr man, daß französische Zeitungen als Born gefährlicher Anschauungen zu meiden waren. Denn in Frankreich

herrschte nun keine Zensur mehr, die französischen Blätter wagten, die bourbonische Regierung zu kritisieren und nahmen gelegentlich auch Entwicklungen im Deutschen Bund aufs Korn. Das war nun keinesfalls zu billigen.

Die französischen Gazetten wurden kollektiv unter Revolutionsverdacht gestellt, und es erging Anweisung, über das Geschehen in Frankreich nur solche Informationen zu bringen, die vorher in irgendeiner deutschen - und damit zensierten - Zeitung gestanden hatten. „Wie ist es nur möglich, daß eine französische Geschichte deutsche Quellen haben kann?“ höhnte Börne.¹³

Endlose Meinungsverschiedenheiten gab es über die Bedeutung des Beiwortes „offiziell“. Der Umstand, daß ein Aktenstück amtlich gestempelt war, rechtfertigte noch lange nicht, es zu veröffentlichen. Oft bekam die AZ aus Kabinetten oder Hofkreisen Dokumente zugespielt, in der Absicht, den Regierungsstandpunkt in einer bestimmten Angelegenheit zur Geltung zu bringen. Da nun der arme Zensor in die verdeckten Operationen seiner Regierung natürlich nicht eingeweiht war, kam es zwangsläufig zu internen Verwicklungen, die sehr komisch sein konnten. Einmal, 1820, durfte die AZ einen Brief Metternichs nicht veröffentlichen, der zuvor in der Londoner *Times* abgedruckt worden war.¹⁴

Oft bekam die AZ aus Hofkreisen Dokumente zugespielt

¹⁰ Zit. nach Heinrich Hubert Houben, *Der ewige Zensor. Längs- und Querschnitte durch die Geschichte der Buch- und Theaterzensur*, Kronberg 1978, S. 59.

¹¹ Theodor Bitterauf: *Die Zensur der politischen Zeitungen in Bayern 1799-1825*; in: *Riezler-Festschrift, Beiträge zur Bayerischen Geschichte*, Gotha 1913, S. 318.

¹² Ebd., S. 341.

¹³ Houben, a.a.O., S. 50.

¹⁴ Vgl. Michaela Breil, *Die Augsburger „Allgemeine*

Rechberg hielt auch dann noch an dem Verbot fest, als der offiziöse *Österreichische Beobachter* den Brief für authentisch erklärt hatte. Seine Begründung lautete, die österreichische Regierung habe ihn nicht offiziell veröffentlicht. Selbst Monarchen konnten zum Opfer der Zensur werden, obwohl diese doch das „monarchische Prinzip“ beschützen sollte. So ist überliefert, daß der Zensor des *Schwäbischen Merkur* kleinere Beiträge des württembergischen Königs Wilhelm, die dieser anonym einzusenden pflegte, regelmäßig zurückwies¹⁵. Welche Schlüsse der König daraus zog, ist unbekannt. Karrierefördernd wird sich die Respektlosigkeit für den ahnungslosen Zensor nicht ausgewirkt haben.

Auf der Flucht vor dem undankbaren Amt

Die Zensoren gerieten besonders dann ins Schwimmen, wenn es um außenpolitische Artikel ging. Es war schon schwer genug herauszufinden, wo sich auf heimischem Terrain die Fallen versteckten. Aber wie sollte der Zensor die verwickelten Beziehungen entwirren, die sein Heimatstaat zu den vielen kleinen und größeren Mächten im zersplitterten Deutschland und in Europa unterhielt? Ob er sich denn überhaupt anmaßen dürfe, fragte der Bayreuther Zensor Guben seinen Minister,

die Krümmungen der heiligen Schlange Politik schulgerecht mit dem Zirkel abzumessen und ihren Mittelpunkt zu bestimmen?

Außerdem sei Irren menschlich, konstatierte Guben und fuhr fort:

Und ich armer Zensor, weit entfernt von dem mindesten Anspruch auf Untrüglichkeit, sollte diese alte Wahrheit durch Geldstrafen, wozu ich gar keinen Fond habe, noch bewähren müssen. Das sei ferne.¹⁶

Die letzte Anspielung galt einer neuen Verfügung von 1815, mit der die bayerische Regierung, statt nach der Abschüttelung des napoleonischen Jochs der Presse das Leben zu erleichtern, den Zeitungsleuten die Fesseln noch straffer zog. Sie sah vor, daß die Redakteure zahlen sollten, wenn sie gegen Bestimmungen der Verfügung verstießen. Aber nicht nur die Redakteure: Bei

Zeitung, und die Pressepolitik Bayerns. Ein Verlagsunternehmen zwischen 1815 und 1848. Tübingen 1996, S. 160.

¹⁵ Vgl. Albert Schäffle, *Aus meinem Leben, Bd. I*, Berlin 1905, S. 41.

¹⁶ Zit. Nach Bitterauf, a.a.O., S. 323.

Nachlässigkeit sollten auch die Zensoren zur Kasse gebeten werden; mit 25 Gulden beim ersten Versäumnis, mit 50 im Wiederholungsfalle. Bedarf es eines weiteren Beweises, daß die Redakteure und ihre Peiniger letztlich in einem Boot saßen? Der Zensor Guben jedenfalls beantragte seine Entlassung aus dem Frondienst.

Spätestens an dieser Stelle muß man fragen, wer sich überhaupt zum Zensorenamt bereit fand. Die Antwort ist einfach: Kaum jemand drängte sich, viele versuchten, der Ernennung zu entkommen oder, einmal berufen, das Amt wieder loszuwerden. Der Grund lag nicht in einer befürchteten Schädigung des Rufes, sondern in der sicheren Erwartung einer unbequemen und darüber hinaus schlecht entlohnten Aufgabe. Es handelte sich nämlich für die Beamten - die Zensoren wurden in aller Regel aus dem Beamtenstand rekrutiert - um unbezahlte Zusatzaufgaben. In Augsburg beehrten deshalb 1815 die

... auch die Zensoren wurden zur Kasse gebeten

drei örtlichen Zensoren auf; sie forderten eine angemessene Bezahlung, die vom Ministerium jedoch verweigert wurde¹⁷.

So kann es nicht verwundern, wenn die Obrigkeit bisweilen ernste Schwierigkeiten hatte, einen Zensor zu finden.

Nichts für Junggesellen

Um dem ungeliebten Amt zu entfliehen, brachten Zensoren zuweilen abenteuerliche Klagen vor. Graf Giech, der 1823 die Übernahme des ungeliebten Wächteramtes für die AZ auf sich zukommen sah, stellte die in der Geschichte der Zensur wohl einmalige These der Unvereinbarkeit von Junggesellenstand und der Zensorentätigkeit auf. Giechs Beweisführung verdient, zitiert zu werden. „Da ich nun als Unverheirateter gezwungen bin, im Gasthof zu speisen“, schrieb der Graf dem Regierungspräsidenten,

und in den hiesigen Gasthäusern um 1 Uhr gespeist wird, so müßte ich mir das Zensur-Blatt dahin bringen lassen, was schon an und für sich unschicklich, besonders aber mit der Aufmerksamkeit unvereinbar sein würde, welches dieses Geschäft erheischt.

Das hohe Regierungspräsidium solle daher ge-

¹⁷ Ebd., S. 325.

ruhen anzuerkennen, daß die Zensur der *Allgemeinen Zeitung* „mit der Lebensweise und der Tageseinteilung eines Garcons nicht wohl vereinbar“ sei¹⁸. Giech entkam der Verpflichtung jedoch nicht. Er wurde später zum Anhänger der Pressefreiheit und saß als konservativer Abgeordneter in der Paulskirche.

Das Zensorenamt war also alles andere als ein Posten, um den der Wettbewerb tobte. Es schränkte die Lebensqualität beträchtlich ein, wenn man seine Arbeitsgewohnheiten den Zwängen des Zeitungsbetriebs anpassen mußte. Insofern entbehrte die burleske Wehklage des Grafen Giech nicht jeder Grundlage. Es war ja wirklich so, daß die Zeitung unweigerlich jeden Tag erschien, auch sonntags. Der Zensor Luftt, der unnach-sichtigste Kontrolleur, den die *Allgemeine Zeitung* je hatte, wies einmal höheren Orts auf diesen Umstand hin, der nach seiner Ansicht dienst-rechtliche Probleme aufwarf. An Sonn- und Feiertagen, argumentierte er, dürfe ein „christlicher Beamter“ nur „mit Not“ arbeiten.¹⁹

Erst nach Karlsbad wurde die Zensur zur hauptamtlichen Tätigkeit

Die Versuchung lag nahe, diese Probleme gegen die Redaktion zu lösen. Die Redaktion stand immer unter Zeitdruck, den der Lauf der Postkutschen bestimmte. Jahrelang mußten in Augsburg die ersten Pakete um 14 Uhr heraus. Der Satz war aber erst um 12 Uhr fertig. Eilends wurde ein Bote mit den ersten Abzügen, den Bürstenabzügen, zur Zensurstelle geschickt. Dort wartete er ungeduldig, um schließlich mit den Bögen, die dann vielleicht mit Strichen und Häkchen versehen waren, zurück in die Druckerei zu jagen. Die Korrekturen mußten gesetzt, die Seiten gegebenenfalls neu gefügt werden; es war eine Hetzjagd für alle Beteiligten.

Die Konflikte waren programmiert: Die Zeitung mußte ihren eigenen Gesetzen gehorchen, der Zensor wollte sich den Tagesablauf von den „Skribern“ nicht diktieren lassen. Als, wie es in späteren Jahren der Fall war, die Beilage am Nachmittag fertiggestellt wurde, fanden die Zensoren es unzumutbar, „zu ungewöhnlichen Geschäftsstunden“ behelligt zu werden. In welche Bedrängnis die Redaktion geriet, wenn der Zensor in Zweifelsfällen bei seinem Regierungspräsidenten Rücksprache nahm oder ein Arti-

kel gar zwecks Prüfung ex cathedra nach München geschickt wurde, kann man sich ausmalen. Die Zeitungsarbeit war dann nicht mehr nur „ein Tanz zwischen Dornenspitzen“²⁰, sondern ein Ritt über den Bodensee.

Erst nach Karlsbad wurde die Zensur zur hauptamtlichen Tätigkeit. Für die *Allgemeine Zeitung* hat Michaela Breil herausgefunden, daß die Zensoren durchweg qualifizierte Beamte waren. Sie hatten ein dreijähriges Jurastudium hinter sich und den „Akzeß“, ein zweijähriges Praktikum. Meist waren es Stadtkommissäre mit Zuständigkeit für Polizei- und Verwaltungsaufgaben oder Mitglieder des (Kreis-)Regierungskollegiums. Die Oberaufsicht führte der Regierungspräsident, im Falle der *Allgemeinen Zeitung* der des Oberdonaukreises, ab 1837 des Kreises Schwaben und Neuburg mit Sitz in Augsburg. Mindestens ein Zensor der AZ, Ludwig Wirschinger, machte Karriere. Er wurde in den dreißiger Jahren Finanzminister. Der Zensor Fischer brachte es immerhin zum Regierungspräsidenten. 1847, nach dem Sturz der Regierung Abel, wurde er als Minister gehandelt, lehnte jedoch ab.

So qualifiziert die Zensoren in ihrer Beamten-eigenschaft sein mochten, so unvorbereitet waren sie auf ihre spezielle Funktion. Eine Fortbildung gab es damals nicht. Kenntnisse der Zeitungsarbeit wurden als unnötig erachtet. Und was die Kenntnis der Politik anlangte, waren die Zensoren ohne Zweifel noch ahnungsloser als die Redakteure. Politik gehörte eben in die Arkansphäre; sie war gegen die Bevölkerung abgeschrankt wie die orthodoxe Gemeinde vom sakralen Geschehen. Gemeinsam standen sie vor der Ikonostase: die Leser und die Journalisten wie die Zensoren.

Daraus ergaben sich Anknüpfungspunkte. Irgendwie mußten Redakteur und Zensor miteinander auskommen. Es entstand ein komplexes Beziehungsgeflecht, das vom Streben nach einem modus vivendi gekennzeichnet war und durchaus bis zur Komplizenschaft reichen konnte. Jedenfalls ist es ein Irrglaube, anzunehmen, Redakteure und Zensoren hätten sich ständig mit geschlossenem Visier gegenübergestanden. So waren die Verhältnisse selbst dann nicht, als An-

¹⁸ Breil, a.a.O., S. 119.

¹⁹ Ebd., S. 120.

²⁰ Theodor Wolff, zit. nach Andreas Platthaus, *Der Tanz zwischen Dornenspitzen. Die journalistische Rhetorik Theodor Wolffs im Ersten Weltkrieg*, in: *Publizistik*, Heft 4, Dez. 1996, S. 409 ff.

fang 1843 Adolf August Lufft zum Aufpasser der *Allgemeinen Zeitung* bestellt wurde.

Leiden unter einem Bekehrten

Lufft war politischer Konvertit. Ursprünglich hatte er liberale Neigungen gehabt. Im Klima der Verdächtigungen und Verfolgungen, das nach dem Hambacher Fest herrschte, mußte er sogar ein Verfahren über sich ergehen lassen. Man warf ihm vor, verbotene Schriften verbreitet zu haben. Lufft wurde freigesprochen, war dann in eine undurchsichtige Mission in der Schweiz verstrickt und schaffte es, das Vertrauen König Ludwigs zu gewinnen - auf welche Weise, ist unbekannt. Luffts Ernennung zum Zensor in Augsburg ging auf den König zurück; die AZ stand damals unter starkem preußischen Beschuß, auf den man in München mit einer starken Geste reagieren wollte. Ludwig sah in Lufft den rechten Mann, die AZ an die Leine zu nehmen. Er setzte darauf, daß Luffts Vergangenheit sich auszahlen würde. Dem österreichischen Geschäftsträger von Kast vertraute der König an, der neue Zensor sei „ein Bekehrter zwar, aber derlei Leute kennen am besten die Triebfedern ihrer früheren Sippschaft“.²¹

Der König sollte sich nicht täuschen. In Augsburg führte sich Lufft gleich gut ein. Er drangalierte die Redaktion so sehr, daß das Blatt in den ersten Wochen seines Wirkens nur im Umfang eines Bogens (acht Seiten) erscheinen konnte. Auch versuchte er sogleich, eine Änderung der Schlußzeiten durchzusetzen; sei es, daß er kommoder arbeiten wollte, sei es, daß er die Redaktion mores lehren wollte. Diese hatte sich im Vorfeld bemüht, die Plazierung Luffts zu verhindern. Offenbar ging dem Beamten ein bestimmter Ruf voraus. Als Lufft dann zu herrschen begann, beschwerte sich Baron Reischach in München, wobei er die „Umzugskarte“²² zog, die schon so oft gestochen hatte. Lufft blieb trotzdem, aber der König war beunruhigt. Er stellte Reischach über Außenminister Gise einen Orden in Aussicht, falls damit der Verlegungsplan aus der Welt sei. Im November 1844 wies Ludwig das Innenministerium an, alles zu tun, um die AZ in Augsburg zu halten. Dieses königliche Signat hält die radikal veränderte Einstellung Ludwigs zum Cotta'schen Blatt fest. An die Stelle des einsti-

gen Wohlwollens war die zähneknirschende Erkenntnis getreten, daß man die Macht der Zeitung respektieren müsse.

*An den Minister des Innern. Es ist zu verhüten, daß die Allgemeine Zeitung von Augsburg wegkomme. Nicht allein, daß 50/m fl jährlich die Staatskasse verlöre, sondern es käme um jeden Einfluß die bayerische Regierung auf dieses ihr ohnehin schon abholde Blatt; dieses sicher von allen deutschen, vielleicht von allen europäischen verbreitetes Ansehen genießende wird zum erklärten Feind.*²³

Ludwig schrieb kein gutes Deutsch.

Es hat den Anschein, als habe der Wink von oben temporär zu einer gewissen Lockerung des Zensurdrucks in Augsburg geführt. Lufft blieb indes-

Ludwig schrieb
kein gutes Deutsch

sen schwierig. Er

drängte der Redaktion seine Ratschläge auf. Täglich suchte er sie eine Stunde heim, was gänzlich ungewöhnlich war, und hielt die Redakteure von der Arbeit ab. Andererseits war er bemüht, sich der Redaktion als nützlich zu erweisen. Von seinen Besuchen in München brachte er hin und wieder ein Aktenstück mit oder erzählte, wie der König gerade über die AZ dachte. Das waren Indiskretionen, die ihn nicht vertrauenswürdiger machten, und es kann nicht ausgeschlossen werden, daß Lufft die Redaktion ausspionierte. Gustav Kolb, der Chefredakteur, war kurz zuvor polizeilich observiert worden. Dem Ex-Häftling vom Hohenasperg hing die Vergangenheit nach, und so, wie die bayerischen Verhältnisse unter dem rückwärts-gewandten Ministerium Abel lagen, mochte man in München die gesamte AZ-Redaktion für eine revolutionäre Zelle halten.

Um sich das Leben zu erleichtern, ging die Redaktion ein Stück weit auf die Anbiederung Luffts ein. Die Zugeständnisse gingen so weit, daß der Zensor zur Feder greifen und Beiträge über schweizerische Angelegenheiten für die AZ fabrizieren durfte. Zunächst erhielt er dafür ein paar Buchgeschenke, dann bot ihm Georg von Cotta ein Pauschalhonorar an. Womöglich waren die Annäherungsversuche des Zensors Teil eines Doppelspiels, und Lufft handelte im Einvernehmen mit der Obrigkeit. Vielleicht wollte er sich aber auch nur ein Zubrot verdienen. Die

²¹ *Gesandtschaftsberichte aus München, 1814-1848.* Bearbeitet von Anton Chroust, Abt. 2, Bd. III, S. 188.

²² Zit. nach Breil, a.a.O., S. 198.

²³ Ebd., S. 193.

Redaktion war jedenfalls erleichtert, als sie nach Luftts unfreiwilligem Abschied aus Augsburg, wovon später die Rede sein wird, dessen langweilige Artikel nicht mehr abdrucken brauchte.

Ob Heinrich Heine, der es in seiner zweiten Schaffensperiode für die *Allgemeine Zeitung* mit Luftt als unsichtbarem Gegner zu tun hatte, wußte, daß dieser schreckliche Zensor gewissermaßen Kollege war? Vermutlich nicht. Beide Seiten, Redaktion und Zensor, hatten gute Gründe, die taktische Komplizenschaft nicht ruchbar werden zu lassen. Es war ein problematisches Verhältnis, und Kolb dürfte dabei sehr unwohl gewesen sein. Andererseits konnte es niemand der Redaktion verdenken, wenn sie entspannte Beziehungen zum jeweiligen Zensurbeauftragten suchte. Das förderte den Arbeitsfrieden. So kam es vor, daß man den Zensor mit kleinen Aufmerksamkeiten bedachte. Stegmann steckte Wirschinger den *Morning Chronicle* zu, weil dieser gemeingliedrige Zeitungen las. Cotta in Stuttgart, der Zweitnutzer des Redaktionsexemplars dieses Blattes war, mußte warten, bis Wirschinger seine Lektüre beendet hatte.²⁴ Mit dem Zensor Fischer, der ein angenehmer Mensch gewesen sein muß, verkehrte Kolb freundschaftlich. Man machte sogar gemeinsam Urlaub.²⁵

*Ein „heißes“ Thema
war ab Ende der dreißiger Jahre
die Religion*

Selbstzensur als Abwehrmittel

Diese Beispiele zeigen, daß der Zensuralltag keineswegs immer mit Toten und Verwundeten endete. Das Miteinander war von Nützlichkeitsabwägungen bestimmt. Schon möglich, daß man sich gegenseitig sein Leid klagte. Der Zensor mochte sein Tun rechtfertigen, indem er über die Ahnungslosigkeit seiner Vorgesetzten herzog. Der Redakteur redete sich auf die Intransparenz gewisser Korrespondenten heraus, die der Verleger gedruckt sehen wollte, wenn sie schon so viel Honorar bezogen. Im übrigen lag es gar nicht unbedingt im Interesse der Redaktion, einen laxen Zensor zu haben, weil das sehr leicht direkte Interventionen der Politik heraufbeschwören

konnte. „Wunschzensor“ war der souveräne Kontrolleur, der nicht aus lauter Unsicherheit auf stilistischen Feinheiten abhob, sondern die Redaktion zuverlässig darüber aufklären konnte, wann der Boden „heiß“ zu werden begann.

Ein „heißes“ Thema war ab Ende der dreißiger Jahre die Religion. Das Ministerium Abel, das 1837 installiert wurde, verfolgte einen ultramontanen Kurs. Man verlangte von den Zeitungen, daß in Konfliktfällen wie dem Kölner Kirchenstreit ein dezidiert katholischer Standpunkt eingenommen wurde. Selbst das bloße Erwähnen protestantischer Einrichtungen wie des Gustav-Adolf-Vereins wurde untersagt. Redaktion und Verleger führten hier einen heldenhaften Abwehrkampf, schließlich war man keine bayerische, sondern eine europäische Zeitung. Allerdings machte sich die Redaktion bisweilen durch deftige Texte unnötig angreifbar, so, wenn in der Ausgabe vom 5. Mai 1839 der Heilige Joseph als „Schutzpatron der Hahnrei“ bezeichnet wurde.

Sensation machte damals ein Buch von David Friedrich Strauß: „Das Leben Jesu“. Als der Zensor Perglas eine wohlwollende Besprechung des umstrittenen Werkes durchgehen ließ, mußte er das mit einer Geldbuße zugunsten eines Unterstützungsfonds für Beamte des Kreises Schwaben und

Neuburg büßen.²⁶ Das traf zwar keinen Armen, und Perglas war eine unsympathische Figur, die kein Mitleid verdiente; dennoch unterstreicht der Fall das klassische Dilemma des Zensors, das ein württembergischer Vertreter des Berufsstandes in folgende Worte kleidete:

In der Bibel steht geschrieben: „Richtet nicht, auf daß ihr nicht gerichtet werdet“; hier aber heißt es: „Streichet, daß ihr nicht gestrichen werdet“.²⁷

Wie stellte sich die AZ auf die Zensur ein? Wie wurde sie damit fertig? Den Zensor milde zu stimmen, genügte nicht. Im jahrelangen Umgang mit dem bürokratischen Mißtrauen formten sich Gegenstrategien heraus. Die problematischste war die Selbstzensur. Sie fräste, noch ehe das Manuskript in Satz ging, alles heraus, was potentiell gefährlich war. Je furchtsamer der Redakteur, je ärger die Repression und je unklarer die Zensurinstruktionen waren, desto lauter klappte die Schere in den Köpfen der Journalisten. Die Korrespondenten gewöhnten sich an, ris-

²⁴ Stegmann an Georg von Cotta, 8.3.1822, Cotta-Archiv Marbach, Akt Stegmann.

