

Medien Magazin

Zeitschrift der
Network-Mediencooperative

Heft 7
4. Jahrgang
5,- DM

Neil Postman

Diskussion seiner Thesen

Tango:

Medienschwindel

O-Ton total

»Meinungs- Container«

»Hallo Ü-Wagen«

Interview mit Carmen Thomas



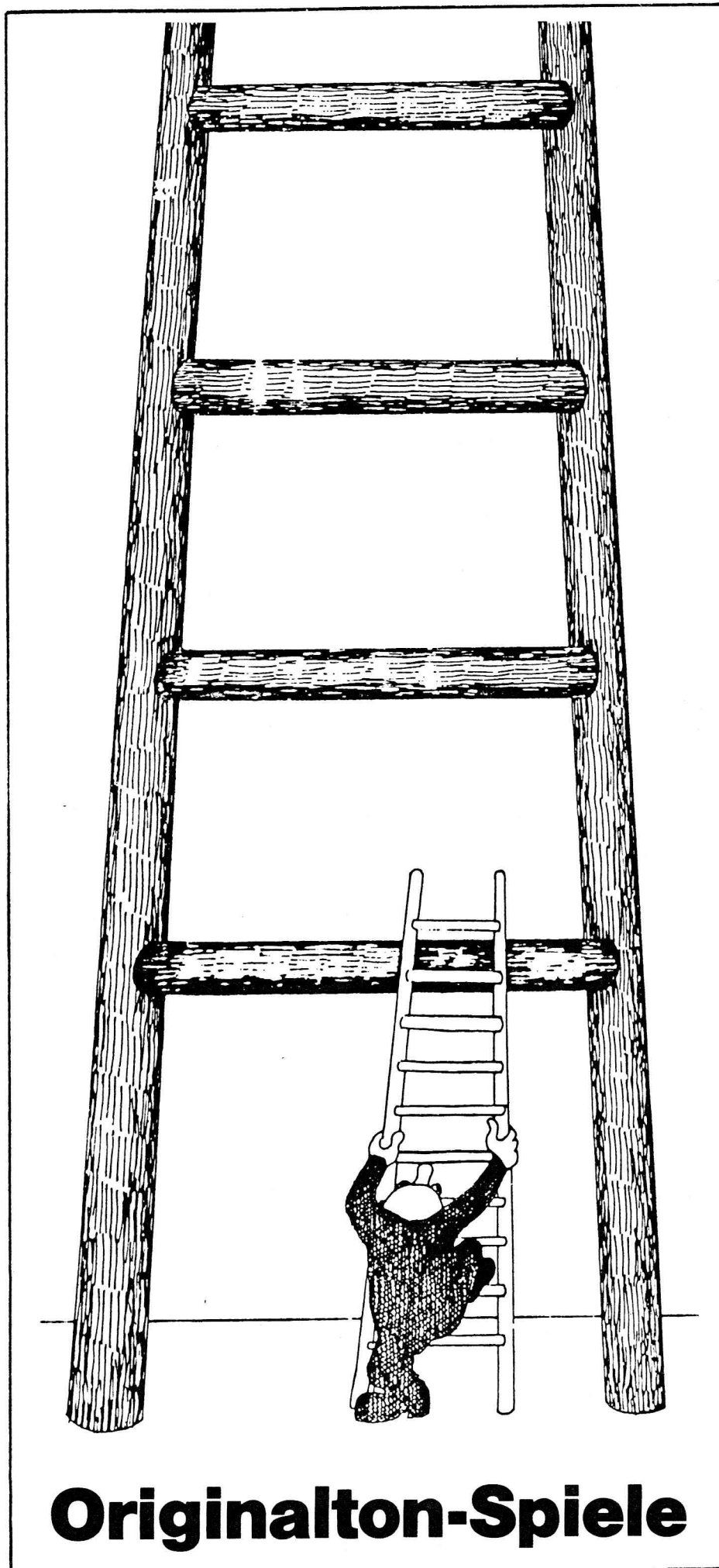
**Grüne
Medienpolitik**



Original- Ton O-Ton Oh-Ton Oh!

Reicht ein
»offenes Mikrofon«,
damit die Betroffenen
zu ihrem Recht kommen?
Welche Rolle kommt
dem/der Journalist/in
oder Moderator/in
zu, wie hat er/sie mit
mit den Äußerungen der
Menschen, live oder
im Studio umzugehen?
Wie greifen
»Ästheteten«, wie die
»Dokumentaristen« in
die Äußerungen ein?

