

WikiReader Digest

2005-17

Eine Artikelauswahl aus der freien Enzyklopädie Wikipedia

Schwerpunkt „Popkultur“

mit folgenden Artikeln:

- Popkultur
- Kulturindustrie
- Die Gesellschaft des Spektakels
- Pop-Art
- Roy Lichtenstein
- Andy Warhol
- Popmusik
- Fanzine
- Spex
- Popliteratur
- Poetry Slam



WIKIPEDIA
Die freie Enzyklopädie

Außerdem gibt's folgende Themen:

- Dresdner Sehenswürdigkeiten
- Simon Wiesenthal
- Gefangenenbibliothek
- Cape-Roberts-Bohrprojekt
- Oktoberfest
- Ruby
- Bretagne

und vieles mehr...

Impressum

Autoren: Eine komplette Liste der beteiligten Autoren findet sich im Anhang
Herausgeber, Layout & Druck: Thomas R. »TomK32« Koll, <verlag@tomk32.de>
Helfer: Centic, FEXX, Stockwerk und viele mehr die alle im Anhang zu finden sind.
ISSN (Online-Ausgabe): 1613-7752
Webseite: http://de.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:WikiReader_Digest

Über Wikipedia

Die Wikipedia ist eine **freie Enzyklopädie** die es sich zur Aufgabe gemacht hat, jedem eine freie Wissensquelle zu bieten, an der man nicht nur passiv durch Lesen teilhaben kann, sondern auch **aktiv mitwirken** kann. Auf der Webseite <http://de.wikipedia.org> findet man die aktuelle Version der Wikipedia in die man sofort und ohne Anmeldung sein eigenes Wissen bringen darf. Seit Anfang 2001 sind so zwei Millionen Artikel in über 100 Sprachen entstanden.

Seit 2003 ist die Wikipedia Teil der **Wikimedia Foundation** die sich um das technische Umfeld der Wikipedia kümmert und den laufenden Betrieb finanziert. Die deutsche Sektion, der **e. V. Wikimedia Deutschland** hilft dabei in Deutschland und freut sich über neue Förder-Mitglieder. Die Wikimedia betreibt auch andere Projekte wie das Wörterbuch Wiktionary, die Lehrbuchsammlung Wikibooks oder die Nachrichtenagentur WikiNews.

Über die Reihe »WikiReader Digest«

Neben den WikiReadern die nur ein bestimmtest Thema zum Ziel haben, wurde der Digest im Juli 2004 gegründet um den Lesern regelmäßig eine Auswahl unterschiedlichster Themen zu bieten. An der Themenauswahl kann natürlich jeder mitwirken, man darf also seine Lieblingsartikel oder auch die eigene Arbeit einem großen Publikum vorstellen. Das Zielpublikum sind all jene die langes Suchen in der Wikipedia scheuen und sich lieber (beinahe) zufällig über aktuelle und interessante Themen informieren wollen.

Rechtliches

Wie auch die Wikipedia selbst, steht der WikiReader Digest unter der **GNU-Lizenz für Freie Dokumentationen** (GNU FDL) die sich im Anhang findet. Zusammenfasst erlaubt die Lizenz den WikiReader frei zu kopieren, zu verteilen und auch zu verändern. Die Lizenz wie auch die Liste der Autoren sollte dabei aber enthalten bleiben.

Druckausgabe

Für alle jene die nicht gerne über 60 Seiten am Bildschirm lesen, gibt es eine Druckausgabe die im Jahresabonnement 85,- € kostet, also etwa 3,30 pro Ausgabe incl. Versand. Wer nur testhalber mal reinschauen will, kann auch eine einzelne Ausgabe für 4,- € incl. Versand bestellen unter <http://verlag.tomk32.de> Natürlich kann man auch noch alten Ausgaben bekommen, werden allerdings nicht inhaltlich aktualisiert.

Editorial

Ich seh schon, ihr lasst euch nicht einfach so erpressen. Die Erpressung war ein Fehlschlag ohne gleichen. Es waren grad mal um die 20 statt 100 die Vorschläge einreichten und nur ein neues Abo statt geforderten drei. Gut, ich hab die Ausgabe hier trotzdem nicht in Schwarz-Weiß gemacht, bin halt ein fauler Erpresser ;-)

viel Spass beim Lesen wünscht der Herausgeber, Thomas R. Koll

4 Popkultur

Popkultur begleitet uns seit Jahrhunderten aber verliert in den letzten Jahrzehnten an Ästhetik, Oberfläche und Substanz.

5 Kulturindustrie

Adornos 1948 verfasste Theorie vom Wandel der Kultur.

7 Die Gesellschaft des Spektakels

20 Jahre später zeigt Debrod wie sich der Mensch in die Konsumgesellschaft eingelebt hat.

10 Pop-Art

Der Massenkonsum als Kunstform entwickelte sich unabhängig voneinander in London und New York.

11 Roy Lichtenstein

Nicht ganz so bekannt wie Warhol, aber er entwickelte die Rastermethode als erster.

14 Andy Warhol

Anders als Lichtenstein hatte er auch Einfluss auf Musik und Film.

16 Popmusik

Populäre Musik hat eine lange Geschichte

20 Fanzine

20 Spex

Das Magazin für Popkultur ist schon 25 Jahre alt und immer noch etwas besonderes.

21 Popliteratur

Ursprünge in der Beat-Generation deren Autoren wirklich lesenswert sind.

22 Benjamin von Stuckrad-Barre

Ein Beispiel dafür wie Erfolg einen Menschen beinahe zerstören kann.

23 Poetry Slam

26 Cholerabrunnen

Unzählige Male erneuert und versetzt ist der neugotische Brunnen heute ein schöner Kontrast.



27 Schwebebahn Dresden

Die einzige Bergschienenhängebahn der Welt.



28 Nachwahl in Dresden

Wie erwartet ohne Überraschungen

28 Steirische Landtagswahl 2005

In Österreich verliert das bürgerliche und das rechte Lager immer mehr Einfluss.

29 Simon Wiesenthal

Ein Nazi-Jäger der zu Recht nicht wieder zur Normalität übergehen wollte.

32 Gefangenenbibliothek

Ein interessanter und ausführlicher Artikel zu einem ungewöhnlichem Thema

34 Vokaltrapez

35 Cape-Roberts-Bohrprojekt

Ein Parade-Beispiel dafür wie man wissenschaftliche Arbeiten und Ergebnisse in die Wikipedia bringen kann.

38 Oktoberfest

Ich persönlich war ja noch nie da, Gott sei Dank ;-)



43 Viterbi-Algorithmus

43 Daguerreotypie

Ein Verfahren aus der Fotografie das sich nie durchgesetzt hat.

44 Competitive Intelligence

„Wissen ist Macht“, eine alte Weisheit.

46 Rugby

48 Walnüsse

Die bei uns häufigsten Arten stammen aus dem Iran, aber es gibt noch 20 weitere Arten die sich auch in Amerika und Asien finden.



50 Bretagne

Im „Land vor dem Meer“ fördert man heute wieder vermehrt die bretonische Sprache und Kultur. Ein kulturelle Gefahr sind aber die Briten die sich hier nahe der Heimat eines Alterswohnsitz suchen.

Popkultur

Der Begriff **Popkultur** bezeichnet eine in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstandene kulturelle Bewegung, der erstmals versuchte, Jugendkultur und jugendliches Denken zu verarbeiten und wiederzugeben. "Popkultur" ist eine Zusammenziehung des Ausdrucks "populäre Kultur".

Die Popkultur entstand in einer Zeit des gesellschaftlichen Wandels und Paradigmenwechsels. Sie lässt sich als postmoderner Gegen- oder Parallelentwurf zum bürgerlichen Kunst- und Kulturverständnis definieren. Die Grenzen zwischen den beiden verlaufen allerdings fließend und variieren auch je nach Standpunkt des Betrachters. Popkultur hat im Verlauf der letzten Jahrzehnte den Kulturbegriff in der westlichen Welt wesentlich verändert. Typisch für die Popkultur ist eine Betonung der Ästhetik und ein Zusammenfall von Oberfläche und Substanz. Die Grenzen zwischen den herkömmlichen Sphären Hochkultur und der Alltagskultur wurden aufgelöst.

So werden die Vertreter der Pop Art — wie Andy Warhol oder Roy Lichtenstein —, die sich ursprünglich durchaus als Bestandteil einer Gegenbewegung zum etablierten Kunstbetrieb verstanden, heute sowohl von Kunsthistorikern als auch vom Publikum zur "richtigen" Kunst gezählt.

Die 1980er Jahre brachten das Ende "der" Popkultur und führten zu einer Zersplitterung in zahlreiche subkulturelle Szenen. Als Popkultur wird heute die Gesamtheit der Massenkultur bezeichnet, die sich durch besondere ästhetische Merkmale auszeichnen, von der Musikkultur bis zur Pöpliteratur, von Showbusiness bis Mode, Design, Trendsportarten, Film, Teilen der Fernsehkultur oder Politik (Poplinke) bezeichnet. Pop in seiner heutigen Form kann als Produkt der Postmoderne gelten. In der Begeisterung für Pop findet ein hedonistisches Lebensgefühl Ausdruck, das modern sein will, eine ironische Haltung zur Welt hat, begeisterungsfähig ist und Oberflächlichkeit zu genießen versteht.

Kritiker werfen der Popkultur Oberflächlichkeit, Effekthascherei und mangelnde Substanz vor.

Theorien zur Popkultur

Zur Theorie der Popkultur lassen sich im Wesentlichen zwei Ansätze unterscheiden. Zum einen die Kritische Theorie, die vor allem auf Adorno und die Frankfurter Schule zurückgeht, zum anderen die Cultural Studies, die auf das Birminghamer Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) zurückgeht.

Auf der Seite der Kritischen Theorie ist vor allem das Kapitel "Kulturindustrie" in Adornos und Horkheimers "Dialektik der Aufklärung" zu nennen, auf der Seite der Cultural Studies haben sich vor allem Autoren wie John Fiske, Stuart Hall, Dick Hebdige und Lawrence Grossberg hervor getan.

Diese beiden Ansätze lassen sich schlagwortartig mit Umberto Eco's Unterscheidung zwischen Apokalyptikern (entspricht Kritische Theorie) und Integrierten (entspricht Cultural Studies) zusammenfassen. Die apokalyptische Auffassung versteht die Werke der Popkultur als minderwertige Produkte, die dazu dienen niederste menschliche Bedürfnisse zu befriedigen, die Menschen vom Denken abzuhalten und gleichzuschalten. Diese Auffassung wurde in der Mitte des 20. Jahrhunderts

entwickelt, als die "Popkultur" im heutigen Sinne gerade entstand und ist stark durch Adornos und Horkheimers Erfahrung im US-amerikanischen Exil geprägt. Eine völlige Ablehnung der Popkultur, wie sie bei Adorno zu finden ist, ist heute nur noch selten zu finden.

Stattdessen wurde nun untersucht, ob die Popkultur die Möglichkeit einer freieren, demokratischeren Alltagskultur darstellt, die von unten her, vom Volk kommt und jedem Menschen freie Entfaltungsmöglichkeiten einräumt. Die Grundlage für diese Theorien wurden vor allem in den 1970er und frühen 1980er Jahren entwickelt, als sich am CCCS Labour-orientierte Wissenschaftler/innen mit Interesse an Arbeiter/innen- und Alltagskultur und junge, schon von der Popkultur geprägte Wissenschaftler/innen zusammenfanden, um die aktuelle Jugendkultur in Großbritannien zu analysieren. Diese Theorien sind weiterentwickelt worden, in den 1990er Jahren besonders in den USA.

Literatur

- Roger Behrens: "Die Diktatur der Angepassten: Texte zur kritischen Theorie der Popkultur". Bielefeld : transcript Verl., 2003. 296 S.. ISBN 3-89942-115-9
- Thomas Alkemeyer: "Aufs Spiel gesetzte Körper: Aufführungen des Sozialen in Sport und populärer Kultur". Konstanz : UVK Verl.-Ges., 2003. 298 S. ISBN 3-89669-764-1
- Tom Holert Mark Terkessidis (Hrsg.): "Mainstream der Minderheiten: Pop in der Kontrollgesellschaft". Edition ID-Archiv 192 S. ISBN 3-89408-059-0
- Hans-Heino Ewers: "Lesen zwischen neuen Medien und Pop-Kultur: Kinder- und Jugendliteratur im Zeitalter multimedialen Entertainments". Weinheim u.a., Juventa-Verl., 2002. 270 S. ISBN 3-7799-0451-9
- David J. Jackson: "Entertainment politics : the influence of pop culture on young adult political socialization". New York u.a., Lang, 2002. 167 S. ISBN 0-8204-5746-9

Weblinks

- Pop 2000 - 50 Jahre Popmusik und Jugendkultur in Deutschland <http://www.wdr.de/tv/pop2000/> (WDR)
- Pop als Vehikel für Minderheitenkulturen <http://www.idoverlag.com/books/Mainstre.htm>

Schwerpunkt „Popkultur“

Der Anlass für diesen Schwerpunkt ist natürlich die kürzlich stattgefundene Popkomm die nicht so der Riesenerfolg gewesen sein soll. Das gleiche gilt leider auch für den Wikipedia-Artikel zur Popkomm, daher meine Aufforderung den Artikel ein wenig aufzupoppen, äh - peppen.

<http://de.wikipedia.org/wiki/Popkomm>

Kulturindustrie

Der Begriff **Kulturindustrie** bezeichnet die industrialisierte Produktion von Kultur, also von "Kulturgütern". Er ist ein Kernbereich der Arbeiten des Philosophen Theodor W. Adorno. Sein Begriff der Kulturindustrie tritt zum ersten Mal in der Veröffentlichung "Dialektik der Aufklärung" (Adorno/Horkheimer 1948) auf: Kulturindustrie sei die "willentliche Integration ihrer Abnehmer von oben". Mit dieser ist die frühe Periode der "Kritischen Theorie" beendet.

Mit Kulturindustrie meint Adorno später die gesellschaftliche Implikation von kulturellen Ereignissen und Erzeugnissen. Adorno erhoffte, aus den Thesen zur Kulturindustrie eine Antwort auf die Frage zu finden, weshalb die antagonistische, aus kulturmarxistischer Sicht in sich widersprüchliche, kapitalistische Gesellschaft, stabil ist. Dieser *soziale Kitt*, wie ihn Erich Fromm nannte, sollte die Kulturindustrie sein, welche als Mittel von Herrschaft und Integration agiert. Diese Integration durch die Kulturindustrie beruht auch auf der Feststellung, dass die Produktion immer auch den Konsum reguliert. Dies sieht er im Geistigen wie im Materiellen, zumal die Kulturindustrie an sich schon starke materielle Tendenzen aufzeigt.

Warencharakter von Kulturprodukten

Adorno bezieht sich bei der Analyse von Kulturprodukten im Wesentlichen auf zwei grundsätzliche Methoden der Warenbetrachtung:

1. Der Warencharakterdefinition nach Marx, mit der Unterscheidung zwischen Gebrauchswert und Tauschwert
2. Andererseits stellt er Kulturware *authentischen Kunstwerken* gegenüber

Zum ersten Punkt sei folgendes erläutert: In der Nützlichkeit eines Gegenstands, ein menschliches Bedürfnis zu stillen, ist laut Marx der Gebrauchswert bestimmt: "Die Nützlichkeit eines Dings macht es zum Gebrauchswert". Der Gebrauchswert ist also dem Gegenstand immanent, während der Tauschwert erst durch den Austausch des Produkts unter den Personen entsteht: In diesem Moment ist das Produkt zur Ware geworden. Marx sagt auch, der Austausch - und so der Tauschwert - sind konstitutiv dafür, dass ein Gegenstand eine "Ware" ist. Der Kapitalismus, nach Marx, legt es im Wesentlichen auf "Tauschwertproduktion" an, werden seine Produkte doch von vornherein dazu produziert, getauscht zu werden. Das "authentische Kunstwerk", das im zweiten Punkt benannt wurde, gilt der Kulturware als Kontrast. Mit diesen zwei Methoden unterzieht Adorno die Kulturindustrie einer kritischen Analyse. Adorno teilt die Analyse in zwei Abschnitte, um den Unterschied der Kultur vor und während der einsetzenden Kulturindustrie darzustellen. Adorno tat dies wie folgt:

- bürgerlich-liberales Zeitalter
- Spätkapitalismus
- Kunst und Kultur stehen für Emanzipation
- Von Kunst und Kultur ging ein kritischer Impuls aus
- Kunst und Kultur waren widerständig in ihren Haltungen gegenüber machtvollen Gegnern
- Kunst und Kultur waren relativ autonom
- Kunst und Kultur vermochten es sich über die gesellschaftliche Realität hinaus zu entwickeln und so

Veränderungsideen zu entwickeln

- Durch die Kulturindustrie hat sich der Gehalt von Kultur verändert
- Der autonome Charakter der Kultur hat sich größtenteils aufgelöst
- Die Kulturwelt teilt sich in 2 Teile:
 - Großer Bereich kulturindustrieller Waren
 - Kleiner Bereich authentischer, verbliebener bürgerlicher Kunst
- Kulturindustrielle Werke treten daher als Erben der bürgerlichen Kultur an die Stelle dieser als nunmehr "wahrhaftige" Kunst

Im bürgerlich-liberalen Zeitalter musste laut Adorno Kunst als eine zwar stets elitäre angesehen werden - in der Dialektik der Aufklärung spricht Adorno von der bürgerlichen Kunst, die von Anbeginn mit dem Ausschluss der Unterklasse erkaufte wurde. Sie orientierte sich jedoch immer am kollektiven Gemeinwohl, und war diesem zuträglich. Ihre Impulse waren es, die eine Fortentwicklung der Gesellschaft ermöglicht haben. Ab dem Zeitalter des Spätkapitalismus veränderte sich diese Aufgabe als Motor der Gesellschaft. Von einer Kunst, die laut Adorno ihren Wert vor allem in sich - einen Gebrauchswert in der Hinsicht, dass das Bedürfnis nach gesellschaftlicher Gerechtigkeit erfüllt wird - hin zu einem Produkt des Marktes, dessen Wert daraus sich ergibt, wie häufig es getauscht wird. Diese Kunst hat ihren autonomen Charakter verloren, indem sie sich als Mittel zum Zweck (der Generierung von Kapital) hat abstempeln lassen. Für das Erreichen eben dieses Zwecks hat die Kulturindustrie, an welche die Autonomie der Kunst verloren ging, ein mittlerweile globales Netzwerk geschaffen. Dieses besteht in seiner Grundstruktur aus der Kulturproduktion, welche Kulturwaren produziert: eben den Kulturwaren, die überall auf der Welt verteilt werden. Zweitens schafft sie den Kulturmarkt, der als Bindeglied zwischen den Waren und den Konsumenten agiert, welche schließlich das vierte Bindeglied dieses Strukturnetzwerks darstellen:

Mit dem Aufkommen der Industrialisierung, dem Erweitern der Kommunikationsmöglichkeiten und dem Auftreten von ersten überregionalen Zeitungen war die Situation des Kulturbetriebs eine neue. Ohne diese Situation wäre eine Kulturindustrie nicht möglich gewesen. Jedes Kulturprodukt, darunter die Massenmedien im besonderen, ist laut Adorno der Kulturindustrie ausgeliefert - und umgekehrt. Industrie und Produkt sind immer in einem derartigen Maße miteinander verknüpft, sodass sie als Eines gesehen werden können. Medien, wie alle Kulturprodukte, sind auch ein Produkt der Kulturindustrie. Kulturprodukte der Kulturindustrie richten sich also, so Adorno, nicht nach dem eigenen Gehalt und nach stimmiger Gestaltung, sondern vielmehr nach der Verwertung. Die gesamte Praxis der Kulturindustrie überträgt das Profitmotiv blank auf das geistige Gebilde. [...] Geistige Gebilde kulturindustriellen Stils seien, so Adorno resümierend, nicht länger auch Waren, sondern sie seien es durch und durch.

Das Publikum

Aus dem im vorangegangenen Kapitel beschriebenen Warendasein ergibt es sich, dass die Ware Kultur auch als solche ihre Konsumenten finden muss. Waren finden dann ihren Konsumenten, wenn dieser in ihnen einen Nutzen

sieht - oder glaubt, in ihnen einen Nutzen zu sehen. Das Streben aus der Situation des Künstlers oder des Apparates, der ihn umgibt, heraus, einen Abnehmer zu erreichen, führt zu einer Anpassung an diesen Abnehmer. Dadurch wiederum verliert die Kultur die Funktion des kritischen Moments der Gesellschaft und wird zu einem Integrativen. Das Publikum agiert aber in diesem Austauschprozess nicht fordernd, sondern lässt sich sozusagen bedienen von der Kultur. Kultur, so Adorno, fällt in den Lebensbereich der Freizeit. Freizeit aber ist nur die regenerative Phase, die der Arbeitsphase Untertan ist. Als regenerative Phase soll sie also möglichst wenig Energie in Anspruch nehmen. Dafür versucht die Kultur schon sich selbst anzuleiten.

Wechselwirkung: Subjekt -

Massenkonsumgüter

Eine Manipulation, das stand für Adorno fest, geht von der Kulturindustrie aus. Diese aber ist keineswegs eine beabsichtigte, noch eine kontrollierte und in eine Richtung strebende; vielmehr schleicht diese Manipulation leise voran. Nichtsdestotrotz höhlt dieses tropfende Wasser auf den Stein der Gesellschaft diesen mit Sicherheit aus. Diesen manipulativen Effekt konstatiert Adorno an zwei Momenten:

3. Das Individuum wird von der Kulturindustrie auf die Konsumentenrolle reduziert
4. Die Kulturindustrie speist die Konsumenten mit trivialen, oberflächlichen Nichtigkeiten

Damit wird aber auch klar: Es handelt sich bei der Kulturindustrie um eine von Eliten geführte Kulturprägung und nicht um das, was der Vorgängerbegriff Massenkultur aussagen kann, es handelt sich nicht um eine Kultur der Massen, nicht um eine Volkskultur. Adorno schreibt dies auch in "Kulturkritik und Gesellschaft":

"Wir (er bezieht sich auf sich selbst und Horkheimer, NSM) ersetzen den Ausdruck (Massenkultur, NSM) durch "Kulturindustrie", um von vornherein die Deutung auszuschalten, die den Anwälten der Sache genehm ist: dass es sich um etwas wie spontan aus den Massen selbst aufsteigende Kultur handele, um die gegenwärtige Gestalt von Volkskunst".

Die "Eliten" im Sinne Adorno sind jedoch keine Akteure einer Verschwörung. Sie seien nicht dahingehend gesinnt, die Kultur, ihres kritischen Einflusses wegen, zu beherrschen und sie in die Trivialität zu treiben, sondern sie sind Akteure des Kapitalismus, der durch die Struktur seiner selbst "versucht", alles zur Ware zu machen.

Damit, dass Kultur zur Ware degeneriert wurde, muss der, welcher in seiner Freizeit die Kultur in Anspruch nehmen will, also Konsument, rechnen. Der Konsument wiederum muss von der Industrie mit dem bedient werden, was er will, was er versteht, was ihn nicht verwirrt, mit eingängigen Melodien, einfach gestrickten Krimis und Filmen, bei denen man von Anfang an weiß, wer am Ende lachen wird. Genau dies ist nun die Wechselwirkung zwischen dem Subjekt und der Kulturindustrie. Dieser Kreislauf, oben schon häufig und immer wieder beschrieben, ist der Teufelskreis, aus dem der Ausweg nicht gefunden wurde, und aus dem ein Ausweg möglicherweise gar nicht existiert.

Einfluss der Ideologie, die Kulturindustrie affirmiert, auf die Gesellschaft

Die Folgen der Kulturindustrie auf die geistige Haltung der Gesellschaft sind nicht nur die geistige Stagnation, es sind vielfältige andere. Man kann diese unterteilen in:

5. Einfluss auf das Subjekt: Kulturindustrie wirkt hier als Vermittler zwischen Industrie und Publikum. In dieser Vermittlerposition hat sie auch einen Einfluss auf die Bewusstseinsbildung der Menschen, denn was durch Kulturobjekte nicht verbreitet wird, die, wie schon konstatiert wurde, teilhaben an dem Wesen der Kulturindustrie, geschieht heutzutage nicht.
6. Die Wirkung im Subjekt: Kulturindustrie verhindert die Ausbildung der Fähigkeit zu kritischem Denken. Dadurch wird auch verhindert, dass der Mensch dieser Kulturindustrie mit Widerspruch entgegentritt.

Kulturindustrie ist also auch herrschaftsstabilisierend. Diese Herrschaftsstabilisierung ist nicht ein Mitläufer der Wirkungen von Kulturindustrie, sondern Wesen der Kulturindustrie. Sie suggeriert ihre Gedanken dem Publikum. Kulturindustrie erreicht mit dieser Suggestivkraft, dass sie selbst den Menschen die Maßstäbe definiert, nach denen diese die Kulturindustrie bemessen sollen. Adorno bringt dazu in der *Minima Moralia* ein treffendes Beispiel:

"Es gehört zum Mechanismus der Herrschaft, die Erkenntnis des Leidens, das sie produziert, zu verbieten, und ein gerader Weg führt vom Evangelium der Lebensfreude zur Errichtung von Menschenschlachthäusern so weit hinten in Polen, dass jeder der eigenen Volksgenossen sich einreden kann, er höre die Schmerzensschreie nicht mehr."

Dies ist der Verblendungszusammenhang, den Adorno immer wieder konstatiert, und der im höchsten Sinne undemokratisch ist. Wer würde erlauben, dass der welcher ein Gesetz bricht, sich selbst das Gesetz schafft, das zur Bemessung seiner Schuld heranzuziehen ist? Neben dem herrschaftsstabilisierenden Moment ist der Kulturindustrie auch noch etwas anderes immanent: Die Ablenkung der Menschen vom Wesentlichen (dem Kulturobjekt) hin zum Sekundären. Adorno konstatiert, dass "anstelle des Genusses ein Dabeisein und Bescheidwissen" tritt. Thomas Gebur gibt dazu folgendes Beispiel:

"Der Opernbesuch verkommt zum gesellschaftlichen Ereignis; der Tauschwert einer Premiere besteht in Sehen und Gesehen werden. [...] Es (das Werk, die Oper) ist nur noch Anlass eines Events."

Nicht also der Inhalt der Oper zählt, den, sollte sie ein klassisches, nicht kulturindustrielles Produkt sein, kaum jemand versteht, sondern die Präsenz und das Geschwätz nebenbei. Gedacht wird nicht mehr, was der Künstler mit der Oper zeigen wollte; gedacht wird, wie dieses Stück auf die Öffentlichkeit wirkt, wie das Wissen um dieses Stück die subjektive gesellschaftliche Stellung beeinflusst; gedacht wird, was das Auftreten, das Teilnehmen an diesem Event einem nützen könnte; gedacht wird, was der andere denkt. Auch dieses ist ein Zeichen dafür, dass Autonomie verloren ging. Adorno spitzt dies zu, indem er schreibt, einst durfte man nicht wagen, frei zu denken; jetzt wäre dies möglich, aber man könne nicht mehr, weil man nur noch denken wolle, was man wollen solle, und eben das würde als Freiheit empfunden.

Die Gesellschaft des Spektakels

Die Gesellschaft des Spektakels (*La société du Spectacle*) ist das Hauptwerk des französischen Künstlers und Philosophen Guy Debord. Es ist eine philosophisch an Hegel, Marx und Lukács geschulte radikale Anklage der modernen westlichen Industriegesellschaft, des Kapitalismus, der Form der Ware und der modernen damit einhergehenden Regierungstechniken. Das Buch hatte grossen Einfluss auf die französische Studentenbewegung von 1968 und wird bis heute als medientheoretisches wie politisches Werk an Universitäten gelesen.

Inhalt

Im Zentrum von Debords Buch von 1967 steht das Spektakel, bei ihm die Gesamtheit aller wirtschaftlichen, kulturellen oder politischen Prozesse im modernen Industriestaat des späten 20. Jahrhunderts, und das *gesellschaftliche Verhältnis zwischen Personen*, das dadurch entsteht. Im *Spektakel* spielt jeder, ob Chef oder Arbeiter, Mann oder Frau, Karrierist oder Rebell, nur seine zugewiesene Rolle. Die Gesellschaft wirkt wie eine seelenlose, perfekt organisierte Maschine, die selbst Opposition nur simuliert, Geschichte und Zeit wirken wie *gefroren* (Debord).

Das Subjekt wird mit seinen individuellen Begabungen, Wünschen, Mängeln und Fehlern nur noch als Zahnrad eines Systems, als Zuschauer in einer Massengesellschaft, als Konsument seines eigenen Lebens hinterlassen. Es fügt sich so ein in die *Konsumgesellschaft*, also in eine kybernetische Ordnung, bestimmt vom Menschenbild des Homo oeconomicus. Häufig werden hierfür von Debord auch Metaphern des Schlafes benutzt.

Das ganze Leben der Gesellschaften, in welchen die modernen Produktionsbedingungen herrschen, erscheint als eine ungeheure Ansammlung von Spektakeln. Alles, was unmittelbar erlebt wurde, ist in eine Vorstellung entwichen. (Debord in *Die Gesellschaft des Spektakels*).

Die einzige nihilistische Gesetzmässigkeit des Spektakels: *Was erscheint, ist gut, was gut ist, erscheint.* Debord unterschied zwischen einem *konzentrierten* Spektakel in totalitären Staaten etwa des Ostblocks oder im Faschismus (Führerkult, autoritäre Herrschaft), und einem - raffinierteren, subtileren - *diffusen* Spektakel in Westen.

Er kritisiert das Leben in einem Kapitalismus, der alle Aspekte des Lebens in Waren verwandelt (*Totalität der Ware*, Kommodifizierung) und menschliche Erfahrungen oder Beziehungen nur noch durch Bilder vermittelt, simuliert (wie z.B. in der Verkaufspsychologie). Real Erlebtes wird durch seine Repräsentation ersetzt, Debord nimmt hier Ideen der Postmoderne vorweg. Dabei bezieht er sich u.a. auf die Geschichte des Anarchismus, aber auch auf Motive von Hegel und auf Texte wie *Das Kapital* von Marx oder *Geschichte und Klassenbewusstsein* von Georg Lukács. Für Debord ist der zentrale Punkt bei Marx nicht die Ausbeutung, sondern eine *Entfremdung*, die jeden betrifft, und dabei nicht als Unterdrückung, sondern als Komfort erscheint: Etwa in den reichhaltigen Auslagen eines Supermarktes und der erkaufte Freundlichkeit der Kassiererin (*Service*), in der Fernsehshow, die Millionen

Zuschauer mit stereotyper Unterhaltung gleichzeitig an den Bildschirm fesselt, im Massen-Tourismus, der vermeintlich exotische Länder konsumiert, aber dabei zunehmend nur noch das antrifft, was man von zuhause schon kennt. Arbeitszeit und Freizeit sind in ähnlicher Weise organisiert und strukturiert.

Der Alltag in den modernen westlichen Gesellschaften ist für ihn gekennzeichnet durch Konformismus und Passivität der dort lebenden Menschen. Ihr Leben ist auch jenseits von Arbeit und Konsum nur noch vom *Quantitativen*, nicht (mehr) vom *Qualitativen* bestimmt. Im Zuge dieser Entwicklung wird auch der Niedergang von Kunst, Kultur, Kreativität, und des Interesse der Menschen aneinander beklagt. Eine einstmalige gewaltsame *Unterdrückung* von Freiheitsbestrebungen durch Polizei und Staatsapparat sieht Debord zunehmend durch harmloser erscheinende Massnahmen der Psychologie und Soziologie ersetzt (siehe dazu u.a. auch den späteren Begriff der Biopolitik).

Statt seine eigenen Bedürfnisse zu erkennen, orientiere sich der Mensch im *Spektakel* an vorgefertigten, massenmedial verbreiteten Bildern (klischeehafte Lebensstile, Rollenangebote, erwünschte Verhaltensweisen) und versuche diese zu imitieren. Wahlfreiheit beschränke sich auf die Wahl zwischen Produkten, Angeboten am Markt. Dieses Leben erzeuge aber durch seine mangelnde Intensität, durch die *Trennung* voneinander in den *Rollen* (Chef - Angestellter, Gast - Kellner, ...) Leere, Verzweiflung, Langeweile und Überdross beim Einzelnen, die durch vermehrten Konsum von immer ausgefalleneren Produkten, Stars, Ideologien oder Moden übertüncht werden müssten. Auch Religion wird dabei nur als weitere Facette des Spektakels interpretiert, als eine ältere Form. In perfider Weise assimiliert das Spektakel selbst Rebellion und nutzt sie für sich (Rekuperation). Debord in Abwandlung eines Zitats von Theodor W. Adorno (*Es gibt kein richtiges Leben im falschen*): *In der wirklich verkehrten Welt ist das Wahre ein Moment des Falschen.*

Die Menschen sollen sich Debord zufolge die Welt und



Zweckentfremdeter Science-Fiction-Comic, Frankreich, ca. 1968, neuer Text aus *Die Gesellschaft des Spektakels*



Debord beschäftigte sich auch in seiner künstlerischen Arbeit viel mit dem Film. Es wurde das Kino, der Ort des Kinosaals als Metapher für die Gesellschaft interpretiert. Die amerikanische Ausgabe von *Die Gesellschaft des Spektakels* erschien mit dem Foto des Publikums eines 3D-Kinos auf dem Buchcover: alle Zuschauer tragen die selbe 3D-Brille, und alle blicken in die gleiche Richtung.

die Geschichte deshalb *wiederaneignen*:

Die Welt besitzt schon den Traum von einer Zeit, von der sie jetzt das Bewusstsein besitzen muss, um sie wirklich zu erleben.

Einordnung

Debords Denken ist geprägt von der Überflusgesellschaft der 60er, die noch nicht von späteren Wirtschaftskrisen und der Massenarbeitslosigkeit erschüttert war. Es ist die Kritik an einem Kapitalismus, der perfekt zu funktionieren scheint. Bei seiner Analyse ging er vor allem von Beobachtungen des Alltagslebens der französischen Nachkriegs-Gesellschaft der 60er aus, davon, wie sich diese in den Medien widerspiegelte. Die spezielle Kritik an einer Gesellschaft, die nur noch aus ihren Oberflächen zu bestehen scheint, ist dennoch ein Grund für ein weiterhin bestehendes Interesse an Debords Thesen, bald 40 Jahre nach ihrer Publikation.

Ebenso gewinnen sie angesichts der Debatten um Neoliberalismus und Privatisierung wieder an Aktualität. Debords philosophisches, dem Laien sprachlich schwer zugängliches Werk im hegelianisch-marxistischen Duktus hat allerdings schon manchen Leser abgeschreckt.

Zusätzlich verfasste Debord in den 80ern die *Kommentare zur Gesellschaft des Spektakels*, die ein Resümee der Entwicklung seit den 70ern ziehen.

Sowohl die Studentenrevolte im Frankreich Ende der 60er, als auch Protagonisten der Punk-Bewegung zitierten immer wieder Motive des Buches (z.B. als Konsumkritik), oft in vereinfachter Form und ohne Kenntnis der Herkunft.

Wenn selbst heute noch manchmal kritisch von einem *Politikspektakel* oder *Medienspektakel* die Rede ist, wenn *Spassgesellschaft* oder *Konsumwahn* kritisiert werden, dann schwingt in diesen Begriffen immer noch ein Rest dessen mit, was Debord beschrieb.

Die Gedanken Debords und der Begriff *Spektakel* im Zusammenhang mit Medien sollten aber auch eine Fortsetzung in einer *Medienkritik* finden, die etwa Abkehr vom *Fernsehkonsument*, oder Partizipation des Zuschauers im Theater der 70er forderte, und sich weiter bis zu den Diskussionen um Interaktivität bei Medien in den 80ern

und 90ern entwickelte. Debord lehnte solcherlei Bestrebungen und Lesarten seines Textes immer scharf ab, für ihn griffen sie zu kurz, stellten eher eine Karrikatur dessen dar, was er selbst forderte.

Viele von Debords Ideen wurde später auch von Philosophen wie Giorgio Agamben oder Jean Baudrillard wieder aufgenommen.



Familie beim Fernsehen, ca. 1958

Eine aktuelle philosophische Lektüre des Buches hinterfragt teilweise Debords Idee eines *authentischen Lebens*, das gegen das *Spektakel* gestellt wird, sich vom Spektakel emanzipieren müsse. Diese Idee einer *ursprünglichen Authentizität*, wie sie sich z.B. auch in der Romantik findet, stelle in sich bereits eine Fiktion dar.

Eine oberflächliche Nähe scheint auch zu einem konservativen Kulturpessimismus zu bestehen, der jedoch angesichts der Moderne und Postmoderne wieder zu alten Mythen zurückkehren möchte, während Debords Philosophie in eine entgegengesetzte Richtung weist (Postmoderne).

Trivia

Nachdem die Erstausgabe in Frankreich erschienen war und auf grosses Interesse stiess, sollte Debord 1968 der sog. *Sainte Beuve*-Literatur-Preis verliehen, und mit einer Cocktail-Party gefeiert werden. Debord liess daraufhin gegenüber seinem Verleger Edmond Buchet durchblicken, dass er radikal gegen Literaturpreise sei und dieser *Fehlgriff* besser *vermieden* werden solle, da er ansonsten nicht *instande* sein würde, *jüngere Situationisten* von *Tätlichkeiten* gegen die Preisrichter abzuhalten. Diese sahen daraufhin von ihrem Vorhaben ab.

Die Rechte am Buch hält in Frankreich heute Alice Debord bzw. der Verlag Gallimard.

In Deutschland existierte ein Raubdruck, später eine Ausgabe des Nautilus-Verlag. Ironischerweise war das Werk 2005 Gegenstand einer Urheberrechts-Kontroverse zwischen dem jetzigen Inhaber Tiamat-Verlag und Aktivisten, die einen Link zu einem (nicht von ihnen) illegal ins Internet gestellten PDF-File des Buches bereitgestellt hatten. Das berühmte Anti-Copyright der S.I. bezog sich - juristisch betrachtet - nur auf die Inhalte der Zeitschrift S.I., in der es vorkam. Debords Buch war dort nur in Auszügen erschienen. Seine Philosophie, sein Buch jedoch stellen eine Anklage genau der Zustände dar, in denen das (digital vervielfältigbare) philosophische Werk eines toten Autors Eigentum, und Gegenstand juristischer Auseinandersetzungen wird - weil es zugleich Ware sein soll. Die englischen und französischen Versionen der Netz-Variante werden von den entsprechenden Verlagen angeblich stillschweigend geduldet. Aber auch die deutsche Version existiert weiterhin im Internet.

Zitate

- *Das Spektakel ist der Moment, worin die Ware zur völligen Besetzung des gesellschaftlichen Lebens gelangt ist. Das Verhältnis zur Ware ist nicht nur sichtbar geworden, man sieht sogar nichts anderes mehr: Die Welt, die man sieht, ist seine Welt.*
- *Das Spektakel ist das Kapital in einem solchen Grad der Akkumulation, dass es zum Bild wird.*
- *Da, wo sich die wirkliche Welt in bloße Bilder verwandelt, werden die bloßen Bilder zu wirklichen Wesen und zu den wirkenden Motivierungen eines hypnotischen Verhaltens.*
- *In der Epoche ihrer Auflösung ist die Kunst [...] eine Kunst der Veränderung und zugleich der reine Ausdruck der unmöglichen Veränderung. Je grandioser ihr Anspruch ist, um so mehr liegt ihre wahre Verwirklichung jenseits von ihr.*
- *Die durch und durch zur Ware gewordene Kultur muss auch zur Star-Ware der spektakulären Gesellschaft werden. (Die Gesellschaft des Spektakels)*
- *Die inhaltsleere Diskussion über das Spektakel, das heißt über das, was die Eigner dieser Welt treiben, wird so durch das Spektakel selber organisiert: man legt Nachdruck auf die enormen Mittel des Spektakels, um nichts über deren umfassende Verwendung zu sagen. So wird der Bezeichnung Spektakel oft die des Mediensektors vorgezogen. Damit will man ein einfaches Instrument bezeichnen, eine Art öffentlichen Dienstleistungsbetrieb, der mit unparteiischen »Professionalismus« den neuen Reichtum der Kommunikation aller mittels Mass Media verwaltet, der Kommunikation, die es endlich zur unilateralen Reinheit gebracht hat, in der sich selig die bereits getroffene Entscheidung bewundern läßt. Kommuniziert werden Befehle, und in bestem Einklang damit sind die, die sie gegeben haben, und auch die, die sagen werden, was sie davon halten.*
- *Da den 68er Unruhen [...] nirgends ein Umsturz der herrschenden Gesellschaftsordnung gelungen ist, hat sich das Spektakel [...] allenthalben verstärkt. Das heisst, es hat sich nach allen Seiten bis zu den äussersten Enden ausgebreitet, und dabei seine Dichte im Zentrum erhöht. Sogar neue Defensivtechniken hat es erlernt, wie dies gewöhnlich bei angegriffenen Mächten der Fall ist. (Kommentare zur Gesellschaft des Spektakels)*
- *Beim Lesen dieses Buches muss man berücksichtigen, dass es wissentlich geschrieben wurde in der Absicht, der Gesellschaft des Spektakels zu schaden. (Debord 1992 im Vorwort zur dritten Auflage der französischen Ausgabe)*

Literatur

- Guy Debord: *Die Gesellschaft des Spektakels*, Edition Tiamat, Berlin 1996.

