

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

2006 | 3-4

2006

<https://doi.org/10.25969/mediarep/18388>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Studienkreis Rundfunk und Geschichte e.V. (Hg.): 2006 / 3-4, Jg. 32 (2006), Nr. 3-4. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/18388>.

Nutzungsbedingungen:

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

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

Terms of use:

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

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

Rundfunk und Geschichte

Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte

32. Jahrgang Nr. 3–4/2006

Ruttman & Konsorten.

Über die frühen Beziehungen zwischen Hörspiel und Film

Aus Nazis Demokraten machen?

Re-education im NWDR 1945–1948

ARTE vor seiner Zeit?

**Deutsch-französisches Geschichtsfernsehen
im Zuge des Elysée-Vertrags**

AMIA-Konferenz

der Bewegtbild-Archivare in Anchorage/Alaska

Die ZDF-Archive – Nur Dienstleister für interne Nutzer?

Rezensionen

Bibliografie

Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte

Zitierweise: RuG – ISSN 0175-4351

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

Inhalt

32. Jahrgang Nr. 3–4/2006

Aufsätze

Hermann Naber
Ruttmann & Konsorten.
Über die frühen Beziehungen
zwischen Hörspiel und Film **05**

Florian Huber
Aus Nazis Demokraten machen?
Re-education im NWDR 1945–1948 **21**

Matthias Steinle
ARTE vor seiner Zeit?
Deutsch-französisches Geschichtsfernsehen
im Zuge des Elysée-Vertrags:
»La Grande Guerre/1914–1918/
Der Erste Weltkrieg« – eine WDR-
ORTF-Koproduktion (1964) **35**

Forum

Hans Rink
Karl Holzamer – ein »Zeuge
des Jahrhunderts« **49**

Leif Kramp
Alte Probleme, neue Chancen.
AMIA-Konferenz
der Bewegtbild-Archivare
in Anchorage/Alaska **51**

Alexander Badenoch
»Feasibility Study« zum 27. Oktober
als »UNESCO World Day
for Audiovisual Heritage« **54**

Matthias Buck
Nam June Paik.
Ein Nachruf **55**

Veit Scheller
Die ZDF-Archive – Nur Dienstleister
für interne Nutzer? **56**

Rüdiger Steinmetz
Zum Tod von Tilo Prase **62**

Matthias Steinle
Referenz in den Medien.
Jahrestagung der GfM **63**

Andreas Scherrer
Manuskripte der Sendereihe »Bairisch Herz«.
Ein neuer Bestand des Historischen Archivs
des Bayerischen Rundfunks ist erfasst **64**

Alexandra Luther
Die Forschungsberichte von Infratest
im Deutschen Rundfunkarchiv **65**

Rezensionen

Internet-Rezension
Das Schweizer Internetportal
www.memoriav.ch.
(Thomas Hammacher) **67**

Stefan Maelck:
Pop essen Mauer auf.
(Uwe Breitenborn) **69**

Justin Lewis/Rod Brookes/
Nick Mosdell/Terry Threadgold:
Shoot First and Ask Questions Later.
(Oliver Zöllner) **70**

Sammelrezension
Werner Faulstich:
Mediengeschichte
von den Anfängen bis 1700.
Werner Faulstich:
Mediengeschichte
von 1700 bis ins 3. Jahrtausend.
(Konrad Dussel) **72**

Claudia Maria Wolf:
Bildsprache und Medienbilder.
(Manja Rothe) **73**

Sammelrezension
Werner Wirth/Holger Schramm/
Volker Gehrau (Hrsg.):
Unterhaltung durch Medien.
Christoph Klimt:
Computerspielen als Handlung.
Carsten Wunsch:
Unterhaltungserleben.
(Michael Meyen) **75**

Gottlieb Florschütz:
Sport in Film und Fernsehen.
(Jasper A. Friedrich) **76**

Kilian J- L. Steiner:
Ortsempfänger, Volksfernseher und Optaphon.
(Konrad Dussel) **77**

Markus Behmer/Bettina Hasselbring (Hrsg.):
Radiotage, Fernsehjahre.
(Adelheid von Saldern) **79**

Christian Sonntag:
Medienkarrieren.
(Christoph Hilgert) **80**

Matthias Michael:
Spiegel-TV.
(Gerhard Lampe) **83**

Karin Keding/Anika Struppert:
Ethno-Comedy im deutschen Fernsehen.
(Karin Knop) **84**

Dominik Koch-Gombert:
Fernsehformate und Formatfernsehen.
(Wolfgang Mühl-Benninghaus) **86**

Sammelrezension
Siegfried Lenz:
Das Rundfunkwerk.
Erzählungen.
Die Erzählungen.
Selbstversetzung.
(Hans-Ulrich Wagner) **87**

Sammelrezension
Maren Köster/Dörte Schmidt (Hrsg.)
Man kehrt nie zurück, man geht immer nur fort.
Anat Feinberg:
Nachklänge.
(Hans-Ulrich Wagner) **90**

Thomas Völkner (Hrsg.)
Internationales Radio in Europa.
(Christoph Hilgert) **91**

Manfred Mai/Rainer Winter (Hrsg.):
Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft
des Kinos.
(Gereon Blaseio) **92**

DEFA-Stiftung (Hrsg.)
Apropos: Film 2005 – Das Jahrbuch
der DEFA-Stiftung.
(Thomas Beutelschmidt) **94**

Bibliografie

Zeitschriftenlese 94 (1.1.–30.6.2006)
(Rudolf Lang) **97**

Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte

Tagungsband zu »Relating Radio« **105**

Jahrestagung des Studienkreises
Rundfunk und Geschichte 2007 **106**

Autoren der Aufsätze und Dokumentationen

Dr. Florian Huber, geb. 1967 in Nürnberg, ist Redakteur und Autor für Dokumentationen und Reportagen beim NDR-Fernsehen in Hamburg. Nach dem Studium der Geschichte, Volkswirtschaftslehre und Romanistik in München, Freiburg, Orlando (Florida) und Köln arbeitete er als Lektor bei einem Kölner Wirtschaftsverlag sowie als Zeitungsjournalist. 1997/98 Volontariat beim Norddeutschen Rundfunk, 2006 Promotion an der Universität Osnabrück.
E-Mail: huberflo@aol.com

Hermann Naber, geb. 1933, ist freier Autor und Regisseur. Nach dem Studium der Germanistik, Publizistik, Anglistik und Philosophie journalistische und schriftstellerische Tätigkeit. Seit 1962 Hörspiel dramaturg beim Hessischen Rundfunk, von 1965 bis 1998 Leiter der Hörspielabteilung beim Südwestfunk. Seit 1977 Mitglied der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste in Frankfurt am Main und seit 1989 der Akademie der Künste in Berlin. Mehrere Preise und Auszeichnungen als Autor und Regisseur von Hörspielen, Lehraufträge an verschiedenen Universitäten und Hochschulen. Veröffentlichungen u. a.: Mit den Augen hören, mit den Ohren sehen, In: Max Ophüls. München 1989 (= Reihe Film, Nr. 42); (Hrsg.): Dichtung und Rundfunk – 1929. Berlin 2000 (= Archiv-Blätter, 5); facts & fiction. Kleine Reise in die Vergangenheit. In: HörWelten. 50 Jahre Hörspielpreis der Kriegsblinden. Berlin 2001.
E-Mail: naberh@web.de

Dr. Matthias Steinle, geb. 1969 in Wiesbaden, arbeitet seit 2001 als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Medienwissenschaft der Universität Marburg. Studium der Medienwissenschaft, Germanistik und Geschichte in Marburg und Paris, 2002 Promotion im Rahmen einer Cotutelle (Sorbonne/Philipps-Universität Marburg) über die gegenseitige Darstellung von Bundesrepublik und DDR im Dokumentarfilm. Zahlreiche Publikationen zur Film- und Rundfunkgeschichte, u. a.: Vom Feindbild zum Fremdbild. Die gegenseitige Darstellung von Bundesrepublik und DDR im Dokumentarfilm. Konstanz 2003; (Mit-Hrsg.): All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms. Marburg 2006.
E-Mail: matthiassteinle@yahoo.com

Hermann Naber

Ruttmann & Konsorten

Über die frühen Beziehungen zwischen Hörspiel und Film

Am Anfang war die Technik¹

Anfang der 40er Jahre hatte John Cage die Idee, für ein CBS-Hörspiel eine Musik aus Geräuschen zu komponieren. »Das war ein Hörspiel mit dem Titel ‚The City Wears a Slouch Hat‘ von Kenneth Patchen und ich hatte vor, die Geräusche aus dem Stück zu nehmen und daraus eine Musik zu komponieren, also aus den Geräuschen, die in dem Stück vorgesehen waren [...]. Aber das war wohl noch zu kompliziert für die damalige Zeit. Wir hatten ja noch keine 16-Spur-Maschinen, wir hatten überhaupt noch keine Tonbandgeräte.«² Ohne Tonbandgerät keine akustische Kunst – diese Einsicht zieht sich bereits in den 20er Jahren wie ein roter Faden durch viele Zeitungsartikel und Diskussionsbeiträge zum Thema Rundfunk. In diesem Zeitabschnitt spielt die Geschichte von »Ruttmann & Konsorten«, mit einigen Rückblenden und einer Rahmenhandlung, in der der Reichsrundfunkkommissar Hans Bredow als Augenzeuge auftritt.

In Rudolf Arnheims Ästhetik des Rundfunks, die damals entstand, trägt eines der zwölf Kapitel die Überschrift »Hörfilm tut not!«. Der erste Satz lautet: »Für die Entwicklung der Hörspielkunst wäre es sehr wichtig, wenn man diejenigen Hörspiele, in denen mit den Ausdrucksmitteln des Raums und der Montage gearbeitet wird, nicht im Senderaum bühnenmäßig ‚aufführen‘, sondern sie in der Art von Tonfilmaufnahmen stückweise auf einen Filmstreifen fotografieren und die einzelnen Tonstreifen nachher regelrecht schneiden und zu einem Hörfilm zusammenkleben würde.«³ Immer wieder hat Rudolf Arnheim die Vorzüge einer solchen Produktionsweise anschaulich beschrieben – die Überwindung der bloßen Abbildung durch planvolle Gestaltung von Nähe und Ferne zum Beispiel, durch das Tempo der Szenenwechsel, durch die akustische Veränderung der Räume und durch die Eigendynamik des Mikrophons, kurzum die Unabhängigkeit von Aufnahmeort und Aufnahmezeit durch Tonaufzeichnung und Montage. »Dass der Rundfunk diese Kunst der Montage bisher nur unzureichend entwickelt hat, liegt vor allem daran, dass er die wichtigste Voraussetzung für eine brauchbare Montage – wie für eine

brauchbare Hörspielkunst überhaupt – noch kaum realisiert hat: die Aufnahme der Sendung auf montierbarem Filmtonstreifen.«⁴ Mit dem Filmtonstreifen, als Träger von Bild und Ton zugleich, experimentierten damals, mit Unterstützung der Elektroindustrie, die Erfinder des Tri-Ergon-Systems, Hans Vogt, Joseph Masolle und Jo Engl.

Als Rudolf Arnheim noch mit der Konzeption seiner materialistisch fundierten Radioästhetik »Rundfunk als Hörkunst« beschäftigt war, trafen sich am 5. und 6. Juni 1928 die Intendanten der insgesamt neun Rundfunkgesellschaften in Wiesbaden zur ersten Tagung des neu gebildeten Programmrats. Hans Bredow, der Vorsitzende des Gremiums, war als Staatssekretär im Reichspostministerium zuständig für den gesamten Rundfunk in Deutschland, vor allem für seine technische Entwicklung, die als drahtlose Telegrafie mit batteriebetriebenen Detektorgeräten und mit Kopfhörern begonnen hatte. Die aktuelle technische Entwicklung fand in den Produktionsstudios statt.⁵ Was dort vor allem fehlte, war ein akustisches Aufzeichnungsverfahren für Tonträger, mit denen Montage- und Mischtechniken möglich waren, wie man sie vom Film kannte. Hans Bredow war mit diesen Problemen durchaus vertraut, deshalb hatte er das Thema auf die Tagesordnung der Wiesbadener Programmratssitzung gesetzt. Bredow berichtete 1956 rückblickend darüber:

1 Über das alte Hörspiel und seine Zeit. Alfred Braun im Gespräch mit Heinz Schwitzke. NDR-Aufnahme vom 23. Januar 1959. NDR Schallarchiv. – In diesem Gespräch sagt Alfred Braun auf eine entsprechende Frage von Heinz Schwitzke: »Ich höre zwar oft bei Rundfunkvorträgen sagen: ‚Am Anfang war das Wort‘, aber ich müsste aus der Rückschau sagen: ‚Am Anfang war die Technik‘.«

2 Laughtears. Conversation John Cage/Klaus Schöning. In: Klaus Schöning (Hrsg.): John Cage. Roaratorio. Ein irischer Circus über Finnegans Wake. Königstein im Taunus 1982, S. 92.

3 Rudolf Arnheim: Hörfilm tut not! In: Ders.: Rundfunk als Hörkunst. Frankfurt am Main 2001, S. 82.

4 Rudolf Arnheim: Film und Funk. In: Ders.: Rundfunk als Hörkunst (Anm. 3), S. 213.

5 Alfred Braun im Gespräch mit Heinz Schwitzke (Anm. 1): »Tag und Nacht wurde bei uns in diesem Haus am Potsdamer Platz technisch gebastelt und diese technische Bastelei bezeichnet die Anfänge des gesprochenen Worts im Rundfunk und auch die Anfänge und ersten Entwicklungen des Hörspiels.«

»Im Juni 1928 in Wiesbaden ging es u. a. um die Vorteile der Tonaufnahme und mechanischen Wiedergabe von Hörspielen, und ich erinnere mich noch, daß unsere jungen Avantgardisten, der Breslauer Friedrich Bischoff und der Frankfurter Hans Flesch, leidenschaftlich dafür eintraten. In diesem Zusammenhang spiegeln sich in meiner Erinnerung Bilder, die sich mir besonders eingeprägt haben. Nach der Wiesbadener Tagung hatten wir daran gedacht, mit den Erfindern des Tonfilms, Engel [sic!] und Masolle, ein Abkommen zu schließen, um die Tonaufzeichnung des Films für das Rundfunkprogramm nutzbar machen zu können. Der Telefunkenfinder Graf von Arco hatte sich auf meine Anregung hin erboten, zusammen mit dem Chefindingenieur des Rundfunks, Schaeffer, hierfür ein Spezialgerät zu entwickeln. Um die Dinge voranzutreiben, waren der unvergeßliche Regisseur des sich später entwickelnden deutschen Tonfilms, Ruttman, und der künstlerische Leiter der ‚Schlesischen Funkstunde‘ und spätere Intendant dieser Anstalt, Friedrich Bischoff, gebeten worden, eins der von Bischoff schon zuvor geschaffenen, den dramaturgischen Gesetzen des Rundfunks besonders angepaßten Hörspiele: ‚Hallo, hier Welle Erdball!‘ für das Tonband des Films neu zu inszenieren.«⁶

Bredows Formulierung ist an dieser Stelle etwas missverständlich. Wie sich zeigen wird, bekam Ruttman den Auftrag, ein eigenes Hörspiel zu produzieren und nicht etwa bei Bischoff als Co-Regisseur mitzuarbeiten. An andere Details erinnerte sich Bredow genauer:

»Bischoff hatte dann in einem primitiven Atelier in Berlin-Tempelhof sein Hörspiel für dieses Verfahren neu gestaltet. Dazu hatte er sich junge Schauspieler geholt, die damals noch unbekannt waren oder die erst im Aufsteigen waren. Es waren Namen darunter, die heute einen bedeutenden Klang im Theaterleben oder bei der Kabarett-Bühne haben. Ich nenne nur Kurt Horwitz, jetzt Staatstheater-Intendant in München und Ernst Ginsberg; dann aber auch die damals noch völlig unbekannt Lale Andersen [...]. Danach hatte die Reichs-Rundfunk-Gesellschaft die Spitzen der Behörden, der Wissenschaft, Kunst und Technik zu einer Vortragsreihe in das ehemalige Herrenhaus in Berlin eingeladen, und bei dieser Gelegenheit war auch darauf hingewiesen worden, daß die Entwicklung immer mehr dahin dränge, ein Aufzeichnungs- und Wiedergabeverfahren für den Rundfunk zu entwickeln.«⁷

Das waren sehr weit reichende Vorbereitungen, die sich bis ins Frühjahr 1930 hinzogen. Bredow, der die

Gelegenheit nutzen wollte, hatte an vieles zu denken, zum Beispiel an das Problem der Herstellung der erforderlichen Geräte. Vor allem war ihm klar, dass es bei der Veranstaltung im Herrenhaus, dem Sitz der ersten Kammer des Preußischen Landtags, um Überzeugungsarbeit ging. Dort mussten nämlich die Spitzen der Behörden, Wissenschaft, Kunst und Technik davon überzeugt werden, dass eine Technologie, deren Anwendung im Film sie strikt ablehnten, nunmehr in großem Stil für den Rundfunk nutzbar gemacht werden sollte. Nach den Referaten und vor der Eröffnung des Buffets stand also die Vorführung von zwei Hörspielen auf dem Programm, die eigens für diesen Zweck hergestellt worden waren. Mit Bischoffs Hörspielkunst verband man eher unklare Vorstellungen, aber Walter Ruttman, der gerade mit seinem Film »Berlin. Die Sinfonie der Großstadt« Erfolge feierte, war ein Star und für sein Hörspiel, das erste mit dem Tonfilmband produzierte überhaupt, war schon vorher regelrecht PR-Arbeit getrieben worden, verbunden mit der Bekanntgabe von Titel und Inhalt des Werkes. Man durfte gespannt sein.

