

Karlsruher Institut für Technologie  
Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften  
Institut für Geschichte

Wissenschaftliche Arbeit zur Erlangung des akademischen Grades  
eines Magister Artium (Master of Arts)

im Fach Europäische Kultur- und Ideengeschichte

„All of history – happening at once...“

Die britische Fernsehserie *Doctor Who* und die Entwicklung der  
Fernsehkultur in Großbritannien (1922–1989)

Vorgelegt von  
Andie Rothenhäusler

1. Betreuer: PD Dr. Kurt Möser  
2. Betreuer: Prof. Dr. Rolf-Ulrich Kunze

Karlsruhe 2012

# Inhalt

Einleitung.....	1
I. ‚Educate, Inform, Entertain‘. Die Entstehung der BBC und die Entwicklung des Rundfunks in Großbritannien (1922–45).....	8
1. Das neue Medium 8 · 2. Technische Grundlagen 9 · 3. Die Verbreitung des Radios nach dem Ersten Weltkrieg 10 · 4. Die Gründung der British Broadcasting Company 11 · 5. Der Generalstreik von 1926 14 · 6. Die Verankerung der BBC als nationale Institution 15	
II. Vom Monopol zum Duopol: Fernsehen in den 1950ern.....	18
1. Großbritannien am Ende des Zweiten Weltkriegs 18 · 2. Die Wiedereinführung des Fernsehens (1946) 19 · 3. Die Krönung von Elizabeth II. (02. Juni 1953) 20 · 4. <i>The Quatermass Experiment</i> (18. Juli – 22. August 1953) 22 · 5. Das Ende des Monopols (1954–55) 24 · 6. Der ‚Competitor‘ 26 · 5. Die Suezkrise (1956) 27 · 6. Ungewisse Aussichten 29	
III. <i>Doctor Who</i> wird geboren: Großbritannien und die BBC in den ‚Swinging Sixties‘ (1960–69).....	31
1. Die Anfänge der <i>Permissive Society</i> 31 · 2. Die BBC unter Hugh Carleton Greene (1960–69) 33 · 3. Rollback: Mary Whitehouse und ‚Clean Up TV‘ 36 · 4. Die Konzeption von <i>Doctor Who</i> (1962–63) 37 · 5. William Hartnell an Bord der Tardis 42 · 6. Darstellerwechsel 47	
IV. Abenteuer in Farbe: <i>Doctor Who</i> in den 1970ern.....	50
1. Der dritte Doctor: Jon Pertwee (1970–74) 50 · 2. Neue Frauenbilder 51 · 3. Neue Themen: Vom Space Age zum Schutz des Planeten 53 · 4. Der Wechsel von Jon Pertwee zu Tom Baker 57 · 5. Viktorianische Schauergeschichten 58 · 6. Im Fadenkreuz von Mary Whitehouse 60 · 7. Douglas Adams und <i>Doctor Who</i> 62	
V. Höhepunkt und Niedergang: <i>Doctor Who</i> in Thatchers Großbritannien.....	64
1. Start in ein neues Jahrzehnt 64 · 2. Margaret Thatcher und das Fernsehen 66 · 3. Mediale Regierungskritik 69 · 4. Höhepunkt und Niedergang von <i>Doctor Who</i> 72 · 5. Der Versuch der Regeneration 75 · 6. The ‚Fandom Menace‘ 77	
Zusammenfassung und Fazit.....	82
Literatur- und Quellenverzeichnis	
Abbildungsverzeichnis	

## Abkürzungen und Akronyme

BBC . . . . .	British Broadcasting Company, seit 1927 British Broadcasting Corporation
BEM . . . . .	Bug-Eyed Monster
Ch4 . . . . .	Channel Four
DWAS . . . . .	Doctor Who Appreciation Society
GLF . . . . .	Gay Liberation Front
ITA . . . . .	Independent Television Authority
ITC . . . . .	Independent Television Commission
ITV . . . . .	Independent Television
NBC . . . . .	National Broadcasting Company
NVALA . . . . .	National Viewers and Listeners Association
Ofcom . . . . .	Office of Communications
Tardis/TARDIS . . .	Time and Relative Dimensions in Space
TUC . . . . .	Trades Union Congress
UNIT . . . . .	United Nations Intelligence Taskforce

## Danksagung

*„Thank You. I was wondering where I left that.“<sup>ci</sup>*

Durch zeitweilige Verwirrung und sich wiederholende Orientierungslosigkeit angesichts eines Serienkanons von fast 800 Episoden, umfangreicher Begleitliteratur und unzähligen Fanseiten halfen mir meine Betreuer, Kurt Möser und Rolf-Ulrich Kunze, mit Worten des Zuspruches, tatkräftiger Unterstützung und der Bereitschaft, sich auf ein ungewohntes Themenfeld einzulassen; Magdalena Schweizer mit Liebe, Kritik, soziologischem Fachwissen und mitunter notwendigem Auf-den-Boden-Zurückholen; Michael Fischer und Alexander Hercht mit wertvollen Tipps, wie eine Masterarbeit aufzubauen ist; Karl Palke und Daniel Smith mit dem Angebot des Korrekturlesens und Marcel Barkholz mit hinter grimmigen Kommentaren gut getarnter Freundschaft. Ein großes Dankeschön geht an meine Eltern, Rita und Franz Rothenhäusler, die ein lange währendes Studium mit einer Mischung aus Stolz und Sorge begleiteten und ermöglichten.

## Eidesstattliche Erklärung

Ich versichere hiermit, die vorliegende Arbeit selbständig verfasst, alle benutzten Quellen vollständig und genau angegeben und alle aus anderen Werken übernommenen Aussagen als solche kenntlich gemacht zu haben.

Karlsruhe, den 14. April 2012

Andie Rothenhäusler

---

i <sup>i</sup>, 'The Three Doctors' (065, Regie: Lennie Mayne, Autoren: Bob Baker, Dave Martin, 4 Episoden, BBC, Erstausstrahlung: 30. Dezember 1972 – 20. Januar 1973).

## Einleitung

Im November 1963 begann die BBC mit der Ausstrahlung einer neuen Science Fiction-Serie namens *Doctor Who*, die im Laufe des vorhergehenden Jahres konzipiert worden war, um der ältesten Rundfunkanstalt des Vereinigten Königreichs ein zeitgemäßeres Image zu verleihen und um das Wegbrechen der Quoten aufzuhalten, das mit der Einführung des Privatfernsehens ein paar Jahre zuvor eingesetzt hatte. Nachdem die erste Folge<sup>1</sup> des neuen Programms (in der ein mysteriöser Zeitreisender und seine Enkelin zwei britische Lehrer aus dem Jahr 1963 in die Steinzeit entführen) vom Publikum verhalten positiv aufgenommen worden war, gewann die Serie mit der zweiten Folge,<sup>2</sup> bestehend aus sieben Einzelepisoden, an Fahrt: Das Folgenfinale wurde von über zehn Millionen Zuschauern gesehen und die eingeführten Daleks – galaktische Bösewichte mit verzerrten Stimmen in an Pfefferstreuer erinnernden Metallgehäusen – lösten in Großbritannien eine Begeisterungswelle aus (die sogenannte ‚Dalekmania‘), die zu einer ganzen Reihe an Merchandise-Produkten führte, der Serie zu einem Image als „*stylish, dynamic and, above all, modern*“<sup>3</sup> verhalf und ihr das Überleben über die erste Staffel hinaus ermöglichte.<sup>4</sup>

---

1 *Doctor Who* bestand von den 1960ern bis zur Absetzung der Serie 1989 aus mehrteiligen *serials*, bestehend aus zwei oder mehr Einzelepisoden mit einer Länge von etwa 25 Minuten, mit der Ausnahme der Staffel von 1985, in der die Episoden 45 Minuten lang waren. Zur besseren Unterscheidung bezeichnet der Autor die mehrteiligen und nach den ersten Staffeln mit einem einzelnen Titel benannten *serials* als **Folgen**, ihre einzelnen Teile als **Episoden**. Folgen werden mit Nennung des Namens, der Nummer im Gesamtkanon der Serie, dem Regisseur, dem Autor oder den Autoren, der Episodenzahl, dem produzierenden Sender und den Daten der Erstausstrahlung zitiert. Die erste *Doctor Who*-Folge ‚An Unearthly Child‘ wird dementsprechend folgendermaßen zitiert: ‚An Unearthly Child‘ (001, Regie: Warin Hussein, Autoren: Anthony Coburn, C.E. Webber, 4 Episoden, BBC, Erstausstrahlung: 23. November – 14. Dezember 1963). Alle Produktionsdaten wurden mit folgenden zwei Programme Guides abgeglichen: Jean-Marc Lofficier, *Doctor Who: The Programme Guide*, London 1989 und Mark Campbell, *The Pocket Essential Doctor Who. A Completely and Utterly Unauthorised Guide*, Harpenden 2003.

2 ‚The Daleks‘ (002, Regie: Richard Martin, Christopher Barry, Autor: Terry Nation, 7 Episoden, BBC, Erstausstrahlung: 21. Dezember 1963 – 01. Februar 1964).

3 Dominic Sandbrook, *Never Had It So Good. A History of Britain from Suez to the Beatles*, London 2005, 686.

4 Vgl. Brian J. Robb, *Timeless Adventures. How Doctor Who Conquered TV*, Harpenden 2009, 43.

*Doctor Who* entwickelte sich in Folge nicht nur zu einer der prominentesten Ikonen der britischen 1960er – neben den Beatles und der Fernsehserie *The Avengers*<sup>5</sup> des Konkurrenzsenders ITV – die mit selbstironischen Elementen arbeitende Saga um den Doctor und sein Raumschiff TARDIS begleitete Millionen von Briten durch die 1970er und 1980er, bis sie nach 26 Jahren aufgrund sinkender Quoten schließlich doch abgesetzt wurde. Allerdings blieb das Programm in einer Vielzahl von anderen Medien – Büchern, Hörspielen und verschiedenen Fernsehparodien – präsent; ein Dalek, abgelichtet von dem Modelfotografen Lord Snowdon, zierte 1999 eine Gedenkbriefmarke der Royal Mail;<sup>6</sup> die Worte ‚Dalek‘ und ‚Tardis‘ fanden Aufnahme in das Oxford English Dictionary;<sup>7</sup> und als eine Umfrage im Jahr 2000 britische Film- und Fernsehschaffende nach den hundert wichtigsten Fernsehprogrammen befragte, landete *Doctor Who* auf Platz 3.<sup>8</sup> 2005 schließlich wurde die Science Fiction-Serie von der BBC wiederbelebt und in Folge ein Quotenerfolg, der erneut weltweit exportiert wurde.<sup>9</sup> Dem 1963 festgelegten Grundkonzept, das sich der Geschichte als Steinbruch für viele Folgen bediente, blieb auch die neue Serie in einer gewissen Weise treu: Die Handlung des Staffelfinales 2011 sieht das Zusammenbrechen des Zeitgefüges, was zu der Konstellation eines römischen Kaisers Winston Churchill im modernen London führt, der auf seinem Mammut in einem Triumphzug aus Ägypten heimkehrt; wie es der Doctor, der titelgebende Held der Serie ausdrückt: „*All of history – happening at once.*“

---

5 *The Avengers* (TV-Serie, Produzent: Sydney Newman et al., Regie und Autorenschaft wechselnd, ITV, Erstaussstrahlung: 07. Januar 1961 - 21. Mai 1969).

6 Vgl. Nicholas J. Cull, ‚Bigger on the inside...‘ *Doctor Who* as British cultural history, in: Graham Roberts, Philip M. Taylor (Hg.), *The Historian, Television and Television History*, Luton 2001, 95–111, 108.

7 Letzteres definiert als „1. *a time machine*. 2. *a building or container that is larger inside than it appears to be from outside.*“ Vgl. <http://oxforddictionaries.com/definition/Tardis>, abgerufen am 22. März 2012.

8 Vgl. Nicholas J. Cull, Tardis at the OK Corral: *Doctor Who* and the USA, in: John R. Cook, Peter Wright (Hg.), *British Science Fiction Television. A Hitchhiker’s Guide*, London 2006, 52–70, 52.

9 Vgl. Mark Sweney, *Doctor Who* BBC Worldwide’s biggest-selling TV show internationally, *The Guardian*, 12. Juli 2011, <http://www.guardian.co.uk/media/2011/jul/12/doctor-who-bbc-worldwide>, abgerufen am 04. April 2012.

Ein beliebtes Etikett für *Doctor Who* – ausgehend vom trockenen Humor der Serie, der Betonung auf Exzentrik und Campness und einer seit Beginn vorhandenen Ablehnung des Pathetischen – ist das eines britischen Phänomens, wobei dies insofern irreführend ist, da die Serie zwar in der britischen Kultur fest verankert ist, aber auch in vielen anderen Ländern erfolgreich war. Schon seit Beginn wurde sie in die Commonwealth-Staaten exportiert;<sup>10</sup> dass sie in den Vereinigten Staaten kulturelle Spuren hinterließ, beweisen zahlreiche Zitate und Anspielungen in populären US-Programmen wie *The Simpsons* und *Futurama*.<sup>11</sup> Bemerkenswert ist eher, dass *Doctor Who* in Deutschland bis in die letzten Jahre fast unbekannt war und mehrere Importversuche in den 2000er Jahren schon nach kurzer Zeit aufgrund mangelnder Beliebtheit abgebrochen wurden.<sup>12</sup> Allerdings gab es spätestens seit dem Revival der Serie ein deutsches Fandom, wobei sich die wenigen deutschen Zuschauer als anglophile Elite sehen konnten, die dem Programm den Vorzug gegenüber etablierteren Serien wie *Star Trek* gab. Eine wissenschaftliche Analyse der Serie begann in den späten 1970ern und frühen 1980ern, wobei die Eckpunkte hierbei die Gründung der *Doctor Who Appreciation Society* 1977<sup>13</sup> und das Erscheinen einer ersten akademischen Abhandlung der Kulturwissenschaftler John Tulloch und Manuel Alvarado zum 20jährigen Jubiläum waren.<sup>14</sup> Im Fokus des Interesses standen und stehen hierbei die Fragen, inwiefern die Serie Ausdruck des entsprechenden Zeitgeistes war, weshalb sie sich einer solchen Beliebtheit erfreute und welche Aussagen sich anhand von ihr über das Vereinigte Königreich in Zeiten des

10 Vgl. Cull, Tardis at the OK Corral (wie Anm. 8), 61.

11 Oft in einem Kontext mit britischer Kultur: In der *Futurama*-Episode ‚All the President’s Heads‘ (111, Regie: Stephen Sandoval, Autor: Josh Weinstein, Comedy Central, Erstausstrahlung: 28. Juli 2011) landet der Doctor mit der TARDIS in einer alternativen Zukunft, in der die 13 amerikanischen Kolonien britisch geblieben sind; in der *Simpsons*-Episode ‚Springfield Up‘ (391, Regie: Chuck Sheetz, Autor: Matt Warburton, Fox, Erstausstrahlung: 18. Februar 2007) nennt Homer Simpson einen britischen Dokumentarfilmer (der von dem Monty Python-Mitglied Eric Idle gespielt wird) „Doctor Who“. Eine komplette Liste aller Referenzen würde jeden Rahmen sprengen, findet sich allerdings in einem eigenen Wikipedia-Artikel zu Doctor Who-Parodien: [http://en.wikipedia.org/wiki/Doctor\\_Who\\_spoofs](http://en.wikipedia.org/wiki/Doctor_Who_spoofs), abgerufen am 27. März 2012.

12 Der Privatsender ProSieben setzte sie zweimal hintereinander aufgrund schlechter Quoten ab, erst dem Pay-TV-Sender gelang die Ausstrahlung einer kompletten Staffel. Vgl. Serieninfo.de, ‚Pro Sieben setzt Doctor Who ab‘, 06. Februar 2008, <http://www.serieninfo.de/news/57/Pro-Sieben-setzt-Doctor-Who-ab.html> bzw. <http://www.foxchannel.de/doctor-who>, beide Webseiten abgerufen am 27. März 2012

13 Vgl. Robb, *Timeless Adventures* (wie Anm. 4), 191f.

14 John Tulloch, Manuel Alvarado, *Doctor Who. The Unfolding Text*, London 1983.

Umbruchs – wie der Entkolonialisierung, der Liberalisierung der Gesellschaft ab den 1960ern oder dem Verlust des Großmachtstatus – sagen lassen.<sup>15</sup> Obwohl all dies unbestreitbar Fragestellungen von kulturgeschichtlichem Interesse sind, behandeln Historikerinnen und Historiker die Serie immer noch mit einer gewissen Vorsicht, wobei dies auch darauf zurückzuführen sein mag, dass Filme und Fernsehserien allgemein erst in den letzten Jahren größere Beachtung in den Geschichtswissenschaften gefunden haben. Lange Zeit stieß das Fernsehen höchstens als Medium zur Geschichts*vermittlung* auf Interesse (wobei Befürworter und Kritiker hierbei einander die Waage hielten).<sup>16</sup> Erst in den letzten Jahren – zusammen mit der Ankunft neuer Medien, denen zeitweise prophezeit wurde, dass sie das Fernsehen obsolet machen würden<sup>17</sup> – wurden die Lücken und das fehlende Instrumentarium in Bezug auf Fernsehereignisse schmerzhaft bewusst, was den britischen Historiker Philip M. Taylor 2001 zu folgender Selbstkritik veranlasste:

*„Whatever can be said for the future of television, its past has not been served well by historians. Despite being the prevalent medium for information and entertainment in most advanced countries since the 1960s, there remain remarkably few serious works of history that embrace television as a primary source of information for those years.“<sup>18</sup>*

In Deutschland dürfte dies noch mehr zutreffen als in anderen europäischen Ländern: Zum einen wurde die Einführung des Fernsehens hierzulande von Beginn an mit einem gewissen Argwohn beobachtet und von prominenten Theoretikern wie etwa den Wissenschaftlern der Frankfurter Schule kritisch begleitet. Für Theodor W. Adorno, der das neue Medium in seiner kommerziellen Ausformung in den Vereinigten Staaten kennenlernte, stellte es das

---

15 „Doctor Who is one of the most written-about TV shows in history – if not the most written-about.“ Robb, *Timeless Adventures* (wie Anm. 4), 47.

16 So wurde der ohnehin umstrittene britische Historiker A.J.P. Taylor für seine Fernsehvorlesungen von seinen Kollegen scharf kritisiert: „A.J.P. Taylor’s now legendary television lectures in the early 1960s merely served to confirm Taylor as a rogue...“ Philip M. Taylor, *Television and the future historian*, in: Graham Roberts, Philip M. Taylor (Hg.), *The Historian, Television and Television History*, Luton 2001, 171–177, 175.

17 Eine Sichtweise, die in den 1990ern und frühen 2000ern verbreitet war; inzwischen zeigt sich, dass das Internet die Massenwirkung des Fernsehens eher noch vervielfacht und es für das ältere Medium „*the greatest boon imaginable*“ ist. Vgl. Toby Miller, *Television Studies. The Basics*, London–New York 2010, 15

18 Taylor, *Television and the future historian* (wie Anm. 16), 174.



potente Werkzeug einer bedrohlichen Kulturindustrie dar;<sup>19</sup> der Soziologie Niklas Luhmann (der sich kurz vor seinem Tod zu dem Eingeständnis gezwungen sah, selbst keinen Fernseher zu besitzen) verneinte eine grundsätzliche Fähigkeit des Mediums, die Realität abbilden zu können.<sup>20</sup> Fernab solcher frühen Generalisierungen wird inzwischen zunehmend die Komplexität des Mediums betont,<sup>21</sup> das in seinen vielfältigen Ausprägungen – staatlich oder privatwirtschaftlich getragen, finanziert durch Werbung oder durch Rundfunkgebühren und trotz seiner zunehmenden Globalisierung immer noch von Land zu Land unterschiedlich<sup>22</sup> – schwerlich als homogen bezeichnet werden kann. Auch das Fernsehpublikum, das lange Zeit auf ohnmächtige und manipulierbare Konsumenten reduziert wurde, erfährt allmählich eine Rehabilitation, je mehr seine Medienkompetenz und sein Einfluss auf die Fernsehschaffenden herausgearbeitet wird.<sup>23</sup>

Zum anderen war das Verhältnis der Deutschen zur eigenen Geschichte nach der Erfahrung des Nationalsozialismus gebrochen, weswegen Geschichte im Fernsehen eine geringere Attraktivität besaß. Dass sich die deutsche Attitüde in dieser Hinsicht von der in den Nachbarländern unterschied, stellten auch Guido Knopp und Siegfried Quandt, die Herausgeber eines Handbuchs zur Geschichtsvermittlung im Fernsehen, in den 1980ern fest:

---

19 Vgl. Theodor W. Adorno, Fernsehen als Ideologie (1953), in: Michael Grisko (Hg.), Texte zur Theorie und Geschichte des Fernsehens, Stuttgart 2009, 66–71.

20 Vgl. ‚Die Realität der Massenmedien. Niklas Luhmann im Radiogespräch mit Wolfgang Hagen‘, in: Wolfgang Hagen (Hg.), Warum haben Sie keinen Fernseher, Herr Luhmann? Letzte Gespräche mit Niklas Luhmann, Berlin 2004, 79–96, zitiert nach: Michael Grisko (Hg.), Texte zur Theorie und Geschichte des Fernsehens, Stuttgart 2009, 307–316.

21 ‚Schnell wird deutlich: das Fernsehen gibt es nicht. Es entsteht vielmehr immer neu aus der Perspektive des Betrachters, ist als Massenmedium in komplexe gesellschaftliche Prozesse eingebunden und in letzter Konsequenz von diesen nicht abgrenzbar.‘ Michael Grisko, Geschichte, Theorie und Ästhetik des Fernsehens, in: Michael Grisko (Hg.), Texte zur Theorie und Geschichte des Fernsehens, Stuttgart 2009, 9–30, 10.

22 Vgl. Sylvia Harvey, Who Rules TV? States, Markets, and the Public Interest, in: Janet Wasko (Hg.), A Companion to Television, Oxford 2005, 157–173.

23 Dieser Einfluss ist so bedeutend, dass der Fernsehwissenschaftler Toby Miller die Zuschauer als „*the opium of television*“ bezeichnet. Gleichzeitig sehen Fernsehmacher das Publikum zunehmend als „*ironic, knowing, media-savvy*...“. Miller, Television Studies (wie Anm. 17), 111 bzw. 141. Eine ähnliche Position vertritt der Mediensoziologe Lothar Mikos, der von „aktiven Zuschauern“ spricht. Lothar Mikos, Fernsehen im Erleben der Zuschauer. Vom lustvollen Umgang mit einem populären Medium, Berlin–München 1994, 30.

„In manchen Ländern Westeuropas, aber auch in Nordamerika ist die Vermittlung der Geschichte – trotz aller ethnischen, politischen und sozialen Konflikte – als nationale Traditionspflege im Ganzen ungebrochen. Geschichte wird dort weniger als Herausforderung zur kritischen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, sondern mehr als Einweisung in den Erfolgsweg der eigenen Nation verstanden.“<sup>24</sup>

Obwohl Knopp und Quandt diese Aussage wohl eher in Bezug auf historische Inhalte in Fernsehdokumentationen trafen, lässt sie sich in einiger Hinsicht auf *Doctor Who* anwenden: Das Programm wurde entlang der drei Kernziele entwickelt, die der erste Director-General der BBC, Sir John Reith, schon in den 1920ern für seine Anstalt postuliert hatte, nämlich das Publikum zu erziehen, zu informieren und – den beiden erstgenannten Zielen untergeordnet – es zu unterhalten.<sup>25</sup> Wichtig war bei seiner Konzeption der erzieherische Anspruch; seine vorrangige Aufgabe sollte es ursprünglich sein, den Zuschauern vergangene Zeiten und bedeutende historische Ereignisse nahezubringen und die wissenschaftlichen und technischen Entwicklungen zu porträtieren, deren Entwicklung von den Fortschrittsoptimisten der 1960er erwartet wurde. Zwar erwiesen sich mit der Zeit die auf fremden Planeten und in der Zukunft angesiedelten Storylines als erfolgreicher, was zur Folge hatte, dass die Serie andere Schwerpunkte zu setzen begann.<sup>26</sup> Trotzdem bot *Doctor Who* weiterhin eine Projektionsfläche für eine britische Identität,<sup>27</sup> deren Ausformung (als *Britishness* oder auch *Englishness*) in den letzten Jahrzehnten zunehmende Beachtung gefunden hat.

Die vorliegende Arbeit hat mehrere Ziele:

- Zum einen sollen in ihr die Entwicklungen verfolgt und dargestellt werden, die die Serie von ihrer Gründung bis zu ihrer Absetzung begleiteten und zu ihrem

24 Guido Knopp, Siegfried Quandt (Hg.), *Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch*, Darmstadt 1988, IX.

25 Vgl. John Cain, *The BBC: 70 Years of Broadcasting*, London 1992, 13.

26 Vgl. John R. Cook, Peter Wright, ‚Futures past‘: An introduction to an brief survey of British science fiction television, in: John R. Cook, Peter Wright (Hg.), *British Science Fiction Television. A Hitchhiker’s Guide*, London–New York, London 2006, 1–20, 8.

27 Vgl. Alan McKee, ‚Which is the best Doctor Who story? A Case Study in Value Judgements Outside the Academy‘ in: *The Journal of Cult Media* 1, 2001, 30. Online verfügbar: <http://eprints.qut.edu.au/41991/>, abgerufen am 03. April 2012.

langfristigen Erfolg beitragen. Hierfür ist es erforderlich, auch auf die Fernsehanstalt einzugehen, die *Doctor Who* hervorbrachte, um so mehr, da die Geschichte der Fernsehserie mit der Geschichte der BBC eng verknüpft ist.

- Zum anderen entwickelte sich *Doctor Who* nicht in einem Vakuum, gesellschaftliche Veränderungen und das historische Geschehen prägten die Autoren der Serie kontinuierlich, weswegen der Versuch unternommen werden soll, ihre Laufzeit in den Kontext der britischen Geschichte von der Nachkriegszeit bis zum Ende des Kalten Krieges einzuordnen.

Aus den genannten Fragestellungen ergibt sich eine grobe Strukturierung der Arbeit in zwei Teile: Kapitel I und II haben die Vorgeschichte der Serie, nämlich die Gründung der BBC, die Einführung des Fernsehens im Vereinigten Königreich sowie die Entstehung des Wettbewerbs im Fernsehen nach der Einführung des zweiten (kommerziellen) Senders ITV zum Thema. Kapitel III, IV und V beschäftigen sich mit der Geschichte der Serie in jeweils einem Jahrzehnt, beginnend mit den 1960ern als sozialer Umbruchzeit, gefolgt von den 1970ern und 1980ern als Zeit industrieller Konflikte. Den Abschluss bildet eine Zusammenfassung in Kürze und eine Bilanz über die abwechslungsreiche Geschichte von *Doctor Who* und der British Broadcasting Corporation.

# I. ‚Educate, Inform, Entertain‘ – Die Entstehung der BBC und die Entwicklung des Rundfunks in Großbritannien (1922–45)

## 1. Das neue Medium

Der November 1922 sah zwei Premieren im Vereinigten Königreich: Am 1. November wurde das erste Mal die *Broadcasting Licence Fee*, die staatliche Rundfunkgebühr, in Höhe von 10 Shilling für alle Käufer und Besitzer eines der neuartigen Rundfunkempfänger eingeführt;<sup>28</sup> zwei Wochen später folgte ihr die erste Übertragung der neu gegründeten British Broadcasting Company. Zu hören bekamen die Gebührenzahler am 14. November einen Nachrichtenüberblick, am Tag darauf die Ergebnisse der gleichzeitig stattfindenden General Elections und die Bekanntgabe des Wahlsiegs der Tories.<sup>29</sup> Ein halbes Jahr später waren schon 80 000 Rundfunklizenzen erteilt worden,<sup>30</sup> wobei dies nur der Anfang des rasanten Siegeszug des *wireless* sein sollte. Als George V. bei der Wembley British Empire Exhibition 1924 die Eröffnungsrede hielt, wurde diese nach einer Schätzung von 10 Millionen seiner Untertanen gehört.<sup>31</sup> Die Übertragung der königlichen Rede sowie die Einführung des Rundfunks in Großbritannien waren das Resultat einer technischen Entwicklung, die ein halbes Jahrhundert zuvor mit der theoretischen Grundlagenforschung des schottischen Physikers James Clerk Maxwell begonnen hatte.<sup>32</sup>

---

28 Vgl. Christine Whittaker, How the BBC pictured itself, in: Graham Roberts, Philip M Taylor, *The Historian, Television and Television History*, Luton 2001, 145–156, 145.

29 Vgl. Andrew Marr, *The Making of Modern Britain. From Queen Victoria to VE Day*, London 2010, 270.

30 Vgl. Whittaker, *How the BBC pictured itself* (wie Anm. 28), 145.

31 Vgl. Marr, *The Making of Modern Britain* (wie Anm. 29), 273.

32 Vgl. Cain, *The BBC* (wie Anm. 25), 7ff.

## 2. Technische Grundlagen

Maxwells Forschungsgebiet war der Elektromagnetismus gewesen<sup>33</sup> und obwohl Maxwell diese selbst noch nicht nachweisen konnte, postulierte er als erster das Vorhandensein elektromagnetischer Wellen – eine Theorie, die erst über ein Jahrzehnt später Beachtung fand,<sup>34</sup> als es dem jungen deutschen Gelehrten Heinrich Hertz gelang, diese im Experiment zu beweisen.<sup>35</sup> In den 1890er Jahren wurden die Möglichkeiten dieser drahtlosen Übertragung durch elektromagnetische Wellen von den beiden Ingenieuren Sir Oliver Lodge sowie Guglielmo Marconi ausgelotet; letzterer hatte seine bisherigen Forschungen in Italien betrieben, war aber 1896 nach Großbritannien übersiedelt. In Folge gelang es ihm, das British Post Office vom Potential der Forschung an einer drahtlosen Variante der Telegrafie zu überzeugen. Im Jahr 1900 gründete Marconi die *Marconi Wireless Telegraph Company*, die maßgeblich an der Verbreitung der ersten Transmitter beteiligt war,<sup>36</sup> ein Jahr später gelang es Marconi, eine Radiobotschaft über den Atlantik zu senden.<sup>37</sup> Schon früh gelangte die neue Technologie in den Fokus der Öffentlichkeit und schon 1904 verabschiedete die britische Regierung den ersten *Wireless Telegraphy Act*,<sup>38</sup> ein Gesetz, das die aufkommende Rundfunkwelt regulieren sollte.

Die Anfangszeit des Radios wurde nicht nur von Unternehmern wie Marconi geprägt; 1913 gründete sich etwa der *London Wireless Club*,<sup>39</sup> in dem vermögende Amateure dem Vergnügen nachgingen, zu senden und zu empfangen; und wie der britische Historiker Asa Briggs beschreibt, gab es um 1920 „at least one ‚wireless enthusiast‘ in every town and in many villages“.<sup>40</sup>

---

33 Vgl. Wolfgang König, Wolfhard Weber, Propyläen Technikgeschichte 5: Netzwerke, Stahl und Strom, 1840 bis 1914, Berlin 1997, 511.

