

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

2019 | 3-4

2019

<https://doi.org/10.25969/mediarep/18768>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Studienkreis Rundfunk und Geschichte e.V. (Hg.): 2019 | 3-4, Jg. 45 (2019). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/18768>.

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

Nr. 3-4/2019 • 45. Jahrgang

Michael Lissek

Die Zukunft einer Illusion

Anmerkungen zum Radiofeature. Peter Leonhard Braun zum 90sten

Tim Schinschick

Geschichte im Ohr

Geschichtsradiosendungen zum zehnjährigen Jubiläum des Mauerfalls als auditive Erzählmontagen

Ingrid Pietrzynski

Günter Kunert als Medienautor in DDR-Hörfunk und -Fernsehen

Eine Dokumentation

„Ich war ein Entscheider und ich hatte Visionen“

Rundfunkhistorisches Gespräch mit Dieter Stolte (Auszüge)

Studienkreis-Informationen

49. Jahrestagung des Studienkreises Rundfunk und Geschichte

Neuer Vorstand des Studienkreises gewählt

Audiovisuelles Kulturgut ins Internet! Stellungnahme auf der Jahrestagung 2019

Medienhistorisches Forum 2019

Forum / Dissertationsvorhaben / Rezensionen

IMPRESSUM

Rundfunk und Geschichte
ISSN 0175-4351
Selbstverlag des Herausgebers
erscheint zweimal jährlich
Zitierweise: RuG - ISSN 0175-4351

Herausgeber

Studienkreis Rundfunk und Geschichte e.V. / www.rundfunkundgeschichte.de
Sitz: Frankfurt/Main

Redaktion dieser Ausgabe

Chefredaktion:
Margarete Keilacker (†)
Frank Keilacker
Kiron Patka

Rezensionen:
Andre Dechert
Christoph Hilgert
Kai Knörr

Dissertationsprojekte:
Ronald Funke
Alina Laura Just

Beratende Beiratsmitglieder:
Prof. Dr. Markus Behmer, Universität Bamberg
Dr. Christoph Classen, ZZF Potsdam
Prof. Dr. Michael Crone, Frankfurt/M.

Druck und Vertrieb:
Deutscher Philatelie Service GmbH, Wermsdorf

Kontodaten: Studienkreis Rundfunk und Geschichte e.V., Frankfurter Sparkasse, IBAN:
DE20 5005 0201 0000 3920 49, BIC: HELADEF1822

Änderungen bei Adressen bzw. beim Abonnement bitte mitteilen an:
Dr. Veit Scheller (E-Mail: scheller.v@zdf.de, Tel: 06131/7014706)

Bisher erschienene Hefte dieser Zeitschrift finden Sie, mit Ausnahme der letzten beiden Jahrgänge, online unter www.rundfunkundgeschichte.de

Inhalt

Editorial	3
Michael Lissek Die Zukunft einer Illusion Anmerkungen zum Radiofeature. Peter Leonhard Braun zum 90sten	4
Tim Schinschick Geschichte im Ohr Geschichtsradiosendungen zum zehnjährigen Jubiläum des Mauerfalls als auditive Erzählmontagen	10
Ingrid Pietrzynski Günter Kunert als Medienautor in DDR-Hörfunk und -Fernsehen 1953 – 1979 Eine Dokumentation	22
„Ich war ein Entscheider und ich hatte Visionen“ Rundfunkhistorisches Gespräch mit Dieter Stolte (Auszüge)	39
Studienkreis-Informationen	
Translation – Übertragung – Transmission. Übersetzungsleistungen des Rundfunks in historischer und aktueller Perspektive 49. Jahrestagung des Studienkreises Rundfunk und Geschichte	53
Neuer Vorstand des Studienkreises gewählt	55
Audiovisuelles Kulturgut ins Internet! Stellungnahme des Studienkreises Rundfunk und Geschichte	56
Medienhistorisches Forum 2019	56
Forum	
Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung	59
Nachruf Axel Schildt (1951-2019)	61
Oral-History-Projekt beim NDR	62
Dissertationsvorhaben	
Daria Gordeeva Kampffeld Geschichte: Die (Re-)Konstruktion der Sowjetunion und der DDR im Film	64
Nikolai Okunew Red Metal – Heavy Metal als eine Subkultur der DDR	66
Fabian Sickenberger Afrikaperspektiven. Das Afrikabild der Tagesschau zwischen 1952 und 2018	68
Maximilian Haberer Das Tonband-Regime. Zur Soundästhetik und Hörkultur des Magnettonbandes	70

Rezensionen

Monique Miggelbrink Fernsehen und Wohnkultur. Zur Vermöbelung von Fernsehgeräten in der BRD der 1950er- und 1960er-Jahre	72
Nicholas J. Schlosser Cold War on the Airwaves. The Radio Propaganda War against East Germany	74
Michael J. Socolow Six Minutes in Berlin: Broadcast Spectacle and Rowing Gold at the Nazi Olympics	76
Torsten Musial, Nicky Rittmeyer (Hg.) Karl Fruchtmann. Ein jüdischer Erzähler	78
Autorinnen und Autoren dieses Heftes	U4

Editorial

Sehr geehrte Leserinnen und Leser,

Sie halten mit diesem Heft die letzte Ausgabe der Zeitschrift „Rundfunk und Geschichte“ in Händen, die noch von Dr. Margarete Keilacker vorbereitet wurde. Seit 2012 hat sie insgesamt 16 Ausgaben betreut, und allesamt zeugen sie von ihrem Engagement, von ihrer Expertise und ihrer Vielseitigkeit. Dass das Heft 3–4/2019 nun mit lediglich leichter Verspätung veröffentlicht werden kann, ist vor allem Frank Keilacker zu verdanken, der umgesetzt und zu einem Ende geführt hat, was angefangen worden war. Seinem Engagement ist der Studienkreis und bin ich persönlich zu großem Dank verpflichtet.

Dank gilt auch der gesamten Redaktion, die zum Erscheinen dieses Heftes beigetragen hat. Namen, die sonst meist nur im Impressum auftauchen, sollen hier explizit hervorgehoben werden: Andre Dechert¹, Ronald Funke, Christoph Hilgert, Alina Laura Just und Kai Knörr. Außerdem Uwe Breitenborn, Christoph Classen, Susanne Hennings und Karin Pfundstein: Sie alle haben sich in dieser Phase des Umbruchs dafür eingesetzt, dass „Rundfunk und Geschichte“ weitergeht – durch ihre redaktionelle Arbeit, durch eigene Texte, durch Diskussion, Beratung und Gespräche.

Ihnen, liebe Leserinnen und Leser, wünsche ich eine anregende Lektüre dieses Heftes.

Kiron Patka, Tübingen

.....

¹ Andre Decherts Name ist im Impressum der Druckausgabe des letzten Heftes vergessen worden. Wir bitten um Entschuldigung.

Michael Lissek

Die Zukunft einer Illusion.

Anmerkungen zum Radiofeature. Peter Leonhard Braun zum 90sten.

1.

Der Name Peter Leonhard Braun wird für immer mit dem Begriff des „Radio-Features“ verbunden sein.

2.

Der Begriff „Radio-Feature“ ist im Verschwinden begriffen. Im momentanen Vorzeigeprodukt der ARD, der „Audio-App“, taucht er jedenfalls nicht mehr auf.

3.

Peter Leonhard Braun ist im Jahr 2019 neunzig Jahre alt geworden.

4.

Man kann viel schreiben und nachdenken über die Leistungen des Radioautors Braun, vor allem darüber, dass er der Erste war, der die Originaltonaufnahme ernst nahm und sie Ende der 60er Jahre einem Medium implantierte, dessen Selbstverständnis es war, Strassenschmutz in Form von Originaltönen nicht mit ins Studio zu bringen. Was auf der Strasse gesprochen werde, könne man allemal besser aufschreiben und von Schauspielern lesen lassen, war die Meinung. Als Brauns wegweisende Stücke „Hühner“ (1967), „8 Uhr 15, Operationssaal III, Hüftplastik“ (1970) und „Hyänen“ (1971) erstgesendet wurden, waren innerhalb der ARD die Sendestrecken, die so etwas senden konnten, redaktionell besetzt von Intellektuellen und Schriftstellern. Features wurden in erster Linie „geschrieben“, nicht aufgenommen und montiert. Und es wäre ein Irrtum zu glauben, dass Brauns Art, seine Produktion vom Originalton her zu denken¹, bei den Redakteuren für Begeisterung gesorgt hätte. Mitnichten.

5.

In der Hörfunkdatenbank der ARD findet sich ein verblüffendes, internes und ungesendetes Tondokument aus dem Jahr 1969. Da tagte in Frankfurt zwei Tage lang die erste nationale „Featurekonferenz“, und irgendwer hat das mitgeschnitten. Alles. Da sprechen Menschen, die in ihren Sendern irgendwie für das (noch gar nicht wirklich aus dem Ei geschlüpfte) Feature zuständig sind, und auch der Grandseigneur und vermeintliche Erfinder des Features Ernst Schnabel hält einen Vortrag. In dem er erst einmal klarstellt, dass das Radio vom Fernsehen verdrängt werde, die „Karriere“ des Features also sowieso „beendet“ sei. Er halte außerdem das Vorwort von Henry James zu seinen Erzählungen sowie das Theaterstück „Kaspar“ von Peter Handke für Prototypen gelungener Features. Und überhaupt sei das Feature für ihn, Schnabel, „ein dunkler Raum, darin ein Mann mit einer Kerze.“

Das ist alles schön (und die melancholische Stimme Ernst Schnabels auf diesen Bändern zu hören sehr berührend), aber leider ziemlicher Quatsch.

.....

¹ Vom O-Ton her denken heisst: Erst mal nur aufnehmen. Dann transkribieren. Dann schauen, wie man das montieren kann. Und erst ganz am Ende, wenn nötig, Texte schreiben, die die Klang-Module miteinander verbinden. Vom O-Ton her denken heisst auch, schon bei den Aufnahmen die nachträgliche dramaturgische Verwendbarkeit mitzudenken. Vom O-Ton her denken bedeutet: Mit dem Mikrofon schreiben.

6.

Auf diesen Frankfurter Aufnahmen des Jahres 1969 hört man auch Peter Leonhard Braun sprechen, allerdings nur auf Band 1 (von 14). Auf seine typisch hemdsärmelige Art pflaumt er den Eröffnungsredner an und prophezeit Böses für diese Tagung, wenn die Vorträge kein anderes Niveau erreichten als der eben gehörte. Danach erscheint Brauns Stimme nicht mehr. Vielleicht ist er zu den anderen Vorträgen gar nicht mehr gegangen. Anzunehmen.

7.

Bleiben wir trotzdem noch kurz in Frankfurt.

8.

Interessanter als die oftmals recht ahnungsarmen und verschwurbelten Vorträge von Wissenschaftlern und Redakteuren sind die Diskussionen. Denn im Publikum sitzen die, die Feature machen (also schreiben) wollen oder Feature schon gemacht (also geschrieben) haben: Die Autor/innen. Es ist das Jahr nach 1968, und beinahe alle Redebeiträge der teilnehmenden Autor/innen sind auf die eine oder andere Art und Weise politisch. Den Autor/innen geht es hauptsächlich um Machtfragen, warum und wie weit ein Redakteur in einen Text eingreifen dürfe, beispielsweise. Es geht aber auch, und das überraschenderweise nach beinahe jedem Vortrag, um die Frage, wie man das „kollektive Schreiben“ mehrerer Autor/innen im Feature verwirklichen könne. Nicht, um sich das Honorar zu teilen, sondern um andere „Stimmen“ als bloß die eigene in das zu schreibende Feature zu integrieren.

Immer wieder wird die Frage gestellt, wie man Menschen aus „Randgruppen“ (Homo-sexuelle, Gefangene, Alte, Kranke, Arbeiter) einbinden könne in den Schreibprozess. Denn schließlich werde nur so Authentizität gewährleistet. Wie könne man Menschen, die sonst nicht schreiben, zum Schreiben bringen? Wie erreiche man eine Vielstimmigkeit verschiedener Schreibweisen? Wie könne man das Feature zu einem wahrhaft demokratischen Genre werden lassen? Sie sind aus heutiger Sicht wirklich kurios, diese Diskussionen und ratlosen Fragen. Denn die Teilnehmer/innen haben genau die richtige Frage am Wickel, nämlich das, was Feature ausmacht, die Polyphonie – aber sie sehen nicht die Antwort, die mitten im Raum steht und ihr Gespräch mir auch heute noch hörbar macht:

9.

Das Mikrofon.

10.

Es ist eines der ganz großen, ungelösten Rätsel des Mediums Radio und vor allem des Genres Feature, dass unter seinen Macher/innen bis heute und auf beinahe allen Ebenen eine Techniklethargie und Mikrophobie herrscht, die ihresgleichen sucht. Fragen Sie einen Fotografen nach dem Namen seiner Kamera und seiner Objektivs, und er wird Sie Ihnen alle nennen können, bis hin zum letzten. Fragen Sie Radiomacher, welches Mikrofon sie/er seit Jahren benutzen, und Sie werden ratlose Blicke ernten.

Selbst die Frage, ob sie/er Stereo oder Mono aufnehme, werden Sie zumeist nicht beantwortet bekommen.²

11.

Ich habe diese Geschichte erzählt, um zu verdeutlichen, was die Arbeit des Autors (und später: des Redakteurs) Peter Leonhard Braun 1969 so besonders machte: Er arbeitet in erster Linie mit Klang, nicht mit Text. Er reflektiert die elektronischen Tatsachen seines Mediums und handelt danach. Feature ist für Braun nicht dazu da, Texte zu schreiben und zu senden. Was ihm die Welt zu hören gibt, interessiert ihn viel mehr als das, was er schreiben könnte. Das Flüstern. Das Schreien. Kneipenmusik. Catchergebrüll. Hühnerpiepen. Legebatterien. Knochensägen. Stimmen von Ärzten auf Diktiergeräten. Das war neu. Das war es, was der Autor Braun erfunden hat.

12.

Aber ein Autor hat geringe Macht. Er ist abhängig von Redakteuren, die ihn machen, aufnehmen, produzieren lassen und ihn dafür bezahlen. Braun wäre heute noch unbekannter, als er es ohnehin ist, wenn er nicht Redakteur und Abteilungsleiter der Featureabteilung des SFB geworden wäre. Braun wäre als „interessanter“ und irgendwie an Klang interessierter Autor in die nicht geschriebenen Annalen des Rundfunks eingegangen, wenn er nicht an die Macht gekommen wäre und sie zugunsten des Genres benutzt hätte. Wenn er nicht den Prix Futura (später Prix Europa) erfunden und geleitet hätte. Wenn er nicht in nimmermüder Unterrichtstätigkeit durch die Republik und Welt gezogen wäre, um seine Klangvorstellungen möglichst vielen Radiomacher/innen darzulegen.³ Wenn er nicht die Gabe besessen hätte, sich mit französischen, finnischen, kroatischen, österreichischen, tschechischen Featuremacher/innen zu befreunden und mit ihnen internationale, radiophone Projekte auszuhecken. Wenn er nicht in der Lage gewesen wäre, Autor/innen wie Friedrich Schütze-Quest, Helmut Kopetzky, Claudia Wolff, Sibylle Tamin zu unterstützen. Wenn er es nicht vermocht hätte, ein zwar intern heillos zerstrittenes, vom ästhetischen Output her aber einzigartiges, weil total differentes Redaktionsteam zusammenzustellen. Ein wesentliches Verdienst Brauns liegt in seiner redaktionellen und senderpolitischen Arbeit.

13.

Passend zur vermaledeiten Zahl ein kleiner, persönlicher Exkurs, der eventuell nichts zur Sache tut, aber in einem Text von mir über Peter Leonhard Braun gesagt sein muss.

13 a.

Peter Leonhard Braun ist eine unmögliche Person. Ein drastisch Körpergrenzen überschreitender Mann um die 1,90 m, ein polternder Preuße. Ein Samson, der sich, ebenso stolz auf seine Haarpracht wie auf seine Formulierungsfähigkeit, wo auch immer, wann

.....

² Das andere große Rätsel des Genres Feature und seiner Autor/innen (und Redakteur/innen!) besteht darin, dass kaum einer der Macher/innen ästhetische Referenzen für sein/ihr Tun nennen kann. Ganz anders in anderen Bereichen: Fragen Sie einen, wenn auch halbseidenen, Filmemacher nach seinen Lieblingsfilmen; fragen Sie eine Fotografin nach ihren Bezugspunkten in Sachen Fotografie; fragen Sie Schriftsteller/innen nach ihren Lektüren. Fragen Sie selbst den mittelmäßigsten Kreisklassen-Basketballspieler nach dem Fade-Away-Jumpshot Nowitzkis, und er wird Ihnen noch im Halbschlaf erklären können, wann Nowitzki den erfunden und in welchem Spiel wie angewendet hat. – Fragen Sie Featuremacher/innen nach ihren Lieblingsstücken und –autor/innen: Nada.

³ Braun hatte Auftritte in allen ARD-Anstalten. Er schulte in Brasilien, in Asien und Afrika. Aus diesen Preacherman-Zeiten stammt sein Spitzname „Pater Braun“.

auch immer, seine Redezeit nimmt. Mit großer Geste Pausen setzt. Mit Nachdruck und gut hörbar, auch für die hinteren Reihen. Ein Mann mit enormer Raumverdrängung. Braun ist nicht angekränkt von Selbstzweifeln. Braun findet sich richtig gut. Meistens hat das, was er spricht, Gehalt und eine verblüffende Pointe. Manchmal spricht er von sich in der dritten Person. Braun weiß, wenn er auftritt (und er tritt eigentlich immer auf), wie man Aufmerksamkeit herstellt. Als Redakteur hat er vermutlich ebenso viele Autor/innen gefördert wie vernichtet. Im SFB gab es Ende der 90er kaum jemanden, der keine erschreckte Geschichte über Braun zu erzählen gehabt hätte.

13 b.

Das ist die Person Braun. Über den Menschen Braun weiß ich nichts. Außer, dass er immer seinen Mops mit in den Sender brachte.

13 c.

Ich habe das erste Mal im Jahr 2002 mit Braun gesprochen, als ich ein Uniseminar zum Thema „Ästhetik und Geschichte des Radiofeatures“ vorbereitete. Ich fragte ihn, wen er heute für den wichtigsten Featuremacher hielte. Er nannte zwei Namen, mit denen ich niemals gerechnet hatte, weil sie der Braunschen Radioästhetik der Überwältigung, seinem in den kurzen Satz gegossenen Virilitätston konträr entgegenstanden: Walter Filz und Kaye Mortley. Als er einzelne Stücke der beiden beschrieb, glänzten seine Augen. Er sprach von Montage und Humor (bei Filz), und er sprach von Poesie (bei Mortley). Das war das erste Mal, dass ich dachte: Braun ist mehr als eine unmögliche Person. Wenig später hörte ich ein längeres Interview mit ihm im Deutschlandradio, während dem ihn die Interviewerin fragte, ob er heute als Autor noch genauso arbeiten würde, wie er das früher getan habe. Und Braun sagte: Nein. Früher musste er schreien. Heute würde er flüstern.

13 d.

Braun glaubt an das Radio wie an eine Sprache, die niemand mehr spricht. Braun ist, neben der Autorität, derer er sich ständig versichern muss, ein Träumer.

14.

So. Ist das auch gesagt.

15.

Braun leitete seine Redaktion mit einer klaren Klangvorstellung. Das Feature, das in seiner Redaktion entstand, sollte auf möglichst hochklassigen, stereophonen Originaltonaufnahmen basieren und die Hörer/innen packen, ihnen „unter die Haut“ gehen und sie überwältigen. Dazu ist das eine oder andere zu sagen, zum Beispiel, dass die französische Variante des Features, der „film sonore“ René Farabets und Kaye Mortleys, zeitgleich genau das Gegenteil versuchte: eine möglichst feinfingrige, intellektuell anspruchsvolle Klangstickerei im „Atelier création radiophonique“... Wie auch immer: Wesentlich ist, dass Braun als Redaktionsleiter überhaupt eine Klangvorstellung hatte.

16.

Der Kirchenfunk. Die Sportredaktion. Die Wissensredaktion. Die Literaturredaktion. Die Musikredaktion. Auf allen diesen Redaktionen steht drauf, was inhaltlich drinne ist. Nur

die Featureredaktion, seltsamerweise, benennt sich nach ihrer Form. Featureredaktionen produzieren Sendungen über Genitalbeschneidung im Sudan, die Bedeutung des Katzenfutters im ausgehenden 20. Jahrhundert, Karaoke-sänger, die Rolle des Applauses für den Schauspieler. Eigentlich gibt es überhaupt kein „Thema“, dessen sich das Feature nicht annehmen könnte.

17.

Letztlich müssten alle Diskussionen über das Feature solche über die Form sein. Die Expertise von Feature-Redakteur/innen müsste eine ästhetische sein. Eine inhaltliche wäre eine bloß angemäßte. Featureredaktionen produzieren in erster Linie Form.

18.

Peter Leonhard Braun wusste das noch, und er setzte seine Form- und damit Klangvorstellungen um. Über viele Jahre klangen die meisten Feature aus seiner SFB-Feature-Redaktion, wie SFB-Features klangen. Um das zu gewährleisten, zog sich Braun Autor/innen heran, indem er ihnen Aufträge gab, Folgeaufträge verschaffte, ihre Stücke wiederholte oder sie anderen Redaktionen empfahl. Er führte entweder selber Regie oder arbeitete intensiv sowohl mit externen Regisseuren als auch den Toningenieuren zusammen. Braun leitete seine Redaktion.

19.

Das zu tun, ist schwierig. Anders als die Produktion von Lyrik ist die Produktion eines Features ein weit arbeitsteiligerer Prozess. Recherchieren; Interviews führen und hochklassige Aufnahmen davon machen; Geräusche und szenische Außenaufnahmen auf den Recorder kriegen; eventuell einen Text schreiben: Das sind die Aufgaben der Featureautor/innen. Im Studio Aufnahmen mit Sprecher/innen machen; ihnen verraten, wie sie sprechen, flüstern, schreien sollen; ihnen sagen, dass in einem Stück über Fußball das Wort „Übersteiger“ auf der ersten und nicht der zweiten Silbe betont wird; die aufgenommenen Töne aneinander und zueinander und übereinander legen und vor allem die richtigen Pausen finden; sich bei nicht-deutschsprachigen Originaltönen für eine Art der Übersetzung entscheiden; mit Musiken spielen: Das sind Aufgaben der Regisseur/innen. Und damit das Ganze am Ende gut klingt und verstehbar ist, mischt es der Toningenieur/die Toningenieurin, der/die in der Lage ist, die Geräte zu bedienen.

Um einen Redaktionssound zu etablieren, müssen alle Beteiligten an einem Strang ziehen. Und dafür zuallererst den Sound kennen. Vielleicht darf es für einen Redaktionssound nicht allzu viele Beteiligte an diesem Projekt geben.

19.

Mir sind eigentlich nur drei Featureredaktionen bekannt, die es geschafft haben, eine Klang- und Soundvorstellung zu entwerfen und sie auch über längere Zeit umzusetzen. Die SFB-Redaktion der 80er Jahre mit Braun; die ORF-Redaktion der späten 90er Jahre mit Elisabeth Stratka, Eva Roither, Alfred Koch und Peter Klein; und die „Radiolab“-Redaktion Jad Abumrads in New York (WNYC).

Der SFB schaffte es durch die Persönlichkeit Brauns und die Tatsache, dass er allererst eine Featureredaktion aufbaute. Er war weniger stark von gewachsenen Strukturen abhängig, als das heutige Redakteur/innen sind: Braun schuf seine eigene Infrastruktur.

Dass der ORF in den ausgehenden 90ern und beginnenden 2000er Jahren so homogen und anmutig klang, lag an einem Manko: Die Redaktion hatte wenig Geld zur Verfügung. In der Argentinierstrasse in Wien waren die Redakteur/innen Klein, Stratka, Roither und Koch immer auch die Regisseur/innen und Producer/innen aller Stücke. Es gab keine externen Regisseur/innen oder zuständige Toningenieur/innen. Als Autor/in kam man mit einem ungefähren Manuskript sowie den vorher aufgenommenen Sounds in ein Büro, in dem ein Computer mit dem Programm PROTOOLS stand, davor saß eine/einer der Redakteur/innen und fragte: „Wie fangen wir an?“ Und dann produzierte man gemeinsam Feature. Eine Woche lang. Oder länger. Dabei änderte sich das Manuskript dauernd, weil es anders klang als erwartet. Kurz vor Abschluß ging man in ein ORF-Studio, ließ einen Schauspieler den mittlerweile 10 Mal veränderten und vor allem immer kürzer gewordenen Text einsprechen und produzierte im Büro das Stück fertig. Ich kann mich nicht daran erinnern, dass meine Stücke für den ORF noch einmal ein professioneller Toningenieur abgemischt hätte.

„Radiolab“ von WNYC ist eine der aufregendsten radiophonen Hervorbringungen der jüngeren Zeit, über die in einem Text über Peter Leonhard Braun zu sprechen nicht der richtige Ort ist. Soviel aber sei gesagt: Der Sound von Radiolab ist innerhalb weniger Sekunden erkennbar. Vermutlich deshalb, weil der Erfinder dieser vermeintlichen „Wissenssendung“, Jad Abumrad, in den ersten Jahren alle Stücke selber produzierte; Autor/innen lieferten ihm Töne und Stories – er mischte, und er sprach gemeinsam mit seinem Kollegen Robert Krulwich. Und darüber hinaus komponierte Abumrad die Musiken zu den jeweiligen Stücken.

20.

Der Name Peter Leonhard Braun wird für immer mit dem Begriff des „Radio-Features“ verbunden sein. Wäre schön, wenn man sich noch lange erinnerte an diesen Namen und Brauns Vision eines opulenten dokumentarischen Genres mit eigenem Sound. Wäre schön, wenn es irgendwann auch im deutschen Radio (oder Podcast) wieder Featuremacher/innen und Redakteur/innen geben würde, die eine spezifische Form- und Klangvorstellung haben und sie umzusetzen in der Lage wären.

Tim Schinschick

Geschichte im Ohr

Geschichtsradiosendungen zum zehnjährigen Jubiläum des Mauerfalls als auditive Erzählmontagen

Geschichtsjournalismus und Erinnerungskultur¹ stehen in einem symbiotischen Verhältnis zueinander. Einerseits bilden die medialen Ausprägungen der Erinnerungskultur die wesentliche Quelle, auf die Journalistinnen und Journalisten zurückgreifen, um ihre redaktionelle Arbeit im Voraus zu strukturieren und gegenwärtige Entwicklungen zu erklären. Andererseits sind sie selbst soziale Akteure und „wichtige Agenten der Erinnerungskultur“², die maßgeblich mitentscheiden, welche Ereignisse in der Gesellschaft wie erinnert werden. Die Geschichtswissenschaft hat den Einfluss der „Massenmedialisierung der Geschichte“³ längst erkannt: Seit den 1990er Jahren richten deutsche Historiker/innen ihren Blick auf Vermittlungsstrategien populärer Geschichtsdarstellungen im Fernsehen, in Printmedien sowie im Internet und fragen nach deren Wirkung auf das gesellschaftliche Geschichtsbewusstsein und die Erinnerungskultur. Dabei wurde ein älteres Massenmedium bislang weitgehend nicht beachtet: das Radio.⁴

Die vorliegende Studie möchte das vergleichsweise brach liegende Forschungsfeld „Geschichtsdarstellung im Radio“⁵ am Beispiel der WDR-Produktion „ZeitZeichen“ skizzieren und seine Potenziale aufzeigen. Ziel ist es, eine Analysemethode darzustellen, mit der sich Geschichtsdarstellungsstrategien im Radio als auditive Erzählmontagen verstehen und untersuchen lassen. Diese Methode wird anschließend an drei ausgewählten „ZeitZeichen“-Sendungen einer Themenwoche zum zehnjährigen Jubiläum des Mauerfalls erprobt.⁶ Die Sendungen der Themenwoche eignen sich gut für eine Untersuchung, weil es sich um etwa zeitgleich entstandene Darstellungen zu einem Ereignis handelt, die mit Blick auf die Geschichtsdarstellungsstrategien verglichen werden können. Dabei soll beleuchtet werden, welche Erzählinhalte auf welche Weise miteinander verbunden werden, um bestimmte Erzählfunktionen einer Sendung zu erfüllen.

.....

1 Unter Erinnerungskultur versteht Edgar Wolfrum einen Oberbegriff für „alle denkbaren Formen der bewussten Erinnerungen historischer Ereignisse, Persönlichkeiten und Prozesse“, Edgar Wolfrum: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik als Forschungsfelder. Konzepte – Methoden – Themen (Wolfrum 2010). In: Jan Scheunemann (Hrsg.): Reformation und Bauernkrieg: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik im geteilten Deutschland. Leipzig 2010, S. 13-32, S. 19.

2 Ilona Ammann: Gedenktagsjournalismus. Bedeutung und Funktion in der Erinnerungskultur (Ammann 2010). In: Klaus Arnold, Walter Hömberg und Susanne Kinnebrock (Hrsg.): Geschichtsjournalismus. Zwischen Information und Inszenierung. Berlin 2010 (Arnold/Hömberg/Kinnebrock 2010), S. 153-169, hier S. 160.

3 Wolfrum 2010, S. 20.

4 So die Analyse von Barbara Paletschek und Sylvia Korte: Geschichte in populären Medien und Genres: vom Historischen Roman zum Computerspiel (Korte/ Paletschek 2009). In: Dies. (Hrsg.): History goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres. Bielefeld 2009, S. 9-61, hier S. 47. Der Text gibt darüber hinaus einen profunden Überblick über den derzeitigen Forschungsstand zum Themenfeld „Geschichtsdarstellung in den Medien“.

5 In ihrer 1997 erschienenen Dissertation setzte sich Sabine Gerasch mit den „ZeitZeichen“ auseinander: Sie untersucht in ihrer Studie jedoch mit vornehmlich quantitativen Methoden die Arbeitsabläufe und thematischen Schwerpunkte bei „ZeitZeichen“ und weniger die Darstellungsstrategien der Sendereihe, siehe Sabine Gerasch: Geschichte vom Band. Die Sendereihe „ZeitZeichen“ des Westdeutschen Rundfunks. Berlin und New York 1997 (Gerasch 1997). Erst in jüngster Vergangenheit erschien mit Melanie Fritscher-Fehrs Dissertation zur Geschichtsdarstellung im Schulfunk von 1945-1963 eine Untersuchung, welche die Arbeit an dem Forschungsfeld wieder aufnahm, siehe Melanie Fritscher-Fehr: Demokratie im Ohr. Das Radio als geschichtskultureller Akteur in Westdeutschland 1945-1963. Bielefeld 2019.

6 Die Quellen zu den Sendungen sind einerseits aus dem WDR-Archiv in Köln stammende Manuskripte, andererseits Audioaufnahmen, die aus dem Nachlass des „ZeitZeichen“-Gründers Wolf Dieter Ruppel stammen, der dem Heidelberger Lehrstuhl für Zeitgeschichte zugänglich ist.

Von besonderem Interesse ist dabei, welchen Einfluss die verschiedenen Darstellungsstrategien auf die (teilweise implizite) Deutung des Ereignisses Mauerfall haben.

Um sich einer Antwort auf diese Fragestellung annähern zu können, wird in einem ersten Schritt die Methode mit Elementen aus Erzähltheorien und der sogenannten historischen Medienanalyse konzeptualisiert (I). Daran schließen sich Überlegungen zu der Arbeitsweise der Redaktion und dem medialen Umfeld an, in dem die Sendungen produziert wurden (II). Hiernach wird die entwickelte Methode auf die Sendungen angewendet (III.). Zuletzt stehen Überlegungen, wie sich die hier skizzierte Methode in der künftigen Forschung zur Geschichtsdarstellung im Radio anwenden ließe (IV.).

I. Geschichtsradiosendungen als auditive Erzählmontagen

Bevor die Geschichtsdarstellungsstrategien der Sendungen betrachtet werden, muss ihr Entstehungskontext analysiert werden. Dabei wird hier auf die von Andrea Brockmann entwickelte historische Medienanalyse zurückgegriffen. Gefragt wird nach den institutionellen Rahmenbedingungen, also nach dem Sendeformat, der Arbeitsweise und dem Selbstverständnis der Redaktion, gesetzlichen Vorgaben, der Beziehung zu anderen Medien sowie zum soziokulturellen Kontext der Autoren.⁷

Im Anschluss werden die Sendungen als Erzählungen verstanden und untersucht. Die Erzählung ist dabei nicht nur als Vermittlungsform, sondern als „grundlegender Akt der Wissens- und Wirklichkeitskonstruktion“ zu verstehen.⁸ Der Medienhistoriker Martin Stallmann legte dar, dass dies insbesondere für erzählende Darstellungen in Massenmedien gilt, da diese für viele ihrer Rezipienten ein „Instrument der Welterklärung“ sind.⁹ Mit dem Verständnis der Geschichtsradiosendungen als auditive Erzählmontagen sollen die erzählerischen Mechanismen der medialen „Wirklichkeitskonstruktion“ bei „Zeit-Zeichen“ in den Blick genommen werden.¹⁰

In einem ersten Analyseschritt soll der Erzählinhalt und damit eine Handlungsstruktur herausgearbeitet werden: Es gilt zu untersuchen, welche Ereignisse die Handlung bilden, was die erzählte Zeit der Handlung ist (also die in der Erzählung behandelte Zeitspanne), in welchem Erzählraum sich die Handlung ereignet, welche Figuren in ihr auftreten und aus wessen Perspektive die Ereignisse beleuchtet werden – kurz: das „Was?“ der Erzählung¹¹ Damit sind tragende erzählerische Handlungselemente identifiziert.

.....
7 Vgl. Andrea Brockmann: Erinnerungsarbeit im Fernsehen. Das Beispiel des 17. Juni 1953. Köln 2006 (Brockmann 2006), S. 106-109, 121.

8 Vgl. Jan Eckel: Der Sinn der Erzählung. Die narratologische Diskussion in der Geschichtswissenschaft und das Beispiel der Weimargeschichtsschreibung (Eckel 2007). In: Thomas Etzlmüller und Jan Eckel (Hrsg.): Neue Zugänge zur Geschichte der Geschichtswissenschaft. Göttingen 2007, S. 201-230, hier S. 201. Siehe auch Volker Depkat: Plädoyer für eine kommunikationspragmatische Erneuerung der Quellenkunde (Depkat 2010). In: Patrick Merziger, Rudolf Stöber und Esther-Beate Körber (Hrsg.): Geschichte, Öffentlichkeit, Kommunikation. Festschrift für Bernd Sösemann zum 65. Geburtstag. Stuttgart 2010, S. 205-223, hier S. 212-216.

9 Vgl. Martin Stallmann: Die Erfindung von "1968". Der studentische Protest im bundesdeutschen Fernsehen 1977-1998. Göttingen 2017, S. 25f.

10 So legte Eckel überzeugend dar, dass Historiker mit narratologischen Textanalysen Geschichtsdeutungen herausarbeiten können, die sich bei einfacher Betrachtung „inhaltlicher Positionen oder expliziten Bewertungen“ nicht ergäben, vgl. Eckel 2007, S. 226.

11 Erzähltheorien unterscheiden üblicherweise zwischen dem Erzählinhalt (Was?) und der Erzählweise (Wie?). Bei der Frage nach dem Erzählinhalt steht vor allem die Handlung im Blickpunkt. Die kleinste Einheit der Handlung bildet das Ereignis. Die chronologische Verknüpfung mehrerer Ereignisse bildet ein Geschehen. Mehrere Geschehen, die chronologisch und kausal miteinander verknüpft sind, bilden dann eine Handlung der Erzählung, vgl. Matias Martínez und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München 2016 (Martínez/Scheffel 2016), S. 27f. Einen ausführlichen Überblick über die Operationalisierung des „Wie?“ der Erzählung geben die Autoren auf S. 29-89.

In einem zweiten Schritt beleuchtet die Methode die Erzählweise, also Strategien, mit denen die Handlungselemente akustisch zu einem erzählerischen Zusammenhang montiert werden. Dabei verfolgen die Journalist/innen übergeordnete Erzählfunktionen (Unterhaltung, Bildung, Kommentar, etc.), die sie mit ihren Beiträgen erfüllen möchten. Bei „ZeitZeichen“ kommen dafür historische Originaltöne (im Folgenden: O-Töne), zeitgenössische O-Töne von Wissenschaftler/-innen und Zeitzeug/-innen sowie eingesprochene Autorentexte, aber auch Geräusche und Musik zum Einsatz. Die Autor/innen konstruieren mit diesen Elementen eine auditive Erzählmontage: eine planvoll hergestellte linearisierte Anordnung dieser heterogenen Einzelemente. Eine herausragende Bedeutung kommt dabei der Verwendung des historischen O-Tons zu, da er beglaubigend für den dargestellten Inhalt wirkt. Das Publikum befindet sich mit ihm in einer „asymmetrischen Kommunikationssituation“, die ihm noch mehr als bei Fernsehbildern suggeriert, Geschichte direkt zu erleben.¹² Die O-Töne können ebenso wie Musik und Geräusche in einer Sendung mehrere Funktionen einnehmen: Sie können vom Autor als Belege, zur Präzisierung oder Illustration einer von ihm getätigten Aussage herangezogen werden.¹³

Aus der wechselnden Betrachtung der Handlungsstruktur einerseits und den verbindenden auditiven Elementen zwischen den Handlungskomponenten andererseits werden Darstellungsstrategien ersichtlich, die auf ihre Betonungen und (impliziten) Geschichtsdeutungen hin untersucht werden können. Anders gesagt: Durch die Einzelanalyse und Inbezugsetzung von *Erzählinhalt*, *Erzählweise* und *Erzählfunktion* werden Geschichtsraudiosendungen als *auditive Erzählmontagen* untersuchbar.

II. Institutionelle Rahmenbedingungen und redaktionelle Vorgaben

Wolf Dieter Ruppel, der geistige Vater und bis 1999 Chefredakteur der Sendereihe, rief die WDR-„ZeitZeichen“ 1972 ins Leben. Noch heute sendet „ZeitZeichen“ anlässlich historischer Stichtage fünfzehnminütige Beiträge.¹⁴ Zum Selbstverständnis der Sendung heißt es in einer Pressemitteilung vom 4. April 1992 zum 20-jährigen Jubiläum: „Geschichte erfahrbar machen, das Geschichtsbewußtsein fördern, um das Gegenwartsbewußtsein zu schärfen, Bedingungen für historische Vorgänge beschreiben, von den Lebensumständen früherer Generationen berichten, die Faszination Geschichte spürbar machen. ‚ZeitZeichen‘ – eine Sendereihe gegen die Vergeßlichkeit.“¹⁵

Die Redaktion betont hier mehrere Ziele. Zum einen möchte sie historisch und politisch für die Gegenwart bilden. Zum anderen möchte die Reihe Geschichte anschaulich darstellen. Damit verortet sie sich im Spannungsfeld von Information und Unterhaltung als mögliche Erzählfunktionen. Sie möchte so einen landesgesetzlich festgeschriebenen Programmauftrag erfüllen. Erwuchs dem öffentlich-rechtlichen Radio im Allgemeinen mit dem Aufkommen privater Sender in den 1980er Jahren schon eine Konkurrenz, so verschärfte sich die Konkurrenzsituation für „ZeitZeichen“ im Besonderen noch einmal

.....
12 Vgl. Daniel Morat und Thomas Blanck: Geschichte hören. Zum quellenkritischen Umgang mit historischen Tondokumenten. In: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 66 (2015), S. 703-726, hier S. 713.

13 Vgl. Gerasch 1997, S. 111 f.

14 Dabei ist die Themenvariation der Sendereihe vielfältig: „Lebensgeschichten, Gründungen, Wendepunkte der Menschheitsentwicklungen, Gesetzesverkündungen, Erfindungen“ werden genauso thematisiert wie „Uraufführungen, Entdeckungen, Katastrophen, Rekorde, Beginn oder Ende von Kriegen, Friedensschlüsse“, Pressemitteilung des WDR zum 20-jährigen Jubiläum der Sendereihe im Jahr 1992, zitiert nach Gerasch 1997, S. 89.

15 Zitiert nach Gerasch 1997, S. 90.

in den 1990er Jahren, als das Fernsehen die Geschichte als Thema erfolgreich für sich vereinnahmte.¹⁶

Wie die zugänglichen Quellen zeigen, war die Redaktionsarbeit 1999 – zum Ende der Ära Ruppel und zugleich während der hier analysierten Sendereihe zum zehnten Jubiläum des Mauerfalls – wie folgt strukturiert: Auf wöchentlich stattfindenden Konferenzen beriet die vierköpfige Redaktion über Themen, die sieben Wochen später gesendet werden sollten. Dabei informierten sich die Redakteure im Vorfeld darüber, welche Ereignisse sich an den Sendeterminen jäherten.¹⁷ Weitere Informationen über die Arbeitsweise der Redaktion können wir Sabine Geraschs Studie entnehmen, die sich damit allerdings auf einen früheren Zeitraum bezieht.¹⁸ Ihr zufolge legte die Redaktion in den Sitzungen ihre Themen nach Materialangebot, thematischen Erwägungen und nicht zuletzt nach der Konkurrenzsituation zu anderen Medien fest. Der wichtigste Faktor sei aber die Autorenverfügbarkeit gewesen: Die Redaktion habe aus einem Pool von etwa 160 Autoren nach den Kriterien von Spezialisierung und Verfügbarkeit eine/n Verfasser/in für das jeweilige Thema ausgewählt. Bei den Autor/innen handelte es sich vornehmlich um Journalist/innen. Nur wenige Wissenschaftler/innen schrieben für die „ZeitZeichen“. Den Autor/innen kam bei den „ZeitZeichen“ eine herausragende Rolle zu: Während das der Sendung zugeteilte Redaktionsmitglied dafür verantwortlich war, O-Töne zu sammeln und diese der/dem Autor/in zur Verfügung zu stellen¹⁹, sollte diese/r das Sendungsskript ausformulieren und dramaturgisch gestalten – der/die Autor/in war demnach „Textgestalter, Arrangeur und Sprecher“ in Personalunion.²⁰ Die Autor/innen waren in der Sendungsgestaltung relativ frei.²¹

Doch die Redaktion setzte den Autor/innen auch verbindliche Vorgaben, wie bei der Betrachtung des zehnjährigen Mauerfall-Jubiläums deutlich wird. Dieses Jubiläum nahm auch bei „ZeitZeichen“ eine herausragende Stellung ein: Die Redaktion widmete dem Mauerfall eine ganze Themenwoche und nicht wie üblich eine einzige Sendung. Bereits 1994 war der Mauerfall Thema einer ganzen Sendewoche gewesen. Für diese ist ein Redaktionsprotokoll überliefert.²² Bei der Ausarbeitung der Sendereihe von 1999 scheinen sich die Verantwortlichen an der 1994er-Reihe orientiert zu haben: Die Titel der Sendungen sind identisch, die sehr groben Vorgaben der Redaktion scheinen auch bei

.....
16 Siehe hierzu Walter Hömberg: Die Aktualität der Vergangenheit. Konturen des Geschichtsjournalismus. In: Arnold/Hömberg/Kinnebrock 2010, S. 15-31, hier S. 23f..