Weblinks

- *The Society of the Spectacle*
http://en.wikisource.org/wiki/The_Society_of_the_Spectacle (engl.), bei Wikisource
- *Wo nicht nur Baudrillard zur Schule ging - Artikel bei textem* <http://www.textem.de/263.0.html>
- *Monochrom.at: Symposium 2005 zu Debords Thesen*
<http://www.monochrom.at/spektakel-kunst-gesellschaft/>
- *MedienKunstNetz über Kino, Debord und das Spektakel*
http://www.medienkunstnetz.de/themen/kunst_und_kinematografie/debord/1/
- *Heise.de:Tiamat-Verlag lässt Link in einem Online-Seminar untersagen* <http://www.heise.de/newsticker/ressult.xhtml?url=/newsticker/meldung/62829&words=Debord>

Pop-Art

Pop-Art (englisch *Pop art*) ist eine Kunstrichtung vor allem in der Malerei, die Mitte der 50er Jahre des 20. Jahrhunderts unabhängig voneinander in England und den USA entstand und in den 60er Jahren zur herrschenden künstlerischen Ausdrucksform aufstieg. Die Motive sind der Alltagskultur, der Welt des Konsums, den Massenmedien und der Werbung entnommen.

Von den Künstlern wurde Pop-Art oft als Antikunst bezeichnet, die sich dem Trivialen zugewandt hat. Der Popkünstler fordert die absolute Realität, das heißt, dass alle Elemente rein, klar definierbare Gegenstands-Elemente sein müssen. Die meisten Formen werden wie in Comic-Heften mit schwarzen Linien umrandet. Oft sind die dargestellten Gegenstände wie in einem Plakat ohne Tiefe, also flächig dargestellt. Die Farben sind immer klar, meist uni, ohne besondere Abstufungen.

Banale Gegenstände des Alltags werden isoliert und entweder allein oder in Collagen der wie bei Wolf Vostell in *Dé-coll/agen* verfremdet und verarbeitet. Pop-Art ist eine Verknüpfung von Realität und Kunst, die mit eigenen abstrakten Mitteln hantiert. Schlagwörter : populär, verbrauchbar, billig, witzig, sexy, massenproduziert, spielerisch, verführerisch, auffallend

Der Begriff "Pop Art"

Das Wort "Pop Art" könnte sowohl von der englischen Bezeichnung "to pop" = knallen, explodieren, oder auch von "popular" = beliebt, volkstümlich, stammen. Der englische Kritiker Lawrence Alloway, der diesen Begriff zwischen 1955 und 1957 in seinen Kritiken prägte, wollte damit allerdings die Produkte der Massenmedien und nicht die Kunstwerke kennzeichnen, wie er 1966 klar stellte. Neben 'pop art' benutzte er dazu auch den Begriff 'pop culture'.

Entwicklung

Die Entwicklung der Pop Art zu einer eigenständigen Kunstrichtung vollzog sich unabhängig voneinander in England und den USA. Die Hauptprotagonisten dieser Bewegung, die sich gegenüber den jeweils herrschenden Stilformen durchzusetzen hatten, erfuhren erst von der wesensverwandten Entwicklung jenseits des Atlantik als sich die neue Bewegung bereits halbwegs etabliert hatte und eine gegenseitige Bekräftigung nicht mehr nötig war. Die Zentren der Pop Art lassen sich grob gesehen auf New York und London beschränken, die als Geburtsstätten der Pop Art gelten.

Pop Art in England

In England gilt Richard Hamilton als Begründer der Bewegung. Sein Werk *Just What Is It That Makes Today's Home So Different, So Appealing?* von 1956 (Collage, Kunsthalle Museum, Tübingen, Germany) gilt als erstes ausgewachsenes Pop Art Werk, auf das sich fast jede Darstellung der frühen Pop Art bezogen hat. Das Bild war das Motiv für die Ausstellung "This is Tomorrow". Diese Ausstellung war das letzte gemeinsame Ereignis der Independent Group, ein von befreundeten Künstlern gebildeter Kreis, der darauf zielte, der interessierten Öffentlichkeit neue Themen in ungewöhnlicher Präsentationsform nahezubringen.

Der enge Kreis der Gruppe zählte zirka 20 Mitglieder. Im Vordergrund stand nicht das Endprodukt Ausstellung, sondern das Aneignen von Erkenntnissen über Quellen, Zusammenhänge und Auswirkungen. Deshalb bestimmten



Claes Oldenburg: Eistüte in Köln (Foto: Hans Peter Schaefer)

auch zunächst Vorführung, in der Eduardo Paolozzi seine Bunk-Collagen präsentierte. Er zog keinerlei Gliederungsprinzip in Erwägung, sondern deckte das Publikum ohne jeden Kommentar mit einer raschen Folge projizierten Collagen, die aus Illustrierten, Trivilliteratur und Produktwerbung zusammengestellt waren, ein.

Dieser Vortrag war maßgebend für die gesamte Pop-Richtung. Paolozzi und seine Independent Group Mitglieder waren sich dieser tieferen Bedeutung aber bewusst, obwohl er eigentlich nur seine Lieblingsbilder vorzeigte und gar nichts anderes wollte. Zum ersten Mal wurden populäre Images in einer beinahe akademischen und ernsthaften Veranstaltung einbezogen. Die ersten Vorträge waren - mit Ausnahme der von Paolozzi - eher technologischen Themen gewidmet, wie z.B. Karosserieentwürfe, Maschinenästhetik und Hubschrauberdesign. Erst später gewannen Aspekte wie Mode, Science-Fiction, Popmusik und Hollywood-Filme an Bedeutung. Immer mehr Mitglieder der Independent Group widmeten sich der vielfältigen Erscheinungsform der Massenkultur. Eduardo Paolozzi, Peter Blake, David Hockney, Allen Jones zählen zu den wichtigsten Künstlern der englischen Pop-Art.

Pop Art in den USA und Europa

In den USA wurde Pop-Art als bewusste Abkehr von der Malerei des Abstrakten Expressionismus verstanden. Aufgrund der künstlerischen Tradition der USA war die Pop-Art hier direkter und weniger theoretisch ausgerichtet als in Europa. Sehr bekannt sind die Flaggen-Bilder von Jasper Johns, die Materialobjekte von Robert Rauschenberg, die Siebdrucke von Andy Warhol, die Comic-Bilder von Roy Lichtenstein und die Gegenstands-Nachbildungen aus weichen Materialien von Claes Oldenburg oder die Riesenbilder von James Rosenquist.

In Europa wurde die amerikanische Pop-art in größerem Umfang erstmals 1968 auf der vierten Documenta in Kassel ausgestellt. Dort erwarb der Sammler Peter Ludwig große Werkblöcke, die später als Schenkung in das Kölner Museum Ludwig übergingen, wo sich noch heute die größte Sammlung von Pop-art außerhalb der USA befindet.

Weblinks

- <http://poster-art-gallery.com/pop-art/reproduction-pop-art.php> Kunst aus dem Pop-Art Zeitalter *Poster*, Reproduktionen, und Informationsquellen zu diesem Kunststil und dessen Künstlern

Roy Lichtenstein

Roy Fox Lichtenstein (* 27. Oktober 1923 in Manhattan; † 29. September 1997 in Manhattan, war ein US-amerikanischer Lehrer und Maler (Künstler) der Pop-Art. Neben Andy Warhol war er der wohl bekannteste Vertreter dieser Kunstrichtung.

Stilistik

Lichtenstein malte mit kräftigen, klaren Farben. Seine Werke erinnern häufig an Comics oder an alte Zeitungsanzeigen. Auf diesem Weg versuchte Roy Lichtenstein die Kunst mit dem Konsumgut zu verbinden. Er nutzte bewusst Elemente der industriellen Produktion kommerzieller Produkte wie den Comicheften und den Werbeanzeigen, verband diese mit der Kunst und kritisierte damit die Abgehobenheit der Kunst vom alltäglichen und konsumgeprägten Leben.

Für seine Zwecke entwickelte Roy Lichtenstein eine besondere Maltechnik weiter, die im Englischen *Benday Dots* genannt wird und von dem amerikanischen Künstler und Erfinder Benjamin Day für die industrielle Illustration entwickelt wurde. Dabei setzte er statt Farbflächen nur gleichmäßige Farbpunkte und verlieh somit seinen großformatigen Werken einen künstlichen Anspruch. Diese Rastermethode, der andere Künstler anfangs mit Humor begegneten, karikierte auch er selbst, zum Beispiel mit dem Werk *Magnifying Glass* (1963, dt. *Vergrößerungsglas*).

Biografie

Die Lehrjahre

Roy Lichtenstein wurde 1923 in eine New Yorker Mittelsstandsfamilie geboren. Sein Vater war Grundstücksmakler. Er besuchte eine Privatschule die in ihrem Lehrplan keinen Kunstunterricht enthielt und auch in seiner Familie gab es wenig künstlerisches Potential. Als Teenager begann er zu Hause das Malen und Zeichnen. Zeitgleich entwickelte er ein Interesse am Jazz und nahm Jazzmusiker mit ihren Instrumenten als Vorlage für Porträts im Stil von Ben Shahn. Seine Modelle traf er bei Konzerten in Harlem und in Jazz-Clubs der 52 Street.

Im Sommer 1939 besuchte er die Kurse der *Art Students League* bei Reginald Marsh. Lichtenstein zeichnete Modelle und New Yorker Stadtszenen wie Coney Island, Straßenfeste und Boxkämpfe. Marsh selbst gehörte zu den Malern, die sich der nationalen Kunst und Malerei verschrieben hatten. Er malte Motive des Alltagslebens und konzentrierte sich dabei auf greifbare Motive, Abstraktionen wie sie der Kubismus oder der europäische Futurismus enthielt, lehnte er ab. Darauf begründeten sich auch die Motive Lichtensteins, obwohl sein erklärtes Vorbild bereits zu dieser Zeit Pablo Picasso war, dessen blaue und rosa Periode Lichtensteins frühe Werke stark beeinflussten.

1940 beendete Lichtenstein die High School und schrieb sich aufgrund fehlender Möglichkeiten in New York an der Ohio State University in der *School of Fine Arts* ein. Er selbst wollte Künstler werden, ließ sich von seinen Eltern jedoch überreden, ein Lehrdiplom an der Kunstakademie zu machen. Den größten Einfluss auf ihn übte Professor Hoyt L. Sherman aus und Lichtenstein malte Modelle und Stilleben im Stil des Expressionismus. Von 1943 bis 1945

unterbrach er sein Studium und diente beim Militär, dabei wurde er in Europa eingesetzt. Mit Tusche, Stift und Kreide fertigte er in dieser Zeit Naturzeichnungen an und nach dem Krieg studierte er kurze Zeit an der Pariser Cité Universitaire und kam dann zurück.

Sherman nutzte in seinen Kursen eine Methode, die als „Flash room“ bekannt wurde. Dabei dunkelte er den Raum ab und projizierte kurz Bilder auf bis zu drei Leinwände, die im Laufe des Semesters immer komplexer wurden, später hängte er reale Objekte an die Decke, die ebenfalls kurz angestrahlt wurden. Die Studenten mussten das Gesehene im Dunkeln aufgrund des gedanklichen Nachbildes zu Papier bringen. Auf Lichtenstein hinterließen diese Kurse einen sehr prägenden Eindruck. In seinen späteren Werken versuchte Lichtenstein immer wieder, die Flächigkeit des Bildes mit der Präsenz des mehrdimensionalen Gegenstandes zu kombinieren.

Im Juni 1946 schloss er sein Studium an der *Ohio State University* ab. Er begann anschließend den *Master of Fine Arts*-Studiengang und nahm eine Lehrtätigkeit an, die bis 1951 dauerte. In dieser Phase ließ er sich bei seinen halbabstrakten Bildern von den Kubisten inspirieren.

Frühe und weitgehend erfolgreiche Künstlerjahre

1950 schloss er den Master-Studiengang ab und verlor im Jahr darauf seine Dozentenstelle, da die große Zahl der durch den Staat mit dem G.I. Bill geförderten Studenten einbrach. Bereits im Jahr 1949 heiratete Roy Lichtenstein Isabel Wilson, von der er 1965 wieder geschieden wurde. Das Paar bekam zwei Söhne, David Hoyt (* 1954) und Mitchell Wilson (* 1956). Lichtenstein zog im Jahre 1951 nach Cleveland, wo seine Frau eine Anstellung hatte, und arbeitete als grafischer und technischer Zeichner sowie als Designer für Weißblechdosen. Seine ersten Einzelausstellungen 1949/1950 fanden in der *Ten-Thirty Gallery*, Cleveland und der *Carlebach Gallery*, New York statt.

Zwischen 1952 und 1955 konzentrierte Lichtenstein sich auf typisch amerikanische Sujets, beschäftigte sich mit Expressionismus, Abstraktion und bemalten Holzkonstruktionen. Sein künstlerisches Schaffen stellte eine irritierende Verfremdung von typisch amerikanischen Gemälden (etwa Western-Motiven von Frederic Reington und Charles Wilson Pealé) auf kubistische Weise dar. Dadurch entstand eine Art von distanzierter historischer Malerei, die zwar eine Bewunderung für die gewählten Motive enthielt, aber zugleich durch die Maltechnik zu diesen auf Abstand ging. Ähnliche Motive verwendete Lichtenstein zu dieser Zeit auch für Skulpturen aus Holz und Metall. Bis 1957 kamen noch drei weitere Ausstellungen in der *John Heller Gallery*, New York hinzu; Lichtenstein konnte allerdings trotz der Präsentation seiner Werke nur wenige verkaufen. Aus diesem Grunde nahm er 1957 seine Lehrtätigkeit erneut auf. Er erhielt eine Anstellung als Assistenzprofessor für Kunst an der New State University, Oswego, wo er für die folgenden drei Jahre unterrichtete.

Die ersten Anzeichen von Pop-Art ließen sich 1956 in humorvollen Lithografien erkennen, obwohl er zu dieser Zeit noch vorwiegend expressionistische Bilder malte. 1957 entstand etwa das Bild *Ten Dollar Bill*, welches einen stark abstrahierten Zehndollarschein darstellte. Die

Konzentration Lichtensteins auf den zu der Zeit in den USA sehr populären Expressionismus wird häufig als Versuch gedeutet, auf den Mainstream aufzuspringen und auf diese Weise kommerziell erfolgreich zu werden. Dabei herrschten zwei Richtungen des Expressionismus vor, zwischen denen Lichtenstein pendelte, zum einen das „Action Painting“, vornehmlich repräsentiert durch Willem de Kooning und Jackson Pollock und zum anderen der introvertierte Expressionismus, der zum Beispiel durch Barnett Newman und Robert Motherwell vertreten wurde. Newman wurde bekannt durch große und reine Farbflächen, die den Betrachter zu einer meditativen Beschäftigung mit dem Bild animieren sollten.

Roy Lichtenstein begann 1957 mit diesem Stil zu experimentieren und stellte seine Werke 1959 erneut in New York aus, allerdings ohne damit viel Aufmerksamkeit zu erregen. Wahrscheinlich aus fehlender Überzeugung für diesen Stil begann er schließlich gelegentlich Comic-Figuren wie Mickey Mouse, Donald Duck, Bugs Bunny und andere Disney-Charaktere zu malen. Er selbst reflektierte dies als einen reinen Verzweiflungsschritt, denn seiner Ansicht nach waren *zwischen Milton Resnick und Mike Goldberg einfach keine Nischen mehr frei*. Seine ersten Disney-Bilder wurden nie öffentlich gezeigt und zu einem großen Teil von Lichtenstein selbst wieder übermalt.

Look Mickey, der Durchbruch einer Provokation

Von 1960 bis 1964 war Lichtenstein an der Rutgers University in New Jersey angestellt und zog auch dorthin um. Er lernte dort Allan Kaprow kennen, der ihn mit Robert Watts, Claes Oldenburg, Jim Dine, Robert Whitman und anderen bekannt machte. Kaprow wurde bekannt durch seine Etablierung von Happenings und Installationen, die die Kunst mit der Verwendung von Alltagsgegenständen verband. Diese Einstellung teilte er mit seinem Lehrer, dem Musiker John Cage, der auch als Mentor der beiden Extremkünstler Robert Rauschenberg und Jasper Johns galt. Deren extremer Umgang mit der Kunst stellte für Lichtenstein die Grundlage für seine provokativen Comicbilder dar. Lichtenstein experimentierte erst mit Kaugummibildern und kam dann auf die Idee, diese großformatig zu produzieren. Als Experiment gestartet, begeisterte diese Idee den Maler und 1961 brach er dann auch mit den restlichen Traditionen der bisherigen Malerei, indem er die Imitation der industriellen Drucktechnik und vor allem die aus den Comics bekannte Sprechblase in seinen Bildern verwandte.

Das erste Resultat dieser neuen Idee war 1961 das Bild *Look Mickey* (dt. *Schau mal Micky*), auf dem Mickey Mouse und Donald Duck auf einem Bootssteg dargestellt waren. Donald ruft begeistert aus *Look Mickey, I've hooked a big one!!*, obwohl sich sein Angelhaken nur in seiner Jacke verfangen hat, Mickey steht grinsend mit vorgehaltener Hand hinter ihm. Mit diesem Bild gelang Roy Lichtenstein der Durchbruch; sein Stil wurde zugleich der industrielle Stil des gedruckten Comics. Im gleichen Jahr malte er sechs weitere Bilder in demselben Stil. Unter diesen Bildern findet sich auch *Mr. Bellamy*. Lichtenstein legte seine Bilder im Herbst dem New Yorker Galerie (Kunst)Galeristen Leo Castelli vor, der sie sofort für seine Galerie akzeptierte. Einige Wochen später tauchte in der gleichen Galerie auch Andy Warhol mit Comicbildern auf,

diese lehnte Castelli jedoch ab. Als Warhol die Bilder Lichtensteins sah, schwor er den Comics ab, da er diese Nische als besetzt und in Lichtenstein seinen Meister erkannte. Stattdessen verlegte er sich auf die künstlerische Darstellung von Quantitäten und Wiederholungen, mit denen er dann weltbekannt wurde.

1962 waren alle Bilder an bedeutende Sammler verkauft und Roy Lichtenstein war in der komfortablen Lage, von seinen Bildern zu leben. Diese Erfahrung verarbeitete er 1962 in seinem *Masterpiece* (dt. Meisterstück), in dem er die Protagonistin zu ihrem Begleiter sagen lässt: *Why, Brad Darling, this painting is a Masterpiece! My, soon you'll have all of New York clamoring for your work!*. In diesem Jahr nahm Lichtenstein auch an den ersten wichtigen Ausstellungen der Pop-Art teil:

- *The New Paintings of Common Objects* im Pasadena Art Museum
- *New Realists* in der Sidney Janis Gallery, New York

Kunst und Kommerz

1963 zog Roy Lichtenstein wieder nach New York und widmete sich im folgenden Jahr ganz der Malerei. In der Folgezeit entstanden eine Vielzahl von Werken des Künstlers, die in verschiedene Themenbereiche einzuordnen sind und oftmals als Serien gemalt wurden. Neben der reinen Malerei widmete sich Lichtenstein auch der Plastik sowie der Installation künstlerischer Objekte; auch hier immer auf den Lichtenstein-Stil bedacht. Roy Lichtenstein nutzte im Gegensatz zu Andy Warhol nie Fotografien als Vorlage für seine Bilder. Stattdessen verwandte er weiterhin Vorlagen aus Comicserien oder auch aus dem Branchenbuch, wie etwa bei *Girl with Ball* (1961, dt. Mädchen mit Ball).

Sein Frühwerk zeichnete sich noch durch eine starke Themenfächerung aus. Bei vielen dieser Bilder sind die Vorlagen noch greifbar und ein direkter Vergleich ist möglich. Bei anderen, wie etwa der Darstellung *Golf Ball*, handelt es sich offensichtlich um Studien zur Dreidimensionalität. Starke Einflüsse von Pablo Picasso und von Piet Mondrian lassen sich bei den Bildern Lichtensteins dieser Zeit erkennen, zugleich werden in seiner simplen Objektwahl Parallelen zu zeitgenössischen Künstlern wie Claes Oldenburg deutlich, der Tortenstücke oder Sandwiches aus Vinyl oder Gips gestaltete. Unübersehbar von der Überflutung mit Werbung für neuartige Geräte und Gegenstände der Zeit beeinflusst, entstanden Bilder wie *Roto Broil* (1961, dt. Friteuse), *Washing Mashine* (1961, dt. Waschmaschine) oder *Sock* (1961, dt. Socke). Diese „kommerzielle Kunst“ teilte mit den Comicbildern die subtile Darstellung. Die Wiedergabe von Alltagsgegenständen stieß bei den Kunstkritikern auf Ablehnung, nicht jedoch bei den Käufern bei Castelli. Durch seinen Versuch, die industrielle und damit kommerzielle Produktion der Comics zu kopieren, steigerte Lichtenstein die enge Verbindung zwischen Kunst und Kommerz weiter. Spätestens mit seinem Werk *Art* (1962) führte er die traditionelle Institution Kunst ad absurdum, indem er ein beinahe zwei Quadratmeter großes, in schwarzer Schrift gehaltenes Wort als Kunst darstellte: ART, zu deutsch Kunst.

Ein sehr eindrucksvolles Beispiel für seine Nutzung industrieller Ideen ist seine Farbgebung. Wie der kommerzielle Produzent von Druckwerken versuchte Lichten-

stein, so wenig Farben wie möglich einzusetzen. Während der Drucker dies jedoch aus ökonomischen Gründen tut wird es bei Lichtenstein zu einem künstlerischen Mittel. Schwarzes Haar, etwa bei dem Bild *Drowning Girl* (1963, dt. Ertrinkendes Mädchen), stellte Lichtenstein blau dar und sparte sich so die Lichteffekte. Große Flächen wurden entweder vollständig gefüllt oder durch die typische Punktierung dargestellt, wieder ein ehemals ökonomischer Zwang, den Lichtenstein im Sinne seiner Kunst einsetzte.

Die Personen, die Lichtenstein in seinen Werken abbildete, entbehrten jeder Individualität und stellten in der Regel den Prototyp der schönen Frau dar - meist blond - wie etwa in *Eddie Dyptych* (1962, dt. Eddie Dypitchon), *The Kiss* (1962, dt. Der Kuss) oder *Vicky* (1964). Ein weiteres wesentliches Element, wieder entliehen aus den Comics, war Gerade die Kriegsbilder dieser Zeit wurden häufig als eine Antikriegshaltung des Künstlers interpretiert, der Lichtenstein aber eine deutliche Absage erteilte:

Es ist kein vorrangiges Ziel meiner Kriegsbilder, militärische Aggressivität in einem absurden Licht darzustellen. Persönlich finde ich, unsere Außenpolitik ist in vieler Hinsicht barbarisch gewesen, aber das ist es nicht, worum es mir bei meiner Arbeit geht, und ich will diese weitverbreitete Position auch nicht ausschlagen. Das Thema meiner Arbeit betrifft eher unsere amerikanische Definition von Bildern und visueller Kommunikation

Abstraktionen im Comicstil

Bereits während seiner frühen Schaffensphase begann Lichtenstein auch mit einer Verbindung der Abstraktion und seines neu entwickelten Comicstils. 1964/1965 erstellte er Gemälde und Keramikskulpturen von Frauenköpfen sowie Landschaften und setzte auch seine Explosionen in Skulpturen um (etwa *Explosion No. 1* (1965) aus lackiertem Metall). Bis 1969 widmete er sich dann der Monumentalarchitektur, seinen Pinselstrich-Serien, Explosionen und modernen Gemälden mit einem Bezug auf die 1930er.

Auch bei seinen abstrakten Werken, die wie Comicversionen der Bilder von Pablo Picasso oder anderer Künstler der Zeit wirken, spielte Lichtenstein mit einem Wechsel der starken schwarzen Linien, ausgefüllten und punktierten Flächen. Dabei entstanden Werke wie *Study for Preparedness* (1968, dt. Studie für das Bild Bereitschaft), oder das aus vier Tafeln bestehende *Modular Painting with four Panels No. 2* (1969). Die Pinselstrichserie setzte monochrome Pinselstriche mit schwarzen Einfassungs- und Riefenlinien auf einen punktierten Grund (etwa *White Brushstroke I* (1965) oder *Yellow and Green Brushstrokes* (1966).

Anfang 1969 arbeitete er in Los Angeles an einem Film über Seelandschaften und experimentierte zusammen mit Joel Freedman in New York mit dem Medium des Films. 1970 zog er nach Southampton, Long Island um und wurde Mitglied in der American Academy of Arts and Sciences.

In den 1970ern beschäftigte er sich mit optischen Täuschungen und Werken der Kunstgeschichte. In dieser Phase entstanden verschiedene Stilleben wie *Still-Life with Silver-Pitcher* (1972, dt. Stilleben mit Silberkrug), *Still-Life with Net, Shell, Rope and Pulley* (1972, dt. Stilleben mit Netz, Muschel und Tau) oder *Still-Life with Lemons* (1975,

dt. Stilleben mit Zitronen), in denen er auch die Stilleben des 19. Jahrhunderts abstrahierte. Weitere Werke nutzen die Arbeiten anderer Künstler als Vorbild, etwa die *Forest Scene* (1980, Waldszene) oder *Rouen Cathedral (Seen at Three Different Times of Day) Set No. 2* (1969, nach Claude Monet) sowie *Red Horseman* (1974, dt. Roter Reiter nach dem gleichnamigen Bild von Carlo Carrà). Die Serie *Artist's Studio* wiederum beschäftigte sich mit seinen eigenen Werken, die Lichtenstein in neuem Zusammenhang wieder darstellte (etwa *Artist's Studio, Look Mickey* (1973), *Artist's Studio - with model* (1974) oder *Artist's Studio, Foot Medication* (1974)). 1979 erhielt er den Auftrag für eine öffentliche Skulptur, eine Meerjungfrau für das *Theater of Performing Arts* in Miami Beach, Florida.

Besonders in den 1980er entstanden Werke von Roy Lichtenstein, die die Comic-Atmosphäre wieder vollkommen verließen und an die expressionistischen und surrealen Wurzeln des Künstlers erinnerten. Mit klaren Farben, allerdings ohne flächige Elemente oder Einrahmungen, stellte er gegenständlich Eindrücke wie Landschaften dar. In dieser Zeit entstanden etwa *Red Barn through the Trees* (1984), *Sunrise* (1984) oder *Landscape with Red Roof* (1985)

1995 wird ihm der Kyoto-Preis verliehen.

Von der George Washington University, Washington D.C. erhielt Roy Lichtenstein 1996 einen Ehrendoktor. Er starb am 29. September 1997 in Manhattan.

Aktuelles

Das Lichtenstein-Werk *"Nudes in Mirror"* im Wert von mehreren Millionen Dollar, ausgestellt im Kunsthaus Bregenz, ist am 4. September 2005 durch vier Messerschnitte von je 30 Zentimeter schwer beschädigt worden.

Literatur

- Corlett ML, Fine RE (2002): *The Prints of Roy Lichtenstein*, Hudson Hills Press (ISBN 1555951961)
- Cameron D, Glenn CW, Kellein T, Livingstone M (1992): *Pop Art*, Prestel München (ISBN 3791311948)
- Janis Hendricksen (1988): *Roy Lichtenstein*, Benedikt Taschen Verlag, Köln

Weblinks

- Literatur von und über Roy Lichtenstein <http://dispatch.o-pac.ddb.de/DB=4.1/REL?PPN=118572636> in der DDB
- <http://www.lichtensteinfoundation.org/> (englisch)
- <http://www.lichtensteinfoundation.org/lfchron1.htm> Biografie (englisch)
- <http://www.artfacts.net/index.php/pageType/artistInfo/artist/1892/lang/2> aktuelle Ausstellungen mit Roy Lichtenstein, weltweit

Andy Warhol

Andy Warhol, Geburtsname *Andrew Warhola*, (* 6. August 1928 in Pittsburgh; † 22. Februar 1987 in New York City), war Mitbegründer und einer der bedeutendsten Vertreter der amerikanischen Pop-Art.

Leben

Warhol kokettierte gern mit seinem Geburtsdatum und "verjüngte" sich gelegentlich auf den Jahrgang 1930, weshalb in Biografien unterschiedliche Angaben zu finden sind. Er war Sohn ostslowakischer bzw. ruthenischer Immigranten. Seine Eltern stammten aus Mikova, einem Dorf bei Medzilaborce, wo es das "Museum für moderne Kunst der Familie Warhola" gibt. Dort werden neben 17 Serigraphien von Andy Warhol auch Werke seiner Verwandten und Dokumente zur Familiengeschichte gezeigt.

Warhols Beitrag zur Etablierung der Pop-Art in der darstellenden wie kinematografischen Kunst in den 1960er Jahren ist bedeutend. Seine Karriere begann in den 1950er Jahren als Illustrator für Mode-, Hochglanz- und Lifestylemagazine und entwickelte sich rasant. 1952 hatte er seine erste wichtige Einzelausstellung, 1956 stellte er bereits im Museum of Modern Art in New York aus.

Warhol war eine ebenso skurrile wie gesplante Persönlichkeit. Als nahezu autistischer, schüchterner und zurückhaltender Künstler zeigte er sich, einem Chamäleon gleich, zumeist mit weissblond gefärbter Perücke und dunkler Sonnenbrille. Er gab nur wenig von sich preis, war wortkarg und stilisierte sich selbst zur Sphinx und Ikone der New Yorker Kunstszene. In Interviews und Gesprächen entzog er sich geschickt präzisen Fragen zu seiner Person und übte sich konsequent darin, den Mythos "Andy Warhol" aufzubauen. Manchmal sandte er sogar Doppelpgänger zu Presseterminen und Vernissagen. Erst in seinen, 1989 posthum von seiner Sekretärin Pat Hackett veröffentlichten Tagebüchern erfährt man mehr über den Menschen Warhol und seine wahre Persönlichkeit.

Am Morgen des 22. Februar 1987 verstarb Warhol überraschend und unter bis heute ungeklärten Umständen an den Komplikationen einer Gallenblasenoperation im New York Hospital. Er wurde im engsten Familienkreis in seinem Geburtsort Pittsburgh beigesetzt.

Werk

Warhols Kunst war geprägt durch die serielle Reproduktion, bzw. Reproduzierbarkeit von Bildgegenständen, Alltäglichem und Banalem.

Vorrangig sind seine Porträts bekannter Persönlichkeiten (Marilyn Monroe, Elvis Presley, Liz Taylor und viele mehr). Er interessierte sich auch für die Ästhetik der Ware (Konsumgesellschaft), wobei Konsum von ihm positiv gesehen wurde. Umstritten ist, ob dies eine Variante der Überidentifikation darstellte, wie auch viele seiner Statements. Er liebte Künstlichkeit und raffinierte Kolportagen und schaffte es (als gelernter Grafiker) geschickt, sich selbst als Image/Marke zu erfinden und zu feiern. Sein Werk folgt dem beständigen Versuch, die Grenzen zwischen Kunst und Kommerz, also kommerziell angewandter Kunst (Werbung, Design) und bildender Kunst (Hochkultur) aufzuheben. Er vertrat gerne das Ideal einer *Business-Kunst*.



Andy Warhol (rechts) mit Jimmy Carter 1977

In seiner "Factory", einer Fabrikhalle in New York, arbeitete er in den 1960er Jahren mit befreundeten Künstlern zusammen. Die "Factory" war ein Pool der kreativen New Yorker Szene.

Warhol spezialisierte sich anfangs auf die Serigrafie (Siebdruck). Viele seiner Arbeiten wurden aber nicht von ihm selbst, sondern seinem damaligen Assistenten Gerard Malanga nach seinen Anweisungen ausgeführt. Berühmt sind etwa die dreidimensionale *Brillo-Box* (Siebdruck auf Holzkisten), die Campbell-Suppendosen, unzählige Marilyn Monroe-Porträts oder Serien von Autounfällen und elektrischen Stühlen auf Leinwand. Mit der von ihm geförderten Rockgruppe Velvet Underground (Lou Reed, John Cale, Sterling Morrison und Maureen Tucker sowie dem deutschstämmigen Modell und Sängerin Nico) konzipierte er - für die damalige Zeit präzenziöse wie skandalöse - Multimedia-Happenings ("Exploding Plastic Inevitable").

Diese Performances betäubten durch den ohrenbetäubenden Verstärkerlärm Velvet Undergrounds und intensive Licht- und Stroboskopeffekte und schockierten durch sexuelle Andeutungen der tanzenden Akteure.

Nach einem Attentat durch die Frauenrechtlerin Valerie Solanas 1968, bei dem Warhol durch zahlreiche Pistolenschüsse lebensgefährlich verletzt wurde, ließ es der Künstler ruhiger angehen: Die "Factory" wandelte sich zum schlichten Bürohaus, er selbst sah sich zunehmend als Filmproduzent und überließ die handwerkliche Ausführung von Arbeiten seinen Adlaten.

In den 1970er Jahren war er begeisterter Besucher der New Yorker Party- und Glamour-Szene (Studio 54), die er zunehmend auf Polaroids portraitierte. Bekannt aus dieser Zeit sind eine Reihe von Underground-Filmen wie etwa ein stundenlanges Porträt des Empire State Building in einer einzigen Kameraeinstellung, aber auch Filme mit Junkies, die an Pornographie grenzen (*Flash, Trash, Blue Movie*).

1971 gestaltete Warhol das legendäre Cover des Albums "*Sticky Fingers*" der Rolling Stones. Es zeigt die Lendengegend eines Mannes in einer engen Jeans in Nahaufnahme, die einen echten Reißverschluss hat. Wenn man diesen öffnet, sieht man die Zunge von Mick Jagger. Das Zungenlogo ist seither das Markenzeichen der Band.

Sein Einfluss auf Kunst und Popkultur der 90er und der Jahrtausendwende ist weitreichend. Künstler und Künstlerinnen wie z.B. Jeff Koons, Mariko Mori, Res Ingold (Ingold Airlines), oder auch die Literaten der Popliteratur

können in Selbstbespiegelung und postmodern-leichter Weltansicht als seine Nachfolger betrachtet werden.



Original Campbell-Dosen

Werke (Auswahl)

- 1963, "White Car Crash 19 Times"
- 1964, "Marilyn"
- 1964, "Flowers"
- 1964, "Campbell Soup"
- 1964, "Jackie", Triptychon, Museum Ludwig, Köln
- 1972, "Mao"
- 1975, "Mick Jagger", Neue Galerie - Sammlung Ludwig, Aachen
- 1980, "Holstentor", Lübeck, - Kunsthalle St. Annen
<http://www.museen-sh.de/ml/einzBild600.php?titel=Andy%20Warhol%3A%20Holstentor&w=600&h=512&bild=../eingabe/bilder/data/600/72/L1.jpg©right=Kunsthalle%20St.%20Annen>
- 1987, "Joseph Beuys", Galerie Bernd Klüser, München
- "Thirty Are Better Than One" (Eine Verfremdung von Leonardo da Vincis Mona Lisa)
- "The Last Supper" (Eine Verfremdung von Leonardo da Vincis Das Abendmahl)

In den 1980ern diverse Gemeinschaftsarbeiten mit den befreundeten Malern Jean-Michel Basquiat und Francesco Clemente

Zitate

- "In Zukunft kann jeder Mensch für 15 Minuten Berühmtheit erlangen."
- "Sex und Partys sind das Einzige, wo man persönlich erscheinen muss."
- "Ich wünschte, ich könnte so etwas wie Bluejeans erfinden. Etwas, damit sich die Leute an einen erinnern. Einen Massenartikel."
- "Ein Film ist ein Film ist ein Film ist ein Film." (*Anm.: Das ist eine Abwandlung eines Gedichts von Gertrude Stein.*)
- "Die Ästhetik unserer Tage heißt Erfolg."
- "Wenn ich am Strand bin, kann ich mich gar nicht satt sehen. Der Sand sieht so schön aus, und es sieht so schön aus, wenn er vom Wasser überspült wird und ganz glatt wird, und die Bäume und das Gras, alles sieht so herrlich aus. Ich glaube, ein Stück Land, das man nicht kaputtmacht, wäre das allerschönste Kunstwerk, das man je besitzen könnte."
- "Ein biederer Erscheinungsbild finde ich am Besten. Wenn ich nicht so *schlecht* aussehen wollte, dann würde ich *bieder* aussehen wollen. Das fände ich auch gut."

Literatur

- Pat Hackett: "Andy Warhol - Das Tagebuch" (The Andy Warhol Diaries)", Droemer Knauer 1989, ISBN 3-426-26429-3
- Andy Warhol: *Die Philosophie des Andy Warhol von A bis B und zurück*, Droemer Knauer 1991, vergriffen
- Isabell Dufresne (Ultra Violet): *Andy Warhol Superstar*, ISBN 3785705352

Videographie

- The Kitchen (Regie)
- Cocaine Cowboys (1979) (Darsteller)
- Sleep (1963) (Regie)
- Flesh (1968) (Produzent)
- Chelsea Girls
- Bike Boy (1966) (Produzent und Regie)
- Blue Movie (1968) (Regie, Drehbuch und Kamera)
- Women in Revolt (1970) (Produzent, Regie und Drehbuch)
- Trash (1970)
- Empire (Film) (1974)
- Andy Warhol's Frankenstein (1974)

Andy Warhol hat eine unzählige Reihe von Filmen mit zu meist experimentellem Charakter gedreht und war zeitweilig Produzent von Lou Reeds Gruppe Velvet Underground.

Diskographie

- The Velvet Underground Nico, (Das legendäre "Bananenalbum"), Schallplatte 1967, remasterte CD Version 1996
- Lou Reed, John Cale: Songs for Drella. CD, WB 1990 (eine posthume musikalische Hommage an Andy Warhol)

Weblinks

- Literatur von und über Andy Warhol <http://dis-patch.opac.ddb.de/DB=4.1/REL?PPN=118629220> in der DDB
- Das Andy Warhol Museum in Pittsburg <http://www.warhol.org> (englisch)
- Biografie Andy Warhol <http://www.bad-bad.de/burda-museum/warhol.htm>
- Aktuelle Ausstellungen mit Andy Warhol <http://www.art-facts.net/index.php/pageType/artistInfo/artist/328/lang/2>
- Bilder <http://pro.corbis.com/creative/warhol/?linkid=150000>
- Die Kunst des Andy Warhol <http://poster-art-gallery.com/pop-art/reproduction-andy-warhol.php> Poster, Reproduktionen, seine Philosophie und andere Informationsquellen]
- Ausführliche Site über die meisten Akteure und Mitwirkenden aus Warhols Factory <http://www.warholstars.org> (englisch)
- Auf den Spuren von Andy Warhol <http://stores.ebay.de/Orig-Leinwand>
- Website über die Factory <http://www.factorymade.org> (englisch)
- Art Gallery - Andy Warhol <http://www.malarze.walhall.pl/galeria.php5?art=70>

Popmusik

Popmusik ist eine Abkürzung von "populäre Musik" und bezeichnet Unterhaltungsmusik. Der Begriff bezeichnet einerseits

- bei der breiten Masse sehr beliebt und somit kommerziell sehr erfolgreiche Musik.
- einen eingängigen, harmonisch und melodiosen Stil, in Abgrenzung zur Rockmusik mit ihren raueren, wilderen Ausdruckformen.

Popmusik ist durch Einfachheit und Wohlklang gekennzeichnet:

- Harmonien in als angenehm empfundenen Abfolgen
- eingängige Melodien, die oft auf der Diatonik beruhen
- simple, durchgehende Rhythmen
- einfacher, klassischer Songaufbau (Strophe/Refrain)
- sanfter, melodischer Gesang

Popmusik als Mainstream

Die für den Mainstream produzierte Popmusik bezieht sich nicht nur auf ihre eigene ursprüngliche Tradition aus dem Vaudeville, dem Volkslied und dem Kunstlied, sondern inkorporiert verschiedene gerade aktuelle Musikstile. Dabei nimmt sie den ursprünglichen Musikformen meist die Komplexität, entfernt für die gängigen Hörgewohnheiten Ungewohntes und Irritierendes, um sie für eine breite Masse zugänglicher und konsumierbarer zu machen. Das trifft sowohl auf die Vereinnahmung von Volksmusikelementen in der *volkstümlichen Musik* zu als auch auf modifizierte, "gezähmte" Anleihen bei ursprünglichen afro-amerikanischen Musikstilen wie Jazz, aber auch Rap und Hip Hop.

Da der Begriff "Popmusik" aus der US-amerikanischen Kultur stammt, sind die ein Großteil der Musikstücke englischsprachig. Heute werden aber auch hin und wieder deutsche Schlager dazugezählt und es gibt deutschsprachige Popinterpret/innen, die sich musikalisch auf die US-amerikanische Tradition beziehen.

Der Erfolg der kommerziell ausgerichteten Popmusik misst sich in den Pop-Charts bzw. der Hitparade. Popmusik ist der lukrativste Zweig der Musikindustrie.

Popmusik als Teil der Popkultur

Die Eingängigkeit und Wohlgefälligkeit von Popmusik wird auch in der Popkultur als *ästhetisches Mittel* bzw. Stilmittel benutzt. Hier geht es allerdings nur bedingt oder gar nicht darum, die *breite Masse* per se zu erreichen, sondern Menschen mit einem bestimmten Lebensstil anzusprechen. Schon die *Beatles* wandten sich gezielt an die *junge Generation*, wie es zuvor nicht üblich war. Anfang der 1980er wurden von Musiker/innen des New Wave kritische Texte gezielt in einschmeichelnde Melodien verpackt, so dass sie von mehr Menschen konsumiert wurden. Andererseits besteht in Nischenkulturen auch ein Bedürfnis nach schönen Melodien. Diese stimmen jedoch nicht mit der *Gefühlsstruktur* eines Massengeschmacks und einer gezielt für den leichten Konsum gefertigter musikalischer Ware überein.

Geschichte der Popmusik

Der Begriff "populäre Musik" und seine Vorgeschichte

Der Begriff "populär" lässt sich in der Musikgeschichte schon wesentlich früher nachweisen als in den 1950ern und

1960er Jahre des 20. Jahrhunderts, als der Begriff "Popmusik" im Rahmen der Entwicklung der Popkultur bekannt wurde. Der deutsche Begriff "Volkslied", auch in der englischen Bezeichnung "popular song", stammt aus einer 1773 erschienenen Rezension von Johann Gottfried Herder über eine 1765 in England erschienene Sammlung von englischen und schottischen Balladen.