34 Vgl. König/Weber, Propyläen Technikgeschichte (wie Anm. 33), ebenda.

35 Vgl. Asa Briggs, *The BBC. The First Fifty Years*, Oxford–New York 1985, 3.

36 Vgl. Cain, *The BBC* (wie Anm. 25), 7ff.

37 Vgl. Briggs, *The BBC* (wie Anm. 35), 3.

38 Vgl. Cain, *The BBC* (wie Anm. 25), 7ff.

39 Vgl. Briggs, *The BBC* (wie Anm. 35), 3.

40 Briggs, *The BBC* (wie Anm. 35), 16.

### 3. Die Verbreitung des Radios nach dem Ersten Weltkrieg

Nachdem der Erste Weltkrieg die zivile Nutzung des Radios einstweilen beendet hatte,<sup>41</sup> beschleunigte sich seine technische Weiterentwicklung in der unmittelbaren Nachkriegszeit. Dies geschah in Großbritannien aufgrund der durch den Weltkrieg verschlechterten Wirtschaftslage langsamer als in den Vereinigten Staaten. Dieses unterschiedliche Tempo auf beiden Seiten des Atlantiks sollte sich bei der Gründung der BBC als essentiell erweisen: Als zu Beginn der 1920er Jahre in Kreisen der britischen Politik, der Behörden und der Unternehmen über die Einführung des Rundfunks und seine Gestaltung beraten wurde, konnte die fortgeschrittene Entwicklung in den USA – mit ihrer Ansiedlung im privaten Sektor, der daraus resultierenden Regionalisierung des Radios und seiner zahlreichen kleinen Sender und der schlechten Ausstrahlungs- und Programmqualität<sup>42</sup> – als negatives Anschauungsobjekt dienen:

*“The American radio boom had produced so many struggling competitors that the quality of the broadcast sound was often terrible; it was also funded by advertising. British politicians and civil servants thought that, in a much smaller country, the problem would be much worse. They also wondered whether broadcasting was not too important, too grand, to be funded by sponsorship.”<sup>43</sup>*

Zwar gab es schon Ansätze eines privatwirtschaftlichen Rundfunks in Großbritannien; Rundfunklizenzen waren etwa den Sendestationen von Marconis Wireless Telegraph Company erteilt worden, und tatsächlich strahlten diese vereinzelt Programme in der Zeit zwischen 1920 und 1922 aus.<sup>44</sup> Doch besaß ein nicht-staatliches System mit Hinblick auf die Entwicklung in den USA keine große Attraktivität: Es hieß für die Regierung, Kontrolle über die gesendeten Inhalte aufzugeben; die Möglichkeit von Interferenzen zwischen den Signalen vieler unterschiedlicher Radiostationen stellte technische Probleme in Aussicht; und die in

---

41 Die militärische Nutzung ging indessen in den Kriegsjahren weiter, so wurde der Funk in der Fliegerei zur Navigation und zur *air-to-ground telephony* genutzt. Vgl. Cain, *The BBC* (wie Anm. 25), 8.

42 Vgl. Briggs, *The BBC* (wie Anm. 35), 19.

43 Marr, *The Making of Modern Britain* (wie Anm. 29), 270.

44 Vgl. Cain, *The BBC* (wie Anm. 25), 9.

den Vereinigten Staaten verbreitete Radiowerbung wirkte auf britische Beobachter „*vulgar and intrusive*“.<sup>45</sup>

#### 4. Die Gründung der British Broadcasting Company

Im Oktober 1922 wurde ein Rundfunkmodell konzipiert, das allen Seiten entgegenkam: Die konkurrierenden Hersteller von Radiogeräten sollten zusammen eine Limited Company gründen, der von der Regierung das Sendemonopol verliehen wurde.<sup>46</sup> Eine Finanzierung durch Werbung wurde dem neuen Monopolisten untersagt;<sup>47</sup> stattdessen flossen ihm die Hälfte der Rundfunkgebühren zu, die das British Post Office erhob.<sup>48</sup> Genannt wurde das neue Unternehmen, das die Sendestationen seiner kommerziellen Vorgänger übernahm, British Broadcasting Company (BBC). In einer gewissen Weise stellte die Company eine Hybridform aus Privatbetrieb und Staatsunternehmen dar: „...*a commercial organisation subject to exceptional rules and restrictions. The Company was formed by Licence, not as the result of an official report but rather of a meeting of interested parties held at the invitation of the Postmaster-General*“.<sup>49</sup> Die Leitung der Firma übernahm ein schottischer Ingenieur, der sich tatsächlich bis dahin wenig mit den technischen und organisatorischen Details des Radios auseinandergesetzt hatte;<sup>50</sup> John Reith war ein Presbyterianer mit einer sturen Durchsetzungskraft und beeindruckenden Wutanfällen, der nach einer Kriegsverletzung im Ersten Weltkrieg die Waffenlieferungen der Amerikaner an die Briten beaufsichtigt hatte und nun nach einer neuen Aufgabe suchte.<sup>51</sup>

---

45 Cain, *The BBC* (wie Anm. 25), 9.

46 Vgl. Cain, *The BBC* (wie Anm. 25), 9.

47 Vgl. Marr, *The Making of Modern Britain* (wie Anm. 29), 270.

48 Vgl. Whittaker, *How the BBC pictured itself* (wie Anm. 28), 145.

49 Asa Briggs, *Governing the BBC*, London 1979, 49.

50 Vgl. Marr, *The Making of Modern Britain* (wie Anm. 29), 271.

51 Vgl. Marr, *The Making of Modern Britain* (wie Anm. 29), 272.

Obwohl John Reith eher in der Rechten des Parteienspektrums anzusiedeln war (später sollte sich herausstellen, dass er in den 1920ern mit Mussolini sympathisierte; und noch kurz vor dem Zweiten Weltkrieg hegte er eine gewisse Bewunderung für Adolf Hitler und die Nationalsozialisten)<sup>52</sup> und obwohl er seine eigenen wertkonservativen Einstellungen am neuen Arbeitsplatz vehement durchsetzte,<sup>53</sup> wirken seine Zielsetzungen für die BBC – die er gegen Widerstände in der Regierung, der Presse und der beteiligten Rundfunk-unternehmen durchsetzte – auch heute noch erstaunlich progressiv:

*„Reith's main objective was to provide the best programmes for rich and poor alike, and to eschew the shoddy, the sensational, the morally dubious. In this he was begging many questions which stirred up great controversy and still reverbate today [...] ‚Educate‘, ‚inform‘ and ‚entertain‘ are three words which have remained at the centre of the British system.“<sup>54</sup>*

Die drei Kernaufgaben der BBC, Erziehung, Information und Unterhaltung, bilden bis heute den Grundstock ihres Selbstverständnisses. Reith leitete aus ihnen eine gewisse Sonderstellung seines Unternehmens ab; durch konsequentes Erfüllen ihrer Leitsätze sollte die BBC die Demokratie stützen und die Briten zu besseren Staatsbürgern erziehen. In dieser Vision war allerdings auch ein gewisser Elitismus enthalten, allem voran die Vorstellung, dass die Öffentlichkeit nicht selbst entscheiden können sollte, was ihr der Rundfunk zu bieten habe:

*„Reith was firmly against giving people what they wanted. For one thing, they didn't know what they wanted. For another, they certainly did not know what they needed. Get broadcasting right, though, and it would produce a ‚more intelligent and enlightened electorate‘ and strengthen democracy.“<sup>55</sup>*

---

52 Vgl. Marr, *The Making of Modern Britain* (wie Anm. 29), 274.

53 *“...Reith, who ran the BBC with a rod of iron, sent girls home if they weren't wearing stockings, divorcees were not allowed, a staff announcer was dismissed for being homosexual and the highly respected Chief Engineer was sacked for having an affair with a married woman.”* Whittaker, *How the BBC pictured itself* (wie Anm. 28), 152.

54 Cain, *The BBC* (wie Anm. 25), 12.

55 Marr, *The Making of Modern Britain* (wie Anm. 29), 272.



Als Reith seinen Posten antrat, hatte die Company vier Angestellte; als er sie 1938 verließ, waren es über 3600.<sup>56</sup> Schon im ersten Jahr gelang es ihm, die Zahl der Mitarbeiter auf 350 zu erhöhen.<sup>57</sup> Über seinen Angestellten thronte John Reith in eigentümlicher Selbstverantwortung und bestimmte maßgeblich, in welche Richtung sich die BBC entwickelte. Manche von Reiths Entscheidungen wirkten auf den ersten Blick skurril, etwa seine Vorgabe an Nachrichtensprecher und Moderatoren, Radiosendungen in Anzug und Fliege zu halten. Andere erwiesen sich als folgenreich: So war Reith von Anfang an bemüht, gebildete Sprecher mit einer Ausbildung an einer Public School oder einem universitären Hintergrund einzustellen, die ein geschliffenes Englisch und keinen der regionalen Dialekte sprachen. Das Resultat daraus war die Verbreitung der Received Pronunciation, des später sprichwörtlichen ‚BBC English‘.<sup>58</sup>

Kritisch beäugt wurde die BBC von Anfang an von der britischen Zeitungswelt, die in ihr eine staatlich geförderte Konkurrenz erkannte – um den Printmedien entgegen zu kommen und ihren Argwohn zu mindern, durften in den ersten Jahren Nachrichtensendungen erst nach 19 Uhr ausgestrahlt werden.<sup>59</sup> Dass die Company ein Jahr nach ihrer Gründung mit der Herausgabe eines Printmediums, der *Radio Times*, begann, der ein Jahr später eine weitere Publikation, *The Listener*, folgte, heizte das Misstrauen in den Redaktionen noch weiter an.<sup>60</sup> Als 1926 in Großbritannien der Generalstreik ausgerufen wurde, wurde dieses Misstrauen insofern bestätigt, da es der BBC im Verlauf des Streiks gelang, zu einer von nur drei Informationsquellen zu werden – wobei der damit etablierte Status des Rundfunks als Nachrichtenmedium nach dem Ende des Streiks beibehalten wurde.

---

56 Vgl. Briggs, *Governing the BBC* (wie Anm. 49), 13.

57 Vgl. Marr, *The Making of Modern Britain* (wie Anm. 29), 272.

58 Vgl. Marr, *The Making of Modern Britain* (wie Anm. 29), 273.

59 Vgl. Cain, *The BBC* (wie Anm. 25), 11.

60 Vgl. Whittaker, *How the BBC pictured itself* (wie Anm. 28), 147.

## 5. Der Generalstreik von 1926

Der Generalstreik von 1926 dauerte vom 4. bis zum 13. Mai und wurde vom Trades Union Congress (TUC), dem einflussreichsten gewerkschaftlichen Dachverband, ausgerufen, um bevorstehende Lohnkürzungen im Bergbau zu verhindern.<sup>61</sup> Da die Drucker sich an dem Streik beteiligten, erschienen fast alle Zeitungen im Vereinigten Königreich in diesen 10 Tagen nicht oder nur in eingeschränkter Form. Die einzigen Ausnahmen waren der *British Worker*, die Publikation des TUC, sowie die *British Gazette*, eine Zeitschrift, die vom damaligen Chancellor of the Exchequer Winston Churchill ab Beginn des Streiks herausgegeben wurde<sup>62</sup> und die „*in effect, a Government propaganda sheet*“<sup>63</sup> war. Tatsächlich existierten beide Blätter nur in den Tagen des Streiks; für die Bevölkerung bedeutete dies die Wahl zwischen zwei parteiischen Organen, zumindest solange, bis der Streik Mitte Mai 1926 scheitern sollte. Gleichzeitig blieb der Rundfunk einsatzfähig, was den Besitzern von Rundfunklizenz und Radiogerät eine weitere Möglichkeit der Informationsbeschaffung bot.

Diese Situation bedeutete einen rasanten Bedeutungsgewinn für den Rundfunk, barg für die BBC und Reith allerdings auch ein großes Risiko: Churchill machte sehr deutlich, dass ihm an einer loyalen Berichterstattung der BBC im Sinne der Regierung, der Arbeitgeber und der Streikgegner gelegen sei, und tatsächlich wäre die Regierung in der Lage gewesen, die BBC im Falle des Zuwiderhandelns jederzeit zu übernehmen.<sup>64</sup> Reith vermied Konflikte durch einen Schlingerkurs zwischen Unterstützung der Regierungsseite und dem Behalten einer gewissen Neutralität. So weigerte sich die BBC einerseits, Abgeordnete der den Streik unterstützenden Labour Party oder Gewerkschafter zu Wort kommen zu lassen; sie berichtete allerdings in ihren Nachrichtensendungen auch über die Forderungen der Streikenden. Diese Form einer ansatzweise fairen Berichterstattung mit gleichzeitiger Anlehnung an die Regierungsseite ermöglichte es,

---

61 Vgl. Marr, *The Making of Modern Britain* (wie Anm. 29), 264f

62 Vgl. Marr, *The Making of Modern Britain* (wie Anm. 29), 267.

63 Cain, *The BBC* (wie Anm. 25), 15.

64 Vgl. Marr, *The Making of Modern Britain* (wie Anm. 29), 274.

*“...to stop a straightforward takeover by panicky or gung-ho politicians. By ensuring that the BBC sounded reassuring, and somehow part of the establishment, [Reith] stopped it becoming Churchill’s mouthpiece, which would have ruined its reputation in the twenties just as surely as being Churchill’s loudhailer helped raise its reputation in the forties. Meanwhile, for the first time, everyone was turning to the radio to find out what was happening.”<sup>65</sup>*

Dies sollte die erste von zahlreichen Auseinandersetzungen zwischen der BBC und der britischen Regierung sein;<sup>66</sup> sie war – neben der Berichterstattung in der Suezkrise in den 1950ern, den kontinuierlichen Versuchen Margaret Thatchers, die Corporation zu privatisieren oder in ihre Strukturen einzugreifen und schließlich der Debatte um den Irakkrieg 2004 – auch einer ihrer Höhepunkte. Reith absolvierte eine „Feuertaufe“,<sup>67</sup> in der es ihm gelang, eine faktische Unabhängigkeit des Rundfunks zu postulieren. Kurz danach wurden die beteiligten Unternehmen vom Staat ausgezahlt und die British Broadcasting Company, jenes merkwürdige Mischwesen aus staatlichem Rundfunk und privaten Unternehmen von der British Broadcasting Corporation, wie man sie bis heute kennt, abgelöst. Die BBC erhielt nun eine Royal Charter über zehn Jahre, die sie als öffentliche Einrichtung institutionalisierte.

## 6. Die Verankerung der BBC als nationale Institution

Die Jahre zwischen der ersten Royal Charter bis zum Zweiten Weltkrieg werden als Blütezeit der BBC gesehen; der britische Historiker Asa Briggs bezeichnete sie als das „*golden age of wireless*“.<sup>68</sup> In der Tat konnte die Anstalt als Monopolist in jenen Jahren ungehindert die von Reith vorgegebenen Ideale erfüllen, ohne auf Einschaltquoten oder eine kommerzielle Konkurrenz Rücksicht nehmen zu müssen:

*“[...T]he period from the official beginnings of television in 1936 to the mid-1950s, when the arrival of commercial television brought an end to the BBC’s monopoly [...] has been*

---

65 Marr, *The Making of Modern Britain* (wie Anm. 29), 275.

66 Vgl. Graham Murdock, *Public Broadcasting and Democratic Culture: Consumers, Citizens, and Communards*, in: Janet Wasko (Hg.), *A Companion to Television*, London 2006, 174–198, 181f.

67 „*For Reith the General Strike was [...] a baptism of fire...*“ Cain, *The BBC* (wie Anm. 25), 15.

68 Briggs, *The BBC* (wie Anm. 35), v.

*described as the 'Reithian' era because of the paternalistic influence of the BBC's first Director General, even though Reith left the corporation in 1938.*<sup>69</sup>

Gleichzeitig erreichte der Rundfunk inzwischen fast alle Regionen des Vereinigten Königreiches und die Zahl der Radiogeräte und Rundfunklizenzen nahm stetig zu; im Jahr 1930 wurden pro Tag etwa tausend neue Rundfunklizenzen ausgestellt.<sup>70</sup> Zu der großen Zahl an Autoren, die Hörspiele und Radiosendungen schrieben und gestalteten gehörte unter anderem der Literaturnobelpreisträger Bernard Shaw, der gleichzeitig auch von der Corporation als prominentes Aushängeschild verwendet wurde.<sup>71</sup> Neben Klassikkonzerten (und, zum großen Unbehagen von John Reith, auch vereinzelt Jazz-Aufführungen)<sup>72</sup> bot die BBC Radioadaptionen von bekannten Literaturvorlagen sowie Sondersendungen zum Gedenken an Ereignisse der jüngeren britischen Geschichte wie etwa die Katastrophe von Gallipoli und das Scheitern der Scott'schen Antarktis-Expedition,<sup>73</sup> oder den heroisch dargestellten Tod des Generalmajors Charles Gordon während des Mahdi-Aufstands.<sup>74</sup> Entsprechende Sendungen appellierten an das nationale Selbstbewusstsein, das in der Zwischenkriegszeit – bedingt durch die Weltwirtschaftskrise und Hitlers Machtergreifung in Deutschland – der Stärkung bedurfte. Die Rolle des Vereinigten Königreiches als imperialer Macht wurde in den Jahren vor dem Zweiten Weltkrieg von der Corporation mit großer Ausdauer betont;<sup>75</sup> gleichzeitig blieb die Ausstrahlungskraft der BBC mit der Einrichtung des BBC Empire Service nicht auf die britischen Inseln beschränkt.<sup>76</sup> Eine andere Innovation der 1930er war die versuchsweise Einführung des Fernsehens 1936, die – in einer gewissermaßen intermedialen Werbekampagne – mit dem Kinofilm *Television Comes to London* beworben

---

69 Lez Cooke, *British Television Drama. A History*, London 2003, 4.

70 Vgl. L.W. Conolly, *Bernard Shaw and the BBC*, Toronto–Buffalo–London, 2009, 50.

71 Vgl. Conolly, *Bernard Shaw and the BBC* (wie Anm. 70), 54.

72 Vgl. Briggs, *The BBC* (wie Anm. 35), 126.

73 Vgl. Briggs, *The BBC* (wie Anm. 35), 127f.

74 Vgl. Thomas Hajkowski, *The BBC and National Identity in Britain, 1922–53*, Manchester 2010, 39.

75 Vgl. Hajkowski, *The BBC and National Identity in Britain* (wie Anm. 74), 42ff.

76 Eingeführt 1932, wobei John Reith schon in den 1920ern mit der Idee gespielt hatte. Vgl. Briggs, *The BBC* (wie Anm. 35), 138–140.

wurde.<sup>77</sup> Die Zeit des Vorkriegsfernsehen war allerdings knapp bemessen; mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges wurde die noch kleine Zahl der Mitarbeiter der Fernseh Abteilung zur Rundfunkabteilung abkommandiert.<sup>78</sup>

Für die British Broadcasting Corporation bedeutete der Zweite Weltkrieg einen enormen Bedeutungsgewinn; nicht nur aufgrund der Tatsache, dass sie sich bereitwillig in die Kriegsanstrengungen einreichte und zum Medium für Winston Churchill wurde, sondern auch weil die Kriegsberichterstattung der BBC, verglichen mit den Propagandasendungen des Dritten Reiches, weltweit als vorbildlich wahrgenommen wurde.

Interessanterweise hatte die BBC 1940 stillschweigend eine Kehrtwende vollzogen; bis kurz vor Kriegsausbruch hatte die Corporation noch Baldwin, Chamberlain und die Appeasementpolitik unterstützt.<sup>79</sup>

*„However, the corporation managed to emerge from World War II with its image untarnished. Britain was victorious, and the BBC was seen to have contributed to the victory, as Churchill’s gift of oratory was heard over the airwaves, public morale was uplifted by Workers Playtime and ITMA and there were memorable war reports by [...] great broadcasters...“<sup>80</sup>*

Spätestens mit dem Zweiten Weltkrieg wurde die BBC eine fest verankerte Institution „alongside the Monarchy and the Church of England as a central part of British life“.<sup>81</sup> Ihr Rundfunkmonopol schien sich bewährt zu haben; der 1922 eingeschlagene und 1927 bestätigte Weg einer einzelnen Rundfunkstation hatte eine einflussreiche und dem Staat verpflichtete Säule der Gesellschaft hervorgebracht. Wenige Zeitgenossen hätten vermutet, dass nur zehn Jahre später das Monopol fallen und die Corporation verzweifelt um die Gunst der Zuhörer und Zuschauer kämpfen müssen würde.

---

77 Vgl. Whittaker, How the BBC pictured itself (wie Anm. 28), 149.

78 Vgl. Whittaker, How the BBC pictured itself (wie Anm. 28), 150.

79 Vgl. Whittaker, How the BBC pictured itself (wie Anm. 28), 152.

80 Whittaker, How the BBC pictured itself (wie Anm. 28), 152.

81 Whittaker, How the BBC pictured itself (wie Anm. 28), 145.

## II. Vom Monopol zum Duopol: Fernsehen in den 1950ern

### 1. Großbritannien am Ende des Zweiten Weltkriegs

Während der Zweite Weltkrieg in Asien andauerte, geschah im Sommer 1945 in Großbritannien das Udenkbare: Winston Churchill, der Premierminister, der das Vereinigte Königreich durch den Krieg geführt hatte, wurde bei den General Elections abgewählt. An seine Stelle trat eine Labour-Regierung unter Clement Attlee, die im sozialen Bereich eine wahre Revolution durchführen sollte.<sup>82</sup> Die Gründe, warum ein schon zu Lebzeiten legendärer Premierminister in die Opposition geschickt wurde, hingen eng damit zusammen, dass Großbritannien ein vom Krieg zutiefst ausgelaugtes Land war. Die Rationierung von Lebensmitteln hatte schon in den 1930ern, im Gefolge der Weltwirtschaftskrise eingesetzt; sie sollte erst 1954 endgültig aufgehoben werden.<sup>83</sup> Gleichzeitig bedeutete der Zweite Weltkrieg, in dem die Briten als erstes und am längsten gekämpft hatten, den Bankrott für das Land.<sup>84</sup> Ohne die finanzielle Unterstützung der Vereinigten Staaten wären die Kriegsanstrengungen nicht zu bewältigen gewesen. Nach dem Amtsantritt der Sozialisten sollte sich die sowieso schon kritische ökonomische Situation verschärfen, da die USA auf Rückzahlung der gewährten Kredite pochten. Lord Keynes, der britische Unterhändler in Washington, musste das Scheitern der von ihm beabsichtigten Wiederaufbaupolitik erleben;<sup>85</sup> allerdings gelang es dem Ökonom, kurz vor seinem Tod 1949 ein neues Darlehen auszuhandeln, dessen Rückzahlung bis ins nächste Jahrhundert dauern sollte.<sup>86</sup>

Während des Weltkrieges hatte der Beveridge-Report, der Konzeptionen für eine progressive Sozialpolitik enthielt, in Großbritannien und bei den Soldaten an der Front für großes

---

82 Vgl. Andrew Marr, A History of Modern Britain, London 2009, 4f.

83 Die Rationierung für Fleisch wurde 1954 als letztes aufgegeben: Vgl Sandbrook, Never Had It So Good (wie Anm. 3), 99.

84 Vgl. Marr, A History of Modern Britain (wie Anm. 82), 10.

85 Vgl. Marr, A History of Modern Britain (wie Anm. 82), 12.

86 Vgl. Marr, A History of Modern Britain (wie Anm. 82), 13.

Interesse gesorgt.<sup>87</sup> William Beveridges Pläne sahen nicht nur die Schaffung einer gesetzlichen Gesundheitsversorgung – des späteren National Health Service – vor, sondern auch die umfassende Verstaatlichung von Schlüsselindustrien und Infrastruktur. Für viele Briten schuf Beveridge damit eine Projektionsfläche für ihre Hoffnungen auf eine bessere Nachkriegszeit, weshalb der Beveridge-Report als ausschlaggebend für den Wahlsieg der Labour Party gesehen werden kann.<sup>88</sup> Tatsächlich warfen vereinzelt Konservative der BBC 1945 vor, mitschuldig an Churchills Abwahl zu sein, da Beveridge den Rundfunk benutzt hatte, um seinen Report weltweit zu verbreiten.<sup>89</sup>

## 2. Die Wiedereinführung des Fernsehens (1946)

Das Fernsehprogramm der BBC war im September 1939 abrupt eingestellt worden – so abrupt, dass ein Disney-Cartoon während seiner Ausstrahlung abgebrochen worden war. Es spricht Bände über die ruhige Solidität, die die immer noch den Reith'schen Idealen folgende BBC prägte, dass nach sieben Jahren Pause bei der Wiederaufnahme des Fernsehens als erstes Programm das Ende eben jenes Cartoons gezeigt wurde.<sup>90</sup> Zu sehen bekamen die Sendung mit dem Comic-Charakter Mickey Mouse freilich nur wenige: Zum einen gab es nur eine geringe Anzahl an Fernsehempfängern; zum anderen empfangen bis zu Beginn der 1950er nur London und der Süden Englands das Fernsehprogramm der BBC.<sup>91</sup> Zwar geschah der Ausbau der Sendemasten mit einer beachtlichen Geschwindigkeit; die BBC schätzte, dass das Fernsehen 1953 schon 80 % der Bevölkerung erreichen konnte.<sup>92</sup> Trotzdem besaßen nur zwischen 3 und 4 Millionen Briten ein Fernsehgerät;<sup>93</sup> das Radio war immer noch das

---

87 Vgl. Brian Moynahan, *Das Jahrhundert Englands*, München 2002, 191.

88 Vgl. Marr, *A History of Modern Britain* (wie Anm. 82), 4f.

89 Vgl. Jane Chapman, *Comparative Media History. An Introduction: 1789 to the Present*, Cambridge 2005, 197.

90 Vgl. Briggs, *The BBC* (wie Anm. 35), 242f.

91 Vgl. Sandbrook, *Never Had It So Good* (wie Anm. 3), 359.

92 Vgl. James Chapman, *Quatermass and the origins of British television* sf, in: John R. Cook, Peter Wright (Hg.), *British Science Fiction Television. A Hitchhiker's Guide*, London–New York, London 2006, 21–51, 27.

93 Vgl. Sandbrook, *Never Had It So Good* (wie Anm. 3), 41.

wichtigste Medium der British Broadcasting Corporation. Die Ausgaben für das Radioprogramm übertrafen jene für das Fernsehen bis Mitte der 1950er Jahre deutlich: Noch im Geschäftsjahr 1954/55 gab die BBC hierfür über 10 Millionen Pfund aus, gegenüber etwas mehr als 5 Millionen Pfund für das Fernsehen.<sup>94</sup> Erst 1958/59 war der Zeitpunkt gekommen, an dem die Fernsehausgaben die des Radios überholten; allerdings geschah dies nicht zu Lasten des älteren Mediums. 1960/61 betrug die Radioausgaben etwa 12,5 Millionen Pfund, gegenüber Fernsehinvestitionen von fast 18 Millionen Pfund.<sup>95</sup> Die Fernseh Abteilung konnte somit auf ein fast dreimal größeres Budget zurückgreifen als fünf Jahre zuvor; doch auch der Radiobetrieb verfügte über (freilich deutlich langsamer) gewachsene Mittel.

Zwei Fernseh ereignisse des Jahres 1953 trugen entscheidend dazu bei, dass das Fernsehen das Radio ein- und überholen sollte: Die Liveübertragung der Krönung von Elizabeth II. in Westminster Abbey, und kurze Zeit später das bedeutendste Fernseh drama der 1950er (dessen dramatischer Höhepunkt im übrigen ebenfalls in Westminster Abbey stattfinden sollte): *The Quatermass Experiment*.

### 3. Die Krönung von Elizabeth II. (02. Juni 1953)

Die Krönung (,Coronation') der Königin fand über ein Jahr nach ihrer Thronfolge statt. Während des Todes ihres Vaters war Elizabeth auf einer Reise durch Kenia gewesen; Churchill, der die Nachricht vom Verscheiden des Monarchen „*sitting up in bed with a cigar and surrounded by state papers*“<sup>96</sup> empfangen hatte und aufgrund seiner engen Bindung zum König in Tränen ausgebrochen war, hielt am Tag ihrer Rückkehr eine Rundfunkansprache, in der er das Anbrechen eines neuen Elisabethanischen Zeitalters verkündete.<sup>97</sup> Der darin mitschwingende und reichlich unbritische Pathos mochte darin begründet sein, dass das

---

94 Vgl. Briggs, *The BBC* (wie Anm. 35), 308.

95 Vgl. Briggs, *The BBC* (wie Anm. 35), 308.

96 Sandbrook, *Never Had It So Good* (wie Anm. 3), 41.

97 Vgl. Sandbrook, *Never Had It So Good* (wie Anm. 3), 40.



Vereinigtes Königreich nach dem Chaos der Nachkriegszeit ein aufrichtendes Ereignis benötigen konnte.

Die Entscheidung, die Krönung live zu übertragen, war nicht unumstritten gewesen; die führenden Köpfe der Politik hatten davon abgeraten, und nur auf den direkten Wunsch der jungen Königin hin erhielten die Fernsehkameras Zugang in die Westminster Abbey.<sup>98</sup> Ihre Übertragung resultierte nicht nur in einer kollektiven Massenbegeisterung im ganzen Land, sondern auch in einem enormen Bedeutungszuwachs des Fernsehens und einer beachtlichen Bestätigung der BBC:

*„...although only about three million people owned a set, the audience was estimated to have been between twenty and twenty-seven million people, over half of the adult population and easily a record. Since another twelve million people had listened to the coverage on the radio, there were therefore very few people who had not been swept up in the enthusiasm of the day.“<sup>99</sup>*

Die Krönung stellte eines der ersten großen Fernsehereignisse der Moderne dar<sup>100</sup> – und sie half der Etablierung des Fernsehens auch in einer anderen Hinsicht: Im Vorfeld hatten einige Fernsehhersteller die Möglichkeit angeboten, ihre Geräte zu mieten und obwohl es ein reichlich unbequemes Erlebnis gewesen sein mag, in einem vollen Raum mit allen Bekannten und Freunden auf einem Bildschirm von der Größe eines A4-Blattes einer winzigen Figur dabei zuzusehen, wie sie eine Krone aufgesetzt bekommt, beschlossen viele Briten, die gemieteten Geräte zu behalten.<sup>101</sup>

---

98 Vgl. Briggs, *The BBC* (wie Anm. 35), 274.

99 Sandbrook, *Never Had It So Good* (wie Anm. 3), 41.

100 Vgl. Aleida Assmann, *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*, Berlin 2011, 86f.

101 Vgl. Sandbrook, *Never Had It So Good* (wie Anm. 3), 360.

#### 4. *The Quatermass Experiment* (18. Juli – 22. August 1953)

Anderthalb Monate nach der Krönungszeremonien strahlte die BBC *The Quatermass Experiment* aus,<sup>102</sup> eine Science Fiction-Serie, die mehrere Nachfolgeprogramme erzeugte (in den 1950ern *Quatermass II*<sup>103</sup> und *Quatermass and the Pit*)<sup>104</sup> und viele der in den nächsten Jahrzehnten folgenden Programme maßgeblich beeinflussen sollte. Erschaffen wurde *The Quatermass Experiment* von dem Schriftsteller Nigel Kneale und dem österreichischen Regisseur Rudolph Cartier, die beide erst in den letzten beiden Jahren zur BBC gekommen waren und neue Impulse liefern konnten<sup>105</sup> – Kneale durch seine literarische Erfahrung, Cartier als früherer Kinoregisseur, der nach seiner Emigration aus Deutschland 1933 zum Fernsehen gekommen war. In der sechsteiligen Serie kehrt eine Rakete, die drei britische Astronauten als erste Menschen ins All gebracht hat, in einer Bruchlandung zurück auf die Erde. Nachdem das zerstörte Raumschiff von Professor Quatermass, dem Kopf hinter dem Experiment, und seinem Team geöffnet wird, entdecken diese, dass nur noch einer der drei Piloten, Victor Carroon, an Bord ist; obwohl die Schleuse des Raumschiffes während seines Fluges nicht geöffnet wurde, fehlt von den beiden anderen Crewmitgliedern jede Spur.<sup>106</sup> Immer deutlicher wird, dass es während des Fluges zu unerklärlichen Ereignissen gekommen ist; der schwer erkrankte Carroon mutiert allmählich zu einer unbekannt, pflanzenähnlichen Lebensform und wird von Polizei und Militär durch London gejagt. Eine Untersuchung durch Quatermass ergibt, dass Carroon durch das Verbreiten von Pflanzensporen das Ende der Menschheit besiegeln könnte; ein Appell des Wissenschaftlers an die verbliebene Menschlichkeit in dem außerirdischen Invasor bringt diesen im Finale schließlich dazu, sich selbst zu zerstören.