²⁵ Breil, a.a.O., S. 125.

²⁶ Ebd., S. 189.

²⁷ Ebd., S. 121.

kante Themen überhaupt beiseite zu lassen. Das war die erste Station auf dem Kreuzweg der Selbstbeschränkung. Der nächste Schritt bestand darin, bei der Formulierung mögliche Einwände zu antizipieren. Schließlich folgte die Umarbeitung in der Redaktion, die die Form einer vorweggenommenen Zensurmaßnahme annehmen konnte. Eine solchermaßen verstümmelte Berichterstattung erzeugte beim Leser Langeweile, wie Hoffmann von Fallersleben in Spottversen auf die vormärzliche Blätterlandschaft festhielt:

*Was sind doch die Zeitungen interessant
für unser liebes Vaterland!*

Was ist uns nicht alles berichtet worden!

Ein Portepeefähnrich ist Leutnant geworden,

Ein Oberhofprediger bekam einen Orden,

Die Lakaien erhielten silberne Borden,

Die höchsten Herrschaften gehen nach Norden,

Und zeitig ist es Frühling geworden -

Wie interessant, wie interessant!

*Gott segne das liebe Vaterland!*²⁸

Die Selbstzensur in der Redaktionsstube mochte manchmal übertrieben sein, wenn der Redakteur des Dauerkonflikts mit der Zensur überdrüssig war. Es konnte sich tiefer Groll gegen den einen oder den anderen Korrespondenten einstellen, der Manuskripte in der freimütigsten Sprache einsandte, so als herrsche in Deutschland die schönste Pressefreiheit. Stegmann, den die jahrzehntelangen Grabenkämpfe gegen die Obrigkeit erschöpft hatten, verwünschte dann seine Arbeit und die Rücksichtslosigkeit der Korrespondenten.

Dabei war das Glattbügeln von Manuskripten als Vorsichtsmaßnahme unbedingt notwendig. Aber welcher Korrespondent wollte das einsehen? Börne, dem die Tugenden der Milde und Nachsicht abgingen, schwärzte Therese Huber, die Redakteurin des *Morgenblatts*, bei Cotta an:

*Schon eine Staatszensur ist mir unerträglich, die Zensur einer Redaktion ist es mir noch mehr. Denn in der Tat, wenn letztere den Artikel verändert, ist dieses für den Mitarbeiter eine Art Befehl, künftig so zu schreiben, daß jene damit zufrieden sein kann.*²⁹

Heine versuchte, seine Artikel im Vorweg gegen ruchlose Eingriffe der Redaktion zu im-

prägnieren, indem er ihre vollkommene Harmlosigkeit behauptete. Heine an Cotta:

*...den beiliegenden Aufsatz, den ich schon selber hinlänglich zensiert und worin keine einzige Äußerung über deutsche Interessen vorhanden, hoffe ich, unverändert gedruckt zu sehen.*³⁰

Zwischen den Zeilen

Es gehört zu den Gesetzen der Branche von Zeit- und systemübergreifender Gültigkeit, daß Redakteur und Korrespondent es schwer miteinander haben. Selten wird ein Liebesverhältnis daraus, denn der Redakteur erhält nie genau das, was er sich gewünscht hat, während dem Korres-

pondenten immer rätselhaft bleibt, was er schuldig geblieben ist. Die Zensur machte alles noch schlimmer. Der Korre-

*Goethe hatte nicht unrecht,
wenn er meinte,
die Zensur lehre gut schreiben*

spondent, der für ein festes Gehalt arbeitete, konnte vielleicht über rabiate Kürzungen hinwegsehen, die der Redakteur mit Rücksicht auf die Zensur für notwendig hielt. Diese Großmut brachte der Honorarschreiber, der vom Zeilengeld leben mußte, nicht auf. Er verfluchte den Redakteur statt den Zensor, der für ihn eine anonyme Instanz war.

Doch Not macht erfinderisch. Goethe hatte nicht unrecht, wenn er meinte, die Zensur lehre gut schreiben³¹. Weil jede Form der direkten Kritik riskant war, wick man aus in Anspielungen und Metaphern. Daraus wurde eine regelrechte Kunst, die seitens der Abonnenten die Fertigkeit verlangte, zwischen den Zeilen zu lesen. Man nehme folgende Pariser Notiz aus der AZ Nr. 218, Jahrgang 1836:

General Sebastiani sieht, was man auch sagen muß, sehr kränklich aus; er leidet an Schwäche im Rückgrat, die ihm fast nicht gestattet, aufrecht zu stehen. Er ist bekanntlich einer von den Männern, zu denen Ludwig Philipp das meiste Zutrauen hat.

Dieser Artikel ist ein gutes Beispiel für gekonnten „Zensurstil“. Man kann sich vorstellen, welche Genugtuung die Redaktion darüber empfand, die Zensur mit einer so abgefeimten Doppelbö-

³⁰ Heine-Briefe, hrsg. von Hans Daffis, Berlin 1907, Bd. II, S. 8.

³¹ Sebastian Kleinschmidt, *Zwang und Selbstzwang. Über literarische Loyalität in sozialistischen Diktaturen, Radioessays aus Stuttgart*, Süddeutscher Rundfunk 1996, S. 20.

²⁸ Zit. nach Salomon, a.a.O., Bd. III, S. 316.

²⁹ Briefe an Cotta, hrsg. von Maria Fehling. Stuttgart und Berlin 1925, Bd. II, S. 37 f.

digkeit ausgebremst zu haben. Denn wie sollte der Zensor gegen diese Notiz, die sich wie ein ärztliches Bulletin las, einschreiten? Es gab Wege, die Zensurbehörde nicht nur zu überlisten, sondern sie bloßzustellen. An erster Stelle rangierte die Pflege der sogenannten „Zensurlücke“. Sie entstand, wenn unterlassen wurde, Striche des Zensors durch ein Zusammenrücken des Textes oder durch Einschübe aus dem Stehsatz unkenntlich zu machen. Dann klappte ein Loch, und die Zeitung „prahlte mit ihren Wunden“. Wir haben gesehen, wie Heine im „Buch Le Grand“ diesen kleinen Racheakt literarisch verewigte.

Natürlich waren diese „Zensurlücken“ den Regierungen außerordentlich peinlich. Zwar priesen die Apologeten der staatlichen Zeitungüberwachung die Zensur als gutes Werk im Geiste der Volksfürsorge. Aber man zog es vor, dieses gute Werk vor dem Volke zu verbergen. Die Zensur war eben nicht bloß ein untaugliches, sondern auch ein verlogenes Instrument. Konsequenterweise wurden die „Zensurlücken“ in Bayern 1831 verboten, im Deutschen Bunde etwas später. Trotzdem ließ sich die Augsburger Redaktion die Gelegenheit, den Kaiser ohne Kleider abzubilden, nicht gänzlich nehmen. Die Zensurakten der Jahre 1838 und 1839 enthalten bitterböse Klagen der Regierung, weil die Redaktion „vergessen“ hatte, aus den Inhaltsübersichten Hinweise auf Artikel, die gestrichen worden waren, herauszunehmen. Kolb redete sich in solchen Fällen auf die Hektik des Tagesgeschäfts heraus.³²

34

Im Umgang mit der Zensur fielen der Redaktion immer neue Listen ein. Oberstes Gebot war, die Korrespondenten zu schützen, d.h. die Herkunft der Artikel so weit wie möglich zu verschleiern. Also versah man Eigenberichte mit nebulösen Signaturen. Damit nicht genug. Auch die Ortsspitzen wurden verändert, wenn sonst die Gefahr bestand, daß der Einsender identifiziert werden konnte. Thiersch, der Spezialist für das delikate Thema Griechenland, erhielt nicht nur wechselnde Signets, seine Beiträge erschienen auch unter absichtsvoll irreführenden Ortsnamen. Eine andere Anweisung Georg von Cottas sah vor, „heiße“ Nachrichten

³² Breil, a.a.O., S. 190.

aus Wien mit „aus Paris“ zu kennzeichnen.³³

Auswärtige Regierungen, die sich von einem Artikel in der *Allgemeinen Zeitung* angegriffen fühlten, pflegten ihre allfälligen Beschwerden mit dem Zusatz zu versehen, es müsse der Autor des üblen Beitrags namhaft gemacht werden. Zum Ritual gehörte dann, daß das zuständige bayerische Ministerium in diesem Sinne an das Augsburger Regierungspräsidium schrieb. Das Präsidium antwortete dann ebenso rituell, daß die Redaktion den Namen nicht preisgebe. Eine Standardausrede der Redaktion lautete, der Einsender sei ihr nicht bekannt, weil das Manuskript vom Verleger aus Stuttgart gekommen sei. Mit dieser Ausrede, die schon deshalb durchsichtig war, weil sie so oft wiederholt wurde, gab sich die Regierung meistens zufrieden. Die Affäre ging dann aus wie das Hornberger Schießen. Oder die Zeitung sagte zu, bei Gelegenheit einen Gegenartikel aufzunehmen.

Manchmal aber griff die Obrigkeit durch. Es kam vor, daß die Redaktionsräume durchsucht wurden. Auch dafür war vorgesorgt. Schon der alte Cotta hatte angeordnet, die Manuskripte abschreiben zu lassen, damit noch nicht einmal die Handschrift den Verfasser verraten könne. Dadurch entstand eine kolossale Mehrarbeit, unter der die Redaktion ächzte. Sie machte aber das System des Korrespondentschutzes fast perfekt, und das war nötig. Denn die Zeitung lebte ja davon, daß sie wichtige Aktenstücke publizierte und kenntnisreiche Autoren zu Wort kommen ließ. Darauf beruhte ihr Renommee. Sie konnte aber nur dann auf diese redaktionellen Glanzstücke rechnen, wenn die Anonymität der Einsender absolut gewährleistet war.

Vor größte Probleme stellte die Redaktion die polizeistaatliche Praxis, Briefe zu öffnen. In Österreich war das beinahe Usus. Wie sollte man dieser Gefahr begegnen? Die Redaktion entwickelte hier eine konspirative Gegenstrategie. Man veranlaßte die Absender delikater Beiträge, die Briefe weder direkt an die Redaktion noch an den Verlag aufzugeben, sondern an Deckadressen. Vorzugsweise wurden die Anschriften von Bankiers genutzt, was wegen der weitläufigen Geschäftsverbindungen dieser Leute unverfänglich war. Besonders behilflich war hier Simon Freiherr von Eichthal, der erste Di-

³³ Georg von Cotta an Stegmann, 10.2.1835.

rektor der Bayerischen Hypothekenbank. Doch sogar Damen der Augsburger Gesellschaft wurden für die diskreten Zustellerdienste eingespant!³⁴

Schmiergelder als Lebensversicherung

So ließ sich also einigermaßen mit der Zensur leben. Man mußte ja mit ihr leben. Bis 1848 bestand nicht ein Fünkchen Aussicht auf Pressefreiheit. Also war man darauf aus, ein hinlänglich gutes Verhältnis mit dem Zensor zu finden und hoffte ansonsten, daß ein etwas liberales Ministerium an die Macht gelangen möge. Das Ringen mit der Obrigkeit blieb im Gleichgewicht. Die AZ behielt einen gewissen Freiraum, der ihr erlaubte, den Ruf als ein unverzichtbares Bildungsorgan und als Fürsprecherin moderater politischer Reformen zu konservieren. Die Macht des Cotta-Konzerns reichte aus, diesen Standard zu verteidigen.

Indessen bedurfte es dazu immerwährender Wachsamkeit. Der Kampf um die Unabhängigkeit der *Allgemeinen Zeitung* spielte sich nicht bloß auf dem Felde der Zensur ab. Es gab auch die Ebene direkter politischer Pression. Der stärkste Druck kam in den dreißiger und vierziger Jahren von Österreich. So war es zu Zeiten Friedrich Cottas gewesen, so blieb es unter seinem Sohn und Nachfolger. Das lag nicht allein an der politischen Dominanz Österreichs als Vormacht der Restauration, sondern hatte handfestere Gründe: Jahrzehntelang ging etwa ein Viertel der Auflage der AZ nach Österreich, dagegen nur zehn Prozent nach Preußen. Das machte erpreßbar, und Metternich und seine Chargen scheuten sich nie, die Cottas und ihr so einflußreiches „Institut“ in die Zange zu nehmen.

Die probateste Methode war, mit dem Entzug des Postdebites zu drohen. Die Zeitungen mußten damals mit der Post expediert werden. Die Post war aber im Besitz des Staates. Das sicherte der Obrigkeit einen doppelten Vorteil: Man kassierte Gebühren und konnte überdies einer unbotmäßigen Zeitung die Folterwerkzeuge zeigen, indem man mit einem Dreh an der Gebührenschrabe drohte. Auch konnte man den Debit entziehen oder die Einfuhr sperren, was ein und dieselbe Sache war. Ohne Debit keine Ex-

pedition, ohne Expedition keine Abonnenten. Die AZ hatte Erfahrung damit. Sie wurde aus Preußen, Österreich oder Frankreich ausgesperrt, wie wir gesehen haben, immer nur für kurze Zeit, aber stets hing das Damoklesschwert des Verbots über der Zeitung. Perfide war zudem, daß Österreich der AZ niemals länger als sechs Monate den Debit gewährte. Er mußte immer wieder neu beantragt werden.

Nirgendwo ist festgehalten, wie oft die Wiener Hofburg der *Allgemeinen Zeitung* kapitale Strafen in Aussicht gestellt hat - vermutlich ebenso häufig wie die Verleger mit der Umsiedlung des Blattes drohten. Noch im Jahre 1864 wurde diese Methode der Einschüchterung gewählt. Aber letztlich schreckte man immer vor dem Frontalangriff zurück. 1836 zog Metternich die Summe seiner Erfahrungen mit der AZ:

Wäre die „Allgemeine Zeitung“ ein gewöhnliches Produkt, so wäre ich der erste, welcher auf sie entweder meine Aufmerksamkeit nicht lenken oder eine uns ganz zu Gebote stehende Verbotmaßregel anwenden würde.³⁵

Perfide war zudem, daß Österreich der AZ niemals länger als sechs Monate den Debit gewährte

Dieses ungewöhnliche Geständnis gegenüber einem Diplomaten läßt zwei Schlußfolgerungen zu: Entweder, Metternich versprach sich mehr davon, die AZ gelegentlich für eigene Zwecke zu benutzen oder er taxierte das Risiko, das mit dem Verbot eines so bedeutenden Blattes verbunden war, als zu hoch ein.

Vermutlich traf beides zu. Ein Verbot der AZ in Österreich oder gar im Bunde hätte europaweit Sensation gemacht und zudem den Verlagsriesen Cotta zu Reaktionen veranlaßt, die den österreichischen Interessen nicht förderlich sein konnten. Zum anderen war die AZ nichts weniger als anti-österreichisch. Gerade weil die Zeitung aufgrund ihrer Verbreitung so verletzlich gegenüber dem Habsburgerstaat war, gab Cotta seine Hand zu Konzessionen, die er andernorts nicht zu machen pflegte. Armbruster, einer der ersten Korrespondenten in Österreich, war ja kein Mitarbeiter, den sich die Zeitung ausgesucht hatte. Er war Cotta schlicht und einfach von der Wiener Polizeihofstelle oktroyiert worden. Demselben Muster entsprach das Arrangement Cotta-Pilat, freilich mit dem Unter-

³⁴ Eduard Heyck, *Die Allgemeine Zeitung 1798-1898*, München 1898, S. 231.

³⁵ Metternich an Legationssekretär Frank, 31.12.1836, zit. nach Breil, a.a.O., S. 185.

schied, daß der Sekretär Gentz' auf beiden Schultern trug. Pilat lieferte der AZ einerseits Berichte, die von amtlicher Seite souffliert waren; andererseits wirkte er in Wien als Sachwalter der Cotta'schen Interessen, jedenfalls versicherte er das.

Für den alten Cotta stellte Pilat eine wahre Heim-suchung dar, wie der Verleger eines Tages dem Grafen Bray, Bayerischer Gesandter am Wiener Hof, gestand:

Wenn ich jetzt genötigt werde, drucken zu lassen, wieviel Geld mich dieses Verhältnis gekostet hat ... wird das Urteil der billigen Lesewelt nicht gegen mich ausfallen ... Ebenso regelmäßig wie die Äquinoctialstürme, kamen (auch) gegen Schluß jedes halben Jahres Pilatsche Drohbriefe, die das nahe Verbot der AZ verkündigten, um jedesmal wieder durch ergiebige Zahlungen beschworen und besänftigt zu werden.³⁶

Treitschke stellte Jahrzehnte später Überlegungen an, weshalb Österreich einen so großen Einfluß auf die AZ ausüben konnte, und vertrat den Standpunkt, Cotta sei viel zu reich gewesen, als daß man der AZ durch Bestechung habe bekommen können. In Wahrheit verhielt es sich genau umgekehrt: Cotta mußte Schmiergelder zahlen, um sich gegen österreichische Attacken zu wappnen!

Bonapartes mißachtete Warnung

Am 8. März 1836 erließ das bayerische Innenministerium eine neue Zensurinstruktion.

Sie stellte innenpolitische Angelegenheiten von der Zensur frei und beschränkte die Aufsicht auf die Außenpolitik. Diese, übrigens zwei

Jahre später aufgehobene Unterscheidung verwundert auf den ersten Blick. Man sollte vermuten, daß sich das Mißtrauen der Regierung am empfindlichsten auf die Schilderung der inneren Verhältnisse gerichtet habe. Das war zweifellos auch so, doch traute man sich zu, mit einer Zeitung, die auf diesem Feld über die Stränge schlug, allein fertig zu werden. Anders verhielt es sich mit der außenpolitischen Berichterstattung. Sofern eine Zeitung der Zensur unterlag, war es die Regierung, die letztlich für den Inhalt verantwortlich zeichnete. Erregte ein Artikel nun

den Zorn einer auswärtigen Macht, mußte sie den Kopf dafür hinhalten. In solchen Fällen hatte die Regierung zwei Möglichkeiten: Entweder sie schob die Schuld an der Affäre dem Zensor zu, was sie aber nicht wirklich entlastete. Oder sie bekannte, daß das inkriminierte Stück ihr aus der Seele gesprochen habe. Das kam schon gar nicht in Frage. Der einzige Ausweg bestand darin, auswärtige Artikel der geschärften Wachsamkeit des Zensors anheimzugeben und damit diplomatische Konflikte überhaupt zu vermeiden.

Das Dilemma war keineswegs neu, sondern die logische Folge der Zensur. Napoleon war viel-

leicht der erste, der es erkannt hat. 1810 berichtete sein Polizeiminister nach Reisen in die wichtigsten europäischen Hauptstädte, man sei dort davon überzeugt, daß die französischen Zeitungen nichts weiter als „die Gedanken der Regierung“ interpretierten. Alle Indiskretionen, die den Journalisten entschlüpften, gingen daher restlos zu Lasten der Regierung. Da hülften auch keine Dementis. Der Minister: „Stillschweigende Rückzieher täuschen niemanden“.³⁷ Seine Schlußfolgerung, nämlich die Presseüberwachung zu verschärfen, fand Napoleon allerdings ungeeignet; nicht weil die Pressefreiheit zu seinen höchsten Glaubensgütern gehört hätte, sondern weil ihm die Konsequenzen nicht behagten: „Ich will nicht für alle Dummheiten verantwortlich sein, die gedruckt werden“.³⁸ Diesen Satz wiederholte er mehrfach. Bis zuletzt konnte der Empereur der Vorzensur wenig abgewinnen, und obwohl sie natürlich doch praktiziert wurde, präferierte er andere Methoden. Konfiskation und Verbot waren aus seiner Sicht wirksamer und bereiteten weniger Ärger. Als 1814 die Verbündeten in Paris einrückten, existierten in der Stadt, die um 1800 noch 57 Zeitungen aufgewiesen hatte, noch ganze vier.

Was Napoleon hatte vermeiden wollen, nahmen die deutschen Souveräne der Restaurationszeit in Kauf. Sie zahlten einen hohen Preis für ein bürokratisches Überwachungssystem der Presse, das doch nicht lückenlos sein konnte. Immer wieder mußten sie sich für irgendeine „Dummheit“ rechtfertigen, die eines „ihrer“ Blätter begangen hatte. Die Zeitungen mochten ihrem Wesen nach störend sein - durch die Zensur wurden sie zu ei-

genen, die die Regierung nicht kontrollieren konnte.

³⁷ Vgl. André Cabanis, *La Presse sous le Consulat et l'Empire*, Paris 1975, S. 166.

³⁸ Ebd.

³⁶ Zit. nach Heyck, a.a.O., S. 255.

nem wirklichen Ärgernis für die Regierungen, mehr noch, zu einem Störpotential für die zwischenstaatlichen Beziehungen. Keine Regierung traf es härter als die bayerische, die mit der *Allgemeinen Zeitung* ein Journal in ihrem Zuständigkeitsbereich hatte, das schon aufgrund seiner Verbreitung ein Störenfried par excellence war. Die diplomatischen Akten verzeichnen denn auch eine schier endlose Kette von Beschwerden auswärtiger Mächte über die Cotta'sche Zeitung, auf die man in München eine Antwort finden mußte. Wir greifen zwei Episoden heraus. Sie zeigen bei aller Unterschiedlichkeit, wie die Zensur, statt ihrem Zweck entsprechend die Herrschaft des autoritären Staates nach innen wirksam abzusichern, außenpolitische Zwistigkeiten erzeugte. Und nicht von ungefähr spielen in beiden Episoden Zensoren die Hauptrolle.

Baron Perglas oder der Zensor als Einflußagent

Mitte März 1836 suchte der französische Gesandte in München, Baron de Bourgoing, den bayerischen Außenminister Gise auf. Die Herren führten ein ärgerliches Gespräch.³⁹ Bourgoing klagte über die *Allgemeine Zeitung*, die gerade einen unfreundlichen Artikel über den französischen Ministerpräsidenten veröffentlicht hatte. Dieser Ministerpräsident war Adolphe Thiers. Die AZ erhielt über Innenminister Oettingen-Wallerstein eine Verwarnung, die sie mit einer abermaligen Attacke quittierte. Darin hieß es:

Daß die französischen Blätter, so oft es ihnen beliebt, von der Rheingrenze und Belgien als von ihrem Eigentum sprechen, wird ganz in Ordnung gefunden; darin dürfen die Deutschen keine Beleidigung sehen. Wenn aber in Augsburg oder in Hamburg oder in Frankfurt ein deutscher Zensor den schrecklichen Satz stehen läßt, die französische Deputiertenkammer verstehe sich besser auf Deklamationen als auf Staatsweisheit, da ist die „große Nation“ beleidigt, da muß die französische Regierung Genugtuung fordern, da muß den deutschen Journalisten ihr bißchen kümmerliche Freiheit noch mehr beschränkt werden...