Populäre Musik im Mittelalter

Schon Zeiten feudaler Herrschaftssysteme hatte Musik zwei Hauptaufgaben: für die Regenten bzw. Adligen war die bei Hofe gespielte, als anspruchsvoll und vollendet geltende Musik nicht nur Unterhaltung, sondern auch Statussymbol, da zumindest im Mittelalter nur wohlhabende Adlige bzw. Fürsten sich professionelle Musiker und teure Instrumente wie Violinen leisten konnten, während bei der noch zumeist eher separiert über die Dörfer verteilt lebenden Bevölkerung die Musik überhaupt seltener und nur zu bestimmten Anlässen wie Erntedankfesten o.ä. von musikalisch gering qualifizierten Gemeindemitgliedern gespielt wurde und nur die Funktion erfüllen mußte, "tanzbar" zu sein. Dabei war die Trennung zwischen den (musikalischen) Schichten durchaus durchlässig, denn um die strengen Etikette bei Hof umgehen zu können, erfand der Adel die berühmten Maskenbälle, bei denen sich die vornehme Gesellschaft als einfache Leute verkleidete und ungeniert deren ausgelassene Feste einschließlich der Musik imitierte.

Die schnelle Verbreitung von Musikstücken oder gar die Entwicklung von neuen Musikrichtungen wurde jedoch durch mehrere Faktoren behindert: die Menschen waren durch die dörfliche Siedlungsstruktur relativ isoliert, Austausch fand eher selten statt; fahrende Musikanten kamen selten und blieben nicht lang genug, um von ihnen neue Stücke auswendig zu lernen; die meisten Menschen konnten nicht lesen und schreiben und damit nicht ihre eigenen Lieder aufzeichnen, die Fähigkeit, Töne in Form von Noten aufzuzeichnen, war noch viel seltener. In Deutschland kam noch erschwerend hinzu, daß es bis vor wenigen hundert Jahren z.T. enorme Sprachbarrieren gab, da Personen, die von weit her kamen, manchen regionalen Dialekt kaum verstehen konnten. Dadurch war auch nach der Erfindung des Druckens die Verbreitung von Liedtexten in Form von Textflugblättern zusätzlich eingeschränkt.

Das 19. Jahrhundert

Die Verbreitung der Musik an sich war bis zum Ende des 18. Jahrhunderts auf das Abschreiben von Notenblättern beschränkt, da das Notensystem zu kompliziert zum Letter-Druck war; es konnten (auch in Ermangelung von zum Noten lesen fähiger Schreiber) lediglich im mechanischen Verfahren des Notenstichs einzelne Kopien von Notenblättern hergestellt werden. Dies änderte sich erst, als Alois Senefelder das Verfahren des Steinplattendrucks (die Lithographie) erfand. Dadurch gelang es zum erstenmal im Jahre 1796 in München eine auf Spezialpapier geschriebene Partitur als Negativ aufzutragen und originalgetreu abzdrukken. Zwar waren mit diesem Verfahren zuerst nur wenige Kopien möglich, doch die Erfindung der Dampfmaschine und die Verbesserung der Technik ermöglichten schon Anfang des 19. Jahrhunderts größere Auflagen von Notenblättern. Durch die Industrialisierung des Notenblattdruckes ergaben sich bedeutende

Konsequenzen für die Entwicklung der populären Musik: die Musik des "einfachen" Volkes konnte nun erstmals günstig in Massen reproduziert werden, was eine Vereinheitlichung der Versionen klassischer Volkslieder in Bezug auf Text und Tonfolge zur Folge hatte, ähnlich der "Standardisierung" der deutschen Märchen durch die Zusammenstellung der Brüder Grimm; bei der klassischen Konzert- und Opernmusik setzte außerdem ein Trend ein, der dem heutigen "covern" von Popsongs nicht unähnlich ist, so wurden z.B. ganze Opern für wenige oder nur ein Instrument umarrangiert - mit teilweise kuriosen Ergebnissen wie z.B. Mozarts "Zauberflöte" als reines Flötensolo. Damit entstand auch ein ganz neuer Berufszweig: der "Arrangeur", der quasi aus altbekanntem Material klassischer Komponisten "frische" Versionen bastelte.

Die bedeutenden gesellschaftlichen Umwälzungen des 19. Jahrhunderts hatten natürlich auch Auswirkungen auf die populäre Musik. Die Urbanisierung z.B. führte zu einer Anpassung der Dialekte innerhalb der großen Stadtgemeinschaften, die Städte übernahmen die Funktion kultureller "Schmelztiegel", in denen sich Menschen aus verschiedenen Regionen auch musikalisch austauschten. Die kleinen bäuerlichen Gemeinden verwandelten sich im urbanen in die große Berufsklasse der Industriearbeiter, die nach wie vor viel arbeiten mußten, ihre gelegentlichen Feste nun aber im großen Rahmen feierten (das Oktoberfest in München dürfte ein bekanntes Beispiel sein). Aber auch das an Einfluß und Wohlhaben immer mehr gewinnende Bürgertum fand in Salons und Varietés einen gemeinsamen Ort und Stil von Musik. Die zunehmende Geschwindigkeit, mit der Personen und Waren sich durch ganz Europa bewegen konnten, erleichterte auch die Verbreitung neuer Stile, im Bereich der Tanzmusik sei hier der Walzer als Beispiel angeführt.

Die Entwicklung in den USA

Das die USA in der Musikgeschichte bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts praktisch kaum eine Rolle spielten, hat im wesentlichen zwei Gründe: erstens waren die gesellschaftlichen Verhältnisse anders als in Europa, vor der Gründung der USA existierten nur einzelne Kolonien europäischer Nationen, die keine eigenständige kulturelle Identität besaßen, sondern einfach das Kulturgut bzw. die Musik der Mutternationen importierten; zweitens mußte erst der Prozess der Erschließung des Westens vollendet sein, damit sich eine stabile Gesellschaftsstruktur und eine eigenständige kulturelle Identität entwickeln konnte.

Die afroamerikanische Musiktradition

Besonders bedeutend für die Entwicklung der populären Musik war jedoch der Unterschied zwischen den Rassen: während die europäischstämmige Bevölkerung trotz eines amerikanischen Selbstbewußtseins in kultureller Hinsicht weitestgehend an ihren zumeist europäischen Wurzeln verhaftet blieb, waren die Afroamerikaner als Sklaven aus Afrika verschleppt und in den USA oft absichtlich von Menschen ihrer eigenen ethnischen Gruppe getrennt worden. Da die Siedlungsstruktur in Afrika dezentral war bzw. einige Stämme auch nomadisch lebten, standen die Verschleppten in den USA nicht nur vor einer Sprachbarriere (fast jeder sprach eine andere Sprache bzw. Dialekt), sondern auch vor einem kulturellen Problem, da es kein "nationales" Liedgut gab, das allen bekannt war. Zudem war ihnen die Ausübung ihrer kulturellen

Traditionen, so auch der Musik, verboten. So mußten die Sklaven nicht nur die Sprache ihrer "Besitzer" lernen (das Sprechen oder Singen in der Heimatsprache stand auf den Baumwollplantagen oft unter Strafe), sondern sich auch auf gemeinsame Inhalte verständigen, die zumeist auch noch von christlichen Missionaren beeinflusst wurden. Andererseits entwickelte sich durch diese Unterdrückung und gewaltsame Abtrennung von der Heimatkultur unter den Afroamerikanern als ersten US-Amerikanern so etwas wie eine gemeinsame neue Kultur, die aus übernommenen Elementen der europäischen Kultur in Verbindung mit afrikanischen Traditionen beruhte. Diese spielte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufgrund ihres Staus und ihrer sozialen Situation ersteinmal keine besondere Rolle.

Nach dem US-amerikanischen Bürgerkrieg, der den Sklaven zumindest formal die Freiheit der Berufswahl brachte, strömten viele der ehemaligen Sklaven von den Plantagen im Süden in die Industriezentren im Norden, um dort ihr Geld zu verdienen, ein nicht unbedeutender Teil aber ergriff auch andere "einfache" Berufe, die bei den Weißen nicht auf besonderes Interesse stießen, dazu zählte z. B. auch der Beruf des Salonmusikers, der zumeist verschiedene populäre musikalische Stile beherrschte. So mischten sich auch immer mehr Schwarze unter die zuvor rein weißen Minstrels. Einige ehemalige Plantagenarbeiter gründeten aber auch gleich nach dem Bürgerkrieg eigene kleine Bands und kauften u.a. die ausgemusterten Instrumentenbestände der recht zahlreichen Militärkapellen auf. Daraus entwickelte sich in den ersten 20 Jahren nach dem Bürgerkrieg eine fortschreitende Dominanz von Schwarzen im Berufsmusikertum, während die weißen Musiker vornehmlich Bereiche wie die "vornehmen" klassischen Orchester besetzten. Von den Zentren wie New Orleans, das sich schon aufgrund vergleichsweise größerer Freiheiten für Afroamerikaner im 19. Jahrhundert zu einem musikalischen Zentrum entwickelt hatte, und Chicago aus gewannen die schwarzen Musiker so einen bedeutenden Einfluß auf die Entwicklung der populären Musik in den USA. Zu erkennen ist dies z.B. an den zunehmenden Imitationen von "schwarzen" Kompositionen durch weiße Komponisten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Schließlich entwickelte sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts der erste von Schwarzen geprägte Musikstil, der quasi zum nationalen "Trend" wurde der *Ragtime*. Die entstehende Jazz-Musik gilt als erste eigenständige US-amerikanische Form der populären Musik.

Ragtime

Der Ragtime (zu deutsch etwa "Fetzentakt") entstand in den 1890er Jahren aus der europäischen Kulturtradition entlehnte, auf die eigene Art interpretierte Tänzen der Afroamerikaner wie dem Cakewalk, dem Jig oder dem Strut und war ursprünglich eher als Tanzmusik konzipiert, viele frühe Ragtimes tragen auch die Taktbezeichnung "march time", sind also auch verwandt mit dem aus Europa stammenden Marsch - nicht zuletzt deshalb entstanden bereits um 1885 herum erste Ragtimes weißer Komponisten. Als der bedeutendste Komponist des Ragtime gilt Scott Joplin, dessen erste Stücke 1895 erschienen. Ihm gelang es, aus einer Musik der Bordelle und Kneipen einen allgemein anerkannten, konzertfähigen Stil zu machen, nicht zuletzt durch seine mit dem Genie von Mozart, Chopin und Brahms verglichenen Fähigkeiten

am Klavier, dem Instrument des Ragtime und überhaupt dieser Zeit. Ein besonderer Meilenstein in der Musikgeschichte gelang ihm 1899, als er seinen "Maple Leaf Rag" veröffentlichte, dessen "sheet of music" (engl. für "Notenblatt" - man nannte die populäre Musik dieser Zeit daher auch "sheet music") sich innerhalb kürzester Zeit eine Millionen mal verkaufte - ein bis dahin nie gesehener Erfolg eines kurzen Unterhaltungsmusikstückes. Der Ragtime ging schließlich ab ca. 1916 im Blues bzw. Jazz auf.

Der Beginn der Schallplattenaufnahmen und die Herausbildung der Musikindustrie

Medien und Musikverlage

In den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhundert hatte sich die Technik zur Aufzeichnung und Reproduktion von Tonaufnahmen soweit entwickelt, dass sie voll kommerziell nutzbar war; abgesehen von der mangelnden Tonqualität war der 1877 entwickelte Phonograph bis dahin noch so teuer, dass sich nur reichere US-Amerikaner ein solches Gerät leisten konnten. 1902 wurden die Caruso-Arien zum ersten weltweiten Schallplatten-"Hit".

Das Geschäft mit der Musik bzw. den Notenblättern wurde von der sog. "Tin Pan Alley" in New York aus gesteuert, wo die meisten großen Musikverlage dieser Zeit ansässig waren. Deren Aufstieg begann mit der zunehmenden Nachfrage nach den *song sheets* (Notenblätter) bzw. *song books* (Liederbücher) ab den 1890ern, speziell durch die beliebten "Rags", den Schlagern der Ragtime-Zeit, die jedoch musikalisch nur wenig mit dem instrumentalen Ragtime zu tun hatten.

Die Tin Pan Alley trug entscheidend zur verstärkten Kommerzialisierung der populären Musik in den USA bei: hier wurde nur das herausgebracht, was mit großer Sicherheit den Massengeschmack eines möglich großen Marktes treffen würde. Wollten Komponisten eher klassische Stücke veröffentlichen, wurden sie hier meist abgewiesen und mußten den Umweg über Europa nehmen oder im Eigenverlag veröffentlichen. Neben den Faktoren der zunehmenden Verbreitung von Phonographen und der wachsenden Beliebtheit der Broadway-Musicals in den 1920ern war die Einführung des Tonfilms in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts ein besonders wichtiger Wendepunkt, da nun die Film- und die Musikindustrie zu verschmelzen begannen (z.B. wurde der Musikverlag Warner Brothers als Filmstudio aktiv).

Als die "Erfolgsproduzenten" der Tin Pan Alley gelten trotz prominenter Konkurrenz wie Irving Berlin und George Gershwin die Produzenten und Komponisten Richard Rodgers und Oscar Hammerstein, die nicht nur mit dem kommerziellen Erfolg ihres Musicals "Oklahoma!", das noch heute ausverkaufte Häuser bringt und als LP zum ersten mal die Millionen-Absatzmarke übersprang (sowie als Partitur in wenigen Jahren weltweit zwei Millionen mal verkauft wurde), einen Meilenstein setzten, sondern auch als erste Künstler ein selbst beim inflationsbereinigten Vergleich mit heutigen Gagen nur als exorbitant zu bezeichnendes Einkommen von 15 bis 20 Millionen Dollar jährlich erreichten.

Blues und Country

Ab ca. 1920 ließen sich auch für die einfache Bevölkerung erschwinglichein der Tonqualität für die damalige Zeit

akzeptable Schallplatten und die entsprechenden Abspielgeräte herstellen. Diese Schallplatten wurden in Drogerien und Gemischtwarenläden für einige Cent verkauft, die Abspielgeräte gab es beim Möbelhändler. Besonders interessant für die nicht an das Stromnetz angeschlossenen Landbevölkerung waren Kurbelplattenspieler, die in dieser Zeit populär wurden.

Um den neuen Markt zu erschließen, wurden auch Aufnahmen von Minderheitenmusik wie die bald so bezeichnete *Race Music* der Afroamerikaner und den *Hillbilly* der weißen südstaatlichen Landbevölkerung gemacht. Im Februar 1920 erschien die erste Blues-Schallplatte, aufgenommen von Mamie Smith. Sie verkaufte so gut, daß die Musikindustrie plötzlich ein großes Interesse an den schwarzen Blues-Sängerinnen bekam, die bisher nur in den sogenannten Vaudeville-Theatern zu hören waren (man nennt den Blues der "Roaring Twenties" daher auch Vaudeville-Blues). Wie nah auch der Blues noch an den Wurzeln aus der Zeit der Sklaverei war, zeigt der neben dem "klassischen" Blues in dieser Zeit ebenfalls sehr populäre "Country Blues", der textlich und musikalisch deutlich den "work songs" bzw. "field hollers" der Plantagenarbeiter ähnelte. Um den Bedarf an Blues-Schallplatten zu decken wurden spezielle Labels von den Plattenfirmen gegründet, die zu Anfang ausschließlich schwarze Sängerinnen unter Vertrag nahmen - die bekannteste dürfte Bessie Smith sein, bei den männlichen Interpreten hat John Lee Hooker wohl den größten Ruf.

Auch die (erst später so bezeichnete) Country-Musik, die sich aus verschiedenen volksmusikalischen Stilen der europäischen Einwanderer, besonders der irischen und englischen, entwickelt hatte, wurde ab ca. 1923 als Absatzmarkt entdeckt. Die Geschäftsleute Polk Brookmann und besonders erfolgreich Ralph Peer entdeckten das kommerzielle Potential der Musik der abgelegenen Bergregionen der Appalachen. Aufgrund seiner Popularität wurde die Musik z.T. auch gefördert, um der landesweiten Begeisterung auch vieler Weißer für Ragtime Einhalt zu gebieten. Während der Großen Depression in den 1930er Jahren wurde der Country, der auch bei den Schwarzen der Südstaaten beliebt war, als vereinigende US-amerikanische Musik von staatlicher Seite popularisiert.

Swing und Rock'n'Roll

Der Swing, der seine Blütezeit (den sog. "Swing Craze") etwa zwischen 1935 und 1945 hatte, war der erste Stil der populären Musik, der die gesamte amerikanische Gesellschaft ohne Unterschiede zwischen schwarz und weiß oder arm und reich erreichte. Dies lag nicht zuletzt an dem auf Tanzbarkeit statt auf "Aussage" ausgerichteten Charakter dieses Stils. Im gewissen Sinn ist diese Musik außerdem ein Bekenntnis der US-Amerikaner zu Größe und Aufwand, manifestiert durch die Big Bands, die aus doppelt oder dreimal so vielen Musikern bestehen wie übliche Jazz-Formationen. Bei Big Bands mit 14 oder mehr Mitgliedern war die Jazz-typische Kollektivimprovisation praktisch ausgeschlossen, an ihre Stelle traten Soli einzelner Musiker, meist von bekannten "Star-Solisten". Der Swing enthält gut hörbar Elemente des Jazz, aber auch von "weißen" Musikstilen, wobei der Anteil der schwarzen Musik am Swing oft unterschätzt wird, da viele der bekannten Big Bands auch aufgrund rassistischer Beschränkungen stark weiß besetzt waren. Der bekannteste schwarze Band-Leader dürfte Duke Ellington sein, mehr bekannte Namen finden

sich bei den Weißen wie z.B. Benny Goodman, Jimmy und Tommy Dorsey, Les Brown und natürlich Glenn Miller. Nicht zuletzt bedingt durch den zweiten Weltkrieg blieb der Swing ein fast ausschließlich US-amerikanisches Phänomen, das lediglich in Großbritannien noch als "Import" gewisse Verbreitung fand.

Der Rock'n'Roll als Musikstil ist eine Synthese aus verschiedenen, unabhängig voneinander entstandenen (regionalen) Stilen, die wichtigsten sind der Rhythm and Blues und die Country-Unterstile Western Swing und der Honky Tonk. Der RB ist im Prinzip ein Blues-Stil, der aber auch Elemente aus speziellen Jazz- und Swing-Stilen enthält und von "Vocal Groups" mit nur geringfügiger instrumentaler Begleitung (meist nur Gitarre) geprägt wurde. Die bedeutendsten regionalen Formen waren der RB aus Chicago, der z.B. Chuck Berry beeinflusste, und die New-Orleans-Variante, deren bekanntester Vertreter Fats Domino wurde.

Der Western Swing ist eine Spielart der von der weißen Landbevölkerung der US-Südstaaten geprägten Country-Musik mit Elementen des Swing, die Ende der 1930er bekannt wurde, besonderen Auftrieb aber erst durch den ASCAP-Streit 1944 bekam. Er beeinflusste bekannte Interpreten wie Bing Crosby oder Bill Haley.

Nicht zuletzt durch den bis dahin in seinem Ausmaß ungekannten Starkult um den "King" wurde der Rock'n'Roll zum weltweiten Trend, der auch das mittlerweile vom zweiten Weltkrieg etwas erholte Europa bzw. Deutschland ergriff, wo man sich wieder nach Unterhaltung und ("unschuldigen") Idolen sehnte. Außerdem prägte er den Jugendkult in der Popmusik entscheidend mit, da beim Rock'n'Roll die Interpreten von den Plattenfirmen erstmals hauptsächlich nach dem Kriterium der Altersnähe zum Zielpublikum ausgesucht wurden und oft nur Amateurmusiker waren. Die Entstehung des Rock'n'Roll steht in engem Zusammenhang mit den massiven gesellschaftlichen Umbrüchen dieser Zeit und markiert gemeinsam mit den Beats auch die beginnende Entwicklung der Popkultur.

Zum Rock'n'Roll zählte als kurzlebiger Trend der "Twist" Anfang der 1960er, und schließlich folgten die unter der Begriffsabspaltung "Rock" zusammengefaßten Musikstile. Durch Rock'n'Roll und nachfolgende Stile habe seitdem vorangehende Stile wie Entertainer und Schlager in der Popularität stark zurückgedrängt und bestimmen die Popmusik-Hitparaden. Seit der Kommerzialisierung des Rock'n'Roll (und somit auch der Abschwächung seines widerständigen Potentials) in den späten 1950er Jahren wurden Trends der Popmusik in Europa, aber auch der restlichen Welt nicht nur aus ästhetischen, sondern auch ökonomischen Gründen von den USA aus geprägt.

Die Funktionen der modernen Popmusik und die Zukunft

In den letzten 50 Jahren entwickelten sich unzählige neue Stile und Unterstile der Popmusik. Die Funktionen der Stile besteht vor allem der *Unterhaltungsaspekt*. Trotzdem gelang es aber auch Musikern wie Bob Dylan eine populäre Synthese aus Musik und politischen Inhalten zu schaffen bzw. wie zum Beispiel John Lennon in seinem Song "Imagine" eine philosophische Idee zu verbreiten.

Beispiele für die Kommerzialisierung neuer Trends Popmusik war und ist auch stets ein Ausdrucksmittel einer

Generation oder eines Milieus und dient zur Vermittlung eines gemeinschaftlichen Lebensgefühls und einer gemeinsamen Ästhetik, die sich z.B. in der Form der Musik und in der Kleidung ausdrückt.

Als Beispiel für einen Milieu-Stil sei hier der Rap genannt, der ursprünglich nur die Musik der schwarzen Jugendlichen in den US-amerikanischen Großstadt-Ghettos war und dessen Wurzeln bis zum RhythmBlues zurückreichen. Erst in den letzten 20 Jahren wurde der Rap von den stets nach neuen Trends suchenden Medienkonzernen zum global populären Musikstil "hochpromotet", wobei diese Entwicklung nicht nur auf die Musik beschränkt blieb, denn auch der Kleidungsstil der Hip Hop-Bewegung wurde in den 1990ern zum allgemeinen Modetrend und ist heute fast schon fester Bestandteil unseres Modebewußtseins. Als Beispiele für Generationen erfassende Stile seien hier die Flower Power-Bewegung und die Disco-Musik der 1970er genannt. Allerdings unterstützen die Musikproduzenten mittlerweile nicht nur Massenbewegungen, sondern auch zwar global verbreitete, aber im Gegensatz zur Musik einer Britney Spears oder Madonna nur von einer kleineren Zielgruppe in kulturellen Nischen nachgefragte Musikstile wie z.B. den Gothic Rock. Dies resultiert aus dem enorm harten Wettbewerb unter den Produzenten, der diese geradezu dazu zwingt, jeden irgendwie Absatz versprechenden Trend auszunutzen oder gar selbst neue, "unverbrauchte" Trends zu schaffen.

Im Gegensatz dazu ist bei einer anderen Funktion, die die populäre Musik seit je her abdeckt, der individuelle Zuschauer überhaupt nicht gefragt, sondern hauptsächlich der Rhythmus und die Genußbefriedigung der breiten Masse, dem Mainstream. Ziel ist hier kein differenzierter ästhetischer Anspruch, sondern die Anregung und Begleitung zum Tanzen. Die bekanntesten Nachfolger des Swing als Tanzmusik dürften neben dem Twist der frühen 1960er vor allem die Disco-Musik, die seit Mitte der 1970er zum großen Teil ihren Underground-Charakter verloren hatte, und Teile des heute populäre Techno.

Anfang der 1980er Jahre erlebt die deutschsprachige Popmusik im Zuge der Neuen Deutschen Welle einen großen Aufschwung in Deutschland. In Österreich existierte der Austropop, der sich großer Beliebtheit erfreute.

Film und populäre Musik

Im Zusammenhang mit der Disco-Musik wird außerdem der Aspekt der Wechselbeziehung zwischen Film und Musik noch einmal interessant, da in der Rock'n'Roll-Ära die Musikfilme noch eher die Folge des bereits populären Stils waren, während die Disco-Musik ihren weltweiten Siegeszug infolge des Films "Saturday Night Fever" 1978 antrat. Nicht zuletzt durch diesen Film und seine Nachfolger wurde der Trend verstärkt, zur Musik auch Bilder zu liefern (Musik und dazugehörige Bilder gab es bereits seit den Nickelodeons). Das bedeutendste Datum in diesem Zusammenhang ist der 1. August 1981, als in den USA der erste Spartenfernsehsender nur für Musikvideos auf Sendung ging: MTV. Ab wurde sofort kaum ein Popmusiker zum Star, zu dessen Songs es nicht ein Video gab. Dabei sind die Videos keineswegs notwendige Bestandteile der Popmusik - sie kommt auch ohne sie aus - sondern vielmehr so etwas wie Werbespots, die mit möglichst intensiven, ungewöhnlichen oder spektakulären Bildern auf den Künstler und sein Produkt aufmerksam machen sollen.

Ausblick

Auch wenn man den Eindruck gewinnen könnte, die Popmusik stagniere langsam aber sicher in ihrer Entwicklung, so bahnen sich doch im Zusammenhang mit dem Fortschritt der Kommunikations- und Computertechnologie bedeutende Veränderungen für die Zukunft an. So wie die Entwicklung der elektronischen Verstärkung bzw. Nachbearbeitung, des Synthesizers, der digitalen Aufnahme usw. den Klang der Musik veränderte, so werden sicherlich auch die neuen Verbreitungsmöglichkeiten durch das Internet die gegenwärtige Form der Musikproduktion

entscheidend verändern. Die nun schon seit fast hundert Jahren bekannten Singles bzw. später Alben könnten bald Geschichte sein, da niemand mehr Geld für einen Datenträger ausgibt, auf dem nur die Musik einzelner Interpreten gespeichert ist und von der einen nur einzelne Stücke interessieren, wenn man dieses Stück einfach kostenlos über Musiktaschbörsen wie Peer-to-Peer-Netzwerke oder gegen Entgelt bei kommerziellen Anbietern aus dem Internet herunterladen kann.

Fanzine

Fanzines sind Magazine, die von Fans für Fans gemacht werden. Sie werden oft fotokopiert oder im Offsetdruck vervielfältigt. Neben diesen Papierformen hat sich insbesondere mit der Verbreitung des Internets auch die elektronische Verbreitung etabliert, bei der die Inhalte als HTML oder PDF veröffentlicht werden.

Die Macher der Fanzines sind engagierte Mitglieder der entsprechenden Szene und betreiben das Schreiben und Vervielfältigen der Hefte auf eigene Kosten und nicht selten in ihrer Freizeit. Es gibt die verschiedensten Fanzines: Fanzines für Fußballfans, Punk, Comics, verschiedene Musikrichtungen und -szenen, Rollenspiele und wo weiter.

Fanzines sind häufig in Umgangssprache geschrieben und beinhalten je nach Themengebiet beispielsweise Konzertberichte, Fußballspielberichte von Seiten der Fans, Interviews mit den jeweiligen Stars, Hintergrundberichte und Kritiken zu Tonträgern, Konzerten, Brettspielen oder Produkten.

Verbreitet sind sie meist nur in der jeweiligen Szene, wo sie im Abonnement verschickt oder persönlich verteilt werden. Einige werden auch in der jeweiligen Szene zugeord-

neten Läden gehandelt. Gerade bei den elektronischen Fanzines existieren auch etliche kostenlose Exemplare.

Fanzines sind so gut wie nicht in normalen Bibliotheken zu finden. Der Verein Archiv der Jugendkulturen hat es sich deshalb zum Ziel



Aus einer Ausstellung des Archiv der Jugendkulturen.

gesetzt, Fanzines zu sammeln und zu archivieren, um sie für ein breiteres Publikum, die Wissenschaftliche Forschung und die Nachwelt verfügbar zu machen.

Weblinks

- Hardrock und AC/DC Fanzine <http://www.squealer.net/>
 - KAKTUS*magazin | Kunst <http://www.kaktusmagazin.ch/>
 - anarchy peace fan-zine <http://www.anarchyandpeace.de/>
 - Anduin - Rollenspiel Fanzine <http://www.anduin.de/>
 - Bundschuhfanzine <http://www.bundschuhfanzine.de/>
- Mehr Weblinks finden sich in der Online-Ausgabe

Spex (Zeitschrift)

Spex ist eine in Köln erscheinende deutschsprachige Musikzeitschrift.

Nach dem eigenen Selbstverständnis ist die Spex ein *Magazin für Popkultur*. Seit der ersten Ausgabe im September 1980 (im Heft 11/83 erfolgte unter anderem die weltweit erste Berichterstattung über Madonna) erscheint die Zeitschrift laufend, gegenwärtig elfmal im Jahr. Neben Artikeln zu Musikern und Gruppen sind Besprechungen von Filmen, Büchern und Videospiele enthalten. Seit der Ausgabe 08/00 liegt eine CD mit aktuellen Musikstücken bei. Spex war das Blatt, das Musikrends in Deutschland zuerst darstellte, an dem sich andere Medien orientierten. Gleichzeitig führte das Konzept, eine Redaktion nur soweit zu bilden, dass für den Autoren kaum Einschränkungen entstehen, zu einer beispielhaften Mischung von Essays, Artikeln und subjektiven Schreibweisen, die u.a. stilbildend auf die Pöpliteratur der Neunziger wirkte. Einige Journalisten betätigten sich auch selbst als Musiker (Whirlpool Productions).

Die Zeitschrift konnte sich mit Beiträgen von Diederich Diederichsen, Mark Terkessidis und schließlich Dietmar Dath im Diskurs einer theoretischen Poplinken profilieren. Auch zu politischen Themen wurde Stellung bezogen. Zum Jahreswechsel 1999/2000 wurde die bis dato praktizierte Selbsttherausgeberschaft durch die SPEX

Verlagsgesellschaft aufgegeben und die Zeitschrift wechselte zu einem externen Verlag (Piranha Media GmbH). Seitdem hat das Blatt diverse Auszeichnungen gewonnen (LeadAwards, ADC Awards z.B.).

Die aktuelle Redaktion besteht aus: Alex Bohn, Wolfgang Frömberg, Stephan Glietsch, Markus Hablitzel, Tobias Thomas und Uwe Viehmann (Chefredakteur).

Literatur

- Diplomarbeit „SPEX CD-ROM“ <http://www.design.fh-potsdam.de/fb4/projects/dufke/diplome/2001/DaBurger/> (FH Potsdam, 2001. Über die CD-ROMs, die 2000/2001 als Heftbeilage produziert wurden. Enthält auch Informationen zur Zeitschrift selbst)

Weblinks

- <http://www.spex.de> - Spex im Internet
 - Jahres-Bestenlisten <http://rz-home.de/~tommi.s/spex80.htm> von Kritikern und Lesern der Spex (1981-2004)
- ISSN: 0178-6830 <http://dispatch.opac.ddb.de/DB=1.1/CMD?ACT=SRCHA&IKT=8&TRM=0178-6830>

Popliteratur

Popliteratur ist eine nicht klar umrissene Literaturgattung. Zur Zeit ihrer Entstehung in den 1940er Jahren drückte sie literarisch verarbeitete Aufbegehren gegen verkrustete Strukturen der US-Gesellschaft aus. Heute bezeichnet sie in der deutschsprachigen Literatur eher eine Modeliteraturszene: junge Schriftsteller, deren Hauptthema vor allem sie selbst und ihre kleinen Sorgen mitten im Luxus sind. Es gibt jedoch auch Nachfolger im Sinne der älteren Begriffsbestimmung.

Vorläufer, Geschichte

Popliteratur geht auf die *Beat Generation* in den 1940er und 1950er Jahren in den USA zurück, in der sich Schriftsteller wie William S. Burroughs, Jack Kerouac und Allen Ginsberg zu einer mehr oder weniger lockeren Gruppe zusammenschlossen und zum ersten Mal das spezifische Gefühl Jugendlicher zum Ausdruck zu bringen versuchten.

Die so genannten Beatniks brachen mit den herkömmlichen dominanten Moral- und Lebensvorstellungen, versuchten durch Drogenkonsum ihr Bewusstsein zu erweitern und ihren unkonventionellen Lebensstil in einer möglichst realistischen Sprache darzustellen. Popliteratur stellte in dieser Phase den Versuch dar, Jugendlichen und ihrem subkulturellen Lebensstil eine authentische Sprache zu geben. Ein Stilmittel dafür war der Stream of Consciousness.

- Beispiele:
- Allen Ginsberg: "Howl" (1956)
- Jack Kerouac: "On the road" (1957)
- William S. Burroughs: "Junkie" (1953), "Auf der Suche nach Yage" (1953), "Naked Lunch" (1959)

In Deutschland wurde die Popliteratur durch den in einer christlichen Zeitschrift und zeitgleich im Playboy veröffentlichten Aufsatz von Leslie Fiedler "cross the border, close the gap" bekannt. Er forderte die Ablösung der elitären Hochkultur durch eine Literatur, die auch den Alltag mit einbezieht. Hier war es vor allem der junge, zornige und rebellische Schriftsteller Rolf Dieter Brinkmann, der in den 1960er Jahren die Anthologie *Acid* herausbrachte und damit die amerikanischen Popliteraten in Deutschland vorstellte. Damit platzte Brinkmann in eine, durch die restaurative Nachkriegszeit sowie durch die "politisch korrekte" Literatur der Gruppe 47 dominierte Literaturszene: sein Auftreten wirkte extrem provozierend.

Brinkmann schreibt: "Enzensbergers ablehnende Haltung gegenüber dem Statement Kerouacs kann symptomatisch genommen werden für die bekannte Unsinnlichkeit des Denkens abendländischer Intellektueller [...]. Es ist tatsächlich nicht einzusehen, warum nicht ein Gedanke die Attraktivität von Titten einer 19jährigen haben sollte, an die man gerne faßt..." (Zitat: ACID S: 384)

"Der Tot-Stell-Reflex, der die deutschsprachigen Literaturprodukte weithin kennzeichnet, äußert sich in der praktizierten hemmungslosen Tabuisierung bestimmter "Wörter", anstatt auf Wörter oder Sätze so lange draufzuschlagen, bis das in ihnen eingekapselte Leben (Dasein, einfach nur: Dasein) neu daraus aufspringt in Bildern, Vorstellungen" (Zitat: ACID S: 399)

- Beispiele:
- "Keiner weiß mehr" (1968)
- "ACID. Neue amerikanische Szene. hg. v. Rolf Dieter Brinkmann und Ralf-Rainer Rygulla. Reinbek (1969)
- "Rom, Blicke" (1979)
- "Erkundungen für die Präzisierung des Gefühls für einen Aufstand: Reise Zeit Magazin (Tagebuch) (1987)

Die historische Bedeutung der Popliteratur in Deutschland hängt mit den gesellschaftlichen Entwicklungen der 1960er Jahre, den Studentenunruhen und der 68er-Bewegung zusammen. In dieser Stimmung wurde Popliteratur als eine Möglichkeit begrüßt, sich auch kulturell deutlich von der scharf kritisierten Elterngeneration abzugrenzen. Zum ersten Mal wird "Jugend" zu einem eigenständigen Lebensabschnitt mit nur ihr vorbehaltenen Subkulturen.

Gegenwart, Modeströmung "Popliteratur"

In den 1990er Jahren sind vor allem Werke von Benjamin von Stuckrad-Barre, Christian Kracht, Thomas Brussig, Rainald Goetz und Alexa Hennig von Lange für die Bewegung von Bedeutung. Diese Autoren beschäftigen sich stark mit der Positionierung der Persönlichkeit innerhalb der Gesellschaft mithilfe eines bestimmten Lebensstils. Musik, Drogenkonsum, Reisen sowie die Verarbeitung sekundärer Lektüren (letzteres vor allem bei Rainald Goetz und Thomas Meinecke) sind dabei die wichtigsten Koordinaten.

Als einer der Höhepunkte der Bewegung wird das Treffen von fünf Popliteraten im Berliner Hotel Adlon angesehen, die dabei geführten Gespräche wurden unter dem Titel *Tristesse_Royal* - das popliterarische Quintett - in Buchform veröffentlicht. Die Mitwirkenden waren Benjamin von Stuckrad-Barre, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander von Schönburg und Joachim Bessing.

Als heutige Formen popkultureller Genres in der älteren Begriffsbestimmung könnten Social Beat oder Poetry Slam gewertet werden.

Kritische Betrachtung

In Deutschland wurde der Term Popliteratur 1968 ursprünglich für literarische Strömungen bekannt, die aus Protest gegen ihre nationalsozialistische Vätergeneration einen Weg zur Befreiung suchten.

Heutige „selbsternannte“ Vertreter können jedoch kaum noch zur Nachkriegsgeneration gezählt werden, die gegen eine ältere faschistische Generation, gegen herrschende gesellschaftliche Strukturen protestieren. Meist sind es etablierte Aussenseiter der 1990er und der beschreibenden Medienwelt eng verbunden. Einerseits wollen sie den Medienbetrieb bewusst blossstellen, andererseits tragen sie zu seiner Aufrechterhaltung und Fortentwicklung bei, indem sie die Medien zur Verbreitung ihres Bekanntheitsgrades benötigen.

Erkennbar ist ihr Bemühen, sich einer Gruppe zuzuordnen, die sich ständig auf der Höhe der Zeit befindet, „in“ sein will.

Im Fokus stehen weniger ihre Gegenstände, respektive ihr Erschaffenes, sondern meist sie selbst als Person. Somit entsteht ein Druck sich ständig selbst zu übertreffen. Was als Protest- oder Oppositionsbewegung begann, endet im verkrampften Versuch sich von den anderen (dem Establishment, der Masse) abzusetzen. Inhalte spielen dabei kaum mehr eine Rolle.

Die Autoren der 90er sind der Ansicht, dass sie mittels einer am Alltag orientierter Sprache das Lebensgefühl einer gesellschaftlichen Gruppe wiedergeben. Angesprochen sollen diejenigen, die zwischen Adoleszenz und Familiengründung stehen. Ihr Publikum glaubt sich in den Texten wieder zu erkennen, gar den Medienbetrieb als Insider betrachten zu können.

Literatur

- Heinz Ludwig Arnold/Jörgen Schäfer (Hrsg.): "Pop-Literatur". München : Ed. Text + Kritik, 2003. 328 S. ISBN 3-88377-735-8
- Moritz Baßler: "Der deutsche Pop-Roman : die neuen Archivisten". Orig.-Ausg. München : Beck, 2002. 221 S. ISBN 3-406-47614-7
- Thomas Ernst: "Popliteratur". Rotbuch-Verl., Hamburg 2001. 95 S. ISBN 3-434-53519-5
- Thomas Newhouse: "The beat generation and the popular novel in the United States : 1945 - 1970". Jefferson, NC : McFarland, 2000. 193 S. ISBN 0-7864-0841-3

Benjamin von Stuckrad-Barre

Benjamin von Stuckrad-Barre (* 27. Januar 1975 in Bremen) ist ein deutscher Schriftsteller. Er gilt als Autor von Popliteratur und thematisiert Medienwirklichkeit und Probleme des jüngeren Publikums zwischen Markenwelt und Selbstfindung.

Benjamin von Stuckrad-Barre wurde als viertes Kind einer Pastorenfamilie geboren. Bereits seit 1993 arbeitete er als freier Autor. Nach seinem Abitur 1994 in Göttingen zog er nach Hamburg und begann ein Studium der Germanistik, das er jedoch bald darauf abbrach. Nach verschiedenen Praktika, u.a. beim NDR und der taz folgten Anstellungen als Redakteur bei der Zeitschrift Rolling Stone, als Produktmanager beim Plattenlabel *Motor Music* und als Autor der Harald Schmidt Show. Nebenbei war er als freier Mitarbeiter diverser Zeitungen und Magazine wie FAZ, Die Woche und Stern tätig.

Bekanntheit erreichte er vor allem mit seinem 1998 erschienenen Debütroman *Soloalbum*, der 2003 auch verfilmt wurde. Durch den Erfolg dieses Romans und seiner folgenden Werke entwickelte sich Stuckrad-Barre zu einem der neuen deutschen Popliteraten der 1990er Jahre. Unterstützt wurde dieses Image von medienwirksamen Auftritten, u.a. zusammen mit Christoph Schlingensiefel und einer eigenen Literatursendung bei MTV mit dem Titel *Lesezirkel*.

Seine Popularität war jedoch auch eine Belastung für Stuckrad-Barre und nicht zuletzt ein Grund für seine Bulimie und Kokainsucht. Er sprach jedoch offen darüber und ließ Herlinde Koelbl den Dokumentarfilm *Ruhm und Rausch* drehen, der sich im wesentlichen mit seiner Zeit in einer Entzugsklinik 2003 befasst.

Seit 2002 lebt der Autor in Zürich. Im Frühjahr 2005 produzierte er zusammen mit dem Schweizer Fernsehen die Sendung *Stuckrad bei den Schweizern*, in der er sich satirisch und humoristisch mit den wichtigsten Themen befasste, die einen Deutschen wie ihn im Land der Eidgenossen beschäftigen sollten. Dabei traf er auch einige Schweizer Prominente, die ihm bei der Einbürgerung helfen sollten.

Weblinks

- www.berlinerzimmer.de
http://www.berlinerzimmer.de/eliteratur/links.asp?KATEGORIE=Literatur-Foren&SORTIERUNG=Titel Literatur-Foren
- www.single-generation.de *http://www.single-generation.de/kohorten/78er_literaten.htm* Aktuelle deutschsprachige Popliteraten: Portraits, Werke und Kontexte

Werke

- 1998: *Soloalbum*
- 1999: *Livealbum*
- 1999: *Remix*
- 2000: *Blackbox*
- 2001: *Transkript*
- 2001: *Deutsches Theater*
- 2004: *Festwertspeicher der Kontrollgesellschaft. Remix 2*
- 2005: *Was.Wir.Wissen.*

Sowie zusammen mit anderen Autoren der Popliteratur *Tristesse Royal* (1999), siehe auch *Mesopotamia* hrsg. von Christian Kracht.