---

102 *The Quatermass Experiment* (TV-Serie, Regie: Rudolph Cartier, Autor: Nigel Kneale, Sender: BBC, Erstaussstrahlung: 18. Juli - 22. August 1953).

103 *Quatermass II* (TV-Serie, Regie: Rudolph Cartier, Autor: Nigel Kneale, Sender: BBC, Erstaussstrahlung: 22. Oktober 1955 - 26. November 1955).

104 *Quatermass and the Pit* (TV-Serie, Regie: Rudolph Cartier, Autor: Nigel Kneale, Sender: BBC, Erstaussstrahlung: 22. Dezember 1958 - 26. Januar 1959).

105 Vgl. Cooke, *British Television Drama* (wie Anm. 69), 20.

106 Vgl. Cooke, *British Television Drama* (wie Anm. 69), 21.

*The Quatermass Experiment* war eines jener Programme in den 1950ern, die fast ausschließlich live ausgestrahlt wurden. Umfangreiche Proben für Schauspieler und Kameraleute waren dafür im Vorfeld notwendig; obwohl die einzelnen Folgen jeweils nur etwa eine halbe Stunde dauerten, musste am Set eine eiserne Disziplin eingehalten werden. Gleichzeitig schuf dies auch eine ganz eigene Dynamik, die später durch aufgezeichnete Folgen verloren ging:

*„These aspects of live television, the excitement and nervous energy generated by doing a live performance which both the cast and production team knew was being watched live by millions of people [...] are central to gaining an understanding of the nature and impact of television drama...“*<sup>107</sup>

Ähnlich wie bei der Coronation schalteten Millionen von Zuschauern (viele davon bei ihren Freunden und Bekannten) ein, als die Titelmusik (dem Stück ‚Mars, Bringer of War‘ der Orchestersuite *The Planets* von Gustav Holst entnommen) das neue Drama ankündigte. Für das britische Fernsehrama als Genre bedeutete *The Quatermass Experiment* einen enormen Schritt nach vorne: *„[T]elevision drama in Britain finally broke free from the shadows of cinema, radio and the theatre to offer its first truly original production.“*<sup>108</sup> In Bezug auf die britische Science Fiction hinterließ *Quatermass* insofern seine Spuren, dass es als eines der ersten Formate einen Wissenschaftler als Helden etablierte. Die Bemühungen von Wissenschaftlern hatten im vergangenen Krieg etwa bei der Decodierung der deutschen Codes oder der Entwicklung von Militärtechnik eine große Rolle gespielt; in Folge waren die Leistungen britischer Geistesgrößen (die umgangssprachlich als ‚Boffins‘ bezeichnet wurden)<sup>109</sup> in der Nachkriegszeit (etwa bei der Entwicklung des Penicillins oder bei der Entdeckung der DNS-Doppelhelix) zu einem Quell des nationalen Stolzes geworden.<sup>110</sup> Zwar enthielt *Quatermass* auch eine Form der Wissenschaftskritik; schließlich wäre das ganze Unheil ohne die Bemühungen des in *The Quatermass Experiment* nicht nur positiv dargestellten gleich-

---

107 Cooke, *British Television Drama* (wie Anm. 69), 21.

108 Cooke, *British Television Drama* (wie Anm. 69), 20.

109 Vgl. Chapman, *Quatermass and the origins of British television sf* (wie Anm. 92), 28.

110 Vgl. Chapman, *Quatermass and the origins of British television sf* (wie Anm. 92), 28.

namigen Helden („*a selfish and deluded scientific genius*“)<sup>111</sup> unterblieben. Die späteren Fortsetzungen sahen dementsprechend auch außerirdische Invasionen, die von einer korrumpierten politisch-wissenschaftlichen Elite unterstützt wurden.<sup>112</sup> Doch etablierte *Quatermass* einen Topos des kühnen Wissenschaftlers in der britischen Science Fiction, der bis zum Ende des Kalten Krieges immer wieder rezipiert werden sollte.<sup>113</sup> Gleichzeitig waren die Serie und ihre Nachfolger nicht nur ein Beispiel für Science Fiction als gelungenes Programm für ein breites Publikum, sondern auch dafür, dass sich eine kreative und vielschichtige Umsetzung rechnen konnte:

[*Quatermass*] demonstrated the possibilities of *sf* written specifically for television that dealt with wider political, social, scientific and ethical issues [...and] proved that *sf*, intelligently treated, could win both popular and critical acclaim.”<sup>114</sup>

Die einzelnen Teile von *Quatermass* bahnten damit den Weg für spätere Programme wie *A for Andromeda*, *Doomwatch* oder *Doctor Who*.<sup>115</sup>

## 5. Das Ende des Monopols (1954–55)

Gleichzeitig zu jenen Erfolgen bahnte sich allerdings auch eine für die BBC ungünstige Entwicklung an; 1951 war die Labour-Regierung unter Attlee abgewählt worden und Churchill hatte erneut das Amt des Premierministers übernommen. Im Beveridge-Report, der die Grundlage für Attlees Wahlsieg gewesen war, war unter anderem kritisiert worden, dass die Monopolstellung der BBC nur eine einzelne Meinung zulasse und daher zu Mißbrauch führen könne.<sup>116</sup> Attlees Regierung hatte daher in ihrem letzten Regierungsjahr die Royal Charter nicht für zehn Jahre (wie bis dahin üblich gewesen) verlängert, sondern mit Blick auf eine mögliche Änderung des Rundfunksystems und die Schaffung eines zweiten

---

111 Sandbrook, *Never Had It So Good* (wie Anm. 3), 240.

112 Vgl. Sandbrook, *Never Had It So Good* (wie Anm. 3), 240.

113 Cook/Wright, ‚Futures past‘ (wie Anm. 26), 7.

114 Chapman, *Quatermass and the origins of British television sf* (wie Anm. 92), 45.

115 Vgl. Chapman, *Quatermass and the origins of British television sf* (wie Anm. 92), 45.

116 Vgl. Chapman, *Comparative Media History* (wie Anm. 89), 221.

Senders nur für fünf Jahre.<sup>117</sup> Die Konservativen nahmen dies zum Anlass, in der ersten Hälfte der 1950er die Monopolstellung der BBC erneut auf den Prüfstand zu stellen.

Tatsächlich hatten sich die Hörgewohnheiten der britischen Öffentlichkeit im Zweiten Weltkrieg geändert. Die in Großbritannien stationierten Truppen der Alliierten hatten eigene Truppensender mitgebracht, die ein Programm sendeten, wie es der kommerziellen Rundfunkvielfalt der Vereinigten Staaten entsprach. Dies war bei der britischen Bevölkerung auf eine gewisse Gegenliebe gestoßen; viele Radionutzer orientierten sich nach Kriegsende insofern um, dass sie ausländische Radiosender wie etwa das populäre Radio Luxembourg gegenüber der altmodischeren und paternalistischen BBC zu bevorzugen begannen.<sup>118</sup> Mit dem geweckten Interessen der Zuhörer im Rücken begannen die Tories nun, die Gründung eines kommerziellen Radio- und Fernsehbetriebes zu erörtern. Das schlechte Verhältnis zwischen Winston Churchill und der BBC – im Kern schon im Generalstreik ein Vierteljahrhundert zuvor, sowie in der Unterstützung begründet, die die BBC Churchills innerparteilichen Gegnern in der Zwischenkriegszeit entgegengebracht hatte – begann sich nun zu rächen. Den Ausschlag für die Schaffung einer neuen Anstalt gab die große Beliebtheit, die das Privatfernsehen bei vielen konservativen Politikern besaß.<sup>119</sup> Zwar gelang es der BBC, das Radiomonopol für weitere Jahrzehnte zu wahren; der Television Act von 1954 bahnte aber den Weg für die Aufbrechung des Monopols und die Einrichtung der Independent Television Authority (ITA), der Agentur, die die Schaffung des Independent Television (ITV) ein Jahr später beaufsichtigen sollte.<sup>120</sup> Anstelle des Monopols trat nun das Duopol zwischen ITV und der BBC, das bis 1982 andauern sollte, als sich den bis dann zwei Sendern der BBC (BBC 1 und BBC 2) und dem kommerziellen ITV der vierte Sender, Channel Four, dazu gesellen sollte.

---

117 Vgl. Briggs, *The BBC* (wie Anm. 35), 241.

118 Vgl. Cain, *The BBC* (wie Anm. 25), 72.

119 Vgl. Briggs, *The BBC* (wie Anm. 35), 285.

120 Vgl. Chapman, *Comparative Media History* (wie Anm. 89), 221.

## 6. Der ‚Competitor‘

Innerhalb der Corporation wurde ITV lange Zeit mit großer Verächtlichkeit als ‚The Competitor‘ bezeichnet, gegen den es verbissen anzukämpfen galt. Als am 15. Juni 1955 ITV mit einer großen Festlichkeit auf Sendung ging, zeigte die BBC dem Neuankömmling ihre Muskeln – und ließ am selben Abend in ihrer beliebten Radioserie *The Archers*<sup>121</sup> einen der Hauptcharaktere sterben.<sup>122</sup> Dieser „*ruthless masterstroke*“<sup>123</sup> zeigte Wirkung: Während die Einschaltquoten für ITV an diesem Abend etwa im fünfstelligen Bereich lagen (was auch damit zu tun hatte, dass der neue Sender vorerst nur im Großraum London empfangen werden konnte), erreichte die *Archers*-Episode eine Zuhörerschaft von neun Millionen – und verdrängte am folgenden Tag den neuen Sender aus der Berichterstattung der Zeitungen.<sup>124</sup> Zudem gab die BBC die Fortsetzung von *The Quatermass Experiment* in Auftrag; *Quatermass II* lief im Herbst 1955 an und war ebenfalls gedacht, den Konkurrent in die Schranken zu weisen.<sup>125</sup> Bedingt dadurch, dass viele Haushalte ITV nicht empfangen konnten, hatte die neue Anstalt in seinem ersten Jahr mit deutlichen Problemen zu kämpfen.<sup>126</sup> Dies sollte sich jedoch bis Ende des Jahrzehntes ändern; mit dem Ergebnis, dass ITV der BBC erfolgreich Zuschauer abjagen konnte. 1956 erreichte das Privatfernsehen schon ein gleich großes Publikum wie die BBC; im Jahr darauf brachen die Quoten der BBC abrupt ein und erreichten in der zweiten Jahreshälfte noch kurz zuvor für unmöglich gehaltene 28 Prozent.<sup>127</sup> Zwar stellte dies einen einmaligen Tiefpunkt dar; allerdings bewies dieser der älteren Anstalt immer deutlicher, dass sie umzudenken hatte, wenn sie den Markt nicht kampfflos aufgeben wollte.

---

121 *The Archers* (Radio-Serie, Regie und Autoren wechselnd, BBC Light Programme, später BBC Home Service, seit 1967 BBC Radio 4, Ausstrahlung 29. Mai 1950 bis heute).

122 Vgl. Rob Turnock, *Television and Consumer Culture. Britain and the Transformation of Modernity*, London–New York 2007, 39.

123 Sandbrook, *Never Had It So Good* (wie Anm. 3), 363.

124 Vgl. Sandbrook, *Never Had It So Good* (wie Anm. 3), 363.

125 Vgl. Chapman, *Quatermass and the origins of British television* (wie Anm. 92), 32.

126 Vgl. Turnock, *Television and Consumer Culture* (wie Anm. 122), 26.

127 Vgl. Briggs, *The BBC* (wie Anm. 35), 299.

## 7. Die Suezkrise (1956)

Das wohl aus britischer Perspektive folgenreichste Ereignis der 1950er Jahre war die von ägyptischer Seite durchgeführte Nationalisierung des Suezkanals und die darauf folgende militärische Intervention Israels, Großbritanniens und Frankreichs. Der Suezkanal war 1869 eröffnet worden und hatte seither der Suez Canal Company unterstanden, einer mit ägyptischer Erlaubnis geschaffenen Aktiengesellschaft, die allerdings zunehmend unter britischen und französischen Einfluß geraten war.<sup>128</sup> Nachdem anti-westliche Aufstände 1882 Alexandria erschütterten, hatte die britische Armee Ägypten besetzt, das erst nach dem Ersten Weltkrieg seine Unabhängigkeit wiedergewann – zumindest nominell, denn der britische Einfluss auf Ägypten blieb bis zur Absetzung des ägyptischen Königs durch eine Handvoll seiner Offiziere 1952 erhalten,<sup>129</sup> unter ihnen der zukünftige Machthaber Ägyptens, Gamel Abdel Nasser. Den Nationalisten um Nasser war die fortwährende Präsenz der Briten im Nahen Osten ein Dorn im Auge und das Verhältnis zwischen Großbritannien und Ägypten blieb konfliktreich<sup>130</sup>. Dieses Missverhältnis gipfelte, als Nasser seine Absicht bekannt gab, den Suezkanal zu nationalisieren und ihn besetzen ließ. In der Folge planten die Briten und Franzosen mit der israelischen Führung eine geheime Operation zur Rückgewinnung des Kanals: Die israelischen Streitkräfte sollten einen Angriff auf ägyptisches Territorium durchführen, woraufhin Großbritannien und Frankreich mit einer nach außen hin neutralen Polizeiaktion intervenieren und die Kanalzone besetzen sollten.<sup>131</sup> Nach der israelischen Attacke landete am 05. November 1956 ein anglo-französisches Expeditionskorp in der Kanalzone, „*claiming that they were peace-keepers trying to pre-empt an Israeli-Egyptian war*“.<sup>132</sup>

---

128 Vgl. Sandbrook, *Never Had It So Good* (wie Anm. 3), 2.

129 Vgl. Sandbrook, *Never Had It So Good* (wie Anm. 3), 3.

130 Vgl. Marr, *A History of Modern Britain* (wie Anm. 82), 149.

131 Vgl. Marr, *A History of Modern Britain* (wie Anm. 82), 150ff

132 Niall Ferguson, *Empire. How Britain Made the Modern World*, London 2004, 355.

Premierminister Anthony Eden hatte allerdings nicht damit gerechnet, dass die Vereinigten Staaten den Alleingang der beiden Verbündeten nicht nur nicht unterstützen, sondern das immer noch unter den finanziellen Folgen des Zweiten Weltkrieges leidende und auf amerikanische Geldspritzen angewiesene Großbritannien massiv unter Druck setzen würden.<sup>133</sup> Die USA sahen sich zu diesem Zeitpunkt noch als Protektor der arabischen Staaten und befürchteten eine verstärkte Einflussnahme der Sowjetunion in der Region. So kam es zu der paradoxen Situation, dass die USA gemeinsam mit der Sowjetunion ihre beiden Verbündeten dazu zwang, die Intervention in Ägypten abubrechen.<sup>134</sup>

Für die Briten war die Suezkrise ein schmerzlicher Beweis dafür, dass die Ära des Empires vorbei war; gleichzeitig sandte das peinliche Debakel ein Signal in das gesamte Kolonialreich.<sup>135</sup> Außenpolitische Aktionen waren nur noch im Bunde mit den USA möglich; Großbritannien hatte eine demütigende Lektion dafür erhalten. Ferner: Nach anfänglicher nationaler Begeisterung war die Stimmung im Vereinigten Königreich selbst gekippt; es war zu Demonstrationen und Protesten gekommen; zwei Mitglieder des Kabinetts hatten ihren Rücktritt erklärt und nach einer Zeit des Zögerns<sup>136</sup> hatte die Opposition einen Abbruch des Suez-Unternehmens gefordert.<sup>137</sup> Eine der kritischsten Stimmen während der Suezkrise war die BBC gewesen, die von Beginn an die britische Motivation hinterfragt hatte. Eigentlich war Eden ein der BBC gegenüber wohlgesonnener Politiker; seine Haltung war auf jeden Fall von größerer Sympathie geprägt als die seines Vorgängers, Winston Churchill.<sup>138</sup> Der während der Suezkrise unter großem Stress stehende Eden fühlte sich allerdings durch die widerspenstige Corporation vor den Kopf gestoßen und überlegte, sie an die Leine zu legen. Entsprechende Pläne sollten niemals umgesetzt werden, weshalb nicht klar ist, wie sehr diese Konfrontation

---

133 Vgl. Marr, *A History of Modern Britain* (wie Anm. 82), 156.

134 Vgl. Marr, *A History of Modern Britain* (wie Anm. 82), 157.

135 Vgl. Ferguson, *Empire* (wie Anm. 132), 356.

136 Tatsächlich hatte Labour nach der Besetzung des Kanals eine militärische Intervention befürwortet. Vgl. Sandbrook, *Never Had It So Good* (wie Anm. 3), 11.

137 Vgl. Moynahan, *Das Jahrhundert Englands* (wie Anm. 87), 232.

138 Vgl. Briggs, *The BBC* (wie Anm. 35), 317.



zwischen Regierung und British Broadcasting Corporation hätte eskalieren können. Wie der britische Journalist Andrew Marr beschreibt, gab es während und nach der Krise innerhalb der BBC Gerüchte, dass die Regierung so weit gegangen wäre, die BBC mit Gewalt zu übernehmen:

*„According to BBC lore, troops were placed in a building on the Strand, awaiting orders to take over the BBC’s external services in Bush House; meanwhile the Corporation’s engineers there had been issued with sledgehammers and told to destroy their own equipment rather than let it fall into the hands of Eden and the government.“<sup>139</sup>*

Obwohl diese Kolportage ins Reich der Legenden gehören mag, ist eindeutig, dass die britische Regierung und die BBC während der Suezkrise fast miteinander kollidiert wären und dass es einigen Regierungsverantwortlichen – darunter wohl auch Eden – danach gelüstete, der BBC die Flügel zu stutzen. Für den Premierminister selbst stellte sich die Krise als eine zu große Belastung heraus; von Krankheit gezeichnet trat Anthony Eden 1957 als Resultat des Suezdebakels von seinem Amt zurück.<sup>140</sup>

## 6. Ungewisse Aussichten

Die BBC beendete das Jahrzehnt ähnlich beschädigt wie die imperialen Ambitionen der Briten: Die Konkurrenz des ‚Competitors‘ ITV hatte sich nach anfänglichen Erfolgen als härter als prognostiziert erwiesen. Je mehr Haushalte in der Lage waren, beide Anstalten zu empfangen und eine Entscheidung zwischen ihnen treffen zu können, desto mehr zeigte sich, dass die britische Bevölkerung dem kommerziellen Fernsehen den Vorzug gab. 1957 sackte der Marktanteil der Corporation zwischenzeitlich auf 28 Prozent ab: Die nationale Institution, die mit großem Selbstbewusstsein in die 1950er gestartet war, musste sich nun immer mehr die Frage stellen, welchen Zweck sie noch erfüllen solle. Zwar gelang in den letzten Jahren des Jahrzehnts eine gewisse Restauration. Trotzdem sah die Zukunft für die BBC nicht besonders vielversprechend aus, als das Vereinigte Königreich das Jahrzehnt

---

<sup>139</sup> Marr, A History of Modern Britain (wie Anm. 82), 154.

<sup>140</sup> Vgl. Moynahan, Das Jahrhundert Englands (wie Anm. 87), 232.

begann, das für die Briten die wohl größten gesellschaftlichen Veränderungen in kurzer Zeit bergen sollte.

### III. *Doctor Who* wird geboren: Großbritannien und die BBC in den ‚Swinging Sixties‘ (1960–69)

#### 1. Die Anfänge der *Permissive Society*

Großbritannien konnte Anfang der 1960er als Land erscheinen, das in zwei verschiedene Richtungen gleichzeitig zu gehen schien. Während die Attlee-Regierung 1945 bis 1951 dem Land mit der Schaffung des National Health Service, der Verstaatlichung vieler Schlüsselindustrien und einem der größten Wohnungsbauprogramme Europas eine gehörige Portion Sozialismus auf den Weg in seine Nachkriegsjahre mitgegeben hatte – eine Entwicklung, die in den 1950ern unter verschiedenen Premierministern der Tories beibehalten und eigentlich erst in der Thatcher-Ära in den 1980ern beendet werden sollte – rekrutierten sich die Eliten des Landes, die Politiker, Bürokraten und Wissenschaftler, weiterhin aus der Mittel- und Oberschicht, wie etwa auch Sir Alec Douglas-Home, der kurzzeitige Premierminister, der im letzten Jahr der Tory-Herrschaft (1963–1964) den schwer erkrankten Harold Macmillan ablöste.<sup>141</sup>

Der weiterhin bestehende Elitismus äußerte sich auch im Schul- und Universitätswesen; Homes Nachfolger als Premierminister, Harold Wilson, war wie die meisten britischen Regierungschefs des 20. Jahrhunderts Abkömmling einer der drei traditionellen Universitäten der Elite des Landes: Oxford, Cambridge und Eton. Der Zweite Weltkrieg, den viele der sozialistischen und konservativen Politiker der folgenden Jahrzehnte im Militär oder im Staatsdienst erlebten, war in der britischen Gesellschaft immer noch allgegenwärtig, obwohl zwei Jahrzehnte seit seinem Ausbruch vergangen waren. Die Rationierung von Lebensmitteln hatte endgültig erst Mitte der 1950er Jahre geendet;<sup>142</sup> noch immer waren in den Innenstädten die Zerstörungen der deutschen Bomben sichtbar; und wo diese behoben

---

141 Vgl. Dominic Sandbrook, *White Heat. A History of Britain in the Swinging Sixties*, London 2010, xvi.

142 Vgl. Sandbrook, *Never Had It So Good* (wie Anm. 3), 99.

worden waren, erinnerten die *prefabs* – die in Massenerstellung gebauten Fertighäuser – und die in den letzten zehn Jahren hochgezogenen Wohntürme an die Wohnungsnot der Nachkriegszeit.<sup>143</sup> Der Geburtstag des greisen Kriegshelden Winston Churchill wurde jedes Jahr mit großen Feierlichkeiten begangen, die zu seinem 90. Geburtstag 1964 alles bisher Dagewesene übertrafen. Als Churchill im Jahr darauf starb, erlebte die Nation ein Staatsbe-gräbnis von gigantischen Ausmaßen, das – wie die Krönung der Königin 12 Jahre zuvor – im Fernsehen übertragen und von mehr als 25 Millionen Zuschauern gesehen wurde.<sup>144</sup>

Gleichzeitig deuteten sich sowohl außen- als auch innenpolitisch große Veränderungen an: Seit der Mitte der 1950er Jahre hatten sich in den meisten Kolonien nationalistische Befreiungsbewegungen gegründet, die dazu führten, dass Großbritannien nach und nach immer mehr Länder in die Unabhängigkeit entließ;<sup>145</sup> ein Umstand, dem auch Harold Macmillan 1960 mit einer Rede in Kapstadt Rechnung getragen hatte, als er vom „*wind of change [...] blowing through this continent*“ sprach, den die Briten wohl oder übel akzeptieren müssten: „*Whether we like it or not, this growth of national consciousness is a political fact.*“<sup>146</sup> Das Empire begann sich nach einem Jahrhundert aufzulösen; seine Überführung in den Commonwealth gelang nur einhergehend mit einer empfindlichen Reduzierung des britischen Einfluss.<sup>147</sup>

Im Vereinigten Königreich selbst begannen unterschiedliche Ansätze zur Liberalisierung der Gesellschaft, die sich gegen die Todesstrafe, die Kriminalisierung Homosexueller und die Zensur richteten. Ein Schlüsselereignis im Kampf gegen die Zensur war der *Lady Chatterley's*

---

143 Vgl. Marr, *A History of Modern Britain* (wie Anm. 82), 74f.

144 Vgl. Sandbrook, *White Heat* (wie Anm. 141), xv.

145 Bzw. entlassen musste. Die vielschichtige Darstellung einer weniger einvernehmlichen Machtübergabe findet sich in der Masterarbeit eines Kommilitonen: Alexander Hercht, „*We Are Here To Stay*“. Die umkämpfte Dekolonisation am Beispiel des Ausnahmezustands in der Siedlerkolonie Kenia 1952-1960, 2010.

146 Vgl. Marr, *A History of Modern Britain* (wie Anm. 82), 189.

147 Vgl. Marr, *A History of Modern Britain* (wie Anm. 82), 352f.

*Lover Trial* 1960: In diesem Gerichtsprozess wurden die Herausgeber des gleichnamigen Erotikromans, Penguin Books, wegen der Verbreitung von Obszönitäten angeklagt, jedoch von einer Jury freigesprochen, nachdem zahlreiche prominente Briten – darunter „*Oxbridge professors, clergymen, famous writers, a future Tory MP, and a poet laureate*“<sup>148</sup> – in den Zeugenstand getreten waren, um den literarischen Wert des Buches zu verteidigen.<sup>149</sup> Als der Bischof von Woolwich, John Robinson, vom Staatsanwalt gefragt wurde, ob es sich um ein Buch handele, welches Christen lesen sollten, bejahte der progressive Anglikaner diese Frage, ohne mit der Wimper zu zucken.<sup>150</sup> Obwohl argumentiert wurde, dass die ‚Swinging Sixties‘ mit ihrer Betonung sexueller Freizügigkeit und gesellschaftlicher Emanzipation mit voller Wucht erst nach dem Wahlsieg Harold Wilsons 1964 einsetzen,<sup>151</sup> lässt sich in diesem Ereignis der Beginn der sogenannten ‚Permissive Society‘ erkennen, die als Oberbegriff die umfassende Modernisierung der Gesellschaft und das Aufbrechen der Prüderie in Großbritannien zusammenfasst.<sup>152</sup>

## 2. Die BBC unter Hugh Carleton Greene (1960–69)

1960 markierte auch den Amtsantritt von Hugh Carleton Greene, dem neuen Director-General der BBC, der der Corporation nach den demütigen Erfahrungen der 1950er zu neuem Schwung verhelfen und einer der maßgeblichen Protagonisten der britischen Liberalisierung werden sollte. Greene hatte schon früh negative Erfahrungen mit Zensur und der staatlichen Einflussnahme auf die Medien gemacht: Als Korrespondent des Daily Telegraph in Berlin war er 1939 von den Nationalsozialisten des Landes verwiesen worden.<sup>153</sup> Nach Kriegsende war Greene nach Deutschland zurückgekehrt und hatte beim Neuaufbau des deutschen Rundfunks in der britischen Besatzungszone geholfen, den er – gleich der BBC –

---

148 Marr, A History of Modern Britain (wie Anm. 82), 260

149 Vgl. Marr, A History of Modern Britain (wie Anm. 82), 259ff

150 Vgl. Sandbrook, Never Had It So Good (wie Anm. 3), xii.

151 Vgl. Robb, Timeless Adventures (wie Anm. 4), 47.

152 Vgl. Sandbrook, White Heat (wie Anm. 141), 338.

153 Vgl. Briggs, Governing the BBC (wie Anm. 49), 124.

dem staatlichen Einfluss entziehen wollte, was allerdings angesichts des Widerstandes in den neuen deutschen Parteien ein kompliziertes Unterfangen werden sollte:

„Der deutsche Rundfunk sollte wie die BBC unabhängig von Staat und Parteien sein, sollte sich als kritische Instanz der Öffentlichkeit verstehen und auch Regierungen und Parlament beurteilen dürfen. Es erstaunt, wie nachdrücklich [Greenes] Verständnis gegen obrigkeitsstaatliche Vorstellungen in den deutschen Parteien durchgesetzt werden mußte. Für diese war es noch in den fünfziger Jahren unverständlich, daß der Rundfunk staatliche Verwaltungen kritisieren durfte.“<sup>154</sup>

Nach seiner erneuten Rückkehr nach Großbritannien hatte Greene eine Karriere in der BBC begonnen, die schließlich im Posten des Director-General gipfelte; im Amt angekommen, unternahm Greene alles Denkbare, um seinen Radio- und Fernsehautoren den Rücken freizuhalten. Unter seiner Ägide entstanden kontroverse Programme wie die Comedyserie *Till Death Do Us Part*<sup>155</sup> (1965–68, 1970, 1972–75, die Idee dazu wurde später als *Ein Herz und eine Seele* nach Deutschland exportiert), in dem ein Tory-wählender Arbeiter mit seinen chauvinistischen und rassistischen Vorurteilen parodiert wurde;<sup>156</sup> oder das Fernsehrama *Cathy Come Home*<sup>157</sup> (1966), das den gesellschaftlichen Abstieg im unteren Drittel der Gesellschaft thematisierte.<sup>158</sup> Ein von Millionen jeden Sonntag zur Mittagszeit gehörtes Radioformat war *Round The Horne*<sup>159</sup> (1965–68), eine Comedysendung, zu deren beliebtesten Charakteren das ziemlich offensichtlich schwule Pärchen Julian und Sandy gehörte: Zwar artikulierten sich die beiden betont campen Figuren in Doppeldeutigkeiten und Innuendos

---

154 Knut Hickethier, *Geschichte des deutschen Fernsehens*, Stuttgart–Weimar 1998, 64f.

155 *Till Death Us Do Part* (TV-Serie, Autor: Johnny Speight, Produktion: Dennis Main Wilson, David Croft, Graeme Muir, Erstausstrahlung: 22. Juli 1965 - 16. Dezember 1975).

156 Vgl. Brett Mills, *Till Death Us Do Part*, and *All in the Family*, in: Glen Greeber, *Fifty Key Television Programmes*, London 2004, 208–212, 208f.

157 *Cathy Come Home* (Fernsehfilm, Autor: Jeremy Sandford, Regie: Ken Loach, BBC, Erstausstrahlung: 16. November 1966).

158 „...one of the most famous and controversial dramas to be broadcast on British television [...in] a time when committed, socially confrontational and politically motivated drama consistently found its way onto the small screen.“ Catrin Prys, *Cathy Come Home*, in: Glen Greeber, *Fifty Key Television Programmes*, London 2004, 40–44, 40.

159 *Round the Horne* (Radio-Serie, Autoren: Barry Took, Marty Feldman, Johnnie Mortimer, Brian Cooke, Donald Webster, Produzenten: Jakes Brown, John Simmonds, BBC Light Programme, seit 1967 BBC Radio 2, Erstausstrahlung: 07. März 1965 - 09. Juni 1968).

oder benutzten Vokabeln und Euphemismen aus dem Rotlichtmilieu, die von vielen Zuhörern nicht als solche erkannt wurden. Trotzdem stellte dies einen Tabubruch in einer Gesellschaft dar, die Homosexualität zwar zunehmend duldete, sie allerdings erst 1967 (in England und Wales, bei freiwilligen Handlungen zwischen Männern über 21) entkriminalisierte.<sup>160</sup> Ein Jahr, bevor Hugh Greene Director-General wurde, hatte er bei einer Rede in Frankfurt seine Überzeugung bekundet, dass das Fernsehen einen Spiegel (*mirror*) der sich wandelnden Gesellschaft darstellen müsse,

*„...whether what is reflected in the mirror is bigotry, injustice and intolerance or accomplishment and inspiring achievement. I only want the mirror to be honest, without any curves, and held with as steady a hand as may be.“*<sup>161</sup>

Mit dieser Einstellung unterschied sich Hugh Greene deutlich von dem paternalistischen ersten Director-General John Reith; paradoxerweise bewunderte Greene (unter dessen Ägide das erste Mal das Wort ‚Fuck‘ im Fernsehen fiel)<sup>162</sup> den konservativen Reith dafür, dass dieser der BBC ihre Unabhängigkeit beschert hatte und versuchte zeitweise *„to make his peace – and that of the BBC – with Reith, on the basis that they both shared a belief in independent public broadcasting“*;<sup>163</sup> wobei Greenes liberale Haltung trotz seiner eindeutigen Freundschaftsangebote schließlich zum Bruch mit dem inzwischen über siebzigjährigen Gründervater der BBC führen sollte.<sup>164</sup>

Doch war eine freie BBC, die sich zum Organ einer wandelnden Gesellschaft machte, nicht das einzige Ziel, das Hugh Carleton Greene verfolgte: Es galt, im Wettbewerb mit ITV zu bestehen, und obwohl Programme wie *Till Death Us Do Part* nicht nur kritische Inhalte befördern, sondern auch große Quotenerfolge erzielen konnten, setzte die BBC in den 1960ern auch auf vergleichsweise unkontroverse Inhalte wie die Krimiserie *Z-Cars*<sup>165</sup> (1962–

160 Vgl. Sandbrook, *White Heat* (wie Anm. 141), 497.

161 Zitiert nach Briggs, *The BBC* (wie Anm. 35), 330f.

162 Vgl. Whittaker, *How the BBC pictured itself* (wie Anm. 28), 152.

163 Briggs, *The BBC* (wie Anm. 35), 331.

164 Vgl. Briggs, *Governing the BBC* (wie Anm. 49), 37f.

165 *Z-Cars* (TV-Serie, Konzeption: Troy Kennedy Martin, Allan Prior, Regie und Autoren wechselnd, BBC,

78) oder die Comedyserie *Steptoe And Son*<sup>166</sup> (1962–1965), bei denen eher die Unterhaltung im Vordergrund stand.

