# Amerikanismus in der guten Stube : über den unausweichlichen Siegeszug der Populärkultur

Autor(en): **Knorr, Wolfram**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Outlines**

Band (Jahr): **5 (2010)**

PDF erstellt am: **26.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-872093

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

**Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

**http://www.e-periodica.ch**

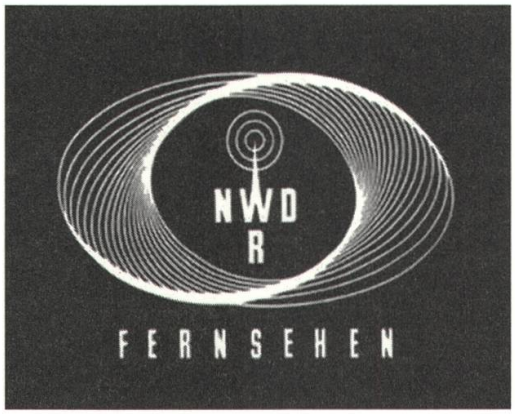
Wolfram Knorr

# Amerikanismus in der guten Stube
## Über den unausweichlichen Siegeszug der Populärkultur

Im Jahr 1951 flogen Mitglieder einer deutschen Medien-Kommission in die USA, um sich über den praktischen Umgang mit dem neuen Fernsehen zu informieren. Sie reisten mit einem gewichtigen Problem in ihrem leeren Tornister: Es war ihnen zwar klar, dass dem Bildmedium die Zukunft gehören würde, aber leider wussten sie nicht, wie seine Inhalte aussehen könnten; mit was für Programmen man es füllen sollte. Natürlich war ihnen das Fernsehen nicht unbekannt; in den Dreissigerjahren waren die Deutschen sogar die ersten, die mit einem bescheidenen Programm experimentierten. Nach dem Kriegsende, im Zuge des gesellschaftlichen Neuaufbaus, drängten vor allem die Amerikaner in ihrer Besatzungszone auf eine rasche Entwicklung. Sie und die anderen westlichen Siegermächte befürchteten nämlich, die Sowjets könnten ihnen in der Ostzone zuvorkommen. Um das zu verhindern und um die Ideologie der freien Marktwirtschaft und der Demokratie möglichst rasch zu verbreiten, wurden die Westdeutschen angestachelt, sich mit dem Fernsehaufbau zu beeilen.

Der USA-Besuch verlief allerdings ernüchternd. Das amerikanische Fernsehen entsetzte die Bildungsreisenden: Für Deutschland hielten sie die hemmungslose Mixtur aus Werbung und Entertainment nicht übertragbar. Aber was dann? Wie sollte eine Alternative aussehen, die alle sozialen Schichten erreichen könnte, denn die Flimmerkiste würde über kurz oder lang in jedem Haushalt stehen! Den Programmmachern kamen Bedenkenträger zuvor. Eines ihrer Schlüsselargumente war, das Fernsehen fördere die Rückentwicklung des Geistesmenschen zum Augenmenschen. Ein kirchlicher Radiomann namens Paul Gerhardt mahnte eindringlich, das Fernsehen dürfe «nicht dazu beitragen, dass der Mensch noch zerfahrener, noch flattriger, noch nervöser und unruhiger wird, als er ohnehin schon ist.»[1] Das war, bevor überhaupt ein Programm existierte.

Viele fürchteten die Anziehungskraft der Bilder, vor allem bei Live-Übertragungen. So gross die Fantasie bei ihren Befürchtungen war, so jämmerlich gering war sie bei der Frage, was man denn nun senden sollte. Um sowohl den Ängstlichen wie auch den Mutigen gerecht zu werden, entstand der Kompromiss einer öffentlich-




1 Logo des NWDR, 1952–1955

rechtlichen Konzeption, gekoppelt an einen Bildungs- und Kulturauftrag.

Am 2. März 1951 zeigte der damalige NWDR (Nordwestdeutscher Rundfunk) (Abb. 1) in einem Versuchsprogramm das erste Fernsehspiel. Es handelte sich um eine Inszenierung von «Vorspiel auf dem Theater» aus Goethes Faust. Die Verantwortlichen bestanden darauf, sich nicht von «massenpsychologischen Kräften oder Forderungen überrennen zu lassen»,[2] wie der damalige NWDR-Generaldirektor Adolf Grimme beschwor. Das Programm habe «wahrhaftig und ansprechend, packend und gehaltvoll» zu sein, weil das Fernsehen den Zuschauer «in seiner Häuslichkeit treffen werde».[3]