Carmen Thomas
erzählt von ihren
Erfahrungen mit dem
Ü-Wagen unterwegs.
Karl H. Kaarst
erhell den Streit
zwischen Originalton-
Journalisten.
**Inge Kurtz und
Jürgen Geers**
berichten von einem
Rundfunkexperiment mit
»O-Ton total«.



Originalton-Spiele

Der Originalton wurde gesellschaftsfähig. Gespräche und Interviews, akustische Ereignisse sind heute fester Bestandteil von Radioarbeit, von Feature und Hörspiel gleichermaßen.

Seitdem streiten sich „Dokumentaristen“ und „Ästhetiker“ um den rechten Umgang mit den Betroffenen und ihrem „Material“.
Karl H. Karst stellt die (Schein-)Debatte vor.

Unverdrossene Zeitgenossen sehen ihn längst schon verwirklicht: jenen von Brecht (theoretisch) angestrebten Versuch, den „Distributionsapparat“ Rundfunk in einen „Kommunikationsapparat“ zu verwandeln. Sie sehen ihn verwirklicht in einem Modell der kabelglücklichen Kommunikationsgesellschaft, in einem System televisionärer Allgegenwärtigkeit, in einer Gesellschaft des ungehinderten Kreuz- und Quer-Geredes.

Als der vielzitierte Bertolt Brecht in seiner „Rede über die Funktion des Rundfunks“ die Forderung erhob, den „Zuhörer nicht nur hören, sondern auch sprechen zu machen“ und den Rundfunk zu einer „wirklich demokratischen Sache“ werden zu lassen, dachte er allerdings kaum an's Kupfer- oder Glasfaserkabel, kaum auch an die Meinungsstatistiken ausgewogen-abgewogener TV-Dispute (die stets „fünf nach“ oder „drei vor“ stattfinden), und erst recht nicht an die scheinbare Mitbestimmung jener Votenträger, die in Hit-, Wahl- und Wunschkonzerte durch Knöpfchendruck, Lichtschalterbedienung, Telefonanruf oder Postkarteneinwurf ihre „persönliche Meinung“ von sich geben.

Ob es Brechts Vorstellungen näher kam, was sich Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre unter dem Schlagwort „Der Konsument als Produzent“ versammelte, ist nicht mehr zu überprüfen, wohl aber zu vermuten: Grundlage dieses Unternehmens war ein veränderter Öffentlichkeitsbegriff, ein neues