### 3. Rollback: Mary Whitehouse und ‚Clean Up TV‘

Jedoch stießen die großen sozialen Veränderungen der 1960er und die Liberalisierung der Gesellschaft auch auf große Vorbehalte in der Bevölkerung: Selbst in der Labour Party standen nach 1964 noch viele Parlamentarier den Reformprojekten skeptisch gegenüber, und Roy Jenkins, der Minister, der die Legalisierung der Homosexualität vorantrieb und die Abschaffung der Todesstrafe begleitete, musste sich Mehrheiten oft mühsam organisieren.<sup>167</sup> Auch die liberale Haltung des anglikanischen Klerus wurde an der Basis mit Widerwillen und sogar blankem Hass begrüßt, der sich in zahlreichen wuterfüllten Briefen an vermeintlich die Kirche ausverkaufende Geistliche niederschlug.<sup>168</sup> Eine der prominentesten Figuren jener konservativen Allianz, die sich in den 1960er parallel zur *Permissive Society* bildete und die den sich ankündigenden Zusammenbruch Großbritanniens verhindern wollte, war die christliche Lehrerin Mary Whitehouse, die 1964 die ‚Women of Britain Clean Up TV Campaign‘ begründete, um die Verbreitung des Schmutzes im Fernsehen zu bekämpfen.<sup>169</sup>

Im Fokus von Whitehouse standen dabei vor allem die Darstellung von Sex und Gewalt, sowie die zunehmenden verbalen Obszönitäten; die Serie *Till Death Us Do Part* attackierte sie bezeichnenderweise nicht wegen der rassistischen Äußerungen von Alf Garnett, sondern wegen der Verwendungen von Zoten und Schimpfwörtern.<sup>170</sup> Ihre Kampagnen gegen die BBC – und hierbei vor allem gegen Hugh Carleton Greene, den sie als das Grundübel

---

Erstausstrahlung: 02. Januar 1962 - 20. September 1978).

166 *Steptoe and Son* (TV-Serie, Autoren: Ray Galton, Alan Simpson, Regie: Duncan Wood, Erstausstrahlung: 04. Januar 1962 - 26. Dezember 1974).

167 Vgl. Marr, *A History of Modern Britain* (wie Anm. 82), 254–256.

168 Vgl. Dominic Sandbrook, *State of Emergency. The Way We Were: Britain 1970–1974*, London 2011, 465.

169 Vgl. Sandbrook, *White Heat* (wie Anm. 141), 576ff.

170 Vgl. Sandbrook, *State of Emergency* (wie Anm. 168), 460f.



ausmachte<sup>171</sup> –, die von ihr einberufenen landesweiten Veranstaltungen, die zahlreichen Protestbriefe der von ihr gegründeten National Viewers and Listeners Association und ihr göttlicher Zorn (so beschimpfte sie die Verantwortlichen der BBC nach einem Bibelsalm als ‚taube Nattern‘)<sup>172</sup> wurden von der Corporation lange Zeit ignoriert. Greene tendierte dazu, „to refuse to recognize the very existence of Mrs Whitehouse”,<sup>173</sup> wobei es Anzeichen dafür gibt, dass er sich (trotz aller nach außen hin zur Schau gestellten Gleichmut) die Kreuzzüge von Whitehouse durchaus zu Herzen nahm; „Greene [...] reportedly kept a nude cartoon of her with (oddly) five breasts, and used to amuse himself by throwing darts at it.“<sup>174</sup>

#### 4. Die Konzeption von *Doctor Who* (1962–63)

Es war der BBC in den ersten Jahren des neuen Jahrzehnts gelungen, dem Privatfernsehen Zuschauer abzujagen; gleichzeitig hatte ein Komitee um den britischen Industriellen Sir Harry Pilkington von 1960 bis 1962 die Folgen des Television Acts von 1954 untersucht und war zu dem Ergebnis gekommen, dass die BBC ihre Aufgabe als Rundfunkanstalt vorbildlich erfüllte, während der resultierende Pilkington-Report der kommerziellen Konkurrenz – mit ihren Werbeunterbrechungen und dem niedrigeren Niveau der Programme – schlechte Noten ausstellte.<sup>175</sup> Der Wind begann sich im Sinne der Corporation zu wenden, was auch darin Ausdruck fand, dass es 1962 die BBC war, die ITV einen begabten Fernsehproduzenten abwarb, während in den Vorjahren eher ein Brain Drain in die umgekehrte Richtung stattgefunden hatte.<sup>176</sup> Sydney Newman, ein Kanadier, der gegen Ende der 1950er nach Großbritannien gekommen war, verfügte in Fernsehkreisen über einen vorzüglichen Ruf, weswegen seine auf direkte Intervention Hugh Greenes zurückzuführende Anstellung eine Signal-

---

171 Vgl. Briggs, *The BBC* (wie Anm. 35), 332.

172 Vgl. Briggs, *Governing the BBC* (wie Anm. 49), 21.

173 Briggs, *The BBC* (wie Anm. 35), 338.

174 Sandbrook, *State of Emergency* (wie Anm. 168), 459.

175 Vgl. Briggs, *The BBC* (wie Anm. 35), 326.

176 Vgl. Cull, ‚Bigger on the inside...?‘ (wie Anm. 6), 96.

wirkung besaß: Für ITV hatte Newman 1960 die Fernsehserie *The Avengers*<sup>177</sup> geschaffen, die zu einem der populärsten Fernsehprogramme des Jahrzehnts werden und inspirierend auf eine ganze Generation von Fernsehschaffenden wirken sollte. Gleichzeitig blieb der Neankömmling in seinen ersten Jahren in der BBC unter seinen Mitarbeitern umstritten („*due to being younger, better paid, outspoken, and (maybe worst of all) ‚foreign‘*“).<sup>178</sup> An *Cathy Come Home*, dem prägnanten Drama des noch jungen Regisseurs Ken Loach, hatte Newman mitgewirkt und damit einen ersten Erfolg im Auftrag des öffentlich-rechtlichen Fernsehens erzielt; seine nächste Aufgabe sollte das Konzipieren einer populären Fernsehserie für einen Slot am Samstagabend sein.<sup>179</sup>

Im Kampf um die Quoten zwischen BBC und ITV stellte die samstägliche Teatime einen der Hauptschauplätze dar. Mit der Installation zweier populärer Programme, der Sportreportage *Grandstand*<sup>180</sup> (1958–2007) und dem Musikprogramm *Juke Box Jury*<sup>181</sup> (1959–67) war es der BBC zwar gelungen, am frühen Samstagabend eine solide Zuschauerbasis zu gewinnen. Problematisch war hierbei, dass sich beide Programme an verschiedene Alters- und Zielgruppen richteten;<sup>182</sup> um ein Abschalten der Zuschauer zu vermeiden, hatte man in den vorhergehenden Jahren versucht, ein vermittelndes Programm zwischen ihnen einzuführen, das ein möglichst breites Publikum an den Bildschirm fesseln sollte, wobei bisherige Experimente mit einer Comedysendung, verschiedenen Cartoons und Fernsehfilmen unbefriedigend geblieben waren. Dass Newman und seine Mitstreiter schnell auf ein Science Fiction-Format als Lückenfüller mit Breitenwirkung kamen, verwundert nur auf den ersten

---

177 *The Avengers* (wie Anm. 5).

178 Robb, *Timeless Adventures* (wie Anm. 4), 19.

179 Vgl. Jonathan Bignell, *The child as addressee, viewer and consumer in mid-1960s Doctor Who*, in: David Butler (Hg.), *Time And Relative Dissertations In Space. Critical Perspectives on Doctor Who*, Manchester 2007, 43–55, 44.

180 *Grandstand* (TV-Sportsendung, Konzeption: Paul Fox, Bryan Cowgill, BBC, Ausstrahlung: 11. Oktober 1958 - 28. Januar 2007).

181 *Juke Box Jury* (TV-Panelshow, Produktion: Russell Turner, BBC, Ausstrahlung: 01. Juni 1959 - 27. Dezember 1967).

182 Vgl. Bignell, *The child as addressee, viewer and consumer in mid-1960s Doctor Who* (wie Anm. 179), 44.

Blick: In den letzten Jahren hatten Science Fiction-Serien wie *The Quatermass Experiment* und seine Neuauflagen Erfolge erzielen können;<sup>183</sup> zwei der meistgelesenen Bücher der letzten Jahrzehnte waren die Dystopien von George Orwell und Aldous Huxley gewesen; zu den zahlreichen Liebhabern von literarischen Zukunftsvisionen gehörten nicht nur Fernsehmacher wie Sydney Newman, sondern auch Vertreter aller Altersklassen und Schichten, allen voran Winston Churchill.<sup>184</sup> Ihren ersten Science Fiction-Film hatte die BBC tatsächlich schon 1938, im Vorkriegsfernsehen, ausgestrahlt: Es war eine Adaption des Theaterstücks *RUR* des tschechischen Autors Carel Kapek.<sup>185</sup> 1961 war die siebenteilige Serie *A for Andromeda*<sup>186</sup> erfolgreich gewesen und hatte den Blick des BBC-Staffs auf das Potential des Genres gelenkt. Allerdings gab es auch Beispiele dafür, wie man es nicht machen sollte: Eine ganze Flut von B-Movies aus Hollywood, zu deren berüchtigsten Ed Woods *Plan 9 From Outer Space* (1959) gehört, hatte in den Vorjahren mit hölzernen Schauspielern und unglaublichen Szenarien die Schwellen des Genres immer weiter gesenkt. Als Newman mit einem Team die Konzeption der noch namenlosen Science Fiction-Serie begann, wurden deshalb Ziele wie eine möglichst große Faktentreue und der Verzicht auf die klassischen „*Bug Eyed Monsters*“ und Roboter aus anderen Science Fiction-Formaten vorgegeben.<sup>187</sup>

Schon 1962 hatten zwei Researcher der BBC verschiedene Romanvorlagen von größtenteils amerikanischen Autoren nach verwertbaren Materialien gesichtet; am brauchbarsten erwies sich die Zeitreisefabel *Guardians of Time* des US-Autoren Poul Anderson, die in ihrem

---

183 Vgl. Kapitel II.

184 Churchill war ein besonderer Fan von H.G. Wells, von dem er alle Romane gelesen hatte und über den er 1931 einen Essay im *Sunday Pictorial*, dem Vorgänger der *Sunday Mail* verfasste. Vgl. Paul K. Alkon, „‘Shall We All Commit Suicide?’ Winston Churchill and the Scientific Imagination“, in: *Finest Hour – Journal of The Churchill Center and The International Churchill Societies* 94, 1997, 22. Online verfügbar: <https://www.winstonchurchill.org/images/finesthour/Vol.01%20No.94.pdf>, abgerufen am 02. April 2012.

185 Vgl. Cook/Wright, ‚Futures past‘ (wie Anm. 26), 5.

186 *A for Andromeda* (TV-Serie, Autoren: Fred Hoyle, John Elliot, Regie: Michael Haynes, BBC, Erstaussstrahlung: 03. Oktober - 14. November 1961).

187 „*American science fiction also served as a negative model for the BBC through the dreaded Hollywood B-movie. The script department stressed that it was looking for stories that did not feature ‚Bug Eyed Monsters... or Tin Robots (since the audience must always subconsciously say “my goodness, there’s a man in there and isn’t he playing the part well”)*“ Cull, *Tardis at the OK Corral* (wie Anm. 8), 53f.

Abschlußbericht besonders hervorgehoben wurde.<sup>188</sup> Damit war eine der Zutaten für *Doctor Who*, das Thema des Zeitreisens, schon vorgegeben; gleichzeitig bot sich damit in einer Zeit, in der das britische Fernsehen um eine eigene Identität rang, die Möglichkeit, auf eine in Großbritannien etablierte Trope zurückzugreifen, die der viktorianische Autor H. G. Wells mit *The Time Machine* maßgeblich geprägt hatte.<sup>189</sup> Mit den verstreichenden Wochen kristallisierten sich für Newman, sein Autorenteam und die hinzugekommene Produzentin Verity Lambert (damals im übrigen noch die einzige weibliche Produzentin der BBC)<sup>190</sup> immer mehr Details der neuen Show heraus: Die Zeitmaschine der Serie sollte nicht nur einen Reisenden (wie im Roman von Wells), sondern eine größere Gruppe transportieren; sie sollte nicht nur in der Zeit, sondern auch im Raum reisen können.<sup>191</sup> Die Gruppe der Reisenden entstand mit sehr klaren Konzeptionen: Um dem jüngeren Publikum von *Juke Box Jury* eine Möglichkeit der Identifikation zu bieten, sollte ein Teenager an Bord vertreten sein; gefolgt von zwei jüngeren Erwachsenen (zum einen für die entsprechende Altersgruppe, zum anderen, da der junge Mann und die junge Frau wiederum für Teenager – als *role models* und Projektionsfläche von Ambitionen – ansprechend sein konnten).<sup>192</sup> Der vierte Passagier sollte ein älterer Mann sein, gleichzeitig der Pilot der Zeitmaschine; eine Figur, umgeben von Mysterien, die es nach und nach zu enthüllen galt. Die Mysteriösität des Zeitreisenden stand schon fest, bevor sein Charakter seine endgültige Ausformung erhielt; eine der Skizzen dazu sah ihn als einen maschinenstürmerischen Gelehrten, der die Zukunft aufhalten wolle, nicht unähnlich dem Bild vom fortschrittsfeindlichen Intellektuellen, wie es ein paar Jahre zuvor C.P. Snow in seiner berühmten Rede *Lecture* gezeichnet hatte.<sup>193</sup> Newman intervenierte hier direkt; der Hauptprotagonist mochte exzentrisch und von skurriler Art, sollte aber kein „*reactionary*“ sein,<sup>194</sup> da dies nicht zum Geist der Zeit gepasst hätte.

---

188 Vgl. Cull, ‚Bigger on the inside...?‘ (wie Anm. 6), 96.

189 Vgl. Robb, *Timeless Adventures* (wie Anm. 4), 28.

190 Vgl. Sandbrook, *Never Had It So Good* (wie Anm. 3), 684.

191 Vgl. Cull, ‚Bigger on the inside...?‘ (wie Anm. 6), 96.

192 Vgl. Bignell, *The child as addressee, viewer and consumer in mid-1960s Doctor Who* (wie Anm. 179), 44.

193 C. P. Snow, *The Two Cultures and the Scientific Revolution. The Rede Lecture 1959*, Cambridge 1960.

194 Vgl. Robb, *Timeless Adventures* (wie Anm. 4), 26

Es mag verblüffen, dass eine Serie wie *Doctor Who*, der oft ein gewisser Charme der Improvisation bescheinigt wurde, so gewissenhaft und buchstäblich am Reißbrett konzipiert wurde. Augenscheinlich ist auch, dass viele Elemente, die selbst in der modernen Version der Serie noch zu finden sind, schon seit ihrer ersten Folge vorhanden waren. Die Idee, dass das Raumschiff eine größere Innen- als Außenseite haben sollte und dass diese Außenseite die Tarnung einer Police Box haben sollte (einem 1963 an vielen Straßenecken noch allgegenwärtigen kleinen Gebäude der Polizei, das als Unterstand, Telefonzelle und zeitweiliger Aufbewahrungsort für Verhaftete diente), gehört ebenso dazu<sup>195</sup> wie die gleichermaßen markante wie fremdartige Titelmusik des Programms, die vom *BBC Radiophonic Workshop* geschaffen wurde und eine der ersten Verwendungen elektronischer Musik im Fernsehen markiert.<sup>196</sup> Die Konzeption der Tardis (wie das Raumschiff genannt werden sollte) sollte die Sehgewohnheiten der Zuschauer herausfordern – und war ebenso einem geringen Budget wie der Feststellung geschuldet, dass die an Drähten aufgehängten Raumschiffmodelle anderer Serien als solche deutlich zu erkennen waren. Die Erkennungsmusik wiederum sollte ein Gefühl der Fremdartigkeit erzeugen und die angestrebte Modernität des Programms signalisieren. Zwar wurden Serien Anfang der 1960er nicht mehr live gesendet; die hohen Kosten des Filmmaterials und die Aufwendigkeit des Schneidens verlangten allerdings, dass die meisten Szenen als ein einziger Take aufgezeichnet wurden. Dies schuf eine gewisse Theateratmosphäre und war auch der Grund dafür, dass Fernsehserien ohne lange Vorlaufzeit entstanden. Im September, nur zwei Monate vor der Erstausstrahlung, waren alle Schauspieler gecastet worden und der Pilotfilm wurde abgedreht.<sup>197</sup> Die Rolle des Doctors

---

195 Vgl. Robb, *Timeless Adventures* (wie Anm. 4), 29.

196 Vgl. Tulloch/Alvarado, *Doctor Who* (wie Anm. 14), 18f.

197 Vgl. Robb, *Timeless Adventures* (wie Anm. 4), 37.

war an den davor eher als *tough guy* bekannten Schauspieler William Hartnell gegangen,<sup>198</sup> der die Produzentin Verity Lambert aufgrund seiner Vielseitigkeit überzeugen konnte.<sup>199</sup>

## 5. William Hartnell an Bord der Tardis

In der am 23. November 1963 ausgestrahlten Pilotfolge ‚An Unearthly Child‘<sup>200</sup> wurden die Prämissen des Formats aufgestellt: Den beiden Lehrern Ian Chesterton und Barbara Wright fällt im London des Jahres 1963 auf, dass eine ihrer Schülerinnen, Susan (das titelgebende ‚unirdische Kind‘), einerseits Fähigkeiten in verschiedenen Schulfächern besitzt, die die ihrer Lehrer überschreiten, andererseits viele Gegebenheiten der britischen Gesellschaft nicht kennt. Als sie ihr nach der Schule auf einen verlassenen Schrottplatz folgen, verlieren sie ihre Spur und finden nur einen abweisenden und zwielichtigen älteren Mann und eine blaue Police Box vor. Diese entpuppt sich im Inneren als futuristisches Raumschiff, gesteuert von dem als ‚Doctor‘ vorgestellten, misstrauischen Großvater des Mädchen. Beide geben sich als Angehörige einer überlegenen Zivilisation zu erkennen, die im Exil und abgeschnitten von ihrem eigenen Planeten sind. Um eine Entdeckung durch die Polizei zu vermeiden, entführt der Doctor die beiden Lehrer und seine Enkelin in die Steinzeit. Die Rezeption der ersten Episode war verhalten positiv; vor allem die modernen Soundeffekte wurden vom Publikum mit einer gewissen Faszination aufgenommen.<sup>201</sup> 4,4 Millionen Zuschauer schalteten bei der Premiere ein, was ein etwas durchwachsenes Ergebnis war, wobei es bei der letzten Episode der ersten Folge drei Wochen später schon 6,4 Millionen waren.<sup>202</sup> Aber ein Durchbruch war dem neuen Programm noch nicht gelungen. Dies sollte sich mit der nächsten Folge ändern.

---

198 So hatte Hartnell in dem ersten Film der *Carry On*-Reihe, *Carry On Sergeant* einen ebensolchen gespielt; eine weitere militärische Rolle war die des Sgt Major Percy Bullimore in der Comedyserie *The Army Game* (TV-Serie, Autor: Sid Colin, Larry Stephens, John Jowett et al., ITV, Erstausstrahlung: 19. Juni 1957 – 20. Juni 1961).

199 Vgl. Tulloch/Alvarado, *Doctor Who* (wie Anm. 14), 17.

200 ‚An Unearthly Child‘, alternative Titel: ‚100,000 BC‘ und ‚The Tribe of Gum‘ (001, Regie: Warin Hussein, Autoren: Anthony Coburn, C. E. Webber, 4 Episoden, BBC, Erstausstrahlung: 23. November – 14. Dezember 1963).

201 Vgl. Cull, ‚Bigger on the inside...‘ (wie Anm. 6), 98.

202 Vgl. Robb, *Timeless Adventures* (wie Anm. 4), 41.

„The Daleks“<sup>203</sup> (die Folge ist auch unter den anderen Titeln ‚The Mutants‘ und ‚The Dead Planet‘ bekannt) wurde als Siebenteiler vom 21. Dezember 1963 bis zum 01. Februar 1964 ausgestrahlt und führte zu Auseinandersetzungen zwischen Sydney Newman und Verity Lambert. Die von dem Science Fiction-Autor Terry Nation konzipierten Schurken der Folge, die auf einem postapokalyptischen Planeten spielt, entsprachen ziemlich allem, was Newman bei *Doctor Who* vermeiden wollte: Sie waren die klassischen Bug-Eyed Monsters, deren üble Absichten den Plot vorantreiben und die am Schluß besiegt werden müssen – in einer an B-Movies erinnernden Wende, in der die Besatzung der Tardis die pazifistischen Gegner der Daleks zu den Waffen ruft, ihnen Nachhilfe in Kriegsführung gibt und schließlich den Genozid an den grausamen Mutanten anführt. Newman war über die Verwässerung seiner Idee von seriöser Science Fiction erbost;<sup>204</sup> das Publikum hatte indes eine andere Meinung dazu. Die letzten beiden Episoden der Folge wurden von über zehn Millionen Zuschauern gesehen; die Briten waren begeistert von den Daleks und diese Begeisterung nutzte und befeuerte die BBC mit dem Verkauf zahlreicher Merchandise-Artikel:

*„The semi-robotic Daleks [...] proved a popular sensation. Woolworths sold over a million Dalek badges, for example, over Christmas 1964, and the following year the BBC issued licences for another ninety Dalek-themed products, from clockwork model Daleks to Dalek suits and astro-ray Dalek guns.“*<sup>205</sup>

Spätere Versuche, die Popularität der Daleks zu erklären, waren vielschichtig: Einerseits wurde immer wieder angeführt, dass eine Spezies von mutierten Cyborgs, die alle anderen Rassen des Universums auslöschen wollen, sehr deutliche Analogien zu den Nazis aufweise – und dementsprechend ihre Bekämpfung eine Wiederbelebung des britischen Weltkriegserlebnis darstelle:

---

203 ‚The Daleks‘, alternative Titel: ‚The Mutants‘ und ‚The Dead Planet‘ (002, Regie: Richard Martin, Christopher Barry, Autor: Terry Nation, 7 Episoden, BBC, Erstausstrahlung: 21. Dezember 1963 – 01. Februar 1964).

204 Vgl. Tulloch/Alvarado, *Doctor Who* (wie Anm. 14), 42.

205 Sandbrook, *Never Had It So Good* (wie Anm. 3), 391f.

„If Doctor Who reflected one historical experience, it was the Second World War, especially when it came to the Daleks. These regimented creatures were thinly veiled re-incarnations of the Nazis. Their catchphrase – ‘Exterminate, Exterminate’ – echoed the vocabulary of the holocaust, topical in 1963 as a result of the Adolf Eichmann trial. Through the Daleks, Doctor Who relived Britain’s ‘finest hour’, resisting and defeating the Nazis.“<sup>206</sup>

Mitte der 1960er war der Zweite Weltkrieg in Großbritannien noch so präsent, dass Anspielungen auf ihn von einem Publikum auf Anhieb verstanden wurden; gleichzeitig war genug Zeit vergangen, dass er sich popkulturell aufarbeiten ließ. Eine andere Fernsehserie der 1960er Jahre, die dies mit Erfolg tat, war *Dad’s Army*;<sup>207</sup> das Programm, das sich mit der lokalen Abteilung der Home Guard in einem kleinen englischen Küstenort beschäftigte, war eines der beliebtesten Formate der späten 1960er<sup>208</sup> und so populär, dass es fast ein Jahrzehnt lang fortgesetzt wurde. *Dad’s Army* parodierte vor allem die Unzulänglichkeiten der hastig eingerichteten Freiwilligenverbände – ihre Paraden mit Besenstielen, ihr früher Mangel an praktisch allem, inklusive Uniformen oder die Tatsache, dass viele der *Defence Volunteers* ihr sechzigstes Lebensjahr hinter sich gelassen hatten. Dabei konnte *Dad’s Army* eine beachtliche Akkuranz des tatsächlichen Geschehens an der englischen Kanalküste bieten, unter anderem auch, weil ein Teil der Besetzung ab 1940 tatsächlich in der British Army oder der Home Guard gedient hatten.

Eine andere, vielleicht dazu etwas widersprüchliche Deutung war, dass die Daleks mit ihrer blechernen Catchphrase „*Exterminate!*“, ihrem Mangel an eleganter Gewitztheit bei gleichzeitiger Konzentration auf ein einziges (wenn auch böswilliges) Ziel und ihrer etwas unbeholfenen Fortbewegung in metallenen Gehäusen erstaunlich kindlich erschienen und Kindern eine Identifikation erlaubten.<sup>209</sup> Hierfür spricht, dass Kinder mit oder ohne entspre-

206 Cull, ‚Bigger on the inside...‘ (wie Anm. 6), 101.

207 *Dad’s Army* (TV-Serie, Autoren: Jimmy Perry, David Croft, Regie: David Croft, Harold Snoad, Bob Spiers, BBC, Erstaussstrahlung: 31. Juli 1968 – 13. November 1977).

208 Vgl. Sandbrook, White Heat (wie Anm. 141), 791.

209 Eine entsprechende Deutung stammt von dem Fernsehhistoriker Jonathan Bignell: „*The 1960s Dalek stories represent the Daleks themselves as somewhat childlike [...] like children they are often incapable of adopting the social codes of politeness, deferral of satisfaction and empathy with others that adult life, and especially family*



chendem Markenspielzeug nicht etwa ‚Daleks bekämpfen‘, sondern eben ‚Daleks‘ spielten. Eine Karikatur der Daily Mail in der Vorweihnachtszeit 1965 zeigte ein Kind im Dalek-Kostüm, das seiner Mutter im angrenzenden Zimmer aufgeregt zuruft „Mum! It works! – Come and ask Dad!“ – während vor der noch rauchenden Dalekkanone ein kleiner Aschenhaufen mit Brille und Pfeife anzeigt, wo der Vater verblieben ist.<sup>210</sup> Daleks konnten als gruselig erscheinen und nicht nur Kinder fürchteten sich vor ihnen; gleichzeitig waren sie einprägsam genug, um zu einer Ikone der 1960er zu werden, die sich auch bei Karikaturisten britischer Zeitungen einer großen Beliebtheit erfreuten.<sup>211</sup>

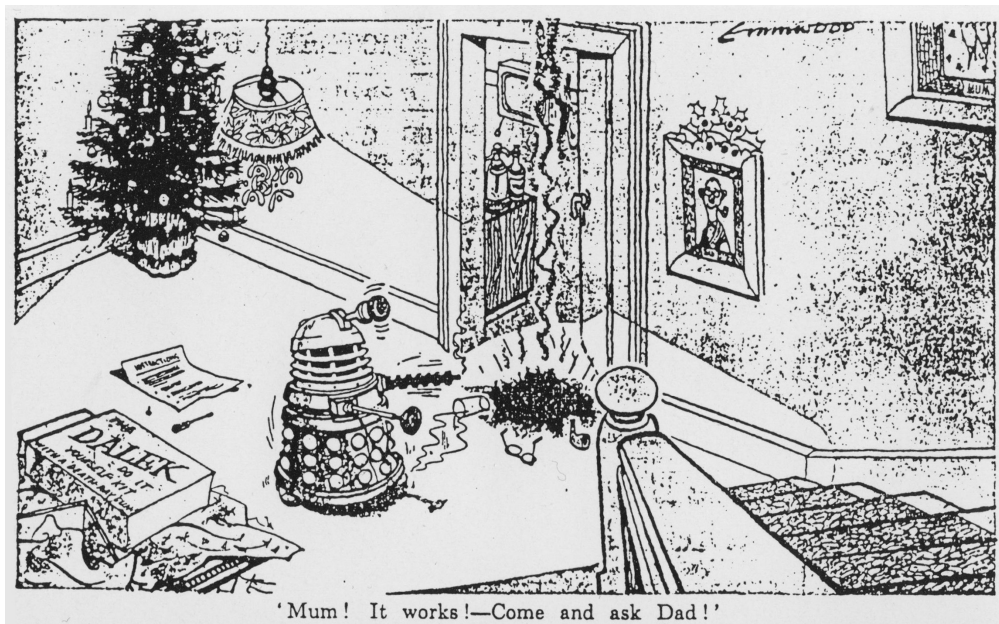


Abb. 1: ‚Mum! It Works! – Come and ask Dad!‘ - Karikatur in der Daily Mail 19. Dezember 1965

life, require. [...T]heir uncanny and alien properties in particular may predispose child viewers to identify with them.“ Bignell, The child as addressee, viewer and consumer in mid-1960s *Doctor Who* (wie Anm. 179), 49.

210 Karikatur in der Daily Mail, 19. Dezember 1965, zitiert nach David J. Howe, *Timeframe. The Illustrated History*, London 1993, 10.

211 Über das British Cartoon Archive lässt sich eine ganze Reihe von Karikaturen aus Zeitungen und Magazinen mit Daleks finden; zu den solchermaßen Parodierten gehören (u.a.) Harold Wilson, Tony Benn, Tony Blair, Charles de Gaulle und John Major. Vgl. [http://www.cartoons.ac.uk/search/cartoon\\_item/dalek](http://www.cartoons.ac.uk/search/cartoon_item/dalek), abgerufen am 10. April 2012.

Mit der Einführung der Daleks – gegen den Willen Sydney Newmans – war es gelungen, die Serie soweit zu verankern, dass ihre Fortsetzung gesichert war;<sup>212</sup> die anschließenden Folgen waren wieder mehr im Sinne eines belehrenden und bildenden Programmes. Die Tardis brachte die Darsteller in der restlichen Staffel unter anderem ins China Kubilai Khans,<sup>213</sup> ins Aztekenreich vor der Ankunft der Europäer<sup>214</sup> und in die Wirren der französischen Revolution.<sup>215</sup> Dazwischen lagen Folgen, die in der Zukunft oder auf anderen Planeten angesiedelt waren; eine abwechselnde Folge von ‚historischen‘ und in Gegenwart oder Zukunft spielenden Storylines wurde bis 1966 beibehalten. Zwischendurch tauchten auch die Daleks wieder auf; in der Folge ‚The Dalek Invasion of Earth‘ (1964–65)<sup>216</sup> bedrohten sie die Erde im Jahr 2164. Es mag eine gewisse Berechnung der BBC darin liegen, dass Dalek-Mehrteiler nun im Halbjahresrhythmus folgten und zwei davon die Weihnachtszeiten 1964 und 1965 abdeckten. Die entsprechenden Folgen gerieten zu mehrmonatigen Epen, wie etwa ‚The Daleks‘ Master Plan‘ (1965–66),<sup>217</sup> deren siebte Episode (mit dem Titel ‚The Feast of Steven‘) am Weihnachtstag 1965 ausgestrahlt wurde und in der der Doctor in der letzten Szene die vierte Wand durchbricht und dem Publikum wünscht: „*Merry Christmas to all of you at home!*“.