17 Bis in die 1990er Jahre verwendeten sie dafür ein Zettelkastensystem mit über 1,2 Millionen Einträgen. Dieses Zettelkastensystem ist Teil des Nachlasses von Wolf Dieter Ruppel, der dem Heidelberger Lehrstuhl für Zeitgeschichte zugänglich ist.

18 Vgl. Gerasch 1997, S. 112ff.

19 Zu Beginn der Sendereihe trug die Redaktion vor allem O-Töne aus dem WDR-Schallarchiv zusammen, später griff sie auch auf den Bestand des Deutschen Rundfunkarchivs in Frankfurt und des WDR-Fernseharchivs zurück, vgl. Gerasch 1997, S. 111.

20 Vgl. Karin Strupp: ZeitZeichen - Eine WDR-Hörfunkreihe zur Geschichte (Strupp 1989). In Ulrich Kröll (Hrsg.): Massenmedien und Geschichte. Presse, Rundfunk und Fernsehen als Geschichtsvermittler, Münster 1989, S. 129-157, hier S. 131-139.

21 Ruppel bezeichnete die Autoren einmal als „Vertrauenspersonen“ der Redaktion, weil die Redaktion erst kurz vor der Produktion (also wenige Tage vor dem Sendungstermin, wenn es für größere Änderungen bereits zu spät ist) die Manuskripte Korrektur lese, vgl. Wolf-Dieter Ruppel: Geschichte im Hörfunk – Die Sendereihe „ZeitZeichen“. In: Klaus Fießmann, Heinrich Theodor Grütter und Jörn Rüsen (Hrsg.): Historische Faszination. Geschichtskultur heute, Köln 1994, S. 209-236, hier S. 218.

22 Vgl. Gerasch 1997, S. 593. Insgesamt ist die Überlieferung von Redaktionsprotokollen bei „ZeitZeichen“ ein Quellenproblem. Petra Witting-Nöthen, Chefarchivarin des WDR-Archivs in Köln, wies in einem Gespräch darauf hin, dass die Redaktionsprotokolle bei „ZeitZeichen“ nicht archiviert würden. Auch im Ruppel-Nachlass sind derartige Quellen nicht überliefert.

der Gestaltung der Sendereihe von 1999 gegolten zu haben. Insofern kann die Hinzuziehung des Protokolls und der Vergleich der beiden Sendereien näheren Aufschluss über die Arbeitsweise der Redaktion geben.

Ingeborg Gerlach war 1999 wie 1994 die verantwortliche Redakteurin für die Sendewoche. Bei der Redaktionskonferenz 1994 merkte sie an, dass man sich mit dem Thema in einer großen Konkurrenzsituation mit anderen Medien befinde: Die Autoren sollten sich deswegen von der „Chronistenpflicht“ befreit sehen – das würden „andere übernehmen.“ Ihr war vor allem eine ausgewogene Darstellung der Ereignisse aus der Sicht von „Ossis“ und „Wessis“ wichtig.²³ Diesen redaktionellen Vorgaben von 1994 spüren die Analysen der jeweiligen Sendung der 1999er-Reihe im Folgenden ebenfalls nach – und lassen sich dort auch wiedererkennen.

III. Erzählungen vom Mauerfall 1989

„Der Ostblock zerbricht“

Die erste Sendung „Der Ostblock zerbricht“ gestaltete die in der DDR aufgewachsene Radiojournalistin Ulrike Bieritz, die nach dem Ende der DDR beim neugegründeten Ostdeutschen Rundfunk Brandenburg (ORB) arbeitete und zum Zeitpunkt der Produktion Mitarbeiterin beim WDR-Hauptstadtstudio war. Bieritz blickt in ihrer Sendung weit in die Vergangenheit zurück: Die erzählte Zeit reicht hier vom 17. Juni 1953 bis zum 9. November 1989 und dem Ende des Ostblocks. Die Handlungsstruktur der Sendung thematisiert in dieser Zeit die Volksaufstände in der DDR 1953, in Ungarn 1956 und Prag 1968 ebenso wie die KSZE-Schlussakte und die Anerkennung der freien Gewerkschaft Solidarność in Polen. Den Abschluss bildet dann die Politik Gorbatschows unter den Stichworten Glasnost und Perestroika. Den erzählten Raum bildet der gesamte Ostblock. Mit Werner Schulz, Michael Brie und Marianne Birthler kommen in der Sendung vor allem ehemalige Bürgerrechtler/innen und Reformier/innen aus der DDR in zeitgenössischen O-Tönen zu Wort. Der gesamte Beitrag ist aus der Sicht dieser Personengruppe geschrieben. Die Aussagen der Reformier/innen werden durch historische O-Töne von Politikern ergänzt: Der kurzzeitige SED-Generalsekretär und Staatsratsvorsitzende der DDR Egon Krenz und SED-Plankommissar Gerhard Schürer kommen ebenso zu Wort wie US-Präsident Ronald Reagan und Bundeskanzler Helmut Kohl. Die behandelten Themen decken sich mit dem Themenraster, das auch das Redaktionsprotokoll für die 1994er-Reihe für die Auftaktsendung der Serie vorsah: „Gorbatschow und Perestroika, Prag und Republikflucht, DDR und Stimmung (Wünsche, Vermutungen).“²⁴ In beiden Fällen stand also die Vorgeschichte des 9. November 1989 im Fokus.

Die Sendung weist vor allem Darstellungsstrategien eines essayistischen Beitrags auf: Einer überspitzt formulierten These („Das Ende der DDR begann mit dem Bau der Mauer.“) folgt hier eine sehr ausführliche Kontextualisierung der politischen Lage in der DDR bis 1989. Dabei nutzt Bieritz in ihrem Beitrag historische und zeitgenössische O-Töne überwiegend als Belege oder Präzisierungen für ihre Aussagen. So wird beispielsweise Michael Brie, ein ehemaliger Reformier in der SED und 1999 Geschäftsführer der Rosa-Luxemburg-Stiftung, als Beleg für die von Bieritz geschilderte Ausgangskonstellation eingesetzt: „Die SED war eine von der KPDSU abhängige Partei und zugleich in der

.....
23 Vgl. Gerasch 1997, S. 592-598.

24 Zitiert nach Gerasch 1997, S. 595f.

Konfrontation mit der Bundesrepublik, mit Westdeutschland“. Die beiden historischen Abhängigkeiten – wirtschaftlich von der BRD und gleichzeitig politisch von der Sowjetunion – wendet Bieritz in zwei narrative „Pole“, zwischen denen, so ihre Erzählstrategie, sich die DDR aufgerieben habe. Diese Erzählpole dienen der chronologisch aufgebauten Handlung als roter Faden.

Die Handlung ist vor allem eine informationsreiche Argumentationsführung. Weitreichende Kontextualisierungen wechseln sich mit O-Tönen ab. In der Handlung entwickelt Bieritz eine kausale Abfolge historischer Ereignisse, die immer auf die oben skizzierten Erzählpole zurückgeführt werden. So verknüpft sie etwa den Aufstand vom 17. Juli 1953 mit dem Prager Frühling 1968, um ihre Einschätzung zu einer lang zurückreichenden Unzufriedenheit der DDR-Bevölkerung mit dem SED-Regime durch einen O-Ton von Werner Schulz belegen zu können. Dieser beschreibt „[...] eine Situation [die Demonstrationen in Prag, T.S.], wo man sich gewünscht hat, so könnte es bei uns sein – das wird überschwappen.“ 1970 sei dann die DDR-Führungsriege in die Kritik des „großen Bruders“ Sowjetunion geraten. Der neue Generalsekretär Erich Honecker habe sich bemüht, die Unzufriedenheit der Bevölkerung angesichts des negativ ausfallenden wirtschaftlichen Vergleichs mit der Bundesrepublik – dem anderen Erzählpole – einzudämmen, indem er die Versorgungslage verbesserte. Honeckers Politik, mit Enteignungen „soziale Wohltaten“ möglich zu machen, bewertet Bieritz dabei als „so einfach wie falsch.“

Das Geschehen der wirtschaftlichen Misere wird dann in ein Kausalverhältnis zum Erstarken von Bürgerrechtsbewegungen in den 1970er Jahren gesetzt: Weil die DDR bei westlichen Banken hoch verschuldet war, habe sie mit dem Unterschreiben der KSZE-Schlussakte und der Garantie von Grundrechten Zugeständnisse an den Westen machen müssen, die in der Praxis nicht einklagbar waren. Dies wiederum habe zu einem Erstarken der Opposition geführt. Bieritz bringt dann zwei weitere Geschehen ins Spiel, die ihre Handlung vorantreiben und die sie für das Erstarken der Bürgerrechtsbewegung in der DDR verantwortlich macht. Zum einen die Zulassung der freien Gewerkschaft *Solidarność* in Polen. Zum anderen nennt die Autorin die „Glasnost und Perestroika“-Politik von Michail Gorbatschow. Die Bürgerrechtsbewegung habe den neuen Politikkurs der Sowjetunion „begeistert aufgenommen.“ Hier scheint wieder genau das Schema durch, das bereits für die 1994er-Reihe entwickelt worden war.

Bieritz fasst anschließend die Entwicklungen ihrer Geschichte in ihren „Erzählpolen“ zusammen. Die DDR habe sich zu ihrem Selbsterhalt vom Westen und den östlichen Verbündeten gleichermaßen abschotten wollen, wozu es „zu spät“ gewesen sei. Die Entwicklungen schildert die Autorin im Zeitraffer als Konsequenzen des zuvor Dargelegten: Die Ausreisewelle nahm zu, weil sich die DDR-Bürger nicht mehr einschüchtern ließen; Ungarn öffnete seine Grenzen; die Sowjetunion blieb bei ihrem nicht-interventionistischen Kurs. Nur gegen Ende wird das Bezugsdatum der Sendung einmal erwähnt. Der Untergang der DDR erscheint durch die geraffte Erzählung als logische Konsequenz: „Am 18. Oktober erklärt Honecker seinen Rücktritt – am 9. November 1989 fällt die Mauer. Das Ende der DDR – das Ende des gesamten Ostblocks ist besiegt.“

Da sie am Anfang der Themenwoche steht, hat Bieritz augenscheinlich die Erzählfunktion, die Hörer mit historischen Kontexten vertraut zu machen, die zum Mauerfall führten. Dabei entwickelt die Autorin mit ihrer Zuspitzung auf ihre beiden Erzählpole das Narrativ

des Mauerfalls als ein quasi-fatalistisches Ereignis, um möglichst viele Informationen in ihrem Beitrag zu bündeln. Die in der Handlung verknüpften Geschehen erscheinen dabei lediglich als Katalysatoren und Belege dieser Konstellation.

„Fall der Mauer“

„Fall der Mauer“ ist der Titel der dritten Themenwochensendung, die sich damit als einzige auf den Stichtag des 9. Novembers bezieht. Heide Schwochow, die in der DDR aufwuchs und dort bis 1989 als Journalistin für den ostdeutschen Rundfunk arbeitete, schrieb die Sendung gemeinsam mit Ulrich Leidholt. Leidholt war Redakteur beim WDR und 1989 Zeitzeuge beim Fall der Mauer in Ostberlin.²⁵ Die Folge wurde bereits 1994 gesendet; eine Analyse des Stücks findet sich schon bei Gerasch.²⁶

Bei der Sendung handelt es sich um eine Collage, die sich ausschließlich aus historischen O-Tönen zusammensetzt. Politiker/innen kommen ebenso zu Wort wie Journalist/innen, Intellektuelle und „einfache“ Leute auf den Straßen Berlins. So wird ein vielfältiges Panorama von akustischen Eindrücken erzeugt, die die Hörer/innen, denen die O-Töne noch im Ohr sind, die Geschehnisse am 09. November 1989 nacherleben lassen sollen. Die O-Töne werden dabei immer wieder von Musik begleitet und unterbrochen. Sie sind zum überwiegenden Teil in ihrer chronologischen Folge vom 9. November 1989, welcher die erzählte Zeit bildet, angeordnet.²⁷ Der Erzählraum der Sendung ist die Stadt Berlin.

Der Beitrag weist insgesamt eher eine Darstellungsform auf, die dem Infotainment²⁸ zuzuordnen sind: Das zeigt sich an dem schnellen Wechsel der Inhalte einerseits und der hohen Emotionalisierung in der Sendung andererseits. Die Autor/innen geben dabei keinerlei Kontextualisierung zu den verwendeten O-Tönen. Das Publikum muss sich den Sinn der O-Ton-Verknüpfung selbst erschließen. Die O-Töne werden hier eingesetzt, um bei dem Publikum Erinnerungsprozesse in Gang zu setzen oder es die Atmosphäre des Ereignisses nachempfinden zu lassen. Dies zeigt sich nicht zuletzt daran, dass die Autor/innen auch historische O-Töne benutzten, die gar nicht vom 9. November 1989 stammten, wenn sie ihnen passend erschienen. So wird gleich zu Beginn des Beitrags nach lauter werdenden „Die Mauer muss weg!“-Rufen, Norbert Blüm, 1989 Bundesarbeitsminister, im historischen O-Ton zitiert: „Wer diese Nacht verschläft, ist ein historischer Penner.“ Bemerkenswert ist, dass Blüm diesen Satz nicht in Bezug auf den 9. November 1989 äußerte, sondern etwa ein Jahr später, in der Nacht zum Tag der deutschen Einheit am 3. Oktober 1990. Die Autor/innen wollten hier offenbar dennoch nicht auf das Pathos in Blüms Worten verzichten.

Das Publikum wird zu Beginn der Sendung in einem nur sieben Sekunden langen O-Ton in die Pressekonferenz mit Günther Schabowski zurückversetzt, ein Journalist fragt: „Herr Schabowski, was wird mit der Berliner Mauer?“ Schabowski antwortet darauf nur

.....

²⁵ Vgl. Gerasch 1997, S. 594.

²⁶ Vgl. Gerasch 1997, S. 620ff.

²⁷ Die Redaktion sah auf ihrem Arbeitstreffen 1994 vor, dass in der Sendung ausschließlich die Geschehnisse vom 9. November 1989 thematisiert werden sollten, vgl. Gerasch 1997, S. 620.

²⁸ Unter dem Begriff Infotainment (Komposition aus Information und Entertainment) werden Medienprodukte gefasst, bei denen inhaltliche sowie formale Merkmale von Informations- und Unterhaltungsformaten kombiniert werden. Typische Darstellungsformen dieses Formats sind Personalisierung, Dramatisierung und ein schneller Wechsel der Inhalte. Infotainment-Beiträgen wird von Seiten der Wissenschaft häufig unterstellt, dass sie komplexe Inhalte zu Gunsten journalistischer Erwägungen (Förderung von Verständlichkeit, Zuspitzung) boulevardisieren und/oder verkürzt darstellen, vgl. Gerhard Vowe: Art. „Infotainment“. In: Günter Bentele, Hans-Bernd Brosius und Otfried Jarren (Hrsg.): Lexikon Kommunikations- und Medienwissenschaft. Wiesbaden 2013, S. 125f.

mit einem verhaltenen „Ja...“. Die Autor/innen geben dann die Antwort selbst mit einem eingespielten Musikstück: Das Publikum vernimmt Beethovens 9. Sinfonie mit „Freude, schöner Götterfunken“; nun mit dem Text „Freiheit, schöner Götterfunken.“ Damit wird Bezug genommen auf die umgedichtete Fassung von Leonard Bernstein, die einen Monat nach dem Mauerfall in einem Ostberliner Konzerthaus am Gendarmenmarkt aufgeführt wurde.²⁹ Die Verwendung der Europa-Hymne verweist auch auf die durch den Mauerfall intensivierte europäische Integration, die mit den Maastrichter Verträgen 1992 ihren vorläufigen Höhepunkt gefunden hatte.

Es folgt eine Reihe von historischen O-Tönen, die sich als Reaktionen auf die Grenzöffnung zusammenfassen lassen. Umrahmt von Beethovens 9. Symphonie lassen die Autor/innen Stephan Heym „Es ist, als habe einer die Fenster aufgestoßen“ sagen. Hier wies Gerasch zu Recht darauf hin, dass Heym diesen Satz nicht am 9. November, sondern am 4. November bei der Montagsdemonstration in Berlin sagte.³⁰ Die Autor/innen bringen ihn aus kompositorischen Erwägungen – historisch ungenau – als Metapher mit dem Mauerfall in Verbindung. Darauf folgen historische O-Töne von Ostdeutschen auf den Straßen. Mit dem Berliner Akzent der Sprechenden, ihren Stimmlagen und mit Geräuschen, wie etwa einem weinenden Schluchzen, wird hier vor allem ein emotionales Stimmungsbild vermittelt.³¹ Auf diese Weise betont der Beitrag im Gegensatz zu „Der Ostblock zerbricht“ gerade die Unsicherheit und Überraschung der Zeitgenossinnen und Zeitgenossen, die nicht mit dem Mauerfall gerechnet haben.

Der Beitrag zeichnet aber dennoch kein ausschließlich nostalgisches Bild vom Mauerfall. Mit zwei Ereignissen wird darauf hingewiesen, dass längst nicht jede/r Ostdeutsche die Wiedervereinigung mit dem Westen wollte: In einer Sequenz kommt mit Friedrich Schorlemmer ein Bürgerrechtler zu Wort, der pars pro toto eine Haltung vieler DDR-Intellektueller ausspricht: „Im Herbst 1989 sind wir auferstanden aus Ruinen und der Zukunft neu zugewandt! Und bald werden wir dieses Lied auch wieder singen!“ Mit dem O-Ton wollten die Autor/innen eine Ansicht von DDR-Bürger/innen beleuchten, die den Protesten gegen das SED-Regime zwar zustimmten, die aber für Reformen innerhalb der DDR waren und nicht für das Ende des DDR-Staats. Auch hier ist der historische O-Ton nicht vom 9. November 1989, sondern abermals von der Leipziger Montagsdemonstration vom 4. November 1989.³²

Das zweite Ereignis ist eine Kundgebung am Schöneberger Rathaus am 10. November 1989, wobei das Publikum in dem Glauben gelassen wird, dass die Kundgebung noch am 9. November 1989 stattfand. So wird das Ereignis durch den O-Ton eines Nachrichtensprechers eingeleitet: „In der Dämmerung des Abends in Berlin bahnt sich eine der größten Freiheitskundgebungen an, die Berlin seit langem erlebt hat.“ Bundesaußenminister Hans Dietrich Genscher, Altkanzler Willy Brandt und Kanzler Helmut Kohl kommen zu Wort. Auffällig ist, wie Gerasch bereits zeigt, dass bei Brandts O-Ton nicht sein

.....
29 Vgl. Matthias Sträßner: Wer D singt, muss auch E singen, Deutschlandfunk vom 31.12.2006. URL: https://www.deutschlandfunk.de/wer-d-singt-muss-auch-e-singen.911.de.html?dram:article_id=128010 (zuletzt abgerufen am 06.08.2019).

30 Vgl. Gerasch 1997, S. 622f.

31 So steht wörtlich im Sendemanuskript „Ick hab meine Verwandtschaft angerufen, meine Freunde angerufen. Die erwarten mich jetzt drüben. Ick bin Mitternacht uffjestanden, Dit ist so ergreifend, ick kann ja nicht ... Also, ick bin fertig. (Sie weint. Von hinten:) Mach Mari, daß de rüberkommst.“, Schwowchow/Leidholdt 1999

32 Vgl. Gerasch 1997, S. 622f.

berühmter Satz „Wir sind jetzt in der Situation, wo wieder zusammenwächst, was zusammengehört“, zitiert wird, mit dem er sich ausdrücklich für die deutsche Einheit aussprach; auch Helmut Kohl als „Kanzler der Einheit“ wird denkbar schlecht präsentiert.³³ Während Brandt und Genscher frei sprechen können und ihre O-Töne so geschnitten sind, dass sie einen Dialog zu führen scheinen, ist die Ankündigung eines nicht genannten Moderators, dass Kohl nun sprechen werde, von Pfiffen und Buh-Rufen begleitet. Die Pfiffe halten auch bei Kohls Rede weiter an. Die Rede wird dann mit einer wohl von den Politikern gemeinsam gesungenen bundesdeutschen Nationalhymne überblendet, die das Publikum weiter auspfeift. Damit wird auf eine im zeitgenössischen Ostdeutschland verbreitete Unzufriedenheit mit dem Einigungsprozess angespielt, die ein Leitthema der Sendung „Ein Volk?“ ist.

„Ein Volk?“

Die sechste Sendung der Themenwoche stellt die Frage „Ein Volk?“ und thematisiert das Zusammenleben von Ost- und Westdeutschen nach dem Mauerfall. Die Sendung wurde ebenfalls von Heide Schwochow geschrieben. Die erzählte Zeit von Schwochows Beitrag berührt nicht einmal das Jahr 1989, sondern liegt im Jahr 1999. Der Erzählraum der Handlungsstruktur ist zunächst Leipzig, im Verlauf der Sendung wird er auf Gesamtdeutschland ausgeweitet. Der Hörer vernimmt O-Töne von zwei Studentinnen, wobei eine aus West- und die andere aus Ostdeutschland stammt. Zu hören sind außerdem der Politikwissenschaftler Rolf Reißig und der Journalist Christoph Diekmann, die beide in der DDR aufgewachsen sind und die Frage „ein Volk?“ diskutieren. Schwochow erzählt ihren Beitrag so aus ostdeutscher Perspektive.

Der Aufbau der Sendung entspricht einem typischen feuilletonistischen Magazinbeitrag.³⁴ Schwochow beginnt mit widerstreitenden Antworten einer Straßenumfrage, ob die Deutschen nun ein Volk seien. Mit einem Sprechertext wird dann eine Passage aus Friedrich Hölderlins Roman „Hyperion“ (1798) zitiert: „Ich kann kein Volk mir denken, das zerrissener wäre als die Deutschen.“ Das Zitat, mit dem Hölderlin die Vielstaatenwelt im Heiligen Römischen Reich deutscher Nation im ausgehenden 18. Jahrhundert beschrieb, wird hier aus seinem ursprünglichen historischen Kontext gerissen und von Schwochow eingesetzt, um zur titelgebenden Frage der Sendung im Autorentext überzuleiten: „Sind wir jetzt ein Volk? Die aus dem Osten und die aus dem Westen?“

Der Frage geht die Autorin zunächst mit einer Geschichte über zwei Studentinnen nach, die unmittelbar nach dem Fall der Mauer 1989 in Leipzig eine gemeinsame Wohnung nahmen. In dieser repräsentiert die aus Ostberlin stammende Tanja die ostdeutsche Seite, während die im Westen aufgewachsene Stephanie die westdeutsche Perspektive einnimmt. Schwochow arbeitet Mentalitätsunterschiede zwischen Ost und West heraus, in dem sie die beiden Studentinnen in abwechselnder Perspektive die Geschichte ihres Zusammenlebens erzählen lässt. So überlässt beispielsweise Tanja Stefanie das

.....

³³ Vgl. Gerasch 1997, S. 623f.

³⁴ Stefan Lüddemann nennt beispielsweise für die von ihm als „kulturjournalistische Magazingeschichte“ bezeichneten Darstellungsform folgenden idealtypischen Aufbau: Einem Einstieg mit einer Szene oder einer These folgte eine Kontextualisierung, woran sich die eigentliche Geschichte in einem Wechsel von Handlung, bzw. Stimmen mit Kontextualisierung anschließt. Der Handlung folgt dann idealtypisch eine Diskussion mit Expertenstimmen, die in einem abschließenden Plädoyer mündet. Dabei werden verschiedene Standpunkte gegenübergestellt und der Autor/die Autorin gibt eine explizite Bewertung des Themas ab, von der er/sie seine/ihre Rezipient/innen überzeugen möchte, vgl. Stefan Lüddemann: Kulturjournalismus: Medien, Themen, Praktiken, Wiesbaden 2015, S. 122-128.

bessere Zimmer in der gemeinsamen Wohnung, was Stefanie als „Aufopferungsbedürfnis“ ihrer Mitbewohnerin interpretiert. Dieser ostdeutschen Gemeinsinnorientierung stellt Stefanie einen westdeutschen Individualismus gegenüber. In ihrem „Gespräch“ wird noch ein weiterer Mentalitätsunterschied offenbar. „Diese Ostidentität oder dieses Ostdeutsche denkt viel mehr über das Deutsche an sich nach als der Westdeutsche“, gibt Tanja zu Protokoll. Diese gegenseitige Zuschreibung entgegenstehender Eigenschaften ist typisch für die geschichtsjournalistische Berichterstattung rund um das Jubiläum von 1999.³⁵ Die Personalisierung in dieser kurzen Geschichte schafft Identifikationspotenziale für das Publikum und soll die geschilderten Unterschiede anschaulich vermitteln.

Schwochow springt anschließend in eine abendliche Szene in einem Leipziger Studentenkeller, die sie im Autorentext schildert. Studierende unterhalten sich gelassen über Alltäglichkeiten, bis das Gespräch auf die DDR als „Unrechtsstaat“ und „totalitäres System“ kommt. „Wir lassen uns unsere Kindheit von Euch nicht nehmen!“, echauffieren sich die „Jugendlichen Ost“. Die Szene verallgemeinert Schwochow dann mit Kontextwissen: „75 Prozent der Ostdeutschen empfinden sich als Bürger Zweiter Klasse“, referiert die Autorin. Die größte Kränkung der Ostdeutschen sei die „Abwertung ihrer Lebensgeschichte in der DDR“, so Schwochows These. Mit einem O-Ton von Rolf Reißig spitzt sie diese zu: „Wir haben also schon, kulturell, mental, gesellschaftlich, eine gesplante Bundesrepublik entlang der Ost-West-Achse.“

Im weiteren Verlauf der Argumentation legt Schwochow dar, wie es zu der Spaltung kam. Mit einem O-Ton von Christoph Diekmann werden zunächst die unterschiedlichen Erwartungshaltungen von Ost und West nach dem Mauerfall gegenübergestellt. Diekmann spricht hier von einer Ungleichzeitigkeit: Die DDR-Bevölkerung hatte nationalstaatliche Wünsche, jedoch war Westdeutschland längst „post-national“ – der in dem „Studentinnengespräch“ herausgearbeitete Mentalitätsunterschied wird hier wieder aufgegriffen. Während die Ostdeutschen geglaubt hätten, dass der „Westen nur auf sie gewartet“ habe, sei dieser an ihnen höchstens als Absatzmarkt interessiert gewesen, so Diekmann. Die deutsche Wiedervereinigung sei so vor allem eine „gigantische Wirtschaftsoperation“ in Gestalt eines „Nationalgottesdiensts“ gewesen.

Im Anschluss deutet Schwochow diese „Wirtschaftsoperation“ so aus, dass der Osten wirtschaftlich abgehängt und vom Westen vereinnahmt wurde. Mit einem Zitat von Diekmann im Autorentext bringt sie diesen Rückstand mit der Ostidentität in der Nachwendezeit in Verbindung: „Der Mauerfall hat das Chamäleon Ostidentität geschaffen, gerettet hat sie die verkorkste Einheit.“ Diekmann geht noch darüber hinaus und stellt einen kausalen Zusammenhang zwischen der vom Westen abgelehnten Ostidentität und der Ideologisierung mancher Ostdeutschen zusammen, die sich im Extremfall bis zur „Auschwitzlüge“ steigern könnte.

Zum Ende des Beitrags kehrt Schwochow noch einmal zur Anfangsszenerie in Leipzig und ihren Protagonistinnen Tanja und Stefanie zurück: „Stefanie und Tanja treffen sich im Cafe Spitz, am Rande des Barfußgäßchens, auf einen Cappuccino. Sie wohnen nicht mehr zusammen.“ Diese Information dient als Metapher: Ost- und Westmentalität seien nicht einfach zusammenzubringen. Schwochow beschließt ihre Sendung mit einem

.....

³⁵ Klaus Schröder hat im Jahr 2000 die Zuschreibungen untersucht, vgl. Klaus Schröder: Der Preis der Einheit. Eine Bilanz. München 2000 (Schröder 2000), S. 185-198.

Plädoyer, wobei sie einen O-Ton von Rolf Reißig sprechen lässt: „Man braucht gar nicht diese homogene Einheit in der Bundesrepublik. Man muß mit der Differenz nur umgehen. [...] die Gemeinschaftsorientierung im Osten und die stärker individualistische Orientierung im Westen, wenn daraus ein Mix entstehen könnte, wäre ein solcher Mix gar nicht das Schlechteste für das, was uns bevorsteht.“

So nutzt Schwochow die Geschichtssendung zum Mauerfall, um vor allem über gegenwärtige Probleme zu sprechen. Damit lehnt sich die Autorin an die Vorgaben der Redaktion und die gleichbetitelt Sendung von Winfried Sträter und Ingo Colbow von 1994 an.³⁶ Jedoch nimmt die Sendung von 1999 – in Abgrenzung zu der auf die Zeit der Teilung fokussierten Sendung von 1994 – vornehmlich die Erinnerungspolitik sowie mentale und wirtschaftliche Ungleichheiten in der Nachwendezeit in den Blick. In Schwochows Kritik an den gegenwärtigen Umgang mit den Lebenserinnerungen der Ostdeutschen und der wirtschaftlichen Abhängung der neuen Bundesländer wird der Mauerfall in der Rückblende zum Initiationspunkt einer „westlichen Übernahme“.

IV. Fazit und Forschungspotenziale

Geschichtsradiosendungen sind das Produkt komplexer Auswahl-, Kommunikations- und Kompositionsprozesse. Das zeigte sich in der vorliegenden Studie auch am Beispiel der „ZeitZeichen“. Bei der Analyse der institutionellen Rahmenbedingungen der Produktion ergaben sich zwei wesentliche Befunde: Erstens hat die Redaktion offenbar sehr großen Wert darauf gelegt, die Sendungen über eine reine Informationsvermittlung hinaus mit einem großen Unterhaltungswert auszustatten. Schließlich handelt es sich bei den „ZeitZeichen“ zweitens um Autorensendungen, bei denen die Verfasser/innen der Beiträge großen Einfluss auf die Gestaltung der Sendungen haben und wenige Vorgaben von der Redaktion bekamen.

In der anschließenden inhaltlichen Analyse wurden jeweils zunächst eine Handlungsstruktur und in einem zweiten Schritt Strategien untersucht, durch die die Autoren die Elemente der Handlungsstruktur in einen erzählerischen Zusammenhang brachten. Mit ihnen verfolgten sie *Erzählfunktionen*, die in der Untersuchung anhand von mutmaßlichen Redaktionsvorgaben und in der Darstellungsanalyse erkennbar wurden.

Die Erzählfunktionen der Beiträge unterschieden sich dabei erheblich. So hat die Sendung „Der Ostblock zerbricht“ mit ihrer großen Faktendichte vor allem eine informative Funktion, während die atmosphärische O-Ton-Collage „Fall der Mauer“ der Logik der Emotionalisierung folgt und nostalgisch an die Geschehnisse am 09. November 1989 selbst erinnert. „Ein Volk?“ wiederum weist in die Gegenwart: Mit den jeweiligen Geschichtsdarstellungen werden hier Gegenwartsdiagnosen und politische Kommentare verknüpft. So wird deutlich, wie mit der unterschiedlichen narrativen Einbindung des „Ereignisses Mauerfall“ unterschiedliche Deutungen desselben konstruiert werden: Der Mauerfall wird in der Themenwoche einmal als ein „natürlicher“ Endpunkt einer langen ostdeutschen Widerstandsgeschichte, dann als eher zufälliges Produkt der Ereignisse vom 09. November 1989 und schließlich als Ausgangspunkt einer „Übernahme“ des Ostens durch den Westen präsentiert.

.....
 36 Bei der Konferenz 1994 hatte die Redaktion dem Beitrag folgende Stichworte zugeordnet: „Bonner Reaktionen Wirtschaft + Währung, Zwei Gesellschaften, ‚Beitritts‘-Politik.“ Zitiert nach Gerasch 1997, S. 595.

Die Analyse-Ergebnisse der drei Sendungen zum „Fall der Mauer“ von 1999 zeigen: Die vorgeschlagene Betrachtung geschichtsjournalistischer Formate als „auditive Erzählmontagen“ eröffnet große Potenziale für das Themenfeld „Geschichtsdarstellung im Radio“. Indem sie erzählerische Mechanismen in den Blick nimmt und in der Analyse derselben den Entstehungskontext und die Wirkungen auditiver Elemente berücksichtigt, lassen sich mit ihr eben solche impliziten Geschichtsdeutungen herausarbeiten, die bei einer herkömmlichen Textanalyse verborgen blieben. So könnte man mit dieser Methode in der inhaltlichen Weiterentwicklung der vorliegenden Studie fragen, ob und wie sich Geschichtsdeutungen und Narrative zum Mauerfall von der Themenwoche 1994 und 1999 bis zu den jüngeren Jubiläen 2009, 2014 und 2019 verändern. Vielversprechend erscheint auch eine mögliche Untersuchung eines größer angelegten Quellenkorpus mit der Ausgangsfrage, wie und warum sich „typische“ Darstellungsformen im Verlauf der 45-jährigen „ZeitZeichen“-Geschichte entwickeln. Auch der Vergleich narrativer Strategien von „ZeitZeichen“ mit anderen Geschichtsradiosendungen, die bislang noch völlig unerforscht sind, könnte sich als fruchtbar erweisen. Diese exemplarischen Vorschläge sollten verdeutlichen, dass es für die Geschichtswissenschaft im Themenbereich „Geschichtsdarstellung im Radio“ noch viele Erkenntnisse zu gewinnen gilt. Für diese möglichen künftigen Studien ist der hier entwickelte erzähltheoretische Zugang ein nützliches Analyse-Werkzeug.

Besprochene Sendungen

Ulrike Bieritz: Der Fall der Mauer. I. Der Ostblock zerbricht. ZeitZeichen-Sendung vom 7. November 1999.

Heide Schwochow und Ulrich Leidholdt: Fall der Mauer. III. Fall der Mauer. „ZeitZeichen“-Sendung vom 9. November 1999.

Heide Schwochow: Fall der Mauer. VI. Ein Volk? „ZeitZeichen“-Sendung vom 12. November 1999.

Ingrid Pietrzynski

Günter Kunert als Medienautor in DDR-Hörfunk und -Fernsehen 1953 – 1979

Eine Dokumentation

Der Schriftsteller Günter Kunert hat am 6. März 2019 sein 90. Lebensjahr vollendet und ist am 21. September verstorben. Als DDR-Medienautor ist der gebürtige Berliner besonders durch seine Ende 1962 im Fernsehen ausgestrahlte Oper „Fetzers Flucht“ bekannt geworden. Sie wurde von der SED-Kulturadministration vor allem wegen ihrer experimentellen Gestaltung harsch kritisiert und ihr Autor wochenlang öffentlich diffamiert. Diese Vorgänge und das „corpus delicti“ sind mittlerweile vielfach beschrieben worden.¹ Die damaligen Demütigungen waren für Kunert der Beginn seines „langen Abschieds von der DDR“, der 1979 mit seiner Ausreise in die Bundesrepublik endete. Dem vor allem als Lyriker, Verfasser von Kurzprosa, Essays und Betrachtungen etablierten Autor waren seine gedruckten Werke immer wichtiger als seine Arbeiten für die elektronischen Medien. Von Anfang an freiberuflich arbeitend, wollte er diese nur als „Brotarbeit im Handwerksbereich“ verstanden wissen, die der Existenzsicherung dienten. Denn „selbst in der DDR konnte man nicht von Lyrik oder kleiner Prosa leben.“²

Es stehen über 100 bisher ermittelte Sendungen des Dichters zu Buche, also eine Fülle von Medienbeiträgen diverser Gattungen – ein beachtlicher Umfang, der Einblicke in seine künstlerische Entwicklung ermöglicht.

Im Folgenden werden diese Werke chronologisch in einer Genre-Übersicht vorgestellt. Von den frühen Medienbeiträgen sind nahezu keine Ton- oder Filmaufzeichnungen mehr vorhanden. Für Interessenten wird deshalb auch die Überlieferungslage angegeben. Die meisten Fassungen von Kunert-Sendungen, in Ton-, Film- oder Manuskriptform, verwaltet das Deutschen Rundfunkarchiv Potsdam (DRA). Einige Manuskripte konnten im Vorlass, dem nunmehrigen Nachlass des Schriftstellers, im Deutschen Literaturarchiv Marbach (DLA) aufgefunden werden. Beide Archive verfügen über Autorenverträge und etwas Schriftwechsel zu den Sendungen.³ Eingesehen wurden zudem Unterlagen im Archiv des DDR-Schriftstellerverbandes (DSV) in der Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin sowie im Kurt Schwaen-Archiv Berlin (KSA). Als zusätzliche Quelle erwies sich die einzige DDR-Rundfunk- und Fernseh-Programmzeitschrift, deren Titel mehrfach wechselten. In den 1950er Jahren schrieb Kunert öfter darin. Später nahmen Sendungen des zum Leitmedium gewordenen und ab 1968 nicht mehr dem Hörfunk-Komitee unterstellten Fernsehens den meisten Platz in der Zeitschrift ein. Das hatte zur Folge, dass Hörfunkstücke weniger ausführlich behandelt wurden; was auch Kunerts Radiosendungen betraf, deren Ursendungen nicht mehr in jedem Fall als solche gekennzeichnet waren.

.....

¹ Vgl. zuletzt Karin Pfundstein: Robespierre hört Radio und Fetzter flüchtet in den Westen. Die Funkoper in der SBZ und der DDR, In: *Rundfunk und Geschichte*, H. 1-2/2018. Die Autorin beschreibt die gleichnamige Funkoper von 1959, auf der die spätere Fernsehoper basiert. Komponist beider Fassungen war Kurt Schwaen.

² Günter Kunert in: Lothar Schmidt-Mühlisch: Keiner weiß, was er noch schreiben soll. Günter Kunert zum 70. Ein Gespräch über Erfahrungen und Selbstverständnis der „Kassandra von Kaisborstel“. In: *Die literarische Welt*, Beilage in *Die Welt* vom 6.3.1999.

³ Dank für die Unterstützung der Recherchen an Jörg-Uwe Fischer! Ebenso posthumer Dank an Günter Kunert selbst, der die Einsichtnahme in seinen Vorlass gestattete!

Der Schriftsteller hat schon zu Beginn seiner Laufbahn über die elektronischen Medien reflektiert. Diese das Alltagsleben begleitende Zeiterscheinung erregte das Interesse des ständigen Radiohörers. Als Satiriker verschonte er die Medien mit seinem Spott nicht; zugleich formulierte er seine Bevorzugung des Hörfunks als die Fantasie anregende Form der populären Alltagskultur:

„Der Hörfunk hat die Vorzüge von Musik, die man auch gern hört, wenn man den schwitzenden Dirigenten nicht sieht; Vorzüge des gesprochenen Wortes, mit dem der Hörer allein sein kann, ganz auf sich gestellt, ohne visuelle Krücke. Der Hamlet mit Bauch im Fernsehen, die nicht mehr taufrische Ophelia, sie sind ungesehen vollkommener, vervollkommnet vom Hörer. Seine Phantasie sei gelobt: Möge sie dauern, denn sie ist in Gefahr. [...] Das Fernsehen birgt eine Gefahr, und die besteht darin, dass die Phantasie eintrocknet, das Vorstellungsvermögen reduziert wird. Der Sehfunk stellt den Zuschauer vor vollendete Tatsachen, die der Zuschauer hinnehmen muss: Er kann das vorgeführte Werk nicht mehr mitschaffen und neuschaffen in seinem Kopf, es lässt keinen Spielraum für das Spiel der Imagination. Des Zuschauers mitschöpferische Fähigkeit ist gelähmt; die diffizilen psychisch-geistigen Bewegungen sind an den Elektronenstrahl gefesselt. Es bleibt einzig die Freiheit: den Kasten abzuschalten.“⁴

Die meisten Sendungen von Kunert entstanden in den 1950er Jahren. Seine Hörfunkarbeiten aus diesem Jahrzehnt sind 2005 beschrieben worden, weshalb sie - bis auf inzwischen aufgefundene weitere Nachweise - summarisch angeführt werden.⁵ Es waren anfänglich Kurzbeiträge diverser Gattungen, die in Unterhaltungs-, Kultur- und Literatursendungen zur Ausstrahlung kamen, meist in den Vor- oder Nachmittagsprogrammen der Radiosender. Erste dramatische Versuche folgten, Hör- und Fernsehspiele, die in den Abendprogrammen gesendet wurden und mit denen besser verdient werden konnte. Nicht alle stießen auf Zustimmung der Anstalten oder des Publikums.

Diese Sendungen spiegeln zugleich die Aufbruchsstimmung wider, die unter DDR-Künstlern im Gefolge einer gewissen kulturpolitischen Liberalisierung herrschte, welche sich nach dem 17. Juni 1953 entwickelte. Im Herbst 1956 wurde sie beendet und auf der SED-Kulturkonferenz vom Herbst 1957 befestigt. Nach 1958 war Kunert mit Kulturbeiträgen nicht mehr im Hörfunkprogramm vertreten. Er verfasste erste, finanziell lukrativere Drehbücher für Kinofilme.⁶ Viele seiner Gedichte wurden jedoch weiter in diversen Radiosendungen rezitiert.

Nach dem 1963er „Fetzer“-Eklat blieben Schreibaufträge, nicht nur der Medien, zunächst aus. In seinen Memoiren hat der Schriftsteller den „Schmalhans Küchenmeister“ in seiner 1963er Haushaltskasse geschildert.⁷

Waren sowohl seine gedruckten Werke als auch seine Medienbeiträge im zurückliegenden Jahrzehnt oft von einem aufklärerischen, zukunftsgewissen und mitunter didaktischen Impetus inspiriert gewesen, wandelte sich nun sein künstlerisches Selbstverständnis. In vielen späteren und jetzigen Würdigungen seines Lebenswerkes erschien der Auslöser des 1963er Eklats, seine Fernsehoper, jedoch immer weniger als wesentlicher Grund für diesen Wandel. Dazu hat Kunert, nicht nur in seinen Memoiren, selbst beigetragen. 2003 verbot er jegliche Wiederaufführung von „Fetzers Flucht“.

