

Studienkreis Rundfunk und Geschichte e.V. (Hg.)

2007 | 1-2

2007

<https://doi.org/10.25969/mediarep/18389>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Studienkreis Rundfunk und Geschichte e.V. (Hg.): 2007 | 1-2, Jg. 33 (2007), Nr. 1-2. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/18389>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Rundfunk und Geschichte

Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte

33. Jahrgang Nr. 1–2/2007

**Ein Instrument wird zum Entscheidungsfaktor.
Zur Entwicklung des Fernsehdesigns**

**»Sie stehen nicht allein da in der Zone.«
Zwei SWF-Sendereihen in der Analyse**

**Signaturen des Kalten Krieges.
Zur Bedeutung der deutsch-deutschen
Programmbeobachtung**

»Public Value«: Leitbegriff oder Nebelkerze?

Die Allianz der Devianz: zur Rolle von Filmmanifesten

Rezensionen

Bibliografie

Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte

Zitierweise: RuG – ISSN 0175-4351

Redaktion: Claudia Kusebauch Christoph Rohde Steffi Schültzke Hans-Ulrich Wagner

Inhalt

33. Jahrgang Nr. 1–2/2007

Aufsätze

Barbara Link
Ein Instrument wird zu einem Entscheidungsfaktor.
Zur Entwicklung des Fernsehdesigns
seit den 1950er Jahren **5**

Sina Rosenkranz, Sarah Renner
»Sie stehen nicht allein da in der Zone.«
Die SWF-Sendereihen »So sieht es
der Westen ...« und »So lebt man im Osten ...«
in den frühen 1950er Jahren **15**

Susanne Paulukat, Uwe Breitenborn
Signaturen des Kalten Krieges.
Zur medienhistorischen und dokumentarischen
Bedeutung der deutsch-deutschen
Programmbesprechungen **29**

Forum

Uwe Hasebrink
»Public Value«: Leitbegriff oder Nebelkerze
in der Diskussion um den
öffentlich-rechtlichen Rundfunk? **38**

Peter Zorn
Die Allianz der Devianz – einige Gedanken
zur Rolle von Filmmanifesten **42**

Anja Herzog, Sigrid Kannengießner, Corinna Lütjhe
Radioforschung im Aufbruch: Tagungsbericht
von der Abschlusstagung des International Radio
Research Network Consortiums **46**

Sebastian Pfau
»Kritisch dabei zu sein ...«
Zum Tod von Egon Monk **48**

Golo Föllmer
Unmediate!
Bericht von der transmediale 2007 **50**

Henning Rademacher
Wege ins Paradies oder »A la recherche
des sons perdus« (I). Streifzüge im Archiv
der NDR-Hörspielabteilung – Geschichte,
Materialien, Fundstücke **52**

Inge Marszolek
Von der Politisierung der Medien zur Medialisierung
des Politischen? Zum Verhältnis von Medien
und Politik im 20. Jahrhundert. Tagungsbericht **55**

Andreas Kozlik
Das »Aufbau-Archiv Digital«
in der Staatsbibliothek zu Berlin **59**

Walter Hömberg, Manuel Bödiker
Die Gegenwart in der Vergangenheit.
Kommunikations- und Medienmuseen
in Deutschland **61**

Rezensionen

Internet-Rezension
Das Internet-Portal www.mediamanual.at.
(Daniel Bickermann) **69**

Gerrit Binz:
Filmzensur in der Demokratie.
(Brigitte Braun) **70**

Jochen Fritz/Neil Stewart (Hrsg.):
Das schlechte Gewissen der Moderne.
(Irmela Schneider) **71**

Tanjev Schultz:
Geschwätz oder Diskurs?
Die Rationalität politischer Talkshows
im Fernsehen.
(Claudia Kusebauch) **73**

Alexander Pehlemann/Ronald Galenza (Hrsg.):
Spannung. Leistung. Widerstand.
Magnetbanduntergrund DDR 1979–1990.
(Uwe Breitenborn) **74**

Wolfgang Hagen:
Das Radio.
Zur Geschichte und Theorie
des Hörfunks – Deutschland/USA.
(Helmut Schanze) **75**

Harro Segeberg/Frank Schätzlein:
Sound. Zur Technologie des Akustischen
in den Medien.
(Helga de la Motte-Haber) **77**

Golo Föllmer:
Netzmusik. Elektronische, ästhetische
und soziale Strukturen einer partizipativen Musik.
(Frank Schätzlein) **78**

Ernst Erb:
Radiokatalog. Band II.
(Konrad Dussel) **80**

Sammelrezension
Kurt Tozzer/Martin Majnaric:
Achtung Sendung.
Höhepunkte, Stars und exklusive Bilder
aus 50 Jahren Fernsehen.
Thaddäus Podgorski:
Die große Illusion.
Erinnerungen an 50 Jahre mit dem Fernsehen.
(Theodor Venus) **81**

Andrea Brockmann:
Erinnerungsarbeit im Fernsehen.
Das Beispiel des 17. Juni 1953.
(Christoph Classen) **82**

Christian Kiening/Heinrich Adolf (Hrsg.):
Mittelalter im Film.
(Hiram Kümper) **83**

Martin Zierold:
Gesellschaftliche Erinnerung.
Eine medienkulturwissenschaftliche Perspektive.
(Birgit Schwelling) **84**

Stephan Alexander Weichert:
Die Krise als Medienereignis.
Über den 11. September im deutschen Fernsehen.
(Oliver Zöllner) **85**

Ute Daniel (Hrsg.):
Augenzeugen.
Kriegsberichterstattung
vom 18. zum 21. Jahrhundert.
(Jörn Glasenapp) **87**

CD-Sammelrezension
Die NS-Führung im Verhör.
Original Tondokumente der Nürnberger Prozesse.
Der Nürnberger Prozess.
Das Internationale Tribunal gegen
die Hauptkriegsverbrecher.
(Cord Arendes) **88**

Tondokumente zur Kultur- und Zeitgeschichte
1939–1940. Ein Verzeichnis.
(Konrad Dussel) **90**

Gerd Walther/Karin Falkenberg/Andreas Christ:
Der »Rundfunkverbrecher« Willi Mühlhofer.
(Michael P. Hensle) **91**

Hans Pischner:
Tasten, Taten, Träume. Autobiographie.
(Ingrid Pietrzynski) **92**

»Wenn die Jazzband spielt...«.
Von Schlager, Swing und Operette.
Zur Geschichte der Leichten Musik
im deutschen Rundfunk.
(Matthias Pasdzierny) **93**

Bibliografie

Zeitschriftenlese 95 (1. 7.–31.12.2006)
(Rudolf Lang) **96**

Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte

Bericht des Schatzmeisters
für die Jahre 2005 und 2006 **105**

Brief des Vorsitzenden an die Mitglieder **107**

Barbara Link

Ein Instrument wird zu einem Entscheidungsfaktor. Zur Entwicklung des Fernsehdesigns seit den 1950er Jahren

Fast alle Fernsehprogrammanbieter präsentieren sich heute mit nahezu gleichartigen Programminhalten auf dem Markt. Daher ist das Design der Sender ein bedeutender Faktor zur Kennzeichnung und ein entscheidendes Instrument zur Markierung und Präsentation der Sender für die Imagebildung geworden. Der Aufsatz zeichnet wichtige Stationen dieser Entwicklung von den 1950er Jahren bis heute nach, er geht auf technische und ästhetische Fragestellungen ein und zeigt dabei eine Vielzahl von Versuchen, den jeweiligen Sender für den Zuschauer greifbar und fassbar zu machen.

BARBARA LINK, geb. 1969, studierte an der Technischen Fachhochschule Berlin Druck- und Medientechnik. 2006 Abschluss der Promotion zum Thema »Design der Bilder. Entwicklung des deutschen Fernsehdesigns. Vom Design über das Image zur Identity« an der Hochschule für Film und Fernsehen »Konrad Wolf« in Potsdam Babelsberg.
E-Mail: b.link@fernsehdesign.com

Sina Rosenkranz und Sarah Renner

»Sie stehen nicht allein da in der Zone.« Die SWF-Sendereihe »So sieht es der Westen ...« und »So lebt man im Osten ...« in den frühen 1950er Jahren

Der Beitrag untersucht zwei Hörfunkreihen des Südwestfunks, sogenannte »Zonensendungen«. Die Sendereihe »So lebt man im Osten ...« sollte die Hörer im Sendegebiet des SWF über die Vorgänge hinter dem Eisernen Vorhang, insbesondere in der »Sowjetzone« aufklären und das Gefühl der Verbundenheit mit den Menschen in der DDR stärken. Als Pendant dazu sollte die Sendereihe »So sieht es der Westen...« die ostdeutsche Bevölkerung mit der westlichen Sichtweise der politischen Entwicklung vertraut machen. Welche Argumentationsmuster, Vermittlungsstrategien und Vorstellungen dabei eine Rolle spielten, zeigt die Analyse der Radiosendungen. Wie kaum eine andere Quelle aus dieser Zeit dokumentieren die Sendereihe »So sieht es der Westen...« und »So lebt man im Osten ...« das Zurückdrängen des gesamtdeutschen Nationalbewusstseins in den frühen 1950er Jahren zugunsten der Demokratisierung und Westintegration der Bundesrepublik Deutschland.

SINA ROSENKRANZ, geb. 1979 in Ostfildern-Ruit, ist Rundfunkjournalistin. Nach dem Studium der Geschichte und des Journalismus in Karlsruhe arbeitete sie als freie Journalistin für verschiedene Zeitungen und für den Südwestdeutschen Rundfunk. Im April 2007 begann sie ein Volontariat beim SWR.
E-Mail: sina.rosenkranz@web.de

SARAH RENNER, geb. 1979 in Stuttgart, ist Volontärin beim Südwestdeutschen Rundfunk. Zuvor hat sie in Karlsruhe Geschichte und Journalismus studiert und als freie Journalistin unter anderem für den SWR und für die Deutsche Presseagentur (dpa) gearbeitet.
E-Mail: sarahj@web.de

Susanne Paulukat und Uwe Breitenborn

Signaturen des Kalten Krieges. Zur medienhistorischen und dokumentarischen Bedeutung der deutsch-deutschen Programmebeobachtungen

Von 1957 bis 1991 fand eine intensive wechselseitige Programmebeobachtung der audiovisuellen Medien in Ost und West statt. Diese spezifische medienpolitische Konstellation in Deutschland schuf einen immensen Bestand an Überlieferungen. Einst zu funktionalen Zwecken in der Systemauseinandersetzung angefertigt, bereichert er heute die Medienarchive. Der Beitrag erläutert die Herkunft und die Entstehung dieser gegenseitigen Programmebeobachtungen, er beschreibt die Überführung dieser Materialien in die Archive und analysiert Umfang und Besonderheiten dieser Überlieferungen. Er stellt damit einen spezifischen dokumentarischen Materialbestand vor, der für politische, zeit- und medienhistorische Forschungsvorhaben von außerordentlichem Interesse ist.

SUSANNE PAULUKAT, Dr. phil. Studium der Archivwissenschaft und Geschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin. Stellvertretende Abteilungsleiterin im Deutschen Rundfunkarchiv, Standort Potsdam-Babelsberg.
E-Mail: susanne.paulukat@dra.de

UWE BREITENBORN, Dr. phil. Studium der Kulturwissenschaft, Soziologie und Theaterwissenschaft an der Universität Leipzig und an der Humboldt-Universität zu Berlin. Koordinator für das DFG-Projekt »Programmgeschichte des DDR-Fernsehens« beim Deutschen Rundfunkarchiv, Standort Potsdam-Babelsberg.
E-Mail: pdf@dra.de

Ein Instrument wird zu einem Entscheidungsfaktor.

Zur Entwicklung des Fernsehdesigns seit den 1950er Jahren

Fernsehdesign – eine Begriffsdefinition

Der Begriff »Design« entwickelt sich stetig und fächert sich zunehmend auf, so dass er sich in dieser allgemeinen Form kaum noch einer einzelnen Fachdisziplin zuordnen lässt. Mit Hilfe von Komposita wird deshalb versucht, das zu beschreibende Themenfeld jeweils zu begrenzen und dem Wort Design eine spezifische Richtung zu geben. So spricht man von Grafikdesign, Kommunikationsdesign, Webdesign, Corporate Design, Interface-Design und Fernsehdesign. Letzteres bezeichnet den audiovisuellen Auftritt eines Fernsehsenders. Dieser umfasst das Corporate Design, vorwiegend basierend auf dem Senderlogo, sowie die »Verpackung« der einzelnen Programme und die Gestaltung der Promotion. Von einer solchen umfassenden Aufgabenstellung ausgehend, wird im Folgenden die Oberflächengestaltung des Fernsehbildes untersucht.

Die beiden dieser Tätigkeit entsprechenden Bezeichnungen »Gestaltung« bzw. »Design«, die einem kulturellen Verständnis und Wandel unterliegen, definiert Cordula Meier in ihrem Beitrag »Designtheorie als Disziplin« folgendermaßen: »Der Begriff ‚Gestaltung‘, reaktualisiert von der Hochschule für Gestaltung Ulm, ist gesellschaftlich-kulturell orientiert. Der Begriff ‚Design‘ dagegen hat vor allem seit der postmodernen Diskussion und Situation eher eine oberflächliche, kaufreizästhetisierte Richtung eingenommen.«¹ Der Designbegriff in der von Cordula Meier definierten »kaufreizästhetisierte[n] Richtung« lässt sich auf die Gestaltungsaufgaben im Fernsehen anwenden, da sich augenblicklich fast alle Vollprogrammanbieter mit nahezu gleichartigen Programminhalten auf dem Markt präsentieren. Demzufolge wird das Fernsehdesign ein bedeutender Faktor zur Kennzeichnung des Senders. Erst durch die Variabilität des präsentierten Designs wird die inhaltliche Gleichartigkeit für den Zuschauer unterscheidbar. Massenmedial kommunizierte Markenwelten werden für den Zuschauer in Szene gesetzt, um ihn langfristig und emotional an den Sender zu binden. Trailer, Teaser, Werbetrenner und dergleichen werden explizit zu diesem Zweck eingesetzt. Die visuelle Gestaltung der einzelnen Elemente soll einen kontinuierlichen Übergang zwischen den Sendungen, aber je nach Format auch innerhalb der Sendungen schaffen. Programmver-

binder, wie beispielsweise Abspanne, sind ein wichtiges Instrument geworden, Brüche innerhalb des Sendungsablaufs zu glätten. Die Aufmerksamkeit der Zuschauer soll auf den Sender, die Programmfolge und die emotionale Erlebniswelt eines Senders gelenkt werden. Unverwechselbarkeit wird zu einem der höchsten Zielsetzungen für das visuelle Design eines Senders. Um zu diesem Verständnis von Fernsehdesign zu kommen, hat es seit den 1950er Jahren eine Vielzahl von Entwicklungen gegeben. Auf einige grundlegende Entwicklungen wird im Folgenden eingegangen.²

Das Fernsehdesign in der Anfangsphase

Ein einheitliches, übergeordnetes Zeichen für das Gemeinschaftsprogramm »Deutsches Fernsehen«, wie es heute die Eins im Kreis für die ARD ist, gab es noch nicht. Mit einer ineinander geschwungenen Welle wurde jedoch zum Start des »Deutschen Fernsehens«, dem Fernsehgemeinschaftsprogramm der ARD am 31. Oktober 1954, ein Rahmen geschaffen zur Präsentation der einzelnen Rundfunkanstalten in dem übergeordneten Kontext der ARD. Obwohl es noch keinen unmittelbaren Konkurrenzdruck zwischen den einzelnen Sendern gab, sollte durch die Platzierung des jeweiligen Logos innerhalb des Signets verdeutlicht werden, aus der welcher der Rund-

1 Cordula Meier: Designtheorie als Disziplin. Begriffsbestimmung, Positionsbestimmung. In: Dies. u. a.: Design Theorie. Beiträge zu einer Disziplin. 2. Aufl. Frankfurt am Main 2003, S. 16–37; Zitat, S. 20.

2 Diese Darstellung der Entwicklung des Fernsehdesigns bezieht sich auf ein Kapitel meiner 2006 abgeschlossenen Dissertation »Design der Bilder – Entwicklung des deutschen Fernsehdesigns. Vom Design über das Image zur Identity«. In dieser Arbeit wird mit einer inhaltsanalytischen Untersuchung das Sender- und das Sendungsdesign von fünf ausgewählten Sendern (Das Erste, ZDF, RTL, Sat.1 und ProSieben) im Untersuchungszeitraum von August bis September 2004 analysiert. Die Buchpublikation ist für Herbst 2007 im Verlag Herbert von Halem angekündigt. – Die ersten wissenschaftlichen Untersuchungen der Programmverbinder und des Fernsehdesigns in Deutschland begannen 1986 im Rahmen eines von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Sonderforschungsbereichs mit dem Titel »Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien« an der Universität-Gesamthochschule Siegen. Das Ziel dieses Sonderforschungsbereiches war es, die Theorie, Geschichte und Ästhetik der Bildschirmmedien, im Bezug auf ihre Präsentationsformen und Handlungsrollen zu untersuchen. Vgl. www.sfb240.uni-siegen.de/german/Ergebnisse/Abschlussbericht/ABSCHLUSSBERICHT.pdf; Abruf am 3.2.2007.

funkanstalten der einzelne Sendebeitrag für das Gemeinschaftsprogramm kam. Die Unendlichkeit der Möbius-Schleife, welche die Kennungen der einzelnen Landesrundfunkanstalten umgab, könnte man heute auch als die Unendlichkeit der Programmschleife begreifen. Erweitert drückte sie die Technik des Fernsehens aus. In der Mitte gab sie den Blick auf das Geschehen frei – wie durch den Fernsehapparat selbst der Blick auf das Bild freigegeben wird.



Abb. 1: Das Logo des »Deutschen Fernsehens« vom 31.10.1954 bis zur Einführung des Farblogos 1970.
© ARD

Im Februar 1957 beschloss die ständige Programmkonferenz der ARD, vom 1. März an am Ende ihres Nachmittag- und Abendprogramms eine Tafel mit den wichtigsten Programmhinweisen für die folgenden drei Tage zu senden. Diese Programmhinweise waren für die Zuschauer in Ostdeutschland bestimmt.³ Damit wurde ein Element zur Strukturierung und zur Ordnung des Programms entwickelt, ohne dass der Zuschauer ein weiteres Medium wie etwa eine Tages- oder Fernsehzeitung nutzen musste. Die Tafel sollte zum Zweck der Information klar lesbar und kurz gefasst sein. Um dies zu verwirklichen, musste die Gestaltung sich der Zweckmäßigkeit, dem Funktionalen unterordnen.

Nicht nur über die Signets, sondern auch bei der Gestaltung von Sende-, Pausezeichen und Stationdias konnte man eine klare Verortung in die Region der Landesrundfunkanstalt erkennen. Knut Hickethier analysierte die Bilder folgendermaßen: »Bevorzugt werden Stadtsignets, die ohnehin schon einen Ort symbolisieren, diesen oft auch architektonisch überragen und so das Ausstrahlen eines Bildes von dieser Stadt mitvertreten können.«⁴ Diese Verortung war eine besondere Art und Weise, dem Sender einen Namen, ein Gesicht und eine örtliche Anbindung zu geben.

Mit dem Start des Zweiten Deutschen Fernsehens am 18. Januar 1963 hatte sich auch der neue Fernsehsender für ein erstes optisches Senderkennzeichen entschieden. Die Jury des Mainzer Fernsehrats hatte am 16. Januar 1963, also zwei Tage vor dem Startschuss, den Signet-Entwurf von W. G. Hörnig gewählt. Dessen Einreichung zeigte eine römische Zwei mit zwei stilisierten Augen. Ihm lag eine klare Symbolik zu Grunde. Die beiden Linien und die beiden ineinander verwobenen Augen symbolisierten – in Verbindung mit dem Sehen – die Ziffer »Zwei«. Gleichzeitig sollte das Signet die Verbreitung über Antenne – also die Fernsehwellen – darstellen. Mit

diesem Signet gehörte das ZDF zu einem der ersten Unternehmen mit einem eigenen Markenzeichen.⁵



Abb. 2:
Signet des ZDF. 1963.
© ZDF

Das Signet des ZDF war für die Darstellung im Schwarz-Weiß-Fernsehen entwickelt worden – als ein weißes Zeichen auf einem schwarzen Grund oder als schwarzes Zeichen auf weißem Grund. Mit der offiziellen Einführung des Farbfernsehens auf der Internationalen Funkausstellung in Berlin am 25. August 1967 konnte Farbe als Gestaltungsmittel genutzt werden. Für das Fernsehdesign und die Gestalter eröffneten sich damit völlig neue Maßstäbe. Der Grafiker Martin Lambie-Nairn, der über Jahrzehnte das Erscheinungsbild europäischer Sender – wie zum Beispiel von BBC und Arte – prägte, beurteilte den Umbruch vom Schwarz-Weiß- zum Farbfernsehen wie folgt: »With black and white, we had been able to ‚crush out‘ pencil marks with a tweak of a knob. Now that the viewer could see more, the artwork became more sophisticated. It was certainly a momentous period.«⁶ Beim ZDF wurde zur Ankündigung der ersten deutschen Fernsehsendung in Farbe am 25. August 1967 ein farbiges Senderzeichen ausgestrahlt – ein auf einer Spitze stehender, sich drehender Glaswürfel, dessen Oberfläche ständig die Farbe wechselte. Mit diesem Zeichen kam nicht nur das erste farbiges Senderzeichen auf den Bildschirm, sondern auch das erste dreidimensionale. Der Würfel sei nach langer Suche auf dem Schreibtisch des Vorstandes des Jenaer Glaswerks gefunden worden, wurde in einem Beitrag des »ZDF-Jahrbuchs« aus diesem Jahr berichtet und die Faszination des Farbenspiels beschrieben: »Bei jeder Drehung wechselten die Farben von Blau zu Rot, Gelb, Grün oder Violett, ein faszinierendes Spiel der drei Grundfarben und deren ersten Mischungen.«⁷

³ Vgl. Protokoll der ständigen Programmkonferenz. In: ARD-Jahrbuch 1989. Hamburg 1989, S. 69.

⁴ Knut Hickethier: »Bleiben Sie dran«. Programmverbindungen und Programm. Zum Entstehen einer Ästhetik des Übergangs im Fernsehen. In: Knut Hickethier und Joan Kristin Bleicher (Hrsg.): Trailer, Teaser, Appetizer. Zu Ästhetik und Design der Programmverbindungen im Fernsehen. Hamburg 1997, S. 15–57; Zitat, S. 22.

⁵ Vgl. Dieter Stolte: ZDF. »Mit dem Zweiten sieht man besser«. Das ZDF im TV-Markt von heute. In: Birkigt Klaus u. a. (Hrsg.): Corporate Identity. 11., überarb. und akt. Aufl. München 2002, S. 475–484; bes. S. 479.

⁶ Martin Lambie-Nairn: Brand Identity for Television with Knobs on. London 1997, S. 49.

⁷ So entstand das Farb-Senderkennzeichen des ZDF. In: ZDF-Jahrbuch 1967, S. 102f.



Abb. 3: Der sich drehende Glaswürfel des ZDF als erstes farbiges Sendersignet. Quelle: ZDF-Jahrbuch 1967 S. 3/16/30/92/108/136/152; © ZDF.

Mit der Einführung des Farbfernsehens griff auch die ARD ihr schon eingeführtes Zeichen auf. Sie gestaltete dieses ab 1970 zur Kennzeichnung der in Farbe ausgestrahlten Sendungen in unterschiedlichen Farbtönen – in Gelb, Hellblau, Grün, Rosa, Rot und Dunkelblau. Das Sendersignet selbst wurde zur Sendekennung noch in unterschiedlichen Blauancen umgesetzt, dies war der erste Schritt hin zur später definierten Hausfarbe Blau. Wie schon beim Logo in Schwarz-Weiß, konnte auch in der Mitte des farbigen Zeichens die Kennzeichnung der jeweiligen Landesrundfunkanstalten erfolgen. Diese Vorgehensweise als Kennzeichnung des Programms mit dem Signet wurde darüber hinaus auf einzelne Sendungen erweitert, wie zum Beispiel die »Sportschau«.



Abb. 4: Farbiges Signet der ARD in Kombination mit den Landesrundfunkanstalten und der Sportschau. 1970–1984. © ARD.

Standen in dieser Pionierzeit noch Erfindergeist und Idee im Mittelpunkt der Gestaltung, so entwickelte sich die Grafik immer mehr zu einer Disziplin der technischen Artistik. Die ersten Animationen entstanden mit einer Oxberry,⁸ an einem Tricktisch oder mit Kameras, die mit Einzelbildschaltung ausgestattet waren. Andererseits war immer wieder hohes Improvisationsgeschick gefragt. Ein Beispiel gibt Markus Hanzer, von 1991 bis 1995 Leiter des Grafikteams beim ORF. Er schrieb über die frühen Arbeiten des Grafikers Erich Sokol, der seit 1967 den Auftrag hatte, den ORF einheitlich als Markenartikel darzustellen: »So entstand zum Beispiel das crackeléeartige Filmkorn von Panoptikum dadurch, daß das Filmmaterial in kochendes Wasser gelegt wurde. Techniken wie Streak und Slitscan betonten den zukunftsweisenden Charakter dieser Arbeiten.«⁹

Mit der Einführung des Farbfernsehens bildeten sich weitere neue technische Verfahren aus, die das Erscheinungsbild der Sender grundlegend veränderten. Ein bis heute verwendetes Verfahren im Fernsehen ist die 1970 vom Institut für Rundfunktechnik entwickelte Blue-Screen-Technik. Am 1. Januar

1973 wurde sie im deutschen Fernsehen eingeführt. Es konnten nun hinter dem vor einer blauen Wand sitzenden Sprecher elektronisch Illustrationen oder Bilder eingespielt werden. Damit war es möglich, verschiedene Elemente auf der Bildfläche zu montieren und anzuordnen. Durch das Blue-Screen-Verfahren wurde bei der Einblendung von Zusatzinformationen oder Einspielungen aus anderen Studios eine völlig neue Raumaufteilung möglich. Vorbei waren damit die Zeiten, in denen beispielsweise in einer »Tagesschau«-Sendung aus dem Jahre 1960 der Sprecher Karl-Heinz Köpcke in einigen Einstellungen erstaunlich groß gezeigt wurde und nur im Hintergrund eine Weltkarte zu erahnen war (Abb. 5).¹⁰ In anderen Einstellungen übernahm eine im Hintergrund aufgehängte Grafik den Großteil des Bildschirms, um der Information den nötigen Raum zu verschaffen. Der Sprecher wirkte eher zur Seite gedrängt. Durch die Einblendung der Grafik mittels einer Diaprojektion war diese Raumaufteilung kaum anders möglich, dem Zuschauer wurde damit ein je nach Sendebedingung verändertes Bild geboten.



Abb. 5: Karl-Heinz Köpcke, Tagesschausprecher von 1959–1987. Im Hintergrund ist die Weltkarte nur noch zu erahnen. Quelle und © NDR.

Für die Nachrichtensendungen wurden nun Abbildungen von Weltkugeln oder -karten zu wichtigen Schlüsselbildern, die das Weltumspannende zum Ausdruck brachten. Bereits 1970 hielt in der »Tagesschau« die Weltkarte auch im Vorspann Einzug. Der bisher verwendete Vorspann, der eine Ansammlung von Antennen zeigte, verschwand. Gleichzeitig wurde das bis heute für die »Tagesschau« typische Blau

⁸ Eine Oxberry – benannt nach ihrem Entwickler John Oxberry – ist ein optischer Printer. Mit einem Einzelbildprojektor und einer synchron geschalteten Kamera lassen sich getrennt aufgenommene Filmelemente über die Kamera neu fotografieren, bearbeiten und zu einer Bildkombination vereinigen. Damit lassen sich zum Beispiel jede Art von Blenden, Überblendungen, Bildmontagen, Split-Screens und Einkopierungen vornehmen.

⁹ Markus Hanzer: Vom alten zum neuen Design. In: Österreichischer Rundfunk ORF (Hrsg.): Das andere Auge. Grafik. Design. ORF. Wien 1994, S. 15–27; Zitat, S. 15.

¹⁰ Vgl. Diemut Roether: Pink war gestern. 50 Jahre »tagesschau«-Design, inklusive Nagelbrett. In: epd-medien, Nr. 99, 18.12.2002.

dominanter. Die Querstreifen auf dem Eröffnungsbildschirm gaben dem Bild Räumlichkeit und Tiefe.



Abb. 6: Der Eröffnungsbildschirm der Tagesschau links von 1956, Mitte von 1970, rechts von 1973. Quelle und © NDR.

Bildung von Struktur im Fernsehdesign

In den 1970er Jahren wurden die technischen Möglichkeiten stetig weiter entwickelt. Diese wurden von den Gestaltern wie Otl Aicher häufig sogar eingefordert. »Die technischen Ausstattungen eines Fernsehstudios sind in hohem Maße geeignet, neuartige visuelle Mittel zu erzeugen und anzuwenden. Wir sind seither von einem beherrscht: Wir wollten, wir könnten unser Atelier in ein solches Studio verlegen. Wir wollten, wir könnten mit Elektronik Design betreiben.«¹¹ Aicher entwarf für das ZDF als ersten deutschen Sender ein strukturiertes Design. Dieses Corporate Design bestimmte seit dem 1. Oktober 1973 das Erscheinungsbild des ZDF. Zuvor hatte jede Sendung ihr eigenes Auftreten mit eigenen Schriften, eigener Farbgestaltung und eigenem Design der Sendetitel. Aicher legte für jedes Sendeformat eine Grundfarbe fest. Dabei bildete Blau die Hausfarbe des Senders. Weitere Farben definierten die einzelnen Genres – Blau für politische Sendungen; Orange für wirtschaftliche und gesellschaftliche Themen; Grün für Sport; Braun für Naturwissenschaft und Technik; Gelb für Unterhaltung; Grau für Kultur. Mit dieser Farbpalette für die einzelnen Programmgenres übertrug Aicher eine sprachliche Gegebenheit, die sich schon früher im Hessischen Rundfunk entwickelt hatte, auf das Design des ZDF. Im Hessischen Rundfunk wurden, um die Programmpläne übersichtlich zu halten, den einzelnen Kategorien Farben zugeordnet. Aus diesem Gebrauch entwickelte sich die metaphorische Rede von den Programmfarben.

Rottöne, vor allem Orangerot und Violett waren in der 1972 von Otl Aicher festgelegten Farbpalette nicht vorhanden. Das hatte technische Gründe. Alexander Hefter, von 2001 bis 2004 Leiter der Stabsstelle ZDF Corporate Design, dazu: »Die Farbe Rot neigt bei älteren Fernsehgeräten dazu ‚auszufließen‘, das heißt, es gibt keine Trennschärfe in der Darstellung auf elektronischen Röhren.«¹² Aber ein weiterer Grund für die damalige Entscheidung waren die Zuschauer selbst und deren Handhabung der Farbestellungen am Fernseher. Otl Aicher schrieb damals: »Die Wiedergabequalität von Farben ist beim Fern-

sehen besser als ihr Ruf. Die Bildröhre ist besonders geeignet, Zwischentöne wiederzugeben, was man zunächst nicht vermuten würde. In der Tat bringen die meisten Geräte die Farben, als gäbe es nur Comic Strips. Aber das liegt an einer noch nicht entwickelten Farbkultur mit der Neigung, die Geräte so bunt wie möglich einzustellen.«¹³ Aber tatsächlich gab es noch weitere Gründe, auf Rot als Genrefarbe zu verzichten. »Zusätzlich gab es auch politische und inhaltliche Gründe für die Farbwahl. Man hat sich auf Blau geeinigt, da Blau keine politisch besetzte Farbe war. Rot schied aus politischen Gründen heraus aus.«¹⁴

Neben der Farbgebung entwickelte Aicher ein eigenes Schriftsystem, eine einheitliche Grotesk-Rundschrift – die ZDF-Rounded. Die ZDF-Rounded, die das ZDF bis in die späten 1990er Jahre repräsentierte, basiert auf der Schrift Univers. Die von dem bekannten Schriftdesigner Adrian Frutiger geschnittene Univers als funktionale, klare und leicht lesbare Groteskschrift mit ihren vielen Schriftschnitten wird bis heute sehr häufig für Corporate-Design-Strategien verwendet. Für die Entwicklung dieses Systems spielten nicht nur Zuschauerbindung und Bildung einer eindeutigen Identität eine Rolle, sondern auch rein technische Anforderungen wurden berücksichtigt. So wurde erkannt, dass bei den damaligen Bildröhren bei etwas ruhigeren und kleineren Schriften die Kanten verschliffen werden. Aus diesem Grund wurde für das ZDF die charakteristische Rundschrift entworfen, da bei dieser das Verschleifen der Kanten nicht mehr so deutlich zu sehen war. Die ZDF-Rounded wirkte mit den abgerundeten weichen Kanten auf dem Bildschirm sehr fließend. Sie bestimmte damit das ästhetische Erscheinungsbild des ZDF maßgeblich. Auf dieser Schrift basierte ebenfalls die neue Wortmarke – der verkürzte Name des Senders: ZDF.

Gestalterisch war dieses erste Corporate Design auf der einen Seite ein Meilenstein im Fernsehen, auf der anderen Seite wurde jedoch ein sehr starres System geschaffen. Grundsätzlich war das auf Grundformen basierende Design dieser Zeit sehr

11 Otl Aicher: Das neue Erscheinungsbild des ZDF. In: ZDF-Jahrbuch 1973, S. 82. – Otl Aicher (1922–1991) war Mitbegründer und von 1962 bis 1964 Rektor der Hochschule für Gestaltung in Ulm. Der Öffentlichkeit ist Otl Aicher weniger durch seine theoretischen Schriften als vielmehr durch seine visuellen Erscheinungsbilder für die Olympischen Spiele 1972 sowie für Unternehmen wie Braun, Lufthansa, WestLB und Bult-haus in Erinnerung.

12 Alexander Hefter im Interview mit der Verfasserin, 29.10.2004 in Zürich.

13 Otl Aicher: Das neue Erscheinungsbild des ZDF (Anm. 11), S. 81.

14 Alexander Hefter im Interview mit der Verfasserin, 29.10.2004 in Zürich.

funktional. Aber dennoch ließen sich besonders bei Sendungen für ein jüngeres Publikum bald auch die Einflüsse aus der damaligen Flower-Power Bewegung erkennen.

Die Technisierung des Fernsehdesigns

»By the early Eighties the once cosy television industry was facing a fundamental upheaval. New technology in various forms was beginning to invade our lives and it came as a shock«, urteilte Martin Lambie-Nairn über die für das Fernsehdesign bewegten 1980er Jahre.¹⁵ Besonders neue technische Entwicklungen und die Einführung der privaten Fernsehsender änderten die Fernsehlandschaft grundlegend. So wurden seit 1975 die Fernsehgeräte serienmäßig mit Fernbedienung ausgestattet. Mit der Fernbedienung begann eine Veränderung im Rezeptionsverhalten der Zuschauer: Der Kanalwechsel wurde für den Zuschauer einfacher, so dass es umgekehrt für den einzelnen Sender wichtig wurde, eine eindeutige Identität zu besitzen. Der Zuschauer sollte beim Kanalwechsel wissen, wo er sich befindet. Darüber hinaus machte auch die Verbreitung der neu entwickelten Technik des Videorecorders Gegen-Maßnahmen der Fernsehsender gegen die mögliche, unerlaubte Verbreitung von Sendungskopien nötig. So führte das ZDF am 1. März 1982 die Copyright-Kennzeichnung ein, um den unerlaubten Mitschnitt seiner Sendungen zu erschweren, und ab dem 1. Juni 1982 kennzeichnete das ZDF alle Sendungen mit dem ZDF-Signet, um sich gegen unerlaubte Videoraubkopien zu schützen. Am 1. Oktober 1982 zog die ARD nach und kennzeichnete die Sendungen des ARD-Fernsehgemeinschaftsprogramms mit den Buchstaben ARD. Ab 1989 führte das ZDF die permanente Senderkennung durch das ZDF-Logo ein und verzichtete nur bei Sendungen, die eine eindeutige ZDF-Identität beinhalteten, auf diese Senderkennung.¹⁶ Heute ist die Senderkennung fester Bestandteil im Bildaufbau der einzelnen Sender und gehört als Merkmal in einer der Ecken des Fernsehbildschirms zum gewohnten Senderbild der Sender.

War das ZDF schon in den 1970er Jahren mit der Arbeit von Otl Aicher den Schritt zu einer übergeordneten Identität gegangen, so war dies für die ARD wesentlich schwieriger nachzuvollziehen. Aufgrund ihres besonderen Aufbaus als Arbeitsgemeinschaft mehrerer eigenständiger Sendeanstalten mit ihren jeweils eigenen Entwürfen und Ideen, gelang es der ARD erst in den 1980er Jahren, sich ein einheitliches Gestaltungsbild zu geben. Entscheidend wurde die Arbeit der Designgruppe von Stefan Boeder. Bo-

eder, der nach dem Abschluss seines Studiums als Maler, seit 1959 als Designer für den WDR gearbeitet hatte, entwarf als Leiter der Abteilung ARD-Design zwischen 1982 und 1984 das erste Corporate Design der Senderfamilie der ARD und entwickelte in diesem Zusammenhang die ARD-»Eins«. Am 1. Oktober 1984 kündigten die ARD-Anstalten mit diesem neuen Signet und unter der Bezeichnung »Erstes Deutsches Fernsehen« ihr Gemeinschaftsprogramm an. Das neue Signet, eine aus den Signets der Landesrundfunkanstalten zusammengesetzte Eins, wurde beweglich konzipiert und räumlich gestaltet und konnte als computeranimierte Präsentation ausgestrahlt werden. Heute ist die Eins eines der bekanntesten Markenzeichen im deutschen Fernsehen. Zum Zeitpunkt der Einführung aber war sie Anlass vieler kritischer Diskussionen, besonders auch zwischen den einzelnen Rundfunklandesanstalten. Ein Ziel der Eins war es, die neun Landesrundfunkanstalten mit ihren Logos zu integrieren. Acht der Logos der einzelnen Rundfunkanstalten kamen im Fuß unter, das neunte Logo wurde in den Aufstrich der Eins eingebunden.



Abb. 7:
Das ARD-Signet, gesendet
ab 1. Oktober 1984.
© ARD

Auch im Erscheinungsbild zweier der bekanntesten ARD-Sendungen, der »Tagesschau« und der »Tagesthemen«, hielt die neue Technisierung Einzug. Die Weltkarte im Signet setzte sich bis dahin aus dicken Punkten zusammen, wie es damals in den USA üblich war – redaktionsintern sprach man vom »Nagelbrett«.¹⁷ Nun wurde die Weltkarte stärker gebogen und die Schrift in Outlines dargestellt, um den räumlichen Effekt und die Fokussierung zur Mitte hin, als Andeutung der Rundung einer Weltkugel, zu verstärken. Der Schriftzug »Tagesschau« bzw. »Tages-

¹⁵ Martin Lambie-Nairn: Brand Identity for Television With Knobs on (Anm. 6), S. 40.

¹⁶ Vgl. hierzu Joan Kristin Bleicher: Chronik zur Programmgeschichte des deutschen Fernsehens (= Arbeitshefte Bildschirmmedien, Nr. 32). Universität-Gesamthochschule Siegen 1992, S. 75f.

¹⁷ Vgl. Diemut Roether: Pink war gestern (Anm. 10).

themen« wurde zum ersten Mal während der gesamten Sendung eingeblendet. Eine neue Bildeinteilung, mit Bildinformationen im mittleren Teil und Schlagzeilen mit zusätzlichen Informationen darunter, wurde als grafisches Konzept entwickelt.¹⁸ Diesen technischen Möglichkeiten folgend, setzte das ZDF Ende 1985 eine dreidimensionale Computeranimation der drei Buchstaben »ZDF« ein. Diese Entwicklung wurde ab 7. September 1987 erweitert, das ZDF setzte zur Präsentation seines Programms eine neue, computeranimierte Senderkennung ein. Es folgte dabei dem visuellen Erscheinungsbild, das Otl Aicher 1973 entworfen hatte. Das Logo erhielt nun zusätzlich einen computeranimierten Rahmen.

Seit 1986 war es möglich, mittels Computertechnologie Formen dreidimensional im Fernsehen darzustellen und sie von allen Seiten sowie von innen zu betrachten. Die Gestaltung mittels 3D-Objekten wurde zur ästhetischen Grundlage.¹⁹ Doch schon bald gab es kritische Stimmen zu dem Reigen der elektronischen Bilderstellung. »Man kann Schriften, Bilder und Bildteile nach hinten in den elektronischen Kosmos schleudern, Titelzeilen oder Staatpräsidenten Kapriolen schlagen und in tausend Stücke plätzen lassen, zu Kugeln zusammenschmelzen und aus dem Bild rollen; alle Bewegungstermini aus Wissenschaft und Literatur könnte man verbrauchen, ohne die Animationsangebote eines Trick-Mischpults annähernd zu beschreiben. Ein verheerender Hurrican nimmt im Vergleich dazu einen eher geordneten Verlauf«, so lautete der polemische Kommentar von Gunter Rambow zu den technischen Entwicklungen und den daraus entstehenden Möglichkeiten der visuellen Gestaltung.²⁰ Dabei sprach er sich nicht gegen die Technik selbst aus, sondern vielmehr gegen die unüberlegte Verwendung der Effekte. Er kritisierte besonders, dass durch die relative Einfachheit der Schriftgeneratoren und Paintboxes auch grafisch nicht-ausgebildete Menschen in die Bildgestaltung eingriffen und dass aus dieser nicht-professionellen Kompetenz vielfach Bruchstellen sowie aus Mangel an verbindlichen Konzepten und einer autonomen Designabteilung ein nicht konsistentes Design entstand. Innerhalb dieser kritischen Gedanken entwickelte Gunter Rambow, begründet auf die Tradition Otl Aichers, das Design für den Sender Hessen 3, das auf einem eindeutig definierten, starren Raster-system basiert.

Der Beginn des privaten Rundfunks

Am 2. Januar 1985 begann die Ausstrahlung des privaten Programmanbieters RTL-Plus über Kabel, einen Tag zuvor erschien zum ersten Mal der bunte SAT.1-Ball im Programm, der schnell zum Erken-

nungszeichen des neuen Senders wurde und bis heute Bestandteil des Designs des Senders ist. Die ersten Erscheinungsbilder der privaten Sender waren noch sehr einfach gestaltet, beispielsweise mit untereinander angeordneten Textzeilen auf farbigen Flächen, aber gleichzeitig geprägt vom experimentellen Charakter dieser Zeit. Die bunten Bälle von Sat.1 fallen von oben nach unten über den schwarzen Bildschirm, der Bildschirm mit der Werbean-kündigung erscheint in einem lichten und freundlichen Grau. Der Sat.1-Ball wird zum Initiator eines freundlichen Bildschirmaufbaus, der den Schriftzug »Werbung« enthält und diesen positiv besetzen soll. Jedoch wurde dieser Entwurf bemängelt und die positive Wirkung wegen der fehlenden Räumlichkeit und Tiefe in Frage gestellt. »Bis 1992 blieben die Programmverbindungen beherrscht von einem flachen Grauweiß und dem Sendersignet, es gab kaum Bewegungen in die Bildtiefe hinein und keine Illusion von Räumlichkeit.«²¹ Auch die Bewegungsrichtung der fallenden Bälle wurde kritisiert, da dieser nach unten gerichteten Bewegung eine positive Ausstrahlung fehlt.

Bei den privaten Rundfunkanstalten änderten sich die Anforderungen an das Design, nachdem die ersten ökonomischen Startschwierigkeiten überwunden waren. Mit der Verlegung des Sendebetriebs des Senders RTL Plus von Luxemburg nach Köln Ende 1987 änderte sich der grafische Auftritt des Senders. Mit einem Team von drei Designern um Manfred Becker wurde ein ganz neuer Auftritt gestaltet. Dieses Team entwickelte damals noch in Luxemburg das neue RTL Plus Logo. Es bestand aus den fächerförmig angeordneten Buchstaben RTL, bei dem die Buchstaben in den drei Grundfarben Rot, Gelb und Blau eingefärbt waren.

18 Vgl. Jörg Adolph: Wie Vorhänge im Theater oder Die lange Zeit des Nichts im gesendeten Programm. In: Trailer, Teaser, Appetizer (Anm. 4), S. 53–81.

19 Vgl. Aaron Koenig: Globos bunte Kleider. Einsichten ins Fernsehdesign am Fallbeispiel Hans Donner/TV Globo Brasilien. München 1992.

20 Vgl. Günther Rambow: Fernseh-Design. Modell Hessen 3. Berlin 1991, S. 33. – Rambow (*1938) studierte nach seiner Ausbildung zum Glasmaler seit 1958 an der Hochschule für Bildende Künste in Kassel. Er gründete verschiedene Ateliers, lehrte von 1974 bis 1988 als Professor für Grafikdesign an der Gesamthochschule Kassel und wechselte 1991 als Professor an die Hochschule für Grafik in Karlsruhe. Im Rahmen der Programmreform des Senders Hessen 3 1989 war er für den Entwurf und das Basiskonzept des Senderdesigns verantwortlich.

21 Vgl. Christina Scherer: Programmpräsentation und Fernsehdesign im Programm von RTL und SAT.1. In: Trailer, Teaser, Appetizer (Anm. 4), S. 124–154; Zitat, S. 141.

Mit diesem wollte man sich besonders gegenüber den öffentlich-rechtlichen Sendern abheben. Manfred Becker in einem Interview aus dem Jahr 2002: »Es sollte knallen, grooven, Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Und diese Gegenposition, das Andersseinwollen, haben wir wirklich visualisiert.«²²



Abb. 8:
Das fächerförmige Logo von RTL
in den drei Grundfarben Rot,
Gelb und Blau. In den Fuß des L
konnte das Plus integriert werden.
Vor 1992. Quelle und © RTL.

Dieses Logo, bestehend aus den drei geometrischen Grundformen Kreis, Dreieck und Quadrat, lehnte sich an die im Bauhaus entstandenen Gestaltungskonzepte an. Die Grundformen mit ihren Farben orientierten sich an einer alten Farbsymbolik, die sich auf religiöse Ursprünge berief. In den 1920er Jahren hatte sich am Bauhaus durch theoretische Auseinandersetzungen zwischen Johannes Itten, Wassily Kandinsky und Oskar Schlemmer die Bedeutungsgebung in zwei Richtungen gespalten. Itten und Kandinsky hielten an der alten Farbsymbolik fest und beriefen sich auf die alte christlich begründete Symbolik. Der blaue Kreis stand dabei für die runde, blaue Himmelskuppe, das Quadrat als nicht-natürliche Form, vertrat das von Menschenhand Geschaffene, zu dem das aktive Rot als christliche Farbe hinzukam; das gelbe Dreieck wurde als das Auge Gottes angesehen. Schlemmer sprach sich für eine neue, der Gesellschaft angepassten Farbsymbolik aus, im Blau des Quadrats – die Schwere der Farbe synchron zur Immobilität der Form –, Rot und Kreis stehen für Dynamik, Gelb und das Dreieck stehen für die Erleuchtung. RTL nahm mit seinem Logo 1992 Bezug auf die alte christlich motivierte Farbsymbolik, wobei die neue, von Schlemmer angeregte Farbsymbolik mehr dem modernen Denken in Kunst und Design entspricht. Für die Senderkennungen wurden diese Grundformen als dreidimensionale Objekte – einem Tetraeder, einem Würfel und einer Kugel – die sich umeinander drehten und als animierte Figur genutzt.



Abb. 9:
Die Grundelemente
von RTL als
animiertes Objekt.
Quelle
und © RTL.

Den Zuschauer binden – Fernsehdesign in den 1990er Jahren

In den 1990er Jahren wandelten sich die Strukturen des Fernsehbetriebs. Die Konkurrenz der Sender untereinander wuchs, der damit verbundene ökonomische Druck stieg. Die Konzentration auf die jeweilige Zielgruppe einer Sendung bzw. eines Senders wurde immer bedeutsamer, die Sender richteten sich immer stärker am Marken- und Marketinggedanken aus. Auch das Fernsehdesign und dessen Gewicht bei den Sendern veränderten sich. Um die Zuschauer noch stärker an den Programmablauf zu binden und einen Flow zu erhalten, verschwanden die Programmansagerinnen und -ansager von den Bildschirmen. Man suchte nach neuen Möglichkeiten.

1990 reagierte zunächst das ZDF. Vorausgegangen war eine kritische Bestandsaufnahme. In ihr wurde besonders auf die Bedeutung der Programmverbindungen zwischen den unterschiedlichen Programmzusammensetzungen hingewiesen. Selbstkritisch wurde von Hans Hartmann im »ZDF-Jahrbuch« bemerkt, dass sich der eher schlichte Schriftzug aus drei Buchstaben für das ZDF als nicht mehr stark und gegenüber den privaten Sendern konkurrenzfähig genug herausstelle. In Mainz schrieb man einen Wettbewerb aus. 1991 wurde das Signet des ZDF-Designers Rolf Gith – zwei Ringe mit Kugel – als neues Unternehmenszeichen gewählt. Es sollte neben dem Aspekt des Sehens – mit Hilfe einer bewegten Animation – unter anderem auch den Prozess der deutschen Wiedervereinigung symbolisieren.²³

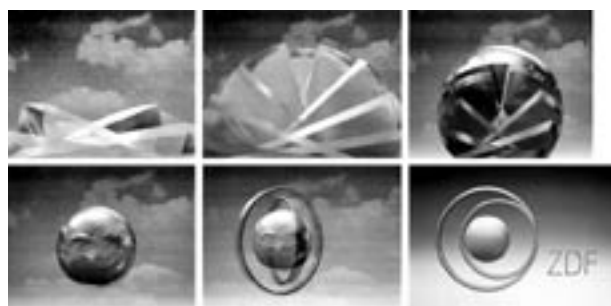


Abb. 10: Die animierte Kugel und das Logo des ZDF von 1991.
Quelle: ZDF Jahrbuch 1991, S. 264f. © ZDF

²² Vgl.: Vorteil Becker. TV Design als Mission! Interview von Teddy Hoersch mit Manfred Becker. In: Medienbulletin, Nr. 12, 2002, S. 26. – Manfred Becker (*1946) studierte von 1966 bis 1970 visuelle Kommunikation an der Fachhochschule Wuppertal. Nach mehreren Arbeitsstationen im Bereich Print-, Fernsehdesign und Fotografie zeichnete er ab 1988 in unterschiedlichen Positionen für das RTL Design in Köln verantwortlich. Seit 2003 begleitet er den Sender als Creative Consultant. Seit 1998 hat er eine Professur für Film & TV-Design/Promotion an der Filmakademie Baden-Württemberg in Ludwigsburg inne.

²³ Vgl. Hans Hartmann: Neues Signet und Corporate Design des ZDF. In: ZDF-Jahrbuch 1991, S. 262–266.

Die Logo-Schrift erhielt einen computeranimierten Rahmen, der insbesondere Dynamik signalisieren sollte. Die Kugel, die aus 16 Flächen aufgebaut wurde, repräsentierte die 16 Bundesländer. In Zusammenarbeit mit Hans Donner, der sich besonders durch die Arbeit am Erscheinungsbild des brasilianischen Senders TV Globo qualifiziert hatte, wurde das neue ZDF-Erscheinungsbild entwickelt. Der Meinungs austausch mit Hans Donner hinterließ offensichtlich deutliche Spuren, wie man an den stilistischen Merkmalen erkennen kann. Dies wird durch die beiden nachfolgenden Bilder – links das für Globo TV entwickelte Logo von Hans Donner, rechts das von Rolf Gith für das ZDF gestaltete Logo – deutlich.

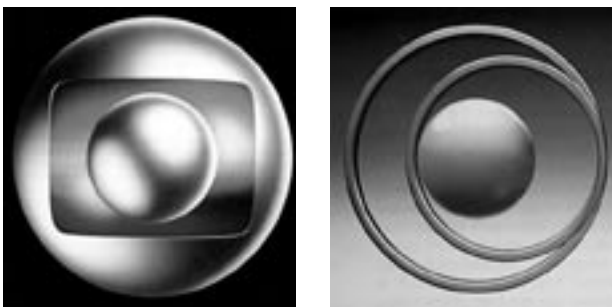


Abb. 11: Links das 1986 weiterentwickelte Signet von TV Globo. Quelle: Koenig 1992, rechts das 1991 von Rolf Gith entwickelte Signet des ZDF. Quelle: ZDF Jahrbuch 1991, S. 264 © ZDF.

1994 wurde auch für RTL ein neues, nochmals überarbeitetes Logo entwickelt. Der damalige Kreativdirektor Manfred Becker urteilte 2002 darüber: »Es sollte ein ‚Standing‘ wie eine Bank haben analog der großen Sendermarken ABC, CBS oder dem französischen TF1.«²⁴ Das neue RTL-Logo bestand aus den drei in Versalien geschriebenen weißen Buchstaben RTL, die wiederum auf drei Vierecken abgebildet wurden – R in einem roten, T in einem gelben und L in einem blauen Viereck. Dieses Logo wird noch heute eingesetzt, und auch die Farbgebung des Logos mit Rot, Gelb und Blau hat sich seither nicht wesentlich verändert. Nur als Senderkennung wird das Logo in Weiß dargestellt, die Buchstaben sind in diesem Fall transparent.

Ebenfalls 1994 wurde ein neuer On-Air-Auftritt für den Sender ProSieben entwickelt. Die dabei verwendete Kombination von Computeranimationen und Live-Action-Drehs war für das deutsche Fernsehpublikum neu. Das ProSieben-Design war durch Räumlichkeit, Lichteffekte sowie durch die Darstellung von zersplitterndem Glas zusammen mit Wasser und Feuer gekennzeichnet. Grundsätzlich liegt diesem Design eine hohe technoide Ästhetik zugrunde, die durch Komplementärkontraste, wie zum Beispiel dem Rot-Grün-Kontrast, unterstützt werden. Ansonsten kontrastieren die Farben im dunklen Be-

reich mit leuchtenden Farben wie Orange, Grün oder Rot. Die Bewegungen, besonders von Texten, die im Kreis oder Viereck angeordnet sind, erfolgten drehend von innen nach außen, also auf den Zuschauer zu. Abgerundet wurde das Design durch das wechselnde Spiel mit dem ProSieben-Logo, etwa wenn eine silberne, metallische Erdkugel bei den Nachrichten in das ProSieben-Logo verwandelt wird. Das Logo des Senders wurde nicht länger als ein starres Gebilde betrachtet, sondern vielmehr als ein Spielball bei der Gestaltung unterschiedlicher Programmverbinder.

Andererseits wurde zu diesem aufwändigen, spielerischen Design die Typografie wieder stärker als Stil- und Gestaltungsmittel eingesetzt, nicht mehr nur als Informationsmittel. In einem schlichten, grafisch reduzierten Stil überarbeitete Neville Brody das Erscheinungsbild der Fernsehsender Premiere (1991–1994) und ORF (1992–1993) sowie von RTL 2 (1996). Die Arbeiten von Neville Brody waren richtungweisend für eine verstärkte Arbeit mit typografischen Mitteln in den 1990er Jahren. Von der Mitte dieses Jahrzehnts an wurden mehr und mehr experimentelle Schriften für den kommerziellen Einsatz verwendet. Das Schriftbild wurde als Element eingesetzt, das die Identifikation fördern soll. Der TV-Sender RTL 2 verabschiedete sich allerdings nach nur einhalb Jahren von diesem Design-Konzept. Anstatt mit zweidimensionaler Grafik wurde das RTL 2-Logo von 1996 an wieder dreidimensional animiert. In der zweidimensionalen RTL 2-Grafik sah man zu wenige Möglichkeiten der grafischen Darstellung.

Die verstärkten Designmaßnahmen der privaten Sender lösten auch Aktionen der öffentlich-rechtlichen Sender aus. So entwickelte die ARD ein Konzept für eine verbesserte Außendarstellung, das 1994 beschlossen und eingeführt wurde. 1995 bündelte die Hauptabteilung Kommunikation in der Münchner Programmdirektion die Marketing-Aktivitäten für die im selben Jahr durchgeführte bundesweite Plakat-Kampagne, um die Dachmarke Das Erste einzuführen. Ab 1996 gehörten auch das ARD-Design und eine eigene Internet-Redaktion zu dieser Hauptabteilung Kommunikation.

1997 wurde das Design des ZDF noch einmal überarbeitet, unter anderem wurden neue Programmfarben für die einzelnen Genres festgelegt. Das Design entfernte sich von den Regenbogenfarben der animierten Kugel von 1991, die Genrefarben bildeten wieder den Mittelpunkt. Blau stand demnach

²⁴ Vorteil Becker – TV-Design als Mission! Interview von Teddy Hoersch mit Manfred Becker in: Medienbulletin, Nr. 12, 2002, S. 26.

für Informationen, Kultur, Service, Dokumentation/ Reportagen; Grün für Sport; Orange für Fernsehfilme, Spielfilme; Orangerot für Krimis und Gelb für Unterhaltung, Serien, Shows. Im Gegensatz zum Design von 1973 sollte die Emotionalität durch den verstärkten Einsatz von Gelb und Orangetönen unterstrichen werden. Gedeckte Farben wie Grau und Braun fehlten in der neuen Farbpalette völlig. In der überarbeiteten Form von Oktober 1997 gab es nun für jede Programmfarbe eine gesonderte Logoanimation als neutralen Trailer-Opener. Ziel war es, das vielfältige Programmangebot des ZDF auf ansprechende und emotionale Weise zu vermitteln. »Wir bieten ihm [dem Zuschauer; Anm. BL] ein logisches Orientierungsraster und dennoch eine Erlebniswelt, die ihm hilft, das ZDF nicht nur rational, sondern auch gefühlsmäßig zu verstehen.«²⁵



Abb. 12: Das ZDF-Signet und die animierte Version von 1998.
Quelle: ZDF. Manual Oktober 1998. © ZDF.

Neue Trends – Fernsehdesign zu Beginn des neuen Jahrtausends

Auch mit dem Beginn des neuen Jahrtausends suchte man weiterhin nach Wegen, den Zuschauer an den Sender zu binden. Obwohl die direkte Ansprache des Zuschauers durch die Programmansagerinnen und -ansager verloren gegangen war, sollte er ganz gezielt angesprochen werden. In der Bildgestaltung der Fernsehdesigns wurde auf Menschen gesetzt. In den 1990er Jahren hatte dieser Trend eingesetzt, in den Trailern und Werbetrennern den Fernsehzuschauer direkt durch Protagonisten anzusprechen oder anzublicken. Die Distanz zum Zuschauer sollte damit so gering wie möglich gehalten werden. Übernahmen diese Ansprache zum einen Menschen von der Straße, so gab es zum andern auch folgendes Konzept: Stars und Moderatoren der Sender mussten diese Rolle übernehmen. Das ZDF nutzt diese Art der Zuschaueransprache seit 1999 und bis heute auf breiter Basis mit seiner Kampagne »Mit dem Zweiten sieht man besser«. Aber auch in den Werbetrennern der privaten Sender wurde diese Form der Ansprache angewandt. Ein verbreitetes Konzept wurde es, Stars oder Protagonisten von populären Sendungen auftreten zu lassen, zum Beispiel aus der Sendung »Gute Zeiten Schlechte Zeiten« (GZSZ) oder die Richterin Barbara Salesch aus der gleichnamigen Gerichtssendung. Der Zuschauer soll die Idole der vorherigen Sendung noch weiter in den Werbetrennern verfolgen und sich über die Sendung hinaus mit ihnen identifizieren.

Nach dem sehr stark Effekt-Geladenen der 1990er Jahren hat sich zu Beginn des Jahrtausends noch eine andere Strömung gezeigt – weg vom Pompösen, vom Technoiden – hin zur Fläche. Die digitale Revolution in den 1990er Jahren mit ihrer Vision ‚Alles ist möglich‘ führte zu einem Gegenteil: Viele Kreative arbeiten »von sich aus wieder mit minimalistischen Mitteln – um den Wert der Idee zu unterstreichen.«²⁶ Für diesen Wandel lassen sich Erklärungen finden. Zum einen spielen ökonomische Gesichtspunkte eine Rolle. Die Kosten für sehr aufwändige Designvisualisierungen sind hoch, auf einem Markt mit immer geringeren Gewinnmargen scheuen die Sender diese Kosten konsequenterweise. Aber nicht nur ökonomische Gründe spielen eine Rolle. Auf breiter Linie findet ein Wandel in der Designvisualisierung statt. Besonders in den netzbasierten Medien, mit dem immer wiederkehrenden Problem der mangelnden Bandbreite, wird auf ein flächiges, schlankes Design zurückgegriffen. So lehnte der Sender ProSieben sein 2001 eingeführtes Design an das flächige Online-Design an. »Gesucht wurde eine Optik, die für alle Plattformen, beispielsweise auch im Internet, angewendet werden kann. Die Nähe zum Web ist unverkennbar.«²⁷ Die Fläche wird entscheidend. Seitdem selbst mäßig geübte Nutzer 3D-Visualisierungen erstellen und animieren können, stehen wieder klassische Designaufgaben wie der wirkungsvolle Umgang mit Schrift, Form und Farbe im Mittelpunkt.

Die Anbieter von Fernsehprogrammen erkennen das Design als einen wichtigen Faktor ihrer Promotion an. Seit Ende der 1990er Jahre und zu Beginn des neuen Jahrtausends werden neue Designs und Redesigns der Sender immer häufiger, die Zeitabstände zwischen den oftmals nur saisonalen Veränderungen werden immer kürzer. »Unter dem wachsenden Wettbewerbsdruck dürfte sich die Halbwertszeit für TV-Design sogar noch weiter verringern, weshalb es nicht verwundert, dass Sat.1 sein neues Design in einem ‚Schnellschuss‘ von weniger als 3 Monaten völlig umgestellt hat«, urteilt man in der Fachpresse.²⁸ Mit den Veränderungen des Designs im

²⁵ Zweites Deutsches Fernsehen. Marketing / Corporate Design: Das ZDF-Manual. Mainz 1999, S. 1–4.

²⁶ Wilfried Urbe: Höhepunkt Berlin. In: Professional Production. Technologie und Medienrealisation in Film und Video. Nr. 138. Heft Mai, 2000, S. 33.

²⁷ Gabi Schreier: Frisch gestrichen. In: Werben und Verkaufen, 17.8.2001.

²⁸ Tristan Thielmann: Immer am Ball bleiben. In: Funk-Korrespondenz, 14.9.2001, S. 9.

Fernsehen hat sich die traditionelle Farbcodierung der Programme gewandelt. Konnte man früher sagen, die Farbe des Fernsehens ist Blau, so hat sich die Farbgebung besonders der privaten Sender in den letzten Jahren eher den Rot-Tönen zugewendet. Rot signalisiert Emotionen, Leidenschaft, Spannung. Nicht mehr das Seriöse, Kühle, an Informationen angelehnte steht im Vordergrund, sondern Emotionalität, auf deren Vermittlung besonders die privaten Sender setzen. Noch spezieller hat sich bei den Sendern in der Farbwahl das Farbcodierungssystem geändert. Überwiegend bei den privaten Sendern wurden die erstmals in den 1970er Jahren für das ZDF entwickelten Farbcodierungen als nicht mehr zeitgemäß empfunden. Während ARD und ZDF weiter auf eine klare und übersichtliche Farbkodierung setzten, entwickelte ProSieben den Umgang mit Farben »nach Stimmungen, nicht nach Genres«, wie Kreativ-Direktor Alexander Krause erklärte. »Eine Serie kann genauso heiß und prickelnd sein wie ein Spielfilm oder eine Reportage. Diese Sendungen lassen sich mit derselben affektiven Farbcodierung verpacken.«²⁹ Somit wird auf der einen Seite von einem starren Farbcodierungssystem nach Sendegenres abgesehen, auf der anderen Seite ein neues System nach einer neuen Ordnungseinheit der Affektivität aufgebaut und eingeführt.

Wurden früher über die Verortung der Sender in eine Region oder Stadt Zuschauerbindung aufgebaut, so werden mittlerweile Erkennungskriterien über die Bildsprache, also speziell über so genannte »Key Visuals« gesucht. Die Herbstkampagne von ProSieben im Jahr 2001 wurde mit den Worten beschrieben: »Jedem Film wurde eine Farbe zugeordnet. Für jeden Film gibt es auch Promotion-Elemente, die sich überall wiederfinden: bei Godzilla eine implodierende Fernrohr, bei der Truman Show ein sprechender Fernseher und bei der Stadt der Engel psychedelische Muster. Jede Kampagne trifft den Duktus des zu bewerbenden Programms, und zusammen strahlt alles wieder auf die Gesamtstimmung von ProSieben ab.«³⁰

Gerade die Förderung der Identifikation mit dem Sender ist heute zu einer der Schlüsselaufgaben der Fernsehdesigner geworden. Bei der Vielzahl von Logos und Icons kann man sich heute nicht mehr allein auf die Wirkung des Logos als Identitätsstifter verlassen. Das Fernsehdesign hat seit den 1950er Jahren in Deutschland eine eigene Entwicklung genommen, stark beeinflusst durch viele technische Entwicklungen und durch das duale Rundfunksystem. Erst seit den 1990er Jahren wird dem Fernsehdesign überhaupt eine eigene Macht und Aussagekraft zugesprochen. Stilistisch gab es immer wieder Phasen, denen sich kein Sender gegenüber ver-

schloss, beispielsweise dem räumlich geprägten Stil mittels 3D-Techniken. Auf dem heutigen Fernsehmarkt bildet die Gestaltung eines einzigartigen Designs mit der Zunahme von Sendern und Bildübertragungswegen in einem zunehmend differenzierten Fernsehmarkt eine weiter wachsende Herausforderung, das Fernsehdesign ist somit von einem Instrument zu einer Identifikationsgröße und zu einem Entscheidungsfaktor geworden.³¹

29 Alexander Krause in einem Interview mit der Zeitschrift »Page« – vgl. Claudia Gerdes: Seven Up(date). In: Page, Heft 5, 2001, S. 18.

30 Wilfried Urbe: Das Bällchen bekommt eine Aufgabe. In: Berliner Morgenpost, 27.8.2001.

31 Auf aktuelle Diskussionen wird an dieser Stelle nicht detailliert eingegangen. Sie stehen in der angekündigten Buchpublikation im Vordergrund (Siehe Anmerkung 2).

»Sie stehen nicht allein da in der Zone.«

Die SWF-Sendereihen »So sieht es der Westen ...«
und »So lebt man im Osten ...« in den frühen 1950er Jahren

Der einzige Vermittler, dem es wenige Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs wirklich hätte gelingen können, »Deutsche an einen Tisch« zu bringen, war das Radio.¹ Die Radiowellen durchdrangen die Abschirmungen an der innerdeutschen Grenze, gelangten zur selben Zeit in die Wohnstuben der Zuhörer auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs und vermochten die Menschen zumindest in ihrer Vorstellung zusammen zu bringen. Doch die Deutschen trennte nicht nur eine Demarkationslinie, sondern auch die jeweilige Zugehörigkeit zu den politischen, sozialen und ideologischen Ordnungen gegensätzlicher Staatssysteme. Gegenüber standen sich Markt- und Planwirtschaft, pluralistische und monistische Gesellschaft, Liberalismus und »Diktatur des Proletariats«, vergesellschafteter Staat und durchstaatlichte Gesellschaft.² Während die Etablierung und Festigung zweier unterschiedlicher Gesellschaftsordnungen der Wiederherstellung eines deutschen Einheitsstaates tendenziell die Grundlage entzog, bestand im Radio »Deutschland« als gemeinsamer Kommunikationsraum weiter fort. Aufgrund seiner massenhaften Verbreitung über die jeweiligen Staatsgrenzen hinaus und der gemeinsamen Muttersprache in beiden Teilen Deutschlands wurde der Rundfunk früh integraler Bestandteil des Ost-West-Konflikts und Schauplatz der politischen Systemkonkurrenz.³ Die Bemühungen der beiden deutschen Staaten um Legitimation und Anerkennung nach innen und außen richteten sich in den frühen 1950er Jahren stets nicht nur an die eigene Gesellschaft, sondern zugleich an die Bevölkerung des jeweils anderen Teilstaates. Mit Sondersendungen für die Hörer im anderen Teil Deutschlands bemühten sich die Rundfunksender in West- und Ostdeutschland, die Bevölkerung von der Richtigkeit des eigenen »demokratischen« Staatssystems für das angestrebte vereinigte Deutschland zu überzeugen und zugleich den Einheitswillen der Bevölkerung in Ost und West am Leben zu erhalten.

Im Gegensatz zum zentral gesteuerten und von der SED-Regierung instrumentalisierten Rundfunk in der DDR, der zur Herstellung von »sozialistischem Bewusstsein« dienen sollte,⁴ war der öffentlich-rechtliche Rundfunk in der Bundesrepublik formal keinen bestimmten parteipolitischen Richtlinien unterworfen. Anders als in der DDR sollten die Rund-

funkanstalten in der Bundesrepublik und Westberlin unabhängig von Staat, Regierung und Partei in einer von politischen Zwängen freien Sphäre der öffentlichen Kommunikation agieren können. Nach den Rundfunkgesetzen waren die Sender grundsätzlich der bundesrepublikanischen Demokratie verpflichtet – in den frühen Nachkriegsjahren bedeutete dies, die parlamentarisch-demokratischen Werte in der Gesellschaft zu stabilisieren – und, in Anbindung an das Grundgesetz, indirekt auch dem Gebot, in freier Selbstbestimmung die Einheit und Freiheit Deutschlands wiederherzustellen.

Dieser Auftrag stand auch bei den Hörfunkreihen »So sieht es der Westen ...« und »So lebt man im Osten ...« im Vordergrund, die im Südwestfunk (SWF) Anfang der 1950er Jahre als so genannte »Zonensendungen« eingerichtet wurden. Sie hatten das Ziel, das Zusammengehörigkeitsgefühl der Menschen in Ost- und Westdeutschland aufrecht zu erhalten. So wandte sich die Hörfunkreihe »So sieht es der Westen ...«, die der SWF ab Januar 1951 regelmäßig sonntags von 22.10 bis 22.20 Uhr auf der Mittelwelle ausstrahlte, »in direkter Ansprache an die Hörer in der Sowjetzone«.⁵ Die Sendung sollte »ein Zeichen sein der inneren Verbundenheit aller Deutschen über Zonengrenzen hinweg. Ein Zeichen dafür, dass die freie Welt die Bevölkerung in der Sowjetzone nicht vergessen hat.«⁶ Inhaltlicher Themenschwerpunkt dieser politischen Kommentarreih-

1 Mit der Parole »Deutsche an einen Tisch!« startete die DDR-Regierung im September 1950 eine Wiedervereinigungs-Kampagne, die vorbereitende Schritte beider deutscher Staaten zur Wiederherstellung der nationalen Einheit zum Ziel hatte und sich gegen die Remilitarisierung der Bundesrepublik im Zuge der Westintegration richtete. Vgl. Christoph Kleßmann: Die doppelte Staatsgründung. Deutsche Geschichte 1945–1955. 5., überarb. Auflage. Bonn 1991 (= Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung, 298), S. 215.

2 Vgl. Arnd Bauerkämper u. a. (Hrsg.): Einleitung. Die doppelte Zeitgeschichte. In: Dies. (Hrsg.): Doppelte Zeitgeschichte. Deutsch-deutsche Beziehungen 1945–1990. Bonn 1998, S. 9–16, hier S. 9f.

3 Vgl. Kleßmann: Die doppelte Staatsgründung (Anm. 1), S. 15.

4 Vgl. Christoph Classen: Faschismus und Antifaschismus. Die nationalsozialistische Vergangenheit im ostdeutschen Hörfunk (1945–1953). Köln u. a. 2004 (= Zeithistorische Studien, 27), S. 24.