---

212 Vgl. Tulloch/Alvarado, *Doctor Who* (wie Anm. 14), 43.

213 ‚Marco Polo‘, alternativer Titel: ‚A Journey to Cathay‘ (004, Regie Warin Hussein, Autor: John Lucarotti, 7 Episoden, BBC, Erstaussstrahlung: 22. Februar – 04. April 1964).

214 ‚The Aztecs‘ (006, Regie: John Crockett, Autor: John Lucarotti, 4 Episoden, BBC, Erstaussstrahlung: 23. Mai – 13. Juni 1964).

215 ‚The Reign of Terror‘, alternativer Titel: ‚The French Revolution‘ (008, Regie: Henric Hirsch, John Gorrie, Autor: Dennis Spooner, 6 Episoden, BBC, Erstaussstrahlung: 8. August – 12. September 1964).

216 ‚The Dalek Invasion of Earth‘, alternativer Titel: ‚World’s End‘ (010, Regie: Richard Martin, Autor: Terry Nation, 6 Episoden, BBC, Erstaussstrahlung: 21. November – 26. Dezember 1964).

217 ‚The Dalek’s Master Plan‘ (021, Regie: Douglas Camfield, Autoren: Terry Nation, Dennis Spooner, 12 Episoden, BBC, Erstaussstrahlung: 13. November 1965 – 29. Januar 1966).

## 6. Darstellerwechsel

Nach und nach stiegen die einzelnen Darsteller der ersten Besetzung aus und wurden durch Neuankömmlinge ersetzt. Von der ursprünglichen Besetzung blieb William Hartnells Charakter erhalten, der in seiner oft mürrischen, gleichzeitig auch wissenschaftliches Genie und Weisheit andeutenden Art immer deutlicher zum Hauptdarsteller der Serie wurde. Hartnell spielte die Hauptrolle bis 1966, als er ernsthaft erkrankte. Dies hätte eigentlich das Ende der Serie bedeutet. Tatsächlich geschah nun etwas, was die Laufzeit von *Doctor Who* um Jahrzehnte verlängern sollte: Autoren und Produktionsteam einigten sich auf einen „clever ruse“,<sup>218</sup> nämlich, dass der Doctor (als Außerirdischer) in der Lage sei, sich in einem neuen Körper zu erneuern.<sup>219</sup> Am Ende der Folge ‚The Tenth Planet‘,<sup>220</sup> in der die Cybermen, eine kriminelle Bande kybernetisch aufgerüsteter Cyborgs, eingeführt wurden, kollabierte der erste Doctor an Bord der Tardis und transformierte vor den Augen seiner ungläubigen Reisegefährten in eine andere Gestalt.

Patrick Troughton, der die Rolle übernahm und bis 1969 innehaben sollte, unterschied sich sowohl vom Aussehen wie auch vom Auftreten deutlich von William Hartnell. Zwar legten beide Wert auf den Exzentrismus des Titelcharakters; im Gegensatz zu Hartnell spielte Troughton diesen allerdings in einer clownesken Art und Weise, die Zuschauer an die Stummfilme der 1920er Jahre erinnern sollte; Sydney Newman bezeichnete ihn als den „Charlie Chaplin tramp of outer space“<sup>221</sup> Ein anderer mit dem zweiten Doctor verbundenes Schlagwort war das des „cosmic hobo“.<sup>222</sup> Im Gegensatz zu seinem mürrischen Vorgänger stellte der zweite Doctor eine weitaus freundlichere Persönlichkeit zur Schau und war ein väterlicher Freund seiner Mitreisenden:

---

218 Cooke, *British Television Drama* (wie Anm. 69), 63.

219 Allerdings ohne eine spezielle Bezeichnung für diesen Vorgang; der Begriff „*regeneration*“ kam erst ein paar Jahre später auf.

220 ‚The Tenth Planet‘ (029, Regie: Derek Martinus, Autoren Kit Pedler, Gerry Davis, 4 Episoden, BBC, Erstaussstrahlung 08. - 29. Oktober 1966).

221 Cull, ‚Bigger on the inside...‘ (wie Anm. 6), 100.

222 Howe, *Timeframe* (wie Anm. 210), 3.

„There was no suggestion that Patrick Troughton should play the same character as William Hartnell, even though they were both portraying the same Doctor. The critically acclaimed Troughton took the path of playing the Doctor’s whimsical nature in response to Hartnell’s perceived severity.“<sup>223</sup>

*Doctor Who* entfernte sich nun deutlich von der früheren Konzeption als geschichtsvermittelnde Serie; in der gesamten vierten Staffel (1966/67) gab es nur eine einzige Folge mit einem historischen Thema, ‚The Highlanders‘<sup>224</sup> in der der Doctor den jungen schottischen Soldaten Jamie MacCrimmon nach der Schlacht von Culloden rettet und von ihm an Bord der Tardis begleitet wird. Die Handlung des Vierteilers war deutlich von dem Dokudrama *Culloden*<sup>225</sup> (1964) inspiriert, das sich der letzten Schlacht auf britischem Boden kritisch näherte, „using a style of reportage that British television viewers in 1964 would have associated with television news reporting of the Vietnam War“.<sup>226</sup> Gleichzeitig sollte ‚The Highlanders‘ bis auf eine Ausnahme in den 1980ern die letzte Folge des Programms sein, in der keine Science Fiction-Inhalte außer der Tardis selbst untergebracht waren.<sup>227</sup> Waren in den ersten drei Staffeln der Serie oft außerirdische Kulturen gezeigt worden, so wurde in Troughtons Zeit der Fokus eher auf gefährliche Monster gelegt.<sup>228</sup> Die Cybermen tauchten dabei mit Abstand am häufigsten auf: Eines der prägendsten Fotos der 1960er Jahre zeigt eine Szene aus der Folge ‚The Invasion‘<sup>229</sup> in der eine Gruppe von Cybermen die Treppenstufen vor St. Paul’s Cathedral herabsteigt.

---

223 Robb, *Timeless Adventures* (wie Anm. 4), 76.

224 ‚The Highlanders‘ (031, Regie: Hugh David, Autoren: Elwyn Jones, Gerry Davis, 4 Episoden, BBC, Erstaussstrahlung: 17. Dezember 1966 - 07. Januar 1967).

225 *Culloden* (TV-Doku-Drama, Regie und Autor: Peter Watkins, BBC, Erstaussstrahlung: 15. Dezember 1964).

226 Matthew Kilburn, *Bargains of necessity? Doctor Who, Culloden and fictionalising history at the BBC in the 1960s*, in: David Butler (Hg.), *Time And Relative Dissertations In Space. Critical Perspectives on Doctor Who*, Manchester 2007, 68–85, 68.

227 Vgl. Robb, *Timeless Adventures* (wie Anm. 4), 78.

228 Vgl. Robb, *Timeless Adventures* (wie Anm. 4), 77.

229 ‚The Invasion‘ (046, Regie: Douglas Camfield, Autoren: Derrick Sherwin, Kit Pedler, 8 Episoden, BBC, Erstaussstrahlung: 02. November – 21. Dezember 1968).

Obwohl die Abenteuer des zweiten Doctors populär waren, sanken jedoch die Quoten der Serie allmählich ab: die drei Staffeln von Patrick Troughton kamen auf eine durchschnittliche Quote von 6,9 Millionen Zuschauern.<sup>230</sup> Es war Zeit, der Serie eine neue Richtung zu geben. Patrick Troughton ließ sich 1969 aus der Serie herausschreiben und bekam mit der zehnteiligen Folge ‚The War Games‘<sup>231</sup> (der fünfzigsten Folge) einen langen Abschied, in dem sein Charakter auf Angehörige seines eigenen Volkes, die Time Lords, trifft. Diese entpuppen sich als eine uralte Zivilisation, die als erste das Zeitreisen erlernte und seither, abgeschottet vom Rest des Universums, den Verlauf der Geschichte beobachten, ohne einzugreifen. Die Time Lords kommen dem Doctor in der Not zu Hilfe; allerdings ist sein permanentes Eingreifen in den Lauf der Dinge ihnen ein Dorn im Auge; und sie verbannen den Renegaten zu einem Exil auf der Erde.

---

230 Cull, ‚Bigger on the inside...‘ (wie Anm. 6), 107.

231 ‚The War Games‘ (050, Regie: David Maloney, Autoren: Malcolm Hulke, Terrance Dicks, 10 Episoden, BBC, Erstausstrahlung: 19. April – 21. Juni 1969).

## IV. Abenteuer in Farbe: *Doctor Who* in den 1970ern

### 1. Der dritte Doctor: Jon Pertwee (1970–74)

Mit dem Beginn der siebten Staffel erfand sich *Doctor Who* in vielen Hinsichten neu: Zum einen wurde die Serie nun in Farbe ausgestrahlt, zum anderen deckte eine Staffel ab jetzt nicht mehr ein ganzes, sondern nur noch ein halbes Jahr (von Januar bis zur zweiten Junihälfte) ab. Die Rolle des Doctors wurde von dem Schauspieler Jon Pertwee übernommen, der der Rolle wieder einen seriöseren Anstrich geben sollte. Nachdem gegen Ende der 1960er importierte Formate wie *Star Trek* die Schwächen und unglaublichen Kulissen des britischen Produktes aufgezeigt hatten, wurde ab jetzt als Handlungsort die Erde bevorzugt und eine stärkere Betonung auf Action als auf den Weltraum gelegt.<sup>232</sup> Im Serienplot war dies mit einer Verbannung des Doctors durch sein eigenes Volk auf die Erde begründet worden; als in der Folge ‚Spearhead from Space‘<sup>233</sup> der frisch regenerierte Doctor aus der Tardis taumelt, findet er schnell einen Platz als wissenschaftlicher Berater der schon in früheren Staffeln gezeigten *United Nations Intelligence Taskforce* (UNIT), einer unter der Oberhoheit der Vereinten Nationen stehenden „*secret military organization dedicated to defeating alien invasion*“.<sup>234</sup> UNIT stand unter dem Kommando eines britischen Militärs, Brigadier Sir Alistair Gordon Lethbridge-Stewart (gespielt von Nicholas Courtney), einer Verkörperung aller britischen Armeetugenden: Gefasst, kaltblütig, dabei von einer lakonischen Knappheit gepaart mit trockenem Humor wurde der Brigadier zu einem mehr als beliebten Sidekick und von den wechselnden Autoren der Serie bis zu ihrer Absetzung immer wieder eingeflochten. Seine Tatkraft konnte als eine gewisse Huldigung britischer Militärtugenden gesehen werden; und in der Tat stand die britische Armee ihrer Abbildung positiv gegenüber.<sup>235</sup> Gleichzeitig bot die Trockenheit seiner Figur die Möglichkeit, das Format

---

232 Cull, *Tardis at the OK Corral* (wie Anm. 8), 60.

233 ‚Spearhead from Space‘ (051, Regie: Derek Martinus, Autor: Robert Holmes, 4 Episoden, BBC, Erstausstrahlung: 03. - 24. Januar 1970).

234 Cull, ‚Bigger on the inside...‘ (wie Anm. 6), 100.

235 Vgl. Cull, ‚Bigger on the inside...‘ (wie Anm. 6), 100.

selbstironisch zu hinterfragen; etwa wenn der Brigadier in einem Feuergefecht die offensichtlich immer wiederkehrende Unverwundbarkeit von Antagonisten in *Doctor Who* bemerkte: „*You know, just once I'd like to meet an alien menace that wasn't immune to bullets.*“<sup>236</sup>

Mit der Festanstellung des Doctors auf der Erde fand eine Transformation der Hauptfigur statt, die nun kein Reisender mehr unter den Sternen war, sondern zu einem Geheimagenten im Auftrag des Establishments wurde. Dabei waren deutliche Anleihen an die beiden großen Agentenserien der 1960er Jahre zu erkennen: „*Jon Pertwee played the Doctor as an Edwardian dandy, with a suave elegance that owed much to The Avengers with a dash of James Bond.*“<sup>237</sup> Häufigere Actionszenen mit dem Doctor (der nach eigenen Angaben ein Meister des ‚Venusian Aikido‘ war<sup>238</sup> und in einer Episode seine Fechtkünste zeigen konnte<sup>239</sup>) sowie verschiedene technische Spielereien, zu denen ein Hovercraft und ein Auto mit Fernsteuerung gehörten, rundeten das Bild ab. Die entsprechenden Änderungen wurden von den Zuschauern goutiert; während *Doctor Who* mit Patrick Troughton in der Hauptrolle in der zweiten Hälfte der 1960er in den Quoten bei einem Durchschnittswert von 6.9 Millionen Zuschauern pro Folge stagniert war, erreichte Jon Pertwee einen Durchschnittswert von 8.2 Millionen.<sup>240</sup>

## 2. Neue Frauenbilder

Ein weiteres Detail, das von *The Avengers* übernommen wurde, war die einzelne weibliche Hauptdarstellerin an der Seite des Doctors, im Gegensatz zu der meist größeren Gruppe von

---

236 In der Folge ‚Robot‘ (075, Regie: Christopher Barry, Autor: Terrance Dicks, 4 Episoden, BBC, Erstausstrahlung: 28. Dezember 1974 - 18. Januar 1975).

237 Cull, ‚Bigger on the inside...?‘ (wie Anm. 6), 100.

238 Ein möglicher ‚nod to Mr. Spock's Vulcan neck pinch‘. Cull, Tardis at the OK Corral (wie Anm. 8), 60.

239 ‚The Sea Devils‘ (062, Regie: Michael Briant, Autor: Malcolm Hulke, 6 Episoden, BBC, Erstausstrahlung: 26. Februar – 01. April 1972).

240 Cull, ‚Bigger on the inside...?‘ (wie Anm. 6), 107.

Mitreisenden in der Vergangenheit der Serie als Space Opera. Schauspielerinnen in *Doctor Who* hatten in den 1960er Jahren meist undankbare Parts zu übernehmen; trotz der beginnenden sexuellen Revolution war das Programm nicht immun gegen die klassischen patriarchalen Rollenverteilungen. Zwar ließ sich die in der ersten Folge eingeführte, intelligente und ihrem männlichen Kollegen gleichgestellte Lehrerin Barbara als Zugeständnis an die gesellschaftlichen Veränderungen der frühen 1960er und die beginnende Emanzipation interpretieren;<sup>241</sup> allerdings verzichtete die Serie schon in ihrer ersten Folge nicht auf gängige Geschlechterstereotype: In ‚An Unearthly Child‘<sup>242</sup> (1963) sind es bezeichnenderweise die beiden weiblichen Besatzungsmitglieder, die auf der Flucht vor einem steinzeitlichen Stamm in Hysterie verfallen und von den Männern fixiert und beruhigt werden müssen; nach einer kurzen Rangelei mit dem älteren Doctor übernimmt im Anschluss der beherrschte und mannhafte Naturwissenschaftler Ian die Führung der Gruppe. Als Susan, die Enkelin des Doctors, sich in der späteren Folge ‚The Dalek Invasion of Earth‘<sup>243</sup> (1964) in einen Widerstandskämpfer aus dem 22. Jahrhundert verliebt, ihren Großvater aber nicht verlassen will, zwingt dieser sie in einer bewegenden, jedoch aus heutiger Perspektive aufgrund ihres Mangels an Konsensualität auch verstörenden Szene zu ihrem Glück, indem er sie schlicht aus der TARDIS aussperrt und nach einem tränenreichen Abschied weiterreist. Der Handlungsspielraum der weiblichen Charaktere blieb insofern auf so ohnmächtige Aktionen wie ‚entführt zu werden‘, ‚mit Angstschreien auf Monster aufmerksam zu machen‘ oder ‚mit ahnungslosen Fragen den Plot voranzutreiben‘ beschränkt.

Das neue Schema der 1970er ermöglichte es unbestreitbar, stärkere weibliche Charaktere zu schaffen, die dem Titelhelden die Stirn bieten konnten. In Jon Pertwees erster Staffel war dies die emanzipierte Astronomin Liz Shaw, die dem Doctor von der Universität Cambridge

---

241 Vgl. Cull, ‚Bigger on the inside...‘ (wie Anm. 6), 104.

242 ‚An Unearthly Child‘ (001, Regie: Warin Hussein, Autoren: Anthony Coburn, C. E. Webber, 4 Episoden, BBC, Erstaussstrahlung: 23. November – 14. Dezember 1963).

243 ‚The Dalek Invasion of Earth‘ (010, Regie: Richard Martin, Autor: Terry Nation, 6 Episoden, BBC, Erstaussstrahlung 21. November – 26. Dezember 1964).



zugeteilt worden war, sich von ihm nicht beeindruckt ließ und des öfteren seine Entscheidungen hinterfragte.<sup>244</sup> Als Shaws Darstellerin Caroline John zu Beginn der nächsten Staffel aus der Serie geschrieben wurde, wurde in einem Dialog angedeutet, dass der Charakter, von der Zusammenarbeit mit dem Doctor nicht ausgelastet, wieder zurück nach Cambridge gegangen sei und von diesem vermisst werde:

**Brigadier:** *You've been agitating for a new assistant ever since Miss Shaw went back to Cambridge.*

**Doctor:** *Liz was a highly qualified scientist. I want someone with the same qualifications.*

**Brigadier:** *Nonsense. What you need, Doctor, Miss Shaw herself so often remarked, is someone to pass you your test tubes and to tell you how brilliant you are.*<sup>245</sup>

wobei dies eine vergleichsweise treffende Beschreibung dessen war, was von den Darstellerinnen der Serie erwartet wurde. Shaws Nachfolgerin Jo Grant (1971–1973, gespielt von Katy Manning) stellte insofern eine Rückkehr zu alten Rollenverteilungen dar, dass ihr Charakter häufiger schrie, die intellektuelle Überlegenheit des Doctors akzeptierte und ihm durch Fragen die Möglichkeit bot, Details des Plots zu erläutern (in einer Szene, die hoffentlich als ironisch zu interpretieren ist, mit einem Augenaufschlag und den Worten „*Look, I know I'm exceedingly dim – but would you mind explaining?*“).<sup>246</sup>

### 3. Neue Themen: Vom Space Age zum Schutz des Planeten

Zeitgenossen und späteren Kommentatoren fiel auf, dass die Serie nicht nur durch den Handlungsort Erde eine grundlegende Veränderung erfahren hatte: Die ersten beiden Darsteller hatten der Rolle den Charakter eines Dissidenten und Flüchtlings gegeben, der Autorität kritisch gegenüberstand und ihre Normen und Werte anzweifelte. Der neue Doctor

---

244 Beginnend mit der Episode ‚Spearhead from Space‘ (051, Regie: Derek Martinus, Autor: Robert Holmes, 4 Episoden, BBC, Erstaussstrahlung: 03. - 24. Januar 1970).

245 ‚Terror of the Autons‘ (055, Regie: Barry Letts, Autor: Robert Holmes, 4 Episoden, BBC, Erstaussstrahlung: 02. - 23. Januar 1971).

246 ‚The Time Monster‘ (064, Regie: Paul Bernard, Autoren: Robert Sloman, Barry Letts, 6 Episoden, BBC, Erstaussstrahlung: 20. Mai – 24. Juni 1972).

war im Gegensatz dazu eher ein Vertreter der Autorität<sup>247</sup> – wobei dies auch eine schonungslosere Kritik ‚von innen‘ erlaubte und die Serie dadurch eine gewisse Politisierung erfuhr:

*„[The Doctor’s] role is never more apparent, nor as concerned with the state of contemporary Britain, than during the early 1970s. Where the first six seasons of Doctor Who offered historical adventures, alien worlds, and temporal voyages, season 7 to 11 (1970-4) dealt with more politically and socially pertinent material. Although part of the establishment, the third incarnation of the Doctor [...] was notably more critical of his contemporary context than either of his predecessors.“<sup>248</sup>*

Es ließ sich sogar anzweifeln, ob der Doctor nicht eher im Kontrast zu der irdischen Behörde zu sehen war, der er angehörte, deren Regeln und Vorgaben er allerdings kontinuierlich zu ignorieren pflegte:

*„Barely a week went by without the Doctor infiltrating some top-secret research establishment, often in defiance of the government and the military, and discovering a terrible elemental threat to the world’s existence, unleashed by mankind’s heedless meddling.“<sup>249</sup>*

Das Thema von „elementaren Bedrohungen“, die die Menschheit (oft in der Form ehrgeiziger Wissenschaftler) auf sich selbst brachte und die der Doctor bekämpfen musste, kam in der Tat in den frühen 1970ern des öfteren zum Tragen: In ‚Doctor Who and the Silurians‘<sup>250</sup> erweckt der Testbetrieb eines unterirdischen Kernkraftwerks eine seit Jahrmillionen überwinternde Spezies von intelligenten Reptiloiden, die ihren Planeten zurückfordern; in ‚The Time Monster‘<sup>251</sup> beschäftigt sich ein Institut an der Cambridge University mit experimenteller Zeitreise, wobei das Experiment prompt von einem abtrünnigen Time Lord mit bösen Absichten gekapert wird; in ‚Invasion of the Dinosaurs‘<sup>252</sup> wollen zwei fortschritts-

247 Vgl. Matt Hills, *Doctor Who*, in: Glen Greeber (Hg.), *Fifty Key Television Programmes*, London 2004, 75–79, 77.

248 Peter Wright, *Film and Television, 1960–1980*, in: Mark Bould et al. (Hg.), *The Routledge Companion To Science Fiction*, London–New York 2009, 90–101, 97.

249 Sandbrook, *State of Emergency* (wie Anm. 168), 205.

250 ‚Doctor Who and the Silurians‘ (052, Regie: Timothy Combe, Autor: Malcolm Hulke, 7 Episoden, BBC, Erstaussstrahlung: 31. Januar – 14. März 1970).

251 ‚The Time Monster‘ (064, Regie: Paul Bernard, Autoren: Robert Sloman, Barry Letts, 6 Episoden, BBC, Erstaussstrahlung: 20. Mai – 24. Juni 1972).

252 ‚Invasion of the Dinosaurs‘ (071, Regie: Paddy Russell, Autor: Malcolm Hulke, 6 Episoden, BBC, 12. Januar – 16. Februar 1974).

feindliche Wissenschaftler mit einer kleinen Zahl Auserwählter einen Neustart der Menschheit in einer Vergangenheit ohne Umweltverschmutzung versuchen – wozu sie in einem etwas komplizierten Plan Dinosaurier per Zeitreise ins London des 20. Jahrhundert befördern. Im letztgenannten Fall werden die Antagonisten nicht als klassische Bösewichte, sondern als fehlgeleitete Eierköpfe mit ansonsten ehrenhaften Absichten dargestellt, mit denen der Doctor auf einer gewissen Ebene sympathisieren kann.<sup>253</sup> Tatsächlich rückten ökologische Themen und eine gewisse Kapitalismuskritik unter dem dritten Doctor in den Vordergrund; wohl am prominentesten in der Folge ‚The Green Death‘<sup>254</sup> in der ein verantwortungsloses globales Chemieunternehmen in Kombination mit folgenreicher Umweltverschmutzung, einem verrückt gewordenen Computer und mutierten Monstermaden das Ende der Welt einläutet und der dandyhafte Doctor sich mit zotteligen Ökoaktivisten verbünden muss, um siegreich zu bleiben; *„[...] in the end, capitalism, chemicals and computers have been defeated, the hippies have won the day...“*<sup>255</sup>

Damit vollzog *Doctor Who* einen klaren Schritt von der Huldigung des Space Age hin zur Sorge um den Planeten, der sich auch im Zeitgeist widerspiegelte: Die tatsächliche Mondlandung des Jahres 1969 war in gewisser Weise enttäuschend gewesen, hatte aber eine Fotografie der Erdkugel auf die Erde zurückgebracht, und auf diesem wurde der *„blau-weiß gebänderte Planet [...] gegen die schwarze Leere als begrenzt wahrnehmbar und als ästhetische Kostbarkeit erkennbar.“*<sup>256</sup> Eine entsprechende Darstellung fand sich auch im Logo des ‚Earth Day‘ von 1970, der einen *„Mahntag gegen die Umweltverschmutzung“*<sup>257</sup> darstellte. Die Erde erschien sowohl in der realen Welt wie auch im Fiktiven bedroht; und diese Bedrohung kam nicht notwendigerweise von außen, sondern von den Bewohnern des Planeten selbst:

---

253 Vgl. Sandbrook, *State of Emergency* (wie Anm. 168), 206.

254 ‚The Green Death‘ (069, Regie: Michael Briant, Autoren: Robert Sloman, Barry Letts, 6 Episoden, BBC, Erstausstrahlung: 19. Mai – 23. Juni 1973).

255 Sandbrook, *State of Emergency* (wie Anm. 168), 207.

256 Verena Winiwarter, Martin Knoll, *Umweltgeschichte. Eine Einführung*, Köln–Weimar–Wien 2007, 31f.

257 Winiwarter/Knoll, *Umweltgeschichte* (wie Anm. 256), 31.

„Disaster always ensues, but they never, ever learn. ‚Listen to that!‘ the Doctor yells at the mad scientist in ‚Inferno‘. ‚It’s the sound of the planet screaming out its rage!‘<sup>258</sup>

*Doctor Who* war nicht die einzige Science Fiction-Serie der frühen 1970er, die zu einer pessimistischeren Sicht der Zukunft wechselte. *Doomwatch* (1970–72),<sup>259</sup> konzipiert von den beiden *Doctor Who*-Autoren (und Schöpfern der Cybermen) Gerry Davis und Kit Pedler, thematisierte die Arbeit einer fiktiven Regierungsbehörde, die, geleitet von einem Nobelpreisträger (womit erneut ein Wissenschaftler zum Held auserkoren wird), neue Bedrohungen bekämpfte, darunter „*pollution, resource depletion and ecological mismanagement*.“<sup>260</sup> Die ebenfalls von zwei *Doctor Who*-Autoren, Terrance Dicks und Barry Letts,<sup>261</sup> für die BBC geschaffene Serie *Moonbase 3* (1973)<sup>262</sup> schilderte den Alltag in einer europäischen Basis auf dem Erdtrabanten im Jahr 2030. Die dritte Mondbasis konkurriert mit ihren vier Gegenstücken (errichtet von den Amerikanern, Russen, Chinesen und Brasilianern), muss mit knappen Mitteln kämpfen (was eine gewisse Analogie zu den Produktionsstandards des britischen Fernsehens im internationalen Vergleich darstellte) und ihre Bewohner leiden unter Nervenzusammenbrüchen und der klaustrophobischen Enge. Ein lautstarker Optimismus war niemals eine Eigenschaft der britischen Fernseh-Science Fiction gewesen. Doch erreichte das Genre in den 1970ern eine neue, bisher unerreichte und bedrückende Kantigkeit:

„As the utopian hedonism of the 1960s gave way to the more sobering realities of the 1970s, British sf TV similarly tended to turn inwards, away from international rescues and

---

258 Sandbrook, *State of Emergency* (wie Anm. 168), 205. Sandbrook nimmt hier Bezug auf die Folge ‚Inferno‘ (054, Regie: Douglas Camfield, Barry Letts, Autor: Don Houghton, 7 Episoden, BBC, Erstausstrahlung: 09. Mai – 20. Juni 1970).

259 *Doomwatch* (TV-Serie, Regie: Terence Dudley, Autoren: Kit Pedler, Gerry Davis, Sender: BBC, Erstausstrahlung: 09. Februar 1970 - 14. August 1972).

260 Cook/Wright, ‚Futures past‘ (wie Anm. 26), 11f.

261 Vgl. Cull, *Tardis at the OK Corral* (wie Anm. 8), 60.

262 *Moonbase 3* (TV-Serie, Regie: Ken Hannam, Christopher Barry, Autoren: Barry Letts, Terrance Dicks, John Brason, John Lucarotti, Sender: BBC, Erstausstrahlung: 09. September - 14. Oktober 1973).

*programme sales and more towards a growing concern with domestic political issues. Human influence on the environment became a principal preoccupation at this time.*<sup>263</sup>

#### 4. Der Wechsel von Jon Pertwee zu Tom Baker

1973 erlebte die Serie ihr zehnjähriges Jubiläum, das mit einer Sonderfolge begangen wurde, in der die drei bisherigen Hauptdarsteller (von einer bössartigen Time Lord-Gottheit aus verschiedenen Zeitebenen geholt) aufeinander trafen. In ‚The Three Doctors‘<sup>264</sup> wurden weitere Details über die Heimatwelt des Doctors enthüllt; gleichzeitig konnte in der Folge die Entwicklung der Serie kommentiert werden; etwa in einer Szene, in der William Hartnells mürrischer Doctor seine beiden Nachfolger zurechtweist:

**First Doctor:**            *Ah, there you are! I seem to be stuck up here. (Mustert die beiden anderen Doctors) So you're my replacements! A dandy and a clown! Have you done anything?*

**Second Doctor:**        *Uh, well we've assessed the situation –*

**First Doctor:**            *(kichert) Just as I thought. Nothing.*

Der komische Austausch der drei Darsteller William Hartnell, Patrick Troughton und Jon Pertwee (und die Beschimpfung der beiden Letzteren durch Hartnell als „Dandy“ und „Clown“) markierte den Beginn eines zunehmend spielerischen Umgangs des Programms mit seiner eigenen Serienhaftigkeit. Hartnell benannte im Grunde genommen die beiden Etiketten, die das Publikum seinen Nachfolgern gab. Und in einer gewissen Weise lässt sich diese Szene auch als spöttischer Dialog zwischen den Schauspielern außerhalb ihrer Rolle lesen. Selbstreferenzielle Vermerke dieser Art sollten in den kommenden Jahren immer öfter auftauchen; sie ermöglichten es, nach einem Jahrzehnt neuen Wind in *Doctor Who* zu bringen und waren ein beliebtes Mittel, um die folgenden Jubiläen der Serie zu begehen.<sup>265</sup>

263 Cook/Wright, ‚Futures past‘ (wie Anm. 26), 11.

264 ‚The Three Doctors‘ (065, Regie: Lennie Mayne, Autoren: Bob Baker, Dave Martin, 4 Episoden, BBC, Erstaussstrahlung: 30. Dezember 1972 - 20. Januar 1973).

265 Etwa zum 20. Jubiläum der Serie die Folge ‚The Five Doctors‘ (129, Regie: Peter Moffatt, Autor: Terrance Dicks, 1 Episode, BBC, Erstaussstrahlung: 23. November 1983) und – nach Absetzung der Serie – zum 30. Jubiläum das One-Off-Special ‚Dimensions in Time‘ (Regie: Stuart MacDonald, Autoren: John Nathan-Turner, David Roden, zweiteiliges TV-Special, BBC, Erstaussstrahlung: 26. - 27. November 1993).