Am zweiten Weihnachtsfeiertag 1952 war es soweit: Von 20.00 bis 22.30 Uhr wurde ein erstes offizielles Programm ausgestrahlt. Es fing mit einer Eröffnungsrede des NWDR-Intendanten Dr. Werner Pleister an: «Wir beginnen! Wir – das ist die Abteilung Fernsehen des NWDR – haben uns in monatelanger Arbeit darauf vorbereitet, Sie ab heute täglich mit einem neuen Fernsehprogramm zu erfreuen... Wir versprechen Ihnen, uns zu bemühen, das neue geheimnisvolle Fenster in Ihrer Wohnung, Ihren Fernsehempfänger, mit dem zu erfüllen, was Sie interessiert, was Sie erfreut und Ihr Leben schöner macht... Das Fernsehen schlägt Brücken von Mensch zu Mensch, von Völkern zu Völkern. So ist es wohl wirklich das richtige Geschenk gerade zu Weihnachten.»[4]

2 Irene Koss, erste TV-Ansagerin des NWDR

Nach der Ansprache folgte ein Fernsehspiel über die Entstehung des Liedes «Stille Nacht» und das Tanzspiel «Max und Moritz». Zur Absage verlas die erste TV-Ansagerin Irene Koss (Abb. 2) den Sinnspruch: «Eines nur ist Glück hinieden [sic], eins: des Innern stiller Frieden.»[5] Selbst der damalige Bundestagspräsident Dr. Hermann Ehlers war entsetzt und telegrafierte dem Intendanten folgenden Text: «Sah eben Fernsehprogramm. Bedaure, dass Technik uns kein Mittel gibt, darauf zu schiessen!»[6]

Gott sei Dank konnten nicht viele den verquälten Kulturmurks sehen, denn noch war das «geheimnisvolle Fenster» nur in wenigen Wohnungen installiert.[7]

Aber die Produktion der Geräte sollte nun mal auch ein Teil des Wirtschaftswunders sein und musste deshalb auf Touren kommen, was wiederum hiess, das Programm attraktiv zu gestalten – und so kam es, dass den deutschen Programmmachern in der Eile gar nichts anderes übrig blieb, als von den Amerikanern fast alle Formate zu übernehmen.

3 Die Neuberin als Elisabeth I. in «Der Graf von Essex» von Thomas Corneille, Stich nach einem Gemälde von Elias Gottlob Haussmann, 1747

Etwas mehr als über zweihundert Jahre früher, nämlich 1738, wurde die Schauspieltruppen-Leiterin Friederike Caroline Neuber (Abb. 3) beim Rat der Hansestadt Hamburg vorstellig, mit der dringenden Bitte, Unterstützung und Schutz (eine Frühform der Subvention) für ein anspruchsvolles Theater in der Stadt zu gewähren. Die Neuberin, wie sie genannt wurde, führte auf öffentlichen Plätzen und Märkten die ewig gleichen und reichlich obszönen Hanswurstiaden und Harlekinaden auf, die dort zwar grossen Zuspruch fanden, aber sich aus Mangel an ehrgeizigen Autoren nicht weiterentwickelten. Ihr schwebte ein gehaltvolleres Theater vor, eine «Kanzel der Tugendlehre».[8] Sie fühlte sich berufen, so Georg Hensel in seinem Standardwerk über die Geschichte des Theaters, die Schaubühne von ihrem Unflat zu säubern. Den Rat der Hansestadt interessierte das damals allerdings noch wenig.

Als Tochter eines Advokaten war die Neuberin sehr gebildet, sprach Latein und Französisch und kannte die Theaterkultur Frankreichs. Sie war mit dem Leipziger Universitätslehrer Johann Christoph Gottsched befreundet, der schon lange Theaterreformpläne mit sich herumtrug. Gottsched war ein Mann der Aufklärung und überzeugt, mit einem lehrhaften Theater Aufklärung fördern zu können. Die Neuberin, die etwas pragmatischer veranlagt war als der pedantische Akademiker, machte Ernst – aber mit was für Theaterstücken? Ihr blieben, um zu demonstrieren, dass sie das Niveau heben wollte, nur die französischen Autoren: Racine, Corneille, Molière, Voltaire, Destouches, Marivaux. Deren Werke liess sie sehr frei übersetzen und bearbeiten. Einer der Übersetzer war übrigens der 19-jährige Student Gotthold Ephraim Lessing.

Was die Neuberin und ihr Gesinnungsgenosse Gottsched forderten, war purer Bildungsanspruch, der der deutschen dramatischen Kunst seitdem in den Knochen sitzt. Darin machte sich der elementare Unterschied zu Spanien, Frankreich, Italien und England bemerkbar. In diesen Ländern war das Theater aus den Bedürfnissen

des Volkes gewachsen. Es handelte sich um Volkstheater im wörtlichen Sinn: Vom Adel bis zum Handwerker besuchten alle Gesellschaftsschichten die Aufführungen. Unterhaltung, und nur diese, stand im Vordergrund. Das deutsche Theater dagegen, das sehr spät aus der erwähnten Reformbewegung entstand, war Bildungstheater. «Noch in Bertolt Brechts moralisierenden Stücken», so Georg Hensel, «steckt ein Rest Aufklärung, sogar ein Rest theoretisierender Gottsched».[9]