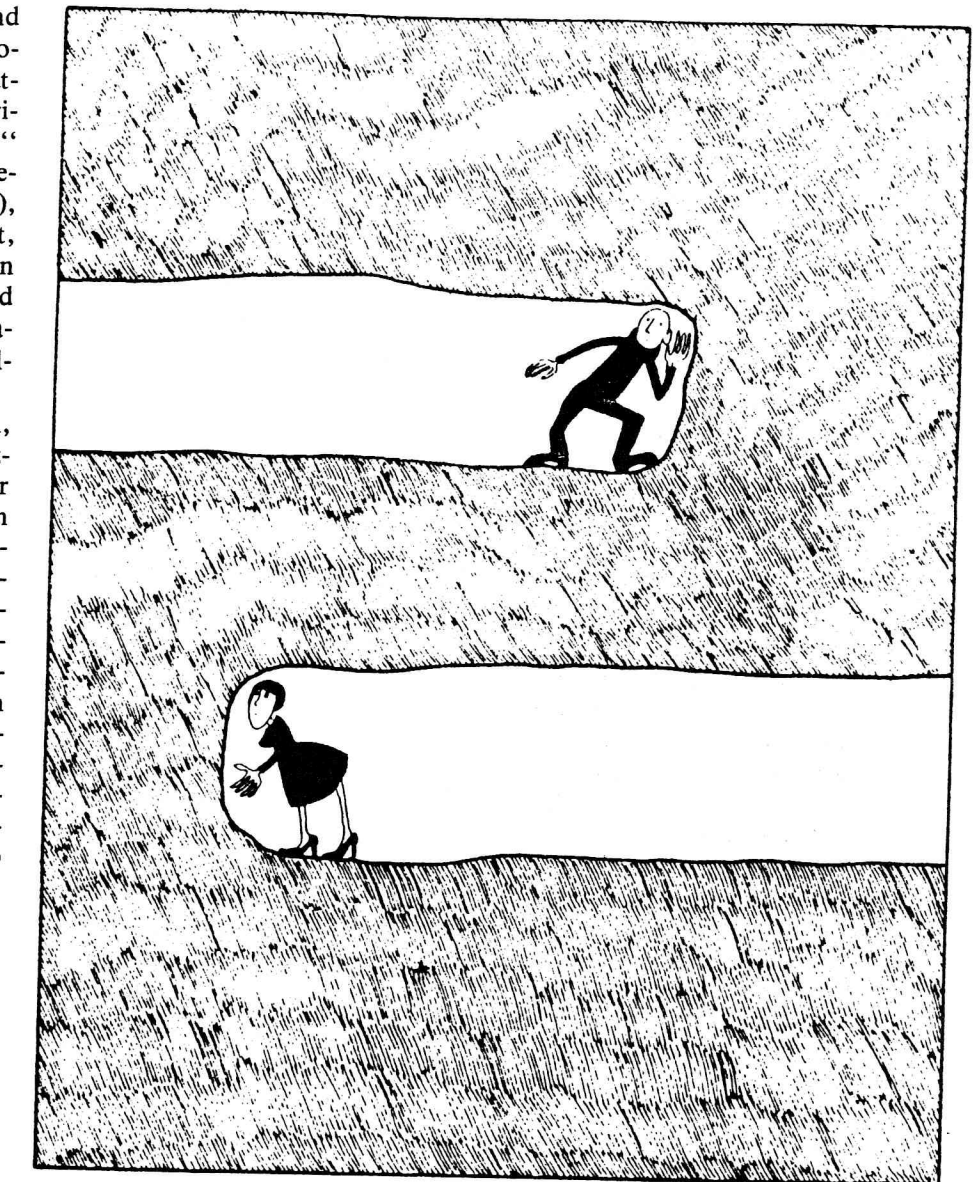
Medien- und Materialverständnis und eine endlich auch im Rundfunk vollzogene Öffnung der angestammten Gattungsgrenzen, in deren Verlauf der Originalton als Mittel einer „basisnahen“ Medienarbeit auch in jene Bereiche geriet (und sie entscheidend veränderte), die zuvor nur dem geschriebenen Wort, der artifiziellen Produktion vorbehalten waren: in den Bereich des Features und in den alibiumwitterten Bereich der Radiokunst, die als mäzenatischer Spielraum galt.

Auch die Arbeit mit vorgefundenem, vorgefertigtem Material, mit Versatzstücken der Wirklichkeit, wie sie in der bildenden Kunst, in der Literatur und in der Musik längst gebräuchlich war, forderte nun ihre Anerkennung als „künstlerische“ Ausdrucksform. Als Ausdrucksform jedoch, die dem traditionellen Kunstbegriff nicht gehorchte, sondern ihm deutlich widersprach, indem sie die gängige Trennung von „eigentlicher Kunstwirkung“ und „außerkünstlerischem Zweck“ (die mit dem Negativbegriff der „Tendenz-Kunst“ eine mögliche politische Wirkung diskreditierte) selbst als „tendenziös“ entlarvte.

Was in dieser Zeit als Infragestellung der „Einbahnstraße Sender—Empfänger“ (Hein Bruehl), als „Versuch, klassenspezifische Sprache hörbar zu machen“, als „Ansatz zur Emanzipation unterprivilegierter Schichten“ (Hans Gerd Krogmann) gefeiert wurde, gehört heute zum verfügbaren Inventar einer - zumindest technisch - erweiterten Radiopraxis: Die Aggressivität des frühen Experiments und seine programmatische Gegenläufigkeit sind aufgehoben in einer - mitunter schon zu gebräuchlichen - „Brauchbarkeit“. Das ehemals Pure hat sich verwässert, das Extreme ausgeglichen, möglicherweise auch neutralisiert.