Weblinks

- Literatur von und über Benjamin von Stuckrad-Barre
http://dispatch.opac.ddb.de/DB=4.1/REL?PPN=120467356 im Katalog der DDB
- *http://www.stuckradbarre.de* – Offizielle Webseite

Poetry Slam

Ein **Poetry Slam** ist ein literarischer Vortragswettbewerb. Es geht darum, eigene Texte innerhalb eines Zeitlimits vor Publikum vorzutragen. Bewertet werden sowohl Inhalt als auch Vortragsweise der Texte.

Die Veranstaltung

Wettbewerb

Im Gegensatz zu einem Open Mic oder den Lesebühnen stehen die einzelnen Teilnehmenden bei einem Slam untereinander im Wettbewerb. Dieser Wettbewerbsaspekt dient vor allem dazu, das Publikum zum Mitfiebern und Mitwerten einzuladen, da das Publikum auch den Sieger kürt.

Ebenfalls ist der Wettbewerb ein effektives Mittel für die Dichter, unmittelbares Feedback von einem interessierten Publikum zu erhalten, und soll als Ansporn für die Arbeit an den eigenen Texten und am Textvortrag, nicht aber als Grund für ernsthafte Rivalitäten genommen werden.

Regeln

Obwohl alle Veranstaltenden den Wettbewerb ganz den eigenen Wünschen entsprechend gestalten können, haben sich einige allgemein gültige Regeln eingebürgert.

Bei einem Poetry Slam dürfen nur selbstgeschriebene Texte vorgetragen werden, und dies im Rahmen eines vorgegebenen Zeitlimits, meistens 5, 6 oder 7 Minuten. Bei Zeitüberschreitung drohen Strafen wie Punktverlust oder Entzug des Mikrophons.

Teil der Grundidee des Poetry Slams ist es, die Texte nicht nur zu lesen, sondern zu performen, also zu schreien, flüstern, jaulen und keuchen, rhythmisch und wenn möglich auswendig vorzutragen. Den Texten soll das Leben eingehaucht werden, das ihnen bei traditionellen Lesungen fehlt.

Erlaubt ist dabei alles, was mit Stimme und Körper möglich ist. Darüber hinaus steht es den Teilnehmenden frei, diejenigen Gegenstände auf der Bühne zu nutzen, die auch allen anderen Teilnehmenden zur Verfügung stehen. Kostüme und Requisiten wie z. B. Wasserpistolen sind ausdrücklich verboten.

Inhaltlich wie auch formell gibt es keinerlei Vorgaben, und auf Slambühnen finden sich deshalb fast alle Formen moderner Literatur, von klassischer zerbrechlicher Lyrik über Standup Comedy bis zu prosaischen Kurzgeschichten.

Bewertung

Die Vorträge werden bei einem Poetry Slam grundsätzlich vom Publikum und nicht von einer Fachjury bewertet.

Im Herkunftsland USA übernimmt meistens eine fünfköpfige Jury, die aus dem Publikum zusammengestellt wird, diese Rolle und vergibt Noten von 1 bis 10, „Eins für ein Gedicht, das nie hätte geschrieben werden dürfen, zehn für ein Gedicht, das einen spontanen kollektiven Orgasmus im Raum auslöst“ (Bob Holman). Dabei werden die höchste und die niedrigste Note jeweils gestrichen, um die Auswirkungen parteiischer Bewertung zu vermindern. Die Jurymitglieder werden angehalten, sowohl auf Inhalt als auch auf den Vortrag zu achten sowie ihren persönlichen Maßstäben treu zu bleiben.

Vor Beginn des Wettbewerbs können die Jurymitglieder kurz vorgestellt werden oder sich selbst kurz vorstellen. Die Moderierenden können bei Bedarf die Mitglieder der

Jury auffordern, ihre Bewertungen zu begründen. Unterschiede zwischen einer Jurywertung und dem Empfinden des Publikums können Anlass für lautstarke Diskussionen bieten.

Vor allem im deutschsprachigen Raum haben sich alternative Bewertungssysteme entwickelt, bei denen das gesamte Publikum abstimmen kann. Das Publikum gibt seine Bewertung mittels Lautstärke und/oder Ausdauer des Applauses ab oder aber in Form von Stimmzetteln oder dem Hochheben von Rosen, die dann gezählt werden. Je nach Kreativität des Slammasters können auch andere Mittel zur Siegerfindung eingesetzt werden. So erhält zum Beispiel jeder Zuschauer einen Pfennig, den er in das (mit dem Namen beschriftete) Glas seines Favoriten wirft, oder aber eine Wäscheklammer, die dem jeweiligen Lieblingspoeten irgendwo am Körper angeheftet werden kann.

Siegeprämie

Wer einen Slam gewinnt, bekommt einen Preis. In der Regel sind das Sachpreise wie CDs und Bücher oder auch ein T-Shirt, eine Flasche Sekt oder Hochprozentiges. Bei einigen Slams im deutschsprachigen Raum gibt es auch Geldpreise. Der Gewinn eines lokalen Slams kann auch zur Teilnahme an „höherkalibrigen“ Slams qualifizieren.

Ursprung und Entwicklung

Von Chicago in die Welt

Als Erfinder des Poetry Slams gilt der amerikanische Performance-Poet Marc Kelly Smith aus Chicago. Smith hielt traditionelle Lesungen mit Tisch und Wasserglas für überholt und langweilig und begann 1984 damit, Literatur anders zu vermitteln.

Er entwickelte den Poetry Slam als Teil einer wöchentlichen Literaturshow. Der erste Poetry Slam fand am 20. Juli 1986 in „The Green Mill“ statt, wo der „Uptown Poetry Slam“ auch heute noch jeden Sonntag stattfindet.

Slam in den USA

Von Chicago breitete sich dieses Veranstaltungsformat in Nordamerika aus. 1989 gab es zum ersten Mal einen Poetry Slam in New York. Der Literaturaktivist Bob Holman hatte nach einem Besuch in der Green Mill das Format im Nuyorican Poets Café eingeführt und brachte Slam Poetry ins US-Fernsehen, unter anderem ins Programm des Musiksenders MTV.

Die weltweite Verbreitung des Phänomens Poetry Slam ist nicht zuletzt dem Nuyorican Poets Cafe zu verdanken: Radio-Live-Übertragungen von Slams im Nuyorican erreichten Tausende von Zuhörern in Japan und führten zum ersten Slam in München. Der Besuch eines Düsseldorfer Poeten anlässlich des „Deutsch-Nuyorican-Poetry-Festival“ im Jahr 1995 führte zum ersten Düsseldorfer Poetry Slam.

1997 wurde in den USA der Dachverband PSI (Poetry Slam Incorporated) zur Unterstützung und Verbreitung des Veranstaltungsformates gegründet. Diese Organisation richtet nicht nur den US-kanadischen National Slam aus, der sich inzwischen zum fast einwöchigen Festival mit mehreren hundert Teilnehmern und Tausenden von Zuschauern entwickelt hat, sondern engagiert sich aktiv im amerikanischen Bildungswesen und versucht, Slam auch international zu vernetzen.

Slam im deutschsprachigen Raum

Bevor sich in Deutschland die ersten regelmäßigen Slams dauerhaft etablierten, gab es in einigen Städten bereits verschiedene Ansätze und Versuche mit diesem Veranstaltungsformat. Ab 1994 fanden Veranstaltungen mit dem Titel „Poetry Slam“ in Berlin statt, ab 1996 in München und Düsseldorf sowie ab 1997 in Hamburg. Diese vier Städte trugen im selben Jahr in Berlin zum ersten Mal einen National Poetry Slam aus.

Die Anzahl lokaler Slams wuchs kontinuierlich und überschritt 1999 die deutschen Landesgrenzen nach Österreich und in die Schweiz, die sich im gleichen Jahr auch am National Slam beteiligten, was zwei Jahre später zur Namensänderung in „German International Poetry Slam“ (GIPS) führte.

Anders als im Ursprungsland USA gibt es bei den jährlichen Meisterschaften des deutschen Sprachraumes zwei getrennte Disziplinen. Neben dem Einzelwettbewerb treten im Gruppenwettbewerb Teams von zwei bis fünf Dichtern an und tragen gemeinsam geschriebene Texte mehrstimmig vor.

Slam heute

Das Veranstaltungsformat Poetry Slam hat sich seit seiner Entstehung vor allem in Nordamerika und Europa ausgebreitet. In Deutschland finden zur Zeit um die 70, in Österreich vier und in der Schweiz sieben Slams regelmäßig statt.

Andere europäische Länder, in denen das Phänomen Poetry Slam Fuß gefasst hat, sind Dänemark, England, Estland, Frankreich, Irland, Liechtenstein, Niederlande, Polen, Schweden, Schottland und Tschechien.

In Singapur findet der einzige Slam Asiens statt. In Afrika gibt es in Gabun einen regelmäßigen Slam.

Im Jahr 2004 wurden erste Versuche von Slamweltmeisterschaften gemacht. Sowohl in Greenville, South Carolina, als auch in Rotterdam wurden World Championship Poetry Slams abgehalten, die beide von Buddy Wakefield aus den USA gewonnen wurden. Sowohl die gigantischen Kosten, die mit dem Zusammenbringen der Teilnehmenden aus den verschiedenen Ländern entstehen, als auch die großen Sprachbarrieren machen ein solches Unterfangen jedoch zu einem Projekt, das seinem Anspruch kaum gerecht werden kann.

Darüber hinaus

Slams und andere Bühnen

Parallel zum Slam haben sich gerade in Deutschland auch andere neue Veranstaltungsformen für Literatur entwickelt. Zu den bekanntesten unter ihnen gehören die sogenannten Lesebühnen, lose organisierte Lesezirkel, bei denen Gruppen von Schreibenden in mehr oder weniger beständiger Besetzung und regelmäßigem Rhythmus gemeinsam Lesungen bestreiten. Diese Bühnen sind vor allem in Berlin populär.

Auch Open Mics haben ihren Weg in die europäische Veranstaltungskultur gefunden. Bei einem Open Mic wird die Bühne allen geöffnet, die sie erklimmen möchten, und es ist entweder an den Lesenden selber oder an den Moderierenden, die einzelnen Vortragenden untereinander zu koordinieren. Bei beiden Formen gibt es jedoch keinen Wettbewerb.

Daneben existieren auch andere artverwandte Wettbewerbsformen, so wie die spätestens seit „8Miles“ bekannten Freestyle-Battles oder der Theatersport, bei dem Theatertruppen in improvisierten Theaterszenen gegeneinander antreten und das Publikum den Sieger bestimmt.

In den USA hat sich sogar eine Literaturveranstaltung im Pay-TV etabliert. Russell Simmons präsentiert mit „Def Poetry Jam“, eine Show mit Performance-Poetinnen und -Poeten, die zum Teil aus der Slamszene kommen.

Poetry Clips

Bereits in den neunziger Jahren brachten MTV wie auch der öffentliche US-Sender PBS Poesie in Form von Videoclips ins Fernsehen. Der Begriff „Poetry Clip“ geht auf die Berliner Poesie-Aktivistin Bas Böttcher und Wolf Hogeckamp zurück. Sie arbeiten seit 2000 an der Umsetzung dieses Formates im deutschsprachigen Raum und veröffentlichten 2005 die weltweit erste Sammlung von Poetry Clips auf DVD.

Im Unterschied zum Buch oder der Audio CD bieten Poetry Clips ein umfassenderes Erlebnis gesprochener Texte. Über die geschriebene oder gesprochene Version hinaus kann auch die Performance, also Mimik, Gestik und Körperbewegungen der Autorin oder des Autors wahrgenommen werden.

In Poetry Clips wird der Text speziell für die Kamera inszeniert. Es handelt sich dabei also nicht um abgefilmte Lesungen. Durch den Einsatz des Mediums DVD kann bei der Betrachtung ähnlich wie bei einem Gedichtband von Gedicht zu Gedicht „geblättert“ werden.

Live Poetry

Die allerneueste Entwicklung markiert die Variante „Live Poetry“, eine Mischung aus Theatersport und Slam Poetry, bei der zwei bis drei Autoren mit Laptops und Beamern live Texte schreiben. Das Publikum entscheidet mithilfe des Moderators über Genre und Fortgang derselben. Live Poetry steckt allerdings noch in den Kinderschuhen und wird sich erst als eigenständige Slamform beweisen müssen.

U20

Schon seit einigen Jahren laufen Bestrebungen, Slam als lebendige Vermittlungsform für Literatur auch an die Schulen zu bringen. Mithilfe von Fortbildungen für Lehrkräfte und Workshops an Schulen konnte in Stuttgart ein großer U20-Slam starten, der 60 Jugendlichen die Möglichkeit gab, sich für den U20-Slam beim GIPS 2004 in Stuttgart zu qualifizieren. Bei dieser Veranstaltung sah ein 600 Personen zählendes Publikum eine beeindruckende Demonstration dessen, wie Schülerinnen und Schüler solche Angebote annehmen und nutzen. Die Vernetzung der U20-Szene ist im Aufbau, seit Februar 2005 existiert eine spezielle U20-Arbeitsgruppe der deutschsprachigen Slamveranstalter. An einigen Schulen, vor allem im Großraum Stuttgart, aber auch in der Schweiz, werden bereits eigene Slams von Lehrern und Jugendlichen organisiert.

Die deutschsprachigen Meister

1997 Berlin

- Einzel: Bastian Böttcher

- Team: Team Hamburg (Nadine Barth, Cenk Bekdemir, Michael Weins, Markus Wiese)

1998 München

- Einzel: Michael Lentz

- Team: Team Köln (Guido Gramatke, Bob Lakermann, Michael Tönnis, Wehwalt Koslovsky)

1999 Weimar

- Einzel: Tracy Splinter

- Team: Team Tübingen (Birgit Klumpp, Sina Kumpf, Simone Ohne)

2000 Düsseldorf

- Einzel: Jan Off

- Team: Team Aachen (Hartmut Heil, Gerhard Horriar, Michael Stetter)

2001 Hamburg

- Einzel: Sebastian Krämer

- Team: Team Winterthur (Sibylle Aeberli, Tom Combo, Suzanne Zahnd)

2002 Bern

- Einzel: Lasse Samström

- Team: Team Wuppertal (Jonas Jahn, Markim Pause, Lasse Samström, Michael Wefers)

2003 Darmstadt Frankfurt

- Einzel: Sebastian Krämer

- Team: Team Passau (Raimund Meisenberger, Markus Pissarek)

2004 Stuttgart

- Einzel: Gabriel Vetter (CH)

- Team: Team Tübingen (Jakob Nacken, Helge Thun)

- U20: Lino Wirag

Veröffentlichungen

Bücher

- *Poetry Slam - Was die Mikrophone halten*, Ariel Verlag, 2000. ISBN 3-930148-19-6
- *Planet Slam 2*, yedermann verlag, 2004. ISBN 3-935269-26-9
- *Planet Slam*, yedermann verlag, 2002. ISBN 3-935269-20-X
- *Poetry Slam 2002/2003*, Rotbuch Verlag 2002. ISBN 3-434-53111-4
- *Poetry Slam 2003/2004*, Rotbuch Verlag 2003. ISBN 3-434-54316-6
- *Poetry Slam 2004/2005*, Rotbuch Verlag 2004. ISBN 3-434-54520-4
- *Dichterschlacht – schwarz auf weiß. Der Slam2003 in Darmstadt und Frankfurt*, A. Dreppel, O. Gaußmann S. Burri (Hrsg.), Ariel-Verlag, ISBN 3-930148-25-0
- *Poetry Slam. Live-Poeten in Dichterschlachten*, Petra Anders; das erste Schulbuch über Slam. Verlag an der Ruhr, 2004. ISBN 3-86072-871-7
- *Live und direkt. Clubgeschichten*, Greinus, Wolter, Wolter (Hrsg.), Verlag Voland Quist, 2004. ISBN 3-938424-00-1

Englisch

- *The Spoken Word Revolution*, Mark Eleveld, Marc Smith (Hrsg), Sourcebooks, Inc. ISBN 1-4022-0037-4
- *Complete Idiot's Guide to Slam Poetry*, Marc Kelly Smith, Joe Kraynak. Alpha Books. ISBN 1-5925-7246-4
- *Poetry Slam. The Competitive Art of Performance Poetry*, Gary Glazner (Hrsg), Manic D Press, 2000.

- *Aloud: Voices from the Nuyorican Poets Café*, Miguel Algarin und Bob Holman (Hrsg), Harry Holt, 1994. ISBN 0-8050-3275-4

CDs

- *Poetry Slam. German International Poetry Slam 2001*, Hoffmann und Campe, 2002. Doppel-CD mit Live-Mitschnitten vom 5. German International Poetry Slam in Hamburg (November 2001).
- *Wortsalat*. WortArt, 1998. Live-CD von Slams in Köln.
- *Grand Slam - Best of the National Poetry Slam*, Bill Alder und Bob Holman (Hrsg), 1996. US-Slam.
- *Darmstädter Dichterschlacht I* 2003, ISBN 3-930148-28-5,
- *Dichterschlacht II* 2004, ISBN 3-930148-33-1
- Live-CDs von den Poetry Slams in Darmstadt mit H. Nitsch, A. Dreppel, O. Gaußmann und R. Wenzel (Hrsg.), Ariel Verlag,

DVDs

- *Poesie auf Zeit* German International Poetry Slam 2003
- *World's Greatest Poetry Slam* PSI National Poetry Slam 2002
- *Poetry Clips (Vol. 1)*, Bas Böttcher, Wolf Hogeckamp (Hrsg), Verlag Voland Quist, ISBN 3-9384-02-8

Weblinks

Deutschsprachig

- slam2005.de <http://www.slam2005.de/> Slam2005 – Poetry Slam Meisterschaft des deutschsprachigen Raumes vom 27. – 30. Oktober 2005 in Leipzig
- www.planetslam.de/ ... http://www.planetslam.de/slamkarte_fr.html Poetry Slams in München, mit einer Slam-Landkarte für den deutschsprachigen Raum
- [socialbeat.de](http://www.socialbeat.de/) <http://www.socialbeat.de/> Website mit vielen Poetry Slam Werken
- [sprechstation-verlag.de](http://www.sprechstation-verlag.de/) <http://www.sprechstation-verlag.de/> DVD-Dokumentation der deutschsprachigen Slam-Szene im Sprechstation-Verlag
- www.slamburg.de <http://www.slamburg.de/> Offener Poetry Slam in Hamburg

Nordamerikanisch

- [slampapi.com](http://www.slampapi.com) <http://www.slampapi.com> Marc Kelly Smith, Begründer des Veranstaltungsformats Poetry Slam
- [e-poets.net/](http://www.e-poets.net/) ... <http://www.e-poets.net/library/slam> "The Incomplete History of Poetry Slam" von Kurt Heintz
- [poetryslam.com](http://www.poetryslam.com) <http://www.poetryslam.com> Poetry Slam Incorporated (PSI), der nordamerikanischen Dachverband
- [slammation.com](http://www.slammation.com) <http://www.slammation.com> Der erste Dokumentarfilm über Poetry Slam
- [nuyorican.org](http://www.nuyorican.org) <http://www.nuyorican.org> Nuyorican Poets Café

Cholerabrunnen

Der **Cholerabrunnen** (auch **Gutschmid-Brunnen**) ist ein neugotischer Brunnen. Er steht in Dresden auf der Sophienstraße, zwischen Zwinger und Taschenbergpalais. Er wurde von Freiherr Eugen von Gutschmid finanziert, der dadurch seinen Dank dafür ausdrücken wollte, dass Dresden von der Cholera verschont geblieben war, die 1841 und 1842 von der Oder und der Unterelbe her die Stadt bedrohte. Neben Gottfried Semper als Architekt übernahmen Karl-Moritz Seelig den Entwurf und der Bildhauer Franz Schwarz die Ausführung des Brunnens, der am 15. Juli 1846 feierlich an die Stadt übergeben wurde. Ursprünglich stand er mitten auf dem Postplatz, musste dann aber versetzt werden, weil er zunehmend ein Verkehrshindernis darstellte.

Architektonische Merkmale

Auf besonderen Wunsch seines Auftraggebers und entgegen seiner eigenen Vorstellungen entwarf Semper den Brunnen im neugotischen Stil. Im achteckigen Grundbecken des Brunnens, das aus Granit besteht und einen ungefähren Durchmesser von 6,76 Metern hat, steht die markante Spitzsäule des Brunnens, die durch eine große Kreuzblume abgeschlossen wird. Sowohl Säule als auch Kreuzblume sind aus Sandstein gefertigt. Der Bau wird von zahlreichen hohen, schlanken Säulen und Spitzbögen getragen; in seinen zwei von Kreuzgewölben getragenen Stockwerken besitzt er insgesamt zehn hohe, schmale Fenster. An den vier Seiten sind folgende ca. 90 cm große religionsverbundene Figuren angebracht:

- im Norden Wittekind, der erste getaufte Fürst der alten Sachsen
 - im Osten Winfried Bonifatius, der erste Apostel der Deutschen
 - im Süden Johannes der Täufer
 - im Westen Elisabeth, Landgräfin von Thüringen
- Zudem sind unter den Figuren Steintafeln angebracht, die
- im Norden den Bibelspruch »Denn er hat seinen engeln befohlen über dir«
 - im Osten den Bibelspruch »Ob tausend fallen zu deiner seiten und zehntausend zu deiner rechten, so wird es doch dich nicht treffen«
 - im Süden den Bibelspruch »Er wird dich erretten vor der seuche, die im mittag verderbet«
 - im Westen das gutschmidsche Wappen enthalten.



Detailansicht eines der vier von Zwergen getragenen Ecktürmchen

Mit den selbst ausgewählten Bibelzitataten aus dem 91. Psalm wollte Gutschmid noch einmal seine Dankbarkeit für die Bewahrung Dresdens vor der Choleraepidemie ausdrücken. Die Figuren sollten wohl eher ein allgemeines Glaubens- und Dankbarkeitszeugnis an Gott und seine Repräsentanten darstellen. Durch diese Figuren und Zitate und die gesamte äußere Gestalt erinnert der



Der Cholerabrunnen (Foto: 3x Maximilian Baumgart)

Cholerabrunnen wie viele neugotische Bauten stark an eine (miniaturhafte) Kirche. Die zahlreichen Verzierungen, Ornamente und Tierbeigaben machen ihn zum ornamentreichsten Brunnen Dresdens.

Geschichte des Brunnens

1842 beauftragte von Gutschmid den Architekten Gottfried Semper mit der Standortsuche und Genehmigung des Brunnens. Nach einigem Hin und Her genehmigte das sächsische Finanzministerium Semper den Wilsdruffer Platz, den heutigen Postplatz, als Standort. Nach dreijähriger Bauzeit wurde der Brunnen am 15. Juli 1846 feierlich an den damaligen Dresdner Bürgermeister Hübler übergeben.

1869 wurde der Brunnen erstmals erneuert, da Wind und Wetter den Sandsteinarbeiten inzwischen ziemlich zugesetzt hatten; um mutwillige Sachbeschädigungen zu verhindern, wurde außerdem ein Gitter auf dem Beckenrand montiert. Bereits 1883 war er jedoch durch die Verwitterung erneut enorm beschädigt. Nach eingehender Untersuchung und Diskussion beschloss der Dresdner Stadtrat daher schließlich 1889, den Brunnen durch den Bildhauer Schwarz völlig erneuern zu lassen. 1891 wurde er leicht versetzt, da er auf dem Postplatz inzwischen zum Verkehrshindernis geworden war; daneben wurde das Gelände erneuert und nach außen versetzt, um den Brunnen besser zu schützen. Die Versetzung an den heutigen Standort in der Sophienstraße erfolgte 1927.

Nachdem der Cholerabrunnen durch die Bombenangriffe von 1945 beschädigt worden war, wurde er in den Jahren 1966 und 1967 erneut ausgebessert. In den nächsten Jahrzehnten setzten Vandalismus und Verwitterung dem Brunnen wieder so stark zu, dass er 1996 und 1997 wieder eingehend saniert werden musste. Viele Teile waren nicht mehr zu retten und mussten komplett neu



Detailansicht mit Säulen, Spitzbögen, Fenstern und Gewölbe

gefertigt werden. Dabei wurde auch die Wasseranlage vollständig erneuert, so dass der Brunnen zu Beginn des 21. Jahrhunderts wieder in voller Pracht zu bewundern ist.

Literatur

- Jochen Hänsch: *Dresdner Brunnen*. Saxonia Verlag für Wirtschaft, Politik und Kultur GmbH, Dresden 1998, ISBN 3-9806374-1-7

- Eberhard Engel, Jochen Hänsch: *Gottfried Sempers Cholera-Brunnen in Dresden*. KL Sächs. Werbeagentur, Dresden 1996

Schwebebahn Dresden

Die **Schwebebahn Dresden** ist eine Hängebahn in Dresden und verbindet die Stadtteile Loschwitz und Oberloschwitz. Die Bahn hat eine Streckenlänge von 274 m und überwindet einen Höhenunterschied von etwa 84 m und wurde am 6. Mai 1901 eröffnet. Diese Schwebebahn ist wie die Wuppertaler Schwebebahn nach dem System von Eugen Langen konstruiert und hat 33 Stützen. Sie gilt als die älteste in Betrieb befindliche Bergschwebebahn der Welt und gleichzeitig als einzige Bergschienenhängebahn der Welt.

Die Schwebebahn Dresden stellt eine Sonderform der Pendelbahn dar, die Laufwerke fahren jedoch nicht auf dem Tragseil, sondern auf einem Stahlträger. Im Gegensatz zur Wuppertaler Schwebebahn haben die Fahrzeuge keinen eigenen Antrieb, sondern werden durch ein Zugseil bewegt. Dieses wird durch eine in der Bergstation befindliche Fördermaschine angetrieben.

Die Schwebebahn Dresden überstand den Zweiten Weltkrieg unversehrt. Allerdings war sie von 1984 bis 1992 wegen Totalsanierung außer Betrieb.



Talstation der Schwebebahn (Foto: Schumir)

Weblinks

- <http://www.trampicturebook.de/tram/germany/dresden/schwebebahn.htm>
- <http://rcswww.urz.tu-dresden.de/~s1942734/schwebebahn/>
- <http://www.dvbag.de/untnehm/abbahn/scbahn.htm>
- <http://www.structurae.de/de/structures/data/s0014322/index.cfm>



Schwebebahn Loschwitz um 1920

Nachwahl

Eine **Nachwahl** bezeichnet eine Wahl in einem Teilgebiet (typischerweise: einem Wahlkreis) zu einem späteren Zeitpunkt oder mit anderem Zeitplan als die Hauptwahl.

Eine Nachwahl kann aus verschiedenen Gründen notwendig werden. Der häufigste Fall besteht darin, dass während der Legislaturperiode ein Abgeordneter stirbt, zurücktritt oder aus anderen Gründen sein Mandat nicht mehr wahrnehmen kann. Diese Wahl heißt im deutschen Wahlrecht seit 1953 nicht mehr *Nachwahl*, sondern *Ersatzwahl*, und findet nur dann statt, wenn der Abgeordnete keiner Partei angehörte, die auch mit einer Liste an der Wahl teilgenommen hatte. Andernfalls wird der Sitz mit einem Nachrücker der Liste besetzt, ist diese erschöpft, wird der Sitz nicht neu besetzt. Andere Regelungen sind nat. auch möglich, in Tasmanien etwa werden die Stimmen der letzten Wahl neu ausgezählt, wobei die auf den ausgeschiedenen Abgeordneten entfallenen Stimmen nicht berücksichtigt werden.

In den meisten Ländern mit Mehrheitswahlrecht werden freigewordene Sitze jedoch durch Nachwahl wieder besetzt. Solche Wahlen gelten oft als unwichtig, da sie meist keine Verschiebung der Mehrheitsverhältnisse bringen. Überörtliche Bedeutung wird ihnen von denen beigemessen, die sie als Testwahl zwischen den normalen Wahlen sehen. Bei knappen Mehrheitsverhältnissen oder wenn mehrere freie Sitze gleichzeitig neu zu besetzen sind, kann aber auch eine Nachwahl entscheidend sein. So fanden in Kanada 1978 15 Nachwahlen an einem einzigen Tag statt, eine "Mini-Wahl", die ein großes Medienecho fand.

Nachwahlen werden nur dann abgehalten, wenn die nächste allgemeine Wahl nicht allzu bald zu erwarten ist. Diese Frist beträgt in vielen Staaten, so auch in Deutschland, sechs Monate. Ist die nächste allgemeine Wahl früher angesetzt, so bleibt der Sitz solange frei.

Bei bisher fünf Bundestagswahlen kam es zu solchen Nachwahlen:

Hauptwahl	Nachwahl	Wahlbezirk	Grund
17.9.1961	1.10.1961	151 Cochem	Tod des Kandidaten Fritz Klein (SPD)
19.9.1965	3.10.1965	135 Obertaunuskreis	Tod des Kandidaten Erich Henz von der Aktionsgemeinschaft unabhängiger Deutscher, AUD
19.9.1965	3.10.1965	236 Schweinfurt	Tod des Kandidaten Ernst Meier der Deutschen Friedensunion
25.1.1987	1.2.1987	141 Groß-Gerau	Zerstörung der Wahlurne am Wahltag um 17:45 durch acht schwarz gekleidete Unbekannte mit Hilfe eines Molotowcocktails
22.9.2002	22.9.2002	295 Sigmaringen	Tod des Kandidaten Dietmar Schlee (CDU)
22.9.2002	22.9.2002	230 Passau	Tod des Kandidaten Maic-Roland Muth (PDS)
18.9.2005	2.10.2005	160 Dresden 1	Tod der Kandidatin Kerstin Lorenz (NPD)

Steirische Landtagswahl 2005

Am 2. Oktober 2005 fand eine **Landtagswahl** im österreichischen Bundesland **Steiermark** statt. Dabei kam es erstmals nach 60 Jahren zu einem Machtwechsel im Land. Die bisher regierende ÖVP unter Landeshauptmann Waltraud Klasnic hat nach einem von schweren Skandalen dominierten Wahlkampf die Mehrheit an die SPÖ unter Franz Voves verloren, der aller Voraussicht nach neuer Landeshauptmann werden wird. Ebenfalls historisch ist der Wiedereinzug der KPÖ Ernest Kalteneppers in den Landtag nach 35 Jahren, und das mit dem bisher höchsten steirischen Wahlergebnis überhaupt. Die Grünen mussten wider Erwarten leichte Verluste hinnehmen, konnten aber ihre drei bisherigen Mandate halten. Die restlichen zur Wahl angetretenen Parteien, die FPÖ, das Haider-Bündnis BZÖ sowie die Liste Hirschmann des ÖVP-Dissidenten Gerhard Hirschmann haben den Einzug in den steirischen

Sitze, die per Nachwahl besetzt wurden, haben meist eine verkürzte Legislaturperiode, damit die nächste Wahl wieder mit den allgemeinen Wahlen zusammenfällt. Das gilt nicht für nachgewählte Bürgermeister oder Landräte in Bayern: Sie werden für die volle Amtszeit gewählt, wodurch in den betroffenen Gemeinden alle folgenden Wahlen später als die allgemeinen Kommunalwahlen stattfinden. Manche sehen darin ein Problem, doch das Wahlgesetz wurde bisher nicht geändert.

Nachwahlen zum Dt. Bundestag

Nach § 43 Bundeswahlgesetz findet in zwei Fällen eine Nachwahl statt:

1. Wenn in einem Wahlkreis oder Wahlbezirk die Wahl nicht durchgeführt worden ist,
2. Wenn ein Wahlkreisbewerber, also ein Direktkandidat, nach der Zulassung des Wahlvorschlags, aber vor Durchführung der Wahl stirbt.

Im ersten Fall hat die Wahl spätestens drei Wochen, im zweiten Fall spätestens sechs Wochen nach der Hauptwahl stattzufinden. Damit unterscheidet sich die Regelung für Bundestagswahlen z.B. von der in Bayern, dort bleibt auch ein toter Direktkandidat wählbar, wird er gewählt, rückt der nächste auf der Liste für ihn nach.

Eine solche Nachwahl kann sogar am gleichen Tag stattfinden wie die normale Wahl, wenn nämlich zwischen dem Tod des Kandidaten und dem Wahltag genügend Zeit für den ordnungsgemäßen Ablauf bleibt.

Weblinks

- Nachwahl <http://www.wahlrecht.de/lexikon/nachwahl.html>
- Liste der Nachwahlen zum ersten Deutschen Bundestag <http://www.wahlrecht.de/lexikon/nachwahl-1952.html>

Landtag nicht geschafft. Auch die nur in Graz angetretene Liste "parteilos" blieb ohne Erfolg.

Weblinks

- [verwaltung.steiermark.at/cms/ziel/4515211/DE/](http://www.verwaltung.steiermark.at/cms/ziel/4515211/DE/) - Alle Ergebnisse im Detail

Ergebnis

Partei	Stimmenanteil	Sitze	2000	2000
ÖVP	38,7%	24	47,3%	27
SPÖ	41,7%	25	32,3%	19
KPÖ	6,3%	4	1,3%	-
Die Grünen	4,7%	3	5,6%	3
FPÖ	4,6%	-	12,4%	7
Liste Hirschmann	2,0%	-	-	-
BZÖ	1,7%	-	-	-
Liste "parteilos"	0,3%	-	-	-

Simon Wiesenthal

Simon Wiesenthal (* 31. Dezember 1908 in Buczacz, heute Ukraine, damals Österreich-Ungarn; † 20. September 2005 in Wien, jüdischer Herkunft) Tätig als Architekt, Publizist und Schriftsteller. Als Holocaust-Überlebender gründete er das *Jüdische Dokumentationszentrum* in Linz (später Dokumentationszentrum des Bundes Jüdischer Verfolgter des Nazi-regimes in Wien). Nach seiner Befreiung aus dem Konzentrationslager Mauthausen im Mai 1945 hat Simon Wiesenthal die Suche nach Gerechtigkeit für Millionen unschuldig Ermordeter zu seiner Lebensaufgabe gemacht. Dadurch wurde er zum unbequemen Zeitzeugen, der weltweit NS-Täter ausforschte, um sie vor Gericht zu stellen. Er war kein „Nazi-Jäger“ (wie er bald von Freund und Feind genannt wurde), sondern bezeichnete sich selbst als *Rechercheur*, der die Kollektivschuld-These immer ablehnte, aber jene zur Verantwortung ziehen wollte, die an der geplanten „Endlösung“ mitgewirkt hatten. Wiesenthal sah in seiner Tätigkeit die Pflichterfüllung als Zeitzeuge und Überlebender des Holocaust vor dem Vergessen der Shoa zu warnen, die nicht mit Massenmord und Gaskammern begonnen hat, sondern mit der Demontage von Demokratie und Menschenrechten. „Aufklärung ist Abwehr“ – unter diesem Leitspruch stand seine internationale Vortragstätigkeit. Als Autor zahlreicher Bücher, die in viele Sprachen übersetzt wurden, hinterlässt er ein Vermächtnis für nachfolgende Generationen.

Leben

Vorkriegszeit und Holocaust

Nach seiner Matura 1928 studierte Simon Wiesenthal Architektur an der Technischen Universität in Prag und schloss sein Studium 1932 mit dem Ingenieurdiplom ab. 1936 heiratete er die Jüdin Cyla Müller und eröffnete in Lemberg ein Architekturbüro. Nach dem Einmarsch der Sowjets in Ostpolen im Jahr 1939 wurde der jüdische Stiefvater inhaftiert und enteignet. Schließlich starb dieser an den Folgen der Haft. Wiesenthal musste sein Architekturbüro schließen. Er durfte nur noch als Techniker arbeiten. Nach der deutschen Invasion 1941 wurde Wiesenthal als Jude von ukrainischen Milizionären in Lemberg verhaftet. Wiesenthal arbeitete schon damals mit der polnischen Untergrundbewegung zusammen. Diese Kontakte konnte er zur Rettung seiner Frau einsetzen, so dass sie der Deportation entkam und zuerst nach Warschau flüchtete. Mit einem falschem Pass und aufgrund ihrer blonden Haare wurde sie lediglich zur Zwangsarbeit ins Rheinland verschleppt und konnte unerkannt überleben.

Doch für Wiesenthal sollte das Martyrium erst beginnen. Auf dem Marktplatz von Lemberg zwangen deutsche SS und Wehrmachtangehörige Männer der Stadt, sich neben mannsgroße Holzkisten aufzustellen. Die Erschießungen begannen. Um 12 Uhr mittags läuteten die Glocken der Kirche. Einer rief „Schluss jetzt, Vesper“ (Original-Interview mit S. Wiesenthal) und etwa 10 bis 20 Mann vor Simon Wiesenthal hörte das Morden auf. Daraufhin wurde er in ein KZ interniert. Simon Wiesenthal war in insgesamt zwölf Konzentrationslagern inhaftiert, davon waren fünf Vernichtungslager. Erst 1945 kam er durch die US-Armee aus dem KZ Mauthausen wieder frei. Doch auch später wurde sein Leben noch bedroht, 1982 entging er nur knapp einem Bombenanschlag von Neonazis.

Nach dem Holocaust

Nach dem Zweiten Weltkrieg gründete er 1947 in Linz sein erstes *Jüdisches Dokumentationszentrum*, das sich u.a. zum Ziel gesetzt hatte, von Zeugen erhaltene Informationen auszuwerten sowie Karteien zu Tätern und Tatorten anzulegen. Das Büro in Linz schloss er 1954, da sich in der Hochzeit des Kalten Krieges kaum eine staatliche Organisation für seine Ermittlungen einsetzte. In dieser Zeit arbeitete er in der Weiterbildung für Flüchtlinge, die ohne Beruf schon damals kaum eine Chance zu einer Auswanderung hatten. Erst 1961 gründete er in Wien erneut ein *Jüdisches Dokumentationszentrum*. Auch dieses Zentrum konnte nur aufgrund von Spendengeldern arbeiten.

Simon Wiesenthal berichtete, wie seine 9-jährige Tochter Pauline (*1946) von der Schule nach Hause kam und fragte: „Was sind wir für Menschen? Alle aus der Klasse haben Oma, Opa, Onkel, Tanten, warum haben wir niemanden?“ Darauf habe er nicht antworten können und ein Sturzbach der Tränen sei ihm entflossen. Er berichtete, wie ihn das Grauen und das Morden in Träumen und Gedanken immer wieder heimsuchte: „Dann lag ich in der Nacht schweißnass.“ Das Ehepaar Wiesenthal verlor im Holocaust 89 Familienmitglieder.

Bereits 1953 hatte Wiesenthal mit Hilfe von Briefmarkenfreunden den deutschen „Holocaustplaner“ Adolf Eichmann in Argentinien aufgespürt. 1954 fand er einen Vermittler, der bereit sei, Eichmann zu identifizieren. Jedoch fehlten dafür 500 Dollar für dessen Fahrtkosten. Darum bat Wiesenthal den damaligen Präsidenten des Jüdischen Weltkongresses, Nahum Goldmann, was dieser abschlägig beschied. 1960 wurde Eichmann auf Anordnung von David Ben Gurion vom Mossad aus Argentinien nach Israel verschleppt. Bis zu diesem Zeitpunkt konnte Eichmann unter Mithilfe argentinischer Diplomaten und Funktionären der katholischen Kirche sowie der Organisation ODESSA von einer strafrechtlichen Verfolgung seiner Taten unbehelligt dort leben. Eichmann war neben John Demjanjuk, der einzige Nazi, der in Israel vor Gericht gebracht worden war.

Zu den bekanntesten Tätern, die Wiesenthal neben Eichmann ausfindig machen konnte, zählte 1963 Karl Silberbauer in Wien, der die damals 14-jährige Anne Frank in Amsterdam verhaftet hatte. Silberbauer arbeitete bis dahin unerkannt als Wiener Kriminalrayonsinspektor. Seine Aufdeckung war Wiesenthals schwierigster Fall. 1967 fand er den KZ-Kommandanten vom Vernichtungslager Treblinka, Franz Stangl, und 1987 in Brasilien den ehemaligen Ghetto-Kommandanten von Przemysł, Josef Schwammberger. Der Gestapo-Chef von Lyon, Klaus Barbie, bekannt als der »Schlächter von Lyon«, arbeitete als Folterspezialist zuerst mit dem CIC zusammen und tauchte dann 1951 in Bolivien unter. Dort spürte ihn das Ehepaar Serge und Beate Klarsfeld unter Wiesenthals Mithilfe auf, wo er dann 1983 nach Frankreich ausgeliefert wurde.

Da in Österreich eine Zentrale Staatsanwaltschaft fehlt, wurden zahlreiche NS-Prozesse verhindert. 1976 schien daher Wiesenthal vorübergehend zu resignieren: „*In Österreich bleiben etwa 800 Nazis, gegen die ermittelt wurde, unbestraft.*“

Konflikte ...

Die schärfste Kritik an Wiesenthals Arbeit kam erstaunlicherweise nicht von den Altnazis, sondern wurde ausgerechnet von jüdischer Seite vorgebracht. 1975 entstand

zwischen Wiesenthal und dem österreichischen Bundeskanzler Bruno Kreisky ein Disput um die SS-Vergangenheit des FPÖ-Vorsitzenden Friedrich Peter, der als Kreisky-Peter-Wiesenthal-Affäre in die Geschichtsbücher einging. Ein Gerichtsbeschluss verurteilte Kreisky zu einem Bußgeld für seine Unterstellungen.