Der Aufklärungs-Gedanke mäanderte immer wieder durch die neuen Medien. In den 1920er und 1930er Jahren entfaltete sich in der deutschen Presse eine wilde Kino-Debatte um die Frage, ob man klassische Literatur verfilmen dürfe. Während in Deutschland gequatscht wurde, handelte Hollywood bereits und eroberte prompt das deutsche Publikum. Beim öffentlich-rechtlichen Fernsehen war es nicht anders. Wie ein roter Faden zieht sich das verkrampfte Verhältnis zum Populären durch die Geschichte der deutschen Kultur.

Erstaunlich, dass dann doch hin und wieder Figuren komplett aus der Reihe tanzten. Eine davon war August von Kotzebue, der bis auf den heutigen Tag systematisch im Kerker der Vergessenheit eingemauert bleibt. Der Zeitgenosse Goethes mit Kosmopoliten-Flair, war ein unermüdlicher Stückeschreiber und als solcher reichlich unverschämt und zynisch – keineswegs nur für die damaligen Verhältnisse. Er wollte nämlich unterhalten, nichts sonst, und nahm deshalb etwas Bahnbrechendes vorweg, was heute in Hollywood gang und gäbe ist: das sogenannte Test-Screening. Kotzebue pflegte viele seiner Stücke mit alternativen Schlüssen zu versehen; beispielsweise einem tragischen und einem erfreulichen. Maulte das Publikum bei der tragischen Version, liess er am folgenden Abend das Stück mit seinem positiven Finale enden. Es soll, so wurde zumindest kolportiert, Theaterbesucher gegeben haben, die es sich nicht nehmen liessen, beide Versionen anzuschauen.

Die Hochleistungs-Romantiker allerdings rasten vor Wut über diesen Pragmatismus. Ernst Moritz Arndt etwa nannte Kotzebue schlicht eine «deutsche Schmeissfliege»[10], und Friedrich Schiller soll Goethe, der von 1791 bis 1817 das Weimarer Hoftheater leitete und dort unter anderem Theaterstücke von Kotzebue inszenierte, aufgefordert haben, die Stücke dieses «Esels» vom Programm zu nehmen. Doch Goethe war Realist genug, um genau das nicht zu tun. Er mahnte seine Kollegen, Kotzebue sei ihr Goldesel, denn nur weil seine Stücke so erfolgreich liefen, könnten auch diejenigen der selbsternannten Genies aufgeführt werden. So gab es unter Goethes Leitung 2797 Aufführungen, davon fielen 638 auf Kotzebue, 354 auf Iffland, 331 auf Schiller, 259 auf Goethe und 64 auf Lessing.

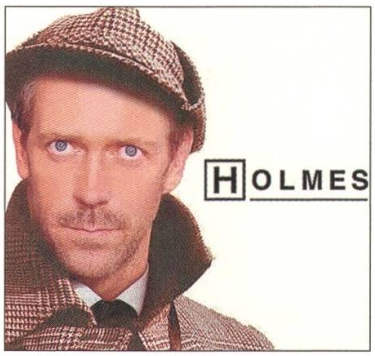
Auch ausserhalb Deutschlands waren seine Werke von Erfolg gekrönt. 1798 fand in London die erste englischsprachige Uraufführung eines Kotzebue-Stücks statt:

«Menschenhass und Reue» unter dem Titel «The Stranger». Es wurde ein Hit und machte den New Yorker Impresario William Dunlap auf Kotzebue aufmerksam. Dieser erwarb mehrere Stücke des Vielschreibers und läutete in New York eine Welle deutscher Dramen ein. Dunlap fand Kotzebues dramaturgische Techniken und Verwicklungen blendend, denn für das amerikanische Publikum waren sie goldrichtig. Übrigens hatte schon Goethe auf Kotzebues «ausgezeichnetes Talent für alles, was Technik betrifft»,[11] aufmerksam gemacht. Kotzebue verstand das Handwerk und kannte die Sehnsüchte des Publikums. Seine Stücke weisen durchaus Ähnlichkeit mit amerikanisch geprägten Fernseh-Soaps auf.