Diese Replik war in mehrfacher Hinsicht ungewöhnlich. Daß eine Zeitung sich nach einer Verwarnung öffentlich rechtfertigte, kam üblicherweise nicht in Frage. Es wäre zu riskant gewesen. Erst recht sticht der unbekümmerte Hin-

weis auf die bedrängte Lage der Presse in Deutschland („ihr bißchen kümmerliche Freiheit“) ins Auge. Dieses Thema fiel sonst unter die Tabus, an die man besser nicht rührte. Vielleicht glaubte sich die Redaktion durch Fürst Oettingen-Wallerstein gedeckt, der ein leidlich liberales Regiment führte und die AZ schätzte. Er wurde später ihr Mitarbeiter. Möglicherweise hielt man es in München auch für nützlich, wenn ein wenig auf die nationale Pauke gehauen wurde. Die Stimmung diesseits und jenseits des Rheins war in dieser Zeit gereizt. Fest steht, daß die bayerische Regierung wie auch die übrigen Regierungen des Bundes Frankreich längst nicht so innig in Schutz nahm wie die Staaten der Heiligen Allianz. In Frankreich wurde Zensur nicht geübt, und in Bayern sahen die gültigen Zensurrichtlinien ausdrücklich vor, Artikel über zensurfreie Staaten weniger genau unter die Lupe zu nehmen. Offenbar gedachte man auf diese Weise die liberaleren Mächte zu strafen. Die außenpolitische Funktion, die die Zensur auch hatte, wird

an dieser Maßregel erkennbar.

Die Rechtfertigung der *Allgemeinen Zeitung* nahm Bourgoing zum Anlaß einer dies-

mal noch ernsteren Beschwerde beim Außenminister. Die Unterredung protokollierte er in einem Bericht an Thiers.⁴⁰ Danach entgegnete Gise auf seine Vorstellungen, die französischen Zeitungen zögen ja auch heftig über Deutschland her, was zwangsläufig zu Reaktionen der deutschen Presse führe. Bourgoing antwortete, daß im Unterschied zu Frankreich die Presse in Bayern unter staatlicher Aufsicht stehe. Das sei der springende Punkt. Bourgoing:

Ich ... wies darauf hin, daß die Sprache eines zensurierten Blattes fast der der betreffenden Regierung gleich zu achten sei.

Mit dieser Bemerkung hatte der Gesandte ins Schwarze getroffen. Die bayerische Regierung saß in der Klemme. Als Lösung bot sich an, den Zensor in die Wüste zu schicken, was auch geschah. Der Regierungsrat Fischer war sowieso in Ungnade gefallen. Sein Abzug von Augsburg

„... daß die Sprache eines zensurierten Blattes fast der der betreffenden Regierung gleich zu achten sei“

³⁹ *Gesandtschaftsberichte, Abt. I, Bd. 3, S. 251 ff.*

⁴⁰ Ebd., S. 295 ff.; die wesentlichen Züge des Dreiecks-Geschäfts zwischen Perglas, Bourgoing und der Pariser Regierung lassen sich aus dem diplomatischen Schriftwechsel rekonstruieren.

konnte der französischen Seite als Akt der Satisfaktion verkauft werden. Bourgoing ließ die Sache dennoch keine Ruhe. Der Gesandte war ein kluger Beobachter der Entwicklungen in Deutschland. Der aufkeimende Nationalismus beunruhigte ihn. Umso wichtiger schien ihm eine positive Beeinflussung der öffentlichen Meinung. In den kommenden Monaten bombardierte er seine Regierung mit weitschweifigen Darlegungen über die deutsche Presse im allgemeinen, die AZ im besonderen. Deren außergewöhnlicher, ganz Europa umspannender Einfluß wurde in den kräftigsten Farben geschildert, worüber Thiers, Ex-Korrespondent eben dieses Blattes, insgeheim gelächelt haben dürfte.

Der Diplomat erbat von seiner Regierung *carte blanche*, um die Augsburger Redaktion im französischen Sinne günstig zu stimmen. Diese sei durchaus zugänglich, versicherte er. Ein subalternen Redakteur habe sich sogar bereit erklärt, für tausend Francs im Jahr Artikel von offizieller französischer Seite in die Zeitung zu heben.

Ein anderer Weg, das Wohlwollen der für die öffentliche Meinung in Deutschland maßgeblichen *Allgemeinen Zeitung* zu gewinnen, war nach Ansicht Bourgoings, ein paar Dutzend Abonnements zu kaufen. Der Gedanke klingt heute reichlich verwegen, bei Balzac kann man jedoch nachlesen, daß diese Methode der sanften Bestechung im Frankreich der Juli-Monarchie mit Erfolg praktiziert wurde.⁴¹ An die Spitze seines Konzepts zur Eroberung der AZ aber stellte Bourgoing die „Sicherung“ des neuen Sensors. Die Einzelheiten unterbreitete der Gesandte in einem Bericht vom 5. Dezember 1836.

Der neue Zensor war Karl August Freiherr Pergler von Perglas. Über einen Mittelsmann war Bourgoing mit Perglas in Kontakt gekommen. Dem Gesandtenbericht zufolge bot ihm der Zensor sogleich seine guten Dienste an und sicherte zu, das Erscheinen aller frankreichfeindlichen Artikel in der Zeitung zu verhindern. Vollkommen ungeniert schickte Perglas dem Diplomaten eine Serie von Bürstenabzügen mit veränderten oder ganz unterdrückten Artikeln der *Allgemei-*

nen Zeitung. Diese Beweisstücke des Perglas'schen Eifers sandte Bourgoing gleich weiter nach Paris. So kam es zu dem wahrhaftig außergewöhnlichen Umstand, daß die Pariser Regierung in den Besitz von Bürstenabzügen aus der Augsburger Druckerei Cottas gelangte!

Allerdings handelte der Zensor nicht allein aus guter Gesinnung. Monsieur de Perglas unternehme seine „Anstrengungen nicht gänzlich desinteressiert“, ließ der Gesandte wissen.

Er wünscht nämlich das Kreuz der Ehrenlegion. Für seine Würdigkeit kann ich einstehen. Er ist Kämmerer, Regierungsrat, allgemein geachtet und steht in naher Verwandtschaft mit den ersten Familien des Hofes.

Wohl gebe es Einwände taktischer Art, die er, Bourgoing, Perglas auch vor Augen geführt habe.

König Ludwig wird nach den Gründen einer solchen Auszeichnung fragen und, wenn er einen Akt offiziöser Parteilichkeit dabei vermutet, wird er ihn von der

Stelle entfernen und wir verlieren die Vorteile einer uns günstigen Zensur. Ich verlangte von ihm ein anderes plausibles Motiv für eine Auszeichnung, worauf Perglas auf den Gedanken kam, mir beiliegendes, von ihm verfaßtes Buch zur Überreichung an unseren König (gemeint ist der bayerische) zu geben. Es ist zwar ein schwacher

Rechtstitel, diese Übersetzung der ‚Andromache‘ von Racine in deutschen Alexandrinern.

Indessen, so fügte Bourgoing hinzu, gehe es darum, Frankreich einen wichtigen Dienst zu erweisen, indem man die *Allgemeine Zeitung* und mit ihr „die einflußreichste der deutschen Zeitungen“, günstig beeinflusse.

Das Kreuz der Ehrenlegion

Das trübe Geschäft kam tatsächlich zustande. Der Zensor wurde zum französischen Einflußagenten. Regelmäßig traf Perglas mit dem Gesandten zusammen, lieferte Einschätzungen des redaktionellen Kurses der AZ, der „im höchsten Grade demokratisch“, sei, und zeichnete Persönlichkeitsprofile der Redakteure.⁴² Immer hatte er Artikel bei der Hand, die von ihm unterdrückt worden waren. Er zögerte auch nicht, Bourgoing davon in Kenntnis zu setzen, aus welcher Richtung die schlimmsten Artikel wahrscheinlich stammten. Der Gesandte wiederum wurde nicht müde, seinem Ministerpräsidenten die Verdienste des Sensors zu schildern und erinnerte immer wieder an die Auszeichnung, an der Perglas so

Der Zensor wurde zum
französischen Einflußagenten

⁴¹ Honoré de Balzac, *Verlorene Illusionen*, Frankfurt und Leipzig 1996.

⁴² Bourgoing an Ministerpräsident Molé, 28.7.1837, *Gesandtschaftsberichte*, a.a.O., Abt. I, Bd. 3, S. 339.

sehr liege. In Paris aber ließ man den korrupten Zensur eine ganze Weile zappeln. Erst Ende 1838 wurde Perglas zum Offizier der Ehrenlegion ernannt und damit für seine Dienste entschädigt. Welcher Art diese Dienste waren, ahnte Kolb übrigens, wie aus einem Brief des Chefredakteurs an Heine hervorgeht:

Zum Überfluß haben wir auch gerade einen Zensor, den Ludwig Philipp kürzlich zum Offizier der Ehrenlegion gemacht hat (wenn nicht wegen der Allgemeinen Zeitung, weiß kein Mensch recht warum) und der sich doch etwas dankbar dafür bezeigen muß,

kombinierte Kolb.⁴³

Der Zufall wollte es, daß Perglas in jenem Jahre, als sich seine Anstrengungen für die Sache Frankreichs mit der Ehrenlegion endlich bezahlt machten und sein Traum in Erfüllung ging, durch seine Dienstvorgesetzten aus allen Träumen gerissen wurde. Unter dem Datum vom 19. März 1838 teilte ihm der Regierungspräsident mit, daß er „auf höhere Anordnung“ von seinem Posten entfernt und die Zensur der AZ seinem Kollegen Joseph von Kolb (mit dem Chefredakteur nicht verschwägert) übertragen werde.⁴⁴ Was war Perglas zum Verhängnis geworden? Keine Unachtsamkeit auf außenpolitischem Felde und schon gar keine Vernachlässigung der französischen Interessen. Gestolpert war Perglas über eine bayerische Hofkabale. 1837 hatte das Ministerium Oettingen-Wallerstein dem des klerikalen Karl von Abel weichen müssen, das hinfot als „System Abel“ zum Synonym rückwärtsgewandter Politik werden sollte. Die Feindschaft Wallerstein-Abel gehörte zu den beliebtesten Gegenständen des Münchner Hofklat-sches, was nicht bedeutete, daß die Zeitungen darüber berichten durften. Nun hatte die AZ am 16. März 1838 folgende Notiz über das Unwohlsein Wallersteins eingerückt: „Der einstige Minister Fürst Wallerstein liegt auf sehr schmerzliche Weise danieder - ein Pferd hat ihn geschlagen“. Perglas war der offenkundige Doppelsinn der Notiz, die bei kundigen Thebanern zweifellos ein wieherndes Lachen auslöste, entgangen. Dafür sollte er nun büßen.

Pergler von Perglas ließ die Sache nicht auf sich sitzen. Er wollte Zensor bleiben. In langen Schriftsätzen an das Regierungspräsidium versuchte er, seine Rehabilitierung zu erreichen.

Interessant sind die rechtfertigen-den Argumente, die der Zensor vor-brachte. Zunächst stellte er fest, daß eine Dop-peldeutigkeit der besagten Mitteilung für ihn nicht erkennbar gewesen sei. Solch ein Streich sei der AZ-Redaktion auch gar nicht zuzutrauen, die viel zu sehr von der Wichtigkeit ihres Be-rufes durchdrungen sei (man erinnert sich an ganz andere Apostrophierungen der AZ durch

Perglas gegenüber Bourgoing!). Im übrigen sei die No-tiz längst von an-gesehenen ausländischen Blättern nachgedruckt wor-

den. Überzeugender als diese Entschuldigung war der Hinweis des Zensors auf die Zensurin-struktionen von 1836, die inländische Angele-genheiten der Kompetenz der Zensur „gänzlich entrückt“ habe, wie Perglas sich ausdrückte. Dann wurde der Zensor pathetisch. Niemals sei er nachlässig gewesen. Statt dessen liege vor seinem geistigen Auge

eine Masse gestrichener Artikel deren Dasein zwar meine mühsam erworbenen Verdienste dartun könn-ten, deren stummes Zeugnis aber, ewig nutzlos, für mich verloren geht.

Ganz verloren und nutzlos waren die Mühen der Streich-arbeit nicht, wie wir wissen, und tatsäch-lich kehrte Perglas nach einem Jahr auf seinen Posten zurück. Die Nachricht von seiner Wie-dereinsetzung überbrachte er sofort Bourgoing.⁴⁵ Dabei sei die Zensur eigentlich ein mühsames und freudloses Geschäft, erklärte er dem Gesand-ten. Er habe sich überhaupt nur aus einem ein-zigen Grund um die Rückkehr bemüht, nämlich „in der Hoffnung, Frankreich neuerlich gute Dienste“ zu leisten und in der Erwartung einer Entschädigung, die er so sehnlich wün-sche. Dafür verspreche er, alle Artikel aus-zumerzen, „die Paris mißfallen könnten“. Perglas strebte also weitere Orden und Ehrenzeichen an. Bourgoing reichte seinen Wunsch weiter, der Ministerpräsident, es war gerade Molè, sagte zu, das Anliegen dem König vorzutragen. Was daraus wurde, ist unbekannt. Pergler von Per-glas hielt sich nicht mehr lange im Amt. 1842 wurde er endgültig in die Wüste geschickt. Ein Artikel, der sich kritisch mit der katholischen Kirche befaßte, veranlaßte seine Absetzung. Ein

Solch ein Streich
sei der AZ-Redaktion
gar nicht zuzutrauen ...

⁴³ Kolb an Heine, 27.2.1840, zit. nach Breil, a.a.O., S. 109.

⁴⁴ Zur ersten Entlassung Perglas' vgl. Akten der Kreisregierung Augsburg, Nr. 7070.

⁴⁵ Bourgoing an Molè, 18.12.1839, *Gesandtschaftsberichte*, a.a.O., Abt. I, Bd. 4, S. 80 f.

Jahr später wurde er, obwohl erst 58 Jahre, in den Ruhestand versetzt.

Frankreich hatte seinen Einflußagenten, der die Politik der *Allgemeinen Zeitung* mit dem Zensurstift insgeheim mitgestaltet hatte, verloren.

In der Zensur-Falle

Perglas' Nachfolger Lufft war aus ganz anderem Holz geschnitzt. Lufft wollte Karriere machen und dazu schien ihm die Stelle eines Zensors der berühmten *Allgemeinen Zeitung* gerade recht. Als politischer Konvertit war ihm Oppositionsgeist nicht fremd, und so verfügte er ganz zwangsläufig über einen sicheren Instinkt im Aufspüren „gefährlicher“ Artikel. Zudem wußte er, nicht zuletzt durch das Scheitern seines Vorgängers, um das „Los der Zensoren, daß die Tüchtigkeit ihrer Leistungen nie, jedes Versehen aber sofort bemerkbar wird“⁴⁶. Um jedes Versehen auszuschließen, durchkämmte er die Seitenabzüge, wie man es in der Augsburger Redaktion noch nie erlebt hatte.

So war der Augsburger Zensor eine Figur, mit der sich die Höfe Europas befaßten

Die Veränderung auf dem Posten des Zensors wurde in diplomatischen Kreisen sorgsam registriert. Preußen spendete der Tätigkeit Luffts ein Lob. Auch Bourgoing, der sich noch immer wegen des Abgangs von Perglas grämte, konnte nicht klagen, doch er erkannte, daß in Luffts Prioritätskala andere Schutzinteressen vor dem Frankreichs rangierten. „Lufft streicht unbarmherzig alles, was die deutschen Mächte verletzen könnte“⁴⁷, berichtete er seinem Ministerpräsidenten Guizot.

40

So war der Augsburger Zensor eine Figur, mit der sich die Höfe Europas befaßten.

Welch ein Paradox! Es stellt die ganze Widersprüchlichkeit bloß, der die Zeitungen im Vormärz begegneten. Im restaurativen System waren sie Emporkömmlinge, für die es keinen Platz gab. Sie mußten unterdrückt oder doch wenigstens dressiert werden, und zwar durch die Zensur, die am besten in der Dunkelkammer auszuüben war. Statt dessen traktierten sie die in-

ternationale Diplomatie, wurden die Zensoren ans Licht gezerrt, wurde ein simpler Regierungsrat zur Person der Zeitgeschichte, weil er mit dem Zensurstift auf eine wichtige Zeitung Einfluß nehmen konnte!

August Adolf Lufft genoß diese Rolle. Er begnügte sich nicht damit, den an ihn gestellten Erwartungen durch unnachsichtiges Streichen gerecht zu werden. Er gab der Redaktion Ratschläge und schrieb für die Zeitung Artikel. Er korrespondierte sogar mit dem großen Cotta in Stuttgart. Er bildete sich nicht nur ein, Macht zu besitzen - er besaß sie wirklich. Heine war einer von denen, die sie zu spüren bekamen. Luffts Gnadenlosigkeit antizipierend, übte die Augsburger Redaktion eine derart scharfe Selbstzensur, daß der Pariser Korrespondent selbst an Kolb, dem Freund, zu zweifeln begann. Levin Schücking besuchte Heine 1846 in Paris. Dabei entspann sich ein Gespräch, das Schücking in seinen „Lebenserinnerungen“ so wiedergibt:

Schücking: .. und was Kolb angeht, so werden Sie ihn noch tot ärgern, wenn Sie just Ihre schönsten Gedanken und Ihre hinreißendsten Witze in diejenigen Stellen Ihrer Briefe für die Allgemeine Zeitung bringen, die er zu seiner Verzweiflung streichen muß.

Darauf Heine: Weshalb streichen muß ... er ist ein Vandale.

Schücking: Ach, er ist ein guter treuer Schwabe und freut sich wie ein Kind an Ihren Briefen - aber sein Joch ist nicht gelüftet, seit er Herrn Lüfft (!) zum Zensor hat - Sie kennen ja unsere ungläublichen Zustände...

Heine: Er treibt es doch zu arg - wie wird es ihm gehen, wenn am jüngsten Tage alle von ihm erstickten Gedanken auf ihn einstürmen und alle durchstrichenen Witze sich als Ankläger wider ihn erheben und Er-satz von ihm verlangen für ein gehindertes Leben - Dante hätte eine Höllenstrafe für die Redakteure erfunden, wenn er Florentiner Korrespondent der Allgemeinen Zeitung gewesen wäre.⁴⁸

Trotzdem entkam der Zensor seinem Schicksal nicht. Er stolperte über eine russische Affäre, was insofern ironisch war, als Lufft einst mit dem Stanislaus-Orden für Dienste dekoriert worden war, die er als Sicherheitsbeamter der Zarenfamilie bei deren Besuch im bayerischen Wildbad Kreuth erworben hatte. Anlaß für Luffts Mißgeschick war ein Artikel in der AZ vom 9. Februar 1846. Der Artikel, der augenscheinlich aus Berlin kam, hatte Rußlands imperiale Be-

⁴⁶ Volkmar Hansen, *Heinrich Heines politische Journalistik in der Augsburger „Allgemeinen Zeitung“*, Katalog zur Ausstellung Heines Artikel in der „Allgemeinen Zeitung“, Augsburg 1994, S. 49.

⁴⁷ Bourgoing an Ministerpräsident Guizot, 23.9.1843, *Gesandtschaftsberichte*, a.a.O., Abt. I, Bd. 5, S. 4 f.

⁴⁸ Schücking, *Lebenserinnerungen*, a.a.O., Bd. II, S. 17.

deutung heruntergespielt und den Zaren Nikolaus diffamiert. So jedenfalls empfand es der russische Geschäftsträger in München, Demeter von Sèvèrine, der sofort bei Außenminister Gise nachdrückliche Maßnahmen gegen den Zensor verlangte.

Es folgte darauf ein lebhafter Notenaustausch.⁴⁹ In einer ersten Note teilte Gise dem russischen Gesandten mit, dem Innenminister seien Schritte gegen Lufft empfohlen worden. Die zweite Note kündete von der Einleitung einer Untersuchung, die dritte akzeptierte, daß der Artikel der *Allgemeinen Zeitung* Rußland beleidigt habe. In der vierten Note wurde Sèvèrine das Ergebnis der Untersuchung bekanntgegeben. Die Leitung der Redaktion habe sich entschuldigt, der Zensor zu seiner Rechtfertigung Überlastung angegeben. Der König habe es, früherer Verdienste Luffts wegen, mit einer strengen Rüge bewenden lassen. Graf Bernstorff, preußischer Gesandter am bayerischen Hof, kommentierte das Verhalten Ludwigs gegenüber seinem König, Friedrich Wilhelm IV, wie folgt:

Das besagt mit anderen Worten, daß Herr Lufft der bayerischen Regierung hinsichtlich der innenpolitischen Artikel (der AZ) zu gute Dienste erweist, um ihn dem russischen Kaiser zu opfern.

Der preußische Gesandte war wie der Österreichs von Sèvèrine in den Gang der Dinge eingeweiht worden - Zeichen dafür, welche Bedeutung der Angelegenheit beigemessen wurde. Die drei konservativen Kontinentalmächte fühlten sich gerade durch Unruhen in Polen, das sie bekanntlich unter sich aufgeteilt hatten, gemeinsam herausgefordert. In Bayern wie im übrigen katholischen Deutschland herrschte jedoch große Sympathie für die aufständischen Polen, während Rußland außerordentlich unpopulär war. Vermutlich erklärt dieser Umstand die zunächst schwache Reaktion auf die russischen Beschwerden. Aber der Druck auf die Münchner Regierung wurde stärker. Rußland verlangte Genugtuung, die Krise spitzte sich zu. Aus Petersburg erging Weisung an Sèvèrine, Bayern

⁴⁹ Die Darstellung des Konflikts zwischen Rußland und Bayern basiert auf den Berichten, die die Münchner Gesandten Preußens, Österreichs und Frankreichs in dieser Angelegenheit an ihre Regierungen sandten.

klarzumachen, daß die Absetzung des Augsburger Zensors Vorbedingung für die Aufrechterhaltung diplomatischer Beziehungen sei.

In dieser Situation entschlossen sich der österreichische Gesandte, Graf Senfft, und sein preußischer Amtskollege zu einer gemeinsamen Demarche bei Gise. Senfft schrieb Metternich, man habe diesen ungewöhnlichen Schritt - beide Diplomaten handelten, ohne vorher die Billigung ihrer Höfe eingeholt zu haben - „in dem Gefühl des Nachteils,, unternommen,

welcher der konservativen Sache in Deutschland durch einen diplomatischen Bruch zwischen Bayern und Rußland zur großen Freude der radikalen Parteien erwachsen würde.