Nach Einzelveröffentlichungen seiner Gedichte in der Bundesrepublik erschien hier im Herbst 1963 sein erster Gedichtband. Und Kunert begann, sich gegen Bevormundun-

.....
4 Günter Kunert in: Hören und Sehen, Vorwort im „Hörspielheft 1962“, Hg. Staatliches Rundfunkkomitee.

5 Vgl. Ingrid Pietrzynski: „Im Orkus verschwunden?“ Günter Kunerts frühe Hörfunkarbeiten (1953-1962). In: Ingrid Scheffler (Hg.): Literatur im DDR-Hörfunk. UVK Verlagsgesellschaft mbH 2005, S. 13-128.

6 Das waren die DEFA-Filme „Seilergasse 8“ (1960) und „Das zweite Gleis“ (1962).

7 Vgl. Günter Kunert: Erwachsenenspiele. Erinnerungen. München: Carl Hanser Verlag 1997, S. 269ff.

gen in der DDR zu wehren. So forderte er 1964 von den DDR-Verlagen seine Rechte zurück und vertrat sie seitdem selbst. Im gleichen Jahr beschwerte er sich bei seiner Berufsorganisation, dem Schriftstellerverband: Alle seine bei der DEFA vorgeschlagenen Projekte würden abgelehnt. Dort riet man den Zuständigen zum Einlenken.⁸ Das änderte nichts; der Schriftsteller bot zwei der DEFA-Stoffe dem Fernsehen an, ohne Erfolg. Die Literaturredaktion des Berliner Rundfunks jedoch stellte in den 1960er Jahren einige seiner gedruckten Werke vor, selbst wenn sie noch nicht in der DDR erschienen waren. Kunert selbst las dort gelegentlich aus ihnen.

Ende der 1960er Jahre war er wieder ein viel beschäftigter Autor. Im Hörfunk wurden neue Hörspiele und Features von ihm gesendet. In ihnen verarbeitete er Reiseerlebnisse oder stellte seine gewandelten Ein- und Ansichten in subtilen Stücken vor. Auch als Autor ebensolcher DEFA-Filme trat er hervor.⁹ Darüber hinaus waren gelegentlich Gespräche mit ihm zu seinen Publikationen oder seine Auftritte bei Autorenlesungen zu hören und zu sehen.

In dieser Zeit reiste Kunert viel. Er war in der Bundesrepublik unterwegs, wo er zudem erste Arbeiten für die Medien verfasste; privilegiert mit Reisegenehmigungen, auch für weiter entfernte Reiseziele. Entsprechende Kontakte bewirkten Einladungen. In diesem Zusammenhang baute er seine Beschwerdepraxis weiter aus. So protestierte er 1970 beim Schriftstellerverband mit der Rückgabe seines Mitgliedsausweises gegen die Ablehnung einer Reise. Eine Intervention des SED-Politbüro-Mitglieds Kurt Hager ermöglichte in der Folgezeit weitere Reisen, auch längere Vortrags- und Studienaufenthalte. In den 1970er Jahren stand in der DDR-Akademie der Künste mehrfach seine Aufnahme als Akademiemitglied zur Diskussion, ohne verwirklicht zu werden. Kunert wurde 1976 Mitglied in der Westberliner Akademie der Künste. Im Herbst des gleichen Jahres war er einer der Erstunterzeichner der Schriftsteller-Petition gegen die Ausbürgerung von Wolf Biermann, Anfang 1977 erfolgte die Streichung seiner fast dreißigjährigen SED-Mitgliedschaft.

Satiren, Parodien, Glossen im Hörfunk 1953 – 1957

Der junge Lyriker und Satiriker publizierte in diversen Zeitungen und Zeitschriften. Seine Satiren wurden ab 1953 auch im Hörfunk gesendet. So steuerte er für die zehnminütige Reihe *Kurz und gut* bis 1955 acht Beiträge bei. 1954, 1956 und 1957 war er mit 13 Beiträgen, u.a. Parodien, an den mehrstündigen Satire-Sendungen *Stunde vor Mitternacht* und *Mitternachtsmagazin* beteiligt. 1957/58 verfasste er zwölf Sendungen für die 20minütige Satire-Reihe *Mir ist aufgefallen. Eine zeitkritische Plauderei*. Drei fünfminütige Glossen in den Reihen *Das Kulturjournal* und *Das Feuilleton* kamen 1957 zur Ausstrahlung: „Wer hat Angst vorm Zugfunk?“, „Berliner Leuchtreklame“ und „Der Dichter, der sicher gehen wollte“. Darüber hinaus wählte Kunert 1956/57 für die wöchentliche Reihe *Roman in Fortsetzungen* satirische Literatur aus und schrieb Einführungen: „Mutafo, das ist das Ding, das durch den Wind geht“ von Ehm Welk und „Mein Onkel Benjamin“ von Claude Tillier.

.....

⁸ Vgl. Brief des Sekretärs des DSV Horst Eckert an den Direktor des DEFA-Spielfilmstudios Jochen Mückenberger vom 16.7.1964. In: DSV-Archiv, Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin, Sign. 815.

⁹ Das waren „Abschied“ (1968), ein Film über den jungen Johannes R. Becher, „Beethoven – Tage aus einem Leben“ (1976) und „Unterwegs nach Atlantis“ (1977).

Die Manuskripte dieser Hörfunkbeiträge verwaltet das DRA oder sie sind dort durch Freigabebescheine und Laufpläne nachgewiesen.

Für die folgenden Sendungen existieren solche Nachweise nicht. Sie befinden sich in der Programmzeitschrift und werden deshalb wörtlich zitiert:

„Als die Tiere noch sprachen...“. Einstündige Satire am 20.8.1955 in der Reihe *Eine runde Stunde*. Ankündigungstext des Autors:

Natürlich können Tiere sprechen. Nicht alle, aber manche. Sprächen alle Tiere, wäre es nicht auszuhalten. Man stelle sich dann nur einmal vor: Man betritt nichtsahnend seine Wohnung, schon kommt einem die Katze entgegengeläufig und sagt: „Meyers haben vorhin angerufen, sie haben sich zum Abendbrot angemeldet...!“ Weil nun Katzen aber lieber Fliegen fangen statt zu telefonieren, ist man gerettet, und Meyers müssen andere Leute mit ihrem Besuch glücklich machen. Noch schlimmer wäre es, sprächen Hunde. Wenn man mit seinem Dackel oder Fox oder Pinscher abends mal hinuntergeht und dabei die Gelegenheit nutzen will, ein Bierchen zu trinken, mahnt sicher das Biest: „Frauchen hat doch gesagt, du sollst kein Bier trinken, Herrchen!“ Aber wie jedes Ding, so hat auch diese Angelegenheit zwei Seiten. Manchmal wäre es schon ganz gut, wenn die Tiere etwas mitteilbarer sein würden. Lernt man z.B. eine Frau kennen, glaubt mit ihr zu harmonisieren und besucht sie schließlich, bewundert ihre Wohnung und ihren Goldfisch, wie wesentlich wäre es dann, könnte einem der Goldfisch einen kleinen Wink geben, so ungefähr: „Mein Herr, die Dame ist zehn Jahre älter als Sie denken, schrecklich geschwätzig und eitel, heiraten Sie sie nicht!“ Das nur zu dem Thema „Tiere als Lebensretter!“. Sicherlich würde es auch viele Beschwerden aus der Tierwelt geben. Alle Ochsen und Kamele, Schweinehunde und Rhinocerosse würden gegen die ständige Diskriminierung ihrer Namen protestieren.

Die Tiere, die sprechen können, sind im Tierpark Friedrichsfelde, denn nur solche werden dort aufgenommen und nicht jedes x-beliebige. Unter denen in Friedrichsfelde sind sogar ein paar große oder solche, die sich dafür halten und die reden meist über...

Na, das können Sie besser eigenohrig vernehmen, wenn Sie heute unsere „Runde Stunde“ einstellen.

„Im Tagebuch geblättert“. Im ersten Halbjahr 1957 14tägig ausgestrahlte Satire-Reihe.

Ankündigungstext des Autors:

„Im Tagebuch geblättert“ heißt eine neue Sendereihe, die Besitzer von Radioapparaten Sonnabend abends auf dem Deutschlandsender hören können. Väter dieser Sendung sind Herr Enno Neumann (Stimme) und Herr Günter Kunert (Schreibe). Diese Sendung wurde nach einem Sonderrezept angefertigt: ein Viertelpfündchen Humor, eine Messerspitze reine Galle, hundert Gramm destillierter Blödsinn, etwas Gefühl und ein bisschen Freundlichkeit. Das Ganze wird eine Viertelstunde lang funkisch gekocht und kann direkt ab Gerät genossen werden. Mahlzeit! (19.1.1957, 20.00 Uhr, Deutschlandsender)

Ankündigungstext des Autors zur letzten Sendung am 15.6.1957:

Die Viertelstunde, die im Tagebuch geblättert wird, ist von sanfter Verrücktheit. Gar nicht existierende Personen tauchen auf und geben Interviews. Neue Tiere werden vorgeführt, darunter der gefährliche Fernsehlöwe und das fast ausgestorbene Senilpferd. Wesentlich ist auch das Speziallexikon, das von Abel (Körperteil) bis Zacharias (Kaffeegewürz) geht, sowie der Kalender mit den wichtigsten Ereignissen, Witterungen und Mondfinsternissen der kommenden Woche. Weiterhin werden im Tagebuch höchst moralische Ratschläge für Ehemänner und andere Unglückliche gegeben; nicht zu vergessen die erdichtete Briefecke, in der die Briefe Lieschen Müllers genauso erschöpfend beantwortet werden wie die Napoleons. Mit einem Wort: „Im Tagebuch geblättert“ ist eine heitere Sendung, deren Aufgabe es ist, etwas Lächeln zu verbreiten. In diesem Sinne, Hörer, Freunde, Nachbarn, Mitmenschen und solche, die es werden wollen: Guten Empfang und vergesst nicht, die Antenne zu beerdigen. (20.45 – 21.00 Uhr)

Literatursendungen im Hörfunk 1955 – 1958

Kunert nahm eine Auswahl eigener Gedichte aus seinem im gleichen Jahr erschienenen Lyrikband „Unter diesem Himmel“ für die einstündige Sonntagvormittag-Reihe *Musik und Dichtung* vor (31.7.1955). Es folgten in der gleichen Reihe Auswahl, Moderations-

text und Nachdichtungen einer Gedicht-Lesung seines Vorbildes Edgar Lee Masters aus dessen „Die Leute von Spoon River“ (26.2.1956). Manuskripte im DRA.

Im gleichen Jahr lieferte der Autor folgende Beiträge für die 15minütige Reihe *Unser Literaturtagebuch*: „Günter Kunert kommentiert Hörerbriefe für und wider Karl May“, „Probleme des fortschrittlichen Kriminalromans“ und „Zur gegenwärtigen Literatursituation“.

Sendenachweise hierfür existieren nur durch Freigabebescheine und Laufpläne im DRA. Nochmals eine eigenständige, feuilletonistisch im Plauderton gestaltete Literatursendung hatte der Autor mit „Zehn Minuten für neun Musen“ 1957/58 in der Reihe – *Gehört – gelesen – mitgeteilt*. Manuskripte im DRA.

Rezensionen im Hörfunk 1956 – 1958

Kunert und sein Kollege Lothar Kusche erhielten 1956 von der Literaturabteilung die Gelegenheit, eigenständig eine wöchentlich im Frühprogramm ausgestrahlte, fünfminütige Reihe *Kurz besprochen* zu gestalten. Die Autoren sprachen ihre Beiträge selbst. Diese sind bemerkenswerte Zeugnisse einer für den DDR-Hörfunk neuartigen Rezensionspraxis, nicht nur was ihre Bücherauswahl betraf. Die Reihe überlebte die kulturpolitischen Verhärtungen ab Herbst 1956 nicht. Danach verfasste Kunert nur noch wenige Hörfunk-Rezensionen, so besprach er in der 20minütigen Reihe *Blick in neue Bücher* 1957 utopische Romane von Stanislaw Lem und H. L. Fahlberg (d.i. Hans Werner Fricke). Und 1957/58 äußerte er sich in dieser Reihe zu neuen Gedichtbänden, wobei der Lyriker mitunter seine Ablehnung ziemlich deutlich zum Ausdruck brachte. Josef Guggenmos, Georg Schwarz, Erich Arendt, Ernst Schumacher, Werner Lindemann, Wolfgang Hädecke und Helmut Preißler waren die Verfasser. Manuskripte im DRA.

Nur durch Freigabebeschein und Laufplan im DRA nachgewiesen ist 1958 „Über eine Sammlung von Liedern aus der französischen Revolution“ in der Literatur-Sendereihe *Gehört – gelesen – mitgeteilt*.

Hörspiele 1956 – 1976

Kunerts erste Hörspiele waren schnell gelieferte und produzierte Sendungen. Sie wurden von der Unterhaltungsredaktion von Radio DDR als meist einstündige „Funke-zählungen“ verantwortet. Tagesware, deren Tonfassungen nicht archiviert worden sind. Für diese Stücke wählte Kunert Stoffe aus Geschichte und Gegenwart, oft verbunden mit Grenzfällen und -situationen des Lebens: sein besonderes Interesse galt den Abgründen menschlichen Verhaltens, wie etwa der unausrottbaren Bereicherungssucht, in welcher historischen Konstellation auch immer. Wie in seiner gedruckten Kurzprosa bevorzugte er hierfür märchenhafte Konstrukte, Magisches, Methaphorisches und verwandte unerwartete, pointierte Wendungen im Handlungsgeschehen. Ebenso mitunter absonderliche, exotische Protagonisten und Schauplätze. Auch das ihm wichtige Lebensthema, der Holocaust, kam vor, sowie der Schutz ehemaliger NS-Täter in der Bundesrepublik.

In der eigentlichen Hörspielabteilung, damals Dramaturgie, später Hauptabteilung Funkdramatik, wurden künstlerisch anspruchsvollere und sorgfältiger inszenierte Stücke, sogenannte Originalhörspiele, realisiert. Dort entdeckte man Kunert als Hörspielautor erst später. Seine hier in den 1970er Jahren produzierten Hörspiele waren für ihn

in der Rückschau Sendungen von bleibendem Wert. Darin verarbeitete er authentisches historisches Material mit hohem Kunstanpruch, subtil unterlegt mit Parabeln und Anspielungen zum (zeitlosen) Verhältnis von Geist und Macht, Kunst und Ideologie, - „Lebensumstände von Künstlern, die der brachialen Wirklichkeit ausgesetzt sind“.

Im Nachwort zur Publikation dieser Hörspiele kam er auf seine frühe Kennzeichnung der Vorzüge dieser dramatischen Gattung zurück:

„Das ist wahr: in keiner anderen literarischen Gattung erscheinen die Dargestellten spukhafter und vitaler als im Hörspiel: unsinnlich und abstrakt, von keiner visuellen und gestischen Gestaltung erlöst, von keiner Mimesis wie auf dem Theater oder im Fernsehen: an dieses, keine sichtbare Verwirklichung anstrebende Wort gebunden, dessen einziger Lebensraum der akustische ist und bleibt, bekommen die Figuren in ihren Dialogen etwas Gespenstisches.[...] Erhalten bleibt beim Zuhören die individuelle Imagination von den handelnden und redenden Personen, ja, es erweitert sich sogar ihr Volumen in unserer Fantasie, da wir nur durch das karge Mittel der Stimmen ihr Erscheinen hervorrufen. [...] Insofern bestehen illegitime Beziehungen zur Musik, die von ihrem Publikum auch mehr verlangt als ein gesundes Ohr und die Kraft, auf einem Sitz längere Zeit ausharren zu können.“¹⁰

Titel ohne kurze Inhaltsangaben sind 2005 beschrieben worden. Auf die Angabe von Mitwirkenden, u.a. Regisseuren und Sprecher, wird verzichtet.

„Der Wagen wartet, eine leicht phantastische Geschichte“. Ursendung 5.5.1956

Ein ministerieller Bürokrat gerät im Traum in eine Roboter-Erinnerungsstation der Zukunft und erkennt dort, dass er das Menschsein im Umgang mit der Bevölkerung verloren hat.

Manuskript im DLA

„Cagliostro, ein Mann betrügt Europa, Hörfolge“. Ursendung 6.6.1956

1789. Der Hochstapler, Alchemist und mysteriöse Magier in den Händen der römischen Inquisition und die Französische Revolution.

Manuskript im DLA

„Tappan oder Verrat einer Festung, Hörspiel nach historischen Tatsachen“. Ursendung 26.9.1956

Unabhängigkeitskrieg zwischen der britischen Kolonialarmee und der Kontinentalarmee auf dem späteren USA-Gebiet. Geschildert wird der Verrat zweier Militärs beider Armeen an den jeweiligen Feind – aus Geldgier. Der Brite wird in Tappan hingerichtet.

Erstes in der Dramaturgie im August 1956 eingereichtes Manuskript, produziert jedoch von der Unterhaltungsabteilung.

Autorenvereinbarung mit der Dramaturgie vom 15.7.1956 im DRA, Manuskript im DLA

„Ich sage aus, Kriminalhörfolge, nach Akten der Volkspolizei gestaltet“.

Halbstündige Reihe, 1956 – 1958 in unregelmäßigem Senderhythmus ausgestrahlt.

Manuskripte und Sendenachweise im DRA

„Die Reise führt ins Nichts (Dr. Petiot), nach Tatsachen gestaltet“.

Paris unter deutscher Besatzung im zweiten Weltkrieg. Ein französischer Arzt verehrt heimlich die deutsche Vernichtung „unwerten“ Lebens. Er tötet jüdische Flüchtlinge, die mit seiner Hilfe aus Frankreich ausreisen wollten und ihn bezahlten. Als das auffliegt, schließt er sich unter dem Namen eines Ermordeten der Résistance an. Nach der Befreiung 1944 wird er durch eine Zeugin identifiziert, kann jedoch als „geistig Gestörter“ auf Milde hoffen.

.....

¹⁰ Günter Kunert in: Spiel mit Schatten (Über drei meiner Hörspiele). In: Günter Kunert: Ein anderer K.. Hörspiele, Berlin: Aufbau-Verlag 1977, S. 121f.

Die für den 16.1.1957 in der Reihe *Die Funkerzählung* vorgesehene, bereits produzierte und in der Programmzeitschrift ausgedruckte Ursendung fiel aus. Auf diesbezügliche Hörerbeschwerden in der Programmzeitschrift entschuldigte sich die Sendeleitung dort später ohne Angabe von Gründen.

Manuskript im DLA

„Die schwarzen Schwäne, Hörfolge über den Montesi-Skandal in Italien“. Ursendung 15.4.1957

Manuskript im DRA

„Der Fall Robert Oppenheimer, eine dokumentarische Hörfolge“. Mitautor: Redakteur Eberhard Herzog, Ursendung 13.5.1957

Manuskript im DRA

„Beziehungen, ein Hörbild über die amerikanischen Wahlbüros“. Ursendung 19.8.1957

Manuskript im DRA

„Die Steine werden reden, Hörbild über eine Episode des Widerstandskampfes in Auschwitz, gesendet zum Tag der Opfer des Faschismus“. Ursendung 2.9.1957

Manuskript im DRA

„Der Schatz, ein Begebnis aus dem zweiten Weltkrieg“. Ursendung am 18.9.1957 unter dem Titel „Wenn der Nebel flieht, ein Begebnis aus dem zweiten Weltkrieg, erzählt von Günter Kunert“.

Ende des zweiten Weltkrieges an der Westfront. Drei desertierte Wehrmachtssoldaten stoßen in einem verlassenen Haus auf eine Unmenge deutschen Geldes. Damit ändert sich ihre Einstellung zum Krieg. Der erste kehrt als Versprengter zurück zur Front, denn nur bei den Deutschen bleibe sein Schatz von Wert. Er kommt um. Der Zweite wird von der einrückenden US-Army gefangen und ihm sein Geld ab-genommen. Der Dritte erreicht Berlin noch vor Kriegsende. Sein „Schatz“ ist Falschgeld, er landet bei der Gestapo.

Unvollständiges Manuskript im DRA, vollständiges Manuskript im DLA

„Der Engel mit dem Pferdefuß, ein modernes Märchen“. Nicht produziert.

Autorenvereinbarung mit der Dramaturgie vom 2.9.1957 unter dem Titel „Ein Engel neuen Typus“ und Manuskript im DRA

„Explosion am Schienenstrang, eine Funkerzählung“. Ursendung 13.12.1957

Sendenachweis bisher nur durch Ausdruck in der Programmzeitschrift

„Die Stadt Oklahoma, ein Hörbild“. Ursendung 30.5.1958

Sendenachweis bisher nur durch Ausdruck in der Programmzeitschrift

„Der Teufel in der Flasche, nach der gleichnamigen Erzählung von Robert Louis Stevenson“. Ursendung 25.11.1959. Erstes von der Dramaturgie produziertes Werk.

Autorenvereinbarung vom 10.1.1959 unter dem Titel „Das Flaschenteufelchen“, Ton und Manuskript im DRA

„Mit der Zeit ein Feuer, eine Episode aus dem Leben von Albrecht Dürer und Martin Luther im Bauernkrieg“. Ursendung 19.5.1971

Wenige Monate vor Ausbruch des Bauernkrieges, findet in Nürnberg, der Heimatstadt Dürers, ein Gerichtsprozess gegen drei junge „gottlose“ Maler statt, Gehilfen und Schüler des arrivierten Künstlers. Er versucht, ihnen zu helfen und gerät dabei selbst unter Verdacht der Unterstützung des „berüchtigten“ Thomas Müntzers. Daraufhin gibt er sich untertänig den protestantischen Autoritäten der reichen Bürgerstadt gegenüber – eine nachträgliche Verschleierung, Pseudo-Konformismus.

Ton und Manuskript im DRA

Erste Druckfassung in: Porträt einer dicken Frau. Hörspiele 12, Berlin: Henschelverlag 1974

„Ehrenhändel, eine Episode aus dem Leben von Heinrich Heine“. Ursendung 8.11.1972

Eine scheinbar nebensächliche Episode aus Heines Leben im Pariser Exil. Hinter einer belanglosen Duell-Affäre scheint sich ein gefährlicher Mordplan gegen ihn zu verbergen, den eine Gruppe preußischer Offiziere ausführen will. Heines Befürchtungen vor einer Liquidierung.

Ton und Manuskript im DRA

Druckfassung siehe unter Fußnote 10

„Ein anderer K., Leben und Tod des Heinrich von Kleist“. Ursendung 26.8.1976

Wenige Tage nach dem Freitod des Dichters 1811 erregt ein Nachruf in der *Vossischen Zeitung* das Missfallen des preußischen Königs. Nachforschungen zum „pathologischen Wahnsinn“ Kleists bringen jedoch eher die krankhaften gesellschaftlichen Zustände ans Licht, deren massive Zurückweisungen der Dichter nicht verarbeiten konnte.

Ton und Manuskript im DRA

Druckfassung siehe unter Fußnote 10

Hörfunk-Features 1969 – 1975

Die Featureabteilung des DDR-Hörfunks wurde Anfang der 1960er Jahre gebildet, als Produktionsbereich für dokumentarische Sendungen und literarische Reportagen. Kunert brachte hier ab 1969 vor allem Reportagen von seinen Reisen, auch außerhalb der DDR, unter – Nebenprodukte seiner gedruckten Reiseliteratur, unterlegt mit vielfältigen Blicken in die Historie. Diese Arbeiten sind Texte mit verteilten Rollen, Erzählern oder mehreren Stimmen, ohne O-Ton.

„Schöne Gegend mit Vätern“. Ursendung 4.3.1969

Zwei Sprecher geben die Reflexionen eines Zeitreisenden in der Kleinstadt Dachau („eine täuschend echte Kopie unwahrer Friedlichkeit“) und in der KZ-Gedenkstätte wider, teils ein direktes Ansprechen der Nachfahren „vergesslicher“ Väter. Besondere Beachtung findet der Umgang mit dem KZ nach Kriegsende: die Verdrängung der Täterschaften, die Entnazifizierung als „zweite Inquisition in Deutschland“ und die unterstützende Rolle der beiden christlichen Kirchen dabei.

Ton und Manuskript im DRA

„Familie Marx in einer fremden Stadt“. Ursendung 8.11.1970

Familienporträt mit „vielen dunklen Farbtönen“ und Stadtgeschichte zur Zeit des Londoner Exils von Karl Marx, vorgetragen von acht Stimmen, vor allem männliche.

Ton und Manuskript im DRA

Bernau – Exkursion in die Geschichte nebst Abschweifungen“. Ursendung 1.1.1971

Die mittelalterliche Geschichte der Kleinstadt am Rande von Berlin, rekurriert auf H.G. Wells' *Zeitmaschine*, und die gegenwärtige Gemächlichkeit der Provinz.

Das Manuskript wurde umfangreich durch den Dramaturgen bearbeitet, der in der Programmzeitschrift ankündigte: „Ein gewisses Mehr an Zeit befördert auch eine menschliche Eigenschaft, die wir sehr benötigen, das Mehr-Zeit-füreinander-Haben zum Beispiel.“

Ton und Manuskript im DRA

„Eine Insel am Rande der Welt, ein Feuilleton“. Ursendung 9.4.1971

Reflexionen über die Insel Hiddensee, vorgetragen von einem Erzähler: die Geschichte der Insel und ihre berühmten Bewohner, Fundstücke bei Strandspaziergängen und was sie aussagen können.

Ton und Manuskript im DRA

„Mehr als ein Mensch und weniger als ein Mensch zugleich – von Robotern, Automaten und kristallisiertem Menschevolk, ein Feuilleton“. Ursendung 10.9.1972

Eine umfangreiche Zeitreise von der Antike bis in die Gegenwart über Maschinenwesen, Androiden, Kunstmenschen, Automaten und Computer. Ihre Erfinder, Mechaniker und Konstrukteure sowie deren schriftlich dokumentierte Äußerungen werden zitiert von 13 Stimmen.

Ton und Manuskript im DRA

„Wahrzeichen oder Momentaufnahmen aus Amerika“. Ursendung 30.3.1975

Drei Stimmen erzählen, zum Teil atemlos, das Erlebte beim Aufenthalt des Autors in Austin / Texas und in weiteren US-Gegenden. Dabei wird etwas Geschichte geschildert und fünf Kunert-Gedichte kommen zu Gehör.

Ton und Manuskript im DRA

Fernsehspiele und -filme 1958 – 1976

Zum noch sehr jungen DDR-Fernsehen (DFF) hat Kunert sich bereits 1956 satirisch, ganz im Stil der herrschenden Aufbruchsstimmung, geäußert. Er berichtete über eine Broschüre der Hauptabteilung Dramatische Kunst:

„Nun weiß der Fernsehende endlich, was das wichtigste am Fernsehen ist; nicht etwa die Erfindung der Braunschen Röhre, nicht der Dramatiker, nicht die Schauspieler, nein: das wichtigste ist der stellvertretende Intendant. [...] Und wenn man wissen möchte, was denn nun ein stellvertretender Intendant macht, wird man sogleich belehrt. [...] Wie heißt es an einer Stelle des Heftchens? ‚Auf Ihre Unterhaltung ist ebenfalls unsere Aufmerksamkeit gerichtet‘. Dem kann man nur zustimmen. Der Prospekt garantiert für einen fröhlichen Abend. Sogar ohne Apparat.“¹¹

Mit seinem satirischen Talent war der junge Autor dennoch schon bald mit Beiträgen im Fernsehen vertreten, das sich noch in einer Erprobungsphase befand: es hatte wenig Zuschauer und stand zunächst noch nicht im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit der Kulturadministration, was sich gegen Ende des Jahrzehnts änderte.

Kunert lieferte Unterhaltungsstücke und Kriminalsatiren. Damit reihte er sich ein in eine Fernsehautoren-Schar, die sich mit teilweise derber Unterhaltung austobte und dabei gut verdiente. Was nach einiger Zeit auf Kritik, auch von Zuschauern, stieß. Schauplätze solcher Stücke waren oft die Bundesrepublik und die USA, deren gesellschaftlichen Verhältnisse damit karikiert werden sollten. Die Stoffwahl des Dichters für seine Fernsehspiele ähnelt der seiner frühen Hörspiele, wobei er hier besonders seine Neigung zur

.....
¹¹ Günter Kunert in: Erheiterndes aus dem Fernsehzentrum. In: *Sonntag*, H. 46/1956. Die Satire bezieht sich auf Hermann Rodigasts Vorwort in: *Dramatische Kunst im Deutschen Fernsehfunk*, Hg, Staatliches Rundfunkkomitee 1956.

grotesken Situationskomik, zu Slapsticks und Überzeichnungen auslebte. Filmfassungen davon sind nicht überliefert.

Sich der „Infantilität“ des jungen optischen Mediums durchaus bewusst schrieb er 1959:

„Wie der Film einstmals, so hat das Fernsehen heute keine eigene Form und keinen eigenen Stil; es ist zu neu. Wie einst der Film sein Heil beim Theater suchte, so kehrt auch das Fernsehen in seiner Infantilität zum Großvater der Darstellungsweisen zurück, und nur wenn es einmal kühn wird, mischt es Filmmittel drein. [...] Ich will mir das Vergnügen verkneifen, über das Schreiben von Fernsehstücken Theorien aufzustellen, die zu befolgen mir vielleicht weniger Spaß machen würde.“¹²

Nach dem 1963er Eklat zeigte man sich beim DFF ihm gegenüber offenbar ein wenig solidarisch, indem man eine lange vorher eingereichte Kriminalkomödie realisierte. Und Kunert selbst bot weitere, nahezu unpolitische Stücke an, die völlig unbekannt geblieben und auch nicht alle verwirklicht worden sind. „Brotarbeit“ waren diese Angebote in ganz besonderer Weise. Dennoch verzichtete er hierbei nicht auf originelle und ungewöhnliche Stoffe. Subtilere Fernsehstücke wie seinen nicht gesendeten Fernsehfilm „Monolog für einen Taxifahrer“ von 1962 entwickelte der Schriftsteller bis zu seiner Ausreise jedoch nicht mehr.

Auf die Nennung von Stücke-Mitwirkenden, u.a. Regisseure oder Schauspieler, wird weitestgehend verzichtet.

„Der Schuss durch den Lehnstuhl“. Ursendung 18.3.1958

Plastiken-Diebstahl im Museum of Modern Art.

Dritte Folge in der Kriminalreihe *Haare hoch!*, eine knifflige Kriminalparodie, in der zwei Detektive in die haarsträubendsten Abenteuer geraten und den Fall in 30 Minuten lösen, jeweils mit einer Zuschauer-Preisfrage ausgestattet.

Szenarium auf Mikrofiche im DRA

„Die 1002. Nacht, ein beinah orientalisches Märchen nicht ohne tiefere Bedeutung“.

Ursendung 25.6.1958

Ankündigungstext des Autors in der Programmzeitschrift:

Jestatten: Oberst Omar, dritte Kamelbrigade, Vertreter von tausendundeiner Macht. Bin wieder ins Reich der geliebten Kalifen Harun zurückgekehrt. Dort tolle Zustände vorgefunden. Selten so gestaunt! Haremsdamen, Eunuchen, Leibwächter Malladin und Knalladin einschließlich geliebter Kalif: alle durcheinander – total plem-plem! Na, mächtig dazwischengefahren in den ganzen faulen Zauber. Suleika, Lieblingsfrau des Kalifen, sogenannte Orientblume, mir tatkräftig zur Seite gestanden. So ein Stückeschreiber, j ewisser Günter Kunert, hat ganze Geschichte aufgezeichnet und mächtig satirisch übertrieben. Na, der Kerl... verlangt sogar Mitdenken von den Zuschauern. Aber – Rest ist Schweigen – verstehen: Geheime Kommandosache! Jedenfalls bis zum Mittwoch. Werden dann ja selbst alles sehen!

Manuskript im DRA

„Nachts, wenn der Oskar kam, eine beinah unwahrscheinliche Begebenheit“. Ursendung 20.12.1958

Oskar, ein bundesdeutscher Reporter, gerät in ein Sanatorium, in dem sich eine illustre Gesellschaft Ewiggestriger aufhält: ehemalige NS-Militärs, Industrielle, Filmstars, Kirchenfürsten. Sie entziehen sich dort den Nachforschungen der Öffentlichkeit zu ihrer Vergangenheit und korrupten Gegenwart

.....

¹² Günter Kunert in: Unnotwendiges Nachwort zu diesem Stück. In: Günter Kunert: Der Kaiser von Hondu. Ein Fernsehspiel, Berlin: Aufbau-Verlag 1959, S. 96.

– unter anderem Wirtschaftswunder- und Bundeswehr-Skandale. Der Reporter wird als Bedrohung der Rückzugsidylle empfunden, man will ihn unschädlich machen. Das scheitert jedoch an der Dämlichkeit der „alten Kameraden“.

Szenarium auf Mikrofiche im DRA

„Der seltsame Unfall“. Ursendung 29.7.1959

Zweifel an der Ermordung von Comic-Zeichner Pat Soon.

Achte Folge in der Reihe *Haare hoch!, eine knifflige Kriminalparodie*.

Autorenvertrag und Szenarium auf Mikrofiche im DRA

„Tante Carolinas Insel, phantastische Abenteuer, nicht ohne Ironie und tiefere Bedeutung – frei nach Motiven aus dem gleichnamigen Roman von František Pilař“.

Ursendungen: 6.12.1959: „Die beiden Testamente“ (1), 14.1.1960: „Die Taverne ‚zum toten Mann‘“ (2), 19.3.1960: „Auf den Wellen des Atlantik“ (3)

Tante Carolina aus Bayern hat eine Insel in der Südsee geerbt.

Auf sechs Folgen geplante Reihe mit Rätselfragen, in der der Autor die Vorlage als turbulente Verwechslungskomödie mit aktuellen Bezügen zu den politischen Verhältnissen in der Bundesrepublik und in den USA bearbeitete, einschließlich etlicher Parodien auf westliche Schlagertitel. Zunächst erhielt die Reihe viele Zuschriften zu den Rätselfragen. Bald aber erhob sich Kritik, so an der „Anhäufung sinnlos-grotesker Situationen und an den abgestandenen Kalauern“. Die dritte Folge musste daraufhin vom Autor inhaltlich auf das Ende der Geschichte hin umgearbeitet werden.

Autorenvertrag und Szenarium der gesendeten drei Folgen auf Mikrofiche im DRA

„Monolog für einen Taxifahrer“, Fernsehfilm, Mitautor: Regisseur Günter Stahnke

Ungeschminkte Alltagsdarstellung der DDR-Realität: Einsamkeit, Verzweiflung und Entfremdung in vielen Facetten, erlebt von einem Taxifahrer an einem Weihnachtsabend in Berlin.

Ankündigung in der Programmzeitschrift:

Am 23. Dezember werden wir vom gleichen Kollektiv [wie die am 13.12. gesendete Fernsehoper „Fetzers Flucht“] den Fernsehfilm „Monolog für einen Taxifahrer“ sehen. Dieses Vorhaben hält Günter Kunert für experimenteller, „weil da etwas versucht wird, was nicht herkömmlich in der Form ist, dass nämlich Geschichte, Fabel und Handlung nur begreifbar werden aus dem gesprochenen inneren Monolog, der in diesem Fall die ganze Dramaturgie des Filmes trägt.“

Die Ursendung wurde ohne Erklärung abgesetzt und somit der Öffentlichkeit nicht bekannt. Der Film war auch ein Grund für die Diffamierungen des Autors Anfang 1963. Zudem wurde Kunert und Stahnke jegliche weitere Zusammenarbeit vom DDR-Kulturministerium untersagt. Im DFF-Archiv erhielt der Film einen Sperrvermerk. Ursendung im wieder zum DFF rückbenannten Fernsehen der DDR am 26.4.1990.

Film im DRA

„Der Mord zum Sonntag, eine Kriminalkomödie“. Ursendung 28.9.1963 im Spätabendprogramm

Zeitlose Kriminalstory, die in England spielt: ein verarmter Adliger hat einen Banküberfall begangen und versucht, diesen einem gekauften Doppelgänger unterzuschieben. Damit wird er zum betrogenen Betrüger.

Autorenvertrag vom 7.7.1960 (unter dem Titel „Der Bus fährt um 20.00 Uhr“) und Szenarium im DRA

„Die Schatzsucher / Der Schatz“, Kriminalkomödie

Alte Nazis in der Bundesrepublik bringen sich auf der Suche nach Hitlers Schatz gegenseitig um. Zunächst bei der DEFA eingereichtes Drehbuch, nach dortiger Ablehnung im Herbst 1963 dem DFF angeboten als „Camping für Killer“. Bis Anfang 1964 auf Bitten des Senders mehrfach umgearbeitet, danach endgültige Ablehnung am 6.3.1964.

Vertrags- und Ablehnungsunterlagen im DLA

„Hände hoch oder wir singen! Eine kriminalistische Varieté-Revue“ (ursprünglicher Titel: „Sherlock Holmes-Revue“). Ursendung 22.1.1964

Hansgeorg Stengel im *Eulenspiegel*: „Eine hausbacken zusammengeschusterte Schlagerserie mit ein paar albernen Auftritten der Meisterdetektive...“

Autorenvertrag vom 8.10.1963 im DLA, Manuskript im DRA

„Spiele“

Eine Kriminalgeschichte, die unter jungen Leuten spielt und eine Fahrerflucht zum Inhalt hat.

Zunächst bei der DEFA eingereichtes Drehbuch, dort abgelehnt, „weil nicht aus der Fülle des Lebens geschöpft“. Vom Autor an den DFF weitergereicht, dort am 17.4.1964 abgelehnt.

Ablehnungsbrief im DLA

„Wo ist Coletti?“, Stummfilmspaß mit Musik

Bezugnahme auf eine gleichnamige Detektivkomödie, einen deutschen Stummfilm von 1913.

Lieferung des Textbuches im Dezember 1963, Ablehnung nach bereits gedrehtem Film im April 1964.

Vertrags- und Ablehnungsunterlagen im DLA

„Drei verliebte Musikanten (oder Musiker), ein Musikfilm“ / nicht verwirklicht

Vorwort des 24-seitigen Exposés:

Dieser Film ist ein Musikfilm, in dem kein Wort gesprochen wird. Seine Grundstimmung soll die gleiche wie in Feynets [?] Zeichnungen sein: eine Mischung aus Poesie, Witz, Ulk und Herz. Die ganze Geschichte braucht den Charakter des Märchenhaften; ja, wenn man es als Märchen bezeichnen will, so ist es eines, dessen Hauptperson die Musik ist. Jede Szene braucht viele Gags, die freilich erst Sache des Drehbuches sein können, die Gags und Bildwitze müssen immer wieder eine mögliche Sentimentalität aufheben. Zur Musik: Man muss sich auf weltbekannte Titel stützen; die Titel sollen heiter sein, lustige Musiken, meist im Tanzrhythmus. Das dynamisiert den Ablauf, und heitert noch weiter auf.

Autorenverträge von 1964 und 1965 sowie Exposé im DLA

„Melodie-Spiegel“. Ursendung 6.2.1965

Die für die Ausstrahlung über Intervision vorgesehene Reihe sollte „neben Hörens- und Sehenswertem auch Wissenswertes und Anregendes vermitteln“, so die DFF-Ankündigung. Kunert lieferte die Rahmenhandlung und den Sprechertext. Es handelt sich um eine einmalige Sendung, denn die Zuschauer äußerten sich ablehnend zu einer Fortsetzung.

Autorenvertrag vom 15.1.1965 im DLA, Ankündigungstext im DRA

„Reflexionen über Bernau“. Ursendung 4.1.1976 im II. Fernsehprogramm

Historische Stadtansicht, gelesen von Günter Kunert, zitiert aus seiner Sammlung „Exkursion in die Geschichte“ Die Kamera fängt dazu die Altstadt ein.

Film im DRA, der nach Kunerts Ausreise 1979 einen Sperrvermerk erhielt

Dramatische Medienwerke mit Musik in Zusammenarbeit mit dem Komponisten Kurt Schwaen

Nicht nur als geübter Radiohörer zeichnete Kunert eine gewisse Affinität zur Musik aus. 1956 kritisierte er das Musikprogramm des Hörfunks kräftig:

„Die Operette ist die Lieblingsmusik des Rundfunks. Die an der politischen Aufklärung der Menschen Arbeitenden wundern sich oft über den Hang der Aufzuklärenden zur Vergangenheit: kein Wunder, wenn der Funk Tag für Tag als Erwecker von Ressentiments auftritt. Der Rundfunk sendet aus der Vergangenheit. [...] Dafür spielt er außer dem Operettenschwall morgens um acht Uhr Orgelmusik von Bach als fröhlichen Auftakt; den Rundfunk zu hören soll offenbar keine Freude sein, sondern ‚Erarbeitung kultureller Werte‘. [...] Vom Musikprogramm des Rundfunks lässt sich sagen: ‚...in allen Gipfeln spürest du kaum einen Hauch...‘. Nämlich von der Zeit, in der wir leben.“¹³

Im gleichen Jahr nahm er Kontakt zu Kurt Schwaen auf. Dabei ging es zunächst nicht um gemeinsame Werke für die Medien. Der junge Autor wollte offenbar bleibende dramatische Werke mit Musik schaffen und Theaterautor werden. Wohl auch deshalb lag der sich ab 1956 entwickelnden Zusammenarbeit mit dem Komponisten ein deutlich höherer Kunstanspruch des Dichters als in seinen Medienarbeiten zugrunde. Etliche gemeinsame Vorhaben, deren Stoffe er lieferte, lehnten Theater ab oder wurden nicht vollendet.¹⁴ Der Sprung auf die Bühne gelang nicht ganz so, wie erhofft. In höherem Alter hat Kunert bekannt, kein Dramatiker zu sein:

„Ich habe das natürlich versucht, mich in Stücken auszudrücken. Ich habe gemerkt, dass ich das nicht kann, also lass ich es. Das ist ein langsamer Prozess der Selbsterkenntnis, bei dem zu bleiben, was man kann. Das sind in meinem Fall kleine Formen.“¹⁵

Autor und Komponist schufen jedoch gemeinsame Stücke für den Hörfunk, wohnin Schwaen gute Kontakte hatte, darunter einige Auftragswerke. Kunert entwickelte 1958 für vorgeschlagene Radio-Kinderstücke eigene Vorstellungen:

„Die Fabel und die Handlung müssen stark vereinfacht werden. Vorgänge hinter der Szene, spirituelle Ursachen und Reaktionen, alles in einem normalen Theater noch mögliche muss unterbleiben. Auf Spaß muss nicht verzichtet werden. Ich halte es für nützlich, wenn die Kinder Erwachsene spielen. Es ist auch natürlicher, realer, denn Kinder, die Kinder spielen, sind eine üble Erfindung übler Literatur. Kinder spielen sehr ernst. Ihr Spiel ist für sie kein Spiel, sondern echter Lebenskampf.“¹⁶

Nach 1963 entstanden größere gemeinsame Werke nicht mehr. Schwaen, der sich verstärkt dem Kindermusiktheater zuwandte, konnte Kunert für einige Kinderstoffe gewinnen. Keines dieser Stücke jedoch wurde in den Medien urgesendet. Darüber hinaus vertonte der Komponist weiter zahlreiche Gedichte des Lyrikers oder fasste sie in Zyklen zusammen.