Originalton wurde gesellschaftsfähig

Als Dokumentationsmittel des Features und als Ausdrucksmittel des Hörspiels enthielt der zuvor justitiable Originalton eine neue Reputation. Er wurde „gesellschaftsfähig“, erschien im Gewand der ästhetischen Collage, als Instrument der politischen Interessensvertretung und der Verlautbarung des sonst Ungehörten, beinahe Unerhörten. Er konnte kollektiv produziert, vom Autor-/Regisseur arrangiert, durch willkürliche Materialhäufung entstanden oder formal determiniert sein. Mit seiner Möglichkeit, den Konsumenten als Produzenten einzusetzen und Produktion



**„Der O-Ton als „Dokument“
und als „Material“.
Hier als Wirklichkeitsindiz,
dort als Gestaltungsmittel.“**

wie Materialsammlung außerhalb des Rundfunks vorzunehmen, diente er letztlich auch dem Versuch, „Öffentlichkeit“ in den öffentlich-rechtlichen Rundfunk zu befördern - eine Öffentlichkeit der sonst Belieferten, die sich deutlich von jener der Liefernden unterschied.

Diesem O-Ton-Einsatz lag in der Regel ein theoretisches Manifest zugrunde, eine gewisse Utopie der gesellschaftlichen Nutzbarkeit, die von der „Hoffnung“ ausging, eine zumindest indirekte „kommunikative“ Verwandlung des Distributionsapparates erreichen zu kön-

nen. Gattungsbezeichnungen schienen dabei nebensächlich zu sein: Hörspiel oder Feature, Kunst oder Nicht-Kunst — diese Ressort-Frage war aufgehoben angesichts einer dringlicheren gesellschaftlichen Funktion der Medienarbeit. Dennoch hat sich der interdisziplinäre Streit fortgesetzt — oft genug in Unkenntnis der Theoriegeschichte jener „Dokumentarismusdebatte“, die seit Jahren schon Unvereinbarkeiten propagiert: Auf der einen Seite die „Dokumentaristen“, auf der anderen die „Ästhetiker“. Hier diejenigen, die den Authentizitätswert des dokumentari-

schen Materials hofieren — dort diejenigen, die ihm jeden höheren Wirklichkeits- und Glaubwürdigkeitswert absprechen, weil er ebenso arrangiert, durch Auswahl vorbestimmt, durch den Autor/Regisseur behandelt und durch das technische Instrument vermittelt ist, wie jedes andere Medien-Ereignis auch. Was den einen — mit dem Begriff der „Manipulation“ — als kritikwürdiges, zu vermeidendes Übel erscheint, dient den anderen als zugestandenes, kritisches Prinzip, das der sonst unzugestandenen alltäglichen Manipulation entgegenwirkt. „Autorenschaft ohne Manipulation ist nicht denkbar“ (Krogmann). Während die einen den Originalton als nahezu unantastbar betrachten, gilt er den anderen als frei verfügbar: der O-Ton als „Dokument“ und als „Material“. Hier als Wirklichkeitsindiz, dort als Gestaltungsmittel. Dieser — längst fragwürdig gewordene — Gegensatz greift auf die Unterscheidbarkeit von „erster“ und „zweiter“ Wirklichkeit, auf die Ausschließlichkeit von dokumentarischen und fiktionalen Präsentationsformen zurück. In der Praxis jedoch unterscheiden sich die theoretischen Positionen allenfalls graduell. Ihre technischen Verfahren sind die gleichen: Beidemal sind es Schnitt und Blende, die das „Dokument“ arrangieren, das „Material“ strukturieren, den O-Ton beschneiden, ihn zur (Un)Kenntlichkeit verändern. Was dem einen Entlarvungsmittel ist, gilt dem anderen als Verschleierungsverfahren. Was dem einen die Möglichkeit bietet, Sprachlosen zur Sprache zu verhelfen, dient dem anderen als Gelegenheit, sie zum Schweigen zu bringen. Am Ende bleibt nur das unterschiedliche Maß des Eingriffs, die Verhältnismäßigkeit und Angemessenheit der Mittel und eine moralische, politische Beurteilung von Autorintention und „Materialinteresse“ — letztlich also: Ideologiekritik. Diese wiederum konzentriert sich auf die Einschätzung der „guten“ und „schlechten“ Absicht, auf das Zweck-Mittel-Verhältnis und auf die alte Frage, ob ein guter Zweck jedes Mittel heiligt, ob ein schlechter Zweck jedes Mittel ver-teufelt, ob es auch „gute“ und „schlechte“ Mittel oder tatsächlich nur „wertfreie“ Methoden gibt.