Bernstorff rechtfertigte sich gegenüber Berlin mit Hinweis auf die Lage in Polen.

Ich habe in dieser Sache interveniert, weil ein Bruch nur zum Vorteil der gemeinsamen Feinde gewesen wäre... Die Ereignisse in Polen zeigen deutlich, wo unsere ewigen Feinde sind und wer unser Verbündeter sein muß. Die Sprache der französischen Blätter und die Demonstrationen in Paris lassen keinen Zweifel über das Verhalten Frankreichs uns gegenüber.

Daß Bourgoing, immer noch französischer Gesandter in München, die Sache etwas anders darstellte, gibt dem Geschehen eine pikante Fußnote. Er sei der einzige Diplomat in München gewesen, der Sèvèrine wirklich die Stange gehalten habe, berichtete er Guizot. Die anderen, Senfft eingeschlossen, hätten eher Schadenfreude gezeigt.

Ergebnis der diplomatischen Wirrungen war, daß die bayerische Regierung nachgab. Die russische Forderung wurde erfüllt, Lufft seines Postens enthoben. Damit war der Konflikt beigelegt. Ob der bayerischen Regierung bewußt war, daß in Wahrheit nicht ein Zeitungsartikel diesen Konflikt heraufbeschworen hatte, auch nicht die Nachlässigkeit des Zensors, sondern die Zensur an sich? Es war die Rache der Zensur, daß sie ihre Opfer in unberechenbarer Weise suchte. Diesmal hatte es den Zensor und die Regierung selbst getroffen.

Der Autor

Dr. Günter Müchler

(1946)

Programmdirektor Deutschland-Radio, Köln.

Bibliographie studentischer Abschlußarbeiten

Diplomarbeiten und Dissertationen an österreichischen Universitäten aus dem Bereich der Medien- und Kommunikationsgeschichte. Teil II

FRITZ RANDL

Journalismus

- BANKHAMER, Alfred: *500 Jahre Amerika. Die Berichterstattung in den Tageszeitungen der USA und Venezuelas*. Diplomarbeit, Universität Wien 1994. (100)
- BAYRLEITNER, Sigrid: *Massenmedien und soziale Herrschaft. Diskurshistorische Analyse der Berichterstattung über Italien in der „Presse“ Februar, März, April 1977*. Diplomarbeit, Universität Wien 1996. (100)
- BEITEL, Anna-Maria: *Das Feindbild Islam und der Begriff Fundamentalismus im medialen Kontext*. Diplomarbeit, Universität Wien 1996. (100)
- DENKMAYR, Barbara: *Über das Verhältnis zwischen Journalismus und Public Relations. Aufarbeitungen des aktuellen Forschungsstandes sowie empirische Analysen*. Diplomarbeit, Universität Salzburg 1996. (504)
- DIETZ, Andrea: *Anteile und Lesbarkeit einzelner Rubriken österreichischer Tageszeitungen in der Zeit von 1962 bis 1992*. Diplomarbeit, Universität Wien 1993. (008)
- EBERSBERGER, Christina M.: *Die Veränderungen der Wirtschaftsberichterstattung in den Tageszeitungen seit 1945. Ein Vergleich mit Hilfe der Inhaltsanalyse*. Diplomarbeit, Universität Wien 1993. (100)
- EDER, Ingeborg: „*Es dürfte sich um einen Ausländer handeln*“: Eine Untersuchung der Kriminalberichterstattung der „*Kärntner Krone*“ unter besonderer Berücksichtigung ausländischer Täter und Tatverdächtiger. Diplomarbeit, Universität Klagenfurt 1993.
- EDER, Rosa: *Der Wirtschaftsteil in den österreichischen Tageszeitungen 1980 bis 1990*. Diplomarbeit, Universität Wien 1992. (100)
- FASCHING, Andrea: *Die Berichterstattung über Flüchtlinge in den österreichischen Tageszeitungen „AZ“, „Kurier“ und „Die Presse“*. Ein Vergleich der Jahre 1968 (CSSR-Krise) und 1991 (Jugoslawien-Krise). Diplomarbeit, Universität Wien 1994. (100)
- FISCHLMAYR, Martina: *Der „Fall Proksch“ in den österreichischen Printmedien. Eine Inhaltsanalyse der Kriminal- und Gerichtssaalberichterstattung*. Diplomarbeit, Universität Wien 1993. (100)
- FLENREISS-MÄDER, Birgit: *Der „Fall Klestil“*. Journalistinnen und Journalisten als Meinungsbildner im öffentlichen Diskurs. Eine Inhaltsanalyse der reichweitenstärksten österreichischen Printmedien. Diplomarbeit, Universität Wien 1995. (100)
- FRIEDINGER, Daniela: *Die entscheidende Phase der EU-Diskussion in den Kommentaren. Inhaltsanalytische Untersuchung der Meinungsartikel zum EU-Beitritt in fünf österreichischen Tageszeitungen in den letzten Monaten vor der EU-Volksabstimmung hinsichtlich der Argumentation pro und kontra Beitritt und möglicher Agenda-Setting-Effekte*. Diplomarbeit, Universität Wien 1996. (100)
- GAULHOFER, Elke: *The Image of the United States in the Canadian Press, 1939 - 1945*. Diplomarbeit, Universität Graz 1996. (GU—)
- GÖSSINGER, Hermann: *Deutsche Einheit 1870/71 und 1989/90. Ausgewählte Reaktionen in der österreichischen Tagespresse*. Diplomarbeit, Universität Graz 1994.
- GÖTSCHL, Herbert: *Medien über Medien. Die Berichterstattung über Medien in österreichischen Tages- und Wochenzeitungen*. Diplomarbeit, Universität Wien 1993. (100)
- HABRES, Christof: *Journalistische Mythenbildung. Die Direktionszeit Claus Peymanns am Wiener Burgtheater. Eine Untersuchung der Tageszeitungen „Die Presse“ und „Neue Kronen Zeitung“*. Diplomarbeit, Universität Wien 1994. (100)
- HALEK, Tatjana-Alexandra: *Die Wurzeln des „modernen Journalismus“ in der Literatur*. Diplomarbeit, Universität Wien 1993. (100)

HEFNER, Claudia: *Die Sozialreportage. Zur Wiederentdeckung einer journalistischen Form im österreichischen Fernseh- und Magazinjournalismus der siebziger Jahre. Eine Analyse der Magazine „Profil“, „Extrablatt“, „Teleobjektiv“ und „Prisma“*. Diplomarbeit, Universität Wien 1994. (100)

HESSE, Henrike: *Antisemitismus in österreichischen Presstexten im März 1988. Argumentations- und Diskursanalyse*. Diplomarbeit, Universität Wien 1992. (145)

KARGL, Maria: *Der Held von Brüssel. Das Bild Alois Mocks in der EU-Berichterstattung von Kronenzeitung und Täglich Alles als Beispiel für sprachliche Imagekonstituierung*. Diplomarbeit, Universität Wien 1996. (105)

KÖNIGSBRUN, Romana: *The Post-war Image of the United States in the British Press, 1945 - 1950*. Diplomarbeit, Universität Graz 1994.

KRAINZ, Karin K.: *Fernsehorientierung im Boulevardjournalismus am Beispiel der Politikberichterstattung der Tageszeitung „täglich Alles“*. Diplomarbeit, Universität Salzburg 1994. (504)

KRAUSER-BILLER, Karin: *Franz Grillparzer im Spiegel der österreichischen Presse 1941 - 1991. Ein Beitrag zum österreichischen Kulturverständnis*. Dissertation, Universität Salzburg 1993.

LUGER-DALLINGER, Karin: *„Dieses Land, das wir so liebend gerne hassen“: Österreich-Berichterstattung in der französischen Presse 1986 bis 1992*. Dissertation, Universität Salzburg 1996. (101)

MEDWEDEFF, Thorsten: *Der Sprachgebrauch von „Kronen-Zeitung“ und „Die Presse“ dargestellt anhand der Berichterstattung über die Fußball-Weltmeisterschaften 1962 bis 1994 unter besonderer Berücksichtigung der Fremdwortproblematik*. Diplomarbeit, Universität Wien 1995. (100)

MÜLLER, Karin: *Die Österreichberichterstattung in den italienischen Medien. Eine inhaltsanalytische Untersuchung der Auslandskorrespondenz über Österreich am Beispiel des Corriere della sera*. Diplomarbeit, Universität Wien 1993. (100)

NUSSBAUM, Andrea: *Die massenmediale Aufbereitung des AIDS-Diskurses*. Dissertation, Universität Wien 1994. (100)

PELZL, Roland: *Der Fall Pögenfürst. Ein publizistischer Konflikt. Versuch einer Konfliktanalyse*. Diplomarbeit, Universität Wien 1995. (100)

RETZEK, Ilse: *Medialer Kulturkampf. „Staberl“ und die moderne Kunst in der „Neuen Kronen Zeitung“*. Dissertation, Universität Salzburg 1993. (504)

RIXNER, Bettina: *Druckerschwärze kontra Hautfarbe. Zur Ausländerberichterstattung von Neue Kronen Zeitung und Der Standard anlässlich des Ausländervolksbegehrens der FPÖ*. Diplomarbeit, Universität Salzburg 1994. (504)

ROHRAUER, Bettina: *Fremdenbild und Ausländerpolitik in Grazer Printmedien. Eine linguistische Analyse der Grazer Printmedien über den Zeitraum Mai 1992 bis Februar 1993*. Diplomarbeit, Universität Graz 1995.

SCHNEEBERGER, Walter: *Der „Proksch-Prozeß“ in österreichischen Boulevardmedien. Eine Analyse der Gerichtsberichterstattung in Kurier und Neue Kronenzeitung unter besonderer Berücksichtigung medienrechtlicher Rahmenbedingungen*. Diplomarbeit, Universität Wien 1993. (100)

SCHWEIZER, Monika: *Rechtsextremismus und Massenmedien. Eine Inhaltsanalyse von „Kronen-Zeitung“ und „Salzburger Nachrichten“ zur Problematik des Rechtsextremismus*. Diplomarbeit, Universität Wien 1993. (100)

SKIAS, Margit: *Konzert-Uraufführungen bei den Salzburger Festspielen und ihr Medienecho 1920 - 1991*. Diplomarbeit, Universität Salzburg 1992. (504)

SLATAR, Daniela: *Der Beitrag von Medien zur Verweigerung und Annahme der eigenen Geschichte am Beispiel Judenpogrom „Reichskristallnacht“*. Eine Inhaltsanalyse der Berichterstattung von Wiener und Grazer Tageszeitungen anlässlich der Gedenkjahre im Zeitraum 1948 bis 1991. Diplomarbeit, Universität Wien 1993. (100)

STABAUER, Gertrud: *...daß in den Redaktionen „in Zukunft weniger gelogen“ wird: Die Darstellung Jörg Haiders und der Freiheitlichen in der österreichischen Tagespresse. Eine vergleichende Inhaltsanalyse von Neue Kronen Zeitung, täglich Alles, Kurier, Der Standard, Salzburger Nachrichten und Die Presse*. Diplomarbeit, Universität Wien 1995. (100)

STARK, Alexander: *Medienberichterstattung über Automobil und Verkehr vor, während und nach der ersten „Ölkrise“ 1973*. Diplomarbeit, Universität Wien 1995. (139)

STRELECKY, Nina: *Die EU-Berichterstattung in schwedischen Tageszeitungen. Eine Argumentenanalyse am Beispiel von Dagens Nyheter und Aftonbladet*. Diplomarbeit, Universität Wien 1995. (100)

VALA, Heimo: *Joseph Roth: Journalistische Verfahrens- und Schreibweisen an Beispiel von Personenporträts*. Diplomarbeit, Universität Salzburg 1996. (103)

VERDONK, Désirée D.: *Das Österreichbild in der britischen Presse 1938 - 1945*. Dissertation, Universität Wien 1993. (078)

WÜRFL, Andreas / KRATSCHMAR, Andreas: *Technologie als Sinnersatz. Zur medialen Wirklichkeit des Golfkrieges*. Diplomarbeit, Universität Wien 1993. (100)

ZINK, Sabine: *Wir haben Fürchterliches gesehen! Die Hinwendung zu sozialer Realität in Literatur und Journalismus im Österreich des 19. Jahrhunderts*. Diplomarbeit, Universität Wien 1994. (100)

ZÖCHLING, Konstanze: *Strategien der Kulturberichterstattung der Wiener Tagespresse am Beispiel Herbert von Karajan*. Diplomarbeit, Universität Wien 1992. (100)

Kabarett

FINK, Iris: *„Kabarett im Rückspiegel“*. Grazer Kabarett und Kleinkunst im historischen Kontext. Dissertation, Universität Graz 1994. (MI—)

KÜCHLER, Verena: *Die zehnte Muse: Zeitgemäßes Kabarett. Form, Funktion und Wirkung einer Kommunikationsart*. Dissertation, Universität Wien 1995. (100)

MÖSSLER, Erika: *Das Berliner Kabarett der zwanziger Jahre*. Diplomarbeit, Universität Innsbruck 1995. (608)

MURAUER, Eva: *Frau und Kabarett. Zum Frauenbild im deutschsprachigen Kabarett von den Anfängen bis zum Zweiten Weltkrieg*. Diplomarbeit, Universität Graz 1995. (GG—)

POINTNER, Hannes: *Schlaglichter auf Georg Kreisler. Lieder, andere Texte und seine Rolle im österreichischen Kabarett der 50er Jahre. Eine Sichtung*. Diplomarbeit, Universität Graz 1993.

ROTH, Sieglinde: *„Die Komödie unsrer Seele“*. Amateurtheater, Studenten Bühnen und Kabaretts in Graz von 1945 bis 1973. Dissertation, Universität Graz 1995. (GG—)

Karikatur

EXNER, Gudrun: *Karikaturen als Quellen der historischen Stereotypenforschung. Das englische nationale Stereotyp in den Karikaturen der „Muskete“ im Ersten Weltkrieg*. Diplomarbeit, Universität Wien 1995. (078)

FUCHS, Doris: *Bruno Kreisky in der Karikatur*. Diplomarbeit, Universität Wien 1994. (078)

KASPER, Helmut F.: *Der Golfkrieg im Spiegel der Karikatur*. Diplomarbeit, Hochschule für Angewandte Kunst Wien 1994.

RUMPFHUBER, Heinz: *Das Schicksal des Konkordats von 1855 im Spiegel politischer Karikaturen*. Dissertation, Universität Salzburg 1994. (3205)

RUSCH-THURNHER, Angelika: *Gezeichnete Kirche. Über Kirchenbilder in der Karikatur, veröffentlicht in österreichischen Printmedien*. Diplomarbeit, Universität Wien 1993. (003)

SCHREIER, Elisabeth: *Mit dem Zeichenstift gegen den Nationalsozialismus. Antinationalsozialistische Karikaturen in der Wiener sozialdemokratischen Presse*. Diplomarbeit, Universität Wien 1997. (116)

STEINBAUER, Sylvia: *Antisemitismus in der Ersten Republik Österreich. Ein Phänomen mit vielen Gesichtern. Betrachtet im Spiegel zeitgenössischer Quellen unter besonderer Berücksichtigung der Karikatur in der periodischen Publizistik*. Dissertation, Universität Wien 1996. (078)

Kommunikationspolitik / Medienpolitik

AKTUNA, Ayse: *Presse- und Meinungsfreiheit in der Türkei von der Gründung der Republik (1923) bis heute*. Diplomarbeit, Universität Wien 1996. (100)

BERLIN-BUBLA, Antje: *20 Jahre Bundespressförderung in Österreich. Eine kritische Analyse aus vergleichender Sicht*. Dissertation, Universität Wien 1993. (100)

BOSSNIAK-JIRKU, Isabella: *Zensurwesen in Österreich. Die Zensurfreiheit und die Garantien der Meinungs- und Kunstfreiheit*. Dissertation, Universität Salzburg 1995. (3402)

BROCZA, Stefan: *Fernsehen ohne Grenzen. Kommunikationspolitische Aspekte grenzüberschreitenden Satellitenrundfunks in Österreich*. Diplomarbeit, Universität Wien 1993. (100)

FEICHTER, Markus: *Österreichs medienpolitische Verspätung. Der lange Weg vom BVG-Rundfunk 1974 bis zur versuchten Teilliberalisierung des Hörfunkmarktes im Jahr 1993*. Diplomarbeit, Universität Innsbruck 1996. (402)

FRIEDL, Harald A.: *Dogma „Pressefreiheit“ versus Realität „Pressekonzentration“ . Die rechtliche Bedeutung der Pressekonzentration im Lichte der dogmatischen und empirischen Rahmenbedingungen der Presse in Österreich*. Diplomarbeit, Universität Graz 1996.

GÖKER, Zeynep Y.: *Pressefreiheit in der Türkei. Historischer Hintergrund, Entwicklungen und aktuelle Situation*. Diplomarbeit, Universität Wien 1992. (100)

HAIDENBERGER, Harald: *Kommunikationspolitik in Österreich am Beispiel des „Medienpolitischen Jahres“ 1992*. Diplomarbeit, Universität Salzburg 1995. (504)

KIESLING, Ursula: *Strafverfolgung von rechts-extremer Publizistik in Steiermark und Kärnten im Zeitraum 1945 - 1955*. Diplomarbeit, Universität Wien 1993. (100)

KÖNIG, Erich: *Programmatik und Praxis sozialdemokratischer Medienpolitik von 1988 bis 1995: Vom Einstieg des WAZ-Konzerns in die österreichische Medienlandschaft bis zur Vorbereitung des Medienvolksbegehrens*. Diplomarbeit, Universität Wien 1996. (100)

KOWARZ, Michael: *Die Reichweite des verfassungsgesetzlichen Zensurverbotes*. Dissertation, Universität Salzburg 1996. (3101)

KUHS, Jordi: *Rückkehr zur Demokratie. Die Entwicklung der Presse- und Fernsehlandschaft Chiles seit 1970*. Diplomarbeit, Universität Wien 1995. (100)

MACHTINGER, Miriam: *Die Folgen der Pressepolitik im „Ständestaat“ und im „Dritten Reich“ auf den sozialdemokratischen Journalismus am Beispiel der „Arbeiter-Zeitung“ . Eine kollektivbiographische Analyse zu Verfolgung, Widerstand, Exil, Holocaust und Anpassung der Journalisten der „Arbeiter-Zeitung“*. Diplomarbeit, Universität Wien 1994. (100)

MALSCHINGER, Astin Irmtraud: *Die amerikanischen Medien und die Medienpolitik im Krieg: Entwicklungstendenzen vom Zweiten*

Weltkrieg bis zum Irakkonflikt 1991. Diplomarbeit, Universität Wien 1995. (100)

OLLMANN, Elisabeth: *Medienpolitik und journalistische Arbeitsbedingungen in Rußland. Untersuchung des Verhältnisses zwischen Politik und Medien und der Arbeitsbedingungen von Journalisten und Auslandskorrespondenten nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion*. Diplomarbeit, Universität Wien 1996.

PHILIPPE, Michel: *Die Politik der Europäischen Union im audiovisuellen Bereich*. Diplomarbeit, Universität Wien 1994. (100)

PIRNBACHER, Marion Johanna: *Die Literaturproduktion der Aufklärung im Spannungsverhältnis von Autor, Staatsgewalt, Verleger- und Leserschaft*. Diplomarbeit, Universität Salzburg 1996. (101)

SCHARR, Kurt: *Zensur- und Pressewesen in Tirol während des I. Weltkrieges 1914 - 1918*. Diplomarbeit, Universität Innsbruck 1996.

SCHMIED, Harald: *„D'rum straff angezogen ... den stahldrächtigen Maulkorb“ : Presse und Diktatur (1933 - 1938) am Beispiel der Steiermark*. Diplomarbeit, Universität Graz 1996. (MD—)

STRÄTZ, Sylvia: *Politisches Programm und politischer Einfluß. Der Überwachungsausschuß der Berliner Funk-Stunde AG 1926 - 1932*. Dissertation, Universität Salzburg 1992. (504)

SZÁNTÓ, Annamaria: *Pressefreiheit und Privatisierung. Journalismus in Ungarn nach der Wende*. Diplomarbeit, Universität Salzburg 1992. (504)

SZILÁDY, Szilvia: *Der ungarische Medienkrieg. Entwicklung und Tendenzen in der ungarischen Medienpolitik nach der Wende (1990 - 1994)*. Diplomarbeit, Universität Wien 1996.

TARZI, Alexander Elias: *Medienpolitik und Imagebildung der SPÖ in der ersten Hälfte der sechziger Jahre bis zur Wahlniederlage 1966 unter besonderer Berücksichtigung der Olah-Affäre und des Rundfunkvolksbegehrens der parteiunabhängigen Presse*. Diplomarbeit, Universität Wien 1996. (100)

TOMANN, Nicole: *Die medienpolitische Diskussion in der SPÖ untersucht anhand der Themenbereiche „Parteipresse“, „Presseförderung“ und „ORF“ 1970 - 1993. Sozialdemokratische Medien- und Kommunikationspolitik*. Diplomarbeit, Universität Wien 1994. (100)

Kommunikationswissenschaft

BUCH, Christiane: *Perspektiven des Dilemmas der Kommunikationswissenschaften in dogmengeschichtlicher Betrachtung*. Diplomarbeit, Wirtschaftsuniversität Wien 1993.

DUSCHLBAUER, Thomas W.: *Die Metamorphose der Kommunikation. Vom Panopticon zum Cyberspace*. Dissertation, Universität Wien 1994. (100)

HAUPT, Horst Jörg: *Am Anfang war der Schrei. Überlegungen zu einer historisch-kategorial-analytischen Fundierung kritischer Kommunikationswissenschaft*. Dissertation, Universität Wien 1994. (100)

LOJKA, Klaus: *Massenmediale Themenstrukturierung in Wahlkämpfen. Eine theoretische und methodische Weiterentwicklung des Agenda-Setting-Ansatzes*. Dissertation, Universität Wien 1994. (100)

REISS, Erwin: *Eidetik audiovisueller Medien. Eine Videotopik der Seherkenntnis*. Dissertation, Universität Salzburg 1993. (504)

WEIß, Elisabeth: *Werkzeuge und Wege der Kommunikation. Zur Beziehung von Philosophie und Kommunikation*. Diplomarbeit, Universität Wien 1994. (100)

Literatur

ASSELBORN-KOLM, Ariane: *Bürgerliche Mädchen- und Frauentrivialliteratur im 19. Jahrhundert und ihre filmische Adaptation am Beispiel der Romane von Emmy von Rhoden „Der Troztkopf“ (1885), Else Wildhagen „Trotzkopfs Brautzeit“ (1892), E. Marlitt „Das Geheimnis der alten Mamsell“ (1867) und „Die zweite Frau“ (1873)*. Dissertation, Universität Salzburg 1995. (504)

BRAGAGNA HABERFELLNER, Ulrike: *Das Bild der Schriftstellerin Luise Rinser in ausgewählten deutschsprachigen Printmedien*. Diplomarbeit, Universität Innsbruck 1995. (608)

FELDMANN, Bernd: *Die allabendliche Kundgebung*. Diplomarbeit,

Universität Wien 1995.