Führende Vertreter des World Jewish Congress (WJC) wollten 1987 den ehemaligen österreichischen Bundespräsidenten Kurt Waldheim wegen seiner Mitgliedschaft in der SA und der Wehrmacht als unerwünschte Person einstufen und setzten sein Einreiseverbot in die USA durch. Wiesenthal nahm gegenüber Waldheim eine differenziertere Haltung ein und forderte stattdessen eine Historikerkommission. Der Untersuchungsausschuss kam zu dem Schluss, dass Waldheim keine persönliche Schuld an Kriegsverbrechen, sondern lediglich Mitwisserschaft anzulasten wäre. 1996 warf ihm Eli Rosenbaum als Vertreter des US-Justizministeriums vor, bei der Suche nach den wichtigsten Kriegsverbrechern versagt zu haben und unterstellte ihm niedere Beweggründe. Dieser Vorwurf schadete Wiesenthals Ansehen nur vorübergehend und steht auch im Gegensatz zur Kollaboration der US-Behörden mit Nazi-Wissenschaftlern und Geheimdienstlern wie Klaus Barbie nach 1945 (Operation Overcast). Die bittere Ironie der Geschichte ist, dass Rosenbaum damals der Leiter der Abteilung *Office for Special Investigations (OSI)* war, die maßgeblich auf Betreiben Wiesenthals eingerichtet worden war.

Für weiteren Aufruhr sorgte eine Sendung des NDR-Magazins Panorama am 8. Februar 1996. Darin erhoben einige jüdische Zeugen den Vorwurf einer übertriebenen Darstellung Wiesenthals seiner Erfolge und sogar einer Obstruktion in laufende Ermittlungen. Seine Reaktion blieb gelassen: „Mein Lebenswerk lässt sich nicht von ein paar Leuten, die ja selbst kaum etwas getan haben, mit Hilfe quotensüchtiger Fernsehjournalisten zunichte machen.“ (SZ, 12. Februar 1996).

... und späte Anerkennung

1977 wurde das nach ihm benannte Simon Wiesenthal Center (Hauptsitz Los Angeles) gegründet. Ziel des Zentrums war und ist es bis heute, flüchtige Kriegsverbrecher und Nazis zu verfolgen. Zwischenzeitlich sind weitere Institute in New York, Miami, Toronto, Jerusalem, Paris und Buenos Aires gegründet worden.

1989 wurde sein Leben in dem mehrfach preisgekrönten Spielfilm *Murderers among us*, deutscher Titel: *Recht, nicht Rache*, mit Ben Kingsley als Simon Wiesenthal verfilmt.

2003 zog sich Wiesenthal in den Ruhestand zurück. In einem Rückblick auf sein Lebenswerk meinte er, seine Ziele weitgehend verwirklicht zu haben. (NZZ, 25. April 2003) Seine Arbeit wird nun von Dr. Efraim Zuroff vom Jerusalemer Wiesenthal-Center vor allem in osteuropäischen Ländern weitergeführt. Am 10. November 2003 starb seine Ehefrau Cyla.

Am 9. Juni 2005 wurde ihm das große Goldene Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich von Bundespräsident Heinz Fischer verliehen. Während der Kreisky-Wiesenthal-Affäre war Fischer Klubobmann der SPÖ und schlug einen Untersuchungsausschuss gegen Wiesenthal vor, der allerdings nicht zustande kam. Im Präsidentschaftswahlkampf distanzierte sich Fischer öffentlich von seiner Initiative: „Ich würde heute anders und reifer handeln und es tut mir leid, dass ich damals keinen besseren Weg zur Bereinigung des Konflikts gefunden

habe.“

Simon Wiesenthal starb am 20. September 2005 in seinem Haus in Wien-Döbling im Alter von 96 Jahren. Er hinterlässt seine Tochter Dr. Pauline Kreisberg. Sein letzter Wille war es, in Israel begraben zu werden. Er wurde am 23. September 2005 in Herzlija-Pituach im Beisein von österreichischen und israelischen Regierungsvertretern beigesetzt.

Würdigung

Biografen, Journalisten, Freunde und Gegner haben Simon Wiesenthal mit zahlreichen Etikettierungen versehen. Je nach Motivation wird Wiesenthal als „unbequemer Zeitgenosse“, „obsessiver Wahrheitssucher“, „lebende Legende“, „Störfaktor“ und „Provokateur“ der österreichischen Innenpolitik, „Gestapo-Kollaborateur“, „personifiziertes jüdisches Gewissen“, „Don Quichotte oder James Bond“, „praktischer Philosoph“ oder – geläufigste und zum Synonym gewordene Beifügung – „Nazi-Jäger“ bezeichnet. Er selbst bezeichnete sich in seinen Erinnerungen als Kriminalist, Briefe unterschrieb er als Diplomingenieur oder mit dem Zusatz „Leiter des Dokumentationsarchivs des Bundes jüdischer Verfolgter des Naziregimes“. Wiesenthal sah sich auch nicht als Rächer, da er keinen Hass empfände. Er denke jedoch an die vielen Menschen, die es nicht mehr gebe und habe sich stellvertretend für diese vielen Ermordeten und zu Tode Gequälten eingesetzt. Vielmehr wolle er die Menschen nach der Schoa beschützen und die Mörder und Unmenschen lehren, dass sie ihrer Strafe und Verurteilung nicht entkommen könnten. Dies gelte auch trotz ihrer vorerst erfolgreichen Flucht aufgrund der Hilfe durch diplomatische Kanäle und katholisch-kirchlicher Netzwerke.

Nach dem Krieg glaubte Simon Wiesenthal selbst eine Weile an die *Kollektivschuld* der Deutschen an den Nazi-Verbrechen. Schließlich hatte er seine Meinung geändert, denn: „Gerade die Juden können nicht an eine Kollektivschuld glauben, da sie über Jahrtausende unter Kollektivbeschuldigung litten.“

Wiener Wiesenthal-Institut für Holocaust-Studien

Simon Wiesenthals Tätigkeitsnachlass setzt sich einerseits aus einer umfangreichen Sammlung von Dokumenten zu NS-Tätern und NS-Verbrechenskomplexen (rund 8000 Akten in ca. 35 Im) zusammen. Andererseits enthält er auch zahlreiche Unterlagen zur Auseinandersetzung von Wiesenthal mit der österreichischen Innen- und Außenpolitik, sowie unterschiedlichste Zeugnisse seines Engagements wider das Vergessen. Dieser Nachlass ist in seinem Dokumentationszentrum des Bundes Jüdischer Verfolgter des Naziregimes in der Wiener Innenstadt untergebracht. Da es Simon Wiesenthal ein großes Anliegen war, sein Lebenswerk langfristig der historischen Forschung zugänglich zu machen, erfolgt in seinem Archiv schon seit 2002 eine detaillierte, digitale Erfassung der Archivobjekte. Die Frage nach dem Bestimmungsort für seinen Tätigkeitsnachlass wurde Wiesenthal in den letzten Jahren immer wieder gestellt. In die engere Wahl kamen die Holocaust-Gedenkstätte Yad Vashem in Israel und das Simon-Wiesenthal-Center in Los Angeles. Als jedoch die *Israelitische Kultusgemeinde (IKG)* mit dem Plan der Gründung eines Shoa-Forschungszentrums am Wiener Rabensteig an ihn herantrat, hatte er einen würdigen Platz gefunden, um sein Lebenswerk in Österreich zu belassen. Er willigte ein,

das Dokumentationszentrum des Bundes Jüdischer Verfolgter des Naziregimes mit seinem Bestand als eigenständige Organisation in dieses, nach ihm benannte, Wiener Wiesenthal Institut (VWI-Vienna Wiesenthal Institute) zu integrieren. Weitere Trägerorganisationen sind neben dem Dokumentationszentrum des Bundes Jüdischer Verfolgter des Naziregimes und der Israelitischen Kultusgemeinde Wien (IKG), das Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes (DÖW), das Institut für Zeitgeschichte der Universität Wien, das Institut für Konfliktforschung (IKF), das Internationale Forschungszentrum Kulturwissenschaften (IFK), sowie das Jüdische Museum Wien (JMW). Vorsitzender ist der Innsbrucker Politologe Dr. Anton Pelinka. Unterstützt wird das Projekt, das der historischen Forschung, Dokumentation und Vermittlung dienen soll, von bedeutenden nationalen und internationalen Bibliotheken und Archiven. Ihre Kooperation haben u.a das Österreichische Staatsarchiv, die Österreichische Nationalbibliothek, die Universitätsbibliothek Wien, das Central Archives for the History of the Jewish People, Yad Vashem, sowie das United States Holocaust Memorial Museum angeboten.

Auszeichnungen (Auswahl)

- Wiesenthal erhielt insgesamt 18 Ehrendoktorate von Universitäten auf der ganzen Welt, davon sind sieben rechtswissenschaftliche Fakultäten.
- Jerusalem-Medaille 1985
- Großes Bundesverdienstkreuz 1985
- Ritter der Ehrenlegion 1986
- National Hero Award, New York 1991
- Otto-Hahn-Friedensmedaille 1991
- Ehrenmedaille der UNESCO und der Stadt Paris 1992
- Erasmuspreis 1992
- Polonia-Restituta-Medaille
- Ehrendoktorwürde der Jagiellonen-Universität in Krakau (als erster Jude überhaupt)
- Ehrenpreis des österreichischen Buchhandels für Toleranz in Denken und Handeln 1995
- Ehrenbürger der Stadt Wien 1995
- World Tolerance Award 2000
- Presidential Medal of Freedom 2000
- Medal of Honor der Internationalen Vereinigung der Staatsanwälte (IAP) in Wien 2002
- Ritter des Order of the British Empire 2004
- Großes Goldenes Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich 2005

Schriften

- *KZ Mauthausen*, 1946
- *Groß-Mufti – Groß-Agent der Achse*, 1947
- *Ich jagte Eichmann*, 1961
- *Verjährung*, 1964
- *Doch die Mörder leben*, 1967
- *Die Sonnenblume*, 1969
- *Segel der Hoffnung*, 1973
- *Der Fall Krystyna Jaworska*, 1975
- *Max und Helen*, 1982
- *Krystyna - Die Tragödie des polnischen Widerstands*, 1986
- *Flucht vor dem Schicksal*, 1988
- *Jeder Tag ein Gedenktag*, 1988
- *Recht, nicht Rache*, 1988
- *Denn sie wußten, was sie tun. Zeichnungen und Aufzeichnungen aus dem Konzentrationslager Mauthausen*, 1995, ISBN 3216301141
- *Projekt: Judenplatz Wien. Zur Konstruktion von Erinnerung*, 2000

Filmographie

- „Recht, nicht Rache“, Ben Kingsley als Simon Wiesenthal, 1989, Spielfilm-Drama, 168 Min.
- „Die Kunst des Erinnerns – Simon Wiesenthal“, Buch und Regie: Johanna Heer und Werner Schmiedel, 1994/95, Dokumentarfilm mit Filmszenen, Musik: John Zorn, 99 Min.
<http://www.filmzentrale.com/rezis/kunstdeserinnernsdek.htm>
- „Simon Wiesenthal“, Buch und Regie: Andreas Novak, Dokumentation, ORF, 45 Min., Erstausstrahlung 27.10.2000
<http://tv.orf.at/programm/orf2/20050920/361192301/> Diese Dokumentation erhielt den Dr. Karl Renner Publizistik-Preis für das Jahr 2000, der höchsten Auszeichnung im österreichischen Journalismus
http://www.oejc.or.at/oajc/preise/renner/2000_laudatio.htm
- „Zur Erinnerung an Simon Wiesenthal. Gegen das Vergessen“, ZDF, Dokumentation, 15 Min., Erstausstrahlung 21.09.2005
<http://www.zdf.de/ZDFde/einzel-sendung/26/0,1970,2584538,00.html>

Literatur

- Robert H. Drechsler: *Simon Wiesenthal. Dokumentation von Robert Drechsler*. Verein zur Förderung Volkstreuens Schrifttums in Österreich, Wien 1982
- Irene Etzersdorfer: *James Bond oder Don Quichotte? Simon Wiesenthals Kampf gegen Lüge und Verdrängung*. Österr. Staatsdruckerei, Wien 1992, ISBN 3-7046-0320-1
- Alan Levy: *Die Akte Wiesenthal*. Ueberreuter, Wien 1995, ISBN 3-8000-3546-4
- Hella Pick: *Simon Wiesenthal. Eine Biographie*. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1997, ISBN 3-498-05288-8
- Werner Rosenberg: *Simon Wiesenthal. Der „Nazi-Jäger“ und die sog. NSG-Prozesse*. Symanek, Gladbeck 1992, ISBN 3-927773-07-7
- Maria Sporrer u. Herbert Steiner (Hrsg.): *Simon Wiesenthal. Ein unbequemer Zeitgenosse*. Orac, Wien u. a. 1992, ISBN 3-7015-0136-X
- Rolf Vogel (Hrsg.): *Das Echo. Widerhall auf Simon Wiesenthal*. Seewald, Stuttgart 1979, ISBN 3-512-00567-5

Weblinks

- Literatur von und über Simon Wiesenthal
<http://dispatch.opac.ddb.de/DB=4.1/REL?PPN=118632655> im Katalog der DDB
- Simon-Wiesenthal-Zentrum <http://www.wiesenthal.com>
- Biografie zu Simon Wiesenthal
<http://www.hagalil.com/austria/wiesenthal/wiesenthal.htm>, Jüdische Rundschau, Nr. 52, 23. Dezember 1998
- *Recht, nicht Rache* <http://german.imdb.com/title/tt0097933/> in der Internet Movie Database
- „Recht statt Rache“
<http://archiv.tagesspiegel.de/archiv/21.09.2005/2068724.asp#art>, Tagesspiegel, 21.09.2005, Nachruf mit Fotoportraits
- „Architekt der Gerechtigkeit“
<http://www.welt.de/z/pdfarchiv/index.php?day=21&month=9&year=2005&part=WMA&page=1&show=anzeigen&action=Rafael Seligmann in Die Welt vom 21. September 2005>
- „Ich habe euch nicht vergessen“ Momente aus dem Leben Simon Wiesenthals
http://www.juedische.at/TCgi/_v2/TCgi.cgi?target=home&Param_Kat=3&Param_RB=44&Param_Red=4256 Marianne Enigl im Profil 39/2005 über Simon Wiesenthal

Gefangenenbibliothek

Eine **Gefangenenbibliothek** ist eine in die Justizvollzugsanstalten integrierte Einrichtung. Sie dient mit ihrem Bestand hauptsächlich den Zwecken der Unterhaltung und der Weiterbildung von Gefangenen sowie ihrer Selbsterfahrung. In Deutschland hat nahezu jede Justizvollzugsanstalt eine Gefangenenbibliothek, die genaue Anzahl ist allerdings nicht bekannt. Wie existenziell Bibliotheken für Gefangene sind, zeigt die außergewöhnliche hohe Inanspruchnahme: 70 bis 100 Prozent nutzen in der Regel die bibliothekarischen Angebote.

Einordnung in das Bibliothekswesen

Im Sinne des Strukturpapiers Bibliotheken '93 ist die Gefangenenbibliothek aufgrund ihrer speziellen Benutzergruppe zu den Bibliotheken der Funktionsstufe 1 zu zählen. Sie stellt eine Sonderform der Öffentlichen Bibliotheken der Grundversorgung für den allgemeinen Informationsbedarf dar. Die Bibliotheksarbeit richtet sich im Falle dieser Sonderform mit speziell entwickelten Dienstleistungen an die Gruppe der Gefangenen, die aufgrund ihres Freiheitsentzuges in vielerlei Hinsicht benachteiligt sind.

Gesetzliche Grundlagen

Gesetzliche Grundlagen für das Angebot einer Gefangenenbibliothek sind die §§ 2 und 67 des bundeseinheitlich geltenden Strafvollzugsgesetzes (StVollzG). Ersterer besagt, dass der Gefangene im Rahmen seiner Freiheitsstrafe lernen soll, sein künftiges Leben ohne Straftaten zu führen, damit die Allgemeinheit vor weiteren kriminellen Handlungen geschützt ist. Weiterhin soll dem Gefangenen im Vollzug die Gelegenheit gegeben werden, sich in seiner Freizeit sinnvoll zu beschäftigen. Zu dieser Art der Freizeitgestaltung gehört im Sinne des § 67 auch die Nutzung einer Bücherei.

Außerdem spielt der Artikel 5 Absatz 1 Grundgesetz (GG) eine wichtige Rolle. Dieser beinhaltet, dass jeder - also auch die Insassen in Vollzugsanstalten - das Recht hat, *sich aus allgemein zugänglichen Quellen ungehindert zu unterrichten.*

Auftrag

Der Auftrag, dem Gefangenen zur Unterhaltung, zur Weiterbildung und Selbsterfahrung zu dienen, umfasst unter anderem folgende Punkte:

- Durch die Nutzung verschiedener Medien soll sich der Gefangene von seinem Freiheitsentzug und der daraus leicht entstehenden Langeweile oder Einsamkeit ablenken können und die Möglichkeit haben, sich intensiv seinen eigenen Gedanken und auch Gefühlen zu widmen
- Weiterhin kann ihm durch das Angebot geeigneter Medien die Chance gegeben werden, sich über das Leben außerhalb der Gefängnismauern zu informieren, sich mit spezielleren Themen seiner Wahl zu beschäftigen oder auch seine Sprachkenntnisse zu erweitern
- Der Auftrag der Bibliotheken, Informationskompetenz und Medienkompetenz zu vermitteln, ist im Bereich der Gefangenenbibliotheken in soweit von Bedeutung, als die Inhaftierten in Bezug auf die modernen Medien nicht den Anschluss verlieren sollen

Geschichte

Die Bibliotheken in Justizvollzugsanstalten spielten in Deutschland schon im 19. Jahrhundert eine Rolle. Der Bestand war damals darauf ausgerichtet, den Häftling zu belehren und ihn von Einsamkeit und Langeweile abzulenken. Die nach Konfessionen getrennten Bücher stammten hauptsächlich aus dem religiösen und belehrenden sowie aus dem erbaulichen Bereich. Unterhaltende Literatur und vor allem Krimis, sowie die Klassiker von Schiller und Goethe waren verboten. Die Betreuung dieser Gefängnisbibliotheken erfolgte meist durch Seelsorger oder Lehrer, deren besonderes Ziel es war, die Gefangenen in moralischer Hinsicht zu bessern. Zu diesem Zweck wurden die Bücher individuell an die Gefangenen verteilt, damit jeder das für ihn „geeignete“ Buch erhielt.

Anfang des 20. Jahrhunderts entschloss sich der Verein der Deutschen Strafanstaltsbeamten dazu, in den Bestand der Gefängnisbibliotheken auch eine Auswahl der bisher verbotenen Klassiker sowie Romane und Jugendschriften aufzunehmen. Diese sollten als Gegenstücke zu den religiösen Büchern dienen. Weiterhin wurden Bibliothekare zur Betreuung der Gefängnisbibliotheken gewünscht, damit diese in pädagogischer Hinsicht „ungeeignete“ Bücher aus dem Bestand aussonderten. Gleichzeitig sollten die Bücher für die Gefangenen von den Bibliothekaren individuell ausgesucht werden. Im Vordergrund standen dabei Werke mit religiösem und sittlichem Inhalt, da diese Aspekte im Strafvollzug eine große Rolle spielten. Wenig später wurde davon abgesehen, den Gefangenen die religiöse Literatur aufzudrängen. Sie wurde nur noch zusätzlich zu anderen Büchern angeboten.

Nach dem Ersten Weltkrieg war in den Gefangenenbibliotheken zu wenig und überwiegend wertlose Literatur vorhanden. Die geistige Förderung der Häftlinge war durch die fehlenden wissenschaftlichen und unterhaltenden Bücher nicht möglich, was oft als Argument für die häufigen Meutereien und anderen Vorfälle herhalten musste. Gewarnt wurde allerdings vor Krimis, Liebesromanen oder anderer minderwertiger Literatur, da die Erziehung zum kritischen Denken damit gefährdet sei.

Ab dem Jahr 1933 wurde auch der Strafvollzug vom Nationalsozialismus beeinflusst. Aufgabe der Gefängnisbüchereien war es nun, nationalsozialistische Bücher anzuschaffen und abzuschaffen, was nicht dieser Ideologie entsprach. Ab 1940 wurde nur noch in den Bestand aufgenommen, was von rassistischer, antisemitischer und faschistischer Natur war. Damit sollte der Gefangene im nationalsozialistischen Sinne beeinflusst und erzogen werden. Nach 1945 wurden diese Bücher wieder aus den Beständen der Bibliotheken ausgesondert.

Bis zu diesem Zeitpunkt zieht sich durch die gesamte Geschichte der Gefängnisbüchereien der Anspruch, vorwiegend in erzieherischer Hinsicht und mit dem Gedanken der Besserung des Gefangenen tätig zu sein. Mit Ende des Nationalsozialismus wurde sich nun davon gelöst, und die Büchereien sollten sich zukünftig zu Einrichtungen entwickeln, die sich an den Interessen der Gefangenen orientieren. Im Sinne der Dienst- und Vollzugsordnung von 1961 soll der Bestand möglichst in Freihandaufstellung präsentiert werden und zur Orientierung werden die Erfahrungswerte der Volksbüchereien herangezogen.

Im Jahre 1981 begann auf Initiative des Deutschen Bibliotheksinstituts in Berlin das Projekt „Bibliotheksbau in Justizvollzugsanstalten“. Zielsetzung dabei war, den

bedenklichen Zustand der Büchereiarbeit in Justizvollzugsanstalten zu untersuchen und Vorschläge zur Lösung von Problemen zu machen. Mit Hilfe einer Interviewaktion in zwölf Justizvollzugsanstalten sollten unter anderem das Leseverhalten der Gefangenen und die Nutzung der Bücherei ausgewertet sowie Leitlinien zur Büchereiarbeit in Justizvollzugsanstalten entworfen werden.

Die Projektgruppe legte 1986 ein Gutachten mit Richtlinien vor, die noch heute als Orientierungshilfe im Bereich der Büchereiarbeit in Justizvollzugsanstalten dienen und wichtige Hinweise zur Organisation einer Gefangenenbibliothek geben.

Organisation

Die bibliothekarische Versorgung in einer Gefangenenbibliothek soll der Versorgung in einer Öffentlichen Bibliothek gleichgestellt sein. Von der Art der Benutzung her werden dabei die Freihandbücherei und die Magazinbücherei unterschieden. Nach Möglichkeit soll die Freihandbücherei bevorzugt werden, da der Gefangene dabei die Literatur direkt am Regal auswählen kann und sie nicht erst im Magazin bestellen muss. Aus Sicherheitsgründen ist diese Art der Aufstellung allerdings nicht immer zu realisieren, da eine kontinuierliche Aufsicht zwischen den Regalreihen kaum zu gewährleisten ist. In vielen Gefangenenbibliotheken wird den Insassen deswegen die Literatur in die Zelle gebracht. Das setzt natürlich die Möglichkeit voraus, mit Hilfe eines Kataloges oder von Bücherlisten Bestellwünsche äußern zu können - in der Regel gehört das heute zum selbstverständlichen Service dieser Bibliotheken.

Eine weitere Dienstleistung ist die Möglichkeit, am Leihverkehr der Bibliotheken teilzunehmen - auch sie wird vielfach genutzt. Um externe Literatur zu beschaffen, gibt es ebenfalls das Angebot von Austauschbeständen. Diese Bestände werden der Gefangenenbibliothek beispielsweise von einer Öffentlichen Bibliothek für einen begrenzten Zeitraum zur Verfügung gestellt und dann ausgetauscht.

Kostenträger

Kostenträger der Gefangenenbibliotheken in Deutschland sind die Justizverwaltungen der jeweiligen Bundesländer. Der Etat, der den Bibliotheken zur Verfügung steht, wird in Sach- und Personalkosten unterschieden. Den wichtigsten Faktor bei den Sachkosten stellt der Erwerbungsset dar, aus dem die Medien angeschafft werden.

Die bibliothekarische Arbeit im Justizvollzug

Die bibliothekarische Arbeit erfolgt in den meisten Bundesländern ohne bibliothekarisches Fachpersonal. Ein fachlicher, qualifizierter Austausch ist damit kaum möglich. In Deutschland gibt es etwa fünf hauptamtliche Diplom-Bibliothekare, die in den Büchereien des Strafvollzugs tätig sind bzw. die dort nebenamtlich Tätige anleiten und unterstützen - meistens Lehrer, Sozialarbeiter oder Seelsorger. Zusätzlich werden geeignete Aufgaben von Gefängnisinsassen übernommen.

Diejenigen, die in einer Gefangenenbibliothek arbeiten oder diese betreuen, sind weitgehend auf sich alleine gestellt. Die notwendige fachliche Unterstützung erhalten sie seitens einer Öffentlichen Bibliothek in ihrem Umkreis oder einer Büchereifachstelle. Ein Austausch findet ebenfalls durch den Zusammenschluss der

Gefangenenbüchereien im Deutschen Bibliotheksverband (DBV) statt.

Besonderheiten bibliothekarischer Arbeit

Aufgrund der besonderen Zielgruppe in einer Gefangenenbibliothek werden die Mitarbeiter dort oft mit anderen Problemen konfrontiert als beispielsweise in einer Öffentlichen Bibliothek. Nicht selten entwickelt sich ein Beratungsgespräch zu einem persönlichen Gespräch zwischen Gefangenen und Bibliotheksmitarbeiter. Letzterer sollte in der Lage sein, auf die Probleme des Gefangenen einzugehen und ihn entsprechend bei der Literatursuche zu beraten.

Die Richtlinien des Deutschen Bibliotheksinstituts nennen eine Anzahl von Voraussetzungen, die für die sinnvolle Arbeit in diesem speziellen Arbeitsfeld von den Bibliotheksmitarbeitern mitgebracht werden sollen. Dazu gehören persönliche Voraussetzungen wie ein hohes Maß an Solidarität, Belastbarkeit, Flexibilität und Konfliktfähigkeit. Zusätzlich ist es notwendig, dass der Mitarbeiter Kenntnisse der organisatorischen Struktur des Justizvollzugs in Deutschland hat und auch mit den Regeln und vor allem den Sicherheitsvorkehrungen in der Vollzugsanstalt vertraut ist.

Weitere Besonderheiten sind im Frauenvollzug, im Jugendvollzug, im Umgang mit Ausländern, mit Drogenabhängigen und in der Untersuchungshaft zu beachten. Dabei ist es wichtig, für diese speziellen Gruppen ein umfangreiches Angebot geeigneter Literatur anzubieten. Im Frauenvollzug gehören dazu beispielsweise Bücher über Erziehungsfragen oder Frauenromane und im Jugendstrafvollzug hat Literatur zur Aus- und Fortbildung eine große Bedeutung. Für die ausländischen Inhaftierten spielt genügend Literatur in der Muttersprache eine bedeutende Rolle. Den Drogenabhängigen sollen schwerpunktmäßig Informationen zur Suchtproblematik angeboten werden. Für die Insassen der Untersuchungshaft steht juristische Literatur im Vordergrund, da bei diesen Gefangenen das Gerichtsverfahren noch ansteht und sie sich damit auf dieses vorbereiten können.

Fachstellen

In Nordrhein-Westfalen haben sich in den Justizvollzugsanstalten Münster und Köln die Fachstellen Gefangenenbüchereiwesen gebildet. Von dort aus koordinieren zwei Bibliothekare die landesweite Bibliotheksarbeit im Justizvollzug und bieten Unterstützung bei der Entwicklung der Bibliotheken. Zu den Aufgaben gehören dabei unter anderem die Etatplanung, die Unterstützung des Bestandsaufbaus, die Gestaltung von Fortbildungen für die Bediensteten einer Gefangenenbibliothek, die Planung und Einrichtung neuer Büchereiräume oder auch die Unterstützung der Anstalten bei Maßnahmen zur Leseförderung.

In Hamburg ist die Fachstelle Justizvollzugsanstaltsbüchereien Teil der Hamburger öffentlichen Bücherhallen und wird somit von der Freien Hansestadt Hamburg finanziert. Die Fachstelle ist zuständig für die Betreuung und Beratung der insgesamt 8 Justizvollzugsanstalten in Hamburg. Neben dem Zugriff auf die gesamten Medien der Gefangenenbüchereien haben die Häftlinge durch den Leihverkehr auch die Möglichkeit, fast den gesamten Bestand der Hamburger Öffentlichen Bücherhallen zu nutzen.

Zusammenschluss

Die Gefangenenbibliotheken in Deutschland haben die Möglichkeit, sich im Deutschen Bibliotheksverband e. V. (DBV) zusammenzuschließen. Gemeinsam mit den Patientenbibliotheken und den Werkbibliotheken sind sie der Sektion 8 zugeordnet. Innerhalb der Sektion 8 existiert die Arbeitsgemeinschaft Gefangenenbüchereien, die 1995 von den damals fünf hauptamtlich im Strafvollzug tätigen Bibliothekaren gegründet wurde. Mitglieder dieser Arbeitsgemeinschaft sind die Fachstellen Gefangenenbüchereien in Köln und Münster, die Justizvollzugsanstalt in Bremen und die Fachstelle Justizvollzugsanstaltsbüchereien in Hamburg. Zweck dieser Arbeitsgemeinschaft ist der Erfahrungsaustausch über Veränderungen in der Organisation von Gefangenenbüchereien.

Literatur

- Daniela Tap: *Richtlinien für die Gefangenenbüchereien in NRW. Entwicklung eines Entwurfes unter Berücksichtigung der bestehenden IFLA- und DBI-Richtlinien sowie des Büchereimodells der JVA Gelsenkirchen*. Köln 1999, Dipl.-Arb.
- Uta Deichmann: *Die Bibliotheken der Justizvollzugsanstalten in Nordrhein-Westfalen*. Köln 1995, Dipl.-Arb.

- *Bibliotheksarbeit in Justizvollzugsanstalten*. Deutsches Bibliotheksinstitut (Hrsg.). Berlin 1986. (DBI-Materialien; 54), ISBN 3-87068-854-8
- Gerhard Perschers: *Gefangenenbüchereien als Zeitzeugen: Streifzug durch die Geschichte der Gefangenenbüchereien seit 1850*. In: Begleitbuch zur Ausstellung Ketten-Kerker-Knast : Zur Geschichte des Strafvollzugs in Westfalen / hrsg. von Maria Perrefort. Gustav-Lübcke-Museum, Hamm 2000, S. 123 - 141, ISBN 3-9806491-2-1

Weblinks

- Bibliotheksarbeit im Justizvollzug in Deutschland am Beispiel Nordrhein-Westfalens
<http://www.ifla.org/IV/ifla69/papers/023g-Peschers.pdf/>
- Deutscher Bibliotheksverband e. V.
<http://www.bibliotheksverband.de/>
- AG Gefangenenbüchereien der Sektion 8 des DBV
<http://www.gefangenenbuereien.de/>

Vokaltrapez

Das **Vokaltrapez** ist die visuelle Darstellung der phonetischen und phonologischen Vokalsysteme einer Sprache. Die beiden Dimensionen des Trapezes bilden zwei grundlegende artikulatorische Dimensionen der Vokale ab: Die Horizontale steht für die Lage der Zunge, sodass zwischen Vorderzungenvokalen (i, e) und Hinterzungenvokalen (u, o) unterschieden werden kann. Die Vertikale des Vokaltrapezes bildet die Höhe der Zungenposition ab, sodass zwischen geschlossenen (i, u) und offenen Vokalen (a) unterschieden werden kann. Theoretisch können alle in den Sprachen der Welt vorkommenden Vokale durch die Einordnung in die beiden Dimensionen des Vokaltrapezes festgelegt werden. Eine der vollständigsten Systematisierungen der Vokaltypen wird durch das Trapez der *International Phonetic Association* geleistet.

Unterschied zum Vokaldreieck

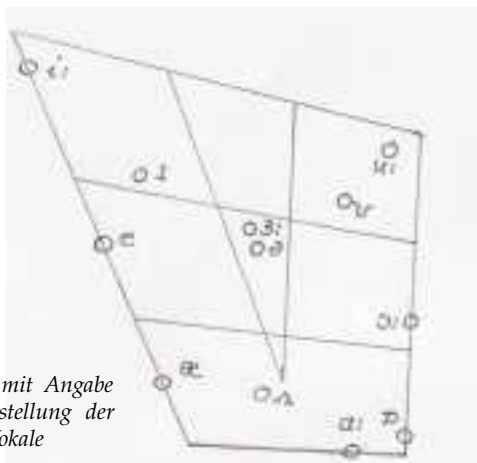
Der Unterschied zum Vokaldreieck liegt an der unteren Seite der Darstellung: Während beim Trapez zwei a-Vokale unterschieden werden können, nämlich ein eher vorderes,

palatales und ein eher hinteres, velares a, wird beim Vokaldreieck vorausgesetzt, dass im betroffenen Vokalsystem nur ein a-Vokal vorhanden ist. Für die deutsche Standardaussprache, die nur einen a-Vokal aufweist (erkennbar z.B. daran, dass kein qualitativer Kontrast zwischen *Bahn* und *Bann* besteht), ist daher das Vokaldreieck die adäquate Darstellungsweise. In einigen Dialekten des Deutschen (z.B. Bairisch) wird hingegen zwischen zwei a-Vokalen unterschieden, sodass sich in diesen Fällen ein Vokaltrapez anbietet.

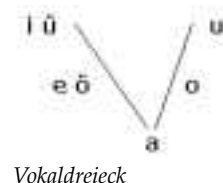
Ein **Vokaldreieck** wird auch dargestellt, indem auf den Achsen des Diagramms die ersten beiden Formantfrequenzen f_1 und f_2 eingetragen sind. Bei der Klangbearbeitung einer Tonstudio-Aufnahme ist die innere Vorstellung und Erinnerung an die Gesangs-Vokalfarbe und das Wissen ihrer Mittenfrequenzen vorteilhaft. Auch die klangprägenden Formanten wichtiger Musikinstrumente sind dabei in der Vorstellung sehr hilfreich.

Weblinks

- Vokaldreieck - Lage der ersten zwei Formanten (schematisch für die Tontechnik)
<http://www.sengpielaudio.com/Vokaldreieck.pdf>
- Internationales phonetisches Alphabet
<http://www2.arts.gla.ac.uk/IPA>



Vokaltrapez mit Angabe der Zungenstellung der englischen Vokale



Cape-Roberts-Bohrprojekt

Das **Cape-Roberts-Bohrprojekt** ist ein deutsches Klimaforschungsprojekt, das in den Jahren 1997-2001 im McMurdo-Sund im Rossmeer der Antarktis Eisbohrkerne zur Klimaforschung entnommen hat, und bis heute noch an der Auswertung der Daten arbeitet. Das Hauptziel ist die Erforschung der Vereisungsgeschichte der Antarktis und den daraus abgeleiteten Folgen für das Weltklima.

Die Hauptverantwortlichen sind Werner Ehrmann, Marco Neumann und K. Polozek. Auf nationaler Ebene findet eine Zusammenarbeit mit dem Alfred-Wegener-Institut für Polar- und Meeresforschung, Bremerhaven und dem Institut für Geowissenschaftliche Gemeinschaftsaufgaben, Hannover (BGR) statt. Auch die internationale Zusammenarbeit ist gesichert: Die Wissenschaftler des Projekts kommen aus den USA, Australien, Neuseeland (Peter Barrett, Victoria University, Wellington), Großbritannien, Italien und Deutschland.

Hintergrund

Die Antarktis ist die „Klimamaschine“ der Erde. Die heutigen atmosphärischen und ozeanischen Zirkulationsmuster der Erde sowie ihre Änderungen im Laufe der Erdgeschichte werden maßgeblich vom Eisschild der Antarktis gesteuert. Änderungen in der Größe und im Volumen des Eisschildes haben damit globale Auswirkungen auf das Klima und auf den Meeresspiegel. Würde alles antarktische Eis abschmelzen, so würde der Meeresspiegel um etwa 70 m ansteigen.

Um die Prozesse und Ursachen zu verstehen, die für Klimaänderungen und Meeresspiegelschwankungen verantwortlich sind, ist daher die Rekonstruktion der Entwicklungsgeschichte des antarktischen Eisschildes vorrangig. Die Daten aus der Antarktis gewinnen auch zunehmend an Bedeutung, wenn es darum geht, zukünftige Entwicklungen vorauszusagen.

Ziele

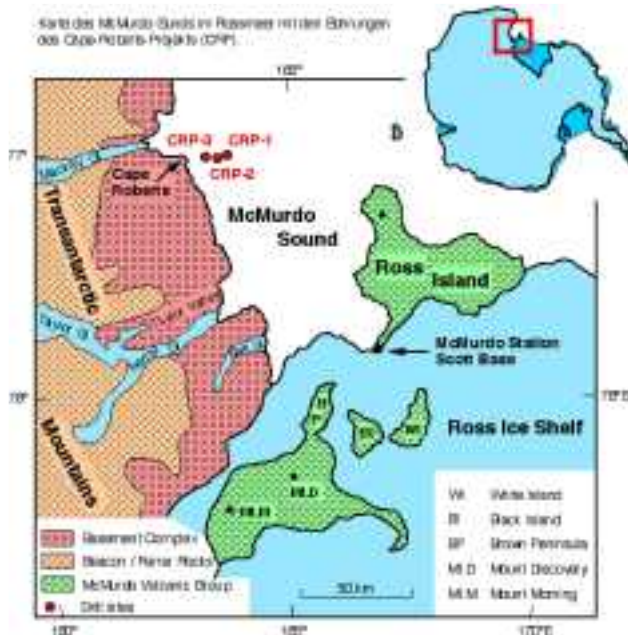
Das Cape-Roberts-Projekt zielt darauf ab, mit Hilfe sich stratigraphisch überlappender Bohrungen auf dem Kontinentalschelf des McMurdo-Sunds im Rossmeer der Antarktis frühtertiäre Sedimente zu beproben.

Das Leipziger Vorhaben sollte sich darauf konzentrieren, neue Erkenntnisse über die Geschichte der antarktischen Vereisung und des Klimas in den letzten etwa 34

Daten der Bohrungen

Die Auswahl des Bohrorts, das Rossmeer, wurde aufgrund von seismischen Messungen beschlossen. Die logistischen Kosten in der Antarktis betragen ungefähr vier Millionen US-Dollar (1998).

Bohrung	CRP-1 (1997)	CRP-2 (1998)	CRP-3 (1999)
Lage	77.008°S; 163.755°O	77.006°S; 163.719°O	77.011°S; 163.640°O
Wassertiefe	153 m	178 m	295 m
Entfernung zur Küste	16,0 km	14,2 km	11,8 km
Meereisdicke	1,6 m	2,0 m	2,0 m
Teilnehmer	Ehrmann	Ehrmann, Polozek	Neumann
Erster Kern	17. Oktober	16. Oktober	9. Oktober
Letzter Kern	24. Oktober	25. November	19. November
Bohrtiefe	148 m	624 m	939 m
Kerngewinn	86 %	94 %	97 %
Tiefe bis zum 1. Kern	15 m	5 m	2 m
Quartär + Pliozän	28 m	22 m	0 m
Unt. Miozän + Oligozän	105 m	597 m	821 m
Grundgebirge (Devon)	0 m	0 m	116 m



Karte des Cape-Roberts-Bohrprojekts (Fotos und Grafiken: Prof. Dr. Werner Ehrmann)

Millionen Jahren (Ma) zu gewinnen, sowie die Aufstiegsgeschichte der 5000 km langen Bergkette des Transantarktischen Gebirges zu rekonstruieren.

Dazu sollten die Bohrkerne des Cape-Roberts-Projekts detailliert beschrieben, beprobt und mit mehreren, sich ergänzenden sedimentologischen Methoden untersucht werden.

Die Erkenntnisse können dann verwendet werden, um das aktuelle Weltklima besser zu verstehen und zu erklären, da es immer noch ein Streitpunkt ist, ob die Antarktis permanent vereist war, oder es wie auf der Nordhalbkugel wärmere Klimaphasen gab.

Bisherige Ergebnisse

Die Bohrkerne sind für die Geologen ein reichhaltiges Archiv, das die Umweltbedingungen der Vergangenheit gespeichert hat. Sie enthalten Sedimente, die Veränderungen der Umweltbedingungen für die Zeit vor 34 bis 17,5 Ma (Mio. Jahre) abbilden und Informationen über Meeresspiegelschwankungen liefern.



Der etwa 50 Tonnen schwere Bohrturm des Cape-Roberts-Projektes. Er stand ca. 15 km vor der Küste der Antarktis, auf nur zwei Meter dickem Meereis. Gebohrt wurde in bis zu 300 m Wassertiefe. Im Hintergrund ist das Transantarktische Gebirge zu erkennen.



Die Beprobung der Bohrkern fand bereits in der McMurdo-Station in der Antarktis statt. Jedes Fähnchen markiert die Position einer Probe. Etwa 1000 Proben gingen zur sedimentologischen Bearbeitung an das Institut für Geophysik und Geologie der Universität Leipzig.



Verschiedene glaziale Sedimente, die in einer Tiefe von etwa 125 m im Bohrkern CRP-2/A angetroffen wurden. Oben: relativ feinkörnige Sedimente; Mitte: Sedimente mit eisbergtransportierten Komponenten; Unten: konglomeratische Sedimente, die direkt vor einer Eismasse abgelagert wurden. Die Abfolge dokumentiert einen Eisvorstoß aus dem Transantarktischen Gebirge vor etwa 21,5 Millionen Jahren, bei dem das Eis grobe Erosionsprodukte aus dem Gebirge ablagerte.

Erste Untersuchungen zeigen, dass bereits vor 34 Ma Eis in der Antarktis vorhanden war, dass die Größe und das Volumen des Eisschildes aber im Laufe der Geschichte zahlreichen und starken Schwankungen unterlagen. Es wurden jedoch keine Hinweise gefunden, dass sich das Eis, nachdem die Vereisung entstanden war, zu irgendeiner Zeit vollständig aus der Antarktis oder auch nur von der Küste zurückzog.

Die Sedimente und ihre organischen Inhalte dokumentieren einen Wechsel von einem kühl-temperierten Klima vor 34 Ma zu einem subpolaren Klima vor 25 Ma und schließlich zu einem polaren Klima.