Autoren als Soziographen

Als Lösung erscheint das Zugeständnis der Autorenschaft, die Mitteilung des Interesses, die Durchschaubarkeit des Verfahrens und die Aufhebung des Ob-

jektivitätsanspruchs zugunsten einer „Echtheit“, die nicht durch den bloßen Authentizitätsverweis, sondern durch die Offenlegung des Material-Arrangements eine neue „Glaubwürdigkeit“ erreicht — vor allem auch eine neue Form der Wirksamkeit: „O-Ton-Arbeit, wo sie als neue Arbeitsmöglichkeit begriffen wird und nicht als kunstgewerbliche Aufbereitung alter Möglichkeiten, ist etwas qualitativ anderes als simple Dokumentation, Reportage oder Interview“, schrieb Michael Scharang.

Ebenso wie Realität und Fiktion zu einem annähernd unbrauchbaren Gegensatzpaar geraten sind, hat sich die Gegenüberstellung von Objektivität und Subjektivität längst suspendiert: „Die Darstellung der bestehenden Wirklichkeit kann nicht objektiv sein, da es eine solche Objektivität nicht gibt ... Es geht darum, die eigenen Parteilichkeit mitzuteilen“ (Jürgen Alberts). Gleichzeitig aber gilt, daß O-Ton-Autoren „nicht Schöpfer einer privaten Wirklichkeit, sondern sensible und informierte Sachkenner, Beobachter, Interpreten unserer Situation und unseres Bewußtseins“ sind — „man könnte sie Soziographen nennen“.

Trotz aller Widersprüche hat sich das Gegensatzpaar „Subjektivität“ und „Objektivität“ als Unterscheidungs- und Definitionsmerkmal erhalten — unter anderem in dem Versuch, dem Dokumentarischen einerseits einen geringeren Kunst- und andererseits einen höheren Wirklichkeitswert zuzusprechen. Dieser Versuch gehorcht jenem Kunstrichterverständnis, das hochrichterliche Maßregeln zu einer normativen Ästhetik vereint und dem Expansionsbedürfnis der Künste (und der Eigengesetzlichkeit der Medien) schlichtweg widerspricht.

Überraschend — und doch nur ein Beleg für die Beharrlichkeit angestammter Begriffe — ist die Tatsache, daß sich dieses verengte Kunstverständnis auch innerhalb des Rundfunks wiederfindet. In einem Medium also, das sich durch seine Technik und in seiner Theorie damit rühmen kann, die „Aura“ des Kunstwerks hinter sich gelassen und der normativen Ästhetik endgültig den Laufpaß gegeben zu haben. Diese Verinnerlichung geschieht ausgerechnet zu dem Zweck, der Geringschätzung eben jener Kunstrichter zu entgehen, die den Unternehmungen des Rundfunks nur ein mildes Lächeln gönnen. Jenen Unternehmungen vor allem, die seit Beginn der Rundfunkgeschichte das „Eigene“ des Mediums zu erkunden versuchen —

WECHSELWIRKUNG

Zeitschrift für
TECHNIK NATURWISSENSCHAFT
GESELLSCHAFT

WECHSELWIRKUNG berichtet über politische Aktivitäten im naturwissenschaftlich-technischen Bereich, Gewerkschaftsarbeit und soziale Konflikte.

WECHSELWIRKUNG analysiert die soziale, politische und ökonomische Funktion von Wissenschaft und Technik und zeigt deren Perspektiven und Alternativen auf.

WECHSELWIRKUNG ist ein Diskussionsforum für Naturwissenschaftler, Ingenieure und Techniker.

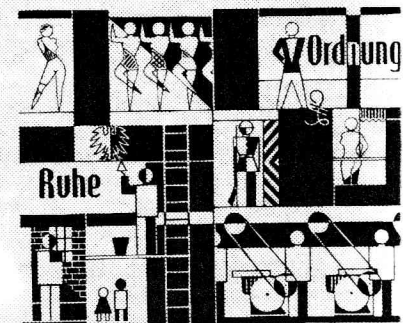
WECHSELWIRKUNG erscheint vierteljährlich.