Die Inhaltsbeschreibungen der im Folgenden aufgeführten, im Hörfunk urgesendeten Titel sind 2005 vorgenommen worden. Auch hier wird auf die Nennung von Mitwirkenden, Schauspielern und Sängern, weitestgehend verzichtet. Angegeben wird die Werkverzeichnis-Nummer (KSV) des Kurt Schwaen-Archivs.¹⁷

.....
13 Günter Kunert in: Das tönende Museum. In: *Sonntag*, H. 34/1956.

14 Vgl. zum Beispiel Ingrid Pietrzynski: „Eine uns auf den Nägeln brennende Sache...“. Der Phönix – ein Opernentwurf von Günter Kunert 1960/61. In: *Mitteilungen des Kurt Schwaen-Archivs*, Dezember 2016.

15 Günter Kunert in: Axel Helbig; „Wir Armen sind nur Gäste“. Gespräch mit Günter Kunert am 6.11.2004, in: *Ostragehege*, H. 37/2005.

16 Brief Kunerts an Schwaen vom 12.6.1958, zitiert in: Pietrzynski 2005.

17 Dank an die Archivleiterin Ina Schwaen für die Unterstützung der Recherchen!

„Die Bostoner Ballade“, eine Kurzoper nach Motiven von Nathaniel Hawthorne
Vom Autor mehrfach umgearbeiteter historischer Stoff zu einer Aktualisierung der zeitgenössischen USA-Verhältnisse. Dem Komponisten 1956 zur Vertonung zunächst als „pantomimisches Ballett“ angeboten, der Kompositionsskizzen entwarf. Im Mai 1957 stellten Beide den Entwurf einer Kurzoper im DFF (Dramaturgin Änne Keller) vor, Änderungen wurden dort vorgeschlagen, eine Zusammenarbeit kam nicht zustande.

Unterlagen zur Erarbeitung im KSA

Druckfassung in: Neue Texte 1, Almanach für deutsche Literatur, Aufbau-Verlag Berlin 1962

„Liebe und Hanfzwirn“. Von Mori- und anderen Taten im Reiche der Literatur. DFF-Ursendung 2.2.1958

Ankündigung in der Programmzeitschrift: Die Faschingszeit rückt näher... „nun spuckt sich der Berliner in die Hände und macht sich an das Werk der Fröhlichkeit“ sang Kurt Tucholsky. Ein Zug der Zeit, dem auch wir nicht widerstehen konnten. Kinder der heiteren Muse passieren deshalb in locker-leichtem oder satirischem Gewande in unserer Sendung Revue auf den Brettern unserer literarischen Schaubühne.

Unterlagen zur Komposition einer Begleitmusik und zur Probe mit Musikern und Schauspielern im DFF im KSA

„König Midas“, Kantate für Kinder. Ursendung 27.6.1958 in der Deutschlandsender-Reihe *Zu Besuch beim Kinderchor*.

Auftragswerk des Hörfunks, 1962 von der DEFA als „Vom König Midas“ verfilmt, Mitautor: Regisseur Günter Stahnke.

Ton im DRA, Schallplattenproduktionen 1960 und 1977, Unterlagen zur Erarbeitung im KSA, KSV 144

Druckfassung: König Midas (Textbuch, Klavierauszug, Partitur), Leipzig: Friedrich Hofmeister-Verlag 1961 (mit Titelzeichnung des künstlerisch doppelbegabten Autors)

„Der Kaiser von Hondu“, ein Fernsehspiel

Satire über die Besetzung einer mit Japan verbündeten, fiktiven Insel im pazifischen Raum durch die US-Army im Juni 1945, gestaltet als turbulentes Intrigen- und Verwechslungsspiel – mit vier Songs.

1958 auf Grund einer entsprechenden Vereinbarung mit dem DFF vom Februar 1957 entstanden. Vom DFF abgelehnt. 1959 arbeiteten Autor und Komponist das Stück zu einem Schauspiel mit Musik um, das eine einmalige Bühnenaufführung erlebte.¹⁸

Vertragsunterlagen im DRA, Unterlagen zur Erarbeitung im KSA, KSV 155

Druckfassungen: Günter Kunert: Der Kaiser von Hondu. Ein Fernsehspiel. Berlin: Aufbau-Verlag 1959, Die Reihe 9 (mit Notenbeispielen und Kunert-Zeichnungen) sowie: Der Kaiser von Hondu (Textbuch und Klavierauszug), Berlin: Verlag Lied der Zeit 1960

„Die Weltreise im Zimmer“, Kinderoper, Ursendung 2.4.1961 (Ostersonntag) im Kinderfunk des Deutschlandsenders

Das Exposé wurde im Sommer 1958 vom Deutschlandsender abgelehnt, die Produktion im Februar 1961 kam auf Initiative von Schwaen zustande. Dafür arbeitete Kunert seinen Text umfangreich um.

Ton im DRA, Schallplatte 1963, Unterlagen zur Erarbeitung im KSA, KSV 312

.....

¹⁸ Vgl. hierzu Ingrid Pietrzynski: „Der Kaiser von Hondu“ von Günter Kunert und Kurt Schwaen. Persiflage oder Antiamerikanismus? In: *Mitteilungen des Kurt Schwaen-Archivs*, Dezember 2017.

Druckfassung: Die Weltreise im Zimmer (Textbuch, Klavierauszug, Partitur), Leipzig: Friedrich Hofmeister-Verlag 1961

„Ein Tier, das keins ist“, Kinderoper

Kinder besuchen den Zoo, ein Kind verkriecht sich in einem Käfig. „Ein Mensch gehört nicht hinter Gitter/ denn ein Mensch ist ein Mensch und kein Tier /eingesperrt zu sein ist bitter / so bleibe ein Mensch und erspare es dir.“

Im Herbst 1958 vom Deutschlandsender-Kinderfunk als „zu schwer für Kinder“ abgelehnt. 1960 erwarb der Sender den Text, 1961 Vertonung, aber endgültige Absage des Senders. Öffentliche Uraufführung 1962 in Aue. Nach kompositorischer Neubearbeitung Ausstrahlung bei Radio DDR II am 1.6.1979.

Ton im DRA, Unterlagen zur Erarbeitung und Schriftwechsel im KSA, KSV 225

„Das Denkmal des Fliegers“, eine Musikballade. Regie: Carl M. Weber, Ursendung 30.1.1959 im Deutschlandsender

Ausgezeichnet im Deutschlandsender-Literaturwettbewerb „Menschen, rettet das Leben! Keine Atomwaffen in Deutschland!“ Vom Autor in seinen Memoiren als „Nachschöpfung von Brechts ‚Flug der Lindberghs‘“ bezeichnet.

Einen Mitschnitt der Sendung stellte das KSA 2005 dem DRA zur Verfügung, der DDR-Hörfunk hatte die Originalaufzeichnung nicht archiviert.

Unterlagen zur Erarbeitung im KSA, KSV 146

Druckfassung in *Neue deutsche Literatur*, H. 5/1958

„Fetzers Flucht“, Funkoper, Ursendung 30.7.1959 in der Reihe *Opernpremiere* von Radio DDR I.

Die Geschichte um einen „Republikflüchtling“ behandelt Gegenwart - die deutsche Zweistaatlichkeit. Bei der Flucht kommt ein Mensch zu Tode. Nach Gewissenskonflikten kehrt Fetzler in die DDR zurück. Auftragswerk des Hörfunks, eingereicht zum OIRT-Musikwettbewerb „Frieden und Freundschaft“, ausgezeichnet mit einem OIRT-Diplom.

Ton im DRA, Honorarvereinbarung mit dem Arbeitstitel „Heimkehr eines Republikflüchtlings“ vom 8.1.1959 sowie Ur-, Erst- und Zweitfassung 1959 im DLA, Unterlagen zur Erarbeitung im KSA, KSV 167

Druckfassung in: Günter Kunert: Tagwerke, Gedichte, Lieder, Balladen, Halle: Mitteldeutscher Verlag 1961

„Noah“, Fernseh-Musical

Turbulente Kriminal- und Verwechslungsgeschichte beim Bau eines atombombensicheren Bunkers im Hauskeller eines bundesdeutschen Familienvaters, vom Autor Noah benannt.

Kunert entwickelte die Geschichte zunächst als Bühnenstück. Bei DSV-Umfragen zu geplanten Arbeitsvorhaben der Mitglieder erwähnte er das Vorhaben ab 1961 mehrmals, u.a. als „Bezug auf die biblische Person, die Arche Noah, Rettung vor der Sintflut“ oder „wie man einen Weltuntergang nicht überlebt“. Als „Satire mit Musik“ reichte er das Exposé im Herbst 1961 beim Deutschen Theater Berlin ein, nachdem dieses ihn im Juni um ein Stück gebeten hatte. Von dort vorgeschlagene Überarbeitungen, Ablehnung des Theaters im April 1962. Man bemängelte vor allem das zu wenig dargestellte Atombunkergeschäft angesichts der Ende der 1950er Jahre im Westen aufgekommenen Weltuntergangsstimmung.

Im Sommer 1962 dem DFF als „Fernseh-Musical“ angeboten, Abschluss eines Szenariums- und Exposé-Vertrages. In der Umfrage „Vor dem VI. Parteitag [der SED]: Woran sie gegenwärtig arbeiten“ des *Sonntag* äußerte Kunert:

Für das Fernsehen werde ich ein Stück machen, welches NOAH heißen und das Publikum mit dem Verhalten vor Weltuntergängen erheitern wird.

Nach bereits gezahlten ersten Honoraren wurde die Zusammenarbeit Anfang 1963 abgebrochen und das Stück nicht fertiggestellt. Schwaen entwickelte keine Kompositionsentwürfe.

Exposés, Schriftwechsel und Vertragsunterlagen im DLA, Vertragsunterlagen (mit Vermerk „weitere Zahlungen gesperrt“) im DRA, Kunerts Äußerungen zu Arbeitsvorhaben im DSV-Archiv (Umfragen 1960-1962)

„Fetzers Flucht“, Fernsehoper, Mitautor: Regisseur Günter Stahnke, Ursendung 13.12.1962

Der DFF hatte nach dem Erfolg der gleichnamigen Funkoper bereits 1959 Interesse an einer Verfilmung bekundet. Die Verwirklichung zog sich wegen vieler Unstimmigkeiten bis 1962 hin. Der Autor fügte eine Rahmenhandlung hinzu, in der Fetzler bei seiner Flucht zurück in die DDR seine Geschichte erzählt. Die „Verführungen und Gefahren“ der westlichen Welt werden breit dargestellt. Der Film war experimentell gestaltet, u.a. ohne gesprochene Dialoge und mit Gesängen aus dem Off.

Das DDR-Fernsehen vernichtete den Film als „wertloses Material“. Eine Filmfassung fand sich Anfang der 1990er Jahre im bereits im Bundesfilmarchiv befindlichen DEFA-Bestand.

Film im DRA, Autorenverträge 1959-1961 und Szenenentwürfe sowie Schriftwechsel im DLA, Unterlagen zur Erarbeitung im KSA, KSV 242

„Tagwerke“, Chorzyklus nach Gedichten von Günter Kunert

Ursendung 6.5.1969 als Direktübertragung eines Kurt Schwaen-Abends in der Reihe *Leipziger Rathaus-Konzert* von Radio DDR II.

Ton im DRA, Unterlagen zur Erarbeitung und Schriftwechsel im KSA, KSV 300

Nach Kunerts Ausreise 1979 als „Doppeldeutscher mit zwei Pässen“ war es Kurt Schwaen, der Vertonungen von Kunert-Werken im DDR-Hörfunkprogramm unterbrachte. Die Hörspiele aus den 1970er Jahren erlebten in den 1980er Jahren noch gelegentliche Wiederholungen. Und der Kinderfunk des Berliner Rundfunks sendete vereinzelt etwas von ihm. Im DDR-Fernsehen kam so etwas nicht vor. Am 14.9.1980 lief dort, versteckt im Vormittagsprogramm des Fernsehprogramms I, der DEFA-Dokumentarfilm „Im Spiel sich erkennen“ über das Kindermusiktheater Leipzig, das Schwaen leitete. Der Film war bereits 1979, vor Kunerts Ausreise, gedreht worden. Bei seiner Ausstrahlung über ein Jahr später war jegliche Erwähnung des Schriftstellers herausgeschnitten worden, aus dessen Werken „Die Weltreise im Zimmer“ und „Ein Tier, das keins ist“ die im Film auftretenden Kinder Ausschnitte vorführten.

Der Schriftsteller hat ein nahezu unübersehbares, zum Teil noch unveröffentlichtes Werk hinterlassen, zu dem auch seine vielgestaltigen Medienarbeiten gehören. Nun nach sei-

nem Ableben werden sie sicher erneut betrachtet und beschrieben werden. Die hier vorgelegte Dokumentation seiner Sendungen für die DDR-Medien kann dazu beitragen. Wenn der Dichter viele davon nicht besonders hoch schätzte und meinte, sie hätten sich „versendet“ oder seien „im Orkus verschwunden“, lässt sich feststellen: Günter Kunert hat die DDR-Medienprogramme bereichert und belebt mit der ihm eigenen Sprachmächtigkeit und Fabulierkunst, mit Witz und Subtilität. Er ist ein Meister sprachlich lockerer, besonders der flüchtigen Hörsituation im Radio ideal angepasster medialer Vermittlung gewesen, was keine Selbstverständlichkeit im sonstigen Sendeumfeld war.

.....

Der vorstehende Text in dieser digitalen Ausgabe gibt eine gegenüber der Druckausgabe korrigierte Fassung wieder.

„Ich war ein Entscheider und ich hatte Visionen“

Rundfunkhistorisches Gespräch mit Dieter Stolte (Auszüge)

Am 25. Mai 2018 interviewte Veit Scheller in Berlin den ehemaligen ZDF-Intendanten Dieter Stolte v.a. über die Zeitepoche 1989/90 bis 2002.

Versetzen wir uns ins Jahr 1989 zurück: das ZDF „kämpft“ mit seinem Programm, in den letzten Jahren hatte es viele neue und interessante Sendungen gestartet, das ZDF war erfolgreich, es gab jetzt die neuen privaten Sender. Das ZDF ahnte nicht – wie wahrscheinlich alle in der alten Bundesrepublik –, dass da im Herbst sich etwas grundlegend ändern sollte in Deutschland.

Die Wende, die Wiedervereinigung Deutschlands, war für alle eine Überraschung. Das gilt auch für das ZDF, seine Gremien, seine Mitarbeiter. Aber das ZDF war immer schon sehr stark auf das Ziel der deutschen Wiedervereinigung ausgerichtet. Sie wissen, dass im Gründungsstaatsvertrag des ZDF im Paragraphen zwei sinngemäß eine Formulierung steht: „Das ZDF ist der Wiedervereinigung Deutschlands in Frieden und Freiheit verpflichtet“.¹ Das war nicht nur eine gesetzliche Vorgabe, sich diesem Thema im Programm besonders anzunehmen, sondern ich kann sowohl für die Gremien, das gilt insbesondere für den Fernsehrat, aber auch für meine Person als Programmdirektor und später Intendant sagen, dass wir im Programm immer auf die Wiedervereinigung Deutschlands ausgerichtet waren.

Ab wann haben Sie entschieden: „Die Mauer ist auf. Jetzt machen wir Nägel mit Köpfen. Jetzt versuchen wir als ZDF, verstärkt in die DDR hineinzugehen.“? Ich erinnere an die Korrespondentenstelle in Leipzig, die sehr zeitig eröffnet wurde. Aber auch an das Problem, dass es Regionen in der DDR gab, in denen das ZDF nur schwer oder überhaupt nicht gesehen werden konnte.

Die Korrespondentenstelle in Ost-Berlin war für die Abdeckung des Gesamtgebietes der DDR zuständig. Die Korrespondentenstelle in Leipzig war die erste, die wir überhaupt nach der Wende eingerichtet haben. Es ging darum, Fuß zu fassen, Erfahrungen zu sammeln. Das heißt auch Erfahrungen zu sammeln für die spätere Gründung von Inlandstudios in den neuen Bundesländern. Wir haben uns für Leipzig entschieden, weil Leipzig immer schon ein wichtiger Treffpunkt gewesen ist. Die Entscheidung über die zukünftige Landeshauptstadt Sachsens hatte keine Rolle gespielt. Leipzig war die Messestadt Deutschlands, die Internationalen Messen in Leipzig hatten Tradition. Außerdem war Leipzig durch Kurt Masur mit dem Gewandhausorchester und durch den Bach-Chor oder die Thomaskirche natürlich auch ein kultureller Mittelpunkt.

Welche Rolle konnten Sie als Intendant bei diesem Prozess einnehmen? War das nicht eine immens arbeitsintensive, aber trotzdem auch glückliche Zeit für Sie als Intendant?

Zunächst: Wo ein Wille ist, ist auch ein Weg. Ich habe diese Zeit nicht als eine schwierige Zeit in Erinnerung, sondern als eine Herausforderung, die ungeheuer viel Spaß gemacht

.....
¹ Der erwähnte Passus lautet konkret: „§ 2 Gestaltung der Sendungen: In den Sendungen der Anstalt soll den Fernsehteilnehmern in ganz Deutschland ein objektiver Überblick über das Weltgeschehen, insbesondere ein umfassendes Bild der deutschen Wirklichkeit vermittelt werden. Diese Sendungen sollen vor allem auch der Wiedervereinigung Deutschlands in Frieden und Freiheit und der Verständigung unter den Völkern dienen. Sie müssen der freiheitlich-demokratischen Grundordnung entsprechen und eine unabhängige Meinungsbildung ermöglichen.“, zitiert nach ZDF-Jahrbuch 1962/64, ZDF: Mainz, 1965, S.19.

hat. Es war gar kein Problem, diesem „Tanker ZDF“ eine neue gesamtdeutsche Ausrichtung zu geben. Das bedeutete nur, dass die finanziellen Prioritäten neu gesetzt werden mussten, und dass das Personal entsprechend auf diese neue Aufgabe ausgerichtet werden musste. Das habe ich nicht in schwieriger Erinnerung, da es kein Konfliktstoff im ZDF war. Weder unter den Mitarbeitern noch in der Zusammenarbeit zwischen den Organen – Intendant, Fernsehrat und Verwaltungsrat – hat das jemals zu Konflikten geführt. Die Aufgaben, die sich aus der Wiedervereinigung oder den Vorbereitungen des Fußfassens in den neuen Ländern ergaben, hatten für alle Beteiligten absolute Priorität.

Ich habe gelesen, dass Helmut Drück, zu diesem Zeitpunkt RIAS-Intendant, gesagt haben soll, dass er sich medienpolitisch vorstellen könne, dass das ZDF auch den nationalen Hörfunk bekommt. Es gab aber doch ziemlichen Gegenwind gegen diese Idee.

Zu den Defiziten, die wir im Wettbewerb mit der ARD empfunden haben, gehörte, dass wir keinen Hörfunk hatten. Es war immer schon ein Ziel von Karl Holzamer, dass wir ein Hörfunkprogramm bekommen. Ein Hörfunkstandbein hätte aus vielen Gründen Synergieeffekte und neue Gestaltungsmöglichkeiten für das Programm geschaffen. Das wurde dann in der Phase der deutschen Wiedervereinigung und der Schaffung eines neuen Rundfunkgesetzes eine konkrete Möglichkeit. Ich habe das sehr intensiv verfolgt. Ich bin bei allen Ministerpräsidenten der Länder gewesen, habe dort auch ein Memorandum hinterlegt, indem wir diese Bitte vortragen, konkretisieren und begründen. Viele Länder haben diese Idee unterstützt. Das galt natürlich für Berlin, aber auch für Thüringen und für andere westliche Bundesländer. Der entscheidende Widersacher, so merkwürdig es klingt, bei der Realisierung des Projektes war Kurt Biedenkopf. Der damalige Ministerpräsident von Sachsen war dagegen, dass das ZDF neben dem nationalen Fernsehstandbein noch ein nationales Hörfunkstandbein bekommt. Das wird Sie überraschen. Er hat es in seinem Tagebuch selbst niedergeschrieben, deswegen verrate ich auch kein Geheimnis². Der Grund war der: Er hatte ordnungspolitische Bedenken, dass dem ZDF als nationale Fernseh- und Hörfunkanstalt eine überdimensionale publizistische Macht zuwachsen würde, die er strukturell als eine Gefährdung für die Meinungsbildung in unserem Land ansah. Hinzu kam, dass er sicherlich auch den privaten Veranstaltern einen Spielraum geben wollte.

Das ZDF hat sich immer wieder an der Entstehung neuer Sender wie 3sat und ARTE oder auch an Zusammenschlüssen wie der Europäischen Produktionsgemeinschaft beteiligt. Waren dies Versuche, aus der strukturellen Umklammerung oder einer Eingrenzungspolitik der ARD auszubrechen? Oder war es ein Teil des Funktionsauftrags des ZDF, die Einigung Europas durch diese Projekte voranzutreiben?

Nein. Das war schon der Versuch des ZDF, durch Eigeninitiative im Rahmen des gesetzlich Möglichen aus der Umklammerung durch die ARD herauszukommen. Da spielen viele Einzelaktivitäten eine Rolle. Das betrifft sowohl den Rundfunkbereich, z.B. durch die Schaffung der Europäischen Produktionsgemeinschaft oder dass 3sat geschaffen wurde. 3sat war unsere große Chance, da wir über Satellit ausstrahlen konnten. Durch den Satelliten sind ORF und SRG bei uns als Partner mit eingestiegen. Das europäische, deutschsprachige Kulturprogramm war das erste öffentlich-rechtliche Satellitenprogramm, dass über den Orbit kam.

.....

² Kurt Biedenkopf: Ringen um die innere Einheit. Aus meinem Tagebuch August 1992 - September 1994, München 2015.

Was auch häufig vergessen wird, in der Übergangsphase, in der es noch eine DDR-Regierung gab, aber die SED schon gestürzt war, war Hans Bentzien Generaldirektor des Deutschen Fernsehfunks (DFF). Er hat Adameck³ abgelöst. Ich habe Hans Bentzien in Ost-Berlin besucht und habe ihm das Angebot gemacht, Partner von 3sat zu werden. Bis das DDR-Fernsehen aufgelöst wurde, war der Deutsche Fernsehfunks der vierte Partner. Aus 3sat wurde quasi kurzzeitig ein 4sat.

Kurzer Schwenk zu heute: Sie erwähnten eben die Pflege des Kulturräumes als Aufgabe. Ist diese in Zeiten einer medialen Globalisierung entbehrlich oder hat diese Funktion gerade heute an Gewicht gewonnen?

Ich glaube, dass der Kulturauftrag eher an Gewicht gewonnen hat. Globalisierung ist etwas, was seine eigene Dynamik hat und durch die Digitalisierung auch nicht aufzuhalten ist. Umso wichtiger wird es sein, dass Besonderheiten, auch nationale Besonderheiten, bestehen bleiben. Es steht ja nirgendwo geschrieben, dass die Globalisierung zur Auflösung von Nationen führt. Das gilt im Übrigen auch für Europa. Selbstverständlich bleiben die einzelnen Mitgliedsorganisationen für sich aufgrund ihrer sprachlichen Wurzeln und ihrer Geschichte nationale Anstalten. Das wird sich selbst im Zeitalter der Globalisierung nicht ändern.

Häufig wird etwas despektierlich auf den Kulturauftrag gesehen, teilweise auch aufgrund der nicht so hohen Einschaltquoten. Wie beurteilen Sie diesen Aspekt des Funktionsauftrags der Öffentlich-Rechtlichen?

Ich halte das für eine zentrale Aufgabenstellung der Zukunft. Kultur ist nicht nur Elitekultur, sondern die Alltagskultur mit Volksmusik und deutschem Schlager ist Teil einer deutschen Kultur. Sendungen wie „Das literarische Quartett“ gehören ebenso dazu. Aber man kann auch über neue Formen nachdenken, die auch im Bereich der Literatur, im Bereich der Wissenschaft einen weiteren Rahmen setzen. „Terra X“ ist beispielweise in hervorragender Weise die Weiterentwicklung gelungen.

Gerade im Bereich Kultur und Bildung gibt es Nischenprogramme. Aber im Programmauftrag der Sender steht, dass für alle zu senden sei, nicht nur für eine Mehrheit. Was halten Sie daher von der Idee, gewisse Teile des Programms von der Quotenmessung auszunehmen?

Davon halte ich nichts. Man hat immer schon wissen wollen, wie viele Zuschauer sehen ein Programm. So wie jeder Zeitungsverleger wissen will, wie viele Leser kaufen meine Zeitung und wie jeder Kinobesitzer wissen will, wie viele Menschen gehen ins Kino. Der nächste Schritt ist, was sehen oder hören sie gern. Das sind Fakten, die haben von Anfang an eine Rolle gespielt, aber sie haben nicht das programmliche Handeln bestimmt. Das war auch gar nicht notwendig. Es gab keinen Wettbewerber, gegen den man sich aufstellen musste.

ARD und ZDF waren praktisch in einem gebundenen und nicht in einem offenen Wettbewerb. Das heißt, sie waren den gleichen Aufgaben und Zielen verpflichtet. Diese Quotenhysterie ist das Ergebnis der Einführung des Privatfernsehens. Der größte Propagandist dieser Philosophie war Helmut Thoma, der mit seinen zynischen Sprüchen

.....

³ Heinrich „Heinz“ Adameck (1921-2010), SED-Funktionär und Vorsitzender des Staatlichen Komitees für Fernsehen von 1968 bis 1989.

„Der Wurm muss dem Fisch schmecken und nicht dem Angler“ alles auf den Kopf gestellt hat. In diese Quotenhysterie, die wir nicht erkannt haben, haben uns Thoma und Genossen hineingetrieben und damit die Wettbewerbskonstellation auf die große Zahl ausgerichtet. Ich glaube, dass es allen Grund gibt heute darüber nachzudenken, wie man aus diesen Fesseln wieder herauskommt, wie ein attraktiver Programmmix aussehen könnte bei gleichzeitiger Ausrichtung auf ein mehrheitsbildendes Programm, mit beispielsweise Fußballspielen, internationalen Sportereignissen, Krimis und großen Shows. Hinzukommen sollten – das dann sehr gezielt, zu vernünftiger Zeit und nicht erst zur Nachtzeit – gezielte Angebote der Kultur, aus dem Bereich der Geschichte. Das kann im Fernsehspiel sehr leicht auch durch die Adoption von Romanliteratur geschehen. Wir haben in den 1980/90er Jahren getreu der Parole „Das Fernsehen ist der große Geschichtenerzähler unserer Zeit“ die großen Literaturverfilmungen von Kempowski⁴ oder die Familiensagas⁵ realisiert. Die großen Familiengeschichten oder auch die ganze Romanliteratur des 19. Jahrhunderts – z.B. Fontane – sind für das Fernsehen verfilmt worden. Danach Ausschau zu halten, wo ist die zeitgenössische Romanliteratur und wie kann sie Grundlage für Drehbücher werden, die man auf den Bildschirm bringt. Das wäre auch ein Teil der Revitalisierung des Programms im Fernsehen.

Eine ganz praktische Frage. Zu jeder Sendung gibt es eine Stoffzulassung, welche Sie als Intendant immer abgezeichnet haben. Haben Sie sich das alles komplett durchgelesen? Was waren die Kriterien, nach denen Sie entschieden haben?

Der Intendant war nicht nur der oberste Manager des ZDF. Ich war auch nach dem Gesetz der Programmverantwortliche. Zur Programmverantwortung gehört, dass man sowohl eine gute Personalpolitik macht und dass man sich kundig macht über das, was im Programm geschieht und was entwickelt wird. Das habe ich aus der Stoffzulassung erkennen können, denn dazu gehörte eine kurze Inhaltsbeschreibung, der Name des Drehbuch-Autors, des Regisseurs, in manchen Fällen auch die Hauptdarsteller und schließlich der Kostenrahmen. Ich habe diese Dinge mit großer Sorgfalt gelesen und wo ich Nachfragebedarf hatte, habe ich das angemerkt. Und wo ich im Sinne einer kritischen Begleitung ein Ausrufezeichen machen wollte, habe ich entweder daruntergeschrieben: „Ich möchte das Drehbuch sehen“ oder „Ich möchte den Film vor der Ausstrahlung sehen“ oder „Ich bitte den Programmdirektor vor der Ausstrahlung den Film abzunehmen“. Auf diese Weise habe ich eine Begleitung des Programms vornehmen können. Es geht nicht um den einzelnen Vorgang, sondern die Vielzahl der einzelnen Vorgänge verdichtet sich zu einem Gesamtbild über das Programmgeschehen. Ob das Übermaß an Krimis zum Beispiel zunimmt und wenn es Krimis sind, welche Form von Gewaltdarstellungen zum Ausdruck kommen. Man gewinnt so einen vertieften Einblick.

Wie sind Sie mit Kritik umgegangen? Haben Sie diese gelesen?

Das Erste, was ich morgens auf den Tisch bekam, waren die Zuschauerprotokolle mit den Reaktionen der Zuschauer, die angerufen hatten. Es sind in erster Linie diejenigen, die sich aus dieser oder jener Weise emotional von einer Sendung herausgefordert sahen. Man darf das nicht als repräsentativ ansehen, aber es ist ein erster Überblick.

.....

⁴ Walter Kempowski (1929-2007), deutscher Schriftsteller. Das ZDF hatte von ihm 1975 den Roman „Tadellöser & Wolff“ sowie 1979 den Fortsetzungsroman „Ein Kapitel für sich“ unter der Regie von Eberhard Fechner verfilmt.

⁵ Erinnert sei z.B. an „Das Erbe der Guldenburgs“ (1987-1990), „Diese Drombuschs“ (1983-1994), „Die Schwarzwaldklinik“ (1985-1989); „Ich heirate eine Familie“ (1983-1986); „Alle meine Töchter“ (1995-2001).

Als Zweites kam im Laufe des Vormittags die Pressemappe. Diese habe ich mir auch sehr genau angesehen. Immer wenn ich keine Zeit hatte oder auf Reisen war, habe ich das später nachgeholt. Drittens gab es natürlich auch die Gespräche mit den ZDF-Mitarbeitern. Das wichtigste Steuerelement für mich war dabei die Programmkonferenz des Intendanten, wo es eine Tagesordnung gab, die vorher verschickt wurde, wo jeder wusste, um was es geht. Da wurde sowohl rückblickend Programmkritik geübt, aber auch vorausschauend darüber diskutiert, wo sind unsere Defizite und wie können wir sie ausfüllen. Ich habe mich nicht gestalterisch für das einzelne Programm verantwortlich gefühlt, aber für die große Linie. Was sind die Inhalte, mit denen wir unsere Zuschauer beschäftigen? Sind diese Inhalte relevant? Bringen sie unsere Zuschauer weiter in ihrer moralischen Haltung, in ihren persönlichen Bedürfnissen – als Beispiel möchte ich Ratgebersendungen erwähnen, die ich sehr gefördert habe, wie „Gesundheitsmagazin Praxis“, „WISO“ et cetera. Das sind alles Sendungen, die sehr nah auf den Zuschauer hin geplant wurden und deren Umsetzung ich begleitet habe.

Haben Sie bedauert, dass Sie nicht das Handwerk eines Journalisten gelernt hatten?

Ich habe es nicht als Manko empfunden, weil ich immer geschrieben habe. Ich habe auch nicht in Anspruch genommen, ein Philosophieprofessor zu sein. Ich habe Philosophie studiert mit dem Ziel Philosophieprofessor zu werden. Das bin ich nicht geworden. Dafür bin ich Honorarprofessor im Bereich der Medien geworden an der Hochschule für Theater und Musik in Hamburg. Ich habe nicht für mich in Anspruch genommen, ich wäre ein Journalist. Aber ich bilde mir ein, dass ich so gut geschrieben habe wie manche Journalisten.

Als Programmverantwortlicher mussten sie auch schwierige Gespräche mit Regisseuren zu führen, u.a. wenn es um finanzielle Grenzen ging. Ich nenne jetzt absichtlich keine Namen ...

Die kann man ruhig nennen. Einer der großen Etatüberzieher war Dieter Wedel, aber auch Eberhard Fechner und Egon Monk. Künstler, die hervorragende Autoren und Regisseure waren, haben natürlich nicht nur in der Zeit expandiert. Das heißt, sie haben mehr Sendezeit in Anspruch genommen. Wenn es ein 60-Minütiger sein sollte, kam ein 90-Minütiger heraus. Wenn es ein 45er war, kam ein 60er. Also sie haben das Zeitmaß und die Kosten überschritten. Zunächst war es die Aufgabe der Hauptredaktionsleiter, das im Griff zu behalten. Bei mir sind immer nur die herausragenden, exemplarischen Fälle auf den Tisch gekommen. Bei denen entweder der Programmdirektor oder der Hauptdirektionsleiter um meine Unterstützung gebeten hat oder aber auch im Einzelfall mal der Autor oder Regisseur darum gebeten hat, bei mir vorstellig zu werden und seine Ideen und warum das so ist, vorzutragen zu können.

Und dann mussten Sie überzeugen oder mussten Sie auch mal den Intendanten „raushängen lassen“ ...

Vor allem war ich ein guter Zuhörer. Es ging nicht darum, dass jemand zu mir kam und ich ihm das Gefühl geben wollte: „Hier sitzt derjenige, der zuletzt entscheidet“. Sondern der sollte vor allen Dingen erstmal das Gefühl haben, hier hört jemand zu. Hier ist jemand, der stellt gescheite Fragen, die erkennen lassen, dass er sich für das Projekt interessiert. Erst in der dritten Stufe kam dann hinzu, ihm auch die Grenzen des Mögli-

chen aufzuzeigen. Einer meiner beliebtesten Formulierungen war: „Sie müssen davon ausgehen, es gibt nicht nur eine Ästhetik des Bildes und des Wortes. Es gibt auch eine Ästhetik der Kosten.“

Im Bereich des gesellschaftlichen Engagements war das ZDF sehr aktiv – ich erinnere an die Unterstützung des ZDF beim Wiederaufbau der Dresdner Frauenkirche, das Engagement für die Stiftung Denkmalschutz, für die Aktion Sorgenkind bzw. Aktion Mensch. Dies waren alles Aktivitäten, bei denen der Sender ZDF auch regional sehr stark wahrgenommen wurde. Wie wichtig war ihnen die „Vor-Ort-Sichtbarkeit“ des ZDF?

Das war natürlich nicht nur im Einzelfall richtig. Sondern der Einzelfall war Teil einer Gesamtstrategie. Die Gesamtstrategie war, dass wir uns als der nationale Sender, der sich um die nationalen Interessen kümmert, verstanden haben. Dazu gehörten praktisch alle gesellschaftlichen Aktivitäten im Bereich des Menschen und der Kultur.

Ich geben ihnen zuerst Beispiele aus dem Kulturbereich. Wir haben dabei herausragendes geschafft, im Übrigen ebenfalls beschleunigt durch den Prozess der deutschen Wiedervereinigung. Wir haben beispielsweise den Wiederaufbau der Dresdner Frauenkirche, den Speyerer Dom und die St.-Georgen-Kirche in Wismar unterstützt. Dazu haben wir damals Musikproduktionen der Populärmusik als Schallplattenaufnahmen veröffentlicht, z.B. „Musik ist Trumpf“ und auch andere Shows. Diese Schallplatten sind verkauft worden mit einem Obolus von zwei oder drei D-Mark, der zum Verkaufspreis der Schallplatte hinzukam. Diese Verkaufserlöse haben wir dann genutzt, um sie den Organisationen, die sich für die Kulturdenkmäler engagierten, zuzuführen. Dies hat Millionen eingespielt.

Ich erinnere mich noch sehr gut und ich nenne das mal als Beispiel: Die St.-Georgen-Kirche in Wismar war durch den Krieg zerstört worden. Das heißt, es waren nur noch die Mauern stehen geblieben. Dann hatte in der DDR-Zeit die Kulturbehörde das Dach darüber gemacht, um das Gebäude zu erhalten. Bei einem großen Sturm ist das Dach weggefliegen. Die damalige Bürgermeisterin von Wismar, Rosemarie Wilcken⁶, brauchte eine Million DM, um das Dach zu erneuern. Ich bin nach Wismar gefahren und habe mir das angeschaut. Ich war zu dieser Zeit schon ZDF-Intendant und habe gesagt: „Frau Wilcken, ich helfe Ihnen. Ich weiß noch nicht wie, aber ich helfe Ihnen. Ich bespreche das mit meinen Kollegen in Mainz“. Und dann haben wir über die erwähnten Schallplattenerlöse die eine Million in kürzester Zeit zusammengebracht. Das wäre keine Kulturverwaltung der Stadt oder eines Landes zu leisten in der Lage gewesen und vor allem nicht in der Schnelligkeit.

Es gehörte aber auch zu ihrer Philosophie, dass erhaltenswerte Gebäude immer eine gewisse Funktion benötigen. Zum Beispiel hatte der Wiederaufbau der Dresdner Frauenkirche für das Zusammenwachsen Deutschlands nach der Wende eine große Bedeutung inklusive des völkerverbindenden und friedenserhaltenden Charakters.

Ich kann das bestätigen, und zugleich ergänzen. Sie sagen, es muss auch eine Funktion haben. Wir haben mit der Ausweitung des ZDF-Programms auf die neuen Länder in allen fünf neuen Bundesländern Sachsen, Sachsen-Anhalt, Thüringen, Mecklenburg-Vorpommern, Brandenburg und Ost-Berlin neue Landesstudios gebaut. Mein Vorschlag

.....
⁶ Rosemarie Wilcken (*1947), deutsche Ärztin und Politikerin (SPD), von 1990 bis 2010 erste weibliche Bürgermeisterin von Wismar.

lautete damals: „Wir bauen keine neuen Studios. Wir müssen keine neuen Betonklötze in die Welt setzen, sondern wir kaufen unter Denkmalschutz stehende Bürgerpalais auf, restaurieren sie und bauen die in dem Teil, den wir für das Fernsehen nutzen, für das Fernsehen entsprechend um.“ Inzwischen war die Fernsehtechnik auch kleiner geworden. Man brauchte nicht mehr die großen Studios. Das heißt, man kam auch mit kleineren Räumen zurecht und auf diese Weise sind Kleinodien des Immobilienbesitzes des ZDF in den neuen Bundesländern entstanden. Das sind alles ganz hervorragende denkmalgeschützte, auch heute noch mit hohem Wert ausgestattete Gebäude. Wir haben uns auf diese Weise auch die Sympathie der Bürger erworben. Denn sie haben gemerkt: Das ist der Sender in Mainz. Dieses Zweite Deutsche Fernsehen identifiziert sich mit unserer Geschichte und mit unserer Kultur und setzt uns nicht irgendwelche Neubauten vor die Nase, sondern versucht das zu retten, was durch den Zerfall in der langen Phase der DDR-Zeit marode geworden war.

Für ein Programmunternehmen wie das ZDF kann es im Laufe der Zeit zu Routinen kommen. Waren neue Kanäle wie ARTE, der als Projekt eines Europäischen Kulturkanals (EKK) gestartet ist, oder wie der Kinderkanal für das ZDF lebensnotwendig?

Es sind vier solcher Aktivitäten entstanden. Das war erstens ARTE. Das war eine Programmidee, die nicht von uns ausging, sondern sie war ein staatliches Oktroy. Das waren Kohl und Mitterand, die einen deutsch-französischen Kulturkanal gründen wollten, der der Pflege der deutsch-französischen Kultur und der deutsch-französischen Sprache und Geschichte dienen soll. Das Zweite war der Kinderkanal. Das Dritte war Phoenix, der Ereignis- und Dokumentationskanal, und das Vierte, in der Entstehungsgeschichte dem vorangehend, war 3sat. Alle vier sind in meiner Zeit entstanden. Die drei sind mit unterschiedlichen Schwierigkeiten auch politisch durchgesetzt worden. ARTE war, weil es von der Politik gewollt war, das leichteste. Aber gegen die Gründung von Phoenix und Kinderkanal gab es erhebliche Widerstände aus der Politik und auch in den Gremien des ZDF und zwar von der CDU-Seite her. Sie sahen in diesen Neugründungen eine Beeinträchtigung der Entwicklung des Privatfernsehens.

Aber für Sie als Intendant waren diese Projekte wie „Jungbrunnen“.

Es war eine großartige Zeit – wenn ich im Vergleich sehe, wie Thomas Bellut und seine Mannschaft eingeschränkt werden – mal vom Gesetzgeber, mal von der KEF. Diese Freiheit und Gestaltungsmöglichkeit waren zu meiner Zeit größer. Und das war natürlich sehr motivierend, auch für die Mitarbeiter. Nicht nur ein Kinderprogramm im ZDF für 17.30 Uhr zu machen, sondern zusammen mit der ARD Mitträger eines Kinderprogramms zu sein, das eigenständig ist und das über mehrere Stunden des Tages ausgestrahlt wird. Das galt für Phoenix, den Ereigniskanal, und galt für ARTE auch. Es war eine motivierende, die Kreativität der Mitarbeiter herausfordernde Zeit, auch für die berufliche Entwicklungsmöglichkeit des Einzelnen. Es konnten neue Positionen besetzt werden, die mit finanziellen bzw. anderen, neuen Wertigkeiten ausgestattet waren. Es gab den Mitarbeitern die Möglichkeit, sich breiter aufzustellen.