Aber eben, der Hang zu wilden Verwicklungen und Rhetorik, hatte damals keinerlei Ansehen. Deutsche Dichtkunst gravitiert seit jeher schwer in die Tiefe. Der Romanist und Germanist Otto F. Best beschrieb in einem Essay die Deutschen als ein «Volk ohne Witz» und verwies auf den verhängnisvollen Zusammenhang von Einsamkeit und mangelnder Freiheit als Ursache für das Misstrauen dem Esprit und der Rhetorik gegenüber. Zur Einsamkeit drängte es den deutschen Dichter, und die mangelnde Freiheit war ein Resultat der Kleinstaaterei.[12]

4 Dr. House und seine «Dr. Watsons»

Die verwegenen Fähigkeiten angelsächsisch geprägter Dialogkultur demonstriert vielleicht am eindrücklichsten die amerikanische TV-Serie «Dr. House» (Abb. 4 und 5). Die Serien-Entwickler mixten die beiden hochbeliebten Formate Krimi- und Arzt-Serie. Und so tritt ein «Sherlock Holmes» als Arzt auf, der nicht mehr wie das viktorianische Original versnobt, blasiert und drogensüchtig ist, sondern – zeitgemäss – ein Misanthrop und Kotzbrocken, der mit mehreren «Dr. Watsons» rätselhafte Krankheitsfälle lösen muss. Er geht am Stock, nimmt Schmerzmittel, hasst die Patienten ebenso wie seine Kollegen und spiegelt sehr authentisch den Zeitgeist wider, auch das wahre Verhältnis des Arztes zum Patienten. Gibt es derartige experimentelle Spielereien mit Aktualitätsbezug in der deutschen Serienherstellung?




5 Hugh Laurie alias Dr. House als Sherlock Holmes

Die Frage ist rhetorisch: natürlich nicht! Die Dauerwurst «Lindenstrasse», selbstverständlich nach einem angelsächsischen Muster gestrickt, hatte entsprechende Ambitionen und ist längst zum trivialen Gesinnungs-Langweiler denaturiert: Schwule und Lesben gemeinsam mit Türken, Griechen, Christen, Moslems und Grünen in politischer Korrektheit so verbandelt, dass einem die Füsse nach zehn Minuten Wandtafelsatz-Geschwätz einschlafen.

«Die Schwarzwaldklinik», erstmals zwischen 1985 und 1989 ausgestrahlt, war die erste grosse emotionale Müllabfuhr deutscher Provenienz. Es war aber auch die Zeit der US-Serien «Dallas» und «Denver Clan», in denen es dagegen schon reichlich rüde zuging. Die Ellenbogenmentalität gab es in der «Schwarzwaldklinik» natürlich nicht. Das Glottertal war beseelt von Friede, Freude, Eierkuchen. Nun lässt sich einwenden, der Schwarzwald-Hospitalismus sei schliesslich ein Riesenhit und – neben «Derrick» und anderen deutschen Bürokrimis – ein Exportschlager; sogar in einem US-Network lief das Schwarzwald-Krankengut, wenn auch nur als Zusammenfassung. Was jedoch die Einschaltquoten unterschlugen, war, dass die Jugend der Serie fern blieb. Die Anstaltsmuftis, spricht man sie auf das Dilemma deutscher Serien an, bestehen gerne darauf, dass die deutschsprachige Mentalität eben Gemütvolleres verlange. Intern wissen sie jedoch sehr wohl, wo das Problem deutscher Fernseh-Unterhaltung dümpelt: im katastrophalen Autoren-Mangel.

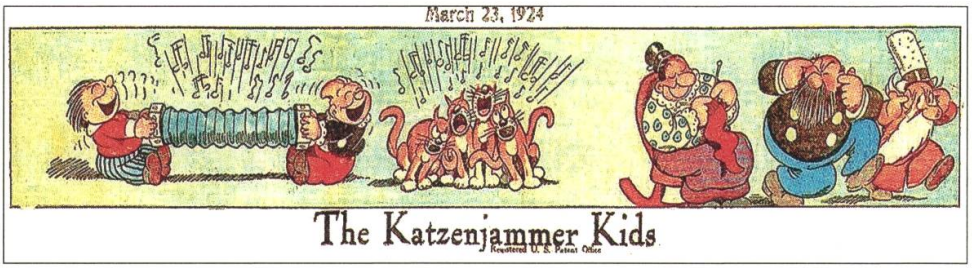
Als sich die sogenannte «Gruppe 47» 1955 versammelte (Abb. 6), ging es auch darum, Autoren für deutsche Fernsehspiele zu gewinnen.[13] Die Literaten verweigerten eine Zusammenarbeit mit dem Medium, das noch allgemein misstrauisch beäugt und vor allem für amerikanisch gehalten wurde. Auf den ersten Blick war allerdings seltsam, dass dieselben Autoren dem Hörfunk gegenüber, der zu einem Gemischtwarenbetrieb von E und U geworden war, diese Abneigung nicht kannten, im Gegenteil. Das Schreiben von Hörspielen war beliebt, und das hatte Gründe, womit wir zum Kern des Problems zwischen amerikanischer Populärkultur und deutschsprachiger Kultur vorgestossen sind: Das Radio ist ein Medium der Innerweltbezüglichkeit. Das Bildermedium Fernsehen dagegen entzieht der Literatur ihre tradierten Schrift- und Sprachregeln und verlangt von den Autoren eine Umkehrung der Gepflogenheiten: Aussenweltbezüglichkeit. Damit aber hat – nicht nur die deutsche Literatur – die gesamte deutschsprachige Kultur Probleme: Der Aussenweltbezüglichkeit mangelt es an der Fähigkeit zu innerer Sammlung, und damit bleibt sie oberflächlich. Das Extrovertierte, das an Attraktivität in Mode, Werbung, Körper-Kult gewonnen hat, ist der beste Beweis: Es wird gerne in diesem Zusammenhang mit der zunehmenden Oberflächlichkeit argumentiert.