Was bekamen die Herrschaften zu hören? Bischoff hatte sein Hörspiel »Hallo! Hier Welle Erdball!« neu inszeniert, und zwar »für das Tonband des Films«. Hans Bredow erinnerte sich: »Die bei dieser Gelegenheit erfolgende Vorführung des Hörspiels war ein Wagnis, denn es gab Szenen, die zugleich frech, ungebärdig und utopisch waren. Wie der Titel schon ausdrückt, sprang es szenisch um die ganze Welt und versuchte eine Art Pandämonium des Weltgeschehens mit den Mitteln des Rundfunks auszudrücken.«⁸

Im Deutschen Rundfunkarchiv sind unter dem Titel »Hallo! Hier Welle Erdball! – Eine Hörspielsymphonie« zwei Ausschnitte archiviert, die nach dem Zweiten Weltkrieg wiederentdeckt worden waren: »Zeitlauf des Mannes K.« und »Sensationen – Katastrofen«. Es handelt sich um das früheste nachweisbare Tondokument des deutschen Rundfunks, als Schallplattenumschnitt entstanden am 4. Februar 1928. Aber es enthält aus dem Hörspiel »Hallo! Hier Welle Erdball!« nur eine Szene, von insgesamt neun, wie Reinhard Döhl anhand des inzwischen von ihm

6 Hans Bredow: Freud und Leid in drei Jahrzehnten. In: Linien eines Lebens. Friedrich Bischoff. Gestalt. Wesen und Werk. Tübingen 1956, S. 19–27; Zitat, S. 19f.

7 Ebd., S. 20.

8 Ebd., S. 20.

wiederentdeckten Manuskripts nachgewiesen hat.⁹ Der erste Ausschnitt des Tondokuments mit dem Titel »Zeitlauf des Mannes K.« gehört überhaupt nicht zu Bischoffs Stück. Es handelt sich offenbar um eine Szene aus der lyrischen Suite »Leben in dieser Zeit« von Erich Kästner und Edmund Nick, die – von wem und warum auch immer – mit dem Ausschnitt »Sensationen – Katastrofen« aus Bischoffs 1927 entstandenem Hörspiel verbunden worden ist. Aber ganz abgesehen von diesen noch immer nicht restlos aufgeklärten philologischen Problemen ist das wiederentdeckte Tondokument auch nicht teilweise identisch mit der 1930 im Herrenhaus vorgeführten Neuproduktion auf Filmtonband, die als verschollen gelten muss.

Allerdings sollten die auf Schallplatten erhaltenen Hörspiel-Ausschnitte einem ähnlichen Zweck dienen, nämlich der Demonstration einer technischen Erfindung, auf die Bischoff sehr stolz war. Gemeinsam mit seinem Ton-Ingenieur Gaste hatte er die Blenden-Technik entwickelt. Die Absage von Bischoff lässt daran keinen Zweifel: »Sie hörten eine Szene aus ‚Hallo! Hier Welle Erdball!‘ von F. W. Bischoff. Sie wurde von vier Schallplatten wiedergegeben. Der Übergang von einer Platte zur anderen sollte unmerklich vor sich gehen. Der Versuch wurde durchgeführt, um festzustellen, ob eine solche Wiedergabe der vollwertige Ersatz eines Originalhörspiels ist.«¹⁰ Mit Originalhörspiel meinte Bischoff das damals übliche Live-Hörspiel und es ging um die Frage, ob es möglich sei, Schallplatten, die nur eine Spieldauer von dreieinhalb Minuten hatten, so ineinander zu blenden, dass der Eindruck eines organischen Ganzen entstehen konnte. Aber der Intendant Bischoff interessierte sich nicht nur für Produktionstechnik, sondern auch für die Wiedergabe im Programm, das heißt für die Frage, unter welchen Voraussetzungen die Sendung von Tondokumenten uneingeschränkt möglich sei. Es ging um das Problem der Ton-Aufzeichnung, um genau das Thema also, das in Bredows Erinnerung bei der Wiesbadener Tagung des Programmrats von 1928 eine Hauptrolle spielte. Dort gehörte auch Friedrich Bischoff zu den Referenten und er berichtete von seinen Versuchen mit Methoden der Film-Technik, obwohl ihm als Aufzeichnungstechnik nur die Schallplatte zur Verfügung stand:

»Der Beamte am Verstärker übernimmt dabei eine ähnliche Funktion wie der Filmoperator. Er blendet über, wie wir es in Ermangelung einer ausgesprochen funktischen Terminologie nennen, d. h. er lässt durch langsame Umdrehung des Kondensators am Verstärker die beendete Handlungsfolge verhallen,

um durch ebenso stetiges Wiederaufdrehen dem nächsten akustischen Handlungsabschnitt mählich sich steigernde Form und Gestalt zu verleihen. Durch Parallelschaltung im Spiel über zwei Senderräume hinweg ist es möglich, Szenen akustisch ineinander tauchen zu lassen. Wiederum berühren sich hier Hörbild und Film in ihrem dramaturgischen Aufbau. Vor allem wird ersichtlich, dass akustische Dramaturgie ohne technische Dramaturgie nicht zu denken ist.«¹¹

Leider ist die Tri-Ergon-Film-Version von Bischoffs Hörspiel, das mindestens 40 Minuten lang war, nicht erhalten geblieben. Es wäre sicher spannend zu erfahren, wie der Meister der Blende mit dem Schnitt umgegangen ist, den das Filmband erstmals ermöglichte. Niemand anderer als die große Cineastin Lotte Eisner, damals eine junge Journalistin, hat sich für den Berliner »Film-Kurier« die Rundfunksendung angehört, die am 13. Juni 1930 stattfand, also wenige Wochen nach der Veranstaltung im ehemaligen Herrenhaus:

»Zwei Hörspiele von diametraler Form: Bischoffs Arbeit ist das typische Hörspiel [...]. Ein Versuch, die Totalität des Weltbildes in Ausschnitten zu erfassen: [...] Ein Sammelsurium also von allen Affekten menschlichen Daseins. Sammelsurium auch in der Konzeption. Pathetisches, Unpathetisches durcheinander [...]. Bischoff spielt diese Daseinsäußerungen aus – oft zu lange, zu anhaltend, noch nicht genug auf Tonüberblendungen bedacht, die das Hörfilmische verlangt. Man spürt den Ursprung – das Spiel am Sender, herausgewachsen aus dem Theaterspiel; man spürt, daß Bischoff regiemäßig noch nicht vom Spielsehen, von der Bühne, loskommt [...]. Ruttmann, der von Musikalität geleitet, denkt intensiver in Tönen als der bilderfüllte Bischoff [...].«¹²

9 Reinhard Döhl: Neues vom alten Hörspiel. In: Rundfunk und Fernsehen 29(1981), S. 127–141.

10 Friedrich Bischoff: Hörspiel in den Zwanziger Jahren. SWF-Sendung vom 29.10.1953 zum 30. Jahrestag des Beginns des Rundfunks in Deutschland. SWR. Schallarchiv. Nr. 5950093.

11 F. Walter [i. e. Friedrich] Bischoff: Die Dramaturgie des Hörspiels. In: Rundfunkjahrbuch 1929, S. 202f.

12 L. H. Eisner: Reichsrundfunk sendet akustische Filme. In: Film-Kurier (Berlin), Nr. 116, 16.5.1930. Zit. nach Jeanpaul Goergen: Walter Ruttmann. Eine Dokumentation. Herausgeber: Freunde der Deutschen Kinemathek e.V. Berlin 1989, S. 132. – Die Dokumentation von Jeanpaul Goergen bietet mit ihrem umfangreichen Material über das Oeuvre und die Biographie Walter Ruttmanns auch viele Hinweise auf die Entwicklung des Tonfilms; aber erst mit den schwer auffindbaren Dokumenten über die Erfindung der Tonfilmtechnik durch Hans Vogt, Josef Masolle und Jo Engl entsteht ein vollständiges Bild, das vor allem auch die wegweisende Bedeutung dieser Technik für die Hörspielkunst erkennbar werden lässt.

Bei der Veranstaltung im Herrenhaus stand Ruttmann als erster auf dem Programm. Im Zusammenhang mit der Auftragserteilung hatte Hans Bredow ihn als den »unvergesslichen Regisseur des sich entwickelnden deutschen Tonfilms« apostrophiert. Bei der Beschreibung der Vorführung lässt Bredow seine Erinnerung an Ruttmanns Produktion offenbar im Stich, nicht einmal der Titel fällt ihm ein. Sein Resümee: »Hatte Ruttmann noch versucht, in seinem ebenfalls vorgeführten ersten Tonfilmband, das das Erwachen eines Bauernhofes zeigte, gleichsam rustikal Klangfarben zu mischen, um den Vorgang durch Laute zu kennzeichnen, so war Bischoffs ‚Hallo, hier Welle Erdball!‘ im Gegensatz dazu eine seltsame Mischung aus Rundfunk, Drama, Revue, Kabarett und Reportage. Aber nicht etwa ein Konglomerat, sondern zusammengebunden durch das Temperament und die künstlerische Gestaltungskraft des Verfassers.«¹³ Lotte Eisner sah das etwas anders, aber bei der Veranstaltung im Herrenhaus ging es nicht in erster Linie um künstlerische Gestaltungskraft, sondern um die von Bredow geplante Überzeugungsarbeit. »Nach der Vorführung«, so Bredow weiter, »gab es eine scharfe, lebendige Aussprache von einem so hohem Niveau, wie ich es selten erlebt habe. Es war eigentlich nur unsere Absicht gewesen, zur Diskussion zu stellen, ob das Filmband für die Tonaufzeichnung des Funks technisch genügen könne. Wir hatten erwartet, von den anwesenden Wissenschaftlern Rat und Beistand für unsere Pläne zu erhalten. Aber die Diskussion bewegte sich sehr schnell von dem technischen Verfahren, um das wir uns bemühten, fort [...].«¹⁴ Vor allem Bischoffs »Pandämonium des Weltgeschehens« spaltete die Versammlung in zwei Lager. Während Alfred Kerr ihm zu Hilfe kam, versuchten andere, darunter bedeutende Literarhistoriker und Publizisten, sein Hörspiel in Grund und Boden zu verreißen. Immer deutlicher wurde, was diese Herren so in Rage brachte – die Tendenz der Darbietung, die sie als »kulturbolschewistisch« anprangerten.

»Kulturbolschewistisch« zu sein, war 1930 ein gravierender Vorwurf; drei Jahre später wurden mehrere Intendanten wegen dieses Vorwurfs ins KZ gesperrt. Dieser Bischoff muss sich auch noch verteidigen. »Ich sehe ihn«, schrieb Bredow, »in meiner Erinnerung vor mir stehen: jung, kämpferisch und geschickt im Redestreit, aber auch von einer Schärfe und Unbedingtheit, die mich als Rundfunk-Kommissar, der ja stets um Ausgleich bemüht sein mußte, bedenklich stimmten.«¹⁵ Immerhin fand das Scheitern auf so hohem Niveau statt, dass es in der

Öffentlichkeit kaum wahrgenommen wurde. Das Problem der Tonaufzeichnung für den Rundfunk ließ die Leute kalt. Man hatte damals andere Sorgen.

Ein Hörspiel von Walter Ruttmann über »das Erwachen eines Bauernhofes« wird in der Hörspielgeschichte nirgendwo erwähnt. Bischoffs »Hallo! Hier Welle Erdball!« hingegen umso öfter. Aber das, worum es eigentlich ging, die Tri-Ergon-Technik, legt Bredow mit einem bemerkenswerten Satz zu den Akten: »Das Tonfilmverfahren war aus verschiedenen Gründen beim Rundfunk nicht zur Einführung gekommen.«¹⁶ Dafür kamen die Nazis, die mit dem »kulturbolschewistischen« Rundfunk rigoros aufräumten.

Fotografierte Töne, gemalte Filme

Eine Rückblende in das Jahr 1913 verdeutlicht, wie es zur Verzahnung der beiden verwandten Künste Film und Hörspiel überhaupt kam. Die Protagonisten dieser Geschichte sind Walter Ruttmann und die Tri-Ergon-Erfinder Hans Vogt, Josef Masolle und Jo Engl.

Hans Vogt war ein junger Ingenieur der Elektrotechnik aus Oberfranken, der 1913 seine Militärzeit in der Erprobungsstelle der Marine für Radiotelegrafie in Kiel ableistete. Hans Vogt ging eines Tages ins Kino und sah sich den Film »Der Student von Prag« an. Er ist tief beeindruckt von Paul Wegeners Schauspielkunst. Aber ihn stören die Bemerkungen des »Erklärers«, vor allem dann, wenn die Schauspieler in Großaufnahme ihre Lippen bewegen. Während des Krieges spielte die Radiotelegrafie eine wachsende Rolle und der junge Elektroingenieur Hans Vogt wurde bei der Reichswehr entsprechend eingesetzt. Aber ihn lassen seine Kino-Erlebnisse nicht mehr los. Vor allem beschäftigte ihn die Lösung des Problems, die Schauspieler im Film nicht nur sehen, sondern auch hören zu können.

Auch der Architekturstudent Walter Ruttmann ging 1913 in jeden Film. Die bewegten Bilder beginnen ihn mehr und mehr zu faszinieren. Eines Tages teilte er seiner Mutter in Frankfurt mit, er sei nun ent-

13 Hans Bredow: Freud und Leid in drei Jahrzehnten (Anm. 6), S. 20f.

14 Ebd., S. 21.

15 Ebd., S. 22.

16 Ebd., S. 23.

schlossen, Maler zu werden. Er zog nach München, begann ein Studium an der Kunstakademie, freundete sich mit Klee und Feininger an und spielte Cello in den Schwabinger Cafés. Um Geld zu verdienen, nahm er an Plakatwettbewerben teil, mit Erfolg. Das einzige Plakat, das aus dieser Zeit erhalten blieb, wirbt für das Café »Botanischer Garten« in München und gibt seine Neigung zu einfachen Formen und kräftigen Farben zu erkennen. Als der Krieg ausbrach, war er in München als Maler einigermaßen etabliert. Er wurde als Artillerie-Leutnant an die Ostfront geschickt und war bei Kriegsende durch seine Erlebnisse schwer traumatisiert, obwohl er nie in unmittelbare Gefahr geraten war. Er heiratete, zog sich nach Wasserburg am Inn zurück, wo er erfolgreich wieder als Maler arbeitete, bis er durch eine persönliche Katastrophe für eine Weile aus der Bahn geworfen wird. Als er selbst schwerkrank daniederlag, starb seine Frau bei der Geburt des ersten Kindes. Erst nach einer Weile nahm er seine Versuche, Formen aufzulösen und Bewegung sichtbar zu machen, wieder auf. Wichtige Anregungen vermittelte ihm erneut das Kino. Vor allem die Bewegung der Bilder übte eine große Anziehungskraft aus. Gab es von da einen Weg zum Film als Kunst? Ruttmann schrieb Artikel über diese Frage und bekam sie zurückgeschickt mit der Bemerkung, es sei doch wohl endgültig erwiesen, dass Film mit Kunst nichts zu tun habe.

Einer von Ruttmanns Texten hat den Titel »Malerei mit Zeit«. Darin schreibt er:
 »Die Zeit, in der wir leben, ist gekennzeichnet durch eine eigentümliche Hilflosigkeit künstlerischen Dingen gegenüber [...]. Dieser spezifische Zeitcharakter ist in der Hauptsache hervorgerufen durch das ‚Tempo‘ unserer Zeit. Telegraf, Schnellzüge, Ste-nografie, Fotografie, Schnellpressen usw., an sich nicht als Kulturerrungenschaften zu werten, haben zur Folge eine früher nicht gekannte Geschwindigkeit in der Übermittlung geistiger Resultate. Durch diese Schnelligkeit des Bekanntwerdens ergibt sich für das Einzelindividuum ein fortwährendes Überschwemmtsein mit Material, dem gegenüber die alten Erledigungsmethoden versagen. Man versucht sich zu helfen durch eine Flucht zum Mittel der Assoziation. Der historische Vergleich, die Heranziehung eines historischen Analogons, erleichtert und beschleunigt die Bewältigung der neuen Erscheinungen. Die Erfassung und Verdauung dieser Erscheinungen leidet aber natürlich unter dieser Methode – es ergibt sich wohl ein Beschäftigtsein mit der Zeit, aber kein ‚Die Zeit sein‘. Denn es ist evident, daß der Kontakt der Individuen mit dem Geist der

Zeit nicht ideal intim sein kann, wenn die Erscheinungsformen mit den Handschuhen der Analogie angefaßt werden.«¹⁷

Es ist ein bemerkenswerter Text. Was passiert, wenn der Mensch wegen der Geschwindigkeit des Überschwemmtwerdens mit Material die Kontrolle über die Zeit verliert? Er verliert auch die Kontrolle über die Bilder, es gibt nichts Vergleichbares, Analoges mehr. Das Versagen der alten Erledigungsmethoden ist zugleich das Versagen des historischen Vergleichs, der Schutzfunktion des Analogon. »Wo ist die Rettung?« fragt Ruttmann, und seine Antwort lautet: Die Rettung ist »eine ganz neue Kunst. Nicht etwa ein neuer Stil oder dergleichen. Sondern eine allen bekannten Künsten verschiedene Ausdrucksmöglichkeit, eine ganz neue Art Lebensgefühl in künstlerische Form zu bringen, ‚Malerei mit Zeit‘. Eine Kunst für das Auge, die sich von der Malerei dadurch unterscheidet, daß sie sich zeitlich abspielt (wie Musik), und daß der Schwerpunkt des Künstlerischen nicht (wie im Bild) in der Reduktion eines (realen und formalen) Vorgangs auf einen Moment liegt, sondern gerade in der zeitlichen Entwicklung des Formalen.« An dieser Stelle fällt der entscheidende Satz: »Die Technik der Vorführung ist die der Kinematographie«¹⁸ – also die Zurückgewinnung der Kontrolle über die Zeit durch die Filmkunst.