## 5. Viktorianische Schauergeschichten

Tom Baker, der die Rolle 1974 von Jon Pertwee übernahm, war gerade 40 geworden und damit der bisher jüngste Darsteller des Doctors; gleichzeitig war er als Schauspieler weitgehend unbekannt. Zeitgleich mit ihm übernahm Philip Hinchcliffe den Posten des Produzenten. Hinchcliffe schwebten fundamentale Änderungen an dem Format vor; obwohl die Serie mit dem Schauplatz Erde in den letzten Jahren floriert hatte, wollte er sie wieder in eine Space Opera verwandeln und dem Programm gleichzeitig neue Thriller-Elemente verpassen:

*„After five years, the UNIT ‚family‘ and the largely Earthbound settings would be abandoned, with a move away from engagement with real-world events in favour of a lively strand of drama drawn from classic gothic tales.“<sup>266</sup>*

Tom Bakers erste Episode, ‚Robot‘,<sup>267</sup> wurde noch von Hinchcliffes Vorgänger Barry Letts produziert; es handelte sich um eine vergleichsweise klassische Folge mit zahlreichen Feuergefechten zwischen den tapferen Soldaten von UNIT und einem Amok laufenden Riesenroboter („*a remake of King Kong*“),<sup>268</sup> wie sie auch gut zu Jon Pertwee gepasst hätte. Die nächste Folge, ‚The Ark in Space‘<sup>269</sup> war deutlich gruseliger gehalten; in ihr landen der Doctor und zwei Begleiter auf einer Raumstation in der Zukunft, welche die Sarkophage der in Tiefschlaf versetzten Überreste der Menschheit enthält, die die Erde kurz vor ihrer Verwüstung verlassen konnten. Die Idee enthielt viel von dem, womit 1979 der amerikanische Science Fiction-Film *Alien* erfolgreich sein sollte:<sup>270</sup> Das Konzept des Raumschlafes, die Konfrontation mit einem außerirdischen Eindringling auf engstem Raum sowie die Möglichkeit einer Infektion durch ihn.

---

266 Robb, *Timeless Adventures* (wie Anm. 4), 124

267 ‚Robot‘ (075, Regie: Christopher Barry, Autor: Terrance Dicks, 4 Episoden, BBC, Erstausstrahlung: 28. Dezember 1974 - 18. Januar 1975).

268 Robb, *Timeless Adventures* (wie Anm. 4), 124

269 ‚The Ark in Space‘ (076, Regie: Rodney Bennett, Autoren: Robert Holmes, John Lucarotti, 4 Episoden, BBC, Erstausstrahlung: 25. Januar – 15. Februar 1975).

270 Vgl. Robb, *Timeless Adventures* (wie Anm. 4), 124

Hatte *Doctor Who* in der Zeit von Jon Pertwee seinen Fokus auf die militärische Bekämpfung außerirdischer Invasoren auf der Erde gelegt, so wechselte dieser unter Tom Baker zu den Abenteuern, die es auf fremden und bedrohlichen Welten zu erleben gab. Gleichzeitig bedienten sich die Autoren der Serie ungezwungen bei unterschiedlichsten literarischen und historischen Vorlagen: Die Folge ‚The Brain of Morbius‘ (1976)<sup>271</sup> handelt von einem außerirdischen Frankenstein, der für das Gehirn eines verbrecherischen Time Lords einen neuen Körper baut; ‚The Robots of Death‘<sup>272</sup> (1977) wiederum beschreibt einen Aufstand von Robotern in einer auf diese angewiesenen Gesellschaft mit starken Parallelen zu den Roboter-Kurzgeschichten des amerikanischen Science Fiction-Autors Isaac Asimov. Die beiden Folgen ‚The Talons of Weng-Chiang‘<sup>273</sup> und ‚Horror of Fang Rock‘<sup>274</sup> (beide 1977) spielen im viktorianischen Großbritannien und können als Hommagen an die viktorianische Schauerliteratur und die Sherlock-Holmes-Romane gedeutet werden – soweit gehend, dass Tom Baker in ‚The Talons of Weng-Chiang‘ mit dem Deerstalker und Umhang des berühmten Detektivs auftrat<sup>275</sup> und an einer Stelle die berühmte (wenn auch apokryphe) Phrase „*Elementary, my dear...*“ fallen lässt.

Im vollkommenen Gegensatz zu dem neuen Gruselfaktor der Serie stand das exzentrische Äußere und Gebaren des vierten Doctors. Tom Bakers Outfit „*was modelled on a bohemian student. His trademark was a floppy hat and trailing scarf*“;<sup>276</sup> sein Doctor schwankte im Angesicht von wahnsinnigen Wissenschaftlern und außerirdischen Diktatoren zwischen Belustigung, Witz und Strenge; eine seiner zahlreichen Marotten war das Mitführen einer

---

271 ‚The Brain of Morbius‘ (084, Regie: Christopher Barry, Autoren: Terrance Dicks, Robert Holmes, 4 Episoden, BBC, Erstausstrahlung: 03. - 24. Januar 1976).

272 ‚The Robots of Death‘ (090, Regie: Michael Briant, Autor: Chris Boucher, 4 Episoden, BBC, 29. Januar - 19. Februar 1977).

273 ‚The Talons of Weng-Chiang‘ (091, Regie: David Maloney, Autoren: Robert Holmes, Robert Banks Stewart, 6 Episoden, BBC, Erstausstrahlung: 26. Februar - 02. April 1977).

274 ‚Horror of Fang Rock‘ (092, Regie: Paddy Russell, Autor: Terrance Dicks, 4 Episoden, BBC, Erstausstrahlung: 03. - 24. September 1977).

275 Vgl. Robb, *Timeless Adventures* (wie Anm. 4), 140.

276 Cull, ‚*Bigger on the inside...*‘ (wie Anm. 6), 100.

Packung von Jelly Babies, die er in passenden wie unpassenden Situationen seinen Gesprächspartnern und Gegnern anbot (und gelegentlich benutzte, um Kontrahenten „*unfamiliar with the limited explosive potential of British confectionery*“<sup>277</sup> einzuschüchtern). Die Rolle schien Tom Baker auf den Leib geschneidert und er füllte sie mit einer anarchischen Energie. Mit sieben Jahren hatte Baker sie am längsten inne; und sein mehrere Meter langer Schal (der das Resultat eines Missverständnisses im Kostümdepartment gewesen war) wurde eines der sprichwörtlichen Attribute der Serie.

## 6. Im Fadenkreuz von Mary Whitehouse

Mitte der 1970er kam *Doctor Who* allerdings von unerwarteter Seite unter Beschuss: Mary Whitehouse, die Prophetin eines ‚sauberen‘ Fernsehens mit ihrer *National Viewers and Listeners Association*, die sich in den Jahren zuvor vor allem mit Rockmusik<sup>278</sup> und der sexuellen Revolution herumgeschlagen hatte, erkannte in der Science Fiction-Serie eine der gefährlichsten Sendungen des britischen Fernsehens. In den Jahren zuvor hatte Whitehouse die Erneuerung christlicher Werte im Vereinigten Königreich im Bündnis mit evangelikalen Gruppen betrieben; das von ihr 1971 mit dem Musiker Cliff Richard und dem späteren Monty Python-Kritiker und „*born-again-Christian*“<sup>279</sup> Malcolm Muggeridge initiierte *Nationwide Festival of Light* sollte eine Massenveranstaltung für die verbliebenen Tugendhaften werden, geriet allerdings zum Debakel, als sich zu den etwa 50.000 Besuchern eine Gegendemonstration aus Aktivisten der Gay Liberation Front (GLF) – bewaffnet mit Stinkbomben und weißen Mäusen, die sie während einer Rede Muggeridges über seine Ablehnung der Homosexualität ins Publikum entließen – gesellte und die Veranstaltung sprengte.<sup>280</sup> Mary Whitehouses Aversion gegen *Doctor Who* geriet in Fahrt, nachdem sie die

---

277 Cull, ‚Bigger on the inside...‘ (wie Anm. 6), 100.

278 Besonders prominent mit dem Rockmusiker Alice Cooper; nachdem es Whitehouse gelungen war, das Musikvideo zu seinem Hit „School’s Out“ verbieten zu lassen, schickte dieser ihr einen Strauß Blumen und bedankte sich für die kostenlose Werbung. Vgl. Sandbrook, *State of Emergency* (wie Anm. 168), 461.

279 Sandbrook, *State of Emergency* (wie Anm. 168), 457.

280 Vgl. Sandbrook, *State of Emergency* (wie Anm. 168), 458f.



Folge ‚The Seeds of Doom‘<sup>281</sup> (1976) gesehen hatte, in der ein enormes und mit zahlreichen Tentakeln ausgestattetes Pflanzenmonster England (und die Welt) bedroht. In Folge verdamnte sie das Programm und unterstellte ihm eine ungesunde Faszination für „*strangulation – by hand, by claw, by obscene vegetable matter*“.<sup>282</sup> Diese Faszination brachte sie in einen Kontext mit dem minderjährigen Publikum der Serie und warnte vor den potentiellen Folgen. Die Reaktionen der Öffentlichkeit auf den etwa ein Jahr lang andauernden Streit zwischen der NVALA und der BBC waren größtenteils Spott und Verachtung, zum Teil auch Sorge: Für viele liberale Briten in den 1970ern wurde Whitehouse spätestens damit zu einer als unzurechnungsfähig zu erachtenden Person, zu einer Witzfigur am rechten Rand, die nicht ernst genommen werden könne:

„*For all her determination, stamina and articulacy, [Whitehouse’s] instincts sometimes led her badly awry, and in devoting so much attention to Doctor Who she made herself look frankly ridiculous.*“<sup>283</sup>

Die Rockband Pink Floyd widmete ihr 1977 das Lied *Pigs (Three Different Ones)* und besang sie mit folgenden Worten:

*You’re trying to keep our feelings off the street / You’re nearly a real treat  
All tight lips and cold feet / And do you feel abused?  
You gotta stem the evil tide / And keep it all on the inside  
Mary, you’re nearly a treat [...] But you’re really a cry.*<sup>284</sup>

Nicht einmal in der NVALA war Mary Whitehouses Politik unumstritten; einem Psychiater in ihrer Organisation rutschte heraus, dass der Gewaltpegel von *Doctor Who* „*perfectly acceptable*“ sei, „*because it [Doctor Who] was so fantastic*“.<sup>285</sup> Doch war die BBC der 1970er Jahre nicht mehr jene streitbare Institution, die sie unter Hugh Carleton Greene gewesen war; schlussendlich bekam Whitehouse ihren Willen und Philip Hinchcliffe wurde die Produktion

281 ‚The Seeds of Doom‘ (085, Regie: Douglas Camfield, Autor: Robert Banks Stewart, 6 Episoden, BBC, Erstaussstrahlung: 31. Januar – 06. März 1976).

282 Zitiert nach Sandbrook, *State of Emergency* (wie Anm. 168), 461f.

283 Sandbrook, *State of Emergency* (wie Anm. 168), 461.

284 Pink Floyd – *Pigs (Three Different Ones)*, Text & Musik: Roger Waters, Label: Harvest/Capitol, Releasedatum: 23. Januar 1977.

285 Tulloch/Alvarado, *Doctor Who* (wie Anm. 14), 158.

der Serie entzogen.<sup>286</sup> Zudem verbannte die BBC Elemente des Alltagshorrors, sowie von Kindern imitierbare Gewalt aus dem Programm: „*Teddy bears or dolls which turned into monstrous aliens, and death – or the suggestion of death – by means of scissors, ,garotting or slicing with razors’, were henceforth consciously avoided*“.<sup>287</sup> In Folge verzichtete das Programm auf Thriller- und Horror-Elemente und es fand eine Umorientierung in Richtung Comedy und Satire statt.<sup>288</sup> Dabei wurden nicht selten Konventionen des Science Fiction-Genres parodiert; der Doctor geriet zu einer komischeren Figur und erhielt mit K9 (ausgesprochen als ‚*canine*’) einen Roboterhund als Sidekick, der aufgrund seiner zahlreichen Fähigkeiten im Sinne eines *Deus Ex Machina* oft komplizierte Cliffhanger auflösen konnte. Ironischerweise sollte es dieser erzwungene Genre-Wechsel sein, der *Doctor Who* seine höchsten Einschaltquoten bescheren würde.

## 7. Douglas Adams und *Doctor Who*

In Folge von Hinchcliffes Ablösung übernahm Graham Williams die Produktion der Serie und in seiner Ära war es ein junger Autor, der *Doctor Who* zu seinen größten Erfolgen führen sollte. Douglas Adams hatte in Cambridge studiert und war dort Mitglied der Cambridge Footlights geworden, jener Theatergruppe, die über Jahrzehnte hinweg eine fruchtbare Schmiede für junge Comedians und Fernsehmacher darstellte. Nachdem er eine Zeitlang an der Entwicklung von *Monty Python’s Flying Circus*<sup>289</sup> (1969–74) beteiligt gewesen war, gelang ihm mit der Science Fiction-Radioserie *The Hitchhiker’s Guide to the Galaxy*<sup>290</sup> ein Erfolg, der ihn auch für *Doctor Who* interessant machte. Als dem Programm von der BBC ein Stilwechsel nahegelegt wurde, konnte Adams diesen mit großem Erfolg liefern.

---

286 Vgl. Robb, *Timeless Adventures* (wie Anm. 4), 141.

287 Tulloch/Alvarado, *Doctor Who* (wie Anm. 14), 158.

288 Vgl. Tulloch/Alvarado, *Doctor Who* (wie Anm. 14), 254.

289 *Monty Python’s Flying Circus* (TV-Serie, Autoren: Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones, Michael Palin, BBC, Erstaussstrahlung: 05. Oktober 1969 - 05. Dezember 1974).

290 *The Hitchhiker’s Guide to the Galaxy* (Radioserie, Autoren: Douglas Adams, Dirk Maggs, BBC Radio 4, Erstaussstrahlung: 08. März 1978 – 25. Januar 1980).

Die erste Folge, die Adams für *Doctor Who* schrieb, war ‚The Pirate Planet‘.<sup>291</sup> Die Mischung aus Humor mit Science Fiction, die Adams’ spätere Roman-Trilogie um den *Hitchhiker’s Guide* zu einem Bestseller machen sollte, zeichnet auch den Vierteiler um einen ausgehöhlten, von einem Piratenkapitän gesteuerten Planeten aus, der um andere Planeten herum materialisiert und diese zerquetscht, um sie danach auszuplündern. So verwendete Adams oft möglichst abstruse Ideen, für die er dann elegante und wissenschaftlich denkbare Erklärungen ausarbeitete.<sup>292</sup> Ein vergleichbares Schema fand in ‚City of Death‘<sup>293</sup> Verwendung, Adams zweiter *Doctor Who*-Story, die in Paris gedreht wurde. In dieser Folge erweist sich die komplette Entwicklung der menschlichen Zivilisation als das Resultat der Einmischung eines 400 Millionen Jahren gestrandeten Aliens. Dessen Ziel dabei ist es, die Menschheit auf ein technologisches Niveau zu befördern, das das Zeitreisen ermöglicht – damit der Besucher in die Vergangenheit reisen und sich selbst am Stranden auf der Erde hindern kann. Dass die vergleichsweise verwickelte Handlung an das Schlüsselwerk von Douglas Adams, *The Hitchhiker’s Guide to the Galaxy*, erinnert, verwundert nicht; tatsächlich war die Grundlage für den dritten Teil der Romantrilogie, *Life, the Universe and Everything*,<sup>294</sup> ein früheres *Doctor Who*-Skript.<sup>295</sup> ‚City of Death‘ wird oft als beste *Doctor Who*-Folge beschrieben,<sup>296</sup> tatsächlich war die Folge schon bei ihrer Ausstrahlung immens erfolgreich und erreichte ein Publikum von 16 Millionen Zuschauern, was sie auch zur Folge mit der höchsten Einschaltquote machte.

---

291 ‚The Pirate Planet‘ (099, Regie: Pennant Roberts, Autor: Douglas Adams, 4 Episoden, BBC, Erstausrstrahlung: 30. September – 21. Oktober 1978).

292 Vgl. Tulloch/Alvarado, *Doctor Who* (wie Anm. 14), 170

293 ‚City of Death‘ (105, Regie: Michael Hayes, Autoren: Douglas Adams, Graham Williams, David Fisher, 4 Episoden, BBC, Erstausrstrahlung: 29. September – 20. Oktober 1979).

294 Douglas Adams, *Life, the Universe and Everything*, London 1982.

295 Vgl. Neil Gaiman, *Durch die Galaxis mit Douglas Adams*,

296 Vgl. Alan McKee, *Why is ‚City of Death‘ the best Doctor Who story?* In: David Butler (Hg.), *Time And Relative Dissertations In Space. Critical Perspectives on Doctor Who*, Manchester 2007, 233–245.

## V. Höhepunkt und Niedergang: *Doctor Who*, die BBC und Thatchers Großbritannien

### 1. Start in ein neues Jahrzehnt

*Doctor Who* veränderte sich zu Beginn der 1980er Jahre auf eine ähnlich dramatische Weise wie ein Jahrzehnt zuvor mit Jon Pertwee.<sup>297</sup> Ein neuer Produzent, John Nathan-Turner, übernahm die Serie und begann, andere Akzente zu setzen. Nathan-Turner war eine schillernde Figur in der BBC; gleichzeitig ein begnadeter Entertainer, der alles tat, um seinem neuen Projekt möglichst viel Aufmerksamkeit zu beschern. Im Gegensatz zu seinen Vorgängern, die meist hinter den Kulissen gewirkt hatten, stand er mindestens so sehr im Rampenlicht wie die Darsteller, die er für die Hauptrolle casten sollte.<sup>298</sup> Unter ihm endete die kurze Zeit des Programms als fröhliche Parodie des Science Fiction-Genres; auch mit Hinblick auf bessere Chancen beim Export der Serie in die USA führte der neue Produzent die Serie zurück in ernstere Fahrwasser, wobei diesem neuen Konzept auch schrulligere Details wie der Roboterhund K9 zum Opfer fielen. Allerdings musste ‚ernst‘ nicht bedeuten, dass *Doctor Who* realitätsnaher wurde; tatsächlich wurden Nathan-Turner und seine Autoren eher von amerikanischen Science Fiction-Blockbustern und Comics inspiriert<sup>299</sup> und folgten dem Trend der letzten Jahre, eher auf fantastische Elemente zu setzen. Die sichtbarste Manifestation fand dies in einer neuen, dunkleren Uniform des Hauptdarstellers „*in the style of comic-book heroes*“,<sup>300</sup> mit aufgenähten Fragezeichen am Kragen, die eher an den Riddler in den *Batman*-Comics erinnerten. Auf Tom Bakers unmittelbaren Nachfolger, Peter Davison (1981–84) und Colin Baker (1984–86), traf diese strikte und die Kontinuität wahrende

---

297 Robb, *Timeless Adventures* (wie Anm. 4), 157.

298 Robb, *Timeless Adventures* (wie Anm. 4), 157f.

299 Robb, *Timeless Adventures* (wie Anm. 4), 159f.

300 Robb, *Timeless Adventures* (wie Anm. 4), 160.

Uniformierung noch stärker zu, in der Form eines viktorianischen Cricket-Outfits (Davison)<sup>301</sup> sowie einer Kombination aus regenbogenfarbenen Mantel und knallbunten Regenschirm (C. Baker).

In Folge brachen die Quoten von *Doctor Who* stark ein, wobei dies nicht nur mit den Veränderungen im Programm zusammenhing. 1977 war das Weltraummärchen *Star Wars* in Großbritannien mit großem Erfolg angelaufen und wie *Star Trek* ein Jahrzehnt zuvor gelang es der amerikanischen Produktion, die britische Science Fiction alt aussehen zu lassen.<sup>302</sup> Zudem schuf *Star Wars* Raum für neue amerikanische Serienproduktionen, die zur Konkurrenz werden konnten:

„Not only were the effects astonishing when set against the bargain-basement monsters of *Doctor Who* [...] *Star Wars* also produced a coterie of small-screen imitators such as *Battlestar Galactica* and *Buck Rogers in the 25th Century*. Though not as successful in the United States, *Buck Rogers* proved a hit in Britain...“<sup>303</sup>

*Buck Rogers in the 25th Century*<sup>304</sup> war ein für amerikanische Verhältnisse typisches Format, populistisch, nicht unbedingt *high brow*, expansionistisch und leicht verdaulich. Die Handlung erinnerte an Mark Twains Geschichte ‚A Connecticut Yankee in King Arthur's Court‘ von 1889, nur mit dem umgekehrten Vorzeichen, dass der Zeitreisende ein Astronaut aus dem 20. Jahrhundert ist, der nach fünf Jahrhunderten des Tiefschlafes in der Zukunft erwacht. Was *Buck Rogers* allerdings im Gegensatz zu *Doctor Who* zu bieten hatte, waren ansehnliche Spezialeffekte; Raumschiffe, Planeten und sogar die Roboter (bis auf den Roboter-Sidekick Twiki) erschienen besser umgesetzt. Als ITV die Rechte der Serie einkaufte und sie 1980 zur gleichen Zeit wie *Doctor Who* ausstrahlte, gelang es dem Privatsender, den

---

301 Die Meinungen über die genaue Stilepoche des Kostüms gehen auseinander; als Alternative wird auch die *Edwardian Era* genannt. Der Autor beruft sich in diesem Fall auf Cull, ‚Bigger on the inside...‘ (wie Anm. 6), 100.

302 Vgl. Cull, *Tardis at the OK Corral* (wie Anm. 8), 60f.

303 Cull, *Tardis at the OK Corral* (wie Anm. 8), 60f.

304 *Buck Rogers in the 25th Century* (TV-Serie, wechselnde Regie, Autoren: Glen A. Larson et al., NBC, Erstaussstrahlung: 20. September 1979 - 16. April 1981).

„*Saturday teatime slot*“<sup>305</sup> zurück zu erobern. Die BBC erkannte, wann sie geschlagen war und verlegte die Ausstrahlung ihrer Serie in Folge auf einen Wochentag.<sup>306</sup> Doch hatten die einbrechenden Quoten noch einen anderen Effekt: Frustriert vom sinkenden Erfolg und verärgert über die neuen Entscheidungen des neuen Produzenten ließ sich Tom Baker aus der Serie schreiben. Ihm folgte mit Peter Davison ein schon durch das Fernsehrama *All Creatures Great and Small*<sup>307</sup> bekannter Schauspieler, der wieder mehr Zuschauer zum Einschalten brachte; allerdings um den Preis, dass sich das Programm für die nächsten Jahre endgültig von der grimmigen Realität verabschieden sollte: „*The soap-opera-like cast and scheduling helped Doctor Who rise to new levels of success and popularity, even as the show retired from any popular social or political engagement*“<sup>308</sup> – in einer Zeit, in der sich große Teile der Fernsehlandschaft in Aufruhr befanden.

## 2. Margaret Thatcher und das Fernsehen

Es waren zwei Krisen, die zu der langen Regierungszeit Margaret Thatchers – über ein ganzes Jahrzehnt; die längste Amtsperiode eines Premierministers seit Robert Banks Jenkison in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts<sup>309</sup> – führten und die dafür sorgten, dass sie ihre nicht mal in ihrer eigenen Partei gänzlich unumstrittene Politik durchsetzen konnte. Die eine Krise war der *Winter of Discontent* 1978/79, der dazu führte, dass die im Sommer 1978 noch in den Umfragen führende Labour Party weniger als ein Jahr später aus dem Amt gefegt wurde. Die andere Krise war 1982 der Entschluss der argentinischen Junta um Leopoldo Galtieri, die Falklands zu besetzen.<sup>310</sup> Vor dem Falklandkrieg erschien Thatcher als eine vorübergehende

---

305 Cull, *Tardis at the OK Corral* (wie Anm. 8), 60f.

306 Vgl. Cull, *Tardis at the OK Corral* (wie Anm. 8), 60f.

307 *All Creatures Great and Small* (TV-Serie, Regie: Peter Grimwade, Autoren: James Herriot, Bill Sellars, BBC, Erstausstrahlung: 08. Januar 1978 - 05. April 1980). In Deutschland wurde die Serie unter dem Namen *Der Doktor und das liebe Vieh* vermarktet.

308 Robb, *Timeless Adventures* (wie Anm. 4), 165.

309 Vgl. Eric J. Evans, *Thatcher and Thatcherism*, London–New York, 2.

310 Vgl. Marr, *A History of Modern Britain* (wie Anm. 82), 381.

Premierministerin, die in ihrer Partei Angriffen wie etwa denen des von ihr abgelösten Edward Heath ausgesetzt war; mit der Rückeroberung der Inseln gelang es ihr, die eigene Position zu konsolidieren und jene Politik zu betreiben, die später als Thatcherismus bezeichnet wurde.

Es wurde verschiedentlich darauf hingewiesen, dass Thatcherismus keine „kohärente Ideologie“ sei,<sup>311</sup> und Thatchers Gedankenwelt lässt sich wohl eher als eine Reihe von Antithesen zusammenfassen, gerichtet gegen „*state interference with individual freedom; state initiatives that encourage an ethos of dependency; woolly consensuality; high levels of taxation; the propensity of both organised labour and entrenched professional interests to distort market forces...*“.<sup>312</sup> Obwohl heute fast schon eine Blaupause für (neo-)konservative Programmentwürfe weltweit, war Thatchers Zerschlagung der Gewerkschaften, ihre Aufkündigung des *Post War Consensus* und die Umsetzung zahlreicher Reformen, die im und nach dem Zweiten Weltkrieg von Labour- und Tory-Politikern etablierte und gepflegte Institutionen des britischen Alltagslebens faktisch abschafften, für britische Verhältnisse revolutionär;<sup>313</sup> und in gewisser Hinsicht bekämpfte sie den klassischen Konservatismus in ihrer Partei genauso heftig wie die Labour-Opposition und die Gewerkschaften. Eine Institution, deren Abschaffung sie vergeblich betrieb, war das öffentlich-rechtliche Fernsehen, dem sie vorwarf, zu einem Hort der linken Gegenkultur verkommen zu sein.

Hierfür gab es verschiedene Gründe: Zum einen war die BBC, wenn schon kein „*nest of communists, poofers and long-haired Trots[kyists]*“,<sup>314</sup> wie sie Margarets Ehemann Denis einer Überlieferung zufolge bezeichnete, doch auch nicht für ihren Konservatismus bekannt. Eine eher zur Linken neigende Grundhaltung nahm ihre Anfänge unter Hugh Carleton

---

311 Vgl. Evans, *Thatcher and Thatcherism* (wie Anm. 309), 2.

312 Evans, *Thatcher and Thatcherism* (wie Anm. 309), 3.

313 Andrew Marr betitelte ein Kapitel über die Tory-Administrationen von 1979 bis 1997 bezeichnenderweise als „*The British Revolution*“. Vgl. Marr, *A History of Modern Britain* (wie Anm. 82), 379–476.

314 Chris Horrie, Steve Clarke, *Fuzzy Monsters. Fear and Loathing at the BBC*, London 1994, 7.

Greene und wurde durch die ständigen Angriffe von Rechts – etwa durch Mary Whitehouses NVALA – zementiert.<sup>315</sup> Gleichzeitig standen die BBC und ihre Reith'schen Werte auch für eine Form der konservativen Kulturpolitik, die Thatcher verachtete, nämlich jene, die die Bevölkerung an der Hand nahm und (aus thatcheristischer Perspektive) ihre Eigendynamik zerstörte.

Schließlich hegte Margaret Thatcher einen fast schon persönlichen Groll gegen die BBC, unter anderem deshalb, weil sie ihr die Bemühungen um eine neutrale Berichterstattung im Nordirland-Konflikt übel nahm<sup>316</sup> und weil sie die Fernsehschaffenden verdächtigte, sie in einem ungünstigen Licht darzustellen, wo es sich anbot. Eine Episode, die das Verhältnis der Premierministerin zum öffentlich-rechtlichen Rundfunk nachhaltig zerrüttete, war das berüchtigte Phone-In in der Nachrichtensendung *Nationwide*, kurz vor den General Elections 1983: In der Livesendung wurde Thatcher von Diana Gould, einer Lehrerin aus Gloucestershire, mit der in Oppositionskreisen beliebten Theorie konfrontiert, dass sie das Versenken des argentinischen Kreuzers *Belgrano* ohne Not befohlen hätte, um Argentinien einen Rückzug aus dem Falklandkrieg unmöglich zu machen. Die Premierministerin wurde durch diese Frage auf dem falschen Fuß erwischt; sie konnte ihre Frustration über weitere hartnäckige Fragen schlecht verbergen, reagierte unsouverän (so vergaß sie etwa Goulds Namen) und stürmte nach dem Ende der Sendung wütend aus dem Studio, entschlossen, die erfahrene Demütigung vor Millionen von Fernsehzuschauern zu rächen.<sup>317</sup> Unter Thatcher flammten die Debatten um die Zensur von Fernsehprogrammen wieder auf, um so mehr, da

---

315 2010 beschrieb der derzeitige Director-General Mark Thompson in einem Interview seine Erfahrungen zu Beginn seiner Karriere und räumte ein, dass es in den 1980ern „a massive bias to the left“ gegeben habe. Vgl. Anita Singh, BBC was biased against Thatcher, admits Mark Thompson, *The Telegraph*, 02. September 2010, <http://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/bbc/7976318/BBC-was-biased-against-Thatcher-admits-Mark-Thompson.html>, abgerufen am 04. April 2012.

316 Vgl. Horrie/Clarke, *Fuzzy Monsters* (wie Anm. 314), 9. Margaret Thatchers starke Abneigung gegen die irisch-republikanische Seite hing unter anderem mit der Ermordung ihres Wahlkampfmanagers Airey Neave 1979 durch die Irish National Liberation Army zusammen.

317 Vgl. Horrie/Clarke, *Fuzzy Monsters* (wie Anm. 314), 6f.



Mary Whitehouse nun eine Verbündete in 10 Downing Street wusste.<sup>318</sup> Eine weitere Druckmaßnahme der Regierung wurde 1985 offenbar, als der Observer enthüllte, dass der MI5, der britische Inlandsgeheimdienst, routinemäßig die Journalisten der BBC durchleuchtete.<sup>319</sup> Obwohl die BBC sich zukünftig im Visier von Margaret Thatcher befinden sollte, gab es allerdings noch ein verlockenderes Ziel für die Thatcheristen und die konservative Presse: Im letzten Jahr ihrer Amtszeit hatte die gestürzte Labour-Regierung die Gründung eines vierten Kanals (neben BBC 1, BBC 2 und ITV) auf den Weg gebracht, der Minderheiten-Interessen vertreten und Vielfalt in die Fernsehlandschaft bringen sollte.<sup>320</sup> „*Channel Four had the advantage of coming into existence before the Thatcherite revolution was fully under way [...] the proposed and long-awaited channel should cater for a variety of different audiences and provide diversity in its programming*“.<sup>321</sup>

### 3. Mediale Regierungskritik

Das Verhältnis zwischen der Premierministerin und dem (nicht nur öffentlich-rechtlichen) Fernsehen fassten die beiden Journalisten Chris Horrie und Steve Clarke knapp zusammen: „*Margaret Thatcher never liked television; and television did not like her.*“<sup>322</sup> Diese wechselseitige Abneigung zeigte sich in einer ganzen Reihe von Parodien auf die Premierministerin, wobei die privaten Sender ITV und Channel 4 im Allgemeinen weniger Rücksicht nehmen mussten als die staatsnahe BBC. Ein Beispiel für Regierungskritik im privaten Fernsehen war die Satiresendung *Spitting Image*<sup>323</sup> (1984–96) ein Produkt von ITV, zu deren Schöpfern der Autor John Lloyd gehörte, der in den Jahren zuvor mit Douglas Adams an der Radioversion von *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* gearbeitet und auch die BBC2-Sketchshow *Not The*

---

318 Vgl. Hans-Werner Ludwig, Elmar Schenkel, Bernhard Zimmermann, *Made in Britain. Studien zur Literaturproduktion im britischen Fernsehen*, Tübingen 1992, 144.

319 Vgl. Ludwig/Schenkel/Zimmermann, *Made in Britain* (wie Anm. 318), 145.

320 Vgl. Cooke, *British Television Drama* (wie Anm. 69), 129.

321 Cooke, *British Television Drama* (wie Anm. 69), 129.

322 Horrie/Clarke, *Fuzzy Monsters* (wie Anm. 314), 3.

323 *Spitting Image* (TV-Serie, Autoren: Rob Grant, Doug Naylor, Mark Burton, John O'Farrell, Pete Sinclair et al., ITV, Erstaussstrahlung: 26. Februar 1984 - 18. Februar 1996).

