

Rafaela Weinz
(Oktober 2004)

Manipulieren die Massenmedien?
Eine Analyse am Beispiel des Hörspiels
***The War of the Worlds* von Orson Welles (1938)**

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung.....	2
2 Niklas Luhmanns Realität der Massenmedien.....	4
2.1 Kommunikation und Medium.....	4
2.2 Das System der Massenmedien.....	4
2.3 Realität der Massenmedien.....	5
2.4 Programmbereich der Massenmedien: Nachrichten und Unterhaltung.....	6
2.4.1 Unterhaltung.....	6
2.4.2 Nachrichten.....	7
3 Orson Welles' The War of the Worlds.....	9
3.1 Radio in den 30er Jahren.....	9
3.2 Analyse des Hörspiels The War of the Worlds.....	10
3.2.1 Lokaler Bezug.....	10
3.2.2 Neuigkeit – die besondere Wirkung des Bulletins.....	11
3.2.3 Das Interesse an Personen.....	13
3.2.4 Nachrichten und Bekanntes.....	14
3.2.5 Zahlen und Fakten.....	15
3.2.6 Akusmatische Mittel.....	16
3.3 Begünstigender Faktor.....	18
4 Fazit.....	20
Literaturverzeichnis.....	22
Anhang.....	23

1 Einleitung

„Was wir über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir durch die Massenmedien.“ (Luhmann, 1995, S. 9) Mit diesem Satz beginnt Niklas Luhmann seinen ausgearbeiteten Vortrag „Die Realität der Massenmedien“ in welchem er die Frage behandelt, was Realität ist und wie die Massenmedien diese darstellen. Er grenzt sich dabei von der Behauptung ab, die Massenmedien würden die Realität manipulieren und der Gesellschaft ein bewusst falsches Bild der Welt präsentieren.

Wenn man sich aber die Geschichte der Massenmedien anschaut, so fällt besonders ein Medienereignis auf, welches eine völlig unbegründete Panik bei den Zuhörern ausgelöst hatte - das Radiohörspiel *The War of the Worlds* von Orson Welles:

Am 30. Oktober 1938 wurde vom *Columbia Broadcasting System* (im weiteren *CBS* genannt) das von Orson Welles und dem *Mercury Theater on the Air* live produzierte Hörspiel *The War of the Worlds* nach der gleichnamigen Novelle von H. G. Wells ausgestrahlt. Die Reaktion der Zuhörer war eine Massenhysterie, die Tausende von Menschen auf die Straße trieb:

A wave of mass hysteria seized thousands of radio listeners between 8:15 and 9:30 o'clock last night, when a broadcast [...] led thousands to believe that an interplanetary conflict had started with invading Martians spreading wide death and destruction in New Jersey and New York. (The New York Times, 31. Oktober 1938, S. 1)

Obwohl das Hörspiel in der Zeitung angekündigt worden war und auch der Sender *CBS* selbst auf das Hörspiel verwiesen hatte, glaubten die Hörer, das wie eine Nachrichtensendung inszenierte Hörspiel berichte von einer tatsächlichen Landung der Marsmenschen in der Nähe von New Jersey, die den Erdbevölkerung den Krieg erklären würden. Schon eine Viertelstunde nach Beginn der Übertragung brach eine Massenhysterie aus, die Leute hingen nasse Tücher an die Fenster, um sich vor dem Gas, welches angeblich ausgetreten war, zu schützen; andere riefen in ihrer Verzweiflung bei der Polizei an, um zu fragen, was zu tun sei, wie man sich schützen könne. Wieder andere benachrichtigten ihre Verwandten, welches zu einer Überlastung der Telefonzentralen führte, die dem Ansturm von Telefonanfragen nicht mehr nachkommen konnten, was wiederum die Hysterie noch verstärkte.

Die Polizeistationen versuchten, die Menschen zu informieren, wie im folgenden ein Text von der *New Jersey State Police*: „Note to all receivers – *WABC* broadcast as drama re [sic!] this section being attacked by residents of Mars. Imaginary affair.“

(The New York Times, 31. Oktober 1938, S. 4) Erreichen konnten sie aber nicht viel. Zeitungen wurden von *The Associated Press* angeschrieben, um Falschmeldungen zu verhindern: „Note to Editors: Queries to newspapers from radio listeners throughout the United States tonight, regarding a reported meteor fall which killed a number of New Jerseyites, are the result of a studio dramatization. The A. P.“ (The New York Times, 31. Oktober 1938, S. 4)

Die Menschen in New Jersey und New York liefen auf die Straßen und suchten nach Anzeichen am Himmel, die zeigen würden, ob ein Meteor die Erde getroffen haben könnte. Ein Mann aus New Jersey rief beim *Bronx Police Headquarter* an und antwortete auf die Frage, woher er wisse, dass New Jersey bombardiert würde, Folgendes: „I heard it on the radio, [...]. Then I went to the roof and I could see the smoke from the bombs, drifting over toward New York.[...]“ (The New York Times, 31. Oktober 1938, S. 4)

Das Hörspiel hatte die Menschen so weit gebracht, dass sie etwas sahen, was gar nicht existierte! Wie konnte es soweit kommen, dass ein Radiohörspiel die Menschen in solche Panik versetzt? Was war der Grund für diese extreme Zuhörerreaktion? Können Massenmedien und insbesondere das Radio manipulieren?

In dieser Arbeit möchte ich den Manipulationsverdacht, der durch das Hörspiel damals hervor gerufen wurde und bis heute immer noch besteht, mit Hilfe der systemtheoretischen Argumentation Luhmanns entkräften und eine Erklärung für das Verhalten der Zuhörer versuchen. Zunächst werde ich dafür Niklas Luhmanns Systemtheorie in Hinblick auf Massenmedien und ihre Programme beschreiben und im Weiteren das Hörspiel auf Grundlage der systemtheoretischen Überlegungen untersuchen.

Bei der Analyse des Hörspiels werde ich mich auf die ersten 40 Minuten beschränken, da das für diese Arbeit Entscheidende in diesem Zeitrahmen zu finden ist.

2 Niklas Luhmanns *Realität der Massenmedien*

Im folgenden Kapitel geht es um eine Darstellung der für diese Arbeit wichtigen theoretischen Ansätze Niklas Luhmanns in Bezug auf Medien, Realität, Nachrichten und Unterhaltung. Diese Darstellung soll als Leitfaden für die Analyse des Hörspiels dienen und beschränkt sich daher auf die für das Verständnis und die Analyse relevanten Bestandteile der Theorie Luhmanns.

Um zu verstehen, wie Niklas Luhmann argumentiert, müssen zunächst einige Begriffe geklärt werden, die Luhmann anders nutzt, als im allgemeinen Sprachgebrauch üblich. Im Weiteren werde ich an Hand des Buches „Die Realität der Massenmedien“ von 1995 einen Überblick über Luhmanns Medientheorie geben.