Die untersuchten Vergesellschaftungen von Tonmineralen zeigen für den antarktischen Kontinent im Zeitraum 34-33 Ma chemische Verwitterung unter relativ warmen und feuchten Bedingungen an.

Zwischen 33 und 32 Ma alternierten Phasen mit chemischer Verwitterung und Phasen mit physikalischer Verwitterung.

Vor 32 Ma setzte intensive physikalische Verwitterung ein und weist auf ein kühles, trockeneres Klima auf einem zumindest großteils eisbedeckten Kontinent hin.

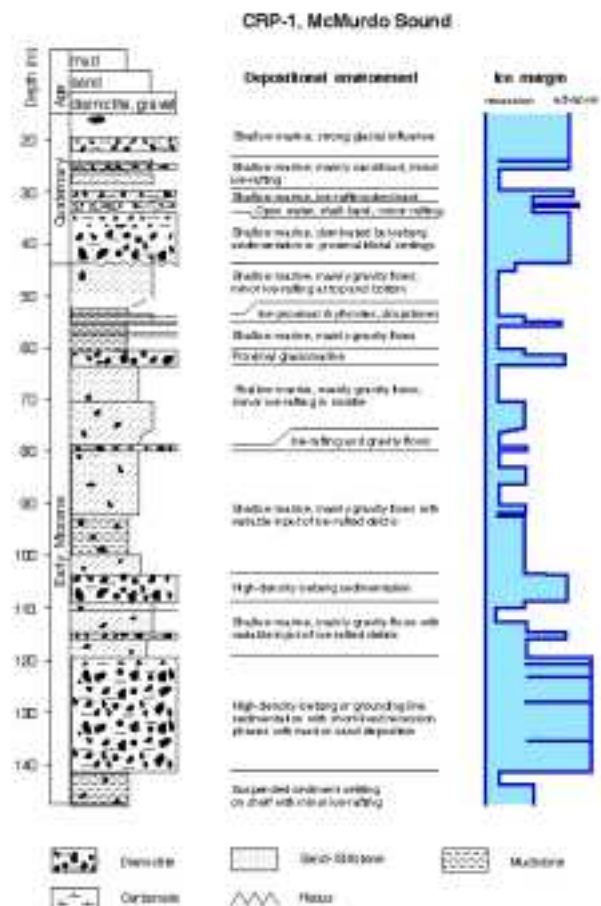
Vor ca. 29 Ma fand eine weitere Verschärfung des Klimas und der Verwitterungsbedingungen statt.

Die detritischen Komponenten weisen auf eine Vielzahl von verschiedenen Liefergesteinen in der Umgebung der Bohrstelle hin. Detritus aus dem Transantarktischen Gebirge dominiert über Detritus aus den vulkanischen Gesteinen im Süden des McMurdo-Sunds.

Die Analyse zeigt, dass das Transantarktische Gebirge wahrscheinlich bereits vor 34 Ma annähernd seine heutige Höhe erreicht hatte. Die Erosion entfernte jedoch zunächst vor allem die höher lagernden Sedimente der Beacon Supergroup und die Vulkanite der Ferrar Group.

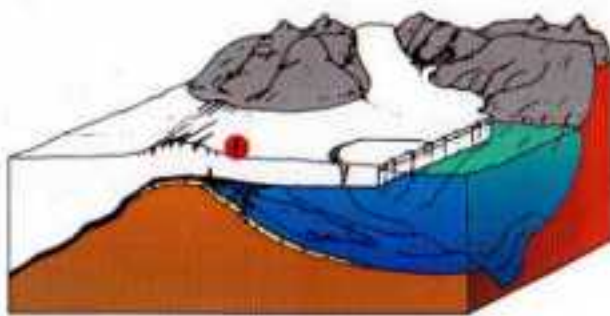
Seit etwa 24 Ma dominieren Erosionsprodukte aus den Grundgebirgsarealen. Die Änderung im Mineralspektrum dokumentiert also, wie sich die Täler immer stärker in das Transantarktische Gebirge einschnitten.

In einer Tiefe von 790 m stieß CRP-3 auf über 350 Ma alte Sandsteine (Beacon Sandsteine), wie sie heute auf den Gipfeln des nur 50 km entfernten Transantarktischen Gebirges zu finden sind. Der Höhenunterschied von mehr als 3000 m zeigt das Ausmaß der vertikalen Bewegungen, die die Bildung des heutigen Transantarktischen Gebirges und des Rossmeeres begleitet haben.

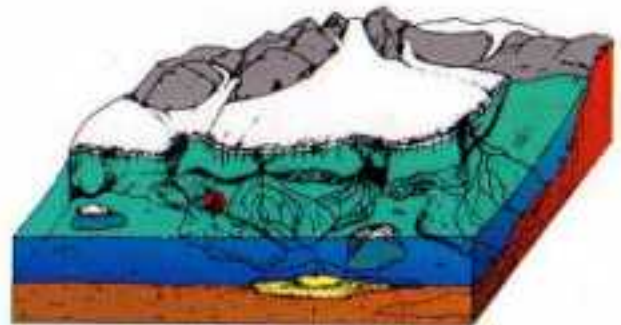


Lithologie und Interpretation der Sedimentabfolge im Bohrkern CRP-1 mit einer Rekonstruktion der Eisrandlage

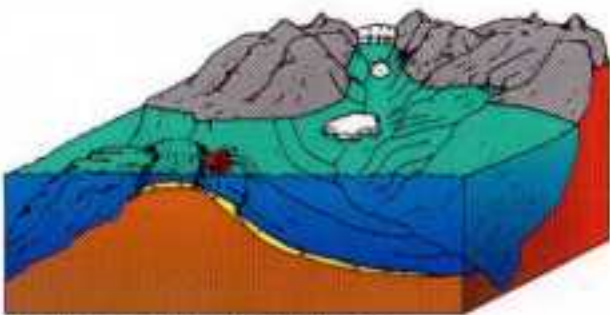
Palaeoenvironment of the Cape Roberts Area



Quaternary retreat phase



Miocene glacial advance



Quaternary interglacial phase

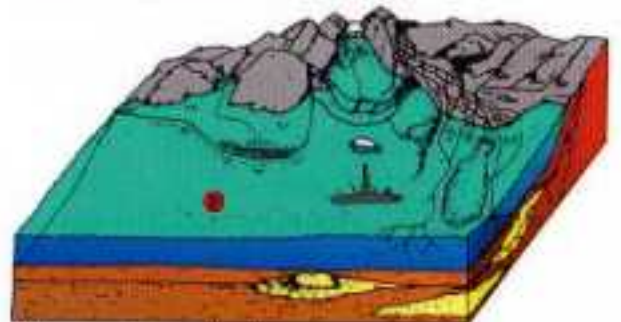
Paleoenvironment

Die Sedimente der Bohrungen dokumentieren auch die Geschichte der vulkanischen Aktivität im McMurdo-Sund und zeigen, dass Vulkanismus ähnlich dem der McMurdo Volcanic Group bis 25 Ma zurückreicht, also wesentlich weiter, als Aufschlüsse an Land belegen (19 Ma).

Für das Oligozän und unterste Miozän wurden zahlreiche Eisvorstöße rekonstruiert, bei denen das Eis aus der Ostantarktis kommend durch das Transantarktischen Gebirge floss und bis nahe an die Bohrposition (roter Punkt) heran, oder über sie hinweg, auf dem Untergrund auflag. Während dieser Zeiten wurden Diamikte abgelagert.

Während der oligozänen und miozänen Rückzugsphasen hatte sich das Eis in die Täler des Transantarktischen Gebirges hinein zurückgezogen. Von den Gletschern kalbten Eisberge und drifteten ins offene Meer hinaus. An der Bohrstelle kamen distale glazialmarine Sedimente wie Sande, Silte und Tone zur Ablagerung.

Bei den Eisvorstößen des jüngsten Teils des Untermiozäns und des Quartärs kam der Großteil des Eises aus Süden, aus dem Bereich des heutigen Ross-Schelfeises. Während der quartären Rückzugsphasen sah



Miocene ice retreat

die Situation ähnlich wie während der oligozänen Rückzugsphasen aus, mit dem Unterschied, dass nun die Eisberge fast alle aus Süden kamen.

Literatur

- GEO-Magazin (Ausgabe Februar 1998, S. 138 - 142)

Weblinks

- Cape-Roberts-Bohrprojekt <http://hpkom21.geo.uni-leipzig.de/%7Egeologie/cape.htm> (offizielle Website)

Oktoberfest

Das **Oktoberfest** in München (mundartlich auch: *die Wiesn*, oft falsch mit Apostroph „Wies'n“ geschrieben) ist das größte Volksfest der Welt. Es findet seit 1810 auf der Theresienwiese im Westen Münchens statt. Jahr für Jahr wird das Fest von über sechs Millionen Menschen besucht. Für die Wiesn brauen die Münchner Brauereien ein spezielles, etwas dunkleres und kräftigeres Bier (Märzen).

Geschichte

Das erste „Oktoberfest“ fand am 12. Oktober 1810 statt: zur öffentlichen Feier ihrer Hochzeit veranstalteten Kronprinz Ludwig (späterer König Ludwig I.) und die Prinzessin Theresese von Sachsen-Hildburghausen (daher: „Theresienwiese“) ein großes Pferderennen (die Hochzeit fand am 12. Oktober statt, das Pferderennen am 17. Oktober, deshalb werden unterschiedliche Termine für das erste Oktoberfest genannt).

Im Jahr 1813 wurde die Wiesn abgesagt, da Bayern in die napoleonischen Kriege verwickelt war. 1816 kamen dann die ersten Losstände zum Fest hinzu. Hauptpreise waren Silber, Porzellan und Schmuck. 1819 übernahmen dann die Münchener Stadtväter die Festleitung. Diese beschlossen, dass das Oktoberfest jedes Jahr und ohne Ausnahme gefeiert werden sollte. Später wurde es dann verlängert und zeitlich vorverlegt. Grund dafür ist die Ende September in Oberbayern häufig eintretende Schönwetterphase. Die Höchsttemperaturen steigen in der ersten Oktoberfestwoche zuweilen noch einmal bis nahe 30°, was den Durst der Besucher anregt. Das letzte Oktoberfest-Wochenende liegt aber auch heute noch im Oktober.

Seit 1850 bewacht die Statue Bavaria die *Wiesn*. Die Bavaria wurde von Ludwig Michael Schwanthaler und Leo von Klenze entworfen. Gegossen haben sie Johann Baptist Stiglmaier und Ferdinand von Miller. Im gleichen Jahr fand die Einweihung der *Ruhmeshalle* statt.

1854 erlagen 3.000 Münchner einer Cholera-Epidemie, weshalb das Fest ausfiel. Auch im Jahr 1866 gab es kein Oktoberfest, da Bayern im Preußisch-Österreichischen Krieg kämpfte. 1870 war der Deutsch-Französische Krieg der Grund für den Ausfall des Festes. 1873 wurde das Oktoberfest erneut abgesagt, da wieder eine Cholera-Epidemie ausgebrochen war. Im Jahr 1880 genehmigte die Stadtverwaltung dann den Bierverkauf. Elektrisches Licht erhellte über 400 Buden und Zelte. 1881 eröffnete die erste Hendlbraterei. 1892 wurde das Bier erstmals in Glaskrügen ausgeschenkt. Ende des 19. Jahrhunderts fand dann ein Umbruch statt. Bis dahin gab es in den Bierbuden Kegelbahnen, Kletterbäume und große Tanzflächen, doch diese Attraktionen verschwanden nun aus den Hallen. Man wollte so mehr Platz für Gäste und Musikkapellen



Bavaria-Statue oberhalb der Theresienwiese (Foto: Fantasy)



Oktoberfest 2003, vom Riesenrad aus gesehen (Foto: Michael Chlistalla)

gewinnen. Aus den Buden wurden Bierhallen.

Im Jahr 1910 feierte die Wiesn ihren 100. Geburtstag. 12.000 Hektoliter Bier wurden ausgeschenkt. 1913 fanden im Bräurosl, dem größten Wiesn-Bierzelt aller Zeiten, rund 12.000 Gäste Platz. Heute ist das größte Zelt jedoch die Hofbräu-Festhalle mit 10.000 Plätzen. Von 1914 bis 1918 verhinderte der Erste Weltkrieg das Stattfinden des Oktoberfestes. In den Jahren 1919 und 1920 feierten die Münchner nach dem Krieg nur „Herbstfest“. 1923 und 1924 zwang die Inflation zur Absage des Oktoberfestes. Ab 1933 wurden die bayerischen weiß-blauen Fahnen auf dem Oktoberfest durch eine einheitliche Hakenkreuzbeflagung ersetzt.

Von 1939 bis 1945 fand wegen des Zweiten Weltkriegs wiederum kein Oktoberfest statt. Von 1946 bis 1948 feierten die Münchner nach Kriegsende wieder nur „Herbstfest“. Der Ausschank von richtigem Wiesn-Bier war nicht gestattet. Die Gäste des Festes mussten mit Dünnbier vorlieb nehmen. Seit Bestehen der Wiesn ist das Fest aufgrund von Seuchen, Krieg und sonstigen Notzeiten damit schon 24 Mal ausgefallen.

Seit 1950 gibt es die traditionelle Festeröffnung: Zwölf Böllerschüsse und der Anstich des ersten Fasses Wiesnbier um 12 Uhr durch den jeweils amtierenden Münchener Oberbürgermeister mit dem Ruf „O'zapft is!“ eröffnen das Oktoberfest. Der erste Oberbürgermeister, der selbst das erste Fass anzapfte, war Thomas Wimmer.

Ab 1960 entwickelte sich die Wiesn langsam zu einem weltberühmten Massenfest. Die ersten Japaner, Amerikaner und Neuseeländer entdeckten das Oktoberfest und stießen mit Urbayern zusammen mit Maßkrügen an. Sie trugen den Ruf der Stadt München in die Welt hinaus. Seit dieser Zeit entwickelte sich im Ausland stetig das Bild des typisch aussehenden Deutschen mit „Sennerhut“, Lederhose oder der Mädchen auch im Dirndl.

Ein besonderes Problem sind jedes Jahr die zahlreichen Jugendlichen, die ihre Fähigkeit überschätzen große Mengen Alkohol zu sich zu nehmen. Viele brechen schließlich in ihrem Rausch zusammen. Umgangssprachlich werden diese Betrunkene dann oft als *Bierleichen* bezeichnet. Sie werden von Sanitätern in ein Ausnüchterungszelt des Roten Kreuz gebracht, in dem sowohl schwer Betrunkene als auch Verletzte behandelt werden.

Um das Oktoberfest und insbesondere die Bierzelte auch für ältere Besucher und Familien wieder zugänglicher zu machen, wurde 2005 das Konzept der *ruhigen Wiesn* entwickelt. Die Zeltbetreiber verpflichteten sich dabei, bis

18 Uhr nur "ruhige" Musik, wie zum Beispiel traditionelle Blasmusik, zu spielen. Erst danach werden die beim jüngeren Publikum beliebten Rockmusik-lastigen Stücke angespielt, die in früheren Jahren auch zu größerem Aggressionsverhalten führten. Des Weiteren wird die Musiklautstärke am Nachmittag auf 85 dB begrenzt. Mit diesen Maßnahmen erhoffen sich die verantwortlichen Organisatoren des Oktoberfests der aufkommenden Ballermann-Mentalität Einhalt zu gebieten und die traditionelle Bierzelt-Atmosphäre zu bewahren.

Trachtenumzug

Zu Ehren der Silberhochzeit von König Ludwig I und Therese von Bayern fand 1835 erstmals ein Umzug statt. Seit 1950 wird dieser jährlich durchgeführt und ist mittlerweile fester Bestandteil des Oktoberfests. Dabei ziehen knapp 8000 Teilnehmer, von denen ein Großteil aus Bayern stammt, in traditioneller Tracht gekleidet von der Maximilianstraße durch die Münchner Innenstadt zur Wiesn. Der Umzug wird vom *Münchner Kindl* angeführt.

Einzug der Wirte

1887 fand dann erstmals der Einzug der Wiesnwirte und Brauereien statt. Hierbei sind besonders die prachtvoll geschmückten Pferdegespanne der Brauereien hervorzuheben, die von den Musikkapellen der Festzelte begleitet werden. Der Einzug findet immer am ersten Samstag der Wiesn statt und symbolisiert den offiziellen Auftakt des Oktoberfests.

Attentat

Am 26. September 1980 um 22:19 Uhr explodierte am Haupteingang an der Brausebadinsel eine mit 1,39 Kilogramm TNT gefüllte Mörsergranate. Dreizehn Menschen fanden dabei den Tod, über 200 wurden verletzt, 68 davon schwer – das schwerste Attentat in der bundesdeutschen Geschichte. Die offiziellen Ermittlungen ergaben, dass der Rechtsextremist Gundolf Köhler aus Donaueschingen, der selber bei der Explosion starb, als sozial isolierter und verbitterter Einzeltäter handelte. Dieses Ergebnis wird von verschiedenen Seiten vehement angezweifelt, siehe auch Oktoberfestattentat.

Massenschlägereien

In den 20er und 50er Jahren soll es auf dem Oktoberfest zu riesigen Massenschlägereien gekommen sein, bei denen sogar der Tobogan umgestürzt sein soll <http://www.oktoberfest.de/forum/viewtopic.php?t=3785>.

Unfälle

Am 30. September 1996 gab es 26 Verletzte bei einem Auffahrunfall der *Eurostar*-Achterbahn

Daten und Fakten

Größe

Das Oktoberfest wird gerne als *größtes Volksfest der Welt* bezeichnet. Jahr für Jahr kommen rund sechs Millionen Besucher auf die 26 Hektar große Theresienwiese. 70 Prozent der Besucher stammen aus Bayern. Zahlreiche Besucher kommen aus dem Ausland, insbesondere aus Italien. Aber auch aus anderen europäischen Ländern, aus Japan und sogar aus Australien kommen regelmäßig viele Gäste.

Neben dem Oktoberfest findet am gleichen Ort im



Im Löwenbräu-Festzelt (2003, Foto: Michael Chlistalla)

April/Mai ein zweites Volksfest statt: das Münchner Frühlingsfest, welches auch als „kleine Wiesn“ (kleine Wiese) bezeichnet wird. Daneben gibt es diverse Stadtteilfeste, von denen die Auer Dult das bekannteste ist.

Dauer

Aufgrund der Dauer des Festes und des kühlen Wetters im Oktober beginnt das Oktoberfest seit 1872 schon im September. Eröffnet wird stets an einem Samstag, wodurch die Länge aufgrund der unterschiedlichen Lage der Wochentage über die Jahre hinweg um mehrere Tage variiert (i.d.R. ca. 16 Tage). Das Fest endet jedoch traditionell immer am ersten Sonntag im Oktober, außer dieser fällt auf den 1. oder 2. Oktober. Dann wird das Fest bis zum 3. Oktober (Tag der Deutschen Einheit) verlängert.

Termine

Das Oktoberfest findet zu folgenden Terminen statt:

Jahr	Termin	Besonderheit
2000	16. Sep. - 03. Okt.	18 Tage
2001	22. Sep. - 07. Okt.	
2002	21. Sep. - 06. Okt.	
2003	20. Sep. - 05. Okt.	
2004	18. Sep. - 03. Okt.	Mit ZLF*
2005	17. Sep. - 03. Okt.	17 Tage
2006	16. Sep. - 03. Okt.	18 Tage
2007	22. Sep. - 07. Okt.	
2008	20. Sep. - 05. Okt.	Mit ZLF*
2009	19. Sep. - 04. Okt.	
2010	18. Sep. - 03. Okt.	200 Jahre Oktoberfest
2011	17. Sep. - 03. Okt.	17 Tage
2012	22. Sep. - 07. Okt.	Mit ZLF*
2013	21. Sep. - 06. Okt.	
2014	20. Sep. - 05. Okt.	
2015	19. Sep. - 04. Okt.	

*) Bayerisches Zentral-Landwirtschaftsfest

Die Wiesn in Zahlen

- 30% der Jahresproduktion der großen Münchner Brauereien wird in den 2 Wochen des Oktoberfestes konsumiert
- 12.000 Personen arbeiten auf dem Oktoberfest, davon 1.600 Kellnerinnen
- Sitzplätze für 100.000 Personen stehen zur Verfügung
- Die sechs zugelassenen Brauereien (Spaten, Augustiner, Paulaner, Hacker-Pschorr, Hofbräuhaus, Löwenbräu) haben 2005 6,0 (2004 5,5) Millionen Maß Bier verkauft.

Große Festzelte

Die wichtigsten Daten der Wiesen-Festzelte:

Zelt	Premiere anno	Innenplätze	Außenplätze	Festwirt
Armbrustschützenzelt	1895	5.830	1.620	Familie Peter Inselkammer
Augustiner-Bräu	1898	6.300	3.000	Manfred Vollmer
Bräurosl	1902	6.000	2.500	Familie Heide
Hacker-Festzelt	?	6.900	2.400	Toni Roiderer
Hippodrom	1902	3.200	1.000	Sepp Krätz
Hofbräu-Festzelt	?	4.500	4.540	Familie Steinberg
Löwenbräu-Festzelt	?	5.700	2.800	Ludwig Hagn und Stephanie Spendler
Ochsenbraterei	1881	5.900	1.500	Familie Haberl und Antje Schneider
Schottenhamel	1876	6.000	4.000	Peter und Christian Schottenhamel
Schützenfestzelt	?	4.300	1.090	Familie Reinbold
Paulaner-Festhalle	?	8.450	2.450	Familie Pongratz
Insgesamt:	63.080	26.900		

Wiesen-Festzelte

Nähere Informationen zu den Festzelten sind im Artikel Wiesen-Festzelte zu finden.

Kleinere Festzelte

Des Weiteren gibt es auch eine Reihe kleinerer Zelte wie z. B. Fischer-Vroni.

Maßkrugdiebstähle

Die in den Festzelten verwendeten Maßkrüge sind Eigentum der jeweiligen Brauereien. Deren Mitnahme wird deshalb als Diebstahl verfolgt. Allerdings ist ihre Zerstörung im Zelt nicht strafbar, sofern dadurch kein anderer Mensch oder dessen Eigentum zu Schaden kommt. Besonders in den 80er- und 90er-Jahren nahmen die Maßkrugdiebstähle so stark zu, dass heutzutage das Festzeltsicherheitspersonal angewiesen ist, bereits an den Zeltausgängen nach Dieben Ausschau zu halten. Maßkrüge können jedoch überall als Souvenir gekauft werden; um nicht in falschen Verdacht zu geraten, sollte die Rechnung auf dem Heimweg jedoch stets in Reichweite sein.

Überfüllung der Zelte

Im Unterschied zu anderen Volksfesten ist es auf dem Oktoberfest häufig nicht möglich ein Festzelt kurzzeitig zu verlassen. Da diese - oft auch während der Woche - schon am Vormittag überfüllt sind, ist in der Regel kein Wiedereinlaß mehr möglich.

Attraktionen

Neben den Bierzelten gibt es auf dem Oktoberfest auch viele Fahrgeschäfte, darunter befinden sich einige historische Attraktionen.

Krinoline

Die Krinoline ist ein traditionelles Rundkarussell, das bereits seit 1924 auf dem Oktoberfest aufgestellt wird und 2004 sein 80jähriges Jubiläum feierte. Die runde Form und die schwankende Bewegung erinnern an eine Krinoline, wodurch sich der Name erklärt. Die Krinoline wurde bis 1938 mit Muskelkraft bewegt, seither per Elektroantrieb. Bis heute wird die Musik live von einer Blaskapelle gespielt.

Toboggan

Der Toboggan ist eine Turmrutschbahn: der Fahrgast wird mittels eines schnell laufenden Förderbandes auf etwa acht Meter Höhe transportiert. Von dort steigt man auf Treppen

zur Turmspitze und rutscht dann in einer sich um den Turm windenden Holzrinne mit durchaus beachtlicher Geschwindigkeit wieder zu Boden. Die eigentliche Attraktion für die Zuschauer sind allerdings die mehr oder weniger eleganten Versuche der Fahrgäste, das Förderband zu betreten. Boshafterweise bewegt sich, anders als bei einer Rolltreppe, der Handlauf nicht mit, und wer sich dort festhält, fällt unweigerlich hintenüber. Die Idee kommt ursprünglich aus Nordamerika. Das Wort „Toboggan“ entstammt der Sprache der kanadischen Algonkin-Indianer, und bezeichnet einen leichten Schneeschlitten. Der Münchner Toboggan steht seit 1933 auf dem Oktoberfest.

Kettenkarussell

Das Kettenkarussell der Familie Kalb ist das älteste Fahrgeschäft auf dem Oktoberfest. Es wurde 1919 gebaut und befindet sich seither im Familienbesitz.

Teufelsrad

Das Teufelsrad kam um 1910 auf und ist eine liegende, drehbar gelagerte Holzscheibe mit etwa fünf Metern Durchmesser. Jeder Besucher ist eingeladen, sich darauf zu setzen oder zu legen und sich, bei steigender Drehzahl, so lange wie möglich zu halten. Dies wird, sehr zum Gaudium der Zuschauer, erschwert durch einen an einem Seil über dem Rad aufgehängten Strohsack, mit dem Mitarbeiter des Teufelsrads die Personen regelrecht vom Rad „herunterkegeln“. Aber erst der Rekommandeur, der die Vorgänge mit derbem bairischen Humor kommentiert, macht das Teufelsrad zu einem besonderen Vergnügen für die Zuschauer.



Bräurosl Festzelt (Foto: Softeis)

Zudem gibt es spezielle Wettkämpfe als Intermezzo - besonders beliebt ist der „Boxkampf“. Entweder treten zwei Männer gegeneinander an - dann sucht der Rekommandeur gerne Betrunkene als Gegner. Oder es kämpfen Frauen: in der Regel sind dies attraktive, junge Damen, die der Rekommandeur aus den Reihen der Zuschauer anzulocken sucht.

Schichtl

„Der Schichtl“ ist ein Wiesn-Varieté, das in Kurzvorstellungen Zauberei und Kuriositäten präsentiert. Berühmt wurde es durch die „Enthauptung einer lebendigen Person mittels Guillotine“, die bis heute präsentiert wird. Natürlich wird dabei nicht wirklich jemand getötet. Von Zeit zu Zeit lassen sich Prominente - wie z.B. Oberbürgermeister Christian Ude - „enthaupten“. Der Werbespruch „Auf geht's beim Schichtl“ dürfte einer der ersten Slogans gewesen sein, der - zumindest im Münchner Raum - den Sprung in die Alltagssprache geschafft hat. Der Schichtl ist seit 1869 Bestandteil des Oktoberfestes.

Pitt's Todeswand

Pitt's Todeswand (der Apostroph gehört zum Firmenamen) ist im Wesentlichen ein großer hölzerner Zylinder von etwa acht Metern Durchmesser und acht Metern Höhe, an dessen Innenwand Motorradfahrer - nur durch die Fliehkraft gehalten - bis dicht an die Oberkante (an der die Zuschauer stehen) herauf fahren, und dabei sogar noch akrobatische Übungen im Sattel vollführen. Moderne Motorräder sind dafür ungeeignet, deshalb werden Maschinen aus den zwanziger und dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts benutzt. Das Unternehmen ist seit 1932 auf dem Oktoberfest dabei.

Moderne Fahrgeschäfte

Zu den modernsten zählen unter anderem der Fünfer-looping - die größte mobile Achterbahn der Welt mit fünf Loopings auf einer 1.250 Meter langen Strecke. Im *Eurostar* hängen die Wagen unter den Schienen, und die Füße der sitzenden Fahrgäste hängen frei in der Luft. Das auf dem Oktoberfest aufgestellte Riesenrad hat einen Durchmesser von 50 Metern.

Verwaltung und Infrastruktur

Energieversorgung

43 Kilometer Kabel versorgen die Wiesn an 18 Trafostationen mit Energie. Der Stromverbrauch des Oktoberfestes beträgt ca. 2,9 Millionen Kilowattstunden, was in etwa 13% des täglichen Münchner Strombedarfs entspricht. Ein großes Festzelt benötigt durchschnittlich eine Leistung von 400 Kilowatt, größere Fahrgeschäfte 300 Kilowatt.

Zur Versorgung der Zelte mit Erdgas wurde ein vier Kilometer langes Netz aus Gasleitungen verlegt. Der Gasverbrauch beläuft sich auf 180.000 Kubikmeter für den Küchenbetrieb und 20.000 Kubikmeter zum Beheizen der Biergärten.

Sanitäts- und Rettungsdienst

2004 wurde ein neues Gebäude im sogenannten Behördenhof in den Dienst gestellt, in dem die Polizei, Berufsfeuerwehr München und das Rote Kreuz stationiert sind.

Das Bayerische Rote Kreuz ist seit Jahrzehnten für den Sanitätsdienst auf der Wiesn zuständig. Um in dem



„Skater“ Fahrgeschäft am Abend (Foto: Hullbr3ach)

Gedränge einigermaßen zügig voranzukommen, hat sich der Einsatz von Schiebetragen mit Sichtschutzplanen bewährt (Spitzname: Banane). Im Gegensatz zur verbreiteten Ansicht kommen die Sanitäter relativ selten wegen betrunkenen Personen zum Einsatz, sondern viel häufiger wegen „normaler“ medizinischer Notfälle. Durch die hohe Besucherzahl entsteht auf ihr das Einsatzaufkommen einer mittleren Stadt.

Im Behördenhof stehen ein Notarzteinsetzfahrzeug und eine vollausgestattete Krankenstation mit einem kleinen OP-Raum zur Verfügung, in dem ambulante Notfall-Operationen vorgenommen werden können. Ausführliche Informationen dazu stellt das Bayerische Rote Kreuz auf einer eigenen Webseite bereit.

Toilettensituation

Rund 1.700 Toiletten stehen auf der Wiesn, jedoch ist die Situation oft prekär. So wird - trotz Verhängung von Bußgeldern - vielerorts die Notdurft im Freien verrichtet („Wildbieseln“). Selbst in den Zelten kommt es bisweilen vor, dass Besucher nicht die permanent überfüllten Toiletten aufsuchen, sondern unter die Bierzeltgarnituren urinieren.

Nachdem im Jahr 2004 die Warteschlangen vor den Toilettenanlagen in den Bierzelten so lang wurden, dass die Polizei den Zugang regeln musste, entschied der Stadtrat für 2005 die Zahl der Toiletten um 20 % zu erhöhen.

Es war zu beobachten, dass viele Wiesengäste das „stille Örtchen“ aufsuchen, um die hier herrschende relative Ruhe (im Gegensatz zum Lärm im Außenbereich und in



Dort kann man - wenn man muß! (Foto: Bernhard Hecker)



Ein „Olympia“ Fünferlooping 2005 (Foto: Aisano)

den Zelten) zum ungestörten Telefonieren zu nutzen. Aus diesen Grund planten die Sanitärbetreiber, im Jahr 2005 erstmals einen Kupferdraht-Käfig um (v.a. Damen-) Toiletten herum zu installieren. Es handelt sich bei dieser Konstruktion um einen Faradayschen Käfig, in den keine elektromagnetischen Wellen eintreten können. Das Telefonieren mit einem Mobiltelefon im Inneren wird dadurch unmöglich. Noch vor Beginn der Wiesn musste man allerdings feststellen, dass eine derartige Konstruktion in Deutschland nicht zugelassen ist, weshalb man die Idee fallen ließ und nur Verbotsschilder aufstellte.

Post

Briefe, die in die auf dem Oktoberfest aufgestellten Briefkasten gesteckt wurden, werden mit einem Sonderstempel der Post versehen. Sie sind begehrte Sammlerobjekte.

Auswirkungen auf die Infrastruktur Münchens

Während des Oktoberfest sind dessen Auswirkungen in weiten Teilen der Stadt nicht zu übersehen. Vor allem in U- und S-Bahnen sind in den Abendstunden zahlreiche Betrunkene mit Wiesn-Souvenirs auf dem Heimweg. Ein dementsprechend hohes Aufgebot an Sicherheitspersonal der MVG und Deutschen Bahn soll zu diesen Zeiten für Ordnung sorgen. Die Linien U3-U6 führen zudem bis an die Wiesn heran oder nur in geringer Distanz daran vorbei. Der MVG befördert deshalb nach eigenen Angaben bis zu 3,8 Millionen Passagiere von und zur Festwiese. Die stark frequentierten U-Bahnhöfe werden zu den Stoßzeiten zusätzlich im fünf-Minuten-Takt von Zügen angefahren. Um den reibungslosen Betrieb und die Sicherheit der Passagiere zu gewährleisten wird auch dort mit teils erheblichen Einsatz von Sicherheitspersonal gearbeitet.

Im Straßenverkehr ist ebenfalls mit größeren Beeinträchtigungen zu rechnen. Besonders zum mittleren Wiesn-Weekend reisen seit einigen Jahren viele Italiener mit Wohnwägen an. Dies veranlasste die Stadtverwaltung dazu, in weiten Teilen der Stadt ein Campingverbot zu verhängen und gesonderte Parkplätze außerhalb der Stadt, jedoch im Bereich des öffentlichen Personennahverkehrs, einzurichten. Große Flächen stehen beispielsweise nahe der Allianz Arena zur Verfügung. Nichtsdestotrotz gleichen einige Straßen zur Zeit des Oktoberfests Campingplätzen, insbesondere ist auch die Parkplatzsituation nahe der Festwiese für gewöhnliche PKW angespannt.

Da zahlreiche Besucher trotz Alkoholkonsum mit dem eigenen Auto den Heimweg antreten, werden von der Polizei in Zusammenarbeit mit dem Technischen Hilfswerk

in den Abendstunden groß angelegte Alkoholkontrollen auf den Autobahnen ins Münchner Umland durchgeführt. Die Fahrbahn wird dazu bis auf eine Spur gesperrt und hell erleuchtet. Dabei kann es zu Rückstaus kommen. Autofahrer mit einem zu hohen Alkoholpegel müssen ihr Fahrzeug vor Ort verlassen und ihren Führerschein abgeben. Dadurch ähneln die Kontrollen nach einiger Zeit, je nach Kapazität der Abschleppdienste, einem chaotischen Parkplatz.

Ähnliche Volksfeste

Nach dem Vorbild der Wiesn entstanden auch in anderen Ländern Oktoberfeste: Das nächstgrößere Oktoberfest findet jährlich in Kitchener, Ontario (Kanada) statt. Auch in den USA gibt es zahlreiche Orte, die ein Oktoberfest ausrichten, z.B. das Little Oktoberfest in Milwaukee, auf dem deutsche Blasmusik gespielt wird und es Sauerkraut-Burger zu kaufen gibt. In Brasilien ist das Oktoberfest in Blumenau (im südlichen Bundesstaat Santa Catarina) mit ca. 800.000 Besuchern eines der größten und bekanntesten anderen Oktoberfeste, da es sich sehr am Münchner Original orientiert.

Die traditionelle Konkurrenzveranstaltung zum Oktoberfest in Deutschland ist das Cannstatter Volksfest in Stuttgart, das von der Größe, der Zahl der Besucher und der ausgeschenkt Biermenge auf Rang 2 liegt. Das Cannstatter Volksfest endet in der Regel eine Woche später als die Wiesn. Eine weitere, allerdings weniger bekannte Konkurrenzveranstaltung, ist das Oktoberfest Hannover. Allerdings ähneln die meisten Volksfeste in Deutschland mehr oder minder dem Oktoberfest.

Literatur

- Maria von Welser (Hrsg.): *Münchner Oktoberfest*; Bummel-Verlag, München; 1982; ISBN 388781004X
- *175 Jahre Oktoberfest: 1810-1985*/hrsg. von d. Landeshauptstadt München. Zsgest. von Richard Bauer u. Fritz Fenzl.- München : Bruckmann, 1985. ISBN 3-7654-2027-1

Weblinks

- <http://www.muenchen.de/Tourismus/Oktoberfest/89552/index.html> Offizielle Website der Stadt München, seit 2005 auch offizielle Seite zur Wiesn
- <http://www.oktoberfest.de/> Website zur Wiesn
- <http://www.wiesn.de> Der offizielle Shop zum Oktoberfest.
- <http://www.oktoberfestplaner.de/> Website mit tagesaktueller Redaktion, News, Übersichten und vielen Fotos
- Oktoberfest im München Wiki <http://www.monaco-media.de/muenchenwiki/index.php/Oktoberfest> WP-Klon mit weiterführenden Infos und Weblinks
- <http://www.oktoberfest2005.de> Seite mit vielfältigen aktuellen Informationen
- <http://www.brk-oktoberfest.de> Offizielle Homepage des Bayerischen Roten Kreuzes, Kreisverband München, Oktoberfestwache

Viterbi-Algorithmus

Der **Viterbi-Algorithmus** wurde von Dr. Andrew J. Viterbi (* 9. März 1935 in Bergamo, Italien, eigentlich Andrea Viterbi) 1967 zur Decodierung von Faltungs-Codes entworfen. G. D. Forney leitete daraus 1972 den Optimalempfänger für verzerrte und gestörte Kanäle her.

Der Viterbi-Algorithmus wird heutzutage zum Beispiel in Handys oder Wireless LANs zur Entzerrung oder Fehlerkorrektur der Funkübertragung verwendet. Ebenso in Festplatten, da bei der Aufzeichnung auf die Magnetplatten ebenfalls Verzerrungen entstehen. Der Algorithmus ist in der Nachrichtentechnik und Informatik weit verbreitet: Die Informationstheorie, Spracherkennung, Bioinformatik und Computerlinguistik verwenden gerne den Viterbi-Algorithmus. Spracherkennung ohne diesen Algorithmus wäre schwer zu realisieren.

Der Viterbi Algorithmus ist der optimale Algorithmus zur Dekodierung von Faltungs-codes.

Funktionsweise

Der Viterbi-Algorithmus ist eine Methode aus dem Gebiet der Dynamischen Programmierung, die die wahrscheinlichste Abfolge von versteckten Zuständen findet die zu einer Abfolge von beobachtbaren Ereignissen führt. Die Abfolge von versteckten Zuständen wird **Viterbi-Pfad** genannt. Näheres zur Nomenklatur siehe im Hidden Markov Model, das die Basis für den Viterbi-Algorithmus legte.

Wie man aus der Beschreibung des Algorithmus sieht, kann er fast überall eingesetzt werden, um Muster zu erken-

nen. Das ist ein weites Feld, da Lebewesen ständig Sinnesreize interpretieren müssen und aus dem bereits Gelernten diese Signale einordnen. Der Viterbi-Algorithmus tut genau das auch und ist somit ein wichtiger Baustein der Künstlichen Intelligenz.

Eingang: beobachtete Folge von Ereignissen - zum Beispiel: immer mehr extreme Wetterlagen und Unwetter

Ausgang: wahrscheinlichste Ursache, s.a. Abduktion - zum Beispiel: Globale Erwärmung

Das heißt nicht, dass der Algorithmus immer richtig liegt. Aber manche Probleme lassen sich nicht immer vollständig berechnen. Zum Beispiel: Ist die Globale Erwärmung durch den Menschen verursacht? Dann ist diese Annäherung durch Viterbi-Algorithmen immer noch sehr nützlich.

Veranschaulichung

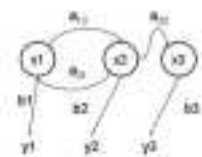
Es bedeuten:

x - (versteckte) Zustände des Markow-Modells

a - Übergangswahrscheinlichkeiten

b - Emissionswahrscheinlichkeiten

y - (sichtbare) Ausgabesymbole



Weblinks

- Kurze Beschreibung des Viterbi-Algorithmus <http://www.cl.uni-heidelberg.de/kurs/ws04/stat/html/page030.html>
- Patente aufbauend auf dem Viterbi-Algorithmus <http://swpat.ffii.org/pikta/xrani/viterbi/index.de.html>

Daguerreotypie

Als **Daguerreotypie** wird ein fotografisches Positiv-Verfahren des 19. Jahrhunderts bezeichnet, das nach dem französischen Maler Louis Jacques Mandé Daguerre benannt wurde. Das Verfahren wurde von Daguerre und Joseph Nicéphore Niepce zwischen 1835 und 1839 aus Niepces Heliographie entwickelt.

Verfahren

Für die Herstellung einer Daguerreotypie verwendet man Silberplatten oder versilberte Kupferplatten, die poliert, mit Iod- oder Bromdämpfen sensibilisiert und dadurch lichtempfindlich gemacht werden (es bildet sich an der Oberfläche Silberiodid bzw. -bromid). Die so vorbereiteten Platten werden in einer Kamera eine längere Zeit belichtet und anschließend mit Hilfe von Quecksilberdämpfen entwickelt. Danach wird das fotografische Bild entweder in einer heißen Kochsalzlösung oder - bei Raumtemperatur - in einer Natriumthiosulfatlösung fixiert und kann anschließend als Foto betrachtet werden. Dieses Foto ist ein Unikat, bleibt mit dem metallischen Schichtträger, der Kupferplatte, verbunden und kann nicht wie beim erst später erfundenen Negativ-Positiv-Verfahren vervielfältigt werden.

Die dünne, mit Silberhalogeniden beschichtete, lichtempfindliche Schicht auf der Plattenoberfläche muss vor der Herstellung des Fotos im Dunkeln aufbewahrt werden. Zur Belichtung setzt man diese Schicht an der Rückseite eines Fotoapparates dem durch das Objektiv der Kamera einfallenden Licht aus. Dabei wird das Silberhalogenid zu metallischem Silber reduziert. Nach der Entwicklung und Fixierung entsteht ein positives, jedoch seitenverkehrtes Bild aus schwärzlichem Silber, das nur dann als Foto optimal zu erkennen ist, wenn das Licht in einem ganz bestimm-



Beispiel für eine Daguerreotypie: Porträt einer unbekanntes Amerikanerin, ca. 1850

ten Winkel auf die Platte einfällt. Bei einem anderen Einfallswinkel des Lichtes hat man eher den Eindruck eines Negativs. Die Daguerreotypie liefert ein positives Bild von großer Feinheit, aber starkem Spiegelglanz, ein Bild, welches jedoch nur auf dem gleichen umständlichen Weg der Kamera-Aufnahme eine Kopie gestattet. Dieser Prozess wurde verdrängt durch das Negativ-Verfahren Talbots, aus welchem sich später das Kollodiumverfahren entwickelte.