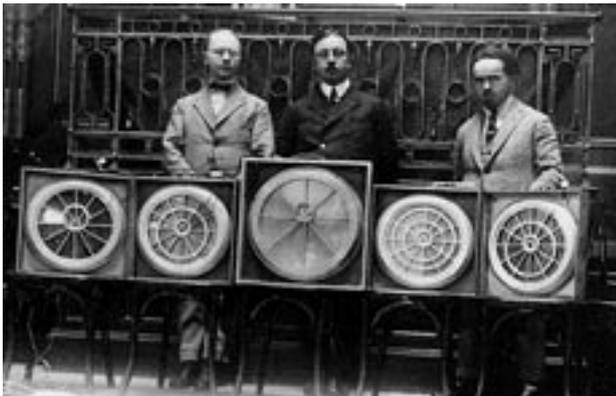
Hans Vogt gingen ganz andere Gedanken durch den Kopf: Wenn die Töne aus Licht wären, könnte man sie genau so wie die Bilder fotografieren. Wenn es gelingen würde, aus Tönen Licht zu machen, dann könnte man umgekehrt auch Licht in Töne verwandeln – Licht-Ton also. Hans Vogt, der inzwischen eine Anstellung im Hochfrequenz-Laboratorium des Dr. Seibt in Berlin hatte, kaufte sich eine Kamera und begann zu experimentieren. Mit Verstärkerröhren kannte er sich aus, aber schallempfindliche Lichtquellen waren ein völlig neues Gebiet. Als er sich von seinem Projekt der fotografierten Töne überfordert fühlte, überredete er seinen Chef, den Hochfrequenz-Ingenieur Josef Masolle aus Bielefeld einzustellen und wenig später auch den Physiker Dr. Jo Engl aus München. Ihnen ging es nicht um Filmkunst, sondern um Filmtechnik, genauer um Tonfilmtechnik. Ihr Ziel war es, Schallwellen in Elektrizität und diese in Lichtsignale umzu-

¹⁷ Walter Ruttmann: Malerei mit Zeit [1919/1920]. Walter-Ruttmann-Nachlass. Zit. nach Jeanpaul Goergen: Walter Ruttmann (Anm. 12), S. 73f.

¹⁸ Ebd.

wandeln, die gleichzeitig mit den aufzunehmenden Bildern auf die lichtempfindliche Schicht des Filmbandes übertragen werden konnten.

Bald gab es wegen der immer komplizierter werdenden Rechtslage bei der Verwertung der anfallenden Patente Streit mit Dr. Seibt. Die drei Erfinder machten sich selbstständig. Am 1. Juli 1919 gründeten sie in einem ehemaligen Blumenladen unterhalb der Vogtschen Wohnung in der Babelsbergerstrasse 94 in Berlin-Wilmersdorf das »Laboratorium für Kinetographie«. Bei der Suche nach einem Geldgeber bekamen sie tatkräftige Unterstützung von Dr. Ing. Hans Harbich, dem Leiter der Abteilung Funkwesen beim Telegrafentechnischen Versuchsamts der Reichspost, der zuvor, wie Hans Vogt, bei der Radiotelegrafie der Marine gearbeitet hatte. Harbich brachte sie mit dem Elektrotechnik-Unternehmen C. Lorenz zusammen, das als Gesellschafter einstieg. Die drei Erfinder gaben ihrem Projekt den Namen »Tri-Ergon«, also wörtlich das »Werk der Drei«.



»Tri-Ergon«: von links Jo Engl, Joseph Masolle, Hans Vogt.
Quelle: Deutsches Filminstitut, Frankfurt

Auch Walter Ruttmann hatte sich mittlerweile eine Kamera gekauft und dazu ein Lehrbuch über Kinetographie. Seine ersten Versuche – Bewegungsstudien mit der neuen Kamera – entstehen in einer Scheune am Starnberger See. Er baute sich mit einfachen Mitteln einen Trichtisch, der es ihm ermöglichte, »mit mehreren im Lichtweg liegenden, durchsichtigen und beweglichen Bildplatten« Formen und Farben auf den Filmstreifen zu bannen. So steht es in seiner Patentschrift, die am 27. Juni 1920 unter dem Titel »Verfahren und Vorrichtung zum Herstellen kinematografischer Bilder« ins Register eingetragen wurde. Ruttmann gründete eine Firma, die Ruttmann-Film-GmbH mit Sitz in der Zuccalistrasse 2 in München. Als Geschäftszweig gab er »Gezeichnete Filme« an. Am 27. April 1921 erfolgte die öffentliche Uraufführung seines »Lichtspiel opus 1« im Marmorhaus am Kurfürstendamm in Berlin mit

der Begleitmusik seines Freundes Max Butting. Herbert Ihering schrieb im »Berliner Börsencourier«: »Der Versuch, den Walter Ruttmann als Maler und Max Butting als Musiker unternahmen, ist einer der interessantesten, die ich im Film jemals gesehen habe. Er bedeutete nichts geringeres, als Licht und Farbe klingend zu machen, als Musik in sichtbare farbige Bewegung umzusetzen.« Im Folgenden beschrieb Ihering sehr anschaulich, was in Ruttmanns Film zu sehen war:

»Farbige Dreiecke bekämpften farbige Kreise, die anschwellen und zusammenschrumpften. Strahlenbündel schwangen, Sonnen kreisten. Es gab nur ein Gesetz, das sie gegeneinander- und auseinandertrieb, das die Formen sich dehnen und schwinden ließ: den Rhythmus. Ein Bewegungsspiel von seltener Reinheit. Im Grunde war es die Urform des Filmspiels [...]: Formen in rhythmischer Bewegung zu zeigen, unabhängig von stofflichen Hemmungen, unabhängig von Belastung durch die Materie. Sichtbare Musik, hörbares Licht. Dieser Film war nicht fotografiert. Er war gemalt [...].«¹⁹

Aber es handelte sich wohlgerne nicht um einen Tonfilm, sondern um einen Film mit Musikbegleitung.

Inzwischen war das Tri-Ergon-Team einen wichtigen Schritt weitergekommen. Am 26. Februar 1921 gelang der erste »sprechende Film«, bei dem Bild und Ton in zeitlich völliger Übereinstimmung sichtbar und hörbar wurden. Sie nannten ihn ihren »Heideröschenschonfilm«, weil darin die Sprechkünstlerin Friedel Hintze Goethes Gedicht in Grossaufnahme aufsaugte. Als sie mit Sackleinwand das Problem der Raumakustik gelöst hatten, drehten sie »Piefkes Geburtstag«, einen Sketch, wie er damals vom Publikum geliebt und gelobt wurde. Auch die Geldgeber der Firma Lorenz waren zufrieden. Vogt, Masolle und Engl glaubten, sich an ein größeres Projekt wagen zu können, mit dem sie das Tri-Ergon-Lichttonverfahren endgültig zum Erfolg führen wollten – einen großen Premieren-Tonfilm. Aber auf die Idee, dafür einen guten Regisseur zu engagieren, kamen sie nicht. Sie wollten die Konkurrenz nicht mit Kunst, sondern mit Können schlagen. Die Konkurrenz, vor allem die in Amerika, arbeitete nach wie vor mit Schallplatten und hatte das Problem der Bild-Ton-Synchronisation immer noch nicht gelöst.

¹⁹ Herbert Ihering: Lichtspiel Op. 1. In: Berliner Börsen-Courier, 1. Mai 1921. Zit. nach Jeanpaul Goergen: Walter Ruttmann (Anm. 12), S. 99.

Am 17. September 1922 war es soweit. Im Kinopalast »Alhambra«, einem Berliner Uraufführungskino mit 1.000 Plätzen sollte 120 Minuten lang Tonfilm gezeigt werden, ein Nummernprogramm allerdings, das mit Begrüßungsansprache, Theaterszenen und Musikstücken dem stereotypen Bunten Abend entsprach. Bei den Proben stellte sich heraus, dass für die Größe des Saales die Schallwiedergabe bei weitem nicht ausreichte. Gebraucht wurde eine zweite Endverstärkerröhre, die es aber nicht gab. Da entschloss sich der Könnner Josef Masolle ein solches Ding in Tag- und Nacharbeit selbst herzustellen. Kurz vor Beginn der Veranstaltung, als das Premierenpublikum schon das Foyer füllte, kam ein Bote mit der kostbaren Röhre. Für eine erneute Probe war keine Zeit mehr. Aber die Vorführung wurde ein großer Erfolg. »Ein Ruhmesblatt deutscher Technik«, schrieb am nächsten Tag die »Deutsche Allgemeine Zeitung«: »Der Film spricht, singt und musiziert.«²⁰

Bei der Fachpresse stieß das Tri-Ergon Team allerdings auf einhellige und entschiedene Ablehnung. Es wurden, weit hergeholt, ästhetische Gründe geltend gemacht oder die Binsenweisheit, dass Großfilme nur auf dem Weltmarkt amortisiert werden können, die von der »Berliner Börsenzeitung« beigesteuert wurde. Die allgemeine Meinung brachte Heinrich Fraenkel in der »Licht-Bild-Bühne« auf den Punkt: »Die Filmkunst darf den akustischen Film nie beachten; denn des künstlerischen Filmes Wesenheit und Hauptstärke liegt – in seiner Stummheit.«²¹

Beifall für den Hahn

Was steckte wirklich hinter der allgemeinen Ablehnung des Tonfilms? Herbert Ihering kommentierte die Uraufführung des ersten abendfüllenden Tonfilmereignisses im »Berliner Börsen-Courier« folgendermaßen: »Der sprechende Film ist die phänomenale Erfindung eines Geistes, der sich gerade durch seine letzte Vervollkommnung wieder aufhebt, der seinen ganzen Reichtum nur darauf verwendet, um gegen sich selbst tödliche Waffen zu schmieden.«²² Diese tödlichen Waffen hatte er gerade im Tri-Ergon-Film besichtigen können. Zum Auftakt in Großaufnahme erschien dort die Schauspielerin Rosa Lichtenstein mit folgendem Text: »Ich bin der erste Gruß aus einem neuen Land! / Vom stummen Bild fand ich den Weg. / Erlöst ist mein Schweigen. / Aus dem Reigen, dem Auf und Nieder an flimmrender Wand / halt nun der Geist auch als Klingen und Sprache wider [...].«²³ Darauf folgten Gustav May

mit der Begrüßungsansprache, Schumanns »Träumerei« sowie zwei Stunden lang Arien und Spitzentanz, Theater und Gesang – ein Bunter Abend als Film und das am Vormittag um 11.30 Uhr. Im Kino nebenan liefen die Meisterwerke der Stummfilmkunst »Der müde Tod« von Fritz Lang und »Nosferatu« von Friedrich Wilhelm Murnau.

So weit war Ruttman noch nicht. Sein »Lichtspiel Opus 2« war zwar Ende Januar 1922 in Frankfurt aufgeführt worden, aber nur vor wenigen geladenen Gästen. Der ihm wohl gesonnene Kritiker Bernhard Diebold lobte in der »Frankfurter Zeitung« die rhythmische Gliederung und die perspektivische Tiefenwirkung, fügte aber hinzu, ein Film wie dieser werde »einen schweren und langsamen Passionsweg zur Gunst des Publikums zu gehen haben.« Es sei denn, kluge Geschäftsleute benutzten den gemalten Film zu einer »Reklame modernster Art«, um durch den »Kompromiß von Kunst und Geschäft« die Augen des Publikums für neue Phänomene zu öffnen.²⁴ Diesen klugen Geschäftsmann fand Walter Ruttman in Julius Pinschewer, dem Pionier der Kino-Werbung. Für ihn drehte Ruttman 1922 Werbe-Filme, darunter »Der Sieger« und »Das Wunder«, die für Excelsior-Reifen bzw. Kantorowicz-Liköre warben. Sie waren die ersten abstrakten Werbefilme überhaupt, mit denen er seinen Lebensunterhalt bestritt.

Nach der Uraufführung von »Lichtspiel Opus 1« im Berliner Marmorhaus hatte Ruttman die Trickfilmerin Lotte Reiniger kennen gelernt, die gerade von Fritz Lang den Auftrag bekommen hatte, für seinen Nibelungenfilm, den er mit großem Aufwand für die UFA drehte, Kriemhilds »Falkentraum« als Trickfilm zu realisieren. Im Drehbuch stand: »Traumlandschaft (Leerer Himmel). Ein fliegender Falke. Auf ihn

20 Hans Vogt: Die Erfindung des Tonfilms – Ein Rückblick auf die Arbeiten der Erfindergemeinschaft Engl-Masolle-Vogt. Erlau bei Passau 1954, S. 87.

21 D.O. in der »Berliner Börsenzeitung« am 18.9.1922; Heinrich Fraenkel in »Die Licht-Bild-Bühne« am 23.9.1922. Zit. nach Hans Vogt: Die Erfindung des Tonfilms (Anm. 20), S. 80 und 87.

22 Herbert Ihering im »Berliner Börsen-Courier« am 19.9.1922. Zit. nach Hans Vogt: Die Erfindung des Tonfilms (Anm. 20), S. 78.

23 Hans Vogt: Die Erfindung des Tonfilms (Anm. 20), S. 77. – Den hier zitierten fünf Anfangszeilen des Textes von Fritz Böhme folgen 34 weitere. Der Schluss lautet: »Licht und Ton, die schwingenden Wellen / nun nicht mehr im Verrauschen zerschellen. / Und mein Bild, das dein staunendes Auge erblickt, / spricht dir als Gruß aus dem neuen Land: / Sieh, es ist nun geglückt, / dass ich den Weg zum Leben fand.«

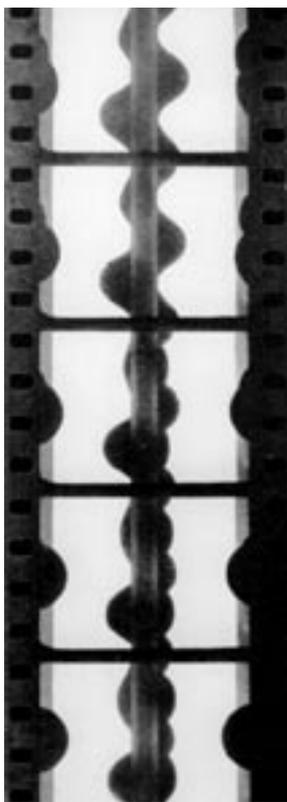
24 Bernhard Diebold: Der gemalte Film. In: Frankfurter Zeitung, 1.2.1922. Zit. nach Jeanpaul Goergen: Walter Ruttman (Anm. 12), S. 101.

stößt ein Geier nieder und fängt ihn.«²⁵ Ein Alptraum, der Siegfrieds Tod vorwegnimmt. Was Fritz Lang von Lotte Reiniger verlangte, war mit ihrer Spezialität, den Scherenschnittbildern, nicht zu machen. Nachdem sie aber Ruttmanns Film gesehen hatte, wusste sie, wer den »Falkentraum« gestalten konnte. Ruttman übernahm den Auftrag und der nächste ließ nicht lange auf sich warten. Lotte Reiniger arbeitete selbst an einem abendfüllenden Scherenschnitt-Film »Die Abenteuer des Prinzen Achmed«. Auf ihren Wunsch schuf Ruttmann die Formenspiele für die Anfangssequenzen, in denen die Figuren vorgestellt werden. Aber seine Idee von der »Malerei mit Zeit« ließ ihn nicht los, und so entstanden zwischen den Werbefilmen die Lichtspiele »Opus 3« und »Opus 4«.

Beim Tri-Ergon-Team lief es nicht so gut. Am 24. November 1922, also einige Wochen nach dem ersten abendfüllenden Tonfilmereignis, gab der Generaldirektor der C. Lorenz AG in einer Gesellschafterversammlung bekannt, dass sich die deutsche Filmindustrie mit der neuen Erfindung des tönenden Lichts nicht anfreunden könne. Nicht nur die Filmindustrie, sondern auch die großen Elektrokonzerne seien an der ganzen Angelegenheit nicht weiter interessiert. Das Programm der Tri-Ergon-Premiere hatte den Herren offenbar den Rest gegeben. Nur gestützt auf ein großes Publikumsinteresse würden sich die enormen Investitionskosten für eine neue Industrie überhaupt lohnen. Bunte Abende, das war das Programm von gestern, die neue Technik aber sollte die Filme von morgen hervorbringen. Von Lorenz sitzengelassen, musste sich Tri-Ergon nach einem neuen Partner umsehen.