5,- DM, Jg. 6, 1. Quartal, Februar 84

A 3104 F, Nr. 20

WECHSELWIRKUNG

TECHNIK NATURWISSENSCHAFT
GESELLSCHAFT



1984: Die große Vereinfachung

Schwerpunkt: 1984 — Die große Vereinfachung: Personalinformationssysteme * Interview mit Betriebsräten * Von der Sprachkritik zur Sprachtechnologie * Von Genen, Zygoten, Mäusen und Menschen * Medikamente und Verhalten *

Weitere Themen:

Die Rolle der Naturwissenschaftler im modernen Krieg * Laserwaffen * Ingenieurkonferenz der IGM * Freies Rad in El Salvador * Streitgespräch: Menschen und Maschinen * Schmalbandverkabelung * Internationales Wassertribunal *

Bestellungen an WECHSELWIRKUNG
Gneisenaustr. 2, 1000 Berlin 61
DM 5,- Einzelheft (+ Versandkosten)
DM 20,- Abonnement für 4 Hefte (in
Verpackung) erscheint vierteljährlich

„O-Ton fordert zur Stellungnahme heraus, befördert den Nachvollzug und macht auch andere zu Interessierten.“

nicht zuletzt durch den Einsatz des Original-Tons.

Die auch heute noch — und heute wieder zunehmend — verbreitete Praxis des Rundfunks, den hehren Größen „fremder“ Medien nachzuhängen und das „Eigene“, seine akustische Erscheinung, zu vernachlässigen, verstärkt diese Geringschätzung nur, anstatt sie — wie beabsichtigt — zu verringern. Immer noch gilt das Radio als Sekundär-Instanz des primär Lesbaren und Sehbaren. Und immer noch findet sich die (selten zugestandene, aber implizit vorhandene) Meinung, daß ein „guter“ („richtiger“, arrivierter) Autor kaum, gar nicht oder allenfalls nebenher zur Zweit- und Dritt-Verwertung für dieses Medium arbeitet — weshalb derjenige, der vorrangig und angestrengt medienbezogen dafür schreibt, kein „guter“ Autor sein kann. Weiterhin also raschelt das Papier im Rundfunk. Es bleibt Ursprung und Ziel einer uneigentlichen Medienarbeit.

Eifriges Normengerangel

Mit seiner rückwärtsgewandten Verinnerlichung betreibt der Rundfunk am Ende selbst die Bestätigung der gängigen Geringschätzung. Er schürt sie noch, indem er sich auf andernorts erfolgreiche

„große Namen“ beruft und sich mit eben jener „Sekundär-Literatur“ zufriedengibt, die der Geringschätzung als Ursache zugrunde liegt. Er unterstützt damit die weitverbreitete Ansicht, daß der Rundfunk ein vorrangig reproduktives Organ sei (und kein produktives) — ein Medium, das dienstleistend und willfährig die vorgegebene (präparierte) „Wirklichkeit“ zu „übertragen“ und keine „eigene“, keine kommunikative, kritische, „künstlerische“ — oder wie immer bezeichnete — Zweit-Wirklichkeit zu schaffen habe (obwohl er dies zugestandenermaßen längst schon tut).

Da die „Wirklichkeit“ — der vorgebliche Gegenstandsbereich des Rundfunks — nicht wenigen als Gegenteil dessen gilt, was sich „Kunst“ nennen darf, scheint die produktive Fähigkeit des „dokumentarischen“ Mediums obsolet — ebenso wie es nicht „Kunst“ (oder nur „Anti-Kunst“) sein durfte, aus den Versatzstücken der Wirklichkeit collagierend eine zweite herzustellen, etwa mit den „objets trouvés“ in der bildenden Kunst, mit den Redewendungen, Jargon- und Pressezitaten in der Literatur, mit den Bildstücken und Druckfragmenten in der Photographie. Eine lange Traditionskette ließe sich für dieses Unverständnis aufreihen — mit Namen wie Marcel Duchamp, George Braque, Pablo Picasso, John Heartfield, George Grosz, Raoul Hausmann, Kurt Schwitters — um nur einige der seinerzeit „Umstrittenen“ zu nennen, die heute zu den unbestrittenen Neuerern zählen.“ Kunst und Wirklichkeit, Fiktion und Realität, Subjektivität und Objektivität erweisen sich als unzulängliche Gegensatzpaare — ebenso wie sich die Begriffe von Autor und Regisseur, von Produzent und Rezipient, von Fragendem und Befragtem, von Betroffenen und Bearbeiter in ihrer angestammten dualistischen Bedeutung — nicht nur im O-Ton-Bereich — längst durch Annäherung gewandelt haben (sollten).