2.1 Kommunikation und Medium

Kommunikation ist für Luhmann nicht nach dem Sender-Empfänger-Modell zu verstehen, sondern sie ist eine dreifache Selektion – die Selektion der Information, die der Mitteilung und die Selektion des Verstehens. Die Entstehung von Kommunikation ist zunächst einmal unwahrscheinlich, da sowohl das Erreichen des Adressaten einer Kommunikation, sowie die Verstehbarkeit und ihr Erfolg nur schwer realisierbar sind. Damit Kommunikation überhaupt möglich wird, setzt man Medien ein, deren Funktion genau darin besteht, Unwahrscheinlichkeiten wahrscheinlicher zu machen. Sprache ist das Medium, welches das Verstehen garantieren soll. Übertragungsmedien wie Luft, aber auch die Massenmedien als Verbreitungsmedien sollen für das Erreichen des Adressaten sorgen. Der Erfolg soll erreicht werden durch den Einsatz symbolisch generalisierter Kommunikationsmedien, deren genaue Beschreibung ich hier aussparen möchte¹.

2.2 Das System der Massenmedien

Massenmedien sind autopoietisch operierende soziale Systeme, die auf technisch besondere Art und Weise der Erzeugung und Verbreitung von Kommunikationen potenziell für die Gesamtheit aller sinnhaft operierenden Systeme [psychische und soziale Systeme, Anm. d. Verf.] dienen. (Krause, 2001, S. 210)

Die Elemente des Systems der Massenmedien sind Kommunikationen in Form von Information, wobei Information und Nichtinformation den binären Code bilden, der dem System als Leitdifferenz zur Verfügung steht (erste Selektion der Kommunikation: Selektion der Information). Die Funktion von Massenmedien ist die „Bereitstel-

¹ Eine Definition nach Luhmann liefert Krause in seinem „Luhmann-Lexikon“ (2001) auf S. 155

lung einer Öffentlichkeit repräsentierenden formbaren Hintergrundrealität für Kommunikationen“ (a.a.O.). Damit treten die Massenmedien als Medium auf, nämlich indem sie eine Menge von Informationen bereit stellen, die allen bekannt ist und damit Anschlusskommunikationen ermöglichen, auf die sie selbst wieder reagieren können (operativ geschlossenes, autopoietisches System).

Da die Elemente der Massenmedien Kommunikationen sind, muss auch das System der Massenmedien die drei Selektionsstufen durchlaufen. Wie oben bereits beschrieben nutzt das System der Massenmedien für die erste Selektion der Information die Leitdifferenz Information/Nichtinformation. Information muss dabei immer auf etwas Neues verweisen.

Die Selektion der Mitteilung beschreibt, wie die Information übermittelt wird. Das System kann hier wählen zwischen einem gedrucktem Text (Zeitung), einem Interview, einem Bericht, einer kurzen Nachricht oder auch einem Kommentar (Rundfunk).

Das Verstehen ist ein selektiver Vorgang, den der Hörer/Zuschauer/Leser vollzieht. Das Besondere an den Massenmedien ist, dass die Verifizierung, ob eine Information verstanden wurde, nicht direkt beim Informierenden ankommen kann, da kein direkter Kontakt zwischen den Kommunikanden besteht.

2.3 Realität der Massenmedien

Luhmann beschreibt zwei Realitäten, mit denen sich Massenmedien auseinandersetzen müssen: Die erste Realität ist die der eigenen Operationen wie Druck, Funk und Kommunikation. In dieser Realität findet der Selektionsvorgang der Kommunikation statt, den ich oben beschrieben habe. Sie ist eine Realität der Beobachtung, denn um Informationen zu erhalten, beobachtet das System der Massenmedien die Gesellschaft. Genau hier findet sich die zweite Realität der Massenmedien, von der Luhmann spricht: Die Realität, die die Massenmedien beobachtet und beschreibt – die Realität der Gesellschaft. Jene zweite Realität ist immer konstruierte Realität, da die Massenmedien als Beobachter fungieren und Beobachtungen immer einen blinden Fleck haben, den das System nie ganz aufdecken kann. Dieser blinde Fleck entsteht dadurch, dass das System selbst Teil des beobachteten Systems der Gesellschaft ist und aus diesem auch nicht ausbrechen kann.

Diese Realitätsverdopplung wirft für die Massenmedien gewisse Probleme auf, ermöglicht aber auch ein Freisprechen vom allgegenwärtigen Manipulationsverdacht, da es den Massenmedien gar nicht möglich ist (und keinem anderen System), die

Realität in ihrer vollen Wirklichkeit dar zu stellen, da eine Beobachtung immer etwas bezeichnet und damit etwas anderes eben nicht bezeichnet. Den Vorgang der Differenz selbst aber kann das System nicht selbst beobachten.

2.4 Programmbereich der Massenmedien: Nachrichten und Unterhaltung

Massenmedien unterliegen einer Binnendifferenzierung in Programmbereiche, die Luhmann wie folgt beschreibt:

„Nachrichten und Berichte [...], Werbung [...] und Unterhaltung [...]. Jeder dieser Bereiche benutzt den Code Information/Nichtinformation, wenngleich in sehr verschiedenen Ausführungen; aber sie unterscheiden sich auf Grund der Kriterien, die der Auswahl von Informationen zugrundegelegt [sic!] werden.“ (Luhmann, 1995, S. 51)

Die Fragen, die sich hier stellen, und die auch für die spätere Hörspielanalyse von Bedeutung sein werden, sind folgende: Wie unterscheiden sich die Programmbereiche Unterhaltung und Nachrichten? Inwieweit differenziert sich im Programmbereich Unterhaltung Information von Nichtinformation? Wie kann man bei Unterhaltung überhaupt von Information sprechen?

2.4.1 Unterhaltung

Unterhaltung ist gekennzeichnet durch eine Realitätsverdopplung und einer zeitlichen Begrenzung. Sie bedient sich in der Regel der „realen Realität“ und konstituiert daraus eine zweite Realität, die optisch oder akustisch markiert wird: durch ein Buch, einen Bildschirm oder Ansagen und Einblendungen (Vorspann, Titel, Abspann). Diese Markierung ist entscheidend für den Zuschauer, da er an Hand dieser die Fiktion in der Wirklichkeit verorten kann, er kann den Anfang und das Ende beobachten, weil er vorher und nachher lebt.

Diese Welt der Imagination braucht, wie auch die „reale Realität“ Informationen, denn sonst käme keine Kommunikation zustande (nach der Definition Luhmanns). Das heißt, auch fiktionale Unterhaltung verarbeitet Information, differenziert also nach dem Code Information/Nichtinformation. Alles, was für den Fortgang der Fiktion nicht von Bedeutung ist, wird als Nichtinformation ausgeschlossen. Jedoch erlaubt die fiktionale Geschlossenheit, „reale Realität und fiktionale Realität zu unterscheiden und die Grenzen vom einen zum anderen Reich zu kreuzen.“ (Luhmann, 1995, S. 102) Das Entscheidende nach Luhmann ist also eine Markierung des Programmbereichs Unterhaltung, auch durch Stilmittel, wie zum Beispiel Musik im Sinne von Film- und Unterhaltungsmusik, die normaler Weise bei Nachrichten in dem

Maße nicht zu finden sind².