*Nine O'Clock News*<sup>324</sup> (1979–82) produziert hatte. Folgen von *Spitting Image* zeigten Thatcher als kriegslüsterne Amazone, die den Kalten Krieg anfeuern will; in einem Sketch in der ersten Folge von *Not The Nine O'Clock News* wurden Archivaufnahmen eines realen Parteitages der Tories mit einer von dem Comedian Rowan Atkinson gehaltenen Rede zusammengeschnitten, in der dieser im typischen Duktus der Konservativen den von dem Home Secretary William Whitelaw propagierten Umgang mit jugendlichen Kriminellen persifliert:

„Mr Whitelaw has spoken of the short, sharp shock treatment, and his introduction of the 24,000-volt electric chair in two Home Office detention centres begins next week [...] If it doesn't work, then we will be more than prepared to revert to the old, liberal, wishy-washy, socialist, nigger-loving, red, left-wing, homosexual, commie ways of the recent past...“

Die Politik der Tories wurde nicht nur in der Satire kritisiert: Das Fernseh drama *Boys from the Blackstuff*<sup>325</sup> (1980, 1982) beschäftigte sich mit dem Niedergang der britischen Arbeiterklasse, der steigenden Arbeitslosigkeit und der Verarmung ganzer Bevölkerungsschichten und traf offensichtlich einen Nerv in der britischen Bevölkerung: „*Boys from the Blackstuff* quickly became a television 'event', tapping into the increasing public outcry about the social impact that Tory policies were having on working-class communities in the industrial heartlands of Britain.“<sup>326</sup> Das Ziel der Serie war nicht nur, ein realistisches Bild des englischen Nordens zu zeichnen, sondern auch der negativen Darstellung der Arbeitslosen in den Massenmedien entgegenzuwirken.<sup>327</sup> Dass sich auch Science Fiction als Medium der Kritik anbieten konnte, zeigte die von dem Schöpfer der Daleks, Terry Nation, geschaffene Serie *Blake's 7*,<sup>328</sup> die einer „*rebellion by a group of criminals [...] against the despotic activities of Earth's Federation, commanded over by the ruthless, Thatcherite-style President Servalan...*“<sup>329</sup>

324 *Not The Nine O'Clock News* (TV-Serie, Autoren: Andy Hamilton, Peter Brewis, Richard Curtis, Clive Anderson et al., Produktion: John Lloyd, BBC, Erstaussstrahlung: 16. Oktober 1979 - 08. März 1982).

325 *Boys from the Blackstuff* (TV-Serie, Produzenten: Alan Bleasdale, Michael Wearing, BBC, Erstaussstrahlung: 10. Oktober 1982 - 07. November 1982).

326 Cooke, *British Television Drama* (wie Anm. 69), 131.

327 Vgl. Robin Nelson, *Boys from the Blackstuff*, in: Glen Creeber (Hg.), *Fifty Key Television Programmes*, London 2004, 21–25, 23.

328 *Blake's 7* (TV-Serie, Regie wechselnd, Autoren: Terry Nation, Chris Boucher et al., BBC, Erstaussstrahlung: 02. Januar 1978 - 21. Dezember 1981).

329 Cook/Wright, 'Futures past' (wie Anm. 26), 14.

folgte. Gleichzeitig verkehrte *Blake's 7* den Fortschrittsoptimismus von amerikanischen Formaten wie *Star Trek* ins Negative:

*„Where Star Trek advocated triumphant expansionism, the dystopian space opera of Blake's 7 chronicled a series of hollow victories and bitter defeats. By 1981 and the series' end, the climax of Blake's ineffective rebellion, which saw all but one of the rebels killed, reflected the sullen mood of a Britain beset by economic decline, mass unemployment and civil unrest, all presided over by the increasingly strident premiership of Margaret Thatcher.“*<sup>330</sup>

Allerdings war *Blake's 7* insofern einzigartig, dass es die letzte große Science Fiction-Serie auf einem Primetime-Slot sein sollte. Science Fiction, eines der innovativsten Genres des Kalten Krieges, verlor in dessen Endphase zumindest in Großbritannien deutlich an Attraktivität:

*„In the more sober 1980s' world of greater Thatcherite 'realism', speculations about what the future might hold would henceforth tend to be consigned to minority slots or channels, or be considered suitable for treatment only within flagship serial drama form. The heyday of science fiction on British TV – which had peaked in the 1960s and 1970s – appeared to have passed.“*<sup>331</sup>

Eine Genre-Chronologie des Literaturwissenschaftlers Nicholas Ruddick listet für die 1950er Jahre fünf britische Neuschöpfungen im Bereich TV-Science Fiction auf, für die 1960er Jahre deren zehn, in den 1970er Jahren deren sieben; in den gesamten 1980er Jahren sind es zwei<sup>332</sup> – eine davon *Red Dwarf*,<sup>333</sup> das sich eher in die Kategorie Comedy als Science Fiction einteilen lässt. *Red Dwarf* wurde von den beiden früheren Spitting Image-Autoren Rob Grant und Doug Naylor als komische Space Opera geschaffen und wies viele Parallelen zu Douglas Adams *Hitchhiker's Guide to the Galaxy* auf: Beide Serien spielten damit, dass sie mit geringem Budget angefertigt wurden und boten anstelle ernstzunehmender Zukunftsvisionen Humor und Unterhaltung.<sup>334</sup> Als Fernsehgenre verschwand Science Fiction in den 1980ern

---

330 Cook/Wright, 'Futures past' (wie Anm. 26), 14.

331 Cook/Wright, 'Futures past' (wie Anm. 26), 14f.

332 Vgl. Nicholas Ruddick, *British Science Fiction. A Chronology, 1478–1990*, New York–London, 1992.

333 *Red Dwarf* (TV-Serie, Regie: Ed Bye, Juliet May et al., Autoren: Rob Grant, Doug Naylor, BBC, Erstaussstrahlung: 15. Februar 1988 - 05. April 1999).

334 Vgl. Lincoln Geraghty, *Television Since 1980*, in: Mark Bould et al. (Hg.), *The Routledge Companion To Science Fiction*, London–New York 2009, 144–152, 146f.

fast aus der Öffentlichkeit; was ein Grund dafür sein könnte, dass in den nächsten Jahren auch der Niedergang von *Doctor Who* einzusetzen begann.

#### 4. Höhepunkt und Niedergang von *Doctor Who*

1983 sah es allerdings noch so aus, als ob der Serie eine strahlende Zukunft bevorstünde: Mit Peter Davison in der Hauptrolle wurde das zwanzigjährige Jubiläum der Serie begangen, in einem Special, bei dem (bis auf den 1975 verstorbenen William Hartnell) alle bisherigen Doctors zusammen auftraten.<sup>335</sup> Die Feierlichkeiten blieben nicht auf Großbritannien beschränkt; in den USA trafen sich beispielsweise 7000 amerikanische Fans zu einer Convention<sup>336</sup>. Gleichzeitig erschien 1983 auch eine erste literaturwissenschaftliche und historische Analyse zweier Pioniere der TV Studies, John Tulloch und Manuel Alvarado.<sup>337</sup> Nach zwei Jahrzehnten wurde allgemein anerkannt, dass *Doctor Who* „has itself become something of an institution within British cultural life“<sup>338</sup> und als Programm aufgrund seiner langen Laufzeit über einen einzigartig umfangreichen Text verfüge.<sup>339</sup> In den drei Staffeln, in denen Davison die Rolle innehatte, pendelten sich die Einschaltquoten bei einem respektablem Durchschnittswert von 8,2 Millionen Zuschauern ein.<sup>340</sup> In Folge schien es so, als ob sich die Drehbuchautoren um John Nathan-Turner mit nostalgischen Blicken in die Vergangenheit begnügten; was angesichts der früheren sozialen und politischen Schwerpunkte der Serie erstaunlich war.<sup>341</sup> Cybermen und Daleks wurden in den 1980ern wiederbelebt und mit großem Umfang vermarktet; die Daleks sollten bis zur Absetzung der Serie mindestens alle zwei Jahre auftreten.<sup>342</sup> Dieses intensive Nutzen vergangener Höhepunkte brachte allerdings

---

335 ‚The Five Doctors‘ (129, Regie: Peter Moffatt, Autor: Terrance Dicks, 1 Episode, BBC, Erstausstrahlung: 23. November 1983)

336 Vgl. Cull, *Tardis at the OK Corral* (wie Anm. 8), 62

337 Tulloch/Alvarado, *Doctor Who* (wie Anm. 14).

338 Tulloch/Alvarado, *Doctor Who* (wie Anm. 14), 1.

339 Vgl. Tulloch/Alvarado, *Doctor Who* (wie Anm. 14), 5.

340 Vgl. Cull, ‚Bigger on the inside...‘ (wie Anm. 6), 107.

341 Vgl. Robb, *Timeless Adventures* (wie Anm. 4), 166f

342 Vgl. Robb, *Timeless Adventures* (wie Anm. 4), 169

auch mit sich, dass *Doctor Who* statischer und eskapistischer wurde; zudem sorgte die Einführung alter Charaktere und das immer stärker werdende Aufbauen auf einem den wahren Fans bekannten Serienkanon dafür, dass ‚casual viewers‘, also Zuschauer ohne Einbindung in die *Doctor Who Appreciation Society* oder in einem der vielen Fanklubs abzuschalten begannen: „[I]nstead of being a series with wide appeal and easily accessible to a large casual TV audience, *Doctor Who* became increasingly insular and was widely perceived as a ‚geeky‘ sci-fi show that appeared that appeared to a few nerdy obsessives.“<sup>343</sup> Das Programm bekam dies in der Zeit des fünften Doctors noch nicht zu spüren; allerdings zeigte sich der Wechsel spätestens, als Peter Davison nach drei Jahren beschloss, die Rolle in der vorletzten Folge der Staffel von 1984 aufzugeben, um als Schauspieler eine zu große Identifizierung mit ihr zu vermeiden.

Der sechste Doctor, eingeführt in der letzten Folge der 21. Staffel, startete mit großem Elan und dem Versuch, die Rolle neu zu erfinden. Colin Baker (nicht verwandt mit dem früheren Darsteller Tom Baker) sollte eine neue, kantigere und schroffere Seite des Charakters zeigen; in der Figur seines bunt gewandeten Helden mischte sich Eloquenz mit einer selbstzufrieden zur Schau gestellten Arroganz. Ursprünglich war geplant, dass der Doctor im Verlauf der nächsten Staffel zunehmend sympathischer werden und eine vielschichtigeren Persönlichkeit enthüllen sollte.

Das Ergebnis war katastrophal; der ersten Folge mit dem neuen Doctor, ‚Twin Dilemma‘<sup>344</sup> fehlte es an Dichte und einem funktionierenden Skript, was in Kombination mit den Marotten der Titelfigur dazu führte, dass die Einschaltquoten zwischen der ersten und der letzten Episode von 7,6 auf 6,3 Millionen Zuschauer absackten. Einem großen Teil des Publikums war der neue Darsteller auf Anhieb unsympathisch;<sup>345</sup> was auch darin begründet

343 Robb, *Timeless Adventures* (wie Anm. 4), 159f.

344 ‚The Twin Dilemma‘ (136, Regie: Peter Moffatt, Autor: Anthony Steven, 4 Episoden, BBC, Erstausstrahlung 22. - 30. März 1984).

345 Robb, *Timeless Adventures* (wie Anm. 4), 174.

lag, dass der Doctor in einer berüchtigten Szene in einem Zustand der Verwirrung seine Reisegefährtin attackiert und gewaltsam würgt. Als die Serie 1985 mit der 22. Staffel auf den Bildschirm zurückkehrte, gelang es zwar, den Verfall der Quoten vorerst aufzufangen, was insofern auch beachtlich war, da zu dieser Zeit mit der amerikanischen Action-Serie *The A-Team*<sup>346</sup> eine potente Konkurrenz auf ITV lief. Allerdings zeichnete sich ab, dass die Serie einen falschen Weg eingeschlagen hatte; und im Februar 1985 – noch während die Folge ‚The Two Doctors‘<sup>347</sup> ausgestrahlt wurde, in der der frühere Darsteller Patrick Troughton einen Gastauftritt hatte – gab die BBC bekannt, die Serie für eine längere Zeit abzusetzen.<sup>348</sup>

Das Ergebnis war ein großer medialer Aufschrei; die *Sun* etwa titelte auf ihrer ersten Seite in Großbuchstaben „DR WHO IS AXED IN A BBC PLOT“;<sup>349</sup> und eine Flut von Zuschriften von besorgten Fans erreichte in Folge die British Broadcasting Corporation. Zwar wurde in Folge bekannt gegeben, dass die Serie nur für ein Jahr aussetzen sollte; als *Doctor Who* aber 1986 zurückkehrte, schien allen Beteiligten klar zu sein, dass das Urgestein der britischen Science Fiction in ernsthafter Gefahr war.<sup>350</sup> Die Autoren gingen auf den Umstand ein, dass die Serie sich nun auf dem Prüfstand befand; das Resultat war, dass ein einziger Handlungsstrang die 23. Staffel durchzog, deren vier Folgen unter dem Obertitel ‚The Trial of a Time Lord‘ firmieren.<sup>351</sup> In der Handlung wird der Doctor von seinem Volk vor Gericht gestellt und muss seine Unschuld in einer Reihe ihm zur Last gelegter Verbrechen beweisen. In gleicher Weise musste nun die Serie in einer schroffer gewordenen Umgebung beweisen, dass

---

346 *The A-Team* (TV-Serie, Regie wechselnd, Autoren: Frank Lupo, Stephen J. Cannell et al., NBC, Erstaussstrahlung: 23. Januar 1983 - 08. März 1987).

347 ‚The Two Doctors‘ (140, Regie: Peter Moffatt, Autor: Robert Holmes, 3 Episoden, BBC, Erstaussstrahlung: 16. Februar - 02. März 1985).

348 Vgl. Robb, *Timeless Adventures* (wie Anm. 4), 178.

349 Vgl. Howe, *Timeframe* (wie Anm. 210), 92.

350 Vgl. Robb, *Timeless Adventures* (wie Anm. 4), 179.

351 Bestehend aus ‚The Mysterious Planet‘ (Regie: Nicholas Mallett, Autor: Robert Holmes, 4 Episoden); ‚Mindwarp‘ (Regie: Ron Jones, Autor: Philip Martin, 4 Episoden); ‚Terror of the Vervoids‘ (Regie: Chris Clough, Autoren: Pip Baker, Jane Baker, 4 Episoden); ‚The Ultimate Foe‘ (Regie: Chris Clough, Autoren: Robert Holmes, Pip Baker, Jane Baker, 2 Episoden), ausgestrahlt zwischen dem 06. September und dem 06. Dezember 1986. Alle Folgen firmieren unter der Nummer 143.

sie erneut ein Erfolg sein konnte. Obwohl in Folge das Experiment einer 14 Episoden langen Rahmenhandlung immer wieder als innovativ beschrieben wurde, gelang es aber nicht, die Zuschauer zurückzugewinnen, die *Doctor Who* in den letzten drei Jahren den Rücken gekehrt hatten: „*The whole run had averaged only 4.8 million viewers, compared with a previous average of 7.2 million [...] This dramatic loss of viewers during a serial that was intended as a major re-launch for the show was disappointing, and series star Colin Baker was made the scapegoat.*“<sup>352</sup> *Doctor Who* sollte eine letzte Chance erhalten; allerdings erst, nachdem ein Nachfolger für den unbeliebten wie glücklosen Colin Baker gefunden würde.

## 5. Der Versuch der Regeneration

Colin Bakers Abgang aus *Doctor Who* war düster: Baker weigerte sich sogar, die Regenerationszene mit seinem Nachfolger Sylvester McCoy zu filmen, was dazu führte, dass dieser in seiner ersten Folge<sup>353</sup> nicht nur sich selbst, sondern – im Kostüm und der blonden Lockenperücke seines Vorgängers – auch den Tod des abwesenden sechsten Doctors spielte. Die Serie war auf den Montagabend verlegt worden, was symbolisch dafür stand, welchen Bedeutungsverlust *Doctor Who* seit dem zwanzigsten Jubiläum vor drei Jahren durchgemacht hatte. Diese Jahre des Niedergangs waren Grund genug für den Produzenten John Nathan-Turner, die kreative Gestaltung des Programms von nun an einer Gruppe von jungen Drehbuchautoren zu überlassen.<sup>354</sup> Diese Gruppe um den Autoren Andrew Cartmel war die erste Generation, die mit *Doctor Who* aufgewachsen war; gleichzeitig waren die meisten von ihnen in Thatchers kaltem Königreich erwachsen geworden, was sie motivierte, die Serie aus der eskapistischen Isolation des letzten Jahrzehnts zu holen: „*After almost a decade, the series finally got around to addressing aspects of Thatcherism [...] The writers were Thatcher's children, so a sharp increase in political and social allegory appeared*“<sup>355</sup>

---

352 Robb, *Timeless Adventures* (wie Anm. 4), 182.

353 ‚Time and the Rani‘ (144, Regie: Andrew Morgan, Autoren: Pip Baker, Jane Baker, 4 Episoden, BBC, Erstaussstrahlung: 07. - 28. September 1987).

354 Robb, *Timeless Adventures* (wie Anm. 4), 182.

355 Robb, *Timeless Adventures* (wie Anm. 4), 183.

*Doctor Who* kehrte in Folge wieder zur Erde als Schauplatz zurück und begann, Themen wie den Rassismus, das in der britischen Gesellschaft verbreitete Elend der Millionen Arbeitslosen und die soziale Kälte anzusprechen. Die neue Gefährtin des Doctors, Ace (gespielt von Sophie Aldred) war als soziale Außenseiterin mit Anklängen an die Punk-Kultur gezeichnet; ihr im Verlauf der letzten Staffel enthüllter Hintergrund erwies sich als das Aufwachsen in einem Problemhaushalt. Zwar waren weiterhin außerirdische Invasoren die Hauptgegner; allerdings traten sie ab jetzt oft im Bunde mit höchst irdischen Bedrohungen auf, etwa einer Clique von Neofaschisten („Remembrance of the Daleks“)<sup>356</sup> oder einer obskuren, aus dem südamerikanischen Exil zurückgekehrten Gruppe von Altnazis („Silver Nemesis“).<sup>357</sup>

Die wohl deutlichste Anspielung auf den britischen Alltag bot die Folge ‚The Happiness Patrol‘;<sup>358</sup> in dieser treffen der Doctor und Ace auf dem Planeten Terra Alpha ein, der unter der totalitären Herrschaft der eisern lächelnden Diktatorin Helen A und ihres tolpatschigen Gemahls steht. Die dystopische Gesellschaft, in der gute Laune per Gesetz vorgeschrieben ist und Trauer und Melancholie mit dem Tod bestraft werden, wird im Folgenfinale vom Doctor zur Rebellion gegen das Diktatorenpaar geführt; die Revolution ist erfolgreich und erlebt den Zusammenbruch von Helen As Herrschaft. Die Analogie zwischen der bunten Diktatorin und Margaret Thatcher war für Zeitgenossen offensichtlich:

*„Helen A was an obviously Thatcher-inspired ruler, while the story featured elements of Chilean dictator Pinochet’s policy of ‚disappearance‘ as a way of dealing with political opponents (the Falklands war saw Thatcher’s UK government going easy on Pinochet in return for Chilean support in South America).“<sup>359</sup>*

---

356 ‚Remembrance of the Daleks (148, Regie: Andrew Morgan, Autor: Ben Aaronovitch, 4 Episoden, BBC, Erstaussstrahlung 05. - 26. Oktober 1988).

357 ‚Silver Nemesis‘ (150, Regie: Chris Clough, Autor: Kevin Clarke, 3 Episoden, BBC, 23. November - 07. Dezember 1988).

358 ‚The Happiness Patrol‘ (149, Regie: Chris Clough, Autor: Graeme Curry, 3 Episoden, BBC, Erstaussstrahlung: 02. - 16. November 1988).

359 Robb, *Timeless Adventures* (wie Anm. 4), 184.



Lange Zeit blieb die Politisierung von *Doctor Who* allerdings etwas, was eher vermutet wurde, als dass es bewiesen werden konnte. Dies änderte sich Anfang 2010, als sich Sylvester McCoy und Andrew Cartmel in einem Zeitungsinterview mit der *Sunday Times* zu dem politischen Gehalt der Episode äußerten und die beabsichtigte Regierungskritik bestätigten.<sup>360</sup> Danach hätte die junge Gruppe von Drehbuchautoren – viele von ihnen mit marxistischen Vorlieben und alle durch eine starke Abneigung gegen die Premierministerin vereint, die gerade ihre dritten General Elections gewonnen hatte – den Plan gehabt, *Doctor Who* zu einem kritischen Sprachrohr der Opposition zu machen. Erfolgreich war der Plot nicht; was auch damit begründet sein dürfte, dass die Folgen der Serie zu diesem Zeitpunkt nur noch von etwa 4,2 Millionen Briten gesehen wurden.<sup>361</sup> Cartmel äußerte in dem *Sunday Times*-Interview dazu folgendermaßen:

*„Critics, media pundits and politicians certainly didn't pick up on what we were doing. If we had generated controversy and become a cause célèbre we would have got a few more viewers but, sadly, nobody really noticed or cared.“*

## 6. The ‚Fandom Menace‘

In den letzten Jahren hatte der Anteil von Fans unter den Zuschauern der Serie immer weiter zugenommen, je mehr sich das Mainstream-Publikum anderen Fernsehformaten zugewandt hatte. Die Autoren der Serie wiederum orientierten sich zunehmend an den Erwartungen der Fans; etwa, indem sie alte Feinde des Doctors aus der Anfangszeit der Serie wiederbelebten und auf vergangene Ereignisse des Serienuniversums anspielten:

*„...from season 18 onwards [...] the show showed a self-awareness of its fandom, offering stories that required detailed fan knowledge, promoting entire seasons of old foes and monsters...“<sup>362</sup>*

---

360 Vgl. Stephen Adams, *Doctor Who 'had anti-Thatcher agenda'*, *The Telegraph*, 14. Februar 2010, <http://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/doctor-who/7235547/Doctor-Who-had-anti-Thatcher-agenda.html>, abgerufen am 12. April 2012.

361 Vgl. Cull, *‚Bigger on the inside...‘* (wie Anm. 6), 107.

362 Hills, *Doctor Who* (wie Anm. 247), 78.

*Doctor Who* kam damit seinem Fandom stark entgegen, was soweit ging, dass in der Folge ‚The Greatest Show in the Galaxy‘<sup>363</sup> als Nebencharakter ein praktisch allwissender jugendlicher Name Whizzkid eingeführt wurde, „*a self-referential depiction of the show’s fans...*“<sup>364</sup>. Ein prominentes Beispiel für die Selbstreferenzialität des Programmes findet sich in einer Szene der Episode ‚Dragonfire‘ (1987),<sup>365</sup> in der der Doctor einen Wachposten ablenken muss, um seinem Verbündeten das unerkannte Entern eines Raumschiffes zu ermöglichen:

**Sabbalom Glitz:** *There’s only one guard. Do you think you can occupy him while I slip on board?*

**Doctor:** *I’ll do my best.*

**Sabbalom:** *Go on then!*

**Doctor:** (zieht Hut) *Excuse me, what’s your attitude towards the nature of existence? For example, do you hold any strong theological opinions?*

**Guard:** *I think you’ll find most educated people regard mythical convictions as fundamentally animistic.*

**Doctor:** (verblüfft) *I see! That’s a very interesting concept!*

**Guard:** *Personally, I find most experiences border on the existential.*

**Doctor:** *Well, how would you reconcile that with the empirio-critical belief that experience is at the root of all phenomena?*

**Guard:** *I think you’ll find that a concept can be philosophically valid even if theologically meaningless.*

**Doctor:** *So, what you’re saying is that before Plato existed, someone had to have the idea of Plato?*

**Guard:** *Ah - you’ve no idea what relief it is for me to have such a stimulating philosophical discussion! There are so few intellectuals around these days! (Doctor zieht seinen Hut erneut, wendet sich ab) Tell me, what do you think of the assertion that the semiotic thickness of a performed text varies according to the redundancy of auxilliary performance cults?*

**Doctor:** (hilflos) *... Yes...*

Dieser kurze philosophische Dialog konnte auf Zuschauer vollkommen unterschiedlich wirken; für eingefleischte Fans der Serie stellte er sowohl einen den Anarchismus der Serie bestätigenden Bruch *non sequitur* mit dem Plot als auch eine augenzwinkernde

---

363 ‚The Greatest Show in the Galaxy‘ (151, Regie Alan Wareing, Autor: Stephen Wyatt, 4 Episoden, BBC, Erstausstrahlung: 14. Dezember 1988 – 04. Januar 1989).

364 Hills, *Doctor Who* (wie Anm. 247), 78.

365 ‚Dragonfire‘ (147, Regie: Chris Clough, Autor: Ian Briggs, 3 Episoden, BBC, Erstausstrahlung: 23. November - 07. Dezember 1987).

Kenntnisnahme ihres Fantums durch den Drehbuchautoren dar, vor allem, da die erwähnte, beim Doctor Hilflosigkeit auslösende „*semiotic thickness of a performed text*“ als Zitat aus Tullochs und Alvarados *Doctor Who: The Unfolding Text*<sup>366</sup> entnommen worden war. Für ein Publikum allerdings, das die entsprechenden Vorkenntnisse nicht besaß und sich auf ernst gemeintes und ernstzunehmendes Drama eingestellt hatte, verkörperte eine Szene wie diese eine unglaubliche Lücke in der Handlung; noch vielmehr, durch das Aufbrechen der Sehgewohnheiten wurde das *Suspending of Disbelief* erschwert, die Fähigkeit des Publikums, sich durch eine Art absichtliche Aussetzung des Unglaubens ohne sein Hinterfragen in das Geschehen auf der Leinwand vertiefen zu können: „*For the casual viewer, continuity seemed like predictability and jokey self-parody merely undermined the programme’s dramatic rationale. It was a battle the Doctor could not win.*“<sup>367</sup>

Über Jahrzehnte hinweg hatten Zuschauer von *Doctor Who* großzügig über unglaubliche Monster, gemalte oder wackelnde Kulissen oder auch die immer wieder parodierte Tendenz der TARDIS, in einem Steinbruch zu landen,<sup>368</sup> hinweg gesehen. Teilweise war die schlechte Qualität vieler Kulissen und Spezialeffekte als eine genuine Eigenschaft britischer Science Fiction angesehen und im Sinne einer Identifikation mit ihr (und einer Abgrenzung gegenüber den teureren Formaten aus den USA) akzeptiert worden: „*British science fiction television, being unable to afford the big-budget special effects of its cinema counterpart, was ideas-led...*“<sup>369</sup> und sein Publikum tolerierte Raumschiff-Modelle an Drähten und leicht

366 Tulloch/Alvarado, *Doctor Who* (wie Anm. 14),

367 Cull, ‚*Bigger on the inside...*‘ (wie Anm. 6), 108

368 Steinbrüche waren die Drehkulissen, die in Großbritannien der Oberfläche eines fremden Planeten am nächsten kamen; aus diesem Grund begann eine Vielzahl von *Doctor Who*-Episoden mit der auf einem fernen Stern (= in einem englischen Steinbruch) materialisierenden TARDIS. In der BBC-Parodie ‚*Doctor Who and the Curse of Fatal Death*‘ (Regie: John Henderson, Autor: Steven Moffat, vierteiliges Charity-Special, BBC, Erstausstrahlung: 12. März 1999) begründet der Doctor seinen Ruhestand unter anderem mit „*all those endless gravel quarries...*“. Die zahlreichen Steinbruchszenen wurden sogar in der Serie selbst persifliert: In der Episode ‚*The Hand of Fear*‘ landet die Besatzung der TARDIS in einem realen, irdischen Steinbruch in der Gegenwart – nur um kurz danach denkbar knapp eine Dynamitsprengung in demselben überleben. (‚*The Hand of Fear*‘, 087, Regie: Lennie Mayne, Autoren: Bob Baker & Dave Martin, 4 Episoden, BBC, Erstausstrahlung: 02. - 23. Oktober 1976).

369 Cook/Wright, ‚*Futures past*‘ (wie Anm. 26), 3.

durchschaubare Gummikostüme, solange es dafür eine spannende und vor allem plausible Geschichte erzählt bekam. Dies bedeutete nicht, dass unglaubwürdige oder peinliche Effekte nicht kritisiert worden wären. Einer der absoluten Tiefpunkte der Serie in Sachen Effekte war das Ungeheuer Myrka; das in der Peter Davison-Folge ‚Warriors of the Deep‘<sup>370</sup> auftauchendes Seemonster bestand tatsächlich aus zwei Schauspielern in einem vierbeinigen Gummianzug, vergleichbar mit einem Pferdekostüm aus dem Kabarett – und war dementsprechend der Verachtung und Häme von Publikum und Kritikern sicher.<sup>371</sup>

Der Beliebtheit der Serie hatte dies von den 1960ern bis zu den frühen 1980ern keinen Abbruch getan; doch was die offensichtlichen Defizite im Kostümdepartment nicht vermocht hatten, gelang nun den praktisch andauernd stattfindenden Anspielungen auf die Serienhaftigkeit der Serie. In den letzten Jahren von Doctor Who kam es zu einer Spirale der Isolierung von der Mainstreamkultur: Je mehr Gelegenheitszuschauer abschalteten, desto dringlicher schien es, die treuen Fans der Serie zu belohnen; je stärker die Handlung von Doctor Who den Fans entgegenkam, desto ungenießbarer wurde das Programm für die Mehrheit der Fernsehzuschauer. Für die paradoxe Situation, dass auf diese Weise die glühendsten Anhänger das Grab der Serie gruben, prägte der Journalist Brian Robb den Begriff „Fandom Menace“.<sup>372</sup>

Auch in Sylvester McCoys letzter Staffel gelang es nicht, den Verfall der Quoten aufzuhalten; *„[D]isengaging from its popular audience, turning inwards, becoming self-obsessed and, eventually, losing the support of the majority of viewers“*<sup>373</sup> schien es nur noch eine Frage der Zeit zu sein, wann das Programm endgültig abgesetzt werden würde. Während die letzte

---

370 ‚Warriors of the Deep‘ (130, Regie: Pennant Roberts, Autor: Johnny Byrne, BBC, 4 Episoden, Erstaussstrahlung: 05. - 13. Januar 1984)

371 *„Far, far worse is the Myrka, a dreadful green plastic pantomime horse that simply blunders around the sets.“* Mark Clapham, Eddie Robson, Jim Smith, Who’s Next. An Unofficial and Unauthorised Guide to Doctor Who, London 2005, 303.

372 Robb, Timeless Adventures (wie Anm. 4), 189ff.

373 Robb, Timeless Adventures (wie Anm. 4), 160.

Folge<sup>374</sup> der 26. Staffel ausgestrahlt wurde, äußerte sich Peter Creegen, der *Head of Drama* der BBC in der *Radio Times* zu *Doctor Who* mit den Worten „*There may be a little longer between this series and the next than usual.*“<sup>375</sup> Es sollte keine nächste Serie geben – im Winter 1989/1990 beschloss die BBC, *Doctor Who* nach 27 Jahren abzusetzen. Kurz gab es noch die Hoffnung, die Rechte für die Produktion der Serie versteigern zu können. „*They did not receive and acceptable bid for a television series [...] Doctor Who seemed like a cultural dead end.*“<sup>376</sup> Und obwohl die verbliebenen Fans sich von der BBC „betrogen“<sup>377</sup> fühlten, blieb diesmal ein großes Medienecho aus.

---

374 ‚Survival‘ (155, Regie: Alan Wareing, Autorin: Rona Munro, 3 Episoden, BBC, Erstausstrahlung: 22. November – 6. Dezember 1989).

375 Peter Cregeen, *Radio Times* 25. November – 1. Dezember 1989, zitiert nach Matt Hills, *Triumph of a Time Lord. Regenerating Doctor Who in the Twenty-First Century*, London–New York 2010, 1.