Doch weiterhin herrscht eifriges Normengerangel. Immer noch gaukelt die These umher, der „kritische“ (selbstkritische!) Konsument könne unschwer zwischen erster und zweiter Wirklichkeit, zwischen Subjektivem und Objektivem, zwischen Fiktion und Realität unterscheiden. Und immer noch findet sich

jenes nette Diktum vom „mündigen Bürger“, das sich längst als nützliches Instrument seiner Erziehung zur Unmündigkeit erwiesen hat.

Der Rundfunk ist ein Gesellschaftsspiel, betrieben zumeist ohne Vermittlung seiner Regeln, ohne Deklaration der Parteien, ohne Zugeständnis des Spiel-Charakters, des Spiel-Zwecks und des Spiel-Interesses. Das „dokumentarische“ Spiel wird als „ernsthaft“ vorgestellt, als wirklich und glaubwürdig, als unbedenklich und kritisch. Das „fiktive“ Spiel hingegen erscheint als „spielerisch“, als unwirklich und unglaubwürdig, als bedenklich und unkritisch.

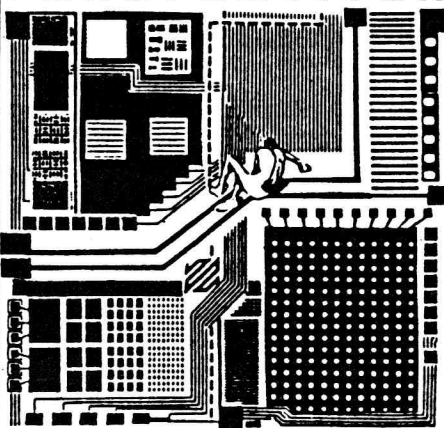
Spielerisch und zugleich spielkritisch eingesetzt, wird der vorgeblich ernsthafte O-Ton die Unzulänglichkeit dieser Zuordnung ebenso offenlegen wie die Scheinwirklichkeit jeder vermittelten Realität. Gerade in seiner Möglichkeit, innerhalb eines vorgeblich „unwirklichen“ Spiels „Wirklichkeit“ zu zitieren (oder innerhalb einer vermeintlich „wirklichen“ Dokumentation Spielformen des sogenannten „Unwirklichen“ zu benutzen), besteht die besondere Chance des Original-Tons — die manchem wiederum als besondere Gefahr erscheint. Als eine Gefahr, die jedoch vorrangig der konsumistischen Ausrichtung des „laufenden Programms“ und der — sorgfältig gepflegten — Unkenntnis ihrer „Kunden“ anzulasten ist. Diese Unkenntnis wird nicht zuletzt geschürt durch den vollständigen Abbau medienkritischer, selbstreflektierender Programmformen.

Die „kommunikative“ Fähigkeit des O-Tons beruht auf seiner gesellschaftlichen Nutzbarkeit, die sich von einer merkan-tilen Nützlichkeit erheblich unterscheidet: Sein Material ist die täglich erfahrbare akustische Umwelt. Und seine Instrumente sind ebenso leicht zugänglich wie handhabbar. Die Vorführung eines Original-Ton-Spiels, das sich durchschaubar macht, erhält deshalb nicht nur eine neue Glaubwürdigkeit, sondern auch eine neue Funktion. Indem es sein Interesse zu erkennen gibt, fordert es Stellungnahme heraus, befördert es den Nachvollzug, macht es auch andere zu Interessierten. Und Interessierte sind — im Wortsinn — „dabei“.

Karl H. Karst

WER HAT ANGST VOR NEUEN MEDIEN ?

KABELHAFTE PERSPEKTIVEN



Eine Anthologie, herausgegeben von Klaus Modick und Matthias J. Fischer

Andere Ansichten für verändernde Absichten: Analysen, Stories, Essays über Gebrauch und Nutzen der neuen Medien. Die Autoren machen deutlich, daß nichts fataler wäre als in kulturpessimistischer Berührungsanst die neuen Techniken gegenüber zu verharren.

Originalausgabe. Paperback, illustriert, 24,-

Edition Nautilus / Nemo Press
Hassestr.22 - 2050 Hamburg 80