Unterhaltung ist im Unterschied zu Nachrichten nicht auf Belehrung und Information im üblichen Sinne ausgerichtet. Statt dessen zielt Unterhaltung „auf Aktivierung von selbst Erlebtem, Erhofftem, Befürchtetem, Vergessenem – wie einst die erzählten Mythen.“ (Luhmann, 1995, S. 109) Durch eine Identifikation mit der Fiktion, mit einer Verortung seiner selbst in dieser wird der Zuschauer auf sich selbst gelenkt und wird dadurch auch auf spezielle Weise informiert, gewinnt an Erkenntnis über sich selbst. Ziel von Unterhaltung ist es demnach, „sich selbst als Beobachter von Beobachtern zu begreifen und ähnliche oder auch andere Einstellungen in sich selbst zu entdecken.“ (Luhmann, 1995, S. 110)

2.4.2 Nachrichten

Nachrichten präsentieren Informationen, die durch Beobachtung der Gesellschaft in der Unterscheidung als informativ markiert werden. Dem System ist es von Grund auf nicht möglich, alle Information als solche wahr zu nehmen und zu verwerten (vgl. Kap. 2.3), daher ist es auf einen Selektionsmechanismus angewiesen, der hilft, aus der Menge der Informationen das aus zu wählen, was informativ ist. Die für diese Arbeit relevanten Selektoren von Nachrichten möchte ich im Folgenden in einem Überblick vorstellen³:

- (1) Jede Information muss neu, also aktuell sein.
- (2) Quantitäten sind besonders informativ, da eine bestimmte Zahl keine andere ist, besonders bei Vergleichszahlen.
- (3) Informationen müssen einen lokalen Bezug haben. Ist dieser nicht gegeben, so muss die Ferne durch Besonderheit der Information oder das Gewicht derselben kompensiert werden.
- (4) Medien bevorzugen eine Zurechnung auf Handeln, es wird ein Interesse an Personen reproduziert.
- (5) Nachrichten müssen aktuell **und** rekursiv sein, also auf etwas schon bekanntes verweisen.
- (6) Äußerung von Meinungen, die die Einschätzung einer Nachricht erleichtern soll und eine Identifikation oder Ablehnung mit dieser Meinung provoziert.

2 Unterhaltungsmusiken findet man heute häufig bei Privatsendern während sog. „Newsticker“ und Boulevard-Magazinen. Letztere werden auch eher dem Bereich Unterhaltung zugeschrieben, da sie von den Zuschauern nicht als Nachrichtenersatz, sondern als Ergänzung und Unterhaltung konsumiert werden.

3 Nach Luhmann, S. 58-72

Die Aufgabe von Nachrichten ist das Bereitstellen einer der Gesellschaft bekannten Hintergrundrealität (vgl, Kap. 2.2, S. 4), auf die sich alle sozialen Systeme beziehen können. Es wird davon ausgegangen, dass nur Wahres als Information angenommen wird. Das dadurch entstehende Gedächtnis ermöglicht das Einordnen und Verstehen neuer Information, welche immer als Abweichung des im Gedächtnis Vorhandenen erkannt und aktualisiert werden. Ohne dieses Gedächtnis könnten Informationen nicht als „neu“ erkannt werden. Das heißt, eine Information bezieht sich immer auf schon vorher Gesagtes, auf schon Bekanntes, nur die Abweichung von dem im Gedächtnis Vorhandenen wird als Information verarbeitet.

Was ist nun der Unterschied zwischen Nachrichten und Unterhaltung? Es gibt Signale, die das Erkennen eines Programmbereichs ermöglichen: externe Signale sind Ansage, Vorspann und Abspann; interne Signale sind Musik, stilistische Merkmale der Sprache und Erzählung, sowie die Dramaturgie. Daraus ergeben sich unterschiedliche Kommunikationsweisen, die dem geübten Hörer ein sofortiges Einordnen einer Information in die Programmbereiche ermöglicht.

Im folgenden Kapitel werde ich an Hand ausgewählter Stellen zeigen, wie Orson Welles eine Einordnung des Hörspiels in den Programmbereich Unterhaltung durch Auslassen der für diesen Programmbereich spezifischen Signale nahezu unmöglich macht.

3 Orson Welles' *The War of the Worlds*

Bevor ich die Analyse des Hörspiels vornehme, werde ich kurz die Situation von Radio in den 30er Jahren beschreiben, da sie für die Bildung des Gedächtnisses der Gesellschaft (nach Luhmann) maßgeblich verantwortlich ist. Neben dem Radio gab es als weitere Informationsquellen die Zeitung, die jedoch nie so aktuell war wie das Radio, sowie die Wochenschau in den Kinos, die noch weit weniger zeitnah berichtete (durch lange Produktionszeiten und langen Berichterstattungszeitraum).

3.1 Radio in den 30er Jahren

Das Radio als neues Medium der Information war in den 30er Jahren im ganzen Land verbreitet, 80% der Bevölkerung in den USA hatten ein Radio im Haus stehen (American Cultural History). Seit 1928 waren drei Radiosender auf Sendung, die im ganzen Land empfangen werden konnten: Zwei Sender gehörten zur *NBC (National Broadcasting Company)*, und der dritte Sender war *CBS (Columbia Broadcasting System)* (About USA:Media in the United States), welcher das Radiohörspiel übertrug (vgl. Kap.1, S. 1). Endlich konnte man mit einer Stimme in nahezu alle Wohnzimmer durchdringen. Das nutzte auch der Präsident der Vereinigten Staaten, Franklin Roosevelt, der während seiner Amtszeit von 1933 bis 1945 das Radio für politische und kriegerische Berichterstattung heranzog (About USA:Media in the United States). Auf Grund der schlechten Wirtschaftslage waren viele Amerikaner gezwungen, auf das Kino als Informations- und Unterhaltungsmedium zu verzichten und das Radio wurde damit zu dem entscheidenden Medium dieser Dekade. Inzwischen war die Übertragungstechnik so weit entwickelt, dass Reporter aus der ganzen Welt live über Ereignisse berichten konnten. So berichtete ein Reporter am 6. Mai 1937 live von einem Flugzeugabsturz in Lakehurst, New Jersey. In der Zeit um 1938 verfolgten viele Amerikaner das Geschehen in Europa mit starkem Interesse, oft wurde das Programm für Nachrichten aus Deutschland und über die Entwicklungen dort unterbrochen.

Das Radio bot dem Hörer also die zeitnaheste Berichterstattung, sie passierte so zu sagen „in time“ und ließ den Hörer an wichtigen Ereignissen wie politischen Reden, aber auch Sportveranstaltungen teilhaben.