Vogt, Masolle und Engl versuchten, die Tri-Ergon-Erfindungen Stück für Stück zu vermarkten, die leistungsfähigen Lautsprechersysteme, Statophon genannt, und die neu entwickelten Mikrofone des Typs Kathodophon. Am 4. Mai 1923 veranstalteten sie in der Musik-Hochschule ein sogenanntes »elektrisches Fernkonzert«, bei dem das Orchester im Nebenzimmer musizierte, und das Publikum im Saal die Musik über Lautsprecher hörte. Eine Art von Saalfunk also, während die Reichspost fieberhaft an der Fernübertragung eines Rundfunks

für alle arbeitete. Beim Empfang im Anschluss an das »elektrische Fernkonzert« schwärmte Hans Vogt dem Generaldirektor einer großen Elektrofirma von dem großartigen Geschäft vor, das mit den, auf Tri-Ergon-Patenten beruhenden, »Empfangseinrichtungen für drahtlose Telegrafie« zu machen wäre. Der Generaldirektor antwortete: »Mein lieber Vogt, Sie mögen ein tüchtiger Erfinder sein, aber vom Geschäft verstehen Sie so gut wie nichts. Durch die Antennen werden Musikströme beim Dach hinausgeschickt. Empfangen kann sie jeder. Aber wer wird für etwas, was frei wie Luft und Licht in sein Haus dringt, gutes Geld aufwenden. Deswegen lieber junger Freund ist das ganze ein Phantasieobjekt und geschäftlich nicht durchführbar.«²⁶ Der Generaldirektor hat, wie wir heute wissen, nicht mit der Reichspost gerechnet und nicht mit dem Reichsrundfunkkommissar Staatssekretär Hans Bredow, der die Rundfunkgebühren für jeden Empfänger längst eingeplant hatte. Was war dagegen der Saalfunk!



Lichtspiel Opus 3
von Walter Ruttmann.
Quelle: Deutsches Filminstitut,
Frankfurt.

Bei der Suche nach neuen Partnern stellte sich schließlich heraus, dass Vogts Rechtsanwalt einen Onkel in der Schweiz hatte, also einem Land mit einer stabilen Währung, was auch deswegen nicht ganz uninteressant war, weil in Deutschland inzwischen das Pfund Butter eine Million Reichsmark kostete. Am 5. Juni 1923 fand die Übertragung des gesamten Erfindungskomplexes statt, mit allen Apparaturen, den In- und Auslandspatenten an eine in der Schweiz zu gründende Tri-Ergon A.G., die sodann die drei Erfinder wieder einstellte, mit einem Monatsgehalt von je 1.000 Schweizer Franken und einer Beteiligung von je dreieindrittel Prozent an den Bruttoeinnahmen.

Bei Tri-Ergon dachten die Erfinder, mit dem Schweizer Geld im Rücken, bereits wieder ans Filmemachen. Man mietete den Sitzungssaal der Berliner Zahnärzte, den sogenannten Schubertsaal am Nollendorfplatz und rüstete ihn für die Filmproduktion um. Jetzt hatten sie zur Verbesserung der Rauma-

25 Fritz Lang: Die Nibelungen. Drehbuch. Teil 1. Siegfried, 44. Bild. Zit. nach Jeanpaul Goergen: Walter Ruttmann (Anm. 12), S. 106.

26 Hans Vogt: Die Erfindung des Tonfilms (Anm. 20), S. 84.

kustik nicht mehr Kartoffelsäcke sondern Samtvorhänge und sie hatten sogar einen Regisseur. Der Film sollte »Das Leben auf dem Dorfe« zeigen und auch so heißen. Natürlich sollten neben den Landleuten auch die Tiere zu sehen und gleichzeitig zu hören sein – Schafe, Hunde, Hühner mitsamt dem dazugehörigen Misthaufen für den Hahn. Der krähte aber immer an der falschen Stelle, bis Hans Vogt, der Bauernjunge, auf die Idee kam, den provisorischen Hühnerstall tagelang zu verdunkeln. Bei der Aufnahme erstrahlte unter den Scheinwerfern der Misthaufen im »Morgenlicht« und der Hahn hatte nichts Eiligeres zu tun, als ihn zu ersteigen und zu krähen, und zwar unentwegt, so dass der Kameramann sogar noch Zeit zum Objektivwechsel für die Nahaufnahme hatte. Der Regisseur hieß Walter Dörny und hatte noch nie mit dem Tonfilm zu tun gehabt.

Das Publikum aber war begeistert. Der »Hühnerhof-Film«, wie er liebevoll genannt wurde, lief nach der Uraufführung, die am 24. September 1923 im Alhambra stattfand, noch wochenlang vor ausverkauftem Haus und wurde in den darauf folgenden Monaten bei Wandervorführungen in Deutschland und in der Schweiz mit Beifall überschüttet. Den meisten Beifall bekam stets der Hahn. In der Branche wurde der neue Tri-Ergon-Film jedoch ignoriert. Mit krähenden Hähnen und grunzenden Schweinen würde man nur wieder im Jahrmarktszelt landen, nachdem man mit den Filmen von Fritz Lang und Friedrich Wilhelm Murnau längst die marmornen Filmpaläste erobert hatte.

Ein paar Wochen später, am 29. Oktober 1923, nahmen die regelmäßigen Rundfunksendungen in Deutschland ihren Anfang. In der provisorischen Zentrale im Voxhaus stand man vor dem umgekehrten Problem. Man konnte den Hahn zwar krähen lassen, aber man konnte ihn nicht zeigen. Den Leuten mit Phantasie war sofort klar, dass es darauf ankam, aus diesem Mangel eine Kunst zu machen, womit wir wieder bei Bredows jungen Avantgardisten sind, bei Hans Flesch und Friedrich Bischoff, die begriffen hatten, dass die neue Kunst der Technik abgerungen werden musste.

Bischoff, der genauso wenig Techniker war wie Flesch, sagte zur Wiederentdeckung der alten Platten mit seinem Hörspiel »Hallo! Hier Welle Erdball!«: »Es sind nur Bruchstücke, aber ein Anhauch elementaren Aufbruchs in eine neue der Technik abgerungene Kunstform ist wohl heute noch zu spüren [...]. Es gab noch keine Hallräume, keine Geräusch-

platten, fabrikmäßig hergestellt. Was man benötigte, das musste man einer noch in den Kinderschuhen steckenden Technik ablisten. Aber die Technik folgte uns damals gern und begeistert in bisher unbegangene Bezirke. Ein Toningenieur, Gaste mit Namen, baute mit einem primitiven Potentiometer ein erstes Schaltbrett für einen primitiven Regietisch.«²⁷ Aber mit einem Regietisch konnte man noch nicht viel anfangen, solange die Schallplatte die einzige Aufzeichnungs- und Wiedergabetechnik blieb. Für die Rundfunkgesellschaften, die sich in den Ländern nach und nach etabliert hatten, lag die Zuständigkeit für den gesamten technischen Bereich bei der Reichspost. Am Schaltbrett saß immer ein Postbeamter. Der Intendant hingegen war Angestellter einer privaten Aktiengesellschaft. Das Programm wurde durch die allgemeinen Rundfunkgebühren finanziert, soweit die Reichspost sie nicht für sich in Anspruch nahm.

Der »Hühnerhof«-Film war zwar ein Erfolg, aber kein Geschäft und den Schweizer Geldgebern der Tri-Ergon wuchsen die Kosten langsam aber sicher über den Kopf. Am 20. Januar 1924 stiegen sie aus und hinterließen eine marode Firma, die sich alsbald mit einem Lizenzvertrag zur Herstellung von Tonfilmen in die starken Arme der UFA flüchtete. Technischer Leiter war zu dieser Zeit Josef Masolle, künstlerischer Leiter ein junger Komponist, Guido Bagier, bisher vor allem hervorgetreten mit einer Max-Reger-Biographie, dessen Schüler er war. Auf Drängen von Masolle baute die UFA in Berlin-Weißensee ein neues Tonfilmstudio und sicherte sich mit einer bis zum 31. Dezember 1925 geltenden Option die Weltrechte an den Tri-Ergon-Patenten. Für die Schweizer Finanziere lag darin die letzte Chance, ihre Investitionen zu retten.

Für den Neustart des Tonfilms war ein abendfüllender Spielfilm geplant, aber die UFA war dermaßen mit den kostspieligen Dreharbeiten zu Fritz Langs Monumentalfilm »Metropolis« beschäftigt, dass die Planungen wochenlang liegen blieben. Dann wurde aus Ersparnisgründen das Projekt zum Kurzfilm herabgestuft und als Stoff »Das Mädchen mit den Zündhölzern« gewählt, ein Märchen von Hans Christian Andersen. Der Dramatiker und Hörspielautor Hans Kyser wurde als Drehbuchautor engagiert, aber wieder blieb die Kalkulation wochenlang liegen und die Zeit bis zum Ablauf der Option wurde immer knapper.

²⁷ Friedrich Bischoff: Hörspiel in den Zwanziger Jahren (Anm. 10).

Die Uraufführungskopie, die das Kopierwerk am 19. Dezember 1925 lieferte, einen Tag vor der Uraufführung, erwies sich als unbrauchbar, weil man das Intervall vergessen hatte, den Abstand nämlich von 16 Bildern zwischen Bild und dem dazugehörigen Ton, ohne den ein Synchronlauf nicht möglich ist. Die Anfertigung einer neuen Kopie verzögerte sich, weil die Kopiermaschine einen Defekt hatte. Erst dreißig Minuten vor Premierenbeginn traf die neue Kopie ein. Die geladenen Gäste, die internationale Presse, Behörden, Künstler und Konzerne waren versammelt, es blieb keine Zeit mehr, die Kopie zu prüfen. Nachdem die ersten Szenen mit enthusiastischem Beifall aufgenommen worden waren, versagte mehr und mehr der Ton, bis er ganz ausfiel. Die Veranstaltung ging in Gelächter und Protesten unter.

Die Herren der UFA erklärten daraufhin den Herren aus Zürich, dass sie nicht länger daran interessiert seien, ihre Option auf die Weltrechte aufrechtzuerhalten. An dieser Stelle steht in den Erinnerungen von Hans Vogt, erschienen 1954 im Selbstverlag, ein Satz, der seine große Enttäuschung nicht verbergen kann: »Ich fasste damals den für mich außerordentlich schicksalsschweren Entschluss, mich infolge dieser geschäftlich so verfahrenen Situation definitiv an einer Weiterarbeit am Tonfilm zu desinteressieren.«²⁸ Er gründete eine eigene Firma und wandte sich Problemen der aufkommenden Radioindustrie zu.

Das absolute Hörspiel

Am 3. Mai 1925 veranstaltete die Berliner Künstlervereinigung »Novembergruppe« in Gemeinschaft mit der Kulturabteilung der UFA eine Matinee mit dem Titel »Der absolute Film«. Auf dem Programm standen die dreiteilige »Farbensonatine« von Ludwig Hirschfeld-Mack vom Bauhaus Dessau, »Film ist Rhythmus« von Hans Richter, »Symphonische Diagonale« von Viking Eggeling, »Image mobiles« von Fernand Leger, »Entr'acte« von Francis Picabia und René Clair – sowie die »Lichtspiele Opus 2, 3 und 4« von Walter Ruttmann. Unter den Besuchern war auch Kurt Weill, damals 25 Jahre alt, der ein Jahr zuvor sein Studium an der Akademie der Künste als Meisterschüler von Ferruccio Busoni beendet hatte. Er war mit der Vorbereitung der Uraufführung seines Violin-Konzertes in Paris beschäftigt und schrieb nebenbei aktuelle Kolumnen für die Zeitschrift »Der Deutsche Rundfunk«. Am 28. Juni 1925 erschien dort sein Beitrag »Möglichkeiten ab-

soluter Radiokunst«. Er entwirft darin Grundrisse einer Radioästhetik, die im Wesentlichen auf den engen Beziehungen zwischen Filmkunst und Radiokunst aufbaut. Schon der erste Absatz gab zu erkennen, dass es Weill um etwas Grundsätzliches ging: »Vor einigen Wochen [wurde] in einem großen UFA-Theater einem illustren Auditorium von Wissenschaftlern, Gelehrten, Künstlern, Kritikern der ‚absolute Film‘ vorgeführt, soweit er bis jetzt gediehen ist. Dieses Ereignis gibt erneuten Anlass, den oft angewandten und allzuoft missbrauchten Vergleich zwischen Film und Rundfunk einmal zueinde zu denken.«²⁹ Beide, so argumentierte Kurt Weill, werden aus Quellen gespeist, die außerhalb ihres Bereichs liegen: der Film aus Theater und Variété, der Rundfunk aus Musik und Sprechkunst. Da sich beide an ein großes Publikum wenden, geht es darum, jeweils neue Prägungen der alten Volksvergnügungen zu entwickeln. Alles muss angenehm unterhaltend oder allenfalls belehrend sein. Während beim amerikanischen Grotteskfilm zum Beispiel, »in der geistreichen Verbindung beider Arten«, der Begriff einer wirklich eigenen Filmkunst bereits dämmerte, ist der Rundfunk als Unterhaltungsmittel vorläufig nur eine neue Institution, die der Vermittlung der großen Meisterwerke der Musik und der Literatur dient. Aber das Ziel wäre zu niedrig gesteckt, wenn es bei der möglichst idealen Vermittlung von Meisterwerken bliebe.

»Was der Film an Neuem gebracht hat: den fortwährenden Szeneriewechsel, die Gleichzeitigkeit zweier Geschehnisse, das Tempo des wirklichen Lebens und das übergroße Tempo der Persiflage, die marionettenhafte Wahrhaftigkeit des Trickfilms und die Möglichkeit, eine Linie von ihrer Entstehung bis zu ihrem Übergang in andere Formen zu verfolgen – all das – auf akustische Verhältnisse übertragen – muss das Mikrophon auch schaffen [...]. Und all das könnte dann zu einer absoluten Radiokunst führen [...]. Wir [können] uns sehr gut vorstellen, dass zu den Tönen und Rhythmen der Musik neue Klänge hinzutreten würden, Klänge aus anderen Sphären: Rufe menschlicher und tierischer Stimmen, Naturstimmen, Rauschen von Winden, Wasser, Bäumen und dann ein Heer neuer, unerhörter Geräusche, die das Mikrophon auf künstlichem Wege erzeugen könnten, wenn Klangwellen erhöht oder vertieft, übereinandergeschichtet oder ineinanderverwoben, verweht oder neugeboren werden würden [...]. Ob das

²⁸ Hans Vogt: Die Erfindung des Tonfilms (Anm. 20), S. 87.

²⁹ Kurt Weill: Möglichkeiten absoluter Radiokunst [1925]. In: Ders.: Ausgewählte Schriften. Frankfurt am Main 1975, S. 127.

eine Utopie bleiben wird, hängt von den Fortschritten der Technik ab.«³⁰

Die Technik hatte inzwischen das Ihre getan, die Entwicklung des Tri-Ergon-Tonfilm-Verfahrens war abgeschlossen.

Der wirtschaftliche Durchbruch ließ jedoch auf sich warten. Walter Ruttmann dachte, während er Werbefilme für Pinschewer drehte, über seine große Sehnsucht nach, »aus lebendigem Material zu



Walter Ruttmann.

Quelle:
Deutsches Filminstitut,
Frankfurt

bauen, aus den millionenfachen, tatsächlich vorhandenen Bewegungsenergien des Großstadtorganismus eine Film-Sinfonie zu schaffen.«³¹ Eines Tages erzählte er beim Sechstagerennen Karl Freund, dem Leiter der Fox-Europa-Produktion, von seiner Idee und hatte einen Produzenten gefunden. Er begann mit den Vorbereitungen, sammelte Motive, probierte eine kleine Kamera aus und gewann

Edmund Meisel, den Komponisten von Eisensteins »Panzerkreuzer Potemkin« für die Musik. Bald stand die Konzeption fest und Ruttmann begann zu drehen, das meiste nach einem festen Plan, aber er sammelte auch Unvorhergesehenes, machte Aufnahmen mit einer unter Lastwagenplanen versteckten Kamera. Was sich nicht ergab, wurde inszeniert. Walter Ruttmann schrieb in der »Licht-Bild-Bühne«, wie sein Berlin-Film entstand:

»Tag für Tag fuhr ich mit meinem Aufnahmewagen durch die Stadt, um bald im Westen den verwöhnten Kurfürstendambewohner zu überlisten, bald im Scheunenviertel ärmstes Berlin einzufangen. Täglich wurden die Aufnahmen entwickelt und ganz langsam, nur für mich sichtbar, begann sich der erste Akt zu formen. Nach jedem Schnittversuch sah ich, was mir noch fehlte, dort ein Bild für ein zartes Crescendo, hier ein Andante, ein blecherer Klang oder ein Flötenton, und danach bestimmte ich immer von neuem, was aufzunehmen und was für Motive zu suchen waren – ich formte mein Manuskript dauernd neu während der Arbeit [...]. Beim Schneiden zeigte sich, wie schwer die Sichtbarmachung der sinfonischen Kurve war, die mir vor Augen stand.«³²

Im Juni 1927 wurde der Film, wie damals üblich, von der Zensur freigegeben. In der Zeit, die bis zur Ur-

aufführung verging, wurde viel über den Film geschrieben und ein großer Erfolg begann sich abzuzeichnen. Die Uraufführung von »Die Sinfonie der Großstadt« fand am 23. September 1927 im Berliner Taubentzen-Palast statt.



»Berlin – Die Sinfonie der Großstadt«. Quelle: Deutsches Filminstitut, Frankfurt.