376 Cull, ‚Bigger on the inside...‘ (wie Anm. 6), 108.

377 John Clute, *Science Fiction. Die illustrierte Enzyklopädie*, München 1996, 303.

## Zusammenfassung und Fazit

### Zusammenfassung

Die Fernsehserie *Doctor Who* entstand in den frühen 1960ern in einem Land, das sich großen sozialen Veränderungen unterworfen sah und gleichzeitig mit dem Bedeutungsverlust zu kämpfen hatte, den ihm der Zweite Weltkrieg, der Kalte Krieg und die Entkolonialisierung beschert hatte. Das Team, das die Serie konzipierte, wurde dazu von einer öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalt beauftragt, die in den vorangegangenen Jahrzehnten lange Zeit eine Monopolstellung innegehabt hatte und auf ein Grundvertrauen ihrer Zuschauer bauen konnte, allerdings in den Jahren zuvor aufgrund der neuen Konkurrenz des privaten Fernsehens an Bedeutung verloren hatte. Unter der Ägide eines progressiven Rundfunkdirektors gelang es, diesen Niedergang aufzuhalten; erreicht wurde dies durch moderne Inhalte und das Brechen von Tabus. *Doctor Who* war deutlich unkontroverser als andere BBC-Programme der 1960er; jedoch konnte es durch seinen Fortschrittsoptimismus, durch eine unkonventionelle Aufmachung und durch eine ungewöhnliche Themenwahl als modern gelten und bot gleichzeitig den Briten vertraute Projektionsflächen in einer Zeit der kulturellen Neuerfindung.

Die ‚Regeneration‘ des Doctors – anfänglich eine improvisierte Lösung, um die Serie 1966 mit dem Aussteigen des ersten Hauptdarstellers nicht beenden zu müssen – entwickelte sich zu einem unschätzbaren Instrument, um eine kontinuierliche Neukonzeption von *Doctor Who* zu garantieren: Sie trennte das Grundkonzept der Fernsehserie von seiner Besetzung und sorgte dafür, dass Anpassungen an den Zeitgeist nicht nur möglich, sondern vom Publikum geradezu erwartet wurden. Als zu Beginn der 1970er die expansionistischen Themen des Space Age und der voranschreitenden Technisierung an Bedeutung verloren bzw. eine andere Bedeutung gewannen, konnte die Serie ihren Fokus nach innen richten und

wurde zu einer Kritikerin einer entgrenzten Technik und einer Anwältin des aufkommenden ökologischen Bewusstseins. Des Weiteren wurden zunehmend Versuche unternommen, die patriarchalischen Denkmuster der Anfangszeit abzuschütteln, indem starke weibliche Identifikationsfiguren erschaffen wurden.

Als die Serie gegen Ende der 1970er auf eine mehr als anderthalb Jahrzehnte lange Dauer zurückschauen konnte, änderte sich der Umgang des Publikums mit ihr: Immer deutlicher wurde der institutionelle Charakter, den das Programm erreicht hatte, festgehalten durch seine Fortsetzung in anderen Medien wie Büchern, Hörspielen, Radiosendungen und Comics, die Gründung von Fan Clubs und der *Doctor Who Appreciation Society* und die beginnende akademische Analyse durch medienwissenschaftliche Pioniere. Eine Gefahr, die dieses neue Verständnis von *Doctor Who* barg, war die zunehmende Vorhersehbarkeit der Handlung. Doch konnte genau diese Vorhersehbarkeit von unkonventionellen Autoren wie dem jungen Douglas Adams dazu benutzt werden, selbstparodistische Elemente in den Plot einzuarbeiten. Obwohl viele Fans, die *Doctor Who* als ernstzunehmendes Drama sahen, dieser Entwicklung negativ gegenüberstanden, erreichten die Einschaltquoten in dieser Zeit unerreichte Höhen; ein Viertel der Bevölkerung des Vereinigten Königreiches verfolgte Abenteuer wie ‚City of Death‘, die gängige Klischees ins Lächerliche zogen und ungezwungen bei anderen Genres wie etwa dem viktorianischen Schauerroman, dem Kostümdrama oder der Detektivgeschichte wilderten.

Der zunehmende Gruselgehalt rief allerdings auch jene Tugendwächter auf den Plan, die sich in den 1960ern gegen die Liberalisierung der Gesellschaft gestemmt hatten; *Doctor Who* wurde zu einer Zielscheibe von Mary Whitehouses National Viewers and Listeners Association, die Versuche unternahm, die Serie zu entschärfen und sie (im Gegensatz zur großen Mehrheit der Bevölkerung) als Vehikel für zunehmende Gewaltdarstellung in den Medien sah. Dem zum Trotz wurde das 20jährige Jubiläum von *Doctor Who* 1983 unter den

Augen einer wohlwollenden Öffentlichkeit begangen; jedoch waren schon die Weichen gestellt, die zum Niedergang der Serie führen sollten. So unterschiedlich die Erklärungen für diesen sind, so stechen doch zwei Thesen zu diesem hervor:

- Zum einen waren die Fans zu einer einflussreichen Zielgruppe geworden, und den Autoren bereitete es Spaß, ihnen entgegenzukommen, etwa durch das Aufgreifen alter Handlungsstränge aus der Anfangszeit der Serie, durch das Wiederbeleben alter Monster sowie durch zahlreiche selbstreferenzielle Anspielungen, die damit spielten, dass *Doctor Who* ein Fernsehprogramm war. Was den Kultfaktor der Serie für das Fandom steigerte, machte sie gleichzeitig für *casual viewers* uninteressanter; statt Populismus bot *Doctor Who* nun Postmodernität und ein Zugehörigkeitsgefühl, das sich nur Zuschauern erschloss, die sich in das Medium zu vertiefen bereit waren.
- Gleichzeitig veränderte sich das gesellschaftliche Klima in Großbritannien in der Ära Margaret Thatchers grundlegend; die Kündigung des *post war consensus* und die im Thatcherismus angelegte Absage an die Gesellschaft stießen auf die Zustimmung der Bevölkerungsmehrheit, die nach den als traumatisch wahrgenommenen 1970er Jahren und dem *Winter of Discontent* einen Wechsel in der politischen Kultur wünschte. Im entsprechenden Kontext erschien *Doctor Who* als ein konservatives Programm, das sich dem Zeitgeist verschloss; während das Programm weiterhin an ein Gemeinschaftsgefühl appellierte, hatte ein Teil der Bevölkerung dieses schon aufgegeben. Doch auch bei der Opposition gegen Thatcher konnte *Doctor Who* nicht punkten, da das Programm seit den 1970er Jahren eher auf Eskapismus als auf eine Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Verhältnissen setzte. Während das regierungskritische Fernsehen in den 1980ern eine Blütezeit erlebte, blieb die Science Fiction-Serie auf fremden Planeten verhaftet und verschloss die Augen vom tagespolitischen Geschehen.



Der als unsympathisch wahrgenommene Darsteller Colin Baker sorgte Mitte der 1980er für einbrechende Quoten und eine erste Absetzung; obwohl in Folge mit dem letzten Darsteller Sylvester McCoy versucht wurde, dem Programm neue, aktuellere Impulse zu verleihen, gelang es nicht, zur alten Popularität zurückzukehren. Dass der Niedergang sich über ein halbes Jahrzehnt hinzog (was länger ist als die normale Laufzeit anderer Fernsehserien) ist ein Beleg dafür, wie sehr die BBC weiterhin in das Format vertraute und wie undenkbar es lange Zeit erschien, die Serie endgültig zu Grabe zu tragen. Schlussendlich aber beugte sich die BBC dem Druck der Quoten und setzte Doctor Who, das bis dahin zu einem Fernsehprogramm für eingefleischte Fans geworden war, ab.

### Fazit

Allerdings bedeutete die nicht das endgültige Ende von *Doctor Who*: In einer Nische konnte das Programm in Form von Hörspielen, Romanen und Fan-Magazinen weiterbestehen. Von ihm etablierte Begriffe hatten es in die Umgangssprache geschafft und obwohl eine Neuauflage in Form eines Fernsehfilms 1996 scheiterte, tauchten Referenzen auf *Doctor Who* weiterhin in anderen Medien auf. Dies lag auch daran, dass eine Generation aus Regisseuren, Drehbuchautoren und Schauspielern heranreife, die durch die Serie geprägt worden waren und die zu Beginn der 2000er Jahre ihre Neuauflage zu betreiben begannen. Diese „*Textual Poachers Turned Gamekeepers*“<sup>378</sup> – allen voran der spätere Headwriter Russell T Davies – hatten das Scheitern von *Doctor Who* in den 1980er Jahren noch vor Augen und waren bemüht, die *New Series* sowohl einladend für Fans der alten Folgen als auch ansprechend für ein neues, in vielen Fällen junges und mit dem Serienkanon noch nicht vertrautes Publikum zu gestalten. Dies gelang ihnen mit einem solchen Erfolg, dass *Doctor Who* zu Beginn der 2010er Jahre wieder das ist, was es fast ein halbes Jahrhundert zuvor schon einmal war: Ein Aushängeschild für die BBC und gleichzeitig einer ihrer größten Exportartikel.

---

378 Vgl. Matt Hills, *Triumph of a Time Lord. Regenerating Doctor Who in the Twenty-First Century*, London–New York 2010, 54–56.

Aus kulturhistorischer Perspektive ist *Doctor Who* von großem Interesse, da das Programm – zusammen mit der anderen großen technischen Erzählung des Kalten Krieges, *Star Trek* – über Jahrzehnte florierte und sich anhand der Veränderungen, die nachfolgende Generationen von Autoren und Regisseuren an ihm durchführten, auch die Transformationen festmachen lassen, die in der amerikanischen und britischen Gesellschaft nach dem Zweiten Weltkrieg geschahen. Die Darstellungen von Frauen, gesellschaftlichen Minderheiten, Institutionen wie dem Militär oder der Kirche veränderte sich mit der Zeit, wobei manches, was in den 1960ern und 1970ern modern erschien, heute ebenfalls wieder verstörend wirken kann.

Die ursprüngliche *Star Trek*-Serie etwa erschien mit ihren weiblichen Nebencharakteren gegen Ende der 1960er äußerst fortschrittlich, während aus heutiger Perspektive auffällt, wie marginal und stereotyp die Frauen in der Serie gezeichnet wurden.<sup>379</sup> Gleiches gilt für die Darstellung von Technik; stellte *Doctor Who* in den 1960ern den technischen Fortschritt als etwas Positives dar (bezeichnenderweise hielt im selben Jahr, als *Doctor Who* anlief, auch Harold Wilson seine berühmte Rede, in der er den Briten versprach, das Land durch die „*White Heat of the Scientific Revolution*“ zu führen),<sup>380</sup> so wechselte das Programm in den 1970ern zu einer ambivalenteren Haltung gegenüber wissenschaftlichen Errungenschaften und thematisierte häufiger die Kehrseite der Technisierung, indem es stärker auf Ressourcenmangel und Umweltverschmutzung einging.

Fernsehserien sind mit ihrem Millionenpublikum ein bedeutsames Kulturdokument dafür, was eine Gesellschaft erhofft und befürchtet, welches Verhalten sie tabuisiert oder für sozial vertretbar erachtet und wie sich Normen und Werte in ihr allmählich verändern. Es ist daher

---

379 Vgl. Henry Jenkins, „At other times, like females: Gender and Star Trek fan fiction, in: John Tulloch, Henry Jenkins, *Science Fiction Audiences. Watching Doctor Who and Star Trek*, London–New York 1995, 196–212, 199.

380 Sandbrook, *White Heat* (wie Anm. 141), 3ff.

von Sinn, sie als signifikante Marker geschichtlicher Prozesse zu sehen und ihnen Platz im historischen Diskurs einzuräumen. Der Erkenntnisgewinn, der dabei herauspringen kann, dürfte dem gleichkommen, den uns literarische Quellen – Romane, Tagebücher und Kurzgeschichten – liefern. Wie bei diesen ist es allerdings wichtig, Kontexte zu schaffen, um sich den neuen Medien angemessen nähern zu können, etwa mit der Beschreibung ihrer Autoren und der sie produzierenden Rundfunkanstalten, dem Aufzeigen von Marktanteilen und ökonomischen Verflechtungen und dem Herausstellen von Wechselwirkungen zwischen Fernsehpublikum und Serie, festgehalten durch Kritik und Rezeption sowie wechselnde Einschaltquoten.

# Literatur- und Quellenverzeichnis

## Literatur

- Douglas Adams, *Life, the Universe and Everything*, London 1982.
- Aleida Assmann, *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*, Berlin 2011.
- Mark Bould et al. (Hg.), *The Routledge Companion To Science Fiction*, London–New York 2009.
- Asa Briggs, *Governing the BBC*, London 1979.
- Asa Briggs, *The BBC. The First Fifty Years*, Oxford–New York 1985.
- David Butler (Hg.), *Time And Relative Dissertations In Space. Critical Perspectives on Doctor Who*, Manchester 2007.
- John Cain, *The BBC: 70 Years of Broadcasting*, London 1992.
- Mark Campbell, *The Pocket Essential Doctor Who. A Completely and Utterly Unauthorised Guide*, Harpenden 2003.
- Jane Chapman, *Comparative Media History. An Introduction: 1789 to the Present*, Cambridge 2005.
- Mark Clapham, Eddie Robson, Jim Smith, *Who's Next. An Unofficial and Unauthorised Guide to Doctor Who*, London 2005.
- John Clute, *Science Fiction. Die illustrierte Enzyklopädie*, München 1996.
- John R. Cook, Peter Wright (Hg.), *British Science Fiction Television. A Hitchhiker's Guide*, London 2006.
- Lez Cooke, *British Television Drama. A History*, London 2003.
- L.W. Conolly, *Bernard Shaw and the BBC*, Toronto–Buffalo–London, 2009.
- Eric J. Evans, *Thatcher and Thatcherism*, London–New York 2004.
- Niall Ferguson, *Empire. How Britain Made the Modern World*, London 2004.

- Glen Greeber, *Fifty Key Television Programmes*, London 2004.
- Michael Grisko (Hg.), *Texte zur Theorie und Geschichte des Fernsehens*, Stuttgart 2009.
- Thomas Hajkowski, *The BBC and National Identity in Britain, 1922–53*, Manchester 2010.
- Knut Hickethier, *Geschichte des deutschen Fernsehens*, Stuttgart–Weimar 1998.
- Matt Hills, *Triumph of a Time Lord. Regenerating Doctor Who in the Twenty-First Century*, London–New York 2010.
- Chris Horrie, Steve Clarke, *Fuzzy Monsters. Fear and Loathing at the BBC*, London 1994.
- David J. Howe, *Timeframe. The Illustrated History*, London 1993.
- Wolfgang König, Wolfhard Weber, *Propyläen Technikgeschichte 5: Netzwerke, Stahl und Strom, 1840 bis 1914*, Berlin 1997.
- Guido Knopp, Siegfried Quandt (Hg.), *Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch*, Darmstadt 1988.
- Jean-Marc Lofficier, *Doctor Who: The Programme Guide*, London 1989.
- Hans-Werner Ludwig, Elmar Schenkel, Bernhard Zimmermann, *Made in Britain. Studien zur Literaturproduktion im britischen Fernsehen*, Tübingen 1992.
- Andrew Marr, *A History of Modern Britain*, London 2009.
- Andrew Marr, *The Making of Modern Britain. From Queen Victoria to VE Day*, London 2010.
- Lothar Mikos, *Fernsehen im Erleben der Zuschauer. Vom lustvollen Umgang mit einem populären Medium*, Berlin–München 1994.
- Toby Miller, *Television Studies. The Basics*, London–New York 2010.
- Brian Moynahan, *Das Jahrhundert Englands*, München 2002.
- Brian J. Robb, *Timeless Adventures. How Doctor Who Conquered TV*, Harpenden 2009.

- Graham Roberts, Philip M. Taylor (Hg.), *The Historian, Television and Television History*, Luton 2001.
- Nicholas Ruddick, *British Science Fiction. A Chronology, 1478–1990*, New York–London, 1992.
- Dominic Sandbrook, *Never Had It So Good. A History of Britain from Suez to the Beatles*, London 2005.
- Dominic Sandbrook, *State of Emergency. The Way We Were: Britain 1970–1974*, London 2010.
- Dominic Sandbrook, *White Heat. A History of Britain in the Swinging Sixties*, London 2010.
- C. P. Snow, *The Two Cultures and the Scientific Revolution. The Rede Lecture 1959*, Cambridge 1960.
- John Tulloch, Manuel Alvarado, *Doctor Who. The Unfolding Text*, London 1983.
- John Tulloch, Henry Jenkins, *Science Fiction Audiences. Watching Doctor Who and Star Trek*, London–New York 1995.
- Rob Turnock, *Television and Consumer Culture. Britain and the Transformation of Modernity*, London–New York 2007.
- Janet Wasko (Hg.), *A Companion to Television*, London 2006.
- Verena Winiwarter, Martin Knoll, *Umweltgeschichte. Eine Einführung*, Köln–Weimar–Wien 2007.

## Filmografie

### Doctor Who-Folgen:

- ‚An Unearthly Child‘ (001, Regie: Warin Hussein, Autoren: Anthony Coburn, C.E. Webber, 4 Episoden, BBC, Erstaussstrahlung: 23. November – 14. Dezember 1963).
- ‚The Daleks‘ (002, Regie: Richard Martin, Christopher Barry, Autor: Terry Nation, 7 Episoden, BBC, Erstaussstrahlung: 21. Dezember 1963 – 01. Februar 1964).
- ‚Marco Polo‘, alternativer Titel: ‚A Journey to Cathay‘ (004, Regie Warin Hussein, Autor: John Lucarotti, 7 Episoden, BBC, Erstaussstrahlung: 22. Februar – 04. April 1964).
- ‚The Aztecs‘ (006, Regie: John Crockett, Autor: John Lucarotti, 4 Episoden, BBC, Erstaussstrahlung: 23. Mai – 13. Juni 1964).
- ‚The Reign of Terror‘, alternativer Titel: ‚The French Revolution‘ (008, Regie: Henric Hirsch, John Gorrie, Autor: Dennis Spooner, 6 Episoden, BBC, Erstaussstrahlung: 8. August – 12. September 1964).
- ‚The Dalek Invasion of Earth‘, alternativer Titel: ‚World’s End‘ (010, Regie: Richard Martin, Autor: Terry Nation, 6 Episoden, BBC, Erstaussstrahlung: 21. November – 26. Dezember 1964).
- ‚The Dalek’s Master Plan‘ (021, Regie: Douglas Camfield, Autoren: Terry Nation, Dennis Spooner, 12 Episoden, BBC, Erstaussstrahlung: 13. November 1965 – 29. Januar 1966).
- ‚The Tenth Planet‘ (029, Regie: Derek Martinus, Autoren Kit Pedler, Gerry Davis, 4 Episoden, BBC, Erstaussstrahlung 08. - 29. Oktober 1966).
- ‚The Highlanders‘ (031, Regie: Hugh David, Autoren: Elwyn Jones, Gerry Davis, 4 Episoden, BBC, Erstaussstrahlung: 17. Dezember 1966 - 07. Januar 1967).
- ‚The War Games‘ (050, Regie: David Maloney, Autoren: Malcolm Hulke, Terrance Dicks, 10 Episoden, BBC, Erstaussstrahlung: 19. April – 21. Juni 1969).

- ‚Spearhead from Space‘ (051, Regie: Derek Martinus, Autor: Robert Holmes, 4 Episoden, BBC, Erstaussstrahlung: 03. - 24. Januar 1970).
- ‚Doctor Who and the Silurians‘ (052, Regie: Timothy Combe, Autor: Malcolm Hulke, 7 Episoden, BBC, Erstaussstrahlung: 31. Januar – 14. März 1970).
- ‚Inferno‘ (054, Regie: Douglas Camfield, Barry Letts, Autor: Don Houghton, 7 Episoden, BBC, Erstaussstrahlung: 09. Mai – 20. Juni 1970).
- ‚Terror of the Autons‘ (055, Regie: Barry Letts, Autor: Robert Holmes, 4 Episoden, BBC, Erstaussstrahlung: 02. - 23. Januar 1971).
- ‚The Sea Devils‘ (062, Regie: Michael Briant, Autor: Malcolm Hulke, 6 Episoden, BBC, Erstaussstrahlung: 26. Februar – 01. April 1972).
- ‚The Time Monster‘ (064, Regie: Paul Bernard, Autoren: Robert Sloman, Barry Letts, 6 Episoden, BBC, Erstaussstrahlung: 20. Mai – 24. Juni 1972).
- ‚The Three Doctors‘ (065, Regie: Lennie Mayne, Autoren: Bob Baker, Dave Martin, 4 Episoden, BBC, Erstaussstrahlung: 30. Dezember 1972 - 20. Januar 1973).
- ‚The Green Death‘ (069, Regie: Michael Briant, Autoren: Robert Sloman, Barry Letts, 6 Episoden, BBC, Erstaussstrahlung: 19. Mai – 23. Juni 1973).
- ‚Invasion of the Dinosaurs‘ (071, Regie: Paddy Russell, Autor: Malcolm Hulke, 6 Episoden, BBC, 12. Januar – 16. Februar 1974).
- ‚Robot‘ (075, Regie: Christopher Barry, Autor: Terrance Dicks, 4 Episoden, BBC, Erstaussstrahlung: 28. Dezember 1974 - 18. Januar 1975)
- ‚The Ark in Space‘ (076, Regie: Rodney Bennett, Autoren: Robert Holmes, John Lucarotti, 4 Episoden, BBC, Erstaussstrahlung: 25. Januar – 15. Februar 1975).
- ‚The Brain of Morbius‘ (084, Regie: Christopher Barry, Autoren: Terrance Dicks, Robert Holmes, 4 Episoden, BBC, Erstaussstrahlung: 03. - 24. Januar 1976).
- ‚The Seeds of Doom‘ (085, Regie: Douglas Camfield, Autor: Robert Banks Stewart, 6 Episoden, BBC, Erstaussstrahlung: 31. Januar – 06. März 1976).
- ‚The Hand of Fear‘ (087, Regie: Lennie Mayne, Autoren: Bob Baker & Dave Martin, 4 Episoden, BBC, Erstaussstrahlung: 02. - 23. Oktober 1976).



- ‚The Robots of Death‘ (090, Regie: Michael Briant, Autor: Chris Boucher, 4 Episoden, BBC, 29. Januar - 19. Februar 1977).
- ‚The Talons of Weng-Chiang‘ (091, Regie: David Maloney, Autoren: Robert Holmes, Robert Banks Stewart, 6 Episoden, BBC, Erstausstrahlung: 26. Februar - 02. April 1977).
- ‚Horror of Fang Rock‘ (092, Regie: Paddy Russell, Autor: Terrance Dicks, 4 Episoden, BBC, Erstausstrahlung: 03. - 24. September 1977).
- ‚The Five Doctors‘ (129, Regie: Peter Moffatt, Autor: Terrance Dicks, 1 Episode, BBC, Erstausstrahlung: 23. November 1983)
- ‚Warriors of the Deep‘ (130, Regie: Pennant Roberts, Autor: Johnny Byrne, BBC, 4 Episoden, Erstausstrahlung: 05. - 13. Januar 1984)
- ‚The Twin Dilemma‘ (136, Regie: Peter Moffatt, Autor: Anthony Steven, 4 Episoden, BBC, Erstausstrahlung 22. - 30. März 1984).
- ‚The Two Doctors‘ (140, Regie: Peter Moffatt, Autor: Robert Holmes, 3 Episoden, BBC, Erstausstrahlung: 16. Februar - 02. März 1985).
- ‚Remembrance of the Daleks (148, Regie: Andrew Morgan, Autor: Ben Aaronovitch, 4 Episoden, BBC, Erstausstrahlung 05. - 26. Oktober 1988).
- ‚The Happiness Patrol‘ (149, Regie: Chris Clough, Autor: Graeme Curry, 3 Episoden, BBC, Erstausstrahlung: 02. - 16. November 1988).
- ‚Silver Nemesis‘ (150, Regie: Chris Clough, Autor: Kevin Clarke, 3 Episoden, BBC, 23. November - 07. Dezember 1988).

#### **Andere TV-Serien:**

- *Cathy Come Home* (Fernsehfilm, Autor: Jeremy Sandford, Regie: Ken Loach, BBC, Erstausstrahlung: 16. November 1966).
- *The Quatermass Experiment* (TV-Serie, Regie: Rudolph Cartier, Autor: Nigel Kneale, Sender: BBC, Erstausstrahlung: 18. Juli - 22. August 1953).
- *Quatermass II* (TV-Serie, Regie: Rudolph Cartier, Autor: Nigel Kneale, Sender: BBC,

Erstausstrahlung: 22. Oktober 1955 - 26. November 1955).

- *Quatermass and the Pit* (TV-Serie, Regie: Rudolph Cartier, Autor: Nigel Kneale, Sender: BBC, Erstausstrahlung: 22. Dezember 1958 - 26. Januar 1959).
- *Grandstand* (TV-Sportsendung, Konzeption: Paul Fox, Bryan Cowgill, BBC, Ausstrahlung: 11. Oktober 1958 - 28. Januar 2007).
- *Juke Box Jury* (TV-Panelshow, Produktion: Russell Turner, BBC, Ausstrahlung: 01. Juni 1959 - 27. Dezember 1967).
- *A for Andromeda* (TV-Serie, Autoren: Fred Hoyle, John Elliot, Regie: Michael Haynes, BBC, Erstausstrahlung: 03. Oktober - 14. November 1961).
- *The Avengers* (TV-Serie, Produzent: Sydney Newman et al., Regie und Autorenschaft wechselnd, ITV, Erstausstrahlung: 07. Januar 1961 - 21. Mai 1969).
- *Monty Python's Flying Circus* (TV-Serie, Autoren: Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones, Michael Palin, BBC, Erstausstrahlung: 05. Oktober 1969 - 05. Dezember 1974).
- *The Army Game* (TV-Serie, Autor: Sid Colin, Larry Stephens, John Jowett et al., ITV, Erstausstrahlung: 19. Juni 1957 – 20. Juni 1961).
- *Dad's Army* (TV-Serie, Autoren: Jimmy Perry, David Croft, Regie: David croft, Harold Snoad, Bob Spiers, BBC, Erstausstrahlung: 31. Juli 1968 – 13. November 1977).
- *Doomwatch* (TV-Serie, Regie: Terence Dudley, Autoren: Kit Pedler, Gerry Davis, Sender: BBC, Erstausstrahlung: 09. Februar 1970 - 14. August 1972).
- *Moonbase 3* (TV-Serie, Regie: Ken Hannam, Christopher Barry, Autoren: Barry Letts, Terrance Dicks, John Brason, John Lucarotti, Sender: BBC, Erstausstrahlung: 09. September - 14. Oktober 1973).
- *Buck Rogers in the 25th Century* (TV-Serie, wechselnde Regie, Autoren: Glen A. Larson et al., NBC, Erstausstrahlung: 20. September 1979 - 16. April 1981).
- *All Creatures Great and Small* (TV-Serie, Regie: Peter Grimwade, Autoren: James Herriot, Bill Sellars, BBC, Erstausstrahlung: 08. Januar 1978 - 05. April 1980).
- *Spitting Image* (TV-Serie, Autoren: Rob Grant, Doug Naylor, Mark Burton, John

- O'Farrell, Pete Sinclair et al., ITV, Erstaussstrahlung: 26. Februar 1984 - 18. Februar 1996).
- *Not The Nine O'Clock News* (TV-Serie, Autoren: Andy Hamilton, Peter Brewis, Richard Curtis, Clive Anderson et al., Produktion: John Lloyd, BBC, Erstaussstrahlung: 16. Oktober 1979 - 08. März 1982).
  - *Boys from the Blackstuff* (TV-Serie, Produzenten: Alan Bleasdale, Michael Wearing, BBC, Erstaussstrahlung: 10. Oktober 1982 - 07. November 1982).
  - *Blake's 7* (TV-Serie, Regie wechselnd, Autoren: Terry Nation, Chris Boucher et al., BBC, Erstaussstrahlung: 02. Januar 1978 - 21. Dezember 1981).
  - *The A-Team* (TV-Serie, Regie wechselnd, Autoren: Frank Lupo, Stephen J. Cannell et al., NBC, Erstaussstrahlung: 23. Januar 1983 - 08. März 1987).
  - *Red Dwarf* (TV-Serie, Regie: Ed Bye, Juliet May et al., Autoren: Rob Grant, Doug Naylor, BBC, Erstaussstrahlung: 15. Februar 1988 - 05. April 1999).
  - *Steptoe and Son* (TV-Serie, Autoren: Ray Galton, Alan Simpson, Regie: Duncan Wood, Erstaussstrahlung: 04. Januar 1962 - 26. Dezember 1974).
  - *Till Death Us Do Part* (TV-Serie, Autor: Johnny Speight, Produktion: Dennis Main Wilson, David Croft, Graeme Muir, Erstaussstrahlung: 22. Juli 1965 - 16. Dezember 1975).
  - *Z-Cars* (TV-Serie, Konzeption: Troy Kennedy Martin, Allan Prior, Regie und Autoren wechselnd, BBC, Erstaussstrahlung: 02. Januar 1962 - 20. September 1978).

*Einzelfolgen von anderen TV-Serien:*

- *Futurama*: ‚All the President's Heads‘ (111, Regie: Stephen Sandoval, Autor: Josh Weinstein, Comedy Central, Erstaussstrahlung: 28. Juli 2011)
- *The Simpsons*: ‚Springfield Up‘ (391, Regie: Chuck Sheetz, Autor: Matt Warburton, Fox, Erstaussstrahlung: 18. Februar 2007)

## Radiosendungen

- *The Archers* (Radio-Serie, Regie und Autoren wechselnd, BBC Light Programme, später BBC Home Service, seit 1967 BBC Radio 4, Ausstrahlung 29. Mai 1950 bis heute).
- *Round the Horne* (Radio-Serie, Autoren: Barry Took, Marty Feldman, Johnnie Mortimer, Brian Cooke, Donald Webster, Produzenten: Jakes Brown, John Simmonds, BBC Light Programme, seit 1967 BBC Radio 2, Erstausstrahlung: 07. März 1965 - 09. Juni 1968).
- *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* (Radio-Serie, Autoren: Douglas Adams, Dirk Maggs, BBC Radio 4, Erstausstrahlung: 08. März 1978 – 25. Januar 1980).

## Webseiten

- Oxford English Dictionaries Online, <http://oxforddictionaries.com/definition/Tardis>, abgerufen am 22. März 2012.
- Mark Sweney, Doctor Who BBC Worldwide's biggest-selling TV show internationally, The Guardian, 12. Juli 2011, <http://www.guardian.co.uk/media/2011/jul/12/doctor-who-bbc-worldwide>, abgerufen am 04. April 2012.
- Serieninfo.de, ‚Pro Sieben setzt Doctor Who ab‘, 06. Februar 2008, <http://www.serieninfo.de/news/57/Pro-Sieben-setzt-Doctor-Who-ab.html> bzw. <http://www.foxchannel.de/doctor-who>, beide Webseiten abgerufen am 27. März 2012
- Stephen Adams, Doctor Who 'had anti-Thatcher agenda', The Telegraph, 14. Februar 2010, <http://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/doctor-who/7235547/Doctor-Who-had-anti-Thatcher-agenda.html>, abgerufen am 12. April 2012
- British Cartoon Archive, [http://www.cartoons.ac.uk/search/cartoon\\_item/dalek](http://www.cartoons.ac.uk/search/cartoon_item/dalek), abgerufen am 10. April 2012.
- Anita Singh, BBC was biased against Thatcher, admits Mark Thompson, The

Telegraph, 02. September 2010,

<http://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/bbc/7976318/BBC-was-biased-against-Thatcher-admits-Mark-Thompson.html>, abgerufen am 04. April 2012.