3.2 Analyse des Hörspiels *The War of the Worlds*

Ich werde bei der Analyse nicht zwingend chronologisch vorgehen, sondern überwiegend an Hand der Luhmann'schen Definition von Nachrichten und Unterhaltung (vgl. Kap. 2.4).

3.2.1 Lokaler Bezug

Orson Welles hatte 1937 das Mercury Theatre gegründet und produzierte dort Hörspiele nach Klassikern, die über CBS fast landesweit übertragen wurden. Seine Inszenierungen waren stets außergewöhnlich und innovativ, er suchte immer die Herausforderung. Die Adaption für das Hörspiel *The War of the Worlds* übernahm in großen Teilen ein junger Schriftsteller, Howard Koch. Welles hatte ihm aufgetragen, das Stück, welches in H. G. Wells Novelle in England spielt, in Amerika zu relokalisieren, um das Hörspiel authentischer zu gestalten. Auf dem Weg nach Hause soll Koch eines Abends an einer Tankstelle in New Jersey gehalten und sich eine lokale Landkarte gekauft haben, um damit einen Ort zu bestimmen, an dem das Hörspiel lokalisiert werden sollte. Die Wahl fiel auf *Grover's Mill*, eine an einem kleinen Ort gelegene Farm etwa 50 Meilen südwestlich von New York. Damit hatte Koch eine Stelle gefunden, die nahe genug an New York lag, sodass die Menschen in New Jersey und New York sich auf Grund des lokalen Bezugs eher dafür interessierten, aber wiederum soweit weg, dass man den fiktiven Schauplatz nicht sehen konnte. (War of the Worlds - The Radiobroadcast)

So hatte Welles das Geschehen nach Amerika geholt und gewährleistete damit, dass ein lokaler Bezug vorhanden war, welcher entscheidend ist für Nachrichten und das Interesse an ihnen.

Jedoch reicht dies nicht, um eine Massenhysterie zu erklären. Schließlich spielen auch andere Hörspiele in naher Umgebung, die nicht eine solche Auswirkung haben. Man kann hier festhalten, dass sicherlich der Ort des Geschehens eine entscheidende Rolle in der Reaktion der Menschen gespielt hat, insofern, als sie die Bedrohung direkt vor ihrer Haustür fürchteten. Hätte man England als Ort belassen, so wäre die Panik sicher nicht so schnell und hastig ausgebrochen, jedoch müsste, nach Luhmann, auch dann eine Reaktion zu erwarten gewesen sein, denn die Ferne wäre durch die Besonderheit der Meldung kompensiert worden.

3.2.2 Neuigkeit – die besondere Wirkung des Bulletins

Seit Beginn des Hörfunks war dieser durch „äußerste Gegenwartsbezogenheit und praktische Verwertung gekennzeichnet: war ursächlich und stets, bis heute, Nachrichtenmittel“ (Faulstich, 1981, S. 13). Speziell durch sog. Bulletins wurde das Programm häufig unterbrochen, um aktuelle Meldungen zu übertragen. Gerade im Jahr 1938 hatte dieses besondere Format des Radios an Bedeutung gewonnen:

In den 20 Septembertagen [des Jahres 1938] verwendete allein CBS 471 Hörfunksendungen auf die Krise [in Europa], d. h. fast 48 Stunden Sendezeit; davon waren 135 Bulletins in laufende Programme eingeblendet (von diesen wiederum 98 direkt aus Europa). (Faulstich, 1981, S. 17)

Werner Faulstich nennt dieses Spezifikum des Rundfunks das „Live-Prinzip“ (Faulstich, 1981, S. 16), welches Orson Welles gekonnt in sein Hörspiel mit einbaut.

Das Hörspiel beginnt mit einer Ansage, die das Hörspiel ankündigt, gefolgt von den Mercury-Theatre-Musical-Theme, welches vor jedem Hörspiel des Mercury Theatres gespielt wurde. Im Weiteren wird Orson Welles als Direktor des Theaters angekündigt, welcher daraufhin mit der Einleitung zum Hörspiel beginnt:

We now know that in the early years of the twentieth century this world was being watched closely by intelligences greater than man's, and yet mortal as his own. [...] In the thirty-ninth year of the twentieth century came the great disillusionment. It was near the end of October. [...] On this particular evening, October 30th, the Crosley service estimated that thirty-two million people were listening in on radios. (The War of the Worlds - Script, S. 1)

Diese Einleitung entstammt zum Teil wörtlich aus dem Original von H. G. Wells, einer der wenigen Abschnitte, die auf diese Weise übernommen wurden. Der zweite Teil der Einleitung führt jedoch schon auf das Hörspiel und die Wirkung, die es haben wird. Nach dieser Einleitung folgt kurze Stille, anschließend wird nachstehender Text eingeblendet: „...for the next twenty-four hours not much in change with temperature. [...] Maximum temperature 66, minimum 48.“ (The War of the Worlds - Script, S. 2) Wer erst hier eingeschaltet hat (2 Minuten nach Beginn der Sendung), hatte nicht das Gefühl, bei einer Hörspielübertragung gelandet zu sein. Allzu normale Nachrichten mit anschließender Ansage einer Musikübertragung aus dem Park Plaza Hotel in New York⁴ ließen die Menschen glauben, es handele sich

4 Der Name des Hotels musste auf Anweisung von CBS geändert werden. Zunächst sollte es ein „Hotel Biltmore“ sein, welches es wirklich gab. Jedoch forderte CBS die Umbenennung in eine nicht existierendes Hotel. (Housemann, nach Faulstich, 1981, S. 19)

um das tägliche Radioprogramm, live und unverfälscht. Bis Minute 3:38 läuft das Programm wie gewohnt weiter, der Korrespondent im Hotel sagt einen Musiktitel an, der dann auch gespielt wird. All diese scheinbaren Übertragungen werden auch technisch üblich umgesetzt: mit fade in und fade out, Knacken in der Leitung... Dann wird das „Musikprogramm“ vom Ansager im Studio unterbrochen:

Ladies and gentlemen, we interrupt our program of dance music to bring you a special bulletin from the Intercontinental Radio News.

At twenty minutes before eight, central time, Professor Ferrell of the Mount Jennings Observatory, Chicago, Illinois, reports observing several explosions of incandescent gas, occurring at regular intervals on the planet mars. [...]

We now return you to the music of Ramón Raquello, playing for you in the Meridian Room of the Park Plaza Hotel, situated in downtown New York. (The War of the Worlds - Script, S. 2)

Hier wird ein Bulletin eingeschoben, welches von einem Vorgang berichtet, der angeblich 20 Minuten vor Beginn der Sendung stattgefunden haben soll: Gasexplosionen auf dem Planeten Mars. Diese speziell erwähnte Zeitbezogenheit zeigt, wie „neu“ diese Nachricht zu sein scheint. Welles bedient sich hier genau der Selektion „Neuigkeit“, wie Luhmann sie formuliert: „Die Information muss *neu* sein.“ (Luhmann, 1995, S. 58) Ein Spezifikum, was nur dem Rundfunk zu Eigen ist, denn nur er kann wirklich zeitnah berichten.