LOBNIK, Alfred: *Helmut Qualtinger in der Literaturkritik. Die journalistische Rezeption in deutschsprachigen Printmedien*. Dissertation, Universität Graz 1994. (GG—)

PIBAL, Gabriele: *„Ich aber bin (...) ein ‚Unikum in der deutschen Literatur‘!“ Zum Werk von Joseph Roth*. Diplomarbeit, Universität Klagenfurt 1996.

SIMM, Elisabeth: *Literatur in Salzburg seit 1945. Literaturpolitik, literarische Initiativen und ihre Öffentlichkeit*. Diplomarbeit, Universität Salzburg 1994. (504)

STOKLAS, Christian: *Die Darstellung des Fremden in der franco-belgischen graphischen Nachkriegsliteratur an drei ausgewählten Beispielen*. Diplomarbeit, Universität Wien 1994. (113)

Standortliste

- 003 Katholische Theologie, Wien
- 008 Wirtschaftswissenschaften, Wien
- 078 Geschichte, Wien
- 100 Publizistik, Wien
- 101 Romanistik, Salzburg
- 105 Sprachwissenschaft, Wien
- 113 Völkerkunde, Wien
- 116 Zeitgeschichte, Wien
- 139 Soziologie, Wien
- 145 Germanistik, Wien
- 402 Politikwissenschaft, Innsbruck
- 504 Publizistik, Salzburg
- 608 Germanistik, Innsbruck
- 3101 Handels- und Wirtschaftsrecht, Salzburg
- 3205 Kirchenrecht, Salzburg
- 3402 Rechtsphilosophie/Staatslehre, Salzburg
- GG-- Germanistik, Graz
- GU Amerikanistik, Graz
- MD- Geschichte, Graz
- MI-- Volkskunde, Graz

Der Autor

Mag. **Fritz Randl**
(1964)

Dissertant am Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft der Universität Wien. Mitarbeiter an zahlreichen kommunikationshistorischen Forschungsprojekten. Leitender Redakteur des Österreichischen Wasser- und Abfallwirtschaftsverbandes (ÖWAV).

Teil III dieser Bibliographie erscheint in einer der nächsten Ausgaben von Medien und Zeit.

JAHRESREGISTER

Medien & Zeit

Kommunikation in Geschichte und Gegenwart

12. Jahrgang 1997

Beiträge

Edith D ö r f l e r: Schatten des Grauens. Zur Problematik von Filmen über den Holocaust 3, 22-39

Peter D u s e k: Die "Gnade" der späten Reform oder Das Methodendefizit der Historiker im Medienzeitalter. Eine Standortbestimmung des Leiters der Abteilung Dokumentation und Archive des ORF 1, 4-12

Eckart F r ü h: Das "Tagblatt-Archiv" in der Arbeiterkammer Wien. Eine Selbstdarstellung sowie Erläuterung der Möglichkeiten am Beispiel von historischen Karikaturen 1, 14-32

Heinz H i e b l e r: Zur Technikgeschichte der akustischen Medien 4, 22-40

Rudolf J e r á b e k: Quellen zur Medien- und Kommunikationsgeschichte im Österreichischen Staatsarchiv / Archiv der Republik 2, 4-19

Karl K o g l e r: Zur Technikgeschichte von Schrift, Druck und Post 4, 4-21

Elisabeth L e b e n s a f t: Österreichisches Biographisches Lexikon und biographische Dokumentation. Ein Werkstattbericht 2, 30-36

Christa M e h a n y - M i t t e r r u t z n e r: Das Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes (DÖW). Entwicklung - Projekte - Bestände im Überblick 2, 20-29

Wolfgang P e n s o l d: Nazi-Nibelungen. Juden- und Germanenbilder im "III. Reich" 3, 4-20

Ingrid S c h r a m m / Wilhelm H e m e c k e r: Das Österreichische Literaturarchiv. Kommunikationswissenschaftliche Forschungsfelder in Nachlässen und Sammlungen 1, 36-44

Patrizia T o n i n: Shoah nach Spielberg. Holocaust und Hollywood, oder Schindlers Liste 3, 40-51

Theodor V e n u s: Die Archivbestände der Stiftung Bruno Kreisky Archiv. Dargestellt anhand der Materialien zur Medienpolitik der Regierung Kreisky 1970-1983. 1, 45-53

Herwig W a l i t s c h: Kommentar zur Geschichte des Computers 4, 41-51

Notizen

Heinz P. W a s s e r m a n n: Hitler - eine Karriere, Schindlers Liste und die Tücken der Sozialwissenschaften 3, 52-56

Dokumentationen

Eckart F r ü h: Kürzel und Pseudonyme in diversen deutschsprachigen Tageszeitungen und Zeitschriften vor (und nach) 1945 **2**, 37-64

Fritz R a n d l: Bibliographie studentischer Abschlußarbeiten. Diplomarbeiten und Dissertationen an österreichischen Universitäten aus dem Bereich der Medien- und Kommunikationsgeschichte. Teil 3: 1992 - 1996 (I) **4**, 52-57

Rezensionen

Bruce Pauley: Eine Geschichte des Antisemitismus in Österreich. Von der Ausgrenzung zur Auslöschung. Wien: Kremayr & Scheriau 1993. (Heinz Peter Wassermann) **1**, 54ff

Redaktion

Heft 1: Norbert P. F e l d i n g e r, Fritz H a u s j e l l

Heft 2: Norbert P. F e l d i n g e r, Fritz H a u s j e l l

Heft 3: Edith D ö r f l e r, Wolfgang D u c h k o w i t s c h,
Wolfgang P e n s o l d, Fritz H a u s j e l l

Heft 4: Wolfgang M o n s c h e i n, Fritz R a n d l, Herwig W a l i t s c h

Autorinnen- und Autorenregister

Edith Dörfler	3 , 22-39
Peter Dusek	1 , 4-12
Eckart Früh	1 , 14-32; 2 , 37-64
Wilhelm Hemecker	1 , 36-44
Heinz Hiebler	4 , 22-40
Rudolf Jerábek	2 , 4-19
Karl Kogler	4 , 4-21
Elisabeth Lebensaft	2 , 30-36
Christa Mehany-Mitterrutzner	2 , 20-29
Wolfgang Pensold	3 , 4-20
Fritz Randl	4 , 52-57
Ingrid Schramm	1 , 36-44
Patrizia Tonin	3 , 40-51
Theodor Venus	1 , 45-53
Herwig Walitsch	4 , 41-51
Heinz P. Wassermann	1 , 54ff; 3 , 52-56

Im Schatten der Funkhoheit Die Anfänge des Fernsehens in Vorarlberg

WOLFGANG LANGER /
WOLFGANG PENSOLD

Hauptanliegen der vorliegenden Regionalstudie war es, spezifische Vorarlberger Besonderheiten im Rahmen der österreichischen Fernsehgeschichte herauszufinden und zu hinterfragen. Mit anderen Worten, es ging darum, über die Parallelen der Fernsehentwicklung im gesamten Bundesgebiet hinaus auch die Unterschiede zu thematisieren, was sich gerade am Beispiel Vorarlbergs als besonders aufschlußreich erwies. Schließlich war die Vorarlberger Entwicklung der Entwicklung in Wien in vielerlei Hinsicht geradezu entgegengesetzt. In Wien entstand das österreichische Fernsehen, nach Vorarlberg kam es so gut wie zuletzt. Die Bundeshauptstadt Wien war Re-

Der erste Fernsehempfänger wurde 1953 in Hörbranz in Betrieb genommen

gierungssitz und Sitz des österreichischen Fernsehens - eine Analogie mit Folgen, blieb das österreichische Fernsehen doch jahrzehntelang im Einflußbereich der Regierungspolitik. Das Bundesland Vorarlberg dagegen bildete höchstens einen provinziellen Gegenpol, ein kleines Land, dessen Regierung sich hartnäckig gegen den Zentralismus der Metropole verwehrt, jedoch angewiesen blieb auf die von der Bundesregierung zugewiesenen Gelder, um das überaus kostenintensive Medium Fernsehen installieren zu können. Wien bildete das dichtest besiedelte Einzugsgebiet, das heißt, die Geräteabsatzmöglichkeiten waren äußerst günstige, die Investitionen in die Senderanlagen, relativ gesehen, gering. Diametral dazu das Verhältnis in Vorarlberg: eine vergleichsweise geringe Bevölkerungsdichte bedeutete wenige Fernsehteilnehmer und dementsprechend hohe infrastrukturelle Kosten. Der ehemalige österreichische Fernsehdirektor Gerhard Freund illustrierte diese Problematik: *Ein UKW- und Fernsehsender kostet immense Sum-*

men, die nicht immer im Verhältnis zu dem erfaßten Bevölkerungskreis stehen. Der Sender Kahlenberg erreicht 2,4 Millionen Einwohner; der Sender Pfänder bei Bregenz etwa 150.000. Der Sender Kahlenberg kostete rund fünfzehn Millionen Schilling, die Anlage auf dem Pfänder rund achtzehn Millionen. Im Versorgungsbereich des Senders Kahlenberg entfallen daher auf den Einwohner sechs Schilling der Kosten, in Vorarlberg hundertzwanzig Schilling.¹

In diesem Spannungsfeld zwischen Ost und West, zwischen Zentralismus und Föderalismus, zwischen Bund und Land entwickelte sich das Fernsehen in Vorarlberg.

Der erste Fernsehempfänger wurde in Vorarlberg 1953 in Hörbranz² in Betrieb genommen - eine Einzelercheinung, zweifellos. Von einem richtigen Fernsehempfang konnte zu dieser Zeit noch nicht die Rede sein, eher schon von einem Ergebnis zufälliger Überreichweiten ausländischer Sender. Dennoch verwies die Österreichische Postrundschaue zu dieser Zeit bereits energisch darauf, daß Fernsehempfang grundsätzlich bewilligungspflichtig sei. Eine Situation mit durchaus kuriosen Zügen: obgleich noch gar kein österreichisches Fernsehen existierte, mußte man eine Empfangsbewilligung der österreichischen Post einholen. Noch 1953 ließ die Post verlauten, daß neben der obligatorischen Schwarzhörererjagd auch schon nach

Schwarzsehern Ausschau gehalten würde. Für die Post, die sich als Wächter einer umfassend definierten, staatlichen Rundfunkhoheit verstand, mochte das ausländische Programm geradezu eine Art Bedrohung dargestellt haben. Um dieser Gefahr zu begegnen, griff man zu einer List, man entsandte

(...) den Funkmeßwagen in den Distrikt, der dort vor den Augen der Passanten Aufstellung und Messungen vornimmt. Bei weit geöffneter Tür drehen die Techniker an den Kondensatorknöpfen und Hebeln, tragen Notizen in Vormerke ein usw., dies alles vor den Augen der Vorübergehenden. Merkwürdigerweise häufen sich dann am Schalter des zuständigen Postamtes die Anmeldungen zur Teilnahme am Rundfunk- und Fernsehprogramm, wobei sich das Personal beim Postamt verständnisvoll zuzwinkert.³

¹ Gerhard Freund: *Fernsehen nah gesehen*, Wien 1961 S.15 f.

² Vorarlberger Nachrichten; *Sonderheft vom 16. November 1995*, S. B 14.

³ Österreichische Postrundschaue; 6.Jg./1953, H.62, S.2.

Ab dem Frühjahr 1954 standen Teile Vorarlbergs im ständigen Einstrahlbereich des Züricher Fernsehsenders auf dem Uetliberg. Damit konnte im Bereich Bregenz - Dornbirn - Lustenau nunmehr das Schweizer Programm relativ gut empfangen werden. Einige Fernsehgeräte, so hieß es euphorisch in der offiziellen Programmzeitschrift *Radio Österreich*, seien bereits in Betrieb und deren Anzahl steige „von Woche zu Woche“.⁴ Tatsächlich nimmt sich die Zahl - zumindest jene an gelösten Berechtigungsscheinen - eher bescheiden aus: es waren für das Jahr 1955 ganze elf.⁵ Was freilich nicht unbedingt für bare Münze genommen werden darf, da Dunkelziffern bekanntlich zumeist darüber liegen.

Seit dem Sommer 1954 war auch der bayrische Fernsehsender auf dem Wendelstein zu empfangen, womit sich das Programmangebot für so manchen Vorarlberger Fernsehzuschauerpionier erfreulich erweiterte. Wobei diejenigen unter den frühen Gerätebesitzern, die sich mit der Schweiz begnügt haben, mit einer kleineren Antenne auskamen, wie sich der Hohenemser Radiohändler, Herr Duelli, erinnert: „Aber die meisten wollten natürlich Deutschland, Deutschland über alles sehen...“

„Aber die meisten wollten natürlich Deutschland, Deutschland über alles sehen ...“

Wie dem auch sei, das Fernsehzeitalter begann in Vorarlberg ein gutes Jahr früher als in den meisten übrigen Teilen Österreichs. Seitens der österreichischen gerätezeugenden Industrie wurden diese Gegebenheiten sofort genutzt, um von Anfang an auf dem neuen Markt präsent zu sein. Die Firma *Philips* etwa beauftragte die *Philips-Horny-Zerdik-Servicezentrale* damit, die Einzugsgebiete der fremden Fernsehsender auszumessen. Für die Messungen stellte *Philips* einen Fernsehmeßwagen bei, einen VW-Lieferwagen, der einen acht Meter hohen Mast mit einer Fernsehantenne am Dach trug und dessen Innenraum mit den entsprechenden Meßgeräten ausgestattet war. An den Kosten dieses Meßwagens, die mit rund einer Viertelmillion Schilling beziffert wurden, läßt sich er-

messen, für wie effektiv man seitens der Industrie die Werbewirkung des Vorarlberger Fernsehgeschäfts auf die bevorstehende Einführung des österreichischen Fernsehens einschätzte.⁶ Die Meßergebnisse wurden in weiterer Folge zu sogenannten *Service-Mitteilungen* zusammengefaßt und den ortsansässigen Radiohändlern als Verkaufsbehelf zur Verfügung gestellt.⁷ Demgegenüber zeigte sich der Radiofachhändlerverband über das frühe Vorarlberg-Fernsehen jedoch wenig erfreut. Zwar begrüßte man grundsätzlich den „technischen Fortschritt“ und wollte „selbstverständlich alles unterstützen“, um ihn zu fördern, man sah sich jedoch nach wie vor gezwungen, auf eventuelle Gefahren, die sich daraus für den „österreichischen Radio- bzw. zukünftigen Fernsehmarkt“⁸ ergaben, hinzuweisen:

Die Aufnahme der Produktion von Fernsehgeräten durch einige österreichische Radioindustrien noch im Laufe dieses Jahres, zur Deckung eines allfälligen westösterreichischen Bedarfes, ist verständlich. Es wird einer äußerst geschickten Geschäftsgebarung und einer äußerst vorsichtigen

Propaganda durch diese Industrien bedürfen, um das normale Radiogeschäft in den Gebieten nicht zu stören, die durch Fernsehen nicht erfaßt sind; und das ist letzten Endes der überwiegend größere Teil in Österreich. In diesem Teil unseres Landes ist auf kaum absehbare Zeit nicht mit einem Fernsehempfang zu rechnen und es erscheint sehr bedenklich, die Bevölkerung dieser Gebiete zu beunruhigen.⁹

Allzu groß war der Absatz an Fernsehgeräten anfangs auch nicht, weil die Geräte noch überaus teuer waren, aber wohl auch deshalb, weil für den Fernsehempfang mitunter noch überdimensionale Antennen benötigt wurden. Der Antennenaufwand war, so Herr Duelli, *kolossal*. Zwölf, fünfzehn Meter hoch und nach allen Seiten gegen den Wind abgespannte Antennen wurden auf die Hausdächer montiert. *Die haben mehr gekostet wie das Fernsehgerät!*

Die ersten Kundschaften stammten auch aus dementsprechend wohlhabenden Bevölkerungsschichten:

Das waren Gaststätten, die haben das investiert. Und sonst waren es schon irgendwie Leute, die halt zur damaligen Zeit, fast nur, die größere Geschäfte hatten. Größere Geschäfte, Fabrikationen - Textilfabrikant, Schuhfabrikant, usw. Also die ersten waren schon in die Richtung.

⁴ s. Radio Österreich; H. 23, 5. Juni 1954, S. 8.

⁵ Statistisches Handbuch für die Republik Österreich, 1958, Jg. IX, S. 277.

⁶ s. Radio Österreich; H. 23, 5. Juni 1954, S. 8.

⁷ Philips-Horny-Zerdik; Service-Mitteilungen für Radio-Händler und Fachwerkstätten, Wien 1956.

⁸ Radio-Elektro-Forum; H.5, Mai 1954, S. 206.

⁹ a.a.O., S. 208.

Da aber nunmehr mit der Einführung des Fernsehens „gerechnet werden muß“,¹⁰ wie man im Fachhändlerblatt *Radio-Elektro-Forum* lesen konnte, weil Fernsehen in den westlichen Bundesländern bereits Realität war, entschloß sich der Radiofachhändlerverband für seine Klientel Fernsehkurse anzubieten. Einer dieser Kurse, die den Händlern und angehenden Servicetechnikern „ein grundlegendes technisches Rüstzeug“¹¹ geben sollten, fand in Dornbirn statt.¹²

Ins Jahr 1954 fiel bekanntlich auch die Fußball-Weltmeisterschaft, die in Bern stattfand und vom Schweizer Fernsehen übertragen wurde. Für Österreich erhielt sie insofern eine geradezu historische Bedeutung dadurch, als das österreichische Team den legendären dritten Platz belegte. Die Fußball-WM - die nebenbei bemerkt den Auftakt der Eurovision bildete - konnte in Vorarlberg empfangen werden und wurde auch empfangen: einerseits von den eher wenigen, die bereits ein eigenes Fernsehgerät besaßen, andererseits in diversen Gaststätten, wo man Fernsehgeräte aufgestellt hatte, um den Umsatz zu steigern. Ein offenbar überaus geschäftstüchtiger Hohenemser Gastwirt stellte im Sommer 54 sogar zwei Geräte auf, eines im Saal und eines im Freien, wodurch rund 200 Zuschauer die Fußballspiele mitverfolgen konnten.

Wenn man sich kein Gerät leisten konnte oder wollte, gab es auch bald eine billigere Möglichkeit zu einem solchen zu kommen. *Es hat auch viele gegeben, die zu solch einem Ereignis ein Leihgerät ausgeliehen haben. Das haben viele gemacht, das war auch möglich.* Auch im Geschäft von Herrn Duelli konnte man alsbald Geräte leihen, das heißt, wenn man noch eines ergatterte:

Als das fortgeschritten war, haben wir schon Leihgeräte gehabt, und dann haben wir schon für vierzehn Tage ein Leihgerät aufgestellt. Auch private Leute haben für so ein Ereignis sich ein Leihgerät, so es vorhanden war wir hatten natürlich nicht genügend Leihgeräte sich ausgemietet.

Die Sportereignisse entwickelten sich zu den zugkräftigsten Programmen des frühen Fernsehens. Das Gefühl, unmittelbar dabei sein

zu können, begeisterte das junge Fernsehpublikum. Anfangs waren es, wie gesagt, vor allem die Gastwirte, die sich der Sportübertragungen bedienten, um ihr Geschäft anzukurbeln. Im Gasthaus versammelte sich fortan die neue Zuschauergemeinde, eine gleichermaßen sportbegeisterte wie lokalpatriotische Gemeinde.

Und gerade am Anfang vom Fernsehen, da haben das verschiedene Wirte - hatten das in der Zeitung, also im Gemeindeblatt oder durch ein Plakat angekündigt, daß das und das Fußballmatch ist. Oder bei uns waren die Skirennen sehr interessant, weil ja Vorarlberg bei den Skirennläufern ein großes Kontingent gestellt hat.

Sportgroßereignisse wie Weltmeisterschaften oder Olympiaden bildeten auch später noch wichtige Impulse für den Geräteabsatz, waren bald auch für die sogenannten *kleinen Leute* Anlaß genug, sich ein Gerät anzuschaffen: *Also, Fußballweltmeisterschaft, Olympiaden, das waren große Impulse.* Die Erzeugerfirmen nutzten solche Ereignisse für ihre Werbezwecke: *Olympiade, Olympiade, da hat die Industrie natürlich dann gekurbelt. Das waren die Aushängeschilder.* Einen nachhaltigen Impuls auf den Geräteabsatz in Österreich hatte die Fußball-Weltmeisterschaft des Jahres 1954 jedoch noch nicht. Dafür war das

Einzugsgebiet der ausländischen Sender viel zu klein.

Ungeachtet dessen diente diese Möglichkeit verschiedene Fern-

Die Fußball-WM 1954 konnte in Vorarlberg empfangen werden

sehprogramme zu empfangen der österreichischen Radioindustrie als willkommene Werbemöglichkeit, um das künftige Geschäft im gesamten Bundesgebiet vorzubereiten. Durch die Programmviefalt war Vorarlberg einerseits ein guter Boden - *Die Philips hat Geräte produziert, Vorarlberger Ausführung, die sind speziell ausgeführt für unsere Empfangssituation* -, andererseits aber auch ein schlechter, weil sich die einzelnen Sender gegenseitig störten. In den Fachblättern tauchten zu dieser Zeit jedenfalls die ersten Werbeeinschaltungen auf mit Texten wie: „Fernsehen mit Philips in Vorarlberg!“ *Philips war zu dieser Zeit der eindeutige Marktführer.*

Damals war der Anbieter fast nur Philips. Fast nur mit einem Modell, mit zwei Bildgrößen, mit zwei Größen, zwei verschiedene Bildgrößen hat er gehabt. Da hat

¹⁰ s. Radio-Elektro-Forum; H.5. Mai 1954, S. 214.

¹¹ Ebd.

¹² s. Philips-Horny-Zerdik; Service-Mitteilungen für Radio-Händler und Fachwerkstätten; März 1956, o.S.

nur die Größe ein bisschen an Unterschied gemacht. Da war keine große Auswahl. Das ist dann erst, nachdem dann halb Österreich Empfang hatte, sind dann mehrere Geräte aufgetaucht. Da ist der Minerva gekommen, ist Kapsch gekommen, usw.