5 Sonderleistungen der Abteilung Politik im Geschäftsjahr 1953/54. SWR Baden-Baden (BAD), Historisches Archiv (HA). 3200/48.

6 Ansage der Sendung »So sieht es der Westen...«, 25.2.1951. SWR BAD. Wortarchiv. Tonträger 5950659.

he war die Auseinandersetzung mit der Frage der deutschen Wiedervereinigung und den wirtschaftlichen, sozialen und politischen Verhältnissen in der DDR, die den »Hörern im Osten« aus »westlicher« Sicht präsentiert wurden. Als Pendant dazu wurde rund ein Jahr später die Sendereihe »So lebt man im Osten ...« eingeführt. Sie wurde zirka einmal im Monat zu wechselnden Sendezeiten, zumeist aber donnerstags oder mittwochs zwischen 22.00 und 22.15 Uhr ausgestrahlt und richtete sich ganz bewusst an die Hörer im Sendegebiet des SWF bzw. in der Bundesrepublik. Somit war »So lebt man im Osten ...« im eigentlichen Sinne keine »Ostzonensendung«, also keine Sendung für den Osten, sondern über den Osten. Ziel dieser Beiträge war es, die Hörer im Sendegebiet des SWF, also in Baden und in Rheinland-Pfalz, »laufend über die Vorgänge hinter dem Eisernen Vorhang, insbesondere in der »Sowjetzone« aufzuklären und das Gefühl der Verbundenheit und Schicksalsgemeinschaft mit den Menschen drüben zu stärken.« Gleichzeitig sollten die Hörer in Ost und West mit den »westlichen Vorstellungen von Menschenrechten, Freiheit und demokratischer Regierungspraxis« vertraut gemacht, und das politische System der Bundesrepublik den Hörern als Vorzeigemodell präsentiert werden.⁷ Doch wie sollte es möglich sein, der Bevölkerung Trennendes und Vereinendes zugleich zu vermitteln? Und: Auf welchen Bereich der Gesellschaft bezog sich diese, in den Sendungen immer wieder propagierte Einheit – auf alle Deutschen oder nur auf die Deutschen auf der westdeutschen Seite des Eisernen Vorhangs?

»Zonensendungen« als Quelle der Zeitgeschichte

Fragt man nach dem Entstehen und der Etablierung von Meinungen, Einstellungen und Emotionen gegenüber der »deutschen Nation«, nach der gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit der »deutschen Frage«, nach möglichen Motiven eines bereits in den frühen 1950er Jahren anwachsenden westdeutschen Nationalbewusstseins, ist die Bedeutung der »Ostzonensendungen« kaum zu überschätzen. Denn die Rundfunksendungen »So sieht es der Westen ...« und »So lebt man im Osten ...« zeigen, wie im Radio, dem damaligen Leitmedium, über die deutsche Teilung gesprochen wurde. Die Analyse des »Sagbaren« zur deutschen Teilung wird deutlich machen, welche Wahrnehmungskategorien, Bedeutungskonstruktionen und Identitätsstiftungen im öffentlichen Diskurs über die »deutsche Frage« eine Rolle spielten.

Aus der Frage nach dem Wie der Rundfunk-Berichtserstattung über die deutsche Teilung ergibt sich me-

thodisch das Problem, wie ein diskursgeschichtlicher Ansatz in der Quellenanalyse umgesetzt werden kann. Zwar werden bei kulturgeschichtlichen Fragestellungen zunehmend auch Produkte der audiovisuellen Überlieferung genutzt, doch am weitesten fortgeschritten ist hier wohl der Bezug auf Film oder Fernsehen. Für den Rundfunk fehlen nach wie vor sowohl theoretische als auch praktische Anleitungen, die den diskursanalytischen, historisch-problemorientierten Ansatz integrieren.⁸ Eine Orientierungshilfe bietet die »historische Diskursanalyse«, die Achim Landwehr als »methodischen Vorschlag« für den diskursanalytischen Ansatz in der Geschichtswissenschaft konzipierte.⁹ Landwehr konzentriert sich vor allem auf die Frage, wie die Aussagen existieren, was es bedeutet, dass sie existieren, welche Spuren sie hinterlassen und auf welche Weise sie wieder aufgegriffen werden.¹⁰ Im Sinne Michel Foucaults macht Landwehr die »Aussagen« als regelmäßig auftauchende und funktionstragende Bestandteile zum Gegenstand der Analyse. Er betrachtet sie als die konstitutiven Elemente des Diskurses, unter dem er »eine Menge von Aussagen und Praktiken« versteht, »die einen Gegenstand der ‚Wirklichkeit‘ konstituieren«.¹¹ Die historische Diskursanalyse verfolgt dementsprechend den Ansatz, »dass zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt nur eine begrenzte Menge von Aussagen zu einem bestimmten Thema gemacht werden kann, obwohl rein sprachlich gesehen eine unendliche Menge von möglichen Aussagen existiert«.¹² Demzufolge richtet Landwehr den Fokus auf die Regeln und Regelmäßigkeiten des Diskurses, um seine »Möglichkeiten zu Wirklichkeitskonstruktionen, seine gesellschaftliche Verankerung und seine historischen Veränderungen« sichtbar zu machen.¹³ Die Leistung der historischen Diskursanalyse sei es zu zeigen, wie »Wahrheiten« jeweils historisch hervorgebracht und innerhalb von politischen, wirtschaftlichen, gesellschaftlichen, religiösen und kulturellen Zusammenhängen wirksam werden.

Obwohl sich Landwehrs Ansatz – wie die meisten medientheoretischen Konzepte und kulturwissenschaftlichen Verfahren einer Diskursanalyse – ausschließlich auf schriftliche Medienprodukte, vor

7 Zur persönlichen Information des Herrn Intendanten. Zur Behandlung des Themas ‚deutsche Wiedervereinigung‘ im politischen Programm des Südwestfunks, 20.10.1954. SWF BAD. HA. 3200–48.

8 Eine Ausnahme ist die Studie von Christoph Classen über Faschismus und Antifaschismus im Hörfunk (Anm. 4), die sich ebenfalls dem Diskurs eines politischen, emotional aufgeladenen Themas widmet.

9 Achim Landwehr: *Geschichte des Sagbaren. Einführung in die historische Diskursanalyse*. Tübingen 2001.

10 Vgl. ebd., S. 113.

11 Vgl. ebd., S. 131.

12 Ebd., S. 7.

13 Ebd.

allem auf Presseerzeugnisse bezieht, kann sein Konzept auf die hier skizzierte Fragestellung übertragen werden. Im Mittelpunkt steht die sprachliche Auseinandersetzung mit der Teilung Deutschlands. Um der Subjektivität, den die inhaltliche Beschreibung der Rundfunksendungen unweigerlich mit sich bringt, vorzubeugen, soll die Wiederholung von Themen, Argumentationsmustern und Stilmitteln sowie die Gleichförmigkeit von immer wieder ähnlich Gesagtem zentrales Kriterium der Sendeanalyse sein. Landwehrs Analyseleitfaden entsprechend¹⁴ werden Kontext und »Text« der Rundfunkquellen gleichermaßen berücksichtigt; das heißt, dass der situative, mediale, institutionelle und historische Kontext der Sendungen ebenso wie die sprachlichen Merkmale der Aussagen eine Rolle spielen.

»Hier spricht Deutschland« – Eine Gemeinschaftssendung der ARD-Rundfunkanstalten zu den Wahlen in der DDR am 15. Oktober 1950

Von der politischen, wirtschaftlichen und insbesondere der ideologischen Konkurrenz der vier Siegermächte, die spätestens in der ersten Jahreshälfte 1947 in die offene Konfrontation zwischen Ost und West umschlug, waren in besonders starkem Maße die Berliner Sender betroffen. Bei der Verbreitung der jeweiligen Position unter der Hörerschaft der Gegenseite kam ihnen in der unter Vier-Mächte-Kontrolle stehenden Stadt eine Sonderrolle zu.¹⁵ Der RIAS und das NWDR-Studio Berlin im westdeutschen, der Berliner Rundfunk und der Deutschlandsender im ostdeutschen Teil Berlins richteten schon früh zusätzliche Programmschwerpunkte ein, die sich vorwiegend an die Bürger der jeweilig anderen Seite wandten: Neben dem »Treffpunkt Berlin« im ostdeutschen Rundfunk, der den »faschistischen und militaristischen Ungeist«¹⁶ in den Westzonen zu attackieren hatte, wurde im Juni 1948 die erste über Langwelle verbreitete »Sendung für Westdeutschland« eingerichtet und ab 1949 sendete der »Deutschlandsender« ein ganztägiges Programm in die Westzonen. Entsprechend nahm auch in den Sendern der Westzonen die Auseinandersetzung mit den Vorgängen in der Ostzone und der Sowjetunion zu. Sendereihen wie »Berlin am Mikrofon« des Berliner NWDR-Studios sowie die »Sondersendung für die Zone« und die »Sendung für Mitteldeutschland« des RIAS folgten Ende der 1940er Jahre einige andere westdeutsche Rundfunkanstalten und etablierten eigene »Ostzonensendungen« dauerhaft im Programm.¹⁷

Unterstützt wurden diese »Ostzonensendungen« der westdeutschen Rundfunkanstalten vom Bundesministerium für Gesamtdeutsche Fragen (BMG),

dessen Aufgabe es war, die notwendigen Bedingungen für den Anschluss der DDR an die Bundesrepublik zu erkunden und letztlich herbeizuführen. Das BMG stand unter der Leitung Jakob Kaisers, der im Gegensatz zu Bundeskanzler Adenauer und dessen Konzeption der »Politik der Stärke« einen weniger auf Abgrenzung und mehr das Gemeinsame betonenden Kurs in der deutschen Frage vertrat.¹⁸ Als Bundesminister für Gesamtdeutsche Fragen sah er seine Hauptaufgabe vor allem darin, der völligen Abwendung der Bundesbürger von der »Ostzone« entgegenzuwirken.¹⁹ Durch die Öffentlichkeitsarbeit des BMG sollte einerseits die Bevölkerung Westdeutschlands über die »Gefahren des Kommunismus« aufgeklärt werden, andererseits wollte sich das Ministerium direkt an die ostdeutsche Bevölkerung wenden und sie über die westliche Sicht auf das politische Geschehen informieren. Hierfür unterhielt es kooperative und informelle Beziehungen zu zahlreichen privaten Organisationen, aber auch zu öffentlichen Institutionen wie den Rundfunkanstalten. Vor allem die Rundfunkkommentare waren für das Ministerium ein zuverlässiges Mittel, um zumindest einen Teil der Menschen in Mittel- und Ostdeutschland zu erreichen.²⁰

Die in den »Ostzonensendungen« und anderen Sendeformaten verbreiteten Verbundenheitsbekundungen gegenüber der ostdeutschen Bevölkerung gingen Bundesminister Jakob Kaiser jedoch bald schon nicht mehr weit genug. Ende August 1950 schaltete sich Kaiser in die Programmgestaltung mit einem

¹⁴ Vgl. ebd., S. 134.

¹⁵ Vgl. dazu Wilfried Rogasch: Ätherkrieg über Berlin Der Rundfunk als Instrument politischer Propaganda im Kalten Krieg 1945–1961. In: Deutschland im Kalten Krieg 1945–1963. Ausstellungskatalog Deutsches Historisches Museum. Berlin 1992, S. 69–84.

¹⁶ Zit. nach Heide Riedel: Mit uns zieht die neue Zeit... 40 Jahre DDR-Medien. Eine Ausstellung des Deutschen Rundfunk-Museums. Berlin 1994, S. 43. – Vgl. auch Michael Jansen: »Liebe Hörer in der Zone«: Zu einem Aspekt des Kalten Krieges in den bundesdeutschen Rundfunkprogrammen der fünfziger und sechziger Jahren. Magisterarbeit Düsseldorf 1987, S. 20.

¹⁷ Beispiele sind die Sendung »Wir denken an Mittel- und Ostdeutschland« des Süddeutschen Rundfunks ab Oktober 1949 sowie »Deutsche Fragen – Informationen für Ost und West« des Hessischen Rundfunks ab November 1950.

¹⁸ Vgl. Wolfgang Benz: Die Bundesrepublik im Kalten Krieg. In: Deutschland im Kalten Krieg 1945–1963. Ausstellungskatalog Deutsches Historisches Museum. Berlin 1992, S. 51–68.

¹⁹ Vgl. Anselm Doering-Manteuffel: Konrad Adenauer – Jakob Kaiser – Gustav Heinemann: Deutschlandpolitische Positionen in der CDU. In: Jürgen Weber (Hrsg.): Die Republik der fünfziger Jahre. Adenauers Deutschlandpolitik auf dem Prüfstand. München 1989 (= Akademiebeiträge zur politischen Bildung, 22), S. 18–46, hier S. 42.

²⁰ Vgl. Sonja Isabel Krämer: Westdeutsche Propaganda im Kalten Krieg: Organisationen und Akteure. In: Jürgen Wilke (Hrsg.): Pressepolitik und Propaganda. Historische Studien vom Vormärz bis zum Kalten Krieg. Köln 1997 (= Medien in Geschichte und Gegenwart, 7), S. 333–371, vgl. v. a. S. 334.

Vorhaben ein, das nicht nur das öffentlich-rechtliche Prinzip der freien Berichterstattung, sondern auch die Grundsätze der Unabhängigkeit und des Föderalismus der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten in Frage stellen sollte. Unter Anleitung des Ministeriums plante Kaiser, eine »Gemeinschaftssendung aller Westberliner und westdeutschen Rundfunkgesellschaften aus Anlass der Wahlen in der sowjetischen Besatzungszone am 15. Oktober 1950« einzurichten und in Form einer täglichen 15-minütigen »Ringsendung« auszustrahlen. Ihr Ziel sollte es sein, »der Bevölkerung in der sowjetischen Besatzungszone möglichst klare und einheitliche Richtlinien für ihr Verhalten bei der Wahl zu geben«, die »SED-Regierung durch einen möglichst negativen Ausgang der Wahl unsicher zu machen« und gleichzeitig die »westdeutsche Bevölkerung darauf hinzuweisen, welche Gefahr ihr durch das Anwachsen des Kommunismus droht, und welche Zustände auch hier heraufgeführt werden könnten, wenn sie sich dieser Gefahr gegenüber passiv verhält«.²¹ Inhaltlich sollten die Sendungen, so die Diskussionsvorlage weiter, »mit möglichst sachlichen Argumenten die propagandistischen Angriffe der SED-Regierung auf die Bundesrepublik widerlegen, den wahren Charakter des Systems der politischen und persönlichen Unfreiheit in der sowjetischen Besatzungszone demonstrieren und über die Festigung der freien Demokratie in Westdeutschland berichten«.

Trotz zum Teil heftiger Auseinandersetzungen zwischen Rundfunk-Intendanten und Ministerium²² wurde das einmalige Gemeinschaftsprojekt der ARD-Anstalten »Hier spricht Deutschland« in die Tat umgesetzt. Die Sendungen wurden vier Wochen vor der Wahl in der DDR am 15. Oktober 1950 abwechselnd von allen westdeutschen Anstalten und vom RIAS produziert und via Kurzwelle den ganzen Tag über zeitversetzt ausgestrahlt. Zwar hatten die Intendanten durchsetzen können, über Form und Inhalt der Sendungen selbst zu bestimmen, das Ministerium für Gesamtdeutsche Fragen stellte in Bonn aber ein zentrales Nachrichtenbüro zur Verfügung, das den jeweiligen produzierenden Sender mit dem »notwendigen objektiven Material versorgen« sollte.²³

Eine Sendung bestand meist aus mehreren Beiträgen bzw. Sinnabschnitten. Als Rahmen fungierten eine kurze Musikeinspielung und die Ansage »Hier spricht Deutschland«. Heute aus...« (Standort der jeweiligen Sendeanstalt). Dazwischen wurden unterschiedliche Beiträge bzw. mehrere Redner aneinandergereiht. Bei der Mehrzahl der im Archiv des Südwestrundfunks in Baden-Baden noch erhaltenen Beiträge handelt es sich um Rundfunksprachen von namhaften Politikern und Schriftstellern.

Daneben liegen eine Reportage sowie eine Hörfunkcollage aus Kommentar-, Feature- und Glosseelementen vor. Inhaltlich dominierte in den Sendungen das Thema Wiedervereinigung »in Frieden und Freiheit«, wobei die Auseinandersetzung mit den Volkskammerwahlen in der DDR, also der eigentliche Anlass der Serie, zur Nebensache geriet. Wichtiger erschien den Verantwortlichen offensichtlich die Vermittlung der Grundlagen und Grundwerte des demokratischen Systems in Westdeutschland und die Kontrastierung der politischen, wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse in West und Ost. Davon unberührt blieben die stets wiederkehrenden Solidaritätsbekundungen mit der ostdeutschen Bevölkerung und die Betonung der emotionalen Verbundenheit.

Um diesem Zusammengehörigkeitsgefühl besonderen Ausdruck zu verleihen, richteten sich die meisten Redner der Sendungen direkt an die Hörer: »Wir stehen zu Euch (...) bis zu dem Tag, wo Ihr wieder zu uns kommen könnt«,²⁴ denn der »Tag anderer Wahlen, als Sie Euch jetzt am 15. Oktober 1950 unter dem so brutalen wie heuchlerischen Freunden der Feinde aufgezwungen werden, wird kommen, auch ohne Krieg«.²⁵ Den »Inhabern der Gewalt«,²⁶ der DDR-Regierung, wurde hingegen jeder Anspruch auf Repräsentation für die Bevölkerung der DDR und für Deutschland abgesprochen. Der Wunsch nach »deutscher Einheit« wurde in fast allen Sendefolgen geäußert und bildete – meist als Appell formuliert – insbesondere bei den Radioansprachen den Argumentationshöhepunkt. Für alle Redner stand gleichermaßen fest, dass die Wiedervereinigung keinesfalls unter Aufgabe des bundesrepublikanischen politischen Systems, sondern nur in Form eines Anschlusses Ostdeutschlands an die Bundesrepublik erfolgen könne.

Der Sendereihe kamen also mehrere Funktionen zu: Die Menschen in Westdeutschland sollten sich

21 Diskussionsvorlage BMG vom 26.8.1950. SWR BAD. HA. 1000/3.

22 Infolge derer Walter von Cube, verantwortlicher Chefredakteur des Bayerischen Rundfunks, sich schließlich öffentlich von der Reihe distanzierte (»der Vorhang muss endlich dicht gemacht werden«) und sich anschließend von Kaiser im Bundestag vorhalten lassen musste, es gebe »lebensentscheidende Aufgaben, in denen alle Deutschen einig sein sollten«. Vgl. Bundestagsprotokoll zit. in: Horst O. Halefeldt: Programmgeschichte des Hörfunks. In: Jürgen Wilke: Leitmedien und Zielgruppenorgane. In: Ders. (Hrsg.): Mediengeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Köln u. a. 1999, S. 211–230; Zitat, S. 212.

23 dpa-Meldung vom 12.9.1950, zit. in Jansen (wie Anm. 16), S. 33.

24 Leo Wohleb in: »Hier spricht Deutschland ...« Sendung vom 9.10.1950. SWR BAD. Wortarchiv. Tonträger 5950151.

25 Eugen Kogon in: »Hier spricht Deutschland ...« Sendung vom 5.10.1950. SWR BAD. Wortarchiv. Tonträger 5950370.

26 Konrad Adenauer in: »Hier spricht Deutschland ...« Sendung vom 13.10.1950. SWR BAD. Wortarchiv. Tonträger 5950377.

mit der Politik der westdeutschen Regierung identifizieren, gleichzeitig wurde die Bundesrepublik vom ostdeutschen Nachbarstaat abgegrenzt und die Überlegenheit der westdeutschen gegenüber den ostdeutschen Lebensumständen betont. Damit spiegelte die Sendereihe eine ambivalente Haltung zur deutschen Teilung wider: Der mit viel Pathos vorgetragene Wunsch nach deutscher Einheit wurde einerseits an die Bedingungen westdeutscher Politik gebunden, andererseits wurden in den Rundfunksendungen außer der Forderung nach gesamtdeutschen Wahlen keine konkreten Schritte zur Realisierung der Einheit formuliert. Die Vergewisserung der eigenen Grundwerte und die strikte Ablehnung des ostdeutschen Staatswesens bestimmten den Tenor.

Die Diskussion um eine Fortführung der Gemeinschaftssendung wurde laut, kaum dass die letzte Sendung am 20. Oktober 1950 über den Äther gegangen war. Nicht nur das BMG, sondern allen voran die SPD drängte auf die Weiterführung einer zentral organisierten, einheitlichen Ringsendung, zumal deren Wirkung höher eingeschätzt wurde als die der eigenständigen Ostzonensendungen der einzelnen Sender.²⁷ Bei den Rundfunkanstalten löste diese Forderung eine nachhaltige Diskussion über Funktion, Wirkung und Organisationsschwierigkeiten des Gemeinschaftsprojekts aus. Das Resümee, das von der zuständigen Abteilung Politik im Süddeutschen Rundfunk auf Anfrage des Intendanten gezogen wurde, fiel vernichtend aus: Die vorausgegangenen Befürchtungen politischer und technischer Art hätten sich bestätigt; die Sendungen seien aufgrund mangelnder Koordination und Absprache zwischen den Sendern so uneinheitlich und unsystematisch gewesen, dass eine positive Wirkung bezweifelt werden müsse. In politischer Hinsicht könnten keine Aussagen über Wirkung und Erfolg der Sendung getroffen werden, solange Informationen über Reaktionen in der ostdeutschen Öffentlichkeit fehlten.²⁸ Die Diskussion führte schließlich zum Ergebnis, dass eine Weiterführung in der bisherigen Form nicht zweckmäßig sei. Neben diesem Beschluss gab die Arbeitsgemeinschaft bekannt, dass die »Rundfunkanstalten in der Bundesrepublik in Zukunft unabhängig voneinander eigene Sendungen für die Hörer in der Sowjetzonen-Republik veranstalten« würden.²⁹ Der Südwestfunk, dessen Intendant Friedrich Bischoff sich bis zuletzt für die Einrichtung einer »regelmäßigen Sendung für die Ostzone« und einer zentralen Redaktion in Berlin eingesetzt hatte,³⁰ geriet nun unter Zugzwang: In fast allen westdeutschen Hörfunkanstalten waren Ostzonensendungen längst fest im Programm; zuletzt, unmittelbar nach Beendigung der Ringsendung, war auch beim Hessischen Rundfunk ein tägliches 15-Minuten-Programm unter dem Titel »Deutsche Fragen – Informationen

für Ost und West« eingerichtet worden.³¹ Entsprechend der ARD-Sitzung vom November 1950 nach dem Ende des Gemeinschaftsprojekts »Hier spricht Deutschland...« sah sich der SWF angehalten, eine eigene Ostsendung einzurichten.

»Zweigeteilt – niemals?« – Die Einrichtung von Ostzonensendungen im SWF

Der im Archiv des SWR in Baden-Baden vorhandene Quellenbestand der Sendereihen »So sieht es der Westen ...« und »So lebt man im Osten« ist – verglichen mit der oft fragmentarischen Überlieferung von Radiosendungen aus den frühen Nachkriegsjahren in den Archiven der westdeutschen Rundfunkanstalten – außergewöhnlich umfangreich. Es spricht für den Wert, den die Verantwortlichen des SWF der Sendung zugemessen haben, dass trotz des Mangels an Papier und vor allem an Tonträgermaterial in der unmittelbaren Nachkriegszeit ein beträchtlicher Teil der Sendedokumente aufbewahrt wurde. Das Zentrale Aktenmagazin im Historischen Archiv des SWR verfügt zudem über einen Bestand an Programmplänen jedes einzelnen Sendetags des ehemaligen Südwestfunks seit dem Gründungsjahr 1946. In diesen Akten wurden auch alle zusätzlichen Sendenachweise abgelegt, bestenfalls also ein so genannter »Fahrplan«, ein »Sendenachweis« sowie jeweils mindestens ein »Manuskript« für die Sendung. Zumindest eines dieser drei Dokumente ist für den Gesamtzeitraum von »So sieht es der Westen ...« und »So lebt man im Osten ...« von 1951 bis 1956 lückenlos überliefert,³² so dass sich die

27 »Schon die Ansage einer Gemeinschaftssendung, die dem Hörer zeigt, daß alle Sender im Bundesgebiet gemeinsam an seinen Problemen Anteil nehmen, gibt der Ostzonenbevölkerung einen Auftrieb, der wie kaum etwas anderes geeignet ist, das Gefühl des Abgeschriebenseins zu überwinden.« J. F. Warner, SPD-Rundfunkreferat, in einem Brief an SWF-Intendant Friedrich Bischoff vom 23.10.1950. SWR. BAD. HA. 1000/9.

28 Auf Initiative der SPD waren lediglich einige nicht-repräsentative Umfragewerte unter Flüchtlingen aus der Ostzone eingeholt worden, die nach Angaben des so genannten Rundfunkpolitischen Referats der SPD ergeben hatten, dass nur »ungefähr 10 Prozent der Ostzonenbewohner« technisch überhaupt in der Lage seien, Kurzwellensendungen zu hören.

29 DPA-Meldung vom 13.11.1950. SWR. BAD. HA. VA 1000/48.

30 Brief Bischoff an Warner vom 6.12.1950. SWR. BAD. HA. 1000/9.

31 In der erklärten Absicht, die »Landsleute in der Zone anzusprechen und im Westen das Interesse an den Vorgängen drüben wachzuhalten«. Kopie des Briefes von Eberhard Beckmann, Intendant des Hessischen Rundfunks, an Jakob Kaiser vom 1.11.1950. SWR. BAD. HA. 1000/3.

32 Im Januar 1957 wurden die beiden Sendungen zusammengelegt und zu »In gemeinsamer Sorge« unbenannt. SWR. BAD. HA. 41/II/56 (26.12.1956–3.1.1957) sowie 9/1/57 (1.2.–4.2.1957). Anfang 1967 wurde die Sendung erneut unbenannt; bis zur endgültigen Einstellung im Dezember 1969 lief die Sendung unter dem Titel »Gesamtdeutsches Thema«. Vgl. dazu Jansen (Anm. 16), S. 70.

wöchentliche Ausstrahlung der Sendungen sowie Aussetzer³³ mühelos belegen lassen. Maschinengeschriebene, mehrseitige Manuskripte der Sendereihen sind bis auf das Jahr 1951 nahezu vollständig vorhanden.³⁴ Einen dritten Schwerpunkt bilden die Korrespondenzakten aus den Abteilungen des SWF, die den institutionellen und organisatorischen Hintergrund von »So sieht es der Westen ...« und »So lebt man im Osten ...« dokumentieren. Die Akten enthalten Briefe und Mitteilungen von und an Mitarbeiter des Südwestfunks. Die meisten Erwähnungen finden die Sendereihen in der Korrespondenz der Intendanz und der Programmdirektion³⁵ sowie in der Korrespondenzakte der zuständigen Abteilung Politik, dort vor allem im Briefwechsel mit freien Redakteuren und Korrespondenten der Sendereihe.³⁶

Hörerbriefe zu den Sendungen »So sieht es der Westen ...« und »So lebt man im Osten ...« sind keine überliefert. Über die unmittelbare Resonanz, technische Empfangsmöglichkeiten und Einschaltquoten der Sendereihen können darum kaum Aussagen getroffen werden: Eine umfangreiche, bundesweite Hörerforschung fand in der Bundesrepublik Anfang der 1950er Jahre noch nicht statt. Repräsentative Erhebungen einer Hörerforschung in der DDR gab es erst Mitte der 1960er Jahre und wie vieles andere waren auch die ersten Anläufe des DDR-Rundfunks zur Hörerforschung nicht nur an Sachproblemen orientiert, sie waren auch in das Koordinatensystem der SED-Ideologie eingebunden.³⁷

In Anbetracht der allgemeinen Hörgewohnheiten und Einschaltzeiten in den frühen 1950er Jahren³⁸ waren den Sendungen eher mäßige Sendeplätze spät am Abend zugeteilt worden. Jedoch sollten mit dem auf den ersten Blick eher ungünstig erscheinenden Sendedetermin für »So sieht es der Westen ...« am Sonntagabend 22.10 Uhr vermutlich zum einen diejenigen Hörer erreicht werden, die das Spätabendprogramm gezielt für ihre spezifischen Interessen nutzten, zum anderen aber auch diejenigen, die schon aus technischen Gründen nur zu dieser Uhrzeit einschalteten: Anfang der 1950er Jahre war die Wahrscheinlichkeit, mit dem SWF-Programm in Sendelöcher im Rundfunknetz der DDR zu stoßen, am späten Abend größer als zu anderen Tageszeiten, und dementsprechend auch die Chance auf eine größere Hörerzahl in Ostdeutschland.

Der für »So lebt man im Osten ...« nach einigen Modifikationen festgelegte Sendeplatz am späten Abend war vergleichsweise ungünstig. Mit 15 Minuten monatlich wurde der Sendung außerdem weniger Sendezeit eingeräumt als der politischen Ostsendung »So sieht es der Westen...«. Da die Sendung nur einmal im Monat und recht unregelmäßig ausge-

strahlt wurde, war es selbst für interessierte Hörer vergleichsweise schwierig, sich über die jeweiligen Sendedetermine zu informieren. Die großen Abstände der Ausstrahlungstermine dürften zudem negative Effekte auf die Hörerbindung gehabt haben. Die Frage nach der Rezeption spielt für die hier skizzierte Ausgangsfrage jedoch eine eher nach geordnete Rolle: Die folgende Analyse der Radiosendungen soll zeigen, wie in den 1950er Jahren über die deutsche Teilung gesprochen wurde. Welche Themen standen im Vordergrund, welche Topoi, Argumentationsmuster, Vorstellungen spielten eine Rolle? Welche Vermittlungsstrategien verfolgte die Sendung? Welche Rolle nimmt sie dem Hörer gegenüber ein? Und nicht zuletzt: Welche Funktion hatten diese Ostzonen sendungen?

»Auch das ist Deutschland!« – Themen der Sendereihen

»Sie hören heute Abend zum ersten Mal unsere Sendung ‚So sieht es der Westen‘. Diese Sendung richtet sich vor allem an unsere Hörer in der Sowjetzone. Wir wollen in dieser neuen Sendereihe [...] keine Propaganda betreiben. Wir wollen Ihnen, unserem Hörer im sowjetisch besetzten Mitteldeutschland, vielmehr nüchterne und sachliche Kommentare zu Vorgängen in Deutschland bringen, – wohlverstanden in Gesamtdeutschland. Diese Sendung soll ferner ein Zeichen sein der inneren Verbundenheit aller Deutschen über Zonengrenzen hinweg. Ein Zeichen dafür, dass die freie Welt die Bevölkerung in der Sowjetzone nicht vergessen hat.«³⁹

Zwar spiegelt die Ansage des Radiosprechers zum Auftakt der Sendereihe »So sieht es der Westen ...« im Januar 1951 vermutlich nur einen Teil des intern entworfenen Sendekonzepts der SWF-Redaktion Politik wider, gleichwohl verdeutlichen die dargelegten Definitionen von Zielgruppe (»Hörer im sowjetisch besetzten Mitteldeutschland«), medialer

³³ An den Oster-, Pfingst- und Weihnachtsfeiertagen fiel die Sendung oftmals aus, meist zugunsten eines Musikprogramms, wie »Morgenchoral« bzw. »Sport und Musik« (SWR. BAD. HA. 35/1/35 MS 23.5.–26.5.).

³⁴ Oftmals fehlen die Manuskripte derjenigen Sendedetermine, die von externen Autoren oder mit Sonderbeiträgen gestaltet wurden.

³⁵ U. a. SWR. BAD. HA. 3200/3, 1000/47; 1000/9; 1000/48; 3000/12.

³⁶ SWR. BAD. HA. 3200/7.

³⁷ Vgl. Konrad Düssel: Der DDR-Rundfunkhörer und seine Hörer. Ansätze zur Rezeptionsforschung in Ostdeutschland (1945–1965). In: RuG 24(1998), S. 122–136; hier S. 122.

³⁸ Vgl. den Tagesverlauf der Hörerzahlen u. a. bei Fritz Eberhard: Der Rundfunkhörer und sein Programm. Ein Beitrag zur empirischen Sozialforschung, Berlin 1962, S. 284.

³⁹ Sendung vom 25.2.1951. SWR. BAD. Wortarchiv. Tonträger 5950659.

Stilform («nüchterne und sachliche Kommentare»), Gegenstand («Vorgänge in Deutschland») sowie Absicht der Sendung («Zeichen der inneren Verbundenheit»), wie groß den Programmachern die Herausforderung, dies alles umzusetzen, von Beginn an erscheinen musste. Schließlich sahen sie sich mit der doppelten Aufgabenstellung konfrontiert, die «Vorgänge in Gesamtdeutschland» zu kommentieren – die Anfang der 1950er Jahre ganz im Zeichen der gegensätzlichen Blockintegration beider deutscher Staaten standen – und nichtsdestotrotz ein «Zeichen der inneren Verbundenheit aller Deutschen» zu setzen.

Allein das Themenspektrum zwischen 1951 bis Ende 1954 illustriert, wie stark vor allem die mehr politische Sendung »So sieht es der Westen ...« vom Kalten Krieg und den großen politischen Weichenstellungen, insbesondere der doppelten Konstellation zweier antagonistischer Blöcke geprägt war. Dreh- und Angelpunkt der Kommentierung der »Vorgänge in Deutschland« ist die Wiedervereinigungsfrage, wobei sich die Berichterstattung diesbezüglich – entgegen der Ankündigung – weniger auf »Gesamtdeutschland« als vielmehr auf die Deutschlandpolitik der Großmächte und der DDR bezieht. Die innenpolitischen Entwicklungen in der DDR bilden den zweiten Themenschwerpunkt der Sendereihe, wohingegen die gesellschaftlichen Vorgänge und politischen Weichenstellungen in der Bundesrepublik meist nur dann zum Gegenstand in »So sieht es der Westen ...« werden, wenn sie das »Deutschlandproblem« tangieren oder dem Vergleich der eigenen (westlichen) Verhältnisse mit den jeweiligen im Osten dienen. Im Zentrum des Diskurses über das Deutschlandproblem steht die Debatte um die genauen Bedingungen und Voraussetzungen für die deutsche Wiedervereinigung, die bis Mitte der 1950er Jahre einerseits auf der Ebene der ost- und westdeutschen Regierungen, andererseits auf der weltpolitischen Ebene der Siegermächte ergebnislos geführt wurde. Die Kommentare in »So sieht es der Westen ...« richteten sich im Untersuchungszeitraum von 1951 bis 1954 nach der außenpolitischen Richtlinie der Bundesregierung: Die stereotype Forderung nach freien Wahlen in ganz Deutschland als Bedingung für die Wiederherstellung der deutschen Einheit ist eine eindeutige Grundkonstante der Sendereihe.

Die Auseinandersetzung mit dem Thema Wiedervereinigung wurde im Verlauf der Sendereihe zunehmend vom Prozess der Westintegration der Bundesrepublik überlagert. Dies kann als ein Indiz für die zunehmende Abkehr von der inneren Verbundenheit hin zu einer immer stärkeren Orientierung des Diskurses am gegenwartsbezogenen politischen Kurs der Bundesrepublik in Richtung Westbündnis be-

wertet werden. In der Sendung »So lebt man im Osten ...« wurden meist Alltags- oder soziale Themen aufgegriffen. Im Gegensatz zur Sendung »So sieht es der Westen...« wurden klassisch politische Bereiche nur selten thematisiert. In einem internen Programmschema aus dem Jahr 1954 heißt es zu den in der Sendung »So lebt man im Osten ...« behandelten Themen: »Breitere Schilderungen aus dem sozialen, kulturellen und wirtschaftlichen Leben der Zone, gelegentlich auch der Volksdemokratien. Themen der letzten Zeit: Situation der geistigen Berufe (Lehrer, Ärzte, technische Intelligenz) Gründe, die zur Flucht in den Westen veranlassen, Jugendkriminalität in den Volksdemokratien, Jugendfürsorge, zum Begriff von Spionage und Sabotage in der Sbz. (sic!), etc.«⁴⁰

Zum Teil knüpften die Beiträge an ein aktuelles Ereignis an wie die »Weltfestspiele der Jugend und Studenten«, den »sowjetzonalen Schriftstellerkongress« oder verschiedene Gerichtsprozesse in der DDR.⁴¹ Ein wenig aus dem Rahmen fallen die Sendung zum dreijährigen Bestehen der DDR, die Sondersendung mit Flüchtlingen und die Sendung zur Berlin-Debatte des Bundestags mit einer Rede von Walter Ulbricht.⁴² Die meisten Sendungen beschäftigen sich direkt mit der DDR, nur in Ausnahmen werden auch andere Länder des sowjetischen Machtbereichs thematisiert.⁴³ Es scheint so, als wären die Themen meist von den Freien Autoren angeboten worden. Nur selten ging die Anregung für ein konkretes Thema von der Redaktion aus.⁴⁴ Nichtsdestotrotz oder gerade deshalb deckt die Sendung zwischen 1952 und 1956 eine große Bandbreite an Themen ab.

40 Programm-Schema, Willy Schaeffer. SWR. BAD. HA. 3200/48.

41 Vgl. Franz Filser: Weltfestspiele der Jugend und Studenten. Sendung vom 17.8.1955. Keine Bandaufnahme erhalten; Alex Borck: Sowjet-zonaler Schriftstellerkongress. Sendung vom 6.3.1956. Keine Bandaufnahme erhalten; Burianek-Prozess. Sendung vom 19.6.1952. SWR. BAD. Wortarchiv. Tonträger 5950663; Schauprozesse im Osten. Sendung vom 31.7.1952. Ebd. Tonträger 5950801.

42 Drei Jahre DDR. Sendung vom 23.10.1952. SWR. BAD. Wortarchiv. Tonträger 5950802; Sondersendung: Gespräche mit Flüchtlingen im Lager Giessen. Sendung vom 25.6.1952. Keine Bandaufnahme erhalten; Berlin-Debatte des Bundestages und Ulbricht-Rede. Sendung vom 3.3.1954. SWR. BAD. Wortarchiv. Tonträger 5951254.

43 Rumäniendeutsche in Siebenbürgen und im Banat. Sendung vom 13.5.1953. SWR. BAD. Wortarchiv. Tonträger 5950935; Veränderungen in der CSR. Sendung vom 11.12.1956. Keine Bandaufnahme erhalten; Unruhen in Osteuropa. Sendung vom 5.8.1953. SWR. BAD. Wortarchiv. Tonträger. 5951243.

44 Vgl. Korrespondenz Pechel / Borck 7/1953-09/1953. SWR. BAD. HA. 1000/9.

»Liebe Hörer in der Zone...« – Analyse der Sendefolge »So sieht es der Westen ...«

Die Sendung vom 3. Juni 1951 mit dem Titel »Volksbefragung / Deutsch-chinesische Freundschaft« ist eine der ersten der Reihe »So sieht es der Westen ...«, die auf Tonband überliefert ist. Sie ist in mehrfacher Hinsicht charakteristisch für das Darstellungsprinzip der Konstruktion eines militärischen Bedrohungspotentials der DDR und der gleichzeitigen Vereinnahmung der Hörer in der »Sowjetzone«. ⁴⁵ Tagesaktuelle politische Ereignisse in der DDR, wie in diesem Fall der von der DDR-Regierung proklamierte »Monat der deutsch-chinesischen Freundschaft« sowie die Volksbefragung zur Remilitarisierung Deutschlands, werden als »scheinheilige« und »lügnerische« Propaganda der Regierung der DDR auf Anweisung Moskaus »enttarnt«.

Die knapp zehnminütige Sendung ist zweiteilig aufgebaut. Sie beginnt mit einem kurzen, zirka zweiminütigen Beitrag über den »Monat der deutsch-chinesischen Freundschaft«. Es handelt sich um eine ironische Darstellung der Beziehung zwischen der DDR und China, die sich darauf beschränkt, den chinesischen Partner mit einem Zitat aus der chinesischen Nachrichtenagentur über einen Schauprozess und die anschließende Hinrichtung antikommunistischer Revolutionäre in China bloßzustellen. Der zweite Beitrag, akustisch vom ersten durch den für die Sendereihe charakteristischen blechernen Gong getrennt, ist eine rund siebenminütige Radiocollage, bestehend aus Original-Tönen Ulbrichts und kommentierenden Moderationstexten. An- und Absage der Sendung sind nicht überliefert, die Bandaufnahme beginnt unvermittelt mit dem Sprechertext des ersten Beitrags und endet wiederum mit einem Gong.

Die Radiocollage im zweiten Teil der Sendung dominiert nicht nur zeitlich über den ersten Beitrag über die »deutsch-chinesische Freundschaft«, sondern auch in Bezug auf seine formale akustische Gestaltung. Hinzu kommt, dass die Botschaft des ersten Beitrags nur dann zu verstehen ist, wenn dem Hörer der Transfer vom Schauprozess in China zum eigentlichen Anlass der Sendung, nämlich dem »Monat der deutsch-chinesischen Freundschaft«, gelingt. Im ersten Moment scheinen die drei Sinnabschnitte, in die der erste Beitrag unterteilt ist, lediglich in losem Zusammenhang zu stehen: Zuerst beschreibt der Moderator das Ereignis als Fortsetzung des Monats für deutsch-sowjetische und des Monats für deutsch-polnische Freundschaft (»wie viele Freundschaftsmonate noch folgen, weiß nur Wilhelm Pieck allein«). Um zu zeigen, »welch liebe Freunde wir da neu hinzubekommen haben«, wird im Anschluss da-

ran eine Zeitungsmeldung über den Schauprozess und die Erschießung von Oppositionellen in China verlesen, die nicht weiter kommentiert wird. Daran wird ein O-Ton Walter Ulbrichts zu den Freundschaften mit den »Ländern der Volksdemokratie« angefügt. Anschließend endet der Beitrag unvermittelt mit einem Gong. Das Dekuvrierende, das sich mit dieser Darstellungsweise verknüpft, kann der Hörer erst nach und nach vollständig begreifen: Das Beispiel vom Schauprozess in China soll die Grausamkeit und Ungerechtigkeit des kommunistischen »Freundes« der DDR verdeutlichen und in Verbindung mit dem O-Ton Ulbrichts die außenpolitischen Beziehungen der DDR diskreditieren. Die Autoren der Sendung hielten die Zitate offensichtlich für so aussagekräftig und eindeutig, dass sie dem Hörer die Entschlüsselung selbst überließen.

Im Gegensatz dazu wirkt der zweite Beitrag der Sendung eindrucksvoller, da unterschiedliche auditive Techniken und verschiedene rhetorische Figuren verwendet werden. Aufgrund seiner sprachlichen Komplexität wird dem Zuhörer jedoch einiges an Aufmerksamkeit und Durchhaltevermögen abverlangt. Inhaltlich geht es um die Frage der Remilitarisierung Westdeutschlands, über die in der DDR am vorherigen Tag mit einer Volksbefragung abgestimmt worden war. Ausgangspunkt der Radiocollage ist erneut ein O-Ton Ulbrichts, in dem der Ministerpräsident der DDR die Remilitarisierung der Bundesrepublik als »Revanchepolitik« und als »Vorbereitung eines Krieges zur Eroberung von Gebieten anderer Staaten« bezeichnet. Die Autoren der Sendung folgen dem Argumentationsmuster einer Gegenüberstellung von Propaganda und Wahrheit. Es gilt das Prinzip, den Gegner mit seinen eigenen Aussagen bloßzustellen. Ulbrichts Rede wird aus dem Zusammenhang gerissen und durch Schnitttechnik verfälscht. Es wird das Gegenteil dessen, was Ulbricht tatsächlich gesagt hat, offen gelegt – die »wahre« Remilitarisierung finde nicht im Westen, sondern im Osten statt.

Um dem Hörer dies zu vermitteln, wird Ulbrichts O-Ton – ursprünglich im Wortlaut »Remilitarisierung, das ist die Schaffung einer westdeutschen Armee [...], Remilitarisierung in Westdeutschland, das ist Revanchepolitik« – so gekürzt, dass nur die ersten Worte übrig bleiben, also: »Remilitarisierung, das ist...«. Dieses Versatzstück wird im Beitrag mehrfach wiederholt und mit einem Moderationstext ergänzt, der nun aber verschiedene Beispiele militärischer Auf-

⁴⁵ SWR. BAD. Wortarchiv. Tonträger 59506590.

rüstung in der DDR aufführt. Der Hörer bekommt leitmotivisch Satzaussagen wie diese zu hören:

[O-Ton Ulbricht] »Remilitarisierung, das ist ...«

[Sprecher 1] »... die Umgliederung der Volkspolizeibereitschaften und -schulen in 2000-Mann starke Kampftruppen, die ähnlich wie die mechanisierten Divisionen der Roten Armee über zwei Infanterie-Kommandos, ein Panzerkommando, ein Artillerie-Kommando, eine Granatwerfersonderabteilung, eine Nachrichtenabteilung, eine Gratschützenabteilung und Sanitätstruppen verfügen.«

[O-Ton Ulbricht] »Remilitarisierung, das ist ...«

[Sprecher 2] »... die Teilnahme von einer zu einer selbständigen Brigade zusammengefassten Volkspolizeieinheit unter dem Kommando des Volkspolizeikommandeurs Friedrich Möbius, SED, an den Manövern der dritten sowjetischen Gardarmee in Mecklenburg.«

[O-Ton Ulbricht] »Remilitarisierung, das ist ...«

[Sprecher 1] »... Der Aufbau von taktischen Luftwaffenverbänden in Stärke von zwei durch leichte Kampfflugzeuge verstärkten Jagdgruppen im Befehlsbereich der Hauptverwaltung Luftpolizei und die Ausbildung von Volkspolizeioffizieren an sowjetischen Düsenjägern auf einem Flugplatz in der Nähe der russischen Stadt Minsk.«

Dieses Darstellungsschema vermag durch die monotone Wiederholung einerseits die Eindringlichkeit auf den Hörer zu steigern, andererseits führt es durch Überstrapazierung von Begriffen aus dem Militärjargon, von Zahlen und Ortsnamen zu einer akustischen Überfrachtung und schließlich vermutlich zur Ermüdung des Hörers. Dass daraus keine völlige Entfremdung des Rezipienten gegenüber dem Radiobeitrag entsteht, ist dem Engagement der Radiosprecher zu verdanken, die den Kontakt zum Hörer aufrechterhalten. Dass dieser direkte Kontakt mit dem Hörer gesucht wird, machen insbesondere die Einleitung und der Schlussteil des Remilitarisierungs-Beitrages deutlich. Anstelle des militärisch-distanzierten Stils der Collage im Hauptteil überwiegt hier eine emotionale und appellative Rhetorik. So besteht der zweite Beitrag ebenfalls aus drei Sinnabschnitten, einer kurzen Einführung, die auf den aktuellen Anlass des Beitrags verweist – die Volksabstimmung in der DDR zur Remilitarisierung Westdeutschlands; der Collage als Hauptteil sowie einem recht ausführlichen Schlussteil. Hier endet die Beweisführung der Remilitarisierung der DDR mit der Schlussfolgerung, die aufgezählten Wiederaufrüstungsmaßnahmen der DDR würden dem Zweck eines Krieges gegen die Bundesrepublik dienen. Dieses Fazit mündet in einen Appell an diejenigen Hörer in der DDR, denen der Gang zum Wahllokal an diesem oder dem nächsten Tag noch bevorstehe, der Abstimmung fernzubleiben oder zumindest nicht gegen die Remilitarisierung Westdeutschlands zu stimmen.

Dieser Bezug zum Hörer in der »Sowjetzone«, der die Sendung vom 3. Juni 1951 charakterisiert, ist eine zentrale Strategie von »So sieht es der Westen ...«. Er dient der Emotionalisierung und schließlich der Vereinnahmung des Publikums. Die direkte Anrede des Zuhörers und die Suggestion persönlicher Vertrautheit sowie des individuellen Gesprächs sollen vergessen lassen, dass es sich nicht um persönliche Teilhabe des Hörers am Geschehen handelt, sondern um eine medial vermittelte Inszenierung der militärischen Bedrohung durch die DDR bzw. den kommunistischen Osten. »So sieht es der Westen ...« macht sich die Eigenschaft des Radios zu Nutze, eine Gesprächssituation vorzutäuschen. Immer wieder wird vom Sprecher eine Rückfrage vorgetäuscht, um die Einstimmigkeit, die angeblich zwischen ihm und dem »Hörer in der Zone« herrsche, zu verdeutlichen: »Nicht wahr, liebe Hörer in der Zone, sie sind doch mit uns einer Meinung, dass ...«. Obwohl der ostdeutsche Gesprächspartner nicht antworten kann und somit die »Rückfragen«, die ihm gestellt werden, im Grunde nur rhetorische Fragen sind, legitimiert der Kommentator auf diese Weise seine eigene Einschätzung und bezieht zugleich den Hörer in die Darstellung mit ein. Zwar richtet sich die Ansprache explizit an die Hörer in der DDR, doch die westdeutsche Hörerschaft vermag sich mit dieser Darstellung vielleicht sogar noch stärker zu identifizieren, da sie sich auf der westlichen Seite des Sprechers befindet und somit in der günstigeren Position des Beurteilenden. Da der westdeutsche Hörer in »So sieht es der Westen ...« nicht direkt angesprochen wird, besteht auch nicht das Risiko, dass seine Einstellung verkannt und an ihm vorbeigeredet wird. Denn die Situation des ostdeutschen Hörers wird in »So sieht es der Westen ...« stets genau vorgegeben:

»So, liebe Hörer, jetzt haben sie den ersten Tag des Volksbefragungsrummels hinter sich gebracht. [...] Sie werden froh sein, wenn sie jetzt zu Hause zusammensitzen und nichts mehr hören von Aufklärungsschlagworten und Friedensproklamationen, wenn sie die Sichtwerbung mit den Ja-Parolen nicht mehr sehen müssen. Und wenn sie den Südwestfunk nun einstellen an ihrem Gerät, dann werden sie vielleicht etwas enttäuscht sein, dass auch wir, auch wir im Westen von der Volksbefragung sprechen. Seien sie uns nicht böse deswegen. Aber wir glauben, dass wir doch noch ein Wort zu dieser so genannten Volksbefragung sagen müssen.«

Wenn in »So sieht es der Westen ...« von den Sorgen und Nöten der Hörer in der DDR die Rede ist, wird nur selten die Konjunktivform gebraucht. »So sieht es der Westen ...« erhebt vielmehr den Anspruch, die Gedanken und Befindlichkeiten der ostdeutschen Bevölkerung so gut zu kennen, dass in der Sendung mit ihr über sie geredet wird: »Wir wis-

sen, liebe Hörer in der Zone, dass sie unter Druck gesetzt werden. Wir wissen, dass sie eingeschüchtert werden. Wir wissen, dass sie mit ihrem Leben spielen, wenigstens in vielen Fällen, wenn sie der Wahl fern bleiben oder mit Nein stimmen.« Mit der Rolle als allwissender Beobachter stellt sich »So sieht es der Westen ...« über die Zuhörer. Im Gegensatz zur DDR-Regierung wird dem ostdeutschen Hörer zwar freundschaftliche und familiäre Verbundenheit entgegengebracht, gleichzeitig aber auch verdeutlicht, dass er der Instanz des allwissenden und guten Westens, dem Radiosprecher von »So sieht es der Westen ...«, unterlegen ist. Dies demonstriert auch eine Phrase aus der beschriebenen Sendung vom Juni 1951: »Seien sie uns nicht böse deswegen. Aber wir glauben, dass wir doch noch ein Wort [...] sagen müssen«. Ähnliche Formulierungen werden im Verlauf der Sendereihe öfter gebraucht. Sie offerieren dem Hörer einerseits Verständnis und Zuneigung, andererseits klingt es wie eine Zurechtweisung eines Lehrers, der seinen Schüler Unangenehmes, letztendlich aber doch Nützlichendes zumutet: »Sie werden's schon gemerkt haben, liebe Hörerinnen und Hörer in der Zone, wir sprechen noch einmal vom vierten Parteitag der SED. Es muss sein, damit Sie und wir zu Ostern den Kopf für andere Gedanken frei haben.«⁴⁶

Teilweise fungiert der Sprecher auch als väterlicher Ratgeber: »Wir wollen Ihnen die Freude darüber, dass Sie seit dem 26. Oktober doch etwas mehr für Ihr Geld bekommen als früher nicht mit Gewalt vergällen [...]. Nur warnen wollten wir Sie, nicht allzu vertrauensselig zu sein [...]. Kaufen Sie nichts Unnützes. Hüten Sie sich vor Abzahlungsgeschäften. Halten Sie Ihr Geld zusammen.«⁴⁷ Oder der Sprecher präsentiert sich als Anwalt der unterdrückten Bevölkerung in der DDR: »Unsere Aufgabe in der Bundesrepublik ist es, alles, was in unserer Macht steht, zu tun, damit diese Zeit, die Ihnen in der Zone Tag und Nacht neue Angst, neuen Terror und neue Bedrückung bringt, so kurz wie möglich gehalten werden kann.«⁴⁸ Schließlich kann der Sprecher aber auch als tröstender Leidensgenosse auftreten: »Sie stehen nicht allein da in der Zone, Sie sind nicht verlassen oder gar abgeschrieben. Wir müssen aushalten, meine lieben Hörer in der Zone, und wir müssen einander helfen.«⁴⁹

So unterschiedlich die Rollen auch sein mögen, die »So sieht es der Westen ...« gegenüber dem angesprochenen Publikum einnimmt – sie alle haben eine Funktion: Die Unterlegenheit der DDR gegenüber Westdeutschland und somit den Alleinvertretungsanspruch der Bundesrepublik in Bezug auf ganz Deutschland deutlich zu machen. Die Handlungsanweisungen, Appelle, Ratschläge und tröstenden

Worte in »So sieht es der Westen ...« an die Adresse ostdeutscher Hörer bekräftigen indirekt die überlegene Position des Westens. Dies bedeutet jedoch nicht, dass die Anrede des Hörers in der DDR nicht ernst gemeint und Verbundenheitsbekundungen reine Rhetorik sind. Der Dialog mit dem Hörer in der DDR vermag einem Zusammengehörigkeitsgefühl mit der ostdeutschen Bevölkerung durchaus Ausdruck verleihen und ist sicher auch einem ernsthaften Interesse am Wohlergehen der Bevölkerung in der DDR geschuldet. Aber eben nur so, wie sich der »große« Bruder um den »Kleinen« sorgt und auch nur von der überlegenen, unangreifbaren Warte aus.

In der näher analysierten Sendung vom 3. Juni 1951 ist es die Gegenüberstellung einer emotionalen, fürsorglichen Anrede an die Hörer in der DDR (»So wichtig ist diese so genannte Volksbefragung [...] nicht, als dass sie dafür ihr Leben oder das ihrer Angehörigen riskieren«) mit einer vergleichsweise kalten und abgeklärten Sprache bei der Aufzählung der militärischen Wiederaufrüstungsmaßnahmen (»Die Bereitstellung von insgesamt 3,1 Mrd. Ostmark aus dem Steueraufkommen der DDR an Investitionsmitteln für die Umstellung der Industrie der Sowjetzone auf Rüstungsproduktion. Gemäß Anordnung der sowjetischen Kontrollkommission.«). Sie soll das Radiopublikum von dem Standpunkt überzeugen, dass die Wiederbewaffnung Westdeutschlands nicht wie in der DDR zum Zweck der Kriegsbereitschaft erfolge, sondern eine reine Verteidigungsmaßnahme der »westlichen Welt« gegenüber einer realen Bedrohung aus dem Osten sei. Diese Strategie zur Vermittlung des Themas »Remilitarisierung« macht deutlich, dass es nicht allein darum geht, die Vorgänge in »Gesamtdeutschland« für die ostdeutschen Hörer aus der westlichen Perspektive zu kommentieren, sondern offensichtlich auch darum, das westdeutsche Publikum von »So sieht es der Westen ...« von der Notwendigkeit der Wiederbewaffnung der Bundesrepublik zu überzeugen. Die Darstellung konzentriert sich auf die angeblich kriegerischen und unehrlichen Absichten der DDR, vor denen die deutsche Bevölkerung geschützt sein müsse. So macht sich die »Sowjetzonensendung« ihr vorrangig antikommunistisches Argumentationsprinzip zu Nutze, um die in Westdeutschland gesellschaftlich und parlamentarisch umstrittene Remilitarisierung der Bundesrepublik zu rechtfertigen.

46 Sendung vom 11. 4. 1954. SWR. BAD. Wortarchiv. Tonträger 5951252.

47 Sendung vom 1. 11. 1953. SWR. BAD. Wortarchiv. Tonträger 5951248.

48 Sendung vom 30. 8. 1952. SWR. BAD. Wortarchiv. Tonträger 5950803.

49 Sendung vom 28. 12. 1952. SWR. BAD. HA. 3200/72.

»Was da geschieht muss in die Welt geschrieen werden!« – Analyse der Sendefolge »So lebt man im Osten ...«

Die erste Ausgabe der Sendereihe gut drei Wochen nach den Streiks und den Unruhen um den 17. Juni 1953 in der DDR besteht aus zwei Teilen, die akustisch mit einem Gong voneinander abgetrennt werden. In der ersten Hälfte präsentierte Peter Pechel zwei lange Passagen aus zwei Briefen, die mit einer kurzen Einleitung, einer Überleitung und einem Schluss eingefasst sind. Die Briefe sind laut Pechel von Menschen in der DDR geschrieben worden und in den letzten Wochen beim SWF angekommen. An wen die Briefe konkret gerichtet waren und warum sie nun der Redaktion vorliegen, wird nicht näher erläutert. Über die Briefe sollen die Hörer, »die keine Verwandten in Mitteldeutschland haben«, mehr über »die Lage (...) und das Denken unserer Landsleute« erfahren als das »der beste Kommentar« leisten könne.⁵⁰

Der erste Brief stammt angeblich von einer »alten Frau aus einem kleinen Ort in der Mark Brandenburg« und ist an ihre Kinder gerichtet. In dem Brief werden die Schicksale der verschiedenen Dorfbewohner geschildert: Das Leben bestehe demnach in der DDR aus Flucht, Deportation, Enteignung, Verhaftungen, Hunger, Armut und Zwang. Für Pechel sind dies die »wahren Beweggründe« dafür, warum »die Bevölkerung am 17. Juni gegen die Regierung der SED aufgestanden ist«. Dieser »Volksaufstand« ist Inhalt des zweiten Briefes. Er sei um den 21. Juni herum im Raum Magdeburg verfasst worden und gebe »genau das wieder, was die gesamte Bevölkerung Mitteldeutschlands in diesen Tagen gefühlt hat«. Der Brief sei in einer wütenden Haltung geschrieben: »Was sich bei uns tut (...), muss in die Welt geschrieen werden (...). Einmal ist das Maß voll, und jetzt haben wir uns Luft gemacht.« Unterschwellig werde aber auch die Angst des Autors vor möglichen Konsequenzen deutlich. So frage sich der Schreiber »ob es Zweck hat« oder ob danach die Repressalien nur noch stärker würden, ob es »ein böses Erwachen aus diesen Tagen« geben werde. Der Briefschreiber bezeichnet die Aussage der SED-Regierung, »westliche Provokateure« hätten »den Aufstand« angezettelt, als lächerlich. Er betont, es handele sich schon lange nicht mehr um einen Streik, sondern um einen »Volksaufstand im grössten Maße«. Es folgt der Appell, das hier Geschilderte im Westen weiter zu verbreiten, da der DDR-Rundfunk nicht die Wahrheit sage. Der Brief endet mit dem emotionalen Ausruf: »Dankt dem Herrgott, dass Ihr von diesen Diktatoren befreit seid. (...) Einheitliches Deutschland, freie Wahlen, (...) Absetzung der Regierung!«

Peter Pechel beendete diesen ersten Teil der Sendung mit dem Hinweis darauf, dass dies zwei von tausenden Briefen seien, die jetzt gerade aus der DDR geschickt würden. Diesen Briefen hätten die Redakteure des SWF nichts hinzuzufügen. Während der erste Brief Ähnliches berichtete, fällt der zweite deutlich aus dem Rahmen. Es kann nicht nachgeprüft werden, ob es sich um einen echten und tatsächlich verschickten Brief handelt oder ob der Berliner Korrespondent Alex Borck selbst einen Modellbrief entworfen hat. Durch das Gestaltungsprinzip der Briefe erhält die Sendung eine sehr persönliche und emotionale Note. Die Appelle aus dem zweiten Brief richten sich scheinbar direkt an den Hörer. Die Wut und die Angst der Verfasser lassen sich nachfühlen und erzeugen Mitgefühl und Handlungsbereitschaft. Die vergleichsweise sachlich-nüchternen Passagen Pechels verstärken diesen Effekt noch durch den Kontrast. Formulierungen des Briefeschreibers wie die, er wolle seinem »Herzen Luft machen«, verstärken den Eindruck, die DDR gleiche einem Dampfkessel, dessen Explosion kurz bevorstehe. Über den Brief solidarisiert sich die Sendung uneingeschränkt mit den Streikenden und Demonstrierenden in der DDR. Die Sendung macht sich so zum Sprachrohr für die Klagen und Forderungen der Unzufriedenen und unterstreicht damit die Opposition des SWF gegenüber der DDR-Regierung.

Für den Hörer im Westen enthält der Brief aber noch eine weitere Dimension. Beim Sendetermin am 8. Juli war bereits klar, dass die Streiks und die Unruhen in der DDR nicht mehr soweit eskaliert waren, dass die Regierung der DDR gestürzt worden ist. Stattdessen zeichnete sich Anfang Juli für westdeutsche Beobachter ab, dass sich insgesamt wenig geändert hatte. Die im Brief formulierten Appelle und die Ängste bekommen damit eine umso verzweifelte Konnotation. Der Hörer, der sich mitfühlend auf die hilflose Wut des Briefeschreibers einlässt, aber gleichzeitig bereits um den weiteren Verlauf der Geschehnisse weiß, wird vermutlich eine noch gesteigerte Wut gegenüber der DDR-Regierung empfinden. Durch die Ungleichzeitigkeit des Briefes und den inzwischen eingetretenen Geschehnissen vermittelt sich so ein starkes Gefühl der Ohnmacht und des Frustes, für das die Sendung keinerlei Ventil anbietet.

⁵⁰ Manuskript »So lebt man im Osten ...« vom 8.7.1953, S. 1. SWR. BAD. HA. 3200/75.

Der zweite Teil der Sendung beginnt mit dem Hinweis, dass die DDR-Regierung – »wie Sie wissen, verehrte Hörer« – die Flüchtlinge in Westberlin zur Rückkehr aufgefordert habe. Mit eben diesen Flüchtlingen habe sich der »Mitarbeiter Alex Borck« unterhalten, um ihre Meinung zur Rückkehr und damit zum neuen Kurs der DDR-Regierung zu erfahren. Borck erläutert, dass die meisten der Flüchtlinge die Versprechungen der SED-Regierung für eine Lüge halten und deshalb nicht über eine Rückkehr nachdächten. Nur die, welche »schon immer in Mitteldeutschland beheimatet waren« und unter ihnen besonders die Bauern, zögen die Heimreise in Erwägung. Insgesamt seien die Flüchtlinge jedoch skeptisch, weil sie auf Grund ihrer bisherigen Erfahrungen gelernt hätten, den Versprechungen der herrschenden Partei in der Zone zu misstrauen. Zum »Neuen Kurs« zitiert Borck einen Flüchtling, der diesen mit den Worten »Zu schön, um wahr zu sein« abgetan habe. Solange die Verantwortlichen Grotewohl, Pieck und Ulbricht nicht davongejagt würden, werde sich nichts ändern. Abschließend zitiert Borck einen Buchhändler, der den »Neuen Kurs« mit Lenins »Neuer ökonomischer Politik« vergleicht, »die dann bald wieder liquidiert wurde und brutalsten Diktaturmethoden Platz machen musste«. Solange wie »die kümmerliche Versorgung mit Lebensmitteln und Gebrauchsgütern anhält und die lastende Atmosphäre der Furcht« bliebe, könne nicht von einer Veränderung der kommunistischen Politik gesprochen werden.

Auch wenn Borck in dieser Sendung nur zitiert, was ihm die Flüchtlinge in Westberlin angeblich erzählt haben, macht er sich als Journalist deren Aussagen zueigen, indem er sie nicht einordnet oder sich davon distanziert. Wie im ersten Teil mit den Briefeschreibern, solidarisiert sich die Sendung mit den Flüchtlingen. Die Haltung der tiefen Skepsis gegenüber den Versprechungen des »Neuen Kurses« erscheint damit auch als die der Redakteure. Zusammen mit dem ersten Teil vermittelt sich dem Hörer damit eine sehr emotionale Gefühlslage der Wut über die Verhältnisse, der Ohnmacht gegenüber dem DDR-Regime und der skeptischen Hoffnung, dass sich vielleicht doch etwas ändern könnte. Ob diese Art der frustrierenden Emotionalisierung dazu geführt hat, dass sich die Hörer mit der Bevölkerung in der DDR verbunden gefühlt haben, muss bezweifelt werden. Da der Hörer mit diesen Gefühlen ohne konkrete Handlungsanweisung oder Ventil allein gelassen wird, erscheint eine emotionale Abwendung von diesem mit Frust-, Wut- und Ohnmachtgefühlen behafteten Bereich wahrscheinlicher.

Zweierlei Deutsche

Betrachtet man die Sendebeiträge über den gesamten Untersuchungszeitraum hinweg, wird deutlich, dass »So sieht es der Westen ...« und »So lebt man im Osten ...« wie schon der Vorläufer »Hier spricht Deutschland...« vorrangig auf der sprachlichen und inhaltlichen Betonung der Andersartigkeit des ost- und westdeutschen Systems aufgebaut sind. Die Forderung nach Wiederherstellung der deutschen Einheit wurde mehr und mehr zu einem Lippenbekenntnis. Wiedervereinigungsangebote der Sowjetunion und der DDR-Regierung wurden im Westen pauschal als Propagandainitiative des Ostens abqualifiziert oder als erzwungene Antwort auf die eigenen Forderungen dargestellt. Ein vereintes Deutschland unter neutralem Status galt als indiskutabel, so genannte dritte Wege wurden nicht thematisiert. Der Sowjetunion wurde stets die alleinige Schuld für die deutsche Teilung zugeschrieben und die Absicht unterstellt, die Westintegration der Bundesrepublik zu konterkarieren und schließlich ganz Deutschland zu »bolschewisieren«.

Obwohl man beim SWF die Sendungen »So sieht es der Westen ...« und »So lebt man im Osten ...« mit dem Ziel etabliert hatte, »das Gefühl der Verbundenheit und Schicksalsgemeinschaft mit den Menschen drüben zu stärken«, ⁵¹ bekräftigte die Berichterstattung über die deutsche Teilung vorrangig die westdeutsche Identität. Nicht die Gemeinsamkeiten der Deutschen in Ost und West standen im Mittelpunkt der Sendereien. Kernpunkt des medialen Diskurses war vielmehr die Legitimation der westdeutschen Politik durch Abgrenzung vom Osten. Trotz unterschiedlicher Zielgruppen gilt dies für beide Sendereien. Auch wenn sich »So sieht es der Westen ...« in »direkter Ansprache an die Hörer in der Zone« wandte, wurde die ostdeutsche Bevölkerung vom Diskurs über die »deutsche Einheit« eher ausgegrenzt. Die bevormundende Haltung und das Mitleid, das den »Hörern in der Zone« über das Radio entgegengebracht wurde, verdeutlicht ein gesteigertes westdeutsches Selbstwertgefühl, das auf westlicher Seite den Eindruck einer »gesamtdeutschen« Identität zu überdecken scheint. Die »innere Verbundenheit aller Deutschen« wurde in beiden Sendereien nur selten propagiert, reale Aussichten für eine Wiedervereinigung nicht erörtert. Anstatt an die gemeinsame Nationalität, die gemeinsame Sprache, die gemeinsame Stadt Berlin und nicht zuletzt an die gemeinsame Geschichte bis zum Jahr 1945 und damit an die Ursachen und Gründe der deutschen Teilung zu erinnern, hob die bevormunden-

51 Zur persönlichen Information des Herrn Intendanten (Anm. 7).

de Haltung, die »So sieht es der Westen ...« und »So lebt man im Osten ...« gegenüber den »Hörern in der Zone« einnahmen, die westdeutsche Überlegenheit und damit die Differenz zwischen West- und Ostdeutschen sogar noch hervor. Mit einer solchen Berichterstattung gelang es dem SWF vermutlich nicht, »Deutsche an einen Tisch« zu bringen. Die Sendereihen »So sieht es der Westen ...« und »So lebt man im Osten ...« dokumentieren vielmehr das Zurückdrängen des gesamtdeutschen Nationalbewusstseins in den frühen 1950er Jahren zugunsten der Demokratisierung und Westintegration der Bundesrepublik.⁵²

Die Elemente der Abgrenzung vom ostdeutschen Nachbarstaat waren in der Sendereihe »So lebt man im Osten ...« insbesondere die Betonung der Überlegenheit im kulturellen, politischen und wirtschaftlichen Bereich, die Aberkennung jeglicher Legitimation der Deutschen Demokratischen Republik, die Beschimpfung von dessen Führungselite, die Bezeichnung der Lüge oder die Beschwörung einer militärischen Bedrohung durch die DDR. Den Hörern der Sendung wurde demonstriert, dass die für Westdeutsche relevanten Institutionen wie Familie, Schule oder Kirche in der DDR keinen Bestand mehr haben. Eine Sprache der Stärke kennzeichneten vor allem die Sendebeiträge der Reihe »So sieht es der Westen...«. Analog zu Adenauers »Politik der Stärke« wurde ein starkes politisches, militärisches und ideelles Westbündnis propagiert, durch das die Sowjetunion früher oder später zur Preisgabe der DDR gezwungen werden sollte. Die Wiedervereinigung wurde letztlich zum Hauptmotiv der Westintegration erklärt. Nur über die Westintegration und der damit verbundenen Stärkung der Bundesrepublik sei die Wiederherstellung der deutschen »Einheit in Freiheit« zu gewährleisten. Nur so könne verhindert werden, dass Deutschland zum Spielball der Mächte werde und die Sowjetunion ihren kommunistischen Machtbereich auf ganz Deutschland ausweitere.

Auf Kosten des Verbundenheitsgefühls der Deutschen untereinander wurde so das Zusammengehörigkeitsgefühl innerhalb der Bevölkerung der Bundesrepublik befördert. In Deutschland, so propagierten die Sendungen, lebten von nun an »zwei-erlei Deutsche«. ⁵³ Die durch die Migrationen der Kriegs- und Nachkriegsjahre stark betroffene westdeutsche Gesellschaft, deren bisherigen Wertvorstellungen durch den Nationalsozialismus erschüttert worden waren, fand in der Abgrenzung zur DDR einen Weg zur Integration und Selbstvergewisserung. Dieser Impetus, das eigene System als einen Hort der Freiheit, des Glücks und des Wohlstandes gegenüber der unfreien, offensichtlich armen und zurückgebliebenen DDR zu legitimieren, stand im Widerspruch zum Versuch, die Verbindung zur Be-

völkerung der DDR zu erhalten. Stereotype, die das Bild der BRD-Bürger von der DDR nachhaltig und langfristig beeinflussten, deuteten sich in den Sendungen bereits an.