6 Treffen der Gruppe 47 in Berlin, 1962
Günter Grass, Heinz Friedrich, Walter Höllerer

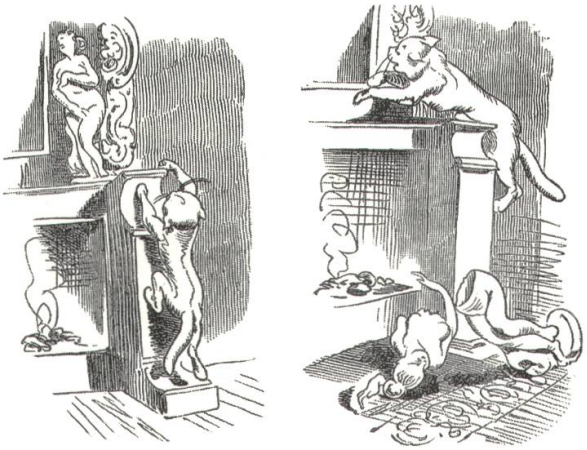
7 Dagobert Duck in der Übersetzung von Dr. Erika Fuchs

Allerdings war in den Fünfziger- und Sechzigerjahren der Widerstand gegen den stark aussenweltbezüglichen Amerikanismus besonders heftig. Den Comics,[14] im Volksmund auch «Lallhefte» genannt, wurde der Rückfall zum Analphabetismus und zur Kriminalität unterstellt, und zwar nicht nur wegen der schlichten Texte, sondern vor allem aufgrund der Bilder, die jegliche Innerweltlichkeit buchstäblich mit Hohn und Spott überschütteten. Unvergessen bleibt eine Anekdote, die mir Dr. Erika Fuchs, die Texterin der deutschen Donald Duck-Geschichten einmal erzählte: In einer Bildsequenz bricht im Hintergrund ein Stausee zusammen und Frau Fuchs schrieb lautmalerisch darüber «Rumpel Rumpel». Danach liefen die Lehrer und Lehrerinnen Sturm (Abb. 7).

Dabei, welche Ironie, war ein Deutscher mitverantwortlich für die Initialzündung der Comic-Welle. Der amerikanische Pressezar William Randolph Hearst war durch seinen schärfsten Konkurrenten Joseph Pulitzer, der die Sonntagsbeilage seiner Zeitung «San Francisco Examiner» mit kunterbunten Cartoons füllte, in Zugzwang geraten. Hearst wollte Pulitzer unbedingt übertreffen und drängte seine Redakteure, Entsprechendes auf die Beine zu stellen. Was für ein Glück, dass 1870 Wilhelm Buschs «Max und Moritz» in englischer Übersetzung erschienen war und Hearst elektrisierte, als er die gnadenlose Story über zwei Ohrfeigengesichter, die am Ende geschrotet werden, in die Finger bekam. So entstanden die «Katzenjammer Kids» (Abb. 8 und 9) von Rudolph Dirks, Sohn einer Familie aus Schleswig-Holstein.