Im Laufe der Zeit und mit zunehmendem Interesse seitens der Kundschaft begannen auch die Händler selbst mit viel, ja, viel Werbung. Man hat Haushalte angeschrieben und im Gemeindeblatt inseriert, hat, wie es heißt, viel Geld ausgegeben, waren dies doch die goldenen Jahre.

Die Händler versorgten sich mit Geräten, die sie in die Schaufenster stellten und in Betrieb setzten. Die Folge war, daß sich diejenigen Passanten, die sich noch keines der teuren Geräte leisten konnten, als Zaungäste vor den Auslagen versammelten, vor allem, wenn Schirennen übertragen wurden.

Das Geschäft mit den Fernsehgeräten lief an, wenn auch gemächlich. Im ersten Jahr waren das vielleicht ein Dutzend Geräte. Nicht nur, daß die Geräte überaus teuer waren, waren auch Finanzierungsformen wie die bald aufblühende Ratenzahlung noch kaum verbreitet:

Das stand eigentlich nicht zur Debatte, weil die Kreditgeschichte war damals nicht so weit fortgeschritten. Damals mußte man bei 20.000 Schilling schon weiß Gott was für Bürgen bringen. Das war schon nicht so einfach. Die Bankinstitute, das waren damals kleine, überhaupt wie in so einem Ort wie Hohenems. Das war damals nicht gegeben. Die meisten wollten nicht auf Schuldenbasis das kaufen.

„Fernsehen mit Philips in Vorarlberg!“

Seitens der österreichischen Post- und Telegrafverwaltung betrachtete man die

Programmeinstrahlungen bisweilen recht skeptisch. Zum einen bestanden Irritationen hinsichtlich der rechtlichen Situation, da jeglicher Funkverkehr der staatlichen und von der Bundesbehörde Post zu exekutierenden Funkhoheit unterlag. Freilich, im Funkverkehr ließen sich Grenzen nicht einmahnen, sodaß man wohl zur Kenntnis nehmen mußte, daß es keine Möglichkeit gab, die Programmeinstrahlungen aus der Schweiz und aus Bayern prinzipiell zu unterbinden. Was man hingegen sehr wohl tun konnte, war, den Empfang zu kontrollieren: „Schwarzseher“ jagd. Der Radiohändler Herr Duelli weiß gar von richtigen Exzessen zu be-

richten, zu denen es gekommen sei, weil die amtlichen Kontrollorgane Argumente, wonach man ohnehin nur deutsches und schweizer Programm habe, nicht gelten ließen.

Man fürchtete seitens der Post offenbar von Anfang an, es könnte sich eine Schwarzseherrunkultur entwickeln, die bald nicht mehr kontrollierbar wäre. Nicht zu Unrecht, wenn man dem Hohenemser Radiohändler glaubt, der meinte, es seien viele gewesen, die schwarz gesehen haben. Worauf die Post mit Funküberwachungen und rigorosen Maßnahmen reagierte:

Diese Kontrolleure haben dann auch oft einmal ein Gerät konfisziert oder sind zu uns gekommen: Wann hat er das Gerät gekauft? Kann ich eine Rechnung haben? Und da hat es schon oft ein bisschen Auswüchse gegeben.

In der Folge versuchte die Post die Händler richtiggehend für sich einzuspannen. Herr Duelli erzählt, daß bisweilen die Funküberwachung an ihn herantrat mit dem Begehren, Namen und Adressen von Kunden, die ein Fernsehgerät erworben, auszuhändigen, was er jedoch mit Rücksicht auf seinen Ruf als lauterer Geschäftsmann und unter dem Vorwand Datenschutz nicht getan habe.

Die haben das schon versucht, die haben alles mögliche versucht, aber da sage ich: „Das müssen sie selber herauskriegen!“ Ich hätte da niemals einen Kunden hineingeritten, das hätte ich nie gemacht.

Fernsehen war also mehr als nur eine technische Spielerei zum Vergnügen seines Publikums; Fernsehen war auch eine Frage staatspolitischer Hoheit. Auch im Sinne des Programms. Die Möglichkeit einer Beeinflussung der österreichischen Bevölkerung mußte möglichst vermieden werden. Eine von der Post beauftragte Sozialwissenschaftliche Arbeitsgemeinschaft warnte in diesen Tagen vor solchen Einflüssen. Sie sah sich veranlaßt

(...) dem allfälligen Einwand, dass man regelmässig und ausschliesslich von einem Nachbarland Fernsehsendungen empfangen und daher überhaupt einen eigenen Fernsehfunk entbehren könnte, entgegenzuhalten, dass bei der zweifellos immer grösser werdenden Bedeutung des Fernsehfunks auf diese Weise eine politisch ausserordentlich gefahrvolle Beeinflussung des österreichischen Volkes, vor allem der Grenzbevölkerung, durch Nachbarländer befürchtet werden müsste.¹³

¹³ Sozialwissenschaftliche Arbeitsgemeinschaft; Der österreichische Rundfunk, Wien 1954, S. 12.

Der grenzüberschreitende Programmfluß wurde als eine Art Grenzkonflikt im Äther betrachtet. Die nicht ganz so gefestigte österreichische Nation müsse der kulturellen Sogwirkung, wie sie vor allem vom großen deutschen Nachbarn ausgehe, entzogen werden, wobei das Bundesland Vorarlberg zu einem der „härtest umkämpften“ Gebiete gehörte, da es sowohl im Einstrahlungsbereich des Schweizer wie auch des bundesdeutschen Fernsehens lag. Eindringlich pochte man seitens der Post darauf, daß für einen - wenn auch gebührenfreien - Empfang von Auslandsfernsehen eine provisorische Bewilligung einzuholen war. Wenn schon fremder Einfluß, so zumindest amtlich registriert, meinte man wohl in guter alter Hoheitsmanier.

Aber auch was die Geräte betrifft war Fernsehen ein Hoheitsfall, nämlich wirtschaftspolitischer Hoheit. Zum Schutz der österreichischen Radioindustrie war der Geräteimport mit hohen Zöllen belegt, was viele Vorarlberger Grenzländer freilich nicht daran gehindert haben dürfte, jenseits der Grenze einzukaufen: *Eine Zeitlang war der Schmuggel groß von der Schweiz her.* Was dem Händler abermals Besuch von offizieller Seite einbrachte, denn nun interessierten sich auch die Zollbehörden, die *alles mögliche wissen* wollten über die Fernsehkundschaft. *Sage ich: Meine Herrschaften, das müssen sie schon selber herausholen, ich würde da keinen Kunden... das ist Vertrauenssache, oder?“*

Solche Bestrebungen, den Rundfunk unter staatliche Kontrolle zu stellen, hatten sich bereits in der Auseinandersetzung rund um den Vorarlberger Besatzungsrundfunk abgezeichnet. Nachdem die Franzosen die von ihnen genutzten Rundfunkanlagen 1952 an die Landesregierung zurückgegeben hatten, versuchte diese einen regionalen Sendebetrieb aufzubauen. Nach dem Entscheid des Verfassungsgerichts vom 5. Oktober 1954 mußte sie sich jedoch den Interessen des Bundes beugen.¹⁴

*Das Rundfunkwesen ist zur Gänze, somit in organisatorischer, technischer und kultureller Beziehung, Bestandteil des „Telegraphenwesens“ und daher gemäß Art .10 Abs. 1 Z. 9 BVG in Gesetzgebung und Vollziehung Bundessache.*¹⁵

¹⁴ Wilhelm Fuchs: *Die technische Entwicklung des Österreichischen Rundfunks seit 1945*: In: *E und M. Elektrotechnik und Maschinenbau*, 81. Jg., H.18/19/1964, S. 472.

Damit hatte der Verkehrsminister Karl Waldbrunner den sogenannten „Radiokrieg“ für sich entschieden. Die Vorwürfe der Verfassungswidrigkeit des Vorgehens von Verkehrsministerium und *Öffentlicher Verwaltung*, seien nun zusammengebrochen, ließ er verlauten. Den nachfolgenden Protesten der Vorarlberger Landesregierung begegnete das Verkehrsministerium mit der Abschaltung des Studios Dornbirn und des Senders Lauterach vom 1. bis 3. Dezember 1954.¹⁶ Die Folge war, daß die Vorarlberger Rundfunkanlagen der *Öffentlichen Verwaltung für das österreichische Rundspruchwesen* unterstellt wurden. Damit war eine Vorentscheidung hinsichtlich der späteren Rundfunkorganisation in Österreich gefallen, nämlich eine klare Entscheidung zugunsten einer zentralistischen Rundfunkordnung, wie sie in Österreich später auch realisiert wurde. Hintergrund dieser Bestrebungen waren die Versuche seitens der Bundesregierung, nach der siebenjährigen Zugehörigkeit zum „Dritten Reich“ in der Bevölkerung ein nationales österreichisches Selbstverständnis zu verankern. Das westlichste österreichische Bundesland bildete da-

bei einen der umstrittensten Schauplätze.

Zu dieser Zeit - 1954 - fiel seitens der politisch Verantwortlichen

auch die definitive Entscheidung, wann das Österreichische Fernsehen seinen Sendebetrieb aufnehmen werde. Es war der Verkehrs- und Verstaatlichtenminister Karl Waldbrunner, der bereits die Vorbereitungen dafür treffen hatte lassen, und nun den eigentlichen Startschuß gab. Er wies die seinem Ministerium unterstehende Post- und Telegrafverwaltung an, für die Übertragung der Salzburger Festspiele im Sommer 1955 sowie die der feierlichen Wiedereröffnung von Burgtheater und Staatsoper, ein provisorisches Fernsehsendernetz zu errichten. Dieses Netz wurde dann auch errichtet, allerdings endete es im Westen in Salzburg und im Süden in Graz. Es handelte sich dabei, wie gesagt, noch um ein Provisorium, gebaut, um mindestens die

¹⁵ Zit.n.: Radio Österreich; H. 44, 30. Oktober 1954, S. 9.

¹⁶ Vorarlberger Nachrichten, Sonderheft, 16. November 1990.

Hälfte der österreichischen Bevölkerung zu erreichen, auf daß sich der Gerätemarkt entwickle, Geräte angemeldet würden und durch den nach und nach zu erwartenden Gebührenrückfluß Mittel für den Ausbau von Sendernetz und Programm lukriert werden könnten.

Das Bundesgebiet war also längst noch nicht zur Gänze erschlossen, als das österreichische Fernsehen im Zeichen national umflorter Hochkultur, wie sie die Übertragungen der Burgtheater- und der Staatsopern-eröffnung darstellten, seinen Betrieb aufnahm. In Vorarlberg jedenfalls sah man noch länger nichts davon. 1957 begann der reguläre Programmbetrieb des österreichischen Fernsehens, aber erst 1959 erreichte das Programm auch das „Ländle“, als das österreichische Sendernetz mit dem Fernsehsender am Brengener Pfänder fertiggestellt wurde.¹⁷ Damit wurde die Implementierung des westlichsten Bundeslandes in die nationale Rundfunkapparatur vollendet. Im Gegenzug erfolgte die eigentliche Durchsetzung des Fernsehens. Die Anzahl an Fernsehbe- willigungen in Vorarlberg stieg rasant, fast jedes Jahr brachte eine Verdoppelung. Verzeichnete man 1955 noch bescheidene 56 An- meldungen, so waren es 1956 bereits 108 und 1957 237¹⁸; 1958 verdreifachte sich der Stand auf 793,¹⁹ stieg 1959 auf 1.998 und 1960 auf 3.933.²⁰

Das UKW- und Fernseh-Richtfunknetz der österreichischen Postverwaltung nahm am 19. Juni 1959 seinen Betrieb auf.²¹ General- postdirektor Benno Schaginger wünschte sich, daß das „gesamtösterreichische Werk“, das nun geschaffen sei, auch zur Festigung des inneren Zusammenhaltes aller Teile Österreichs beitragen möge.²²

Um auch an diesem eben erst angeschlossenen westlichsten Zipfel Österreichs, in Vorarlberg, das Fernsehen populär zu machen, wurde im selben Jahr eine Wanderausstellung veranstaltet, bei der die österreichische Fernseh- geräteindustrie ihre Erzeugnisse präsentierte. Die Radioschau sprach von einer überaus „ge- lungenen Fernsehpropaganda“:

Es war ein sehr glücklicher Gedanke des Werbekon- tators Robert Barth, in Vorarlberg eine wandernde Fernsehausstellung ins Leben zu rufen. In den größte- ren Orten des Landes werden 14 verschiedene Fern- sehheimempfänger österreichischer Herkunft gezeigt, wobei alle heimischen Erzeugerfirmen durch einen oder mehrere Apparate vertreten sind. Besonders an- ziehend war diese Schau in Dornbirn, da sie unmittel- bar neben dem Gelände der Export- und Muster- schau und zur gleichen Zeit stattfand. Viele Leute ka- men, die sonst kaum in ein Ra- diogeschäft gehen würden, um TV-Apparate zu sehen. Dabei wurden gleichzeitig drei ver- schiedene Programme gezeigt (Österreich über Pfänder- Re- laisstation, Schweiz über das Säntis-Relais und das deut- sche Fernsehprogramm).²³

„Nehmen Sie sich
ein Beispiel
an den Deutschen!“

Daß man des Werbeeffects wegen neben dem österreichischen auch deutsches und schwei- zer Programm zeigte,²⁴ verweist darauf, für wie wichtig die Auslandsprogramme hin- sichtlich des Geräteabsatzes gehandelt wurden, vice versa aber natürlich auch darauf, daß dem österreichischen Programm alleine noch nicht zuzutrauen war, die Zuschauer für sich zu gewinnen. Die Folge war, daß entspre- chende Antennenanlagen gebaut wurden. *Das war ein Bombengeschäft für die Antennen- bauer.* Einfach war es freilich nicht, aber man hat einiges investiert:

Wenn ich denke, in Feldkirch haben wir einen Fri- seurmeister gehabt, da mußte man einen ganzen Sen- demast aufstellen, damit wir wenigstens zwei, drei deutsche Sender hereinbekommen haben.

Auch der österreichische Fernsehdirektor Ger- hard Freund berichtete in seinen Erinnerungen von Zuschauermeinungen aus den westlichen Bundesländern, wonach man dort einzig der deutschen Programme wegen fernsehen wollte:

Wenn wir nicht Gelegenheit hätten, das ausgezeich- nete deutsche Fernsehprogramm zu sehen, wüßten wir nicht, warum wir für den Mist, den Sie in Öster-

¹⁷ Josef Burgstaller/Gottfried Caspar: *Die Entwicklung der Fernsehendertechnik des ORF*; In: *E. und M.*, Jg. 97, H. 11, S. 474.

¹⁸ *Statistisches Handbuch für die Republik Österreich* 1958, Jg. IX, S. 277.

¹⁹ *Statistisches Handbuch für die Republik Österreich* 1959, Jg. X, S. 286.

²⁰ *Statistisches Handbuch für die Republik Österreich* 1963, Jg. XIV, S. 321.

²¹ s. *ORF-Almanach*, Jg. 1974, S.283.

²² *Österreichische Postrundschau*, 12.Jg., H.130/1959, S.8.

²³ Radioschau. Radiotechnik, Fernsehen, Elektronik; H.8, 1959, S. 322.

²⁴ s. *Funk und Film*; H.24, 13.6.1959, S. 13.

reich produzieren, fünfzig Schilling zahlen sollen. Nehmen Sie sich ein Beispiel an den Deutschen!²⁵

Doch auch diese Zeiten des vielfältigen Fernsehempfangs gingen zu Ende.

Als in der Schweiz der Sender am Buchserberg in Betrieb genommen wurde, war in Vorarlberg der Empfang des deutschen Programms, das über den Frankfurter Fernsehsender am Feldberg am selben Kanal einstrahlte, in erheblichem Maße gestört. Die Bildqualität war durch eine sogenannte *Jalousie* soweit beeinträchtigt, daß sich die Landesorganisation des ÖGB bemüßigt fühlte, die österreichische Post aufzufordern, dieses Frequenzproblem mit der Schweizer Seite zu verhandeln. Die Gewerkschafter forderten im Interesse der Vorarlberger Fernsehgerätebesitzer, eine Wiederherstellung des Ausgangszustandes:

Die Landesexekutive betonte ausdrücklich, daß diese Forderung dem österreichischen Denken der Vorarlberger keinesfalls widerspreche. Die Zugänglichkeit mehrerer Fernsehprogramme diene der Völkerverständigung und den europäischen Einigungsbestrebungen genauso wie einer gesunden Konkurrenz in der Gestaltung der Fernsehprogramme. Eine große Auswahlmöglichkeit diene darüber hinaus dem echten demokratischen Bildungsgedanken.²⁶

Seitens der österreichischen Verhandler zeigte man sich in dieser Angelegenheit freilich nicht sonderlich engagiert; überdies beharrte die Schweizer Post auf der ihr zugewiesenen Frequenz. Die Vorarlberger konnten das deutsche Programm erst dann wieder einwandfrei empfangen, als das deutsche Fernsehen mit der Installation des Senders Lindau ihr Programm über einen anderen Kanal ausstrahlte.

²⁵ Gerhard Freund: *Fernsehen, nah gesehen*; S. 65.

²⁶ Gewerkschaftlicher Nachrichtendienst, Nr. 1138, 22. Dez. 1962, S. 2.

Die Autoren

Wolfgang Langer (1968)

Diplomand am Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft der Universität Wien.

Mag. Wolfgang Pensold (1967)

Dissertant am Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft der Universität Wien; Mitarbeiter bei einem Forschungsprojekt zur Geschichte des Fernsehens in Österreich.

Spielleute im Hoch- und Spätmittelalter Nachrichtenübermittler, Spaßmacher und Störenfriede

KARIN MÜLLER

Es stehen im Mittelalter drei verschiedene Möglichkeiten zur Verfügung, um zu kommunizieren: Schrift, Bild und Sprache, die aber nicht alle im selben Maß genutzt werden können. Bedingt durch den Analphabetismus großer Bevölkerungskreise bleibt vor allem die Schrift in diesem Zeitalter einer geistigen Elite vorbehalten. Zusätzlich wird das Lateinische von den Geistlichen als Bildungssprache genutzt, um in ihren Kreisen eine internationale Verständigung zu gewährleisten. Erschwerend kommt hinzu, daß Bücher und Handschriften händisch abgeschrieben werden müssen, wodurch der Zugang zu diesem Bildungsgut auch durch die hohen Kosten nicht für alle möglich ist. Das Bild als Medium ist hauptsächlich im Umfeld des Kirchenraums anzutreffen, um den Menschen die Inhalte der Bibel näherzubringen, oder sie, wie in den monumentalen Weltgerichtsdarstellungen, an die Verantwortung vor Gott zu erinnern.

Das Medium, das, bezogen auf die Gesamtbevölkerung, am häufigsten Verwendung findet, bleibt die Sprache. Im Gegensatz zu Schrift und Bild steht sie allen Bevölkerungsschichten zur Verfügung.

Der Analphabetismus großer Bevölkerungsteile sowie die fehlenden Lateinkenntnisse führen dazu, daß eine Elitekultur entstehen kann, die an Gymnasien, Klöstern und Universitäten weitergereicht wird.

Es war eine geschlossene Kultur im dem Sinne, daß alle, die solche nicht jedermann zugänglichen Institutionen nicht besucht hatten, von ihr ausgeschlossen waren. Im wörtlichen Sinne sprachen sie nicht die Sprache dieser Kultur. Im Gegensatz dazu wurde die niedere Kultur informell weitergegeben. Sie war allen zugänglich, wie die Kirche, das Gasthaus und der Marktplatz, wo so viele ihrer Manifestationen stattfanden (...) Die Elite nahm an der niederen Kultur teil, während das einfache Volk an der Hochkultur keinen Anteil hatte.¹

Die mittelalterliche Kommunikation zeichnet sich weiters durch verschiedene Teilöffentlich-

¹ Burke, Peter: *Helden, Schurken und Narren. Europäische Volkskultur in der frühen Neuzeit*. Stuttgart 1981, S. 41.

keiten mit spezifischen Einzelmedien aus, die kaum oder wenig miteinander kommunizieren. Faulstich nennt fünf verschiedene Teilöffentlichkeiten, die jeweils durch ihre spezifischen Medien Öffentlichkeit schaffen. Es sind dies Hof/Burg, stark verbunden mit der Teilöffentlichkeit Dorf, dann Kloster/Universität mit der Verbindung zum Kirchenraum und als fünfte Teilöffentlichkeit gilt die Stadt.² Trotzdem kennt dieses Kommunikationsmodell auch intersystemische Medien. Eines davon bilden diejenigen Individuen, die unter dem Sammelbegriff Fahrende, durch die mittelalterliche Landschaft wandern. Ihr gemeinsames Merkmal ist die Nicht- oder nur teilweise Selbsthaftigkeit. Sie sind weder einem einzigen Stand zuzurechnen, noch haben sie ein einziges, sich in allen Punkten deckendes Erscheinungsbild. Im Gegenteil ist ihr Bild ein sehr facettenreiches.

Der Focus dieses Artikels soll nun auf diejenigen Fahrenden gerichtet sein, die auf den Marktplätzen der sich im Mittelalter entwickelnden Städte anzutreffen sind. Als Beitrag zur mittelalterlichen Kommunikation bieten sie dort Unterhaltung und eine gewisse Art von

Es bildet sich eine Elitekultur heraus, die sich durch Schrift und Sprache von der restlichen Kultur abgrenzt

Information sozusagen als Ware an. Um sie von den umherziehenden Bettlern, Kaufleuten oder Handwerkern zu unterscheiden, sollen sie in Folge mit dem Terminus „Spilleute“ bezeichnet werden. Dieser Begriff, der sich ab dem Hochmittelalter immer häufiger als Bezeichnung findet, umschreibt mit „spiel“ all das, was der Kurzweil dienlich war. „Jeder, der etwas von Berufs wegen spielerisch betrieb, hieß Spielmann bzw. Spielweib.“³

56

Die Stadt, die als ihr Betätigungsfeld angesehen wird, erlebt im 11. Jhd. einen Aufstieg und entwickelt sich im Laufe des Mittelalters zu einem immer wichtigeren Zentrum. Der Grund liegt in einem sozialen Wandel, der eine Abkehr von der „frühmittelalterlichen Eigenbedarfsdeckung“ zur „Verkehrswirtschaft“⁴ bewirkt.