Die Politik der Westintegration und damit die Wiederbewaffnung und das Aktion-Reaktion-Schema des Kalten Kriegs implizierten eine Konfrontation mit der DDR und prägten das im Rundfunk Sagbare. Dieser Hintergrund wurde von den Programmschaffenden beim SWF nicht hinterfragt. Wie aus einem Interview mit dem verantwortlichen Redakteur Peter Pechel aus den 1980er Jahren hervorgeht, sollte die Sendung nach seinem Verständnis vorrangig die Hörer in der DDR über die deutschlandpolitischen Vorgänge »informieren« und »analytische Kommentare« über die negativen Folgen der sozialistischen Staatsform für die ostdeutsche Gesellschaft liefern.⁵⁴ Doch zeigt die Diskrepanz zwischen Sendeziel – »nüchterne und sachliche Kommentare« und »Zeichen der inneren Verbundenheit« – und der tatsächlichen Darstellungsform der einzelnen Sendungen – die Propagierung der Überlegenheit des bundesrepublikanischen Modells –, dass der Diskurs über die Wiedervereinigung und die DDR zu diesem Zeitpunkt offensichtlich bereits ein so hohes Maß an Selbstverständlichkeit erreicht hatte, dass er von den Beteiligten nicht mehr grundsätzlich in Frage gestellt wurde. Wie Pechel im Nachhinein selbst konstatierte, war es zu jener Zeit »natürlich«, die Dinge auf diese Weise zu sehen. Die »Schwarz-Weiß-Malerei« sei in dieser Phase des Ost-West-Konflikts »normal« gewesen; im Westen habe man sich auf der »weißen Seite« gesehen und die Deutschen im Osten auf der »Schwarzen«. Im sozialistischen Staatssystem »drüben« habe man eine »Fortführung der Diktatur« des Nationalsozialismus erblickt, die man »aufs Erbitterteste« bekämpfen wollte.

Gleichzeitig wird deutlich, wie eng die »Ostzonen-sendungen« der politischen Linie Adenauers folgten. Der SWF als unabhängige Anstalt des öffentlichen Rechts unternahm keine Anstrengungen, das in den 1950er Jahren Unsagbare auszusprechen. Die Regeln zu hinterfragen oder eine eigene vom politischen Konsens abweichende Position zu beziehen, wurde weder versucht, noch wurde es von der Leitung des SWF angestrebt. Interessant wäre an

⁵² Vgl. Gebhard Schweigler: Nationalbewußtsein in der BRD und der DDR. Düsseldorf 1973 (= Studien zur Sozialwissenschaft, 8); bsd. S. 146.

⁵³ Siehe die entsprechende Kapitelüberschrift bei Peter Bender: Deutsche Parallelen. Berlin 1989, S. 116.

⁵⁴ Peter Pechel in der Sendung »Forum«, SWF 2, 12.8.1986. SWR. BAD. Wortarchiv. Tonträger 0167811.

dieser Stelle eine vergleichende Untersuchung der Ostsendungen des der Regierung weniger nah stehenden Süddeutschen Rundfunks.

Anhand der Radiosendungen lässt sich rekonstruieren, wie das, was heute als Wahrheit gilt, historisch hervorgebracht und innerhalb von bestimmten politischen, gesellschaftlichen oder kulturellen Zusammenhängen wirksam wurde. Die Analyse des medialen Diskurses macht sichtbar, wie Feindbilder und Vorurteile entstanden und sich zu Selbstläufern entwickelten, bevor sie schließlich als nicht mehr hinterfragtes Wissen der Gesellschaft im kollektiven Gedächtnis verankert wurden.

Susanne Paulukat und Uwe Breitenborn

Signaturen des Kalten Krieges.

Zur medienhistorischen und dokumentarischen Bedeutung der deutsch-deutschen Programmebeobachtungen

Die politische und territoriale Teilung Deutschlands nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges bildete den Ausgangspunkt für das Entstehen der beiden deutschen Staaten mit ihren verschiedenen politischen Strukturen sowie deren rechtlichen, institutionellen und kulturellen Implikationen. Nachdem Mitte der 1930er Jahre in Deutschland bereits ein Fernsehen existierte, dessen Programm sich zwischen NS-Propaganda, Olympiade, Ratgeber- und Varietésendungen sowie Soldatenunterhaltung bewegte, fiel der erneute Start des Fernsehens 1952 in Deutschland in die Zeit eskalierender Systemauseinandersetzungen und ideologischer Konfrontationen. Die Fernsehsender in West und Ost wetteiferten um wachsende Zuschauerzahlen »als kulturelles Bindemittel im Kampf der Ideologien und Wertsysteme«.¹ Sie taten dies mit ihren Programmangeboten, ihren Programmschemata und -strukturen. Da der Kalte Krieg die gesellschaftliche Entwicklung in beiden deutschen Staaten und mit ihr auch die Formung des kollektiven Gedächtnisses beeinflusste, war dieser Prozess auf beiden Seiten – wenn auch auf sehr unterschiedliche Weise – untrennbar mit der Konstituierung und Institutionalisierung audiovisueller Medien und mit der zunehmend systematischen Archivierung ihrer Produkte verbunden. In diesen Zusammenhang gehört auch, dass im Osten wie im Westen eine wechselseitige Programmebeobachtung der audiovisuellen Medien stattfand, die in funktionalem Zusammenhang mit der Systemauseinandersetzung stand.² Als Ergebnis dieses gegenseitigen »Monitorings« entstanden nicht nur Mitschriften zu den Inhalten der beobachteten Programme, sondern auch Mitschnitte ausgewählter Hörfunk- und Fernsehsendungen.³

In der DDR waren dies die »Westaufzeichnung« der Fernsehprogramme von ARD und ZDF durch das DDR-Fernsehen, die Tonmitschnitte von Hörfunk- und Fernsehprogrammen aus der Bundesrepublik durch den Rundfunk der DDR sowie die Aufzeichnung von Hörfunk- und Fernsehsendungen »gegnerischer Funkmedien« durch das Ministerium für Staatssicherheit.⁴ In der Bundesrepublik erfolgte eine »Ostaufzeichnung« des Programms des DDR-Fernsehens und des DDR-Hörfunks durch das Gesamtdeutsche Institut als Bundesanstalt für gesamtdeutsche Aufgaben. Ebenso entstanden

»Ostaufzeichnungen« des DDR-Fernsehens durch einzelne öffentlich-rechtliche Rundfunkanstalten wie den Norddeutschen Rundfunk, den Sender Freies Berlin und das Zweite Deutsche Fernsehen. Das DDR-Hörfunkprogramm wurde insbesondere vom RIAS Berlin mitgeschnitten.⁵ Im Folgenden sollen die Herkunft und die Entstehung dieser gegenseitigen Programmebeobachtungen vorgestellt werden. Um die dokumentarische Besonderheit dieser Bestände besser zu verstehen, sei einleitend die Geschichte der Eigenüberlieferung des DDR-Fernsehens vorgestellt.

Die Eigenüberlieferungen des DDR-Fernsehens

Das Programm des Deutschen Fernsehfunks ist in den 1950er und 1960er Jahren nur lückenhaft durch das Fernsehen selbst archiviert worden. So existiert aus dem ersten Sendejahr 1952 im Deutschen Rundfunkarchiv Babelsberg (DRA) letztlich nur eine Überlieferung vom 21. Dezember, eine kurze Vorstellung des Fernsehbetriebs unter dem Titel »Fernsehen aus der Nähe betrachtet«. Aus dem Jahr 1957, aus dem

1 Thomas Heimann: *Television in Zeiten des Kalten Krieges*. Zum Programmaustausch des DDR-Fernsehens in den sechziger Jahren. In: Thomas Lindenberger (Hrsg.): *Massenmedien im Kalten Krieg*. Akteure, Bilder, Resonanzen. Köln u. a. 2006, S. 235–261; Zitat, S. 235.

2 Vgl.: Susanne Paulukat: *Von Westaufzeichnung, Ostaufzeichnung und Medienarchiven*. Überlieferungslinien des DDR-Fernsehens. In: Friedrich Beck u. a. (Hrsg.): *Archive und Gedächtnis*. Festschrift für Botho Brachmann. Potsdam 2005, S. 447–463. – Der vorliegende Aufsatz basiert auf dieser Veröffentlichung, er wurde überarbeitet und aktualisiert.

3 Beispiele für Mitschriften zu Programmen der DDR-Medien sind die »Monitor-Berichte« des SFB und der »DDR-Spiegel« des Bundespresseamtes. Beispiele für Mitschriften zu Programmen westlicher Medien sind die »Monitor-Berichte« des Rundfunks der DDR und die »Monatsübersichten« des Ministeriums für Staatssicherheit der DDR.

4 Vgl. dazu die rundfunkbezogenen Aktivitäten des Ministeriums für Staatssicherheit der ehemaligen DDR in der DDR sowie in der Bundesrepublik Deutschland. Auszüge aus einer Studie im Auftrag der ARD. Presseexemplar vom 19.7.2004 (Forschungsverbund SED-Staat an der FU Berlin), S. 389 sowie S. 419–426 zur »Zentralen Auswertungs- und Informationsgruppe des MfS (ZAIG)« und deren »selbständigem Arbeitsgebiet gegnerische Funkmedien«.

5 Vgl.: RIAS Berlin (Hrsg.): *Politisches Bandarchiv – Das chronologische Verzeichnis der Ost-Mitschnitte von 1946 bis 1990*. Zusammenge stellt von Herbert Pomade und Renate Jachmann. 6 Bde. Berlin 1991.

auch die ersten fünf Ostaufzeichnungen überliefert sind, existieren im DRA insgesamt nur 354 Sendetitel, Beiträge oder Sujets.⁶ Die Überlieferungen sind für die frühen Jahre erwartungsgemäß spärlich.



Abb. 1: DFF-Versuchsprogramm im Januar 1953. Herbert Köfer und Margit Schaumäker bei einer Arbeitsaufnahme im Studio.
Quelle: DRA/Krüger

Ein Grund dafür waren unter anderem die produktionstechnischen Gegebenheiten.⁷ Das Fernsehen begann als Livemedium. Das galt für den Deutschen Fernsehfunke nahezu uneingeschränkt bis in die 1960er Jahre. Der Einsatz der magnetischen Bildaufzeichnung, der MAZ-Technik, Anfang der 1960er Jahre konnte in den darauf folgenden Jahren das Volumen von Sendeaufzeichnungen und -produktionen noch nicht signifikant erhöhen. Zu rar und zu teuer waren die entsprechenden Trägermaterialien. Viele Sendungen der politischen Publizistik, der Unterhaltung, aber auch der dramatischen Kunst wurden damals weiterhin live produziert und ausgestrahlt, ohne dass ein Sendemitschnitt auf Film erfolgte bzw. archiviert wurde. Bei einer Wiederverwendung von Ausschnitten aus früheren Produktionen wurden diese aus dem überlieferten filmischen Original geschnitten und nicht wieder zurück versetzt. Im Bereich der Nachrichten wurden nahezu ausschließlich die für eine spätere ausschnittsweise Wiederverwendung geeigneten vorproduzierten Beiträge der »Aktuellen Kamera« archiviert, nicht jedoch deren Studiomoderation bzw. die Gesamtsendung. Dieses Archivierungsprinzip galt auch für die Sendereihe »Der schwarze Kanal« sowie für zahlreiche Magazinsendungen, etwa für das außenpolitische Magazin »Objektiv«, das innenpolitische Magazin »Prisma«, das »Kulturmagazin« und das

militärpolitische Journal »Radar«. Komplette Sendungen der »Aktuellen Kamera«, des »Schwarzen Kanals« oder der genannten Magazine waren daher bis 1989/90 eine Seltenheit in der Eigenüberlieferung. Hinzu kam, dass das Bewusstsein der Redaktionen für den Wert der Fernsehsendungen über die Erstaussstrahlung hinaus anfangs nicht besonders ausgeprägt war. Verluste sowie spontane und durch Platzmangel oder ähnliche Gründe erzwungene Kassationen von Filmmaterial waren daher bis weit in die 1970er Jahre hinein keine Seltenheit. So weist die Eigenüberlieferung des DDR-Fernsehens auch bezogen auf die 1970er Jahre große Lücken auf, zumal der chronische Material- bzw. Devisenmangel in der DDR dazu führte, dass Redaktionen ihr Kontingent an Bandmaterial für die Produktion neuer Programme auffrischten, indem sie eigentlich archivwürdige Sendungen und Beiträge nicht dem Archiv übergaben, sondern neu bespielten. Mit dem fortschreitenden Bewusstsein für den Wert des audiovisuellen Programm- bzw. Archivgutes als wieder verwertbarer Programmbestandteil und als gedächtnisbildende Quellengattung nahm jedoch die Überlieferungsdichte der Programmbeiträge zu. Erst seit Beginn der 1980er Jahre kann beim DDR-Fernsehen von einer systematischen Archivierung audiovisueller Quellen für programmliche Zwecke bzw. für eine Endarchivierung gesprochen werden. Folgerichtig gehörte die »Endarchivierung als kulturhistorische Aufgabe« zu den Kernaufgaben des Film-/MAZ-Archivs, wie sie 1990 im Rahmen einer Gesamtanalyse der Archive des Deutschen Fernsehfunks benannt wurde.⁸

Die hier aufgezeigte Linie der archivischen Überlieferungsbildung innerhalb des DDR-Fernsehens ähnelt derjenigen in den Rundfunkarchiven von ARD und ZDF. Auch hier sind Fernsehprogramme bis in die 1970er Jahre nur lückenhaft überliefert, während spätestens seit den 1980er Jahren – forciert durch die bewusste Übernahme der Verantwortung für das Programmvermögen von ARD und ZDF als selbst gewählte kulturpolitische Verpflichtung – eine systematischere Archivierung und Sicherung der au-

⁶ In der Referenzdatenbank Fernsehen des DRA sind mit einem Erstsendedatum von 1957 insgesamt 354 Produktionen verzeichnet; zusammen mit den Überlieferungen, als deren Produktionszeitraum 1957 angegeben wurde, sind es insgesamt 391 Produktionen. Recherche vom 25.1.2007.

⁷ Vgl. auch Sigrid Ritter: Zurück nach Adlershof. Die westdeutsche »Ostaufzeichnung« im Deutschen Rundfunkarchiv Berlin. In: RuG 22(1996), H. 1, S. 98–99.

⁸ Deutscher Fernsehfunke. HA Information und Dokumentation. Bestands-, Organisations- und Personalanalyse. Stand: 1.8.1990. Teil 1, S. 50.

diovisuellen Bestände als Kulturgut stattfand.⁹ Bewertung, Archivierung und Erschließung hatten sich hier wie dort zunächst primär auf programmliche Erfordernisse bezogen. Der Aspekt einer dauerhaften Aufbewahrung der Programmüberlieferung als audiovisuelles Quellengut war schrittweise hinzugekommen und gewann nur langsam an Bedeutung.

Nach der Abschaltung der DFF-Länderkette am 31. Dezember 1991 war das Film-/MAZ-Archiv des Deutschen Fernsehfunks für die gesamte Eigenüberlieferung des DFF mit einem Umfang von zirka 100.000 Bild- und Tonträgern (Langmetrage) und zirka 125.000 Bild- und Tonträgern (Sujets) zuständig. Bezogen auf die Archivierung werden als Langmetrage in der Regel Trägermaterialien mit einer Dauer von mindestens 10 Minuten bezeichnet, als Sujets hingegen nur kurze Sequenzen und Beiträge. Der »Hauptbestand« des Archivs umfasste Eigen-, Co- und Auftragsproduktionen des DDR-Fernsehens aus den Programmbereichen Publizistik, Kunst und Kultur, Unterhaltung, Dramatische Kunst, Kinder und Jugend, Bildung und Schulfernsehen sowie Fremdproduktionen unterschiedlicher Herkunft. Die Produktionen aus der Chefredaktion Aktuelle Kamera und aus dem Programmbereich Sport galten als »Sonderbestände«. Zum »Sonderbestand Nachrichten« gehörte eine Vielzahl von Einzelbeiträgen der Nachrichtensendungen sowie einige wenige Mitschnitte kompletter Sendungen der »Aktuellen Kamera«. Ein weiterer großer Teil umfasste die aktuellpolitische Berichterstattung von Großereignissen.¹⁰ Der »Sonderbestand Sport« enthielt ebenfalls eine Vielzahl von Einzelsujets insbesondere aus Magazinsendungen der Sportredaktion. Hinzu kamen Sportlerporträts und Sportreportagen sowie zahlreiche Aufzeichnungen von Sportereignissen. Besondere Teilbestände der Eigenüberlieferung bildeten unter anderem der »Umlaufbestand« mit Sende- und Arbeitsbändern aller Programmbereiche sowie die »Westaufzeichnung« mit Mitschnitten von Sendungen bundesdeutscher Fernsehstationen durch die »Arbeitsgruppe Schnitzler« bzw. »TV Spektrum«.

Im Auftrag der neuen Bundesländer verwaltete das DRA ab 1992 – zunächst treuhändisch – die Bestände aus den DDR-Medien. Nach einer Übergangsphase der Sichtung und Sicherung übertrugen diese Länder dem DRA schließlich die Verantwortung für dieses Programmvermögen. Daraufhin etablierte das DRA 1994 einen zweiten Standort, der zunächst in Berlin angesiedelt war und sich seit dem Jahr 2000 in Potsdam-Babelsberg befindet. Sichtung, Bewertung und Sicherung des Programmvermögens des DDR-Fernsehens mündeten einerseits in Maßnahmen zur Bestandsabgrenzung. Damit verbunden war in der ersten Hälfte der 1990er Jahre

eine Übergabe der »Westaufzeichnung« des DDR-Fernsehens an die Programmarchive jener öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten von ARD und ZDF, die die mitgeschnittenen Sendungen seinerzeit produziert hatten. Andererseits entwickelte das DRA intensive Aktivitäten zur Bestandsergänzung mit dem Ziel, Überlieferungslücken im Bereich der Eigen-, Co- und Auftragsproduktionen des DDR-Fernsehens zu schließen. In diesem Zusammenhang kam es zwischen 1995 und 2000 zu zahlreichen Übernahmen von »Ostaufzeichnungen« verschiedener Bestandsbildner.¹¹ Die Identifizierung der Mitschnitte und Bewertung ihrer Archivwürdigkeit durch Bestandsabgleich und Langzeitsicherung erstreckte sich über einen Gesamtzeitraum von zehn Jahren. In ihrem Ergebnis wurde die »Ostaufzeichnung« im DRA auf jene Sendungen und Beiträge reduziert, die in der Eigenüberlieferung des DDR-Fernsehens nicht vorhanden waren.

Die »Westaufzeichnungen« in der DDR

In der DDR wurden Programme von ARD und ZDF durch das DDR-Fernsehen selbst sowie durch das Ministerium für Staatssicherheit (MfS) aufgezeichnet. In beiden Fällen entstand die »Westaufzeichnung« als Teil der Auseinandersetzung mit dem politischen Gegner, wobei sie beim DDR-Fernsehen primär rundfunkpropagandistischen Zwecken diente, während für das MfS die operative Feindbeobachtung im Mittelpunkt stand.

⁹ Zur aktuellen Fassung dieser Selbstverpflichtung vgl.: Freiwillige Selbstverpflichtung der in der ARD zusammengeschlossenen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland, der Deutschen Welle und des ZDF vom 1. August 2004 zur Umsetzung des Zusatzprotokolls »Schutz von Fernsehproduktionen« zur »Europäischen Konvention über den Schutz des audiovisuellen Erbes« des Europarats vom 8. November 2001. Diese unveröffentlichte Selbstverpflichtung basiert auf: European Convention for the protection of the Audiovisual Heritage and its Protocol, on the protection of Television Productions. Council of Europe, European Treaty Series No. 183, 184, 8.11.2001.

¹⁰ Hinweise zur Überlieferungslage der Aktuellen Kamera und eine Auflistung der 1991 knapp 240 überlieferten Sendemitschnitte bietet Jürgen Bewilogua: Die »Aktuelle Kamera«: Zur Archivlage und Archivierungsgeschichte des »Staatsanzeigers« der ehemaligen DDR. In: Peter Ludes (Hrsg.): Fernsehnachrichtenarchive in den USA und in der Bundesrepublik (= Arbeitshefte Bildschirmmedien, Nr. 36). Universität-Gesamthochschule Siegen 1993, H. 3, S. 13–34.

¹¹ Allerdings fanden 2001–2004 noch kleinere Nachlieferungen statt. Zudem übernahm das DRA im Frühjahr 2005 die »Ostaufzeichnung« Hörfunk des Gesamtdeutschen Instituts vom Bundesarchiv, in der sich auch Tonmitschnitte von Sendungen des DDR-Fernsehens befinden. Hier könnte eine Aufarbeitung noch Überlieferungszuwachs bringen. Das gleiche gilt für die »Ostaufzeichnung« des RIAS, deren Übernahme dem DRA im Frühjahr 2005 von DeutschlandRadio Kultur angeboten wurde.

Im DDR-Fernsehen wurden täglich Programme von ARD und ZDF vor allem für die Sendereihe »Der schwarze Kanal« mitgezeichnet und von der Arbeitsgruppe Schnitzlers redaktionsintern archiviert.¹² Diese Programm Mitschnitte sowie schriftliche Unterlagen zur »Westaufzeichnung« betrafen insbesondere die Tagesnachrichten von ARD und ZDF sowie Sendungen der Fernsehpublizistik. Immerhin 19% der Aufzeichnungen der Jahre 1965–1977 erwiesen sich als Unikate und trugen dazu bei, zahlreiche Lücken in der Überlieferung der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten aus den 1960er und 1970er Jahren zu schließen. Neben Nachrichtensendungen wie der »Tagesschau«, der »Abendschau« und »heute« sind zahlreiche Ausgaben aktuell-politischer Sendereien wie die »Bonner Perspektiven«, der »Bericht aus Bonn« und »Der internationale Frühschoppen« zu erwähnen. Darüber hinaus konnte die Überlieferungslage im Bereich der politischen Magazine deutlich verbessert werden – darunter sowohl Sendereien zur deutsch-deutschen Problematik wie »Kennzeichen D«, »drüben« und zur Auslandsberichterstattung wie »Auslandsjournal« und »Weltspiegel« als auch Sendereien wie »Panorama« und »Report«. Schließlich ist auf eine Vielzahl von Reportagen zu verweisen, die in der ersten Hälfte der 1990er Jahre durch die ARD- und ZDF-Programmarchive vom DRA übernommen wurden.¹³

Demgegenüber waren die Mitschnitte »gegnerischer Funkmedien« durch das Ministerium für Staatssicherheit weniger geeignet, Überlieferungslücken im Bestand der Programmarchive zu schließen. Die Programme waren überwiegend durch die Zentrale Auswertungs- und Informationsgruppe (ZAIG), vereinzelt auch durch die HA XXII (Terrorabwehr) und die MfS-Bezirksverwaltungen in Berlin und Gera aufgezeichnet worden. Sie betreffen den Zeitraum 1978–1990. Zwar zählen Fernsehmagazine der ARD und des ZDF wie »Report«, »Panorama«, »ZDF-Magazin«, »Kennzeichen D« und »Tele-Illustrierte« zu den aufgezeichneten Programmen. Der überwiegende Teil der Ergebnisse der Beobachtung »gegnerischer Funkmedien« durch das MfS besteht jedoch aus Montagen themenbezogener Ausschnitte aus ARD- und ZDF-Sendungen, die »nach MfS-spezifischen Aufzeichnungskriterien (...) und operativen Erfordernissen« mitgeschnitten wurden.¹⁴ Diese Mitschnitte erstrecken sich auf einen Zeitraum, der in den Programmarchiven der Rundfunkanstalten relativ umfassend überliefert ist. Außerdem zeichnete das MfS nicht mit professionellen technischen Standards auf.¹⁵ Die Qualität der überlieferten Mitschnitte ist inzwischen sehr mangelhaft, selbst Bild- und Tonauflosung treten ein. Eine Sachaktenerhellung bei der Bundesbeauftragten für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen DDR

verzeichnet diese Aufnahmen in der Regel nach Produzenten, Sendungstiteln und Ausstrahlungsdaten und macht sie so recherchierbar.

Die »Ostaufzeichnungen« in der Bundesrepublik Deutschland

Programme des »Ostfernsehens« wurden in der Bundesrepublik von verschiedenen Institutionen aus politischen und propagandistischen Gründen sowie aus rundfunkjournalistischen Erfordernissen aufgezeichnet. Für die Überlieferung des DDR-Fernsehens von besonderer Bedeutung sind die Mitschnitte des Gesamtdeutschen Instituts und die Aufnahmen verschiedener öffentlich-rechtlicher Rundfunkanstalten der ARD, des ZDF sowie des DDR-Studios, das die ARD in Ostberlin unterhielt. Das Gesamtdeutsche Institut nahm 1969 offiziell seine Arbeit auf.¹⁶ Zu seinen Vorläufern gehörte der »Verein zur Förderung der Wiedervereinigung Deutschlands« (VFWD), dessen Film-, Bild- und Tonbandstelle die Aufzeichnung und inhaltliche Auswertung verantwortete.

Das Gesamtdeutsche Institut und seine Vorläufer ließen die Programme der DDR-Medien systematisch vom Bundespresseamt in seiner Außenstelle Hannover aufzeichnen. Die Sendungen des DDR-Fernsehens wurden seit den 1960er Jahren mit einer elektronischen Kamera vom Bildschirm abgefilmt und seit den 1980er Jahren in der Regel mit U-Matic-Videorecordern aufgezeichnet. Das Institut archivierte die Mitschnitte und wertete sie inhaltlich aus. Außerdem stellte es die Aufzeichnungen und Ergebnisse seiner schriftlichen Auswertung

12 »Die »Arbeitsgruppe Schnitzler« war Mitte der 1980er Jahre in »TV Spektrum« umbenannt worden. 1993 ergab die Zwischenbilanz der Sichtung und Sicherung der »Westaufzeichnung« einen Archivbestand von zirka 89.000 Filmbüchsen aus dem Zeitraum Januar 1965 bis August 1977. Es handelte sich überwiegend um 16mm-Filme in schwarz/weiß mit Magnetton-Randspur in 120m-Büchsen, mitunter auch in 360m-Büchsen. Vgl. Handakten DRA. Potsdam-Babelsberg.

13 Es erfolgte die Abgabe von insgesamt 16.950 Filmbüchsen. An den NDR gingen 8.851 Büchsen (»Tagesschau«) und 5.331 Büchsen (»Weltspiegel«, »Wochenspiegel«, »Abendschau«, »Panorama«); an den WDR 1.756 Büchsen (»Weltspiegel«, »Monitor«, »Bericht aus Bonn«, »Der internationale Frühschoppen«); an den SWF 401 (Report); an das ZDF 250 (»Auslandsjournal«, »drüben«, »Kennzeichen D«, »ZDF-Magazin«, »Aspekte«, »Drehscheibe«, »heute«, »Bonner Perspektiven«); an den BR 226 (»Weltspiegel« und Reportagen); an den HR 87 (»Titel-Thesen-Temperamente«); an den SFB 31 (»Berliner Abendschau«). Vgl. Handakten DRA. Potsdam-Babelsberg.

14 Schriftliche Auskunft der BStU Berlin an das DRA Potsdam-Babelsberg vom 24.5.2005.

15 Überliefert sind insgesamt 1.073 Videokassetten der Standards VHS (zirka 50%), VCR (zirka 30%), LVC und S 2000 (zirka 20 %).

16 Vgl. Gisela Rüß: Anatomie einer politischen Verwaltung. Das Bundesministerium für gesamtdeutsche Fragen – innerdeutsche Beziehungen 1949–1970. München 1973, S. 73–82.

für wissenschaftliche Fragestellungen bzw. für Vorführungen im Rahmen der politischen Bildungsarbeit zur Verfügung. In den 1980er Jahren verzichtete das Gesamtdeutsche Institut auf eine eigene inhaltliche Auswertung von Nachrichtensendungen und übernahm stattdessen inhaltliche Transkriptionen des Bundespresseamtes. Schließlich übergab das Gesamtdeutsche Institut im September 1989 große Teile seiner filmischen Überlieferung dieser »Ostaufzeichnungen« auf der Grundlage des Bundesarchivgesetzes als Belegkopien an das Filmarchiv des Bundesarchivs in Koblenz. Die Einlagerung erfolgte im ehemaligen Nitrofilmager der Taunus-Film GmbH in Wiesbaden. Von dort gelangten die Filme im Herbst 1995 in das DRA nach Potsdam. Die im Gesamtdeutschen Institut verbliebenen Archivkopien der Filmaufzeichnungen sowie die U-Matic-Videokassetten wurden 1998 von der Bundeszentrale für politische Bildung in Bonn, die seinerzeit das Archiv des Gesamtdeutschen Instituts aufgenommen hatte, ebenfalls an das DRA abgegeben.¹⁷

Die Überlieferung von Mitschnitten des DDR-Fernsehprogramms aus dem Gesamtdeutschen Institut setzt im Februar 1960 ein und endet im November 1991 – wenige Tage vor Abschaltung der so genannten Nachfolge-»Einrichtung« des Deutschen Fernsehfunks. Aufgezeichnet wurden insbesondere Sendungen der politischen Publizistik aus dem Zeitraum vom September 1965 bis September 1984 in schwarz/weiß und aus dem Zeitraum vom Februar 1980 bis November 1991 in Farbe. Gleichfalls farbig wurde die Nachrichtensendung »Aktuelle Kamera« nahezu täglich im Zeitraum August 1983 bis April 1991 mitgezeichnet. Aus den 1960er und 1970er Jahren sind hingegen vom Gesamtdeutschen Institut keine Mitschnitte kompletter Sendungen der »Aktuellen Kamera« und nur vergleichsweise wenige Aufzeichnungen von Einzelbeiträgen dieser Nachrichtensendung bekannt. Herausragende Bedeutung innerhalb der überlieferten publizistischen Sendereihen haben die Mitschnitte von »Der schwarze Kanal«, von Gesprächssendungen wie »Fernsehpressekonferenz«, »Treffpunkt Berlin«, »Das Professorenkollegium tagt« und »Sonntagsgespräch des Deutschlandsenders«. Zahlreiche Mitschnitte sind von den Fernsehmagazinen »Prisma«, »Objektiv« und »Radar« sowie vom »Kulturmagazin« überliefert. Sie sind wie die Sendungsmitschnitte der »Aktuellen Kamera« von großem Wert, weil von diesen Sendereihen in der Eigenüberlieferung des DDR-Fernsehens nahezu nur Einzelbeiträge archiviert wurden.

Inhaltlich ist für diese Zeit auch eine große Anzahl von Sendungen zu den Themen Erziehung, Bildung und zwischenmenschliche Beziehungen signifikant, wie die Mitschnitte der Sendereihen »Antworten«,

»Elternsprechstunde«, »Von Pädagogen – Für Pädagogen« und »Sie und Er und tausend Fragen« belegen. Auch Sendungen des Schulfernsehens – hier vornehmlich für die Unterrichtsfächer Staatsbürgerkunde, Geschichte und Heimatkunde – sind in größerem Umfang durch diese »Ostaufzeichnung« überliefert. In geringerem Umfang befinden sich unter den Aufzeichnungen aus dem Zeitraum 1965–1991 auch Sendungen der Programmbereiche Kinder und Jugend sowie Unterhaltung.

Die schriftlichen Unterlagen mit Sendedaten und Inhaltsangaben, die zu den audiovisuellen Aufzeichnungen des Gesamtdeutschen Instituts überliefert wurden, erleichterten im DRA den Bestandsabgleich. Sie wurden im Zuge der Bearbeitung der »Ostaufzeichnung« in die Referenzdatenbank Fernsehen des DRA eingegeben. Noch heute erlauben die damals erfassten Daten einen hinreichenden inhaltlichen Zugang zu den dauerhaft gesicherten Sendungen und Beiträgen aus der »Ostaufzeichnung« des Gesamtdeutschen Instituts. Erst 2003 wurde im DRA bekannt, dass als »Ostaufzeichnung« des Gesamtdeutschen Instituts auch zirka 16.000 Tonmitschnitte von DDR-Hörfunkprogrammen und von DDR-Fernsehsendungen überliefert sind. Die Überlieferung setzt im August 1947 ein und betrifft überwiegend die Jahre 1957 bis 1971. Alle Dokumente gelangten im Frühjahr 2005 über das Bundesarchiv in das DRA. Obwohl eine verlässliche Aussage zum Wert dieses Bestandes noch nicht getroffen werden kann, ist bereits jetzt absehbar, dass diese Tonmitschnitte für die Schließung von Überlieferungslücken im DDR-Fernsehprogramm nur noch eine nachgeordnete Bedeutung haben werden. Sie können allerdings dazu beitragen, bisher stumm überliefertes Bildmaterial um die Sendetöne zu ergänzen.

In der zweiten Hälfte der 1950er Jahre hatten sowohl der NDR als auch der Sender Freies Berlin mit der Aufzeichnung von DDR-Fernsehsendungen für ihre eigenen Programmzwecke begonnen, wobei der SFB zwischenzeitlich auch die Firma German Television-News (GTN) mit dem Abfilmen der Sendungen beauftragt hatte. Ziel der Mitschnitte war die Unterstützung von Sendungen, die dem gesamtdeutschen Charakter der ARD-Fernsehprogrammarbeit jener Jahre entsprachen. Zahlreiche Sendungen waren anfänglich direkt an die Zuschauer in der DDR im Sinne einer Gegeninformation gerichtet.

¹⁷ Übernahme von zirka 10.000 Büchsen Film – überwiegend 16mm-Positiv-Film in schwarz/weiß mit Lichtton-Randspur, teilweise auch 16mm-Negativ-Film, in 360m-Büchsen bzw. Filmkartons und ca. 8.700 U-Matic-Videokassetten in Farbe. Vgl. Handakten DRA. Potsdam-Babelsberg.

Darüber hinaus sollten den Zuschauern in der Bundesrepublik Informationen über und aus der DDR vermittelt werden. Nach dem Bau der Berliner Mauer 1961 bündelten die ARD-Rundfunkanstalten ihre Interessen und Aktivitäten hinsichtlich der systematischen Mitschnitte des DDR-Fernsehprogramms. 1962 nahm die Ost-West-Gemeinschaftsredaktion von NDR, SFB und WDR ihre Tätigkeit auf. Sie war beim NDR in Hamburg angesiedelt, begann im Juni 1963 systematisch mit Mitschnitten der DDR-Fernsehprogramme und belieferte die drei finanzierenden Rundfunkanstalten bis 1970 regelmäßig mit Filmkopien und Inhaltsangaben der Aufzeichnungen. Der SFB übernahm die Erstellung von Findkarteien anhand der schriftlichen Inhaltsangaben des NDR.¹⁸

Die Bedeutung der »Ostaufzeichnung« von DDR-Fernsehsendungen für die Programmarbeit der ARD-Rundfunkanstalten ließ Anfang der 1970er Jahre offensichtlich nach. Die Mitschnitte wurden eingestellt – möglicherweise auch infolge des beginnenden Entspannungsprozesses, der eine, wenn auch stark beschränkte ARD-Berichterstattung aus der DDR erlaubte. Nachdem der NDR seinen Bestand aus den Jahren 1958 bis 1971 bereits 1972/73 einer grundlegenden Bewertung unterzogen hatte, gab der SFB seine Filmkopien der »Ostaufzeichnung« im Jahr 1977 als zeithistorisch bedeutsames audiovisuelles Material an das Filmarchiv des Bundesarchivs ab.



Abb. 2:
Sendelogo
Tele-Studio-West
Quelle:
DRA/Screenshot

Von dort gelangten die Mitschnitte 1995, einschließlich einiger Ordner mit schriftlichen Inhaltsangaben, in das DRA.¹⁹ Die »Ostaufzeichnung« von NDR und SFB setzte zwar früher ein als die Überlieferung des Gesamtdeutschen Instituts, hat aber eine schlechtere technische Qualität als diese. Überliefert sind Sendungen aus dem Zeitraum Oktober 1957 bis November 1970, die in schwarz/weiß ebenfalls mittels einer elektronischen Kamera vom Bildschirm abgefilmt wurden. Ihr Schwerpunkt sind die Nachrichten der »Aktuellen Kamera« in Form komplett überlieferter Sendungen aus dem Zeitraum von Juli 1958 bis Januar 1968. Wie das Gesamtdeutsche Institut, so hatten auch die ARD-Rundfunkanstalten zahlreiche Sendungen von »Der schwarze Kanal«, »Sonntagsgespräch des Deutschlandsenders« und »Treffpunkt Berlin« aufgezeichnet. Hinzu kam eine umfangreiche Überlieferung aktuell-politischer Sendereihen wie

»Im Blickpunkt«, »Tele-Studio West«, »Tele-BZ« und der »Sendung von und mit der KPD«.

Komplettaufzeichnungen der politischen Magazine »Prisma« und »Objektiv« aus den Anfangsjahren des Bestehens dieser Sendereihen bilden einen weiteren Überlieferungsschwerpunkt der »Ostaufzeichnung« von NDR und SFB. Darüber hinaus fallen wiederum Aufzeichnungen von Programmen auf, die die junge Generation betreffen – von der Kindersendung »Bei Professor Flimmrich«, über die Sendungen der »Jugendwelle Berlin«, bis zu einer Sendereihe für Eltern namens »Fragen, die Dein Kind Dir stellt«. Auch sind Unterhaltungssendungen durch NDR und SFB etwas zahlreicher überliefert. Zu nennen wären hier unter anderem die Sendereihen »Rendezvous am Wochenende«, »Schlager einer großen [bzw. kleinen] Stadt«, »Amiga Cocktail« und »Unterwegs zwischen Warnow und Werra«. Zum Zeitpunkt der Übernahme der »Ostaufzeichnung« von NDR und SFB durch das DRA befanden sich die Mitschnitte in einem sehr schlechten physischen Zustand. Sie konnten nur mit erheblichem Aufwand identifiziert und gesichert werden. Alle archivwürdigen Mitschnitte aus dieser »Ostaufzeichnung« sind mit Sendetiteln und Sendedaten in der Referenzdatenbank Fernsehen des DRA erfasst. Ein darüber hinausgehender inhaltlicher Zugriff ist auf die Sendereihe »Im Blickpunkt« und »Treffpunkt Berlin« möglich, deren Sendungen mittlerweile gesichtet und inhaltlich erschlossen worden sind.

Aus der Tätigkeit des ARD-Büros in der Ostberliner Schadowstraße sind ebenfalls »Ostaufzeichnungen« überliefert. Sie wurden dem DRA im Jahr 2000 vom Hauptstadtstudio der ARD übergeben.²⁰ Insbesondere die Mitschnitte der DDR-Fernsehberichterstat-

18 Ob und in welchem Umfang die WDR-Kopien dieser »Ostaufzeichnung« überliefert sind, konnte noch nicht recherchiert werden. Sicher ist, dass Teile von »Ostmitschnitten« Mitte der 1960er Jahre in die vom WDR produzierte und archivierte Sendereihe »Die sogenannte DDR« einfließen.

19 Nach Aussage des Leiters der NDR-Archive im Mai 2005 hatte der NDR seine überlieferten Aufzeichnungen seinerzeit dem SFB übergeben, von wo sie in das Filmarchiv des Bundesarchivs gelangten. Vgl. auch Jürgen Bewilogua (Anm. 10), S. 19–20. Das DRA übernahm vom Filmarchiv des Bundesarchivs zirka 9.000 Büchsen 16mm-Positiv-Film in schwarz/weiß mit separatem Magnetton in 360m-Büchsen, davon zirka 30% mit Schimmelbefall. Der überwiegende Teil hatte SFB-Signaturen. Die meisten Mitschnitte, die eindeutig als Filmbüchsen vom NDR identifiziert werden konnten, waren auch in der SFB-Überlieferung vorhanden. Der Nutzen der zugleich übernommenen schriftlichen Unterlagen mit Inhaltsangaben für eine Identifizierung des Materials war relativ gering, da die Findkartei(en) offenbar nicht mehr existierte(n). Vgl. Handakten DRA. Potsdam-Babelsberg.

20 Übernahme von zirka 1.650 Kassetten, davon zirka 35% U-Matic- und zirka 65% Betacam-Videokassetten. Vgl. Handakten DRA. Potsdam-Babelsberg.

tung über die Tagungen der Volkskammer der DDR von November 1989 bis Oktober 1990 schlossen Lücken in der Eigenüberlieferung des Fernsehens. Auch die Sendemitschnitte der »Aktuellen Kamera« aus dem Zeitraum von März 1986 bis April 1990 waren von hohem Wert, weil sie auf Betacam-Videokassetten in Farbe vorlagen und damit eine bessere technische Qualität als die U-Matic-Überlieferung aus dem Gesamtdeutschen Institut aufwiesen. Hingegen trugen die zahlreichen Aufzeichnungen von DDR-Fernsehsendungen der 1980er Jahre aus anderen Programmbereichen nur in wenigen Fällen dazu bei, Lücken im Hauptbestand der Eigenüberlieferung zu schließen.

Die beim ZDF überlieferten Mitschnitte von Programmen des DDR-Fernsehens erstrecken sich über einen Zeitraum von Oktober 1964 bis Februar 1991, wobei die 1970er Jahre vergleichsweise gering repräsentiert sind. Inhaltlicher Schwerpunkt sind auch hier die Tagesnachrichten der »Aktuellen Kamera«, ergänzt um Sendungen der aktuell-politischen Berichterstattung und um Sendereihen der Fernsehpublizistik wie »Prisma«, »Objektiv« und »Der schwarze Kanal«. Die »Ostaufzeichnung« des ZDF entstand in seinem Berliner Landesstudio.²¹ Eine systematische Aufzeichnung und Archivierung kompletter Sendungen über einen längeren Zeitraum erfolgte durch das ZDF bis zur Mitte der 1980er Jahre eher selten. Im Regelfall wurden Ausschnitte aus Sendungen und einzelne Sendebeiträge auf sogenannten »Sammelträgern« archiviert. Nach dem verheerenden Brand im Studioarchiv Berlin des ZDF im August 1999 war der Verlust von knapp einem Drittel dieser Aufzeichnungen zu beklagen. Zudem hatte die Bildqualität vieler geretteter Mitschnitte durch den Brand und die Löscharbeiten erheblich gelitten. Die Überlieferung befindet sich heute im Studioarchiv des ZDF-Hauptstadtstudios.²² Sie ist seit dem Jahr 2000 dauerhaft gesichert und wurde in der Referenzdatenbank Fernsehen des ZDF anhand schriftlicher Sekundärquellen nachgewiesen.

Besonderheiten, Umfang und Bedeutung des Bestandszuwachses

Durch die »Ostaufzeichnungen« erfuhr die Überlieferung des DDR-Fernsehens einen Bestandszuwachs von nahezu 20%. Insgesamt sind mehr als 12.000 Sendungen, Beiträge und Sujets hinzugekommen, die bis dahin nicht in der Eigenüberlieferung des DDR-Fernsehens zu finden waren.²³ Die »Ostaufzeichnung« setzte im Oktober 1957 ein und endete im November 1991. Differenziert man die Anzahl der Mitschnitte nach den Zeiträumen ihrer Produktion bzw. Erstsendung so ergibt sich in absoluten

und prozentualen Zahlen folgender Überlieferungszuwachs im DRA Potsdam-Babelsberg:

1957–1959: 137 Sendungen, Beiträge, Sujets (7,6%)
1960–1969: 8068 Sendungen, Beiträge, Sujets (47,1%)
1970–1979: 980 Sendungen, Beiträge, Sujets (4,5%)
1980–1989: 2707 Sendungen, Beiträge, Sujets (7,1%)
1990–1991: 757 Sendungen, Beiträge, Sujets (4,0%)

Der überdurchschnittliche Anteil von Mitschnitten der 1960er Jahre lässt sich einerseits mit jener Phase im Kalten Krieg erklären. Denn nach dem Mauerbau standen alle politischen, militärischen und ideologischen Aktivitäten der »gegnerischen« Seite im Fokus intensivster Beobachtung. Was macht die andere Seite? Diese Frage bezog sich auch auf das Fernsehprogramm. Wie könnte dieses »feindliche« Programm die eigenen Zuschauer erreichen? Lassen sich aus dem Programm Rückschlüsse auf veränderte politische Strategien ziehen? Aber auch die generell besser werdenden Aufzeichnungskapazitäten und -bestrebungen der beteiligten Anstalten erklären diese signifikante Zunahme. Auch ohne die oftmals im Zentrum stehenden Mitschnitte der »Aktuellen Kamera« oder des »Schwarzen Kanals« existiert im Gesamtbestand der »Ostaufzeichnungen« noch eine beachtliche Anzahl von Sendungen, die über diese signifikanten politischen Sendungen hinaus mitgeschnitten wurden. Offensichtlich war also das DDR-Fernsehprogramm durchaus in Gänze von Interesse. Die Fokussierung auf politische Formate war dominant, aber nicht absolut. Gerade aus den 1960er Jahren existieren auch Mitschnitte von Unterhaltungssendungen, die in kulturpolitischer und popkultureller Hinsicht interessant sind – wie beispielsweise der letzte »Amiga Cocktail« (17.11.1964), bei dem das Saalpublikum in der Liveübertragung so tobte, dass danach die Sendung aus dem Programm genommen wurde. Künstler, die in dieser Sendung nach dem umjubelten Auftritt der Beatbands auftra-

²¹ Die Zahlen zum Umfang der Überlieferung differieren in den zur Verfügung stehenden Quellen. Heiner Schmitt, langjähriger Leiter der ZDF-Archive, bezifferte sie 1994 in einem Brief an das DRA mit 6.000 Filmbüchsen aus dem Zeitraum 1964–1974. In den Handakten des ZDF-Studioarchivs in Berlin wurde die gesamte ZDF-Ostaufzeichnung im September 1998 mit zirka 2.700 Büchsen 16mm-Positiv-Film mit separatem Magnetton, 980 U-Matic-Videokassetten und 270 1-Zoll-Magnetlaufzeichnungsbändern angegeben.

²² Zirka 2.750 Betacam-Videokassetten und zirka 350 Digitalkassetten des Standards DVC pro 50. Auskunft des Studioarchivs des ZDF-Hauptstadtstudios im Mai 2005.

²³ Zum Recherchezeitpunkt in der Referenzdatenbank Fernsehen am 25. Januar 2007 kann die absolute Größenordnung dieses Zuwachses mit 12.679 angegeben werden. Durch fortlaufenden Bestandsabgleich variiert diese Zahl.

ten, wurden teilweise rüde ausgepiffen.²⁴ Erst durch die Überlieferung als Ostaufzeichnung kann nun diese spektakuläre Sendung wieder wahrgenommen und angeschaut werden. Es sind Mitschnitte von Sendungen vorhanden, die ausschließlich für Zuschauer in der Bundesrepublik gemacht waren, so zum Beispiel die unterhaltsame Quizrevue des DDR-Fernsehens »Reiseziel bleibt ungenannt« (18.9.1965), die lange Zeit nur rudimentär überliefert war. All diese Beispiele verdeutlichen den Wert der »Ostaufzeichnungen«, der inhaltlich und fernsehästhetisch auch über eine politisch fixierte Programmgeschichte durchaus hinausgeht.



Abb. 3: *Amiga Cocktail* vom 17.11.1964. Schlagersängerin Vanna Olivieri singt gegen das Publikum, das Hemmann-Quintett begeistert mit *Beathrythmen*. Quelle: DRA/Winkler

Große Überlieferungslücken der 1960er Jahre konnten im Bereich nonfiktionaler Sendeformen mit Hilfe der »Ostaufzeichnung« geschlossen werden, während dies für die 1970er Jahre nur teilweise zutrifft. Insbesondere die »Aktuelle Kamera« ist zwischen 1969 und 1982 nach wie vor nur im Ausnahmefall als komplette Sendung überliefert. Für die 1980er Jahre bedeutete die »Ostaufzeichnung« vor allem insofern einen Bestandszuwachs, als vom DDR-Fernsehen überlieferte Einzelbeiträge der Fernsehpublizistik um komplette Sendemitschnitte ergänzt werden konnten. Die Überlieferung aus der Zeit des politischen Umbruchs in der DDR konnte durch die »Ostaufzeichnung« ebenfalls in größerem Umfang ergänzt werden. (siehe Tabelle 1 am Ende des Textes)

Technisch gesehen bleibt insbesondere die Wiedergabequalität der »Ostaufzeichnung« bis in die 1970er Jahre infolge des eingesetzten Aufzeichnungsverfahrens weit hinter der Eigenüberlieferung des DDR-Fernsehens zurück. Darüber hinaus liegen alle Mitschnitte auf Film selbst dann in schwarz/weiß vor, wenn die Sendung vom DDR-Fernsehen in Farbe ausgestrahlt worden war. Der Grund dafür waren technische bzw. finanzielle Schwierigkeiten einer Transcodierung von SECAM auf die PAL-Farbfernsehnorm. Dies muss bei einer

quellenkritischen Analyse der Materialien berücksichtigt werden. Der Quellenwert der Überlieferung in Gänze wird dadurch nicht geschmälert.

Die gesamte Überlieferung des DDR-Fernsehens unterliegt nach wie vor einem starken Nutzungsinteresse, nicht nur von Forschungsinstituten und kulturellen Einrichtungen, sondern auch der elektronischen Medien. Ausschnitte und komplette Sendungen werden vom DRA durch Programm produzierende Bereiche der Rundfunkanstalten einerseits und durch kommerziell agierende Produktionsfirmen und Fernsehsender andererseits angefordert. Der Wert der »Westaufzeichnungen« und »Ostaufzeichnungen« als historische Quelle ist immer dann besonders hoch einzuschätzen, wenn komplette Sendungen mitgeschnitten wurden und heute noch überliefert sind. Von der Deutschen Forschungsgemeinschaft finanzierte Forschungsverbände wie der »Sonderforschungsbereich Bildschirmmedien« an der Universität/Gesamthochschule Siegen in den Jahren 1986 bis 2000 und das seit 2001 an mehreren deutschen Universitäten und Hochschulen arbeitende DFG-Projekt zur »Programmgeschichte des DDR-Fernsehens« profitierten und profitieren von diesem Zuwachs an audiovisueller Überlieferung. Die Rekonstruktion und Analyse der deutsch-deutschen Programmgeschichte wird durch diese Aufzeichnungen erheblich vorangebracht. Im Vergleich zu Medienarchiven anderer Länder ist der Bestand des DRA nahezu einmalig, dokumentiert er doch in einer geschlossenen Weise ein staatlich gelenktes Mediensystem von seiner Entstehung bis zu seinem Untergang. Die verloren geglaubten Mitschnitte früher Livesendungen stellen hierbei eine Besonderheit dar, deren weitere Analyse und Erforschung eine lohnenswerte Aufgabe darstellt, die von hohem medienwissenschaftlichen sowie dokumentarischen Interesse ist.

²⁴ Vgl. Uwe Breitenborn: *Wie lachte der Bär? Systematik, Funktionalität und thematische Segmentierung von unterhaltenden nonfiktionalen Programmformen im Deutschen Fernsehfunks bis 1969*. Berlin 2003, S. 243f.

Sendereihe	Zeitraum	Sendungen	in %
Aktuelle Kamera / Aktuell	07/1958–04/1991	5450	78%
Antworten	07/1972–09/1982	25	71%
Bei Professor Flimrich	06/1961–05/1976	9	7%
Elternsprechstunde	02/1970–04/1987	46	85%
Fernsehpressekonferenz	02/1963–12/1983	41	80%
Im Blickpunkt	08/1961–08/1968	1300	96%
Jugendwelle Berlin	01/1965–04/1966	34	100%
Kulturmagazin	02/1976–02/1982	100	28%
Objektiv	02/1965–02/1990	65	73%
Prisma	04/1963–08/1990	250	90%
Das Professorenkollegium tagt	12/1968–12/1989	42	89%
Radar	10/1979–10/1989	31	52%
Rendezvous am Wochenende'	05/1961–03/1965	38	97%
Der schwarze Kanal	03/1960–09/1989	365	91%
Sendung von und mit der KPD	11/1962–01/1967	21	100%
Sie und er und tausend Fragen	08/1974–11/1983	10	67%
Sonntagsgespräch des Deutschlandsenders	12/1963–11/1971	150	98%
Tagungen der Volkskammer der DDR	09/1960–10/1990	100	61%
Tele-BZ	12/1960–03/1968	150	69%
Tele-Studio-West	02/1958–02/1965	150	79%
Treffpunkt Berlin	10/1957–12/1976	310	96%
Unterwegs zwischen Warnow und Werra	04/1963–04/1964	6	60%

Tabelle 1: Überlieferungszuwachs am Beispiel einzelner Sendereien durch Ostaufzeichnungen

Die Tabelle (Stand: 31.5.2005) bietet einen Überblick über Zeitraum und Anzahl der Sendungen ausgewählter Sendereien innerhalb der »Ostaufzeichnung« sowie über deren Anteil an der im DRA archivierten Gesamtüberlieferung. Zahlenangaben größer als 100 wurden gerundet, überlieferte Einzelbeiträge und Sujets wurden nicht berücksichtigt. Referenzdatenbank Fernsehen des DRA Potsdam-Babelsberg.

Forum

Die Rede vom »Public Value« ist aktuell, brisant, und sie berührt die Grundlagen des nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs geschaffenen öffentlich-rechtlichen Rundfunksystems. Mehr als ein halbes Jahrhundert nach dessen Implementierung in den drei westlichen Besatzungszonen steht dieses Organisationsmodell gegenwärtig vor großen Herausforderungen. Uwe Hasebrink, Direktor des Hans-Bredow-Instituts für Medienforschung in Hamburg, sprach auf den Münchner Medientagen im vergangenen Oktober eine Keynote zur Diskussionsveranstaltung »Public Value – im Dienst der Bürger. Der Beitrag des öffentlich-rechtlichen Rundfunks zur gesellschaftlichen Wertschöpfung in Europa«. Für »Rundfunk und Geschichte« setzt er sich mit den theoretischen Hintergründen sowie mit den praktischen Problemen auseinander, die sich bei der Umsetzung von »Public Value« im institutionellen Alltag ergeben. Um dieses Konzept aus dem Kontext der spezifisch britischen Situation auf die Gegebenheiten in anderen Ländern zu übertragen und es sowohl praktisch als auch theoretisch fruchtbar zu machen, gilt es, die Auseinandersetzung sorgfältig und informiert zu führen. »Rundfunk und Geschichte« lädt mit dem nachfolgenden Beitrag dazu ein. [Redaktion]

»Public Value«: Leitbegriff oder Nebelkerze in der Diskussion um den öffentlich-rechtlichen Rundfunk?

Seit die BBC 2004 mit ihrem »Building Public Value«-Papier ihre künftige Stellung in digitalisierten Medienumgebungen umschrieb,¹ machte das Konzept Furore. Kaum eine Diskussion über die Zukunft des öffentlich-rechtlichen Rundfunks kommt seither ohne einen Verweis auf diese offenbar konsensfähig klingende Formel aus. In der Tat ist Public Value ein viel versprechender Begriff, eine »klingende Münze« in der Diskussion um die Präzisierung der Rolle des öffentlich-rechtlichen Rundfunks. Allerdings wird diese Münze mittlerweile so vielfältig verwendet, dass sie sich offenbar als Argument zur Stützung ganz unterschiedlicher Positionen gebrauchen lässt – und entsprechend an Wert verliert bzw. die Diskussion vernebelt. Das wäre schade, denn neben seiner Relevanz für Rundfunkpraxis und Medienpolitik bietet das Konzept des Public Value auch für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Rolle und den Leistungen des öffentlich-rechtlichen Rundfunks großes Potenzial.

Dieses ergibt sich daraus, dass das Konzept des Public Value zwar in seinen Ursprüngen wirtschaftswissenschaftlich verankert ist und entsprechend auch

öffentlich-rechtliche Rundfunkveranstalter als Wettbewerber ansieht, die sich auf den Medienmärkten behaupten müssen, dass es aber durch die starke Betonung der Idee der »Koproduktion« von Anbietern und Nutzern auch zahlreiche Anknüpfungspunkte für kommunikations- und medienwissenschaftliches Denken und damit wiederum auch für konstruktive Anstöße für die Medienpolitik bietet. Solche Anstöße sind derzeit wieder besonders gefragt, weil die Medienentwicklung den öffentlich-rechtlichen Rundfunk vor neue Herausforderungen stellt – etwa im Hinblick auf die Aktivitäten im Bereich der neuen Dienste, die in die Diskussion geratenen Grundlagen der Gebührenfinanzierung oder die diversen Konflikte mit den Prinzipien der Europäischen Union. In dem genannten programmatischen Papier der BBC von 2004 hieß es dazu sinngemäß: Angesichts der aktuellen Veränderungen der Medienumgebungen muss sich der Public Service-Rundfunk radikal ändern, um weiterhin seine ursprünglichen Aufgaben für die öffentliche Kommunikation erfüllen zu können.

Aus der Sicht der BBC kann das Konzept des Public Value eine Hilfe sein, um diesen Herausforderungen zu begegnen. Mit der entsprechenden Programmatik ist es der BBC gelungen, den Diskussionsprozess über die neue Royal Charter, die für die nächsten zehn Jahre die rechtliche Grundlage für die Tätigkeit der BBC bilden wird, maßgeblich mitzuprägen.² Um das Konzept aus dem Kontext der spezifisch britischen Situation auf die Gegebenheiten in anderen Ländern zu übertragen und es sowohl praktisch als auch theoretisch fruchtbar zu machen, bedarf es einer sorgfältigen und informierten Auseinandersetzung mit den theoretischen Hintergründen wie auch mit den praktischen Problemen, die sich bei der Umsetzung im institutionellen Alltag ergeben.³ Dazu sollen die folgenden Überlegungen einen Beitrag leisten.

1 BBC: Building Public Value. Renewing the BBC for a Digital World. London, Juni 2004. – Vgl. die Pressemeldung dazu: http://www.bbc.co.uk/pressoffice/pressreleases/stories/2004/06_june/29/bpv.shtml; letzter Zugriff: 19.3.2007.

2 Siehe dazu ausführlich Runar Woldt: Der Wert des öffentlich-rechtlichen Rundfunks in der digitalen Ära. Neue Royal Charter für die BBC. In: Media Perspektiven, H 12, 2006, S. 598–606.

3 Siehe dazu Richard Collins: The BBC and »Public Value«. In: Medien und Kommunikationswissenschaft 55(2007), H. 2, 2007 (im Erscheinen).

Begriffliche Annäherungen

Wie so oft bei der Übertragung englischsprachiger Begriffe erweist sich die direkte deutsche Übersetzung als spröde, zuweilen ist sie mit ganz gegensätzlichen Konnotationen verbunden. So klingt etwa Public Service auch in deutschsprachigen Diskussionen weitaus positiver und emphatischer als »öffentlicher Dienst« oder gar »öffentlich-rechtlicher Rundfunk«. Versucht man Public Value zu übersetzen, führt die direkte Übersetzung nicht viel weiter. Die Mehrdeutigkeit des Begriffs wird schon in den beiden folgenden plausiblen Interpretationen deutlich, wonach Public Value das sei, was die Öffentlichkeit schätzt (what the public values) – oder das, was für die Öffentlichkeit gut ist (what is good for the public). Wie schon die bekannte Gegenüberstellung von »public interest«, dem öffentlichen Interesse, und »interest of the public«, dem Interesse der Öffentlichkeit,⁴ verweist auch diese Unterscheidung auf zwei grundsätzlich verschiedene Konzeptionen, wie öffentlich-rechtlicher Rundfunk an die Gesellschaft zurück zu binden sei. Stehen bei der ersten Option die Präferenzen der Mediennutzer im Vordergrund, die möglichst gut zu erfüllen sind, so hebt die zweite Option hervor, dass es für den Rundfunk über individuelle Präferenzen hinausgehende gesellschaftliche Aufgaben und Funktionen gibt. Eine Kompromissformel, die diesen vermeintlichen Widerspruch aufzulösen versucht, stellt der in der deutschen Diskussion verwendete Begriff »Mehrwert für Alle« dar.⁵ Deutlich wird jedoch angesichts dieser verschiedenen Bedeutungsfacetten, dass der Begriff allein noch keine hinreichende Programmatik in sich trägt. Eine solche wird erst erkennbar, wenn die Wurzeln des Begriffs in der wissenschaftlichen Diskussion berücksichtigt werden.

Theoretische Ausgangspunkte

In Anlehnung an die ausführliche Diskussion von Richard Collins⁶ kann der Ursprung des Konzepts, wie es heute verwendet wird, in der Arbeit des Wirtschaftswissenschaftlers Mark Moore gesehen werden, der sich in seiner 1995 erschienen Studie »Creating Public Value« mit Managementstrategien öffentlicher Einrichtungen auseinander gesetzt hat.⁷ Unter Public Value-Management verstand er ein Verfahren, mit dem Anbieter und Nutzer gemeinsam daran arbeiten, öffentliche Ziele zu erreichen (»co-production«), und das zugleich wettbewerbsorientiert ist und seine Leistungen möglichst effizient erbringt (»contestability«). Diese Konzeption stellte eine Reaktion auf die Schule des New Public Management dar, deren Ziel es war, den öffentlichen Sektor durch die Übernahme von Prinzipien des privaten Sektors zu reformieren; zentraler Be-

standteil dieser Schule war eine verstärkte Kundenorientierung. Als Korrektiv dieser Schule betont das Public Value-Management mit der Idee der Koproduktion von Anbietern und Nutzern zwar auch die stärkere Orientierung an den Nutzern, versteht diese Nutzer dabei aber weniger als Kunden oder Konsumenten, sondern – eher auf Augenhöhe mit den Anbietern – als Bürger (bzw. Citizens). Betont wird auch, dass sich die öffentlichen Einrichtungen konsequent am tatsächlichen Ergebnis orientieren sollten, das heißt daran, inwieweit die jeweiligen öffentlichen Zielsetzungen erreicht wurden – im Falle der Polizei also etwa Sicherheit, im Falle des Gesundheitswesens Gesundheit, im Falle öffentlich-rechtlichen Rundfunks die Vielfalt der öffentlichen Kommunikation und die Informiertheit der Bevölkerung – und weniger an indirekten Indikatoren für »Erfolg« – etwa die Zahl der Verhaftungen, die Zahl der belegten Klinikbetten oder der Marktanteil an der Gesamtfernsehnutzung. Public Value-Management wird in diesen Zusammenhängen als eigene Form institutioneller Steuerung verstanden, die nicht hierarchisch oder marktgetrieben ist, sondern als Netzwerksteuerung bezeichnet werden kann. Im Sinne des Ko-produktions-Konzepts von Moore handelt es sich dabei um eine selbst-organisierte und ko-operative Form der Steuerung, bei der Anbieter und Nutzer gemeinsam daran arbeiten, dass die öffentliche Institution ihre Aufgaben erfüllt. Insgesamt beinhaltet der Begriff des Public Value-Management also eine Abgrenzung sowohl vom Marktprinzip als auch von hierarchischer Steuerung; stattdessen wird die gesellschaftliche Beteiligung an den öffentlichen Institutionen und deren demokratische Kontrolle hervorgehoben – unter Beibehaltung des für die Schule des New Public Managements wichtigen Prinzips des Wettbewerbs.

Umsetzung des Public Value-Konzepts

Die Umsetzung der skizzierten abstrakten Prinzipien für Public Value-Management soll sich im Falle der BBC an drei Leitlinien orientieren:⁸ 1. an der Erfül-

4 Vgl. Jeremy Mitchell und Jay G. Blumler: *Television and the Viewer Interest. Exploration in the Responsiveness of European Broadcasters*. London 1994.

5 Zum Beispiel Jobst Plog: *Mehr Wert für Alle. Rundfunk ist ein öffentliches Gut – Warum die Zukunft der ARD auf diesem Gedanken ruht*. In: *ARD-Jahrbuch 05*. Hamburg 2005, S. 15–22.

6 Richard Collins: *The BBC and »Public Value«* (Anm. 3).

7 Mark H. Moore: *Creating Public Value. Strategic Management in Government*. Cambridge, Massachusetts 1995.

8 DCMS – Department for Culture, Media and Sport: *A Public Service for All: the BBC in the Digital Age (White Paper)*. London, März 2006 [online verfügbar: http://www.bbccharterreview.org.uk/have_your_say/white_paper/bbc_whitepaper_march06.pdf; letzter Zugriff: 14.3.2007].

lung gesellschaftlicher Zielsetzungen; 2. an der Evaluierung der betreffenden Leistungen sowie 3. an der gesellschaftlichen Legitimierung der öffentlichen Einrichtung und ihrer Leistungen.

Zu 1. Erfüllung gesellschaftlicher Zielsetzungen: Im Sinne des Public Value als »Mehrwert für Alle« soll öffentlich-rechtlicher Rundfunk gesellschaftliche Zielsetzungen erfüllen, zu denen nicht nur, aber insbesondere solche gehören, die unter rein marktbezogenen Regeln nicht oder nur unzureichend erfüllt werden würden. Dies betrifft insbesondere Ziele der demokratischen Meinungs- und Willensbildung und Partizipation, kulturelle und bildungsbezogene Ziele sowie Ziele der gesellschaftlichen Integration und der interkulturellen Verständigung.

Zu 2. Evaluierung der betreffenden Leistungen: Das Konzept Public Value ist auch eng mit der Erwartung und dem Anspruch verbunden, dass die Leistungen der betreffenden Unternehmen zu evaluieren seien, dass messbare Nachweise darüber vorzulegen seien, dass tatsächlich ein Mehrwert für Alle geschaffen werde. Die Konsequenz ist, dass Managementsysteme entwickelt werden, die sich an bestimmten Kriterien orientieren; im Falle der BBC sind dies Reichweite (»reach«), Qualität (»quality«), Wirksamkeit (»impact«) und monetärer Wert (»value for money«) – ähnliche Indikatoren sind auch im Rahmen der Ansätze für Qualitätsmanagement der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten in Deutschland entwickelt worden.⁹ Insbesondere der Aspekt des Value for Money hat bereits viel Aufmerksamkeit gewonnen.¹⁰ Ein wesentliches Instrument besteht darin, in Bevölkerungsumfragen zu ermitteln, wie viel die Angebote der Public Service-Veranstalter den Befragten persönlich Wert sind und wie viel ihnen die Angebote Wert sind, wenn sie zusätzlich deren öffentliche Funktionen mitberücksichtigen. Bisherige Erfahrungen zeigen, dass die Nutzer durchaus bereit sind, über den individuellen Nutzen hinaus auch für den angenommenen gesellschaftlichen Nutzen von Programmangeboten zu zahlen.

Zu 3. Gesellschaftliche Legitimierung der öffentlichen Einrichtung und ihrer Leistungen: Die zuvor genannten Prinzipien des Public Value-Managements, einerseits konkrete öffentliche Zielsetzungen zu definieren, andererseits die erbrachten Leistungen zu messen, lenken den Blick auf ein drittes wesentliches Element von Public Value – die Beziehung zur Gesellschaft bzw. die Legitimierung von Public Value. Schon die Frage, welche Art von gesellschaftlichem Mehrwert denn gewünscht wird, aber sicherlich auch die Frage, wie denn ein für wichtig gehaltener Mehrwert tatsächlich erreicht werden kann, sowie letztlich die Frage, woran man dann er-

kennen kann, inwieweit dieser angestrebte Mehrwert tatsächlich erreicht wurde, kann ohne die Perspektive der Gesellschaft nicht beantwortet werden. Die Rückbindung des Public Service an die Gesellschaft stellt damit eine zentrale Herausforderung für die Umsetzung des Public Value-Managements dar. Hier kann auf verschiedene Instrumente zurückgegriffen werden, mit Hilfe derer die Mediennutzer als Konsumenten wie als Bürger in programmbezogene Entscheidungsprozesse einbezogen werden können.¹¹ Entscheidend erscheint hier der – wiederum schwer ins Deutsche zu übersetzende – Begriff der »accountability«. Gemeint ist damit, dass sich die Rundfunkveranstalter gegenüber der Gesellschaft für ihr Handeln verantworten. In einem breiten Sinne gehören dazu alle Maßnahmen, mit denen die Rundfunkveranstalter

- Transparenz über ihre Zielsetzungen und Aktivitäten sowie die damit verbundenen finanziellen und organisatorischen Voraussetzungen und Konsequenzen herstellen,
- den Mediennutzern ermöglichen, ihre Interessen und Bedürfnisse im Hinblick auf die allgemeinen Zielsetzungen sowie das konkrete Programm zu artikulieren, sowie
- gewährleisten, dass diese Interessenbekundungen gehört und berücksichtigt werden.

Public Value-Management ist demnach als ausbalancierter Dreiklang zu verstehen aus der Produktion von an gesellschaftlichen Zielsetzungen orientierten Angeboten, transparenter Evaluation und konsequenter Einbeziehung der Öffentlichkeit. Die Vernachlässigung der einen oder anderen dieser drei Komponenten kann zu Schiefen führen. So reicht es etwa nicht aus, seitens der öffentlich-rechtlichen Veranstalter relevante Zielsetzungen zu formulieren und diese als »Mehrwert für Alle« zu bezeichnen, wenn nicht gleichzeitig dafür Sorge getragen ist, dass die Öffentlichkeit diese Zielsetzungen mitträgt und dass überdies evaluiert wird, inwieweit diese Zielsetzungen auch tatsächlich erreicht werden. Mit den Worten des BBC-Papiers von 2004: »Public value should not be seen as a broad justification for

⁹ Michael Buß und Harald Gumbel: Theoriegeleitete Evaluation im öffentlich-rechtlichen Rundfunk. Ein Konzept zur Qualitätsbewertung von Rundfunkangeboten. In: Media Perspektiven, H. 5, 2000, S. 194–200.

¹⁰ Siehe dazu ausführlich Ralf Kaumanns, Veit Siegenheim, Eva Marie Knoll: BBC – Value for Money & Creative Future. Strategische Neuausrichtung der British Broadcasting Corporation. München 2007.

¹¹ Für einen Überblick siehe Paolo Baldi und Uwe Hasebrink (Hrsg.): Broadcasters and Citizens in Europe. Trends in Media Accountability and Viewer Participation. Bristol 2006.

what the BBC does but as a practical test that can be applied by the BBC itself, by its Governors and by the public, to decide what it should do – and how well it does it.«¹²

Perspektiven für die Diskussion in anderen Ländern

In der deutschen medienpolitischen Diskussion besteht die Neigung, Konzepte und Aktivitäten der BBC zu idealisieren. Auch im Zusammenhang mit dem Schlagwort Public Value hat die BBC wieder eine Vorreiterrolle übernommen. Inwieweit die nun in Großbritannien umgesetzten Grundlagen für die BBC den oben skizzierten Ansprüchen des Public Value-Managements gerecht werden, wird durchaus kritisch diskutiert.¹³ Darüber hinaus ist zu berücksichtigen, dass sich medienpolitische Konzepte aus einem Land nicht umstandslos auf andere Mediensysteme übertragen lassen, vielmehr müssen sie den jeweiligen Regulierungstraditionen und den bestehenden wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Bedingungen angepasst werden. Dass aber die Grundzüge des Public Value-Managements auch für die deutsche Situation eine große Bedeutung haben, lässt sich an verschiedenen aktuellen Entwicklungen beobachten. So ist im derzeit geltenden Rundfunkstaatsvertrag vorgesehen, dass die Landesrundfunkanstalten und das ZDF Satzungen und Richtlinien zur Ausgestaltung ihres Auftrages erlassen. Sie sollen alle zwei Jahre einen Bericht über die Erfüllung ihres Auftrages, auch über die Qualität der Angebote und Programme erstellen. Durch das Instrument der Berichte soll neben der internen Kontrolle der öffentlich-rechtlichen Anstalten eine weitere Plattform für Diskurse über das Programm mit den Zuschauerinnen und Zuschauern und »Stakeholdern« geschaffen werden. Diese Anforderungen werden innerhalb der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten gelegentlich als Eingriff in die Programmautonomie gesehen. Sie können allerdings auch als Chance begriffen werden, anknüpfend an die internen Bemühungen um Definition und Sicherung von Qualität den öffentlichen Diskurs über öffentlich-rechtliche Programmqualitäten zu intensivieren und damit auch die Akzeptanz für den öffentlich-rechtlichen Rundfunk bei den Bürgerinnen und Bürgern und wichtigen Akteuren zu erhöhen. Ein solches Vorgehen ist eng verwandt mit den genannten Prinzipien des Public Value-Managements.

