

## **Medien-Modernisierung in der Bundesrepublik Deutschland in den 1950er Jahren**

### **Perspektiven und Fragestellungen**

#### **Einleitung**

Nach einer kurzen Phase der unmittelbaren, noch stark von der alliierten Politik beeinflussten Nachkriegszeit haben die 1950er Jahre die Grundlagen geschaffen für das Mediensystem der Bundesrepublik. Für die Mediengeschichtsschreibung, die sich der Zeitgeschichte verpflichtet fühlt, weil sie ihren Ausgangspunkt in der Geschichte der technisch-apparativen Medien hat, bedeutet dies, dass es um die Sichtung eines Jahrzehnts geht, in der aus dem Neben- und Gegeneinander der verschiedenen Medien verstärkt ein Miteinander wurde. Diese Medienverflechtung wurde von der zeitgenössischen Medienpublizistik noch nicht gesehen.

Für viele Medienwissenschaftler waren die 1950er Jahre eine «bleierne Zeit», emotionale «Hungerjahre», wie die Filmemacherin Jutta Brückner einen eigenen Film über diese Zeit überschrieb. Es war die als «muffig», «verstockt» und «bigott» geltende «Adenauer-Ära», die aber dann doch auch vieles Andere möglich machte, in der sich doch auch vieles ankündigte, was später dann zum Indiz gesellschaftlicher Veränderungen wurde. Straßenschlachten nach einem Rock'n'Roll-Film mit Bill Haley in vielen bundesdeutschen Großstädten, aber auch Fernsehfilme, die sich mit Wehrmachtsdesertion (1954 UNRUHIGE NACHT, erst 1958 dann auch in einer prägnanteren Kinoversion) und mit der Darstellung des Holocaust (Hans Scholz: AM GRÜNEN STRAND DER SPREE 1960) beschäftigten.

#### **Die Ambivalenz der 1950er Jahre**

Die Medien waren nicht nur Erfüllungsgehilfen einer konservativen Gesellschaft, sondern auch Katalysatoren für etwas Neues. Was nur als Symptom auf der Medienoberfläche sichtbar wurde, war gleichzeitig durch strukturelle Veränderungen bestimmt. Sieht man die Medien in den 1950er Jahren insgesamt, ist dominant, dass das staatliche Medienhandeln abgelöst wurde durch ein öffentlich-rechtliches, dass die Medien (nicht nur die Presseorgane einiger oppositioneller Zeitungsverleger, sondern eben auch Rundfunkinstitutionen, die mit öffentlichen Mitteln unterhalten wurden) auch die Regierung kritisieren konnten und dass für die Bundesrepublik Deutschland ein neues Verständnis von Öffentlichkeit konstitutiv wurde.

Diese Rundfunkunternehmen (Radio und Fernsehen) stellten sich als nicht-staatliche Instanzen dar, die über einzelne Interessengruppen und Parteien hinweg informierten und auch bewerteten. Zwar war dies nicht unumstritten, wie sich 1962 mit der *Spiegel*-Affäre und den Konflikten um die Fernsehsendung *Panorama* zeigte, doch war dies ein Moment von neuer «Gouvernance» das sich – wenn auch noch zögernd – zu etablieren begann. Selbst innerhalb von Radio und Fernsehen – selbst in dem von Gerhard Eckert, dem publizistischen Akteur des kommerziellen Fernsehens, verteufelten «öffentlich-rechtlichen Monopol» – waren diese Rundfunkinstanzen immer polyphon, war eine Vielstimmigkeit in den Meinungen vorhanden, und gerade dies machte sie ja so geeignet, ein Forum für die demokratische Gesellschaft zu sein, auf dem eben Demokratie praktiziert wurde und das damit auch ein demokratisches Regierungshandeln erst ermöglichte.

Es geht um eine Neubestimmung einer Zeit und um die Einordnung einer Zeit in die vorhandenen mediengeschichtlichen Rahmen. Für den «medienkulturellen Kern» der Zeit hat Werner Faulstich in einem Sammelband zur *Kultur der 50er Jahre* als Kennzeichen das Auftreten einer «internationalen Kultur der Sieger» konstatiert, die zu einem «Prozess der «Diversifikation von Lebensstilen und Teilkulturen» geführt habe, «der sich im weiteren Verlauf des 20. Jahrhundert kontinuierlich und immer stärker gesellschaftsprägend fortsetzen sollte. Doch dies gilt nur für die Bundesrepublik, die Kultur der Sowjetunion erlangte für die DDR nie die gleiche Prägung wie die Kultur der USA für die Bundesrepublik. Für diese waren die Medienentwicklungen der 1950er Jahre der Beginn der Globalisierung»,<sup>1</sup> und die Medienkultur wurde in diesem Prozess zum «Motor des gesellschaftlichen Wandels».<sup>2</sup> Doch die Triebkräfte der Veränderung waren eher verdeckt wirksam, waren, wie Axel Schildt und andere dargestellt haben,<sup>3</sup> unter dem Aspekt des gesellschaftlichen Wandels eher unterschwellig wirksam. Neue Sichtweisen auf ein Jahrzehnt sind also gefragt.