Aktuell wird über die Aufgaben der Rundfunkgremien diskutiert. Die Historische Kommission der ARD hatte 2017 auf einem Symposium die Frage behandelt, ob die Gremien

ihre Kontrollfunktion heute noch wahrnehmen können.⁷ Sollten die Gremien nicht nur „kleine Rechnungshöfe“ sein?

Nein, ich habe meine Gremien immer rechtzeitig an allen Entscheidungsprozessen beteiligt. Also ehe die Entscheidungen getroffen wurden, waren durch entsprechende Vorlagen, die mal den Verwaltungsrat, mal den Fernsehrat betrafen, die Vorgänge im Detail dargestellt worden. Das heißt, ich bin immer davon ausgegangen, wenn jemand auf dem gleichen Sachstand ist wie der Intendant und seine Direktoren, dann kann er im Ergebnis zu keinen anderen Entscheidungen kommen als die, die ich vorschlage, weil die, die ich vorschlage immer motiviert waren durch die Interessenlage oder Aufgabenstellung des ZDF.

Sie haben sich die Bälle immer gut zugespielt ...

Nein, wir haben uns nichts zugespielt. Die haben schon genau hingesehen. Der Verwaltungsrat hatte Ausschüsse – einen Finanzausschuss, einen Investitionsausschuss und heute noch einen Personalausschuss. Der Fernsehrat hatte ebenfalls mehrere Ausschüsse.⁸ Da waren schon Leute, die hingeguckt haben, die sofort etwas verstanden. Beispielsweise hat Hans Fahning, der Präsident der Hamburgischen Landesbank, viele Jahre den Investitionsausschuss des Verwaltungsrates geleitet.

Harter Schwenk zur technischen Entwicklung. Seit Mitte der 1990er Jahre konnte man Fernsehsignale digital ausstrahlen. War dies für Sie wichtig oder eher ein „Nebengeschäft“?

Wir haben in unserem Gespräch schon herausgearbeitet, dass ich eine gewisse Omnipräsenz hatte. Sowohl in der Begleitung der einzelnen Aufgaben, in der Weiterentwicklung dieser Aufgaben et cetera. Es gab einen Bereich, zu dem hatte ich nur eine geringe Affinität. Das waren technische Fragestellungen. Ich habe bei der Technik außerordentlich stark den Rat und die Begleitung meiner zuständigen Kollegen in der Technik – vor allen Dingen, wie es so schön heißt, des Technischen Direktors – gebraucht. Ich hatte allerdings auch in meiner entscheidenden Phase mit Albrecht Ziemer⁹ einen ganz hervorragenden Fachmann, dem ich erstens vertrauen konnte, der zweitens die Fähigkeit hatte, mir Dinge so darzustellen, dass mir deren Plausibilität einleuchtete und dadurch auch die Gewissheit gab, schon auf dem richtigen Weg zu sein.

Dies vorausgeschickt muss ich sagen: Je teurer eine Sache in der Technik ist, desto leichter ist sie in den Gremien durchzusetzen. Das hat sich insbesondere bei der gesamten IT-Technik gezeigt. Es wurde viel Geld für Beratung und Gutachten ausgegeben. Man war der neuen IT-Technik und ihren Spezialisten oft ein Stück weit ausgeliefert.

Sie haben sich aber auch Expertenrat eingeholt. Sie sind bei Bill Gates gewesen, er war in Mainz. Daraus entstand 1996 das erste Onlineangebot des ZDF als Zusammenarbeit mit Microsoft unter der Adresse „zdfmsn.de“. Das war damals ein Paukenschlag, ZDF und MSN zusammen?

.....

⁷ Symposium der Historischen Kommission „Wem gehört der Rundfunk? Gesellschaftliche Teilhabe und Kontrolle“ am 4. und 5. Mai 2017 in Hamburg, siehe : http://www.ard.de/home/die-ard/organisation/kommissionen-der-ard/Veranstaltungen_der_Historischen_Kommission/399716/index.html.

⁸ Zu den Ausschüssen siehe: <https://www.zdf.de/zdfunternehmen/zdf-fernsehrat-ausschuesse-100.html>

⁹ Technischer Direktor bzw. Produktionsdirektor des ZDF von 1984 bis 2003.

Das ging im Übrigen von Gottfried Langenstein¹⁰ aus. Er war damals Chef der Abteilung „Internationale Angelegenheiten“, und nicht nur kulturell weitläufig gebildet, sondern besaß auch eine Affinität zur Technik. Er hat mich mit den IT-Leuten in Amerika zusammengebracht. Mein Verständnishorizont betraf immer mehr die inhaltliche Seite, aber wie das so alles technisch funktioniert, darüber verfügte ich über keine eigene Kenntnis oder gar Erfahrungen.

Wie groß war damals das Vertrauen der Gremien Ihnen gegenüber. Zum Beispiel als Sie bei den Fernsehräten und den Verwaltungsräten für das neue digitale „ZDF-Bouquet“ mit dem Doku-, dem Theater- und dem Infokanal geworben haben. Für solche Entscheidungen gibt es bekanntlich immer nur ein gewisses politisches „Zeitfenster“, in dessen man so etwas starten kann.

Es gab ein Vertrauen und es gab ein politisches Zeitfenster. Aber es gab eben auch eine fortlaufende Unterrichtung des Intendanten über alle Vorgänge dieser Art beim Fernseh- und beim Verwaltungsrat, so dass eine Entscheidung, wenn sie dann anstand, nicht überraschend kam, sondern die Gremien waren am Entwicklungsprozess so beteiligt, dass es auch ihre eigene Sache mit geworden war.

Das ZDF hat in den 1980er und 1990er Jahren qualitativ hochwertiges und erfolgreiches Programm en masse produziert. Bei einigen Sendungen verbanden die Zuschauer dieses Sendungen aber immer mehr mit den Hauptdarstellern oder Moderatoren. Wenn man heute aufzählt: Jauch, Gottschalk, von Lojewski, Opoczynski, Kienzle, Hauser, Knopp, Ruge, von Welser ... die Reihe könnte ich jetzt ohne Ende fortsetzen, weiß jeder sofort, wer das ist bzw. welche Sendung gemeint war. Neben der Programmmarke wurden also immer mehr die „Köpfe“ relevant. Wie wichtig war Ihnen die Balance zwischen dem von vielen geschaffenen „Gemeinschaftsprodukt eines Senders“ und dem bekannten „Fernsehgesicht“. Musste immer am Ende das ZDF sichtbar sein?

Unbedingt. Die Person wurde zur Marke, aber die Kernmarke war das ZDF. Um noch einige Beispiele zu nennen: Harald Juhnke mit „Musik ist Trumpf“, Peter Frankenfeld mit „Vergißmeinnicht“, Horst Tappert mit „Derrick“, Dieter Thomas Heck mit der „ZDF-Hitparade“ ...

Oder „Bella Block“ und „Rosa Roth“ ...

Richtig: Iris Berben und Hannelore Hoger waren hervorragende Schauspielerinnen. In der Unterhaltung sind „Köpfe“ unerlässlich. Im Informationsbereich ist es natürlich auch so. Je bekannter ein Journalist ist und dieser Bekanntheitsgrad durch die Qualität seiner Leistungen bestätigt wird, desto überzeugender und erfolgreicher ist das Programm. Ein gutes Beispiel hierfür ist das „Gesundheitsmagazin Praxis“ mit Hans Mohl. Ich möchte daran erinnern, dass der spätere Chefredakteur des ZDF Klaus Bresser als Moderator des „heute-journals“ begonnen hat. Die ersten Moderatoren des „heute-journals“ waren drei führende Journalisten, Dieter Kronzucker, Klaus Bresser und Gustav Trampe. Das „heute-journal“ wurde zu einer Programmmarke, aber die Träger dieser Programmmarke waren diese drei hervorragenden Journalisten. Das ist heute mit Claus Kleber, Marietta Slomka bzw. Christian Sievers ganz genauso.

.....
¹⁰ von 1994 bis 1998 Leiter der Hauptabteilung Internationale Angelegenheiten, danach von 1998 bis 2000 Online-Beauftragter des ZDF, anschließend von 2000 bis 2017 Direktor [für] Europäische Satellitenprogramme (ESP) des ZDF.

Aber auch Journalisten wie Kienzle und Hauser, die beide sogar etwas gegenläufig gestellt waren.

Das Format wurde von beiden so entwickelt. Der eine war ein konservativer Rechter, der andere war ein liberaler Linker. Die haben sich so aneinander gerieben, dass damit ein neues Programmformat entstanden ist.

Haben Sie als Intendant trotzdem darauf geachtet, dass diese „Fernsehgesichter“ nicht abhoben oder haben Sie das den jeweiligen Fachdirektoren überlassen?

Ich hatte hier eine klare Position. Ich habe immer vermieden, dass ein Programmformat im Sendetitel auch mit dem Namen verbunden wurde, der die Sendung macht. Was heute eine Selbstverständlichkeit ist, dass es die Illner-Show oder die Kerner-Show gibt. Ich meine jetzt im Informationsbereich. Oder im Ersten die Sendung „Maischberger“.

Solche Namensgebungen tragen immer die Gefahr in sich, dass, wenn sie mit der Person, die der Träger dieser Sendung ist, nicht mehr übereinstimmen, sie die Sendung nicht mehr fortführen können, weil der Träger des Namens nicht mehr für den Markenkern der Sendung steht.

Gilt dies nur für Informationssendungen, nicht auch für Unterhaltungssendungen?

Da sehe ich das nicht so als Problem. Ich sehe es im Informationsbereich. Je erfolgreicher jemand ist, desto höher ist sein Bekanntheitsgrad und desto größer ist auch die Abhängigkeit der Anstalt von dem Namensträger dieser Sendung.

Zu einer Ihrer letzten Amtshandlungen gehörte der Auftrag zur Neugestaltung des ZDF-Logos. Sie sollen gesagt haben: „Das Logo, was wir haben, ist zwar schön, aber da muss was Neues, Frisches, Anderes kommen“. Stimmt das?

Der Anlass war folgender: Ich hatte ein Jahr vorher den ZDF-Gremien Verwaltungsrat und Fernsehrat erklärt, dass ich nicht wieder für eine weitere Amtszeit zu Verfügung stehe. Auch die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter hatte ich entsprechend informiert. Ich wollte nicht, dass das gerüchteweise verbreitet wird, sondern durch eine persönliche Ansprache. Diese Mitteilung habe ich verbunden mit dem Hinweis, dass ich für die Zeit, in der ich noch im ZDF tätig sein würde, mein Amt und meine Möglichkeiten bis zum letzten Tag ausfüllen werde. Das habe ich auch gemacht. Dazu gehörte, nachdem die interne Kritik am Erscheinungsbild des ZDF immer größer wurde, dass ich der Auffassung war, wir warten damit nicht, bis ein neuer Intendant kommt. Denn ein neuer Intendant kommt erst in einem Jahr und der braucht noch ein Jahr, bis er so eingearbeitet ist, dass er eine so weittragende Entscheidung zusammen mit den zuständigen Mitarbeitern treffen kann. Denn ein neues Signet eines Senders ist ein großer finanzieller Akt.

Es war vordergründig eine neue Farbgebung – also diese orangene Farbe. Damit haben wir einen Kontrapunkt zum bisherigen Blau gesetzt¹¹. Wir haben durch die Telekom mit der Magenta-Farbe gelernt, dass es neben blau, schwarz und weiß und rot auch noch andere Farben gibt.

Die knallig sein können auch.

.....

¹¹ Das ZDF hatte jahrelang Blau als seine „Hausfarbe“ verwendet. Nachdem Blautöne für die Tagesschau bzw. von der ARD immer mehr für das ERSTE genutzt wurden, ergab sich Handlungsbedarf für das ZDF.

Richtig. Orange war schon die Farbe der ZDF-Mikrofon-Windschützer. Der Arbeitsgruppe, die der damalige Leiter der Kommunikationsabteilung Philipp Baum leitete, wurde dann die neue Hausfarbe vorgeschlagen. Auch die Schaffung des Slogans „Mit dem Zweiten sieht man besser“ ist in der Programmkonferenz diskutiert worden. Nicht einmal, sicherlich zwei, drei Mal. Dann musste entschieden werden. Nach gutem, altem Brauch entschied der Intendant. Es wurde nicht abgestimmt, sondern ich habe mir die Äußerungen zu den einzelnen Vorschlägen – also Farbe, Design, Slogan et cetera sowie das Gesamtbild angehört. Nachdem ich gemerkt habe, es gibt dafür eine überwiegende Mehrheit, habe ich so entschieden.

Und Sie können heute mit einem Lächeln immer noch auf den Bildschirm gucken und feststellen: Es funktioniert.

Ich finde es immer noch überzeugend.

Kommen wir vielleicht kurz, bevor ich am Ende des Gesprächs noch eine persönliche Frage stellen möchte, zu einem Projekt, welches nicht erfolgreich umgesetzt werden konnte: dem ZDF-Medienpark auf dem Lerchenberg. Das Thema ist publizistisch breit und ausführlich besprochen worden. War das eine Idee von Ihnen oder ist sie aus dem Haus gekommen? Waren Sie vom großen Widerstand gegen diese Idee überrascht?

Dem Medienpark voraus ging der ZDF-Fernsehgarten. Der ZDF-Fernsehgarten war eine Kopie der Publikumsveranstaltung während der Internationalen Funkausstellung in Berlin. Da habe ich gedacht, was da funktioniert, muss eigentlich auch auf dem Lerchenberg funktionieren.

Ich habe Albert Speer Junior gebeten, mir einen Vorschlag für einen Veranstaltungsort im ZDF zu machen. Er ist der Architekt des Zeltdachs im Fernsehgarten. Dazu brauchte ich die Genehmigung des Verwaltungsrats. Der Verwaltungsrat war in der überwiegenden Mehrheit dagegen mit der Begründung: „Was machen die Menschen, wenn es regnet, sie kommen nicht“. Da habe ich gesagt: „Die Leute kommen. Die Leute gehen auch zum Fußball, wenn es regnet“. Das haben sie mir nicht geglaubt, haben aber auch nicht sagen wollen: „Wir lehnen das ab“ und haben das dann eher widerwillig passieren lassen.

Ich glaube erst nur für ein Jahr.

Kann sein, aber sie haben es passieren lassen. Sie haben nicht daran geglaubt, dass das funktioniert. Ich war davon überzeugt und dann war es ein Erfolg. Später habe ich dann gesagt – u.a. in Gesprächen mit Alexander Coridaß¹² und Philipp Baum, dem damaligen Kommunikationschef¹³, – „Wir müssten das eigentlich erweitern zu einem Medienpark, in dem Fernsehen zum Anfassen gemacht wird“.

Also mehr „Nähe zum Publikum“.

Die Nähe zum Publikum und damit auch eine stärkere Herausbildung des Standortes Mainz und des ZDF an dieser Stelle. Dass es dagegen erstens erheblichen Einspruch gab von Privatveranstaltern, vom VPRT, von den Medienparks in Rust und in der Pfalz ...

Eigentlich alle Vergnügungsparks ...

.....
¹² Dr. Alexander Coridaß, Geschäftsführer der ZDF-Enterprises GmbH von 1998 bis 2018.

¹³ Philipp Baum. Leiter der HA Kommunikation des ZDF von 1998 bis 2002.

... die dann Klage eingereicht haben bei der Europäischen Kommission wegen Beihilfe und dass außerdem großer Widerstand aus der Mainzer Bevölkerung, vor allem aus dem Umland kam, habe ich in diesem Ausmaß nicht erwartet. Im Ergebnis war es so. Ich habe in der Europäischen Kommission von Monti¹⁴ die Zustimmung bekommen. Er hat den Beihilfe-Einspruch abgelehnt. Ich bin selber bei Monti gewesen, habe mit ihm gesprochen, aber ich glaube, da war die Beratung schon so weit gediehen, dass es nur noch der Tropfen auf den heißen Stein war. Ich habe mich öffentlichen Diskussionen der Mainzer Bevölkerung gestellt. Inzwischen hatten wir auch einen Investor gefunden, der bereit gewesen wäre, das Projekt zu finanzieren. Es wäre kein Gebührengeld geflossen. Aber wir hätten natürlich das ZDF als Promoter und Verstärker dieser Idee eingesetzt. Geblieben war der Widerstand der Anwohner. Die Anwohner hatten aber keine rechtliche Handhabe, sondern wir mussten uns nur an eine bestimmte Lautstärke, an konkrete Dezibel, halten. Bis alle Widerstände ausgeräumt waren, waren ein oder zwei Jahre vergangen.

Damit war das Zeitfenster zu.

Damit war v.a. meine Amtszeit abgelaufen. Die Sache stand neu zur Entscheidung und mein Nachfolger hat sich anders entschieden. Ich sage mal so: Es war sein gutes Recht. Es gab keine Amtstreue und Verpflichtung dazu, dass, was der Vorgänger auf den Weg gebracht hat, umzusetzen. Und rückblickend nach langer Zeit sage ich: „Vielleicht war es auch mein Glück“. Ich hatte eine große Idee geboren, hatte sie durchgekämpft, habe deren Realisierung nicht mehr geschafft und bin damit allerdings auch den Gefahren nicht mehr ausgesetzt gewesen, die sich noch hätten ergeben können, auch des Scheiterns.

Zum Schluss unseres Gesprächs möchte ich noch einen Blick auf den Menschen Dieter Stolte werfen. Sie waren ein sehr erfolgreicher Medienmanager, wobei sie die Tätigkeit eines Intendanten sozusagen von der Pike auf gelernt haben. Sie verfügen somit über eine sehr große Erfahrung im Medienbereich. Was sind aus Ihrer Sicht die wichtigsten Eigenschaften, die ein erfolgreicher Medienmanager haben sollte? Oder anders: Was würden Sie jungen Menschen, die in den Medien aktiv werden wollen, raten? Wo sehen Sie, vielleicht auch ein bisschen auf sich bezogen, die Stärken, die Sie so erfolgreich haben werden lassen?

Ich würde drei Punkte nennen. Der erste ist: Er muss organisatorisch befähigt sein. Wer ein Chaos ist, wird kein Manager werden und der sollte auch keine Aufgabe als Manager übernehmen. Zweitens: Er muss kommunikativ begabt sein. Denn er muss in der Lage sein, alle die Defizite, die er dann immer noch inhaltlicher oder organisatorischer Art hat, dadurch, dass er zuhören kann, aufzunehmen und zu verarbeiten. Er muss ein Kommunikator sein. Drittens: Er muss, von den Inhalten, um die es geht, erfüllt sein. Wenn er an den Inhalten kein Interesse hat, sondern nur an den Hülsen, scheitert er. Also ich würde sagen: organisatorisch befähigt, kommunikativ begabt und dabei inhaltlich so bewusst zu den einzelnen Themen arbeiten zu können, dass er die Spreu vom Weizen trennen kann. Der Weizen ist der Inhalt und der Spreu sind die Hülsen.

Eines der Gebiete, in denen Sie als Intendant selbst kreativ mitgestalten konnten, waren die „Kunst am Bau“-Projekte. Dabei hat sich das ZDF selbst auferlegt, wie bei öffent-

¹⁴ Mario Monti, italienischer Wirtschaftswissenschaftler und Politiker, von 1995 bis 1999 EU-Kommissar für Binnenmarkt, von 1999 bis 2004 Kommissar für Wettbewerb, danach von 2011 bis 2013 Ministerpräsident Italiens.

lichen Bauten im Zuge von größeren Bauprojekten – und davon gab es im ZDF einige – Kunstobjekte anzuschaffen. Hierbei haben Sie sich persönlich stark eingebracht. Ich möchte hier nur drei Beispiele nennen: die bekannte Figurengruppe „Platz der Köpfe“ von Horst Antes oder „Raumzeichen“ von Otto Herbert Hajek im Sendezentrum in Mainz oder die Bronze-Skulptur „Großer Phönix III“ von Bernhard Heiliger im Eingangsbereich des Hauptstadt- und Landesstudios in Berlin. War das Ihre Art des kreativen Schaffens, welches Ihnen als Intendant eher verwehrt blieb? Nicht im Sinne, dass Sie selbst Kunstwerke geschaffen haben, sondern dass Sie das ZDF-Gelände mit diesen Objekten ausgestalten konnten?

Ich war kein Künstler. Ich war ein Entscheider. Und ich hatte Visionen. Der Begriff „Vision“ ist durch Helmut Schmidt zu Unrecht und leider in Verruf geraten. „Wer eine Vision hat, der soll zum Arzt gehen“, hat er einmal gesagt.

Das ist zwar ein schönes Bonmot, aber es ist dummes Zeug. Sondern Visionen muss man schon haben. Meine Vision war: Der Standort Mainz war für das Fernsehen an sich ungeeignet. Die großen Medienstandorte waren München, Berlin und Hamburg. Hier war die alte Film- und Fernsehindustrie. Dort waren große Rundfunkanstalten. Dann gab es noch den WDR als vierten Standort, der war in Nordrhein-Westfalen nochmal ein Standort sui generis. Um etwas Vergleichbares in Mainz zu schaffen, war ein Einkanalssender allein nicht ausreichend. Ich musste also weitere Projekte entwickeln, die den Standort Mainz mit dem ZDF in Verbindung bringen und damit so attraktiv machen, wie die anderen Medienstandorte auch. Das war z.B. erstens die Zusammenarbeit mit dem Verlag Hase und Köhler, den ich zusammen mit seinem Inhaber Volker Hansen zu einem medienwissenschaftlichen Verlag entwickelt habe. In ihm ist die Kommunikationswissenschaftliche Bibliothek erschienen. In ihm sind auch alle Bände der Mainzer Tage der Fernseh-Kritik erschienen. Das war zweitens die Schaffung der „Mainzer Tage der Fernseh-Kritik“, die einmal im Jahr zu einem Treffen von Fernsehmachern und Fernsehkritikern wurden und einen hervorragenden Ruf besaßen. Das war drittens: Die Kunst im ZDF in Form von Ausstellungen. Ich gab besonderen Künstlern die Möglichkeit, ihre Kunst auszustellen. Gern erinnere ich mich an die „Berliner Wilden“ oder die Ausstellungen von Klaus Fußmann¹⁵, von Künstlern aus der DDR oder von Dobocan¹⁶. Künstler nicht nur der Mainzer Region, sondern aus Gesamtdeutschland kamen zur Geltung.

Zu den Ausstellungen habe ich Menschen, die im Rhein-Main-Gebiet lebten und die mir als Kommunikator interessant erschienen, auf den Lerchenberg eingeladen. Es kamen die Leute von der Deutschen Bank, von der Universität in Frankfurt oder von den verschiedenen Kunsthochschulen. Auf diese Weise wurde der Platz ZDF weithin interessant. Der Medienpark sollte auch dazu dienen, Mainz als Medien- und Kulturstandort zu festigen.

Auch die Schaffung einer Fernseh-Universität zusammen mit dem Land Rheinland-Pfalz, inzwischen lange vergessen, war so ein Mainzer Projekt. Damals haben viele gesagt: „Der Stolte ist ein Spinner“. Ich war aber kein Spinner. Wir hatten ein Konzept entwickelt, dies gibt es auch dokumentiert in der Schriftenreihe des ZDF. Das Land Rheinland-Pfalz, vertreten durch seinen zuständigen Kultusminister Bernhard Vogel, und das ZDF hatten eine Projektstudie entwickelt. Danach wäre das Fernsehen na-

.....
¹⁵ Klaus Fußmann (*1938), zeitgenössischer deutscher Maler und Grafiker.

¹⁶ Dorél Dobocan (*1951), rumänisch-deutscher Maler, lebt und arbeitet in Mainz und Paris.

türlich nicht als dasjenige in Erscheinung getreten, welches z.B. die mathematische Lehre vertritt, sondern Mathematiker hätten wie an einer Tafel die Formel und Entwicklung einer mathematischen Formel aufgeschrieben, das ZDF hätte dies aufgezeichnet und dann zu unterschiedlichen Zeiten am frühen Morgen, am späten Abend und in der Nacht gesendet. Der Zuschauer, der Mathematik studiert, hätte das aufzeichnen und damit an einem Fortbildungskurs teilnehmen können. Damals ist das Projekt erstens von den anderen Bundesländern bekämpft worden, denn Kultur war Kulturföderalismus. Sie wollten das nicht. Es wäre schwierig gewesen, ein Diplom zu erreichen. Aber das die Idee nicht so ganz abwegig war, sieht man heute darin, dass heute der Einsatz von Computern noch viel weitergehend diskutiert wird, wie bei der Lösung des Pflege-notstands. Da habe ich heute auch meine Probleme, mir das vorstellen zu können. Man muss immer nur wissen, für was wird das Medium Fernsehen – das ein Transkripteur und ein Vermittler ist – genutzt. Nicht für die Entwicklung der reinen Lehre, sondern um den Transport der Lehre über ein anschauliches Medium zum Nutzer, zum Zuschauer, der durch die Ausstrahlung und die Aufzeichnung individuell damit umgehen kann. So wäre dann mit dem ZDF, dem Medien-Verlag, der Fernseh-Universität, dem Medienpark ein Gesamtensemble von kulturellen Einrichtungen entstanden, das Mainz und seinen Lerchenberg – neben München, Berlin, Hamburg, Köln – zu einem weiteren, eigenen Medienstandort besonderer Art entwickelt hätte. Das war meine Vision.

Sie waren 20 Jahre lang ZDF-Intendant. Die Wende 1989/90 lag mehr oder weniger in der Hälfte ihrer Intendantenzeit. Es gab also eine Phase des Intendanten sein in der alten Bundesrepublik und eine Phase im wiedervereinigten Deutschland. Welche Zeit war für Sie im Rückblick gesehen die schwierigere?

Alle Zeiten waren auf irgendeine Weise schwierig und kompliziert. Es gab Widerstände und Einsprüche, mit denen man sich auseinandersetzen musste. Aber alle Zeiten waren auch eine Herausforderung. Ich habe das große Glück gehabt, in einer Zeit Intendant gewesen zu sein, in der der Handlungsspielraum für die Organe des ZDF, insbesondere für den Intendanten, noch groß war. Wenn er daran Freude hatte etwas zu gestalten, etwas weiterzuentwickeln, etwas neu zu entdecken, eine Vision, die er hatte, in die Realität umzusetzen, dann war das das schönste Amt in Deutschland, das man haben konnte.

Dies war ein perfektes Abschlussstatement. Herr Professor Stolte, vielen Dank für das Gespräch und Ihnen alles Gute.

Prof. Dr. h.c. Dieter Stolte, geb. 1934; Studium der Philosophie, Geschichte und Germanistik in Tübingen und Mainz; 1961 Leiter Abt. Wissenschaft beim Saarländischen Rundfunk; 1962-1967 persönlicher Referent des ZDF-Intendanten Karl Holzamer; 1967-1973 Leiter ZDF-Programmplanung; 1973-1977 SWF-Fernsehdirektor; 1977-1982 ZDF-Programmdirektor; 1982-2002 Intendant des ZDF, 2002-2010 Herausgeber der Zeitungen „Die Welt“ und „Berliner Morgenpost“; seit 1980 Professor für Medientheorie und Medienpraxis an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg.

(Das ganze Gespräch finden sie demnächst unter: www.rundfunkundgeschichte.de)

(Die rundfunkhistorischen Gespräche werden freundlicherweise von den Landesmedienanstalten mabb und LfM unterstützt)

Studienkreis-Informationen

Translation – Übertragung – Transmission. Übersetzungsleistungen des Rundfunks in historischer und aktueller Perspektive

49. Jahrestagung des Studienkreises Rundfunk und Geschichte in Kooperation mit dem Südwestrundfunk und ARTE in Baden-Baden | Strasbourg am 13. und 14. Juni 2019

Der Studienkreis konnte zur Jahrestagung im 50. Jahr seines Bestehens den SWR und ARTE als Kooperationspartner gewinnen, was der Veranstaltung eine hervorragende Ausgangslage bescherte. Der Südwestrundfunk und ganz besonders ARTE stehen für Programmangebote, die in einem hohen Maße Übersetzungsleistungen anbieten, um ihre Angebote für ein Publikum verstehbar und attraktiv zu machen. Welche Bedeutungen sind übertragbar, bei welchen gelingt das nicht? Wo entstehen im Vorgang der Medienvermittlung neue Kontexte? Wer spricht für wen und inwiefern können Übersetzungen zur Verstärkung von Stimmen oder zu deren Verstummen beitragen? Welche Sprachen und kommunikativen Formen dienen den Übertragungen? Mit einer Keynote und 10 Fachvorträgen versuchte die Konferenz in Baden-Baden und Straßburg, Antworten auf diese Fragen zu geben.

Nach der ordentlichen Mitgliederversammlung wurden die Teilnehmer durch den frisch gewählten Vorsitzenden des Studienkreises Kai Knörr sowie von Gerold Hug, dem Programmdirektor Kultur, Wissen, Junge Formate des SWR, begrüßt. Letzterer betonte hinsichtlich des Tagungsthemas, dass auch beim SWR viel Neues geschaffen werde, um den Anforderungen heutiger Mediennutzungen gerecht zu werden. Themen stünden zunehmend stärker im Vordergrund, hingegen verlören die klassischen Ausspielwege zunehmend an Bedeutung.

Die Keynote zur Tagung hielt der Übersetzer und Vorsitzende der Kurt-Tucholsky-Gesellschaft Ian King aus London. Er bezeichnete sich als Brückenbauer, als ein Vermittler zwischen den Kulturen. Übersetzungen benötigen immer Kontext. Übersetzer und Übersetzerinnen haben, so King, keine Berechtigung, aus moralischen Gründen das Original zu

verändern. Er erläuterte diese These an teils „abenteuerlichen“ Übersetzungen von Thomas Manns „Buddenbrooks“ ins Englische durch Helen Tracy Lowe-Porter, die ihren englischen Lesern beispielsweise beim Begriff „St. Pauli“ lediglich die Assoziation einer Kirche zugestand. Mit einem sarkastischen Seitenblick auf das Brexit-Drama zog Ian King ein lakonisches Fazit: Wenn dir eine Übersetzung sinnlos erscheine, dann sei sie falsch. Auch Tucholsky, so King, galt als scharfer Kritiker mangelhafter Übersetzungsleistungen und ihrer Folgen. Das passte also sehr gut als Auftakt.

Das erste Panel trug den Titel „Das Rumoren der Archive“ und wurde von Alexander Badenoch (Utrecht) moderiert. Dafür konnten unter anderem zwei Teilnehmer gewonnen werden, die bereits am Medienhistorischen Forum des Studienkreises teilgenommen hatten. Stephan Summers (Mainz) und Valentin Bardet (Paris) widmeten sich zwei rundfunkhistorischen Themen. Ersterer beleuchtete das Bild der US-Besatzer im Nachkriegsdeutschland im Radio. Als Basis diente ihm unter anderem eine Analyse des Agendasettings in Rundfunkzeitschriften nach 1945 („Radiospiegel“). Um die USA als Kulturnation zu präsentieren, wurden zum Beispiel Analogien zwischen Abraham Lincoln und Richard Wagner hergestellt und massiv am Image der USA als befreundeter Kulturnation gearbeitet. Allerdings wurde die Idee, die (E-)Musikprogramme beispielsweise mit Jazz zu internationalisieren, von der deutschen Musikkritik zum Teil bizarr interpretiert. Ein ähnliches Thema bediente Valentin Bardet, der sich der Musik als politischer Sprache zuwendete und über Musiktransfer und französische Musikpolitik im besetzten Deutschland (1945-1955) referierte. Das Konzept „Sortie de guerre“ ist hierbei ein Ansatz, das Ende eines Krieges als Prozess zu verstehen, in dem die gesamte Gesellschaft involviert wird. Dies schafft Möglichkeiten für kulturelle Übersetzungsleistungen, aber auch für Neuanfänge.

Mit Rabea Limbachs (SWR) Beitrag wurde ein praxisorientierter Brückenschlag zwischen Programmgeschichte und digitaler Gegenwart vollzogen. Sie stellte in einer Art Werkstattbericht das SWR-Projekt „Audiovisuelles

Kulturerbe: Online-Zugang zu den Archiven“ vor, bei dem ab Oktober 2019 bis zu 8.000 sogenannte Fernsehessenzen aus den fünfziger und sechziger Jahren über den SWR-Channel in der ARD-Mediathek zu sehen sein werden. Verantwortlich dafür ist die Hauptabteilung Information, Dokumentation und Archive (IDA). Erwartungsgemäß ist das natürlich hochkomplex und hat zudem Pilotcharakter. Die Präsentation stieß auf ein reges Interesse. Rabea Limbach schilderte zahlreiche Übersetzungsleistungen, die das IDA-Team erbringen muss. Das beginnt bei den juristischen Rahmenbedingungen und der simplen Frage, wer bei diesen historischen audiovisuellen Dokumenten noch Rechte geltend machen kann. Technische und kommunikative Fragen sind ebenso im Fokus des Teams. Stichwortartig seien genannt: Bestandsauswahl, Kuratierung von Metadaten, Digitalisierung von Formaten für die Streaming-Server, Übersetzung des normierten Vokabulars der Datenbanken für eine Streamingnutzung. Der Studienkreis Rundfunk und Geschichte hält dieses vielversprechende Pilotprojekt für unterstützenswert und formulierte zum Tagungsende auch eine Stellungnahme (Audiovisuelles Kulturgut ins Internet!). Das Öffnen der Archive ist zunehmend ein wichtiger Aspekt zur Legitimierung der öffentlich-rechtlichen Medien.

Das zweite Panel fokussierte Übersetzungskulturen im „Künstlerischen Wort“ und wurde von Golo Föllmer (Berlin) moderiert. Los ging's mit Hans-Ulrich Wagner vom Hamburger Leibniz-Institut für Medienforschung|Hans-Bredow-Institut, der anhand der Features „Der 29. Januar“ (NWDR 1947) und „The 29th of January“ (BBC 1948) Translationsprozesse in einem internationalen Vergleich beleuchtete. Wagner will damit einen Beitrag zu den sogenannten Entangled Media Histories leisten. Mit Verweis auf die Genome-Datenbank der BBC konstatierte er, dass die BBC-Fassung die deutschen Tendenzen zur „Selbstviktimisierung“ in der Ernst-Schnabel-Vorlage ausbremste und dieser eine eigene Haltung entgegensetzte. In einer außerordentlich unterhaltsamen Art und Weise stellte der SWR-Redakteur Michael Lissek das „Nischenprodukt“ Radioessay (SWR 2) vor. Radio sei ein „poetischer Apparat“, so Lissek. Aber zugleich gäbe es im Hörspiel- und Featurebereich starke Bezüge von Radio und Hörsaal. Die „Dissemination des Akademischen im Radioessay“ erfordere in der Regel eine Übersetzung von Schwerverständlichkeit in Leichtverständlichkeit unter der Bedingung

der für das Radio geltenden Regel des erst- bzw. einmaligen Hörens. Oft gehe es im akademischen Raum mehr um Distinktion als um Kommunikation, stellte Lissek fest. Die tradierte akademische Kommunikation geschehe in Texten, deren Performance kaum hinterfragt würde. Was wiederum hat das Radio als rein akustisches Medium mit Schreiben und Lesen zu tun? Im Radio werden Texte zu akustischen Ereignissen, was Michael Lissek so zusammenfasste: „Ich sende kein Wort. Ich sende Klang.“ Wenn der sogenannte driveway moment eintrete, dann funktioniere für ihn das Medium.

Ähnlich unterhaltsam trat der SWR-Redakteur Walter Filz mit seiner kritischen Analyse der Paradoxien des Voiceovers als gängiger Praxis im Umgang mit fremdsprachigen O-Tönen im Hörfunk auf. Niemand habe sich, im Gegensatz zur Synchronisation beim Film, hier bisher gründlich mit historischen Entwicklungen beschäftigt. Wann hat die Praxis des Voiceover angefangen? Welche kulturellen Hegemonialstrategien verbergen sich dahinter? In einem akustisch anekdotischen Panorama präsentierte Walter Filz Perlen der Voiceover-Geschichte, die von einer 1947er „Wochenschau“ („Einweihung des Senders in Koblenz“) über Orson Welles, „Wie geht's Kuba?“, „Israel Zangwill – Ein Ghettoträumer“ von Ruth Fruchtmann, dem „Bosnienblues“, Dylan Thomas, Comedians in Afrika bis hin zu Missionsstationen in Ecuador reichten. Letztlich gehe er als Radiomacher immer von der „Einheit des Hörraums“ aus. In Sachen Voiceover gäbe es dazu aber keine guten, sondern nur „nicht ganz so schlechte“ Antworten. Wenn man was nicht machen könne, kann man es wenigstens thematisieren, so sein Fazit, das als Appell an eine reflektiertere Praxis und Forschung zu verstehen war.

Zu den guten Traditionen der Jahrestagungen zählen die, inzwischen mit einem leichten Augenzwinkern, sogenannten „Kamingespräche“. Das diesjährige fand vor dem Hintergrund des 50-jährigen Bestehens des Studienkreises Rundfunk und Geschichte als „Kaminrunde“ unter akustisch perfekten Bedingungen und in einem gemütlichen Ambiente im „Friedrich-Bischoff-Hörspielstudio“ des SWR statt. Moderiert von Christian Schurig und Kai Knörr hatten auf dem Podium Wolfgang Hempel, Christoph Classen, Gerlinde Frey-Vor und Rüdiger Steinmetz Platz genommen. Zunächst drehte sich der Talk um die „Geburt“ des Studienkreises.

Hier war insbesondere Gründungsmitglied Wolfgang Hempel gefragt, der unter anderem das damalige Verhältnis des neuen Vereins zu den öffentlich-rechtlichen Anstalten reflektierte. Die Motivation der damaligen Protagonisten lag vor allem im Bewusstmachen der Bedeutung von Rundfunkgeschichte (vulgo: Unternehmensgeschichte der Sender) als kulturelles Erbe der Gesellschaft, das es zu bewahren, kuratieren und erforschen gilt. Gleichzeitig war der Studienkreis auch ein Forum für junge Wissenschaftler, die allgemeiner die Geschichte der elektronischen Medien als eigene Forschungsdisziplin etablieren wollten. Bemerkenswert war ein zweiter, breit diskutierter Punkt: die Forderung nach einer kritischen Neubewertung der Umbrüche von 1989/90 in der DDR und der Nachwendezeit. Rüdiger Steinmetz konstatierte eine problematische Ignoranz gegenüber dem audiovisuellen Erbe der DDR, was Gerlinde Frey-Vor bestätigte. Christoph Classen sah die Zukunft des Studienkreises darin, Digitalisierungsprozesse, die Geschichte der digitalen Medien, die Zugänglichkeit des audiovisuellen Erbes in den Archiven und gut funktionierende Darstellungsformate für Bildung und Wissenschaft stärker in den Blick zu nehmen. Zudem sollte das Profil der Zeitschrift „Rundfunk und Geschichte“ geschärft werden.

Der zweite Konferenztag (14. Juni) stand ganz im Zeichen des Fernsehens. Ein Panel zu „Fernseh-Übersetzungen“ startete unter Moderation von Judith Kretschmar (Leipzig). Gerlinde Frey-Vor vom MDR zeigte am Beispiel der britischen Langzeitfernsehserie „Coronation Street“ (seit 1960), wie ein Format in eine andere Fernsehkultur übersetzt wurde und wird. Hans W. Geißendörfers „Lindenstraße“ (seit 1985) sei von dieser Serie inspiriert gewesen und gelte als deutsche Adaption des britischen Formats. Monika Weiß (Heidelberg) fokussierte sogenannte „Living-History-Formate“ und ihre Bedeutung bei der Vermittlung von kulturhistorischen Themen. Als Beispiele wurden „The 1900 House“ (Channel 4, 1999), „Frontier House“ (PBS 2002) und „Schwarzwaldhaus 1902“ (SWR 2002) eingebracht. Translationsleistungen sind hier hinsichtlich Alltagsgeschichte, Regionalität und nationaler Verortung des Fernsehens zu finden.

Den Abschluss der Tagung bildete eine Tagungsexkursion nach Strasbourg zu ARTE. Nach einer sehr ansprechenden Führung durch die Nachrichtenredaktion und Fernsehstudios stellte Nicolas Beckers, Abtei-

lungsleiter des Sprachendienstes bei ARTE, die linguistische Arbeit im Sender vor. Seine Abteilung sorgt nicht nur dafür, dass das Programm zweisprachig funktioniert, sondern bringt ARTE auch bei der Bildung einer europäischen Öffentlichkeit voran. Voraussetzung hierfür sind Formate, die online gleichzeitig in Sprachen wie Englisch, Spanisch, Polnisch und Italienisch verfügbar sind. ARTE versteht dies explizit als eine Weiterentwicklung seines Programms für ganz Europa. Neue NMT-Technologien (NMT: Neural Machine Translation) können die Arbeit dabei zwar beschleunigen, für Nicolas Beckers besteht aber kein Zweifel, dass der menschliche Faktor für gelungene Übersetzungen unersetzlich bleibt. Abschließend präsentierte der Programmverantwortliche und Leitende Redakteur der Hauptabteilung Wissen|Connaissance Peter Gottschalk zwei Produktionen aus seiner Redaktion, die die aufwendigen Translationsprozesse der ARTE-Formate gut veranschaulichten. Es handelte sich dabei um „Der Krieg, die Träume, unsere Sprachen“ (2018) und „Das kurze, mutige Leben des Herschel Grünspan“ (2008). Beide erweitern den Horizont einer neuen, transnationalen Geschichtsschreibung, indem sie aus einem Mosaik individueller Perspektiven zu einem gesamteuropäischen Panorama kommen.

Was bleibt von dieser Tagung? Ein nachdenkliches und vitales Miteinander im Studienkreis Rundfunk und Geschichte. Das Bewusstsein und der Wunsch, die Bedeutung der Rundfunkhistorie für Gesellschaftsanalysen wachzuhalten. In Baden-Baden ist dies gelungen. Nicht nur dem frisch gewählten Vorstand war wieder einmal die Freude über diesen Erfolg anzumerken. Angekündigt wurde übrigens auch, dass die 50. Jahrestagung 2020 beim Grimme-Institut in Marl stattfinden soll. Ebenfalls ein medienhistorisch bedeutender und daher vielversprechender Ort.