Mit der Änderung des Wirtschaftssystems weichen sich die gesellschaftlichen Strukturen auf

und passen sich den neuen Umständen an. So steht das 11. Jhd. im Zeichen der Wiedergeburt eines Handwerk und Handel treibenden Bürgertums. Diese neue soziale Gesellschaftsschicht wird der mittelalterlich zweigeteilten Gesellschaft eingefügt, etabliert sich in den Städten und differenziert sich in Folge weiter aus. Bis zum 13. Jhd. erstarkt das städtische Bürgertum und erhält eine soziale Struktur, die sich wiederum ständisch ordnet.

Die Gesellschaft wird durch den im Zuge der sozialen Veränderungen sich verstärkenden Handel beweglicher und läßt die Städte mit ihren Marktplätzen zu wichtigen Zentren werden. Sie bilden sich als Knotenpunkte des Verkehrsnetzes heraus, wo Waren aller Art gesammelt, verkauft und weitergegeben werden. Auch die Obrigkeit bedient sich dieses Forums, um neue Gesetze oder Verordnungen zu verkünden.

Eine wichtige Stellung in dieser neuen Konstellation nehmen die Kaufleute und Händler

ein, die mit ihren Handelswegen ein Netz über die mittelalterliche Landschaft legen, auf welchem die Waren in die Städte gelangen. Zusätzlich fließt auf diesen Routen Information. Die Kaufleute übernehmen zum Teil die zusätzliche Aufgabe der Nachrichtenübermittlung, denn sie werden „von seiten der Höfe vielfach mit diplomatischen Spezialaufgaben (betraut), wobei der Vorteil auf beiden Seiten“ liegt.⁵ Vor allem Briefe werden so transportiert, die sich als „eminent wichtiges politisches Propagandamedium des Mittelalters“ an die „ganze abendländische Christenheit“ wenden und an „strategisch wichtige Meinungsführer“ versandt werden.⁶

Aber nicht nur die Kaufleute transportieren Information, auch die Fahrenden. Sie werden nicht mit Spezialaufgaben betraut, sondern sammeln Information und Geschichten, die sie an Stelle von Waren auf den Marktplätzen anbieten. Während der Quacksalber oder der Händler seine Waren verkauft, spezialisieren sich die Spilleute auf die „Kunst der improvisierten Verse und Rede, der schauspielerischen unterhaltenden Präsentation, der Erfindung von Witz, Grotteske und Parodie“⁷

² Faulstich, Werner: *Medien und Öffentlichkeiten im Mittelalter 800-1400*. Göttingen 1996. S. 20ff.

³ Salmen, Walter: *Der Spielmann im Mittelalter*. Innsbruck 1983, S. 20.

⁴ Hauser, Arnold: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, Band 1. München 1953, S. 195.

⁵ Benzinger, Josef: *Zum Wesen und zu den Formen von Kommunikation und Publizistik im Mittelalter*. In: *Publizistik* 15 (1970), S. 300.

⁶ Faulstich, S. 263.

⁷ Johannsmeier, Rolf: *Spielmann, Schalk und Scharla-*

Der Marktplatz als öffentlicher Ort

Die in den Städten neu entstandene Gesellschaftsschicht wird, nachdem sie sich entwickelt und gefestigt hat, selbstbewußter und sucht in Folge nach einer sie repräsentierenden Öffentlichkeit. Diese neue Öffentlichkeit wird zum Teil durch die Zünfte hergestellt, die zu immer mächtigeren Zusammenschlüssen werden und strenge Aufnahmekriterien entwickeln. „Seit der Mitte des 13. Jhdts. ist die Zunftorganisation in den Städten der germanisch-romanischen Welt allgemein verbreitet.“⁸

Da sich die Zünfte aber vor allem nach unten scharf abgrenzen und hauptsächlich für den eigenen Gebrauch eine Öffentlichkeit schaffen, fehlt ein gemeinschaftliches Element, das der Stadt eine gesamtheitliche Öffentlichkeit und Kultur verleiht und sie trotzdem von der bäuerlichen Kultur unterscheidet.

Der Marktplatz als eine Haupteinrichtung der mittelalterlichen Stadt bietet sich als Forum dafür geradezu an. Es entwickelt sich auf diesem Platz seit dem 12. Jhd. eine „autonome Marktplatzkultur“, die vom Aufschwung der Städte und des Handels stark geprägt ist.⁹ Der Marktplatz übernimmt somit eine soziale Funktion. Eine gemeinsame städtische Kultur kann sich dort manifestieren. Er wird zu einem zentralen Ort der gesellschaftlichen Kommunikation. Kontakte werden gepflegt und Klatsch und Tratsch, genauso wie lebenswichtige Informationen, zusammengetragen und ausgetauscht.

Hauptbestandteil dieser Marktplatzkultur sind diverse Feste, die zum Teil auch für den ländlichen Raum ihre Bedeutung haben. So sind bei größeren städtischen Festen „die Bauern aus den Dörfern der Umgebung der Stadt“ genauso wie die Städter selber auf diesen Plätzen anzutreffen.¹⁰

Die Spielleute gestalten diese Marktplatzkultur mit und passen sich, vice versa, den neuen Umgestaltungsformen dieses Forums an.

Die Spielleute sind die Protagonisten des Marktes. Sie sind die, die seine Spielgrammatik, seine Kostüme, seine blitzschnellen Rollenwechsel, sein Fluchen und Werben, sein Lachen und seinen Gesang, seinen Tanz

tan. Die Welt als Karneval: Volkskultur im späten Mittelalter. Hamburg 1984, S. 184.

⁸ Ennen, Edith: *Die europäische Stadt des Mittelalters*. Göttingen 1987, S. 150.

⁹ Johannsmeier, S. 189.

¹⁰ Burke, S. 192.

und seine Bewegung lebensnotwendig gelernt haben und sie professionalisieren.¹¹

medien&zeit 1/98

Ihre karikaturistischen Fertigkeiten kommen hier zur Geltung.

Viele mittelalterlichen Festbräuche sind von einer Umkehr des Alltags durchdrungen. Mitunter karikieren sie den Alltag mit grotesken Mitteln, lehnen ihn aber nicht grundsätzlich ab, da sie aus seinem Repertoire schöpfen. Dabei ist das Groteske nicht nur gleichbedeutend mit heiter oder komisch, sondern eine „Vermischung des Ernsten mit dem Lächerlichen, die schwankende Grenze zwischen dem einen und dem anderen“.¹² Diese Vermischung kennzeichnet den Umgang der mittelalterlichen Menschen mit ihren Lebensumständen. Durch die Umkehrung des Alltags mit grotesken Mitteln, begegnen sie den widrigen Lebensbedingungen. So findet auch der Gegensatz zwischen Leben und Tod in diesem System eine gewisse Aufhebung.

Der dem Christentum eigene Antagonismus von Körper und Geist, der irdischen und der himmlischen Welt hat (...) in der Kunstauffassung des (gesamten) Mittelalters seinen Ausdruck gefunden.¹³

Das Mittelalter ist durch Teilöffentlichkeiten strukturiert, die durch die Fahrenden teilweise durchbrochen werden

Die Kunst der Spielleute ist ebenfalls in diesem Spannungsfeld zu sehen.

Einen Höhepunkt in der Ausformung

der mittelalterlichen Festkultur auf den Marktplätzen bildet der Karneval, der vor allem in Südeuropa das größte Volksfest des Jahres ist. Begründet ist seine Beliebtheit darin, daß er eine festgelegte Zeit umschreibt, „wo einmal relativ ungestraft ausgesprochen werden konnte, was man des öfteren dachte“.¹⁴ Durch Masken der alltäglichen Identität enthoben, ist es möglich, Passanten zu brüskieren und Kritik an der Obrigkeit zu üben. Die angenommene, andere Identität bewirkt, daß die Menschen Masken oder Kostüme nicht einfach tragen, sondern versuchen, „die angenommene Rolle darzustellen“.¹⁵ Der Karneval ist ein Fest der Ekstase und der Befreiung mit drei Hauptthemen: „Essen,

¹¹ Johannsmeier, S. 161.

¹² Gurjewitsch, Aaron: *Mittelalterliche Volkskultur*. München 1992, S. 268.

¹³ Gurjewitsch, S. 269.

¹⁴ Burke, S. 196.

¹⁵ Ebd.

Sexualität und Gewalt.“¹⁶ Der Karneval ist aber nur eines von vielen

Festen, die im Jahr abgehalten werden. Johannsmeier spricht zum Beispiel für Straßburg seit dem 12. Jhd. von vierzehn Hauptfesten, die insgesamt drei Monate des Jahres in Anspruch nehmen. Während dieser Zeit ist die Stadt eine „große Freizone“:

*Dies ist die Zeit der Spielleute. (...) In dieser Zeit kann sich die ungeschriebene Kultur der Straße ungehindert breit machen.*¹⁷

So macht das Mittelalter eine klare Trennung zwischen Alltag und Festkultur. Die Spielleute nehmen Teil an den Festen und bringen durch ihre Nichtseßhaftigkeit Erfahrungen und Informationen aus anderen Gebieten ein. Die Spielleute, die zum Teil weite Reisen hinter sich haben, können, obwohl nicht ihr erklärtes Ziel, den Informationsstand der Menschen auf den Marktplätzen schon allein durch ihre Erfahrungen, die ein „normaler“ Bürger nicht machen kann, bereichern. Sie verknüpfen durch ihr Wanderdasein die verschiedenen Städte miteinander und ebenso verschiedene Schichten der mittelalterlichen Gesellschaft. Sie sind es auch immer, die durch ihre Stellung außerhalb der Gesellschaft das mittelalterliche Leben reflektieren. Trotzdem lebt der mittelalterliche Spielmann „einen der am wenigsten bestimmt definierbaren Berufe“. Die Spielleute bilden

Die Städte werden zu Zentren des Austausches von Waren und Information

*(...) keinen Stand, ja nicht einmal eine geschlossene soziale Gruppe, welcher in der Hierarchie der Gesellschaft ein eindeutiger Standort zugeschrieben werden könnte. So wie unter diesem Namen edle und verbrecherische Kräfte herangezogen, Könner und Stümper, Personen niederer und höherer Herkunft, so erstreckt sich auch der Wirkungsbereich der Spielleute auf sämtliche Situationen im Leben des mittelalterlichen Menschen.*¹⁸

Einerseits treten sie an Höfen auf, andererseits tummeln sie sich auf den Marktplätzen. Einerseits sind sie ungebildet, andererseits sehr wohl gebildet und des Lesens und Schreibens kundig. Unter den Fahrenden bewegen sich sowohl Geistliche als auch Studenten, um in der Manier der Spielleute ihren Unterhalt mit Unterhaltung zu

verdienen. Letztere werden mit „Vagant“ bezeichnet.

*Der Vagant ist ein als Spielmann herumziehender Kleriker oder Scholar; ein entlaufener Geistlicher oder ein verbummelter Student; also ein Deklassierter, ein Bohemien (...) er weist auch bereits wichtige Züge der sozialen Entwurzelung der modernen Intelligenz auf: er ist vollkommen respektlos der Kirche und den herrschenden Klassen gegenüber; ist ein Rebell und ein Libertin, der sich gegen jede Tradition und Sitte von vornherein auflehnt.*¹⁹

Einer der Gründe, warum sich ihre Kritik gegen die Obrigkeiten wendet, mag der sein, daß die Kirche nicht mehr fähig ist, die vielen Menschen, die nach der Ausbildung in die kirchlichen Ränge drängen, in ihren Reihen aufzunehmen. So finden sie keine Anstellung und wählen das Vagantentum, um ihre Kritik gegen diejenigen zu richten, von denen sie nicht mit einer Stelle versorgt werden.

*Obwohl sie dabei meistens noch die Sprache der intellektuellen Elite, das Lateinische, benutzen, ist ihre ‚Vaganten‘-Lyrik schärfer, bissiger, hedonistischer als alle Literatur, die bis dahin im europäischen Mittelalter produziert wurde.*²⁰

Sie grenzen sich in den meisten Fällen von den Spielleuten ab, mit denen sie nichts zu tun haben wollen. Die Blütezeit des Vagantentums liegt im 12. und 13. Jhd. und ist unmittelbar mit dem neuen Universitätsleben verbunden.²¹

Beweggrund für das Fahren dürfte in manchen Fällen eine finanzielle Misere - es finden sich verarmte Adelige unter den Spielleuten - sein. Aber auch das abenteuerliche Wanderleben scheint eine gewisse Faszination auszuüben.²²

Die Erscheinungsformen, wie mit Unterhaltung das tägliche Leben bestritten wird, sind ebenso mannigfaltig. Es gibt keinen Prototyp der Spielleute, das bezeugen die vielen verschiedenen Namen, die ihnen immer wieder gegeben werden und die sich nur zum Teil auf spezielle Fertigkeiten beziehen. Die Vaganten finden an dieser Stelle Erwähnung, weil sie ein gewisses Bildungspotential mitbringen und sie teilweise mit den Spielleuten den Marktplatz als gemeinsamen Ort wählen. In dem Sinn haben Spielleute

¹⁹ Hauser, S. 239.

²⁰ Johannsmeier, S. 188.

²¹ Faulstich, S. 135.

²² Wareman, Piet: *Spielmannsdichtung. Versuch einer Begriffsbestimmung*. Amsterdam 1953, S. 107.

¹⁶ Burke, S. 199ff.

¹⁷ Johannsmeier, S. 139ff.

¹⁸ Salmen, S. 8.

und Vaganten sehr wahrscheinlich voneinander profitiert. Mischformen sind außerdem nicht auszuschließen, wie die Existenz des gebildeten Spielmanns Rutebeuf beweist.

Der gebildete Spielmann Rutebeuf als Kritiker

Rutebeuf ist uns bekannt aus einem Beispiel der zweiten Hälfte des 13. Jhdts. im französischsprachigen Raum. Aus dieser Zeit stammt ein dramatisierter Einmanndialog, der den Verfasser, den gebildeten Spielmann Rutebeuf, in die Nähe eines Marktschreiers, eines Quacksalbers rückt. Der sogenannte „Dit de l'Herberie“ beinhaltet den Vortrag eines fahrenden Medizinhändlers. Dieser Dialog beginnt sachlich und wird auf seinem Höhepunkt poetisch und phantastisch, was sich mit grotesker Komik verbindet, um dann wieder zu den Mitteln und Fertigkeiten des Quacksalbers zurückzukommen. Die Menschen auf dem Marktplatz werden direkt angesprochen und der Vortrag enthält sowohl Unterhaltung, Werbung, als auch Demonstration. Interessant ist, daß bei diesem Vortrag die soziale Frage angesprochen wird. Eine Verlosung soll den Armen Chancengleichheit gewähren. Dieser Umstand

*(...) läßt vermuten, daß Vaganten, Tagelöhner, Knechte, Mägde und Gesellen auf dem Marktplatz stark vertreten sind.*²³

Die Verbindung zwischen Spielmann und Quacksalber deutet auf die oft schwierigen finanziellen Verhältnisse der Spielleute hin, so daß ein „Spielmann - selbst ein gebildeter wie Rutebeuf, (...) es nötig hat, sich als Werbetrommler zu verkaufen“.²⁴

Rutebeuf hat sich dem „Wesen“ der Spielleute angenähert. Im Gegensatz zu vielen gebildeten Vaganten, die sich klar von den anderen Fahrenden abgegrenzt wissen wollen, ist er einer der „Kollegen von der Straße geworden“. „Rutebeuf ist als Spielmann engagierter Publizist. In seinen Liedern und Polemiken meldet sich einer zu Wort, der die aktuellen studentischen und universitären Dispute und Aktionen kennt, der sich für die Freiheit der Philosophie einsetzt, die Taktiken der Kurie kritisiert oder die aktuelle Reichspolitik kommentiert (...) (er)

übt das neue Gewerbe des aktuellen Berichterstatters und polemischen Kommentators der Tagespoli-

²³ Johannsmeier, S. 179.

²⁴ Johannsmeier, S. 182.

*tik aus. Dabei benutzt er die Mittel der professionalisierten Marktplatzrede, seine Bildung, die Fähigkeit, die Geschäfte der Herrschenden zu reflektieren, weil er ihre Sprache versteht.*²⁵

Die Vorträge auf den mittelalterlichen Marktplätzen sind publikumsorientiert, da das Abhängigkeitsverhältnis zum Publikum ein großes ist. Die Reaktion des Publikums bleibt jeweils entscheidend für den Erfolg des „Verkaufs“ und die um die Gunst des Publikums Werbenden wissen um den Umstand, daß die

Unterhaltungsbedürfnisse des heterogenen Marktpublikums, in dem die Subalternen und sozial niederen einen großen Teil ausmachen, gerade mit der Verspottung von Kirche und Papst, der hochnäsigen Mön-

*che oder des plumphen Landadels befriedigt werden.*²⁶

Eine eigene autonome Marktplatzkultur entsteht, die von den Spielleuten mitgestaltet wird

Die Vortragskünstler werden so Teil einer Marktplatz-

kultur, auf welcher sich die Kultur der Stadt und der „Nichtelite“ zu manifestieren vermag. In der Gesamtheit sind sie für die politischen Oberschichten ein gefährliches, nicht berechenbares Kräftepotential, das vor allem in Zeiten von sozialen Spannungen eine prekäre Situation noch verschärfen kann.

Mit diversen Gesetzgebungen versuchen die Obrigkeiten vehement deren Treiben zu unterbinden. In den Städten selber wird deshalb gegen die Spielleute vorgegangen, was oft bis zur Vertreibung führt.

*Es gibt kein anderes Thema der Gesetzgebung, das in allen deutschen Territorien von der Nordseeküste bis zum Alpenrand so gleichförmig abgehandelt wird, wie das der Vertreibung fremder Bettler und fahrender Leute.*²⁷

Auch die Kirche tätigt ihre Angriffe. Ausschluß von der Heiligen Kommunion und Anfeindungen während der Predigten stehen im Mittelalter an der Tagesordnung. Die Feindschaft von Seiten der Kirche beruht dabei vor allem auf der Meinung, daß die Spielleute „weiterwirkende Träger des von ihr als überwunden betrachteten Heidentums“²⁸ seien. Die Anfein-

²⁵ Johannsmeier, S. 190ff.

²⁶ Johannsmeier, S. 185.

²⁷ Schubert, Ernst: *Mobilität ohne Chance. Die Ausgrenzung des fahrenden Volkes.* In: Schulze, Winfried: *Ständische Gesellschaft und soziale Mobilität. Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien 12.* München 1988, S. 113.

²⁸ Salmen, S. 39.

dungen gehen so weit, daß die Spielleute in unmittelbare Beziehung zum Teufel gesetzt werden. Dieser Umstand hat über die Predigt hinauswirkende Folgen und findet selbst in der bildenden Kunst seinen Niederschlag.

Das Grundproblem besteht für die Machthaber in den fehlenden Mitteln zur Kontrolle, denn das Spiel ist improvisiert und kann deshalb nicht zensuriert werden. Es bleibt nur der Ausweg, Gesetze gegen diese Menschen selber zu richten. Sie werden zu Außenseitern, bisweilen auch zu Vogelfreien erklärt.

Trotz der vielen Gesetze und Repressionen, zeigt der Versuch, die Fahrenden unter Kontrolle zu

Die Spielleute bringen neue Informationen auf die Marktplätze und bieten sie dort als Ware an

bringen, zumeist wenig Auswirkung, da sie auf den Marktplätzen gerne gesehene Gäste bleiben und ihre „Shows“ eine willkommene Abwechslung im mittelalterlichen Alltag darstellen.

Daß sie sich im Mittelalter höchster Beliebtheit erfreuen, läßt auch der Umstand ersehen, daß

(...) ihr Einfluß auf die Vortragskunst der Kleriker, die mit mimischen Elementen durchsetzt gewesen sein muß, nicht zu unterschätzen ist.²⁹

Ein Bild eines Spielmanns, das Rutebeufs Engagement ähnlich ist, bietet uns Dario Fo, ein Theatermacher des 20. Jhdts, der in seinen Bemühungen um ein volksnahes Theater auf ihn gestoßen ist. Fo hat eine Handschrift gefunden, die in Sizilien um 1200 entstanden ist. In Fos Überarbeitung und Auslegung im Sinne seiner

Theaterarbeit, hat sie Eingang in sein „Mistero Buffo“ gefunden. Seine „Geburt des Guil-lare“³⁰ ist der Vortrag eines Spielmanns, der als Bauer von seinem Patron um das bebaute Land betrogen wurde. Im Moment seiner größten Verzweiflung erscheinen ihm Petrus und Jesus und weil er sie bewirtet, stattet ihn Jesus mit Wortgewandtheit aus. Das ist der Inhalt seines Vortrages, der mit den Worten „Kommt herbei, ihr Leute, der Spielmann ist da! Ein Spielmann bin ich, der tanzt und springt, der euch zum Lachen bringt und sich lustig macht über eure Herren! Der euch zeigt, wie eitel und aufgeblasen sie

sind, diese Fettsäcke, die überall Krieg machen, wo wir nur das Schlachtvieh sind! Ich stelle sie bloß, ich lasse ihnen die Luft raus,“ beginnt.

Der Spielmann bringt Informationen, „die das Volk gerne hört“ und nicht solche, „die das Volk beherrscht haben“. Diese, „das Alltagsleben kommentierende“, „alternative Information“³¹ macht nachvollziehbar, warum die Obrigkeiten das Treiben zu unterbinden versuchen.

In diesem Sinn bieten die Spielleute den Menschen, die auf den mittelalterlichen Marktplätzen zusammenkommen, sowohl Unterhaltung als auch eine gewisse alternative Sicht der Dinge und präsentieren ihre eigene Version des Weltgeschehens, die durch ihr Wandern und ihr Ausgestoßensein aus der mittelalterlichen Gesellschaft mitbedingt ist.

Nicht umsonst wird die Teilnahme am Marktgeschehen von Peter Burke auch als eine politische Bewußtseinsbildung angenommen.³² Konstatiert er diesen Umstand vor allem für die ländliche Bevölkerung der frühen Neuzeit, so kann dies auch für die mittelalterliche Stadt angenommen werden, denn neben Waren des täglichen Bedarfs, werden hier Informationen und Meinungen ausgetauscht.

Natürlich ist das Bild, das Dario Fo vom Spielmann zeichnet, ein beschönigendes. Nicht politisch zu sensibilisieren oder Sprachrohr des unterdrückten Volkes zu sein, ist das erklärte Ziel der meisten Umherziehenden, sondern die Vermarktung hat weitgehende Priorität.

*Wenn diese Erzähler an einer ergreifenden Stelle innegehalten haben, dann sind sie mit dem Hut in der Hand durch die Reihen des Publikums gegangen und haben abkassiert.*³³

Der wirtschaftliche Faktor ist wesentlich, denn die Spielleute müssen durch ihre Kunst ihren Lebensunterhalt verdienen. Auf Gedeih und Verderb ihrer „Kundschaft“ ausgeliefert, sind sie bestrebt, deren Bedürfnisse auf jeden Fall zu befriedigen.