## Die Medien in den kulturgeschichtlichen Darstellungen der Epoche

Einige punktuelle Einblicke in die Forschungen zu den 1950er Jahren sollen Einsichten in die Struktur unseres Wissens über die Zeit liefern. Zum einen gibt es die Darstellungen, die einen besonderen Aspekt hervorheben: Die Design und Formgeschichte wie bei Paul Maenz,<sup>4</sup> die Konsumgeschichte wie bei Michael Wildt<sup>5</sup> und

1 Faulstich, Werner (Hrsg.): *Die Kultur der 50er Jahre*. München: Fink 2002, S. 8.

2 Ebd.

3 Vgl. Schildt, Axel: *Moderne Zeiten. Freizeit, Massenmedien und «Zeitgeist» in der Bundesrepublik der 50er Jahre*. Hamburg: Christians 1995; Schildt, Axel/Sywottek, Arnold (Hrsg.): *Modernisierung im Wiederaufbau. Die westdeutsche Gesellschaft der 50er Jahre*. Bonn: Diederich 1993.

4 Paul Maenz: *Die 50er Jahre. Formen eines Jahrzehnts*. Stuttgart: Hatje 1978.

5 Michael Wildt: *Vom kleinen Wohlstand. Eine Konsumgeschichte der fünfziger Jahre*. Frankfurt/M.: Fischer 1994.

Arne Andersen,<sup>6</sup> die Geschichte einer Jugend und des Alltags wie bei Götz Eisenberg und Hans-Jürgen Linke,<sup>7</sup> oder die Kunst- und Ästhetikgeschichte wie bei Thomas Zaunschirm.<sup>8</sup> Bei ihnen bleibt die Frage nach den Medien eher peripher. Zum anderen sind die kulturgeschichtlichen Überblicksdarstellungen heranzuziehen, wie sie über die 1950er Jahre vorgelegt wurden, von Jost Hermand<sup>9</sup> über Hermann Glaser<sup>10</sup> bis zu Wolfgang Benz.<sup>11</sup> Sie leiden darunter, dass sie nur additiv vorgehen und zu den jeweiligen Medien meist nur kappe Einzelbeschreibungen liefern. Sie sind oft auch von verschiedenen Autoren verfasst, die sehr unterschiedliche Perspektiven auf die Zeit werfen und damit kein konsistentes Bild der Medien dieser Dekade liefern. Ist der Begriff der Mediengesellschaft, für die in den 1950er Jahren der Grund gelegt wurde, überhaupt berechtigt, wenn in den allgemeinen Geschichtsdarstellungen die Epochendarstellungen sich daran gar nicht orientieren und den Medien allenfalls das Merkmal eines akzidentiellen Bausteins innerhalb der historischen Darstellung zuweisen?

Die konsequenteste Darstellung hat der Zeithistoriker Axel Schildt mit seinem Buch *Moderne Zeiten. Freizeit, Massenmedien und <Zeitgeist> in der Bundesrepublik der 50er Jahre* vorgelegt, und hier gehört natürlich auch der vorangegangene, von Schildt und Arnold Sywottek herausgegebene Sammelband *Modernisierung im Wiederaufbau* mit dazu. Schildt vertritt die These einer ambivalenten historischen Entwicklung in diesem Jahrzehnt: Die Dekade sei von einem Wiederaufbau geprägt, der als eine Modernisierung der Wirtschaft mit alten Mitteln zu verstehen sei, als eine politische Erneuerung mit restaurativem Anstrich und sozialen Veränderungen, die in Richtung auf eine Konsumgesellschaft zielten. Beide Darstellungen von Schildt und Schildt/Sywottek stellen heute die wichtigsten Grundlagen für eine neue Einschätzung der 1950er Jahre dar.

Für Schildt manifestiert sich die Veränderung in den 1950er Jahren im Zusammenprall zweier Zeitalter, im «Beginn des Fernsehzeitalters» und gleichzeitig im «Höhepunkt und Ende des Radio-Zeitalters». Der Epochenbruch findet also innerhalb der Rundfunkmedien statt, die Umgewichtung in der Medienhierarchie wird zum Ausdruck einer in den 1950er Jahren stattfindenden Modernisierung von Kultur und Gesellschaft.

6 Arne Andersen: *Der Traum vom guten Leben. Alltags und Konsumgeschichte vom Wirtschaftswunder bis heute*. Frankfurt/M./New York: Campus 1997.

7 Götz Eisenberg/Hans-Jürgen Linke (Hrsg.): *Fünfziger Jahre*. Gießen: Focus 1980.

8 Thomas Zaunschirm: *Die fünfziger Jahre*. München: Heyne 1980.

9 Jost Hermand: *Kultur im Wiederaufbau*. München: Nymphenburger 1986.

10 Hermann Glaser: *Die Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland*. Frankfurt/M.: Fischer 1990 (3 Bde.).

11 Wolfgang Benz (Hrsg.): *Die Geschichte der Bundesrepublik Deutschland*. Frankfurt/M.: Fischer 1989 (4 Bde.).

An neueren Arbeiten sind hier die Arbeit von Werner Faulstich über die *Medien-geschichte des 20. Jahrhunderts*<sup>12</sup> zu nennen sowie der von Harro Segeberg herausgegebene Band *Film im Zeitalter Neuer Medien I. Fernsehen und Video*.<sup>13</sup>

## Übergänge in die Modernisierungen

Modernisierung ist das Schlüsselwort für die Beschreibung der Veränderungen, die eben nicht erst in den 1960er Jahren stattfanden, sondern bereits in den 1950er Jahren begannen und zu Verwerfungen führten und damit den in den 1960er Jahren offensichtlich gewordenen Kulturbruch vorbereiteten.