Die Verwendung von Bulletins ist hier eingeführt und bleibt bis zum Ende des Hörspiels neben dem Interview und dem Live-Bericht eines der elementaren Formen. Die Abstände, in denen durch Bulletins die Musikübertragung unterbrochen wird, werden immer kürzer. Nach einer zweiten Ansage, in der ein Interview angekündigt wird, setzt für 20 Sekunden noch einmal Musik ein, die dann durch schnelles Fade-out abgebrochen wird, um das Interview zu übertragen. Von diesem Moment an (Minute 6) wird Musik nur noch als Überbrückung zwischen einzelnen Live-Schaltungen eingesetzt, die ursprüngliche „Unterhaltungssendung“ wandelte sich zu einer „Informationssendung“⁵ Diese genügt dem üblichen Aufbau einer spontanen Übertragung, selbst Fehler und Probleme bei Interviews werden produziert (z. B. der unprofessionelle Umgang des Interviewpartners Mr. Wilmuth mit dem Mikrofon, Minute 12; Abbruch der Funkverbindung, Minute 18; schlechte Übertragung, Minute 21, etc.).

⁵ Es handelt sich hierbei natürlich nur um die Fiktion einer Musikübertragung, bzw. die Fiktion einer Informationssendung. Für den Hörer erscheint sie jedoch als solche.

3.2.3 Das Interesse an Personen

Eine Nachricht erhält besonderen Wert, wenn diese durch Augenzeugenberichte, Expertenmeinungen oder Hintergrundinformationen angereichert wird. Medien bevorzugen „eine Zurechnung auf Handelnde, also auf Handelnde. [...] Im gleichen Zug wird das Interesse an *Personen* reproduziert“ (Luhmann, 1995, S. 65f.). Auch in diesem Fall hält sich Welles ganz an die den Menschen vertrauten Techniken. Zunächst simuliert er eine Liveschaltung zu Professor Pierson, der den Hörern versichert, dass die beobachteten Explosionen auf dem Mars für den Menschen keine Gefahr darstellen, da die „forty million miles [...] a safe enough distance“ (The War of the Worlds - Script, S: 4) sind. Werner Faulstich bewertet dieses Interview von Carl Phillips mit Prof Pierson wie folgt:

Die Interviewfragen an Pierson sind [denn] Fragen des Laien = Zuhörers an den Fachmann [...]; dabei wird vor allem der übliche Code der Hörfunk-Interviewtechnik peinlich exakt beachtet [...]. (Faulstich, 1981, S. 24)

Das Interview gibt dem Hörer Hintergrundinformationen und eine Einschätzung der Lage von einem Experten. Das Besondere an diesem Interview ist, dass noch während des Interviews den Professor eine neue Nachricht von einem scheinbaren Meteoriteneinschlag erreicht, die sofort in das Interview mit eingebunden wird: „Professor Pierson, could this occurrence possibly have something to do with the disturbances observed on the planet mars?“ (The War of the Worlds - Script, S. 5) Diese von Phillips im Sinne des Hörers gestellte Frage wird von Pierson verneint und gibt so Anlass zur Beruhigung.

Nach einer Ansage aus dem Studio, die das soeben im Interview Gehörte durch Meldungen ergänzt, wird wieder zu Carl Phillips geschaltet, der sich inzwischen am Einschlagort des Meteoriten befindet, um einen Augenzeugen zu interviewen, den Farmer Mr. Wilmuth. Dieses Interview zeichnet sich aus durch sehr einfache Sprache, der Gehalt ist nicht informativ, der Hörer erfährt eigentlich nichts neues.

[Es] sind typische Fragen an einen typischen Augenzeugen, den nichts weiter aus Normalität und Durchschnitt heraushebt als die Tatsache, daß [sic!] er eben zufällig Augenzeuge ist. [...] Hier am wichtigsten ist der Tatbestand, daß [sic!] dieses Interview überhaupt keine neue Information erbringt: überhaupt keine Nachricht im eigentlichen Sinne darstellt. (Faulstich, 1981, S. 25)

Trotzdem ist dieses Interview ein ganz typisches für den Rundfunk. Wie Luhmann sagt, brauchen die Massenmedien eine Zuordnung auf Handelnde. Mr. Wilmuth ist

solch ein Handelnder, durch ihn wird das Ganze greifbar, nah, verständlich. Das Interview ist sehr gut inszeniert. Wie schon in Kapitel 3.2.2 beschrieben, baut Welles hier klassische Probleme mit ein, die bei Interviews mit nicht mediengeübten Menschen üblich sind: nicht informative Antworten, ständiges Wiederholen der gleichen Information, technische Probleme mit dem Mikrofon, etc. Und gerade deshalb sind solche Interviews besonders glaubwürdig, weil sie so spontan und natürlich erscheinen.

Im weiteren Verlauf wird als weiterer Handelnder Carl Phillips selbst eingebunden: Als Live-Reporter, der plötzlich selbst Augenzeuge wird und seine Erfahrungen direkt, ungefiltert und überwältigt an seine Zuhörer weiter gibt. Er trägt das Szenario in die Wohnzimmer der Bevölkerung, die sich mit Phillips als Person identifizieren, alles durch ihn miterleben:

Just a minute! Something's happening! Ladies and gentlemen, this is terrific! This end of the thing is beginning to flake off! The top is beginning to rotate like a screw and the thing must be hollow! [...] Ladies and gentlemen, this is the most terrifying thing I have ever witnessed... Wait a minute! Somethings crawling out of the hollow top. Someone or... something. I can see peering out of that black hole two luminous disks... are they eyes? It might be a face. It might be... (The War of the Worlds - Script, S. 8f.)

Weitere Zurechnungen auf Handelnde und Meinungsäußerungen lassen sich in dem Hörspiel ausmachen, auf die ich jedoch hier nur verweisen möchte: Es kommen der Innenminister (Secretary of the Interior), sowie der Kriegsminister (Brigadier General) zu Wort; der Zuhörer wird mitgenommen in das Cockpit eines Fliegers und bekommt die Funkübertragungen live mit; und schließlich ist der Ansager aus dem Studio allein auf dem Dach des Rundfunkgebäudes und der Zuhörer erlebt, wie dieser an den giftigen Gasen erstickt.