Die Kritiker zeigten sich besonders von der musikalischen Struktur beeindruckt und A. Kraszna-Krausz glaubte sogar, vier sinfonische Sätze erkannt zu haben: 1. Erwachen der Stadt, 2. Der Anlauf und die Arbeit des Vormittags, 3. Mittagsrast und Nachmittagstempo, 4. Feierabend und Großstadtnacht.³³ Dazu schrieb der Komponist Edmund Meisel im »Film-Kurier«: »Ich habe mich bemüht, mit möglichst großer Objektivität den Rhythmus und die Melodie jedes Vorganges dieses schon an sich musikalisch aufgebauten Films niederzuschreiben [...]. Die Uraufführungskopie ist für ein Orchester von 75 Mann geschrieben, gleichwohl liegt im Druck eine Bearbeitung für kleinere Besetzungen vor, denn diese Sinfonie soll nicht nur zu großen Premieren, sondern überall und immer wieder gespielt werden können.«³⁴ So wurde es bei den weiteren internationalen Uraufführungen in Salzburg, London, Prag, Paris und Tokio wohl auch gemacht. Denn Ruttmanns Film war ein Film mit Musik, mit Orches-

³⁰ Ebd.

³¹ Walter Ruttmann: Wie ich meinen Berlin-Film drehte. In: Licht-Bild-Bühne (Berlin), Nr. 241, 8.10.1927. Zit. nach Jeanpaul Goergen: Walter Ruttmann (Anm. 12), S. 80.

³² Ebd.

³³ A. Kraszna-Krausz: Berlin. In: Filmtechnik (Halle), Nr. 22, 29.10.1927. Zit. n. Jeanpaul Goergen: Walter Ruttmann (Anm. 12), S. 28.

³⁴ Edmund Meisel über seine BERLIN-Musik. In: Film-Kurier (Berlin), Nr. 222, 20.9.1927. Zit. n. Jeanpaul Goergen: Walter Ruttmann (Anm. 12), S. 116.

terbegleitung, kein Tonfilm. Doch das beeinträchtigte den allgemeinen Beifall nicht. Ruttmann war als Film-Regisseur etabliert, mehr noch, seine hoch gelobte Musikalität wies bereits über das Stummfilm-Genre hinaus.

Wo blieb der Tonfilm? Die UFA war am 5. März 1927 in den Besitz des Hugenberg-Konzerns übergegangen. Die Tonfilm-Patente fielen damit an die Schweizer Tri-Ergon Gesellschaft zurück. Die Ateliers in Weißensee wurden an eine Wäscherei verkauft, die technischen Geräte in einem Schuppen untergestellt.

Unterdessen arbeitete in Amerika die Film-Firma »Warner Brothers« in Verbindung mit dem Elektro-Konzern »Western Electric« mit Hochdruck an der Entwicklung der sogenannten »Vitaphone-Filme«. Sie beruhten mit einer verbesserten Elektroakustik auf der bereits bekannten Kombination von Film und Schallplatten. Der Film »Singing Fool« mit dem Jazzsänger Al Jolson war ein großer Erfolg, was William Fox, den Chef der Konkurrenz-Firma »Fox-Film-Corporation« veranlasste, der daniederliegenden Tri-Ergon-Gesellschaft in Zürich für 200.000 Schweizer Franken in bar die amerikanischen Rechte an den Tri-Ergon-Patenten abzukaufen. »Diese Einnahme versetzte die Zürcher Tri-Ergon-AG in die Lage, den Erfindern eine letzte Abfindung von je 21.000 Reichsmark zu zahlen, und damit war den Tri-Ergon-Männern ihr Lebenswerk wirtschaftlich endgültig entglitten.«³⁵ William Fox verkaufte bald darauf seine Tri-Ergon-Rechte für 3 Millionen Dollar an den Konzern »Western Electric«, der daraus das System »Movieton« entwickelte, das fortan bei der Tonfilmproduktion in Amerika führend sein sollte.

In den Studios in Berlin-Mariendorf war die Tri-Ergon-Musik AG, wie sich die Firma jetzt nannte, auf die Produktion von Schallplatten ausgewichen. Aber der künstlerische Leiter Guido Bagier wollte, die Entwicklung in Amerika vor Augen, nicht länger auf die Gelegenheit warten, seine Tonfilmpläne zu verwirklichen. Er entschloss sich, Tatsachen zu schaffen. Bereits am 16. Juli 1927, also noch vor der Premiere des »Berlin«-Films, wurde in Baden-Baden, im Rahmen des Kammermusik-Festivals, Walter Ruttmanns erster Tri-Ergon-Tonfilm uraufgeführt und der Produzent Guido Bagier selbst erklärte dem staunenden Publikum die neue Produktionstechnik. Den Film allerdings kannten die Eingeweihten schon, es handelte sich um Ruttmanns »Lichtspiel Opus 3«, uraufgeführt in jener berühmten Matinee »Der absolute Film«, die zwei Jahre zuvor in Ber-

lin Furore gemacht und Kurt Weill auf völlig neue Ideen zum Thema Radiokunst gebracht hatte. Ruttmanns Drei-Minuten-Film war nach der Berliner Premiere von der Kestner-Gesellschaft in Hannover gezeigt worden, von der Film-Society in London und von der Niederländischen Film-Liga in Amsterdam, einmal mit Klavierbegleitung, ein anderes Mal mit Trommel-Untermalung. Für die Baden-Badener Veranstaltung, die der Film-Musik gewidmet war, hatte Hanns Eisler eine Original-Begleitmusik für Kammerorchester, für zwei Klarinetten, Trompete und Streichtrio komponiert. Es gab zwei Vorführungen. Bei der ersten wurde die stumme Original-Version von Ruttmanns Film gezeigt, dazu spielte das Kammerorchester Eislers neue Musik, dirigiert von Paul Gergely. Die Sensation war die zweite Vorführung, die sich an die erste unmittelbar anschloss. Im Programmheft stand: »Derselbe Film mit derselben Musik, aufgenommen durch das Tri-Ergon-Verfahren.«³⁶ Der Dirigent und die Musiker überließen das Podium Guido Bagier. Dieser führte die eigens für diesen Zweck hergestellte Tonfilm-Version vor. Der Tri-Ergon-Chef wusste natürlich, dass im Baden-Badener Auditorium nicht nur viele berühmte Komponisten saßen, sondern auch die Herren vom Film und vom Rundfunk, so dass er hoffte, sein Coup entfalte die gewünschte Wirkung.

Im Frühjahr 1928 erhielt die Tri-Ergon-Musik AG von der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft den Auftrag, zur Eröffnung der »Grossen Deutschen Funkausstellung« im August einen Film über den Rundfunk zu drehen, und zwar einen Tonfilm. Bagiers Rechnung war also aufgegangen. Walter Ruttmann sollte die Regie übernehmen, Edmund Meisel die Musik komponieren. Der erste abendfüllende deutsche Tonfilm stellte unter dem lapidaren Titel »Deutscher Rundfunk« ein neues Medium dar, das selbst ohne Bilder auskommen musste. Produktion: Tri-Ergon-Musik A.G. Berlin, im Auftrag der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft; Produktionsleitung: Guido Bagier, Hans Conradi; Technische Leitung: Joseph Masolle; Kamera: Reimar Kuntze, Béla Balázs, Paul Holzki; Ton: Karl Brodmerkel; Musik: Edmund Meisel; Regie: Walter Ruttmann. Die Uraufführung fand am 31. August 1928 zur feierlichen Eröffnung der 5. »Grossen Deutschen Funkausstellung« am Kaiserdamm

³⁵ Hans Vogt: Die Erfindung des Lichttonfilms. In: Deutsches Museum. Abhandlungen und Berichte 32(1964), H. 2, S. 49.

³⁶ Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1927–1929. SWF/Theater Baden-Baden 1977, S. 10.

in Berlin statt; weitere Aufführungen folgten im Tauentzien-Palast unter dem Titel »Toki. Der erste Ton-Kino-Spielplan der Tri-Ergon-Musik A.G.«.

Dieser Werbefilm der besonderen Art enthielt laut Spielplan des Tauentzien-Palastes folgende Stationen: 1. Berlin: Im Senderraum der Funkstunde: Funkorchester. Ein Hörspiel, Regie: Alfred Braun. Die Funkoper mit Cornelius Bronsgeest. Verfassungsfeier. Reichpräsident Hindenburg. Potsdamer Platz. Lunapark und Wellenbad. 2. Königsberg: Der östlichste Sender des Reiches. 3. Leipzig: Völkerschlachtdenkmal. Hauptbahnhof. Rotations-Schnellpresse. 4. Breslau: Der Dichter Hermann Stehr. Schlesische Landschaft mit Schlesierlied. Spieluhr Friedrichs des Grossen. Oberschlesische Knappenkapelle. Weberei. 5. Hamburg: Hafen. Werft. Bei Hagenbeck in Stellingen. Ausfahrt der »Deutschland«. 6. München. Kreuzeckbahn. Zugspitze. Bergwacht. Schnadahüpfel. Schuhplattler. 7. Stuttgart: Architektur. Historische Szene im Schloss. Schwarzwaldmotive. Rheinfall bei Schaffhausen. 8. Frankfurt a. M.: Altstadt/Neustadt. Frankfurter Rundfunkorgel. Rheinfahrt. 9. Köln: Kölner Dom. Schwebebahn. Elberfeld. Industrie: Zeche, Walzwerk, Dampfhammer, Fried. Krupp A.G. Der Kölner Dom bei Nacht.

Die Zeitgenossen erinnerten sich vor allem an eindrucksvolle Tonaufnahmen der Natur- und Industrieszenen. Pudowkin, der Ruttman besuchte, sah in dessen Atelier zum ersten Mal einen Tonfilm und war ebenfalls von den Tierstimmen und Maschinengeräuschen stark beeindruckt.³⁷ In einem Detail allerdings widersprachen sich die Zeitgenossen. Während nach der Premiere im »Berliner Tageblatt« zu lesen war, der Film werde strukturiert durch die verschiedenen Ansager der Rundfunksender, die als »tönende Zwischentitel« fungierten, hat Renate Gleißberg dreißig Jahre später herausgefunden, dass diese Funktion von einer Feuerwehrcapelle wahrgenommen wurde: »Die einzelnen Schauplätze wurden durch eine Feuerwehrcapelle verbunden, die mit Pauken und Trompeten durch eine Stadt marschierte und an jedem neuen Schauplatz der Handlung erschien. Sie war das einzig verbindende Element in diesem Film und gab den einzelnen Episoden als Leitmotiv einen gewissen Zusammenhalt.«³⁸ Für den Komponisten Edmund Meisel konnten alle diese Elemente durchaus zur Partitur des Films gehören, die »nicht etwa aus Noten, sondern aus Bildern, Bildtexten, Geräuschtönen, Musiktönen, gesprochenen und evt. auch gesungenen Texten bestehen [muss], deren Auswahl und kontra-

punktische Zusammensetzung [...] dann die Bildhandlung ergeben.«³⁹

Bei der Eröffnung der Funkausstellung war der Film die große Sensation. Ruttmann und der deutsche Rundfunk waren sich so nah gekommen, wie nie zuvor. Er lernte sehr wahrscheinlich seine Auftraggeber kennen – Hans Bredow, den Vorsitzenden des Verwaltungsrats der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft, deren Vorstände, den Ministerialrat a. D. Heinrich Giesecke und Dr. Kurt Magnus, Direktor der VOX AG, aber auch den Intendanten Friedrich Bischoff, der sich einen Namen als Hörspielregisseur gemacht hatte. Bischoff und Ruttmann verband das gemeinsame Interesse an den vielfachen Nutzungsmöglichkeiten der Licht-Ton-Technik; vielleicht ist bei dieser Gelegenheit auch über Bredows Plan gesprochen worden, mit dieser Technik Hörspiele zu produzieren, um herauszufinden, ob sie auch für den Rundfunk geeignet sei.

Mit der Gründung der Tobis, der Ton-Bild-Syndikat AG, zu der sich die Tri-Ergon-Musik AG und die holländischen Küchenmeister-Gruppe mit Unterstützung vor allem der Commerzbank zusammengeschlossen hatten, war es gelungen, die Licht-Ton-Technik auf eine wirtschaftlich solide Basis zu stellen. Am 22. September 1928 wurde Guido Bagier als künstlerischer Leiter der Tonfilm-Produktion in den Vorstand der Tobis berufen.⁴⁰ Auf den Tonfilm-Regisseur Walter Ruttmann wartete bereits der nächste Auftrag: »Die Hamburg-Amerika-Linie hat [bei] der letzten Weltreise ihres Dampfers ‚Resolute‘

37 Herbert Ihering: Berlin. Die Sinfonie der Großstadt. In: Berliner Börsen-Courier, Nr. 448, 24.9.1927. Zit. n. Jeanpaul Goergen: Walter Ruttmann (Anm. 12), S. 33.

38 Renate Gleißberg: Walter Ruttmann – Ein deutscher Avantgardist. Deutsches Institut für Film und Fernsehen München. Abschlussarbeit Sommersemester 1958. Typoskript, S. 16. Zit. nach Jeanpaul Goergen: Walter Ruttmann (Anm. 12), S. 50.

39 Edmund Meisel: Der Tonfilm hat eigene Gesetze. In: Die Film-Musik, Nr. 28, Beilage zu: Film-Kurier (Berlin), 13.9.1928. Zit. nach Jeanpaul Goergen: Walter Ruttmann (Anm. 12), S. 33.

40 »Die eigentliche Erfindergemeinschaft ‚Triergon‘ war schon 1925 aufgelöst worden. [...] Am 13. August 1928 wurde mit einem Kapital von 12.000.000 Reichsmark die Ton-Bild-Syndikat AG gegründet, in die von den Schweizern die Tri-Ergon-Patente eingebracht wurden. Masolle wurde technischer Direktor des Unternehmens. Am 3. März 1929 vereinigten sich Tobis und Klangfilm zu einer Art Interessengemeinschaft [...]. Der Patentkrieg mit den außerdeutschen Firmen, insbesondere mit den Amerikanern, wurde am 22. Juli 1930 in Paris durch eine regionale Aufteilung der Arbeitsgebiete beigelegt [...]. Lediglich am 31. März 1934 sah man die drei Erfinder noch einmal beieinander, als ihnen in einer Sitzung der Deutschen Kino-technischen Gesellschaft die von Oskar Meißter gestiftete Meißter-Medaille überreicht wurde.« Hans Vogt: Die Erfindung des Tonfilms (Anm. 20), S. 88.

einen Film vom Leben der Menschen auf der Erde gedreht und dabei auch viel nationales Musik-Material gesammelt. Dieser Film wird in Zusammenarbeit mit dem Tonbild-Syndikat unter der Produktionsleitung von Dr. Guido Bagier als großer internationaler Tonfilm deutschen Ursprungs herauskommen. Die Bearbeitung liegt in den Händen von Heinrich Mutzenbecher, dem Leiter der Expedition, und Walter Ruttmann. Die Titel verfasst der Frankfurter Dichter Alfons Paquet, die Komposition der verbindenden Musik hat Wolfgang Zeller übernommen.⁴¹ Das Projekt »Melodie der Welt« war von der Hapag als Stummfilm begonnen worden. Für die notwendigen Nachaufnahmen mit der Tonfilmkamera unternahm Ruttmann als erstes eine Dampferfahrt von Hamburg nach Southampton. Dann drehte er im Atelier eine Rahmenhandlung mit einem Matrosen, der stellvertretend für die Zuschauer die Welt erfährt. Nach sechsmonatiger Arbeit war aus dem Werbefilm, den die Hapag bestellt hatte, ein Film über das Leben der Menschen auf Erden geworden, wie Ruttmann es sah.

Im Programm der »Deutschen Kammermusik« in Baden-Baden ging es 1929 erneut um den Tonfilm. Walter Ruttmann war mit dem ersten Akt seiner »Melodie der Welt« vertreten, gemeinsam mit seinem Komponisten Wolfgang Zeller, der ebenfalls in Baden-Baden kein Unbekannter war. Außerdem leistete sich Ruttmann in diesem Sommer einen kleinen Scherz, als er für die Tobis den 10-Minuten-Film »Des Haares und der Liebe Wellen« inszenierte, einen Sketch über einen Friseursalon, mit der Musik von Werner Richard Heymann, dem damaligen Star der gehobenen Unterhaltungsmusik.

Im September fand auf Schloss La Sarraz in der Schweiz der erste »Kongreß des unabhängigen Films« statt. Die Delegierten aus fünfzehn Ländern, darunter Sergej M. Eisenstein, Alberto Cavalcanti und Béla Balázs sowie als deutsche Vertreter Hans Richter und Walter Ruttmann, waren sich darüber einig, dass der »internationalen, volksverdummenden, die Absicht der Künstler vergewaltigenden, den Kitsch diktierenden kapitalistischen Filmindustrie endlich eine weltumspannende Abwehrorganisation entgegengebaut werden muss«, wie es in einer Resolution heißt.⁴² Unter Ruttmanns Vorsitz beschäftigte sich eine Kommission mit den Statuten für eine »Internationale Genossenschaft des unabhängigen Films«. Nach deren Gründung wurde Ruttmann in den provisorischen Verwaltungsrat gewählt. Anschließend folgte er einem Ruf des berühmten französischen Regisseurs Abel Gance

nach Paris, um für dessen Film »La fin du monde« die Tonaufnahmen zu realisieren.