Das Kino passt in dieses Modell der kulturellen Modernisierungen offensichtlich nicht hinein. Dabei verschränken sich in diesem Jahrzehnt Höhepunkt und Ende des Kinozeitalters und Beginn eines neuen Filmzeitalters (das sich dann auch des Mediums Fernsehen bedient), so ließe sich analog zu Schildt formulieren, zu einem Paradigma der neueren zeitgeschichtlichen Betrachtung für die audiovisuellen Medien der 1950er Jahre. Doch eine solche Perspektive lag bisher offensichtlich nicht nahe.

Häufig ist von einer Amerikanisierung Deutschlands die Rede, weil die Orientierung in vielen Bereichen von Wirtschaft, Politik und Kultur, aber noch mehr von Alltag und Lebensweise auf den *american way of life* hin bedeutsam wurden: Coca Cola als Symbol einer neuen amerikanisierten deutschen Kultur. Dennoch erscheint es richtiger, hier nicht von einer ‚Amerikanisierung‘ sondern mit Doering-Manteuffel von einer «Westernisierung» (*westernization*)<sup>14</sup> zu sprechen. Denn es hat nicht nur eine Orientierung hin auf Amerika gegeben, sondern auch auf die französische und britische Kultur, wie es überhaupt zu einer kulturellen Öffnung hin zum westlichen Ausland kam.

Dies gilt gerade auch für das Fernsehen. Denn vor allem im journalistischen Bereich kam es schon in den Anfängen des NWDR-Fernsehens zu einer verstärkten Ausrichtung auf das britische Fernsehen, das von seiner öffentlich-rechtlichen Konstruktion her ohnehin Vorbild für die Konstruktion der Rundfunkanstalten in der Bundesrepublik gewesen war. Die Affinität Hamburgs (als Hauptsitz des NWDR) zu allem Britischen und der Einfluss der britischen Besatzungsmacht auf die Entstehung des NWDR führten zudem dazu, dass auch in Programmfragen die BBC vielfach die erste Adresse bei einer Orientierungssuche des Nachkriegsfernsehens

12 Werner Faulstich: *Die Mediengeschichte des 20. Jahrhunderts*. München: Fink 2012.

13 Harro Segeberg (Hrsg.): *Film im Zeitalter Neuer Medien I: Fernsehen und Video*. München: Fink 2011.

14 Vgl. Anselm Doering-Manteuffel: *Wie westlich sind die Deutschen? Amerikanisierung und Westernisierung im 20. Jahrhundert*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999, sowie ders.: «Westernisierung: Politisch-ideeller und gesellschaftlicher Wandel in der Bundesrepublik bis zum Ende der 60er Jahre». In: Axel Schildt/Detlef Siegfried/Karl Christian Lammers (Hg.): *Dynamische Zeiten. Die 60er Jahre in den beiden deutschen Gesellschaften*, Hamburg: Christians 2000, S. 311–341.

darstellte. «Westlichkeit» war eher eine Ausrichtung, die die gesamte Freizeitkultur betraf, «Westbindung» die politische und soziale Orientierung, die der bundesrepublikanischen Politik eingeschrieben war.

Die Fernsehmacher waren von Anfang an daran interessiert, dass ihre Sendungen nicht als bloße Derivate des amerikanischen oder britischen Fernsehens erschienen. Dass es für viele Sendungen britische Vorbilder gab, vieles auch einfach nachgebaut war, wurde im Erscheinungsbild der Sendungen eher kaschiert. Es ging darum, das Programm des «Deutschen Fernsehens» als ein deutsches Angebot zu präsentieren und die in den USA oder England gesehenen und als verwendbar erachteten Ideen den deutschen Zuschauererwartungen anzupassen, sie in deutsche Präsentationsgewohnheiten zu integrieren. Selbst dort, wo das Fernsehen sich am deutlichsten auf amerikanische Vorbilder bezog – in der Unterhaltung der Quizspiele – standen die Moderatoren für eine Adaption der amerikanischen Vorbilder. Peter Frankenfeld konnte zwar als Showmaster mit seinem karierten Jackett durchaus für eine amerikanisierte Form des Show-Business gelten, doch war er zugleich ein volkstümlicher Entertainer mit einem Hang zum derben Witz und stellte sich damit in eine kleinbürgerlich-proletarische Form deutscher Unterhaltungstradition.<sup>15</sup>

### Alte Vorurteile und neue Perspektiven

Das Urteil über das Kino der 1950er Jahre ist in der Filmgeschichtsschreibung merkwürdig einhellig: Die Filmwirtschaft der Zeit gilt als durchgehend krisenhaft, zersplittert, unterkapitalisiert, künstlerisch trivial und im internationalen Maßstab als völlig belanglos. Sie galt und gilt heute vielfach noch als Ausdruck einer dumpfen restaurativen Zeit. Erst mit dem Jungen deutschen Film, dem Oberhausener Manifest von 1962 zeichnete sich für die Filmgeschichte ein Lichtblick ab, von hier ab wurde in späteren Darstellungen neu gezählt. Viele Epochenenteilungen setzten hier einen Einschnitt, auch wenn sich eine Veränderung in den Kinos auf der Ebene der Filme allenfalls erst vier Jahre später mit den ersten Filmen der Oberhausener zeigt.