Es zeichnet sich zudem ab, dass sich die gesetzlichen Anforderungen im Hinblick auf den Programmauftrag im Zuge des EU-Verfahrens um die Einstufung der Rundfunkgebühr als Beihilfe noch weiter ausdifferenzieren und der öffentlich-recht-

liche Rundfunk gesetzlich verpflichtet werden wird, bei neuen Programmaktivitäten zu begründen, inwieweit dieses Angebot in seiner geplanten Gestaltung auch angesichts privater Konkurrenzangebote zum publizistischen Wettbewerb beiträgt und bestimmte gesellschaftliche Zielsetzungen erfüllt.¹⁴ Diese Verpflichtung ist direkt vergleichbar mit dem in Großbritannien im Hinblick auf neue Aktivitäten der BBC eingerichteten Instrument des Public Value-Tests.

Aus den Diskussionen um das Konzept des Public Value-Managements lässt sich insgesamt Folgendes lernen. Aufgrund seines besonderen Status⁷ und seiner Finanzierungsgrundlage bestehen gegenüber dem öffentlich-rechtlichen Rundfunk besondere gesellschaftlich begründete Erwartungen. Worin diese genau bestehen, ist kaum greifbar. Weder Gesetzen, noch wissenschaftlichen Theorien, noch dem Publikumsverhalten lässt sich eindeutig entnehmen, wie »gutes« öffentlich-rechtliches Programm aussehen bzw. sich anhören soll. Hinzu kommt, dass der gewünschte »Mehrwert für Alle« nicht als Eigenschaft des Programms an sich betrachtet werden kann, über die ein Angebot verfügt oder eben nicht verfügt. Vielmehr kann er nur anhand der Relation zu den mit dem jeweiligen Angebot verbundenen kommunikativen Zielsetzungen sowie anhand der Funktionen bestimmt werden, die es erfüllt. Zugespitzt ausgedrückt: Der Mehrwert eines Angebots erweist sich in dem Gebrauch, der von ihm gemacht wird, in dem Ausmaß, wie die in ihm angelegten Zielsetzungen gesellschaftlich realisiert werden. In diesem Sinne ist Public Value nicht als feststehendes, von außen vorgegebenes Zielkriterium aufzufassen, sondern als *Prozess*, im Zuge dessen sich der Rundfunkveranstalter intern bei allen seinen Angeboten sowie auch bei seinem Gesamtprogramm darüber verständigt, welche Ziele diese erreichen bzw. welche kommunikativen Funktionen sie erfüllen sollen. Diese Zielsetzungen werden gegenüber der Öffentlichkeit kommuniziert, um so transparent zu machen, wie der öffentlich-rechtliche Auftrag interpretiert wird und aus welchen Gründen man an genau diesen Kriterien gemessen werden will. Der Public Va-

¹² BBC: Building Public Value (Anm. 1).

¹³ Zum Beispiel Richard Collins: The BBC and »Public Value« (Anm. 3).

¹⁴ Siehe dazu allgemein Wolfgang Hoffmann-Riem: Rundfunk als Public Service. Zur Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft öffentlich-rechtlichen Rundfunks. In: Medien und Kommunikationswissenschaft 54(2006), H. 1, S. 95–105, sowie aktuell Thorsten Held: Öffentlich-rechtlicher Rundfunk und neue Dienste. Ergebnisse einer Analyse des Funktionsauftrags der Rundfunkanstalten im Hinblick auf digitale Angebote jenseits des klassischen Rundfunks. Berlin 2006.

lue-Prozess setzt sich fort in internen und externen Evaluationen, in denen ermittelt wird, inwieweit die sich gesteckten Ziele erreicht wurden. Dieses Verfahren greift die oben erwähnte Vorgabe, Selbstverpflichtungen zu formulieren und regelmäßig über deren Einhaltung zu berichten, offensiv auf und schafft sich durch die interne Gestaltungsmöglichkeit und die Rückbindung an die Öffentlichkeit zusätzliche Autonomie gegenüber Eingriffen seitens der Politik auf inländischer und auf europäischer Ebene. Public Value gibt es danach nicht an und für sich, sondern nur als Ergebnis eines Verständigungsprozesses, der alle relevanten Stakeholder einbezieht und zugleich flexibel genug ist, um auf die sich verändernden gesellschaftlichen Bedingungen rasch mit entsprechend angepassten gesellschaftlichen Zielsetzungen reagieren zu können. So verstanden könnte Public Value ein konstruktiver Leitbegriff für die Weiterentwicklung des öffentlich-rechtlichen Rundfunksystems sein.

Uwe Hasebrink, Hamburg

Die Allianz der Devianz – einige Gedanken zur Rolle von Filmmanifesten

Filmmanifeste sind ein wichtiger Begleiter der Filmgeschichte. Sie zogen nicht selten prägende filmästhetische oder strukturelle Auswirkungen nach sich. Filmmanifeste versuchen Allianzen herzustellen, Allianzen derjenigen, die mit den bestehenden Verhältnissen unzufrieden sind und andere Vorstellungen von der gesellschaftlichen Funktion und der Sprache des Films haben, als eine am Mainstream orientierte Filmindustrie. In der Geschichte des Films, der immer in Abhängigkeit zu seiner jeweiligen politischen Zeitepoche stand, haben Manifeste durchaus immer wieder Veränderungen hervorgerufen und einen Teil dessen inspiriert, was heute unseren Filmkanon ausmacht.

Gemein ist allen Manifesten eine generelle Ablehnung des kommerziellen Films. »Wir sehen keine Verbindung zwischen der Gerissenheit und Berechnung des Handels und der echten Filmsache«, schrieb Dziga Vertov 1922 in »WIR. Variante eines Manifestes«.¹

85 Jahre nach Vertovs »Variante eines Manifestes« steht dieser Satz immer noch paradigmatisch für die Haltung stetig neuer Generationen von Filmmachern. In vielen Fällen handelt(e) es sich um Pioniere neuer Ausdrucksformen des Films.

Was sie eint, ist ein Ansturm gegen den Mainstream, gegen die Kommerzialisierung einer Kunstform, die es bis heute schwer hat, als solche anerkannt zu werden. Oder wie erklärt es sich, dass unser Nach-

wuchs im Umgang mit den Werken von Goethe und Schiller, Bach und Beethoven, Leonardo Da Vinci und Van Gogh geschult wird, aber in der Regel nicht mit Werken von Godard und Fassbinder, Rossellini oder Hitchcock?

Ist Film nun ein Wirtschaftsprodukt, wie es die US-Amerikaner gerne deklarieren? »You'd better focus on cars and leave the pictures to us«, verlautbart Hollywood immer wieder gern gegenüber der deutschen Filmindustrie. Oder ist Film ein Kulturgut, wie es vor allem die Franzosen in Europa hochhalten? In Deutschland oszilliert der Film seit Jahrzehnten zwischen diesen zwei Positionen. Jede Generation erobert sich den Film auf ihre Weise erneut als Kulturgut, ganz im Sinne von Dziga Vertov, aber mit unterschiedlichen Positionen und Forderungen wie die folgende aus dem »Oberhausener Manifest« von 1962:

»Wir erklären unseren Anspruch, den neuen deutschen Spielfilm zu schaffen.

Dieser neue Film braucht neue Freiheiten. Freiheit von den branchenüblichen Konventionen. Freiheit von der Beeinflussung durch kommerzielle Partner. Freiheit von der Bevormundung durch Interessengruppen. Wir haben von der Produktion des neuen deutschen Films konkrete geistige, formale und wirtschaftliche Vorstellungen. Wir sind gemeinsam bereit, wirtschaftliche Risiken zu tragen.

Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen.«²

Ohne Zweifel bestimmten viele der Unterzeichner wie Alexander Kluge, Peter Schamoni und Edgar Reitz den damals »neuen deutschen Film« über mehr als zwei Jahrzehnte. Weitere Galionsfiguren wie Wim Wenders und Rainer Werner Fassbinder gesellten sich nur wenige Jahre später zu der Generation, die dem jungen deutschen Film die Anerkennung der internationalen Cineastenkreise brachte. Einzelne und kollektiv kreierten die Genannten den deutschen Autorenfilm und richteten sich gegen das illusionistische Handwerk der Väter mit dem Satz: »Papas Kino ist tot!« Filme wie »Abschied von Gestern« von Alexander Kluge (D 1966) oder der Kollektivfilm »Deutschland im Herbst« (u.a. Cloos, Fassbinder, Mainka -Jellinger, Schlöndorff, Reitz, D 1978) wurden zum filmischen Sprachrohr des politischen Bewusstseins einer neuen Generation. Durch das Engagement der Autorenfilmer etablierten sich ver-

1 Dziga Vertov: Wir. Variante eines Manifestes. 1922. Zitiert nach Hohenberger, Eva (Hrsg.): Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin 1998, S. 70–73.

2 VIII. Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen. Bericht 1962. Oberhausen 1963, S. 119.

stärkt kulturelle Fördersysteme, Filmkollektive, Filmwerkstätten und Filmclubs.

Ausgehend von diesen Leistungen des »Oberhausener Manifests« und mit Blick auf die heutige Situation des deutschen Films soll an dieser Stelle, 45 Jahre später, noch einmal über ausgewählte Positionen und Wirkungen dieses und anderer Manifeste sowie über die Rolle von Filmmanifesten im Allgemeinen nachgedacht werden.

Manifeste erheben einen Heilsanspruch, das liegt in ihrem Naturell. Um eine Veränderung herbeizuführen, muss sich die Argumentation eines Manifests gegen den Status Quo wenden und Alternativen möglichst eindringlich und einnehmend vortragen. Eine Vielzahl der Manifeste besitzt daher aber auch einen dogmatischen Grundcharakter, der andere Meinungen, Methoden oder Ästhetiken ausschließt. So befanden sich unter dem vom Oberhausener Manifest tot gesagten »Papas Kino« auch Filmkunstwerke von wichtigen Regisseuren wie Wolfgang Staudte oder Bernhard Wicki. Filme wie »Die Brücke« von Wicki (1959) oder »Der Untertan« von Staudte (1951) gehören zu den wichtigsten und anspruchvollsten der 50er Jahre.

Das jüngste deutsche Filmmanifest ist die Ludwigshafener Position, die am 10. Juli 2005 auf dem ersten »Festival des deutschen Films« in Ludwigshafen herausgegeben wurde. Dort postulierten neben den Protagonisten des alten »neuen deutschen Films« wie Peter Lilienthal oder Hanna Schygulla junge Filmregisseure wie Robert Thalheim (»Netto«, D 2005): »Der deutsche Film wird Kunst sein, oder er wird nicht sein. Wir glauben nicht an den Mythos einer deutschen Filmindustrie. Dieser Mythos jedoch ist die Grundlage des real existierenden deutschen Films. Eine deutsche Filmindustrie gibt es nicht.«³

Worauf basiert diese Aussage, 45 Jahre nachdem der »neue deutsche Film« ausgerufen wurde? Sie scheint im Widerspruch dazu zu stehen, dass mit 25 Prozent der Marktanteil des deutschen Films an den hiesigen Kinokassen im Jahr 2006 so hoch wie noch nie lag.⁴ Die Ludwigshafener Position basiert darauf, dass es schlichtweg keinen deutschen Kinofilm ohne die Zusammenarbeit mit dem Fernsehen und öffentliche Subventionen gibt. Diese Situation wirke sich wiederum auf die Ästhetik und Radikalität des deutschen Filmes aus, so der Vorwurf der Kritiker. Tatsächlich sind radikale Inhalte und experimentelle filmische Formen eher selten im deutschen Kino zu finden, höchstens noch auf den Leinwänden der engagierteren Filmfestivals, deren Programme experimentelle, meist kurze und auf Video gedrehte No-Budget-Produktionen beinhalten. Das Fernsehen ist

mit wenigen Ausnahmen, wie die Sender ARTE oder 3 SAT, der Zuschauerquote verpflichtet und dementsprechend gering ist die Risikobereitschaft der Redaktionen.

Daran ändert auch das Anfang 2007 in Kraft getretene Zusatzpaket von weiteren 60 Millionen Euro aus dem Haushalt des Staatsministeriums für Kultur und Medien leider nichts (das bisherige Gesamtvolumen aller deutschen Förderanstalten liegt ungefähr bei 200 Millionen jährlich). In ihren Genuss kommen nur die Filme, die bereits über ein Mindestproduktionsbudget von einer Million verfügen.⁵ Trotz des gut gemeinten Ansatzes, den deutschen Film wettbewerbsfähiger zu machen, wurde bereits von vielen mittelständischen und kleineren Produzenten kritisiert, dass die neue Förderung nicht honoriere, dass es oft die kleinen Filme sind, die Erfolge auf internationalen Festivals feiern, darunter auch Dokumentar- und Experimentalfilme.

Wenn man vom kulturellen Mehrwert absieht, hängt der wirtschaftliche Erfolg eines Films davon ab, ob er seine Produktionskosten wieder einspielen kann – je höher sie liegen, desto schwieriger. Kleine und kostengünstigere »Independent«-Produktionen haben nur scheinbar einen Vorteil, denn sie müssen erst einmal ins Kino kommen. Leider ist das nicht immer der Fall, denn Filmkopien sind teuer, ebenso die Promotion, und als Abspielstätten stehen meist nur die kleinen Programmkinos zur Verfügung, die den Anspruch haben, auch das cineastische Nischenpublikum zu bedienen. Darüber hinaus ist der deutschsprachige Markt allein zahlenmäßig nicht zu vergleichen mit dem englischsprachigen. Eine englischsprachige Produktion sowie eine internationale Auswertung erforderte wiederum enorme Mehrinvestitionen.

Ein Film, der mich nachhaltig beeindruckte, hat bis heute keinen Weg in die deutschen Kinos gefunden: »Die Werckmeisterschen Harmonien« von Béla Tarr (HU/DE/F/I 2001). Der Film lief lediglich im Programm der Berlinale und wurde auf ARTE ausgestrahlt. Tarr entwirft ein kafkaeskes Bild einer ungarischen Kleinstadt, deren Bewohner zunehmend aggressiver werden, nachdem ein toter Wal auf dem Marktplatz ausgestellt wird. Der Film brilliert durch

3 http://www.mannheim-filmfestival.com/de/Festival_des_deutschen_Films/Ludwigshafener_Position/Ludwigshafener_Position_2.pdf. Letzter Zugriff 11. April 2007.

4 Rüdiger Suchsland: Zwischen Subvention und Wettbewerb. Die deutsche Filmförderung und das neue Filmfördermodell. In: Filmdienst. 4/2007.

5 Ebenda.

virtuose, lange Kamerafahrten und ungewöhnlich lange Einstellungen. Durch die ungewohnte Langsamkeit der Erzählung, deren Qualität im Detail liegt, wird der Film zum harten Stoff für die reizüberflutete Post-Fun-Generation.

Andererseits lässt sich für den deutschen Film positiv vermerken, dass es anspruchsvolle Filme wie »Das Leben der Anderen« von Florian Henckel von Donnersmarck (D 2006) – noch vor der Oscar-Prämierung – und »Sommer vorm Balkon« von Andreas Dresen (D 2005) unter die ersten zehn Kassenerfolge der deutschen Produktionen im letzten Jahr schafften.⁶

Es muss also nicht immer seichte Unterhaltung sein, die die Deutschen in das Kino lockt.

Wie in anderen Bereichen der Gesellschaft ist der Film auch dem Zeitgeist und den jeweiligen Modewellen unterworfen. Nach dem gesellschaftlich und künstlerisch engagierten Autorenfilm der 60er und 70er Jahre folgte eine Welle von eher am Mainstream orientierten Unterhaltungsfilm, allen voran die deutsche Komödie, die in den 80ern und 90ern zu den Kassenerfolgen zählten. Seit einigen Jahren gibt es nun ein verstärktes Interesse an Authentizität im Film – nicht nur in Deutschland, sondern in ganz Nordeuropa, stark geprägt auch von den skandinavischen Ländern. Das macht sich sowohl in der Renaissance des Dokumentarfilms im Kino bemerkbar als auch an einem Inszenierungsstil, der sich durch technischen Purismus und die Fokussierung auf Darsteller und Geschichte auszeichnet. Dieser Stil wird in Deutschland gern unter dem Begriff »Berliner Schule« oder bei den Franzosen unter »Nouvelle Vague Allemande« subsumiert.⁷ Die Franzosen werden der Sache gerechter, denn nicht alle neuen Regisseure, deren Stilistik oder Inhalte Parallelen aufweisen, kommen aus der gleichen Stadt, geschweige denn der gleichen Schule.⁸

Es tut sich etwas im deutschen Film, obwohl der neue Naturalismus, der Ansätze des italienischen Neorealismus in sich trägt, mit keinem Manifest untermauert wurde.

Die dänischen Regisseure Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Kristian Levring und Søren Kragh-Jacobsen entschieden sich 1995 für eine Überspitzung der Manifestkultur. Sie unterwarfen ihre Arbeit strengen Regeln, wie der Reduzierung der technischen Produktionsmittel, dem Einsatz von kleinen digitalen Videokameras und der Improvisation im Schauspiel – Mittel, die heute auch von jungen deutschen Filmemachern der »Berliner Schule« genutzt werden.

Nicht von ungefähr wurde das inzwischen ebenso berühmte Manifest der dänischen Regisseure »Dogma 95« getauft und mit Attributen wie Reinheits- und Keuschheitsgebot belegt. Georg Seeblen attestierte Dogma 95 süffisant filmischen Protestantismus und Bilderfeindlichkeit.⁹

Dogma 95 richtete sich nicht nur gegen den Filmkommerz, sondern auch gegen den Autorenfilm sowie jegliche künstlerische Handschrift. Das Manifest fordert, dass die Filmemacher nicht genannt werden. Ironischerweise katapultierte gerade Dogma 95 die noch international wenig bekannten Namen wie Thomas Vinterberg und Lone Scherfig auf den roten Teppich der Festivals und in die Feuilletons.

Dogma 95 haftete von Anfang an das gewollte Scheitern, die Übertretung der eigenen Regeln an, was sich auch in den Bekenntnisschreiben der Regisseure niederschlug, die dort Ihre »Sünden« gegenüber dem aufgestellten Dogma 95 gestehen. Bei Dogma 95 konnte das geschulte Auge jedoch früh das Spiel mit der Ironie und auch das Marktkalkül erkennen. Ein gut platziertes Manifest dient immer auch der Ökonomie der Aufmerksamkeit. Und diese ist ein entscheidender »Sales«-Faktor im Film-»Business«.

Am schwersten hat es nach wie vor das klassische Stiefkind des Films: der experimentelle Kurzfilm. Im »Oberhausener Manifest« heißt es zum Kurzfilm: »Wie in anderen Ländern, so ist auch in Deutschland der Kurzfilm Schule und Experimentierfeld des Spielfilms geworden.«¹⁰ Diese Aussage war von den Unterzeichnern sicherlich als Unterstützung des Kurzfilms gedacht, allerdings reduziert sie den Kurzfilm auf eine Fingerübung des Spielfilms.

6 Marktdaten der Filmförderungsanstalt: <http://www.ffa.de>. Letzter Zugriff 10. April 2007.

7 Georg Seeblen: Die Dritte Generation. In: epd Film Sonderheft: Was tut sich - im deutschen Film? Februar 2007, S.16.

8 Bei dem »Symposion zur Neuen Berliner Schule«, das anlässlich des 40-jährigen Jubiläums der Deutschen Film und Fernsehakademie Berlin (DFFB) stattfand, saßen zwischen DFFB-Absolventen wie Valerka Grisebach oder Christian Petzold auch der Münchner Regisseur Romuald Kamarkar. Sie vereint ein gemeinsamer Anspruch, der sich durch einen besonderen Naturalismus in der Gestaltung auszeichnet. Einer der bemerkenswertesten (mittel-) jungen Regisseure, Andreas Dresen, der an der Hochschule Konrad Wolf in Potsdam studierte, arbeitet zum Beispiel seit »Nachtgestalten« (D 1995) an genau beobachteten Milieustudien, die ein eindringliches Bild der deutschen Nachwende-gesellschaft einfangen.

9 Georg Seeblen: Dogma oder warum es notwendig wurde, der Krise des Erzählens im Film mit einem post-modernen Wirklichkeits-Remix zu begegnen. In: Jana Hallberg, Alexander Wewerka (Hrsg.): DOGMA 95 – Zwischen Kontrolle und Chaos. Berlin 2001, S. 327–338.

10 VIII. Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen. Bericht 1962. Oberhausen 1963, S. 119.

Besonders der experimentelle Kurzfilm ist es aber, der am radikalsten die filmischen Konventionen in Frage stellt und die ästhetische und gestalterische Sprache des Films vorantreibt. Er entwickelte sich neben den erzählerischen Formen des Spiel- und Dokumentarfilms als dritte Gattung am Rande der Filmindustrie und der Bildenden Kunst. Abwechselnd wird er als Experimental-, Underground- oder Avantgardefilm bezeichnet. Die am häufigsten verwendeten Begriffe sind Experimentalfilm und Videokunst, aber seitdem es die digitalen Formate gibt, gehen die früher noch getrennten Arten mehr und mehr eine Symbiose ein. Eigentlich müsste man besser vom »Kunstfilm« sprechen, da der Begriff »Filmkunst«, der am adäquatesten zu dem seit den 60ern aufgekommenen Begriff »Videokunst« wäre, bereits vom narrativen Film besetzt ist. Der Kunstfilm wird von denjenigen genutzt, die von der Visualität und oftmals auch Materialität des Films fasziniert sind oder andere Formen suchen, als konventionell eine Geschichte zu erzählen oder zu dokumentieren.

Hans Richter, der neben Walter Ruttmann¹¹ zu den Pionieren des Avantgardefilms der 20er Jahre zählt, versuchte den Film schon sehr früh von seinen narrativen und kommerziellen Zwängen zu befreien. Er wagte, sowohl in seinem literarischen als auch seinem eigenen filmischen Oeuvre, einen radikalen Ansatz zugunsten des experimentellen Films. In seinem Buch »Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen« schrieb er 1928: »Der Film ist eine Kunst, ist also den Entwicklungsgesetzen der ganzen Epoche unterworfen, nicht der Konjunktur. Diese wird um so unsicherer, wechselhafter und schließlich ganz unberechenbar, je mehr man ihr nachgibt. Es ist falsche Politik, unsicheren Neigungen des Publikums nachzugeben; man kann und muss das Publikum führen – auf Grund der besseren Kenntnis und Übersicht. Aber dazu gehört, dass die Führenden tatsächlich bessere Kenntnis und Übersicht haben; dass sie vom Film als Kunst wirklich etwas verstehen; dass sie die Entwicklung der Filmkunst voraus spüren. Das aber kann (unter Geschäftsleuten) allein der Kunstliebhaber, in diesem Fall: der Filmkunst – Liebhaber.«¹²

In Deutschland kam es in den 80er Jahren zu einer regelrechten Blüte von kurzen experimentellen Arbeiten, ausgelöst mitunter durch die Punk-, Super 8- und Videoaktivistenszene, befördert durch zahlreiche selbst organisierte Events in Clubs und Kneipen und durch die flächendeckende Festivalszene in Deutschland. Abseits der kommerziellen Auswertung durch Fernsehen und Kino verbreitete sich diese Szene durch den Enthusiasmus der Macher – und in einigen Fällen durch die Unterstützung der kulturellen Filmförderungen der Länder, die unter ande-

rem als Nachwirkungen des »Oberhausener Manifests« in den 70ern entstanden.

Matthias Müller, der zu den erfolgreichsten deutschen »Film-Künstlern« zählt – er erhielt 2006 zusammen mit Christoph Girardet für den virtuellen Found Footage Film »Kristall« (D 2006) den deutschen Kurzfilmpreis in Gold – fing Ende der 90er Jahre wie einige seiner Kollegen an, für den Kunstmarkt zu produzieren. Dies stellt eine neue Tendenz (oder Überlebensstrategie) von »Filmkünstlern« dar, die mit ihren Vor- und Nachteilen in den letzten Jahren in der Fachwelt heftig diskutiert wurde.¹³ Durch das Wegbrechen der kulturellen Filmförderungen der Länder seit Mitte der 90er Jahre sind viele der experimentierfreudigen Filmemacher auf den Kunstmarkt aufmerksam geworden. Auch für den Essay- und Dokumentarfilmemacher Harun Farocki zählen Ausstellungen inzwischen zu wichtigen Plattformen seiner Arbeit. Von der Documenta 10 erhielt er 1997 die Kofinanzierung zur Produktion seines Filmes »Stilleben«.

Die Voraussetzung für einen Verkauf auf dem Kunstmarkt ist das Unikat, das sich in einer Videoinstallation manifestiert oder in einer limitierten DVD-Auflage.¹⁴ Letzteres steht aber im Widerspruch zum Medium Film selbst, in dem gerade die Reproduzierbarkeit angelegt ist.¹⁵

Die Tendenz, Bewegtbilder auf dem Kunstmarkt zu verwerten, steht zudem im anachronistischen Widerspruch zur Demokratisierung des Zugangs zu intellektuellem Eigentum durch das Internet. In der neuen Internet-Generation des sogenannten »Web 2.0« wird der Medienkonsument gleichzeitig zum Produzenten und er kann seine Arbeit zu jeder Zeit für jedermann an jedem Ort zugänglich machen. Dies ist sicher noch eine Zukunftsvision und mit Vorsicht zu genießen, denn auch heute sind noch große Teile der

11 Vgl. dazu auch Hermann Naber: Ruttmann & Konsorten. In: Rundfunk und Geschichte Jg. 32 (2006), H. 3–4, S. 5–20.

12 Hans Richter: Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen. Frankfurt am Main 1981, S. 118.

13 Das Oberhausener Kurzfilmmagazin vom 1.2.2006: Film zwischen Black Box und White Cube.

- Teil 1: <http://www.shortfilm.de/index.php?id=433&L=0>

- Teil 2: <http://www.shortfilm.de/index.php?id=432&L=0>. Letzter Zugriff 10. April 2007.

14 Allerdings lässt sich bereits ein Rückgang der limitierten DVD-Vermarktung auf den Kunstmarkt feststellen, so dass Filmkünstler erneut dazu gezwungen sind, andere Überlebensstrategien zu entwickeln.

15 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders.: Gesammelte Schriften I, 2 (Werkausgabe Band 2), hrsg. v. Rolf Tiedermann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1980, S. 471–508.

Erdbevölkerung von der Teilnahme am »global village« ausgeschlossen.

Der lang ersehnte offene und internationale Direktzugang zum Publikum via Internetstreaming oder -download beinhaltet aber vor allem für die Produzenten ein Problem: Niemand möchte für den Inhalt zahlen, den er sich auf den Rechner lädt. Fast schon kinotaugliche Filme werden bereits mit Consumer-High-Definition-Technologie produziert und von den Machern direkt im Internet weltweit vertrieben; oder von den zahlreichen Fans, die die Filme auf digitalen Tauschbörsen zirkulieren lassen. Diese Tendenz ist rein technologisch nicht mehr kontrollierbar – unabhängig davon, welcher Kopierschutz entwickelt oder mit welchen Strafen gedroht wird. Die meisten Entscheidungs- und Rechtsträger wollen es nur noch nicht wahrhaben. Schon jetzt gibt es Filme zum Herunterladen und Internetsendungen, die über ein Zuschauerpotential verfügen, von dem TV-Redakteure nur träumen können. Der völlig freie Zugang zu intellektuellem Eigentum, auch von Bewegtbildern, wird von dem anonymen Künstler- und Aktivisten-Netzwerk »Pirate Cinema Berlin« gefordert, das auf seiner manifestartigen Frequently Asked Question Seite im Netz schreibt: »Vor allem aber ist der ‚Krieg gegen Piraterie‘ ein Krieg gegen die Revolution: die französische, die eine Generalisierung der individuellen Rechte, und die digitale, die eine Generalisierung des individuellen Datenaustauschs durchgesetzt hat.«¹⁶

Über kurz oder lang wird die neue Technologie zu einem Umdenken der gesamten Produktions-, Distributions- und Förderungsstruktur führen *müssen*. Die Frage ist, wann folgerichtig neue Vergütungssysteme die alten ersetzen? Wann kommt es zu einer völligen Demokratisierung der Produktionsmittel, etwa zu einer Förderung durch Internetabgaben, die auf die einspeisenden Produzenten verteilt werden, oder ein Grundeinkommen für Künstler und Filmmacher?

Und welche Rolle werden Filmmanifeste in Zukunft spielen? Der kurze Gedankengang zeigte, dass Filmmanifeste durchaus ambivalente Wirkungen haben. Veränderungen geschehen mit ihnen, aber auch ohne sie. Die neuen Technologien und Kommunikationswege ermöglichen es, dass sich Gleichgesinnte viel einfacher zusammenfinden und miteinander agieren. Diese Allianzbildung über entsprechende Portale dürfte mindestens so prägend sein wie das Verfassen eines Manifests. Benötigen zukünftige Al-

lianzen noch ein Manifest oder reicht es, wenn differenzierte Produzenten- und Rezipientengruppen Online-Allianzen bilden, die Internet-Communities?

Doch um der Geschichte willen, lassen Sie uns nun die Zukunft des Films mit einem neuen Manifest einläuten!

Wir fordern den absoluten Film!

Er muss radikal sein.

Er muss sozial engagiert sein.

Er muss unabhängig sein.

Er muss politisch sein.

Er muss frei sein.

Er muss polarisieren.

Er muss gefallen.

Er muss individuell sein.

Er muss global sein.

Er muss regional sein.

Er muss kollektiv sein.

Er muss authentisch sein

Er muss wahrhaftig sein.

Er muss absolut sein.

Er muss Kunst sein.

Er muss Film sein.

Muss er sein?

Peter Zorn, Werkleitz, Halle/Saale

Radioforschung im Aufbruch.

»Radio and Research: Which directions and predictions for the future? Quelles Voies/Voix pour le future de la radio?«

Tagungsbericht von der Abschlusskonferenz des International Radio Research Network Consortiums am 9./10.11.2006 in Louvain-la-Neuve/Brüssel

Betrachtet man die Fülle und Vielfalt der Vorträge, die Aktualität der Themen und die große Anzahl der Teilnehmer der Abschlusskonferenz des International Radio Research Network (IREN) Consortiums kann man Peter Lewis, dem wissenschaftlichen Koordinator des IREN-Projektes, nur zustimmen, wenn er von einem »Big Bang« der Radioforschung spricht. Das IREN-Projekt wurde 2003 von 13 Partnerinstitutionen aus zehn europäischen Ländern ins Leben gerufen und von der EU im 6. Rahmenprogramm als Coordination Action gefördert. Ziel dieses Projektes war es, die Radioforschung zu stärken, die im Vergleich zur Fernsehforschung und zur Forschung im Bereich Internetmedien stark vernachlässigt war. Obwohl das Radio nach wie vor das am weitesten verbreitete Medium ist, fand es die ge-

¹⁶ <http://www.piratecinema.org//index.php?page=faq&lang=de>.
Letzter Zugriff am 10. April 2007.

ringste Aufmerksamkeit sowohl in der Forschung als auch in der Politik. Die Vernetzung der Aktivitäten von Wissenschaftlern und Praktikern in den verschiedenen europäischen Ländern stand daher im Mittelpunkt des Projekts. Dafür wurden verschiedene Plattformen, wie Konferenzen, Seminare und ein Website-Forum geschaffen bzw. zur Verfügung gestellt. Für diese Ziele können die jetzt stattgefundenen Konferenz sowie die vorhergehenden Veranstaltungen des Consortiums als Erfolg gewertet werden. Die 113 Teilnehmer dieser letzten Tagung diskutierten bei 40 Vorträgen in elf Workshops und zu Round Tables sowie Plenarsitzungen eine große Fülle an aktuellen Radiothemen.

Bereits die Einführungsvorträge der ersten Plenumsitzung spannten den thematischen Rahmen aktueller Radioforschung auf. André Breton (Universität Québec, Montréal) plädierte für eine neue Semiologie des Radios. Während es für das »klassische« Radio bereits Ansätze für eine Grammatik und Radiosemantik gibt, die beispielsweise zwischen der »Atmosphäre« und dem »Klima« (Personen, Stimmung) unterscheiden, bedürfen die in Internet und den digitalen Medien neu entstehenden Formen und Formsprachen von Radio der Analyse und Systematisierung. Bart Cammaerts (London School of Economics) widmete sich danach vergleichend den unterschiedlichen Regulierungsformen für das nicht-kommerzielle Radio in westlichen Rundfunksystemen und stellte fest, dass Community Radios von den westlichen Regierungen in ihrem Leistungsvermögen für die Stärkung der Demokratie sehr unterschätzt werden und in ihren Funktionen gefördert werden sollten. Ein ganz anderes Bild konnte dagegen Manuel Chaparro (Universität Malaga/EMA-RTV) von der Situation des Community Radios in Lateinamerika zeichnen. Hier gibt es eine lange Tradition dieser Radioform, und die sehr populären Radiostationen übernehmen wichtige Funktionen der Integration und Partizipation in Ländern wie Bolivien, Kolumbien, Venezuela und Ecuador. Guy Starkey (Universität Sunderland) wies schließlich zunächst auf eine Reihe von Fehleinschätzungen in Bezug auf die Entwicklung des Radios hin, wie zum Beispiel die prognostizierte Verdrängung des Radios durch das Fernsehen. Anschließend thematisierte er die Herausforderungen für künftige Theoriebildung und Radioforschung: So in erster Linie wohl die Definition von Radio in Abgrenzung zu neuen Audio-Angeboten, aber beispielsweise auch die Neubestimmung der Rolle von Public Service und die Veränderungen der zukünftigen Radionutzung angesichts der anstehenden Digitalisierung, die auch die aktive Gestaltung von Radioformen durch jeden Einzelnen möglich machen wird.

In den beiden anschließenden Runden mit Workshops standen folgende Perspektiven im Mittelpunkt: Soziale Funktionen des Radios; neue Formen der Nutzung und neue Nutzertypen; semiologische, qualitative und ethnographische Nutzerforschung; Sprache des Radios; regionale, lokale und kommunale Radios; Umdenken in der Radio-Theorie, Zukunft der politischen Ökonomie des Radios; Entwicklung der radiophonen Produktion; Radio außerhalb Europas; Community, assoziatives Radio und Radio als dritter Sektor; Radio und neue Technologien. Aus der Fülle der Beiträge können nur einige herausgegriffen werden.¹

Hervé Glevarec (Universität Lille) hatte die Sozialisationsfunktion des Radios in Frankreich untersucht und wies auf die große Bedeutung des Radios bei der kulturellen Differenzierung und Hierarchisierung im Bereich Musik besonders in der Jugend hin.² Marzia Mazzonetto (Universität Triest) stellte das EU-Projekt »Science in Radio Broadcasting« vor, in dem die Darstellung von (Natur-)Wissenschaften im Radio untersucht wurde (Projekt-Website unter <http://www.scienceonair.org/infos.htm>). Sie berichtete von interessanten Beispielen, in denen es gelungen sei, naturwissenschaftliche Themen nahe an der Lebenswelt der Hörer zu vermitteln, zum Teil in enger Interaktion mit den Hörern. Der Bericht von Virginia Massarelli (Universität Siena) und Marta Perrotta (Universität Mailand) über neue Nutzungsformen via Podcasting in Italien führte erneut zu der Frage, was Radio ist und wie es sich von neuen Medienangeboten abgrenzen lässt. Es zeigte sich hier unter anderem eine große Varianz von Podcasting-Angeboten, von zeitversetzter Ausstrahlung klassischer Radio-Talkshows etablierter Sender bis hin zum »Amateurcasting«, das allerdings zum Teil ebenfalls klassische Radioformate nutzt. Interessant war hier auch das hohe Interesse italienischer Podcasting-Nutzer an Textformaten, das mit ebenfalls recht hoher Nutzung solcher Formate im analogen Radio korrespondiert. Stephen Lax (Universität Leeds) und Brian O'Neill (Dublin Institute of Technology) stellten das EU-Projekt »Digital Radio Cultures in Europe« DRACE vor, in dem sowohl aus technischer als auch kultureller und demokratietheoretischer Perspektive die Entwicklung digitalen Radios in verschiedenen europäischen Ländern untersucht wird (Projekt-Website: <http://www.drace.org/>). Etienne Damone (Universi-

1 Das Programm der Konferenz findet sich unter http://www.iren-info.org/fileadmin/dokumente/brussels-conference/IREN_PROGRAM_ENG_25-10.pdf

2 Verschiedene Beiträge von Hervé Glevarec zum Thema sind abrufbar unter http://www.univ-lille1.fr/clerse/site_clerse/pages/accueil/fiches/Glevarec.htm

tät Bordeaux 3-Montaigne) stellte die Entwicklung der Radioforschung in Afrika dar und betonte die Vielzahl der nutzbaren Quellen, die sowohl in den afrikanischen Ländern als auch in den Institutionen der verschiedenen Kolonialmächte und internationalen Organisationen zu finden sind.

Eine interessante neue Perspektive brachte am Nachmittag des ersten Tages dann die abschließende Plenumsitzung, bei der fünf Vertreter der Praxis, Fredy Franzoni (Swiss Radio RTSI), Francis Goffin (RTBF), Etienne Baffrey (Associations radios privée, Belgien), Bernard Cools (SA Space, Werbeagentur, Belgien) und Marcello Lorrai (Radio Popolare, Mailand), eingeladen waren, ihre Wünsche an die Radioforschung zu formulieren. Neben dem klassischen Problem der Radionutzungsforschung einer reliablen »Währung« für die Aufmerksamkeit des Publikums, wurden hier auch Fragen nach der zukünftigen Regulierung in den neuen digitalen Medienumgebungen, der Zukunft der Werbung angesichts zunehmender individualisierter Nutzung, aber auch der Möglichkeit des Erreichens junger Leute und der Zukunft der Nachrichtenrezeption gestellt.

Am Vormittag des zweiten Konferenztages wurde die Vielfalt der Radioforschung durch ein heterogenes Podium betont. Während Watson Brown (European Commission Task Force on Coordination of Media Affairs) für die EU-Politik weitestgehend nur Defizite in der Beachtung des Radios feststellen konnte, betonte Wijayananda Jayaweera (UNESCO, Director of the division for the Communication and the Development) die Relevanz des Radios für die demokratische Entwicklung weniger entwickelter Länder. Thomas Kreiseder (Community Media Forum Europe, CMFE) berichtete von den Aktivitäten des CMFE, dem Community Radio als drittem Mediensektor auf nationaler wie europäischer Ebene zur Anerkennung zu verhelfen.

Am Nachmittag des zweiten Tages der Konferenz stand die Zukunft des IREN-Projekts im Mittelpunkt des Interesses. Der Schwung, den die Diskussionen und die Vielfalt des ersten Tages hervorgerufen hatten, konnte allerdings nur bedingt für konkrete Zukunftsperspektiven zur internationalen Vernetzung der Radioforschung umgewandelt werden. Kristallisationspunkt sollte die offene Abschlussdiskussion der Konferenz sein, in der drei Modelle von Vernetzung vorgestellt wurden: informelle Vernetzung mittels Website, Publikations- und Konferenzserien; Gründung einer Föderation existierender Radioforscher-Assoziationen wie GRER in Frankreich und Radio Studies Network in Großbritannien; oder Gründung einer Radioforschungssektion innerhalb von European Communication Research and Edu-

cation Association (ECREA) (Projekt-Website unter <http://www.ecrea.eu/>). Nur die letzte Option wurde bereits konkretisiert. Drei der IREN-Partner, Rosemary Day, Angeliki Gazi und Stanisław Jędrzejewski, haben die Initiative übernommen und innerhalb der ECREA eine Radio Research Section gegründet, die der Vernetzung dienen soll. Interessierte Radioforscher wurden aufgerufen, der Sektion bzw. ECREA beizutreten (http://www.ecrea.eu/section_RSS.html). Inwiefern auch eine internationale und nicht nur eine europäische Perspektive für das International Radio Research Network realisiert wird und welche weiteren Optionen der Vernetzung zur Verfügung stehen werden, bleibt abzuwarten. Als weiterhin ungelöstes Problem erweist sich die sprachliche Spaltung zwischen Nord- und Südeuropa, die auf organisatorischer und institutioneller Ebene nach wie vor die Zusammenarbeit und den Austausch behindert, wenn nicht verhindert. Da scheint durch Europa noch ein tiefer Riss zwischen Nord und Süd zu gehen, der nur durch gegenseitiges Verständnis und Kompromissbereitschaft überbrückt werden kann. Als Fazit aus der Abschluss-tagung und auch der Arbeit von IREN kann jedoch gesagt werden, dass die europaweite Zusammenarbeit von Radioforschern neben allen kulturellen Problemen sehr fruchtbar war und eine Fülle neuer Perspektiven und Forschungsansätze sichtbar gemacht hat.

Anja Herzog sowie Sigrid Kannengießer
und Corinna Lüthje, Hamburg

Weitere Informationen unter:
<http://www.iren-info.org>

»Kritisch dabei zu sein ...«. Zum Tod von Egon Monk.

Egon Monk wächst in einer Weddingener Mietskaserne im ältesten Arbeiterviertel Berlins zu den Zeiten der Weltwirtschaftskrise auf. Auf Bänken sitzende Arbeitslose und durch die Straßen marschierende Nazis prägen die frühesten Eindrücke seiner Kindheit. Nach der Volksschule und dem Gymnasium muss er zunächst zum Reichsarbeitsdienst, später wird er Luftwaffenhelfer. Durch das Kriegsende ist es ihm endlich möglich, seine künstlerischen Ambitionen umzusetzen. Von 1945 bis 1947 besucht er die Berliner Schauspielschule, um schließlich für ein halbes Jahr Regieschüler an der von der DEFA eingerichteten ersten Filmschule Deutschlands zu sein. In dieser Zeit, so erinnert er sich, liest er alles, was er bekommen kann und unter allem, was er findet, beeindruckt ihn ein Autor am meisten: Bertolt Brecht. Seine Theatertheorie wird Monks zukünftiges Werk entscheidend beeinflussen. Brecht, der ein eigenes

Theater am Schiffbauerdamm in Berlin bekommen soll, bietet Monk an, mit ihm zusammenzuarbeiten. Hier lernt er am praktischen Beispiel, die Grundsätze des epischen Theaters kennen und übernimmt in den Georg Hauptmann-Stücken *Bieberpelz* und *Roter Hahn* 1950 seine ersten eigenständigen Regiearbeiten. Mit seiner Ur-Faust-Inszenierung erregt er 1952 große Aufmerksamkeit und bei der Parteilührung der DDR Missfallen. Zwar führt Egon Monk 1953 noch Regie bei der filmischen Umsetzung von Brechts *Die Gewehre der Frau Carrar*, entschließt sich aber dann, nicht zuletzt wegen der kontroversen Debatten um die Ur-Faust-Inszenierung und den daraus resultierenden Repressalien, die DDR zu verlassen. Zu sehr sieht er seine künstlerischen Möglichkeiten unter der Regierung Ulbricht einge-



Egon Monk (1927–2007). Quelle: NDR

schränkt. Im westlichen Teil Deutschlands verdingt er sich zunächst als Hörspielregisseur. Seine Arbeiten erregen die Aufmerksamkeit des damaligen Programmleiters des NDR Arnold und des NDR-Intendanten Hilpert. Von ihnen wird er gefragt, ob er die damals noch nicht existierende Hauptabteilung Fernsehspiel beim NDR aufbauen würde. So wird Egon Monk 1960 der erste Leiter dieser Abteilung und behält das Amt bis 1968 inne. Für ihn ist es wichtig, »die Zeit ins Auge zu fassen, der Gesellschaft zuzusehen, den Prozessen, den Schritten, mit denen sie sich entwickelt und wohin sie sich entwickelt, die Ansichten darüber zu äußern, kritisch dabei zu sein, als einer der mitgeht, nicht als einer der beiseite steht.«¹ Seine Intentionen verwirklicht er zu einer Zeit, in der das live im Studio produzierte Fernsehspiel an seine ästhetischen Grenzen stößt und neue Formen fordert. Egon Monk ist an diesen Entwicklungen maßgeblich beteiligt. Wo zuvor noch Kammerspielatmosphäre vorherrschte, setzt Monk darauf, die Prinzipien des epischen Theaters auf das Fernsehen zu übertragen und weiterzuentwickeln. Nicht die Einfühlung, sondern die Einsicht in die gezeigten Dinge ist sein Anliegen. Monk will einen skeptischen, misstrauischen und distanzierten Zu-

schaauer, der seine Skepsis kritisch auf den eigenen Alltag überträgt. Er verwendet fernsehtypische dokumentarische Programmformate und setzt diese in fiktionalen Formen ein, um beim Zuschauer einen höheren Grad an gesellschaftlicher Relevanz des Gezeigten zu erreichen. So entsteht eine Mischform, die durch die Verwendung alltäglicher Bildmuster dem Zuschauer eine neue Sicht auf das Gezeigte ermöglicht. Monks Stil wird damit zum Vorreiter des heute bekannten Dokudramas. Die zeitgenössische Kritik spricht in diesen Zusammenhang von der »Hamburgischen Dramaturgie«, einer Formulierung, die Egon Monk als durchaus schmeichelhaft empfindet, wie er es im bereits erwähnten Interview formuliert: »Ich bin keinesfalls gekränkt gewesen, [...] mehr kann man über eine bestimmte Arbeit nicht sagen, wenn man sie charakterisieren will, und Lessing stand mir von unseren Klassikern auch schon immer sehr nah.« Wo das Fernsehspiel der fünfziger Jahre in erster Linie auf Harmonie und eine Heile-Welt-Stimmung innerhalb der Familie ausgerichtet war, setzt Monk nun auf ein kritisches Misstrauen gegenüber den bestehenden gesellschaftlichen Verhältnissen und der administrativen Obrigkeit der Bundesrepublik – vor allem in Bezug auf die nationalsozialistische Vergangenheit der Deutschen. In zwei Fernsehspielen macht er dies zum Hauptthema. In »Anfrage« (1962), nach einem Roman von Christian Geissler, sucht der junge Physiker Klaus Köhler nach einem verschollenen jüdischen Mitbürger, dessen Familie von den Nationalsozialisten verschleppt und umgebracht wurde. Während seiner Nachforschungen stößt Köhler immer wieder auf antisemitische Vorurteile und Unschuldsbeteuerungen seiner Mitmenschen. Als er erkennt, dass es aussichtslos ist, den Gesuchten ausfindig zu machen, will er die Person finden, die damals die Verhaftung der jüdischen Familie vorgenommen hatte. Er muss feststellen, dass diese wieder vollständig in die Gesellschaft, die diese Taten vergessen hat, eingegliedert ist. Den gesuchten jüdischen Mitbürger kann Köhler nicht finden, wohl aber die »Gesellschaft«, wie er am Schluss bemerkt. Durch die Kombination von Film- und MAZ-Aufnahmen und deren deutlicher Abgrenzung voneinander, gelingt es Monk, neue gestalterische Elemente in das Fernsehspiel einzubauen, die sowohl an Brechts Episches Theater, als auch an den dokumentarischen Stil des »Direct Cinema« von Richard Leacock erinnern.

Auch in seinem wohl bedeutendsten Fernsehspiel »Ein Tag. Bericht aus einem deutschen Konzentrationslager 1939« (1965) wagt Monk das Experiment

¹ Interview mit Egon Monk geführt Juni 1999 in Berlin durch Gerhard Lampe unter Mitarbeit von Sebastian Pfau und Marco Kleinert.

der Kombination von fiktionalen und dokumentarischen Elementen. Nüchtern, ohne jegliches Pathos mit einem besonderen Augenmerk auf kleine Details konfrontiert der Film den Zuschauer mit dem Alltag in einem deutschen Konzentrationslager. Möglich wurde dies vor allem durch die Erinnerungen der ehemaligen KZ-Häftlinge Gunter R. Lys und Harry Naujoks, welche die Vorlage der Verfilmung lieferten. Mutig an diesem Fernsehspiel ist die Entmystifizierung der Täter, die ihrem bestialischen Tagewerk nachgingen und sich nach »Feierabend« unter ganz gewöhnlichen Leuten bewegten. Die Täter waren somit nicht mehr die diabolischen Unmenschen, sondern wurden zu Nachbarn, und der Zuschauer musste sich fragen, ob er von alledem wirklich nichts gewusst hat oder nur seine Augen davor verschloss. Ein weiteres wichtiges Werk dieser Schaffensphase ist »Wilhelmsburger Freitag« (1964), eine eindringliche, dokumentarisch wirkende und an den italienischen Neorealismus erinnernde Inszenierung des Alltags eines Hamburger Arbeiterehepaars.

Monk montiert in seinen Fernsehspielen dokumentarische und fiktionale Elemente miteinander und wird damit zum Vorbild, vieler namhafter Regisseure, so zum Beispiel Eberhard Fechner, Horst Königstein und Heinrich Breloer. Egon Monks Fernsehspiele zeigen ausnahmslos sein politisches und gesellschaftliches Engagement sowie sein Misstrauen in die bestehenden Verhältnisse.

Als Dieter Meichsner 1968 die Leitung der Hauptabteilung Fernsehspiel übernimmt, wird Monk zum Intendanten des Hamburger Schauspielhauses berufen, kann dort aber seine erfolgreiche zeit- und gesellschaftskritische Linie nicht fortsetzen. Zu stark sind der Widerstand des bestehenden Ensembles und der zeitgenössischen Kritik. Nach wenigen Wochen als Intendant gibt er sich dem Gegendruck geschlagen und beginnt eine weitere, nicht minder kreative Phase als freier Regisseur. Er widmet sich von nun an aufwendigen Literaturverfilmungen, darunter Hans Falladas »Bauern, Bonzen, Bomben« (1973, fünf Teile), und Ralph Giordanos »Die Bertinis« (1998, fünf Teile). Für die Verfilmung von Lion Feuchtwangers »Die Geschwister Oppermann« (1983, zwei Teile) erhält er den Adolf-Grimme-Preis in Gold. Die Akademie der Künste, deren langjähriges Mitglied Monk war, betont, dass er gerade mit seinen Literaturverfilmungen Maßstäbe für eine »anspruchsvolle Fernsehkunst« gesetzt hat.

Wie kaum ein anderer war Egon Monk ein Meister im Aufspüren und minutiösen Nachzeichnen politischer und gesellschaftlicher Verhältnisse der Vergangenheit und Gegenwart. Sein Œuvre hat einen unauslöschbaren Platz in der deutschen Fernsehge-

schichte gefunden. In der Nacht zum 1. März 2007 stirbt Egon Monk nach längerer Krankheit. Am 18. Mai 2007 wäre er 80 Jahre alt geworden.

Sebastian Pfau, Halle/Saale

Unmediate!

Bericht von der transmediale 2007 in Berlin

Seit die transmediale ein Publikumserfolg ist und noch dazu viel Geld von der Kulturstiftung des Bundes erhält, wird sie gerne gescholten. Mit an vorderster Stelle der Kritik stehen ihre jährlich wechselnden Titel. Diese halten sich weder an wissenschaftliche noch an hochkulturelle Konventionen der Titelbildung, sondern orientieren sich am Stil moderner Lifestyle-Werbung. Slogans wie »FlyUtopia« oder »PlayGlobal« könnten auch Werbekampagnen von Camel-Zigaretten oder der Deutschen Bank zieren. Aber einem Medienfestival mit jungem Publikum steht das sowohl inhaltlich als auch stilistisch zu, wenn es sich mit massenmedialen Strategien und deren Wirkungen auseinandersetzt. Die transmediale tut das, indem sie Kunst und Kultur, politischen Aktivismus und Theorie zu diesen Themen bündelt. Bedingung für den Erfolg dieses Konzepts ist natürlich, sich geistreich von Werbung zu unterscheiden. An dieser Stelle allerdings sitzt die transmediale in der Falle: Als jährliches Festival unterwirft sie sich genau wie die Massenmedien dem Zwang, regelmäßig einen neuen Hingucker hervorbringen zu müssen.

Der Titel »Unfinish!« kürte die Prozesshaftigkeit von Kunst zum Thema des diesjährigen Festivals. Das Wort steht nicht im Wörterbuch, und eben damit verweist es auf das über Jahrhunderte angelegte latente Widerstreben, das wir empfinden, wenn wir Kunst nicht als Werk begreifen sollen, sondern als offenen Vorgang – ohne Ende, ohne Ziel, ohne klare Grenzen, vielleicht ohne Autor. Dieser Ansatz hat heute große Bedeutung, er ist aber weder brandneu – seit mehr als 50 Jahre kursiert er schon – noch wirklich umstritten, wie der Aufforderungscharakter des Titels suggeriert. Nun könnte man denken, es ginge vielleicht um die Übertragung des Konzepts in die massenmediale Kultur: Verliert auch in der Popmusik, im Hollywood-Film die Werkidee an Bedeutung? Hier mag es tatsächlich Anzeichen einer solchen Entwicklung geben, wenn etwa Musiktitel in zig verschiedenen Mixes desselben Interpreten auf dem Markt erscheinen. Aber um Derartiges ging es bei der transmediale nur vereinzelt. Im großen Ganzen, man blieb bei der Kunst, auch wenn – oder obwohl – der Untertitel des Festivals in diesem Jahr von »International Media Art Festival« in »Festival for Art and Digital Culture« geändert wurde. Der klare

Fokus auf künstlerische Umgangsformen mit Medien wurde z.B. bei einer Diskussion über das Online-Phänomen »Second Life« deutlich: Informationen über das alltägliche Nutzerverhalten in diesem »Massively Multiplayer Online Role-Playing Game« erhält man in ausführlicher Form aus der Presse. Die transmediale dagegen nahm sich des Themas an um zu überlegen, welche neuen Horizonte solch eines kulturellen Phänomens durch künstlerische Perspektiven eröffnet werden können. »Second Life« als eine Struktur, bei der man erst einmal lernen muss, sie als »unfinished« zu begreifen, leuchtete dabei als Beispiel ein, und so boten auch Panels zu den Themen »Unfinished Cities« und »Unfinishing Creation« interessante aktuelle Themen. Besonders gut funktionierte das Durchdeklinieren des Festivaltitels »Unfinish!« bei der Rubrik des dokumentarischen Films: Hier von »Unfound Footage« zu sprechen öffnet ein interessantes Bedeutungsfeld, von der Sprengkraft verschollenen historischen Materials über die Poesie des Beiläufigen oder Unprofessionellen bis hin zur Wirkung gefälschten Dokumentarmaterials in »Fake Documentaries«.

Ein wenig enttäuschte — nach so manchen durchwachsenen Ausgaben in den Vorjahren — auch in diesem Jahr die Ausstellung mit einigen weitgehend überflüssigen Arbeiten, u.a. einer kleinen Sammlung altbackener und schlecht präsentierter Audio-Stücke. Zwar verfallen die Berliner Kuratoren seltener dem technophilen Geist der großen Schwester, der Linzer Ars Electronica, auf der alljährlich allzu viele Arbeiten gezeigt werden, die über die verliebte Zurschaustellung komplexer Technologie nicht hinaus kommen. In Berlin setzt man im Gegensatz dazu stärker auf konzeptionelle Arbeiten. Diese bleiben dann aber oft in der Idee stecken, finden also keine hinreichend irritierende oder betörende Materialisierung im gewählten Medium, wie in diesem Jahr Herwig Weisers »Death Before Disko«, das »Online-Daten aus Weltraumbeobachtungen«, so der Katalogtext, zur Steuerung einer redundanten Klang-Licht-Orgel verwendete. Wunderbare Ausnahme war keinesfalls der Träger des diesjährigen Festivalpreises, Herman Asselberghs' langatmiges Video »Proof of Life«, sondern die kleine, schlichte Installation »Random Screen« von Aram Bartholl. Sie zeigte eine Matrix aus 4x4 Lichtfeldern, die einen komplexen, womöglich bedeutungsvollen An-Aus-Rhythmus wiedergaben — vielleicht Online-Daten aus Weltraumbeobachtungen? Pustekuchen, geht auch ohne. Schaute man von hinten, so sah man, dass der vermeintliche elektronische Schaltmechanismus der 16 Lichtfelder tatsächlich aus rotierenden Coladosen mit Kerzantrieb bestand. Die Aussage dieser Arbeit könnte auch als ironischer Kommentar zum Festivalthema verstanden werden:

Prozesshafte Kunst ist doch deutlich älter als der Computer! Die zweite eindrucksvolle Arbeit in der Ausstellung war Kurt d'Haeseleers »Scripted Emotions«, ein technisch aufwändiger »Film«, den man durch ein Aussichtsfernnglas verfolgen konnte. Durch das Fernglas war immer nur ein kleiner Teil des eigentlich viel größeren Filmbildes zu sehen, dessen einzelne Ereignisse in den verschiedenen Bildregionen offenbar unabhängig voneinander auf die Blickführung des Betrachters reagierten. Personen verschwanden plötzlich oder tauchten unvermittelt auf und veränderten dabei zwangsläufig ihr zuvor vom Zuschauer angenommenes Verhältnis zueinander — ein Film also, der sich jeweils individuell am Blick des Betrachters entlang entwickelte und vor allem eines greifbar deutlich machte: Zusammenhänge und Bedeutungen entstehen ohne bewusstes Zutun im Kopf des Betrachters.

Musik nimmt innerhalb der transmediale immer eine besondere Stellung ein. Elektronische Musik wurde zwar schon vor Jahren in den parallel stattfindenden »Club Transmediale« outgesourct, aber ganz ohne akustische Medienkunst sollte die transmediale selbst offenbar nicht ablaufen, und so spielte in diesem Jahr zur Eröffnung Pierre Bastien eine charmante Performance seiner selbstgebauten, kleinen mechanischen Musikapparate. Da die transmediale keinen eigenen musikalischen Kurator beschäftigt, treten bei der Programmzusammenstellung aber regelmäßig gewisse »Unregelmäßigkeiten« auf. So ist es insbesondere im Wiederholungsfalle äußerst ermüdend, Zeuge zu sein bei einer der notorischen interaktiven Tanz-Klang-Performances, die stets zwischen bloßer technischer Vorführung und Mangel an Musikalität schwanken, dieses Jahr aus der Feder von Elisabeth Schimana. Das Programm machte diesen Schock aber auch in diesem Jahre wieder wett, etwa mit einem Projekt des musikalischen Hardware-Hackers Nicholas Collins oder der Präsentation des interaktiven Instruments »ReacTable« von Sergi Jordà, Günter Geiger.

Überraschend großen Zulauf innerhalb der transmediale hatten Podiumsdiskussionen und Keynotes. Das Panel »Media Art Undone« diskutierte die Frage, ob Medienkunst eventuell neu definiert werden müsse oder vielleicht ihre Schuldigkeit getan habe. Während Inke Arns hervorhob, dass Kunst heute technische Medien nicht mehr verwenden, sondern nur thematisieren müsse, um Medienkunst zu sein, interpretierte Diedrich Diederichsen den Begriff als Bezeichnung eines kulturell-sozialen Zirkels, der sich durch verschiedene Merkmale von anderen Kunstzirkeln wie der Galeriekunst, der Institutionskunst unterscheidet. Auch wenn der Moderator das Panel nur mühsam durch die Zeit schleppte, mach-

ten solche fundierten Positionen den Besuch schon zum Gewinn. Ähnliches gilt für die großen Vorträge des Festivals. Der zypriotisch-australische Performance-Künstler Stelarc unterhielt in seiner Keynote den vollen Saal der Akademie der Künste am Hansaatenweg 90 Minuten lang mit einer Werkschau. Im Zentrum seiner Arbeiten aus vier Jahrzehnten standen die Grenzen des menschlichen Körpers, die er mit hochtechnisierten Prothesen zu überwinden suchte. Eine leuchtende und klingende Skulptur in seinem Magen als *site specific work* zu bezeichnen, ruft vielleicht nur eine Mischung aus Beklemmung und Lachreiz hervor. Seine »Split Body« Performances beispielsweise, bei denen ein Arm und ein Bein des Künstlers durch elektrische Impulse computergesteuert agieren, thematisieren nichts Geringeres als die Überwindbarkeit des heutigen Stadiums der Evolution. Für Stelarc ist die Auffassung vom menschlichen Körper als perfekte Schöpfung romantischer Unsinn. Die Entwicklung der Medien habe dessen Fähigkeiten längst relativiert, und so sucht Stelarc nach Verbesserungsmöglichkeiten. Das dritte Ohr, das er sich kürzlich chirurgisch auf dem linken Unterarm modellieren ließ, soll zeitgemäße Formen verbaler Kommunikation ermöglichen. Friedrich Kittler schließlich lenkte in seiner Keynote die Aufmerksamkeit auf den Umstand, dass Kunst und Computer-Algorithmus sich darin ähneln, dass beide darauf ausgerichtet sind, in endlicher Form das Ewige oder auch Unendliche auszudrücken. Denn endlich und damit »finished!« war alle Kunst der transmediale dann doch, so könnte man zumindest behaupten, wenn man das Ende künstlerischer Gestaltungsarbeit als Werkabschluss begreift.

Die Idee des offenen Kunstwerks, also des Werks ohne Werkcharakter, stellt sich am Ende vielleicht doch als unauflösbarer Widerspruch heraus: nicht mehr als ein guter Trick, um Künstler auf neue Strukturideen und Interaktionsformen zu bringen. Das Unfertige bleibt vielleicht nur dann im jungfräulichen Zustand der Unfertigkeit, wenn es nicht rezipierbar ist, z.B. mangels Verbreitung. Man sollte es daher bei der transmediale im nächsten Jahr mit einer noch radikaleren Devise probieren: Unmediate!

Golo Föllmer, Halle/Berlin

Wege ins Paradies oder »A la recherche des sons perdus...«¹. Streifzüge im Archiv der NDR Hörspielabteilung – Geschichte, Materialien, Fundstücke

Die schönsten Paradiese sind – einem geläufigen Bonmot zufolge – gerade jene, die uns verwehrt bleiben oder deren Verheißungen sich nicht mehr auf ihren Wahrheitsgehalt überprüfen lassen. Greift man

dieses Bild auf, so befindet sich ein Hörspielredakteur und Dramaturg, in diesem Falle, in der ehrwürdigen, geschichts-, und man darf es ruhig sagen, preisträchtigen Hörspielabteilung des NDR am Rothenbaum auch nach Überwindung der Eingangspforte, im Verlaufe seines Berufslebens doch meist im Vorgarten des Paradieses; eines Paradieses, das ich kursorisch und kurz als die gesamten archivarchisch erschlossenen Bestände des NDR Hörspiels seit den Anfängen bezeichnen möchte.

Deren Fülle und Reichtum kann er im Laufe eines durchschnittlichen Arbeitslebens, das ja primär um das sogenannte »aktuelle Programmgeschehen« herum zentriert ist, meist nur punktuell und ausschnittsweise wahrnehmen. Dies veranschaulicht bereits folgende Übersicht: Die Zählung der in der Hörspielredaktion am Rothenbaum seit den Anfängen nach dem Zweiten Weltkrieg aufgeführten oder dokumentierten Hörspiele ist gegenwärtig bei der stolzen Ziffer 2898 angelangt. Führt man sich vor Augen, dass die Hörspielredaktion des NDR gegenwärtig pro Jahr etwa 24 Neuproduktionen, also sogenannte Ur- bzw. Erstsendungen auf den Weg bringt, so lässt sich rasch überschauen, wie weit das aktive Programmgedächtnis eines Redakteurs oder Dramaturgen, das sich aus dem eigenen Erleben – persönlichen Autoren- und Regiekontakten, Studioarbeit etc. – speist, im günstigsten Falle reichen kann. Dies sind nach 20 Jahren maximal vielleicht 500 Titel.

Bedenkt man weiterhin, dass die Abwicklung des aktuellen Spielplans, die Vorbereitung neuer Produktionen, die Betreuung von ca. 150 Sendeterminen im Jahr erhebliche Kapazitäten bindet, so ist die Chance, Rückschau in die Vergangenheit, in die verlockenden Archivbestände zu halten, sehr begrenzt. Denn, neben den aktuellen Eigenproduktionen muss sich ein Redakteur ebenso ein Bild von den aktuellen Produktionen anderer Rundfunkanstalten verschaffen, also – und das ist eine zeitaufwendige Tätigkeit – so viel wie möglich hören. Das Programm einer Hörspielabteilung setzt sich ja nur zum Teil aus eigenen Produktionen bzw. Wiederholungen zusammen. Ein gutes Drittel stellen die intern als sogenannte »Übernahmen« bezeichneten Produktionen anderer Sender dar, zu denen neben den ARD Anstalten, Deutschlandradio Berlin/ Deutschlandfunk auch die Rundfunkanstalten des deutschsprachigen Auslandes gehören, also Österreich und die Schweiz. Denn nicht nur Abwechslung und gute Unterhaltung möchte man dem Hörer des eigenen

1 Auf der Suche nach den verlorenen Klängen.

Sendegebietes liefern, auch Einblicke in die aktuellen Strömungen und Tendenzen der Hörspiellandschaft. Dazu gehört etwa die Nachsendung preisgekrönter Hörspiele, wie die jeweils jährlich mit dem »Hörspielpreis der Kriegsblinden« ausgezeichnete Produktion. Dazu zählen auch Hörspielsendungen aus aktuellen, zeitgeschichtlich bedeutsamen wie kulturpolitischen Anlässen. Dass eine Hörspielausstrahlung nur knapp zeitversetzt mit der Nachricht von der Vergabe des Nobelpreises für Literatur an den Autor zusammenfällt, wie im Falle des letztjährigen türkischen Preisträgers Orhan Pamuk, dessen Roman »Schnee« im September in einer dreiteiligen Hörspielfassung zur Sendung kam, ist ein einmaliger Glücksfall. In anderen Fällen gilt es, sich rasch in den benachbarten Archiven anderer Sender kundig zu machen. Gelingt es einem fleißigen Dramaturgen unter diesen Vorzeichen im günstigsten Falle pro Monat zwei oder drei ihm gänzlich unbekannte Hörspiele aus dem eigenen Archiv anzuhören und für einen möglichen Programmeinsatz zu prüfen, so hat er nach zehn Jahren noch nicht einmal zehn Prozent des gesamten Archivbestandes gesichtet.

Das Schnuppern im »Paradiesgarten« entschädigt allerdings nicht nur für den manchmal eher unspektakulären Redaktionsalltag. Es ist ein lohnender Anlass, das zeitbedingt konzipierte Programm immer wieder im Spiegel oder Kontrast mit der auf der Tonspur erhaltenen Vergangenheit kritisch Revue passieren zu lassen. Es ist daher weit mehr als nur eine Gelegenheit, nostalgische Rückblicke anzustellen.

»Fakten, Fakten, Fakten !«
oder »Die heiligen Bücher«

Ja, auch wer ins Paradies möchte, er braucht sie: Fakten. Wo finde ich was? Wo fängt alles an? Einfache Fragen, auf die es leider keine ganz einfachen Antworten gibt. Als ich vor etwa 25 Jahren, noch während meines Studiums, als sogenannter freier Lektor in der Hörspielabteilung des NDR willkommen geheißen wurde, da tauchte sie bereits auf: die Frage nach dem Anfang. Die uralte biblische Antwort kennen wir: »En arche en o logos!« Am Anfang war das Wort. Ein Satz, der, wie ich erst später feststellen konnte, einen tieferen Wahrheitsgehalt aufwies. Doch ich bekam rasch eine Art elementaren Crash-Kurs zur Geschichte der Hörspielabteilung am Rothenbaum, der die Sache recht einfach zu machen schien. Denn die Chronologie lautete etwa folgendermaßen: »Das war noch vor Schwitzke, das war unter Schwitzke, das war nach Schwitzke« – eine an sich einfache Zeitrechnung, die um den renommierten »Hörspielpapst« des NDR herum gruppiert war. Der langjährige frühe Leiter der Hörspielredaktion (1951–1971) war zwar schon eine geraume Zeit außer Dienst, aber doch spirituell als Nachfolger des gro-

ßen Lessing – Stichwort: »Hamburger Dramaturgie« nur das Hörspiel betreffend – in den Räumen der Hörspielredaktion noch immer präsent wie zu seiner aktiven Zeit. Auf die Frage nach den Anfängen wurde ich aber nicht etwa auf »physikalische Tonträger« (eine Terminologie, die sich noch heute beharrlich in manch aktuellen Vertragsformularen findet), also die Abteilung Schallarchiv verwiesen, mit der Aussicht, mir einen dieser »Tonträger« in den beschaulichen, damals »Rundfunkschule« genannten Räumlichkeiten unter Aufsicht eines geduldigen wie interessierten Technikers anzuhören, sondern ganz so – wie es vielleicht auch in der Geschichtsschreibung den heiligen Stuhl betreffend der Fall sein mag – auf die »heiligen Bücher«. Wie bitte? Ja, ganz recht: Denn, abgesehen davon, dass ich rasch auf das erste nach dem Kriege ausgestrahlte Hörspiel beim damals noch Radio Hamburg genannten Sender verwiesen wurde (» Der Hauptmann von Köpenick« Sdg.: 3.9.1945), blieben bei der Suche nach den Anfängen meist nur die »heiligen Bücher« und ein unscheinbarer Karteikasten im Format Din A 6, der meine Neugier stillen konnte.