Uwe Breitenborn

Neuer Vorstand des Studienkreises gewählt

Die ordentliche Mitgliederversammlung wählte am 13. Juni 2019 den neuen Vorstand des Studienkreises. Insgesamt waren 23 stimmberechtigte Mitglieder auf der Tagung anwesend. Als neuer Vorsitzender fungiert Dr. Kai Knörr (Potsdam). Der Studienkreis dankte Prof. Dr. Alexander Badenoch (Utrecht) herzlich für seine zweijährige Tätigkeit als Vorsitzender, in der der Verein trotz teilweise schwieriger Bedingungen gut Kurs

hielt und stabilisiert werden konnte. Als neue Stellvertreter wurden Dr. Judith Kretzschmar (Leipzig) und Dr. Kiron Patka (Tübingen) gewählt. Schatzmeister bleibt Dr. Veit Scheller (ZDF Mainz), als Schriftführer wurde Dr. Uwe Breitenborn (Berlin) wiedergewählt. Dem neu gewählten Vorstand gehören weiterhin PD Dr. Golo Föllmer (Berlin), Christian Schurig (Stuttgart), PD Dr. Gerlinde Frey-Vor (MDR Leipzig) und Dr. Christoph Classen (ZZF Potsdam) sowie als Vertreterin des DRA Susanne Hennings an. Kassenprüfer sind erneut Prof. Dr. Michael Crone (Frankfurt) und Dr. Heiner Schmitt (Ingelheim). Als kooptierte Mitglieder des Vorstands wurden noch auf der Sitzung Dr. Hans Ulrich Wagner (Hamburg) und Prof. Dr. Alexander Badenoch benannt.

Uwe Breitenborn

Audiovisuelles Kulturgut ins Internet!

Stellungnahme des Studienkreises Rundfunk und Geschichte auf der Jahrestagung 2019

Öffentlich-rechtliche und privat-kommerzielle Fernsehprogramme der Vergangenheit sind audiovisuelles Kulturgut. Dieses historische Erbe ist daher zu sichern, zu erhalten und der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Das betonte der Studienkreis Rundfunk und Geschichte auf seiner Jahrestagung in Baden-Baden. Die Studienkreis-Mitglieder unterstützen ausdrücklich die Bemühungen, durch Digitalisierungs-, Erschließungs- und Bereitstellungsprojekte dieses audiovisuelle Kulturgut als Public Service zur Verfügung zu stellen. Positive Beispiele aus dem europäischen Ausland sind für den Studienkreis Anreiz, dieses Problem für Deutschland mit Nachdruck zu thematisieren.

Als vorbildhaft sieht der Studienkreis u. a. das SWR-Projekt „Audiovisuelles Kulturerbe: Online-Zugang zu den Archiven“ an, durch das ab Oktober 2019 Fernseharchivbestände in der ARD-Mediathek zu finden sind. Ein weiteres positives Beispiel stellt das Projekt zur digitalen Sicherung und Erschließung des Lokal-TV-Erbes der Wendezeit in Sachsen dar, das wichtige Videoquellen aus dem deutsch-deutschen Vereinigungsprozess zugänglich machen soll.

Der allgemeine Zugang zum audiovisuellen Erbe ist ein zentraler Bestandteil der demokratischen Mediengesellschaft, da es soziale und politische Prozesse im Alltag und in der Nahwelt der Menschen abbildet. Der Studienkreis appelliert an alle Entscheidungsträger,

Zugänge über Mediatheken zu ermöglichen. Dies erfordert entsprechende Ressourcen und technische Infrastruktur sowie eine Anpassung der rechtlichen Rahmenbedingungen für einen leichteren Zugang zum audiovisuellen Kulturgut im Internet.

Medienhistorisches Forum 2019

am 8. und 9. November in Lutherstadt Wittenberg

Das Medienhistorische Forum des Studienkreises Rundfunk und Geschichte zeichnete sich im Jahr 2019 wieder durch eine große Bandbreite an Themen, Konzepten und Methoden aus den Feldern Kommunikationsgeschichte, Zeitgeschichte sowie Medienwissenschaft aus. Nachwuchsforscher/innen konnten in freundlicher Atmosphäre auf Augenhöhe mit Expert/innen aus Forschungsinstitutionen, Archiven und Rundfunkanstalten ins Gespräch kommen.

Prof. em. Dr. Rüdiger Steinmetz und Dr. Judith Kretzschmar gaben in einem Expert/innenvortrag einen teils verblüffenden Einblick in die ersten Gehversuche freien Lokalfernsehens nach 1989/90. Gezeigt wurde eine Auswahl von Amateur-Video-Aufzeichnungen lokaler sächsischer Fernsehprogramme, die Steinmetz und Kretzschmar am neu gegründeten Leipziger Institut für Heimat- und Transformationsforschung untersuchen. Die bestandsgefährdeten Quellen aus den frühen 90er Jahren wurden zunächst gesichert und können das audiovisuelle Gedächtnis, wie es sich bisher vor allem aus klassischen Medienarchiven speiste, ergänzen. Deutlich wird in den teils sehr kuriosen Beiträgen der Lokalfernseher, wie heterogen die Erwartungen der Bürger/innen – von naiv bis abgeklärt – hinsichtlich Demokratie, Kapitalismus und deutscher Einheit waren. Auch lassen sich gesellschaftliche Verwerfungen der frühen 90er bis in die öffentliche Lokalkommunikation verfolgen. Neben seinem ästhetischen Mehrwert gibt das Material auch Antworten auf die Frage, wie sich relativ unerfahrene Individuen und lokale Repräsentant/innen damals Medienarbeit bzw. Fernsehmachen vorgestellt haben.

Die Projektvorträge eröffnete die Kommunikationswissenschaftlerin Katharina Schmidt von der LMU München, die in ihrer Studie über den „Wundermann Ludwig Erhard“ den Verlauf seiner politischen Karriere vom berühmten Wirtschaftsminister zum vergesse-

nen Bundeskanzler im Zeitraum 1949-1966 analysiert hat. Erhard war ein Meister darin, sich öffentlich zu inszenieren. Es gelang ihm, Begriffe wie „Wirtschaftswunder“ und „Soziale Marktwirtschaft“ zu lancieren und mit seiner Person im Rahmen einer Erfolgsgeschichte zu verknüpfen. Schmidt verglich im DFG-Projekt „Die Medienbiografien der bundesdeutschen Kanzler und der Kanzlerin“ unter der Leitung von Benjamin Krämer (München) und Thomas Birkner (Münster) systematisch die Öffentlichkeitsarbeit Erhards, um zu klären, warum es diesem während seiner Kanzlerschaft strategisch nicht gelang, an die früheren Erfolge als Wirtschaftsminister in der Ära Adenauer anzuknüpfen.

Maximilian Kreter forscht als Doktorand am Hannah-Arendt-Institut für Totalitarismusforschung e.V. der TU Dresden und berichtete über eine Fallstudie zur Social-Media-Kommunikation verurteilter rechtsextremer Straftäter aus Sachsen aus den Jahren 2011-2016, die auf Polizei- und Justizunterlagen basiert. In dem Projekt sollen Themenfelder, Selbstbilder, Weltbilder und Feindbilder analysiert werden, die zu rechtsextremer Mobilisierung im Vorfeld und während der Flüchtlingskrise geführt haben. Mit Blick auf sein Dissertationsprojekt über deutschsprachigen Rechtsrock geht es Maximilian Kreter um die Frage, inwieweit sich die Ideologie Rechtsextremer in und durch Social-Media-Kommunikation verändert und was die spezifischen Techniken sind, die zur Inhaltsmanipulation auf digitalen Plattformen verwendet werden.

Die Mediennutzung der Nachwendezeit und ihren Einfluss auf die Identitätsbildung im vereinigten Deutschland haben die Kommunikationswissenschaftler/innen Elisa Pollack und David Berndt von der FU Berlin im Blick. Während sich Pollack in ihrem Dissertationsprojekt für den Berliner Raum mit seiner komplizierten Mediengeschichte und -sozialisation interessiert, beschäftigt sich Berndt mit den Fernsehzuschauer/innen der fünf neuen Bundesländer. Pollack will das Ergebnis älterer Untersuchungen, die den Berliner/innen ein Beharren auf ihren Vorwende-Präferenzen attestierten, hinterfragen und die historischen Mediennutzungsdaten an individuelle Lebensläufe koppeln. Berndt will in qualitativen Gruppendiskussionen und Leitfadeninterviews herausfinden, wie die ostdeutschen Zuschauer/innen den Übergang vom staatlichen DDR-Fernsehen zu den öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten MDR, RBB und NDR in der Umbruchphase wahrgenommen haben

und inwieweit diese zur Integration ostdeutscher Themen und zur Identifikation mit Gesamtdeutschland beigetragen haben.

Die Geschichte des Fotoalbums als Gegenstand der Medienkunstgeschichte untersucht Judith Riemer in ihrem Dissertationsprojekt an der Essener Folkwang Universität der Künste. Was bedeutete die Montage von Fotografien in der künstlerischen Praxis der 1920er und 30er Jahre? Im Kunstmuseum der Moritzburg Halle (Saale) stieß Judith Riemer zu Beginn ihrer Forschung auf Alben der Fotografin Gerda Leo (1909-1993), in deren Werk fotografische und typografische Elemente nicht zufällig aufeinandertrafen, sondern gleichwertig behandelt wurden. Überlegungen zur Montage als medialer Gestaltung wurden in den 1920er und 30er Jahre vielfach angestellt: Beim Film, beim Rundfunk – und auch im Printbereich. Judith Riemers Forschung setzt an dem spannenden Punkt an, als sich das Fotoalbum als „Zwischenformat“ über neu entwickelte Druckverfahren in massenmediale Formate zu überführen begann und damit ein neues Denken über Text-Bild-Verhältnisse in Printpublikationen einsetzte.

Radio ist ein flüchtiges Medium – und dies gilt kaum weniger für die Geschichte der elektronischen Musik als Radio-Kunstform. Von unterschiedlichen Seiten nähern sich Max-Lukas Hundelshausen (Universität Detmold-Paderborn) und Dr. Elfi Vomberg (Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf) der Rekonstruierbarkeit elektronischer Musik jenseits der überlieferten Tonaufnahmen. Hundelshausen ist ausgebildeter Tonmeister, Komponist und Klangregisseur und wies in einem Fallbeispiel auf das im Freiburger SWR-Experimentalstudio für neue Musik entstandene Stück „Mantra“ des Komponisten Karlheinz Stockhausen hin. Für die Uraufführung des Stücks 1970 in Donaueschingen wurden eigene elektronische Geräte entwickelt, deren Erhalt und Betrieb ein halbes Jahrhundert später ein Problem darstellt. Umso wichtiger ist der Rückgriff auf Archivadokumentationen, die den komplizierten Prozess der experimentellen Entwicklung, Komposition und Produktion festgehalten haben. Hundelshausen will im Nachdenken über Dokumentationsweisen und die Rolle des Archivs nicht zuletzt Möglichkeiten historischer Aufführungspraxis elektroakustischer Kompositionen erschließen, in denen nicht leichtfertig analoge Originaltechnik einfach mit digitalen Mitteln nachempfunden bzw. funktional ersetzt wird.

Welch zentrale Bedeutung die ‚Hardware‘ hatte, betont auch Dr. Elfi Vomberg in ihrem Postdoc-Projekt „Zwischen Elektroschrott und Ausstellungsobjekt – Das Studio für Elektronische Musik des WDR auf dem Weg zur Musik-Reliquie“. In ihrem sehr eindrücklichen Vortrag sprach die Musikwissenschaftlerin über das einzigartige Technikensemble, das ab 1951 einer der wichtigsten Anlaufpunkte der westdeutschen Musikavantgarde darstellte. Bis 1986 befand es sich im Zentrum des WDR am Kölner Wallrafplatz; danach wurde es in einem Industriegebäude in Köln-Ossendorf untergebracht. Aktuell besitzt allein ein Techniker Zutritt zum Studio, dessen Zukunft bislang ungewiss ist. Die Referentin ist überzeugt, dass schnell eine positive Entscheidung zur Rettung des Studios mit medienarchäologischer Perspektive erforderlich ist, um das handwerkliche Wissen um die einzigartigen Entstehungsbedingungen der Kompositionen und damit auch einen prägenden Teil der westdeutschen Rundfunkgeschichte zu erhalten.

Kai Knörr

Forum

Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung

vom 23. bis 26.09.2019 in Paderborn/Detmold

Vom 23. bis 26. September 2019 fand die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung an der Universität Paderborn sowie an der Hochschule für Musik Detmold statt. Neben dem Dialog von Musikwissenschaft und Informatik, aktuellen Fragen der musikwissenschaftlichen Feminismusforschung sowie Clara Schumann und ihren Klavierbegleitungen bildete in diesem Jahr auch erstmals die Beschäftigung mit Musik im Radio einen thematischen Schwerpunkt.

Unter dem Titel „Komponieren für das Radio. Akteure, Diskurse, Praktiken“ griffen das Hauptsymposium unter der Leitung von Camilla Bork (KU Leuven) und Antje Tumat (Paderborn/Detmold) sowie weitere ergänzende freie Referate den Begriff der Radiophonie auf, der zuletzt im Kontext des Forschungsprojekts „Radiophonic Cultures“ an der Universität Basel in den Fokus gerückt worden war. In diesem Zusammenhang wird Komponieren im Radio als integrierte Kulturtechnik verstanden, die technologische Standardisierung und Innovation, kompositorische Prozesse sowie die musikästhetische Unterscheidung von Klang und Geräusch in Relation setzt. So wurde danach gefragt, wie Musik, Klang und Geräusch im Radio transformiert werden, welche kompositorischen Techniken verwendet wurden, um das Radio als Medium der Übertragung in den Kompositionsprozess einzubeziehen, und inwiefern Komponisten, Techniker/innen, Hörer/innen, Studios und Netzwerke an im Radio stattfindenden Aushandlungsprozessen beteiligt waren. Die Beiträge deckten dabei einen Zeitraum von den 1920er bis zur späteren Nachkriegszeit ab den 1950er Jahren ab.

Die meisten Vorträge befassten sich unter werkanalytischen Gesichtspunkten mit der Art und Weise, wie Komponisten sich zunächst noch in der Weimarer Republik mit den Möglichkeiten eines neuen Übertragungsmediums und entsprechenden Kunstdiskursen konfrontiert sahen und wie sich kompositorische Techniken und Kunstdiskurse in den Nachkriegsjahren bis heute entwickelt haben.

Nils Grosch näherte sich aus theoretischer Perspektive dem Radio der 1920er und 30er

Jahre sowie Brechts Forderung, das Radio als Kommunikations- und nicht bloß als Distributionsapparat zu nutzen – eine begriffliche Polarisierung, die im Kontext ‚moderner Musik‘ schließlich auch in einer Mäzenatenrolle des Radios resultierte und seine Distributionsfunktion bestätigen sollte. Als weiteren Akteur der 1930er Jahre stellte Mark Delaere August Baeyens vor, der für den belgischen Rundfunk arbeitete und dessen La Sonate d’Amour ein frühes Beispiel für den Umgang mit Radiomusik und der Rezeption von Kunstdiskursen darin darstellt: Baeyens komponiert einen „radiophonen Roman“, indem Kompositionen Beethovens, Hindemiths und Schönbergs durch eine Liebesgeschichte ausgedeutet werden. So leitet ein Streifzug durch die Musikgeschichte durch seinen Liebesroman, der nicht den Text mit Musik, sondern die Musik selbst textlich auszudeuten und so zu dekonstruieren versucht: ‚Leichte‘ Musik wird auf negativ-konnotierten Jazz reduziert, ‚ernste‘ Musik – repräsentiert durch Beethoven – wird als Versatzstück in einem Liebes- und Unterhaltungsroman als Kitsch entlarvt.

In zeitlicher Nähe ist auch Heinrich Schenker zu verorten, dessen Verhältnis zum österreichischen Rundfunk Marko Deisinger beleuchtete. So wurde Schenker, der sowohl Formen der musikalischen Moderne als auch neuen Technologien skeptisch gegenüberstand, zu einem begeisterten Hörer und später mit einem Vortrag und kompositorischen Beitrag für den Rundfunk selbst Radioakteur.

Ein Zeitsprung in die Nachkriegszeit führte zu Kompositionen von John Cage, Maurice Kagel und Bernd Alois Zimmermann, bei denen das Radio selbst ein Teil der Werke wurde. Andreas Meyer zeigte auf, wie Cage in seinem „Imaginary Landscape No. 4“ das Konzept der ‚indeterminacy‘ prägte, die die genaue Bestimmung musikalischer Parameter mit Zufallselementen kombiniert. Hier sind es zwölf Radios, die zu bestimmten Zeitpunkten eine bestimmte Frequenz und Lautstärke einzustellen haben. Es entsteht so ein Stück, das versucht, Klang zu entsubjektivieren, von Gefallen und Missfallen zu befreien und die Definition von musikalischem Klang um die Parameter Stille und Geräusch zu erweitern. So zeige sich erst im Radio, dass es keine geräuschlose Musik gebe und dass Stille immer mitgedacht werden müsse.

Hieran knüpfte auch Magdalena Zorn an, die sich mit Formen des (Zu-)Hörens von Radio auseinandersetzte. Die Annahme, dass das Radio nicht auf den Übertragungsprozess einwirke und transparent Klänge und Geräusche vermittele, sei nicht korrekt und zeuge von einer Medienvergessenheit. Hörer/innen rezipierten ‚vom Radio selbst gehörte Musik‘. Dieses trete z. B. durch Störgeräusche hervor. Bezogen auf den Kunstcharakter von Musik bedeute diese vergessene ‚agency‘ des Radios nach Adorno, dass übertragene Musik nur ein Abbild des Originären sei: Radiomusik sei im Gegensatz zum Konzerterlebnis nicht gestisch und habe ihre immersive Qualität verloren.

Einen vordergründig politischeren Aspekt von Radiokunst stellte Janina Müller mit Kagels Hörspiel „Der Tribun“ vor. Kagel unterwandert die Gattungskonventionen durch den Wechsel von parolenhafter politischer Rede und seinen „Zehn Märschen, um den Sieg zu verfehlen“. Die Stimme erklingt teils als Mikrofon-, teils als Lautsprecherstimme, wobei die Kopräsenz von Redner und Masse einen Raum für Resonanzeffekte schaffe: Ähnlich zu Reden der NS-Zeit, die zwar assoziiert, aber nie direkt angesprochen werden, wirkt ein auditiv präsenten Massenpublikum affirmativ, dessen Teil zu werden das Rundfunkpublikum genötigt war; politische Demagogie erscheint hier als Ein-Mann-Rollenspiel inszeniert. Als zweites Beispiel aus dem Schaffen Kagels stellte Sara Beimdieke „Rrrrrr – Hörspiel über eine Radiophantasie“ vor: Ein stream of consciousness eines durchschnittlichen Radiohörers, dessen Konzentration zwischen Alltagsgedanken und Musikhören im Radio mäandert, wobei die verwendete Musik eine Montage der 41 Stücke seiner Radiophantasie „Rrrrrr“ ist.

Matthias Pasdziernys Beitrag beschäftigte sich mit Zimmermanns „Requiem für einen jungen Dichter“ und gab einen Einblick in das Stück selbst wie auch in Arbeitsprozesse im WDR-Studio. Am Beispiel des „Dona nobis pacem“ wurde deutlich gemacht, dass Zimmermann durch die Collage von Radioaufnahmen aus der Zeit des 2. Weltkriegs diesen als Radioereignis darstellt: Die Kriegsgeschichte wird aus der Perspektive eines Radiohörers erzählt. Das Radio-Hören an sich wird zum kompositorischen Material, in dem Konzertsituation, Liturgie und die ‚Liveness‘ des Hörens im Spannungsverhältnis zur Historizität des aufgenommenen Materials stehen. Das Radio erscheint hier als Archiv,

verknüpft mit seriellen Proportionskonzepten, die in Abhängigkeit vom pragmatischen Umgang mit den Erfordernissen im Studio und Klangdramaturgie abgewägt werden.

Malte Kob näherte sich dem Komponieren für das Radio von technischer Seite und befasste sich mit Effekten verschiedener Aufnahme- und Wiedergabebedingungen, z.B. dem Raumklang und seinen Auswirkungen auf Sprachverständlichkeit und Klangeindruck. Interessant für die Bewertung von Komponieren im Studio war dabei vor allem die Erkenntnis, dass jedes Studio ein eigenes Profil habe und bestimmtes ‚Normalgefühl‘ vermittele, sodass selbst unter Studiobedingungen gemachte Aufnahmen sich je nach Studio unterscheiden können.

Das Studio als Kompositionsort und Archiv thematisierten zwei weitere Beiträge. Kiron Patka untersuchte die Berufsselbstbilder von Tontechniker/innen. Von den production studies ausgehend fragt sein Ansatz nach Akteuren, Praktiken, Industrien, Netzwerken und ihrem Zusammenwirken. Tontechniker/innen stellen dabei eine Berufsgruppe dar, die in der Bewertung von kreativen Schaffensprozessen im Studio bislang kaum eine Rolle gespielt haben. In qualitativen und Leitfadeninterviews stellte sich heraus, dass Tontechniker/innen sich dennoch durchaus als Kulturschaffende verstehen, auch wenn sie nicht als Programmgestalter geführt werden.

Max Hundelshausen fragte medienarchäologisch nach Dokumentationsweisen und -prozessen elektroakustischen Komponierens am Beispiel des SWR-Studios Freiburg und verwies auf die Funktion von Archiven, als Materialkammer für Neu- und Rekompositionen zu dienen, wie auch auf ihre Rolle, Kompositionen leichter aufführbar zu machen. Wer unter welchen Gesichtspunkten ein Archiv kuratiere und welche Rolle Archivbildung im Bereich elektroakustischer Musik spielt, sei demnach noch nicht erforscht, bildete aber einen maßgeblichen Bestandteil historisch informierter Aufführungspraxis zeitgenössischer Musik, wie er an drei Aufführungen von Karl-Heinz Stockhausens „Mantra“ ausführte.

Einen weiteren Bogen zu Stockhausen spannte auch der Vortrag Wolfgang Rumpfs, der sich den Bands Kraftwerk und Can sowie den Transfers zwischen Stockhausens elektroakustischer Musik und populärmusikalischen Ausdrucksformen widmete. Can, das von zwei Stockhausen-Schülern zunächst als ‚Ensemble neuer Musik‘ gegründet worden

war, verstand sich als organisches Gesamtkunstwerk, das, als Reaktion auf die E-Avantgarde und dem Umbruch nach 1968, Elemente von John Cale, Cage und Stockhausen, Heroin-Rock aus New York sowie indische Tabla-Musik integrierte.

Beiträge zu Kompositionen und Akteuren jüngerer Datums lieferten Anna Vermeulen und Susanne Kogler. Vermeulen verortete dabei Terre Thaemlitz' „Trans-Sister Radio“, eine Auftragskomposition des HR, im Kontext von Queer-Radio und seiner Funktion des community building seit den 1950er Jahren. „Trans-Sister Radio“ führe mit musikalischen Mitteln, Aufnahmetechnik und dem Radio selbst einen Transgender-Diskurs: Musik sei einem engeren Politikverständnis nach unpolitisch, könne aber als sozialkritisches Instrument dienen, um politische Veränderungen herbeizuführen. Kogler gab Einblick in das Schaffen der österreichischen Komponistin und Radiokünstlerin Elisabeth Schimana und die Mittel, mit denen diese den „Weltmusik“-Begriff verändere: Durch Kooperationen mit dem Radio, international angelegte Projekte und multimediale Installationen hinterfrage und überschreite Schimana Grenzen sowie Herrschaftsmuster und schaffe partizipative Erfahrungsmomente.

Insgesamt boten das Symposium und die ergänzenden freien Referate spannende Einblicke in Prozesse und Akteure radiophonen Komponierens, sowohl unter werkanalytischen, ästhetisch-theoretischen, medienarchäologischen als auch unter technischen Gesichtspunkten. Die Tagung hat so einen konstruktiven Beitrag dazu geleistet, das musikbezogene Medium Radio als Forschungsgegenstand der Musikwissenschaft zu verorten – ein Gebiet, das für diese fruchtbar zu sein verspricht.

Stephan Summers

Nachruf Axel Schildt (1951-2019)

Bis heute sind medienhistorische Themen im Lehrangebot deutscher Universitäten eher eine Ausnahme. Noch viel mehr galt das lange in den Geschichtswissenschaften: Weder in der Lehre noch in der Forschung spielten sie bis in die 90er Jahre eine nennenswerte Rolle. Die massenmediale Revolution seit dem späten 19. Jahrhundert war bei den Historikern 100 Jahre danach noch nicht wirklich angekommen, und das galt nicht nur für die traditionelle Politikgeschichte, sondern auch die jüngere Sozial- und Gesellschaftsgeschichte.

Umso mehr fiel im Lehrangebot der Universität Hamburg Anfang der 1990er Jahre ein Seminar zur Rundfunkgeschichte in den 50er Jahren auf, das Axel Schildt als Dozent anbot. Thema war die Rolle des Radios in der bundesdeutschen Nachkriegsgesellschaft, einer Zeit, in der es „Hegemon der häuslichen Freizeit“ war, wie er diese Hochzeit des Mediums in einem Aufsatz umschrieben hat.¹ Sein Interesse am Gegenstand stand im Zusammenhang mit seinem Habilitationsprojekt zur Modernisierung der westdeutschen Gesellschaft in den 50er Jahren, das wenig später als Buch erschien.² An dessen Untertitel lässt sich indirekt schon ablesen, dass die Perspektive zwar genuin sozialhistorisch war, das traditionelle Desinteresse der Sozialhistoriker an kulturellen (Überbau-) Phänomenen sich hier jedoch nicht wiederfand. Stattdessen wurde eine kulturgeschichtlich erweiterte Gesellschaftsgeschichte geboten, Jahre bevor der „cultural turn“ spürbar Eingang in die deutsche Geschichtswissenschaft fand.

Dass neben den Printmedien und dem Film auch Radio, Tonträger und seit den „dynamischen“ 60er Jahren das Fernsehen wichtige Faktoren des gesellschaftlichen Wandels waren und daher in sozialer, politischer und kultureller Hinsicht erforscht werden mussten, verstand sich für Axel Schildt von selbst. Immer wieder hat er sie daher zum Gegenstand seiner Publikationen gemacht und dabei auch konzeptionell die Richtung gewiesen. Beispielsweise hat er früh auf die Interdependenzen von Medien- und Konsumgesellschaft hingewiesen, die deutsch-deutschen Medienbeziehungen analysiert und eine europäische Perspektive eingenommen. Ihn beschäftigte der Wandel von Öffentlichkeiten, und nicht nur bei diesem Thema setzte er auf die interdisziplinäre Zusammenarbeit mit Medien- und Kommunikationswissenschaftlern. Auch in seinem letzten Projekt, einer Geschichte der Intellektuellen in der Bundesrepublik, das nun posthum erscheinen muss, kommt den Medien große Bedeutung zu. Denn nur auf ihrer Basis, in ihren Formaten, mit ihren Honoraren und in Zusammenspiel mit ihren Re-

.....

¹ Axel Schildt, Hegemon der häuslichen Freizeit. Rundfunk in den 50er Jahren, in: Ders. u. Arnold Sywottek (Hrsg.), Modernisierung im Wiederaufbau. Die westdeutsche Gesellschaft der 50er Jahre, Bonn 1993, S. 458-476.

² Axel Schildt, Moderne Zeiten, Freizeit, Massenmedien und „Zeitgeist“ in der Bundesrepublik der 50er Jahre. Hamburg 1995.

dakteuren konnten Intellektuelle überhaupt Wirkung entfalten – ein bisher kaum beachteter Aspekt.

In seiner Zeit als Professor für Neuere Geschichte an der Universität Hamburg (2002-2017) und an der Forschungsstelle für Zeitgeschichte in Hamburg (FZH), wo er ab 1997 zunächst stellvertretender bzw. kommissarischer Leiter, von 2002 bis zu seiner Emeritierung 2017 dann Direktor war, entwickelte sich Hamburg zu einem Zentrum der medienhistorischen Forschung in Deutschland. Das lag nicht nur an seiner eigenen, beeindruckenden Produktivität. Auf seine Anregung hin und unter seiner Betreuung sind unzählige einschlägige Dissertationen und Abschlussarbeiten entstanden, viele davon Pionierstudien. Das Spektrum reichte von der Geschichte US-amerikanischer Soldatensender über Fernsehkrimis in Ost- und Westdeutschland bis zum Krautrock. Maßgeblich dafür war Schildts große Beliebtheit bei Studierenden, Kollegen und Mitarbeitern. Sie resultierte aus seiner Offenheit, Freundlichkeit und Hilfsbereitschaft, seinem unpräzisen Auftritt und nicht zuletzt seinem omnipräsenten Humor. Statusdenken lag ihm fern, er kommunizierte stets auf Augenhöhe; seine Autorität gründete auf Wissen, nicht auf hierarchischen Positionen. Für die Absurditäten des Wissenschaftsbetriebes hatte er einen genauen Blick, aber statt daran zu verzweifeln, zog er es vor darüber zu lachen.

Axel Schildt war ein homo politicus, der keinen Hehl aus seinen politischen Überzeugungen machte. Noch beim Historikertag in Münster im Herbst 2018 hat er sich entschieden für eine Resolution des Historikerverbandes eingesetzt, die vor dem Wiederanstieg rechter Ideologien als Gefahr für die Demokratie warnte. Umso bemerkenswerter ist, dass er zugleich ein Brückenbauer war, der in den 90er Jahren maßgeblich dazu beigetragen hat, die Spaltung der deutschen Zeitgeschichtsforschung in ein konservatives und ein linksliberales Lager zu überwinden.

Im April 2019 ist Axel Schildt nach kurzer Krankheit gestorben. Der Studienkreis hat ein langjähriges Mitglied verloren, die medienhistorische Forschung der Bundesrepublik einen ihrer wichtigsten Akteure und diejenigen, die das Glück hatten ihn zu kennen, einen ganz außergewöhnlichen Menschen.

Christoph Classen

Oral-History-Projekt beim NDR

Ein Erfahrungsbericht

Der Chef der Historischen Kommission der ARD, Prof. Heinz Glässgen, hatte die Idee: Nach fast 70 Jahren öffentlich-rechtlichen Rundfunks in der Bundesrepublik Deutschland sei es an der Zeit, die Menschen zu Wort kommen zu lassen, „auf deren Schultern diejenigen stehen, die heute Rundfunk und Fernsehen machen“. Glässgen dachte an Verantwortliche und prominente Programm-Macher der einzelnen ARD-Anstalten.

Beim Norddeutschen Rundfunk begann das sogenannte Oral-History-Projekt. Personen, die den Sender und das Programm an herausragender Stelle geprägt haben, erinnern sich an ihre Zeiten, berichten von großen und kleinen Momenten in ihrem „NDR-Leben“ und erzählen von der spannenden Aufgabe, der sie sich über viele Jahre verschrieben hatten. Die Protagonisten sollten nicht nur in langen Interviews abgefragt, sondern zum Erzählen verleitet werden. Nur so konnte ein lebendiges Zeitzeugen-Archiv entstehen. Das Besondere an Glässgens Idee war, dass Volontäre des Senders jeweils eine Staffel von zwölf Repräsentanten des Senders produzieren, gegliedert nach einem Zeitabschnitt. Sie lernen ihren künftigen Arbeitgeber auf diese Weise auch kennen. Aus den 50-minütigen Einzel-Interviews entstand jeweils eine 28:30-Sendefassung. Das gesamte Drehmaterial diente als Grundlage für eine zusätzlichen Dokumentation zur Geschichte des NDR. Die Interviews und die Dokumentation wurden nach der TV-Sendung online gestellt.

Timo Großpietsch und der Verfasser dieses Erfahrungsberichts starteten im Oktober 2013 mit fünf Volontären, die sich zum Ende ihrer zweijährigen Ausbildung für das Sonderprojekt gemeldet hatten. In einem einwöchigen Workshop wurden Dreh- und Schnitt-Übungen absolviert und zeitgleich die Recherche zu den Interviewpartnern begonnen. Zudem besprach man Interviewführung und Dramaturgie eines Personen-Porträts. Eine Frage tauchte plötzlich auf: Wie kontaktiert man einen ehemaligen „Hierarchen“? Google, Facebook und Internet halfen da nicht weiter, und das Entwerfen eines Briefes mit Projektbeschreibung nahm erstaunlich breiten Raum ein. Und es wurde diskutiert, wer denn die Interviews schließlich führen würde. Es stellte sich dann bei der Produktion heraus, dass es sinnvoll war, dass ein Kenner der NDR-Geschichte, der sie über Jahrzehnte miterlebte, diese Aufgabe übernommen hatte.

Viel Zeit benötigte die Vorbereitung der Fernsehproduktionen, beginnend mit der Aufgabenverteilung in den Funktionen Producer, Kamera, Schnitt, Recherche. Die Producerin aus dem Team sollte den Kontakt zur Produktionsleitung halten, die Koordinierung aller Dreh- und Schnitt-Termine, die Disposition der Drehorte, Bestellung von Maske, Requisite und Information an alle Beteiligten übernehmen. Das volle Fernsehproduktionsprogramm also.

Jeder Volontär erstellte für zwei oder drei Protagonisten ein Persönlichkeits-Profil und entwarf einen Fragenkatalog. Zur Aufgabe gehörte schließlich der eigentliche Dreh des Gesprächs und der Vorschnitt auf dem Laptop. Für den Feinschnitt und die Endfertigung wurde ein professioneller Cutter eingesetzt. Zwei Volontäre übernahmen anschließend die Autorenrolle bei der Dokumentation, koordinierten die Sichtung und Zulieferung von Archivmaterial und erstellten mit Anleitung ein Drehbuch.

„Wir haben gelernt, dass der NDR schon erstaunlich interessante Menschen beschäftigt hat“, „ich wusste gar nicht, wie großartig und spannend diese Lebensläufe sind“, „beeindruckende Persönlichkeiten“, „das interessanteste Projekt meiner Volontärs Ausbildung“ – so lauteten die positiven Kommentare. Und natürlich wurde über zu viel Druck, zu wenig Zeit für die Produktion, neben der eigentlichen Ausbildung, geklagt. Das Übliche eben.

Bei allen Interviewpartnern des Zeitzeugenprojekts fiel auf, dass jeder ein besonderes Anliegen hatte, eine historische Richtigstellung vornehmen wollte, eine besondere Anekdote preisgeben mochte. So wurde Peter Schiwy (1981-84, Chefredakteur, 1987-91, Intendant) schon beim Amtsantritt von der privaten Konkurrenz „empfangen“: „Ich wurde NDR-Intendant und reiste hier an, am 30. April abends mit dem Flugzeug an. Und da war die gesamte, das war nicht meinetwegen gemacht, die gesamte Halle ausgeklebt mit Werbeplakaten: ‚Lieber NDR, du musst jetzt sehr tapfer sein, wir sind da, dein RSH‘. Der Privatsender von Schleswig-Holstein. Da wurde mir auch erstmal meine Aufgabe bewusst, ich hatte leichten Schweiß auf der Oberlippe, wischte den weg. Da wusste ich, was mir blüht.“

Jobst Plog (1977-2008, u.a. Justiziar und Intendant) schilderte die Probleme seiner

Wahl als Justiziar, die im Endeffekt zur NDR-Reform führten: „Aus dem schönen Ereignis, gewählt zu werden, wurde sehr schnell der Eintritt in den totalen Krieg eines völlig verfassungswidrig besetzten Gremiums, des Verwaltungsrats, des Rundfunkrats. ... Es waren vier Minister schwarz, vier Minister rot in dem Verwaltungsrat. Und um sich überhaupt zu einigen, hatten sie festgelegt, dass der Vorsitzende den Ausschlag gab und der Vorsitzende wechselte nach einem Jahr zwischen Rot und Schwarz. Die Union hat aber außerdem eingeführt, wenn denn die Sozis mal den Vorsitz hatten, dass sie auszogen und das Gremium beschlussunfähig machten. Das waren die Zustände, als ich da hinkam und damit hatte ich in der Tat wirklich nicht gerechnet.“

Das Zeitzeugenprojekt lüftete zudem auch einige letzte Geheimnisse. Kurz vor seinem Tode äußerte sich Karl-Heinz Grossmann (u.a.1968-1972, HA-Leiter Kursus- und Bildungsprogramm) zu Entscheidungen seines Chefs, dem Unterhaltungsmann des NDR, Henri Regnier: „‚Dinner for One‘ war 1958, glaub ich, produziert, dann im ersten Programm gesendet und dann wurde noch einmal wiederholt. Nun im Jahre 1965 schlug Regnier vor, dass an Silvester zu senden und wir waren sehr dankbar oder ich war als Koordinator sehr dankbar. Wir haben es gesendet. Im Jahr darauf hatten wir nichts, was wir eigentlich Silvester senden wollten und ich dachte, dann senden wir doch ‚Dinner for One‘ wieder. Regnier fand das fantasieelos und es war auch sehr fantasievoll, aber da es nichts Besseres gab, haben wir das also wiederholt und das fand schon bei Zuschauern einigen Zuspruch. Und daraus ist dann die Tradition geworden, jeden Silvester erst in unserem dritten Programm, das wurde dann übernommen und schließlich jetzt auch im ersten Programm, also es ist richtig Kult geworden.“

Hans-Jürgen Börner

Dissertationsvorhaben

Daria Gordeeva

Kampffeld Geschichte: Die (Re-)Konstruktion der Sowjetunion und der DDR im Film
(Ludwig-Maximilians-Universität München)

„Wer die Gegenwart beherrscht, beherrscht die Vergangenheit“, lautete die Parteiparole in George Orwells Dystopie „1984“. Das Ministerium für Wahrheit revidierte Zeitungen, Bücher, Plakate, Filme und Liedtexte und passte sie an die aktuelle Parteilinie an – besaß also die absolute Macht über die Geschichte. In der realen Welt ist es komplizierter: Die Geschichte ist ein Kampffeld, auf dem verschiedene Akteure um Deutungsmacht streiten – um die Macht zu bestimmen, wie in einer Gesellschaft an die Vergangenheit erinnert wird.

Das Dissertationsprojekt beschäftigt sich mit der filmischen Rekonstruktion von zwei ehemaligen sozialistischen Staaten: der DDR und ihres ‚großen Bruders‘, der Sowjetunion. Die Leitfragen lauten: Welches DDR-Bild zeichnen deutsche und internationale Serien, Kino- und Fernsehproduktionen? Wie wird die Sowjetunion in Russland und im Ausland filmisch inszeniert? Woran wird erinnert – und was wird verdrängt? Welche Interessen und Machtverhältnisse stecken hinter dieser selektiven Amnesie?

Den theoretischen Hintergrund für die Beantwortung dieser Fragen liefern die Diskursanalyse nach Michel Foucault und die Erweiterung seines Ansatzes durch Margarete und Siegfried Jäger. Das Ziel der Dissertation ist es, mithilfe einer kritischen Diskursanalyse Strukturen und Interpretationsmuster in den Geschichtserzählungen aufzudecken und herauszuarbeiten, mit welchen Inhalten und in welchen Formen die DDR- und SU-Diskurse in den Filmen auftreten. Eine weitere essentielle Aufgabe besteht darin, herrschende Diskurse zu problematisieren, kritisch zu hinterfragen und zu dekonstruieren.¹

Nach Jahrzehnten kommunistischer Diktatur mussten die neu entstandene Russische

.....
1 Vgl. Margarete Jäger und Siegfried Jäger: Deutungskämpfe. Theorie und Praxis Kritischer Diskursanalyse. Wiesbaden 2007, S. 15-37.

Föderation und die wiedervereinigte Bundesrepublik ihre nationalen Identitäten neu aushandeln. Nach dem Kollaps des real existierenden Sozialismus wachten Menschen in einer völlig neuen Realität auf: Die politische, ideologische und wirtschaftliche Landschaft hatte sich fundamental und unwiderruflich verändert. Knapp 30 Jahre nach dem Mauerfall klaffen die Erinnerungen der Deutschen an die DDR-Vergangenheit weit auseinander. Ost- und Westdeutsche, Konservative und Linke, Zeitzeugen und Nachgeborene, selbst innerhalb dieser ‚Lager‘ wird an den ‚Arbeiter- und Bauernstaat‘ unterschiedlich erinnert.² Auch in Russland hat jeder seine Sowjetunion im Kopf, seine Erinnerung an das verschwundene Leben.³

In diesem Erinnerungsstreit kommt den Medien eine entscheidende Rolle zu: Historische Bücher und Zeitschriften, Spiel- und Dokumentarfilme, Museen, Gedenkstätten sowie Archive schaffen Geschichtsbilder und konstruieren Narrative, liefern Deutungsmuster und Erklärungsansätze und formen dadurch das „kollektive Gedächtnis“ einer Gesellschaft.⁴ Auf die DDR übertragen bedeutet dies: In Leitmedien, Schulbüchern sowie staatlich geförderten Museen dominiert das sogenannte „Diktaturgedächtnis“ – ein Narrativ, das den Repressionscharakter der SED-Führung und ihre mutige Überwindung betont, die DDR als Unrechtsstaat und verbrecherische Diktatur verurteilt und sich auf eine simple Täter-Opfer-Dichotomie beschränkt.⁵ Was in der Bundesrepublik als Verharmlosung der kommunistischen Diktatur kritisiert wird, ist in Russland wiederum ein vorherrschendes Erzählmuster.

.....
2 Vgl. Michael Meyen: „Wir haben freier gelebt“. Die DDR im kollektiven Gedächtnis der Deutschen. Bielefeld 2013 (hier: Meyen 2013), S. 11,
3 Vgl. Swetlana Alexijewitsch: Secondhand-Zeit. Leben auf den Trümmern des Sozialismus. München 2013.
4 Vgl. Aleida Assmann und Jan Assmann: Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis. In: Klaus Merten, Siegfried J. Schmidt und Siegfried Weischenberg (Hrsg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Wiesbaden 1994, S. 114-140.
5 Vgl. Martin Sabrow: Die DDR erinnern. In: Martin Sabrow (Hrsg.): Erinnerungsorte der DDR. München 2009, S. 11-27; hier: S. 18; Vgl. Meyen 2013, S. 74.

Die Stalinzeit wird idealisiert, im Vordergrund stehen die Errungenschaften der Sowjetunion in der Industrie, Weltraumforschung und im Sport, ihr Aufstieg zur Supermacht und zu einem vorbildlichen Sozialstaat, während stalinistischer Terror und staatliche Repressionen marginalisiert und bagatellisiert werden.⁶

Das Dissertationsprojekt interessiert sich für den Beitrag, den Historienfilme als Leitmedien der populären Erinnerungskultur zum historisch-politischen Diskurs über die DDR und die Sowjetunion leisten. In den Blick genommen werden etwa zehn deutsche, russische und internationale Produktionen seit 1990, darunter Kinofilme wie das dem ersten ‚Weltraumspaziergang‘ gewidmete Drama „Die Zeit der Ersten“ (RU 2017) und Filmbiografien wie „Gundermann“ (D 2018) sowie „Legend No. 17“ (RU 2017) über die Eishockey-Legende Waleri Charlamow, Fernsehfilme wie das DDR-Familiendrama „Der Turm“ (D 2012) sowie vielgepriesene Fernsehserien wie „Weißensee“ (D 2010-2018) und „Chernobyl“ (USA/UK 2019). Das Ziel ist es, die große Bandbreite der Themen und filmischen Perspektiven auf die Vergangenheit sowie die öffentlichen Diskussionen abzubilden.