Sieht man nach den Urteilen und Beschreibungen, so lässt sich eine deutliche Veränderung der Bewertung des 1950er Jahre-Kinos bereits am Ende des Jahrzehnts und zum Anfang des neuen, der 1960er Jahre, ausmachen. Der Kritiker Rolf Becker war schon 1959 in «Kummer über so viel Schlechtes» im deutschen Kino verzweifelt.<sup>16</sup> Walther Schmieding beklagte 1961 melancholisch «die künstlerische Bedeutungslosigkeit» des deutschen Films;<sup>17</sup> Joe Hembus bezeichnete ihn im glei-

15 Vgl. Knut Hickethier: Das Fernsehen – Vehikel der Amerikanisierung oder Agentur der Modernisierung. In Lars Koch (Hrsg.): *Modernisierung als Amerikanisierung? Entwicklungslinien der west-deutschen Kultur 1945–1960*. Bielefeld: Transcript 2007, S. 111, 128.

16 Becker, Rolf: Versuche, wesentlich zu werden. Zeitkritik im deutschen Film. In: *Der Monat* 1959, H. 130, S. 70–78, hier: S. 71.

17 Schmieding, Walther: *Kunst oder Kasse. Der Ärger mit dem deutschen Film*. Hamburg: Rütten & Löning 1961, S. 10.

chen Jahr polemisch als «banal», «altmodisch» und als ein «Abfallprodukt».<sup>18</sup> Heinz von Cramer äußerte sich nur verächtlich über den «kommerziellen Wechselbalg, Spottgeburt aus Dreck und D-Mark, eine Konkursleiche» ein Jahr darauf.<sup>19</sup> Von einer «künstlerischen Misere» sprach etwas gewählter, aber nicht weniger entschieden Enno Patalas in seiner Zeitschrift *Filmkritik*<sup>20</sup> und als «proletarisch-infantiles Vergnügen» verhöhnte der Kritiker Urs Jenny noch 1967 den Film der 1950er Jahre.<sup>21</sup>

Die Reihe der Urteile lässt sich fortsetzen, sie reicht bis zu Klaus Kreimeiers Darstellung des Kinos der 1950er Jahre von 1985<sup>22</sup> und zu Thomas Elsaesser von 1989.<sup>23</sup> Erstaunlich fest ist das Urteil und erstaunlich kontinuierlich. Es stammt von einer Ende der 1950er Jahre angetretenen jungen Kritikergarde, die den Film verändern wollte, die das Mittel der publizistischen Kritik zur Einflussnahme nutzten. Das Urteil diente dazu, einer von der Filmproduktion bis dahin weitgehend ausgeschlossenen Filmemacher-Generation den Zugang zum Markt zu verschaffen. Die Kritik gab Schützenhilfe und dies geschah mit großem Durchsetzungsvermögen, zum einen, weil das Kino in eine strukturelle Krise geraten war und das sich rasant ausbreitende Fernsehen dem Kino das Publikum wegnahm. Zum anderen, weil die Produzenten der Altbranche nicht wirklich dagegen hielten. Doch sie hatten ohnehin nie viel von den Kritikern und von der Notwendigkeit, in den Diskursen über den Film vertreten zu sein, gehalten, besaßen deshalb auch bei den Kritikern keine Verbündeten und erkannten nicht, dass sich im Gefüge der Filmöffentlichkeit der Diskurs über den Film als eine wirkungsvolle Macht etablierte.

Die von den Oberhausenern und ihrer publizistischen Unterstützung betriebene Durchsetzung auf dem Markt wurde als Paradigmenwechsel vom schlechten zum guten Kino verkauft. Richtiger, aber weniger leicht durchzusetzen wäre es gewesen, von einem Wechsel vom Genre- zum Autorenkino zu sprechen. Der filmpublizistischen Lobby gelang es, das Argumentationsmuster «Autorenfilm = qualitativ hochstehender Film = Kulturgut Film» zu etablieren. Mit dem scharfen Urteil über die Altbranche und die 1950er Jahre war in der Filmwirtschaft eine «unfreundliche Übernahme» geplant – so sah es auch die Altbranche. Enno Patalas schrieb, fast

18 Hembus, Joe: *Der deutsche Film kann gar nicht besser sein*. Bremen: Schünemann 1961; erw. Neuaufl. München: Rogner & Bernhard 1981, S. 12.