3.2.4 Nachrichten und Bekanntes

Der Ansager wird mit Carl Phillips zur wichtigsten Figur des gesamten Hörspiels, zum Sprachrohr für die Bevölkerung. Diese Art von Liveübertragungen waren zu der Zeit nicht häufig, kamen jedoch immer wieder vor. So kann man davon ausgehen, dass viele Zuhörer die Explosion der *Hindenburg* in Lakehurst am 6. Mai 1937 live im Radio verfolgt hatten. Genau diese Liveübertragung war Vorbild für die Szenen im Hörspiel: Der Sprecher von Carl Phillips, Frank Readick hatte sich vor der Produktion des Hörspiels diese Liveübertragung viele Male angehört und sie studiert. Seine Ergebnisse in Bezug auf Redestil und Emotionen nutze er, um die von ihm

gesprochenen Szenen in *The War of the Worlds* möglichst realistisch herüber bringen zu können. (Faulstich, 1981, S. 82)

Ein weiterer Bekanntheitsfaktor bot die Sendung *The March of Time*, die am 6. März 1931 über CBS auf Sendung gegangen war und bis 1937 einen wichtigen Bestandteil der amerikanischen Radionachrichten bildete. Für diese Sendung wurden Nachrichten als Live-Event reproduziert, also in einer kurzen Inszenierung nachgestellt. Dafür wurden die besten, teuersten Schauspieler New Yorks, ein hervorragendes Orchester und ausgezeichnete Sprecher angestellt, die die Aufgabe hatten, das Geschehen in der Welt so realitätsnah wie möglich zu vermitteln. „Wohl: es war Re-Produktion, aber im wahren Sinn des Wortes als produktive.“ (Faulstich, 1981, S. 33)

Auch, wenn die Sendung schon seit 1937 nicht mehr produziert wurde (vornehmlich aus Kostengründen), war sie doch in den Köpfen der Menschen noch vorhanden, Nachrichten als Show war nichts völlig Fremdes. Dass diese Sendung als Vorbild gedient haben muss, wird klar, wenn man sich die Liste der Schauspieler, die Welles für sein Hörspiel einsetzte, anschaut: Neben Orson Welles, der selbst als Schauspieler für *The March of Time* gesprochen hatte, sind auch Agnes Moorehead und Everett Sloane an beiden Shows beteiligt.

Welles' Konzept von ‚The War of the Worlds‘ war also blank-imitatorische Umkehr des Konzepts von *The March of Time*. Nicht wurde Wirklichkeit fiktionalisiert, sondern Fiktionales zum Wirklichen umfrisiert. (a.a.O.)

Einen letzten nicht zu verachtenden Bekanntheitsfaktor genoss der Einsatz des Radios bei Kämpfen. Schon im ersten Weltkrieg war zum Teil live von den Schlachtfeldern berichtet worden, der Zuhörer konnte mit in den Krieg genommen werden. Diese dem Zuhörer bekannte Möglichkeit des Radios nutzte Welles, er ließ, wie oben bereits genannt, den Zuhörer teilhaben an den Funkprüchen zwischen Fliegern und der Kommandozentrale, während die Flieger die eindringenden Marsmenschen zurück zu drängen versuchen. Ganz ohne jeden Kommentar wird einfach eine Weile in den Funk geschaltet, der Hörer erlebt, wie die Flieger das Ziel verfehlen, wie die Bedrohung zunimmt, auch für sie selbst.

3.2.5 Zahlen und Fakten

Ein letzter, an Luhmann anknüpfender Aspekt ist die Vorliebe von Nachrichten, Zahlen und Fakten zu nennen, also Quantitäten zu übermitteln. Auch diesem Spezifikum wird Welles gerecht, in dem er den Hörer mit exakten Verlustmeldungen versorgt:

The battle which took place tonight at Grovers Mill has ended in one of the most startling defeats ever suffered by an army in modern times; seven thousand men armed with rifles and machine guns pitted against a single fighting machine of the invaders from Mars. One hundred and twenty known survivors. The rest over the battle area from Grovers Mill to Plainsboro, crushed and trampled to death under the metal feet of the monster, or burned to cinders by its heat ray. (The War of the Worlds - Script, S. 13)

Zudem werden in dem vorher beschriebenen Abschnitt der Funkübertragung die Entfernungen des Fliegers vom Objekt genannt, oder die Entfernung des Rauches, der über New York liegt, bis er den Ansager zu Tode bringt: „Now the smoke's crossing Sixth Avenue... Fifth Avenue... a... a hundred yards away... it's fifty feet...“ (The War of the Worlds - Script, S. 19). An dieser Stelle hört man den Körper des Ansagers zu Boden fallen, dann sind ca. 20 Sekunden nur die Hintergrundgeräusche der Stadt zu hören, bis nach der verzweifelten Frage des letzten Fliegers „Isn't there anyone on the air?“ (a.a.O.) der erste Teil der Hörspiels durch den CBS-Ansager beendet wird.

3.2.6 Akusmatische Mittel

Als letzten Punkt der Analyse möchte ich hier noch auf spezielle akusmatische Mittel im Hörspiel zu sprechen kommen. Das entscheidende ist bei dem gesamten Hörspiel, dass das Gehörte als diegetisch, als real empfunden wird. Wie erreicht Welles dies?

Nach der Einführung in das Hörspiel werden die Nachrichten eingeblendet, mit Wetterbericht und anschließender Programmansage. In diesem Moment hat Welles das System schon destabilisiert, hat erreicht, dass die Hörer das Gehörte als diegetisch wahrnehmen. Des Weiteren lässt Welles eine Musikübertragung starten, die ebenfalls das Gefühl vermittelt, hier komme die Musik live herüber, von einem Hotel in New York. Besonders hervor zu heben ist bei diesem Abschnitt, dass die üblichen akustischen Eigenarten einer solchen Übertragung wie Fades und kurze Pausen mit eingebaut wurden. Zwischen den Übertragungen vom Studio ins Hotel und zurück entstehen kurze Löcher, da es damals nicht möglich war, die Übertragungen so genau zu koppeln. Ebenso ist das Faden eine übliche Methode, in eine laufende Übertragung zu schalten, wenn man vorher diese kurz unterbrochen hatte. Ein „harter Schnitt“, wie man das Phänomen im Film nennt, war für das Radio zu der damaligen Zeit nicht möglich.

In Minute 21 kann man ein weiteres akustisches Radiospezifikum festmachen: Die Rückkopplung und Übersteuerung. Niemand würde vermuten, dass dies inszeniert

gewesen sein könnte. Gerade war das Radio als Medium dabei, seine technischen Unfeinheiten zu bereinigen, da würde kein Hörer vermuten, dass diese noch vorhandene Schwachstelle der Rückkopplung bei technisch nicht versierten Interviewpartnern bewusst eingesetzt werden würde.

Ebenfalls bemerkenswert und entscheidend für die Reaktionen im Publikum ist das Fehlen von Hintergrundmusik. Diese würde das Fiktionale unterstreichen, denn Hintergrundmusik ist geplante, an vorher bestimmten Stellen eingesetzte Musik, die das Geschehen, die Geschichte unterstreichen soll (Spannungsaufbau, Melancholie, etc.). Diese nicht-diegetische Musik fehlt im Hörspiel völlig, obwohl sie sicherlich die Dramaturgie hätte bestärken können. Jedoch hätte die Fiktion ebenfalls dadurch gewonnen und die Realitätsnähe des Hörspiels wäre verloren gegangen.