Zu beachten ist, dass die Oberfläche einer echten Daguerreotypie nicht wischfest ist, weshalb man es vermeiden sollte, sie mit den Fingern zu berühren.

Literatur

- Fritz Kempe: *Photographie zwischen Daguerreotypie und Kunstphotographie* (Bilderhefte des Museums für Kunst und Gewerbe; Nr. 14). Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe 1977/87

Weblinks

- Geschichte der Fotografie: Louis-Jacques-Mandé Daguerre <http://home.datacomm.ch/dbandini/daguerre.htm>
- Prof. Diether Münzberg: Anfertigung von Daguerreotypien oder die Fotografie auf Silberplatten, Studienarbeit, 1974 <http://www.muenzberg.symmedia.net/dagotyp.htm>

Competitive Intelligence

Competitive Intelligence (kurz CI), zu deutsch etwa *Konkurrenz/Wettbewerbs -forschung -analyse, -beobachtung, - (früh)aufklärung*, bezeichnet die systematische, andauernde und legale Sammlung und Auswertung von Informationen über Konkurrenzunternehmen, Wettbewerbsprodukte, Marktentwicklungen, Branchen, neue Patente, neue Technologien und Kundenerwartungen. Durch CI können Unternehmen frühzeitig ihre Strategie und Wettbewerbsstrategie an die sich ändernden Wettbewerbsstrukturen anpassen und aufgrund von besseren Informationen Wettbewerbsvorteile im dynamischen Wettbewerbsmarkt erreichen. Börsennotierte Unternehmen in den USA müssen nach dem Sarbanes-Oxley Act ihren Aktionären innerhalb von 48 Stunden Informationen über Ereignisse geben die ihre Wettbewerbsfähigkeit betreffen. Bis spätestens 2005 muss eine formalisierte CI-Funktion innerhalb dieser Unternehmen installiert werden.

Die Begriffe *Competitive Intelligence* und *Business Intelligence* werden weitgehend synonym verwendet, wobei der Begriff *Business Intelligence* etwas allgemeiner gefasst ist und auch die Auswertung firmeninterner Daten einschließt. Im Französischen wird hierbei mit dem parallelen Begriff der *veille technologique* zusätzlich noch die Suche nach technischer Innovation mit verstanden. Der Begriff CI hat sich jedoch nicht zuletzt durch die von der *Society of Competitive Intelligence Professionals* (SCIP) festgelegten Definition als eigenständiger Begriff etabliert und Eingang in die Curricula von Hochschulen gefunden. Im Gegensatz zur *Competitive Intelligence* befasst sich die Marktforschung mit der Informationsgewinnung über den Absatzmarkt.

Geschichte

Competitive Intelligence hat ihre Wurzeln sowohl in der Militärgeschichte als auch in der Marktforschung.

Militär

Bereits der chinesische General Sunzi (um 500 v. Chr.) hat in seinem Werk "Die Kunst des Krieges" die kriegsentscheidende Wichtigkeit von Informationen über Stärken und Schwächen der eigenen Armee und der des Gegners beschrieben.

Nicht erst seit Carl von Clausewitz' berühmten Buch "Vom Kriege" (1852) mit Kapiteln wie "Nachrichten im Kriege" (Erstes Buch: Über die Natur des Krieges, Sechstes Kapitel) hat Informationsgewinnung in der deutschen Militärgeschichte eine lange Tradition. In Preußen, mit seiner von Kriegen und wechselnden Allianzen durchzogenen Geschichte im 17. und 18. Jahrhundert, war die organisierte Informationsgewinnung neben dem stehenden Heer und den straff durchorganisierten Institutionen eine politische Notwendigkeit. Nach 1945 waren eine militärische Ausdrucksweise und preußisches Gedankengut in Deutschland jedoch wenig gefragt.



Carl von Clausewitz

Industrialisierung

Besonders in industrialisierten Märkten mit wenigen direkten Konkurrenten gibt es seit dem Zeitalter der Indus-

trialisierung eine aggressive Marktforschung. Ohne diese Marktforschung wäre Deutschland nicht zu den führenden Industrienationen der Welt aufgestiegen. Durch die zunehmende Industrialisierung wurde es für die Wirtschaft immer wichtiger, auf dem schnellsten möglichen Weg Nachrichten zu erhalten.

Ein frühes Beispiel für CI mit dem berühmten englischen Bankier Nathan Mayer Rothschild ereignete sich 1815 unmittelbar nach der Schlacht bei Waterloo. Vor der Nutzung von Telegrafensystemen wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts Taubenpost zur schnellen Nachrichtenübermittlung genutzt. Nach der Schlacht bei Waterloo kannte Rothschild dank seiner Brieftauben noch vor dem englischen Premierminister den Sieger der Schlacht. Rothschild verkaufte seine Aktien, die Anleger glaubten er sei im Besitz von Information über eine britische Niederlage und verkauften ebenfalls ihre Aktien. Nachdem die Kurse der Wertpapiere erheblich gesunken waren, kaufte Rothschild die Wertpapiere heimlich wieder auf. Als die Nachricht vom Sieg über Napoleon offiziell eintraf, verzeichnete Rothschild durch den folgenden Kursanstieg hohe Gewinne.



Nathan Mayer Rothschild

20./21. Jahrhundert

In den 1970er Jahren entwickelte sich im angloamerikanischen Raum die *Competitive Intelligence* als Bestandteil der Marktforschung. 1980 gilt mit der von Michael Porter veröffentlichten Studie "Competitive Strategy: Techniques for Analyzing Industries and Competitors" als der Beginn der modernen *Competitive Intelligence*. Nach dem Kalten Krieg wechselten in den USA viele (Ex-)Geheimdienstagenten in die private Wirtschaft. 1986 wurde in den USA die *Society of Competitive Intelligence Professionals* (SCIP) gegründet, mit heute über 6000 Mitgliedern hauptsächlich aus Nordamerika.

Konkurrenzanalyse wurde als Wettbewerbsstrategie in Deutschland bis Anfang der 1990er Jahre vernachlässigt, der Begriff *Competitive Intelligence* tauchte in der deutschen Literatur erstmals 1997 (Kunze) deutlich in einem Titel auf. 1995 wurde ein SCIP-Ableger in Deutschland gegründet mit den heute zweithöchsten Mitgliederzahlen in Europa nach der Schweiz. 2002 folgte die Gründung des *Deutschen Competitive Intelligence Forums* durch SCIP-Mitglieder.

Ethische Aspekte

Im Gegensatz zur Wirtschaftsspionage befasst sich CI ausdrücklich nur mit legalen, Datenschutz konformen, öffentlich zugänglichen und ethisch einwandfreien Informationen über die Schwächen, Absichten und Fähigkeiten von Wettbewerbern. Die Übergänge zwischen CI und Wirtschaftsspionage sind wegen oft unterschiedlicher nationaler Gesetzgebung jedoch fließend. *Trash Trawling* und *Waste Archeology*, zu deutsch etwa die Auswertung des Mülls von Konkurrenten nach brisanten Informationen, galt beispielsweise lange Zeit solange als ethisch vertretbar solange sich der Müll auf öffentlich zugänglichem Gelände befand.

Intelligence Cycle

Der Prozess der Competitive Intelligence folgt dem sogenannten *Intelligence Cycle*. Es handelt sich hierbei um ein Konzept der Informationsbeschaffung und Auswertung, das von Nachrichtendiensten in den 1960er Jahren zuerst beschrieben wurde.

Der Prozess besteht aus den folgenden Schritten:

1. **Projektplanung:** gezielte Beschreibung des Informationsbedarfs
2. **Informationssammlung:** Primärquellen sind Branchenexperten, (ehemalige) Mitarbeiter des Wettbewerbers, Kunden, Lieferanten, Händler, Messen, Kongresse; Sekundärquellen sind Geschäftsberichte, Branchenzeitschriften, Zeitungen, Internet, Patente, Fachdatenbanken
3. **Verarbeitung:** Evaluierung, Strukturierung, Interpretation und elektronische Speicherung der gewonnenen Informationen
4. **Interpretation:** Benchmarking, SWOT-Analyse (Stärken-Schwächenanalyse), Wettbewerberprofilierung, 5-Kräfte-Industrieanalyse, Simulationsmodelle, Wargaming
5. **Verbreitung der Ergebnisse:** Übergabe an den Entscheidungsträger, eventuell weitergehendes Informationsbedürfnis mit erneuter Projektplanung

Informationssammlung

Bis zu etwa 70% der durch Competitive Intelligence gewonnenen Informationen über Wettbewerber stammen aus der Verarbeitung öffentlicher Quellen. Öffentlich verfügbare Informationen, die zukünftig quantitativ zunehmen, werden bei der CI effizient und systematisch selektiert und interpretiert. Spezifische Fragen des Managements benötigen jedoch unternehmensexterne und -interne primäre Quellen. Viele CI-Bedürfnisse jedoch können nur mit Hilfe aufwendiger Analysen aller Quellen zufriedenstellend beantwortet werden. Dies ist insbesondere bei der strategischen Planung der Fall und macht bei CI etwa 10% aller Fragen aus.

Der Competitive Intelligence-Consultant/Broker arbeitet anders als der Information Broker als direkter Berater von Entscheidungsträgern.

Literatur

- Brellocks, Andreas: *Competitive Intelligence und Knowledge Management*. Diplomarbeit im Fach Informationswissenschaft, Universität Konstanz, 2000, Gutachter Rainer Kuhlen, PDF http://www.ub.uni-konstanz.de/kops/volltexte/2000/592/pdf/KM_CI_Diplom.pdf
- Deltl, Johannes: *Strategische Wettbewerbsbeobachtung*. Gabler Verlag, 2004, ISBN 3409125736 Website zum Buch <http://www.konkurrenzanalyse.com/index.php?option=displaypage&Itemid=88&op=page&SubMenu=>
- Kunze, Christian W.: *Competitive Intelligence. Ein ressourcenorientierter Ansatz strategischer Frühaufklärung*, Shaker, Aachen, 2000, Wuppertal Univ., Diss
- Lux, Christian; Peske, Thorsten: *Competitive Intelligence und Wirtschaftsspionage. Analyse, Praxis, Strategie*. Gabler Verlag, Wiesbaden, 2002, ISBN 3-409-12020-3 Website zum Buch <http://www.competitiveintelligence.de/buch.html>
- Michaeli, Rainer: *Competitive Intelligence. Strategische Wettbewerbsvorteile erzielen durch systematische Konkurrenz-, Markt- und Technologieanalysen*. Springer, 1. Aufl, Berlin,

2005, ISBN 3-540-03081-6 Website zum Buch <http://www.competitive-intelligence.com/index.php?option=content&task=view&id=413>

- Michaeli, Rainer: *Competitive Intelligence in Germany*. Journal of Competitive Intelligence and Management, Volume 2, Number 4, Winter 2004, S.1-6, Special Issue on Country-Specific Competitive Intelligence, PDF <http://www.scip.org/news/jcim/jcim.v2i4.germany.pdf>
- Porter, Michael E.: *Wettbewerbsstrategie. Methoden zur Analyse von Branchen und Konkurrenten*. Campus, 1999, ISBN 3-593-36177-9

Weblinks

- Competitive Intelligence - Einführung (PDF) <http://www.brainguide.com/competitive-intelligence-einfuehrung/publicationdetail,3,,,,,5009.html>
- Wettbewerbsinformationssysteme: Begriff, An- und Herausforderungen, Leipzig Graduate School of Management, 2003, PDF <http://www.hhl.de/fileadmin/LS/micro/Download/hhlap59.pdf>
- Ecole de Guerre Economique (EGE), Schule für Wirtschaftskrieg, Paris <http://www.ege.eslsc.fr/>
- Society of Competitive Intelligence Professionals <http://www.scip.org>
- Deutsches Competitive Intelligence Forum, Zweite Jahrestagung deutscher Konkurrenzforscher, München 2005 <http://www.dcif.de/Jahrestagung2005.html>

Rugby (Sport)

Rugby ist eine Sportart, die gemeinsam mit dem Fußball in England entstanden ist. Der entfernt mit American Football verwandte Sport ist vor allem in Teilen des britischen Commonwealth äußerst populär.

Entstehung

Der Legende nach soll Rugby entstanden sein, als ein gewisser William Webb Ellis 1823 von der Rugby Schule (School) während eines Fußballspiels den Ball in die Hand nahm und losrannte. Obwohl berechtigte Zweifel am Wahrheitsgehalt der Geschichte bestehen, ist die Rugby-Weltmeisterschaft nach Webb Ellis benannt.

1863 wurde der englische Fußballverband FA (*Football Association*) mit dem Ziel gegründet, die noch vielfältigen Fußballregeln zu vereinheitlichen. Aufgrund von Streitigkeiten über Regeländerungen zogen sich einige Vereine aus dem Verband zurück und gründeten am 26. Januar 1871 mit der *Rugby Football Union* (RFU) einen konkurrierenden Verband, der in der Folgezeit nach und nach die Regeln der Schule von Rugby standardisierte.

1895 fand aufgrund eines Streits über den Amateur-Gedanken eine weitere Trennung statt, diesmal innerhalb der RFU. 21 Clubs vor allem aus Arbeitervierteln Nordenglands spalteten sich als *Northern Rugby Union* (heute *Rugby League*) ab, legten ihre eigenen Regeln fest und erlaubten eine Professionalisierung des Sports. Bis heute existieren beide Varianten des Sports nebeneinander. Internationale Begegnungen von Nationalmannschaften werden sowohl nach den Regeln der Rugby Union wie auch der Rugby League abgehalten.

Beim Siebener-Rugby stehen sich nur je sieben Spieler pro Mannschaft auf einem Feld normaler Größe gegenüber. Die Spiele dauern bei dieser äußerst schnellen, in den Regeln etwas vom normalen Rugby abweichenden Variante jedoch nur zwei Mal sieben Minuten. Auch im Siebener-Rugby werden internationale Turniere, darunter auch eine Weltmeisterschaft und die World Games, ausgetragen. Das renommierteste 7er-Turnier in Deutschland wird seit den frühen 70er-Jahre vom Rugby-Club 1960 Hürth e.V. in der Nähe von Köln ausgerichtet.

Eine noch recht neue Variante des Sports ist *Touch Rugby*, bei dem Mannschaften von je sechs Spielern antreten. Der Hauptunterschied zu traditionellem Rugby ist der Verzicht auf Tiefhalten, Gedränge und das Treten des Balles. Der Sport ist vor allem in Australien sehr populär. In Deutschland wird Touch zur Zeit hauptsächlich in Berlin <http://www.touchberlin.de>, München <http://www.touchmuenchen.de> und Frankfurt. Touch Deutschland <http://www.touchdeutschland.de> versucht, Touch bundesweit



Die „Rugby School“ im County Warwickshire (Foto: G-Man)



Ein Rugby-Spiel, Lokal-Derby in der kleinsten deutschen Stadt mit 2 Rugby-Vereinen (Foto: Scrapy)

populär zu machen. Im Juli 2004 nahm Deutschland zum ersten Mal bei den Europameisterschaften teil.

Popularität

Rugby ist vor allem auf den britischen Inseln (England, Schottland, Wales, Nordirland, Irland) sowie in Teilen des britischen Commonwealth (Neuseeland, Australien, Südafrika sowie einigen Pazifikinseln) äußerst populär, in Europa außerdem in (Süd-)Frankreich und Italien. Neuseeland nimmt im heutigen Rugby dabei den Rang ein, den Brasilien im Fußball innehat: zwar nicht Mutterland, aber doch Lehrmeister des Sports.

In Deutschland wird Rugby seit über 100 Jahren gespielt. Bei den Olympischen Spielen 1900 in Paris errang die deutsche Mannschaft den zweiten Platz (und gewann damit die Bronzemedaille, da es damals noch keine Goldmedaille gab). Seitdem führt Rugby hierzulande allerdings ein Schattendasein. Wettkämpfe finden weitgehend unter Ausschluss der Öffentlichkeit statt; die deutsche Nationalmannschaft spielt derzeit in der Division II a des europäischen Rugby-Verbands FIRA und steht in der Weltrangliste auf dem 27. Platz (Stand 19.09.2005). Der Spitzenverband des deutschen Rugby-Sports ist der Deutsche Rugby-Verband.

In Deutschland gibt es nur wenige Städte in denen es mehrere Rugby-Vereine gibt, die kleinste Stadt, die zwei Vereine hervorgebracht hat, ist Bocholt. Hochburgen des deutschen Rugby sind Heidelberg, Hannover, Berlin und Frankfurt/M. Im Frauenrugby stellt Berlin mit 4 Vereinen den größten Teil in Deutschland.

Turniere

Der wichtigste internationale Wettkampf im Rugby ist die seit 1987 alle vier Jahre ausgetragene Weltmeisterschaft mit derzeit 20 Teilnehmern. Es gibt auch eine Weltmeisterschaft der Rugby League. Diese findet jedoch nur unregelmäßig statt. Die wichtigen jährlich stattfindenden internationalen Turniere sind das zwischen den besten europäischen Teams ausgetragene *Six Nations*, welches sich aus dem ältesten internationalen Rugby-Turnier der Welt, dem *Five Nations* entwickelte, sowie das zwischen Neuseeland, Australien und Südafrika ausgetragene *Tri Nations*. Zwischen 1900 und 1924 war Rugby außerdem viermal Teil der Olympischen Spiele. Amtierender Weltmeister ist England, das Australien im Oktober 2003 in Sydney nach Verlän-



Ein Tackling (Foto: 2x Scrapy)



Gedränge im 7er Frauen-Rugby

gerung bezwang. Damit kommt zum ersten Mal überhaupt der Weltmeister aus der nördlichen Hemisphäre.

Regeln

Ein Rugby-Spiel dauert zwei Mal 40 Minuten (mit fortlaufender Uhr, bei der WM 2003 mit angehaltener Uhr bei Verletzungsbedingten Pausen). Jede Mannschaft von 15 Spielern (Rugby League: 13 Spieler) versucht, den ovalen Ball (der die Form eines verlängerten Rotationsellipsoids hat) ins gegnerische *Mal-Feld* zu tragen und dort abzulegen. Dabei darf der Ball niemals vorwärts geworfen werden. Raumgewinn kann daher nur durch das Laufen mit dem Ball und das Kicken des Balls erzielt werden. Rückpässe erfolgen meist schräg, um eine freie Laufposition zu erreichen. Der Verteidiger versucht währenddessen, durch *Tackling* (*Tiefhalten*) des balltragenden Spielers den Angriff aufzuhalten und den Ball zu erobern. Aktionen über Brusthöhe sind beim Rugby Union nicht erlaubt, ebenso ist es verboten den Gegner mit anderen Mitteln als dem Tackling und dem Tiefhalten aufzuhalten.

Ein erfolgreicher Versuch (engl. *try*), den Ball im Mal-Feld abzulegen, bringt fünf Punkte (Rugby League: 4 Punkte). Danach gibt es für die Mannschaft einen Zusatzkick (genauer: Erhöhung, engl. *conversion*), der über die Querlatte zwischen den beiden Pfosten getroffen werden muss. Dafür gibt es weitere zwei Punkte.

Auch aus dem Spiel heraus kann man den Ball über die Latte kicken. Dieser *Dropkick* bringt drei Punkte (Rugby League: einen Punkt). Nach einem schweren Regelverstoß des Gegners kann ein *Straftritt* verhängt werden, der bei erfolgreichem Abschluss ebenfalls drei Punkte (Rugby League: einen Punkt) wert ist.

Nach Spielunterbrechungen gibt es in dem, im Gegensatz zum American Football, äußerst dynamischen Spiel zwei Standardsituationen: Das *Gedränge*, bei dem sich die Stürmer der Mannschaften gebeugt gegenüber stehen und den von außen eingeworfenen Ball mittels Vorwärtsdrängen zu erobern suchen, und die *Gasse*, bei der der Ball vom Seitenaus eingeworfen wird. Der Einwurf muss in gerader Linie erfolgen, kann aber in Länge und Höhe variieren.

Bei Rugby Union gelten folgende Positionen und Spielernummern:

1. Reihe

Nr. 1	Der linke Prop	(loosehead prop)
Nr. 2	Der Hakler	(hooker)
Nr. 3	Der rechte Prop	(tighthead prop)

2. Reihe

Nr. 4 & 5	Die beiden Zweiterreihstürmer (locks)
-----------	---------------------------------------

3. Reihe

Nr. 6 & 7	Die beiden Außenstürmer (flanker)
Nr. 8	Der Drittereihe-Mittestürmer (number 8)

Die Hintermannschaft

Nr. 9	Der Gedrängehalb	(scrum-half)
Nr. 10	Der Verbinder	(fly-half)
Nr. 12 & 13	Die beiden Innendreiviertel (center)	
Nr. 11 & 14	Die beiden Außendreiviertel (wings)	
Nr. 15	Der Schlußspieler	(full back)

7er-Rugby

Eine Variante ist das sogenannte 7er-Rugby, das unter anderem bei World Games gespielt wird. Die Spielzeit ist auf zweimal 7 Minuten (das Finale auf 10 Minuten) verkürzt, pro Mannschaft sind 7 Spieler auf dem Feld (drei Angreifer, *Forwards*, und vier Verteidiger *Backs*).

Ein Versuch (*try*) zählt 5 Punkte, eine Erhöhung (*conversion*) bringt weitere 2 Punkte.

Amtierender World-Games-Sieger im 7er-Rugby sind die Fidschi-Inseln.

Weblinks

- Deutscher Rugby-Verband <http://www.rugby.de>
- Deutsche Rugby-Jugend <http://www.rugby-jugend.de>
- Deutsches Rugby-Journal <http://www.rugby-journal.de>
- SCRUM.de <http://scrum.de> - Deutsche Rugby-Community mit News, Ergebnissen Links
- RugbyWeb.de Spielpläne <http://www.rugbyweb.de> - Deutsche Rugby Spielpläne und Ergebnisse
- Schweizer Rugby Verband <http://www.rugby.ch>
- Rugby-Verband Baden-Württemberg <http://www.rugby-bw.de>



Rugby 7er-Länderspiel Deutschland-England (World Games 2005; Foto: Flingeflung)

Walnüsse

Zur Gattung **Walnüsse** (*Juglans*), schweiz. **Baumnüsse**, gehören 21 Arten, die in Europa, Nordamerika, Mexiko, Bolivien, Jamaica und Asien verbreitet sind. Die Gattung gehört zur Familie der Walnussgewächse (Juglandaceae). Das Wort Walnuss stammt ab von *niederl.* walnut („welsche Nuss“).

Beschreibung

Die Walnussbäume sind Bäume, deren Mark in den Zweigen fächerig erscheint, mit meist nackten Endknospen, wechselständigen, unpaarig gefiederten, aromatischen Blättern. Sie sind monözisch, das heißt einhäusig getrennt geschlechtlich. Die männlichen Blüten stehen zu vielen in seitenständigen Kätzchen an vorjährigen Zweigen. Die weiblichen Blüten werden an diesjährigen Zweigen zu 1–3 endständig gebildet. Die Steinfrüchte besitzen eine zweiklappige Steinschale und einen gelappten Samen.

Botanisch ist die Walnuss keine echte Nuss, sondern eine Steinfrucht (*siehe* Nussfrucht).

Die hierzulande in der Regel vorzufindende Art ist der **Echte oder Persische Walnussbaum** (*Juglans regia*), ein 12 bis 25 m hoher Baum mit verhältnismäßig kurzem Stamm und weit ausgebreiteter Krone, fünf bis neun länglichen, ganzrandigen oder schwach gezahnten Fiederblättchen und meist eiförmiger, auf dem Scheitel kurz gespitzter, grüner, weiß punktierter, endlich schwarzer Frucht. Diese Art stammt wohl aus dem heutigen Iran und vielleicht aus dem Hochland Zentralasiens, kam aber früh über Kleinasien nach Griechenland. Er wird durch Samen fortgepflanzt, wächst sehr schnell und erreicht ein Alter von mehr als 100 Jahren.

Nutzungsmöglichkeiten

Das Holz junger Bäume ist unbrauchbar; später aber wird es hart, zäh und elastisch, und das Kernholz nimmt ein schwarzbraun marmoriertes Muster an. Es ist fein, etwas glänzend, leicht spaltbar, im Trockenen sehr dauerhaft und als Nutzholz beliebt.

In der Vergangenheit dienten die Blätter als Mittel gegen Skrofulose, außerdem, ebenso wie auch die grünen Fruchtschalen, zum Färben, namentlich des Holzes, aber auch zur Haarfärbung. Das Waschen mit einem Sud der



Echte oder Persische Walnuss mit Frucht (Foto: Horst Frank)

Systematik

<i>Abteilung:</i>	Bedecktsamer (Magnoliophyta)
<i>Klasse:</i>	Dreifurchenpollen- Zweikeimblättrige (Rosopsida)
<i>Unterklasse:</i>	Rosenähnliche (Rosidae)
<i>Ordnung:</i>	Buchenartige (Fagales)
<i>Familie:</i>	Walnussgewächse (Juglandaceae)
<i>Gattung:</i>	Walnüsse
<i>Wissenschaftlicher Name:</i>	<i>Juglans L.</i>

Blätter schützte alten Enzyklopädien zu Folge Pferde vor Mücken und Stechfliegen.

Unreife Walnüsse werden eingemacht und zur Bereitung eines Likörs benutzt; die reifen werden gegessen, auch presst man aus den Kernen fettes Walnussöl. Im Handel sind am häufigsten die gewöhnlichen Walnüsse (die kleinsten als Kriebelnüsse), außerdem die hartschaligen Schlegelnüsse von 6,5 cm Länge und 2,6 cm Durchmesser, die weichschaligen Pferdenüsse, deren Schalen zu kleinen Etais etc. verarbeitet werden (daher *noix à bijoux*), und die Meisennüsse mit sehr zerbrechlicher Schale. In geringen Mengen enthalten Walnüsse Ellagsäure.



Ein freistehender Walnussbaum



Oben:
Weibliche
Blüte der
Walnuss
im Mai
Rechts:
Männliche
Blüte



Fotos: 2x Rasbak, 2x Georg Slickers



Grüne Walnüsse am Baum



Gemasertes Furnier des Nussbaums, geölt, nicht geschliffen (Foto: Philipp Zinger)

weitere Arten

- Gattung *Juglans*
- *J. ailantifolia* = Siebolds Walnuss (Syn. *J. sieboldiana*), Japan, Hondo
- *J. australis*
- *J. brasiliensis*
- *J. californica* = Kalifornische Walnuss
- *J. cinerea* = Butternuss, Graunuss o. Weiße Walnuss Der Ölnussbaum, ein hoher Baum mit zwölf- und mehr paarigen, länglich lanzettförmigen, gezahnten, oben u. unten behaarten Blättchen, mit klebrigen Haaren besetzten jungen Zweigen und Blattstielen und länglichen, zugespitzten, sehr rauhen u. grubigen Nüssen mit nicht buchtigem, scharf und ölig schmeckendem Kern. Er wächst in Kanada, in den östlichen und mittlern Staaten Nordamerikas und liefert treffliches Nutzholz. In Massachusetts bohrte man vor 120 Jahren den Stamm an und verarbeitet den ausfließenden Saft auf Zucker. Die Rinde wurde als abführendes Mittel benutzt.
- *J. hindsii* = Schwarze (Nord-)Kalifornische Walnuss
- *J. hirsuta*
- *J. jamaicensis*
- *J. major* = (Schwarze) Arizona-Walnuss
- *J. mandshurica* = Mandschurische Walnuss (Mandschurei, Amurgebiet)
- *J. microcarpa* = Felsennuss oder Kleine oder Texanische Walnuss (Syn. *J. rupestris*) Nordamerika
- *J. mollis*
- *J. neotropica* = Südamerikanische oder Ekuador-Walnuss
- *J. nigra* = Der Schwarznussbaum, ein 20 bis 30 Meter hoher Baum mit zwölf- und mehr paarigen, eirund lanzettförmigen, gezahnten, unterseits fein weichhaarigen Fiederblättchen, runder, glatter Nuss mit vier Scheidewänden und nicht buchtigem Kern, wächst im östlichen Nordamerika und in Texas und liefert vortreffliches Nutzholz, auch genießbare Früchte. Bei uns wird er als Zierbaum angepflanzt
- *J. olanchana*
- *J. peruviana*
- *J. sigillata*
- *J. soratensis*
- *J. steyermarkii*
- *J. venezuelensis*

Weblinks

- Schwarznuss <http://www.apfelweibla.de/schwarznuss.htm>
- <http://www.walnuss.de/>



Eine geknackte Walnuss mit der essbaren Frucht (Foto: Andrzej Burak)



Walnüsse mit und ohne Schalen. (Foto: Darkone)

Bretagne

Die **Bretagne** (bretonisch *Breizh* /brejs/) ist eine Region im Nordwesten Frankreichs. Sie umfasst die Départements Côtes d'Armor (bret. *Aodoù-an-Arvor*), Finistère (bret. *Penn-ar-Bed*), Ille-et-Vilaine (bret. *Ilh-ha-Gwilenn*), Morbihan (bret. *Mor-bihan*) und Loire-Atlantique (bret. *Liger-Atlantel*), obwohl dieses letzte Département nicht zur administrativen "Region Bretagne" gehört). Die Hauptstadt der Bretagne ist Rennes (bret. *Roazhon*). Die Gallier nannten ihr Land *Aremorica* (bret. *Arvorig*), was soviel bedeutet wie "Land vor dem Meer".

Geografie

Die Bretagne ist die größte Halbinsel Frankreichs und stellt den westlichsten Ausläufer des französischen Festlands dar. Ihre Nordküste grenzt an den Ärmelkanal, die Süd- und Westküste an den Atlantik. *Armor*, ist die bretonische Bezeichnung für Meer, doch damit ist nicht allein die Küste gemeint, sondern auch die Inseln, die amphibische Zone das *Watts* und der breite Küstenstreifen. *Argoat* nennt der Bretone das Waldland der Bretagne.

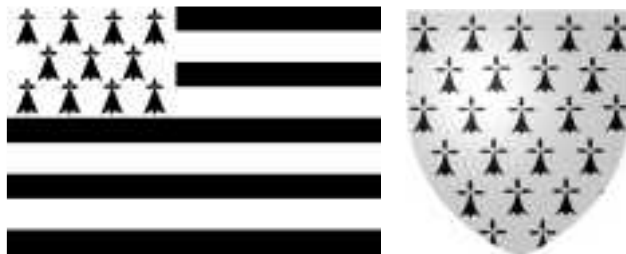
Die Landmasse der Bretagne ruht in weiten Teilen auf sehr altem und hartem Gestein. Die Bretagne besitzt eine sehr zerklüftete Küstenlinie, die – besonders im Westen – über weite Strecken als Steilküste ausgebildet ist. Am Cap Frehel, nahe der alten Festung Fort la Latte, ragen die Granitklippen über 70 Meter aus dem Atlantik heraus. Andernorts stellt sich die Landschaft eher als hügelig dar; besonders steile oder hohe Berge sucht man vergebens. Die höchste Erhebung ist der Roc'h Trévézel (384 Meter) im Höhenzug der *Monts d'Arrée* (bret. *Menez Are*).

Ursprünglich war die Bretagne überwiegend von Wald bedeckt (Überreste dieses riesigen Waldgebietes zwischen dem früheren *Forêt de Scissy* in der Nähe des heutigen Mont Saint Michel (bret. *Menez Mikael*) und der *Brocéliande* (bret. *Brekilien*) finden sich zum Beispiel westlich der Stadt Rennes (bret. *Roazhon*) im sogenannten Zauberwald von Paimpont). Ein weiteres bekanntes Waldgebiet befindet sich bei Huelgoat im Finistère. Doch das ursprüngliche Landschaftsbild im Innern ist seit den mittelalterlichen Rodungsperioden stark verändert worden. Es ist inzwischen weitgehend einer industrialisierten Landwirtschaft gewichen.

So finden sich im Inneren der Bretagne nur noch wenige größere Buchen- und Eichenwälder. Die Landschaft wird heute von Äckern und Grünland beherrscht, welches



Sonnenuntergang bei Roscoff (Foto: Marc Schuelper)



Die historischen Bezirke (Karte: Yun, Hardouin)

Basisdaten

Verwaltungssitz	Rennes
Präsident des Regionalrats;	Jean-Yves Le Drian PS
Bevölkerung:	Rang 4 von 26
- <i>gesamt</i> 2003:	4.106.966 Einwohner
- <i>Dichte:</i>	107 Einwohner /km ²
Fläche:	10 von 26
- <i>gesamt</i>	Rang: 43.023 km ²
- <i>Anteil an Frankreich:</i>	4,3 %
Départements:	Côtes-d'Armor (22) Ille-et-Vilaine (35) Morbihan (56) Finistère (29)
Arrondissements:	15
Kantone:	201
Gemeinden:	1268
ISO 3166-2-Code:	FR-E



Sonnenuntergang bei Pleumeur-Bodou (Foto: Marc Schulper)

durch die unzähligen Hecken (bocage) und Steinmauern schachbrettartig aufgeteilt wird.

Geschichte

Um 500 v. Chr. ließen sich die ersten Kelten – das Volk das „aus dem Dunkeln“ kam – auf der bretonischen Halbinsel nieder und nannten sie Armorica "Land am kleinen Meer" (womit offenbar der Golf von Saint-Malo gemeint ist).

Im 2. Jh. v. Chr. lebten auf der bretonischen Halbinsel fünf keltische Stämme: die Veneter im Süden, die Osimier im Nordwesten, die Redoner im Osten, die Coriosoliter im Norden und schließlich die Namneten im Südosten. Sie bildeten keine Einheit, sondern waren untereinander zerstritten. Der mächtigste Stamm unter ihnen waren die Veneter, die im 1. Jh. v. Chr. alle anderen Volksstämme beherrschten. Sie standen an der Spitze des Bundes aller keltisch-bretonischen Stämme, die den Römern ab 58 v. Chr. Widerstand leisteten.

Die Römer

Im Jahr 56 v. Chr. besiegte Cäsar mit seinen römischen Legionen nahezu die gesamte bretonische Armee in einer verheerenden Seeschlacht. Keltische Stämme zogen sich nach Britannien zurück und wichen auch dort vor der römischen Eroberung in die Randzonen aus. Die



Tracht aus der Bretagne



Traditionelle Tracht aus der heutigen Zeit
(Foto: Julie Kertesz)

Romanisierung der Bretagne begann unmittelbar nach der Eroberung. Beendet war sie nach einem lange andauernden Prozess jedoch erst gegen Ende der Spätantike. Zu diesem Zeitpunkt war auch die keltische Sprache wohl vollständig verschwunden. (Quelle - Cäsars „De Bello Gallico“)

Britannische Einwanderung

Zu Anfang des 5. Jahrhunderts, unter dem Kaiser Honorius, bildeten die aremorischen Häuptlinge und Städte zum Schutz gegen die Germanen einen Bund, der bis zur Eroberung des Landes durch den Frankenkönig Chlodwig I. um 500 bestand. Ab etwa 450 n. Chr., nach dem Niedergang des Römischen Reiches, wanderten die ersten christianisierten Kelten aus dem Südwesten Britanniens auf der bretonischen Halbinsel ein. Zeitgleich dehnten sich die Siedlungsgebiete der heidnischen Sachsen, Angeln und Jüten auf der britischen Hauptinsel immer weiter aus. So setzten etwa zwei Jahrhunderte lang in unregelmäßigen Abständen die sogenannten Inselkelten zur Bretagne über. Sie besiedelten und christianisierten Armorica und brachten ihre bretonische keltische Sprache in das bereits lange romanisierte ehemalige Gallien. Das Bretonische ist also nicht die Fortsetzung der zu Cäsars Zeiten gesprochenen keltischen Sprache (Gallisch). Im Zuge der Stärkung der keltischen Sprache und Kultur wurden die Gallorömer immer weiter zurückgedrängt, bis sie die Vorherrschaft um 580 endgültig verloren.

Königreich, Karolinger, Herzogtum Bretagne

Um 600 gründeten die Bretonen ein Königreich, das 200 Jahre Bestand hatte und erst 799 durch Karl den Großen zerschlagen wurde.

845 besiegt der Bretonische Graf Nominoë den französischen König Karl den Kahlen in der Schlacht von Ballon und macht aus der Bretagne zu einem vom Papst anerkannten unabhängigen Königreich, dessen König er wird.

Aber es kam wie schon Jahrhunderte zuvor zu Streitigkeiten zwischen den einzelnen Gebieten. So endete die Zeit des Königtums in der Bretagne um die

Jahrtausendwende, gefolgt von der Etablierung unzähliger kleinerer Herzogtümer, die ständig um das Land stritten.

Das Gebiet des bis ins 15. Jahrhundert eigenständigen *Herzogtums Bretagne* dehnte sich im Zuge von kriegerischen Auseinandersetzungen mit Normannen und Franzosen mal mehr, mal weniger weit aus. Zum Kerngebiet der historischen Bretagne zählen neben den obengenannten vier départements auch die Loire-Atlantique (bret. *Liger-Atlantel*) und das, seit 851.

Mittelalter und Französische Feudalzeit

Schließlich konnten die Herzogtümer den Bedrohungen ihrer Nachbarn nicht standhalten



Der Strand von Trebeurden (Foto: Marc Schuelper)

und riefen fremde Länder um Hilfe an. Diese waren Frankreich und England, die in folgenden Jahren ihre Herrschaftsansprüche auf die Bretagne geltend machen wollten und auch in den Bretonischen Erbfolgekrieg verwickelt waren, der Mitte des 14. Jh. für 20 Jahre tobte. Hierbei gelang es Englands Favoriten Jean de Montfort die Herrschaft zu erringen und sich als Herzog der Bretagne durchzusetzen. Es folgten Jahre der Blüte und des Wachstums, als Herzog Franz II. Ende des 15. Jh. zu einer Schlacht gegen die Franzosen zog und kläglich verlor.

Anne de Bretagne (1477-1514), die Tochter Herzog Franz II., war die letzte unabhängige Herrscherin der Bretagne. Sie heiratete nacheinander zwei französische Könige: Karl VIII. im Jahr 1490, und dessen Thronfolger Ludwig XII. 1499 (Ludwig XII. war nicht Sohn seines Amtsvorgängers). Um die Thronfolge zu gewährleisten und diesbezüglich keinerlei Streitigkeiten zu provozieren, gebar die noch junge Anne bereits in frühen Jahren ihre ersten Kinder (insgesamt 11), von denen jedoch nur drei älter als drei Jahre wurden. Ihre Tochter, Claude de France, heiratete Franz I. Dieser proklamierte auf einer Ständeversammlung in der südbretonischen Stadt Vannes 1532 die offizielle "Angliederung" an das französische Königreich. Bis heute fühlen sich viele Bretonen durch den französischen Staat 'besetzt', was sich z.B. in der Sprengung des Vereinigungsdenkmals in Rennes (bret. *Roazhon*) im Jahr 1932 manifestiert hat.

Die Neuzeit

Als Provinz Frankreichs bekam die Bretagne das Recht auf eine eigene Städteversammlung. Dieses Parlament, das in Rennes zusammentrat blieb bis zur Französischen Revolution bestehen.

Die Jahre nach der Annektierung waren von hohem Wohlstand und Blüte gekennzeichnet. Dieses traf vor allem auf die Küstenstädte zu, wogegen das Hinterland weiter von Armut und Rückständigkeit gekennzeichnet war. Ab etwa 1700 entwickelte sich allmählich das Neubretonische, was im Wesentlichen der wissenschaftlichen Erforschung der Sprache zu verdanken war. War es in vergangenen Zeiten der Fremdherrschaft schon schwierig gewesen, die bretonische Sprache und Kultur zu erhalten, so spitzte sich alles nach der Französischen Revolution zu. Hatten die Bretonen erst große Hoffnungen damit verbunden, zeigten sich die neuen Herrscher nun als erneute Unterdrücker, indem sie die bretonische Sprache und die freie Religionsausübung der dort lebenden Katholiken verboten.

Doch die Sprache und Kultur blieb erhalten, getragen von der Mehrheit der Bevölkerung und Gruppen von Unabhängigkeitskämpfern.

Aus Furcht, das Französische könne schlechten Einfluss auf das Bretonische haben, wurde 1898 die „Union Régionaliste Bretonne“ gegründet, welche das Ziel hatte, den Gedanken einer unabhängigen Bretagne populär zu machen. Dazu kam die 1911 gegründete „Fédération Régionaliste de Bretagne“, welche sich für die Autonomie der Bretagne einsetzte und die Zeitung „Breiz Dishual“ (Freie Bretagne) herausbrachte. Beide Gesellschaften mussten jedoch ihre Aktivitäten in den Wirren des Ersten Weltkrieges einstellen.

Der Erste Weltkrieg

Im Verlauf des Ersten Weltkrieges mussten die Bretonen viel Blutzoll bezahlen. Etwa 10% der Gesamtbevölkerung, also 240.000 Soldaten ließen ihr Leben. Das war immerhin jeder vierte, der in den Krieg gezogen war. Im Vergleich dazu, wurde im Krieg nur jeder 8. Französische Soldat getötet. Einer der Gründe für die hohen Verluste seitens der Bretonen war, dass sie bei Angriffen und überhaupt oft in erster Linie eingesetzt wurden. Der französischen Sprache kaum mächtig, konnte es auch vorkommen, dass sie von ihren französischen Landsleuten erschossen wurden, da diese sie für Spione hielten.