19 Cramer, Heinz v.: Wer zahlt – darf tanzen. Versuch einer kritischen Biographie des deutschen Films. In: Richter, Hans Werner (Hrsg.): *Bestandsaufnahme. Eine deutsche Bilanz 1962*. München/Wien/Basel: Desch 1962, S. 517–542, hier: S. 518.

20 Patalas, Enno: Die Chance. In: *Filmkritik* 6. Jg.(1962), H.4, S. 146–150, hier: S. 149.

21 Urs Jenny: Der junge deutsche Film – eine Bilanz. In: Verband der deutschen Filmclubs e.V. (Hrsg.): *Neuer deutscher Film. Eine Dokumentation*. Mannheim 1967, S. 1.

22 Kreimeier, Klaus: Der westdeutsche Film in den fünfziger Jahren. In: Bänsch, Dieter (Hrsg.): *Die fünfziger Jahre. Beiträge zu Politik und Kultur*. Tübingen: Narr 1985, S. 283–305.

23 Elsaesser, Thomas: *Der Neue Deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren*. München: Heyne 1994 (engl. Erstausgabe 1989).

schon bestätigend, 1962: Nie sei «die Situation so günstig für einen geistigen und künstlerischen Neubeginn des deutschen Films» gewesen, wie in diesem Jahr.<sup>24</sup>

Nun sind solche Durchsetzungskampagnen im Kulturbetrieb nichts Ungewöhnliches und nicht illegitim. Beeindruckend ist allerdings, dass diese strategische Bewertung des Films der 1950er Jahre sich unangefochten bis heute in der Filmgeschichtsschreibung halten können. Zwar zeichnen inzwischen einzelne Studien ein differenzierteres Bild der Produzenten der Altbranche, des «Schnulzenkartells», wie es genannt worden war, von Atze Brauner über Luggi Waltleitner bis zu Horst Wendtlandt, doch eine grundsätzliche Neueinschätzung wurde dabei nicht gewagt. Bei Atze Brauner z.B. wurde zwar entdeckt, dass er – gerade in der Zeit, in der er als ungekrönter König des Schnulzenkartells beschimpft worden war – sich für die filmische Auseinandersetzung mit der Verfolgung und Ermordung der Juden im Dritten Reich engagierte (von MORITURI (1947) reicht die Palette bis zu MENSCH UND BESTIE (1963) und ZEUGIN DER HÖLLE (1965)), doch zu einer wirklichen Neubewertung reichte das nicht.<sup>25</sup> Sie deutet sich erst in den neueren Übersichten von Faulstich und Segeberg an.<sup>26</sup> Eine Revision des Bildes vom Kino der 1950er Jahre ist also notwendig.

## Neue vernetzte Geschichtsschreibung der Medien

Das Wissen über die Medien der 1950er Jahre ist rudimentär. Beim Film sind einige Regisseure und ihre Filme in Erinnerung: Käutner und Wicki, Liebeneiner und Rabenalt, Deppe und Wisbar und noch andere, auch Drehbuchautoren wie Lütge und Reinecker, Produzenten wie Koppel, Abich, Brauner, Verleiherinnen wie Ilse Kubaschewski.

Dazu der Heimatfilm und Kriegsfilm, Musikfilm und vielleicht noch der Straßenfilm. Aber ist das Kino der 1950er Jahre wirklich einmal systematisch als ein Genrekino dargestellt worden? Sind die Genres in ihrer ästhetischen Entwicklung, ihren Varianten und Mischungen, ist das Genrekino als spezifisches Filmkonzept je erkundet worden, wie es dann in den 1970er Jahren die deutsche Filmpublizistik am amerikanischen Genrekino durchexerziert hat und dort die *auteurs* wie Wyler, Ford, Hawks entdeckt hat? Müsste nicht der Versuch gewagt werden, das Kino der 1950er Jahre als ein funktionierendes Genresystem zu beschreiben, um dann den Systembruch, den der Junge Deutsche Film versucht hat, neu bewerten zu können? Dabei geht es um einen nüchternen historischen Blick auf die jeweiligen Epochen des deutschen Films.

24 Patalas 1962, s. Fn. 20.

25 Vgl. Dillmann-Kühn, Claudia: *Artur Brauner und die CCC. Filmgeschäft, Produktionsalltag, Studio-geschichte 1945–1990*. Frankfurt/M.: Dt. Filmmuseum 1990.

26 Vgl. Segeberg 2011; Faulstich 2012; s. Fn. 12 bzw. 13.

Was wissen wir über die Institutionsgeschichte des Films? Über die größeren Produzenten, die Realfilm, die Filmaufbau, die CCC haben wir inzwischen einige verlässliche Informationen, aber die Bavaria? Was wissen wir über den Schorcht Filmverleih, über den Herzog Film und kennen wir wirklich den Gloria Filmverleih – oder beziehen wir alle Informationen nur aus einem *Spiegel*-Artikel über Ilse Kubaschewski von 1958?