Die Methode zur systematischen Untersuchung der Filme ist eine qualitative, kategoriegeleitete Inhaltsanalyse aus einer kommunikationswissenschaftlichen Perspektive. Das heißt: Die Geschichtsfilm werden im Rahmen gesellschaftlicher Kommunikationsprozesse betrachtet, in die sie und ihr Publikum eingebettet sind.⁷ Eine klassische filmimmanente Analyse, die sich auf dramaturgische und ästhetisch-gestalterische Aspekte eines Films beschränkt, reicht für die Beantwortung der Forschungsfragen nicht aus. Denn erst innerhalb einer Gesellschaft wird der Film zu einem Medium der Erinnerungskultur, und zwar dadurch, dass er vermarktet, medial aufgegriffen, öffentlich diskutiert und weiterverarbeitet wird.⁸ Vor diesem Hintergrund werden neben den Filmen selbst auch Beiträ-

.....
6 Vgl. Arsenij Roginskij: Fragmentierte Erinnerung. Stalin und Stalinismus im heutigen Russland. In: *Aus Osteuropa* 11-12 (2017), S. 81-88; Nanci Adler: Reconciliation with – or rehabilitation of – the Soviet past? In: *Memory Studies* 5(3) (2012), S. 327-228.

7 Vgl. Lothar Mikos: *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz 2015, S. 12.

8 Vgl. Astrid Erll und Stephanie Wodjanka: Einleitung. Phänomenologie und Methodologie des „Erinnerungsfilms“. In: Astrid Erll und Stephanie Wodjanka (Hrsg.): *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*. Berlin 2008 (hier: Erll und Wodjanka 2008), S. 1-20.

ge in Print- und Online-Versionen deutscher und russischer Leitmedien wie „Süddeutsche Zeitung“, „Die Zeit“ und „Der Spiegel“ sowie „Komsomolskaja Prawda“, „Rossijskaja Gaseta“ und „Kommersant“ analysiert. Zudem werden Produktions- und Vermarktungskontexte untersucht und öffentliche Diskussionen rund um den Film und ggf. seine literarische Vorlage verfolgt. Auch Preisverleihungen, Quoten- und Zuschaueranalysen, Informationen des Deutschen Filmförderfonds, Filmhefte der Bundeszentrale für Politische Bildung, DVD-Bonusmaterialien sowie Biografien von Schauspielern und Filmemachern werden in Betracht gezogen.

Während der Forschungsstand zur medialen Vergangenheitskonstruktion breit gefächert und kaum noch zu überblicken ist,⁹ fand die vergleichende kommunikationswissenschaftliche Perspektive auf die DDR und ihr sozialistisches Vorbild bisher keine Beachtung. Im Rahmen des vorliegenden Dissertationsprojekts kann diese Forschungslücke angesichts meines kulturellen Hintergrundes geschlossen werden: In Russland geboren und aufgewachsen, bin ich mit 17 Jahren zum Studium nach Deutschland gekommen, beherrsche beide Sprachen und kenne beide (Erinnerungs-)Kulturen von innen.

Parallel zur Dissertation erarbeite ich innerhalb des interdisziplinären Forschungsverbundes „Das mediale Erbe der DDR. Akteure, Aneignung, Tradierung“ ein verwandtes Projekt mit dem Arbeitstitel „Online-Handbuch: DDR im Film“. Sein Ziel ist die Entwicklung eines Onlineportals, das die filmische Darstellung der DDR kompakt und übersichtlich aufarbeitet. Das Handbuch wird einen Überblick über etwa hundert in Deutschland sowie im Ausland produzierte Kino- und Fernsehfilme sowie Serien über die DDR geben, von ihrem Ende im Jahr 1990 bis zum Jahr 2020. Beiträge zu einzelnen Filmen werden durch Porträts von Schauspielern und Filmemachern sowie einen umfassenden Hintergrund zum Thema Historienfilme ergänzt.

.....
9 Vgl. u. a. Carolin Führer (Hrsg.): *Die andere deutsche Erinnerung. Tendenzen literarischen und kulturellen Lernens*. Göttingen 2016; Nick Hodgkin und Caroline Pearce (Hrsg.): *The GDR Remembered. Representations of the East German State since 1989*. Rochester 2011; Hans-Joachim Veen (Hrsg.): *Das Bild der DDR in Literatur, Film und Internet. 25 Jahre Erinnerung und Deutung*. Köln 2015.

Nikolai Okunew

Red Metal – Heavy Metal als eine Subkultur der DDR

(Universität Potsdam)

Als der 22jährige Schiffbauer Holger Welsch 1982 im mecklenburgischen Boizenburg, circa eine Stunde von Hamburg entfernt, zufällig das Radio auf die Frequenz des British Forces Broadcasting Service (BFBS) drehte, wurde er vom Sound der britischen Band Motörhead überwältigt. „Boah geil! Was ist das denn? [...] Und ich und ’nen Kumpel waren dann die ersten, die auf Motörhead standen hier im Ort[.]“¹ Welsch war durch eine Radio-sendung der Alliierten zum Heavy-Metal-Fan geworden. Entgegen meist autobiografischer Authentizitätserzählungen, waren und sind Subkulturen eng mit speziellen Medien verknüpft.² Dies galt auch für die DDR, wengleich die relevanten Medien meist westlicher Herkunft waren.³ In den 1980er Jahren eskalierte diese transnationale Dynamik im Radio. Durch die Einführung des dualen Rundfunks und bundesrepublikanischer Pläne, mit Satelliten 16 Programme in Ostdeutschland auszustrahlen, wurde die DDR-Führung zur Reaktion gezwungen.⁴ Diese bestand zunächst darin, den popmusikalischen Anteil des eigenen Jugendprogramms immer weiter auszubauen und mündete in der Einrichtung des eigenständigen Jugendradians DT 64.

Nicht zuletzt aufgrund dieser Prozesse in der Rundfunklandschaft flammten in der DDR-Jugend in den 1980er Jahren Distinktionskämpfe auf, die eine Vielzahl von popmusikalisch motivierten Subkulturen entstehen ließen. Ein beachtlicher Teil der Jugend der DDR, insbesondere überwiegend männliche Auszubildende und junge Facharbeiter, wandte sich dabei dem Heavy Metal zu. Dies musste für die SED auch deswegen besorgniserregend sein, da genau diese Gruppe seit Langem im Zentrum von Propaganda und Zuwendung stand.⁵

.....

1 Interview des Autors mit Holger Welsch.

2 Vgl. Bill Osgerby: *Youth Media*. London 2004, S. 9.

3 Vgl. Christoph Classen: *DDR Medien im Spannungsfeld von Gesellschaft und Politik*. in: Stefan Zahlmann (Hrsg.): *Wie im Westen, nur anders. Medien in der DDR*. Berlin 2010, S. 385-407.

4 Vgl. Edward Larkey: *Rotes Rockradio. Populäre Musik und die Kommerzialisierung des DDR-Rundfunks*. Berlin 2007, S. 91.

5 Vgl. Dorothee Wierling: *Die Jugend als innerer Feind. Konflikte in der Erziehungsdiktatur der sechziger Jahre*. in: Hartmut Kaelble, Jürgen Kocka und Hartmut Zwahr (Hrsg.): *Sozialgeschichte der DDR*. Stuttgart 1994, S. 404-425, S. 410.

Ausgehend von DDR-Heavy-Metal-Fans und ihren Praktiken frage ich in meiner Arbeit danach, wie sich die durch Pop bedingte Ästhetisierung des Alltags in der Diktatur konkret gestaltete. Dieser Prozess hatte immer auch eine starke emotionale Dimension.⁶ Oder anders: Heavy Metal, Lederkleidung und Pogo bewegten Menschen, berührten sie und versetzten sie in Stimmung und sollten das auch tun. Diese emotionalen Aufführungen des Pop-Phänomens Heavy Metal lassen sich dabei vor allem an Praktiken festmachen: Besonders die Stilisierung der Kleidung und des Körpers, das Verhalten beim Konzert und die diversen ökonomischen Techniken zum Ausgleich des Mangels werden im Fokus der Aufmerksamkeit liegen. Hier traten Heavy-Metal-Fans permanent in Kontakt mit der weiteren DDR-Gesellschaft. Über diese Verknüpfung eröffnet Heavy Metal damit auch einen Weg zur Erforschung der Republik in ihren letzten Jahren und darüber hinaus. Der Untersuchungszeitraum umfasst ungefähr die Jahre 1983 bis 1993. Zu beantworten sind in erster Linie folgende Fragen: Wie betrieben Heavys Kassettentauschringe und wie kamen sie an Originale aus dem Westen? Welche Aktivitäten wie Tanz oder Alkoholkonsum verbanden sie mit ihrer Musik? Welche subjektive Bedeutung schrieben sie diesen zu? Welche Personen und Institutionen im Staatsapparat, im Rundfunk sowie den Sicherheitsorganen ermöglichten oder erschwerten sie? Wie verorteten sich Heavys in der weiteren DDR-Gesellschaft politisch und mit welcher Ambivalenz erlebten sie deren Ende?

Obschon Subkulturen sehr präsent in der Erinnerungslandschaft der DDR sind, ist die Historiographie zu ihnen noch überschaubar. So liegt etwa zu Punk bisher keine monografische Abhandlung vor, auch wenn diese Lücke durch Florian Lipp zeitnah geschlossen wird.⁷ Neben Leonard Schmiedings Arbeit zu Hip Hop in der DDR⁸ existiert zu Heavy Metal bereits eine musikwissenschaftliche Abhandlung zum DDR-Heavy-Metal.⁹ Konzeptionell

.....

6 Vgl. Andreas Reckwitz: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin 2017, S. 24.

7 Florian Lipp: *Punk, New Wave und die Folgen im letzten Jahrzehnt der DDR. Akteure - Konfliktfelder - musikalische Praxis*. Online: <https://www.fbkultur.uni-hamburg.de/hm/forschung/dissertationen1/punk-new-wave.html> (zuletzt abgerufen am: 30.07.2019).

8 Leonard Schmieding: *„Das ist unsere Party“*. Hip Hop in der DDR. Stuttgart 2014.

9 Wolf-Georg Zaddach: *Heavy Metal in der DDR. Szene, Akteure, Praktiken*. Bielefeld 2018.

methodisch sind die neuere Popgeschichte und die beiden gleichnamigen Bände maßgeblich, da sie eine Vielzahl an Werkzeugen und Theorien mittlerer Reichweite – etwa der Körper- und Emotionsgeschichte – bereitstellen und anwenden.¹⁰ Nicht unähnlich dazu wenden sich die Metal Music Studies seit Anfang des Jahrtausends dem zuvor nur selten behandelten Phänomen Heavy Metal zu.¹¹

Zentrale Quellenbestände für die Untersuchung sind die Akten der Stasiunterlagenbehörde (BSTU), nicht trotz, sondern weil diese vermeintliche Belanglosigkeiten in großer Fülle dokumentierten. Die Akten werden explizit nicht nur zur Untersuchung des MfS, sondern zur Rekonstruktion des Alltagsgeschehens, der untersten Ebene der Herrschaft, genutzt. Des Weiteren sind die verschiedenen Quellen aus dem Deutschen Rundfunkarchiv (DRA) zu DT 64 und dessen Metalsendung „Tendenz Hard bis Heavy“ relevant. Auch wenn die audio-visuelle Überlieferung sehr bescheiden ausfällt, lässt sich das Sendegeschehen über Musiklaufpläne einigermaßen nachvollziehen. Darüber hinaus stellen die zahlreich erhaltenen Briefe an DT 64 vorzügliche und manchmal ausführliche Egodokumente dar, die einen Einblick in die Selbstwahrnehmung der Heavy-Metal-Fans liefern. Um die Bands, das Lektorat und die Einstufungspraxis bewerten zu können wurden drei Landesarchive zu fünf DDR-Bezirken besucht. Entgegen den Erwartungen fand sich zu diesen Feldern nur wenig Material, was den Schluss nahelegt, dass sich in Archiven kleinerer Verwaltungseinheiten mehr finden ließe. Außerdem wurde die journalistische Publikationslandschaft zu Heavy Metal in beiden deutschen Staaten für die letzten 35 Jahre großflächig untersucht, was eine Vielzahl von Einblicken in den DDR-Heavy-Metal ermöglichte. Ich habe außerdem beinahe 30 Zeitzeugengespräche mit Fans, Musikern und einem Radiomoderator geführt.

Erkenntnisleitend für die Arbeit sind vor allem drei Thesen. Erstens erzwang Heavy Metal keinen Ausstieg aus der DDR-Gesellschaft, sondern gestattete eine Existenz sowohl in-

.....

¹⁰ Alexa Geisthövel und Bodo Mrozek (Hrsg.), Popgeschichte. Konzepte und Methoden. Bielefeld 2014; Bodo Mrozek, Alexa Geisthövel und Jürgen Danyel (Hrsg.): Popgeschichte. Zeithistorische Fallstudien 1958 – 1988. Bielefeld 2014.

¹¹ V. a. Rolf F. Nohr (Hrsg.): Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt. Münster 2011 Für einen Überblick vgl. Sarah Chaker: Metal goes Academia. Zum Phänomen der „Metal Studies“. Online unter: <http://terz.cc/magazin.php?z=294&id=305> (zuletzt abgerufen am: 30.07.2019).

nerhalb der DDR, am Arbeitsplatz, in der FDJ und in der Schule, als auch eine symbolische Distanzierung vom Regime.¹² Die subkulturellen Praktiken, wie etwa diverse halb-legale Vorgänge im Staatsradio, hängen dabei auf enge und paradoxe Weise mit dem wenig geliebten Staat zusammen. Die Friedliche Revolution entwertete diese Praktiken, was einer der Gründe für den rapiden Zusammenbruch der Subkultur nach der Wende darstellte. Die vor 1990 ausgetragenen Konflikte, so die zweite These, hängen weniger mit der Lyrik oder der Leistung am Arbeitsplatz, als mit einem kollektiven Ausbrechen aus dem emotionalen Regime der DDR zusammen. Heavy Metal ermöglichte, etwa durch Tanzpraktiken, das Ausleben und Aufführen parteilich ungewünschter Emotionen und stieß dadurch neue Subjektivierungsprozesse an. Drittens bleibt die Frage nach der politischen Dimension. Diese besteht, so die These, nicht in textlicher Grenzüberschreitung und parteilicher Positionierung der Heavys, sondern in der kontinuierlichen Behauptung, dass Heavy Metal – entgegen der marxistisch-leninistischen Vorstellung von Kultur – nichts mit Politik zu tun habe. Satan, Fantasy-Texte und rauschhaftes Tanzen konnten kaum in klassenkämpferische Schemata eingeordnet werden.

.....

¹² Vgl. Alexei Yurchak: Everything Was Forever, Until It Was No More. The Last Soviet Generation. Princeton 2013, S. 188.

Fabian Sickenberger

Afrikaperspektiven. Das Afrikabild der Tagesschau zwischen 1952 und 2018

(Technische Universität Dortmund)

Die Vorstellungen vom afrikanischen Kontinent waren in der deutschen Bevölkerung seit jeher defizitär, und sie sind es bis heute. Geprägt sind sie von Imaginationen des Hungers, der Armut, von Kriegen, Krankheiten und Katastrophen – kurz: von Negativismen. Wir homogenisieren, stereotypisieren und dramatisieren Afrika.¹ Umfassendes Wissen um die enorme Vielfalt des Kontinents bleibt der Mehrheit von uns verschlossen. In Ermangelung eigener Einblicke sind massenmediale Sekundärerfahrungen zentral für die Entstehung entsprechender Vorstellungen.² Die Massenmedien haben folglich die Aufgabe einer interkulturellen und interkontinentalen Transmissionsleistung.³

Allerdings erhebt sich seit den 1960er-Jahren regelmäßig Kritik an den Massenmedien als Mittler Afrikas. Die Beanstandungen haben sich seither kaum verändert: Das massenmediale Bild Afrikas sei geprägt von fehlendem interkulturellem Austausch und Ethnozentrismus, Oberflächlichkeit und einer übersteigerten Konfliktfokussierung.⁴ Zahlreiche Inhaltsanalysen konnten diese Kritik tendenziell bestätigen, genannt seien stellvertretend die Arbeiten von Dilg, Wimmer und Mücke.⁵ Die internationale Kommunikationsforschung konzentriert sich indessen traditionell stark auf das Afrikabild der Printmedien.

.....

1 Global Perspectives Initiative: Wie die Deutschen Entwicklung und die Zukunft Afrikas sehen. Umfrage des Instituts für Demoskopie Allensbach. Online unter: <https://globalperspectives.org/events/entwicklung-und-die-zukunft-afrikas/> (zuletzt abgerufen am 25.06.2019).

2 Kai Hafez: Die politische Dimension der Auslandsberichterstattung. Band 1: Theoretische Grundlagen. Baden-Baden 2002, S. 12, 168.

3 Roland Burkart: Kommunikationswissenschaft. Wien u.a. 2002, S. 384.

4 Sylvia Breckl: Auslandsberichterstattung im Deutschen Fernsehen. Die Dritte Welt in Weltspiegel und auslandsjournal. Berlin 2006, S. 17-18.

5 Ute Dilg: Schwarzafrika. Weißer Fleck auf dem Nachrichtenglobus – Die Berichterstattung über Afrika südlich der Sahara in der überregionalen deutschen Presse. In: *Communicatio Socialis* 32/3 (1999), S. 241-260; Jeffrey Wimmer: Das Ende der „Dritten Welt“? Ein Vergleich der Berichterstattung über Afrika in der deutschen Presse 1991 und 2001. In: *Communicatio Socialis* 36/4 (2003), S. 337-352; Lutz Mücke: „Journalisten der Finsternis“: Akteure, Strukturen und Potenziale deutscher Afrika-Berichterstattung. Köln 2009.

Auch das deutsche Fernsehen sieht sich entsprechender Kritik ausgesetzt⁶ – hier jedoch stellt sich die empirische Basis als äußerst fragmentiert dar: Das Afrikabild des deutschen Fernsehens blieb weitestgehend unerforscht. Selbst das langlebigste, konstant quotenstärkste und glaubwürdigste deutsche TV-Nachrichtenformat⁷, die „Tagesschau“, wurde bislang nur unzureichend beachtet. Ausnahmen bilden die Arbeiten von Kopp, Schmoll und Poenicke⁸, die allerdings nur kleine Mosaiksteine des Afrikabildes des ARD-Nachrichtenflaggschiffs liefern. An dieser Stelle setzt das vorliegende Dissertationsprojekt an. Es beabsichtigt, erstmals die Afrika-Berichterstattung der „Tagesschau“ seit 1952 bis in die Gegenwart zu untersuchen. Im Zentrum steht dabei die Frage nach der Vielfalt der Berichterstattung. Hierfür wurde im Zuge der theoretischen Herleitung ein Modell entwickelt, das Stereotypisierung und Multiperspektivität idealtypisch als Extrempole setzt. Der Untersuchungsgegenstand soll in diesem Spektrum auf Basis inhaltsanalytisch gewonnener Daten eingeordnet werden. Die zentrale Forschungsfrage der Arbeit lautet: Wie entwickelte sich das Afrikabild der „Tagesschau“ seit 1952 im Spannungsfeld von Stereotypisierung und Multiperspektivität? Diese Frage wird konsequent entlang zweier Achsen gedacht: der zeitlichen Entwicklung im Untersuchungszeitraum von 1952 bis 2018 sowie der geographischen Verortung, also der Frage, über welche Staaten wie umfassend und in welcher inhaltlichen Tiefe berichtet wurde.

Untersucht werden die folgenden Variablen: Häufigkeit, Platzierung und Umfang, Themen, Akteure, Kommunikatoren, Medienframes und Bildmotive. Die erstgenannten Variablen

.....

6 Dirke Köpp: „Keine Hungersnot in Afrika“ hat keinen besonderen Nachrichtenwert. Afrika in populären deutschen Zeitschriften (1946-2000). Frankfurt 2005, S. 386; Veye Tatab: Afrika 3.0 – Ein Kontinent im Wandel. In: Veye Tatab (Hrsg.): Afrika 3.0. Mediale Abbilder und Zerrbilder eines Kontinents im Wandel. Berlin 2014, S. 1.

7 Claudia Gscheidle und Stefan Geese: Die Informationsqualität der Fernsehnachrichten aus Zuschauersicht: Ergebnisse einer Repräsentativbefragung zur Bewertung der Fernsehnachrichten 2016. In: *Media Perspektiven* 6/2017, S. 310-324.

8 Dominik Kopp: Afrika im Fernsehen. In: Kurt Luger (Hrsg.): Die Dritte Welt in den Massenmedien. Salzburg 1985, S. 134-146; Anka Schmoll: Die Wa(h)re Nachricht über Afrika – Stereotype und Standardisierung in der Fernsehberichterstattung. In: Wilhelm Kempf und Irena Schmidt-Regener (Hrsg.): Krieg, Nationalismus, Rassismus und die Medien. Münster 1998, S. 89-96; Anke Poenicke: Afrika in deutschen Medien und Schulbüchern. Sankt Augustin 2001.

werden im Zuge einer quantitativen Inhaltsanalyse ausgewertet. Da es sich um die erste Arbeit handelt, die systematisch Frames und Bildmotive der deutschen TV-Afrikaberichterstattung untersucht, erfolgt die Analyse dieser beiden Variablen auf qualitativer Basis. Gerade die bislang versäumte Betrachtung der Bildebene erscheint bei einer Untersuchung von Fernsehinhalten unerlässlich, schöpft das Medium seine hohen Glaubwürdigkeits- und Vertrauenswerte doch insbesondere aus der These des ‚seeing is believing‘, des gefühlten Dabeiseins der Rezipient/innen, der vermeintlichen Echtheit des Bildes.⁹

Erfreulicherweise wird das Vorhaben durch das NDR-Produktionsarchiv unterstützt. Mithilfe des NDR-internen Recherchesystems wurden zuerst alle „Tagesschau“-Beiträge mit Afrikabezug identifiziert und anschließend manuell bereinigt. Da die NDR-Schlagwortsuche lediglich all jene Beiträge umfasst, welche über Bewegtbild verfügen (MAZen, Off-MAZen, NiFs), beschränkt sich die Dissertation auf ebendiese und klammert reine Sprechernachrichten aus. Insgesamt konnten 8.839 Beiträge mit Afrikabezug identifiziert werden, von denen ein Sample von 20 Prozent (fortlaufend jeder fünfte Beitrag, entspricht 1.773 Beiträgen) für die weitere Analyse transkribiert wurde.

Der Quellenzugang stellte sich – trotz der Unterstützung durch den NDR, der kostenfreie Arbeitsplätze in Hamburg und im Landesfunkhaus Hannover mit Zugriff auf das hauseigene Recherchesystem bereitstellte und somit die 2014 formulierte Zugangsregelung zu den öffentlich-rechtlichen Rundfunkarchiven lobenswert umsetzte – als relativ aufwendig heraus. Die Datenbasis ist äußerst uneinheitlich und zeitlich grob in drei Phasen zu trennen: (1) 1952 bis Anfang der 1970er; (2) Mitte der 1970er bis Ende der 2000er; (3) Anfang der 2010er bis heute. Die erste Phase umfasst hauptsächlich Stummfilmbeiträge. Diese liegen digitalisiert vor und konnten in den NDR-Archiven gesichtet werden; die dazugehörigen Sprecherkommentare sind auf Mikrofiches im Hamburger „Tagesschau“-Archiv gelagert. Die Rekonstruktion der Beiträge erfolgte mit Hilfe von Screenshots und Transkripten.

.....
 9 Hans-Bernd Brosius: Visualisierung von Fernsehnachrichten. Text-Bild-Beziehungen und ihre Bedeutung für die Informationsleistung. In: Klaus Kamps und Miriam Meckel (Hrsg.): *Fernsehnachrichten – Prozesse, Strukturen, Funktionen*. Opladen u.a. 1998, S. 213-234.

Der Beginn der zweiten Phase fällt in eine Ära grundlegender Reorganisation des öffentlich-rechtlichen Rundfunks, welche sich in erster Linie in der Vereinheitlichung von Produktion und Technik niederschlug.¹⁰ Wie die Datenbasis zeigt, strahlte diese Umstrukturierung bis in die Archivierungspraxis aus: Die Beiträge nach 1975 liegen durchgehend synchron vor. Der Übergang in die dritte Phase wird bedingt durch die seit 2007 umgesetzte Digitalisierung des ARD-Sendeangebots.¹¹ Die aktuellsten Beiträge ließen sich entsprechend per Download von der ARD-Website sichern. Insgesamt wurden Volltranskripte von 1497 Beiträgen angefertigt (84,4 Prozent des Samples). Die restlichen Beiträge (15,6 Prozent; n=276) konnten hingegen nur teilweise rekonstruiert und transkribiert werden, da vor allem aus der Frühphase einige Sendehalte durch Verlust oder Beschädigung verloren gegangen sind. Diese Datenbasis wird gegenwärtig quantitativ codiert. Anschließend werden die Beiträge qualitativ hinsichtlich der verwendeten Frames und Bildmotive analysiert. Ziel der Arbeit ist es folglich, auf Basis dieses Vorgehens erstmals ein ganzheitliches und repräsentatives Bild der „Tagesschau“-Afrikaberichterstattung seit deren Sendebeginn zu zeichnen und dabei alle relevanten Ebenen des Mediums sowie die zeitliche Entwicklung zu berücksichtigen.

.....
 10 Joan Kristin Bleicher: *Institutionsgeschichte des bundesrepublikanischen Fernsehens*. In: Knut Hickethier (Hrsg.): *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland* (Band 1): Institution, Technik und Programm – Rahmenaspekte der Programmgeschichte des Fernsehens. München 1993, S. 67-134.

11 ARD-Chronik. Online unter: <http://web.ard.de/ard-chronik/index/4138> (zuletzt abgerufen am: 15.08.2019).

Maximilian Haberer

Das Tonband-Regime. Zur Soundästhetik und Hörkultur des Magnettonbandes
(Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf)

Die Wechselwirkungen zwischen technischen Medien und Kultur sind spätestens seit den Arbeiten Friedrich Kittlers eines der zentralen Anliegen der kulturwissenschaftlichen Medienwissenschaft. Ob als bedeutungsgenerierende Mittler, als wahrnehmungsstrukturierende Apparate oder als Akteure in soziotechnischen Netzwerken – Medien machen einen Unterschied und verdienen, so Kittler in seinem Vorwort zu *Grammophon, Film, Typewriter*, „(trotzdem oder deshalb) eine Beschreibung“.¹

Katalysiert durch die Hinwendung der Medienwissenschaft zum Akustischen zu Beginn der 2000er Jahre, dem sogenannten *acoustic turn*², sowie die Etablierung der *Sound Studies*³ erfolgten in den vergangenen zwanzig Jahren der noch jungen Disziplin eine Vielzahl von Publikationen zu den Auswirkungen von Medientechnik auf Musik- und Soundkultur.⁴ Trotz dieser Publikationsdichte existiert eine überraschende Leerstelle: So mangelt es bis

.....

1 Friedrich A. Kittler: *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin 1986.

2 Vgl. Harro Segeberg: *Der Sound und die Medien. Oder: Warum sich die Medienwissenschaft für den Ton interessieren sollte*. In: Ders. (Hrsg.): *Sound: zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*. Marburg 2005, S. 9-23. Siehe auch Petra M. Meyer (Hrsg.): *acoustic turn*. München 2008.

3 Vgl. Jonathan Sterne: *Sonic imaginations*. In: Ders. (Hrsg.): *The sound studies reader*. London und New York 2012, S. 1-18. Siehe auch Holger Schulze: *Über Klänge sprechen*. In: Ders. (Hrsg.): *Sound Studies: Traditionen – Methoden – Desiderate*. Eine Einführung. Bielefeld 2008.

4 Vgl. Jonathan Sterne: *The audible past. Cultural origins of sound reproduction*. Durham, NC 2003; Trevor J. Pinch und Frank Trocco: *Analog days. The invention and impact of the Moog synthesizer*. Cambridge, MA 2002; Wolfgang Hagen: *Das Radio. Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks-Deutschland/USA*. Paderborn 2005; Mark Katz: *Capturing sound. How technology has changed music*. Berkeley 2004; Peter Wicke: *Rock und Pop. Von Elvis bis Lady Gaga*. München 2011; Jens G. Papenburg: *Hörgeräte. Technisierung der Wahrnehmung durch Rock- und Popmusik*. Berlin 2011; Jonathan Sterne: *Mp3. The meaning of a format*. Durham und London 2012; Tilman Baumgärtel: *Schleifen. Zur Geschichte und Ästhetik des Loops*. Berlin 2015; Kathrin Dreckmann: *Speichern und Übertragen. Mediale Ordnungen des akustischen Diskurses. 1900–1945*. Paderborn 2017 sowie Pia Fruth: *Record. Play. Stop. Die Ära der Kompaktkassette. Eine medienkulturelle Betrachtung*. Bielefeld 2018.

dato an einer ausführlichen Aufarbeitung der Medien- und Soundkultur des Magnettonbandes.

Dabei ist der Einfluss der Technologie auf die (Musik-)Kultur kaum zu übersehen: Seit der flächendeckenden Einführung von Bandgeräten in Tonstudios Mitte der 1950er Jahre wurde bis zur Entwicklung digitaler Aufnahmeverfahren Musik fast ausschließlich auf Tonband produziert. Von Elvis zu den Beatles und Pink Floyd, über Pierre Schaeffer, Karlheinz Stockhausen, William Burroughs, Glenn Gould und Karajan bis hin zu Prince und Madonna – Tonbandaufnahmen sind das medientechnische Apriori der Pop- und Kunstmusik der Nachkriegszeit.

Die Aussparung einer medienkulturwissenschaftlichen Analyse der Kultur(en) des Magnettonbandes ist hierbei nicht gleichbedeutend mit der grundsätzlichen Abwesenheit wissenschaftlicher und nichtwissenschaftlicher Literatur zum Tonband. Neben Veröffentlichungen zu technischen Spezifika in Fachmagazinen der Elektrotechnik und Physik⁵ existieren Publikationen zur Technikgeschichte des Tonbandgerätes⁶, Konsumentenhandbücher⁷ sowie periphere Erwähnung des Tonbandes im Kontext des Tonstudios⁸. Zudem erfährt das Tonband Betrachtung unter spezifischen Gesichtspunkten als Beispiel

.....

5 Vgl. Donald Blouch und Walter L. Anderson: *Correlation Studies Relating Magnetic Measurements to Audio Frequency Performance of Magnetic Tape*. In: *JAES* 11, 2 (1963), S. 123–129, Jim Wheeler: *Increasing the Life of Your Audio Tape*. In: *JAES* 36, 4 (1988), S. 232–236 sowie Naraji Sakamoto, Takuyo Kogure, Masaru Ogino und Hidemasa Kitagawa: *A New Magnetic Tape Recorder with Automatic Adjusting Functions for Bias and Recording Conditions*. In: *JAES* 30, 9 (1982), S. 596.

6 Vgl. Friedrich Engel, Gerhard Kuper und Frank Bell: *Zeitschichten. Magnetbandtechnik als Kulturträger. Erfinder-Biographien und Erfindungen*. Potsdam 2008 (Engel u.a. 2008) sowie Eric D. Daniel, C. Denis Mee, und Mark. H. Clark (Hrsg.): *Magnetic recording. The first 100 years*. Hoboken, NJ 1999.

7 Vgl. Finn Jorgensen, Finn: *The Complete Handbook of Magnetic Recording*. New York 1999, Marvin Camras: *Magnetic Recording Handbook*. New York 1988 sowie C. G. Nijsen: *The tape recorder. A guide to magnetic recording for the non-technical amateur*. New York 1967.

8 Vgl. David Morton: *Off the record. The technology and culture of sound recording in America*. New Brunswick, N.J. 2000 sowie Greg Milner: *Perfecting Sound Forever. The Story of Recorded Music*. London 2018.

für über das Gerät selbst hinausreichende Phänomene und Theorien.⁹

Nichtsdestotrotz mangelt es an einer gesamtheitlichen Betrachtung des Magnettonbandes unter kulturwissenschaftlichen Gesichtspunkten – ein Desiderat, das mit dem Dissertationsprojekt gefüllt werden soll. Im Fokus steht hierbei nicht die Aufarbeitung der Erfindungs- und Medientechnikgeschichte des Tonbandes¹⁰, sondern die Rekonstruktion der mannigfaltigen Anwendungen und Aneignungen der Magnettonbandtechnik, eine Reflexion der Auswirkungen der Medientechnik auf die Musikkultur (und vice versa) sowie eine Benennung hieraus erwachsener Soundästhetiken und Hörkulturen.

Zwei Forschungsfragen sind erkenntnisleitend: Zum einen die Frage nach einer spezifischen und produktiven Medienästhetik des Magnettonbandes und deren musikkulturelle Aneignung, zum anderen die Frage nach einer durch Magnettonbandtechnik hervorgebrachten Hörkultur und eines verbundenen Klangwissens. Inwiefern privilegiert das Medium etwa gewisse Aspekte von Klanglichkeit, während es andere diskriminiert und wie verändert sich hierdurch die Vorstellung, Konzeption und Materialität von Klang selbst bei Musikproduzent/innen und -konsument/innen. Auf welche Weise stellen Tonbandaufzeichnungen den Imperativ realistischer Abbildung natürlicher Hörerfahrungen phonographischer Aufzeichnungen in Frage und erschaffen stattdessen neue, künstliche Hörräume, die keine realakustischen Äquivalente mehr suchen? Kommerzielle Musikaufnahmen werden dabei ebenso berücksichtigt wie Konsumentenaufnahmen. Das Forschungskorpus besteht neben oben genannter Literatur zum Magnettonband daher auch aus Aufnahmen, die die Speicherungs- und Bearbeitungstechniken des Tonbandes exemplifizieren. Als Beispiel können hier die Aufnahmesessions zu Glenn Goulds Goldbergvariationen¹¹ genannt werden, welche den tonbandinduzierten Paradigmenwechsel

.....
 9 Vgl. Wolfgang Ernst: Gleichursprünglichkeit. Zeitwesen und Zeitgegebenheit von Medien. Berlin 2012 sowie Ders.: Im Medium erklingt die Zeit: Technologische Tempor(e)alitäten und das Sonische als ihre privilegierte Erkenntnisform. Berlin 2016.

10 Eine solche Arbeit liegt mit Engel u.a. 2008 bereits vor.

11 Vgl. Glenn Gould, Howard Scott, Tim Page und Johann Sebastian Bach: The Goldberg variations. The complete unreleased recording sessions, June 1955. New York 2017.

der 1950er Jahre im Umgang mit Klangmaterialität verdeutlichen.

Schließlich strebt die Arbeit an, durch ihre medienarchäologische Analyse in einen kritischen Dialog zu existierender Literatur der Medienkulturwissenschaft und der Sound Studies zu treten. So führt die Frage nach der Ordnung und nach Klangkonzepten des Magnettonbandes (etwa inwiefern Zeitlichkeit und Räumlichkeit organisiert wird) zu einer Re-Lektüre von Literatur, die Klang unter Gesichtspunkten des phonographischen Regimes¹² konzipiert.¹³ Die in der Dissertation durchzuführende Skizzierung eines Tonband-Regimes ermöglicht, die dominierenden Sound- und Hörkonzepte des phonographischen Regimes zu hinterfragen, eine idiosynkratische Klangontologie und -epistemologie von Tonbandaufnahmen zu formulieren und somit die Musikkultur der 1950er bis 1980er Jahre jenseits der Narrative phonographischer Aufzeichnung zu betrachten.

.....
 12 Vgl. Andrea F. Bohlman und Peter McMurray: Tape. Or, Rewinding the phonographic regime. In: Twentieth-Century Music, 14, 1 (2017), S. 3-24.

13 Wie Jenterey Sayers darlegt, unterliegen magnetische Aufnahmeverfahren einer anderen Speicher- und Übertragungs- und Prozessierlogik als phonographische Aufzeichnungen. Im Gegensatz zu den Einritzungen des Phonographen zeichnet das Magnettonbandgerät berührungslos durch Magnetisierung auf (vgl. Jenterey Sayers: How text lost its source. Magnetic recording cultures. Seattle, Washington 2011.). Wie Peter McMurray formuliert, handelt es sich somit beim Magnettonverfahren nicht um eine Einschreibung, sondern vielmehr um eine Veränderung der Oberfläche: „superfice, things that sit upon the surface“ (Peter McMurray: Once upon time. A superficial history of early tape. In: Twentieth-Century Music, 14, 1 (2017), S. 25-48, hier S. 27). Somit unterscheidet sich die Aufzeichnungstechnik und Speicherlogik des Magnettonbandes von der des Phonographen.

Rezensionen

Monique Miggelbrink

Fernsehen und Wohnkultur. Zur Vermöbelung von Fernsehgeräten in der BRD der 1950er- und 1960er-Jahre

Bielefeld: transcript Verlag 2018, 378 Seiten

Monique Miggelbrinks Monographie basiert auf ihrer Dissertationsschrift, die im Rahmen des Graduiertenkollegs „Automatismen“ an der Universität Paderborn entstanden ist. Im Zentrum steht das Fernsehmöbel: Die Autorin fragt, wie und warum das technische Gerät Fernsehapparat in der BRD in den 1950er und 1960er Jahren zu einem Teil der häuslichen Einrichtung wurde. Die Arbeit schließt dabei explizit an Make Room for TV von Lynn Spigel an, eine einschlägige Analyse der Verhäuslichung des Fernsehens in den USA zwischen 1948 und 1955.¹ Miggelbrink verlagert dabei jedoch nicht nur den nationalen Fokus, sie verschiebt zudem auch den Analysezeitraum auf die 1950er und 1960er Jahre, um der im Vergleich zu den USA verzögerten Etablierung des Fernsehens in Westdeutschland als häusliches Massenmedium Rechnung zu tragen.

Ein zentrales Anliegen der Autorin ist es, soziale und geschlechtsspezifische Unterschiede in der „Vermöbelung“ des Fernsehens offenzulegen. Die sozialen Unterschiede zeigen sich dabei insbesondere in der schichtspezifischen Gestaltung der Möblierung im Wohnraum, die wiederum teilweise quer zur architektonischen und geschmacklichen Norm der 1950er und 1960er Jahre stand. Geschlechtsspezifische Unterschiede macht sie hingegen vermehrt an den Nutzungspraktiken und der Bewegung der Akteure zwischen Fernsehgerät und Wohnraum fest. Implizit ist die Arbeit zudem von der Frage durchdrungen, wie sich das ‚Öffentliche‘ – in Form des Fernsehs – und das ‚Private‘ – in Form des Wohnraums – zueinander verhalten. Methodisch-theoretisch ist hervorzuheben, dass Miggelbrink sowohl Objekte als auch die von ihr herangezogenen Quellen als gestaltende Akteure ernst nimmt. Die Arbeit ist zudem ein eindrücklicher Gegenbeweis zur häufig geäußerten Kritik, mit der Akteur-Netzwerk-Theorie

.....
¹ Lynn Spigel: Make Room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America. Chicago 1992.

rie könne kein Wandel erklärt werden. Dabei beugt Miggelbrink einer linearen Narration vor, indem sie auch Störungen und Probleme als wirkmächtig betrachtet.

Im ersten Teil der Monographie wird zum einen die Frühgeschichte des Fernsehens rekapituliert. Miggelbrink zeigt anhand früherer Forschung, dass der Fernsehapparat schon vor den 1950er Jahren durch die Gestaltung des Gehäuses dem Hausgebrauch angepasst wurde. Zum anderen problematisiert die Autorin das leitende Narrativ des Domestizierungsansatzes. Dieser postuliert, dass das Fernsehen quasi ‚gezähmt‘ werden musste, um sich in das Haus einzupassen (vgl. S. 72f.). Sie identifiziert drei Problemstellen dieser Interpretation: Der Kontext werde zu statisch verstanden, die geschlechtsspezifische Aneignung sei zu positiv besetzt und der Ansatz habe zu wenig beachtet, dass sich Einrichtungs- und Gebrauchspraktiken veränderten. Anknüpfend an diese Kritik wird im zweiten Teil der Monographie das „methodisch-theoretische Gerüst“ (S. 27) der Arbeit entwickelt. Hier macht die Autorin zunächst Deutungsangebote aus der Designforschung und -geschichte fruchtbar, die das Gehäuse und Bedienungs-Interface als wichtige Schnittstellen für das „Möbel-Werden“ des Fernsehapparats etabliert. Es folgt die enge Analyse zweier Fallstudien: Judy Attfields Arbeit zum Couchtisch in Großbritannien liefert den Ansatz, dass sich die kulturelle Bedeutung von Gegenständen erst im alltäglichen Gebrauch erschließt und sie Teil eines Gegenstandensembles sind. Martin Warnkes Studie zur Genese des Wohnzimmers und der Fernsehecke beschreibt deren Entwicklung als Ergebnis von Konkurrenz und Anpassung zwischen Architektur und Möbeln.

Im zweiten Kapitel geht die Autorin auf die Akteur-Netzwerk-Theorie ein, die es erlaubt, ein Netzwerk um den Fernsehapparat zu analysieren, das sowohl von menschlichen als auch nicht-menschlichen Akteuren gestaltet wird. Somit erweitert Miggelbrink die Ansätze von Attfield und Warnke um Fragen der (Handlungs-)Macht einzelner Akteure im Fernsehnetzwerk. Zudem geht sie über deren Arbeiten hinaus, indem sie nicht nur die

Oberfläche des Gehäuses, sondern ANT-typisch auch „Infrastrukturen, Systeme und Verhaltensweisen“ (S. 130) in die Analyse einbezieht. Für geschichtswissenschaftlich ausgebildete Leser/innen wirkt dieser Aufbau der Arbeit ungewöhnlich, da die methodisch-theoretische Herleitung fast die Hälfte der Arbeit einnimmt (S. 36-170). Diese ist also weniger quellen- als theoriegeleitet: Die Quellenarbeit dient vorrangig dazu, die theoretischen Annahmen zu (über)prüfen.