Radiokunst vom Schneidetisch

An dieser Stelle, also auf dem Höhepunkt seines Ruhms und seines Erfolges, taucht in Ruttmanns Werkverzeichnis ganz unverhofft das Hörspiel »Weekend« auf. Auftraggeber sind die Reichs-Rundfunk-Gesellschaft und die Berliner Funkstunde. Die Uraufführung ist anlässlich der Fünfjahresfeier der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft am 15. Mai 1930 vorgesehen. Bredows Tonfilm-Hörspiel-Offensive hatte etwas Zeit gebraucht, gute zwei Jahre von der Beschlussfassung bis zur Durchführung. Dass es sich um eine längerfristige Planung handelte, ging auch aus der Vorankündigung hervor, die drei Monate vor dem geplanten Uraufführungstermin im »Film-Kurier« erschien:

»Walter Ruttmann wird dieser Tage in Mariendorf ein von ihm verfaßtes photographisches Hörspiel WEEKEND aufnehmen, das vom Reichrundfunk und der Funkstunde, von Dr. Magnus und Funkintendant Dr. Flesch, in Auftrag gegeben ist. Das Hörspiel wird in einer großen öffentlichen Veranstaltung, die voraussichtlich im Herrenhaus stattfinden wird, zum Vortrag gelangen und gleichzeitig auch von anderen Sendern zu Gehör gebracht werden. Ruttmann, der seine Folge von sechs Hör-Szenen in drei Tagen aufnehmen will, wird mit Dilettanten und nicht mit Schauspielern arbeiten und neben den Tontelieraufnahmen auch Außenaufnahmen in Berliner Fabriken, Untergrundbahnhöfen usw. machen. Wir bringen im folgenden den von Ruttmann skizzierten Verlauf des Hörspiels, das akustisch die Vorgänge des Wochenendes von der Beendigung der Arbeit am Sonnabend bis zum Wiederbeginn der Arbeit am Montag wiedergibt.⁴³

Es folgte ein professionelles Treatment, im Hinblick auf die Länge des Films mit sechs Phasen in elf Minuten, fast schon ein Drehbuch. Lotte Eisner veröffentlichte am 1. März 1930, also zweieinhalb Monate vor der Uraufführung, unter dem Titel »Walter Ruttmann

⁴¹ Ein Internationaler Kultur-Tonfilm der Hapag. In: Germania (Berlin), 30.9.1928. Zit. nach Jeanpaul Goergen: Walter Ruttmann (Anm. 12), S. 34.

⁴² La Sarraz. In: Film und Volk (Berlin), H. 8, Oktober 1929. Zit. nach Jeanpaul Goergen: Walter Ruttmann (Anm. 12), S. 37.

⁴³ Ruttmanns photographisches Hörspiel. In: Film-Kurier (Berlin), Nr. 41, 15.2.1930. Zit. nach Jeanpaul Goergen: Walter Ruttmann (Anm. 12), S. 130.

mann schneidet ein Film-Hörspiel« im »Film-Kurier« einen interessanten und sachkundigen Werkstattbericht:

»Statt des Optischen nur Aufnahme des Akustischen. In Montage Wiedergabe von Geräuschen, die das Wochenende einleiten, die dann über die einzelnen Phasen – ‚dem Jazz der Arbeit‘ – ‚Feierabend‘ – ‚Fahrt ins Freie‘ – ‚Pastorale‘ – ‚Wiederbeginn der Arbeit‘ – ‚Jazz der Arbeit‘ – zum Wochenanfang herüberführen. Ruttmann hat dieses Hörspiel in drei Tagen der vergangenen Woche aufgenommen. Er hat im Atelier, auf dem Hof des Ateliers gearbeitet. Mit Dilettanten anstelle von Schauspielern; mit Menschen, die er zufällig von der Arbeit fortholen ließ, hat er ein paar Worte, Redewendungen, Sprachfetzen, Lieder, Spiele aufgenommen. ‚Denn für die natürliche Lautwiedergabe kann ich nur natürliches Material gebrauchen‘, erklärt er. Zu Außen- aufnahmen ist er in Berlin herumgewandert mitsamt einem fahrbaren Aufnahmewagen und seinem Mikrofon. Auf Hochbahntreppen, bei der Eisenbahn, in Fabriken hat er Geräusche, die er brauchte, aufgenommen. Und jetzt beginnt für ihn die Hauptarbeit: das Schneiden – die Montage [...]. Da liegt eine Menge Material auf dem Schneidetisch, zum Teil bereits geschnitten und sorgfältig mit einem Zettel versehen [...]. Aber obschon sich Ruttmann auskennt in seinen Tonbildern, gibt natürlich das Abhören den Ausschlag. Drei Magna-Vox-Lautsprecher stehen im Abhörraum, gekoppelt mit der Vorführmaschine, in der die paar Meter in der Trommel sind, die vorgeführt werden sollen. Ruttmann hört sich ein Stück Rohmaterial an, ein Streifen mit Tierlauten vom Gackern der Hühner bis zum Grunzen von Schweinen; [...] Gläserklingen, das überblendet in Gänsegeschnatter, das überblendet in Kuhglocken, in Läuten von Dorfglocken, bis die Fabriksirene unterbricht, die Klangassoziation zerreißt [...].«⁴⁴

Jetzt wird klar, dass Bredow zwar den Titel »Weekend« vergessen hatte, als er, dreißig Jahre später, für seinen Freund Bischoff die Geschichte aufschrieb, aber er erinnerte sich genau an hervorstechende Details der Produktion, die mit dem Er- wachen eines Bauernhofs zu tun haben. Wieder hatte der Hahn gesiegt.

An die Uraufführung am 15. Mai 1930 im Haus des Rundfunks im Rahmen einer Arbeitstagung anlässlich der Fünfjahresfeier der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft schloss sich ein paar Wochen später die Ursendung in Berlin und Breslau an. Das Programm hatte den Titel »Hörspiele auf Tonfilmen«, und enthielt auch Bischoffs Hörspiel »Hallo! Hier Welle Erd-

ball!«. Einen Tag nach der internen Vorführung der »akustischen Filme« schrieb Lotte Eisner im »Film-Kurier«:

»Ruttmanns WEEKEND ist demgegenüber filmisch bewußt für den Filmstreifen geschaffen. Ansätze aus seiner MELODIE DER WELT, dem Tonfilm, führen hinüber zu dem ganz anderes anstrebenden Nur-Akustischen. WEEKEND: die vieltönige Gestaltung des Arbeitsausklanges am Sonnabend, abklingender Jazz der Arbeit; Daseinsglück der Menschen am Sonntag, Ausflügler, Musikverein, spielende Kinder, Liebende. Bis am Montag früh mit dem gelenden Wecker, dem ersten unmutigen Gähnen wieder – Kreislauf des Geschehens – die Melodie der Arbeit einsetzt. Ruttmann, der von Musikalität Geleitetete, denkt intensiver in Tönen, als der bilderfüllte Bischoff [...]. Sein Film – gegen 250 Meter lang, gegenüber dem fast vier mal so langen Film des Breslauer Funkintendanten – ist bedingt durch Montage: 240 Einzelteile sind zu diesen 250 Metern zusammengesetzt worden [...].«

Mit dem Urteil hält sich die Cineastin Lotte Eisner zurück: »Müßig zu fragen, welcher Weg der richtigere ist, weil beide Arbeiten nur erste Experimente sind, die sich noch auszuwirken haben.«⁴⁵

Das Ende der Experimente

Während die Nationalsozialisten 1932/33 Schlüsselpositionen in der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft besetzten und mehrere führende Mitarbeiter verhaftet wurden, drehte Walter Ruttmann in Italien einen Film über die Stahlarbeiter von Terni, nach einem Manuskript von Luigi Pirandello. Nach der Rückkehr aus Italien drehte Walter Ruttmann Werbefilme für den Reichsbauernführer über altgermanische Bauernkultur und über die Grundlagen zum neuen Reich. Zwischendurch arbeitete er bei Leni Riefenstahl an deren »Triumph des Willens« mit. Ein anderer Mitarbeiter Riefenstahls, Leo de Laforgue, selber Autor eines Berlin-Films, schrieb damals über Ruttmanns »Symphonie der Großstadt«: »Wir sahen schon einmal einen künstlerisch gut gemachten Querschnitt des Berlins der Arbeit – aber er war

44 -ner [= Lotte H. Eisner]: Walter Ruttmann schneidet ein Film-Hörspiel. In: Film-Kurier (Berlin), Nr. 33, 1.3.1930. Zit. n. Jeanpaul Goergen: Walter Ruttmann (Anm. 12), S. 131.

45 L. H. Eisner: Reichsrundfunk sendet akustische Filme. In: Film-Kurier (Berlin), Nr. 116, 16.5.1930. Zit. nach Jeanpaul Goergen: Walter Ruttmann (Anm. 12), S. 132.

allzu sehr mit russischen Akzenten gespickt.«⁴⁶ Der Vorwurf des Kulturbolschewismus holte Ruttmann wieder ein. 1935 wurde Ruttmann Angestellter der UFA-Werbefilm-AG, aber in den PR-Broschüren, in denen die UFA ihre Glanzlichter präsentierte, kam Ruttman nicht mehr vor. Er drehte für seine Firma Städteporträts über Düsseldorf, Hamburg und Stuttgart; einen Film für die deutsche Gesellschaft zur Rettung Schiffbrüchiger; Filme über die Industriekonzerne Mannesmann, Bayer und Henkel; über die Deutschen Waffenschmiedern und die Deutschen Panzer. Als letztes war ein Film über die Deutsche Post geplant. Walter Ruttmann schlug sich durch und starb am 15. Juli 1941 an den Folgen einer schweren Operation.

Nachdem 1930 die Tri-Ergon-Technik, »aus verschiedenen Gründen beim Rundfunk nicht zur Einführung gekommen war«, wie Bredow schrieb, dauerte es erneut 15 Jahre, bis 1946 die Magnetophon-Technik soweit war, dass sie in den Produktionsstudios eingesetzt werden konnte. Jetzt hätte John Cage seine Musik aus Geräuschen aufnehmen, schneiden und montieren können.⁴⁷

⁴⁶ Leo de Laforge: Berlin, wie es selbst der Berliner nicht kennt. In: Film-Kurier (Berlin), Nr. 77, 31.3.1934. Zit. nach Jeanpaul Goergen: Walter Ruttmann (Anm. 12), S. 41.

⁴⁷ Nicht alle Abdruckrechte der Fotografien konnten geklärt werden. Bitte wenden Sie sich mit begründeten Ansprüchen an unsere Redaktion.

Aus Nazis Demokraten machen?

Re-education im NWDR 1945–1948

Die Mehrheit der Briten war am Ende des Zweiten Weltkriegs der Auffassung, dass sie es bei der Verwaltung ihrer Besatzungszone in Deutschland mit gut 20 Millionen Nazis und halsstarrigen Anti-Demokraten zu tun haben. Dafür sprachen die von der Siegermacht selbst vorgenommenen Erhebungen. In einer Umfrage, in der heimkehrende Kriegsgefangene nach den Chancen der Demokratie in Deutschland befragt wurden, sah über die Hälfte der Befragten ein Scheitern voraus: »The reasons most widely given for the disbelief in the possibility of teaching the German people the ‚English‘ way of democracy are that the German national character is not suited to it and that political institutions must grow slowly in the course of history and cannot forcibly be introduced from outside.«¹ Aus weiteren Umfragen ließ sich die Tendenz ablesen, dass die Einstellung der Deutschen zum Nationalsozialismus über Jahre hinweg positiv blieb. Er galt noch immer als gute Idee, wenn auch vom Regime mangelhaft umgesetzt.²

Als die Briten Nordwestdeutschland besetzten, führten sie ihrerseits ein über Jahrzehnte gewachsenes Feindbild mit sich. Michael Balfour, Mitglied der Kontrollkommission, beschrieb in einem mehrseitigen Charakterkatalog das Wesen des Deutschen als ambivalente Mischung aus Obrigkeitsglauben, Geltungsdrang und Passivität. Der »Arroganz und Aggressivität der Deutschen« stellte er ihre »Untwürdigkeit in der Niederlage« gegenüber. Der »Mangel an innerem Selbstvertrauen« sei bei den Deutschen Grund für ihre »Unfähigkeit, Kritik zu ertragen oder Fehler zuzugeben.«³ Im November 1944 war an die vorrückenden britischen Soldaten ein Taschenführer über Geschichte und Charakter der Deutschen verteilt worden. Er belehrte darüber, wie diesen zu begegnen war: »Be fair and just, but don't be soft«. Die Autoren ließen keinen Zweifel daran, dass die Deutschen so, wie sie waren, nicht bleiben durften: »The Germans have much to unlearn.«⁴

Das Bewusstsein des Siegers äußerte sich im Konzept der »Umerziehung« als das eines Lehrmeisters, der einem verwaorsten Schüler mit Unnachgiebigkeit gegenübertritt. Wenn Deutschland jemals wie-

der in die Gemeinschaft der Völker integriert werden sollte, dann sei es sicher, »daß wir zuerst und vor allem streng sein müssen. Wie ein Kind, das von seinen Eltern üble Neigungen geerbt oder sie aus seiner Umwelt aufgenommen hat, so besitzt die deutsche Nation einige sehr schlechte Qualitäten. [...] Wir müssen daran gehen, die deutsche Gesinnung umzuschulen.«⁵ Die Briten traten ihre Besatzungszeit im besiegten Deutschland also mit hohen Ansprüchen an. Sie sahen sich vor der historisch einmaligen Aufgabe, eine moderne Industrienation mit – in ihrer Zone – 22 Millionen Menschen von ihren fatalen Denkstrukturen zu befreien und für ein europäisches Zusammenleben zukunftsfähig zu machen. Das war, sehr vereinfacht ausgedrückt, das Programm der »Re-education«, der politischen Umerziehung und Demokratisierung.

Ein strategischer Brückenkopf bei der Besetzung Deutschlands waren die publizistischen Medien und besonders der reichweitenstarke Rundfunk, der, parallel zum Aufbau demokratischer politischer Institutionen, ein wichtiges Mittel zur Beeinflussung der politischen Mentalität der Deutschen war. Um die Umsetzung des Re-education-Konzeptes im NWDR zu analysieren, soll zunächst seine Genese skizziert werden. In England war dieses Konzept aus einer jahrzehntelang geführten Debatte um den Umgang mit den Deutschen hervorgegangen. Auf dieser Grundlage lässt sich nachvollziehen, wie und weshalb die Briten Umerziehung im Rundfunk weniger als inhaltliche und mehr als ord-

1 ISC Branch: Special Survey on the Reactions of German POWs on their Return to Germany, August 1947, S. 14. National Archives London. Public Record Office (PRO). Foreign Office (FO). 1056/93.

2 Isaac Deutscher: Reportagen aus Nachkriegsdeutschland. Hamburg 1980, S. 181.

3 Michael Balfour: Vier-Mächte-Kontrolle in Deutschland 1945–1946. Düsseldorf 1959, S. 83 ff.

4 Germany. o. O. 1944; Zitate, S. 5 und S. 2.

5 British Zone Review, 27.10.1945; zit. n. Michael Tracey: Das unerreichbare Wunschbild. Ein Versuch über Hugh Greene und die Neugründung des Rundfunks in Westdeutschland nach 1945. Köln u. a. 1982 (= Annalen des Westdeutschen Rundfunks, Bd. 5), S. 30.

nungs- und personalpolitische Aufgabe begriffen und praktizierten. Trotzdem und gerade deswegen setzte das NWDR-Programm in der britischen Phase des Senders im Sinne der Re-education neue journalistische Standards und begann, selbst die unbequemen Themen der jüngsten Vergangenheit aufzurollen. Zum Schluss soll das pessimistische Fazit der Briten über ihre eigenen Umerziehungserfolge anhand der weiteren Entwicklung des NWDR beurteilt werden.⁶

Wiederbelebung einer alten Debatte

Der Diskurs über den verderblichen Charakter der Deutschen war zu Ende des Zweiten Weltkriegs schon ein halbes Jahrhundert alt. Ab 1890 hatte das Deutsche Reich begonnen, sich aggressiv in den Wettlauf um Weltmacht und Kolonien einzuschalten. Von da an galt Deutschland als unberechenbares Sicherheitsrisiko. Die Katastrophe des »Great War« löste in Großbritannien eine Flutwelle anti-deutscher Stimmung aus, die über die militärische Gegnerschaft hinaus zu einer Abrechnung mit dem deutschen Nationalcharakter wurde. Von nun an ging es um mehr als den militärischen Sieg: »The changing of Germany becomes a primary war aim, the primary war aim for the Allies. [...] Change there must be in Germany; in the spirit in which the Government is conducted, in the persons who exercise the control, and in the relative influence of different classes in the country.«⁷ Je näher das Ende des Ersten Weltkriegs rückte, desto deutlicher verlagerte sich die Diskussion auf das Wesen der Deutschen, auf ihren Geist und ihren Charakter. Wenn das Kriegsziel lautete, Deutschland dauerhaft zu verändern, so war es nicht damit getan, bei der Regierung oder der Verfassung den Hebel anzusetzen, wie ein Memorandum des Political Intelligence Department wenige Tage vor dem Waffenstillstand 1918 herausstrich: »Even as regards Germany, it is not so much the forms of the constitution as the spirit of the nation with which we are at issue.«⁸ Doch so sehr man sich über den verwerflichen Charakter der Deutschen einig war, der Ansatz, sie zu Demokratie und internationaler Kooperation zu erziehen, stieß gegen Ende des Ersten Weltkriegs auf Widerspruch. Einem anderen Land die eigene Staatsform zu diktieren entsprach nicht der Idee vom Selbstbestimmungsrecht der Völker: »We recognise fully that each nation should be allowed to make for itself the government which suits its history, its character, its ideals«, schrieb A.J. Balfour am 17. November 1917 in der »Times«. Diese Haltung setzte sich

durch. Deutschlands »Erziehung« beschränkte sich auf die militärische Niederlage und die »Strafe« des Versailler Friedensvertrags. Mit einem gewissen Fatalismus betrachtete man die Deutschen weiter als unverbesserliche Kriegstreiber mit Rachegehlüsten: »If the Germans were to be given an army tomorrow, [...] they would immediately begin a war of revenge.«⁹ Das Bedürfnis nach langfristiger Sicherheit vom deutschen Aggressor war durch den diplomatischen Abschluss des Ersten Weltkriegs in Versailles nicht befriedigt.