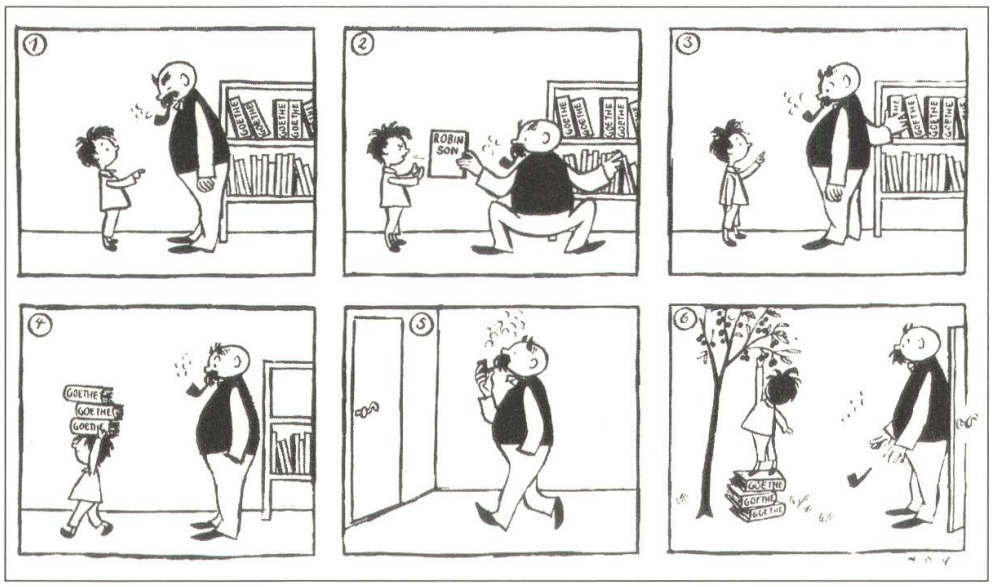

8, 9 Rudolph Dirks, «The Katzenjammer Kids» in der «Washington Post», 2. Januar 1910 und 23. März 1924



10 «Sehr in Ängsten sieht man ihn / Aufwärts sausen am Kamin / Ach! – Die Venus ist perdü / Klickeradoms! von Medici!»
Aus: Wilhelm Busch, «Die Fromme Helene», 1872

Während die «Katzenjammer Kids» enorm erfolgreich wurden und eine Comic-Lawine in den US-Blättern auslösten, blieb dagegen Busch in Deutschland ein singuläres Phänomen. Seine fantastische Erzählkunst mit Perspektivenwechseln, dramaturgischen Drehs und lautmalerischen Erfindungen wie «Klickeradoms» (Zerbrechen einer Porzellanfigur) (Abb. 10), die von amerikanischen Comic-Künstlern übernommen wurden, blieb in Deutschland folgenlos. Es gab keine Nachfolger, kein Epigonentum, nichts.

Natürlich existierten Lithografien und Bilderbögen, reich illustrierte Zeitschriften wie die «Fliegenden Blätter», Satireblätter wie «Kladderadatsch» oder «Der wahre Jakob» und der «Humoristische Hausschatz», aber die Tagespresse wagte erst sehr viel später, nämlich in den Dreissigerjahren des 20. Jahrhunderts, eine richtige Bilder-Serie zu publizieren. Es handelte sich um Erich Ohsers (E. O. Plauen) «Vater und Sohn» (Abb. 11), erschienen in der «Berliner Illustrirten Zeitung». Die Serie wurde ein Erfolg, doch je länger sie lief, desto mehr spottete die Konkurrenz – Comics nicht gewohnt – über die Alterslosigkeit von Vater und Sohn. Ab 1940 arbeitete Ohser für die nationalsozialistische Wochenschrift «Das Reich». Als er wegen abweichender Meinung denunziert wurde, nahm er sich 1944 das Leben, um einem Prozess mit dem berüchtigten Roland Freisler auszuweichen.




11 E. O. Plauen: «Vater und Sohn», «Goethe – alle Achtung!», erstmals erschienen in der «Berliner Illustrirten», Nr. 28, 1936

Nach dem Krieg, als amerikanische Filmstudios sowie Literatur- und Comic-Verlage sich aufmachten, den deutschen Markt zu erobern, gab es keine selbständige attraktive Konkurrenz. Der Fernseh-Entwicklung nicht ganz unähnlich, wollten auch deutsche Verlage am boomenden Ami-Heftchen-Markt teilhaben. Es galt, deutsche Alternativen zu entwickeln. Rolf Kauka, lange der erfolgreichste deutsche Comic-Produzent und -Verleger, lehnte sich mit dem Comic-Magazin «Fix und Foxi» einfach an die Figur der «Micky Maus» an. Schliesslich lancierte er deutsche Sagen- und Mythen-Helden. Die Ergebnisse waren reichlich bescheiden. Zeichner und Texter verstanden das Medium nicht, worauf Kauka in Spanien und Italien produzieren liess. Diese Produkte fanden wenigstens bei den Pädagogen eine gewisse Gnade, im Gegensatz zu den US-Heften, die vehement bekämpft wurden.

Mit Ruhm hat sich diese, das Schöne, Wahre und Gute anhimmelnde Klientel nicht gerade bekleckert. Sie lief schon immer Sturm gegen jede Neuheit, gegen jede Änderung von Gewohnheiten. Die Rumpelkammer kassandrischer Idiotie ist voll von grotesken, aber aufschlussreichen Warnungen. Ende des 18. Jahrhunderts, mit der Einführung neuer Druckverfahren und der Alphabetisierung aller sozialen Schichten, stieg das Unterhaltungsbedürfnis, und schon wurde vor der «Vielleserei» gewarnt. 1787 hiess es in einer Schrift «Über Kinderunzucht und Selbstbefleckung», dass «jugendliche Lesesucht» nicht nur zur «Selbstbefleckung»,[15] sondern zu «Siechtum» und gar Tod führen könne. Klingt eigentlich sehr vertraut. Die Argumente wiederholten sich bei der haltlosen «Neger-Musik», den bonbonfarbenen, «schamlosen» Ami-Filmen, und schliesslich sei zu langes Fernseh-Geglotze gesundheitsgefährdend wegen der radioaktiven Strahlung. Als sich diese nicht bestätigte, wurde die Gefahr auf Haustiere reduziert. Die sollte man tunlichst aus dem Fernseh-Zimmer aussperren. Als sich auch das als nicht haltbar erwies, sah man das Familienleben auf dem Weg der Selbstzerstörung.