Als Auftakt zum dritten Teil der Arbeit, der sich schließlich der eigentlichen Analyse zuwendet, werden zunächst diejenigen Quellen (Fernsehzeitschriften, Werbung und Ratgeber) vorgestellt, die Miggelbrink als „Akteure“ im Fernsehnetzwerk versteht. Anhand dieser populären Medien geht sie den Wohnentwürfen und Gebrauchssettings des Fernseher nach, die dort bildlich und narrativ produziert werden. Im Rahmen der Analyse der Quellen interessiert sich die Autorin insbesondere für die „Strukturentstehung jenseits geplanter Prozesse“ (S. 28) und trägt damit dem Entstehungskontext des Graduiertenkollegs „Automatismen“ Rechnung. In der ersten Fallstudie zu Gehäusen/Interfaces verfolgt sie dann Einrichtungspraktiken und räumlichen Wandel. Sie kann zeigen, wie Vermöbelungsprozesse einsetzen, sobald „technische Medien und das Haus aufeinandertreffen“ (S. 207) und sich somit der Fernsehapparat äußerlich wandelnden Wohnnormen anpasst. Hier fokussiert die Autorin auf variierende Gestaltungen des Gehäuses anhand normativer Wohnentwürfe. Wurde der Fernseher zu Beginn möglichst genau in das Interieur eingepasst oder es sogar durch Drehen und Schieben ermöglicht, ihn komplett zu verbergen, stand seine Stellung am Ende des Untersuchungszeitraums kaum noch in Frage und wurde somit „unsichtbar“ (S. 269). Auf dieser Beobachtung baut die zweite Fallstudie auf, die danach fragt, welche Praktiken nötig waren, um den Fernseher in diesen störungsfreien Charakter zu übersetzen und zu stabilisieren. In dieser fragt Miggelbrink daher danach, welche Konkurrenzen und Allianzen in Form der Architektur oder anderer Einrichtungsgegenstände der Fernsehapparat einging, die dazu führten, dass sich das Fernsehnetzwerk im Haus wandeln und gleichzeitig stabilisieren konnte. So konnte das Fernsehgerät beispielsweise Allianzen mit anderen Einrichtungsgegenständen eingehen, um dem architektonischen Leitprinzip des „offenen Wohnens“ (S. 274) entgegenzuwirken und Gemütlichkeit herzustellen und somit das

„Private“ über die räumliche Gestaltung einzuhegen. Dabei hebt sie hervor, dass Frauen besonders gefordert waren, mobil zu bleiben, etwa indem sie mit Hilfe eines Servierwagens Speisen von der Küche zum Fernseher transportierten, um die Stabilität dieses Netzwerkes zu garantieren (vgl. S. 329).

Miggelbrinks Fazit fällt kurz aus und lässt sich auf folgende Kernaussage zuspitzen: Die Vermöbelung des Fernsehapparats folgte nicht nur technischen Logiken, sondern entsprach vielmehr den Regeln des Wohnraums (vgl. S. 337). Ein Ausblick auf den derzeitigen Fernsehgebrauch rundet die Arbeit ab und schließt mit der These, dass vor dem Hintergrund der zunehmenden Etablierung smarter Technologien bzw. des Konzepts des Smart Home momentan ein „Medien-Werden“ von Möbeln stattfindet (vgl. S. 346).

Kritisch anzumerken ist, dass die Rückbindung an geschichtswissenschaftliche Forschung insbesondere hinsichtlich der Geschlechterrollen bzw. der Gendernormen nicht konsequent genug durchgeführt wird und diese Aspekte theoretisch etwas vage bleiben. So geht Miggelbrink nicht näher darauf ein, warum die Frau zeitgenössisch dem Haus und der Mann der Öffentlichkeit zugeordnet wird und wie diese Ordnung durch das Fernsehen irritiert oder gefestigt wird. Hier fehlen unter anderem Klassiker wie Karin Hausens „Die Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere‘“ aber auch neuere Arbeiten zur Zeitgeschichte der Bundesrepublik aus geschlechterhistorischer Perspektive.² Trotz dieser Einschränkungen liefert die Arbeit dennoch interessante Erkenntnisse für die Bedeutung des Fernseher und die Ambivalenzen der Geschlechterrollen in der frühen Bundesrepublik. So kann sie zeigen, dass Frauen innerhalb der häuslichen Ordnung eine Rolle als Vermittlerinnen zwischen dem Außen des Fernseher und dem Innen der Wohnung einnahmen. Außerdem regt Miggelbrinks Arbeit dazu an, vermehrt nach der Macht der Dinge, insbesondere in der Zeitgeschichte, zu fragen.

Verena Limper, Münster

.....

² Karin Hausen: Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“ – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. In: Werner Conze (Hrsg.), Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Stuttgart 1976, S. 363-393.

Nicholas J. Schlosser

Cold War on the Airwaves. The Radio Propaganda War against East Germany

Urbana et al.: University of Illinois Press 2015, 233 Seiten.

Der Kalte Krieg war bekanntlich nicht zuletzt eine Auseinandersetzung auf kommunikativer Ebene. Mit unterschiedlichen Mitteln wurde versucht, Einfluss auf die Regierungen von Staaten, vor allem aber auch auf deren Bevölkerungen zu nehmen. Wichtigstes Mittel der Amerikaner in Europa waren dabei in den Ostblock einstrahlende Radiosender wie Radio Free Europe (RFE), Voice of America (VOA), Radio Liberty (RL) und der in der amerikanischen Zone Berlins operierende Sender RIAS (=Radio im amerikanischen Sektor). Sie alle waren in die außenpolitischen Strategien der Vereinigten Staaten eingebunden und unterstanden einer unter Präsident Eisenhower geschaffenen Regierungsbehörde, der United States Information Agency (USIA), die für die auswärtige Kultur- und Informationspolitik zuständig war.

Dieser Auslandspropaganda, seinerzeit auch als „psychologische Kriegsführung“ bezeichnet, widmet sich Nicholas Schlossers Buch, das auf seiner Dissertation bei Jeffrey Herf an der University of Maryland basiert. Sein Fokus ist dabei enger, als es der Buchtitel suggeriert: Zum einen konzentriert sich Schlosser fast ganz auf den RIAS, zum anderen endet sein Untersuchungszeitraum bereits 1963, also recht bald nach dem Bau der Berliner Mauer. An der Zäsur von 1963 zeigt sich die amerikanische Perspektive der Arbeit: Gegenstand ist der RIAS von der Truman- bis zum Ende der Kennedy-Administration. Das mag man auf den ersten Blick bedauern, denn die Bedeutung des westlichen Rundfunks in der DDR wuchs nach der endgültigen Grenzschließung noch einmal. Allerdings betraf dies weniger das Radio als nun vor allem das westliche Fernsehen. Der RIAS blieb jedoch bis 1988 ein reiner Anbieter von Radioprogrammen, insofern kann die Periodisierung durchaus plausibel auch als Beschränkung auf die Hochzeit des Radios gelten.

Schlosser möchte vor allem die Frage beantworten, ob und wie der RIAS die politische Kultur der frühen DDR beeinflusst hat. Um dies herauszufinden, konzentriert er sich auf die politische Berichterstattung des Senders sowie die gegnerischen Sendungen des DDR-Rundfunks. Weitere Quellen sind darüber hinaus interne Einschätzungen und Stra-

tegiepapiere aus dem RIAS und der USIA. Hinzu kommen die Umfragen, die von amerikanischen und westdeutschen Organisationen zur Nutzung des Rundfunks unter Ostdeutschen in Auftrag gegeben worden sind, sowie die Hörer/innenpost. Eher ergänzenden Charakter haben Berichte der CIA und der Stasi sowie einige Zeitzeugeninterviews mit ehemaligen RIAS-Mitarbeitern.

Der Ansatz der Studie ist konventionell: Im Zentrum steht das Selbstverständnis des RIAS als Beeinflussungsinstrument und verlängerter Arm der US-Außenpolitik. Statt des jüngeren, kulturgeschichtlich orientierten Konzepts einer „Cold War Culture“ wird hier auf den politikgeschichtlichen Ansatz der „Public Diplomacy“ zurückgegriffen. Der Vorteil liegt darin, dass der Autor klar zeigen kann, dass der RIAS anfangs die Aufgabe hatte, die DDR zu destabilisieren. Damit werden einige Mythen der Nachwendezeit entzaubert, denen zufolge der RIAS von Beginn an ein ganz normaler Radiosender gewesen sei, der neutrale und objektive Informationen verbreitet habe. Der Nachteil des politikgeschichtlichen Ansatzes liegt allerdings darin, dass Radio hier primär als Fortsetzung von Politik mit anderen Mitteln begriffen wird. Damit bleiben Aspekte jenseits der propagandistischen Intentionen der Verantwortlichen weitgehend ausgeblendet. Hinzu kommt, dass die politische Propaganda und die Einbindung des RIAS in die außenpolitischen Strategien der US-Regierungen zu den bereits vergleichsweise gut erforschten Themen gehören. Zwar erwähnt Schlosser die profunden Studien von Schanett Riller, Petra Galle und Bernd Stöver,¹ aber ihre Ergebnisse und Thesen werden nur selten aufgegriffen und diskutiert.

Das Buch ist chronologisch aufgebaut: Nach der Einleitung folgt ein Kapitel, das sich mit der Gründung des Senders in der Viermächtestadt Berlin beschäftigt. Anschließend geht es um die ersten Kampagnen des Senders gegen die DDR, bevor detailliert seine Rolle während des Aufstands vom 17. Juni 1953 beschrieben wird. Auch die zweite Berlin-Krise ab 1958 mit dem Bau der Berliner Mauer

.....
 1 Schanett Riller: Funken für die Freiheit. Die U.S.-amerikanische Informationspolitik gegenüber der DDR von 1953 bis 1963. Trier 2004; Petra Galle, RIAS Berlin und Berliner Rundfunk 1943-1949. Die Entwicklung ihrer Profile in Programm, Personal und Organisation vor dem Hintergrund des Kalten Krieges. Münster 2003; Bernd Stöver: Die Befreiung vom Kommunismus. Amerikanische Liberation Policy im Kalten Krieg 1947-1991. Köln u.a. 2002.

als Endpunkt ist Thema eines eigenen Kapitels. Davor vollzieht der Autor jedoch einen Perspektivwechsel und thematisiert die Maßnahmen des DDR-Regimes gegen den dort verhassten Sender. Schließlich folgt ein Epilog, der einen knappen Überblick über die Entwicklung des RIAS zwischen 1963 und seiner Auflösung bzw. Fusion nach der deutschen Wiedervereinigung bietet.

Der konventionelle Ansatz und der relative gute Forschungsstand machen es dem Autor nicht leicht, dem Gegenstand völlig neue Seiten abzugewinnen. Im Wesentlichen folgt seine Darstellung den gut bekannten Narrativen. Das gilt etwa für die Rolle des RIAS während des Juni-Aufstands, die schon zuvor treffend als Katalysator, nicht aber Initiator beschrieben worden ist. Schlossers detaillierte Analyse der Nachrichtensendungen zeigt hier eine „often-tenuous balance [...] between objective reporting and engaging“ (S. 81). Der RIAS war demnach ein wichtiger Faktor um den Protest in der Provinz bekannt zu machen, und er trug dazu bei, den ursprünglichen Protest gegen die Normenerhöhungen in grundlegende politische Forderungen zu verwandeln. Völlig zurecht weiß Schlosser darauf hin, dass sich hier die Widersprüchlichkeit der US-amerikanischen Informationspolitik zeigt: Einerseits sollte die DDR destabilisiert werden, andererseits wollte man jedoch einen ernsthaften Konflikt mit den Sowjets unbedingt vermeiden. Noch absurder ist freilich, dass der RIAS unmittelbar nach dem Scheitern des Juni-Aufstands wegen des Verdachts kommunistischer Einflüsse in die Mühlen des Komitees für unamerikanische Umtriebe (HUAC) geriet.

Letzteres zeigt, dass sich neben der empirischen Untermauerung bisheriger Narrative im Detail durchaus auch Neues entdecken lässt. Nicht ganz auf der Höhe der Zeit ist dagegen der Abschnitt über Störsender, mit denen die DDR den Empfang des RIAS verhindern wollte. Er basiert auf zeitgenössischen Quellen aus dem Westen, die Umfang und Wirkung der Störungen weit überschätzten. Inzwischen bekannte DDR-Quellen zeigen, dass außer dem RIAS keine anderen Stationen gestört worden sind. Auch gab es in der DDR nie „large, 500kW towers that could disrupt northern Germany's radio broadcasts“ (S. 130), schon gar nicht „at least six hundred“ (S. 129). Tatsächlich lag die Zahl der Störsender in der DDR stets deutlich unter hundert, die meisten davon Kleinsender mit sehr geringer Reichweite. Dementsprechend waren sie

auch nicht die einfachste und erfolgreichste Methode, den Empfang des RIAS zu verhindern, wie Schlosser annimmt. Vielmehr wurde der Ausbau des Störsender-Netzes wegen der schlechten Kosten-Nutzen-Relation bereits in den frühen 1960er Jahren eingefroren.

Insgesamt sieht Schlosser seine Arbeitshypothese eines starken Einflusses des RIAS auf die DDR bestätigt. Die Umfragen deuteten auf ein symbiotisches Verhältnis zwischen dem Sender und seinen Hörer/innen. Ein wichtiger Grund dafür sei die „balance of accurate news and partisan engagement“ (S. 168) in den Nachrichten. Für die Krisen des Systems wie im Juni 1953 ist das gewiss plausibel. Aber für andere, „ruhigere“ Phasen kann man die internen Quellen auch kritischer lesen. Vieles diene nicht zuletzt der Legitimation des Senders. Hinzu kommt, dass der Glaube an starke Medienwirkungen seinerzeit noch ungebrochen war. Beispielsweise greift die Argumentation zu kurz, die Versuche der SED, den Empfang des RIAS zu unterbinden, seien „the most visible indications of this influence“ (S. 171); genau genommen belegen sie lediglich, dass die Parteispitze fest an einen solchen Einfluss glaubte.

In seinem Epilog schreibt der Autor, dass der Zusammenbruch des Kommunismus weniger auf den Erfolg der politischen Propaganda zurückzuführen sei als auf die Attraktivität der westlichen Konsumkultur. Dafür spricht in der Tat vieles, und gerade deshalb ist es schade, dass Radiogeschichte hier auf ihre politischen Aspekte beschränkt bleibt. Auf der anderen Seite hat Nicholas Schlosser eine gut geschriebene, englischsprachige Darstellung der ersten 20 Jahre des RIAS vorgelegt, die den politischen Kontext des Kalten Krieges elegant integriert. Das macht das Buch für breite Leser/innenschichten attraktiv. Für Expert/innen, die jenseits von einzelnen Aspekten auf völlig neue Einsichten hoffen, empfiehlt sich das Buch dagegen weniger.

Christoph Classen, Potsdam

Michael J. Socolow

Six Minutes in Berlin: Broadcast Spectacle and Rowing Gold at the Nazi Olympics

(= Studies in Sports Media)

Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press 2016, 288 Seiten.

Michael J. Socolow, Associate Professor für Kommunikation und Journalismus an der University of Maine (USA), hat mit „Six Minutes in Berlin“ ein bemerkenswertes Buch zur Mediengeschichte der Olympischen Spiele des Jahres 1936 im nationalsozialistischen Deutschland vorgelegt. Erzählerisch elegant, quellengesättigt und analytisch gedankenreich verknüpft er darin mit großem wechselseitigem Erkenntnisgewinn Sport- und Rundfunkgeschichte.

Im Mittelpunkt des Buchs steht die Geschichte des „Husky Clipper“, eines Ruder-Achters der University of Washington. Boot und Besatzung vertraten die Vereinigten Staaten 1936 bei den olympischen Ruderwettbewerben in Berlin – und gewannen völlig überraschend die Goldmedaille. Weil dabei auch die haushohen Favoriten, die Ruderer aus dem faschistischen Italien und aus Nazi-Deutschland, auf die Plätze verwiesen wurden, handelt es sich um eine Geschichte, deren patriotische Hollywood-Verfilmung wohl nur eine Frage der Zeit ist. Socolow möchte in seinem Buch aber keine reine Sport(helden)geschichte erzählen. Er nimmt diese Episode vielmehr zum Anlass, die internationale Hörfunkberichterstattung über die Olympischen Spiele von Berlin näher zu untersuchen. Sie markieren für ihn zweierlei: erstens den Durchbruch des internationalen Radio-Sportjournalismus, der Hörer/innen rund um den Globus einen unmittelbaren Eindruck des Geschehens und ein ungekanntes Gefühl des Miterlebens ermöglicht, und zweitens den Aufstieg der Olympischen Spiele zu dem globalen Sport- und Medienereignis, das wir heute kennen.

Im ersten Kapitel beschreibt Socolow zunächst die Bedeutung des Rudersports in der US-amerikanischen Populärkultur in den 1920er und 1930er Jahren. Rudern habe vor allem aufgrund der zunehmenden Radioberichterstattung über diesen Sport öffentliche Aufmerksamkeit und Anziehungskraft erlangt. Wie Socolow ausführt, erwiesen sich Ruderwettbewerbe in den USA trotz des dafür nötigen, enormen technischen und organisatorischen Aufwands geradezu als ideal für die Radio-Live-Berichterstattung. Das öffentliche Interesse an diesem Sport und am

jungen Medium Hörfunk sei auf diese Weise wechselseitig gesteigert worden. Nicht zuletzt die Konkurrenz zwischen den großen Networks NBC und CBS, die von der Popularität des Rudersports profitieren wollten, habe, so Socolow, die Entwicklung innovativer Rundfunkpraktiken und -technologien sowie die Verbreitung des Mediums befördert: So wurden Live-Berichte von Regatten nicht nur vom Ufer oder einer Brücke aus, sondern testhalber bisweilen auch von Flößen, Schiffen, von parallel zur Ruderstrecke fahrenden Zügen und sogar von einem Flugzeug aus übertragen. Ruderveranstaltungen wie die Poughkeepsie Regatta auf dem Hudson River wurden in dieser Zeit zu nationalen Sport- und Radioereignissen.

Die wichtigsten historischen Hintergrundinformationen für die im Buch behandelten Themenfelder liefert Socolow im zweiten Kapitel. So erläutert er etwa den Qualifikationsprozess des vielversprechendsten Ruderteams, die auffällige Sprachlosigkeit der Rundfunk-Networks in der damals in den USA intensiv geführten Debatte, ob ein Boykott der Olympischen Spiele ein angemessener Protest gegen die antisemitische Politik des Nazi-Regimes sein könnte, das „fundraising fiasco“ (S. 77) des US-amerikanischen Olympiakomitees (beinahe wäre die Teilnahme der US-Sportler/innen aus Kostengründen gescheitert) und schließlich die Atlantikpassage der US-Sportler/innen nach Europa.

Warum sich die amerikanischen Rundfunkstationen in der Boykott-Debatte vielsagend zurückhielten und auch während der Spiele wenig Neigung zeigten, das NS-Regime zu kritisieren, wird aus den Ausführungen des dritten Kapitels deutlich. Sicherlich waren sich 1936 viele internationale Beobachter/innen noch nicht des verbrecherischen Charakters des NS-Regimes bewusst (oder waren etwa aus politischen oder kommerziellen Gründen bereit, diesen zu ignorieren). Und zweifelsohne trugen dazu auch die Propaganda-Bemühungen des NS-Staats bei, der mit einigem Erfolg versuchte, der Welt den Eindruck eines freundlichen, friedlichen, wirtschaftlich und politisch starken Deutschlands zu vermitteln; dafür wurde aus taktischen Gründen zeitweise sogar auf eine allzu augenfällige Verfolgung der jüdischen Bevölkerung verzichtet. Vor allem aber lenkt Socolow den Blick auf die enge und intensive Kooperation der US-amerikanischen, britischen und anderen nationalen Rundfunkorganisationen mit der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft (RRG). Die

reibungslose, professionelle Zusammenarbeit und der persönliche Kontakt zwischen den beteiligten Rundfunktechnikern und -journalisten (es waren tatsächlich nur Männer) sei für die Vorbereitung und Durchführung der „most complex broadcasting production ever envisioned“ (S. 130) zentral gewesen.

Im vierten Kapitel betrachtet Socolow die Sportreportagen und -berichte aus Berlin schließlich genauer und analysiert die internationale Radioberichterstattung über die Eröffnungszeremonie – „one of the finest shortwave relay production in the first decade of U.S. network radio“ (S. 129) – und mehrere Sportentscheide; etwa das Finale des 100-Meter-Laufs, den bekanntermaßen der afroamerikanische Athlet Jesse Owens zum Verdruss der NS-Eliten und US-amerikanischer Rassisten souverän gewann. Neben den Live-Reportagen ausgewählter Wettkämpfe prägten insbesondere die täglichen Zusammenfassungen und Interviews mit prominenten Athlet/innen, die direkt aus kleinen Studios im Berliner Olympiastadion übertragen wurden, die Berichterstattung. In den USA versuchten sich CBS und NBC in ihrem Wettbewerb um die Hörer gegenseitig zu überbieten. Ihre Live-Reportagen waren von „emotional spontaneity and explicit fandom“ (S. 144) geprägt, was sich von den eher nüchternen Berichten der British Broadcasting Corporation unterschied und für die internationale Sportberichterstattung der Folgejahrzehnte stilbildend wurde; allerdings warnt Socolow zurecht davor, hier Korrelation mit Kausalität zu verwechseln (ebd.). Andere nationale Rundfunkanstalten, etwa die japanische NHK, konnten weniger häufig „live“ senden und zeichneten ihre Reportagen daher oft auf. Bei der RRG dominierten die Olympiaberichte klar das reguläre Programm, das nötigenfalls sofort unterbrochen wurde.

Dabei waren die Rundfunkübertragungen aus Berlin niemals Routine; Verzögerungen im Ablauf der Sportwettkämpfe, Fehlplanungen im Rundfunkprogramm und technische Störungen bildeten keineswegs die Ausnahme. Und doch werteten die beteiligten Rundfunkorganisationen die Gesamtleistung als großen Erfolg. Nie zuvor konnten so viele Hörer/innen rund um den Globus so unmittelbar das sportliche Geschehen an einem weit entfernten Ort verfolgen. Nicht nur die Sportler/innen, auch die Rundfunktechniker und -journalisten wurden in dieser Zeit zu Höchstleistungen angetrieben. Die Winterspiele in Garmisch-Partenkirchen hatten sich diesbezüglich als ein

wichtiger Probelauf erwiesen. Die RRG und ihre globalen Partner arbeiteten dafür kontinuierlich und intensiv zusammen. NBC konnte sogar auf den englischsprachigen RRG-Kommentator Eduard Roderich Dietze als zusätzlichen Reporter zurückgreifen und sicherte sich das Recht, mehr Sendungen von Berlin aus ausstrahlen zu dürfen als der direkte Konkurrent CBS.

Das fünfte Kapitel ist schließlich dem Finalrennen des olympischen Wettbewerbs der Ruder-Achter gewidmet, das mit dem Überraschungssieg des „Husky Clipper“ endete. Der ehemalige Ruderer und Sportjournalist Socolow montiert hierfür mit viel Liebe zum Detail zahlreiche Zitate aus dem Live-Kommentar von CBS – aufgrund eines Planungsfehlers bei NBC übertrug der Konkurrent als einziges amerikanisches Network das Rennen live – sowie Informationen und Eindrücke aus zeitgenössischen Presseberichten, Memoiren und Zeitzeugeninterviews zu einer packenden Schilderung, die selbst an eine Sportreportage erinnert.

Die Siegerehrung und die für einige Jahre noch einmal gesteigerte mediale Aufmerksamkeit für den Rudersport in den USA skizziert Socolow am Ende des Buches. Gedankenanstrengend sind hier aber vor allem seine Überlegungen zur Bedeutung der Olympischen Spiele in Berlin 1936 als Wendepunkt in der Sport- und Mediengeschichte. Er vermeidet einfache Urteile, problematisiert aber das moralische Dilemma der internationalen Rundfunkzusammenarbeit mit dem nationalsozialistischen Staat bzw. der RRG. Das Paradox, dass die Übertragungen aus Berlin die nationalsozialistische Propaganda sowohl unterstützten als auch partiell unterliefen – etwa, wenn wohlwollend über siegreiche, afroamerikanische Sportler/innen berichtet wurde –, lasse sich nicht auflösen. Und er verweist auf die ungebrochene Anziehungskraft der Olympischen Spiele für antidemokratische, illiberale Regime der Gegenwart. Die im Buch aufgeworfenen, ethischen Fragen zur Ausgestaltung der internationalen Rundfunkzusammenarbeit stellen sich also immer wieder neu.

Kein Zweifel: In der Erinnerung an die Olympischen Spiele von Berlin 1936 dominieren heutzutage die visuellen Eindrücke, insbesondere die Propagandaufnahmen, die Leni Riefenstahl hinterlassen hat. Und doch war die zeitgenössische Wahrnehmung der Spiele vor allem eine akustische, eine durch das Ra-

dio vermittelte. Mit „Six Minutes in Berlin“ ist Michael J. Socolow daher ein innovativer, detaillierter, argumentativ ausgewogener und gut geschriebener Beitrag sowohl zur internationalen Sport- als auch zur Mediengeschichte der 1930er Jahre gelungen, der die Rolle des Hörfunks angemessen würdigt und die historisch-politischen Kontexte mustergültig einbezieht. Dass dafür kaum deutschsprachige Forschungsliteratur rezipiert wurde, ist ein Manko, aufgrund der quellennahen Argumentation aber zu verschmerzen. Kleinere Patzer in der Wiedergabe deutscher Zitate (vor allem auf S. 178) fallen da auch nicht weiter ins Gewicht. 2018 wurde Socolow für das Buch mit dem „Broadcast Historian Award“ der Library of American Broadcasting Foundation (LABF) und der „Broadcast Education Association“ (BEA) ausgezeichnet – vollkommen zurecht.

Christoph Hilgert, München

Torsten Musial, Nicky Rittmeyer (Hg.)

Karl Fruchtmann. Ein jüdischer Erzähler

München: edition text + kritik 2019, 240 Seiten.

Obwohl der 1915 im ostthüringischen Meuselwitz geborene und 2003 in Bremen verstorbene Regisseur Karl Fruchtmann ohne Zweifel Fernsehgeschichte geschrieben hat, sind sowohl er selbst, als auch seine 40 Fernsehfilme heute vollständig in Vergessenheit geraten. Bei gegenwärtigen Programmverantwortlichen (und damit dem breiten Publikum), mag dies in der Natur der Sache liegen, kann das Fernsehen doch mit Recht als „Medium ohne Gedächtnis“ (S. 22) beschrieben werden. Dass Fruchtmann und sein Werk jedoch auch in medien- wie geschichtswissenschaftlichen Fachkreisen nahezu unbekannt sind, erscheint den Beiträgern eines von Torsten Musial und Nicky Rittmeyer herausgegebenen Sammelbandes dagegen nicht nachvollziehbar.¹ Nach der Lektüre des Bandes, insbesondere aber nach Sichtung der beigegebenen DVD mit Fruchtmanns Film „Kaddisch nach einem Lebenden“ (1969), ist ihnen – so viel vorweg – uneingeschränkt zuzustimmen.

.....

¹ Einzige nennenswerte Ausnahme: Thomas Koebner: Vorstellungen von einem Schreckensort. Konzentrationslager in Fernsehfilmen von Egon Monk und Karl Fruchtmann, in: Ders.: Vor dem Bildschirm. Studien, Kritiken und Glossen zum Fernsehen, Sankt Augustin 2000, S. 85 f.; Ders.: An einen Zurückgekehrten. Karl Fruchtmann, in: Ders.: Wie in einem Spiegel. Schriften zum Film. Dritte Folge, Sankt Augustin 2003, S. 228.

Indem sie bereits ihre Vorbemerkung unter die Überschrift „Ein Unruhestifter möchte ich sein“ stellen, machen die beiden Herausgeber allerdings klar, dass Fruchtmann nicht nur „[e]in jüdischer Erzähler“ war, wie der Untertitel des auf Grundlage des in der Berliner Akademie der Künste beheimateten Karl-Fruchtmann-Archivs basierenden Bandes insinuiert. Denn das Fernsehpublikum unterhalten wollte Karl Fruchtmann nie: „Seine Filme sollten aufrütteln, auch emotional. Dafür versuchte er immer wieder, die Grenzen des Zumutbaren auszuloten“ (S. 10). In dieser Hinsicht war Fruchtmann mehr als erfolgreich: Nahezu jede Ausstrahlung seiner Filme zog hasserfüllte Anrufe bei den Sendern und antisemitische Zuschauerbriefe nach sich. Dies spornte den Regisseur jedoch umso mehr an, „derartige Auswüchse menschlicher Boshaftigkeit weiter zu bekämpfen“ (S. 12). Emotionale Ausbrüche fügten sich also durchaus in Fruchtmanns ästhetischen Ansatz und seine Überzeugung vom Fernsehen als Medium der Aufklärung: „Ich muß mit dem Zeigen der Realität eine Reaktion der Empörung und des Ändernwollens auslösen. Nur Emotion macht Umdenken möglich“ (zitiert nach S. 21). Dass Fruchtmann durch am eigenen Leib erprobte KZ-Haft und Emigration während des „Dritten Reichs“ für das Schicksal der Juden Europas, aber auch allgemein aller Unterdrückten und Verfolgten sensibilisiert war, verlieh seiner nach der Rückkehr nach Deutschland 1958 aufgenommenen Arbeit für das Fernsehen von Beginn an eine klare Zielstellung. Obwohl nur fünf seiner Filme den Holocaust zum Thema haben, war das Thema prägend für Fruchtmanns Wahrnehmung als „der Regisseur, der versucht hat, dem deutschen Fernsehpublikum das Unbegreifliche der Shoah begreifbar zu machen“ (S. 9). Sein Film „Ein einfacher Mensch“ über einen KZ-Überlebenden wurde 1988 mit dem Adolf-Grimme-Preis in Gold ausgezeichnet.

Fruchtmann wählte in der Autorenangabe eines seiner Bücher den autobiographischen Dreiklang „Jude, Schriftsteller und Regisseur“, um seine Person zu beschreiben, wie Michael Töteberg in seinem Beitrag „Man muss sich konfrontieren. Karl Fruchtmanns Filmarbeit im Kontext: Eine Recherche im Nachlass“ (S. 20–60) ausführt. Dass dies wenig verkaufsfördernd für das Buch war, nahm er bewusst in Kauf. Ebenso in Kauf nahm er, dass seine Filme bei den Kritikern nicht gut wegkamen. Tötebergs Beitrag gibt sowohl ein breites Spektrum an (zumeist ablehnenden) Zuschauerreaktionen sowie (allzu oft negativen und nicht selten ebenfalls antisemitisch

gefärbten) Kritiken wider. Als Fruchtmann 1980 Jurek Beckers Roman „Der Boxer“ verfilmte, fiel Hans-Dieter Seidel in der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ über die Romanvorlage ebenso her wie über den Film: „An einem Stoff wie Jurek Beckers Roman *Der Boxer* durfte Karl Fruchtmann, der Schmerzensmann des deutschen Fernsehspiels, einfach nicht vorübergehen. Als habe es die entschiedene Ablehnung der Literaturkritik nie gegeben, nie diese vernichtenden Verdikte vom ‚miserablen, langweiligen und überflüssigen Buch‘“ (zitiert nach S. 36). Becker, dessen Roman den vorhergehenden Erfolg von „Jakob der Lügner“ nicht wiederholen konnte, hatte sich für Fruchtmann als Regisseur eingesetzt. Es folgte eine langjährige Freundschaft, aber keine weitere Zusammenarbeit.

Doch kein anderer von Fruchtmanns Filmen wurde derart schonungslos verrissen wie „Heinrich Heine – Die zweite Vertreibung aus dem Paradies“ (1983). Wenn es in diesem Fall in erster Linie Marcel Reich-Ranicki war, der (ebenfalls in der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“) über den Film herfiel, dann wird deutlich, dass ohne eine Einbettung in die Forschungen zur deutsch-jüdischen Geschichte in der Bundesrepublik, insbesondere der Remigration nach 1945, aber auch einer allgemeinen deutsch-jüdischen Literatur- und Kulturgeschichte eine (in diesem Fall: innerjüdische) Kontroverse, wie jene um den Heine-Film, kaum zufriedenstellend dargestellt und analysiert werden kann.² Da einer der wenigen Fürsprecher von Fruchtmanns Arbeit der Hamburger Germanist und Herausgeber der Werke Heines Klaus Briegleb war, wird erkennbar, dass in der Debatte um den Film offensichtlich einmal mehr die Deutungshoheit über Heines Werk und damit eine zutiefst politische Auseinandersetzung verhandelt wurde.³

.....

² Vgl. etwa: Irmela von der Lühe, Axel Schildt, Stefanie Schüler-Springorum (Hg.): „Auch in Deutschland waren wir nicht wirklich zu Hause. Jüdische Remigration nach 1945, Göttingen 2008; Anthony D. Kauders: *Unmögliche Heimat. Eine deutsch-jüdische Geschichte der Bundesrepublik*, München 2007; Hans J. Schütz: „Eure Sprache ist auch meine“. *Eine deutsch-jüdische Literaturgeschichte*, Zürich 2000; Willi Jasper: *Deutsch-jüdischer Parnass. Literaturgeschichte eines Mythos*, Berlin 2004.

³ Klaus Briegleb: *Opfer Heine? Versuche über Schriftzüge der Revolution*, Frankfurt/M. 1986. Briegleb hat sein Vorwort mit einem Zitat aus Fruchtmanns Film überschrieben, ebd. S. 11; Ders.: *Bei den Wassern Babels. Heinrich Heine, jüdischer Schriftsteller in der Moderne*, München 1997; Walter Grab: *Heinrich Heine als politischer Dichter*, Frankfurt/M. 1992.

Gravierender noch erscheint eine fehlende weitgreifende Kontextualisierung im Zusammenhang mit der Visualisierung des Holocaust. So verweist Karl Prümm in seinem Beitrag „Nah bei den Opfern, solidarisch mit den Überlebenden. Der bildmächtige und experimentelle Fernseherzähler des Holocaust Karl Fruchtmann“ (S. 88–137) zu Recht darauf, dass Fruchtmann in „Zeugen. Aussagen zum Mord an einem Volk“ bereits 1981 Holocaustüberlebende vor der Kamera unkommentiert zu Wort kommen ließ. Der „dokumentarischer Spielfilm“ (so Fruchtmanns eigene Bezeichnung) entstand damit noch vor Claude Lanzmanns monumentalem Werk „Shoah“ (1985), das jedoch „die Aufmerksamkeit für diese Thematik regelrecht absorbiert und die Debatte bestimmt hat. Da blieb wenig Raum für Karl Fruchtmanns nicht weniger bedeutsame und eindrucksvolle Erinnerungsfilm“ (S. 109). Ohne eine weitergehende vergleichende Analyse zwischen den Werken und ihrer Rezeption werden jedoch Fruchtmanns Filme schwerlich aus der Isolation befreit und in den Erinnerungsdiskurs eingeordnet werden können.⁴ Anders als bei Fruchtmann, liegen für Lanzmanns Film ausreichend Untersuchungen vor, die als Kontrastfolie für eine Untersuchung von Fruchtmanns Visualisierungsstrategien dienen könnten.⁵

In seinem durchweg aufschlussreichen Beitrag „Ein besonders guter Sender mit eigenem Charakter“. Die Anfänge des Fernsehspiels bei Radio Bremen“ (S. 61–87) beleuchtet Torsten Musial die „fruchtbringende und spannende Symbiose“ (S. 11) von Karl Fruchtmann und der kleinsten ARD-Anstalt. Ausgehend von der Gründung des Senders durch die amerikanischen Besatzer, des Aufbaus eines Fernsehprogramms trotz ständiger Finanznot, aber auch den hohen Stellenwert des Hörspiels, das in Bremen ganz besonders unter dem Credo „der Vermittlung von Kultur und der Erziehung zur Demokratie“ (S. 63) stand, entwickelte sich das Umfeld, in dem Karl Fruchtmann – entgegen allen Regeln des Fernsehbetriebs – den Weg zum Autorenfilmer gehen konnte: „Er fand

.....

⁴ Zur „Verschränkung von Erinnerung und Schweigen“, vgl. Y. Michal Bodemann: *In den Wogen der Erinnerung. Jüdische Existenz in Deutschland*, München 2002, insbesondere Kapitel 1: „Negativ-Gedächtnis. Deutsche Darstellungen der Schoah in der Nachkriegszeit“, S. 22–61.

⁵ Vgl. Gertrud Koch: *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums*, Frankfurt/M. 1992, insbesondere Kapitel 2: „Film und Faktizität. Zur filmischen Repräsentation der Judenvernichtung“, S. 127–169.

[...] seinen eigenen Stil und wurde von da an für lange Jahre quasi der Hausregisseur von Radio Bremen“ (S. 85). Dies wirkte sich auch auf das in den 1960er Jahren als Entsprechung zum Hörspiel aufgebaute Fernsehspiel aus: „Der sogenannte ‚Bremer Stil‘ [...] wurde wesentlich geprägt durch die Filme Fruchtmanns“ (S. 21).

Komplettiert wird der Band durch die von Nicky Rittmeyer verfasste umfangreiche Chronik von Fruchtmanns Lebensweg (S. 181–219), wodurch insbesondere die Stationen des Exils erstmals detailliert dargestellt werden. Ebenso hilfreich ist ein Werkverzeichnis von Fruchtmanns Filmen, Theaterstücken, Hörfunkbeiträgen und Publizistik (S. 220–230).

Insgesamt hat der Band seinen eigenen Anspruch, einen „ersten Zugang zu Fruchtmann und seinem Œuvre [zu] eröffnen“ (S. 12) damit mehr als erfüllt. Nicht weniger verdienstvoll ist das somit geschriebene Kapitel westdeutscher Fernsehgeschichte. Ebenso ist der Auffassung der beiden Herausgeber, dass für eine umfassende Wiederentdeckung Fruchtmanns insbesondere seine filmischen Werke zugänglich gemacht werden müssen, uneingeschränkt beizupflichten. Die dem Band beigegebene DVD ist ein guter Anfang. Denn die Hoffnung, dass sich das Fernsehen seiner Geschichte doch irgendwann bewusst wird, dürfte vergeblich sein.

Moritz Reininghaus, Berlin

Autorinnen und Autoren dieses Heftes

Daria Gordeeva, geb. 1994 in St. Petersburg (Russland), ist seit Januar 2019 Doktorandin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kommunikationswissenschaft und Medienforschung der LMU. In dem vom Bundesministerium für Bildung und Forschung geförderten interdisziplinären Forschungsverbund „Das mediale Erbe der DDR. Akteure, Aneignung, Tradierung“ bearbeitet sie das Projekt „Online-Handbuch: DDR im Film“ und ist für die Verbundkoordination zuständig.
E-Mail: Daria.Gordeeva@ifkw.lmu.de

Maximilian Haberer, geb. 1992, studierte im Bachelor Medienkulturwissenschaft und Musikwissenschaft in Freiburg i. Br. und in Wien sowie im Master Medienkulturanalyse und Media Studies in Düsseldorf und an der Pennsylvania State University (PA, USA, Fulbright-Jahresstipendium). Seit 2017 ist er Wissenschaftlicher Mitarbeiter und Doktorand am Institut für Medien- und Kulturwissenschaft der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf.
E-Mail: maximilian.haberer@hhu.de

Michael Lissek, geb. 1969, studierte Literaturwissenschaft, Germanistik und Religionswissenschaft an der FU Berlin und promovierte im Jahr 2000. Bis 2017 war er als freier Radio-Autor tätig und lehrte unter anderem an der Universität Potsdam und dem Nordkolleg Rendsburg. Seit März 2017 betreut er als Redakteur bei SWR2 den Essay.

Nikolai Okunew, geb. 1987 in Berlin (Mitte), studierte Geschichte und Sozialwissenschaften an der Humboldt-Universität zu Berlin. Seit 2016 ist er assoziierter Doktorand am Leibniz-Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam und Promotionsstipendiat der Hans-Böckler-Stiftung. Thema seiner Dissertation ist der Heavy Metal in der DDR und Ostdeutschland von circa 1983 bis 1993.
E-Mail: okunew@zzf-potsdam.de

Ingrid Pietrzynski, geb. 1947, Studium der Germanistik, Anglistik und Soziologie an der Humboldt-Universität Berlin, 1978 Promotion („Inhaltsanalyse und Hörerpost“), 1977 – 1987 wissenschaftliche Mitarbeiterin der Abteilung Soziologische Forschung im DDR-Hörfunk, 1988 – 1991 Leiterin des Lektorats Rundfunkgeschichte im DDR-Hörfunk / Leiterin des Historischen Archivs im Funkhaus Berlin, 1992 – 2007 im DRA Ost/Berlin und Potsdam, verantwortlich für den Schriftgutbestand Hörfunk. Autorin diverser DRA-CDs (Ton-Auswahl und Texte). Zahlreiche Veröffentlichungen zur Geschichte des DDR-Hörfunks, v.a. zu Literatur und Rundfunk. Monographien: „Radio im Umbruch. Oktober 1989 – Oktober 1990 im Rundfunk der DDR“, Funkhaus Berlin 1991; „Das Schriftgut des DDR-Hörfunks. Ein Bestandsverzeichnis“, Potsdam 2002; „Der Rundfunk ist die Stimme der Republik... Bertolt Brecht und der Rundfunk der DDR 1949 – 1956“, Berlin 2003; „Wessen Welt ist die Welt? Ernst Busch im 21. Jahrhundert. Spuren und Wirkungen, Ereignisse und Forschungen“, Berlin 2012.

Tim Schinschick, B.A., geb. 1994, tätig als studentische Hilfskraft am Lehrstuhl für Zeitgeschichte (Prof. Dr. Edgar Wolfrum) an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, beschäftigt sich schwerpunktmäßig mit zeithistorischer Mediengeschichte (insbesondere Radio und Internet), Public History und Geschichtsdarstellungen in den Medien.
E-Mail: tim.schinschick@zegk.uni-heidelberg.de

Fabian Sickenberger, M.A., geb. 1990, studierte im Bachelor Kommunikationswissenschaft und Geschichte an der Universität Erfurt sowie im Master Fernsehjournalismus an der Hochschule Hannover. Er ist seit September 2016 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Hochschule Hannover und promoviert an der Technischen Universität Dortmund zum Afrikabild der „Tagesschau“.
Email: fabian.sickenberger@hs-hannover.de