Bis zum nächsten Krieg sollten sich die britisch-deutschen Beziehungen zwischen den Koordinaten von Kriegsschuldfrage und Versöhnung, von Aufrüstung und Appeasement bewegen. Doch auch wenn die Überlegungen zum deutschen Nationalgeist eher eine Fußnote des Ersten Weltkriegs darstellen, so ist es doch frappierend, in welcher Klarheit zahlreiche Argumente der späteren Re-education-Debatte vorformuliert waren: die unverbesserlichen Deutschen mit ihrem Hang zu Militarismus und Obrigkeitsglaube und demgegenüber das ausgeprägte britische Sicherheitsbedürfnis; die Forderung nach einer Demokratisierung Deutschlands und gleichzeitig der Zweifel an einer oktroyierten Demokratie; der nationale Charakter der Deutschen als Wurzel allen Übels und zugleich der Glaube, dass nur eine Erziehung zur Selbsterziehung dieser Wurzel das Gift entziehen könne. Ambivalenz und Misstrauen waren die Hauptwesenszüge des britischen Deutschlandbildes während der Weimarer Republik. Zwar war mit der territorialen, militärischen und wirtschaftlichen Beschneidung durch die Siegermächte das Deutsche Reich nach 1918 fürs erste seines Drohpotenzials beraubt. Zudem hatte die Ablösung der wilhelminischen Elite eine parlamentarisch legitimierte Regierung an die Macht gebracht. Jedoch blieben Zweifel an der Durchsetzungsfähigkeit der Weimarer Ordnung gegenüber den restaurativen

6 Der hier vorliegende Aufsatz beruht auf meiner Dissertation, die unter dem Titel »Re-education durch Rundfunk. Die Umerziehungspolitik der britischen Besatzungsmacht am Beispiel des NWDR 1945–1948« an der Universität Osnabrück angenommen und demnächst auf dem Server der Universitäts-Bibliothek veröffentlicht wird.

7 Report on the work of the Department of Propaganda in Enemy Countries; zit. n. Keith Wilson: *Great War Prologue*. In: Nicholas Probyn und Keith Wilson (Hrsg.): *The Political Re-Education of Germany and her Allies*. London und Sidney 1985, S. 37.

8 PID: *The Situation in Germany and Peace Overtures*, 3.10.1918; zit. n. Keith Wilson (Anm. 7), S. 50.

9 A. J. Balfour in einer Kabinettsitzung vom 1. Juni 1919; zit. n. Keith Wilson (Anm. 7), S. 51.

Kräften.¹⁰ Mit der Machtergreifung Hitlers sahen sich die Zweifler bestätigt.

Parallel zu dieser Entwicklung entbrannte in Großbritannien der Streit um das Wesen der Deutschen aufs Neue. Auf der einen Seite standen die Fundamentalisten um ihre Galionsfigur, den wortgewaltigen Chief Diplomatic Adviser aus dem Foreign Office, Robert Vansittart.¹¹ Von Hitler als einem Betriebsunfall der Geschichte auszugehen – Vansittart charakterisierte dies als »theory of accident«, die der »doctrine of appeasement« zugrundelag¹² – ignorierte die historische Tatsache, dass die Deutschen seit Generationen unter wechselnden Führern mit allen Mitteln ihren Weltmachtfantasien nachjagten: »Let us make no further mistake about it, we are fighting the German Army, and the German people on whom the Army is based. We are fighting the real and not the ‚accidental‘ Germany.«¹³ Das Erklärungsmodell des deformierten deutschen Nationalcharakters gab eine Vorlage für das Programm der späteren Besatzungspolitik – die Notwendigkeit eines, in Vansittarts Worten, »fundamental change of soul«.¹⁴ Auf der anderen Seite standen die Appeasement-Politiker um Premierminister Neville Chamberlain. Er war überzeugt, Hitler am Verhandlungstisch zum Einlenken zu bringen, und so präsentierte er im September 1938 der britischen Öffentlichkeit triumphierend das Münchner Abkommen. Als jedoch im Laufe des Jahres 1939 Hitler immer rücksichtsloser agierte, wechselte der Premier den Kurs und erklärte Deutschland nach dem Überfall auf Polen den Krieg. Gleichzeitig machte er klar, dass es ein Krieg nur gegen Hitler und seine Nazi-Kamarilla war: »We have no quarrel with the German people except that they allow themselves to be governed by a Nazi government.«¹⁵ Chamberlain distanzierte sich von einer pauschalierenden Verurteilung der Deutschen. Als allerdings die Wehrmacht nach ihren Blitzsiegen Großbritannien selbst bedrohte, fielen die Einfühlungspostulate der Appeasement-Fraktion in sich zusammen. Mit Churchill und der Luftschlacht um England von 1940 hatte der Glaube an ein im Kern gutes Deutschland ausgespielt.

Stattdessen fasste eine neue Denkschule Fuß, die in den Kategorien von Propaganda und psychologischer Kriegsführung argumentierte, die über Verhandlungstische hinausdachte und den ganzen Charakter einer Nation infrage stellte. Das Ziel war radikal: die Deutschen in ihrem Inneren zu verändern, auf ihre mentale Grundverfassung einzuwirken und ihnen mit psychologischen Mitteln den zerstörerischen Impetus auszutreiben. Zur Speer-

spitze dafür machte sich die Abteilung für psychologische Kriegsführung, die Political Warfare Executive (PWE), was kein Zufall war, da diese sich auf die Beeinflussung der gegnerischen Psyche spezialisiert hatte. »The changing of Germany«¹⁶ war bereits 1918 ein Anliegen der Vorläuferinstitution, des Political Intelligence Department (PID), gewesen. Auch Churchill und Außenminister Eden waren Anhänger des Propaganda-Kriegs. Es konnte also keinen günstigeren Zeitpunkt geben, um die Veränderung der deutschen Volksseele als wichtigstes Projekt auf die Agenda zu heben.

Damit schloss sich der Kreis, den die Diskussion über das deutsche Volk seit dem Ersten Weltkrieg beschrieben hatte. War schon 1918 das Unbehagen am deutschen Wesen formuliert worden, so fehlte zu diesem Zeitpunkt in Großbritannien der Wille, daraus ein außenpolitisches Programm zu machen. Als Deutschland im Zweiten Weltkrieg zum Wiederholungstäter wurde und sich die Appeasement-Diplomatie erschöpft hatte, gab es keine Bedenken mehr. Die psychologische Kriegsführung hatte sich im Kampf mit Goebbels' Propaganda-Maschine bewährt. Die Denktradition Vansittarts und die progressive Schule der Propagandisten konvergierten in der Ausarbeitung der britische Besatzungspolitik. Der Weg war frei für die Re-education. Der Aktivismus der britischen Ministerialbürokratie in Bezug auf Nachkriegsdeutschland schlug auf die rundfunkpolitischen Planungen durch. Bis Kriegsende

10 Vgl. Marie-Luise Recker: Demokratische Neuordnung oder »Prussianism« im neuen Gewand? Großbritannien und die Weimarer Republik. In: Adolf M. Birke und Marie-Luise Recker (Hrsg.): Das gestörte Gleichgewicht. Deutschland als Problem britischer Sicherheit im 19. und 20. Jahrhundert. München u. a. 1990 (= Prinz-Albert-Studien, Bd. 8), S. 97 ff.

11 Vgl. Jörg Später: Britische Debatten über Deutsche und Nazis 1902–1945. Göttingen 2003. Zu Vansittarts Rolle in der Re-education-Diskussion vgl. Lothar Kettenacker: The Planning of »Re-Education« During the Second World War. In: Nicholas Pronay und Keith Wilson (Hrsg.): The Political Re-Education of Germany and her Allies. London und Sidney 1985, S. 60 ff.; Barbara Marshall: British Democratisation Policy in Germany. In: Ian Turner (Hrsg.): Reconstruction in Post-War Germany. British Occupation Policy and the Western Zones 1945–55. Oxford u. a. 1989, S. 189 ff.

12 So die Wortwahl in seinem Memorandum »The Origins of Germany's Fifth War« vom 8. November 1939. National Archives London. PRO. FO. 371/22986.

13 Ebd.

14 Robert Vansittart: Black Record. Germans Past and Present. London 1941, S. 54.

15 Neville Chamberlain am 1. September 1939; zit. n. Lothar Kettenacker (Anm. 11), S. 3.

16 Report on the work of the Department of Propaganda in Enemy Countries; zit. n. Keith Wilson (Anm. 7), S. 37.

befasste sich eine Reihe von Institutionen in Regierung und Armee mit dem Problem – Psychological Warfare Executive (PWE), Psychological Warfare Division (PWD), Political Intelligence Department (PID), Control Office for Germany and Austria-Information Services Directorate/Public Relations Directorate (COGA-ISD/PRD), Joint Committee und German Sub-Committee.

Durchdringung von innen

Die Vorstellung, dass Re-education nur in einer Hilfestellung zur Selbsthilfe bestehen sollte, hatte sich 1943 durchzusetzen begonnen. Überzeugung als Vehikel zur Umerziehung – damit war die Handlungsmaxime vorgegeben und sie taucht von da an in den Dokumenten immer wieder auf. So erhielt im Januar 1944 das War Cabinet vom Post-Hostilities Planning Committee, einem Gremium des Foreign Office, ein Geheimpapier mit dem Titel »The Re-education of Germany«. Darin wird das Credo der Re-education-Politiker zitiert: »Germans alone can re-educate their fellow countrymen.«¹⁷ Diesem Gedanken lag auch ein ökonomischer Aspekt zugrunde. Je mehr man den Deutschen zumutete, desto weniger aufgebläht wäre der britische Kontrollapparat. Es war das Konzept der »indirect rule«, der in den Kolonialjahrzehnten erprobten Verwaltungspraxis, die den Postulaten der liberalen Demokratie ebenso entgegenkam wie der Fremdsteuerung eines großen Flächenlandes. Im Geheimpapier von Januar 1944 beschrieb der Verfasser die auf Deutschland gemünztes »indirect rule«: »In order to achieve our object, control of German education should aim, on the whole, at being as indirect, invisible and remote as is compatible with its being effective. We should appear to guide rather than lead, to influence rather than to initiate.«¹⁸

Allerdings lag darin noch kein Schlüssel, um den inneren Widerspruch der »Belehrung zur Selbstverantwortung« aufzulösen. Das Potsdamer Rahmenprogramm mit seinen vier D-Prinzipien (demilitarisation, denazification, deindustrialisation, democratisation) ließ sich von den Besatzungsmächten als mehr oder minder offener Schlagwortkatalog lesen. Nähere Festlegungen über die Umsetzung gab es nicht, sodass die britische Deutschlandpolitik Gestaltungsspielraum hatte. Der Weg zu einer Demokratisierung Deutschlands führte über die Köpfe der Menschen, über ihre politische Moral und weniger über ihre politischen Institutionen. Aussehen und Funktionsweisen ihrer Demokratie mussten

die Deutschen für sich selbst erfinden. Ein solches Konzept verzichtete auf missionarischen Zwang, es postulierte kein Management der tausend Gebote, sondern ein reduziertes der Fehlervermeidung: »To insist that certain things shall not be done, rather than that other things shall be, i.e. lay down what the Germans must not do, but otherwise leave them to do what they like.«¹⁹ Ganz so liberal wollten die Briten allerdings die Gestaltungsfreiheit der Deutschen nicht halten. Das Konzept der »indirect rule« ging nicht so weit, dass sie auf die mentalen Selbstheilungskräfte des jahrzehntelang als kriegstreiberisch erlebten Volkes vertrauen mochten. Um ein Volk zur Demokratie zu bekehren, musste es zunächst die demokratischen Werte verinnerlichen. Es bedurfte einer gezielten geistigen Anregung, des »stimulus of mind on mind.«²⁰

Beispiel und Vorbild waren ein Weg, den Deutschen eine Alternative zu ihren Verfehlungen anzubieten. Britische Werte auf Deutschland zu projizieren hieß jedoch nicht, den Deutschen das britische Modell überzustülpen. »Projection of Britain« zielte nicht auf Transplantation, sondern auf Stimulierung. Vor kulturellem Imperialismus wurde eindringlich gewarnt: »No attempts should be made in the German way to ram the conquerer's culture down the conquered's throat.«²¹ Die Reaktion der Besiegten auf eine Bevormundung im Zeichen einer Siegerkultur wurde als hochsensibel eingestuft,

17 Con O'Neill (Secretary of the Subcommittee of the Post Hostilities Planning Committee): Memorandum »The Re-education of Germany«, 27.1.1944. National Archives London. PRO. FO. 371/39093.

18 Ebd. – Zum Prinzip der »indirect rule« in der britischen Bildungspolitik vgl. Rolf Lutzebäck: Die Bildungspolitik der Britischen Militärregierung im Spannungsfeld zwischen »education« und »reeducation« in ihrer Besatzungszone, insbesondere in Schleswig-Holstein und Hamburg in den Jahren 1945–47. Frankfurt am Main 1991 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 11), S. 97 f.

19 Memorandum »The Re-education of Germany«, 27.1.1944. National Archives London. PRO. FO. 371/39093.

20 Robert Birley in seinem Vortrag »The German Problem and the Responsibility of Britain« vom 3. Dezember 1947; zit. n. Kurt Jürgensen: Elemente britischer Deutschlandpolitik: Political Re-education, Responsible Government, Federation of Germany. In: Claus Scharf und Hans-Jürgen Schröder: Die Deutschlandpolitik Grossbritanniens und die Britische Zone 1945–1949. Wiesbaden 1979 (= Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, Beiheft 6), S. 115.

21 Con O'Neill: »Lines for Emergency Plan; Propaganda to Germany after her Defeat«, 6.7.1943. National Archives London. PRO. FO. 898/370. – Ausführlich dazu Gabriele Clemens: Britische Kulturpolitik in Deutschland 1945–1949. Literatur, Film, Musik und Theater. Stuttgart 1997 (= Historische Mitteilungen, Beiheft 24), S. 20 ff.; Gabriele Clemens: Die britische Kulturpolitik in Deutschland: Musik, Theater, Film und Literatur. In: Dies. (Hrsg.): Kulturpolitik im besetzten Deutschland 1945–1949. Stuttgart 1994 (= Historische Mitteilungen, Beiheft 10), S. 200–218.

was sich im späteren Verlauf als zutreffend erwies. Ein Volk, das physisch und psychisch am Boden lag, war zunächst mehr mit Fragen des Überlebens beschäftigt als mit Fragen politischer Moral. Daher musste der Versuch, ihm Werte wie Verantwortung und Toleranz nahe zu bringen, möglichst subtil vonstatten gehen, »so that they may unconsciously become more accessible to the ideas and standards for which Britain stands.«²² Mentale Infiltration, unbewusste Lenkung, Anreiz zur eigenen Umsetzung – Re-education war die Fortführung der psychologischen Kriegsführung mit besatzungstechnischen Mitteln.



Britische Mitarbeiter des NWDR vor dem Hamburger Funkhaus (1945). Quelle: Staatsarchiv Hamburg.

Der Rundfunk: Deutsche sprechen zu Deutschen

Um eine Bevölkerung von 22 Millionen politisch umzupolen, bedurfte es der multiplikatoren Vermittlung. Die wichtigste Säule, auf die sich die Re-education-Politik stützen sollte, waren die Massenmedien. Seit Sommer 1943 wurde deren Rolle diskutiert, zunächst in den Fachgremien, später auf Kabinettssebene.²³ Besonderes Gewicht lag auf Presse und Rundfunk, die den Briten prädestiniert schienen, politische Einstellungen und Werte zu beeinflussen.²⁴ So sah es die für die künftigen deutschen Nachrichtenorgane zuständige Information Services Control (ISC) in einer Direktive vom 20. Juni 1945 als Aufgabe der Medien, bei den Deutschen den Sinn für individuelle Verantwortung zu wecken.²⁵

Für die Besatzungsoffiziere, die den Re-education-Auftrag umzusetzen hatten, war die Reihenfolge der Mittel eindeutig: »Of the media, the press and radio were by a long way the most important.« Dabei stand der Re-education-Grundsatz im Vorder-

grund, die Medien nicht als Proklamationsorgane für demokratische Basislektionen einzusetzen. Sie sollten vielmehr die Deutschen zur aktiven Diskussion ermutigen, ihnen nicht gekannte Gestaltungsräume ermöglichen und so zur Meinungsäußerung im demokratischen Sinne beitragen: »The changes we made in the media were of course designed to ensure free discussion and the free flow of information.«²⁶

Das »Manual for the Control of German Information Services« vom 16. April 1945 entwarf ein Drei-Phasen-Modell zum Wiederaufbau der deutschen Medienlandschaft. Die erste Phase war die des »Blackout«, in der alle Zeitungshäuser und Rundfunksender ausgeschaltet werden sollten, denn sie galten als »so rotten in its structure, so thoroughly impregnated with Nazism, and so completely subservient to the Propaganda Ministry, that it had to be rooted out, and re-created from the bottom up.«²⁷ Die zweite Phase war die des Neuaufbaus der Medien unter Kontrolle der Besatzer, genauer der Information Services Control: »All media by which information is conveyed to the Germans.«²⁸ Die dritte Phase sah einen kontrollierten Übergang in deutsche Hände vor. Dies stand in engem Zusammen-

22 Papier aus dem Foreign Office: 29.5.1945. National Archives London. PRO. FO. 898/401.

23 Als erster befasste sich damit Con O'Neill von PWE in seinem Papier »Lines for Emergency Plan; Propaganda to Germany after her defeat«. National Archives London. PRO. FO. 898/370; vgl. Kurt Koszyk: The Press in the British Zone of Germany. In: Nicholas Pronay und Keith Wilson (Hrsg.): The Political Re-Education of Germany and her Allies. London und Sidney 1985, S. 108. Am 24. Februar 1944 stimmten die Minister den vom Foreign Office verfassten »guidelines on re-education« zu, die auf die Rolle speziell des Rundfunks abhoben. Vgl. Lothar Kettenacker (Anm. 11), S. 68f.