Ihr Vortrag birgt „häufig politische Anspielungen“, kann „akrobatisch-artistisch dominiert sein“, kann „ernsthafter-poetisch sein, eventuell aus

²⁹ Greisenegger, Wolfgang: Die Realität im religiösen Theater des Mittelalters. Wien 1978, S. 16.

³⁰ In: Fo, Dario: Obszöne Fabeln. Mistero Buffo. Frankfurt 1992, S. 113-121.

³¹ Birbaumer, Ulf: Renaissance, Barock II. Entwicklung der Commedia dell'arte. Skriptum zur Vorlesung. Wien Sommersemester 1988, S. 44.

³² Burke, S. 69.

³³ Birbaumer, S. 51.

Novellen und Liedern bestehen“.³⁴ Das „Repertoire“ der Fahrenden kann nur sehr unscharf umrissen werden. Das liegt zum Teil am hohen Grad der Improvisation. Die Spielleute reagieren flexibel auf die jeweiligen Situationen. Es scheint nicht sinnvoll, die Texte oder Vorträge festzuschreiben, im Gegenteil, können sie mit einem verfügbaren Grundgerüst an Geschichten oder Ideen auf das jeweilige Publikum doch adäquater eingehen. Der Umstand, daß diejenigen, die auf den Marktplätzen als Zuhörerschaft anzutreffen sind, meist nicht lesen können, läßt das Aufschreiben ebenfalls als unnötig erscheinen. Die Interaktion zwischen Publikum und Spielleuten trägt im wesentlichen zur Gestaltung des Vortrages bei, denn das „Spiel“ vollzieht sich „situationsbedingt und (im umgekehrten Fall auch) situationsgestaltend“.³⁵

So bietet sich den Zuschauern auf den mittelalterlichen Marktplätzen eine Mischung aus Unterhaltung und Information, die in den Dienst der Sensation gestellt wird, um die „Vermarktung“ zu gewährleisten.

Die Spielleute als Infotainment-Showmaster

Die Spielleute hielten für die „konsumentierenden“ Menschen auf den Marktplätzen eine im 20. Jhd. beim Medium Fernsehen wieder auftretende Präsentation bereit. So wie die Spielleute unter der Domäne des Marketings agierten und die Inhalte dementsprechend aufbereiteten, so bedient man sich auch in den 80er Jahren des 20. Jhdts. dieser Strategie. Unter dem Schlagwort „Infotainment“ werden Information und Unterhaltung auf einen Nenner gebracht, um das Publikum bei Laune zu halten. Auch die Spielleute des Mittelalters lieferten in gewisser Weise „Infotainment Shows“, allerdings blieben die ZuschauerInnen in ihrem Fall immer direkte MitbestimmerInnen der Inhalte. Direkt mit den Spielleuten in Kontakt, war eine Interaktion immer möglich.

Die Frage nach der Glaubwürdigkeit dieser Spielleute auf den Marktplätzen bleibt noch offen. Dazu ein Ereignis aus Venedig.

*Ein Venezianer soll am Ende einer Erzählung über die Schlacht von Renceval durch die Gassen gegangen und in Tränen aufgelöst nach Hause gekommen sein und gesagt haben: der große Roland ist tot. Da wurde er aufgeklärt, daß dieser schon vor 700 Jahren gestorben ist.*³⁶

³⁴ Birbaumer, S. 44.

³⁵ Salmen, S. 9.

Zweierlei Dinge lassen sich daraus schließen. Erstens bedeutet es, daß auf den Marktplätzen aktuelle Geschehnisse genauso berichtet, wie Geschichten erzählt wurden und zweitens, daß die Inhalte zum Teil auch als wahr angenommen wurden. Trotzdem läßt sich wenig über die Aufnahme der Inhalte, die auf den Marktplätzen verbreitet wurden, sagen, da zu dieser Zeit niemand, der schreiben konnte, wirklich bemüht war, solche Dinge zu notieren. In diesem Fall ist die Forschung auf die Gesetzgebung verwiesen.

Anzunehmen ist, daß die Menschen von den Spielleuten keine spezielle Information erwarteten, sondern vor allem unterhalten werden wollten. Auf jeden Fall läßt sich feststellen, daß

Aktualität im Mittelalter eine andere Bedeutung (hat) und auch einen anderen Inhalt als heutzutage. Eine andere Bedeutung, weil der Kulturprozeß langsamer voranschreitet, weniger von der Schnelligkeit der Nachrichtenübermittlung abhängt und deshalb auch

*weniger empfindlich auf das Aktuelle im engeren Sinn reagiert.*³⁷

Die Spielleute rekrutieren sich aus allen Schichten der mittelalterlichen Societas

Das Fehlen der notwendigen Korrektive dürfte es aus-

serdem schwer gemacht haben, die Inhalte, die durch die Spielleute vermittelt wurden, auf ihren Wahrheitsgehalt zu prüfen.

Aktuell ist im Mittelalter in einem großen Maß die Heilsgeschichte. Die Kirche hat einen wesentlichen Einfluß auf alle Lebensbereiche des mittelalterlichen Menschen. Diese Institution kann sich der Marktplatzkultur, will sie die Kontrolle über die städtische Bevölkerung nicht verlieren, nicht mehr entziehen. Das Potential erkennend, zieht sie mit ihren Großspielen im Hochmittelalter vom Kirchenraum auf den Marktplatz. Zu den großen Feiertagen wird der Platz durch die Kirche vereinnahmt. Dieser Schritt wird in den romanischen Ländern früher getan, da dort das städtische Selbstverständnis früher einsetzt.³⁸ Während zum Beispiel in Frankreich die Kirche schon Mitte des 12. Jhdts. auf den Marktplatz zieht, tritt sie auf diesem Forum im deutschsprachigen Raum zwei Jahrzehnte später auf.

Die Zielgruppe kirchlicher Bemühungen (...) (konnte)

³⁶ Birbaumer, S. 51.

³⁷ Benzinger, S. 305.

³⁸ Greisenegger, S. 250.

nicht mehr überwiegend der Adel und das Patriziat sein, man mußte, wollte man die Zügel über die städtische Bevölkerung nicht aus den Händen verlieren, sich an die Massen wenden, deren Zusammenballung in den neuen kommunalen Zentren ein nicht ungefährliches Kräftepotential zu bilden begann.³⁹

Neue Methoden der Massenbeeinflussung werden als Reaktion von der Kirche eingesetzt, um ihren Status zu festigen. Massenpredigten und Massenprozessionen werden verstärkt abgehalten.

Diese Entwicklung ist in ganz Europa zu beobachten, denn neben den Spielleuten hat im Mittelalter auch die katholische Kirche wesentlichen Anteil an einer gewissen Vereinheitlichung der Kultur. Einen bemerkenswerten Anteil an der Vermittlung von Kultur haben auch die Bettelorden der Franziskaner und Dominikaner. Im Gegensatz zu den Benediktinerorden ist ihre Bindung an ein Mutterkloster weniger stark. Sie bewegen sich mit ihren Bußpredigten noch mehr, als die Kirche mit ihren Großspielen auf die Menschen in den Städten zu. Diese Bettelmönche werden im Zuge dessen von Zeitgenossen sogar oft als „Spielleute Gottes“ bezeichnet, da sie sich die Manier der Spielleute zu eigen machen.

Die Mönche scheinen von den Spielleuten, in deren Fußstapfen sie traten, manche Schliche gelernt zu haben, denn es gibt kritische Hinweise auf Prediger, die in der Art von Spaßmachern alberne Geschichten erzählen und die Menge in johlendes Gelächter ausbrechen lassen.⁴⁰

Sie agieren vornehmlich an der „Schnittstelle von Kloster, Universität und der boomartig sich entwickelnden Stadt“ und als ein weiteres intersystemisches Medium tragen sie dazu bei,

die Grenzen zwischen den im Mittelalter weitgehend etablierten unterschiedlichen Teilöffentlichkeiten mit ihren

³⁹ Greisenegger, S. 27.

⁴⁰ Burke, S. 113.

je spezifischen Binnenmedien aufzubrechen und Querverbindungen herzustellen, also neue Informations- und Kommunikationskanäle zu bilden.⁴¹

So ist nicht nur ihr Auftreten ähnlich dem der Spielleute, sie übernehmen wie die Spielleute eine verbindende und vermittelnde Funktion.

Das Mittelalter, das weder Zeitungen, Radio, Fernsehen noch ein Internet kennt, hat also andere Orientierungsmöglichkeiten für die Menschen entwickelt. Die Kommunikation für die „breite Masse“ ist hauptsächlich eine mündliche, denn nur die wenigsten Menschen können lesen oder schreiben. Dieser Sachverhalt veranlaßt auch die Obrigkeiten ihre Erlässe, neuen Gesetze und Verordnungen auf den öffentlichen Plätzen zu verkünden. Der Marktplatz wird in seiner Bedeutung ein wichtiger öffentlicher Ort. Doch was für den Kreis des

niederen Volkes, der Bürger und Bauern (...) öffentlich, d.h. auf Straßen, Plätzen oder in Kirchen ausgesagt wird, ist schon deshalb nicht für jedermann zugänglich, weil es der Schriftlichkeit entbehrt. Unmittelbar zur Kenntnis genommen wird nur von den gerade Anwesenden, womit der publizistische Prozeß im engeren Sinne bereits zu Ende ist: die Weitergabe der Information kann nur durch die Form der individuellen Mitteilung erfolgen, da nicht jeder, sondern nur die Bekannten, Freunde und Verwandten der unmittelbar Informierten die Möglichkeit haben, zu erfahren, was z.B. der Herold verkündet hat.⁴²

Das selbe gilt natürlich für die durch die Spielleute vermittelten Inhalte.

Man könnte sie als eine Art inoffizieller Nachrichtenübermittler bezeichnen im Gegensatz zu den bezahlten oder belehnten Boten. Für diesen Beruf waren sie geradezu prädestiniert durch ihre niedere soziale Herkunft und durch ihren (zum Teil) hohen Bildungsstand.⁴³

Die Autorin

Karin Müller
(1973)

Diplomandin am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Wien.

⁴¹ Faulstich, S. 142.

⁴² Benzinger, S. 307.

⁴³ Benzinger, S. 303.

REZENSIONEN

KURT IMHOF/PETER SCHULZ (HG)

Medien und Krieg - Krieg in den Medien
Reihe Mediensymposium Luzern, Band 1

Seismo Verlag, Zürich 1995;

Hinsichtlich der vorliegenden Aufsatzsammlung, die sich dem Verhältnis von Medien und Krieg widmet, ist vorwegzunehmen, daß die einzelnen Beiträge von höchst unterschiedlicher Qualität sind. Die Titel der vierteiligen Gliederung „Krieg als Medienereignis“, „Das journalistische Objektivitätskriterium und die Kriegsberichterstattung“, „Mediale Kriegslegitimation“ und „Bedingungen einer unabhängigen Kriegskommunikation“ lassen angesichts terminologischer Idealismen wie „Objektivität“ oder „Unabhängigkeit“ ambivalente Gefühle aufkommen, die durch die Lektüre mancher Aufsätze noch verstärkt werden. Demgegenüber stehen freilich auch Beiträge, die Erkenntnisse auf ansprechendem Niveau bieten. Es sei vor allem auf Detlef Lehnerts Beitrag „Die geschichtlichen Schattenbilder von ‚Tannenberg‘“ verwiesen, der einen vielversprechenden Zugang zur Mentalitätsgeschichte Deutschlands zur Zeit des Ersten Weltkrieges und der Weimarer Zeit und insofern auch zum ideologischen Humus, auf dem letztlich das „Dritte Reich“ gedeihen konnte, anbietet.

Jürgen Wilke beginnt seinen Beitrag über den „Krieg als Medienereignis“ mit einer Differenzierung des Begriffs „Medienereignis“. Auf der Suche nach einer formal korrekten Definition unterscheidet er zwischen „faktischen Ereignissen, die eine spezifische Medienpräsentation erhalten“ und „Pseudo-Ereignissen, die primär mit dem Ziel der Medienpräsenz geplant und organisiert werden“. Den Krieg in letzterem Sinne als Medienereignis zu begreifen, lehnt er ab. Dies wäre „geradezu zynisch und gefährlich, weil der Eindruck erweckt würde, der Krieg ereigne sich weniger real als medial“ (S. 21).

Diese Differenzierung scheint mir aber problematisch, und zwar deshalb, weil gerade im Bereich der modernen Kriegsführung die Grenzen zwischen faktischen und Pseudo-Ereignissen verschwimmen. Einer kontrollierten Kriegsberichterstattung - und darum handelt es sich zu-

meist - geht es nie um die Ereignisse selbst, sondern immer um deren mediale Aufbereitung. Es ist aus der Sicht diverser Strategen, die sich im Kriegsfall die Thematisierungsmacht vorbehalten, schlicht und einfach irrelevant, wie sich bestimmte Geschehnisse ereignen, ja mitunter sogar, ob bestimmte Ereignisse tatsächlich stattfinden oder nicht; was zählt, ist eine für die militärischen Ziele funktionale, mediale Präsenz. So gesehen, schiene es mir zielführender, den Begriff des Medienereignisses über seine mediale Erscheinung zu definieren und nicht über seinen Ereignischarakter.

Befremdend ist, wie wenig kritische Distanz zum Krieg manchen Aufsätzen zugrunde liegt, wie sehr Krieg bisweilen als unabwendbares Schicksalsereignis begriffen wird, das es nicht zu verhindern, sondern allenfalls richtig unter Kontrolle zu bekommen gelte. Michael Kunczik nimmt in seinem Aufsatz „Kriegsberichterstattung und Öffentlichkeitsarbeit in Kriegszeiten“ die Affinität zwischen klassischer Propaganda und moderner Public Relations zum Ausgangspunkt seiner Argumentationen. Er belegt im Zuge eines Rekurses auf die europäische Kriegsgeschichte die Austauschbarkeit der beiden Begriffe, vermeidet aber in der Folge den unumgänglichen Diskurs zu einer „Ethik der PR“ (S. 101). Stattdessen resümiert er mit einem gewissen resignativen Unterton:

Die Beeinflussung von Nachrichten ist eine Notwendigkeit, wenn man den Krieg gewinnen will. Entscheidend für die Demokratie ist, dass in der jeweiligen Nachkriegszeit aufgearbeitet wird, wie Informationen manipuliert worden sind. Objektive Kriegsberichterstattung ist nicht Aufgabe der Journalisten, sondern ist ganz eindeutig Aufgabe der Historiker. (S. 101)

Ganz in diesem Sinne kommt Kunczik zu einer Schlußfolgerung, die sich durchaus als skurrile Stilblüte lesen ließe:

Im Kriege haben Journalisten, wenn sie aktuell und objektiv berichten wollen, nichts verloren. Der Schaden, den sie möglicherweise anrichten, ist zu gross. (S. 102)

Das klingt freilich nach einer Bankrotterklärung der Gesellschaftskritik, wenn die Journalisten den Öffentlichkeitsarbeitern das Feld überlassen müssen. Was bleibt, ist das Dilemma, die Verwandtschaft zwischen Propaganda und PR zwar erkannt zu haben, sie aber aus Gründen der Befangenheit nicht wirklich anprangern zu können, nachdem die PR als gesellschaftlich akzeptiert gilt.

Die Forderung nach einer objektiven Handlungsanleitung für Kriegsjournalisten und nach Objektivitätskriterien in der Kriegsberichterstattung, wie sie von Michael Schanne in „Der Beitrag journalistischer Objektivitätskriterien zu einer verlässlichen journalistischen Beschreibung von Wirklichkeit“ erhoben werden, geht angesichts der Tatsache, daß es im Rahmen moderner Kriegsführung ja gerade um die Manipulation von Realitätskonzepten geht, schlicht und einfach an der Realität vorbei. Als ob sich eine rollende Kriegsmaschinerie zur Beichte abkommandieren ließe! Und selbst wenn, machte sich ein bitterer Beigeschmack, wie er von diversen Verlustaufrechnungen aus den vielzitierten „gesicherten Quellen“ ausgeht, bemerkbar. Auch wahre Zahlen können bekanntlich lügen.

Die geforderte Objektivierung verweist somit eher darauf, daß sich zwischen dem Autor und seinem Gegenstand eine unüberbrückbare Kluft auftut. Sein „Katalog journalistischer Objektivitätskriterien“ (S. 112) enthält teils banale („Von besonderer Bedeutung ist, dass Namen richtig geschrieben sind“), teils engagierte Punkte. Was aber, wenn die Kriegführenden die erwünschten Informationen nicht geben können? Sie gar nicht geben wollen? Streik der objektiven Kriegsberichterstatter? Es soll in der jüngsten Kriegsgeschichte Generäle gegeben haben, die sich gerade dies gewünscht hätten.

Schannes abschließender Appell, wonach es gelte, „handhabbare Modelle von Qualitätskontrolle und Qualitätsmanagement“ (S. 118) zu entwickeln, präsentiert sich als Gipfel der Absurdität, so gefällig er auch in hochglanzschillerndes Marketing-Vokabular eingepackt sein mag.

64

„Bedingungen optimaler Kriegskommunikation“ hat sich auch Ulrich Saxer zum Thema gestellt. Er gelangt zu mehreren Optimierungsstrategien: Besonders ausgebildete - den amtlichen Stellen gegenüber kritische - Journalisten sollen von Krisenherden berichten; ein solidarisches Vorgehen der Medien im Namen der Medienfreiheit soll das Informationsmonopol von Behörden brechen; diverse „normale“ Produktionsroutinen wie die „Ausrichtung auf Leitmedien, die Übersteigerung des Aktualitätsprinzips“ usw. sollen angesichts von „Situationen, in denen nichts mehr normal ist“ (S. 215) abgelegt werden; und schließlich soll eine opti-

mierte Kriegskommunikation

möglichst vielen Bevölkerungsmitgliedern die für ihr Wohl unerläßlichen Informationen zukommen lassen, ohne die eigenen Kriegsanstrengungen zu gefährden. (S. 216)

Abgesehen davon, daß auch Saxer die „eigenen Kriegsanstrengungen“ über alles zu stellen scheint, resümiert er, daß eine Optimierung der Kriegskommunikation ohnehin nur geringe Chancen habe.

„Alle öffentliche Auseinandersetzung ist Krieg, oder besser: Kampf respektiv Streit, wenn auch nicht mit militärischen Mitteln,“ so beginnt Gustav A. Lang seinen Beitrag „Der Krieg als journalistisches Thema“. Die Relativierung im Nebensatz verhindert, daß man sich unmittelbar an Hitler erinnert fühlt, dennoch bleibt ein dumpfer darwinistischer Eindruck zurück. Sein Ansatz ist der Clausewitz'sche Leitspruch, der Generationen von Militärs als Denk- und Handlungsanleitung mitgegeben wurde. Diese militaristische Parole anno 1995 ernsthaft zu zitieren, wie er das gleich im Anschluß tut, bedarf aber wohl einer gewissen Portion Chauvinismus. Mir fällt dazu nur das Motto einer Ausstellung über Kriegsrüstung ein, die ich einmal gesehen habe, welches hieß: „Wer im Krieg die Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln sieht, ist schon im Frieden ein Barbar!“

Von Clausewitz geht auch Michael Schmolke aus, wengleich unter einer anderen Perspektive. Er postuliert eingangs den Krieg als „verabscheuungswürdiges Mittel der Konflikt-Austragung“, fordert als Ziel jeglicher Politik „Kriege zu vermeiden“ und meint schließlich für den Fall eines ausgebrochenen Krieges, „alles daran zu setzen, ihn so rasch wie möglich wieder zu Ende zu bringen.“ (S. 193) Als eines der Mittel dazu diene die Kriegskommunikation, die er als einen Teil der „Ausrüstung der Gewalt“ (S. 201) begreift. Sein Beitrag trägt deshalb auch den Titel „Krieg ist Krieg und `unabhängige Kriegskommunikation´ ist unmöglich“.

Doch was auch hier bleibt, ist ein gewisser bitterer Nachgeschmack, hervorgerufen dadurch, daß der Krieg an sich als zwar schrecklicher, doch unabwendbarer Bestandteil des gesellschaftlichen Daseins verstanden und nicht grundsätzlich in Frage gestellt wird.

NEUERSCHEINUNG

Wolfgang Duchkowitsch: *Verstellte oder heilsichtige Blicke? Zeitungskunde und Zeitungskultur*. - Fritz Fellner: *Die Zeitung als historische Quelle*. - Edith Walter: *Ökonomische Bedingungen der Wiener Presse um 1900*. - Lorelies Ortner: *Der Stil der Anzeigen in der Wiener Presse um 1900*. - Sigurd Paul Scheichl: *„Im großen Styl der Kaiserlichen Redeweise“*. *Beobachtungen zu Form und Stil der Leitartikel Moriz Benedikts in der „Neuen Freien Presse“*. - Arno Maierbrugger: *Das „historische“ Zeitungs-Feuilleton. Forschungsprobleme aus der Sicht der Kommunikationsgeschichte*. - Monika Kollmann: *Essayistinnen und Feuilletonistinnen der Wiener Jahrhundertwende. Eine Forschungslücke*. - Ilona Sármany-Parsons: *Auftakt zur Moderne. Kunstkritik der Wiener Tagespresse 1894*. - Christine Adriaenssen: *Die ‚antimodernistische‘ Tätigkeit Max Nordaus*. - Peter Leisching: *Hugo Wittmann. Prosopographie eines eingewienerten Schwaben pariserischer Prägung*. - Hannes Haas: *Eduard Pötzl - Korrekturen am Klischee*. - Ulrike Lang: *Die Wiener Literaten und die Zeitungen*. - Ladislaus Lang: *Die Österreichische Zeitschriften-datenbank an der Österreichischen Nationalbibliothek*. - Eckart Früh: *Das Tagblatt-Archiv*. - Eckart Früh: *Jugend in Wien um 1900*. - Hermann Sagl: *Wiener Tageszeitungen 1890-1914*.

Zeitungen im Wiener Fin de Siècle. Herausgegeben von Sigurd Paul Scheichl und Wolfgang Duchkowitsch, Verlag für Geschichte und Politik Wien, R. Oldenburg Verlag München, 1997, öS. 348,-. Erhältlich im Buchhandel.

Bei Unzustellbarkeit
bitte zurück an:

medien & zeit

A-1014 Wien, Postfach 208

P.b.b.,
Erscheinungsort Wien,
Verlagspostamt 1090 Wien,
2. Aufgabepostamt 1010 Wien