Die kleinteilige Firmenstruktur wird in der Filmliteratur immer wieder beklagt – und das ist auch sicherlich richtig. Aber aus dem Gedächtnis der Filmgeschichtsschreibung ist paradoxerweise völlig verschwunden, dass die Bundesregierung 1956 mit Hilfe zweier Bankkonsortien zwei neue Filmkonzerne bauen ließ: die Bavaria und die Ufa, die beide aus dem Vermögen des 1945 eben nicht liquidierten staatlichen Filmkonzerns, der Ufa GmbH (später Ufi genannt), entstanden. Aus 17 Teilfirmen setzte sich 1956 die neue Ufa Film AG zusammen, ein vertikaler Filmkonzern, der sich unwidersprochen «Europas größter Filmkonzern» nennen konnte. Wir können heute noch nicht einmal von der Filmgeschichtsschreibung erfahren, welche Filme denn nun in den einzelnen Produktionsstaffeln hergestellt wurden und wie die Gesamtproduktion des Konzerns aussah.

Ein weiterer Aspekt: die Ökonomie. Die 1950er Jahre haben eine vergleichsweise umfangreiche wirtschaftswissenschaftliche Literatur über die Filmwirtschaft hervorgebracht.<sup>27</sup> Die Wirtschaftswissenschaftler hat interessiert, warum es bei dem allgemein akzeptierten Modell des geschlossenen Wirtschaftskreislaufs im Film – gemeint ist: das in die Filmherstellung investierte Geld muss über das Abspiel in den Filmtheatern und seine Einnahmen, die über den Verleih wieder zur Produktion fließen, sich vollständig refinanzieren – dass also bei diesem geschlossenen Modell ständig Verluste produziert wurden und trotzdem die Filmproduzenten weiterhin Filme produzierten.

Eigentlich ein Widerspruch, der eine historische Untersuchung herausfordern müsste. Und natürlich gibt es zahlreiche Hinweise dafür, dass dieses auch von den Produzenten und der Publizistik gepflegte Modell des geschlossenen ökonomischen Kreislaufes die Praxis gar nicht abbildete.

Denn der Staat beteiligte sich längst umfangreich an der Filmproduktion, über die Bürgschaften, aber auch über Spielfilmankäufe (etwa durch das Gesamtdeutsche Ministerium) oder durch die Produktion von Instruktionsfilmen für die Bundeswehr, die Landwirtschaft, für zahlreiche Ministerien, die von den Filmproduzenten zwischen den Spielfilmproduktionen eingeschoben wurden und die die Unternehmen mitfinanzierten. Und schließlich wurde von 1952 an, vor allem aber ab 1956 das Fernsehen als Auftraggeber für Filme, als Ankäufer von den in den Kinos abgespielten Filmen interessant, schließlich als Koproduzent von Filmen mit der neuen Ufa Film AG und dann zuletzt als Erwerber der filmischen Infrastruktur,

27 Stellvertretend für andere: Dadek, Walter: *Die Filmwirtschaft. Grundriss einer Theorie der Filmökonomik*. Freiburg: Herder 1957.



der großen Dienstleister und Studiobetriebe: die Bavaria, die Realfilm, schließlich die Taunus Film, die Rivastudios, dann die Ufa-Studios in Berlin Tempelhof. Schon 1959 war die deutsche Filmwirtschaft längst eine Film- und Fernsehbranche. Und dies veränderte nicht nur das Fernsehen, sondern mehr noch die deutsche Filmproduktion insgesamt.

Schließlich das Publikum. Über keine Phase der deutschen Filmgeschichte liegen so viele Untersuchungen zum Kinopublikum und zum Zuschauen vor. Zumeist von einer bewahrpädagogischen Medienforschung betrieben – etwa um das Münchner Ehepaar Martin und Margarete Keilhacker<sup>28</sup> oder um die Hamburger Stückrath und Schottmayer<sup>29</sup> herum, können sie, quer gelesen, Einblicke in das Zuschauerverhalten und die Publikumsstruktur geben. Ebenso lässt sich auch die Öffentlichkeitsfunktion des Kinos gut beschreiben – besser als für spätere Zeiten. Denn die Skandale und Konflikte – z.B. um die Harlan-Filme und sein Insistieren auf Rehabilitierung – oder auch die Jugendrevolten um den Bill-Haley-Film – bieten einen interessanten Einblick in die Funktionen, die Kino in dieser Dekade als öffentlicher Ort der Meinungsbildung bot.<sup>30</sup>

Das Kino der 1950er Jahre – eine bleierne Zeit, eine verstaubte Episode – es war alles andere als das. Es war das Medium der ausgetragenen Widersprüche, der Konflikte und Auseinandersetzungen. Dagegen waren alle Debatten um Hörfunk und Fernsehen oft bieder und brav. Und der Durchgang allein durch ein Medium zeigt, dass diese Zeit viele Ansatzpunkte für eine neue Erkundung bietet.

Kommen wir noch kurz zu anderen Medien in dieser Zeit. Fehlen beim Film die übergreifenden Übersichtsdarstellungen über das Jahrzehnt, so sind diese beim Radio und Fernsehen vorhanden. Hans Bauschs *RUNDFUNKPOLITIK IN DEUTSCHLAND*<sup>31</sup> ist eines der aus einer Innensicht des Rundfunks heraus verfassten Standardwerke der Rundfunkgeschichte und hier kann im Detail ein Einblick in die Entwicklung der Rundfunkmedien gewonnen werden. Andere Bände lassen sich nennen.