Einen weiteren großen Bereich der akustischen Mittel bildet der Ambience-Sound. Dieser wird besonders entscheidend ab Minute 13, in der Carl Phillips langsam die Kontrolle über die Ereignisse verliert und das um ihn herum stehende Volk immer deutlicher zu hören ist. Man kann im Hintergrund Schreie und Aufruhr wahrnehmen, man hört, wie Carl Phillips außer Atem kommt; Warnsignale und Sirenen sind zu erkennen.

Diese Hintergrundgeräusche erzeugen Angst und Schrecken, weil sie so realistisch wirken, jedoch viel schlimmer ist der Wegfall genau dieser Geräusche: die Stille. Das erste Mal ist absolute, abrupte Stille wahr zu nehmen in Minute 18, nachdem Carl Phillips in sehr zerrissenen Sätzen berichtet, wie das Feuer immer näher auf ihn zu kommt. Nach den Worten: „About twenty yards to my right...“ (The War of the Worlds - Script, S. 10) bricht die Verbindung ab, ca. 3 Sekunden ist erst einmal nichts zu hören, bis der Ansager im Studio erklärt, dass er nicht in der Lage sei, die Funkverbindung wieder auf zu bauen. Es folgt Musik, die hier immer dann zum Einsatz kommt, wenn es gerade technische Probleme gibt, die die Übertragung verhindern. Ähnlich verhält es sich auch bei der zweiten markanten Stille im Hörspiel, die das Ende des ersten Teils markiert: Hier geht der Stille ebenfalls eine schlechte Funkübertragung voraus und der Ansager aus dem Studio, der sich auf dem Dach des Rundfunkgebäudes aufhält, spricht von näher kommender Gefahr, wie schon Phillips beim ersten Mal. Jedoch wirkt es das zweite Mal noch deutlich drastischer und gefährlicher. Der Ansager kündigt das Ende der Übertragung schon an: „This may be the last broadcast. We'll stay here to the end...“ (The War of the Worlds - Script, S. 18), und noch mehr, er sagt das Ende der Welt voraus, spricht von der letzten Über-

tragung (Minute 35). Diese Szene wirkt durch die vielen Hintergrundgeräusche wie Hubschrauber und angst erfüllt singende Menschen sehr bedrohlich. Der Ansager wird hier zum Liveberichterstatte, er versucht sich zwar zunächst noch als Ansager, indem er weiterhin Bulletins vorliest, kann sich dann aber von den vor ihm passierenden Ereignissen nicht mehr zurück ziehen, und berichtet, ähnlich wie Phillips, das, was er sehen kann: Die Gefahr kommt unaufhaltsam auf ihn zu. Schließlich hört man seinen Körper zu Boden fallen und es folgen ca. 20 Sekunden nur Ambience-Sounds: der Klang der untergehenden Stadt New York.

Wie dieser spezielle Einsatz von akusmatischen Mitteln auf die Zuhörer gewirkt hat, möchte ich an einem abschließenden Bericht einer Zeitzeugin verdeutlichen:

Ich war gerade fertig mit Hausaufgaben. Meine ältere Schwester war oben und nahm ein Bad, so wie jeden Sonntag. [...] Auf einmal sagten meine Eltern, wir sollten ruhig sein, da wär' irgend was los. [...] Dann hörten wir plötzlich gar nichts mehr, als ob sie ausgeschaltet hätten. Die Stille machte uns noch gespannter. [...]

Meine Mutter sagte: „Geht mal auf einen anderen Sender.“ Dort liefen die normalen Sendungen. Sie sagte: „Die sind eben nicht so schnell wie CBS.“ Mein Vater verhing die Fenster mit nassen Geschirrtüchern. Sie sollten die Gase absorbieren. Dann wollte meine Mutter telefonieren, [...] aber alle Leitungen waren besetzt. (Gloria Widelock; zit. nach: Epstein, Lennon, 1996, Timecode 0:50)

3.3 Begünstigende Faktoren

Neben all diesen technischen und medienpsychologischen Aspekten hatte Orson Welles auch die Sendezeit genau bedacht: Sonntag Abend, 20 Uhr. Um diese Zeit versammelten sich viele Familien im Wohnzimmer vor dem Radio, um die *Charlie-McCarthy-Show* zu hören. Diese Show hatte die Eigenart, nach ziemlich genau zehn Minuten eine Pause zu machen, in der viele Zuhörer kurz den Sender wechselten, um etwas interessanteres zu hören (War of the Worlds – The Radiobroadcast). Das war Orson Welles bekannt und er nutzte dieses Hörverhalten - so hörte man auf CBS um zehn Minuten nach Acht:

„Ladies and gentlemen, here is the latest bulletin from the Intercontinental Radio News [...]. It is reported that at 8:50 P.M. a huge, flaming object, believed to be a meteorite, fell on a farm in the neighborhood of Grover's Mill, New Jersey, twenty-two miles from Trenton. [...]“ (The War of the Worlds - Script, S. 5)

Wie schon in dem oben genannten Zitat deutlich wird, war selbst die Tatsache, dass auf den anderen Sendern die normalen Sendungen weiter liefen, kein Grund zur Annahme, dass es sich bei den von Welles produzierten Bulletins um fiktionale Mel-

dungen handeln könnte. Im Gegenteil, man unterstellte, *CBS* sei ein besonders guter und schneller Sender.

Dieser Faktor ist deshalb von Bedeutung, weil er erklärt, weshalb so viele Amerikaner an diesem Abend *CBS* hörten. Neben *CBS* hörten die meisten Menschen an diesem Abend wie oben genannt die *Charlie-McCarthy-Show* auf *NBC* und durch Platzierung dieses zitierten Bulletins auf genau die Pause in der Show garantierte Welles für sein Hörspiel die höchstmögliche Zuhörerzahl.

Weitere begünstigende Faktoren sind, wie bereits genannt, die Entwicklung des Radios in den 30er Jahren (vgl. Kap. 3.1), die Platzierung der Handlung in unmittelbare Reichweite von New York (vgl. Kap. 3.2.1), das Personalisieren der Geschehnisse und Bildung des Interesses an Personen durch fingierte Interviews und Liveberichterstattungen (vgl. Kap. 3.2.3), die Show *The March of Time* (vgl. Kap. 3.2.4) als Bekanntheitsfaktor, die Nennung konkreter Fakten wie Verlustmeldungen (vgl. Kap. 3.2.5), die akusmatischen Mittel, wie in Kapitel 3.2.6 beschrieben, sowie die Etablierung des Hörspiels als Nachrichtensendung durch fehlende Markierung der Sendung als Unterhaltung (vgl. Kap. 3.2.2).