In den Sechzigerjahren hörte dieser Unsinn keineswegs auf. Selbst ernannte Aufklärer aus der Studentenbewegung übernahmen das Zepter und erkannten messerscharf, dass die deutsche Jugend, die in Aufführungen von Hollywoodfilmen strömte, vom Amerikanismus «kolonisiert» sei. Jetzt also galt es, ihre Köpfe zu «entkolonialisieren». Der neue deutsche Film, der Schluss mit «Papas Kino» gemacht hatte, fühlte sich verpflichtet, diese Aufgabe zu übernehmen. Ihr Rezept war bestechend: Grübelfilme, artistischer Ästheten-Tiefsinn als Bewusstseinstrimmer und Denkanstösslertum. Der Effekt: Der letzte harte Kern von Anhängern entfloh den Publikumsquälern fluchtartig. Die Neuberin und Gottsched liessen grüssen.

Es dauerte, bis sich die deutschsprachige Szene wieder aufrappelte und offenbar darüber müde wurde, die Schuld für die Misere einfachheitshalber weiterhin den

Amerikanern zu geben. Es funktionierte immer weniger, zumal die Populärkultur selbst für die intellektuelle Klientel immer mehr an Flair und Chic zulegte.

Heute ist Hollywood wieder salonfähig. Schlimmer noch: Regisseure wie Quentin Tarantino, die bewusst Trash aus den Fünfzigern und Sechzigern recyceln, sind Kult und werden hymnisch gefeiert. Die Wonnen der Gewöhnlichkeit sind der letzte Schrei. Aber mit der Akzeptanz und einem immer stärkeren Einfluss der amerikanischen Populärkultur, die sich schon alleine deshalb nicht einfach ignorieren lässt, weil sie nun mal der Spiegel einer neuen Lebensvitalität und eines neuen Lebenstempos ist, hat sich auch so manche Verkrampfung des deutschen Kulturverständnisses gelöst und zum Positiven verändert. Das ist nicht nur beim Film, sondern auch in der Literatur zu beobachten. Immer mehr Autoren entdecken zum Beispiel den Krimi-Plot als süffiges Erzählmuster. Mit diesem Korsett lässt sich die deutsche Liebe zur Tiefen-Gravitation ein bisschen beiläufiger unterbringen.

Und dennoch ist der inflationäre Gebrauch von Krimi-Plots gleichzeitig auch der Beweis, wie hilf- und ratlos das Verhältnis der Deutschen zur Populärkultur nach wie vor bleibt. Schon unmittelbar nachdem das deutsche Fernsehen auf Sendung ging, existierte als Unterhaltungsprogramm neben den Familienserien der Krimi. Zum legendären Strassenfeger wurde 1962 das mehrteilige Fernsehspiel «Das Halstuch», das natürlich britischen Ursprungs war. Es löste eine Welle aus, die zum trägen, breiten Strom gewachsen ist und nicht unbedingt von hohem Einfallsreichtum zeugt.

Erst glich die Figur des deutschen Kommissars einem typischen deutschen Oberlehrer, der alle Verdächtigen wie eine Schulklasse behandelte, dann prollte Götz George als Schimanski im Parka durch das Ruhrgebiet und heute – man ist ja immer auf der Höhe der Zeit – wimmelt es von weiblichen Kommissaren, Gerichtsmedizinern, Pathologen und so weiter. Die Amis machen es vor und die Deutschen hecheln hinterher. Das alles wäre ja noch nicht mal so schlimm, wenn sich wenigstens auch inhaltlich etwas geändert hätte: Fehlanzeige.

Nach bebildertem Radio, Kammer- und Studio-Spielen, hat sich der TV-Film, vor allem auch in seiner inhaltlichen Entwicklung, in einen Realismus katapultiert, der dem Kino erstmals zu einer wirklich gefährlichen Konkurrenz wurde. Gewandelt haben sich allerdings lediglich die Technik und die Ästhetik. So explodieren inzwischen auch auf deutschen Strassen die Autos, hechten die Stuntmänner vom Helikopter – aber wenn es um Konflikt-Kollisionen geht und wenn sie den Mund aufmachen – oh Gott Herr Pfarrer, dann hat sich nichts geändert. Es herrscht die ewig gleiche Verzopftheit. Die Amerikaner haben weiterhin die Nase vorn.