»Paradise Lost«

Ich erfuhr, dass es Hörspiele gab, die im eigentlichen Sinne des Wortes gar keine Hörspiele mehr waren, da auf Tonträgern nicht mehr vorhanden, also nur aus einem Wort bestanden, noch dazu einem geschriebenen, also bereits biblisch, und so leuchtete mir die Schlussfolgerung ein: »Heilige Bücher«. Ich hatte verstanden. Die erst vom Oktober 1945 an erhaltenen und noch heute in den Räumen der Hörspielredaktion aufbewahrten »heiligen Bücher« führen die produzierten Hörspiele nach Sendungen einzeln auf, anfangs nur mit Bleistifteintragungen bzw. Farbstift, später Tinte, noch später – und das war vermutlich bereits der reine Luxus – Schreibmaschine! Darin waren enthalten: die komplette Besetzung, incl. Komparserie, Aufnahmepläne, meist im Wochenrhythmus, häufig am unteren Rand noch die Bemerkungen Bandnummer/ Arbeitsplan/erl./ Honorar erl. (erledigt). Der später eher schlicht unter der Bezeichnung Regieassistent fungierende und auch so honorierte Helfer einer Produktion führte noch die vom Theater übernommene höhere Berufsbezeichnung Inspizient. In Hamburg war dies kein anderer als der legendäre, in unzähligen Produktionen aufgeführte Willy Lamster.

spiel »Draussen vor der Tür«, unter der Eintragsnummer 63 im heiligen Buch festgehalten und von einem Löschvermerk ausgenommen. Eine Antwort auf die Frage, wann denn eigentlich die umfangreiche und aus heutiger Sicht so schmerzliche »Archivbereinigung« stattgefunden hatte, von wem sie ausgegangen war, erhielt ich erst später. Der Einblick in die vorhandenen Unterlagen der nach fortlaufenden Bandnummern sortierten Hörspiele ließ an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. Die Bandlöschungsaufträge wurden nicht in der sogenannten frühen Hungerzeit des Hörspiels, die ohne Zweifel auch mit Materialknappheit zu kämpfen hatte, in Gang gesetzt, sondern später, an einem Tag – man könnte es für einen makabren Zufall halten – der traditionell mit dem Beginn der närrischen Zeit zusammenfällt, nämlich dem 11. November 1952. Das fünfseitige Konvolut, adressiert an: »Bandarchiv«; Absender: »Von Hörspielleitung« enthält eine umfangreiche Liste zur Löschung des Hörspielbestandes seit 1945: »Nachstehend geben wir Ihnen (Schallarchiv) eine Liste von Hörspielbändern, die seit 1945 produziert sind und nunmehr alle gelöscht werden können. Da wir in einigen Fällen jedoch nicht sicher sind, ob sie noch existieren oder nicht, bitten wir Sie, alle Angaben nochmals zu überprüfen und danach alle noch vorhandenen Bänder dieser Liste zu löschen.« Die über 170 Titel, darunter viele Mehrteiler umfassende Liste ist handschriftlich mit Schwitzke unterzeichnet. Die Antworten des Schallarchivs auf diesen auch logistisch umfangreichen Auftrag – ein Hörspiel bestand damals aus bis zu 6 einzelnen Bändern – folgten in kurzen Abständen mit der Meldung, was auf der Liste nun noch vorhanden oder bereits abgearbeitet war: »Alles andere ist bereits gelöscht.« Über die Umstände bzw. Motive des damaligen Hörspielleiters Heinz Schwitzke, der ja gerade erst ein Jahr zuvor sein Amt als Hauptabteilungsleiter Hörspiel und Produktion beim damaligen NWDR angetreten hatte und dessen unbestreitbare spätere Verdienste für die Entwicklung des Nachkriegshörspiels außer Zweifel stehen, kann heute nur gemutmaßt werden. Auch bei anderen Sendern hat es sogenannte im Umfang allerdings nicht vergleichbare Archivbereinigungen gegeben. Heinz Schwitzke selbst war es ja, der bei der Wiederbeschaffung von Tondokumenten und Hörspieltexten, vor allem aus der Vorkriegszeit der alten Reichsrundfunkgesellschaft, Herausragendes geleistet hat. Diese Dokumente, das »historische Manuskriptarchiv« des NDR, weisen insgesamt 250 wiederaufgefundene Hörspielmanuskripte der Vorkriegszeit auf, darunter die berühmten Hörspiele von Hans Kasack, Döblin, Brecht, Eduard Reinacher, Anna Seghers, Friedrich Wolff u.v.a. mehr. Sie werden immer wieder für Forschungszwecke, zum Teil auch aus dem Ausland angefordert. Und es war Heinz Schwitzke, der nur

wenig später als Herausgeber früher Hörspieltexte über den Umgang mit der Rundfunkgeschichte anmerken sollte: »Doch was jeder der Pioniere (der Vorkriegszeit) erzählt – aus einer Zeit, die nun schon fast vierzig Jahre zurückliegt –, ist oft zufällig und kann durch Dokumente nicht mehr kritisch überprüft werden. Was es aber mit der Beständigkeit von Urteilen über so viele Jahrzehnte auf sich hat, das ist jedem von sich selber bekannt, wenn er über eine entsprechend lange Erfahrung verfügt.«

Henning Rademacher, Hamburg

Von der Politisierung der Medien zur Medialisierung des Politischen? Zum Verhältnis von Medien und Politik im 20. Jahrhundert: Tagungsbericht

Die Tagung, die vom 18. bis 20. Januar 2007 in Berlin stattfand, war in mehrfacher Hinsicht ungewöhnlich: Sie wurde von drei im Feld der Mediengeschichte renommierten Organisationen veranstaltet – der Fachgruppe Kommunikationsgeschichte der deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft (DGPK), dem Studienkreis Rundfunk und Geschichte (StRuG) sowie dem Zentrum für Zeithistorische Forschung (ZZF). Unterstützt wurde das sechsköpfige Veranstalterteam mit Klaus Arnold, Christoph Classen, Edgar Lersch, Susanne Kinnebrock, Christoph Rohde und Hans-Ulrich Wagner zum einen von der DFG, zum anderen aber auch vom Hauptstadtstudio der ARD und von der Arbeitsgemeinschaft »Die Seeheimer« in der SPD. Den beiden letztgenannten waren vor allem die besonderen Tagungsorte zu verdanken – das Atrium des Hauptstadtstudios sowie der Europasaal im Paul-Löbe-Haus. Beide Partner repräsentierten aber auch die Pole, um die es auf der Tagung ging, das Verhältnis von Medien und Politik, wobei die Rolle der Wissenschaften selber nicht definiert wurde.

Insgesamt stand die Tagung unter stürmischen Vorzeichen: Nicht nur, dass der Sturm Kyrill einigen der insgesamt 180 angemeldeten Teilnehmern die Anreise unmöglich machte, zugleich lieferten der Rücktritt des bayerischen Ministerpräsidenten sowie die Konflikte um seine Nachfolge eine aktuelle Bebilderung des Problemfeldes der Tagung. Joachim Wagner, stellvertretender Chefredakteur des »Berichts aus Berlin« nahm am 18. Januar abends die »Bild«-Fotos der schwangeren Geliebten Horst Seehofers zum Ausgangspunkt seines eröffnenden Vortrags. Er argumentierte, dass die Medien als Verstärker, nicht aber als Erfinder von Skandalen fungierten. Den derzeitigen Machtzuwachs der Medien sah er vor allem durch die starke Konkurrenz bedingt – in Berlin ar-

beiten zirka 3.000 Journalisten. Wagner beschrieb, anekdotisch unterlegt, höchst kritisch das Spannungsverhältnis von Journalisten und Politikern. Er machte einen Generationenwechsel aus und damit einhergehend den Übergang zu einem ideologiefreien Mainstream-Journalismus. Nach diesem unterhaltsamen Vortrag hatte es die Wissenschaft schwer, die Aufmerksamkeit des Publikums zu fesseln. Thomas Mergel (Potsdam/Basel) erfüllte die ihm von der Tagungsleitung gestellte Aufgabe, die Problemfelder zu umreißen und ihnen eine theoretische Rahmung zu geben, mit einem präzisen und sehr anregenden Beitrag. Auf Niklas Luhmann referierend betonte er, dass Medien wie Politik zwei differente Systeme seien, die über Koppelungen miteinander kommunizierten und sich dadurch veränderten. So sei beispielsweise die politische Kolonialisierung der Medien ein Kennzeichen von polarisierten Gesellschaften. Unter geschichtlicher Perspektive umriss er drei Forschungsfelder: 1. Die Entwicklungen der Technologie erzeugen Medialisierungsschübe. 2. Nationale Traditionen und Medienerwartungen beeinflussen die Mediensysteme. 3. Medienkonsum als soziale Praxis.

Die beiden ersten Panels der Tagung zur »Medialisierung der Politik« griffen am 19. Januar solche Überlegungen von Mergel auf bzw. führten sie weiter. Ulrich Sarcinelli (Koblenz/Landau) betonte, dass das Phänomen der Medialisierung der Politik keineswegs etwas Neues sei – bereits Thomas Nipperdey habe es für die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts beschrieben. Der Begriff der Medialisierung beschreibe ein Interpenetrationsverhältnis, dessen historische Dimension zu analysieren sei. Adrian Steiner (Zürich) sah in systemtheoretischer Konzeption die Medialisierung als Ausdruck des gestiegenen Bedürfnisses nach Legitimation von Politik. Eine Autonomiebeschränkung des Systems der Politik bedeute damit einen Machtzuwachs der Medien und umgekehrt. Otfried Jarren (Zürich) verwies in seinem Kommentar, wie bereits Mergel am Abend zuvor, auf die spezifisch deutsche normative Wissenschaftszunft. An Steiner gerichtet, forderte er die stärkere Einbeziehung der Meso-Ebene (Organisation) sowie der historischen Dimension.

Drei Vorträge wandten sich anschließend nicht nur unterschiedlichen Ländern zu, sie behandelten auch verschiedene mediale Situationen – Gabriele Melischek und Josef Seethaler (Wien) über das Verhältnis von Politik und Medien in der Wahlkommunikation seit 1945; Kristina Wied (Bamberg) über Strategien der Journalisten in Sondersendungen zu Bundestagswahlen; Susanne Kinnebrock und Helena Bilandzic (Erfurt) über Boulevardisierung der politischen Berichterstattung bzw. über Nachrich-

ten- und Narrativitätsfaktoren in Tageszeitungen. In seinem Kommentar zu den Vorträgen dieses Panels fragte Mergel vor allem, ob nicht der Wahlkampf eine Ausnahmesituation darstelle, die eine temporäre Politisierung kennzeichne. Darüber hinaus sei die jeweilige Kontextualisierung sehr wichtig.

Die dritte Sektion »Rezeption politischer Angebote« stand im Zeichen der empirischen Medienforschung. Michael Meyen (München) referierte zur »Nutzung politischer Angebote in den 1950er Jahren«. Im Gegensatz zur These, dass die Einführung des Fernsehens einen gigantischen Siegeszug in der Herstellung der demokratischen Öffentlichkeit bedeutet habe und im Gegenzug die Einführung des dualen Systems im Lichte der kulturindustriellen These den Sündenfall in Richtung Unterhaltung markiere, interpretierte er die Geschichte des Fernsehens als die Geschichte des langsamen Nachgebens von Politik und Machern. Alle Studien und Umfragen zeigten, dass das Fernsehen das Wissen des Publikums nicht verändert habe, und dass die Unterhaltungserwartung der Nutzer gleich geblieben sei. Gerlinde Frey-Vor (Leipzig) referierte in Vertretung von Walter Klingler zur Langzeitstudie Massenkommunikation. Als wichtige Eckdaten benannte sie eine deutliche generationsspezifische Trennung von Nutzerverhalten – das betreffe nicht nur die Segmente Information und fiktionale Angebote. Als Faustregel gelte, je jünger desto weniger Infosendungen werden genutzt. Frank Bösch (Bochum/Giessen) vermisse bei diesen empirischen Arbeiten eine historische Tiefendimension. Eine Orientierung am Unterhaltungsbedürfnis der Nutzer sei keineswegs ein Phänomen der 1950er Jahre, sondern eine Begleiterscheinung von allen Medien. Bösch verwies auf Beispiele im Kaiserreich und in der Weimarer Republik. Für das Fernsehen verwies er darauf, dass durch Kontextualisierungen auch gegenläufige Tendenzen zutage treten, etwa die Politisierung in den 1960er und 1970er Jahren. Auch sei eine Gleichsetzung von Hören/Sehen von Nachrichtensendungen mit einer Vermehrung von politischem Wissen unzureichend.

In der folgenden Sektion »Politisierung der Medien und ihre Grenzen« fragten drei Fallstudien danach, ob die Medien durch eine verstärkte Politisierung nicht ihre Funktionen verlieren und zwar auch für diejenigen, die als Politiker die Medien zu benutzen versuchen. Jürgen Wilke (Mainz) stellte in einem quellengesättigten Vortrag Reichskanzler von Bülow als einen Kanzler von der »Gnade der öffentlichen Meinung« vor und zeigte die Grenzen der »Medialisierung von Politik« auf. Norbert Grube (Zürich) widmete sich am Beispiel von Peter Neumann, dem Ehemann von Elisabeth Noelle, dem Scheitern der

Regierungspropaganda in den 1950er und 1960er Jahren. Grube, früher Archivar in Allensbach, beschrieb die Differenziertheit der propagandistischen Organisationen, die versuchten, die Medien in der deutsch-deutschen Systemkonkurrenz gezielt zu beeinflussen, was aber letztlich an der Ausdifferenzierung der bundesrepublikanischen Öffentlichkeit scheiterte. Jens Lucht (Zürich) öffnete den Blick für eine europäische Perspektive. Er stellte einen Teilbereich des Forschungsbereichs »Öffentlichkeit und Gesellschaft« vor und fragte nach dem Entstehen, aber auch den Grenzen einer transnationalen Öffentlichkeit in Europa. Das Projekt gehe dabei nicht von einer postulierten europäischen Öffentlichkeit aus, sondern von der Europäisierung nationaler Öffentlichkeiten. Thymian Bussemer (Frankfurt an der Oder) verwies in seinem Kommentar darauf, dass die Medialisierung der Politik nicht immer mit Demokratisierung zu tun habe.

Das Thema des letzten Panels am Freitagnachmittag bildete die »Medienpolitik«. Maria Löblich (München) beschäftigte sich mit den Medienkommissionen der 1960er Jahre, der Michel- und der Günther-Kommission. Sie betonte, dass die Untersuchung dieser Kommissionen und ihrer Mitgliederzusammensetzung einen Beitrag zur Forschung über die Medienpolitik insgesamt liefere. Edzard Schade (Zürich) fragte in einer vergleichenden Analyse der Schweiz, Österreichs und Deutschlands nach den Grenzen der Politisierung: »Entpolitisierung durch staatliche Medienpolitik?«. Hierzu operierte er mit den Begriffen »Politisierung« und »Entpolitisierung«. Gerhard Vowe (Düsseldorf) stellte das von ihm, Stephanie Opitz und Kristina Jakubek bearbeitete Forschungsprojekt zur Geschichte der Medienpolitik in der Bundesrepublik Deutschland aus Expertensicht vor. Mittels Delphi-Befragungen von Experten sollen die als zentral empfundenen medienpolitischen Entscheidungen bzw. »Weichenstellungen« seit 1945 identifiziert werden. Durch die Antworten ließen sich quantifizierbare Aussagen ermitteln. Dies sei (vorerst) kein Ranking, aber ein Rating von medienpolitischen Entscheidungen. In seinem Kommentar kennzeichnete Jan Tonnemacher (Berlin) den ersten Vortrag als historisch-deskriptive Dokumentenanalyse, den zweiten als definitorische Annäherung und den dritten als theoretisch reflektierte, empirische Studie. Zu Löblich merkte er an, dass die Erwartungen der Politiker an die Experten in der Regel unrealistisch seien, was zu deren etwaiger Nicht-Berufung in Kommissionen habe beigetragen können. An die Adresse von Schade formulierte Tonnemacher, dass trotz des Versuchs einer Begriffsklärung bestimmte Setzungen problematisch seien, etwa die Kennzeichnung der Neustrukturierung der ostdeutschen Presselandschaft nach dem Ende der SED-Diktatur

als Phänomen der Entpolitisierung. Das von Vowe vorgestellte Projekt müsse stärker auf die Relevanz seiner Ergebnisse befragt werden und zeige die Begrenzungen einer quantitativen Analyse.

An der am Abend des 19. Januar wiederum im Hauptstadtstudio stattfindenden hochkarätig besetzten Podiumsdiskussion »Information oder Inszenierung? Zum sich wandelnden Verhältnis von Politikern und Journalisten in der Mediengesellschaft« nahmen als Diskutanten teil: Tissy Bruns (Leiterin des Parlamentsbüros des »Tagesspiegel« Berlin), Volker Riegger (Geschäftsführender Gesellschafter der logos AG für Unternehmenskommunikation und -beratung München), Thomas Roth (Studioleiter/Chefredakteur Fernsehen im ARD-Hauptstadtstudio), sowie Klaus Schütz (Bürgermeister Berlins von 1967 bis 1977, ehemaliger deutscher Botschafter in Israel und von 1981 bis 1987 Intendant der Deutschen Welle). Die Podiumsteilnehmer diskutierten unter der Moderation von Walter Hömberg (Eichstätt-Ingolstadt) äußerst lebhaft und unterhaltsam, mit zahlreichen persönlichen Reminiszenzen zum Verhältnis von Medien und Politik, wobei es nicht weiter erstaunlich war, dass an den aktuellen Fall von Edmund Stoiber angeknüpft wurde.

Im ersten Panel am Samstagvormittag ging es um »Das Verhältnis zwischen Journalisten und Politikern«. Frank Bösch und Dominik Geppert explizierten dieses jeweils in einem deutsch-britischen Vergleich im Kaiserreich, wobei Geppert die Journalistenreisen von 1906 und 1907 fokussierte. Leider fiel der Vortrag von Christina von Hodenberg wegen des Sturms aus, die von den 1950er und 1960er Jahren in der Bundesrepublik berichtet hätte. Frank Bösch sprach vom Takeoff der Medialisierung zu Beginn des 20. Jahrhunderts, signifikant sei hierfür nicht zuletzt die Skandalisierung von Politik. Mit der Massenpresse hätte sich eben auch ein neuer Typus des Journalisten herausgebildet, der bisherige, konsensorientierte Wege verlassen habe. Besonders interessant war der Befund, dass die diskutierte Macht der Medien um 1900 oft nicht real war, aber die Vorstellung darüber wirksam war. Geppert (Berlin) schilderte die Journalisten als grenzüberschreitende Akteure. Auf deutscher Seite sei die Rundreise der britischen Journalisten als Staatsbesuch organisiert worden, in enger Abstimmung mit der Reichskanzlei. Geppert arbeitete die Unterschiede, die Bösch genannt hatte, noch schärfer heraus. In beiden Ländern gab es um 1900 eine tektonische Verschiebung im Verhältnis von Politik und Presse. In Deutschland scheiterte die bürokratische Presselenkung angesichts der Ausdifferenzierung, in England war der Zugang zur Information über die Herkunft und über den »gentleman's club« geregelt, wobei es durchaus

eine begrenzte Aufstiegsmöglichkeit gab. Jörg Requate (Bielefeld/Paris) hatte nunmehr die schwierige Aufgabe, einen Kommentar zu allen drei Vorträgen zu geben. Er kritisierte das Manuskript von Christina von Hodenberg, das zu normativ argumentiere, in dem es die vierte Gewalt der Medien sowohl als Ideal als auch als Ziel der Besatzungsmächte betone. Als deutsche Besonderheit wertete er die Herausbildung eines Gesinnungsjournalismus. An alle drei Papiere knüpfte er folgende Problematisierungen: 1. Eine begriffliche Klärung von Medialisierung sei noch zu leisten. 2. Die Langfristigkeit von Medialisierungsprozessen – gibt es auch einen Entmedialisierungsprozess nach den Quantensprüngen? 3. Nicht nur die Systeme Politik und Medien seien zu beachten, sondern auch das System Wirtschaft: Eventuell seien die Medien auch als Teilsysteme zu begreifen.

Im letzten Panel der Tagung ging es um »Historische Diskurse über und in Medien«. Ute Daniel (Braunschweig) gab zunächst einen diskursgeschichtlichen Überblick über die gesellschaftliche Rolle der Medien am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Die enge Verbindung von Propaganda und Massengesellschaft wurde in der Regel negativ gedacht: Auch reformorientierte Interpreten waren vom Optimismus weit entfernt. Dominant waren Vorstellungen von der grenzenlosen Manipulierbarkeit der Massen und ein damit verbundenes ambivalentes Menschenbild. Nach 1918 – auf der Basis der Kriegserfahrung – wurde Propaganda einstimmig als gefährlich bewertet. Die zeitgenössische Diskussion zeigte deutlich, dass die Wirkungsmächtigkeit von Propaganda sehr hoch eingeschätzt wurde. Die Gefahr der Manipulierbarkeit der Massen war Teil der kulturpessimistischen Diskurse der Nachkriegsjahre. Thymian Bussemer plädierte für eine historisierende Kontextualisierung von Propaganda als eine zentrale Erzählweise des Politischen und versuchte einen diachronen Überblick. Hierbei unterschied er vier Phasen, wobei die beiden Kriege Sonderfälle darstellten. So zog er den Bogen von der entstehenden Massengesellschaft, in der Propaganda die Antwort gewesen sei, wie Massen gesteuert werden können, um Demokratisierung zu verhindern, bis zur Jetztzeit. Heute sei Propaganda nicht länger ein Sonderfall von Kommunikation. Der Begriff sei ausdifferenziert worden bis hin zur Werbung. Bussemer fragte, ob die Propaganda im Mediensystem ihre Ubiquität durch das Fehlen von traditionellen Sozialisationsagenturen erhalten habe. Kurt Imhoff (Zürich) versuchte, durch das kommunikationswissenschaftliche Instrumentarium gesellschaftliche Konflikte zu beschreiben. Als neue Konflikte nannte er asymmetrische Kriege, »Riots« in urbanen Zentren und das Ansteigen von Mordraten. In dem Züricher For-

schungsprojekt seien im Zeitraum von 1910 bis 1998 die zehn wichtigsten Kommunikationsereignisse pro Jahr untersucht worden. Als Ergebnisse seien unter anderem eine Komplexitätsreduktion (Verringerung der Zahl der Akteure und der Themen), eine Differenzsemantik (Historisierung der Gegenwart, Politisierung der Geschichte und Ethnisierung des Politischen) festgestellt worden. Als prognostisches Potential sah er den Kontext vom Strukturwandel der Öffentlichkeit und der Konfliktodynamiken, die Entflechtung medial erschlossener Räume vom Politischen, eine Personalisierung des Politischen und eine Moralisierung der Ökonomie. Nicht medial etablierte Akteure würden zunehmend Konflikte verstärken, da sie die Resonanzchancen vergrößerten. Wilfried Scharf (Göttingen) präsentierte eine qualitative Inhaltsanalyse der politischen Presse in Deutschland von 1976 bis 2006 über die Geschichtskontroversen. Die Hauptkonfliktlinie verlaufe über die NS-Vergangenheit. Ed McLuskie (Idaho) sah als Verbindung der vier Vorträge, dass diese die Veränderungen in der Öffentlichkeit untersuchten. Dabei legte McLuskie ein im Sinne von Habermas durchaus normatives Verständnis von Öffentlichkeit und Medien zugrunde. Die von Daniel und vor allem von Bussemer eingeforderte Historisierung verweise zugleich auf die Zukunft. Durch die diachrone Analyse könnten für das deutsche Beispiel die Transformationsprozesse gezeigt werden, die zugleich auf die weitere Entwicklung verwiesen. Imhof wiederum zeige, dass die politischen Kontroversen zugunsten von Moralisierung, Personalisierung und Skandalisierung aus den Medien verschwänden. Damit wäre zu fragen, ob dadurch, dass die Medien die diskursiven Potentiale in der Öffentlichkeit eher verbergen, auch die Partizipation und die Öffentlichkeit selbst verschwinden. McLuskie öffnete abschließend eine neue Perspektive der Tagung, indem er die Fruchtbarkeit und Notwendigkeit des Austausches der amerikanischen und deutschen Wissenschaftsdiskurse betonte.

Damit aber verwies er implizit auf ein großes Manko der Tagung: nämlich die Beschränkung auf das deutsche Beispiel. Bereits bei den Beiträgen von Geppert und Bösch hatte sich gezeigt, wie fruchtbar die komparative Perspektive ist. Auch hatte Thomas Mergel in seinem Einführungsvortrag die Frage gestellt, inwieweit mit der Dominanz der Frankfurter Schule in Westdeutschland nicht auch eine Art »Sonderweg« in der Medienforschung lange Zeit vorgeherrschte habe, der vielleicht bis heute nachwirke. Dieser Sonderweg – nämlich ein gewisses Misstrauen gegenüber der Medialisierung von Gesellschaft – prägt nicht zuletzt die Wissenschaftsdiskurse, was besonders in den Beiträgen von Daniel und Bussemer thematisiert wurde.

Hatte einer der Organisatoren der Tagung, Christoph Classen, in seinen Begrüßungsworten der Hoffnung Ausdruck gegeben, dass die Interdisziplinarität der Tagung nicht nur in den unterschiedlichen Disziplinen der Referenten und Teilnehmer ausdrücken werde sondern als »soziale Praxis« die Tagung prägen würde, so wurde diese Hoffnung durch das überfüllte Programm zunichte gemacht. Es gab auf allen Panels kaum Gelegenheit zur Diskussion, in der über die Fachgrenzen hinaus unterschiedliche Perspektiven und Zugänge hätten diskutiert werden können. So fiel mir, als Historikerin, eher die Differenz der Zugänge und Methoden bei den einzelnen Disziplinen auf, denn der Versuch, diese Differenz zu nutzen. Allenfalls in einigen Kommentaren schienen entsprechende Perspektiven auf. Einige Fragen blieben: Die Luhmannsche Systemtheorie war auf dieser Tagung der Referenzrahmen, soweit die Referenten sich überhaupt um ein theoretisches Framing bemühten. Offen blieben dabei Fragen nach der Implementierung einer Meso-Ebene, also der Frage nach Teilsystemen oder Kopplungen ebenso wie die Frage nach den Akteuren, und zwar nicht nur den Akteuren in den Medien oder in der Politik, sondern besonders nach den Nutzern. Die schwierige Frage nach der Wirkungsmacht der Medien wurde in der Regel nur angerissen. Der Gedanke von Ute Daniel, dass die Vorstellung über die Wirkungsmacht oft mächtiger ist als die Propaganda selbst, scheint mir für die Forschung fruchtbar zu machen zu sein. Möglicherweise würde der Rekurs auf das Medien-dispositiv, bzw. überhaupt eine stärkere Einbeziehung diskursanalytischer Zugänge wie sie Knut Hickethier und andere entwickelt haben, nützlich sein. Wichtig scheinen mir auch die Forderungen von einigen Diskutanten wie Bösch und Mergel nach einer Entkoppelung von Medialisierung und Demokratisierung, da es sich hier um normativ aufgeladene Begriffe handele. Auch gilt es, stärker die Kontinuitäten denn die Quantensprünge in der Geschichte der Medialisierung zu diskutieren. Diese kritischen Anmerkungen schmälern jedoch nicht den immensen Gewinn der Tagung, die zum einen Erkenntnisgewinne wie Grenzen unterschiedlicher Zugänge deutlich machte, aber auch zeigte, welchen grundsätzlichen Nutzen eine geschichtliche Perspektive auf die Medien haben kann.

Inge Marszolek (Bremen)
mit Unterstützung von
Janina Fuge und
Christoph Hilgert (Hamburg)

Das »Aufbau-Archiv Digital« in der Staatsbibliothek zu Berlin

Jede kulturelle Einrichtung kann sich glücklich schätzen, wenn sie es geschafft hat, die Aufmerksamkeit des Bundesamtes für Bevölkerungsschutz und Katastrophenhilfe (BBK) auf sich zu ziehen. Obwohl das BBK in erster Linie die zentrale Organisation für die zivile Sicherheit in Deutschland ist, betreibt es unter anderem ein Programm zum »Schutz von Kulturgut bei bewaffneten Konflikten«, bei dem Unterlagen, die für das historische Erbe Deutschlands von Bedeutung sind, mikroverfilmt werden. Dieser Aufgabenbereich führt nicht nur dazu, dass die Mikrofilme im Zentralen Bergungsort der Bundesrepublik Deutschland, im Barbarastollen bei Oberried im Schwarzwald, eingelagert werden, sondern auch dazu, dass im Zuge der Verfilmung außerdem die besitzende Institution ein Exemplar des Mikrofilms erhält – ohne den eigenen Etat mit den Herstellungskosten zu belasten.

Einen Schritt weiter konnte jetzt die Staatsbibliothek zu Berlin gehen. Sie präsentierte der Öffentlichkeit im November 2006 gleich das gesamte digitalisierte Archiv des Aufbau-Verlags, dessen Dokumente quasi als Nebenprodukt der Verfilmung durch das BBK digitalisiert wurden.

Beim Berliner Aufbau-Verlag handelt es sich um den wohl wichtigsten Verlag für Literatur in der DDR. In seinem Archiv, das die Jahre 1945 bis 1990 umfasst, befinden sich Geschäftsdokumente, Korrespondenzen mit in- und ausländischen Autoren, Manuskripte und Gutachten mit einem Gesamtumfang von rund 1,2 Millionen Blatt. Zwar enthält dieser Bestand zu einem großen Teil reine Verwaltungsunterlagen, dennoch ist eine außerordentliche Menge an Materialien enthalten, die neben ihrer Bedeutung für die Literaturwissenschaft auch zahlreiche gesellschaftliche und politische Bezüge aufweisen können. Bis 1990 erschienen im Aufbau-Verlag rund 4.500 Buchtitel, neben der zeitgenössischen Literatur der DDR auch deutsche Klassiker, sowie zahlreiche Werke der Weltliteratur.

Diese wichtige Rolle, die der Aufbau-Verlag im (ost-)deutschen Kulturleben spielte, war für das BBK ausschlaggebend, die Verlagsunterlagen zu »Archivgut von besonderer Aussagekraft über die Kultur und die Geschichte des deutschen Volkes« zu erklären, übrigens als erstes Verlagsarchiv in Deutschland überhaupt. Diese Entscheidung ist dadurch nachvollziehbar, dass diese Kriterien für das BBK auch für Archivalien gelten, »denen zunächst nichts exzeptionelles anhaftet, die aber im historischen Zusammenhang wichtige politische, soziale, wirtschaftliche und

kulturelle Entwicklungen und Zustände unseres Volkes zu dokumentieren vermögen«.

Das Archiv des Aufbau-Verlags selbst wurde Ende der 90er Jahre vom neuen Eigentümer Bernd F. Lunkewitz der Staatsbibliothek zu Berlin als Depositum übergeben. Dort konnte es seit dem Jahr 2000 in der Handschriftenabteilung eingesehen und wissenschaftlich genutzt werden. Konservatorisch gesehen, ist das Archiv in keinem guten Zustand: Das nach 1945 benutzte Papier ist zu großem Teil von schlechter Qualität und säurehaltig.

Im Jahr 2004 wurde damit begonnen, das Verlagsarchiv mit Hilfe eines Durchlauf-Scanners zu digitalisieren. Von diesen farbigen Digitalisaten ausgehend, wurden dann Mikrofilme hergestellt. Aus konservatorischer Sicht ist dieser Schritt sinnvoll, denn im Gegensatz zu den elektronischen Datenträgern wird dem Mikrofilm eine Lebensdauer von mindestens 500 Jahren zugebilligt, eine Zeitspanne, von der bei der digitalen Speicherung nur geträumt werden kann. Für das BBK ist bei der Trägerswahl außerdem entscheidend, dass das Betrachten der Filme weitgehend unabhängig von zeitbedingter Technik erfolgen kann: Licht und Lupe statt spezieller Software.

Während die Sicherungsfilm vom BBK eingalagert wurden, verblieben der Staatsbibliothek neben den Originalen die Digitalisate sowie Kopien der Mikrofilme zur weiteren Verwendung. Das digitalisierte Aufbau-Archiv umfasst die Datenmenge von 400 Gigabyte in stark komprimierten Bilddateien. Finanziert wurde das 240.000 Euro teure Gesamtprojekt vom Bund.

Wenn nun dieses Quellenmaterial in digitalisierter Form über ein spezielles Terminal in der Handschriftenabteilung der Berliner Staatsbibliothek zugänglich ist, so wird es für die Wissenschaft einfacher werden, Zugang zu wichtigen literarischen Manuskripten und Korrespondenzen zu erhalten. Zu den bekanntesten frühen Autoren des Verlags gehörten Johannes R. Becher, Bertolt Brecht, Lion Feuchtwanger, Heinrich und Thomas Mann, Anna Seghers und Arnold Zweig. In späteren Jahren veröffentlichten auch Kurt Bartsch, Günter Kurnert und Reiner Kunze im Aufbau-Verlag. Die Archivalien ermöglichen aufschlussreiche Recherchen zum Verlagswesen und zum Literaturbetrieb in der DDR und können tiefen Einblick in die Wechselwirkungen von Kultur und Politik geben. Dabei finden sich nicht nur Materialien zu ostdeutschen Schriftstellern, sondern genauso zu deren Westkollegen, von denen nicht wenige im Aufbau-Verlag veröffentlichten.

Handelt es sich also bei der Digitalisierung des Aufbau-Verlags um ein Unternehmen, von dem alle Seiten profitieren können? Der Verlag und die Bibliothek, weil die Originale nun im klimatisierten Magazin verbleiben können; der Bund, weil Kulturgut geschützt wird und die Wissenschaft, weil die Benutzung der Materialien erleichtert wird?

Obwohl das Projekt grundsätzlich zu loben und zu begrüßen ist, seien an dieser Stelle einige kritische Bemerkungen erlaubt:

Dass die Archivalien des digitalen Aufbau-Archivs aus urheberrechtlichen Gründen und um Persönlichkeitsrechte zu wahren, nicht allgemein zugänglich ins Internet gestellt werden können, steht außer Frage und ist selbstverständlich nachvollziehbar. Warum dies aber weder für das bereits zu DDR-Zeiten in Papierform erstellte Findbuch noch für den neu erstellten Personenindex gilt, bleibt unklar. Der Benutzer muss am Terminal schließlich auch zuerst nach den Personen recherchieren, um dann die digitalisierten Mappen am Bildschirm durchblättern zu können. Die Effektivität der Nutzung eines Archivs dieser Größenordnung steht und fällt mit den Hilfsmitteln, die dem Wissenschaftler zur Hand gegeben werden – auch online, damit er einschätzen kann, ob sich für ihn der Weg in die Handschriftenabteilung der Berliner Staatsbibliothek überhaupt lohnt. Hier erreicht das digitale Aufbau-Verlagsarchiv leider nicht die Qualität, die wir sonst von den Nachlässen und Autographen der Staatsbibliothek zu Berlin gewohnt sind, die über die Online-Datenbank »Kaliope« recherchierbar sind.

Nachdem nun durch die Verfilmung und Digitalisierung die Inhalte des Verlagsarchivs gesichert sind, bleibt die Frage offen, inwiefern die Originale selbst konservatorisch behandelt werden, beispielsweise durch Einzelblattentsäuerung. Die nun als »Archivgut von besonderer Aussagekraft« zertifizierten Verlagsunterlagen sollen doch schließlich wohl auch in Papierform erhalten bleiben?

Schließlich stellt sich die Frage, was mit den Teilen des Archivs geschehen wird, die nicht digitalisiert wurden: Darunter fällt vor allem das Pressearchiv, das aus 700 Ordnern mit 100.000 Blatt besteht. Es existiert wohl keine vergleichbare Zeitungsauschnittsammlung, in der anhand der Rezensionen die Wirkung der verlegten Bücher und damit ein wichtiger Teil der DDR-Literaturgeschichte in diesem Umfang dokumentiert werden.

Nicht zuletzt existieren noch die Personalakten der Mitarbeiter. Hierbei handelt es sich um Archivalien, die nach Ablauf der üblichen Sperrfristen das besondere Interesse der Historiker auf sich ziehen könnten.

Für die dauerhafte Konservierung dieser Archivteile ist das Bundesamt für Bevölkerungsschutz und Katastrophenhilfe natürlich nicht zuständig. Hier wird das Engagement des Eigentümers und der besitzenden Institution gefragt sein. Und daran wird sich wohl auch zeigen, ob diese Archivalien in einer Bibliothek wirklich sinnvoll aufgehoben sind.

Andreas Kozlik, Marbach am Neckar

Die Gegenwart der Vergangenheit. Kommunikations- und Medienmuseen in Deutschland¹

»Die Zeitung: heute aktuell, morgen Wurstpapier, in zwanzig Jahren Kulturgeschichte« (Paul Fechter)

Einleitung

Zeitungen und Zeitschriften sind – wie alle aktuellen Medien – Durchlauferhitzer der Zeit. Je schneller und häufiger sie erscheinen, umso rascher veralten sie. Das ist mit ein Grund, weshalb sie seltener gesammelt, archiviert und in eigenen Einrichtungen präsentiert werden als ihre älteren und renommierteren Geschwister, die Bücher.

Angesichts der vielen Bibliotheken und Buchmuseen forderte der Straßburger Historiker Martin Spahn schon zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts ein »Reichspressemuseum«. Sein Appell wurde bald erweitert auf ein »Weltpressemuseum« – eine Forderung der sich der Münchner Zeitungswissenschaftler Karl d’Ester, selbst ein ambitionierter Sammler, in diversen Publikationen anschloss. »Aus meinen Erfahrungen bei mehreren Presseausstellungen kann ich feststellen, dass ein solches modern aufgezo- genes Museum für die Presse durchaus publikums- wirksam sein kann. Es soll, wie zahlreiche Ausstel- lungen bewiesen haben, Einblick in ihre Geschichte, Organisation und Technik sowie in ihre Arbeitswei- se und ihre gewaltige Bedeutung für alle Gebie- te des öffentlichen und privaten Lebens geben.«² Die Presseausstellungen, die sporadisch, nicht zu- letzt bei Zeitungsjubiläen, veranstaltet wurden, soll- ten also systematisch erweitert und dauerhaft prä- sentiert werden.

Wie lassen sich die vielen Museumsneugründun- gen und die wachsenden Besucherströme in den letzten Jahrzehnten erklären? Der Philosoph Odo Marquard hat darauf hingewiesen, dass die »mo- derne Welt des Fortschritts und des Ausrangierens [...] zugleich auch Bewahrungs- und Erinnerungswelt« ist. »Sie entwickelt – kompensatorisch zum fortschreitenden Ausrangieren – kontinuiertschüt- zende Kräfte, die das Ausrangierte bewahren, und

zum wichtigen Kompensationsorgan wird dabei die – wissenschaftliche, konservatorische, museale – Er- innerungskultur.«³

Seit den frühen Forderungen sind diverse Presse- museen gegründet worden, die teilweise nur kur- ze Zeit existiert haben.⁴ Wie ist die aktuelle Situa- tion? Und wie steht es hier um die »neuen« Medien, die in den vergangenen eineinhalb Jahrhunderten in immer kürzerer Folge auf die Welt gekommen sind? Foto, Film, Schallplatte, Radio, Fernsehen, MC, CD, Computer – haben sie auch schon ihre musealen Er- innerungsorte gefunden? Gibt es inzwischen auch Museen für die Gesamtheit der Medien, gibt es »Kommunikationsmuseen«? Diesen Fragen will un- ser Beitrag nachgehen.

Forschungskontext, Fragestellung, Vorgehen

Die Idee für ein »Kommunikationsmuseum« ha- ben 1986 Petra Schuck-Wersig und Gernot Wer- sig schriftlich formuliert. Die Autoren stellten fest, dass es ein solches Museum zur damaligen Zeit in Deutschland nicht gab. Lediglich einige Spezialmu- seen, die sich mit bestimmten Medien beschäftigten (z. B. das Filmmuseum in Frankfurt am Main), konn- ten sie ermitteln. Sie sahen hier eine Marktlücke und forderten deshalb ein ganzheitlich auf Kommuni- kation ausgerichtetes Museum. Ein solches Haus müsse »beim Kommunikationsalltag ansetzen, die- sen darstellen, ihn in seinen verschiedenen kommu- nikativen Bedingtheiten erkennbar machen«. Dabei seien solche Fragen zu beantworten: »Wie entsteht Kommunikation, welche Interessen stecken hinter

1 Dieser Artikel ist ebenfalls erschienen in: *Communicatio socialis*, Jahrgang 39, Heft 1, Mainz 2006, S. 30–46. Überarbeitete und erweiter- te Fassung eines Aufsatzes aus dem Sammelband »Alte Medien – neue Medien.« Hrsg. von Klaus Arnold und Christoph Neuberger, Wiesbaden 2005.

2 Karl d’Ester: *Der Traum eines Lebens. Ein deutsches Institut für in- ternationale Presseforschung und ein Weltpressemuseum. Ein Beitrag zur Geschichte der internationalen Zeitungswissenschaft*, Ingolstadt 1957. Karl d’Ester war leitend beteiligt bei Konzeption und Realisierung der Internationalen Presse- Ausstellung »Pressa«, die 1928 in Köln auf Anregung des Oberbürgermeisters Konrad Adenauer unter Mitwirkung von 43 Ländern durchgeführt wurde. Zur »Pressa« ist ein voluminöser Katalog erschienen. *Freunde fröhlicher Wissenschaft* seien auf den au- tobiographischen Schelmenroman von Albert Vigoleis Thelen verwie- sen, in dem er über seine Erfahrungen und Beobachtungen bei dieser Ausstellung berichtet (*Die Insel des zweiten Gesichts. Aus den ange- wandten Erinnerungen des Vigoleis*, 8. Auflage, Düsseldorf, Köln 1953, S. 345–347).

3 Odo Marquard: »Ausrangieren und Bewahren.« In: *Die politische Meinung*, 42. Jahrgang, Heft 333, St. Augustin 1997, S. 82–84, Zitat S. 83.

4 Vgl. Ernst Meier: *Ein deutsches Zeitungsmuseum?* In: *Publizistik*, 8. Jahrgang, Heft 5, Bonn 1963, S. 521–530 und Jürgen Wilke: *Zeitung und Museum. In: Buchhandelsgeschichte*, Heft 4, Frankfurt am Main 1989, S. 145–148.

ihr, wodurch wird sie eingengt und erweitert, welche Wirkungen hat sie?« Oder konkreter: »Wie funktioniert Fernsehen, wie kommt eine Sendung zustande, wie werden Programme gemacht, wie werden sie nachfolgend vermarktet, was sind das für Leute, wo kommen die Vorbilder her?«⁵ Der Besucher eines solchen Museums solle die Vielfalt des Phänomens »Kommunikation« jedoch nicht nur bestaunen, sondern bei diversen Kommunikationsangeboten mitmachen und unter fachlicher Anleitung lernen können. Als Ideal schwebte den Autoren ein dynamisches, interaktives Museum im Sinne einer Begegnungsstätte vor, ein »ganz und gar universaler Kommunikationsraum [...], in dem sich Video- und Mikrocomputer-Clubs ebenso treffen können wie Arbeitsgruppen zur oralen Geschichte [...] oder Briefmarkenfreunde, die sich Gedanken machen über den kulturellen Zusammenhang, in dem Briefmarken stehen.«⁶

Knapp zwanzig Jahre später zeigt sich in der deutschen Museumslandschaft ein ganz anderes Bild. Allein die »Museumsstiftung Post und Telekommunikation« betreibt – von der Deutschen Post und der Deutschen Telekom mit zwölf Millionen Euro pro Jahr finanziert – vier Häuser in Berlin, Frankfurt am Main, Hamburg und Nürnberg. Jedes nennt sich ausdrücklich Museum für Kommunikation und kommt in Anspruch und Konzeption den oben beschriebenen Überlegungen recht nahe. Darüber hinaus haben in den vergangenen Jahren weitere Museen geöffnet, die bestimmte Kommunikationsmedien in den Mittelpunkt stellen. Diese können meist zahlreiche Originalobjekte präsentieren und auf diese Weise den historischen Werdegang eines Mediums anschaulich nachzeichnen. So zum Beispiel das als »größtes Computermuseum der Welt« angepriesene Heinz Nixdorf MuseumsForum in Paderborn oder zuletzt das im Jahr 2004 eröffnete Deutsche Zeitungsmuseum in Wadgassen (Saarland), dessen Qualität allerdings sehr umstritten ist.⁷ Die Zeitung steht darüber hinaus auch im Gutenberg-Museum Mainz im Mittelpunkt. Anlässlich des 400. Geburtsjahres des Mediums präsentierte der Pressehistoriker Martin Welke im Juli 2005 dort seine Sonderausstellung »Schwarz auf weiß. 400 Jahre Zeitung – ein Medium macht Geschichte«, aus der eine ständige Abteilung des Gutenberg-Museums werden soll.

Schon diese Beispiele weisen darauf hin, dass »Medien und Kommunikation« durchaus ein beachtetes Thema für Museen und Ausstellungen geworden sind. Systematische Bestandsaufnahmen für dieses Gebiet oder gar ein »Museumsführer Medien und Kommunikation« liegen jedoch nicht vor. Eine Diplomarbeit an der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt wollte diesen Mangel im Som-

mersemester 2004 beheben. Ziel dabei war es, zunächst ein Bestandsverzeichnis aller deutschen Museen zu erstellen, die ausschließlich oder zumindest schwerpunktmäßig Kommunikationsobjekte allgemein oder bestimmte (Massen-)Medien sammeln und präsentieren. Ausgehend von der Bestandsliste sollten die Angebote, die Konzeptionen und die Nutzung der Museen genauer untersucht werden. Dies geschah in erster Linie mit Hilfe einer schriftlichen Befragung der Museumsleiter, die eine hohe Rücklaufquote erreichte (mit 43 von 53 ermittelten Institutionen antworteten 81,1 Prozent). Sie wurde durch Leitfadeninterviews mit den Direktoren ausgewählter Museen und eine exemplarische mündliche Befragung von Besuchern ergänzt und präzisiert.⁸ Im Folgenden sollen einige zentrale Ergebnisse vorgestellt werden.

Ergebnisse

Angebot an Kommunikations- und Medienmuseen

Insgesamt konnten 53 Museen in Deutschland ermittelt werden, die sich in Dauerausstellung und Sammlung auf Kommunikation allgemein oder auf spezielle (Massen-)Medien konzentrieren. Entsprechend der Sammlungs- und Themenschwerpunkte sowie der Museumsbezeichnung lassen sich die Museen in elf Gruppen einteilen, die jeweils einen unterschiedlichen Anteil an der Grundgesamtheit ausmachen (Abbildung 1).

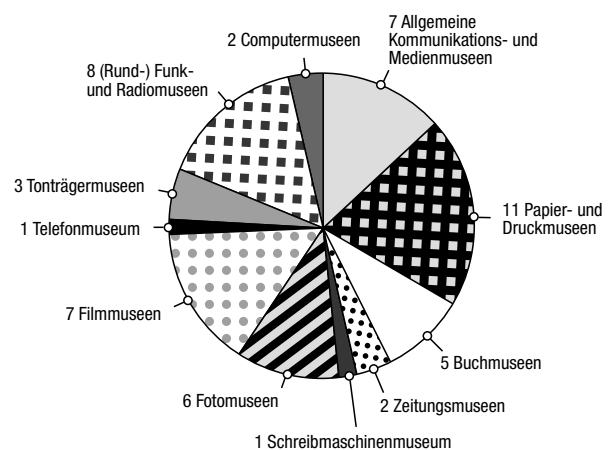


Abb. 1: Verteilung der Grundgesamtheit nach Museumsarten

⁵ Petra Schuck-Wersig; Gernot Wersig: Die Lust am Schauen oder Müssen Museen langweilig sein. Plädoyer für eine neue Sehkultur, Berlin 1986. Zitat S. 151.

⁶ Ebd. S. 155.

⁷ Vgl. Wilfried Voigt: Ausbootung des Sachverständes. In: Message, Heft 2, Stuttgart 2005, S. 72–74.

⁸ Vgl. Manuel Bödiker: Kommunikations- und Medienmuseen in Deutschland. Angebot – Konzeptionen – Nutzung, Eichstätt 2004, Diplomarbeit Universität Eichstätt.



Museumsarten:

- (1): Allgemeines Kommunikations- und Medienmuseum
- (2): Papier- und Druckmuseum
- (3): Buchmuseum
- (4): Zeitungsmuseum
- (5): Schreibmaschinenmuseum
- (6): Fotomuseum
- (7): Filmmuseum
- (8): Telefonmuseum
- (9): Museum für Tonträger und Tonabspielgeräte
- (10): (Rund-)Funk- oder Radiomuseum
- (11): Computermuseum

- 1: Allgemeine Kommunikations- und Medienmuseen
- 2: Papier- und Druckmuseen
- 3: Buchmuseen
- 4: Zeitungsmuseen
- 5: Schreibmaschinenmuseen
- 6: Fotomuseen
- 7: Filmmuseen
- 8: Telefonmuseen
- 9: Museen für Tonträger und Tonabspielgeräte
- 10: (Rund-)Funkmuseen
- 11: Computermuseen

Abb. 2:

Regionale Verteilung der Kommunikations- und Medienmuseen (Museumsart in Klammern)

Den größten Anteil an der Grundgesamtheit machen die Papier- und Druckmuseen aus. Aus dieser Gruppe konnten insgesamt elf Museen ermittelt werden, die mit den Kriterien der Studie übereinstimmen.⁹ Das entspricht einem Anteil von 20,7 Prozent. Weitere Museumsarten, die überdurchschnittlich häufig vorkommen, sind Rundfunk- bzw. Radiomuseen, Filmmuseen und Fotomuseen.

Warum sind ausgerechnet Papier- und Druckmuseen so weit verbreitet? Für die relativ hohe Anzahl lassen sich mehrere Gründe anführen: Zum einen werden alte Druckmaschinen aufgrund ihres materiellen Werts und ihrer robusten Bauweise selten weggeworfen oder verschrottet. Es ist somit davon auszugehen, dass viele dieser Geräte heute noch erhalten sind. Warum aber muss den Maschinen in so vielen Fällen ein Museum gewidmet werden? Im Sinne der Antworten der Museumsleiter in den Fragebögen lässt sich erwidern, dass die vielen Druck- und Papiermuseen gerade im Zeitalter der Digitalisierung notwendig geworden seien. Die Museumsleiter sehen sie häufig als Sachzeugen der Schriftkultur und wollen damit einen bewussten Kontrapunkt zur virtuellen Gegenwart setzen und einem angeblich zunehmenden Analphabetismus entgegenwirken. Dieses Anliegen wird in einer Publikation des Museums für Druckkunst in Leipzig besonders deutlich:

»Die digitale Welt hat alles, was sie von der analogen adaptiert oder an sich gerissen hat, für viele Menschen kaum sichtbar, in den Augen der Sehenden aber in oft umso gravierender Weise manipuliert. So

wird das Museum für Druckkunst, um das es hier geht, u.a. zu einem Ort der Quellenforschung mit der Absicht, die Urformen und unverzichtbaren Maßstäbe nicht zu verlieren. Dies um so mehr, angesichts der zunehmenden Dominanz von Bits und Bytes, von Mac und Mouse sowie eines zunehmenden Analphabetismus, der zugleich einen Verlust von Lese- und Schriftkultur darstellt.«¹⁰

Regionale Verteilung

Die Museen verteilen sich relativ gleichmäßig über das Bundesgebiet (Abbildung 2). Tendenziell ist die Anzahl im Süden Deutschlands etwas höher. Dies gilt aber generell für alle Museumsarten und stellt im Falle der untersuchten Museen keine Besonderheit dar.¹¹ Einzelne »Ballungsgebiete« von Kommunikations- und Medienmuseen können nicht festge-

⁹ Die Zahl der Einrichtungen, die sich selbst als Druckmuseen bezeichnen, liegt deutlich höher. Viele sind aber nur auf Anfrage zu besichtigen oder stellen streng genommen kein Museum, sondern eine Schauwerkstatt dar. Die in der Untersuchung berücksichtigten Einrichtungen mussten folgende Merkmale erfüllen: 1) Vorhandensein einer Sammlung materieller Gegenstände; 2) öffentliche Zugänglichkeit; 3) feste Öffnungszeiten; 4) zeitliche und örtliche Dauerhaftigkeit; 5) Gemeinnützigkeit.

¹⁰ Gesellschaft zur Förderung des Druckkunst Leipzig e.V.: Das Museum für Druckkunst Leipzig, Leipzig 2002, S. 13.

¹¹ Vgl. Institut für Museumskunde: Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 2003, Berlin 2004, S. 24f.

stellt werden. Auffällig ist, dass die Museen eher in Kleinstädten angesiedelt sind als in Großstädten.¹² Das Bundesland mit den meisten Kommunikations- und Medienmuseen ist Nordrhein-Westfalen. Hier konnten zwölf Einrichtungen ermittelt werden, was 22,6 Prozent der Grundgesamtheit entspricht. An zweiter Stelle folgt Bayern mit elf Einrichtungen (20,8 Prozent).

Gründungszeitpunkt und Gründungsinitiatoren

Rund drei Viertel der befragten Museen sind in ihrer heutigen Form erst nach 1990 gegründet worden. Insgesamt zwölf Mal und damit am häufigsten wurde ein Jahr zwischen 1995 und 1999 als Gründungsdatum genannt (Tabelle 1). Nur zwei der befragten Einrichtungen gab es in ihrer heutigen Form schon vor 1970. Allerdings gehen 14 der untersuchten Museen auf ein Vorgängermuseum zurück. Die früheste Einrichtung, die in den Antworten genannt wird und den Kommunikations- und Medienmuseen zugeordnet werden kann, ist das 1898 in Berlin eröffnete Postmuseum, die Vorgängerinstitution des heutigen Museums für Kommunikation in Berlin.

Jahr der Museumsgründung	Anzahl	Prozent
2000–2004	9	20,9
1995–1999	12	27,9
1990–1994	11	25,6
1985–1989	3	7,0
1980–1984	3	7,0
1975–1979	2	4,7
1970–1974	1	2,3
Vor 1970	2	4,7
Gesamt	43	100,0

Tabelle 1: Jahr der Museumsgründung

Die Daten legen die Folgerung nahe, dass die meisten Museen in Reaktion auf die zunehmende Medialisierung der Gesellschaft seit Mitte der achtziger Jahre gegründet worden sind. Dies lässt sich allerdings nicht zweifellos beweisen, weil für den untersuchten Museumstyp keine Vergleichsdaten aus früheren Jahren herangezogen werden können. Rein theoretisch wäre es möglich, dass vor 1980 mehr entsprechende Museen existiert hätten, dann aber ein Großteil dieser Einrichtungen wieder geschlossen wurde. Allgemein ist jedoch nachgewiesen, dass in den achtziger Jahren ein Gründungsboom bei Museen aller Art einsetzte.¹³ Sollte dies auch für Kommunikations- und Medienmuseen zutreffen, wäre es somit kein singuläres Phänomen.

Auf wessen Initiative geht die Gründung der einzelnen Museen zurück? 19 Museen (44,2 Prozent) nennen Sammler als Initiatoren. Diese waren somit die

bestimmende Gruppe. Interessenverbände oder Vereine wirkten in knapp einem Drittel der Fälle bei der Museumsgründung mit. Dagegen spielten Wirtschaftsunternehmen oder politische Institutionen jeweils nur bei jeder fünften bzw. jeder vierten Museumsgründung eine tragende Rolle. Ergänzen lassen sich in diesem Zusammenhang die Antworten zur Frage nach dem Rechtsträger des Museums. Dabei wurde ermittelt, dass elf der Museen – und damit die meisten – in Form eines Vereins geführt werden (25,6 Prozent). Als zweithäufigster Rechtsträger werden Privatpersonen genannt. Dies war bei acht Antworten der Fall, was einem Fünftel der Museen entspricht.

Anliegen der Museen

Mit Hilfe der postalischen Befragung sollte außerdem geklärt werden, welches allgemeine Anliegen die Museen verfolgen. Als Grundfunktionen eines Museums werden in der Fachliteratur vor allem Sammeln, Bewahren, Forschen, Präsentieren und Vermitteln genannt.¹⁴ Geprüft werden sollte, ob diese Funktionen von den Museen gleichberechtigt wahrgenommen werden oder ob Präferenzen bestehen. Dabei zeigt sich, dass den Funktionen Vermitteln und Bewahren die größte Bedeutung zugesprochen wird (Tabelle 2). Überraschend ist dieses Ergebnis nicht, denn in museumswissenschaftlichen Arbeiten wird immer wieder darauf hingewiesen, dass die Vermittlungsfunktion seit Beginn der sechziger Jahre im Mittelpunkt der Museumsarbeit steht und dass das Interesse dabei aktuell mehr und mehr der Unterhaltung des Besuchers als der Wissensvermittlung gilt (vgl. Bäumlner 2004). Auffällig ist, dass bei den offenen Fragen nicht ein einziger Museumsvertreter die Forschungsfunktion in den Mittelpunkt stellte. Eine derartige Einstellung kann allerdings bei Museen in Deutschland allgemein be-

¹² Dies mag daran liegen, dass die kommunikationsrelevanten Themen in Großstädten meist in umfassende Museen integriert sind. In München z.B. konnte – obwohl die Stadt eine außerordentlich hohe Museumsdichte aufweist – kein Museum ermittelt werden, welches ausdrücklich auf Kommunikation oder ein bestimmtes (Massen-)Medium spezialisiert ist und somit den Kriterien der Untersuchung entsprochen hätte. Das Deutsche Museum widmet allerdings einzelne Abteilungen ausdrücklich kommunikationsrelevanten Themen; so zum Beispiel die Abteilung »Drucktechnik« oder die Abteilung »Telekommunikation«.

¹³ Vgl. Hans-Joachim Klein: *Der gläserne Besucher. Publikumsstrukturen einer Museumslandschaft*. Unter Mitarbeit von Anneliese Almsan, Berlin 1990. S. 30ff und Wolfgang Zacharias (Hg.): *Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung*, Essen 1990.

¹⁴ Vgl. Friedrich Waidacher: *Handbuch der Allgemeinen Museologie*. 3. Auflage, Wien, Köln, Weimar 1999 und Katharina Flügel: *Einführung in die Museologie*, Darmstadt 2005.

obachtet werden und wird auch in museumswissenschaftlicher Literatur kritisiert.¹⁵

Anliegen der Initiatoren	Anzahl	Prozent der Fälle	Prozent der Antworten
Sammeln	4	9,3	8,0
Bewahren	14	32,6	28,0
Forschen	0	0,0	0,0
Präsentieren, Dokumentieren	11	25,6	22,0
Vermitteln	15	34,9	30,0
Sonstiges	4	9,3	8,0
Keine Angaben	2	4,7	4,0
Antworten insgesamt	49	116,3	100,0
Fälle insgesamt	43	100,0	

Tabelle 2: Anliegen/Aufgabe des Museums

Zunächst müsste allerdings genau definiert werden, welche Tätigkeiten als »Forschung« bezeichnet werden können. Darauf weist Andreas Stolte, Pressesprecher des Heinz Nixdorf MuseumsForums Paderborn im Interview hin, bevor er die Forschungsarbeit im eigenen Museum umschreibt:

»Man muss sich da zunächst einmal fragen: Wo beginnt die Forschung? Gehören schon Recherchen für die Dauerausstellung oder auch für Sonderausstellungen dazu? Wenn man Inhalte und Exponate zusammenträgt, ist das Forschung? Ich möchte das hier nicht beurteilen. In der Praxis sieht es so aus, dass wir in unserem Museum vier Wissenschaftler haben, die sich vor allem um die Sachinformationen in der Ausstellung kümmern, also erläuternde Texte zu den Exponaten entwerfen und auf dem aktuellen Stand halten. Die müssen sich dafür natürlich mit Inhalten auseinandersetzen und betreiben in Ansätzen Forschung. Mit der Forschungsarbeit einer Universität lässt sich das allerdings nicht vergleichen.« Auch wenn dieser Aspekt bei der schriftlichen Umfrage nicht ausdrücklich thematisiert wurde: Die Aussagen in den Leitfadeninterviews mit den Museumsdirektoren deuten darauf hin, dass auf die Unterhaltung des Besuchers heutzutage großer Wert gelegt wird. Am deutlichsten äußert dies Joachim Kallinich, Direktor des Museums für Kommunikation Berlin:

»Mir genügt es, wenn die Leute einen schönen Aufenthalt gehabt haben, einen Augenschmaus gehabt haben, sich erfreut haben, egal ob das nun einzelne Objekte waren, das ganze Ambiente mit der prächtigen Architektur oder Sonstiges. Ich gehe ja nicht ins Museum nur aus einem Bildungsinteresse – auch wenn das immer wieder vorgegeben wird. Ich gehe ja auch nicht aus Bildungsinteresse in die Oper. Nein. Wir sind eine Freizeitindustrie. Die Leute kommen in ihrer Freizeit hierher, und sie wollen auch unterhalten werden. Natürlich bieten wir auch Inhalte und erzeugen Unterhaltung gerade aus den spezifischen Inhalten des Museums. Ich sage auch: Geschichte kann sehr aufregend sein. Ich habe aber nicht den Anspruch, dass die Besucher alles, was wir

uns gedacht haben, was wir geschrieben haben, also den ganzen Wust an Daten, mit auf den Weg nehmen.«

Solche Aussagen erinnern stark an einen Vermittlungsstil, der von den Massenmedien geprägt wurde und gemeinhin als »Infotainment« bezeichnet wird. In wie vielen der untersuchten Museen ein solcher Stil angestrebt oder umgesetzt wird, kann anhand der Antworten im Fragebogen jedoch nicht geklärt werden.

Schwerpunkte bei der Darstellung von Kommunikation und Medien

Allgemein zeigen die Ergebnisse der Erhebung, dass die Museen in erster Linie die technischen Apparate und Geräte zur Informationsvermittlung – also Kommunikationskanäle – sammeln und präsentieren. Unter Bezugnahme auf einen von Kubicek/Schmid/Wagner¹⁶ geprägten Begriff kann behauptet werden, dass sich die Museen vor allem den »Medien erster Ordnung« widmen, also der inhaltsleeren Kommunikationsinfrastruktur. »Medien zweiter Ordnung« – davon ist die Rede, wenn Kommunikatoren und Institutionen am Werk sind und inhaltliche Medienprodukte herstellen, die Medien erster Ordnung also zur professionellen Verbreitung von Botschaften nutzen¹⁷ – spielen eine untergeordnete Rolle in den Museen. Deutlich wurde dies besonders in den Antworten auf die offen gestellte Frage nach dem Schwerpunkt von Sammlung und Dauerausstellung. In 44,2 Prozent der Fälle wurden hier ausschließlich Objekte genannt, die sich dem Bereich der Medien erster Ordnung zuteilen lassen (Druckmaschinen, Kameras, Radiogeräte etc.). Nur 16,3 Prozent der Befragten nannten Objekte, die – im Sinne von inhaltlichen Medienprodukten – eindeutig in den Bereich der sekundären Medien gehören (z. B. Zeitungsexemplare, Filme, das Werk eines bestimmten Publizisten). Rund ein Drittel nannte Sammlungsobjekte aus beiden Bereichen.

Bei den in der Dauerausstellung thematisierten Epochen dominiert eindeutig das 20. Jahrhundert. Sowohl die Zeit von 1900 bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs als auch die Jahre von 1945 bis 1999 werden von jeweils mehr als 90 Prozent der Mu-

¹⁵ Vgl. Martin Roth: Zur Geschichte des Umgangs mit historischen Objekten – französische und deutsche Museen im Vergleich. In: *Museumskunde*, 55. Jahrgang, Heft 1, Kassel 1990, S. 2–13. Zitat S. 13.

¹⁶ Herbert Kubicek; Ulrich Schmidt; Heiderose Wagner: *Bürgerinformation durch »neue« Medien? Analysen und Fallstudien zur Etablierung elektronischer Informationssysteme im Alltag*, Opladen 1997, S. 32.

¹⁷ Ebd., S. 34.

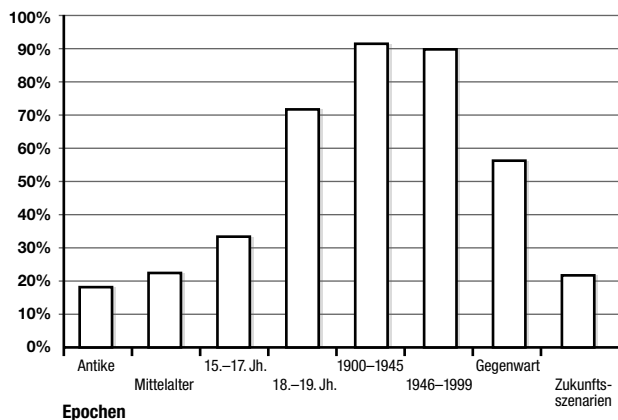


Abb. 3: In den Museen thematisierte Epochen der Kommunikationsgeschichte (N=43)

seen berücksichtigt. Je weiter man sich von diesen Epochen aus in Richtung Vergangenheit oder Zukunft orientiert, desto geringer die Zustimmung. Die Medienentwicklung im 21. Jahrhundert dokumentieren noch 58,1 Prozent der Museen, Zukunftsszenarien sind lediglich für knapp jedes vierte Museum ein Thema. Auf der anderen Seite widmet sich zwar rund jedes dritte Museum der Kommunikation im 15. bis 17. Jahrhundert. Die Antike wird dagegen nur von 18,6 Prozent der Institutionen thematisiert (Abbildung 3).

Besonders aufschlussreich waren die Antworten auf die Frage, wie stark spezifische Aspekte in den Museen beachtet werden (Abbildung 4). Sie zeigen, dass dem technischen Aspekt von Kommunikation und Medien besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird. In rund 86 Prozent der Antworten der Museumsleiter wurde er als »sehr wichtig« oder »wichtig« eingestuft. Auch Erfinder und Forscher erfreuen sich hoher Beliebtheit. Ihnen wird von zwei Dritteln der Antwortenden zumindest eine wichtige Rolle für die Dauerausstellung zugeschrieben. Wesentlich geringere Bedeutung messen die Museen der Darstellung von Journalisten und Publizisten bei. Nur jedes vierte Museum hält deren Darstellung in der Dauerausstellung für »wichtig« oder »sehr wichtig«.

Insgesamt am häufigsten wird der inhaltliche Aspekt von Kommunikation und Medien zumindest als »wichtig« eingestuft. Die Zustimmung lässt sich auf mehr als 90 Prozent beziffern. Dies ist deshalb verwunderlich, weil – wie bereits erläutert – den vorangehenden Fragen entnommen werden konnte, dass die Museen technische Objekte wesentlich häufiger sammeln und ausstellen als publizistische Werke. Ein Grund für dieses Ergebnis mag darin liegen, dass inhaltliche Botschaften im Zusammenhang mit Kommunikation und Medien als selbstverständlich angesehen werden. Zu berücksichtigen ist auch, dass

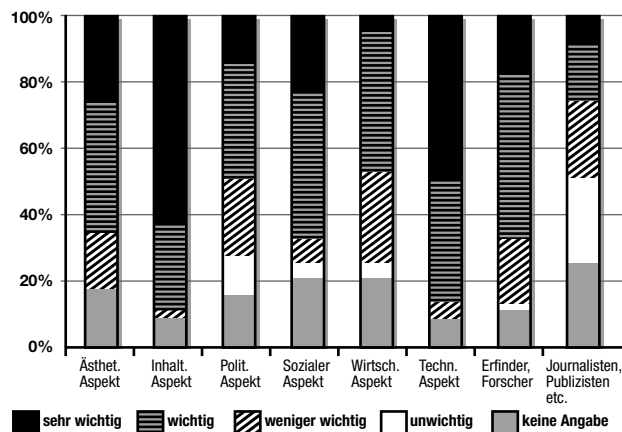


Abb. 4: Wichtigkeit einzelner Aspekte von Kommunikation und Medien in den Dauerausstellungen der Museen (N=43)

sich die Darstellung solcher Botschaften je nach Medium unterschiedlich gestaltet. So ist es etwa in einem Zeitungsmuseum möglich, durch ein einzelnes Exemplar des »Völkischen Beobachters« die systematisch betriebene Medienpropaganda der Nationalsozialisten im »Dritten Reich« zu entlarven. In einem Radiomuseum wäre bei solch einem Anliegen deutlich höherer Aufwand erforderlich. So reicht zur Verdeutlichung inhaltlicher Botschaften nicht, lediglich das Modell eines Volksempfängers 301 in eine Vitrine zu stellen. Die Museumsverantwortlichen müssten darüber hinaus authentische Tondokumente besorgen, Urheberrechte erwerben und die entsprechenden Abspielgeräte zur Verfügung stellen, um die Dokumente öffentlich vorführen zu können.

Größe der Ausstellungen, Mittel der Darstellung und Dienstleistungen der Museen

Die Fläche der Dauerausstellung in den befragten Museen beträgt im Durchschnitt 959 Quadratmeter. Dieser Wert ist aufgrund der hohen Standardabweichung allerdings nur von geringer Aussagekraft. Sinnvoller erscheint es, die Ergebnisse zu gruppieren. Demnach haben mehr als die Hälfte der Museen eine Dauerausstellung von einer Größe zwischen 101 und 500 Quadratmetern (Tabelle 3). Über die mit Abstand größten Ausstellungsflächen verfügen das Medienmuseum im Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe mit 7200 Quadratmetern und das Heinz Nixdorf MuseumsForum in Paderborn mit 6000 Quadratmetern.

Gesamtfläche Dauerausstellung	Anzahl	Prozent der Fälle
1 bis 100 Quadratmeter	2	4,7
101 bis 200 Quadratmeter	11	25,6
201 bis 500 Quadratmeter	13	30,2
501 bis 1000 Quadratmeter	7	16,3
1001 bis 2000 Quadratmeter	6	14,0
Mehr als 2001 Quadratmeter	4	9,3
Fälle insgesamt	43	100,0

Tabelle 3: Fläche der Dauerausstellungen

Ebenfalls gefragt wurde nach der Anzahl der Exponate in der Dauerausstellung. Die dabei notierten Antworten geben jedoch wenig Auskunft über Größe und Bedeutung der Museen. So wurde die maximale Exponatsanzahl vom Foto- und Filmmuseum in Zeil am Main angegeben (10 000), welches mit 280 Quadratmetern Ausstellungsfläche jedoch zu den kleineren Museen gehört. Hier besteht ein Problem in der Begrifflichkeit: Als »Exponat« kann sowohl ein einzelnes Foto als auch eine Druckmaschine bezeichnet werden, die einen ganzen Raum einnimmt.

Wichtigster ergänzender Bestandteil der Ausstellung – neben den Exponaten – sind Informationstafeln mit Erklärungen. Sie kommen in mehr als 80 Prozent der Museen häufig oder sehr häufig zum Einsatz. Dia-, Film- oder Videopräsentationen erreichen hier einen Wert von 58,1 Prozent, Objekte zum Anfassen und Mitmachen, so genannte »Hands-Ons«, werden in rund 45 Prozent der Museen häufig oder sehr häufig angeboten. Bei den Dienstleistungen gehört vor allem die Museumsführung zum Standard. Vier von fünf Museen bieten Führungen auf Anfrage, knapp jedes zweite bietet regelmäßige Führungen. Überdurchschnittlich häufig werden auch Workshops für Kinder (58,1 Prozent) und ein Museumsshop (55,8 Prozent) offeriert. Eine weitere Dienstleistung sind Publikationen in Schriftform. Als häufigstes wurden dabei Broschüren genannt, die sich einzelnen Themen aus dem Umfeld des Museums widmen (51,2 Prozent). Allgemeine Museumsführer werden ebenfalls von rund jedem zweiten Museum angeboten, Kataloge zu Wechselausstellungen von gut 40 Prozent. Veranstaltungskalender und Bücher veröffentlicht nicht einmal ein Drittel der befragten Museen.

Durchschnittlich beschäftigen die Museen neun Mitarbeiter. Knapp jedes vierte Museum muss mit nur einem oder zwei Mitarbeitern auskommen. Auch das Budget ist meist knapp bemessen. Zwei Drittel der Museen verfügten im Jahr 2004 über ein Budget von weniger als 10 000 Euro. Die Mehrzahl der Museumsverantwortlichen beurteilt die finanzielle Lage als »eher schlecht« oder »sehr schlecht«.

Besucherzahlen und Sozialstruktur der Museumsbesucher

Die Besucherzahlen der befragten Museen unterscheiden sich stark voneinander. Die Angaben für das Jahr 2003 reichen von 280 Besuchern (Museum historischer Schreibmaschinen in Schwalmstadt-Treysa) bis zu 200 000 Besuchern (Museum für Kommunikation Berlin). Der Durchschnittswert lag bei 27 685 Besuchern. Angesichts der hohen Standardabweichung wurden auch die Antworten zu dieser Frage gruppiert, um eine anschauliche Darstellung der Daten zu ermöglichen (Tabelle 4). Die Zusammenstellung zeigt, dass die meisten Museen der Gruppe mit 2001 bis 5000 Besuchern zuzuordnen sind. Vier Einrichtungen weisen mehr als 100 001 Besucher auf.¹⁸

Besucher 2003	Anzahl	Prozent der Antworten
500 bis 1000	5	12,8
1001 bis 2000	7	17,9
2001 bis 5000	9	23,1
5001 bis 10000	6	15,4
10001 bis 50000	5	12,8
50001 bis 100000	3	7,7
Mehr als 100001	4	10,3
Antworten gesamt	39	100,0

Tabelle 4: Besucherzahlen 2003

Die Ergebnisse zur Sozialstruktur des Publikums beruhen größtenteils auf subjektiven Schätzungen der Museumsleiter. Nur jeder sechsten Antwort lagen empirisch erhobene Daten aus den vergangenen 24 Monaten zugrunde. Dabei konnte man sich auf eine Besucherbefragung des Museums berufen. Unter diesem Vorbehalt lässt sich feststellen, dass die untersuchten Museen eher Männer zu ihrem Publikum zählen. Im Durchschnitt wurde der Männeranteil am Gesamtpublikum auf 56,6 Prozent beziffert. Dominierte Altersgruppen unter den Museumsbesuchern sind die unter 19-Jährigen (22,2 Prozent) und die über 60-Jährigen. Dies lässt sich dadurch erklären, dass Kinder und Jugendliche Museen im Rahmen von Schulexkursionen überdurchschnittlich häufig besuchen. Pensionäre und Rentner verfügen über mehr Zeit für den Museumsbesuch als die mittleren, berufstätigen Altersgruppen. Die meisten Besucher kommen laut Angaben der Museumsvertreter in einer organisierten Gruppe (41,6 Prozent). Von der Familie oder von Freunden und Verwandten lassen sich 38,8 Prozent der Besucher begleiten. Nur rund jeder fünfte Museumsbesucher kommt allein.