4 Fazit

Manipulieren die Massenmedien? Diese Frage hatte ich mir zu Beginn dieser Arbeit gestellt und mein Ziel war es, zu zeigen, dass dies nicht der Fall ist. Betrachtet man das Hörspiel unter systemtheoretisch/medientheoretischen Aspekten, wie ich es versucht habe, so kann man exakt belegen, woran es gelegen hat, dass das Hörspiel *The War of the Worlds* von Orson Welles 1938 eine solche Panikwelle auslöste. Das Radio als Teil des Systems der Massenmedien destabilisiert sich zunehmend mit dem Verlauf des Hörspiels. Faulstich hat dies genauer untersucht und ist zu dem Ergebnis gekommen, dass die Kommunikation als Element des Systems völlig zusammenbricht. Nach dem Tod Phillips' verliert sie sich immer mehr, der Ansager, der zu Beginn noch als Bindeglied zwischen den verschiedenen Liveschaltungen zu betrachten ist, kann im zweiten Abschnitt des ersten Teils kaum noch der Informationsflut nachkommen, die ihn erreicht. Gegen Ende kommt die Kommunikation nahezu ganz zum Erliegen: im zweiten Teil des Hörspiels ist der Monolog der dominierende Baustein, hier findet kaum noch Kommunikation statt. (vgl. Faulstich, 1981, S. 72ff.)

Orson Welles nutzt die Selektionen von Nachrichten und Berichten, wie Luhmann sie formuliert hat, und setzt diese bewusst für sein Hörspiel ein, er wandelt eine Unterhaltungssendung in eine Nachrichtensendung systematisch um. Das schafft er, in dem er zunächst formal das Hörspiel wie eine Nachrichtensendung beginnen lässt. Des Weiteren erreicht er durch sofortige Umkehrung der Wirkung von Musik (diegetisch → nicht-diegetisch) eine Destabilisierung des Systems. Diese Destabilisierung wird fort geführt durch weitere nachrichtenspezifische Merkmale wie der lokale Bezug, das Bulletin, Interviews und Livereportagen sowie dem Einsatz von Zahlen und Fakten, die Welles in sein Hörspiel einbaut.

Ein weiterer Punkt ist die bewusste Nicht-Einsetzung von unterhaltungsspezifischen Merkmalen wie Musik. Welles' Hörspiel wird zwar als solches angekündigt, jedoch vergehen zwischen der ersten und der zweiten Ansage ganze 40 Minuten, in denen der Hörer nicht einmal darauf hingewiesen wird, dass es sich hierbei um ein Hörspiel handelt. Dazu kommt in diesem Fall, dass Welles auch damit gerechnet hat, dass viele Zuhörer erst nach den ersten zehn Minuten in sein Programm wechseln, wie im Kapitel 3.3 beschrieben. Für diese Menge an Zuhörern fällt die Markierung der Unterhaltung als solche weg, da sie die Ansage zu Beginn nicht mit bekommen konnten.

Auf die Frage, warum das Hörspiel wohl so erfolgreich war, sagte Houseman 1973:

Two factors, in my opinion, contributed to the broadcast's extraordinarily effect. First, its historical timing. It came within thirty-five days of the Munich crisis. For weeks, the American people had been hanging on their radios, getting most of their news over the air. A new technique of 'on-the-spot' reporting had been developed and eagerly accepted by an anxious and newshungry world. [...] The second factor was the show's sheer technical brilliance. (Faulstich, 1981, S. 19)

Ich denke, Niklas Luhmann würde diese Einschätzung unterschreiben. Er sagt grundsätzlich, dass die Massenmedien nicht manipulieren, auch in diesem Fall handelt es sich nicht um eine Manipulation der Medien selbst. Im Gegenteil, man kann sagen, die Massenmedien wurden hier manipuliert, bewusst und technisch einfach brilliant. Nur so konnten sie als manipulativ dargestellt werden, indem man sie selbst so manipulierte, dass sie ihren eigentlichen Funktionen nicht mehr nachkommen konnten und die Massenmedien ihre eigene Binnendifferenzierung in Unterhaltung, Nachrichten und Werbung nicht mehr unterscheiden konnten. Durch Auflösung dieser Binnendifferenzierung war es den Menschen nicht mehr möglich, die Kommunikationen richtig ein zu ordnen und damit zu verstehen. Luhmann selbst schiebt die Schuld eindeutig auf das Fehlen der Markierung als Unterhaltung (vgl. Luhmann, 1995, S. 119) die ich in dieser Arbeit beschrieben habe. Welles hat mit seinem Hörspiel die Kommunikation zerstört, hat erreicht, dass die Menschen etwas verstanden haben, was gar nicht zu verstehen war. Zudem war der Zeitpunkt der Sendung prädestiniert für ein solches Szenario; die Umwelt, wie Luhmann sagen würde, hatte sich verändert.

Ein letzter Hinweis darauf, dass es sich hierbei um eine Manipulation des Mediums handelte, und nicht um die Manipulation der Bevölkerung durch dieses Medium, ist die Konsequenz, die aus dieser Panik des Hörspiels gezogen wurde. Gesetze wurden verabschiedet, die die Simulation von Nachrichtensendungen für Unterhaltungssendungen verboten:

Heute kann man keine Nachrichtensendung mehr fingieren. Die Leute, die es in anderen Ländern versucht haben, sind im Gefängnis gelandet – und ich? Habe einen Vertrag bei Hollywood bekommen! (Orson Welles, 1982; zit. nach: Epstein, Lennon, 1996, Timecode 0:55)

Literaturverzeichnis

Faulstich, Werner (1981)

Radiotheorie. Eine Studie zum Hörspiel 'The War of the Worlds' (1938) von Orson Welles. Tübingen 1981

Krause, Detlef (2001)

Luhmann-Lexikon. Stuttgart 2001

Luhmann, Niklas (1995)

Die Realität der Massenmedien. Wiesbaden 1995 (3. Auflage 2004)

Internetquellen:

About USA: Media in the United States

<http://www.usinfo.pl/aboutusa/media/radio.htm> (31.08.2004)

A Chronology of AM Radio Broadcasting 1900-1960

<http://members.aol.com/jeff560/chronol.html> (31.08.2004)

American Cultural History

<http://kclibrary.ntmccd.edu/decade30.html> (31.08.2004)

The New York Times, 31. Oktober 1938

<http://members.aol.com/jeff1070/wotw.html> (31.08.2004)

<http://www.war-of-the-worlds.co.uk> (27.08.2004)

The War of the Worlds – Script

<http://members.aol.com/jeff1070/script.html> (27.08.2004)

War of the Worlds - The Radiobroadcast

<http://www.binternet.com/~jd-gosling/wotw/radio.htm> (27.08.2004)

visuelle und auditive Quellen:

Epstein, Michael und Lennon, Thomas (1996)

The Battle over Citizen Kane. USA 1996

Welles, Orson (1938)

The War of the Worlds

Live-Mitschnitt vom 30. Oktober 1938

Anhang

Die für diese Arbeit verwendeten Internetseiten (s.o.) werde ich als PDF-Dokumente auf einer CD zur Verfügung stellen.