Aber werden z.B. bei Bausch wirklich alle wesentlichen Entwicklungen des gesamten Mediums geschildert? Wer sich damit ein wenig genauer beschäftigt, erkennt zum einen die parteiliche Darstellung, die hier vorliegt. Hans Bausch, CDU-Abgeordneter und von 1958 bis 1989 SDR-Intendant, war zumindest in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre auch ein aktiv Beteiligter in der Rundfunkentwicklung, und er schrieb – bei aller gebotenen Sachlichkeit, die ihm als gelerntem Historiker zur Verfügung stand – eine Rundfunkgeschichte aus ARD-Sicht. Das hat Rüdiger Stein-

28 Z.B. Margarete Keilhacker: *Kino und Jugend*. München: Juventa 1960.

29 Fritz Stückrath/Georg Schottmayer: *Psychologie des Filmerlebens in Kindheit und Jugend*. Hamburg: Schropp'sche Lehrmittelanstalt 1955.

30 Vgl. Irmbert Schenk: Populäres Kino und Lebensgefühl in der BRD um 1960 am Beispiel des Krimigenres. In: Irmbert Schenk/Margrit Tröhler/Yvonne Zimmermann (Hrsg.): *Film – Kino – Filmrezeption*. Marburg: Schüren 2010, S. 261–277; Knut Hickethier: Heimat-, Kriegs- und Kriminalfilme in der bundesdeutschen Rezeption der 1950er Jahre. In: Ebd., S. 245–260.

31 Hans Bausch: *Rundfunkpolitik in Deutschland*. 2 Bde. München: dtv 1980.

metz mit seiner Darstellung der Freien Fernsehen GmbH, also dem staatlich-kommerziellen Fernsehunternehmen, das 1961 vom Bundesverfassungsgericht verboten wurde, deutlich gemacht.<sup>32</sup> Gerade in so kontroversen Punkten wie der Dualität von öffentlich-rechtlichem und privatrechtlichem Rundfunk ist die Perspektivität historischer Darstellung nicht auszuschließen, vielleicht sogar zwangsläufig – nur fordert dies dazu heraus, auch Darstellungen, die aus einem anderen Blickwinkel heraus geschrieben sind, vorzulegen oder zumindest denkbar zu machen.

Es ist auch an der Zeit, sich mit einzelnen Rundfunkleuten genauer zu beschäftigen, um auf diese Weise einen besseren Einblick in ihr Handeln als Intendanten oder Programm-Macher zu erhalten. Was wissen wir wirklich über Adolf Grimme, was über den umstrittenen NWDR-Fernsehintendanten Werner Pleister, was über Hans Hartmann oder gar über Hans Bausch selbst?

Doch es geht nicht nur um solche Aspekte, sondern auch darum, dass gerade über die kommerziellen Medienunternehmen kaum umfassende historische Darstellungen vorliegen. Sendergeschichten von RTL, ProSieben, Sat.1 und anderer Fernsehsender liegen nur in Ansätzen vor,<sup>33</sup> von der kommerziellen Radioszenarie ganz zu schweigen. Gewiss, die Etablierung dieser Unternehmen liegt nach der hier zu verhandelnden Dekade, doch macht dies sichtbar, dass auch die scheinbar so gut ausgestattete Fernsehgeschichte noch voller Lücken steckt. Selbst über die Anfänge bei den einzelnen Sendeinstitutionen wissen wir nur ausschnittsweise etwas. Die Geschichte der einzelnen Sendeanstalten ist zwar zum Teil geschrieben,<sup>34</sup> auch die des Nordwestdeutschen Rundfunks liegt inzwischen vor,<sup>35</sup> doch sind die Senderdarstellungen längst noch nicht komplett.

Auch ließen sich durchaus andere Formen der Rundfunkgeschichtsschreibung erproben. Die 1950er Jahre bieten gerade in der Durchsetzung kulturindustrieller Formen und in der Entwicklung neuer technischer Standards sowie neuer Produktionsformen ein breites Feld an Möglichkeiten. Soviel wie in dieser Zeit hat sich beim Fernsehen allenfalls in den 1990er Jahren mit der Digitalisierung und der harten Konkurrenz von öffentlich-rechtlicher und kommerzieller Produktion verändert. Hier könnten Ansätze weiterhelfen, die mit neuen Paradigmen arbeiten wie

32 Rüdiger Steinmetz: *Freies Fernsehen. Das erste privat-kommerzielle Fernsehprogramm in Deutschland*. München: UVK 1996.

33 Z.B. Joan Kristin Bleicher (Hrsg.): *Programmprofile kommerzieller Anbieter. Analysen zur Entwicklung von Fernsehsendern seit 1984*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1997.