¹⁸ Dies sind: das Museum für Kommunikation in Berlin, das Museum für Kommunikation in Frankfurt am Main, das Medienmuseum im ZKM in Karlsruhe und das Gutenberg-Museum in Mainz.

Besucherbefragung

Die Befragung der Museumsverantwortlichen wurde ergänzt durch eine exemplarische Befragung von 114 Besuchern an einem Wochenende im Museum für Kommunikation Berlin.¹⁹ Dabei wurde festgestellt, dass die meisten Besucher ins Museum kommen, weil sie sich allgemein für das Thema »Kommunikation« interessieren. Als weiterer Grund für den Museumsbesuch wurde der gesellige Aspekt genannt. Wichtigstes Ergebnis der Besucherbefragung war, dass das Wochenendpublikum als Motiv für den Museumsbesuch eher Unterhaltung als (Weiter-)Bildung nennt. Besonders solche Museumsangebote wurden positiv beurteilt, die auf einen gewissen »Show-Effekt« setzen und sich von konventioneller Ausstellungsgestaltung abheben. Solche »interessanten« Ausstellungsbestandteile sollten laut Ansicht mancher Museumsexperten viel häufiger bei der Konzeption von Kommunikations- und Medienmuseen beachtet werden. Zur Verteidigung der Museumsverantwortlichen muss aber gesagt werden, dass Angebote, die von Besuchern besonders positiv beurteilt werden – z. B. die Kommunikationsroboter im Museum für Kommunikation Berlin – sehr teuer sind und nur von den wenigsten Museen bezahlt werden können.

Fazit

Der Philosoph Hermann Lübbe hat auf den zunächst paradox erscheinenden Zustand verwiesen, »daß mit der Dynamik unserer Kultur deren Musealisierungsgang wächst. Komplementär zur Zivilisationsdynamik verläuft auch die Musealisierung unserer Zivilisation progressiv.« Und er hat festgestellt, dass »mit der temporalen technologischen Innovationsverdichtung sich auch die Zeitspannen verkürzen, innerhalb derer die Eröffnung der jeweils neuesten Museumsabteilung fällig wird.«²⁰

Diese Beobachtung trifft auch auf die Kommunikations- und Medienmuseen zu, die auf die Beschleunigung der Kommunikationsentwicklung reagiert haben. In der Bundesrepublik Deutschland konnten insgesamt 53 solcher Einrichtungen ermittelt werden. Die wichtigsten Ergebnisse im Überblick:

- Den größten Anteil an der Grundgesamtheit nehmen die Papier- und Druckmuseen ein. Danach folgen (Rund-)Funk- und Radiomuseen, Allgemeine Kommunikations- und Medienmuseen, Film- sowie Fotomuseen.

- Die ermittelten Museen sind eher in Klein- als in Großstädten angesiedelt und verteilen sich relativ gleichmäßig über das ganze Bundesgebiet: Sie lie-

gen zwischen Rendsburg und Traunstein, zwischen Aachen und Hoyerswerda.

- Dieser Museumstyp ist noch relativ jung: Rund drei Viertel der befragten Einrichtungen sind in ihrer heutigen Form erst nach 1990 gegründet worden. Allerdings können einige auf einem Vorgängermuseum aufbauen.

- Die Initiative zur Museumsgründung ging vor allem von Sammlern, danach von Interessenverbänden bzw. Vereinen sowie Politikern bzw. politischen Institutionen aus.

- Die Museumsleiter sehen die Aufgabe ihrer Einrichtungen zuerst im Vermitteln und Bewahren, sodann im Präsentieren und Dokumentieren. Keiner nennt auf die entsprechenden offenen Fragen die Funktion »Unterhaltung«, was im Zeitalter des »Infotainments« durchaus überrascht.

- Bei den thematisierten Epochen dominiert mit Abstand das 20. Jahrhundert, das von einem besonders rasanten kommunikativen Wandel geprägt ist.

- Besondere Aufmerksamkeit wird der Medientechnik geschenkt – auch wohl deshalb, weil sich technische Objekte einfacher präsentieren lassen als publizistische Werke.

- Die Größenordnungen weisen starke Differenzen auf. Das trifft sowohl auf die Ausstellungsfläche und die Menge der Exponate als auch auf die Zahl der Mitarbeiter und Besucher zu.

Die einschlägigen Museen blicken längst über den nationalen Tellerrand hinaus. Ein »Weltmedienmuseum« ist jedoch auch in Zeiten der Globalisierung noch weitgehend Vision geblieben. Das Freedom Forum in den USA arbeitet daran: Gegenwärtig wird im Zentrum der amerikanischen Hauptstadt Washington ein Mammutbau errichtet, der ab 2007 jährlich mehr als zwei Millionen Besucher anziehen soll. Das Newseum, »the world's first interactive museum of news«, konzentriert sich auf Geschichte und Gegenwart des internationalen Journalismus und ist auch im Internet virtuell zugänglich (www.newseum.org).

Walter Hömberg (Eichstätt),
Manuel Bödiker (Augsburg)

¹⁹ Zur Methodik vgl. Bödiker 2004, S. 93f.

²⁰ Herrmann Lübbe: Schrumpft die Zeit? Zivilisationsdynamik und Zeitumgangsmoral. Verkürzter Aufenthalt in der Gegenwart. In: Weis, Kurt (Hg.): Was ist Zeit? Zeit und Verantwortung in Wissenschaft, Technik und Religion. München 1995, S. 53–79. Zitat S. 56f.

Rezensionen

Internet-Rezension

Das Internet-Portal www.mediamanual.at

Auf den ersten Blick ein inspirierender Gedanke: Ein Internetportal, das sich einzig der Vermittlung von Medienkompetenz widmet und praktische Anleitung zur Unterrichtsvermittlung an Schulen gibt, bis hin zur Bereitstellung vorgefertigter Workshops und interaktiver Trainingseinheiten¹ zu so spezialisierten Aufgaben wie »Videoschnitt am Computer«. Bereitgestellt wird es vom österreichischen Bundesministerin für Unterricht, Kunst und Kultur – eine solche Internetseite würde man sich auch hierzulande wünschen. In Deutschland wagen einzig die Kultusministerien der Länder Vorstöße in den Online-Pädagogikbereich, die dann aber eher in Richtung Lehrerweiterbildung gehen, statt konkrete Lehrbausteine zu liefern.²

Und tatsächlich enthält www.mediamanual.at viele lobenswerte praxisorientierte Hilfestellungen für Pädagogen. Unter dem unscheinbaren Bereich »Themen« beispielsweise finden sich über 200 Artikel der pädagogisch orientierten Quartalszeitschrift »Medienimpulse« zu so unterschiedlichen Themen wie Werbungsanalyse, Kinderpsychologie und praktischem Lehrplanbezug. Sicher, einige davon haben schon allein ihrer Kürze wegen eher Übersichtscharakter, aber genauso oft stößt man auf wahrlich erhellende Ratschläge aus der Forschung, die nicht selten zum direkten Transfer in den Lehralltag einladen. An manchen Stellen lässt das »mediamanual« auch seine eigentliche Zielgruppe der Ober- und Mittelstufenlehrer zurück und dringt in Bereiche der Hochschullehre oder der praktischen Medienausbildung vor, namentlich wenn es seine eindrucksvollen Einstiegsseiten zu der Rolle der Cultural Studies in den Medien ausbreitet oder ein sehr ausführliches und treffendes Schritt-für-Schritt-Tutorial zur Radio- oder Fernsehgestaltung liefert. Hier ist die Seite offensichtlich in ihrem Element und vermittelt Enthusiasmus zum (Selbst-) Unterricht in den vielen Facetten der Medienkompetenz.

Einzelne Usability-Probleme, wie die nur umständlich erreichbare Volltextsuche oder die »willkürliche« Verwendung von männlichen und weiblichen Formen, die eher verwirrt, können den guten Gesamteindruck nicht trüben: Das Portal vermittelt kompetent und in akademischem Tonfall Konzepte für angehende Lehrer oder Ausbilder, um den Schülern sowohl Fachwissen als auch Motivation mitzugeben. Zudem werden durch den media »literacy award« die besten und innovativsten medienpädagogischen

Projekte an europäischen Schulen hervorgehoben und belohnt – ein Preis, der auch in Deutschland Bewerber und Preisträger findet.

Umso unverständlicher ist es, dass ausgerechnet die mit »Leitfaden« überschriebene Rubrik, die dem Medien- und hier vor allem dem Film-Grundwissen gewidmet ist, so abrupt Tonfall und Anspruch wechselt. Während das Angebot zur Filmanalyse zumindest die Grundbegriffe richtig zusammenträgt und jenes zur Filmkritik, ein an anderen Orten gern ignoriertes Gegenstand, mit einer vielseitigen Darstellung überrascht, verfallen die Detailseiten zur Filmgeschichte plötzlich in einen geradezu provokativ vereinfachenden Duktus: Nach gleich zwei zusammenfassenden Übersichtsseiten bleiben die Einzelartikel zu den Epochen durch übermäßig kurze Absätze, hervorgehobene Schlagworte und nutzlose Bildillustrationen bei einer oberflächlichen Vermittlung stehen. Dass mit diesem Anspruch kein wirklich detaillierter Blick auf historische Entwicklungen, ihre Grundlagen in Ökonomie, Technik oder transmedialen Wechselwirkungen geworfen werden kann, ist nur logisch. Dass es aber nicht einmal zu einem dialektischen Portrait der einzelnen Stilepochen kommt (wie sie beispielsweise James Monaco populär gemacht hat), sondern lediglich zu einer chronologisch geordneten und lose ausformulierten Stichwortsammlung, das ist dann selbst für dieses Niveau enttäuschend.

Zudem teilt sich [mediamanual.at](http://www.mediamanual.at) mit den meisten anderen deutschsprachigen Abrissen zum gleichen Thema ein zunehmend ärgerliches Problem: die Konzentration auf Hollywood und Europa. Gerade in der Filmgeschichte, die schon immer von kultur- und medienüberschreitender Permeabilität geprägt war, hatte ein solcher Scheuklappenblick nie wirkliche Berechtigung, und spätestens seit dem DVD- und Internetzeitalter wirkt eine solche Sichtweise absurd. Anders als in internationalen Standardwerken³ findet das nicht-westliche Kino auf den Seiten von www.mediamanual.at lediglich Er-

1 Während die Workshop-Mitschnitte in Form von Audio- oder PDF-Dateien frei zugänglich sind, steht das (Selbst-) Studienangebot der »e-academy« allerdings nur »in Österreich Lehrenden gegen eine einmalige Anmeldegebühr von 12 Euro zur Verfügung« (vgl. <http://www.mediamanual.at/mediamanual/eacademy/index.php>. Letzter Zugriff 13. April 2007)

2 Beispielsweise das Angebot zu Medienkompetenz in Schule und Unterricht (MKSU) des Ministeriums für Schule, Jugend und Kinder in NRW, vgl. <http://www.learn-line.nrw.de/angebote/mksu/impressum.jsp>.

3 Vgl. hierzu z.B. Edward Buscombe: Cinema Today. London 2005.

wähnung in einem Vier-Zeilen-Absatz und dort nur in Form ihrer »Entdeckung« durch die hiesigen Kinobesucher – die unzähligen globalen Kinotraditionen werden in dieser Filmgeschichte also lediglich als avantgardistische Leckerbissen für westliche Filmstudenten dargestellt. Das Filmschaffen Osteuropas wird in einem einzelnen Nebensatz vermerkt, die kinematographischen Leistungen Südamerikas, Afrikas oder der überseeischen Commonwealth-Länder werden verschwiegen. Auch Medienformen wie der Kurzfilm oder die Dokumentation finden keinerlei Erwähnung.

Dabei sind solche Auslassungen keineswegs mit einer gleichmäßigen Textverknappung zu erklären, schließlich finden sich schlaglichtartig überspezifische Passagen z.B. zu Schnitt-Gewohnheiten der frühen Stummfilmjahre oder ein völlig zusammenhangsloser Absatz über Bazins Ästhetik des Realen. Es entsteht der Eindruck einer lückenreichen Ideensammlung, lose verknüpft mit Übergangssätzen.

Aber nicht nur als Vorbereitungswissen für Lehrer, auch als Grundwissen für Schüler ist das Angebot streckenweise ungeeignet. Sätze wie »das Kino spaltete sich in dieser Zeit in einen populären und einen eher elitären Zweig«⁴ (wobei als Beispiel für letzteren gegen jede Vernunft das Filmschaffen Akira Kurosawas genannt wird), greifen nicht nur überholte Klischees auf, sondern grenzen an direkte Verfehlung des Themas: Hier wird weniger Filmgeschichte gelehrt als vielmehr die Geschichte der westlichen Filmrezeption. Auch dass die Filmhistorie schon im Jahr 1971 endet und danach nur noch als provisorische »Chronik« weitergeführt wird, die sich bemüht, per annum genau ein exemplarisches Vorkommnis aus so disparaten Feldern wie Preisverleihungen, Technikentwicklung und Filmökonomie zu finden, widerspricht allen Vorsätzen, einem Jugendlichen im 21. Jahrhundert aktuell gültige Medienkompetenz vermitteln zu wollen.

Was bleibt, ist eine generell überzeugende medienpädagogische Seite, deren ansprechend gestaltete, aber inhaltlich mangelhafte Sektion zur Filmgeschichte leider weder den Mut besitzt, eine individuelle Blickweise zur Diskussion zu stellen, noch genügend Detailreichtum aufweist, um auch bei jenen Interessenten konkurrenzfähig zu bleiben, die genügend Medienkompetenz besitzen, um ein Buch zum gleichen Thema aufzuschlagen.

Daniel Bickermann, Köln

Gerrit Binz

Filmzensur in der deutschen Demokratie.

Sachlicher Wandel durch institutionelle Verlagerung von der staatlichen Weimarer Filmprüfung auf die Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft in der Bundesrepublik?

Trier: Kliomedia Verlag 2006, 430 Seiten.

»Eine Zensur findet nicht statt«, bestimmte die Weimarer Verfassung von 1919 und schränkte gleich wieder ein, »doch können für Lichtspiele durch Gesetz abweichende Bestimmungen getroffen werden«, was am 12. Mai 1920 mit der Einführung des Reichslichtspielgesetzes auch geschah. Eine freie Meinungsäußerung war durch diese Einführung einer staatlichen Filmzensur für das Massenmedium Film – und nur für den Film – nicht mehr möglich. Auch im Grundgesetz heißt es in Art. 5, Abs. 1: »Jeder hat das Recht, seine Meinung in Wort, Schrift und Bild frei zu äußern und zu verbreiten und sich aus allgemein zugänglichen Quellen ungehindert zu unterrichten. Die Pressefreiheit und die Freiheit der Berichterstattung durch Rundfunk und Film werden gewährleistet. Eine Zensur findet nicht statt.« Tatsächlich wurde jedoch 1949 die Freiwillige Selbstkontrolle (FSK) der Filmwirtschaft eingerichtet, die zwar kein staatliches Zensurorgan war (und ist), der jedoch faktisch aufgrund eines wirtschaftlichen Zwangssystems eine Vorzensur oblag. In beiden deutschen Demokratien kam und kommt kein Film auf die Kinoleinwand, der nicht zuvor von einem Kontrollgremium begutachtet wurde.

Gerrit Binz präsentiert in »Filmzensur in der deutschen Demokratie« eine detailreiche Darstellung der Filmzensurpraxis in der Weimarer Republik. Er richtet sein Augenmerk nicht vorrangig auf die politische Zensur und bietet auch einen auf Quellenstudium beruhenden Einblick in die Grundsätze und Arbeit der Freiwilligen Selbstkontrolle (FSK). Die an der Hochschule für Verwaltungswissenschaften in Speyer entstandene Dissertation des Juristen Binz wertet für die Weimarer Zeit systematisch zeitgenössische juristische Texte, die Protokolle der Verhandlungen der Nationalversammlung und die erhaltenen Zensurprotokolle der Prüfstellen aus und stellt die Ergebnisse der Praxis der FSK gegenüber, deren bis in die 70er Jahre getroffenen Entscheidungen erstmals in vollem Umfang genutzt werden konnten. Ziel der Arbeit ist es, die Frage zu klären, ob es für die von der Filmzensur Betroffenen einen sachlichen Wandel in den Grundsätzen und der Entscheidungspraxis der beiden Instanzen gab.

Befördert bzw. erst möglich gemacht wurde Binz' Unternehmen durch die Arbeit des Collate-Projek-

⁴ http://www.mediamanual.at/mediamanual/leitfaden/filmgestaltung/filmgeschichte/neue_wellen.php. Letzter Zugriff 13. April 2007.

tes¹ des Deutschen Film-Instituts in Frankfurt am Main, das die Prüfprotokolle gesammelt und digitalisiert zugänglich gemacht hat sowie durch die Öffnung des Archivs der FSK in Wiesbaden, waren doch bisherige Forschungen zur FSK auf Indiskretionen und Hörensagen angewiesen.² Obwohl die Arbeit die Filmzensur in den beiden deutschen Demokratien behandelt, versäumt Binz es nicht, kurz auch die Vorläufergesetzgebung³ zu streifen. Er geht näher auf die »Zensurfreiheit« im Aufruf des Rates der Volksbeauftragten 1918 ein und beleuchtet die NS-Filmzensur, da diese Zensurpraktiken für das Verständnis der behandelten Zeitabschnitte unerlässlich sind.

Anschaulich zeichnet Binz die Entstehungsgeschichte und die Grundlagen der Filmzensur in der Weimarer Republik nach. Im Gegensatz zur Praxis der Filmwissenschaft, die verstärkt auch Filmfachzeitschriften und Tagespresse auswertete, fokussiert Binz seine Arbeit nicht auf spektakuläre politische Zensurfälle, die Politisierung der Zensur Anfang der 30er Jahre sowie Filme, die sich mit dem Paragraph 218 auseinandersetzten⁴, sondern arbeitet das Reichslichtspielgesetz (RLG) Punkt für Punkt ab und belegt die Anwendung der einzelnen Paragraphen durch geeignete Beispiele. Auch die Grundlagen und die Entstehung der FSK werden von Binz anschaulich vermittelt. Nach den Erfahrungen im Nationalsozialismus schien eine staatliche Filmzensur in der Bundesrepublik nicht mehr opportun. Die Filmwirtschaft beehrte sich, eine »freiwillige Selbstkontrolle« nach amerikanischem Vorbild einzurichten, an der jedoch zu Beginn der 50er Jahre zur Hälfte auch Mitglieder der öffentlichen Hand beteiligt waren.

Die FSK hatte die Verbotsgründe des Reichslichtspielgesetzes von 1920 in ihre Grundsätze übernommen und diese unter anderem durch den Tatbestand der Förderung antidemokratischer, militaristischer, imperialistischer, nationalistischer und rassehetzerischer Tendenzen ergänzt. Binz arbeitet als Ergebnis seiner Untersuchung heraus, dass es für das Kinopublikum und für die Filmwirtschaft bei

der Verlagerung der Filmzensur von staatlichen Institutionen hin zu Organen der Selbstkontrolle keinen sachlichen Wandel gegeben habe. Die Rechtfertigung der Zensur und die Prüfungsgrundsätze waren teilweise identisch, Unterschiede seien vor allem in der Organisationsform zu finden. Besonders spannend – wenn auch nicht ganz neu – ist die Feststellung, dass auch die FSK als staatsferne Organisation staatspolitisch heikle Themen entsprechend dem jeweiligen politischen Zeitgeist entschied. Darunter mussten vor allem Filme aus dem Ostblock (deren Einfuhr bereits durch die Arbeit des Interministeriellen Filmausschusses erschwert war) sowie Filme, die sich kritisch mit dem Nationalsozialismus auseinandersetzten, leiden.

Binz liefert den Film- und Medienwissenschaftlichen wichtiges Handwerkszeug für eine weitere Beschäftigung mit dem Themenkomplex Zensur in der Demokratie. Zusammen mit den im Internet verfügbaren Prüfprotokollen aus der Weimarer Zeit ermöglicht die Arbeit eine intensive Auseinandersetzung mit der Prüfpraxis der Weimarer Republik auch über die bisher aufgearbeiteten Fälle hinaus. Für die Bundesrepublik wird dies so weiterhin nicht möglich sein, so dass nähere Erläuterungen zum Bestand des FSK-Archivs in Wiesbaden und eine genauere Darstellung der Prüfpraxis, die aufgrund der Nichtöffentlichkeit des Archivs bisher nicht geleistet werden konnte, für spätere Forschungen wünschenswert gewesen wären. Auch wenn die Filmliste am Ende des Buches nicht ganz vollständig ist (so fehlt beispielsweise »Die Sünderin«), so ist zu begrüßen, dass Binz hier an seine Leser denkt. Trotz dieser kleinen Einwände ist das gut strukturierte Buch für alle, die sich in Zukunft mit der Filmzensur in den beiden deutschen Demokratien beschäftigen, unumgänglich, höchst informativ und nur zu empfehlen.

Brigitte Braun, Trier

Jochen Fritz/Neil Stewart (Hrsg.)

Das schlechte Gewissen der Moderne.

Kulturtheorie und Gewaltdarstellung
in Literatur und Film nach 1968

Köln u.a.: Böhlau Verlag 2006, 307 Seiten.

Der Titel der Aufsatzsammlung behauptet, dass die Moderne erstens ein Gewissen hat und dass dieses zweitens keineswegs gut, sondern schlecht ist. Doch diese Behauptungen werden nicht weiter verfolgt. Der Leser erhält keine weiteren Hinweise, was die Herausgeber mit dieser Metapher anzeigen wollten.

Der Untertitel grenzt Zeitraum und Themenstellung ein. Diese Eingrenzung wird in der Einleitung genauer erläutert, wenn es heißt, dass der Ausgangs-

1 Entscheidungen der Oberprüfstelle (OPE) und der Prüfstelle Berlin (PBE), <http://www.deutsches-filminstitut.de/dframe12.htm>

2 Siehe dazu auch Martin Loiperdinger: Filmzensur und Selbstkontrolle. Politische Reifeprüfung. In: Jacobsen, Wolfgang/ Kaes, Anton/ Prinzler, Hans Helmut (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films. Stuttgart 2004, S. 525–544.

3 Gabriele Kilchenstein: Frühe Filmzensur in Deutschland. Eine vergleichende Studie zur Prüfpraxis in Berlin und München (1906–1914). Berlin 1997.

4 U.a. Ursula von Keitz: Im Schatten des Gesetzes. Schwangerschaftskonflikt und Reproduktion im deutschsprachigen Film 1918 bis 1933. Marburg 2005.

punkt für das »vorliegende Projekt« die Überlegung ist, dass »formale Homologien zwischen theoretischem Diskurs und Populärkultur im Zeitalter der Postmoderne weder vereinzelte noch zufällige Erscheinungen sind«. Ein erstes Beispiel sind für die Herausgeber Bezüge, die sie zwischen einer Kurzgeschichte von Stephen King und Foucaults berühmtem Schlusssatz aus »Les mots et les choses« entdecken. Die Ausgangsüberlegung bezieht sich besonders auf das gewalttätige Moment, das, so die Herausgeber, sowohl die Theorieentwicklung als auch zahlreiche populärkulturelle Produkte auszeichnet. Von Bedeutung sind hier vor allem poststrukturalistische Theoriediskurse. Für Letztere stehen insbesondere Tendenzen im postklassischen Horrorfilm. Dieses Genre hat in den letzten Jahren in film- und medienwissenschaftlichen Studien große Aufmerksamkeit gefunden und nimmt auch in diesem Band einen breiten Raum ein.

Die Ausgangsüberlegung der Herausgeber wird in einer Reihe von Beiträgen, die der Band vereinigt, auf interessante und kenntnisreiche Weise verfolgt. Einige Beiträge allerdings lösen sich von dieser Projektfrage und analysieren ihre Fallbeispiele in einem konventionellen Duktus, ohne genaueren Bezug auf die Hypothese des Bandes zu nehmen. Der Leser weiß also am Anfang eines Beitrags nicht unbedingt, worauf er sich einlässt. Die Reihenfolge der Beiträge verstärkt einen Eindruck von Beliebigkeit; Ordnungsprinzipien lassen sich allenfalls nachträglich erschließen. Eine Aufteilung der Beiträge in Sektionen, die den Leser etwa durch Zwischenüberschriften orientieren, gibt es nicht. Die Beiträge werden in der Einleitung präsentiert und dann aneinandergesetzt. Beides, die Reihenfolge der Beiträge und ihre konzeptionelle Heterogenität, vermittelt nicht den Eindruck, dass es hier um Ergebnisse eines Projekts geht, an dem alle Beiträger beteiligt und interessiert sind. Es handelt sich vielmehr um eine Sammlung unterschiedlicher Aufsätze mit einer insgesamt zu ungenau bleibenden Fragestellung.

Dieser konzeptionelle Mangel ist bedauerlich, denn der Band bietet eine Reihe interessanter, kenntnisreicher und anregender Texte. Das gilt beispielsweise für die beiden ersten Beiträge. Sie verweisen auf Beziehungen und Differenzen, die zwischen Filmbeispielen und ethnographischen Studien auszumachen sind, die sich mit dem Phänomen des Kannibalismus beschäftigen. Eine vergleichsweise kombinierte Lektüre vermisst man in jenen Beiträgen, die sich mit filmischen Repräsentationen von Gewalt beschäftigen. Dieser titelgebende Begriff ist in ethnographischen Studien – man denke nur an René Girard – theorieleitend und wird in jüngerer Zeit in soziologischen Studien, z.B. von Wolfgang Sofsky,

fokussiert. Er bleibt in dem vorliegenden Band insgesamt vage und ohne genaueres Profil.

Dieser Mangel fällt umso mehr ins Auge, als Mediengewalt und ihre ganz unterschiedlichen Ausprägungen und Formen in publizistischen wie wissenschaftlichen Mediendiskursen seit langem eine prominente Rolle spielen und überaus kontrovers verhandelt werden. Eine solche Kontextualisierung findet nicht statt. Sie würde vielleicht weniger als ein Mangel deutlich, wenn alle Beiträge sich konsequent auf die einleitend skizzierte Fragestellung eingelassen und mit ihren Beiträgen dann auch den Begriff der Gewalt diskutiert und präzisiert hätten. Dies gilt aber nicht für Beiträge, die, wenn auch mit durchaus interessanten Ergebnissen, z.B. psychoanalytisch geschult unterschiedliche Horrorfilme untersuchen oder Relationen zwischen Serienmördern und Prinzipien der Serialität reflektieren.

Wie produktiv die Ausgangsüberlegung gefasst und präzisiert werden kann, zeigt – um ein positives Beispiel hervorzuheben – der Beitrag von Arno Meteling. Er verfolgt Beziehungen zwischen wissenschaftlichen und künstlerischen Diskursivierungen des Körpers am Beispiel ausgewählter Filme von David Cronenberg. Hier wird allerdings ein anderes Problem virulent: die Ausgangsüberlegung der Herausgeber geht von Homologien zwischen poststrukturalistischen Theoremen und populärkulturellen Artefakten aus. Cronenbergs Filme zeigen zwar, wie Meteling herausstellt, Bezüge zu poststrukturalistischen Körpertheorien, werden aber nicht unbezogen der Populärkultur zugerechnet. Der Beitrag selbst argumentiert kenntnisreich, differenziert und formuliert interessante Einsichten. Er hätte aber eine genauere Situierung in dem von den Herausgebern verfolgten »Projekt« verdient. Ähnliches trifft auf den sehr informativen und gut formulierten Beitrag über Vladimir Sorokin zu, den Neil Stewart, einer der Herausgeber, verfasst hat. Hier erhält der Leser, dem die russische Konzeptkunst eher fremd ist, ausgesprochen interessante Einblicke und zwar keineswegs nur zur Konzeptkunst im engeren Sinne. Aber auch dieser Beitrag fügt sich nicht nahtlos in das in der Einleitung skizzierte Projekt, denn auch Sorokin gehört nicht zur Populärkultur und genau für diese, so heißt es in der Einleitung, gelten die Homologien, obwohl, wie es am Rande gleichermaßen heißt, in der Postmoderne eine Grenzziehung zwischen Populär- und Hochkultur problematisch ist. An diesem letzten Aspekt wird deutlich: Bereits die Ausgangsüberlegung weist theoretische und analytische Unschärfen auf. Vielleicht erklärt dieses Defizit auch die konzeptionellen Schwächen des Bandes und die Heterogenität der Beiträge.

Irmela Schneider, Köln

Tanjev Schultz

Geschwätz oder Diskurs?

Die Rationalität politischer Talkshows im Fernsehen
Köln: Herbert von Halem Verlag 2006, 400 Seiten.

Seitdem »Sabine Christiansen« 1998 auf Sendung ging, bestimmt den Polit-Talk des deutschen Fernsehens eine Diskussion, die von kulturkritischen Implikationen geprägt ist. Sowohl in den Feuilletons als auch in wissenschaftlichen Beiträgen, die zumeist deskriptiven Charakter haben, einigte man sich auf Begriffe wie: Popularisierung, Personalisierung, Boulevardisierung, Entpolitisierung und Infotainment. So weit, so ungenau. Es ist gut, dass derweil auch die empirische Medienforschung die scheinbar alles entscheidende Frage gestellt hat: »Geschwätz oder Diskurs«? Tanjev Schultz legt mit seiner Studie eine der bei weitem umfangreichsten Analysen von Polit-Talks des deutschen Fernsehens vor und leistet die notwendige Differenzierung und Systematisierung eines rationalen Anspruchs an das Format.

Den theoretischen Rahmen seiner Studie entwickelt Schultz auf der Grundlage des diskursiven (deliberativen) Öffentlichkeitsmodells nach Jürgen Habermas. In einer ausführlichen, nicht immer konzisen, Problematisierung des normativen Diskurs-Modells vor den Bedingungen realer medialer Diskurse entsteht ein »realistischer«, normativ reduzierter Anspruch für die Analyse sowie ein angemessener Bewertungsrahmen für den empirischen Teil. Auf der Basis einer weit gefassten Definition von Polit-Talks als »nicht-fiktionale Fernsehsendungen, in denen im weitesten Sinne politische Fragen in Form eines Gesprächs thematisiert werden« (S. 91), wählt Schultz für die Analyse folgende Sendungen: »Sabine Christiansen«, »Berlin Mitte«, »19:zehn« und »Presseclub«.

In einem ersten Analyseteil wertet Schultz die Themen- und Teilnehmerstruktur der vier Polit-Talks aus den Jahren 1998 bis 2002 nach diskursrelevanten Merkmalen, wie etwa Top-Themen, Stellenwert der Sachpolitik, boulevardesker Themenzuschnitt, aus. Der zweite Analyseschritt liefert die Ergebnisse einer quantitativen und qualitativen Inhaltsanalyse von je zehn Sendungen der vier Polit-Talks, die von Juni 2001 bis Juli 2002 ausgestrahlt wurden. Das Sample umfasst demnach beeindruckende 40 Gesprächsrunden mit einem Gesamtumfang von 35 Stunden. Die Rationalität von »Sabine Christiansen«, »Berlin Mitte«, »19:zehn« und »Presseclub« analysiert Schultz über vier Dimensionen: Allgemeine und formale Gesprächsstrukturen, Moderation, Argumentative Anstrengungen und Diskursmuster sowie Dialogizität, Polarisierung und Zivilität. Eine wichtige Rolle spielen dabei die Kategorien Mode-

ratorenaktivität, Kritischer Journalismus, Übernahme von Argumentationslasten, Abwägende Argumentation, Bezüge auf andere Teilnehmer und auf das Publikum.

Entscheidend ist, dass Schultz diskursive Strukturen in allen vier Gesprächssendungen nachweisen kann. Fast 60 Prozent aller Beiträge enthalten »erkennbare argumentative Anstrengungen« (S. 245). Die Anteile relativieren sich, das ist nicht überraschend, zuungunsten der populäreren Ausgaben: »Sabine Christiansen« 68 Prozent, »Berlin Mitte« 65 Prozent, »Presseclub« 90 Prozent, »19:zehn« 74 Prozent. Die argumentative Struktur hängt dabei eindeutig von der Zusammensetzung der Gäste ab. Sind mehrere Politiker an den Gesprächen beteiligt, wie vor allem bei »Sabine Christiansen« und »Berlin Mitte«, so steigen verstärkt die Muster des »Attackierens« und »Propagierens«. Die Analyse des Moderatorenverhaltens bestätigt, dass Maybritt Illner die kritischere Journalistin ist und ihre Fragen inhaltlich weitaus komplexer sind als die von Sabine Christiansen. Zu ihren populäreren Pendanten bilden »19:zehn« und »Presseclub« in der gesamten Auswertung einen interessanten Kontrapunkt, wobei die Analyseergebnisse auch bisher kaum thematisierte Facetten dieser Sendungen eröffnen: So beansprucht etwa Fritz Pleitgen beim »Presseclub« weit weniger Redezeit als seine Moderatorenkollegen Peter Voß und Monika Piel. Leider bezieht Schultz die visuelle Inszenierung der Gespräche kaum in die Auswertung ein. Insgesamt entwickelt der gut lesbare empirische Teil aber ein detailliertes Profil der analysierten Polit-Talks. Nicht zuletzt das angehängte umfassende Codebuch und der Leitfaden werden den vorliegenden Band zu einem Standardwerk für zukünftige Untersuchungen machen.

Schultz' Studie setzt aber auch einen empirischen Schlusspunkt unter die bisherige Diskussion um das Genre und lenkt den Blick schließlich wieder auf das Gesamtpaket der Polit-Talks aus Geschwätz und Diskurs. Kaum ein anderes Format der heutigen politischen Kommunikationskultur verquickt derart diskursive, narrative und emotionale Elemente.

Der Zuschauer hat diese Form der politischen Selbstinszenierung im Übrigen längst akzeptiert.¹ Damit wäre der Weg geöffnet für neue Fragen nach der Funktion politischer Talkshows – jenseits der Dichotomie von Geschwätz und Diskurs.

Claudia Kusebauch, Halle/Saale

¹ Wolfgang Darschin/Camille Zubayr: Politische Diskussionssendungen und Magazine im Urteil der Zuschauer. In: *Mediaperspektiven* (2002), H. 5, S. 210–220.

Alexander Pehlemann/Ronald Galenza (Hrsg.)

Spannung. Leistung. Widerstand.

Magnetbanduntergrund DDR 1979–1990

Berlin: Verbrecher Verlag 2006, 192 Seiten,
2 Audio-CDs.

Erstmals verschreibt sich mit dem vorliegenden Band eine Publikation dezidiert der Tape-Untergrundszene der DDR. Der Band von Pehlemann und Galenza ist zudem ein weiteres wichtiges Schlaglicht auf einen außerordentlich spannenden Teil der ostdeutschen Subkultur. Über die Punk- und Untergrundszene des Ostens ist mittlerweile recht viel publiziert worden¹, über die Kassettenszene mit ihrer sehr speziellen Ausformung hingegen wenig. Da die staatlich gelenkten Medien und der Schallplattenvertrieb AMIGA bis Mitte der 80er Jahre überhaupt nicht als Distributionsmöglichkeit für Punk und alternative Musik in Frage kamen, entwickelte sich in der DDR eine rege Kassettenszene, die ihre eigenen Wege suchte. Kassetten waren teuer, aber verfügbar. Künstler, Musiker, Freaks nutzten die Möglichkeiten bestehender Aufnahmetechnik, um ihrem Widerstand und ihrem Lebensgefühl musikalisch, experimentell Ausdruck zu verleihen. Die Aufnahmen sind Spiegel und Soundtrack der anderen DDR, die höchst entfremdet und distanziert zu den Herrschaftsapparaten und -ritualen stand, sich ästhetisch wie politisch aus dem DDR-System und seiner Alltagskultur verabschiedet hatte, aber immer noch irgendwie da war. Dieser kulturelle, politische und ästhetische Widerstand hatte einen Klang, der sich auf den Kassetten ausbreitete, die Untergrundzeitschriften beilagen, die auf Hinterhof- und Wohnzimmerkonzerten oder auf Performanceaktionen illegal verbreitet oder einfach im Freundeskreis ausgetauscht wurden.

Der Band beginnt mit der Einleitung »Ende. Rewind. Play.«, in der die Herausgeber die Bedeutung der Szene noch einmal klar herausstellen. Im Anschluss kommen vor allem die Ostberliner Protagonisten in Interviews und kurzen Essays zu Wort. Ronald Galenza gibt in dem Kapitel »Daten-Dandys und Tape-Täter« einen kenntnisreichen Überblick zur Geschichte und Kultur der verfügbaren Aufnahmetechnik in der DDR, was für das Verständnis dieser Szene nicht ganz unerheblich ist. Christoph Tannert fokussiert die kunstbezogenen Kontexte dieser Entwicklung. Peter Wawerzinek liefert einen literarischen Splitter, der eher atmosphärisch angelegt ist. Es folgen Inter-

views, u.a. mit »Sascha Anderson«, »Christian ‚Flake‘ Lorenz« und »Trötsch«, um die bekanntesten Insider hier zu nennen. Die Interviews sind wohltuend sachlich geführt und arbeiten an der Essenz dieses ästhetischen wie lebensweltlich-politischen Materials. Wie kanalisierte sich die Verweigerung, wie liefen die Produktionen und Vertriebe in einem System, das die Überwachung der Bürger, die totale Kontrolle zu einer zentralen Aufgabe des Staates erkoren hatte? Wer waren die wichtigen Protagonisten, wer torpedierte diese Produktionen? Und welche Rolle spielten diese Produktionen im Leben der Protagonisten? Das Buch ermöglicht an diesen Stellen auch einen erfrischenden und erstaunlichen Einblick in die Lebenswelt, Netzwerke und Alltagskultur des Prenzlauer Berges jener Jahre. So lässt sich beispielsweise »Trötsch« im Gespräch mit Papenfuß detailliert zu Möglichkeiten des Drogenkonsums in der DDR aus (S.85 ff.), was nicht einer gewissen Komik entbehrt. Überhaupt reflektieren die Protagonisten in den Gesprächen klug, kenntnisreich und durchaus gelassen über jene Zeit. Auch Protagonisten von jenseits der Mauer kommen zu Wort. Der Chef des Westberliner Zick Zack-Labels Alfred Hilsberg hatte zu verschiedenen Ostberliner Musikern wie z.B. »Müllstation« und »Sascha Anderson« engen Kontakt. Am Ende des Buches gibt er noch einmal eine interessante Perspektive auf den Ost-Underground und reflektiert dabei auch die Überwachung und Durchsetzung der Szene durch die Stasi.

Neben den politischen Kontexten, die in dieser Publikation nicht so sehr im Vordergrund stehen, geht es vor allem um radikale künstlerische Freiheit in einem unfreien System. Und das ist in der Tat ein außerordentlich spannender Aspekt, der individuelle künstlerische Erfahrungen ebenso wie gruppendynamische Prozesse widerspiegelt. Ob Punk, Kunst, Jazz, Experimenteller Dub – all diese sehr unmittelbaren künstlerischen Umsetzungen hatten nichts mit Markt und Kommerz zu tun. Das ist ein wesentlicher systemspezifischer Unterschied, der nach der Lektüre dieses Buches deutlich zutage tritt. Kassetten wurden verteilt, verschenkt, auch mal verkauft – es ging um Kommunikation und kreative Existenzbeweise, um die sinnliche und elektrisch verstärkte Entladung eines Lebensgefühls, das zwischen Aufruhr, Lethargie und Resignation schwankte. Für Harmonie und Tonart Dur war hier kein Platz, was auf den beiden beiliegenden »Tape«-CDs eindrucksvoll zu hören ist. Leicht verdaulich ist das nicht. Vielmehr entfaltet sich hier noch einmal der düstere Klang des letzten DDR-Jahrzehnts. Die akustische Reise in diese Zeit gelingt auf verblüffende Weise. So ist dieses Buch letztlich auch eine fast empirisch-philosophisch zu nennende Auseinandersetzung mit radikaler künstlerischer Freiheit, hier erzählt anhand

¹ Siehe u.a.: Ronald Galenza, Heinz Havemeister (Hrsg.): *Wir wollen immer artig sein ... Punk in der DDR*. Berlin 1999. C. Remath, R. Schneider: *Haare auf Krawall. Jugendsubkultur in Leipzig 1980 bis 1991*. Leipzig 1998.

zumeist Ostberliner Biographien. Im Anhang finden sich ausführliche CD-Linernotes (Bert Papenfuß), die Entstehung und Kontexte der auf den beiden CDs enthaltenen Stücke sorgfältig dokumentieren. Der Fokus auf Ostberlin ist ein Manko der Publikation, allerdings ein verschmerzbares. Auch andersorts gab es eine aktive Kassetten- und Bandszene, worauf die Herausgeber des Buches auch explizit verweisen (S.15 ff.): ob Leipzig, Dresden oder Jena – jenseits der DDR-Hauptstadt existierte ein ähnlich starker Drang, den Verhältnissen einen Sound entgegenzuschleudern, der wütend, individuell und radikal war. Weitere Bände zu den Untergrund-Tapeszenen des Ostens sollten also folgen und werden mit Spannung erwartet.

Uwe Breitenborn, Berlin

Wolfgang Hagen

Das Radio.

Zur Geschichte und Theorie
des Hörfunks – Deutschland/USA
München: W. Fink Verlag 2005, 394 Seiten.

Wenn das Wort »Titel« mit »Anspruch« übersetzt werden kann, so lässt das vorliegende Werk von Wolfgang Hagen gewiss nicht den geringsten erkennen: Es ist schlicht mit »Das Radio« betitelt. Der Untertitel allerdings schränkt ein: »Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks – Deutschland/USA«. Der genauere Blick aber zeigt: Hagen beschäftigt sich, sehr pointiert formuliert, nicht mit der Geschichte des Rundfunks im Sinne einer »Programmgeschichte«. Die zugehörigen Begriffe einer Technikgeschichte und einer Sozialgeschichte des Mediums werden ebenfalls nicht in der Tradition der bisherigen Befassung mit »Rundfunk und Geschichte« verstanden. Gleichwohl nimmt Hagen für sein Werk – durchaus zu Recht, wie der Rezensent meint – für sich in Anspruch, »am Beispiel der deutschen Radioentwicklung bis 1945 und an der Entwicklung der Serial- und Formatentwicklung des USA-Radios« (S. XV) die Historizität des Radios aufweisen zu können. Sein »Hintergrund« ist der einer »Wissensgeschichte« in einem umfassenden Sinn, und dieser Anspruch ist es, der wiederum die gemachten Eingrenzungen aufhebt und eine Polyperspektive eröffnet, die der einer linearen Geschichtserzählung nach Entwicklungen und Ereignissen in eigentümlicher Weise widerspricht. Kurz: Hagen macht es dem Leser und Rezensenten, der einer Tradition des Geschichtsbegriffs und seiner Methodik verpflichtet ist, nicht leicht, dem Gang seiner Überlegungen zu folgen. Damit sind nicht Postmodernismen gemeint, die zu unverbindlichen, aber stark und »spannend« erscheinenden Thesen führen, sondern die bereits zu Beginn angesprochene Grundsatzfrage, ob der

»Geschichtsbegriff der Aufklärung auch für die Historie der Medien« gelte oder »nur der Kontext einer Evolution« ist.

Wenn man, wie der Rezensent, eine »Mediengeschichte der Diskontinuität« ansetzt, so wird aber auch die Frage nach den »Medienrevolutionen« zu stellen sein. Eine weitere Frage betrifft die »Idee des Radios« selber, wie sie seitens des »Studienkreises Rundfunk und Geschichte« in dessen Jahrestagung 2003 zur Diskussion gestellt worden ist. Die Akten der Tagung sind 2004, mit dem Untertitel »Von den Anfängen in Europa und den USA bis 1933« als »Jahrbuch Medien und Geschichte« erschienen. Hagens Buch ist 2005 erschienen und geht auf Vorlesungen und Vorträge in Basel und Berlin, sowie auf frühere Veröffentlichungen des Verfassers zurück.

Eine knappe Rezension kann die Grundsatzfragen der Medienhistorik nicht lösen, noch kann sie die »Idee des Radios«, so kontrovers sie diskutiert wird, als alleinigen Maßstab an ein Werk anlegen, das in vielen Bereichen Neuland beschreitet und die Erkenntnisse der radiohistorischen Forschungen in den USA mit den eigenen Forschungen zur deutschen Radioentwicklung konfrontiert. Sie kann nur Hinweise darauf geben, welche Lösungsmöglichkeiten am Objekt, hier dem Radio, vom Verfasser im Blick auf eine Historiografie des Radios vorgeschlagen werden. Trotzdem will sie aber auch ein virtuelle Fortsetzung laufender Diskussionen sein; ist doch damit auch die Frage nach konkurrierenden Diskursformationen und Epistemologien verbunden, wie sie Hagen auch für den vorliegenden Band mit seinem pointiert epistemologiehistorischen Ansatz verfolgt. Dies sprengt in der Tat den Rahmen einer »normalen« Besprechung.

Der Rezensent teilt in weiten Bereichen die Ansätze des Autors, nicht aber den Versuch, sie von allen anderen Ansätzen zu isolieren. Richtig ist, wenn er fordert, dass gerade beim Radio die Technikgeschichte (als Geschichte von »Erfindern« neuer Art) in Rede gestellt werden muss. Und es dürfte eine Binsenwahrheit sein, dass man sich, wenn man den Versuch macht, eine »Mediengeschichte« zu schreiben, mit den »zuständigen« Ingenieurwissenschaften ins Benehmen setzt.¹ Dass

¹ Der Rezensent ist bis heute seinen Kollegen an der TH Aachen für mannigfache Aufklärungen und auch für Demonstrationsobjekte dankbar.

die Mediengeschichte nach ihrer literaturwissenschaftlichen, ihrer sozio-psychologischen beziehungsweise »sozialwissenschaftlichen Phase« zu einer »kulturwissenschaftlichen« Disziplin werden konnte, lag und liegt durchaus in der Logik der Forschung. Dies gilt auch für eine durchgehend wissenschaftstheoretische Reflexion im Bereich des neuen Fachs. Selbst parapsychologische Ansätze und vorphysikalische Vorstellungen wie der des »Mediums« im alten Sinn können aus dem medienhistorischen Diskurszusammenhang nicht einfach wegen einer vordergründigen Rationalität ausgeschlossen werden. Hagen profitiert von dieser Entwicklung, und ihre Anwendung nicht nur auf »Bildschirmmedien«, verkürzt »Bildmedien«, stand und steht auf der Agenda.

So bleibt gleichwohl zu erklären, warum Hagen so nachdrücklich – und völlig zu Recht – die anglo-amerikanischen Forschungen aufnimmt, nicht aber die neueren Ansätze der deutschen Rundfunkforschung. Sicher ist Rundfunk nicht ein »deutscher« Gegenstand, aber der Missbrauch des deutschen Lautsprechers ist in der Tat ein Ereignis von grauenhaften Ausmaßen gewesen, die mit der komplexen Entwicklung der 20er Jahre kaum im Sinne einer »Kontinuität« erklärbar ist. Der Schritt von »Bredow« bis »Goebbels« ist keine Selbstverständlichkeit. Der Verfasser verfolgt die These vom »Kriegsgerät« und damit eine Linie, die einen gewissen Fatalismus der Geschichte impliziert. Sicher ist auch das Gegenteil, eine Verharmlosung der Technik und ein bloßer Technikoptimismus, hoch problematisch. Zumindest wäre aber eine Auseinandersetzung mit einschlägigen neueren Positionen der Forschung wünschenswert gewesen.²

Hagen macht, wiederum völlig zu Recht, auf die unterschiedlichen Konstitutionsbedingungen des Radios und des Rundfunks (in Deutschland, aber nicht in ganz Europa) aufmerksam. Pointiert stellt er dabei das massenmediale Grundgesetz »One to all« für die USA in Frage. Er begründet die Entgegensetzung nicht nur aus den unterschiedlichen Wissensformen der »Wissenschaft« und der »Erfindung«, sondern auch speziell aus dem »Geist des Wechselstroms«, der die Entwicklung in den USA technisch bestimmte. In Deutschland wurde die amerikanische Radio-landschaft mit ihrer Sendervielfalt von Hans Bredow (direkt oder indirekt) als »Dschungel« perhorresziert und als »Missbrauch von Heeresgerät« allgemein unter Strafe gestellt. Es steht die »Idee des Rundfunks« gegen die Idee der »Radiotelefonie« mit ihrer (theoretischen) Symmetrie von Sender und Empfänger. Die Überformung durch den Kulturauftrag und die angebliche Staatsferne, die Trennung von Programm und Technik kommen hinzu und schaffen ei-

nen unverwechselbaren »deutschen« Gegenstand. Das Buch von Hagen wartet sowohl im »deutschen« wie auch im »amerikanischen« Teil mit brillanten Konnotationen auf, und in der Tat gelingt es dem Verfasser, das technikgeschichtliche Paradigma nicht nur kritisch zu »hinterfragen«, sondern auch, in weiten Bereichen, mit aktuellen kulturhistorischen Fragestellungen zu verbinden. Dabei knüpft er durchaus an die Anfänge der so noch nicht benannten »Mediensoziologie« und an eine von seiner Schulung durch die Psychoanalyse von Lacan überformte »Medienpsychologie« an. Nicht immer aber gelingt es Hagen, leserfreundlich, die Bezüge so zu ordnen, dass nicht doch (nicht selten leider) auch dem wohlwollendsten Leser die Fäden aus der Hand gleiten. Zwischen atemberaubenden Engführungen (»Geist des Wechselstroms«, »Titanic-Chaos«), die einfach schlagend und wohlbegründet gesetzt werden, stehen Behauptungen (wie »das Ohr als Kriegsgerät«), deren Metaphorik nur schwer aufzulösen ist. Jeder Leser wird, schon vom Inhaltsverzeichnis her, seine Entdeckungen in Hagens kompendiösen und zugleich anregend essayistischen Buch über das Radio machen können. Der Verfasser versteht es, für den trockenen Gegenstand im Wortsinn zu interessieren. Die Lektüre, so irritierend sie für einen Fachmann der Geschichte des »Broadcasting« zuweilen sein mag, ist nicht nur Anlass für vordergründige Statements über eine vergangene Vergangenheit; sie geht auch die überraschend lebendige Gegenwart und die Zukunft eines Mediums an, dem das Bild nur scheinbar fehlt und das mit dem Ohr unser empfindlichstes und reizbarstes Organ anspricht. Dass es nicht nur berieselt und formatiert »unterhalten« oder von lauter Propaganda überschüttet oder etwas betulich von Klassik belehrt werden will, ist auch in das Stammbuch der »Macher« zu schreiben. Hagen kann zeigen, wie Radio praktisch wurde. Und dies ist eine Geschichte, die nicht nur immer unterhaltend war.

Helmut Schanze, Siegen

² So bleibt z. B. der Beitrag von Edgar Lersch in dem vom Rezensenten herausgegebenen »Handbuch der Mediengeschichte« (Stuttgart) und eine darin enthaltene »Integrale Mediengeschichte« ‚außen vor‘. Hauptbezugspunkt für Radio in Deutschland bleibt für Hagen immer noch das Buch von Lerg von 1970.

Harro Segeberg/Frank Schätzlein (Hrsg.)

Sound.

Zur Technologie des Akustischen in den Medien.

(= Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM), Band 13)

Marburg: Schüren Verlag 2005, 384 Seiten.

Der vorliegende Band ist das Ergebnis einer Tagung, die der akustischen Gestaltung der Medien gewidmet war. Ausgegangen wurde von der Prämisse, dass dem Klang/Sound mindestens eine so große Bedeutung zukommt wie dem Bild oder der Sprache. Ob regelrecht von einem »acoustic turn« (S. 9) zu sprechen sei, bleibt dahingestellt. Es geht ohnehin in diesem Buch nicht um akustische Erscheinungen im engeren Sinn, sondern um Fragen der audiovisuellen Gestaltung. Wie unterschiedlich diese sein kann, macht der Beitrag von Frank Schätzlein deutlich: »Sound und Sounddesign in Medien und Forschung«. Aus der Vielzahl der bisherigen Definitionen gewinnt Schätzlein eine den Band leitende Formel, nämlich »Sound sei charakteristischer (zumeist gestalteter) Klang« (S. 27). Die Kategorien Geräusch und Klang sind damit nicht in vollem Umfang in den Begriff Sound integriert. Es handelt sich um eine Setzung, die nur die Verwendung des Wortes im medienwissenschaftlichen Sinn meint. Allerdings ist damit ein weites Spektrum abgedeckt.

Der Sound unterschiedlicher Medien kommt in diesem Band zur Sprache mit Beiträgen zu Film, Fernsehen, Hörfunk, Tonträger, Computer und Internet. Schwierig ist es allerdings, die Konzeption der beiden Herausgeber im Einzelnen auszumachen. Die Sektion Film beispielsweise wird eröffnet mit einer sorgfältigen Darstellung der Geschichte der Kinorange (Karl-Heinz Göttert), in der weitgehend bekannte Fakten zusammengestellt werden. Es folgt eine weitere historische Abhandlung zur Synchronisation fremdsprachiger Filme (Joseph Garnarcz), die interessant für denjenigen ist, der noch nichts von den Doppelverfilmungen wusste, mit denen in den Anfängen des Tonfilms versucht wurde, die Einheit von Stimme und Person zu wahren. Beide Artikel stehen jedoch seltsam verquer zu der nachfolgenden theoretischen Durchforstung der Literatur zur Filmmusik bezüglich der Kategorie des »musikalischen Kontrapunkts«. Letztere stammt aus dem Tonfilmmanifest von 1928 der russischen Filmemacher und hatte gewiss ein großes theoretisches Gewicht, war jedoch bereits in den 30er Jahren sogar für Eisenstein nicht mehr das leitende Prinzip. Schön wäre gewesen, wenn in diesem Aufsatz von Corinna Dästner Hanns Eislers Warnung bezüglich eines »musikalischen Kontrapunkts« (in eine Fußnote in dem zusammen mit Adorno verfassten Buch verbannt und in manchen Ausgaben sogar gestrichen) zur Spra-

che gebracht und im übrigen die Filmmusikliteratur, vor allem die amerikanische, etwas umfassender aufgearbeitet worden wäre. Interessant zu lesen sind die Analysen zu Ophüls Filmen (Michel Schaudig). Konzeptionell reiht sich diese Spezialstudie in diese Sektion nur dadurch ein, dass sie ganz generell Film betrifft. Einen Überblicksartikel zu den bisher für die Filmmusik entwickelten Kategorien bietet Christian Maintz.

Abgeschlossen wird diese Sektion durch einen Beitrag von Gewicht. Barbara Flückiger beleuchtet anregend »Narrative Funktionen des Filmsounddesigns: Orientierung, Setting, Szenografie«. Ihr analytischer Ansatz ist neuartig und regt wie alle wissenschaftlich bedeutenden Entwürfe zur Diskussion an. Diskussionswürdig scheint die Mischung des Vokabulars, vor allem die Übernahme psychologischer Begriffe (z. B. chunking), in einen theaterwissenschaftlichen Kontext. Hinter diesen Begriffen stehen ausgedehnte psychologische Forschungen, die den problemlosen Zugriff schwierig erscheinen lassen. Bei Barbara Flückiger handelt es sich zudem weniger um einen Hinweis auf diese Forschungen als um den Wunsch, ihren Gedanken eine prägnant wirkende Etikettierung zu geben. Wie wenig dies jedoch nötig ist, zeigen ihre überraschend einleuchtenden Befunde bei den von ihr vorgenommenen Fallstudien, die ohne Etiketten auskommen. Gut hätte in unmittelbarer Folge der weit am Ende platzierte Beitrag von Sören Ingwersen gepasst, der sich mit der Entwicklung von bedeutungstragenden akustischen Computerschnittstellen befasst (»Sonifikation. Zwischen Information und Rauschen«) und hierzu die durch Klang möglichen Informationen nach psycholinguistischen Kategorien systematisiert.

In den nachfolgenden Sektionen zu Fernsehen, Rundfunk und Tonträger überwiegen Artikel, die in erster Linie die Geschichte der technischen Bedingungen kenntnisreich darstellen, z. B. Differenzen der Produktion zwischen der älteren Praxis der Collage und dem modernen Soundsampling herauszuarbeiten versuchen (Rolf Großmann). Interessant liest sich vor allem der Artikel von Peter Hoff, der die Wandlungen des Fernsehspiels, das ursprünglich auf Dialoge konzentriert war, zur heutigen Praxis der Unterlegung mit einem Klangteppich skizziert. Die Geschichte der Schallaufzeichnung wird in diesem Band ausführlich reflektiert, zuweilen bis auf die Neumen des byzantinischen und lateinischen Mittelalters zurückverfolgt (Heinz Hiebler). Die Phonoarchive werden gleich von zwei Autoren behandelt (Gerda und Franz Lechleitner), ebenso die Veränderungen des Einsatzes von Sprache und Stimme im Rundfunk und ihre mediengerechte Anpassung (Daniel Gethmann, Hans-Ulrich Wagner).

Spätestens beim Lesen des sehr anregenden Aufsatzes von Elke Huwiler »Sound erzählt. Ansätze der Narratologie der akustischen Kunst« fragt man sich jedoch, ob die dem Band zugrunde liegende Systematik dem behandelten Gegenstand gerecht wird. Huwilers Überlegungen zu den narrativen Funktionen von Klang würden gut Flückigers (»Narrative Funktionen des Filmsounddesigns: Orientierung, Setting, Szenografie«) Beobachtungen ergänzen. Dass in einem Fall von Film im anderen vom Hörspiel die Rede ist, verhindert nicht, dass die Funktionen der Klanggestaltung ähnlich sein können. Auch die Differenzen zwischen den Medien, um die es den Herausgebern bei ihrer Anordnung der Beiträge zu gehen scheint, würden erheblich klarer hervortreten, wenn das leitende Prinzip der Gliederung für den vorliegenden Band die Kategorie »Sound« gewesen wäre. Man hätte dann nach der technischen Produktion, der Beschaffenheit von Schallwellen, den möglichen Bedeutungsebenen, der Wirkung usw. fragen und die Aufsätze entsprechend ordnen müssen. Die Gliederung gemäß dem Gesichtspunkt »Medium« hat zur Folge, dass der Ton im Fernsehen einer anderen Sektion angehört als die Schallaufnahmen, die den Rundfunk betreffen. Die technische Entwicklung, Probleme der Mikrophonierung usw. sind aber bei beiden Medien nicht grundsätzlich verschieden.

Man merkt dem Band das Übergewicht von Germanisten an (insgesamt 11 von 21 Autoren). In den 70er Jahren, als die Literaturwissenschaftler begannen, sich mit den Medien zu beschäftigen, stützten sie sich auf das Methodenarsenal ihres Ursprungs-faches. Starke Einflüsse dieses Denkens sind bis heute erhalten geblieben. Dazu gehört auch die Gewohnheit, in Gattungen zu denken, die aber bei der Betrachtung medialer Klanggestaltung Zusammengehörendes auseinander reißt und den ohnehin durch Tagungsbände hervorgerufenen Eindruck der Heterogenität noch verstärkt.

Im vorletzten Beitrag dieses Bandes tauchen dann die Überlegungen auf, die an den Anfang eines solchen Buches gehört hätten. Steffen Lepa und Christian Floto, beide aus der medienpädagogischen Forschung kommend, stellen sehr kompetent einige Grundlagen der audiovisuellen Wahrnehmung dar. Sie wecken Zweifel daran, dass eine multimediale Produktion je nach Ebenen getrennt analysiert werden könnte. Denn eine multimodale Integration verschiedener sensorischer Stimuli findet bereits auf einer sehr frühen Wahrnehmungsstufe und nicht erst durch semantische Verarbeitung statt. Es gibt sogar Anhaltspunkte dafür, dass bestimmte Areale im Gehirn nur von multimodalen Reizen angesprochen werden. Gravierende Schlussfol-

gerungen für die Analyse medialer Inhalte ergeben sich daraus.

Vielleicht wäre es auch sinnvoll, wenn zukünftige Tagungsplaner ihre Blicke stärker auf die sich stark entwickelnde Medienkunst werfen würden, die in dem vorliegenden Band nur mit Film und Hörspiel vertreten ist und glücklicherweise mit dem Artikel von Joan Kristin Bleicher »Zur Rolle von Musik, Ton und Sound im Internet« wenigstens am Rande einige neuere Formen zur Sprache bringt. Klang ist heute ein zentrales Moment bei der Kunstproduktion, Medienkunst eingeschlossen. Das Fehlen eines Literaturverzeichnisses verdeckt, dass auf Publikationen, wie immer auf die zeitgenössische Kunstproduktion zugeschnitten, die die Bedeutung des Klangs für mediale Informationen zum Gegenstand haben, kaum Bezug genommen wird.

Helga de la Motte-Haber, Berlin

Golo Föllmer

Netzmusik.

Elektronische, ästhetische und soziale Strukturen einer partizipativen Musik
Hofheim: Wolke Verlag 2005, 288 Seiten.

Die wenigsten Monographien zum Internet bzw. zu Computernetzen beschäftigen sich mit den künstlerischen Inhalten und den entsprechenden künstlerischen Nutzungsformen der Netzwerke. Zumeist wird das Netz lediglich als ein weiterer Distributionsweg gesehen (bei den bislang vorliegenden Beiträgen zur ‚Netzkunst‘ handelt es sich vorwiegend um Aufsätze der Musiker und Medienkünstler selbst). Auf diese Forschungslücke zielt der Musik- und Medienwissenschaftler Golo Föllmer mit seiner Publikation zur »Netzmusik«. Föllmer hatte sich bereits zuvor in zahlreichen Beiträgen für musikwissenschaftliche Fachzeitschriften und Sammelbände mit der Musik bzw. dem Musikmachen im Internet auseinandergesetzt. Die Arbeit will nach den Bezügen zwischen der künstlerischen Produktion und den Charakteristika des Netzes fragen, die Spuren des Netzwerks in den Produktionen bzw. in der Musik untersuchen und Formen der Rezeption von Musik im Netzwerk erforschen. Dabei werden sowohl die technische als auch die soziale und die ästhetische Ebene berücksichtigt – den Hintergrund bildet hierbei die Frage nach der Einlösung der Medien-Utopien von Bertolt Brecht, Alan Turing und John Cage.

Bei der vorliegenden Publikation handelt es sich um eine überarbeitete, aktualisierte und erweiterte Fassung einer musikwissenschaftlichen Dissertation aus dem Jahr 2002. Der Text bietet eine Kombinati-

on von Grundlagenvermittlung, Einzelanalysen und empirischen Studien; er gliedert sich dementsprechend in drei Teile, die jeweils einen unterschiedlichen, sich direkt ergänzenden Zugang zum Thema Netzmusik präsentieren.

Im ersten Teil werden zum einen die technischen Grundlagen erläutert (Internet, Kodierung, Streaming, Player, Plug-ins, Autoren- und Netzwerksoftware), zum anderen die zentralen Kontexte thematisiert (Interaktivität, Netradio, Musik-Tauschbörsen, Konzepte und Theorien des Netzes). Diese Kapitel eignen sich sehr gut, um einen Einstieg in die Auseinandersetzung mit der Praxis und Theorie von Audio/Musik im Netz zu finden.

Der zweite Teil des Buches präsentiert einen Überblick über Formen des »Musikmachens im Netzwerk«. Die rund 70 exemplarisch vorgestellten Projekte werden dabei auf der Grundlage von kurzen Beschreibungen und Einzelanalysen zwölf Typen zugeordnet, die wiederum fünf übergeordnete Gruppen bilden; im Einzelnen sind dies: Forum (mit Diskussionsforen, Remix-Listen und Archivprojekten), Spiel (Soundtoys, Flash-/Shockwave-Soundtoys), Algorithmus und Installation (Hypermusik, Netz- und Rauminstallationen, algorithmische Installationen), Instrument und Werkstatt (Instrumente, Autoren-Software) sowie Performance (Netz-Performances, Szenische Projekte).

In der Einleitung des zweiten Teils findet sich auch eine dreidimensionale grafische Darstellung der Kriterien bzw. Dimensionen, nach denen die Kategorisierung erfolgt – solche Formen der Visualisierung theoretischer oder analytischer Strukturen wünscht man sich in geisteswissenschaftlichen Publikationen häufiger. Nach den Beschreibungen der einzelnen Projekte, die zumeist mit Screenshots illustriert sind, folgt jeweils eine vergleichende Zusammenfassung, die u. a. nach der Bedeutung und ‚Wirksamkeit‘ des Netzwerks für die musikalische Arbeit, nach der Interaktivität sowie den musikalischen, technischen und sozialen Aspekten der Netzprojekte fragt. Aus medienwissenschaftlicher Sicht sind hier vor allem die Kurzanalyse und die entsprechende Einordnung von Produktionen im Grenzbereich zwischen Musik und Medien-/Radiokunst interessant: zum Beispiel »Radio Internationale Stadt« als Archivprojekt, »Radio Net« als Hypermusik, »RadioMatic« als algorithmische Installation sowie »Die Welt in 24 Stunden«, »State of Transition«, »Horizontal Radio« und »Recycling the Future/Sound Drifting« als Netz-Performances.

Der dritte Teil ergänzt und überprüft die vorangehenden Einzelstudien durch empirische Studien.

Hier wird zunächst die Rezeption von Netzmusik untersucht und nach dem Zusammenhang von Interaktionsmöglichkeit und Bewertung/Rezeption gefragt – dabei ermittelt Föllmer die Aktivität des Rezipienten und eine spielerische Rezeptionsweise als zentrale Faktoren für die positive Bewertung (Gefallen) der Musik und der Projekte, die Kategorien konventioneller Hörtypologien reichen erwartungsgemäß nicht zur Beschreibung aus. Zusätzlich wertet Föllmer hier 21 von ihm im Jahr 1999 durchgeführte Interviews mit Experten der Netzmusik (Musiker, Medienkünstler, Theoretiker, Softwareentwickler) aus und kann im Ergebnis zwei Modelle herausarbeiten: (a) ein »Kompositionsparadigma« für Projekte, die Merkmale des Netzwerks nutzen, um musikalische Traditionen im kompositorisch-ästhetischer Hinsicht zu erweitern und (b) ein »Kommunikationsparadigma« für Arbeiten, in denen die technischen, ästhetischen und/oder sozialen Strukturen des Netzwerks im Mittelpunkt stehen und die musikalische Ebene »als Mittel der Ordnung vernetzter Kommunikationsstrukturen« eingesetzt wird.

Im Anhang des Buches findet sich nicht nur ein Literaturverzeichnis sowie ein kombiniertes Sach-, Namens- und Titelregister, sondern auch eine kleines Glossar, das zentrale Begriffe und Abkürzungen erläutert und vor allem für Leser interessant ist, die kein Vorwissen über Internettechnik, Software und die Praxis elektronischer Musik mitbringen.

Zur Publikation gehört auch eine CD-ROM¹, die ergänzende Texte, Abbildungen, Audio- und Videobeispiele zu den im Text vorgestellten Projekten präsentiert.

Insgesamt ist das Buch einerseits, vor allem mit Blick auf den ersten und zwei Teil, ein gutes Nachschlagewerk zu Technik, Entwicklung und zentralen Projekten in der Geschichte der Netzmusik. Andererseits bietet es eine überzeugende Grundlage für die weitere Forschung; dabei dürfte vor allem die von Golo Föllmer vorgestellte Kategorisierung von Projekttypen interessant sein und in weiteren Untersuchungen genutzt und geprüft werden.

Frank Schätzlein, Hamburg

¹ Die CD-Rom ist allerdings nicht der Buchausgabe beigelegt, sondern wurde als Bonus-CD der »Netzmusik«-Ausgabe der »Neuen Zeitschrift für Musik«, H. 5/2004 veröffentlicht.

Ernst Erb

Radiokatalog.

Band II

Baden-Baden: Verlag für Technik und Handwerk
2006, 400 Seiten.

Sollte man in einer wissenschaftlichen Zeitschrift auf ein Buch wie den »Radiokatalog«¹ des Schweizer Radio-Sammlers und Museumsorganisations Ernst Erb aufmerksam machen? Dazu gibt es zwei sehr unterschiedliche Antworten.

Die eine geht von den Eigenheiten des Bandes aus und kommt zu einem nur negativen Ergebnis: Ein derartiges Daten-Grab scheint höchstens für Technik-Freaks von Interesse; schließlich wurde ja auch der erste, bereits 1998 erschienene Band hier nicht besprochen. Zu Tausenden finden sich nämlich Einträge wie der folgende, zufällig herausgegriffene: »30/31 * Dynola – LAU – Ho – 330x150x360mm; NO« (S. 94). Eigentlich lohnt die Auflösung der Abkürzungen kaum. Man erfährt nur, dass die Firma Isophon (=E. Fritz & Co.GmbH, Berlin) 1930/31 einen mit genau angegebenen Maßen, aus Holz gefertigten Lautsprecher mit Namen »Dynola« herstellte, der keiner eigenen Stromzufuhr bedurfte. Eine Abbildung dazu gibt es nicht.

Bevor man den Band jedoch achselzuckend zur Seite legt, sollte man zur Kenntnis nehmen, dass in diesem Radiokatalog immerhin rund 2.300 von Anfang an irgendwie mit Radio-Produktion befasste Firmen aus Deutschland (für die Nachkriegszeit sind West wie Ost erfasst), Österreich und der Schweiz aufgelistet sind mit Angaben zu mehr als 16.000 Modellen (einschließlich allem möglichen Zubehör wie Lautsprechern, Mikrofonen oder auch nur Werkstattgerät). Und man sollte den Hinweis auf das Internet-Portal »Radiomuseum.org« ernst nehmen und den gedruckten Katalog gemeinsam mit dem virtuellen Angebot nutzen.

Dann drängt sich nämlich die zweite, positive Antwort auf. Man muss zur Kenntnis nehmen, wie zerspalten das Feld der Rundfunkgeschichte ist und wie viele Informationen dadurch unbeachtet bleiben und letztlich verloren gehen, dass die verschiedenen Bereiche so hermetisch abgeschottet voneinander agieren. Philologisch wie historisch geprägte Rundfunkgeschichtler scheinen geradezu eng miteinander zusammen zu arbeiten, vergleicht man ihre gemeinsame Distanz zu den technisch interessierten Radiohistorikern. Erbs Radiokataloge und das von ihm initiierte Internet-Portal sind dafür ein hervorragendes Beispiel. Sie machen deutlich, welch ungeheures Wissen Radio-Sammler angehäuft haben, ohne mehr damit anzufangen, als alte Geräte zu

pflegen und funktionstüchtig zu machen. Man muss sich auf dieses Wissen einlassen und sich nicht darauf beschränken, neben den vielen Daten nur die vielen bunten Bildchen zu sehen.

Dies sei zunächst am oben bereits eingeführten Beispiel erläutert. Selbstverständlich ist der Radiokatalog-Eintrag sehr karg. Immerhin: Mit Hilfe der Angaben zu weiteren Modellen erfährt man über die Firma, dass sie mindestens bis 1960/61 produziert haben muss. »Radiomuseum.org« hält zunächst keine weiteren Informationen bereit. Allerdings findet sich ein Link, der zur Homepage wohl des Rechtsnachfolgers führt, der ein eigenes kleines Isophon-Archiv unterhält. Über das Internet ist wiederum Material recherchierbar und zugänglich.