Die Nachkriegszeit

Bedingt durch die hohen Verluste durch den Krieg wurden die Bretonen um so mehr angestachelt, auf ihre Unabhängigkeit zu drängen. Die rechten Intellektuellen gründeten die Zeitung „Breiz Atao“ (Bretagne für immer), die für eine freie Bretagne in einem Europa ohne Grenzen eintrat. Dicht gefolgt von der linksliberalen „Nationalistischen Bretonischen Partei“ (P. N. B.), welche die Untergrundorganisation „Gwen ha du“ (Weiß und Schwarz), benannt nach der bretonischen Flagge, ins Leben rief. Letztere versuchten ihre Bestrebungen mit Waffengewalt durchzusetzen.

Der Zweite Weltkrieg

Nach dem wirtschaftlichen Aufschwung der 30er Jahre brach der Zweite Weltkrieg aus. Nachdem die Bretagne fast kampfflos an die deutschen Truppen gefallen war, bauten diese die Küsten zu wahren Festungen aus, die dann Ziel der Alliierten Bombardierungen wurden. Dabei wurden die meisten Küstenstädte weitgehend zerstört.



megalithische Steinreihen bei Carnac (Foto: Srijeschok)

Trotz dieser Opfer des Krieges in der eigenen Bevölkerung sahen einige Bretonen in der Zusammenarbeit mit den faschistischen Deutschen den Weg zur Unabhängigkeit. Die radikalsten Nationalisten der „Nationalistischen Bretonischen Partei“ (P. N. B.) und deren Untergrundorganisation „Gwen ha du“ wirkten daran mit. 1941 wurde das Département Loire-Atlantique von der Vichy-Regierung (unter deutscher Besatzung) völlig willkürlich vom Rest der Bretagne abgetrennt. Dieser Entscheidung wurde bisher nie – weder durch einen demokratischen Volksentscheid noch durch eine Entscheidung von Volksvertretern – zugestimmt, wobei die letzten Umfragen klar einen Wiedervereinigungswillen der Bretonen von Loire-Atlantique widerspiegeln.

Nach 1945

Nach dem Zweiten Weltkrieg tauchten die als Kollaborateure verhassten Regionalisten unter und es kam durch die liberalen Kräfte zu einer Wiederbelebung der bretonischen Sprache und Kultur. Dieses verstärkte sich noch, als Präsident Charles de Gaulle 1951 ein Komitee zur Förderung der Interessen der Bretagne einsetzte und die Kultur und Sprache förderte. Durch diese Unterstützung seitens der Regierung erlebte die Region einen ungeahnten wirtschaftlichen Aufschwung und die weitere Abwanderung der Bretonen wurde verhindert. Durch diese Maßnahmen ist die Halbinsel zur bedeutendsten Agrarregion und, hinter der Côte d'Azur, zur zweitwichtigsten Fremdenverkehrsregion geworden.

Bevölkerung, Sprache und Kultur

In der **Bevölkerung** der Bretagne mischen sich keltische Einwanderer aus Südwestengland mit von Norden und Osten vordringenden Normannen und Franzosen.

Mit der Einführung der allg. Schulpflicht im Frankreich des späten 19. Jh. wurden alle **Minderheitensprachen** unterdrückt. An den Schulen war es streng verboten Bretonisch zu sprechen. Schüler, die gegen diese Vorschrift verstießen, mussten als Zeichen der Schande ein Hufeisen um den Hals tragen und durften es erst ablegen, wenn sie einen anderen Mitschüler verrieten, der das verbotene Bretonisch sprach. Nach einer kurzen Phase der (unter dem Eindruck der Schwäche des besetzten Frankreich erzwungenen) Duldung in den vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts und einer darauf folgenden Zeit erneuter Repression (unter Kollaborationsvorwurf) wird die bretonische Sprache mittlerweile vom französischen Staat geduldet, wenn auch nicht gefördert. Erst 1951 hob der Staat das Verbot der regionalen Sprachen auf, das Bretonische bleibt aber immer noch offiziell nicht anerkannt. Bis zur Einführung allgemeinen Unterrichts sollten aber noch Jahre vergehen. So wurde 1967 150.000 Unterschriften gesammelt, um für den Unterricht der bretonischen Sprache an Schulen zu demonstrieren. Seit den siebziger Jahren wird in den von einem Verein getragenen Diwan-Schulen Unterricht auf Bretonisch erteilt - mit Französisch als zweiter Schriftsprache ab dem zweiten Schuljahr. Nun besteht die Möglichkeit, Bretonisch im Abitur zu wählen, später auch in den unteren Klassen. Waren es am Anfang nur wenige Schüler, so lernen heute bereits ca. 3.000 Schüler Bretonisch durch Immersionsunterricht. In staatlichen Schulen (Elternverband Div Yezh) können einige tausend Schüler einem Teil ihres Unterrichts auf Bretonisch folgen.

Kulturelle Gruppen und private Einrichtungen (Vereine Dihun und Diwan) fördern die Sprache. Daneben existiert noch an einzelnen Schulen die Möglichkeit, die Sprache als Freifach zu erlernen, was aber derzeit aufgrund von Einsparungen im Bildungssektor und vom schlechten Willen der französischen Regierung erschwert wird, da viele Posten nicht nachbesetzt werden.

Unter dem Eindruck des drohenden Aussterbens der Sprache hat der bretonische Regionalrat Ende 2004 beschlossen, das Bretonische zu fördern, soweit es mit seinen sehr begrenzten finanziellen und politischen Möglichkeiten machbar ist. An den Universitäten von Brest und Rennes wurden Lehrstühle für die bretonische und die keltischen Sprachen eingerichtet. Die Universitäten geben zudem noch vier Zeitschriften heraus: „Ar Vro“ (Das Land), „Hor Yezh“ (unsere Sprache), „Skol“ (Schule) und „Skrid“ (Essays).

Auch Bücher werden veröffentlicht; meistens in Auflagen von 1.500 bis 2.000 Stück. Wahre Bestseller sind hingegen das „Kan an Douar“ (Lieder der Erde) und das Bretonisch-Französische Wörterbuch, welche innerhalb von 10 Jahren 20.000 Mal verkauft worden sind. Mittlerweile gibt es bretonische Zeitungen, Radiostationen und Fernsehsendungen (aber in sehr geringer Zahl im Vergleich mit Ländern wie Wales).

Gesprochen wird **Bretonisch** nur noch von maximal 250.000 der 2,3 Mio. Bretonen und noch einmal so viele verstehen es. Im täglichen Gebrauch wird die Sprache von weitaus weniger Personen regelmäßig verwendet. Über zwei Drittel der Sprecher sind mittlerweile über 60 Jahre alt, der Anteil bei den Unter-15-Jährigen lag zum Zeitpunkt von F. Broudics Untersuchung 1992 deutlich unter 5%. Die Mehrzahl der Sprecher sind Muttersprachler, allerdings verschiebt sich das Gewicht immer mehr in Richtung der vielleicht 30.000 Sprachaktivisten, die das Bretonische erst in der Schule oder später erlernt haben.

Kulturell haben die vielfältigen **Megalithmonumente** nichts "keltisches" an sich, sondern stammen aus der Jungsteinzeit. Die Bezeichnungen für die verschiedenen Typen megalithischer Bauwerke im Deutschen sind pseudobretonisch (d. h. aus bretonischen Wurzeln auf nicht der bretonischen Grammatik entsprechende Weise zusammengesetzt): *Dolmen* etwa (aus bret. *taol* - Tisch, Tafel und *maen* - Stein). Die korrekte bretonische Bezeichnung lautet *taol-vaen*. Gleiches gilt für den Begriff *Menhir* (aus bret. *maen* - Stein und *hir* - lang), der im Bretonischen nicht existiert, wo stattdessen das Wort *peulven* verwendet wird.



Saint-Malo mit seiner starken Festungsmauer (Foto: Antoine Declerck)

Die **bretonische Musikszene** ist ausgesprochen lebendig. Wo in anderen Teilen der westlichen Welt Jugendliche in die Disco gehen, zieht es die jungen Bretonen noch heute zum Fest-noz ("Nachtfest"), wo mit sowohl traditionellen - beispielsweise *binioù kozh* (Dudelsack), *bombard* (Bombarde) oder *treujenn gaol* (Klarinette) - als auch modernen Instrumenten zu überlieferten Volkstänzen aufgespielt wird. Daneben gibt es eine Tradition rein vokaler Tanzmusik, die im Stil des *Kan-ha-Diskan* ("Gesang und Gegengesang") vorgetragen wird. In der bretonischen Vokalmusik ist außerdem das Genre der *Gwerziou* (Klagelieder/Balladen/Moritaten) von großer Bedeutung. Bedeutende Interpreten sind u. a. Yann-Fañch Kemener, Annie Ebrel, Erik Marchand und Denez Prigent.

Kulturelle Gemeinsamkeiten mit den anderen keltischen Regionen zeigen sich außer in der Sprache auch auf anderen kulturellen Bereichen, etwa in der Literatur (worunter auch das große Feld der mündlichen Überlieferung fällt) und der Küche. In der mittelbretonischen Literatur haben sich Reste einer Versform namens *kenganez* erhalten, die dem walisischen *cynganedd* stark ähneln und durch eine komplizierte Kombination von Stab-, Binnen- und Endreimen gekennzeichnet ist. Außerdem dürften die Motive der Artus-Literatur durch bretonische Vermittlung aus Großbritannien auf den europäischen Kontinent gelangt sein.

Die traditionelle bretonische Küche ist, so wie die der anderen keltischen Länder auch, trotz ihrer Vielfalt an Fisch und Meeresfrüchten primär das Produkt einer alten Viehzüchter- und Bauernkultur. Neben Fleisch spielten vor allem Milchprodukte wie gesalzene Butter und Buttermilch (die Käseproduktion blieb lange deutlich unterentwickelt), Getreidebreie (bret. *yod*), in Säckchen gekochter Sterz (bret. *farz*) und Crêpes (bret. *krampouezh*) Hauptrollen in der traditionellen Ernährung der ländlichen Bevölkerung.



Zweisprachige Straßenschilder sind in der Bretagne häufig zu sehen (Foto: Man vyi)

Politik

Unter den Bretonen gibt es nicht erst seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts wieder bedeutsame Autonomiebestrebungen, die sich vor allem in den 70er Jahren mitunter in Attentaten auf staatliche Einrichtungen manifestierten, die von der ARB (bret. *ADB, Arme Dispac'hel Breizh*) - Bretonische revolutionäre Armee - begangen wurden (Terroranschlag auf das Schloss Versailles...). Auch in den 90er Jahre wurde eine Reihe von Attentaten (in Cintegabelles, Stammsitz vom damaligen Premier Lionel Jospin sowie in Belfort, Stammsitz vom damaligen Innenminister Jean-Pierre Chevènement) geführt.

Wirtschaft

Wirtschaftlich gehört die Bretagne zu den strukturell schwächeren Landesteilen Frankreichs. Vorwiegend im Sommer profitiert sie stark vom Tourismus, der sich überwiegend an den Küsten abspielt. Die französische Regierung unternahm Ende des 20. Jahrhunderts verstärkte Anstrengungen, Industrieunternehmen die Ansiedlung in der Bretagne schmackhaft zu machen - was auch teilweise erfolgreich war. Dennoch ist die Landschaft - besonders im Binnenland - überwiegend agrarisch geprägt. Die Landschaft "Léon" (bret. *Bro Leon*) im nördlichen Finistère ist bekannt für Gemüseanbau (Artischocken, Blumenkohl, Frühkartoffeln), in den Côtes-d'Armor überwiegen Schweinezucht, Putenmast und Milchviehhaltung.

Doch wie steht es mit der wirtschaftlichen Lage der Bretagne? Lange Zeit galt sie als Armenhaus Frankreichs. In den 60er Jahren veranlasste die Unabhängigkeitsbestrebungen die Zentralregierung in Paris, in die Industrialisierung der Bretagne zu investieren. Durch diese hohen Investitionen konnten Tourismus, Fischerei, Landwirtschaft und Industrie zu einträglichen Industriezweigen werden.

Erschwerend kam allerdings die ungünstige Lage zu den großen Absatzmärkten hinzu, welches zusammen mit der niedrigen Kaufkraft der Region den Aufschwung erschwerte.

Als Küstenregion spielen auch der Fischfang und -speziell an der Nordküste - die Austernzucht für die Bretagne eine Rolle. In Cancale - Nordküste - werden die Austern auf 450 Hektar gezüchtet. im Golfe von Morbihan - Südküste - auf 1500 Hektar. Dabei gelten gemeinhin diejenigen aus Cancale seit Jahrhunderten als die qualitativ und geschmacklich hochwertigsten Austern Frankreichs (überlieferte Transporte der Cancale-Auster bis nach Rom; Lieferprivileg für den französischen Königshof).

Energie

An der Ärmelkanalküste zwischen Saint-Malo (bret. *Sant Maloù*) und dem Mont-Saint-Michel (bret. *Menez Mikael*) herrscht ein enormer Tidenhub von 9 - 15 m (abhängig vom Gezeitenkoeffizienten). Dieser Gezeitenunterschied wird in einem 1967 fertig gestellten Gezeitenkraftwerk in der Mündung der Rance, zwischen Dinard (*Dinarzh*) und St. Malo, zur Gewinnung von Strom genutzt. Dieses Kraftwerk besitzt ein Besucherzentrum, dass interessante Einblicke in die Technik zur Erzeugung von Strom durch Gezeitenkraft liefert, das allerdings derzeit aufgrund eines nach den Attentaten des 11. September aufgestellten



Ein Calvaire in Saint Jean Trolimon (Foto: Siegfried Möller)

- Skol uhel ar vro – High Institute of Brittany - Ti Istor Breizh – The house for the History of Brittany <http://www.histoire-bretagne.com/>
- Gouelioù Breizh - Breton events <http://www.bagadoo.tm.fr/sites-antourtan.html/>
- Banniel Breizh – Brittany's flag Geography http://www.lexilogos.com/bretagne_drapeau.htm
- FrenchEntree-Brittany - Breton culture and traditions in english <http://www.frenchentree.com/france-brittany-culture-traditions/>
- Istor Breizh e saozneg - History of Brittany in english http://www.chez.com/buan1/history_of_brittany.htm
- Personelezh Breizh e saozneg - Breton identity in english <http://www.breizh.net/identity/>
- Deizoù Istor Breizh e saozneg - Dates of Brittany' s History in english <http://www.brittany-bretagne.com/pg/dates.htm>
- Douaroniezh Breizh – Geography of Brittany <http://www.geobreizh.com/>
- Arzh ha sevenadur e Breizh – Art and culture in Brittany <http://www.artouest.com/>
- Dorioù Breizh - Breton culture <http://www.portailbreton.net/>
- Skingomz e Breizh – Breton broadcasting - e brezhoneg hag e galleg - in breton and french http://www.antourtan.org/radio_fr.html
- www.breizh.de - Bretonische Kultur und Musik, das deutsche Online-Magazin <http://www.breizh.de/>

Sicherheitsplans nach wie vor nicht besucht werden kann (Stand Oktober 2004).

Weiterhin bietet sich das küstennahe Land mit seinen fast ständig wehenden Winden aus nordwest- und westlichen Richtungen hervorragend zur Stromgewinnung durch Windenergie an. Erste Windparks an den Steilküsten produzierten 2002 bereits Strom, ein schneller weiterer Ausbau ist in Planung. In den letzten Jahren wurden auch auf den Hügeln im Landesinneren zahlreiche Windkraftwerke errichtet.

Ein atomarer Versuchsreaktor mit schwerem Wasser war von 1967 bis 1985 in Brennilis in Betrieb. Trotz der guten geografischen Voraussetzungen konnten die Bretonen jedoch durch vehemente Proteste den Bau von weiteren Atomkraftwerken in ihrer Region komplett verhindern. Der Reaktor von Brennilis, das älteste Atomkraftwerk Frankreichs, wird zur Zeit demontiert.

Quellen und Links

Berger, Marianne: Sprechkontakt in der Bretagne

Grashäuser, Jochen: Bretagne

Rother Almut: Bretagne

Stephens, Meic: Linguistic Minorities in Western Europe

- Ofis ar brezhoneg - Breton language office <http://www.ofis-bzh.org>
- Gwalarn - Dorioù Breizh - Breton language culture <http://www.gwalarn.org/>
- Keleier diwar-benn Breizh – News about Brittany <http://www.bretagne-infos.fr/>
- An Tour Tan- Dorioù Breizh – Breton culture and traditions <http://www.antourtan.org/>



Ein typisch bretonisches Haus auf der Halbinsel Crozon (Foto: Siegfried Möller)

Autoren

Die folgenden 459 Autoren haben an den in dieser Ausgabe verwendeten Artikeln mitgeschrieben. Ausgelassen sind nicht angemeldete Benutzer (IP-Adressen). In Klammern steht jeweils die Nummer der Artikel die der Benutzer bearbeitet hat.

1001 (2), 24-online (17), 4tilden (2), A.Heidemann (21), AHZ (11f.), APPER (718), ASK (12,18), Acf (4,20), Achim Raschka (3,14,18), Adomnan (21), Aglarech (4,18), Aka (0,12,17f.,20), AkaBot (12,17,19), Akl (0), Akrisios (21), Albrecht Conz (22), Alexander Fischer (20), Alexander Z. (12), Alijoscha (0), Anathema (2), Andizo (12), Andread (16), Andreas Hendrick (0), AndreasE (21), AndreasPraefcke (10), AndrsVoss (11), Angela (18), Antifaschist 666 (3,12), ApeBot (19), Aphaia (2), Ari (19), ArschMitOhren (17), ArtMechanic (1), Arved (0), Asb (6,22), Aurinko (2), Austronaut (21), AxelBoldt (12), Azdak (22), Azhai (12), BlueFiSH.as (1,12,19), BS Thurner Hof (3), BWBot (2,6,12,18), Babelfish (2), Baldhur (19), Barb (15-17,22), Bdk (0,12), Beckerfrederik (21), Ben-Zin (0,12,14), Berlin-Jurist (17), Bernhard-h (18), Bernhard55 (12), Biedimpf (0,12,14), Blaite (12), Blaubahn (18,25), Bodoklecks (0), Bojan (21), Bonzo* (21), BotBln (25), Botteler (0,2,14), Br (2), Brain (15), Braunbaer (11), Braveheart (21), Bsmuc64 (12), C.Löser (9), Calvin Ballantine (0), Carbidfischer (21), CdaMVvWgS (19), Cekay (7), Chb (2), Chd (12), Cherubino (5), Chilian (21), Chriki (7), Chris 73 (20), Chrislb (23), Christian Arntzen (7), Christoph Wagener (18), ChristophDemmer (9,13), Chuck (12), Ciceroni (0), Ciciban (12), Ckeen (0,12,14,18), Cordobes (17), Cpogm (2), Creando (0), Crux (3,14,21), Cymacs (12), Cyper (5), D (4,18), D00t (12), DEr devil (11), DWay (12), DaB. (12,21), DaTroll (21), Daniel (0), Daniel FR (2), Darkone (3,12), Dbenzuser (3), Denkfabrikant (19), Dickbauch (23), DieAlraune (14), Diesterne (17), Dietrich (21), Diftong (17), Dilerius (19), Djducky (18), Dnaber (0), Dolos (12), Dominik (0,14,18), Dreiuendvierzig (23), Drf (17), Drumknot (7), Drummerboy (14), Duesentrieb (14), Dufu (12), Dundak (21), EBB (21), Eikeschnuppertal (2), Ekuah (21), El surya (17), ElRaki (4,18,21), Elian (17), Enslin (4,12,20), Ercas (0), ErikDunsing (3f.,9,16-18), ErnstA (21), FEXX (0), Factumquintus (22), Fantasy (12), Fantom (21), Fb78 (0), Ferenc (25), Filzstift (13,21), Finanzer (8,21), FlaBot (0,2,6f.,12,14,17f.,21), Flanker (19), Flingeflung (19), FloSch (12), Freundlich (17), Fristu (3,21), Fritz (17), FruFru (18), Fusskopp (21), Gandalf (12), Gauss (17), Geissl (12), Georg Slickers (25), Gersve (12), Gabor (24), Gligli (2), Gorgo (12), Grimmis59 rade (19), Guety (17), Gum (2,6), Gurt (12), Gutsul D (12), H005 (12), Hadhuy (3,12), Haerber (21), Hafenbar (18), Hagbard (15), Hansele (1), Hawei (1), HeNry (12), Head (0,18), Heckp (13), Hedavid (2), Heidilein (12), Helm (12), Henriette Fiebig (18), HenrikHolke (17), Henristosch (20), Hermannh (13), Hermannthomas (12), Herr Klugbeisser (18), Herrick (6,19), Hhdw (4,20), Historyk (21), Hohobm (5), Hoch auf einem Baum (0,21f.,25), Hreid (21), Hullbr3ach (12), Hunne (0,14), IXNAY (12), Ilion (7,12), Ilja Lorek (0,4,12,18), Irmgard (12), Island (2), Ist nicht wichtig (13), Ixitikel (15f.), J. (2), JakobVoss (7,22), Jan G (19), Janmohr (12), Jcornelius (20), Jed (14), JensMueller (12), Jergen (15), Jesusfreund (8), JimmyCollins (19), Jmm (19), Joerch (12,15), Johannes Bretscher (7), Joho345 (12), Joni2 (4, 24), Jordan1976 (19), Jossi (21), Jphilips (12), Jrohr (2), JuergenL (12), KAMiKAZOW (25), Kamillo (2), Karl Gruber (20f.), Karl-Henner (0,3,7,12-15,17f.,21,25), Katharina (19,21), Kenneth (5), Kh80 (2,21), Kiezkicker (19), Kingpepe (15), Kingruedi (18), Kira Nerys (21), Kku (2,17), Klever (12), Kliv (0,14), Klugschnacker (2), Kolja21 (22), Korre (18), Kpjas (14), Kristjan (16), Kubrick (16), Kurmis (12), Kurt Jansson (0,12,14), Königin der Nacht (19), Leipnizkex (18,21), Lennex (10), Lenny222 (21), Leonardo (2,16f.), Lienhard Schulz (18), Liesel (19), Louie (17), Ludger1961 (2), Lzur (21), M.lange (0), MFM (9,16), MGLa (4,17), MIGNON (9), MPF-UK (25), MRB (2), MSMunich (12), Macador (9,19), Maclemo (2), Magnus (14), Magnus Manske (0), Maikel (12), MalteAhrens (19), Manja (5), Marc Schuelper (2), Mariachi (21), Mark in the wiki (2), MarkusHagenlocher (2,21,23,25), MarkusZi (12), Martin Aggel (17), Martin Moeller (14), Martin-vogel (6,15), Mathias Schindler (0,14,17,21), Matt1971 (12), Matthead (12), Matthäus Wander (2), MauriceKA (12), Maxb88 (4), Maxl (12), Mecki fingerchen (12), Media lib (12), Mehrleisealslaut (21), Melancholie (24), Meph666 (13), Michael Strunck (12), Michael.chlistalla (12), MichaelDiederich (1,6,18), Micus (5), Mifrank (0), Mijobe (7), Mikue (17), Milcke (18), MiriMüller (8), Mojitopt (12), Molle (1), Mononoke (23), Montauk (21), Mow-Cow (6), Musik-chris (2), Napa (9), Ncnever (18), Necrophorus (4,18), Neitram (19), NeoUrfahrner (21), Nerd (9,13,16f.), NetzrackN (2), Neuroca (15,17), NiEnlchiRyu (12,21), Ninahotzenplotz (12,16), Ninjamask (3,18), Nocturne (12,21), Nodutschke (21), Norbert (2), Norro (18), Ottfried (12), Otto Normalverbraucher (22), Paddy (19, 24), Palica (0), PatDi (2), PatrickD (8,22), Pendolino (20), Perrak (11), Peter Gilles (24), Peterlurig (19,21), Peterundpaul (14), Philipendula (0,17,21), Philipp Hertzog (4), PhilippWeissenbacher (19), Pinkerton (0), Pischdi (12), Pixelfire (12,18), Pjacob (14, 24), Plattbot (1), Pm (18,21), Popp (11), Q (12), Quellnymph (14), Quimbo75 (19), RKraasch (2,4,12), Ra-raisch (17), Rabe! (12), Rafi (21), Ralf5000 (13), Ramgeis (12), Raven (4), Rax (12,20), Rdb (0,12,18), RedBot (6,13), Redf0x (3), RobbyBer (0), RobertLechner (7), Robodoc (18), RobotE (0,7,14,17f.), RobotQuistnix (0,7,17), Roffetn2 (12), Rolzreus (19), Rosenzweig (14), RudeBosko (7), Rybak (0,18), S (0), Saintswithin (20), Samhain (9), Sansculotte (0,2,14,17), Schaengel89 (2), Schlurcher (11), Schnargel (0,9), Schubbay (12,15), Schumir (20), Scrvay (19), Sd5 (17), Seb1982 (21), Sebastian (0), SebastianBreier (3), Segelmaus (12), Seither (1), Sengst (0), Servus (8), Sicherlich (22), Siehe-auch-Löscher (15), Sietske (12), Sir (21), Slomox (12), Snc (12), Sofastar (9), Soifeis (12), Southpark (7,9,14), Sparti (23), Spazzo (19, 24), Sputnik (11), Srbauer (3f.,23), Srittau (2,17), St.s (24), Stefan Kühn (0f.,4,12,16,19), Stefan64 (1,7), Steffen (0,12), Steffen Löwe Gera (4), Steffen85 (12), Stern (0-2,18,23), SteveK (21), Stfn (1,12), Stimme aus dem Off (12), Subversiv-action (21), Suisui (2,19), Sven Jähnichen (19), Svench (13), T.G. (17), TCoJ (15), Tanatos (2), Taschenrechner (12), Temistokles (13,15f.), The weaver (1), Thierry Pool (0,2,5,13,17,21,23), Tigerente (25), Tilif (19), Tim Pritlove (0,15), Tkarcher (12,18), TobiasEgg (12), TomK32 (3,12-14,18f.), Trainspotter (7,22), Triebtäter (10,19), Trickstar (24), Trixium (21), Tsui (2,21), Tux edo (21), Tzzzpfiff (19), Udm (19), Ulrich.fuchs (4,12), Unscheinbar (7,21), Urbanus (16), Uwe Hermann (16), Uwe Greding (2), VanGore (22), Vettähylkiäviä (19), Vinci (17), Vishnu (7), Voyager (2,12), WIKImaniac (21), Wachs (21), Waelder (18), Warp (16), Weede (18), Wiegels (2), Wimmerm (12), Wittkowsky (15), Wolfgang1018 (4), Wolfgangpeter (0), Wongx (21), Wotan (22), Wst (11,17), Xorx77 (12), Yorg (21), Zahnstein (13), Zaphiro (10), Zaungast (5), Zenogantner (0,18, 24), Zenon (9), Zerohund (12), Zinnmann (12), Zumbo (3)

Letzte Änderungen an den Artikeln

0. Andy_Warhol um 00:52, 7. Okt 2005
1. Benjamin_von_Stuckrad-Barre um 11:03, 29. Sep 2005
2. Bretagne um 07:26, 7. Okt 2005
3. Cape-Roberts-Bohrprojekt um 12:29, 27. Sep 2005
4. Cholerabrunnen um 20:34, 26. Aug 2005
5. Competitive_Intelligence um 05:07, 4. Okt 2005
6. Daguerreotypie um 19:51, 16. Sep 2005
7. Fanzine um 23:14, 27. Sep 2005
8. Gefangenenbibliothek um 17:08, 2. Sep 2005
9. Kulturindustrie um 23:05, 23. Sep 2005
10. Landtagswahl_in_der_Steiermark_2005 um 16:24, 7. Okt 2005
11. Nachwahl um 23:52, 29. Sep 2005

GNU FREE DOCUMENTATION LICENSE

Version 1.2, November 2002

Copyright (C) 2000,2001,2002 Free Software Foundation, Inc.

59 Temple Place, Suite 330, Boston, MA 02111-1307 USA

Everyone is permitted to copy and distribute verbatim copies of this license document, but changing it is not allowed.

0. PREAMBLE

The purpose of this License is to make a manual, textbook, or other functional and useful document "free" in the sense of freedom: to assure everyone the effective freedom to copy and redistribute it, with or without modifying it, either commercially or noncommercially. Secondly, this License preserves for the author and publisher a way to get credit for their work, while not being considered responsible for modifications made by others.

This License is a kind of "copyleft", which means that derivative works of the document must themselves be free in the same sense. It complements the GNU General Public License, which is a copyleft license designed for free software.

We have designed this License in order to use it for manuals for free software, because free software needs free documentation: a free program should come with manuals providing the same freedoms that the software does. But this License is not limited to software manuals; it can be used for any textual work, regardless of subject matter or whether it is published as a printed book. We recommend this License principally for works whose purpose is instruction or reference.

1. APPLICABILITY AND DEFINITIONS

This License applies to any manual or other work, in any medium, that contains a notice placed by the copyright holder saying it can be distributed under the terms of this License. Such a notice grants a world-wide, royalty-free license, unlimited in duration, to use that work under the conditions stated herein. The "Document", below, refers to any such manual or work. Any member of the public is a licensee, and is addressed as "you". You accept the license if you copy, modify or distribute the work in a way requiring permission under copyright law.

12. Oktoberfest um 23:01, 8. Okt 2005
13. Poetry_Slam um 19:21, 28. Sep 2005
14. Pop-Art um 03:38, 4. Okt 2005
15. Popkultur um 14:04, 18. Aug 2005
16. Popliteratur um 22:59, 1. Okt 2005
17. Popmusik um 22:18, 6. Okt 2005
18. Roy_Lichtenstein um 13:01, 3. Okt 2005
19. Rugby_(Sport) um 23:22, 6. Okt 2005
20. Schwebebahn_Dresden um 17:40, 23. Aug 2005
21. Simon_Wiesenthal um 01:31, 9. Okt 2005
22. Spex_(Zeitschrift) um 18:51, 1. Okt 2005
23. Viterbi-Algorithmus um 19:34, 27. Sep 2005
24. Vokaltrapez um 20:04, 13. Sep 2005
25. Walnüsse um 19:31, 7. Okt 2005

A "Modified Version" of the Document means any work containing the Document or a portion of it, either copied verbatim, or with modifications and/or translated into another language.

A "Secondary Section" is a named appendix or a front-matter section of the Document that deals exclusively with the relationship of the publishers or authors of the Document to the Document's overall subject (or to related matters) and contains nothing that could fall directly within that overall subject. (Thus, if the Document is in part a textbook of mathematics, a Secondary Section may not explain any mathematics.) The relationship could be a matter of historical connection with the subject or with related matters, or of legal, commercial, philosophical, ethical or political position regarding them.

The "Invariant Sections" are certain Secondary Sections whose titles are designated, as being those of Invariant Sections, in the notice that says that the Document is released under this License. If a section does not fit the above definition of Secondary then it is not allowed to be designated as Invariant. The Document may contain zero Invariant Sections. If the Document does not identify any Invariant Sections then there are none.

The "Cover Texts" are certain short passages of text that are listed, as Front-Cover Texts or Back-Cover Texts, in the notice that says that the Document is released under this License. A Front-Cover Text may be at most 5 words, and a Back-Cover Text may be at most 25 words.

A "Transparent" copy of the Document means a machine-readable copy, represented in a format whose specification is available to the general public, that is suitable for revising the document straightforwardly with generic text editors or (for images composed of pixels) generic paint programs or (for drawings) some widely available drawing editor, and that is suitable for input to text formatters or for automatic translation to a variety of formats suitable for input to text formatters. A copy made in an otherwise Transparent file format whose markup, or absence of markup, has been arranged to thwart or discourage subsequent modification by readers is not Transparent. An image format is not Transparent if used for any substantial amount of text. A copy that is not "Transparent" is called "Opaque".

Examples of suitable formats for Transparent copies include plain ASCII without markup, Texinfo input format, LaTeX input format, SGML or XML using a publicly available DTD, and standard-conforming simple HTML, PostScript or PDF designed for human modification. Examples of transparent image formats include PNG, XCF and JPG. Opaque formats include proprietary formats that can be read and edited only by proprietary word processors, SGML or XML for which the DTD and/or processing tools are not generally available, and the machine-generated HTML, PostScript or PDF produced by some word processors for output purposes only.

The "Title Page" means, for a printed book, the title page itself, plus such following pages as are needed to hold, legibly, the material this License requires to appear in the title page. For works in formats which do not have any title page as such, "Title Page" means the text near the most prominent appearance of the work's title, preceding the beginning of the body of the text.

A section "Entitled XYZ" means a named subunit of the Document whose title either is precisely XYZ or contains XYZ in parentheses following text that translates XYZ in another language. (Here XYZ stands for a specific section name mentioned below, such as "Acknowledgements", "Dedications", "Endorsements", or "History".) To "Preserve the Title" of such a section when you modify the Document means that it remains a section "Entitled XYZ" according to this definition.

The Document may include Warranty Disclaimers next to the notice which states that this License applies to the Document. These Warranty Disclaimers are considered to be included by reference in this License, but only as regards disclaiming warranties; any other implication that these Warranty Disclaimers may have is void and has no effect on the meaning of this License.

2. VERBATIM COPYING

You may copy and distribute the Document in any medium, either commercially or noncommercially, provided that this License, the copyright notices, and the license notice saying this License applies to the Document are reproduced in all copies, and that you add no other conditions whatsoever to those of this License. You may not use technical measures to obstruct or control the reading or further copying of the copies you make or distribute. However, you may accept compensation in exchange for copies. If you distribute a large enough number of copies you must also follow the conditions in section 3.

You may also lend copies, under the same conditions stated above, and you may publicly display copies.

3. COPYING IN QUANTITY

If you publish printed copies (or copies in media that commonly have printed covers) of the Document, numbering more than 100, and the Document's license notice requires Cover Texts, you must enclose two copies in covers that carry, clearly and legibly, all these Cover Texts: Front-Cover Texts on the front cover, and Back-Cover Texts on the back cover. Both covers must also clearly and legibly identify you as the publisher of these copies. The front cover must present the full title with all words of the title equally prominent and visible. You may add other material on the covers in addition. Copying with changes limited to the covers, as long as they preserve the title of the Document and satisfy these conditions, can be treated as verbatim copying in other respects.

If the required texts for either cover are too voluminous to fit legibly, you should put the first ones listed (as many as fit reasonably) on the actual cover, and continue the rest onto adjacent pages.

If you publish or distribute Opaque copies of the Document numbering more than 100, you must either include a machine-readable Transparent copy along with each Opaque copy, or state in or with each Opaque copy a computer-network location from which the general network-using public has access to download using public-standard network protocols a complete Transparent copy of the Document, free of added material. If you use the latter option, you must take reasonably prudent steps, when you begin distribution of Opaque copies in quantity, to ensure that this Transparent copy will remain thus accessible at the stated location until at least one year after the last time you distribute an Opaque copy (directly or through your agents or retailers) of that edition to the public. It is requested, but not required, that you contact the authors of the Document well before redistributing any large number of copies, to give them a chance to provide you with an updated version of the Document.

4. MODIFICATIONS

You may copy and distribute a Modified Version of the Document under the conditions of sections 2 and 3 above, provided that you release the Modified Version under precisely this License, with the Modified Version filling the role of the Document, thus licensing distribution and modification of the Modified Version to whoever possesses a copy of it. In addition, you must do these things in the Modified Version:

A. Use in the Title Page (and on the covers, if any) a title distinct from that of the Document, and from those of previous versions (which should, if there were any, be listed in the History section of the Document). You may use the same title as a previous version if the original publisher of that version gives permission.

B. List on the Title Page, as authors, one or more persons or entities responsible for authorship of the modifications in the Modified Version, together with at least five of the principal authors of the Document (all of its principal authors, if it has fewer than five), unless they release you from this requirement.

C. State on the Title page the name of the publisher of the Modified Version, as the publisher.

D. Preserve all the copyright notices of the Document.

E. Add an appropriate copyright notice for your modifications adjacent to the other copyright notices.

F. Include, immediately after the copyright notices, a license notice giving the public permission to use the Modified Version under the terms of this License, in the form shown in the Addendum below.

G. Preserve in that license notice the full lists of Invariant Sections and required Cover Texts given in the Document's license notice.

H. Include an unaltered copy of this License.

I. Preserve the section Entitled "History", Preserve its Title, and add to it an item stating at least the title, year, new authors, and publisher of the Modified Version as given on the Title Page. If there is no section Entitled "History" in the Document, create one stating the title, year, authors, and publisher of the Document as given on its Title Page, then add an item describing the Modified Version as stated in the previous sentence.

J. Preserve the network location, if any, given in the Document for public access to a Transparent copy of the Document, and likewise the network locations given in the Document for previous versions it was based on. These may be placed in the "History" section. You may omit a network location for a work that was published at least four years before the Document itself, or if the original publisher of the version it refers to gives permission.

K. For any section Entitled "Acknowledgements" or "Dedications", Preserve the Title of the section, and preserve in the section all the substance and tone of each of the contributor acknowledgements and/or dedications given therein.

L. Preserve all the Invariant Sections of the Document, unaltered in their text and in their titles. Section numbers or the equivalent are not considered part of the section titles.

M. Delete any section Entitled "Endorsements". Such a section may not be included in the Modified Version.

N. Do not retitle any existing section to be Entitled "Endorsements" or to conflict in title with any Invariant Section.

O. Preserve any Warranty Disclaimers.

If the Modified Version includes new front-matter sections or appendices that qualify as Secondary Sections and contain no material copied from the Document, you may at your option designate some or all of these sections as invariant. To do this, add their titles to the list of Invariant Sections in the Modified Version's license notice. These titles must be distinct from any other section titles.

You may add a section Entitled "Endorsements", provided it contains nothing but endorsements of your Modified Version by various parties—for example, statements of peer review or that the text has been approved by an organization as the authoritative definition of a standard.

You may add a passage of up to five words as a Front-Cover Text, and a passage of up to 25 words as a Back-Cover Text, to the end of the list of Cover Texts in the Modified Version. Only one passage of Front-Cover Text and one of Back-Cover Text may be added by (or through arrangements made by) any one entity. If the Document already includes a cover text for the same cover, previously added by you or by arrangement made by the same entity you are acting on behalf of, you may not add another; but you may replace the old one, on explicit permission from the previous publisher that added the old one.

The author(s) and publisher(s) of the Document do not by this License give permission to use their names for publicity for or to assert or imply endorsement of any Modified Version.

5. COMBINING DOCUMENTS

You may combine the Document with other documents released under this License, under the terms defined in section 4 above for modified versions, provided that you include in the combination all of the Invariant Sections of all of the original documents, unmodified, and list them all as Invariant Sections of your combined work in its license notice, and that you preserve all their Warranty Disclaimers.

The combined work need only contain one copy of this License, and multiple identical Invariant Sections may be replaced with a single copy. If there are multiple Invariant Sections with the same name but different contents, make the title of each such section unique by adding at the end of it, in parentheses, the name of the original author or publisher of that section if known, or else a unique number. Make the same adjustment to the section titles in the list of Invariant Sections in the license notice of the combined work.

In the combination, you must combine any sections Entitled "History" in the various original documents, forming one section Entitled "History"; likewise combine any sections Entitled "Acknowledgements", and any sections Entitled "Dedications". You must delete all sections Entitled "Endorsements".

6. COLLECTIONS OF DOCUMENTS

You may make a collection consisting of the Document and other documents released under this License, and replace the individual copies of this License in the various documents with a single copy that is included in the collection, provided that you follow the rules of this License for verbatim copying of each of the documents in all other respects.

You may extract a single document from such a collection, and distribute it individually under this License, provided you insert a copy of this License into the extracted document, and follow this License in all other respects regarding verbatim copying of that document.

7. AGGREGATION WITH INDEPENDENT WORKS

A compilation of the Document or its derivatives with other separate and independent documents or works, in or on a volume of a storage or distribution medium, is called an "aggregate" if the copyright resulting from the compilation is not used to limit the legal rights of the compilation's users beyond what the individual works permit. When the Document is included in an aggregate, this License does not apply to the other works in the aggregate which are not themselves derivative works of the Document.

If the Cover Text requirement of section 3 is applicable to these copies of the Document, then if the Document is less than one half of the entire aggregate, the Document's Cover Texts may be placed on covers that bracket the Document within the aggregate, or the electronic equivalent of covers if the Document is in electronic form. Otherwise they must appear on printed covers that bracket the whole aggregate.

8. TRANSLATION

Translation is considered a kind of modification, so you may distribute translations of the Document under the terms of section 4. Replacing Invariant Sections with translations requires special permission from their copyright holders, but you may include translations of some or all Invariant Sections in addition to the original versions of these Invariant Sections. You may include a translation of this License, and all the license notices in the Document, and any Warranty Disclaimers, provided that you also include the original English version of this License and the original versions of those notices and disclaimers. In case of a disagreement between the translation and the original version of this License or a notice or disclaimer, the original version will prevail.

If a section in the Document is Entitled "Acknowledgements", "Dedications", or "History", the requirement (section 4) to Preserve its Title (section 1) will typically require changing the actual title.

9. TERMINATION

You may not copy, modify, sublicense, or distribute the Document except as expressly provided for under this License. Any other attempt to copy, modify, sublicense or distribute the Document is void, and will automatically terminate your rights under this License. However, parties who have received copies, or rights, from you under this License will not have their licenses terminated so long as such parties remain in full compliance.

10. FUTURE REVISIONS OF THIS LICENSE

The Free Software Foundation may publish new, revised versions of the GNU Free Documentation License from time to time. Such new versions will be similar in spirit to the present version, but may differ in detail to address new problems or concerns. See <http://www.gnu.org/copyleft/>.

Each version of the License is given a distinguishing version number. If the Document specifies that a particular numbered version of this License "or any later version" applies to it, you have the option of following the terms and conditions either of that specified version or of any later version that has been published (not as a draft) by the Free Software Foundation. If the Document does not specify a version number of this License, you may choose any version ever published (not as a draft) by the Free Software Foundation.