34 Z.B. neuere Publikationen: Klaus Katz u.a.(Hrsg.): *Am Puls der Zeit. 50 Jahre WDR*. Köln: Kiepenheuer & Witsch/WDR 2006, 3 Bde.; für das ZDF werden die Phasen einzeln bearbeitet, nach den Arbeiten von Klaus Wehmeier: *Die Geschichte des ZDF*, Teil I, Baden-Baden: Nomos 1979 und Nicole Prüsse: *Konsolidierung, Durchsetzung und Modernisierung. Geschichte des ZDF*, Teil II (1967–1977). Münster: Lit 1997, zuletzt: Florian Kain: *Die Geschichte des ZDF 1977 bis 1982*. Baden-Baden: Nomos 2007.

35 Vgl. Peter von Rügen/Hans-Ulrich Wagner (Hrsg.): *Die Geschichte des Nordwestdeutschen Rundfunks*, Bd. 1. Hamburg: Hoffmann und Campe 2005; Hans Ulrich Wagner (Hrsg.): *Die Geschichte des Nordwestdeutschen Rundfunks*, Bd. 2. Hamburg: Hoffmann und Campe 2008.

z.B. die Unternehmensgeschichte, bei der die Institution nun auch verstärkt unter ökonomiegeschichtlichen Aspekten betrachtet wird,<sup>36</sup> oder die Stilgeschichte, bei der die Programmentwicklung nach den alles durchdringenden Grundmustern einer Epoche fragt,<sup>37</sup> oder etwa die Rezeptionsgeschichte, die unter dem Aspekt der ‹Domestizierung› betrachtet wird.<sup>38</sup> Dies nur als Beispiele für neue Blickwinkel und Ansätze.

### Intermediale Geschichte der Medien?

Bisher wurde von einzelnen Medien gesprochen, was Werner Faulstich vor vielen Jahren einmal im Bereich der Medientheorie als ‹Einzelmedientheorie› bezeichnet hat und an deren Stelle er eine Theorie der Medien insgesamt forderte. Für die 1950er Jahre muss also das Medientableau untersucht werden, das sie bestimmt hat. Die Relation der verschiedenen Medien zueinander macht die Spezifik eines Zeitraums aus. Dies bedeutet, die intermedialen Beziehungen – Film und Fernsehen; Fernsehen und Radio, Film und Radio, Film, Fernsehen und Musikproduktion, Film, Fernsehen, Radio und Presse usw. – systematisch zu untersuchen, und dies von den unterschiedlichen Diskursen aus. Viele Beziehungen zwischen den Medien sind nur aus einer Perspektive, von einem Medium her bekannt, meist als eine Form der Emanzipationsbewegung: das Kino vom Theater in den 1910er Jahren, das Fernsehen vom Radio und Theater in der 1950er Jahren. Wie aber sieht das Verhältnis von der Gegenseite her aus? Häufig sind hier auch die Quellen spärlicher, weniger explizit formuliert.

Selten verfügen wir also bei einem Verhältnis mehrerer Medien zueinander über unterschiedliche Blickwinkel: Das Verhältnis von Filmwirtschaft und Fernsehen kennen wir von der Fernsehseite ganz gut, inzwischen auch aus einigen Untersuchungen aus der Perspektive der Filmwirtschaft, da stellt sich manches ganz anders dar. Solche systematischen Intermedialitätsbeziehungen brauchen wird auf allen Ebenen: der der Institutionen (dort ist sie in der Regel am leichtesten herzustellen), auf der Ebene der Produkte, auf der Ebene der Technik, aber auch auf der Ebene der Rezeption.

Ein weiterer Aspekt besteht in der Neugewichtung des Kontextproblems. Wir haben uns angewöhnt, die Medienentwicklung in einer Zeit, also in den 1950er Jahren, zu betrachten. Wir sehen dabei die sozialen und kulturellen Verhältnisse als den Rahmen an, in dem sich die Medienentwicklung vollzieht. Wir sehen in den Medien den Reflex der Zeit, der politischen, ökonomischen und kulturellen Gegebenheiten. Aber dieses Verhältnis von Rahmen und Gerahmtem ist auch an-

36 Vgl. Knut Hickethier (Hrsg.): *Mediengeschichte als Unternehmensgeschichte. Überlegungen zu einem neuen Paradigma*. Hamburg: Institut für Medien und Kommunikation 2006.

37 Joan Bleicher u.a. (Hrsg.): *Fernsehstil. Geschichte und Konzepte*. Münster: Lit 2010.

38 Jutta Roeser (Hrsg.): *MedienAlltag. Domestizierungsprozesse alter und neuer Medien*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2007.

ders zu sehen. Definieren nicht die Medien die politischen, sozialen und kulturellen Verhältnisse? Ist nicht das, was als ‚Politik‘ verstanden wird, bestimmt durch die medialen Konstruktionen, in denen sich Politik darstellt? Die Medien sind also nicht als Reflex und Dokument einer Zeitgeschichte, sondern als ihre Erzeuger und Produzenten zu verstehen.

Unter diesem Gesichtspunkt sind die Medien der 1950er Jahre ganz neu zu diskutieren, sind auch ganz neue Darstellungsformen für eine solche Mediengeschichte zu finden. Es bleiben also noch genügend Aufgabenstellungen für die weitere Beschäftigung mit den 1950er Jahren.