Zu anderen Firmen finden sich im Radiokatalog viel mehr Informationen, und selbstverständlich erfährt man am meisten über jene 32 »großen« Firmen, von denen über 8.000 Modelle bereits in Erbs erstem Band vorgestellt wurden (von AEG bis Wega). Beginnt man die Angaben zu sortieren, drängen sich viele Fragen auf. Nur zwei seien angerissen: Zum einen springt die Vielzahl der Anbieter seit den späten 40er Jahren förmlich ins Auge. Und zum anderen scheint es deutliche regionale Zentren der Radioproduktion gegeben zu haben, unter anderem den Schwarzwald. So, wie das Material bislang sortiert ist, sind Antworten nur sehr mühsam zusammensuchen, weil zwar nach jedem noch so entlegenen Modell gesucht werden kann, aber beispielsweise nicht nach Produktionsorten. Den Radio-Technikern werden solche Fragen nicht von Bedeutung gewesen sein. Lieferten sie die entsprechenden Informationen, könnten andere Rundfunkgeschichtler ein ganz neues Kapitel sozial- und wirtschaftshistorisch fundierter Kulturgeschichte schreiben.

Bleibt am Ende nur ein dezidiertes Plädoyer dafür, über traditionelle fachliche Grenzen hinauszusehen und wahrzunehmen, welche Informationen auf der anderen Seite, in diesem Fall der Radio-Techniker, bereitgehalten werden. Das würde sowohl die bislang überhaupt nicht als auch die ausschließlich an Technik interessierten Radiohistoriker bereichern.

Konrad Dussel, Forst

1 Die Quellen von Erbs »Radiokatalog« sind primär alte Radiokataloge.

Kurt Tozzer/Martin Majnaric

Achtung Sendung.

Höhepunkte, Stars und exklusive Bilder
aus 50 Jahren Fernsehen
Wien: Verlag Ueberreuter 2005, 240 Seiten.

Thaddäus Podgorski

Die große Illusion.

Erinnerungen an 50 Jahre mit dem Fernsehen
Wien: Bibliophile Edition 2005, 208 Seiten.

50 Jahre österreichisches Fernsehen, gefeiert und erinnert in zwei nicht nur äußerlich sehr verschiedenen Publikationen. Der vom langjährigen Chef des TV-Magazins »Horizonte«, Kurt Tozzer, und Martin Majnaric gestaltete Bildband glänzt mit unzähligen Hochglanz-Fotos in Farbe und Schwarz-Weiß. Nicht zuletzt durch eine sorgfältige Auswahl der Fotos, die von Martin Majnaric zum Großteil aus dem reichen Fotoarchiv des ORF zusammengestellt wurden, besticht der Band. Der frühere ORF-Intendant Thaddäus (»Teddy«) Podgorski setzt mit seinen Erinnerungen auf ein kleineres Format. Podgorskis Band stellt in Aufmachung, Untertitel, satirischem Stil, Auswahl und Legenden der Fotos einen vom Autor bewusst gewählten Kontrast zum repräsentativen Bildband Tozzers und Majnarics dar. Bei genauerer Lektüre entdeckt man aber auch einige Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Publikationen.

Die von Kurt Tozzer mit präzisen Begleittexten präsentierte, überwiegend farbige ORF-Fernsehgeschichte (der Farbfernseh-Start erfolgte Anfang 1969) ist in fünf Zeitabschnitte gegliedert. Jeder Abschnitt beginnt mit einer knappen Einleitung Tozzers, in der er wichtige zeitgeschichtliche Hinweise gibt. Auf erwähnenswerte Sendungen, die nicht ausführlich behandelt werden, wird jeweils am Schluss der Kapitel verwiesen.

Der vorliegende Band von Tozzer und Majnaric enthält mit seinen kurzen, aber präzisen Geschichten von zahlreichen Sendungen, gespickt mit bislang unbekanntem Hintergrund-Details, wichtige Hinweise für eine noch weiterreichende Erforschung und kritische Würdigung der Programmleistungen des ORF, wie sie insbesondere die Phasen 1966 bis 1974 und von 1975 bis 1984 verdienen. Im Jahr 1966 gab es die seit 1945 größte Runderneuerung des ORF hinsichtlich Organisation und Programmangebot unter der Federführung des Boulevard-Journalisten Gerd Bacher (Ex-Chefredakteur »Bild-Telegraf« und »Express«), der von 1967 bis 1974, 1978 bis 1986 und 1990 bis 1994 Intendant des ORF war. Nach der Ablösung Gerd Bachers 1974 folgte Otto Oberhammer als Intendant des ORF bis 1978, der vom ersten Tag an unter politischem Dauerfeuer stand. Darüber

erfährt man in Tozzers Band allerdings nichts. Unter Oberhammer wurden zahlreiche neue, geradezu legendäre Formate gestartet. Wenn Tozzer der Intendanz Oberhammer die Signatur der »Fernseh-Unterhaltung« aufprägt, so verfälscht dies teilweise die Wahrheit. Niemals zuvor und danach gab es eine solche Fülle und Vielfalt an Informations-Formaten im ORF: von »Horizonte« (geleitet bis 1978 von Tozzer selbst), Claus Gatterers »teleobjektiv«, Traudl Brandstallers »Prisma«, über den unermüdlichen Format-Entwickler Teddy Podgorski (mit seinem alter ego Walter Pissecker) bis zum »Panoptikum« geht die Spannweite; nimmt man die Magazin-Formate auf den Gebieten Dokumentation, Kultur und Sport hinzu, wird diese Liste noch wesentlich länger. Weshalb Tozzer den »Club 2« erst der Ära Gerhard Weiß (ab 1994) zuordnet, bleibt sein Geheimnis.

Tozzers kompositorisches Konzept besteht darin, ORF-Geschichte anhand zentraler Sendeformate aus den Bereichen Information, Bildung, Kultur, Sport und Unterhaltung über fünf Jahrzehnte, ohne wissenschaftlichen Anspruch, zu präsentieren. Im Großen und Ganzen gelingt dies dank der präzisen Sprache und kompetenten Auswahl der Sendungen und besonders auch Zusammenstellung der Bilder. Allerdings bleibt die persönliche Handschrift des Autors, trotz bemühter Objektivität, da und dort – besonders gegen Ende des Bandes – erkennbar. So beschreibt Tozzer etwa populäre Sendeformate, die sich an Sendungen privater TV-Sender orientieren, wie »Vera« oder »Taxi Orange«, als vom öffentlich-rechtlichen Auftrag »abweichende« Beispiele.

»Teddy« Podgorskis Erinnerungen lesen sich über weite Strecken wie eine subversive persönliche Gegengeschichte zur offiziellen Abhandlung Tozzers. Was seine Darstellung auszeichnet, ist, dass hier einer lebendig und mit einem Hang zur Persiflage zu erzählen weiß. Podgorski hat wie kaum ein anderer ein halbes Jahrhundert Fernsehgeschichte (und davor bereits den alliierten Hörfunk) miterlebt und gestaltet. Insofern ist Gerd Bacher, der nach wie vor (und sei es nur als Mythos) über dem Königberg (dem Sitz des Fernsehens) schwebt, für Podgorski eine Art Parvenu, einer, vor dem der Nachrichtemann, Sportreporter, Erfinder und Mitwirkender zahlreicher erfolgreicher Sendungen keineswegs zu Kreuze kroch oder nur den Hut zieht. Podgorski geht in seinen Erinnerungen schon fast respektlos auf Distanz zu Bacher, was sicher auch darin begründet ist, dass er eines der ersten »Opfer« der Bacher-Reform war. Die Abneigung war, glaubt man Podgorski, übrigens wechselseitig.

Vieles was Podgorski auf 200 Seiten im Stile eines Stammtisch-Rückblicks erzählt, klingt authentisch,

auch wenn so mancher heitere Dialog sicherlich anders verlief als dargestellt. Freilich erschließen sich so manche Andeutungen und Zwischentöne (das gilt auch für den Band von Tozzer) oft nur österreichischen Lesern. Die Freude an der sonst vergnüglichen Lektüre dieses Buchs wird etwas getrübt durch das überaus nachlässige Lektorat, das es fertig bringt, fast alle namhaften dramatis personae besonders der frühen ORF-Geschichte, ja selbst die Namen von deutschen Bundesländern (wo liegt Baden-Württemberg ?) falsch anzugeben.

Insgesamt liegen mit beiden Publikationen zwei Bände zur österreichischen Fernsehgeschichte vor, die man jedem interessierten Leser wärmstens empfehlen kann.

Theodor Venus, Wien

Andrea Brockmann

Erinnerungsarbeit im Fernsehen.

Das Beispiel des 17. Juni 1953

(= Reihe Beiträge zur Geschichtskultur, Band 30)

Köln u.a.: Böhlau 2006, 366 Seiten.

»Geschichte ist so geil, ich wär' so gern dabei gewesen/ Ich will's immer wieder anschauen und nichts mehr drüber lesen«, dichtet der Kabarettist Rainald Grebe in seinem satirischen Song »Guido Knopp«, in dem er nicht nur den ZDF-Chefhistoriker, sondern allgemein den anhaltenden Trend zur unterhaltsamen und leicht konsumierbaren Geschichtsdarstellung im Fernsehen parodiert.¹ Dagegen suggeriert schon der Titel der geschichtsdidaktischen Dissertation von Andrea Brockmann eher das Gegenteil: »Erinnerungsarbeit« klingt nicht nur ernsthaft, sondern auch anstrengend. Das ist durchaus programmatisch zu verstehen: Denn im Gegensatz zu großen Teilen der Historikerzunft plädiert die Autorin dafür, das Genre der dokumentarischen Geschichtssendungen ernst zu nehmen: In Anlehnung an Edgar Wolfrum konstatiert sie eingangs, dass es nicht genüge, Geschichtssendungen im Fernsehen »nase-rümpfend zur Kenntnis zu nehmen« (S. 3). Vielmehr müsse es Aufgabe von Geschichtstheorie und -didaktik sein, einen »adäquaten wissenschaftlichen Zugang zur Konstruktion von Geschichte im Medium Fernsehen zu finden« und die »Entwicklung entsprechender Bewertungsmaßstäbe« voranzutreiben (ebd.).

Damit ist zugleich das erste zentrale Interesse der Arbeit benannt, nämlich derartige Maßstäbe für historische Dokumentationen unter Berücksichtigung der medialen und erinnerungskulturellen Prämissen zu entwickeln. Dabei geht es insbesondere darum, den »Eigencharakter« dieser Form von Geschichts-

konstruktion zu verstehen, anstatt sie am historiographischen Diskurs zu messen.

Das erste, rund 110 Seiten umfassende Hauptkapitel ist überschrieben mit dem Titel »Das mediale Gedächtnis. Fernsehen als Agentur der Erinnerung«. Fernsehen soll hier ausgehend von der sozialen Praxis des Erinnerns als »Gedächtnismedium« konzeptualisiert und methodisch handhabbar gemacht werden. Am Anfang steht ein umfassender Überblick über neuere theoretische Ansätze zu Erinnerung und Gedächtnis, die aber kaum zueinander in Beziehung gesetzt werden und deren Charakterisierung auch im Hinblick auf den Nutzen für die Studie eher unscharf bleibt. Am überzeugendsten in diesem Kapitel ist der letzte, methodische Abschnitt, in dem Brockmann ein hermeneutisches, »zirkuläres« Verfahren zur historischen Medienanalyse vorstellt, das multiperspektivisch angelegt ist. Bezogen auf einzelne Produktionen werden der institutionelle Rahmen, die ästhetisch-visuelle Gestaltung, die (subjektive) Rezeption sowie der soziokulturelle Kontext und die historische Interpretation erfasst, die der jeweilige Film vornimmt. Damit ist ein umfassender Ansatz zur Analyse non-fiktionaler Geschichtssendungen und -filme umrissen.

Nach einem Überblick zum Verlauf der Proteste um den 17. Juni 1953 und zur Erinnerung daran wird dieses Verfahren dann im folgenden, zweiten Hauptteil des Buches einem »Praxistest« unterzogen, und zwar anhand der Dokumentation »Jene Tage im Juni«, mit der die beiden SFB-Journalisten Jürgen Rühle und Peter Schultze anlässlich des 30. Jahrestages 1983 an den Aufstand erinnerten. Überzeugend werden hier die biographische Perspektive der Autoren und die Produktionsbedingungen analysiert, die unter anderem von einem Mangel an authentischem Material geprägt waren. Dagegen fallen die Teile zur Gestaltung und zum Inhalt sehr deskriptiv aus; hier hätte man sich zumindest Standbilder gewünscht, um die visuelle Anmutung besser nachvollziehen zu können. Die Ausführungen zur Rezeption tragen allenfalls illustrativen Charakter, aber dies ist weniger dem Ansatz als dem generellen Quellenproblem auf diesem Feld geschuldet. Insgesamt wird sowohl die inhaltliche Spezifik des Films deutlich, der sich gegen den erinnerungskulturellen Mainstream einer Akzeptanz der deutschen

1 Rainald Grebe und die Kapelle der Versöhnung, Köln: Wort-Art 2005; der Liedtext findet sich unter <http://www.rainald-grebe-club.de/pages/liedtexte/rg-kapelle.php#GuidoKnopp> (letzter Aufruf 2.4.2007).

Teilung stellte, als auch seine Tendenz, Geschichte weniger didaktisch als emotional-erlebnisbezogen zu präsentieren.

Im dritten Teil des Bandes wird eine Analyse der wichtigsten dokumentarischen Fernsehproduktionen zum Juni-Aufstand zwischen den Anfängen 1963 und dem 50. Jahrestag 2003 vorgenommen. Dies geschieht in etwas kürzerer Form als bei der Analyse von »Jene Tage im Juni«, aber mit dem gleichen methodischen Instrumentarium. Zwar wird hier durchaus der Charakter der jeweiligen Filme deutlich, hinsichtlich ihrer zeit- und standortgebundenen Perspektive und auch im Hinblick auf ihre didaktische, inhaltliche und ästhetische Qualität. Beispielsweise konstatiert die Autorin fast durchgängig das fehlende Problembewusstsein im Umgang mit dem historischen Bildmaterial, das nahezu beliebig und illustrativ eingesetzt wurde. Doch die Konzentration auf einzelne Filme erweist sich in der diachronen Perspektive als hinderlich: Hier hätte man sich eine systematischere Verfolgung übergeordneter Fragestellungen etwa nach Wandel und Persistenz von Bildprogrammen, Narrativen und Präsentationsformen oder der erinnerungskulturellen Prämissen gewünscht.

In dem sehr knappen Schluss, programmatisch mit »visual history« überschrieben, betont Brockmann noch einmal den Eigencharakter von dokumentarischen Filmen als spezifische Form von historischer Erzählung, die trotz zahlreicher kritischer Aspekte durchaus auch als »Korrektiv zu den historiographischen Methodiken« fungieren könne (S. 314). Abschließend wird dann – wenig originell – »Medienkompetenz« des Faches eingefordert. Die Fallhöhe zwischen dem programmatischen Anspruch der Überschrift und dem, was hier geboten wird, illustriert das Grundproblem des Buches: Einerseits leistet es methodisch gründliche, gut lesbare Analysen der Fernsehdokumentationen zum 17. Juni. Andererseits liefert es nur implizit und punktuell jene eingangs geforderten Kriterien der Bewertung. Die Ursache dürfte wohl in einem Grundwiderspruch zu suchen sein: Die evaluatorische Perspektive, deren Maßstab cum grano salis letztlich doch der (gegenwärtige) geschichtswissenschaftliche Diskurs ist, steht in einer kaum auflösbaren Spannung zum geschichtskulturellen Paradigma, das Filme historisierend als kulturelle Artefakte der Vergangenheit in den Blick nimmt.

Christoph Classen, Potsdam

Christian Kiening/Heinrich Adolf (Hrsg.)

Mittelalter im Film.

(= Trends in Medieval Philology, Band 6)

Berlin u.a.: de Gruyter 2006, 462 Seiten.

Die Betrachtung medial, speziell filmisch konstruierter Geschichtsbilder kann in der Tat zu den derzeitigen »Trends« der Mediävistik gezählt werden, wie es der Titel der Reihe, in dem der vorliegende Band erschienen ist, bereits verspricht. So ist noch wenige Monate zuvor ein epochenübergreifender Tagungsband über die Repräsentationen von Mittelalter und Antike unter der Herausgeberschaft von Mischa Meier und Simona Slanicka im Böhlau Verlag erschienen.¹ Ob, wie Kiening im einleitenden Beitrag feststellt, kein anderes Medium das Bild des Mittelalters im 20. und 21. Jahrhundert mehr bestimmt habe als der Film, bleibt zwar mit Blick auf die Fülle von Sinnangeboten anderer Bild- und Textmedien fraglich. Die wichtige Rolle des Films bei der Konstruktion populärer Mittelaltervorstellungen ist aber jenseits solcher Superlative mithin unbestritten. Da ist es nicht verwunderlich, dass auch Mediävisten in jüngerer Zeit verstärkt die Selbstpositionierung in der medialen Welt des Genres suchen. In Umfang und Tiefe unerreicht wird in dieser Hinsicht wohl für einige Zeit die im wahrsten Sinne des Wortes gewichtige Studie von François Amy de la Bretèque bleiben.² Umfangreichere Analysen in deutscher Sprache stehen trotz der Vielzahl kleiner Einzelstudien bislang noch aus. Einen Schritt in diese Richtung macht der vorliegende Band, allen voran der Herausgeber Christian Kiening mit einem beinahe schon monografischen Aufriß, in dem er auf rund einhundert Seiten souverän das Betrachtungsfeld abzustecken weiß. Kiening beweist in seinen sehr nachvollziehbaren Überlegungen große Materialkenntnis und stellenweise auch einige Eigenständigkeit gegenüber der angloamerikanischen und französischen Forschung, die oft noch stark von im weitesten Sinne literaturwissenschaftlichen Analysekatégorien geprägt ist, welche auf das Filmmedium übertragen werden. Mit Blick auf den ein- und hinleitenden Charakter des Beitrages wird sich mancher Leser allerdings eine explizitere Diskussion der internationalen Forschungslage wünschen, die leider weitgehend auf bibliographische Nachweise im Apparat beschränkt bleibt.

Die Einzelbeiträge des Bandes sind in zwei Sektionen gegliedert: Die erste befasst sich mit »historisch-mythischen Heroen«, im Einzelnen mit Robin

¹ Mischa Meier; Simona Slanicka (Hrsg.): Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion. Köln et al. 2005.

² François Amy de la Bretèque: L'imaginaire médiéval dans le cinéma occidental. Paris 2004.

Hood (Heinrich Adolf), Jeanne d'Arc (Judith Klinger) und den japanischen Samurai (Christoph Schneider), während die zweite, deutlich umfangreichere Sektion sich mit insgesamt acht »paradigmatischen Filmen« beschäftigt. Zweifellos handelt es sich dabei durchweg um Klassiker des Genres. Der »paradigmatische« Charakter wird allerdings nur im Einzelfall deutlich, weil sich die Beiträge nur am Rande mit der filmischen, theoretisch-ästhetischen oder anderen Rezeptionsweisen auseinandersetzen – jenen Dimensionen also, die einen solchen paradigmatischen Charakter ausmachen könnten.

Das Verdienst der Autoren, ausgesprochen gründliche Detailstudien zu einer Reihe wichtiger Filme, die für viele Aspekte des kinematografischen Umgangs mit dem Mittelalter durchaus exemplarisch sind, vorgelegt zu haben, wird dadurch jedoch nicht geschmälert. Die Untersuchungen werden beschlossen von einem arrondierenden Ausblick auf die »Monumentalität im Historienfilm«. Elisabeth Bronfen entwickelt am Beispiel der großen Leinwandspiegel von Cecil B. De Mille (1881–1957, Regisseur u.a. von »The Crusades«, 1935) verallgemeinerbare Kriterien, die den Mittelalterfilm mit anderen epischen Filmen vergleichbar machen. Die beigegefügte, vom Mitherausgeber Kiening bearbeitete Filmographie schließlich stellt eine willkommene Aktualisierung der vorliegenden Arbeiten von Harty³ und de la Bretèque dar, ohne diese teils der Anlage nach erheblich umfangreicheren Verzeichnisse zu ersetzen.

Der vorliegende Band kommt mit globalem Titel und ohne den zur inhaltlichen Zerklüftung neigenden Rahmen einer vorangegangenen Tagung daher. Das weckt Erwartungen an thematische Konsistenz und Durchdringung der Materie. Diese Erwartungen werden beinahe ausnahmslos erfüllt. Herausgekommen ist ein sehr runder Band. Er hat mehr zu bieten als die wissenschaftlich fruchtlose Kritik an Anachronismen wie der viel belachten Armbanduhr aus »Ben Hur« und dem Lamento über flache Vereinfachungen komplexer historischer Sachverhalte, von dem manche Arbeit der 90er Jahre noch getragen war. Der Band hat auch mehr zu bieten als den erneuten Rekurs auf die sinnstiftende Funktion hinlänglich bearbeiteter »nation building films«, die die filmische Verarbeitung historischer Schlüsselereignisse in direkter Linie mit der Konstruktion nationaler Identität

ten verknüpfen. Dabei erfahren wir nichts spektakulär Neues. Doch bringen die versammelten Beiträge die analytische Erfassung des Phänomens ein gutes Stück voran. Wer »den Mittelalterfilm«, von dem Kiening so überzeugend darlegt, er sei ein »Genre, das keines ist« (S. 3), als Sinnangebot mit nicht zu unterschätzender Breitenwirkung ernst nimmt, muss sich keine Redundanz vorwerfen lassen, wenn er sich weiterhin an einer Einsicht abarbeitet, die sich schon seit einiger Zeit durchgesetzt hat: Die Moderne braucht das Mittelalter, ebenso wie das Mittelalter der Moderne bedarf.⁴

Hiram Kümper, Bochum

Martin Zierold

Gesellschaftliche Erinnerung.

Eine medienkulturwissenschaftliche Perspektive (= Media and Cultural Memory / Medien und kulturelle Erinnerung, Band 5). Berlin/New York: de Gruyter 2006, 228 Seiten.

»Gedächtnis« und »Erinnerung« haben sich seit den 80er Jahren zu Leitbegriffen der Kulturwissenschaften entwickelt. Nachdem einige der in diesem Zusammenhang zentralen Kategorien, wie etwa die von Aleida und Jan Assmann entwickelten Begriffe des kommunikativen, kollektiven und kulturellen Gedächtnisses, inzwischen als etabliert gelten können, lassen sich derzeit, neben zahlreichen, kaum mehr zu überblickenden empirischen Erprobungen und Einzelstudien, Bemühungen um eine weitere theoretische Ausdifferenzierung beobachten. In diesem Kontext lässt sich auch die kommunikationswissenschaftliche Dissertation von Martin Zierold einordnen. Sein Ausgangspunkt ist das Erstaunen darüber, dass sich die Kommunikationswissenschaften bisher kaum an der Diskussion um kulturelle Erinnerungsprozesse beteiligt haben, obwohl die Bedeutung von Medien und Medienentwicklungen für kulturelle Erinnerungsprozesse weithin anerkannt wird. Zierold spricht in diesem Zusammenhang von einer »Distanz zwischen dem kulturwissenschaftlichen Diskurs und kommunikationswissenschaftlichen Fragestellungen« (S. VI), die es zu überbrücken gelte. Damit möchte der Autor auch einen Beitrag zu der weiter gefassten Frage leisten, wie seine Disziplin als Kulturwissenschaft gedacht werden kann und wie umgekehrt andere, am kulturwissenschaftlichen Diskurs interessierte Disziplinen von spezifisch kommunikationswissenschaftlichen Kompetenzen profitieren können.

Ausgehend von einer Rekonstruktion und kritischen Reflexion des Forschungsstandes, die etwa die erste Hälfte des Buches einnimmt, entwickelt der Autor im zweiten Teil ein Theorieangebot, das insbesonde-

3 Kevin J. Harty: *The Reel Middle Ages. American, Western and Eastern European, Middle Eastern and Asian Films about Medieval Europe*. London et al. 1999.

4 Vgl. Otto Gerhard Oexle: *Das entzweite Mittelalter*. In: Gerd Althoff (Hrsg.): *Die deutschen und ihr Mittelalter. Themen und Funktionen moderner Geschichtsbilder vom Mittelalter*. Darmstadt 1992, S. 7–28.

re auf die Untersuchung des Zusammenhangs von Medien und Erinnerungen zugeschnitten ist. Dabei umfasst die Diskussion und kritische Würdigung des Forschungsstandes im ersten Teil sowohl neurowissenschaftliche, psychologische und philosophische Forschungen zur individuellen Erinnerung als auch sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu Fragen des kollektiven Gedächtnisses. Diese Reflexionen sind äußerst hilfreich und in vielen Punkten bedenkenswert. Ohne auf die referierten Theorien und deren Kritik hier im Einzelnen eingehen zu können, lässt sich doch festhalten, dass der Autor am Ende des ersten Teils bei einer sehr weitgehenden Skepsis hinsichtlich des Begriffs »Gedächtnis« und bei einem prozess- und handlungsorientierten Verständnis von Erinnerung angekommen ist.

Darauf aufbauend schlägt der Autor unter Rückgriff auf systemtheoretische Überlegungen zunächst vor, den Begriff »Gedächtnis« durch »Fundus« zu ersetzen, um damit die performative Ebene von Erinnerungen deutlicher zu akzentuieren. Die Kostüme und Requisiten im Fundus, so der Autor, seien »gar nichts, solange sie nicht von Menschen in der Gegenwart performativ für eine Wiederaufnahme [...] oder auch für eine Neuinszenierung genutzt werden. Und so sind auch die unsystematisch angehäuften ‚Gedächtnisorte‘ einer Gesellschaft nur dann bedeutsam, wenn sie von Menschen in der Gegenwart als Erinnerungsanlässe genutzt werden.« (S. 131) Wie dieser Vorschlag der begrifflichen Modifizierung zielen auch die weiteren Anregungen auf die Betonung der handlungstheoretischen Ebene des Erinnerens, etwa wenn der Autor betont, dass gesellschaftliche Erinnerungen immer nur von Akteuren (bei Zierold »Aktanten«) realisiert werden können (u.a. S. 137) oder wenn er die Forschung auf die Fragen: Wer erinnert? Was wird erinnert? Wie wird erinnert? Wann wird erinnert? Wo wird erinnert? lenken möchte. Diese Betonung des handlungstheoretischen, performativen Aspekts von Erinnerungen ist zu begrüßen, weil dadurch Ontologisierungstendenzen vermieden und Prozesse der Konstruktion und Veränderbarkeit von Erinnerungen betont werden. Allerdings stellt sich die Frage, ob der vom Autor betriebene (system-) theoretische Aufwand tatsächlich notwendig ist, um zu diesem Ergebnis zu gelangen, und ob diese Fokussierung tatsächlich neu ist. Bereits Pierre Nora hatte darauf hingewiesen, dass von einem Erinnerungsort nur dann zu sprechen ist, wenn sich (kollektive) Akteure identifizieren lassen, die sich dazu in einen bewussten Erinnerungsbezug setzen.¹ Auch Jay Winter und Emmanuel Sivan haben diesen Aspekt vor einiger Zeit hervorgehoben, indem sie dafür plädierten, den Fokus von »memory« auf »remembrance« zu verschieben, um damit die Bedeutung von »agency«, »activity« und »creati-

vity« in Erinnerungsprozessen hervorzuheben.² Und Peter Burke hat schon vor geraumer Zeit mit seinem Frageraster: »Wer verlangt von wem und warum, was zu erinnern? Wessen Vergangenheitsversion wird aufgezeichnet und konserviert?« auf die Bedeutung verschiedener Ebenen im Erinnerungsprozess hingewiesen.³

Neuland betritt der Autor eher mit seinen im letzten Kapitel unterbreiteten Vorschlägen zum Verhältnis von Erinnerung und Medien, einem Zusammenhang, der bisher zumindest theoretisch tatsächlich recht stiefmütterlich behandelt wurde. Zierolds Anliegen, mit diesem Vorstoß die pauschale Rede von »den Medien« zu differenzieren (S. 161), scheint mir dringend geboten, auch wenn zu überlegen wäre, ob sich das präsentierte Modell (S. 164) spezifischer auf Erinnerungsprozesse ausrichten ließe. Produktions- und Distributionsbedingungen, Rezeption und Nutzung, Kommunikationsinstrumente und Medientechnologien, wie sie Zierold in das Modell einbringt, sind in medien- und kommunikationswissenschaftlichen Studien schließlich auch jenseits der Frage nach Erinnerung und Gedächtnis relevant. Aber als ein erstes Diskussionsangebot – Zierold versteht seinen Entwurf explizit in diesem Sinn – ist das vorgelegte Modell sicherlich anregend. Letztlich werden empirische Erprobungen zeigen müssen, ob mit dem von Martin Zierold entwickelten Theorie-Angebot Phänomene in den Blick geraten, die unter Zuhilfenahme anderer Theorien nicht sichtbar gemacht und verstanden werden können.

Birgit Schwellung, Frankfurt (Oder)

Stephan Alexander Weichert

Die Krise als Medienereignis.

Über den 11. September im deutschen Fernsehen
Köln: Herbert von Halem Verlag 2006, 474 Seiten.

Kaum etwas ist spannender als die Unterbrechung der Routine. Das gilt auch für das Fernsehen. Am 11. September 2001 wurden die Fernsehprogrammabläufe in fast allen Ländern der Erde aktualitätsbedingt geändert. Und recht schnell fanden sich in den Programmen Mutmaßungen, die Welt werde nach den Anschlägen auf das New Yorker World Trade Center und das US-Verteidigungsministerium nicht

1 Vgl. Pierre Nora: Zwischen Geschichte und Gedächtnis. Berlin 1990, S. 26.

2 Vgl. Jay Winter/Emmanuel Sivan: Setting the framework. In: Dies. (Hrsg.): War and Remembrance in the Twentieth Century. Cambridge 1999, S. 6–29, Zitat S. 9.

3 Vgl. Peter Burke, Geschichte als soziales Gedächtnis. In: Assmann, Aleida/Harth, Dietrich (Hrsg.): Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung. Frankfurt a.M. 1991, S. 289–304, Zitat S. 298.

mehr so sein wie vorher. Was im historischen Rückblick noch differenziert zu belegen sein dürfte.

In seiner Hamburger Dissertation widmet sich Stephan Alexander Weichert nicht den großen makrohistorischen Implikationen der Attentate, sondern im wahrsten Wortsinn dem Kleinbild: wie das deutsche Fernsehen (vertreten durch ARD, RTL, Sat.1 und ZDF) am Nachmittag des 11. September 2001 und in den Folgetagen mit der so plötzlich und mit so vielen dramatischen Live-Bildern hereingebrochenen Katastrophe organisatorisch-programmplanerisch und inhaltlich-diskursiv umgegangen ist. Im individuellen und kollektiven Erleben vieler Zuschauer erscheinen diese Übertragungen bis heute wie eine Vorher-Nachher-Zäsur.

Um das wesentliche Ergebnis der Studie vorwegzunehmen: Am Ende siegte die Professionalität und das Ordnungsprinzip des Fernsehens. Das so gar nicht von PR-Mitteilungen vorab angekündigte prominente und brutale Großereignis, das wir heute gern mit der amerikanisch-knappen Kurzformel »9/11« bezeichnen, wurde vom Mediensystem relativ rasch in eine Art Routine überführt – wiewohl eine irritierte Routine. Diesen Transformationsprozess und seine vielfältigen Kontexte analysiert Weichert als »Ritual« und schlägt somit einen weiten Bogen zu kulturwissenschaftlichen Fragestellungen. Dies liest sich mal weniger konzis, mal mehr.

Der Schwerpunkt der Studie liegt auf der journalistischen Krisenberichterstattung in Nachrichtensendungen und -magazinen am und im zeitlichen Umfeld des 11. September und deren Abläufen, Darstellungskonventionen, Funktionslogiken und anderen Routinebildungen, die von Weichert als jeweils unterschiedliche »Ritualisierungsmerkmale« herausgearbeitet werden (S. 36). Die übergreifende Fragestellung der Untersuchung ist, wie das deutsche Fernsehen einen »rituellen« Übergang von der Live-Katastrophe zum Medienereignis schaffte und wie es auf Grund spezifischer Ritualisierungsfunktionen den Eindruck vermittelte, die Krise des 11. September medial zu bewältigen (S. 40).

Nach einem relativ kompakten Überblick über den Stand der kommunikationswissenschaftlichen Forschung zum 11. September stellt Weichert zunächst dar, was in einer kultur- und sozialwissenschaftlichen Perspektive unter einem »Ritual« verstanden werden kann und wie Modellvorstellungen dieser Art auf Fernsehkommunikation anzuwenden sind. In weiteren ausführlichen, teils langwierigen Kapiteln führt der Autor anhand zahlreicher Beispiele aus der Literatur in das Ritualverständnis von Medienereignissen ein. Als Kerngedanke des »Rituals« wird folgende Transformationsleistung formuliert: Das »ritu-

alisierte Medienereignis« unterbricht den Alltag von Publikum und Medien gleichermaßen und erfüllt dabei eine hoch integrative Funktion, indem es die Gesellschaft an ihre Werte, Normen und Traditionen erinnert, also eine Art Vergemeinschaftung leistet (S. 218). Diese rund 150 zentralen Seiten demonstrieren die große Belesenheit des Autors, der den wissenschaftlichen Diskurs sehr facettenreich rekonstruiert. Eine straffere Argumentationsführung wäre für Leser von außerhalb eines engen Zirkels der emergierenden »Ritual Studies« allerdings ebenso hilfreich gewesen. Bisweilen kann man sich als Leser des Eindrucks nicht erwehren, das Konzept des »Rituals« zerfalle in so viele Denkansätze, dass am Ende ein gemeinsames Fundament fehlt. Der Begriff bleibt seltsam schwammig. Verwunderlich ist, dass der Autor die für ein Ritualverständnis von journalistischen Prozessen nicht ganz unbedeutenden Vorarbeiten von Gaye Tuchman nur mit einer Referenz erwähnt und Daniel C. Hallins verwandte Studien gänzlich ignoriert.

Die zuvor dargelegte Ritualkonzeption überträgt der Autor anschließend auf seine Fallstudie: das ritualisierte Medienereignis »9/11« als semiotische Ressource, die diskursiv der Verarbeitung der Krise und der Rückversicherung der betroffenen Gesellschaft (im Fallbeispiel: der deutschen) dient. Das hat durchaus »religiöse« Bezüge – darauf weisen die Wurzeln des Ritualbegriffs ja auch hin. Weichert wählt zum empirischen Beleg seiner vielschichtigen Thesen eine Kombination aus zwei Methodenansätzen der Inhaltsanalyse: eine quantitative Programmstrukturanalyse der vier zentralen deutschen Fernsehprogramme sowie eine qualitativ orientierte Programminhaltsanalyse, wobei Weichert auf die Sendeprotokolle der untersuchten Programme wie auch auf Mitschnitte zurückgreift. Dieser Untersuchungsteil überzeugt durch seine stringente Anlage, hervorragende Dokumentation und differenzierte Argumentation – und anders als viele andere Erhebungen dieser Art liest er sich auch noch gut. Das große Potenzial einer Verknüpfung von quantitativer und qualitativer Forschung zeigt hier seine schöne Wirkung: Man sieht den Wald und auch die Bäume, die großen Zusammenhänge wie auch die Details.

Im Sinne eines Verarbeitungs- oder Ablaufschemas eines ritualisierten Krisenereignisses identifiziert Weichert fünf Phasen: die Initialphase der »Liveness« mit ihrer Ritualfunktion der Authentizität, die Phasen »Ästhetisierung« und »Dramatisierung« mit ihren Etikettierungen (»Terrorkrieg gegen Amerika« und dergleichen) und normativen, oft vorschnellen Bedeutungszuschreibungen, die Phase der eigentlichen »Ritualisierung« mit all ihren medialen Artefaktbildungen (Wiederholungsschleifen, Chif-

frierungen, Mythenbildungen) und die finale Phase der »Historisierung« (aus heutiger Sicht möchte man sie Dauerphase nennen) mit ihren Erinnerungszereemonien, Rückschauen und den diversen anderen Werkzeugen, die Senderarchive, Datumsjournalismus und politische PR noch bereithalten. Dieses Phasenmodell, das der Autor sehr detailreich begründet, könnte durchaus auf andere Krisenereignisse anwendbar sein. Folgestudien könnten sich überdies einer Analyse dessen widmen, wie »9/11« im Fernsehen anderer Länder und Kulturkreise dargestellt und verarbeitet wurde: Ob also das hier hypothetisierte Fünf-Phasen-Modell und die mit ihm zusammenhängenden Ritualkonzeptionen universelle Gültigkeit beanspruchen können oder nur im kulturellen Kontext Deutschlands oder Mitteleuropas anzuwenden sind.

Insgesamt hat Weichert eine mit Gewinn zu lesende innovative Studie vorgelegt, deren empirische Kapitel dank seiner Kenntnisse der journalistischen und redaktionellen Praxis auch für Nicht-Wissenschaftler von Interesse sein dürften. Das Buch ist dazu geeignet, die medienethische Debatte über Darstellungen und Interpretationen von Krisenereignissen zu vertiefen; auch hier bietet Weichert wichtige abschließende Reflektionen. Die minutiöse Dokumentation der Programmabläufe am und kurz nach dem Stichtag der Untersuchung macht zudem einen Erinnerungsschatz verfügbar, der auch fünf Jahre nach dem Ereignis nichts von seiner Intensität verloren hat.

Oliver Zöllner, Stuttgart

Ute Daniel (Hrsg.)

Augenzeugen.

Kriegsberichterstattung

vom 18. zum 21. Jahrhundert

Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006,
264 Seiten.

Keine Frage: Das facettenreiche Verhältnis von Krieg und Medien bzw. Medienkultur stößt in der Scientific Community derzeit auf ein enormes Interesse. In kürzester Zeit erschien eine ganze Reihe von Publikationen, die sich diesem Gespann widmen, wobei hier vor allen Dingen natürlich Gerhard Pauls kompetente Überblicksdarstellung »Bilder des Krieges – Krieg der Bilder: Die Visualisierung des modernen Krieges« (2004) Erwähnung verdient, der man guten Gewissens bereits den Status eines Standardwerks wird attestieren dürfen. Ein vergleichbares Potenzial hat der hier zur Diskussion stehende Sammelband zwar wohl nicht, doch wird er aufgrund des breiten thematischen Spektrums und der über weite Strecken hohen bis sehr hohen Qualität seiner

insgesamt neun Beiträge fraglos für geraume Zeit eine prominente Anlaufstelle für all jene bilden, die sich aus historischer Perspektive dem Phänomen Kriegsberichterstattung nähern wollen.

Genau genommen existiert die Kriegsberichterstattung seit es Kriege gibt. Schließlich hat stets irgendjemand über die Kämpfe und Schlachten berichtet, ob es sich dabei um die heimkehrenden Soldaten oder aber – Caesars »Bellum Gallicum« belegt dies eindringlich – ihre Feldherren handelte. Kriegsberichterstatte im heutigen Sinne, d.h. von der militärischen Führung einigermaßen unabhängige Korrespondenten, die die Kombattanten begleiten, um für ihr jeweiliges Medium über das Kampfgeschehen zu berichten, traten aber freilich erst Mitte des 19. Jahrhunderts in nennenswerter Zahl auf. Entsprechend gilt als erster »Presse-« bzw. »Medienkrieg« denn auch der Krimkrieg. Ihm widmet sich Ute Daniel in ihrem gehaltvollen Beitrag, wobei sie speziell die große Bedeutung der Kriegsberichterstattung der Londoner Presse herausstellt, darüber hinaus aber auch auf die Kriegsfotografie etwa eines Roger Fenton oder Felice Beato eingeht, deren Aufnahmen zur damaligen Zeit aber bekanntlich nur ein vergleichsweise kleines Publikum erreichten. Mit anderen Worten: Obgleich der Krimkrieg – dies hat Ulrich Keller in »The Ultimate Spectacle: A Visual History of the Crimean War« (2001) bereits glänzend dargelegt – problemlos als »Bilderkrieg« bezeichnet werden kann, der der englischen Bevölkerung unter anderem in Illustrationen, Panoramen und Sound-and-Light-Shows nahe gebracht wurde, so war er beileibe noch kein »Fotokrieg«. Mit einigen Abstrichen verdient diese Charakterisierung erst der Erste Weltkrieg, wobei Almut Lindner-Wirsching in ihrem Aufsatz auf etwas hinweist, was in den bisherigen Forschungsbeiträgen bislang einigermaßen außer Acht gelassen wurde: nämlich, dass die Bildberichterstattung zu Beginn des Konflikts noch in erheblichem Maße von Zeichnung, Malerei und Grafik geprägt war, die nicht zuletzt aufgrund ihrer größeren Gestaltungsmöglichkeiten für die Fotografie eine zunächst durchaus ernst zu nehmende Konkurrenz bei der Visualisierung des Frontgeschehens darstellten.

Gänzlich anders sah dies im Spanischen Bürgerkrieg aus, den Gerhard Paul im Titel seines Beitrages mit einiger Berechtigung als »Krieg der Fotografen« ausweist. Dass er ein solcher werden konnte, verdankte sich, so Paul, der damit Richtiges, aber freilich nichts Neues benennt, in ganz erheblichem Maße der kurz zuvor erfolgten Erfindung lichtempfindlicher Objektive und Filme. Noch weitaus bedeutender waren jedoch die handlichen Kleinbildkameras (die Leica ging bereits Mitte der 20er Jahre in

Serienproduktion), die es den Fotografen erlaubten, sich mitten hinein ins Kampfgeschehen zu begeben, um dessen dramatischen Momente aus unmittelbarer Nähe festzuhalten und damit den Rezipienten der Bilder diese Nähe retrospektiv aus der Ferne spüren zu lassen. Paul spricht in diesem Zusammenhang von der Combat-Fotografie, die natürlich auch im Zweiten Weltkrieg eine große Rolle spielte, wenn gleich sie, was das mediale Evozieren von Nähe anbelangt, starke Konkurrenz durch das Medium Film erhielt. Im deutschen Kontext ist hier **vor allem** an die Wochenschau zu denken, deren Bedeutung, so Kay Hoffmann in seinem informativen Beitrag, von der Filmhistoriografie lange Zeit reichlich überschätzt wurde. Denn spätestens nach der Niederlage von Stalingrad büßte die Wochenschau bei der Bevölkerung entscheidend an Glaubwürdigkeit ein, wodurch sich ihre anfangs zweifelsohne erhebliche Propagandawirkung natürlich weitgehend verlor.

Der hier zur Verfügung stehende Raum lässt es leider nicht zu, auch auf die anderen Beiträge (unter anderem zum Vietnam- und zum Irakkrieg) näher einzugehen. Deshalb sei hier abschließend ausdrücklich darauf hingewiesen, dass auch sie zu überzeugen wissen. Insofern darf die Anschaffung des im Übrigen ausgesprochen gut edierten Bandes, der dankenswerterweise mit einer ausführlich kommentierten Auswahlbibliografie zum Thema Medien und Krieg aufwartet, sowohl für Historiker als auch für Medien- und Kommunikationswissenschaftler als sehr lohnend bezeichnet werden.

Jörn Glasenapp, Lüneburg

Sammelrezension Tondokumente
zum Nürnberger Prozess

Die NS-Führung im Verhör.

Original Tondokumente der Nürnberger Prozesse
Dokumentiert von Ulrich Lampen,
eingeleitet von Peter Steinbach
Berlin: Der >Audio< Verlag 2006,
8 CDs, 440 Minuten.

Der Nürnberger Prozess.

Das Internationale Tribunal gegen die
Hauptkriegsverbrecher
(= Stimmen des 20. Jahrhunderts)
Berlin, Frankfurt am Main, Potsdam:
Deutsches Historisches Museum (DHM),
Deutsches Rundfunk Archiv (DRA) 2006,
1 CD, 67 Minuten.

Obwohl die Prozessprotokolle in mehreren gedruckten Ausgaben¹ vorliegen, ist die Erforschung der Nürnberger Prozesse bis heute überraschend un-

vollständig geblieben, vor allem im Vergleich zu der Veröffentlichungsflut zur 60. Wiederkehr des Kriegsendes im Jahr 2005. Dieser Befund gilt sowohl für die Breite als auch die Tiefe der historischen Forschung, insbesondere zu den zwölf Nachfolgeprozessen.² Neben der Bestrafung der Schuldigen war auch ein auf den Werten der westlichen Demokratie beruhender Gegenentwurf zum Nationalsozialismus ein erklärtes Ziel der Verfahren. Nürnberg wurde zum ersten Forum multi- bzw. bilateraler Aushandlungsprozesse und Standortbestimmungen nach 1945.

Die Nürnberger Prozesse waren ein wichtiges Medienereignis, sie machten Zeitgeschichte für die Öffentlichkeit erfahrbar. Die insgesamt acht CDs der Edition »Die NS-Führung im Verhör« des Audio-Verlags appellieren auch an die Vorstellungskraft der heutigen Zuhörer. Als Re-Inszenierung für Nichtzeitgenossen spiegeln sie mit über sieben Stunden Länge eindringlich die Atmosphäre und den mühseligen Prozessalltag wider. Die einzelnen CDs sind unter programmatischen Titeln nach den Namen der Angeklagten aufgeteilt: Hermann Göring, Wilhelm Keitel, Walther Funk, Franz Schlegelberger, Friedrich Paulus, Karl Gebhardt, Fritz Sauckel und Dieter Wisliceny. Das Ablaufschema ist für alle CDs jeweils gleich gehalten: Dem Intro und der offiziellen Verteidigung des Angeklagten folgt eine kurze Einführung des Karlsruher Historikers Peter Steinbach, danach einzelne Befragungen zu den Tätigkeitsfeldern beziehungsweise vorgeworfenen Verbrechen und ein editorischer Abspann. In einigen Fällen erscheint die Zuordnung aber eher willkürlich. So zum Beispiel im Fall des ehemaligen Reichsbankpräsidenten Walther Funk, der, obwohl nicht direkt der deutschen Großindustrie zuzuzählen, »allein« für die Verflechtung der Wirtschaft mit dem Nationalsozialismus stehen soll.

Im Begleittext umreißt Steinbach in Form einer allgemeinen und engagierten Einleitung den Inhalt der Zusammenstellung. Nach Darstellung der Aus-

1 So die »Blaue Reihe« zum Hauptkriegsverbrecherprozess: Der Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher vor dem Internationalen Militärgerichtshof [IMG] Nürnberg 14. November 1945–1. Oktober 1946, Bd. 1–42, Nürnberg 1947–1949 (mehrere Nachdrucke der Bde. 1–23, aktuelle Ausgabe Frechen 2001), auch als Mikrofiche Edition, zuletzt als CD-ROM unter dem Titel: Der Nürnberger Prozess. Das Protokoll des Prozesses gegen die Hauptkriegsverbrecher vor dem Internationalen Militärgerichtshof 14. November 1945–1. Oktober 1946, hrsg. und mit einer Einführung von Christian Zentner, Berlin 22004).

2 Der Nürnberger Hauptkriegsverbrecherprozess begann am 14. November 1945 und endete am 1. Oktober 1946. Das letzte Urteil in einem der zwölf seit Dezember 1946 abgehaltenen Nachfolgeprozesse wurde kurz vor der Gründung der Bundesrepublik, am 14. April 1949 im Prozess gegen das Auswärtige Amt und andere Ministerien, kurz: Wilhelmstraßenprozess, gesprochen.

gangssituation folgen kurze Ausführungen zur Vorgeschichte, den Zielen und rechtlichen Grundsätzen der Verfahren sowie den zum Teil kritischen Reaktionen der deutschen Öffentlichkeit. Steinbach weist hierbei mehrfach auf die Nachfolgeprozesse, im Ergebnis dominieren die Edition aber klar diejenigen Aussagen beziehungsweise Verhör-situationen, welche aus dem Hauptprozess stammen, auch wenn die Beilagen der CDs teilweise einen anderen Zusammenhang suggerieren: Beispielsweise erfolgten die Aussagen Franz Schlegelbergers (CD 4), als Angeklagter im Juristenprozess 1947 zu lebenslanger Haft verurteilt und 1951 begnadigt, im Rahmen seiner Zeugenaussage während des Hauptverfahrens und nicht, wie aus dem Begleittext der CD gefolgert werden muss, aus dem Juristenprozess. An einigen Stellen haben sich zudem Fehler eingeschlichen: So legt bei CD 5 der Begleittext die Entlassung für Friedrich Paulus richtig auf das Jahr 1953 fest, Steinbach spricht in seinem Einleitungstext von 1955 (CD 5, Titel 3).

Eine rasche Überprüfung besonders interessanter oder auch fraglich erscheinender Stellen wird aber durch den Umstand erschwert, dass nicht nur auf einen präzisen wissenschaftlichen Apparat, sondern auch auf jegliche grundlegende Nachweise wie etwa die Aufnahmedaten verzichtet wurde. Der für die Arbeit von Historikern so elementare Vergleich zwischen Text- und Tonprotokollen wird so unnötig kompliziert. Auch die Ziele des Editionsprojektes sowie die Auswahlkriterien der Tondokumente bleiben im Dunkeln. Sogar die »Herkunft« der Aufnahmen wird nur recht oberflächlich mit einem allgemeinen Verweis auf die National Archives Records Administration (NARA) in Washington belegt (Begleittext, S. 2).

Nichtsdestotrotz hat die vorliegende Höredition des Audio-Verlags auch viele Pluspunkte zu verbuchen: Ein großer Vorteil liegt im Umfang der Tonprotokolle. Gerade durch die Darstellung längerer ungekürzter Passagen bekommt man einen »realen« Eindruck vom Ablauf des ersten Nürnberger Prozesses: phasenweise und quasi in Echtzeit. Die CDs liefern zudem, trotz der Überblendungen durch die Übersetzung der Originalstimmen der Ankläger, wichtige Impressionen von der Atmosphäre im Gerichtssaal. Ein Beispiel: Dass es hier in der Regel empfindlich laut zu ging, ist eine nur selten beachtete Tatsache, unter der besonders auch die unzähligen Übersetzer nicht nur körperlich, sondern auch psychisch stark zu leiden hatten. Den ausgewählten Tondokumenten gelingt es darüber hinaus, die Rollenverteilung im Prozess, also das zermürbende Wechselspiel zwischen den Angeklagten, ihren Verteidigern und den Anklägern, plastisch wiederzugeben. Auf die-

sem Weg wird der Charakter solcher Mammutprozesse wenigstens ansatzweise erfahrbar. Und diese Eindrücke ließen sich ohne weiteres auf die sich zum Teil über mehrere Jahre hinziehenden Prozesse gegen NS-Verbrecher vor deutschen Gerichten und die Internationalen Tribunale der UN seit den 90er Jahren projizieren.

Die vom Deutschen Historischen Museum (DHM) in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Rundfunk Archiv (DRA) herausgegebene CD »Der Nürnberger Prozess« verfügt dagegen »nur« über eine Gesamtlänge von 67 Minuten. Im Begleitheft findet sich eine kurze Einführung, die eine grobe Einordnung des Hauptkriegsverbrecherprozesses und Informationen zu den Tonaufnahmen, die hauptsächlich aus den Beständen des DRA stammen, liefert. Zur Einordnung der Quellen wurden hier wenigstens die genauen Aufnahmedaten beziehungsweise Prozesstage vermerkt. Neben den Angeklagten Herman Göring, Rudolf Heß, Ernst Kaltenbrunner und Albert Speer kommen noch vier der Ankläger, die deutschen Verteidiger sowie die Kommentatoren Fritz Eberhard (SDR), Erika Mann und Markus Wolf »zu Wort«. Die Auswahl bleibt auch hier unbegründet.

Die Dokumente folgen einer losen Chronologie, eine strikte zeitliche Abfolge gilt nur für die einzelnen Angeklagten, das Schema »Verhör, persönliche Erklärung, Schlusswort« wird durchgängig beibehalten. Die Kommentare geben zusätzlich einen Einblick in die innere Verfasstheit Nachkriegsdeutschlands in Ost und West. Zentrale und gern wiederholte Aspekte des Verfahrens wie die bekannten Sequenzen »Schuldig oder nicht schuldig« (Dokument 4) oder die (gekürzte) Verkündung der Strafen (Dokument 19) fehlen nicht. Auf diesem Weg wird zwar ein nur punktueller, insgesamt aber guter Gesamteindruck des Hauptkriegsverbrecherprozesses vermittelt. Auch in diesem Fall haben sich kleinere Ungenauigkeiten eingeschlichen: Der Begleittext verweist auf die »Entzauberung« der Göringschen Verteidigungsstrategie durch den russischen Hauptankläger Roman Rudenko, der dazugehörige Beitrag (Dokument 5) protokolliert aber nur die Stimme der (Original-) Übersetzerin.

Die CD des DHM/DRA liefert uns die »Highlights« des Nürnberger Prozesses strukturiert und in chronologischer Reihenfolge, kurz: im Zeitraffer. Sie kann im Gegensatz zur Box des Audio-Verlags, die einen weiteren Bogen spannt und wichtige Einblicke in Details und den Alltag der Prozessführung gibt, aber keine Tiefenwirkung erzeugen, d.h. weder die Atmosphäre noch die Intensität des Verfahrens einfangen.

Um ein umfassendes Täterbild »zeichnen« zu können, reichen weder Texte, Bilder noch Originaltöne allein aus. Mit Blick auf die Rolle von Tätern im Verhör – in der Regel nachgewiesen durch Vernehmungsprotokolle und nicht durch Tonbandaufnahmen – lassen sich vergleichbare Aussagestrategien zur Leugnung des »Wissens« über die ihnen vorgeworfenen Verbrechen ausmachen. Während auf dem Papier eine Wiederholung eine formale Rekapitulation eines Arguments bleibt, spiegeln sich in den »realen Stimmen« zusätzlich die unterschiedlichen Charaktere sowie Kalkül und persönliches Verhandlungsgeschick der Täter wider. So entsteht ein eindrücklicheres Bild vom Geschehen im Gerichtssaal und von der »Persönlichkeit« der Täter, als es auf Basis schriftlicher Protokolle entworfen werden kann. Der Gewinn der vorliegenden Editionen, nicht nur für die Geschichtswissenschaft, liegt in der Kombination der Quellen und Verfahren. Die CD des DHM/DRA liefert einen kleinen Teil dieser notwendigen Syntheseleistung gleich mit: Sie enthält nicht nur die Originalstimmen der Angeklagten, sondern macht den Hörer gleichzeitig mit einigen wichtigen Kommentatorinnen bekannt. Gerade in diesen Kommentaren fließen Bilder, Töne und Texte zu einem – unter Umständen sogar besonders wirkungsmächtigen – »neuen« Täterbild zusammen.

Um einen ersten umfassenden Eindruck vom Ablauf und der Atmosphäre des Nürnberger Prozesses zu gewinnen, eignen sich beide Veröffentlichungen trotz ihrer beschriebenen Unterschiede in Umfang und Struktur in besonderem Maße sowohl für ein breites Publikum als auch für den Einsatz in der universitären Lehre. Historiker werden zwar die leichte Zugänglichkeit »neuer« Tondokumente zu würdigen wissen, die fehlenden Nachweise erschweren aber unnötigerweise die Arbeit mit den Quellen. Dieser leider nicht ganz unerhebliche Mangel hätte in beiden Fällen aber leicht vermieden werden können.

Cord Arendes, Heidelberg

Tondokumente zur Kultur- und Zeitgeschichte 1939–1940. Ein Verzeichnis.

Zusammengestellt und bearbeitet von Walter Roller unter Mitarbeit von Georg Vorwerk

Berlin: Verlag für Berlin-Brandenburg 2006, 587 Seiten.

Die Arbeit am großen, auf sieben Bände angelegten Verzeichnis der im Deutschen Rundfunkarchiv Frankfurt/Main verwahrten Tondokumente aus der Zeit von 1888 bis 1945 schreitet voran. Mittlerweile liegt der vierte Teil vor.

Mehr als 1600 akustische Quellen werden darin beschrieben, von nur wenigen Sekunden langen Ton-Schnipseln bis hin zu stundenlangen Mitschnitten von Reden und Versammlungen. Musik-Dokumente wird man darunter jedoch vergebens suchen. Obwohl ebenfalls reichlich im Archiv vorhanden, bleiben sie grundsätzlich ausgespart (ohne dass dies ausdrücklich begründet würde).

Dafür stößt man nicht nur auf deutsch-, sondern auch auf fremdsprachige Aufnahmen. Dies ist gerade für die Kriegsjahre (und die unmittelbar vorangehende Zeit) von großer Wichtigkeit: Zum einen ist es dadurch möglich, nicht nur die deutschen Stimmen (von Artur Axmann bis Clara Zetkin) zu hören, sondern auch die ausländischen. Es ist schon verblüffend zu sehen, wie viele Aufnahmen von Neville Chamberlain, Winston Churchill, Edouard Daladier, Charles de Gaulle, Benito Mussolini und Franklin D. Roosevelt allein aus diesem knappen Zeitraum in Frankfurt überliefert sind; von den wichtigsten Staatsmännern fehlt eigentlich nur Josef Stalin. Und zum anderen müssen keine unangemessenen, künstlichen Unterscheidungen hinsichtlich der Sprachen getroffen werden: Der deutsche Rundfunk sendete genauso in verschiedenen Fremdsprachen wie auch ausländische Sender (allen voran die BBC) deutschsprachige Angebote ausstrahlten. Das Verzeichnis erfasst einfach alles Vorhandene.

Obwohl der Bestand etliche Live-Mitschnitte (gerade von den »Feind«-Sendern) enthält, umfasst er auch viele nicht gesendete Tondokumente. Das wird in dem Verzeichnis allerdings nicht immer im Einzelnen deutlich. Manche deutsche Aufnahme dürfte zwar für Rundfunkzwecke entstanden, aber nicht zwangsläufig gesendet worden sein. Das gilt insbesondere für »kulturelle« Beiträge. Wenn etwa für das am 8. Dezember 1939 produzierte Hörspiel »Opium« vermerkt werden kann, dass es am 21. Dezember vom Deutschlandsender ausgestrahlt wurde, ist das eine Ausnahme. In anderen Fällen bleibt der Verwendungskontext völlig unklar. Das Verzeichnis enthält Mitschnitte der UfA-Wochenschau vom 29. November 1939 und vom 28. November 1940 Ausschnitte aus dem Propagandafilm »Der ewige Jude«. Ob und in welchen Radiosendungen sie verwandt wurden, lässt sich aus dem Verzeichnis nicht erschließen.

Die Bestände des Deutschen Rundfunkarchivs Frankfurt/Main werden primär von Radio-Machern genutzt. Doch auch Historiker sollten sie stärker bei ihren Arbeiten einbeziehen: Zum einen, weil wichtige politische Reden nicht nur auf ihren Text zu reduzieren sind. Der Auftritt Hitlers vor dem Reichstag am 1. September 1939 mit seiner Erklärung zum deutschen Angriff auf Polen beispielsweise ist auch

in seinen Artikulationen (und den Reaktionen der Zuhörer) von besonderem Interesse.

Zum anderen ermöglichen die Tondokumente die Beantwortung ganz spezifischer Fragen. Für bestimmte Zeiten liegt eine besonders dichte Überlieferung vor, etwa zum Einmarsch der deutschen Truppen in Dänemark am 9. April 1940. Das Verzeichnis verweist auf Nachrichten englischer und französischer, aber auch schwedischer und norwegischer Sender, des italienischen und Schweizer Rundfunks, zumeist in Deutsch, aber auch in den verschiedenen Landessprachen. Es wäre ein ganz eigenes Thema, die Inhalte und Artikulationsformen der verschiedenen nationalen Angebote vergleichend zu analysieren.

Schade ist, dass der Band keine Hinweise zu den konkreten Nutzungsbedingungen der jeweils durch ausführliche Inhaltsangaben vorgestellten Tondokumente gibt. Dazu muss man leider Internet und Telefon bemühen.

Konrad Dussel, Forst

Gerd Walther/Karin Falkenberg/Andreas Christ
Der »Rundfunkverbrecher« Willi Mühlhofer.
 Fürth: Rundfunkmuseum der Stadt Fürth 2006,
 52 Seiten.

»Rundfunkverbrecher« und »Rundfunkverbrechen«, welch' seltsame Begriffe. Selbst Medienwissenschaftler und Zeitgeschichtler vermögen wenig mit dieser NS-Begrifflichkeit anzufangen, die nicht nur einen juristischen Terminus beinhaltete, sondern in den Augen der Nationalsozialisten auch ein verabscheuungswürdiges Verbrechen darstellte: die Zuwiderhandlung gegen die »Verordnung über außerordentliche Rundfunkmaßnahmen« des Reichspropagandaministers Joseph Goebbels vom 1. September 1939. Nach dieser so genannten Rundfunkverordnung wurde mit Kriegsbeginn das Abhören ausländischer Sender wie auch das Verbreiten abgehörter Nachrichten als Verbrechen verfolgt. Für das reine Abhören (§ 1 Rundfunkverordnung) von »Feindsendern« und sonstigen »Hetzsendern«, worunter auch die Rundfunkprogramme neutraler Staaten wie der Schweiz fielen, war die Zuchthausstrafe als Regelstrafe vorgesehen. In »leichteren Fällen« war es möglich, auch Gefängnisstrafen auszusprechen. Bei Weiterverbreitung von Nachrichten (§ 2 Rundfunkverordnung), die nach Ansicht des Regimes geeignet waren, »die Widerstandskraft des deutschen Volkes zu gefährden«, konnte allerdings auch die Todesstrafe verhängt werden. Die Strafverfolgung sollte jedoch nur auf Antrag der Geheimen Staatspolizei (Gestapo) erfolgen, um auszuschließen, dass die Staatsan-

waltschaften jeder Denunziation nachgehen müssten. Die justizielle Ahndung oblag grundsätzlich den NS-Sondergerichten.

Der rührige Leiter des Rundfunkmuseums in Fürth, Gerd Walther, hat sich mit den beiden Koautoren, Karin Falkenberg und Andreas Christ, dieses Themas angenommen. In einem ansprechenden Heft wird die Geschichte des »Rundfunkverbrechers« Willi Mühlhofer erzählt. Dieser, ein kleiner Angestellter beim Wasser- und Straßenbauamt Nürnberg, war bereits 1936 wegen »abfälliger« Äußerungen aufgefallen und nur knapp einer Verurteilung nach dem »Heimtückegesetz« entgangen. Als er nach Erlass des Abhörverbots und unmittelbar nach Kriegsbeginn in seiner Amtsstube abgehörte Meldungen von Auslandssendern zum Kriegsgeschehen debattierte, war es nur eine Frage der Zeit, bis jenes griff, was auch als »strukturelles Denunziationsangebot«¹ des NS-Regimes bezeichnet worden ist: Das »Anschwärzen« und »Melden« durch Kollegen.

Den Gestapo-Vernehmungen folgten »Inschutzhaftnahme«, Strafantrag und Aburteilung: Im August 1940 wurde Willi Mühlhofer vom Sondergericht Nürnberg wegen Verbrechens gegen § 1 und § 2 der Rundfunkverordnung zu einem Jahr und einem Monat Zuchthaus verurteilt. Dabei hatte Willi Mühlhofer noch Glück, denn den Vorsitz führt der berühmte Sonderrichter Dr. Rothaug, der den Nürnberger Feuerwehrmann Johann Wild rund ein halbes Jahr später wegen »Rundfunkverbrechen« zum Tode verurteilen sollte.² Willi Mühlhofer hatte weiterhin Glück, denn er wurde zwar nach der Strafverbüßung der Gestapo Nürnberg rücküberstellt, aber es folgte keine KZ-Einweisung, was bei so genannten »politischen« Delinquenten durchaus im Bereich des Möglichen gelegen hätte.

Damit endet der erste Teil der Dokumentation über den »Rundfunkverbrecher« Willi Mühlhofer und der zweite Teil beginnt: Willi Mülhofers Kampf um Wiedergutmachung nach Kriegsende. Zwar gelingt es ihm, seine Wiedereinstellung ins Nürnberger Wasser- und Straßenbauamt durchzusetzen. Doch der Erfolg hat einen schalen Beigeschmack, sitzt er nunmehr wieder mit denselben Personen in der Amtsstube, die ihn denunziert hatten. Willi Mühlhofer geht nun seinerseits vor der Entnazifizierungskammer gegen die damaligen Denunzianten vor. Zu-

¹ So die Definition bei Bernward Dörner: »Heimtücke«: Das Gesetz als Waffe. Kontrolle, Abschreckung und Verfolgung in Deutschland 1933–1945. Paderborn u.a. 1998, S. 95.

² Dr. Rothaug war im Übrigen einer der wenigen NS-Sonderrichter überhaupt, die sich nach dem Krieg vor Gericht, im so genannten »Nürnberger Juristenprozess«, zu verantworten hatten.

gleich versucht er, Entschädigungszahlungen zu erhalten, geht es doch um Verlust des Arbeitsplatzes, entgangene Gehalts- und Rentenansprüche und nicht zuletzt um beträchtliche Prozess- und Strafvollzugskosten. Damit beginnt eine zähe juristischen Ringen um Wiedergutmachung oder anders ausgedrückt »der Kleinkrieg gegen die Opfer«³ Erst im Jahre 1958, also nach rund zehn Jahren, erhält Willi Mühlhofer die ihm zustehende Entschädigungszahlung.

Soweit die Geschichte des »Rundfunkverbrechens« Willi Mühlhofer. Eigentlich nichts Spektakuläres. Ein Fall, wie er tausendfach geschah im Nazi-Deutschland. Auch das Strafmaß mit 13 Monaten Zuchthaus für das Abhören und Weiterverbreiten von Meldungen ausländischer Sender lag eher am unteren Ende der Strafskala.⁴ Was also ist das Besondere an der Publikation des Fürther Rundfunkmuseums? Es ist das Exemplarische verbunden mit dem Persönlichen, was an der Untersuchung bestricht. Am Beispiel eines kleinen Stadtangestellten wird geschildert, wie das Abhörverbot durchgesetzt wurde, wie dazu eine potenzielle Denunziationsbereitschaft Vorschub leistete, wie die Verfolgungsorgane arbeiteten und wie schwer sich die bundesrepublikanische Nachkriegsgesellschaft im Umgang mit Tätern und Opfern tat. Die Darstellung gelingt auch deshalb, weil der Erzählstrang in hohem Maße mit Dokumenten unterlegt und dadurch veranschaulicht wird. So kann der Leser in faksimilierten Gestapo-Vernehmungspapieren blättern, die Urteilsabschrift des Sondergerichts Nürnberg lesen oder Spruchkammerbescheide studieren. Damit er zwischen Bericht und Dokumenten nicht die Orientierung verliert, werden diese durch ein grafisch abgesetztes Informationsangebot (»Hintergrund«) wie mit einem roten Faden begleitet. Auch wenn diese Hintergrundinformationen manchmal etwas dominant erscheinen oder gelegentlich den Erzählfluss beeinträchtigen, so vermitteln sie zentrale Sachverhalte auf dem neusten Publikations- und Forschungsstand. Insgesamt ist es den Autoren gelungen, auf einigen dutzend Seiten eine beachtliche Dokumentation zu erstellen. Ihr ist eine große Verbreitung zu wünschen und zwar nicht nur bei denjenigen, die schon immer wissen wollten, was »Rundfunkverbrechen« bedeutet.

Michael P. Hensle, Recklinghausen

3 So die gleichnamige Publikation von Christian Pross: Wiedergutmachung oder der Kleinkrieg gegen die Opfer, hrsg. vom Hamburger Institut für Sozialforschung, Frankfurt/M. 1988.

4 Zum Strafmaß reichsweit vgl. die Untersuchung des Rezensenten: Michael P. Hensle: »Rundfunkverbrechen«. Das Hören von »Feindsendern« im Nationalsozialismus. Berlin 2003, S. 254f.

Hans Pischner
Tasten, Taten, Träume.

Autobiographie.

Musik und Politik zwischen Utopie und Realität
Berlin: Henschel Verlag 2006, 240 Seiten.

Hans Pischner, Jahrgang 1914, war einer der wichtigsten Kultur-, insbesondere Musikpolitiker der DDR. Zunächst zwischen 1950 und 1954 als Leiter der Hauptabteilung Musik im DDR-Rundfunk, von 1954 bis 1963 im Kulturministerium, ab 1956 als stellvertretender Minister tätig, war er dann über 20 Jahre, von 1963 bis 1984, Intendant der Deutschen Staatsoper Berlin. Als Kulturfunktionär war er leitend in den verschiedensten Gremien aktiv, u.a. als Präsident des Kulturbundes und als Vizepräsident der Akademie der Künste, nicht zuletzt ab 1981 als Mitglied des SED-Zentralkomitees. Auch in internationalen Musikgremien betätigte er sich in exponierter Stellung, wie der Neuen Bach-Gesellschaft und dem Exekutivkomitee des Internationalen Musikrates. Darüber hinaus trat er als Cembalist auf vielen Konzertpodien der Welt als Solist auf.

Der heute 92-Jährige hat bereits einmal – 1986, am Ende seiner Berufstätigkeit – Memoiren vorgelegt.¹ Der Herausgeber des vorliegenden Bandes, Ulrich Eckardt, langjähriger Intendant der Berliner Festspiele, gibt an, Teile des früheren Buches verwendet und eine Fortsetzung in Zusammenarbeit mit Pischner geschrieben zu haben. Vergleicht man beide Ausgaben miteinander, so lässt schon allein die unterschiedliche Seitenstärke kräftigste Striche ahnen. Eine »Fortsetzung« hingegen ist der Band nur marginal, denn Pischners aktive Zeit dauerte bis Ende der 80er Jahre. Hier werden Nachwende-Erfahrungen, insbesondere mit der bundesdeutschen Kultur- und Musikpolitik geschildert, aus denen seine Kränkung über die mangelnde Anerkennung seiner beruflichen Lebensleistungen spricht.

Was unterscheidet nun beide Bände voneinander, die jeweils über nahezu 40 Jahre DDR-Kultur- und Musikpolitik berichten? Gestrichen wurden fast alle historisch-politischen Einlassungen des Autors, die er 1986 über die deutsche Geschichte und die Weltlage von sich gegeben hat, u.a. über die Sowjetunion (Pischner war dort in der Kriegsgefangenschaft und in einem Antifa-Lager), über das Verhältnis zu Polen (er stammt aus Breslau) und über die Bundesrepublik und ihre vielfältige politische »Begleitmusik« der DDR-Entwicklung, u.a. auch der »revanchistischen« Landsmannschaften. Pischner wuchs

1 Hans Pischner: Premieren meines Lebens. Autobiographie. Berlin 1986.

in einem »humanistischen«, atheistischen und musischen Elternhaus auf, das die Herrscher der NS-Zeit verachtete, aber nicht aktiv gegen das Regime arbeitete. Noch heute sieht Pischner dies als größtes Versäumnis seines Lebens. Damit begründet er auch sein aktives Engagement in der DDR. Allerdings sind in diesem Zusammenhang solche Sätze wie etwa die folgenden der heutigen Schere zum Opfer gefallen, in denen von Dankbarkeit die Rede ist: »Oft stand vor mir die Frage: Wie hatte ich überhaupt das Vertrauen dieser Menschen verdient? [...] Es war sicher eine der größten politischen Leistungen der Partei der Arbeiterklasse, Menschen verschiedenster Richtungen und Herkunft, also auch Menschen meinesgleichen, in den gemeinsamen Aufbauprozeß zu integrieren und sie im festen Mit-einander zu vereinen.«²

Pischner hat als Staatsopern-Intendant souverän und als geschickter Taktiker die Bühne zu internationaler Strahlkraft geführt, Tradition und Moderne in der Opernlandschaft miteinander verbunden und dabei manche Sträube ausfechten müssen. Seine Auffassungen über zeitgemäße Operninterpretation, Musikgeschichte und realistisches Musiktheater werden ausführlich behandelt – nicht zuletzt, weil für ihn die Intendantenzeit seine besten Jahre waren. Umso mehr musste es ihn kränken, als er 1984, als 70-Jähriger, rüde aus dem Amt gedrängt wurde, wie es vor ihm schon seinen Vorgängern Ernst Legal und Max Burghardt passiert war. Zudem war er in diesen Jahren von der Stasi (und übrigens auch vom Verfassungsschutz) bespitzelt worden. Davon ist – natürlich – in der 1986er Ausgabe keine Rede. Sei es, dass ein Lektorat dies verhinderte, sei es, weil der Autor selbst die Schere anwendete. Liest man in dem ersten Band zwischen den Zeilen, erkennt man jedoch, dass Pischner hier, u.a. durch nahezu pathetische Würdigung seines früheren Chefs, des Kulturministers Johannes R. Becher, den kulturpolitischen Verhältnissen der DDR-Gegenwart der 80er Jahre einen gewissen Spiegel vorhält. Schade, dass einem Leser der aktuellen Ausgabe solche Feinheiten durch die Striche entgehen, ebenso wie etliche Weggenossen nicht mehr erwähnt werden, die in der DDR-Geschichte eine Rolle gespielt haben, wie etwa Marie Torhorst oder Stefan Heymann. Dagegen taucht nun etwa Hans Mayer auf, von dem 1986 kein Wort zu lesen war.