Dabei haben die Amerikaner gemacht, was den Europäern angestanden hätte: Sie haben sich am europäischen Fundus der grossen Erzähler des 19. Jahrhunderts

orientiert. Denn alle Schriftsteller dieser Epoche, von Dickens über Dumas bis Balzac, haben ihre literarischen Abenteuer in dem damals dominierenden Medium Presse in Fortsetzungen veröffentlicht und dabei die Dramaturgie des Cliffhangers entwickelt. Die Amerikaner haben dieses Konzept clever ins neue Leitmedium Fernsehen überführt.

Von einem derart unbekümmerten Umgang mit der eigenen Populärkultur, die auch Einfallsreichtum bezeugt, sind die Bildermedien deutscher Provenienz nach wie vor noch weit entfernt. Das öffentlich-rechtliche Fernsehen hat dafür seinen Bildungs- und Kulturauftrag sang- und klanglos beerdigt; im Übrigen nicht erst, seit das Privatfernsehen zur gefährlichen Konkurrenz wurde. Schon davor war den Anstaltsmuftis klar, dass die Autorität der Einschaltquote höheren Kulturwerten gegenüber nur in Zorn geraten muss; also zog man es vor, die Kulturwerte abzubauen.

Ich will damit natürlich nicht behaupten, das US-Fernsehen habe ein höheres Niveau, um Gottes Willen, aber es spielt unbefangener mit den Möglichkeiten des Mediums und experimentiert fröhlicher damit herum. Dabei entsteht eine Menge Mist, und das Diktat der Einschaltquote ist bei den Networks noch gnadenloser als bei uns; aber der schauerliche Erfolgsdruck ist es vielleicht, der ihnen die Vorreiter-Funktion nicht so schnell entreissen wird.

Am 25. Oktober 2007 kam es im deutschen Fernsehen – dem öffentlich-rechtlichen – zu einer besonderen Premiere: Harald Schmidt und Oliver Pocher bestritten erstmals gemeinsam ein wöchentlich ausgestrahltes Late-Night Programm. Das Moderatoren-Team versinnbildlichte die Vermählung von öffentlich-rechtlichem Fernsehen mit dem lange verschrieenen Privaten. Ob es eine Kapitulation ist oder der Anfang einer Emanzipation und Entspanntheit, wird sich weisen.[16]

1 Knut Hickethier, *Geschichte des deutschen Fernsehens*, Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler, 1998, S. 66.
2 Ebd., S. 71.
3 Ebd.
4 Alf Mayer-Ebeling, «Zur Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik. ‹Dass die Kraft von Wort und Bild das Gute wirke…›», in: *Flimmerkiste. Ein nostalgischer Rückblick*, hrsg. von Nina Schindler, Hildesheim: Gerstenberg, 1999, S. 19.
5 Ebd.
6 Ebd.
7 Ende 1952 waren 4000 TV Geräte registriert, von diesen standen 1632 in Gasthäusern oder Lokalen. Ebd.; 1954 waren 11658 Geräte angemeldet, 1958 121 195 Geräte, 1960 3 375 003 Geräte, 1963 7 213 486 Geräte. Zehn Jahre nach den Anfängen waren 35% der deutschen Haushalte mit einem TV-Apparat ausgerüstet. Hickethier 1998 (wie Anm. 1), S. 112; 1955 zählte die ARD 100 000 Zuschauer, 1958 waren es schon 1 Mio. Vgl. dazu Wolfram Knorr, *Monster, Movies, Macht und Massen. Amerikanische Kultur: 200 Jahre Lust und Last*, Zürich: Haffmans Sachbuch, 2000, S. 170.
8 Georg Hensel, *Spielplan. Schauspielführer von*

*der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 1, Frankfurt a. M. / Berlin / Wien: Ullstein, 1981, S. 318.

9 Ebd., S. 325.

10 Thomas Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1800 – 1866. Bürgerwelt und starker Staat*, München: C. H. Beck, 1983, S. 281.

11 Johann Wolfgang von Goethe, *Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang auf Grund der Ausgabe und des Nachlasses von Flodoard Freiherrn von Biedermann*, Bd. 5, hrsg. von Wolfgang Herwig, Zürich: Artemis, 1987, S. 503.

12 Otto F. Best, *Volk ohne Witz. Über ein deutsches Defizit*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1993.

13 Elisabeth Endres, *Die Literatur der Adenauerzeit*, München: Steinhausen, 1980, S. 57, S. 139.

14 Vgl. dazu Knorr 2000 (wie Anm. 7), S. 69–107.

15 Zit. nach Pia Schmid, *Zeit des Lesens – Zeit des Fühlens. Anfänge des deutschen Bildungsbürgertums. Ein Lesebuch*, Berlin: Quadriga Verlag J. Severin, 1985, S. 122.

16 Die letzte Sendung der Late-Night-Show von Schmidt & Pocher wurde am 16.4.2009 ausgestrahlt.