Als den größten Mangel dieser neuen Ausgabe empfinde ich es aber, dass die Striche auch verursacht haben, dass nachgewachsene Leser-Generationen nun ein doch sehr vereinfachtes, nicht mehr plausibles Bild davon präsentiert bekommen, wieso sich junge, ehrgeizige Menschen in dieser oder jener führenden Position in der DDR engagiert haben

und daran auch festhielten – mit all den damit verbundenen Irrtümern und opportunistischen Verhaltensweisen. Solche Anpassungsstrategien an Verhältnisse und Zeitläufte haben ja durchaus etwas Zeitloses. Kritische Selbstbefragungen hierzu finden sich weder in der alten noch in der neuen Ausgabe. Dies trifft insbesondere auf Pischners frühe Jahre als Musikchef im DDR-Rundfunk zu, als er seine Aufgaben noch nicht so souverän meisterte wie später, sondern eher verunsichert und »dankbar« zu Werke ging. Dies waren die Jahre der rüdesten stalinistischen Ausrichtung von Kultur und Kunst, und Hans Pischner war dabei nicht nur, wie geschildert, Beobachter, im Gegenteil. Zwar hat er schon 1986 Überspitzungen während der Realismus/Formalismus-Debatte konstatiert, das war in den 80er Jahren allgemeiner Konsens, aber seine eigene Rolle ließ er bereits in der ersten Ausgabe weitgehend im Dunkeln. Hier sprechen die Dokumente eine andere Sprache.³ Einer seiner schärfsten Kritiker war damals Bertolt Brecht, dessen Standpunkte er später für sein realistisches Musiktheater übernommen hat. In den frühen 50er Jahren wurden neben Paul Dessau, Hanns Eisler, Ernst Busch viele Musiker der Moderne im Rundfunkprogramm unter Pischners Leitung verhindert.⁴ Gerade für diesen Zeitabschnitt der Musikpolitik im frühen DDR-Rundfunk bleibt noch viel aufzuarbeiten und diese Neuauflage von Pischners Memoiren kann dazu wenig beitragen. Zudem fällt sie stilistisch, u.a. durch viele Substantivierungen und trockene Formulierungen, deutlich hinter die lebendigen, plastischen und sicher manchmal ausschweifenden Beschreibungen der Erstausgabe zurück.

Ingrid Pietrzynski, Potsdam

² Ebenda, S. 211/212.

³ Vgl. z.B. Hans Pischner: Kommentar des Tages (Würdigung von A. Shdanow und seiner Auffassung über »bürgerlich-kapitalistische und sozialistische Musik«), 11.02.1953, Deutsches Rundfunkarchiv Potsdam-Babelsberg, Bestand Schriftgut Hörfunk, B095-00-01/0002, TSig. 0035; Hans Pischner: Artikelserie Streiter für eine nationale deutsche Musik. In: Der Rundfunk, 1953, H. 3–48; Vgl. hierzu auch: Michael Rauhut: Kunst und Klassenkampf. Politische Prämissen musikalischer Unterhaltung im Rundfunk der DDR. In: »Wenn die Jazzband spielt...«. Von Schlager, Swing und Operette. Zur Geschichte der Leichten Musik im Deutschen Rundfunk. Berlin 2006, S. 101–130.

⁴ Vgl. hierzu u.a. Ingrid Pietrzynski: Der DDR-Rundfunk und die Künstler. Protokoll einer Diskussionsrunde im September 1953 in der DDR-Akademie der Künste. In: Rundfunk und Geschichte Jg. 26 (2000), H. 3/4, S. 139–157.

»Wenn die Jazzband spielt ...«

Von Schlager, Swing und Operette.

Zur Geschichte der Leichten Musik

im deutschen Rundfunk

Herausgegeben und bearbeitet von Ulf Scharlau

und Petra Witting-Nöthen

(= Veröffentlichungen des Deutschen

Rundfunkarchivs, Band 41)

Potsdam: Verlag für Berlin-Brandenburg 2006,

188 Seiten.

Das Verhältnis von Rundfunk und Populärmusik wird sowohl in nahezu jeder Radio-Geschichte als auch in zeitgenössischen Kommentaren zum Radio von den Anfängen bis zur Gegenwart als ein symbiotisches beschrieben. Umso erstaunlicher ist es, dass die wissenschaftliche Bearbeitung dieser engen wechselseitigen Beziehung sowohl in der musikhistorischen als auch in der mediengeschichtlichen Debatte bislang nur in Einzeluntersuchungen, in der Gesamtschau aber kaum stattgefunden hat. Dieses Thema nun erstmals für den Bereich des deutschen Rundfunks übergreifend in den Blick zu nehmen, hatte sich eine im Juni 2005 in Köln von der Historischen Kommission der ARD und dem WDR ausgerichtete Tagung zur Aufgabe gemacht. Auf den Beiträgen dieser Tagung basiert die vorliegende Publikation.

Dabei will der informative und unterhaltsame Band keine »große Geschichte« der Populärmusik im deutschen Rundfunk liefern, sondern vielmehr eine sinnfällig verknüpfte Reihung einzelner Episoden aus dieser Geschichte. Neben Fachwissenschaftlern kommen ehemalige und aktuelle Programmverantwortliche aus den ARD-Funkhäusern zu Wort, ein Zeitzeugengespräch rundet den Band ab. Im Zentrum der Publikation stehen dabei die Jahre von 1923 bis etwa 1970, mithin die Anfangs- und Blütezeit der an den deutschen Rundfunkanstalten angesiedelten Populärmusik-Klangkörper, deren Bandbreite vom großen Unterhaltungsmusikorchester über diverse Tanzorchester bis hin zu kleinen Spezial-Combos reichte. Mit dem Aufbau solcher Ensembles nach 1945, ihrer starken Ausdifferenzierung und ihrem zunehmenden Niedergang in den von der aufkommenden Pop-Kultur geprägten 60ern und 70ern beschäftigt sich die Mehrzahl der Beiträge. Dabei geraten die von diesen Formationen gespielten Repertoires, ihre Dirigenten und Arrangeure ebenso ins Blickfeld wie die speziellen Aufgaben der Ensembles in den Live- und Studioproduktionen der Rundfunkanstalten, aber auch das im »Schallplattenkrieg« von 1966/67 problematisierte Verhältnis zwischen Rundfunksendern und Tonträgerindustrie. Ein weiterer Beitrag stellt für die Frühgeschichte des deutschen Rundfunks den von Anfang zu kon-

statierenden Primat der Unterhaltung für dieses Medium heraus, das sich in der Pionierphase geeignete Musikgenres erst erfinden beziehungsweise aneignen musste.

Dass die propagandistische Instrumentalisierung des Rundfunks in totalitären Systemen nur im Einklang mit einer Hörer-Bindung durch attraktive Populärmusik wirksam werden kann, zeigen die auf die NS-Zeit respektive die DDR bezogenen Beiträge. Insbesondere für die DDR wird deutlich, wie hier der Rundfunk als staatlicher Populärmusik-Förderer und -Produzent fungierte, mit allen daraus resultierenden Schwierigkeiten im Hinblick auf die Authentizität und Attraktivität der Programme. Insbesondere in Konkurrenz zu der aus den USA und Großbritannien herüber schwappenden Rock- und Popmusik taten sich die staatlich geförderten landeseigenen Formationen oft schwer im Kampf um die Hörergunst.

Die heutige Hörfunkdirektorin des WDR, Monika Piel, weist in ihrem Beitrag auf die aktuelle Situation der Populärmusik im Rundfunk hin. Dass auch und gerade in Zeiten von Pool-Politik und standardisierten Formaten Rundfunk als Förderer und Plattform für innovative und attraktive Populärmusik wirken kann, macht sie an regionalen Initiativen des WDR deutlich.

Ein abschließender Blick auf die Quellenlage zur Geschichte der Populärmusik im deutschen Rundfunk lenkt den Blick auf den trotz aller Lücken aus der Zeit zwischen 1945 und 1960 ungeheuren Material-Reichtum der ARD-Rundfunkarchive. Aus der Arbeit von geschätzten 200 Rundfunk-Ensembles der Genres der Populärmusik in BRD und DDR sind heute nach ersten Schätzungen 105.000 auf Tonträgern vorliegende Produktionen sowie 80.000 Notenmaterialien – zumeist Partituren – überliefert. Eingedenk dieser beeindruckenden Zahlen kann man sich dem Aufruf der Herausgeber nach wissenschaftlicher Auseinandersetzung mit diesem Material nur anschließen.

Etwas allzu nonchalant allerdings geht der Band über die begrifflichen – und damit eo ipso inhaltlichen – Klippen des in den Blick genommenen Themas hinweg. Von dem im einleitenden Beitrag von Dietrich Schwarzkopf konstatierten »Vorverständnis darüber, was zu seinem Gegenstand gehört und was nicht« (S. 15), hätte man als Leser gerne unmittelbar profitiert, vielleicht in Form eines jenseits aller E- und U-Dichotomisierung angesiedelten, kurzen historischen Abrisses der Begrifflichkeiten – gerade in Bezug auf den Rundfunk. So fühlt man sich beim Lesen der einzelnen Beiträge etwas allein gelassen im

Begriffs-Dschungel aus Bezeichnungen wie »Semi-Klassik«, »gehobene Unterhaltung«, »Unterhaltende Musik«, »sinfonisch besetzte U-Musik«, »Wiener Unterhaltungsklassik«, »leichte Klassik« etc. Unklar bleibt auch, ob hier als »Leichte Musik« lediglich die im Titel aufgeführten Genres aufgefasst werden oder ob auch neuere Formen der Populärmusik wie Pop, Rock, Techno etc. hinzuzurechnen sind. Dass gerade die Auseinandersetzung mit den Genrebezeichnungen der Populärmusik nicht auf lästige »Definitions-Spitzfindigkeiten« (S. 15) beschränkt bleiben muss, sondern vielmehr oft direkt ins Zentrum der Thematik führen kann, zeigt etwa der Beitrag von Andreas Vollberg zu Unterhaltungsmusikklankörpern des (N)WDR nach 1945. Hier wird sichtbar, wie den Diskursen über Begrifflichkeiten einzelner Musik-Genres in den Rundfunkanstalten oftmals weitere Ebenen unterlegt sind, von schlichten Fragen der Tantiemenabrechnung bis hin zu Überlegungen zur »per Gesetz aufgetragenen Kulturvermittlung« (S. 56). Solche Diskurse aufzuspüren und in ihrer historischen Tiefendimension auszuwerten, wird Aufgabe kommender Untersuchungen zur Populärmusik im Rundfunk sein.

Matthias Pasdzierny, Berlin

Bibliografie

Zeitschriftenlese 95 (1. 7. – 31. 12. 2006)

50 JAHRE MERZ – 50 Jahre Medienpädagogik: [8 Beiträge]/Helga Theunert; Bernd Schorb u.a. In: merz – Medien und Erziehung. Jg. 50. 2006. H. 5. S. 7–65.

Beiträge zum 50-jährigen Bestehen der medienpädagogischen Fachzeitschrift »merz. Medien und Erziehung« (früher »Jugend und Film« bzw. »Jugend, Film, Fernsehen«).

50 JAHRE PUBLIZISTIK/Christina Holtz-Bacha; Arnulf Kutsch; Wolfgang R. Langenbacher; Klaus Schönbach (Hrsg.). In: Publizistik. Sonderheft 5 2005/2006. Wiesbaden 2006. S. 1–463.

Zeitschriftengeschichte als Fachgeschichte. Rolle und Funktion der »Publizistik« in Theoriebildung, Methodenentwicklung und wissenschaftlicher Institutionalisierung. Leistungen der Publizistik und Kommunikationswissenschaft. »Publizistik« 1956–2005 (Biographie/Bibliographie: Rückblicke, Bilanzen, Programme. Editorials und Vorworte aus den Jahren 1976–2005).

70 JAHRE PINEWOOD Rundgang durch die Studio-geschichte. In: Filmbulletin. Jg. 48. 2006. H.276.

ALTENDORFER, OTTO: Rundfunk in der DDR-Provinz: das Studio Karl-Marx-Stadt zwischen Heimatinformation und Stasiüberwachung. In: Medien – Politik – Kommunikation: Festschrift für Heinz-Werner Stuißer/Heinz Pürer; Wolfgang Eichhorn; Karl Pauler (Hrsg.). München 2006. S. 81–96.

BÄUMER, ROLF M.: Medien der Avantgarden – Avantgarden der Medien? In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi). Jg. 36. 2006. H. 142 (Medienmentalitäten). S. 69–87.

Zu den »historischen Funktionen und der historischen Bedeutung der Avantgarden im Ensemble der Künste und Medien im ersten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts«.

BERGSDORF, WOLFGANG: Ein Streifzug durch Erinnerungen. Zum 90. Geburtstag von Elisabeth Noelle-Neumann. In: Die politische Meinung. Jg. 51. 2006. H. 445. S. 60–63.

BERNARD, BIRGIT: Dienstreisen durch deutsche Grenzlande: die Exkursionen der Rundfunkintendanten durch Westdeutschland und Ostpreußen im Sommer 1937. In: Geschichte im Westen. Jg. 20. 2005. H. 2. S. 155–172.

BERNARD, BIRGIT: Kultur vermitteln – Fritz Worm und der Westdeutsche Rundfunk. In: Walter-Hasenclever-Gesellschaft. Jahrbuch 2002–2004. Aachen 2005.S. 38–64.

BEUTELSCHMIDT, THOMAS: Westverwöhntes Publikum. Zum Verhältnis von Film und Fernsehen in der DDR. In: epd medien. 2006. H. 58. S. 5–8.

BIENER, HANSJÖRG: 75 Jahre französischer Auslandsrundfunk. In: Radio-Kurier – weltweit hören. 2006. H. 5. S. 14–17.

BIENER, HANSJÖRG: 70 Jahre Radio Prag. In: Radio-Kurier – weltweit hören. 2006. H. 8. S. 10–15.

BIENER, HANSJÖRG: 20 Jahre deutsche Sendungen aus Taiwan. In: Radio-Kurier – weltweit hören. 2006. H. 10. S. 14–15.

Zur Geschichte des Auslandsrundfunks in Taiwan, CBS/RTI (Broadcasting Corporation of China, Radio Taiwan International). Bis 1998 liefen die deutschsprachigen Sendungen unter dem Namen »Stimme des Freien China«, seitdem unter »Radio Taipei International«.

BIENER, HANSJÖRG: 10 Jahre Radio Free Asia. In: Radio-Kurier – weltweit hören. 2006. H. 12. S. 20–21.

Radio Free Asia (RFA) ist nach dem Vorbild von Radio Free Europe/Radio Liberty (RFE/RL) der US-amerikanische Propagandasender für China.

BOHRMANN, HANS: Kommunikations- und Medien-geschichte. In: 50 Jahre Publizistik/Christina Holtz-Bacha; Arnulf Kutsch; Wolfgang R. Langenbacher; Klaus Schönbach (Hrsg.). Publizistik. Sonderheft 5 2005/2006. Wiesbaden 2006. S. 290–300.

Zur Behandlung des Themas in der Kommunikationswissenschaft am Beispiel der Zeitschrift »Publizistik«.

BOLLINGER, MICHAEL: Mit einem Erdbeben auf Du und Du. Peter Stockinger. In: Doppelpfeil: das Unternehmensmagazin des Südwestrundfunks. 2006. H. 5. S. 26–27.

Peter Stockinger, geb. 1938, Mitbegründer von SWR 3.

BRAND, HARALD: Der Mann für NRW. Interview: Maja Lenzian. In: WDR print. Nr. 367. 2006. S. 3, 6.

Interview mit dem Chef der WDR-Landesprogramme Fernsehen anlässlich seines Eintritts in den Ruhestand.

BÜNTE, HANS: SR 50 Jahre: mein Land – mein Sender: eine kleine Chronik des Senders an der Saar. In: SR Info: Radio- und Fernseh-Information/Saarländischer Rundfunk. 2006. H. 11. S. 4–6.

CAMMANN, ALEXANDER: Der letzte Bürger: zum Tod von Joachim Fest. In: Ästhetik und Kommunikation. Jg. 37. 2006. H. 134. S. 4–5.

CHAPMAN, JAMES: »Honest British violence«: critical responses to »Dick Barton – Special Agent« (1946–1951). In: Historical journal of film, radio and television. Vol. 26. 2004. Nr. 4. S. 537–559.

»Dick Barton – Special Agent« war eine täglich als Viertelstunden-Episode ausgestrahlte Hörspielkriminalseerie der BBC.

CLASSEN, CHRISTOPH: Emotionale Vergemeinschaftung?: Krieg und Politik im Radio der frühen DDR. In: Die Massen bewegen: Medien und Emotionen in der Moderne/Frank Bösch; Manuel Borutta (Hrsg.). Frankfurt/Main, New York 2006. S. 344–368.

Zur Emotionalisierung des Themas Krieg (Zweiter Weltkrieg, Kalter Krieg) im politischen Programm des DDR-Hörfunks.

CROFTS WILEY, STEPHEN B.: Assembled agency: media and hegemony in the Chilean transition to civilian rule. In: Media, culture and society Vol. 28. 2006. Nr. 5. S. 671–693.

Zur Transformation der chilenischen Massenmedien von der Diktatur Pinochets zur bürgerlichen Gesellschaft seit 1988 unter besonderer Berücksichtigung des oppositionellen Parteienblocks »Concertación de Partidos por el No«.

DÜPERTHAL, GITTA: Streitbare Hüter des Dokumentarfilms. 15 Jahre Haus des Dokumentarfilms in Stuttgart. Dokumentarfilm im Umbruch. Symposium im Haus des Dokumentarfilms Stuttgart, 14.–15. November 2006. In: Fernseh-Informationen. Jg. 57. 2006. H. 11. S. 17–20.

DÜTSCH, WERNER: Mit dem Fernsehen das Kino umarmen (Kino im Fernsehen – was ist das? Einblicke in die Geschichte eines schwierigen Verhältnisses). Ein Gespräch (Michael Girke) mit Werner Dütsch, langjähriger Filmredakteur des WDR. In: Funkkorrespondenz. 2006. H. 39. S. 7–21.

Über Werner Dütschs persönliches medienbiographisches Filmerleben, über Kino im Fernsehen und die Arbeit der WDR-Filmredaktion.

ENGELL, LORENZ: TV-Pop. In: Was ist Pop?: Zehn Versuche/Hrsg. von Walter Grasskamp; Michaela Krützen; Stephan Schmitt. Frankfurt am Main 2006. S. 189–210.

ENGELSING, TOBIAS: Das Hafenkonzert. »Deschmusch erlebt habe ...« In: Doppelpfeil: das Unternehmensmagazin des Südwestrundfunks. 2006. H. 4. S. 6–8.

Zur 600. Ausgabe des SWR4 Hafenkonzerts »Gruß vom Bodensee«. Die erste Sendung war am 30. Juni 1957.

ENTERTAINER RUDI CARRELL ist gestorben. Trauer um »Vorbild für kommende Generationen von Showmastern«. In: epd medien. 2006. H. 54. S. 19–20.

ERBRING, LUTZ: Gernot Wersig (20. 12. 1942–4. 7. 2006). In: Publizistik. Jg. 51. 2006. H. 3. S. 374–375. Informations- und Kommunikationswissenschaftler am Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft der FU Berlin.

DER ERSTE IM ZWEITEN: zum 100. Geburtstag von Prof. Dr. Karl Holzamer: Feierstunde für ZDF-Gründungsintendanten/Ansprachen. In: ZDF Kontakt. 2006. H. 11. S. 18–47.

ESTERS, PAUL: Studios auf Rädern. 50 Jahre Hörfunk-Außenübertragung. (50 Jahre WDR). In: WDR print. Nr. 363. 2006. S. 13. In: Radio-Kurier – weltweit hören. 2006. H. 11. S. 28.

Zur Geschichte der WDR-Ü-Wagen.

ESTERS, PAUL: Tschüs allerseits. In: WDR print. Nr. 366. 2006. S. 13.

Der langjährige WDR-Sportchef Heribert Fassbender tritt in den Ruhestand.

FISCHER, JÖRG-UWE: »Hauptsache, die Leichen stimmen.«: Kino- und TV-Konsum bei Kindern und Jugendlichen in den 1950er Jahren. In: Info 7: Medien – Archive – Information. Jg. 21. 2006. H. 2. S. 124–127.

Frey, Peter: Gustav Trampe – ein Gentleman-Journalist. In: ZDF Kontakt. 2006. H. 7. S. 45. Auszüge aus der Rede bei der Trauerfeier am 26. Mai 2006.

FRÜHLING, ELKE, USCHI BEHR-HAAGEN: Tolle Künstler, tolles Publikum, tolle Quote. Interview (Christine Eckert) zum 20. 3satfestival. In: ZDF Kontakt. 2006. H. 8/9. S. 22–24.

Rückblick auf 20 Jahre Kleinkunstfestival in 3sat (3satfestival). Mit einem Beitrag von Engelbert Sauter: Ein Markenzeichen der Kleinkunstszene.

GANGLOFF, TILMANN P.: Wieviel Spaß darf's denn sein? Streifzug durch die Geschichte des Kinderfernsehens. In: MedienConcret –Magazin für die pädagogische Praxis. 2006. Themenheft: Retro-Perspektiven – 30 Jahre Medienarbeit mit Kindern und Jugendlichen.

GIESENFELD, GÜNTER: Auch AIDA wird 50. In: Blätter für deutsche und internationale Politik. Jg. 51. 2006. H. 12. S. 1441.

Zur frühen Geschichte des Werbefernsehens in Deutschland, beginnend am 3. November 1956 im Bayerischen Rundfunk und zur frühen Werbeplanung (Werbeumfeld, Werbespots).

GÖRNER, EBERHARD: Ein großer Erzähler, ein politischer Regisseur. Hommage an Frank Beyer (1932–2006). In: Deutschlandarchiv. Jg. 39. 2006. H. 6. S. 976–977.

GOLDACKER, SIBYLLE: Kontrolle durch Dialog: 50 Jahre ARD-Programmbeirat. In: ARD-Jahrbuch. Jg. 38. 2006. S. 99–104.

GRABE, HANS-DIETER: Der Schoß ist fruchtbar noch: ein offenes Wort aus Anlass des Ausscheidens von Dr. Rudolf Blank. In: ZDF Kontakt. 2006. H. 10. S. 44–45.

Rudolf Blank, Leiter der Redaktion Gesellschaftspolitik und stellvertretender Personalratsvorsitzender des ZDF.

GREWENIG, SIEGMUND: Ein großer Lehrer. Dieter Saldecki. In: WDR print. Nr. 368. 2006. S. 14.

Nachruf auf Dieter Saldecki, den langjährigen Programmgruppenleiter Kinderfernsehen des WDR (u.a. Miterfinder der »Sendung mit der Maus«, »Schloss Einstein«).

HAGENAH, JÖRG: Möglichkeiten der Nutzung von Media-Analyse Radiodaten für Sekundäranalysen von 1972 bis heute. In: Medien- & Kommunikationswissenschaft. Jg. 54. H. 3. S. 457–485.

HARTMANN, MAREN: Der Kulturkritiker als Flaneur: Walter Benjamin, die Passage und die neuen (Medien-)Technologien (Klassiker der Kommunikations- und Medienwissenschaft heute). In: Medien- & Kommunikationswissenschaft. Jg. 54. 2006. H. 2. S. 288–307.

HASEBRINK, UWE: Will Teichert 65 Jahre. In: Publizistik. Jg. 51. 2006. H. 2. S. 226–227. Kommunikationswissenschaftler, geb. 13. Mai 1941.

HANNOVER, IRMELA: Alleinerziehende Powerfrauen und selbstbewusste Kinder. Haben sich die Famili-

enbilder im Fernsehen verändert? In: MedienConcret –Magazin für die pädagogische Praxis. 2006. Themenheft: Retro-Perspektiven – 30 Jahre Medienarbeit mit Kindern und Jugendlichen.

HASSELBRING, BETTINA: »... Ein märchenhaftes Erlebnis...« Das Historische Archiv des Bayerischen Rundfunks. In: Archiv und Wirtschaft. Jg. 39. 2006. H. 4.

HEINRICH, JÜRGEN: Gerd G. Kopper 65 Jahre. In: Publizistik. Jg. 51. 2006. H. 2. S. 225–226.

Kommunikationswissenschaftler mit den Schwerpunkten Medienpolitik, Medienökonomie, Journalistenausbildung, geb. 7. Juni 1941.

HÖMBERG, WALTER, MANUEL BÖDIKER: Die Gegenwart der Vergangenheit: Kommunikations- und Medienmuseen in Deutschland. In: Communicatio socialis. Jg. 39. 2006. H. 1. S. 30–46.

HÖMBERG, WALTER: Die Verantwortung des Journalisten: eine Herausforderung für die Journalistenausbildung: zur Erinnerung an Otto B. Roegele. In: Communicatio socialis. Jg. 39. 2006. H. 4. S. 380–388.

HOFF, HANNES: Es war uns eine Ehre. In: WDR print. Nr. 364. 2006. S. 13.

Nachruf auf Rudi Carrell.

HOLZWEIßIG, GUNTER: Die Medien und die friedliche Revolution. In: Deutschland-Archiv. Jg. 39. 2006. H. 6. S. 1013–1024.

HUBERT, HEINZ-JOSEF: Einmal Reporter, immer Reporter. Hasso Wolf wird 80. In: WDR print. Nr. 363. 2006. S. 2.

HUBERT, HEINZ-JOSEF: Homo Numerus, Homo Musicus: Norbert Seidel. In: WDR print. Nr. 366. 2006. S. 10–11.

Zum Abschied von Norbert Seidel als Verwaltungsdirektor und stellvertretender Intendant des WDR. Mit einem Interview mit Norbert Seidel.

HUBERT, HEINZ-JOSEF, MARIA DICKMEIS: Werner Hamerski. [2 Beiträge]. In: WDR print. Nr. 365. 2006. S. 6.

Nachrufe auf Werner Hamerski (1933–2006), den langjährigen Leiter der Programmgruppe »Kultur und Kirche« bzw. »Religion und Philosophie« des WDR Fernsehens und der Sendungen »Gott und die Welt«. Heinz-Josef Hubert: Der Streitbare. Werner Hamerski ist im Alter von 72 Jahren gestorben. Maria Dickmeis: Werner Hamerski, der »Heilige vom Appellhofplatz«. Erinnerung an einen großen Kirchenpublizisten.

HUBERT, HEINZ-JOSEF: Der Trüffelsucher. Großer Abschied für den homo musicus Dirk Schortemeier. In: WDR print. Nr. 368. 2006. S. 16.

Dirk Schortemeier, Musikredakteur und Manager des WDR Rundfunkorchesters.

JAUER, JOACHIM: Ein Entdecker anderer Welten: zum Tode von Hans Christoph Knebusch. In: ZDF Kontakt. 2006. H. 8/9. S. 48–49.

Nachruf auf den langjährigen stellvertretenden Studioleiter Berlin des ZDF.

JUNGEN, OLIVER: Erregerphantasien: eine sentimentale Schneise im frühen Radiodiskurs. In: Die Massen bewegen: Medien und Emotionen in der Moderne/Frank Bösch; Manuel Borutta (Hrsg.). Frankfurt/Main, New York 2006. S. 307–324.

»Im Mittelpunkt steht [...] der Diskurs, der (auf Rezipienten- wie Produzentenseite) die Erscheinung des neuen ‚Wunder‘-Mediums Rundfunk in Deutschland begleitete und auf Bewältigung seines ästhetischen und sozialen Überschusses abzielte.«

KAIN, FLORIAN: Das ZDF in der Ära Karl-Günter von Hase. In: Mediengeschichte als Unternehmensgeschichte: Überlegungen zu einem neuen Paradigma/Knut Hickethier (Hrsg.). Hamburg 2006. S. 71–79.

KERSTEN, JOACHIM: Ein Liebhaber und Handwerker des Geistes: Annäherung an Klaus Harpprecht. In: Neue Rundschau. Jg. 117. 2006. H. 3. S. 186–196.

Laudatio auf den Journalisten und Publizisten anlässlich der Übergabe des Klaus-Harpprecht-Archivs an die Akademie der Künste Berlin am 22. 11. 2005.

KESTING, HANJO: Im Schatten des Untergangs: zum Tode von Joachim Fest. In: Die neue Gesellschaft/Frankfurter Hefte. Jg. 53. 2006. H. 10. S. 59–62.

KIPPER, CHRISTIAN: 50 Jahre »Helfen und Gewinnen«: die ARD-Fernsehlottarie und der Platz an der Sonne feiern Geburtstag. In: ARD-Jahrbuch. Jg. 38. 2006. S. 105–110.

KLEBER, REINHARD: Treffpunkt Kino. Jugend und Kino – ein Verhältnis im Wandel. In: MedienConcret –Magazin für die pädagogische Praxis. 2006. Themenheft: Retro-Perspektiven – 30 Jahre Medienarbeit mit Kindern und Jugendlichen.

KLIMMT, REINHARD: Ein Eckpfeiler der Identität. Grenzüberschreitende Öffentlichkeit: 50 Jahre Saarländischer Rundfunk. In: Funkkorrespondenz. 2006. H. 47. S. 5–8.

KLINGEMANN, CARSTEN: Franz Ronneberger: Sozialwissenschaft – Publizistik – Nachrichtendienst: zum Verhältnis von »Intelligence« und Wissenschaft. In: 50 Jahre Publizistik/Christina Holtz-Bacha; Arnulf Kutsch; Wolfgang R. Langenbacher; Klaus Schönbach (Hrsg.). Publizistik. Sonderheft 5 2005/2006. Wiesbaden 2006. S. 144–175.

Zur Rolle des Sozial- und Kommunikationswissenschaftlers zwischen wissenschaftlicher und geheimdienstlicher Tätigkeit für den Sicherheitsdienst (SD) der SS im Dritten Reich.

KLOEPPEL, PETER: Der Geruhsame. Zum Abschied von Ulrich Wickert bei den ARD-Tagesthemen. In: Funkkorrespondenz. 2006. H. 35. S. 3–5.

KÖRNER, TORSTEN: Zorn und Zärtlichkeit. Kommissar Schimanski ermittelt seit 25 Jahren. In: epd medien. 2006. H. 66. S. 3–6.

Zum Image des Kriminalkommissars und des Ruhrgebiets in den Sendereihen »Tatort« und »Schimanski« des WDR.

KOMMUNIKATIONSGESCHICHTE als Generationengeschichte: [4 Beiträge]/Red.: Gaby Falböck; Christian Schwarzenegger; Bernd Semrad. In: Medien & Zeit. Jg. 21. 2006. H. 3. S. 3–39.

Beiträge über Kommunikatoren-, Medien- und Publikumsgenerationen als Thema der Kommunikationsgeschichte. Darin: Rainer Gries: Das generationengeschichtliche Paradigma in der Kommunikationshistorie. Ein cursorischer Überblick; Gaby Falböck, Christian Schwarzenegger: Dem Strom der Unsicherheit entreißen. Das Generationenparadigma und die Analyse der kommunikativen Herstellung von Identität – Verdachtsmomente für einen »generational turn« in der Kommunikationsgeschichte.

KOSZYK, KURT: Reichhaltige Historie. »Am Puls der Zeit«. WDR-Geschichte in drei Bänden. In: epd medien. 2006. H. 87. S. 5–8.

Rezension der dreibändigen WDR-Geschichte »Am Puls der Zeit. 50 Jahre WDR«. Köln 2006.

KÜHN, DETLEF: Zum Tode von Fritz Schenk (1930–2006). In: Deutschland-Archiv. Jg. 39. 2006. H. 4. S. 588–589.

Fritz Schenk war von 1971 bis 1987 Redakteur/stellvertretender Leiter des »ZDF-Magazins« von Gerhard Löwenthal, nach Einstellung des Magazins war er Chef vom Dienst im ZDF bis 1993.

KUNDLER, JOACHIM: ... --- ... SOS – ein Signal wird 100. In: Das Archiv – Magazin für Kommunikationsgeschichte. 2006. H. 4.

- KUTSCH, ARNULF: Verdrängte Vergangenheit: Darstellungstechniken und Deutungen der Fachgeschichte im »Dritten Reich« in den Personalien der »Publizistik«. In: 50 Jahre Publizistik/Christina Holtz-Bacha; Arnulf Kutsch; Wolfgang R. Langenbacher; Klaus Schönbach (Hrsg.). Publizistik. Sonderheft 5 2005/2006. Wiesbaden 2006. S. 73–112.
- LÄPPLE, CHRISTHARD: Die Feindzentrale: das ZDF im Visier der DDR-Staatssicherheit. In: ZDF Kontakt. 2006. H. 11. S. 6–7.
Über die Einflussnahme der Staatssicherheit auf das ZDF anlässlich der ZDF-Dokumentationen »Die Feindzentrale« von Christhard Läßple (16./17. November 2006) und »Antenne West – Das Fernsehen und die deutsche Einheit« von Joachim Jauer (19. November 2006).
- LANGE, ANSGAR: Der Bürger auf der Galeere: zum Tod von Joachim Fest. In: Die politische Meinung. Jg. 51. 2006. H. 443. S. 65–70.
- LENDZIAN, MAJA: Vollblut-Journalist. Harald Brand übergab die Leitung der Regionalprogramme an Gabi Ludwig, die neue Chefredakteurin. In: WDR print. Nr. 368. 2006. S. 13.
Porträt des langjährigen Chefs der WDR-Landesprogramme Fernsehen anlässlich seines Eintritts in den Ruhestand.
- LERSCH, EDGAR: Zwischen Routine, »rasendem Stillstand« und der Suche nach neuen Wegen. Zum Stand der Geschichtsdokumentation im deutschen Fernsehen. In: Archiv und Wirtschaft. Jg. 39. 2006. H. 4. S. 165–174.
- LIESS, MAIKE: Guat goah. In: WDR print. Nr. 366. 2006. S. 12.
Zum 65. Geburtstag des WDR-Chefredakteurs und -Chefkorrespondenten Manfred Erdenberger und zu seinem Eintritt in den Ruhestand.
- LILIENTHAL, VOLKER: Hausvater des Fernsehens. ZDF-Gründungsintendant Karl Holzamer wird 100 Jahre alt. In: epd medien. 2006. H. 80. S. 3–5.
- LILIENTHAL, VOLKER: Kultur und Wissenschaft im WDR Fernsehen. T. 1–2. In: epd medien. 2006. H. 64. S. 6–14, H. 65. S. 7–12.
Auf der Basis eines Beitrags für »Am Puls der Zeit. 50 Jahre WDR«. Köln 2006.
1. Avantgarde, Repertoire und Region. 1952–85; 2. Animation und Alltagskultur. 1985 bis heute.
- LILIENTHAL, VOLKER: Mann der Vielfalt und der Skepsis. Joachim C. Fest: ein multimedialer Journalist : Lebensthema Hitler. In: epd medien. 2006. H. 72. S. 3.
- LINDNER, BERND: Ermutigung. Zum Tod des Rockmusikers Klaus Renft (1942–2006). In: Deutschland-archiv. Jg. 39. 2006. H. 6. S. 978–980.
- LINDNER, ERIK: Bei Axel Springer sind Allrounder gefragt. In: Archiv und Wirtschaft. Jg. 39. 2006. H. 4.
- LÖBBERT, RAOUL: Es war einmal Science-Fiction. Das deutsche Fernsehmuseum ist in Berlin Realität geworden. In: Funkkorrespondenz. 2006. H. 25. S. 27–28.
- LOJEWSKI, SUSANN VON: Kein Eisen zu heiß: zur 750. »ML Mona Lisa«-Sendung. In: ZDF Kontakt. 2006. H. 11. S. 14.
Zum Jubiläum des ZDF-Frauenmagazins. Sendestart war im Oktober 1988.
- LUDWIG, KAI (nach einer Zusammenstellung von Drita Cico): Zur Entwicklung des Rundfunks in Albanien. In: Radio-Kurier – weltweit hören. 2006. H. 11. S. 18–19.
Knapper Überblick über die Entwicklung des Hörfunks in Albanien.
- LÜHRS, MARK: Bausteine einer NWDR-Unternehmensgeschichte. In: Mediengeschichte als Unternehmensgeschichte: Überlegungen zu einem neuen Paradigma/Knut Hickethier (Hrsg.). Hamburg 2006. S. 60–70.
- MACHILL, MARCEL/SEBASTIAN KÖHLER/MARKUS WALDHAUSER: Narrative Fernsehnachrichten: Ein Experiment zur Innovation journalistischer Darstellungsformen. In: Publizistik. Jg. 51. 2006. H. 4. S. 477–497.
- Meyen, Michael: Mediennutzung und Medienbewertung in der Nachkriegszeit. Ein Beitrag zu den Erfolgsaussichten von Kommunikationspolitik am Beispiel der westlichen Besatzungsmächte. In: Medien – Politik – Kommunikation: Festschrift für Heinz-Werner Stüber/Heinz Pürer; Wolfgang Eichhorn; Karl Pauler (Hrsg.). München 2006. S. 161–178.
- MUNDHENKE, FLORIAN: Von der Zufälligkeit des Natürlichen zur Vollkommenheit des Künstlichen. Zum Tode von Stanislaw Lem. In: Medienwissenschaft. 2006. 04/06.
- NAEGELE, MANFRED: »Mit dir war es immer so schön.« Erwin Lehn. In: Doppelpfeil: das Unterneh-

- mensmagazin des Südwestrundfunks. 2006. H. 3. S. 26–27.
Porträt des langjährigen Dirigenten des Südfunk-Tanzorchesters.
- NAH DRAN MIT DISTANZ (50 Jahre WDR). [3 Beiträge]/Paul Esters; Gerd Depenbrock. In: WDR print. Nr. 367. 2006. S. 12–13.
Zur Geschichte des NWDR/WDR-Hörfunk-Hauptstadtstudios in Bonn bzw. Berlin.
- NAWRATIL, UTE: Zwei Jahrzehnte privates Fernsehen: ein Loblied. In: Medien – Politik – Kommunikation: Festschrift für Heinz-Werner Stuibler/Heinz Pürer; Wolfgang Eichhorn; Karl Pauler (Hrsg.). München 2006. S. 97–109.
- NEUDECK, RUPERT: Bio. Der Kommunikator. Zu einem Buch über eine erstaunliche Figur der Fernsehgeschichte. In: Funkkorrespondenz. 2006. H. 51/52. S. 23–24.
Porträt anlässlich von Alfred Bioleks Autobiographie »Bio. Mein Leben«. Köln 2006.
- NWDR-GESCHICHTE. Teil 5. In: Fernseh-Informationen. Jg. 57. 2006. H. 8. S. 26–30. Kommentierte Dokumente zur Organisationsgeschichte des frühen Fernsehens in Deutschland (NWDR) 1948–1953.
- OSWALD, RUDOLF: Emotionale »Volksgemeinschaften«: das »Wunder von Bern« 1954 als Rundfunkeignis in Ungarn und Deutschland. In: Die Massenbewegen: Medien und Emotionen in der Moderne/Frank Bösch; Manuel Borutta (Hrsg.). Frankfurt/Main, New York 2006. S. 369–386.
Zur Funktion der Hörfunkreportagen zum Endspiel der Fußball-Weltmeisterschaft 1954 für Gefühlsleben, Gemeinschaftsgefühl und nationale Identität von Deutschen und Ungarn.
- PÖTTKER, HORST: Journalismus als Politik: eine explorative Analyse von NS-Pressenanweisungen der Vorkriegszeit. In: Publizistik. Jg. 51. 2006. H. 2. S. 168–182.
Zur nationalsozialistischen Medienlenkung.
- REQUATE, JÖRG: »Zur Person«: Günter Gaus' Interviews am Beginn des Fernsehzeitalters. In: Zeithistorische Forschungen; Studies in contemporary history. Jg. 3. 2006. H. 2. S. 308–314.
- RIPPICH, MANFRED: Krankenhaus-Radios: wenn schon im Krankenhaus, dann wenigstens gut unterhalten. In: Radio-Kurier – weltweit hören. 2006. H. 6. S. 18–20.
Zur Entstehung und Geschichte des Krankenhausrundfunks in Großbritannien.
- ROETHER, DIEMUT: Kultiviertes Nuscheln. Rudi Carrell lebt weiter in der Wiederholung. In: epd medien. 2006. H. 54. S. 2.
Nachruf auf Rudi Carrell (1934–2006).
- ROETHER, DIEMUT: Der Traum vom Essen. Warum im Fernsehen so viel gekocht wird. In: epd medien. 2006. H. 85. S. 3–9.
Mit Rückblick auf die Entwicklung der Kochsendungen: Clemens Wilmenrod (ARD), Kurt Drummer, Rudolf Kobothe (DDR Fernsehen).
- ROHLOFF, ADALBERT: Die Geschichte der UFA – Zum Umgang mit dem Erbe eines großen Namens. In: Archiv und Wirtschaft. Jg. 39. 2006. H. 3.
- ROLEDER, GERHARD: Zehlendorf 177 kHz. In: Radio-Kurier – weltweit hören. 2006. H. 7. S. 12–13.
Zur Geschichte der 1936 in Betrieb genommenen Rundfunksendestelle Zehlendorf nördlich von Berlin.
- RÜDEN, PETER VON, HANS-ULRICH WAGNER: Rundfunk als Lebensmittel. In: Funkkorrespondenz. 2006. H. 37. S. 6–10.
- RÜHL, LOTHAR: Älteste protestantische Radiomission wird 75: Radio HCJB feiert Jubiläum in Zeiten des Rückbaus seiner Antennen. In: Radio-Kurier – weltweit hören. 2006. H. 12. S. 17.
- RÜHL, LOTHAR: Vor 100 Jahren: Die erste Radioendung der Welt ist eine Weihnachtsbotschaft. In: Radio-Kurier – weltweit hören. 2006. H. 12. S. 37.
Zur ersten Radioübertragung von Sprache und Musik Heiligabend 1906 durch Reginald Aubrey Fessenden. Das von Fessenden gestaltete und von einer Küstenstation in Brant Rock ausgestrahlte Weihnachtsprogramm konnte in einem Umkreis von 320 km empfangen werden.
- SAARLÄNDISCHER RUNDFUNK (SR) feiert 50. In: Fernseh-Informationen. Jg. 57. 2006. H. 11. S. 21–22.
- SALDERN, ADELHEID VON: US-amerikanische Medien im Blickfang von Wissenschaft und Öffentlichkeit der Zwischenkriegszeit. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi). Jg. 36. 2006. H. 142 (Medienmentalitäten). S. 138–158.
- SALM, JÜRGEN: Die Geburtsstunde des NWDR nach dem Zweiten Weltkrieg. In: Radio-Kurier – weltweit hören. 2006. H. 8. S. 16–17.
Wortlaut einer Sendung von WDR 5 vom 26. September 2005.

- SCHAEDER, HANS-FRIEDRICH: »Überall heißt der Schlachtruf: Gegen Repression und Manipulation«: der Manipulationsdiskurs der »68er«: ein Vortrag. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi). Jg. 36. 2006. H. 142 (Medienmentalitäten). S. 129–137.
- SCHARF, WILFRIED: Wilmont Haacke: Wissenschaftliche Karriere und Bedeutung für das Fach. In: 50 Jahre Publizistik/Christina Holtz-Bacha; Arnulf Kutsch; Wolfgang R. Langenbacher; Klaus Schönbach (Hrsg.). Publizistik. Sonderheft 5 2005/2006. Wiesbaden 2006. S. 113–143.
- SCHMIDT, WOLF-RÜDIGER, MONIKA KOHMER, ULI RÖHM: Drei Nachrufe auf Heiner Michel. In: ZDF Kontakt. 2006. H. 6. S. 42–43.
Chefredakteur der Produktionsfirma EIKON, seit 1982 Redaktionsleiter Kultur und Wissenschaft (Religion, Kirche und Lebensfragen aus evangelischer Sicht).
- SCHMOLKE, MICHAEL: Giso Deussen, 65, Professor i.R. In: *Communicatio socialis*. Jg. 39. 2006. H. 1. S. 91–92.
Porträt des katholischen Publizisten (u.a. Redakteur der »*Communicatio socialis*«) und Kommunikationswissenschaftlers, geb. 5.8.1940.
- SCHNEIDER, NORBERT, ANDREA BRUNNEN-WAGENFÜHR: Karl Johannes Holzamer wird 100. [2 Beiträge]. In: *Fernseh-Informationen*. Jg. 57. 2006. H. 9. S. 24–26.
Porträts anlässlich des 100. Geburtstages des ehemaligen ZDF-Intendanten. Norbert Schneider: Der Erzieher; Andrea Brunnen-Wagenführ: Wandervogel und Sänger.
- SCHWARZKOPF, DIETRICH: Alleinstellung. Zum 65. Geburtstag von Ernst Elitz. In: *Funkkorrespondenz*. 2006. H. 30. S. 10–11.
Ernst Elitz ist seit 1994 Intendant des Deutschland-Radios.
- SIEGERT, GABRIELE: Manfred Knoche 65 Jahre. In: *Publizistik*. Jg. 51. 2006. H. 3. S. 370–371.
Kommunikationswissenschaftler mit dem Schwerpunkt Medienökonomie, geb. 24. September 1941.
- SLOTTEN, HUGH RICHARD: Universities, public service experimentation, and the origins of radio broadcasting in the United States, 1900–1920. In: *Historical journal of film, radio and television*. Vol. 26. 2004. Nr 4. S. 485–504.
- SOMMER, GUDRUN: Was, wenn es den Kinderdokumentarfilm gar nicht gibt? In: *Schnitt – Das Filmmagazin*. 2006. H. 44.
- SOMMER, MICHAEL: »Walch, du bist ein Naturtalent«: seit 25 Jahren präsentiert Dieter Walch das Wetter im ZDF. In: *ZDF Kontakt*. 2006. H. 5. S. 40.
- STOLLE, MICHAEL: Emotionale Wiedervereinigung: das Radio und die Heimkehr der Kriegsgefangenen in die BRD. In: *Die Massen bewegen: Medien und Emotionen in der Moderne*/Frank Bösch; Manuel Borutta (Hrsg.). Frankfurt/Main, New York 2006. S. 325–343.
- TENSCHER, JENS: Ulrich Sarcinelli 60 Jahre. In: *Publizistik*. Jg. 51. 2006. H. 4. S. 513–514.
Politikwissenschaftler, geb. 10.10.1946, mit dem Forschungsschwerpunkt Politische Kommunikation/massenmediale Politikvermittlung/Massenmedien und Politik/Mediendemokratie.
- VERHEYEN, NINA: Der »Internationale Frühschoppen« (1952–1987) in emotionsgeschichtlicher Perspektive. In: *Die Massen bewegen: Medien und Emotionen in der Moderne*/Frank Bösch; Manuel Borutta (Hrsg.). Frankfurt/Main, New York 2006. S. 264–283.
- »VOLL AUF SENDUNG«: SR 50 Jahre: eine Zeitreise im Historischen Museum Saar. In: *SR Info: Radio- und Fernseh-Information/Saarländischer Rundfunk*. 2006. H. 12. S. 4–5.
- VON ANFANG AN DABEI: Fernsehen aus dem Bundestag. [4 Beiträge. 50 Jahre WDR]. In: *WDR print*. Nr. 366. 2006. S. 14–16.
Zum innenpolitischen Magazin der ARD »Bericht aus Bonn« bzw. »Bericht aus Berlin«. Friedrich Nowotny: Bericht aus Bonn: Ein Teil der Geschichte; Ulrich Deppendorf: Das waren die wilden Berliner Jahre; Thomas Roth: Berlin funktioniert wie eine Turbine; Gerd Ruge: Verdeckte Infos über Bande
- VOWE, GERHARD: Mediatisierung der Politik? Ein theoretischer Ansatz auf dem Prüfstand. In: *Publizistik*. Jg. 51. 2006. H. 4. S. 437–455.
- VOWINCKEL, ANNETTE: Terror als Doku-Soap: die Flugzeugentführungen von Entebbe und Mogadischu in Film und Fernsehen, 1976–1977. In: *Die Massen bewegen: Medien und Emotionen in der Moderne*/Frank Bösch; Manuel Borutta (Hrsg.). Frankfurt/Main, New York 2006. S. 284–303.

WAGNER, HANS-ULRICH: Mehr-Wert-Fragen: Reflexionen auf eine Unternehmensgeschichte des öffentlich-rechtlichen Rundfunks. In: Mediengeschichte als Unternehmensgeschichte: Überlegungen zu einem neuen Paradigma/Knut Hickethier (Hrsg.). Hamburg 2006. S. 39–59.

WIEDEMANN, DIETER, MARGARETE KEILACKER: »Ich glaube daran, etwas verändern zu können.« Hansjürgen Rosenbauer wird 65. In: Fernseh-Informationen. Jg. 57. 2006. H. 11. S. 27–28.

Hansjürgen Rosenbauer, geb. 10.12.1941, seit 1969 Journalist und Redakteur beim Hessischen Rundfunk, seit 1974 beim WDR, ab 1978 Leiter der WDR-Auslandsredaktion, danach des Programmbereichs Kultur, Wissenschaft, Bildung, 1991–2003 Intendant des Ostdeutschen Rundfunks Brandenburg, seitdem Professor an der Kunsthochschule für Medien (KHM).

WRAGE, HENNING: Kontrastiver Dialog: literarisches Fernsehen. In: Weimarer Beiträge Jg. 52. 2006. H. 3. S. 454–458.

Über das DFG-Forschungsprojekt »Programmgeschichte des DDR-Fernsehens – komparativ« und die Tagung »Das literarische Fernsehen« des DFG-Teilprojekts Literaturverfilmungen vom 19. bis 22. Januar 2006 in Berlin.

WROBEL, DIETER: »Erdbeben aus Papier«: Medien- und Journalismuskritik in Erich Kästners Roman »Fabian«. In: Weimarer Beiträge Jg. 52. 2006. H. 3. S. 378–392.

ZUM 100. GEBURTSTAG von Karl Holzamer. [5 Beiträge]. In: Funkkorrespondenz. 2006. H. 41. S. 3–12. Beiträge zum 100. Geburtstag des ZDF-Gründungsintendanten Karl Holzamer, zugleich Rückblicke auf die Geschichte des ZDF während Holzamers Intendanz (1962–1977) und spätere Phasen.

Dietrich Schwarzkopf: Eine Ausnahmeerscheinung; Entwicklung des ZDF unter der Amtszeit von Karl Holzamer (Chronik 1962–1975); Karl-Günther von Hase: Von der Themse auf den Lerchenberg. Ein Rückblick anlässlich des 100. Geburtstages von Karl Holzamer; Dieter Stolte: Der Baumeister des ZDF; Märkus Schächter: Der Jahrhundert-Intendant.

ZUM 100. GEBURTSTAG von Karl Holzamer. [2 Beiträge]. In: Funkkorrespondenz. 2006. H. 42. S. 36–39.

Ansprachen auf dem Festakt des ZDF am 13. Oktober 2006 in Mainz. Helmut Kohl: Ein großes Werk; Kardinal Karl Lehmann: Menschendienlichkeit.

Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte

Bericht des Schatzmeisters für die Geschäftsjahre 2005 und 2006

Mit meiner Wahl zum Schatzmeister auf der Mitgliederversammlung am 10. März 2005 in Bonn übernahm ich dieses Amt von meiner Vorgängerin, Frau Dr. Brück aus Halle. Ich gebe somit meinen ersten Tätigkeitsbericht. Die Übernahme der Dokumente und Akten von Halle nach Mainz sowie die Umschreibung der Zugriffsberechtigung für das Konto auf meine Person und die des Vorsitzenden waren ein längerer Prozess, der einmal der räumlichen Entfernung und zum anderen formellen Hürden (wie der Beschaffung der Bestätigung des Registergerichtes) geschuldet war. Somit konnte ich erst am Ende des dritten Quartals 2005 meine Funktion als Schatzmeister richtig aufnehmen.

2005

1. Mitgliederstand

Ende 2005 waren im Studienkreis Rundfunk und Geschichte 328 persönliche und juristische Personen Mitglied. 19 Mitglieder erklärten zum Jahresende 2005 ihren Austritt, bei zwei weiteren war der Stand auf Grund fehlenden Kontaktes zu ihnen unklar.

2. Kassenstand bei Übernahme bzw. zu Anfang des Jahres 2005

Bei Übernahme der Kasse verfügte der Studienkreis Rundfunk und Geschichte e.V. über Vermögen von 1.403,93 EURO. Die Handkasse verfügte über 239,60 EURO. Dabei hatte der Studienkreis für das Heft 3-4/2004 der Zeitschrift »Rundfunk und Geschichte« von den Kosten in Höhe von 4.500 EURO nur 2000 EURO an das Deutsche Rundfunkarchiv gezahlt, so dass er noch eine Rate in Höhe von 2.500 EURO zu zahlen hatte. Somit befand sich der Verein Anfang 2005 praktisch mit rund 1.100 EURO in den »roten Zahlen«.

Das Geschäftsjahr des Studienkreises Rundfunk und Geschichte entspricht dem Kalenderjahr. Alle Finanzaktionen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte laufen bis heute über ein Vereinskonto bei der Sparkasse Frankfurt, auf das neben mir der Vorsitzende Zugriff hat. Insgesamt wurden im Jahre 2005 durch den Schatzmeister 476 Finanztransaktionen bewältigt (im Durchschnitt also mindestens eine jeden Tag).

Anfang Oktober 2005 musste ich unsere Finanzunterlagen für den Zeitraum 2003 und 2004 beim zuständigen Finanzamt Frankfurt am Main-Höchst einreichen. Am 15. November 2005 erhielt ich dann den Bescheid über die Freistellung des Studienkreises Rundfunk und Geschichte von der Körperschaftssteuer (gemäß § 5 Abs.1 Nr. 9 des Körperschaftssteuergesetz). Wir sind somit auch für die nächsten Jahre steuerbefreit.

3. Einnahmen

Im Jahr 2005 betragen die Einnahmen insgesamt 15.243,25 EURO. Durch den Jahresbeitrag der 328 Vereinsmitglieder kamen insgesamt 8.886,65 EURO in die Kasse. Diese Gelder machten den Hauptanteil der Vereinseinnahmen aus. Circa 180 Mitglieder haben dem Verein eine Einzugsermächtigung gegeben, die anderen überweisen selbständig. Leider hatten bis Ende 2005 insgesamt 35 Personen, die laut meinen Unterlagen Mitglieder waren, trotz mehrfacher Bitten keinen Jahresbeitrag überwiesen (Fehlbetrag: ca. 1250 EURO).

Ein weiterer Einnahmepunkt war die Jahrestagung in Bonn (715 EURO).

Das Examenskolloquium wurde in dankenswerter Weise durch die Landesmedienanstalt Sachsen-Anhalt mit 3000 EURO unterstützt. Diese finanzielle Hilfe erlaubte es dem Verein überhaupt nur, das Kolloquium in Wittenberg durchzuführen und junge Medienwissenschaftler bei ihrer Forschung zu unterstützen.

Die Einnahmen durch den Verkauf, genauer durch die Abonnements der Zeitschrift »Rundfunk und Geschichte« betragen 1.356 EURO. Der Verkauf von Jahrbüchern war leider 2005 sehr gering und brachte dem Verein nur 46 EURO ein. Zum Schluss im Punkt »Einnahmen 2005« kann ich noch etwas Erfreuliches berichten. Die »gemeinnützige Gesellschaft für Fortbildung, Forschung und Dokumentation mbH« (gGFFD) spendete dem Studienkreis eine Summe in Höhe von 1000 EURO. Dieses Geld konnte der Studienkreis in Anbetracht seiner angespannten finanziellen Lage sehr gut gebrauchen.

4. Ausgaben

Größter Ausgabenpunkt waren die Herstellungskosten unserer Zeitschrift, wobei die Redaktion für jedes Heft einen Verfügungsrahmen von 4.500 EURO nutzen kann.

Ein weiterer großer Etatposten war der vertraglich zugesicherte Ankauf des Jahrbuches 2005 vom uvk-Verlag (3.052,50 EURO). Diese Ausgabe stand in keinem Verhältnis zu den Einnahmen aus dem Verkauf. Entsprechend dem Beschluss der Mitgliederversammlung vom März 2005 wurde das Verfahren aber ab 2006 geändert, was sich sehr positiv auf die Finanzen auswirken sollte.

Weitere Ausgaben hatte der Verein u.a. für die Jahrestagung in Bonn (979,76 EURO), das Kolloquium in Wittenberg (1.896,40 EURO), den Webhost unseres Webauftrittes (9,99 EURO), es fallen verschiedenen Portokosten an (insg. 192,20 EURO), die Sparkasse forderte 2005 für die Führung trotz Online-Konto 170,21 EURO und wir mussten auch wieder 60 EURO für Rückbuchungen bei der Mitgliedsbeitragszahlung per Lastschrift zahlen.

Insgesamt betragen im Jahre 2005 die Ausgaben des Studienkreises Rundfunk und Geschichte 12.667,13 EURO.

5. Kassenstand Ende 2005

Am 31.12.2005 besaß der Studienkreis Rundfunk und Geschichte auf seinem Konto 4.212,13 EURO. Die Gelder aus der Handkasse waren auf das Konto überwiesen worden.

Somit hatte sich die anfänglich prekäre finanzielle Lage etwas entspannt. Zieht man aber die 4.500 EURO für das noch fehlende RuG-Heft von den vorhandenen Mitteln noch ab, so war der Verein Ende 2005 zwar immer noch in den roten Zahlen, aber nur noch knapp mit rd. 300 EURO.

2006

1. Mitgliederstand

Am 31.12.2006 besaß der Studienkreis Rundfunk und Geschichte 307 Mitglieder, wobei 12 im Lauf des Jahres aus verschiedenen Gründen ihren Austritt erklärt hatten. Erfreulich war die Aufnahme von 4 neuen Studienkreismitgliedern. Inzwischen konnten auch einige Unklarheiten in Bezug auf persönliche Mitgliedschaft oder Vertretung des korporativen Mitglieds (Institution) durch eine natürliche Person geklärt werden. Die Mitglieder sind dabei nicht nur

in Deutschland wohnhaft, sondern wir haben auch in mehreren deutschsprachigen Ländern (Österreich, Schweiz) und sogar in den USA Mitglieder.

2. Kassenstand Anfang des Jahres 2006 und allgemeine Angaben

Der Kassenstand betrug wie eben beschrieben am Anfang des Jahres 4.212,13 EURO. In der Handkasse befanden sich keine Gelder.

Insgesamt habe ich auch im Jahre 2006 mehr als 400 Finanztransaktionen im Auftrag des Studienkreises (genau: 407) vorgenommen. Außerdem nahm ich im Sommer 2006 an einer Abendschulung des Hessischen Finanzministeriums für Schatzmeister eingetragener Vereine teil.

Bedingt durch die erwähnte finanzielle Schiefelage, beschloss die Mitgliederversammlung 2005 in Bonn einen neuen Jahresbeitrag (Persönliche Mitglieder: 60,00 EURO, im Ruhestand lebende Mitglieder als Mindestbeitrag: 30,00 EURO, Studenten: 15,00 EURO). Leider haben einige Mitglieder den alten Beitrag überwiesen. 2007 werde ich also alle Mitglieder per E-Mail bzw. postalisch noch einmal auf den neuen Beitrag hinweisen.

Auf der Mitgliederversammlung in Bonn wurde der Mitgliedsbeitrag erhöht, aber eine neue Summe für die korporativen Mitglieder nicht beschlossen, so dass diese immer noch den Beitrag von 2004 bezahlen (50 EURO). Aus diesem Grund bitte ich die Mitgliederversammlung zu beschließen, ab 2007 den Beitrag für korporative Mitglieder auf 80 EURO neu festzulegen.

3. Einnahmen 2006

Die Mitgliedsbeiträge in Höhe von insgesamt 15.894 EURO stellten wieder die Haupteinnahme des Vereins dar. Die Anzahl der Einzugsermächtigung ist ungefähr konstant (derzeit 183). 2006 haben Prof. Lersch und ich große Anstrengungen unternommen, um von Mitgliedern noch ausstehende Jahresbeiträge in die Vereinskasse zu bekommen bzw. eine Klärung der Mitgliedschaft herbeizuführen. Diese Bemühungen waren auch meistens erfolgreich, aber 14 Mitglieder reagieren bis heute auf keine Nachfrage bzw. Zahlungsaufforderung. Für 2006 haben bisher 266 Mitglieder ihren Beitrag überwiesen, 24 Mitglieder müssen dies noch tun.

Ein weiterer Einnahmepunkt waren die Abonnements bzw. der Verkauf von Einzelheften von »Rundfunk und Geschichte« in Höhe von 2.267,20 EURO. Außerdem haben wir, was überaus erfreulich ist,

insg. 61 Jahrbücher zu insg. 404 EURO verkaufen können.

Insgesamt hat der Studienkreises Rundfunk und Geschichte 2006 Einnahmen in der Höhe von 18.880,75 EURO.

4. Ausgaben

Durch die Herausgabe von 3 »Rundfunk und Geschichte«-Heften mussten wir 13.500 EURO für 2006 als Ausgaben einplanen, wobei bisher 12.291,44 EURO bezahlt wurden. Die Restsumme wird 2007 beglichen. Die Herstellung und der Versand des Jahrbuches an alle Mitglieder kosteten den Studienkreis insgesamt 2436,61 EURO (und somit rund 500 EURO weniger als bisher bei einer größeren Verbreitung des Jahrbuches).

Weitere Ausgabenpunkte sind nicht so hoch und werden deshalb im Einzelnen nicht aufgezählt. Leider kostete uns die Kontoführung bei der Sparkasse 248,21 EURO. Positiv war, dass es nur noch drei Rückbuchungen beim Lastschriftverfahren gegeben hatte. Weitere Kosten entstanden durch die Jahrestagung in Halle im Oktober, Anschaffung von Büroartikeln, Portoausgaben und weitere Kleinausgaben wie den Webhost. Insgesamt hat der Studienkreis 2006 Ausgaben von 15.810,29 EURO gehabt.

5. Kassenstand Ende 2006

Am 31.12.2006 verfügte der Studienkreis Rundfunk und Geschichte somit über ein Vermögen von 7.418,59 EURO.

Zieht man die noch geplanten Ausgaben ab, so verbleiben rd. 3.900 EURO in der Vereinskasse.

Die Finanzsituation des Studienkreises Rundfunk und Geschichte hat sich somit verbessert, ohne dass der Verein über ein großes finanzielles Polster verfügt. Alle Ausgaben müssen und werden vom Vorstand genau auf ihre Notwendigkeit geprüft werden.

Noch ein persönliches Wort: Die Arbeit des Schatzmeisters ist eine eher buchhalterische und oft auch eine nörgelnde. Sollte sich ein Studienkreismitglied durch irgendeinen Text meinerseits angegriffen gefühlt haben, so bitte ich um Entschuldigung. Die Schatzmeisterfunktion und die Verwaltung der Mitgliederdatei sind manchmal doch ein zeitraubendes und subtiles Geschäft. Aus diesem Grund möchte ich Sie noch einmal ausdrücklich bitten, mir die Änderungen bei Ihrer Postanschrift zu melden. Auch die Angabe einer E-Mail-Adresse erleichtert meine

Arbeit ungemein (und senkt die Portokosten). Sollte jemand Fragen haben, so kann er sich direkt an mich wenden (E-Mail: scheller.v@zdf.de, Tel.: 06131-704706)

Ich hoffe, mit meiner Tätigkeit einen Teil zur erfolgreichen Arbeit des Studienkreises Rundfunk und Geschichte beizutragen.

Veit Scheller, Mainz

Neuer Vorstand des »Studienkreises Rundfunk und Geschichte« Brief des Vorsitzenden an die Mitglieder

Liebe Mitglieder des Studienkreises,

vom 18. bis 20. Januar 2007 fand die Jahrestagung des »Studienkreises Rundfunk und Geschichte e.V.« zum Thema »Von der Politisierung der Medien zur Medialisierung des Politischen?« in Berlin statt. Einen ausführlichen und kritisch würdigenden Bericht über diese wissenschaftliche Tagung, die wir in Kooperation mit der Fachgruppe Kommunikationsgeschichte der DGPK und dem Zentrum für Zeithistorischen Forschung sowie mit freundlicher Unterstützung der DFG, des ARD-Hauptstadtstudios und des Seeheimer-Kreises im Deutschen Bundestag durchgeführt haben, konnten Sie schon wenig später auf der Homepage des Studienkreises lesen sowie jetzt gedruckt im vorliegenden »Rundfunk und Geschichte«-Heft.

Am Rande dieser mit knapp 40 Referentinnen und Referenten »großen« Jahrestagung fand auch die Mitgliederversammlung des Studienkreises statt. Sie wählte auf ihrer Sitzung am 19. Januar 2007 einen neuen geschäftsführenden Vorstand, den ich allen, die in Berlin nicht dabei sein konnten, hiermit vorstellen darf. Den Vorstand bilden Dr. Hans-Ulrich Wagner, Hamburg (1. Vorsitzender), Dr. Gerlinde Frey-Vor, Leipzig, Christian Schurig, Stuttgart (stellvertretende Vorsitzende); Veit Scheller, Mainz (Schatzmeister); Steffi Schültzke, Halle (Schriftführerin); Prof. Dr. Edgar Lersch, Christoph Rohde, Sebastian Pfau, Prof. Dr. Oliver Zöllner (Beisitzer). Eine Kooptierung zum erweiterten Vorstand des Studienkreises nahmen inzwischen an: Dr. Ansgar Diller, Dr. Michael Harms, Bettina Hasselbring, Dr. Walter Klingler, Claudia Kusebauch, Frank Schätzlein, Prof. Dr. Rüdiger Steinmetz und Prof. Dr. Reinhold Viehoff.

Mein Dank gilt allen hier genannten Kolleginnen und Kollegen, die sich bereit erklärt haben, für die kommenden beiden Jahre die Geschicke des Studien-

kreises mitzugestalten. Ein besonderer Dank gilt in diesem Zusammenhang Prof. Dr. Edgar Lersch, der den Studienkreis in den letzten Jahren als 1. Vorsitzender geführt und entscheidend mitgeprägt hat – er hat sich bereit erklärt, seine Erfahrungen und sein Engagement noch einmal als Beisitzer in die vor uns liegende Arbeit einzubringen.

Die Schwierigkeiten, mit denen sich ein »e.V.« wie der Studienkreis gegenwärtig auseinanderzusetzen hat, sind groß. Das Feld, in denen sich ein etwas mehr als 300 Mitglieder umfassender Verein bewegt, der sich medienwissenschaftlicher Forschung und öffentlich-rechtlicher und privater Medien-Praxis verschreibt, unterschiedliche Fachdisziplinen vereint und den wissenschaftlichen Nachwuchs fördert, dieses Feld ist heute ein grundlegend anderes als vor dreißig, zwanzig, ja selbst vor zehn Jahren. Prof. Dr. Edgar Lersch hat diese Veränderungen sehr eindringlich in einem Rechenschaftsbericht über die zurückliegende Vorstandschaft geschildert. Die finanziellen Spielräume sind enger, die Möglichkeiten, Mittel von Dritten zu erhalten, rarer geworden. Auch die grundsätzliche Akzeptanz des Angebots, das der Studienkreis seinen Mitgliedern bietet – die Teilnahme an den Tagungen, der Bezug des Jahrbuches und der wissenschaftlichen Zeitschrift, das Mittragen des Nachwuchsforums – muss sicherlich in Zeiten von vielerlei Konkurrenz immer wieder neu erworben werden. Ich würde mich sehr freuen, wenn es mir zusammen mit meinen Vorstandskolleginnen und -kollegen gelingt, ein für Sie, die Mitglieder, attraktives Angebot zusammenzustellen. Traditionen, die sich bewähren, sind fortzuführen – Innovationen, die notwendig werden, sind durchzuführen. Bitte helfen Sie mit, das eine ebenso wie das andere zu erkennen und mit Leben zu erfüllen.

Die Gespräche im bisherigen und im neuen Vorstand sowie mit mehreren Mitgliedern des Studienkreises zeigen, dass wir bei der Durchführung des Tagungsprogramms weiterhin auf ein gutes Netzwerk von Kontakten und Ansprechpartnern angewiesen sind, um interessante, brisante Themenstellungen angehen zu können. Dies wird bei aller Profilierung der Marke »Studienkreis« nicht ohne Kooperationen mit anderen, starken Partnern durchführbar sein – diese Herausforderung gilt es anzunehmen. Der schon länger eingeführte Rhythmus von »großer« und »kleiner« Jahrestagung scheint in diesem Zusammenhang ein richtiger Weg zu sein. Aber auch das Bespielen von wissenschaftlicher Tagung auf der einen Seite und medienpolitischer Runde auf der andere Seite verspricht ein Signal zu sein, die unterschiedlichen Interessen der bisherigen Mitglieder zu bündeln und den Studien-

kreis für neue Mitglieder zu öffnen. Schließlich soll dem Nachwuchs ein besonderes Augenmerk gelten, den die gesellschaftlichen Veränderungen in ganz besonderer Weise treffen. Ein neues medienhistorisches Forum für Absolventen und Forschungsnachwuchs ist in Vorbereitung, das Bewährtes aus den bisherigen Nachwuchskolloquien aufgreift, um daraus ein neues attraktives Angebot zu eröffnen.

Ich würde mich sehr freuen, wenn Sie uns, alle Mitglieder des Vorstandes, durch Ihre Ideen und Tatkraft, Ihre Kontakte und Kompetenz unterstützen.

Herzlichen Dank und beste Grüße,
Ihr
Hans-Ulrich Wagner

Kontakt:
hans-ulrich.wagner@uni-hamburg.de
www.rundfunkundgeschichte.de

Herausgeber:

Studienkreis Rundfunk und Geschichte e.V.
www.rundfunkundgeschichte.de

Redaktionsanschrift

Dr. Hans-Ulrich Wagner (Aufsätze/Dokumentation),
Hans-Bredow-Institut, Forschungsstelle zur Geschichte
des Rundfunks in Norddeutschland,
Vorsitzender des Studienkreises,
E-Mail: hans-ulrich.wagner@uni-hamburg.de

Christoph Rohde (Forum),
NDR/Dokumentation und Archive,
E-Mail: ch.rohde@ndr.de

Claudia Kusebauch (Rezensionen),
Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg,
E-Mail: kusebauch@medienkomm.uni-halle.de

Steffi Schültzke (Redaktion/Koordination),
Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg;
Medien- und Kommunikationswissenschaften, MMZ,
Mansfelder Str. 56, 06108 Halle, Tel. 0345-552 35 89,
E-Mail: schueltzke@medienkomm.uni-halle.de

Herstellung: Michael Puschendorf, Halle
E-Mail: puschendorf@setzwerk.com

Druck: Druckhaus Teichmann, Halle

Redaktionsschluss: 31. März 2007