24 Zum Stand der Forschung über die britische Phase des NWDR vgl. Arnulf Kutsch: Unter britischer Kontrolle. Der Zonensender 1945–1948. In: Wolfram Köhler (Hrsg.): Der NDR zwischen Programm und Politik. Beiträge zu seiner Geschichte. Hannover 1991, S. 83–148; Hans-Ulrich Wagner: Das Ringen um einen neuen Rundfunk: Der NWDR unter der Kontrolle der britischen Besatzungsmacht. In: Peter von Rügen und Hans-Ulrich Wagner (Hrsg.): Die Geschichte des Nordwestdeutschen Rundfunks. Hamburg 2005, S. 13–84.

25 Information Control Directive No 5. National Archives London. PRO. FO. 1005/739.

26 Michael Balfour: In Retrospect: Britain's Policy of 'Re-education'. In: Nicholas Pronay und Keith Wilson (Hrsg.): The Political Re-Education of Germany and her Allies. London und Sidney 1985; Zitate, S. 146 und 147.

27 Manual for the Control of German Information Services: 16.4.1945. National Archives London. PRO. FO. 1056/195.

28 Zit. n. David Welch: Priming the Pump of German Democracy. British » Re-Education« Policy in Germany after the Second World War. In: Ian Turner (Hrsg.): Reconstruction in Post-War Germany. British Occupation Policy and the Western Zones 1945–55. Oxford u. a. 1989, S. 224.

hang mit dem Re-education-Konzept. Der Blackout war gedacht als kompromisslose Zäsur für die Neuformatierung des deutschen Mediensystems, »so that they may unconsciously become more accessible to the ideas and standards for which Britain stands.«²⁹ Damit waren neben demokratischen Werten auch die journalistischen Standards gemeint.

Die Aufgabe der Re-education im Rundfunk sollte – parallel zur direkten Re-education durch den German Service der BBC – in einer indirekten Variante der deutsche Heimatsender (Radio Hamburg bzw. NWDR) übernehmen,³⁰ dies auf der Grundlage von Umerziehung mittels Selbsthilfe, indirekter Einflussnahme und Überzeugung. Vor allem sollte dieser Sender von Deutschen betrieben werden, da dies die Voraussetzung für seine Glaubwürdigkeit bei der Bevölkerung war. Nur so war das Kriterium zu erfüllen, dass die Deutschen ihre Landsleute selbst politisch erzögen: »Germans would speak to Germans and take their full share in the re-education of their own people.«³¹ Im Juli 1945 formulierte das Political Intelligence Department einen Aufgabenkatalog für den Rundfunk: »The essential task is to provide news, talks and features of the type which serve the ends of British reconstruction and education policy, at first under close control and later through Germans working under more general supervision. Radio Hamburg will be the first training ground for a German Home Service, where the news writers, entertainment producers, speakers and talks editors of the future will be tested.«³² Im September wurde der Sender von »Radio Hamburg« umbenannt in »Nordwestdeutscher Rundfunk«. Die Briten wollten also einen einheitlichen Sender für ihre Zone aufbauen, und dieser sollte an das Identifikationsgefühl appellieren – ein deutscher Sender für deutsche Hörer.

Steuerung des Rundfunks: Ordnungs- und Personalpolitik

Nichts lag für die Briten in dieser Situation näher, als auf die Erfahrungen und das Know-How der British Broadcasting Corporation zu bauen. Die BBC war 1922 als »Company« gegründet und 1927 in ein öffentlich-rechtliches Unternehmen umgewandelt worden. Das Prinzip der Gebührenfinanzierung entzog die BBC dem Zugriff privatwirtschaftlicher Interessen, ein auf unabhängigen Gremien (»Board of Governors«) basierendes Aufsichtssystem verhinderte die Gängelung durch den Staat ebenso wie die Instrumentalisierung durch gesellschaftliche In-

teressengruppen oder Parteien. Diese Konstruktion hatte sich als tragfähig erwiesen.

In die Planungen der Londoner Behörden über den Neuaufbau des Rundfunks im besetzten Deutschland waren Fachleute der BBC eingebunden. Im Joint PWE/Mol/BBC Reoccupation Committee (ab März 1943) waren Mitglieder des Deutschen Dienstes der BBC ebenso vertreten wie in dessen German Sub-Committee (ab September 1943), das sich mit den Plänen für Medien- und Rundfunkkontrolle nach Kriegsende befasste. Einer von ihnen war Hugh Carleton Greene, der Leiter von BBC/German Service.

Die Besatzungsmacht in der britischen Zone war auf BBC-Fachwissen und -Personal angewiesen, um im NWDR eine journalistische Plattform nach angelsächsischem Muster bereitzustellen. Dazu bedurfte es zugleich einer klaren Abgrenzung durch die »Definition of functions of BBC German Service and Nordwestdeutscher Rundfunk«. Die Unterscheidung war weniger eine technische oder thematische, sondern eine der Perspektive: Der britische Sender BBC sollte eine erkennbar englische Haltung zu politischen Themen einnehmen, der deutsche NWDR eine erkennbar deutsche. Für die inhaltliche Ausrichtung beider Sender galt die Maßgabe der Re-education-Politik. Sollte sich der NWDR als demokratisches Element etablieren, so musste der Eindruck vermieden werden, es handle sich um einen Propagandasender von britischen Gnaden. Keinesfalls durfte die Erziehungswirkung durch penetrante Belehrungen diskreditiert werden: »Nordwestdeutscher Rundfunk must not be too obviously concerned with the re-education of the audience, or even with any obvious attempt to raise its cultural standards. Entertainment will not be too obviously 'edifying', and information not too obviously 'instructional'. Excessive attention by Nordwestdeutscher Rundfunk to the political and historical re-education of the Germans will destroy its credibility.«³³

29 Methods and Functions of the British Information Services for Germany: 29.5.1945. National Archives London. PRO. FO. 898/401.

30 Näheres dazu in dem Band von Peter von Rügen und Hans-Ulrich Wagner (Anm. 24).

31 Zit. n. David Welch (Anm. 28), S. 228.

32 PID-Memorandum: Information Control in the British Occupied Zone of Germany, 18.6.1945. National Archives London. PRO. FO. 898/401.

33 Major-General W.H.A. Bishop (PR/ISC) an Director-General PID: Respective functions of BBC German Service and Nordwestdeutscher Rundfunk, 15.12.1945. National Archives London. PRO. FO. 1049/204.

Die Besatzer hatten nicht vor, für immer in Deutschland die Geschäfte des publizistischen Lebens zu führen. Tatsächlich arbeiteten die zuständigen Offiziere der Broadcasting Control Unit seit Herbst 1945 an einem Fahrplan für die Übergabe des NWDR an die Deutschen: »The control of broadcasting, apart from the retention of certain powers to intervene if politically undesirable matter is broadcast or if the development of NWDR seems to be taking undesirable forms, should be entirely in German hands by October 1st, 1948.«³⁴ Dieser Zeithorizont setzte die Kontrolloffiziere unter Druck, bis zur Übergabe ein tragfähiges Rundfunksystem zu installieren. Der stufenweise Abbau von Kontrollen und Zensurinstanzen war weniger ein Ausdruck liberaler Großmütigkeit, sondern von stringentem Kalkül. Wenn der Zonensender als Instrument der Umerziehung und des demokratischen Gegengewichts fungieren sollte, konnte er dies nur aus eigener Kraft. Ab Oktober 1948 sollte die deutsche Belegschaft die Geschäfte führen – bis dahin mussten sie fähig sein, eigenverantwortlich zu handeln. Für die Offiziere von PR/ISC schien ein solcher Zeitplan machbar, da sie für den NWDR kein ganz neues Modell ausbrüten, sondern das der BBC anpassen mussten: »It is proposed during 1947 to give NWDR legal status and a charter as a public corporation along the line of the B.B.C. The Director General of NWDR will then be responsible to a board of seven or eight Governors, whose duty it would be to safeguard the political independence of NWDR and to take an active interest in the programme, financial and staff policy of NWDR.«³⁵

Das NWDR-Statut, das am 1. Januar 1948 im Zusammenhang mit der Verordnung Nr. 118 veröffentlicht wurde, sollte die Unabhängigkeit des Senders festschreiben. Mit der offiziellen Übergabe des von den Briten erarbeiteten NWDR-Statuts an die deutschen Verantwortlichen wurde das nochmals deutlich: »The main effect of this Ordinance and Charter will be, while maintaining British control of broadcasting, to give the Northwest German Radio the proposed status of independence vis a vis the State and Political Parties.«³⁶ Als am 15. November 1948 die Übergabe des Senders in die Hände der Deutschen erfolgte, war die strukturpolitische Aufgabe der britischen Kontrolloffiziere beendet. Der Versuch, dem NWDR ein Grundgesetz der Unabhängigkeit von staatlichen und politischen Einflüssen zu geben, war dem Wunsch entsprungen, in ihm ein Werkzeug zur Demokratisierung und politischen Re-education der Bevölkerung zu haben.

Die personalpolitische Dimension war der schwierigste und der am wenigsten planbare Aspekt der Re-education-Strategie im Rundfunk. Die Debatten während der Kriegsjahre waren in dem Ergebnis gemündet, dass nur die Deutschen selbst ihre Landsleute zum Besseren erziehen konnten. Die Besatzer mussten daher einen funktionierenden Kontrollapparat auf die Beine stellen, der der Aufgabe einer politischen Erziehungsmission gewachsen war; dann auf deutscher Seite einen funktionierenden Rundfunkapparat, der politisch korrekt und zugleich demokratisch mündig sein sollte: »Granted that the Germans are to teach themselves, we have first to teach the teachers – or rather the editors, journalists, broadcasters, authors and script writers.«³⁷ Beides musste parallel erfolgen, um die Orientierungslosigkeit der deutschen Bevölkerung nach dem Zusammenbruch nicht in geistige Anarchie verwildern zu lassen. Für beides musste das geeignete Personal gefunden werden: die britischen Kontrolloffiziere aus der Besatzungsarmee und die deutschen Radiomitarbeiter aus dem geschlagenen Volk.

Ein wichtiger Anhaltspunkt war wiederum das Paradigma der »indirect rule«, das der Idee der Demokratisierung entsprach: »The British policy in German is one of indirect rule, that is, rule through the indigenous authorities. The machinery of indirect rule may vary from direct instructions which are given to the indigenous authority, to general directions which allow so much latitude that they are little more than advice, which may or may not be taken; but as long as it remains rule those who exercise it must in the last decree be responsible.«³⁸ Indem die Bandbreite der indirekten Hoheitsausübung zur Auslegungssache erklärt wurde, wuchsen die Anforderungen an das Kontrollpersonal, das über das Ausmaß der Delegation entscheiden musste. Hohe Bedeutung kam der vorbeugenden Kontrolle zu. Dieser Widerspruch sollte die Besatzungszeit der Engländer prägen: »Ihre Manie, alles bis ins kleinste Detail zu

³⁴ The Future of Broadcasting in the British Zone, 6.12.1946, Bl. 1. StA HH. 621-1. NDR. 662; National Archives London. PRO. FO. 1049/791.

³⁵ Ebd.

³⁶ R. Gauntlett (PR/ISC) an Chiefs of Staff: Establishment of the North West German Radio as an Institution of Public Law, 18.11.1947. National Archives London. PRO. FO. 1049/791.

³⁷ Michael Balfour: A Plan for Re-education: Skeleton, 11.2.1946, S. 2. National Archives London. PRO. FO. 1056/25.

³⁸ W.H. Ingrams (Chairman Adm and Local Government Branch, CCG): Appendix D: The Problem of Indirect Rule, 17.8.1945, S. 2. National Archives London. PRO. FO. 1050/806.

kontrollieren, führte zwangsläufig zu einer immer direkteren Herrschaft. So hatten sie 1946 25813 Kontrollbeamte in Deutschland, während die Amerikaner mit 7600 auskamen.³⁹

Die Kontrollaufgabe des britischen Personals bestand während der Aufbauphase des Senders größtenteils in personalpolitischen Fragen, über die sie die Zusammensetzung der Belegschaft und seine politische Ausrichtung steuerten. Kein Zufall war es, dass Captain Walter Everitt als Controller des Wortprogramms eine Schlüsselfigur im NWDR war, ehe er 1946 nach England zurückkehrte. Er entstammte der Hamburger Bankiersfamilie Eberstadt, war aufgrund seiner jüdischen Herkunft mit seinen Eltern aus Deutschland nach England emigriert, hatte in Oxford studiert und war bei Kriegsbeginn ins Pionier-Korps der britischen Armee eingetreten. Sein politisch unzweifelhafter Hintergrund, seine Beherrschung der deutschen Sprache, seine Absorption des »British Way« (so änderte er 1944 seinen Namen in »Walter Everitt«) machten ihn für die Re-education-Aufgabe zum Idealkandidaten.⁴⁰

Wie im Fall Everitt fand sich bei den Besatzungsoffizieren eine ganze Reihe von deutschstämmigen Offizieren.⁴¹ Dazu gehörte Rolf E. James, der im NWDR als Assistant Controller die Abteilung »Talks and Features« beaufsichtigte. Ähnliches galt für Alexander Maass, der als Kommunist Deutschland 1932 verlassen hatte. Er bekam 1945 den Posten des »Production Chief« für den NWDR, der der Stelle des Sendeleiters entsprach. Vom 1. Januar 1947 an leitete er mehrere Jahre die neugegründete NWDR-Rundfunkschule. Maass gehörte zu der Gruppe von linken NS-Gegnern, die wegen ihrer politischen Haltung während des Dritten Reichs für die Aufgaben der politischen Umerziehung ohne weitere Prüfung herangezogen wurden. Unter den Kontrolloffizieren, die später zu den wichtigsten Verbindungsoffizieren zählten, war Michael Thomas. Der 1915 in Berlin geborene Sohn des Theatermanagers und Autors Felix Hollaender war 1939 nach England emigriert und in die Armee eingetreten, was er als privaten Beitrag im Kampf gegen die Nazis betrachtete. Als Deutscher in englischer Uniform war er schließlich mit der Besatzungsarmee zurückgekehrt. Später kamen dazu noch weitere Remigranten wie Albin Stuebs, der Ende 1947 aus dem Exil zurückkehrte und stellvertretender Leiter der Rundfunkschule wurde, sowie Eberhard Schütz, der im September 1947 erster Programmdirektor des NWDR wurde. Walter D. Schultz wurde im Frühjahr 1948 von Greene und Grimme die Lei-

tung einer neu geschaffenen Abteilung – das Außenreferat – angeboten, wenn er aus dem Londoner Exil zurückkehre. Die Gruppe solcher Remigranten, die den Aufbau des Zonensenders mitgestalteten, war von starkem Einfluss bei der Durchführung der Re-education. Entscheidendes Argument war für die Briten die Kenntnis deutscher Sprache und Mentalität.⁴²

Von entscheidender Bedeutung war die Besetzung der Führungsspitze des NWDR. Der erste Leiter von Radio Hamburg war Colonel Paul Lieven, der die Sondereinheit zur Besetzung des Funkhauses am 3. Mai 1945 angeführt hatte. Im Juli 1945 übernahm der Fachmann für Werberundfunk Keith Thompson die Leitung. Sein Nachfolger wurde Ralph Poston, im Zivilberuf Geistlicher mit Rundfunkerfahrung, der bis Sommer 1946 im Amt blieb. Ihm folgte Rex Palmer, ein altgedienter BBC-Mitarbeiter.⁴³ Keine dieser Besetzungen war mehr als eine Übergangslösung, typisch für das chronische Personalproblem im Bereich politischer Führungsaufgaben.

Im August 1946 schlug die BBC Hugh Carleton Greene für die Stelle des NWDR-Controllers vor. Greene hatte als Korrespondent britischer Zeitungen in Deutschland während des Dritten Reichs gearbeitet und war 1938 ausgewiesen worden. 1940 wurde er Leiter des BBC German Service, der in der Kriegszeit mit psychologischer Kriegsführung agierte. Damit erfüllte Greene die wichtigste Anforderung: ein Mann mit perfekten Deutschkenntnissen und tiefem Verständnis deutscher Geschichte und Mentalität. Er hatte eine eminent politische Auffassung seiner Rolle, aus Deutschland eine de-

39 Michael Thomas: Deutschland, England über alles. Rückkehr als Besatzungsoffizier. Berlin 1984, S. 120.

40 Vgl. Peter von Zahn: Stimme der ersten Stunde. Erinnerungen 1913–1951. Stuttgart 1991, S. 264 f.

41 Zu den Remigranten im NWDR vgl. Hans-Ulrich Wagner: Über alle Hindernisse hinweg: London-Remigranten in der westdeutschen Rundfunkgeschichte. In: The Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies. Bd. 5. Amsterdam 2003, S. 139–157; Gabriele Clemens: Remigranten in der Kultur- und Medienpolitik der Britischen Zone. In: Claus-Dieter Krohn und Axel Schildt (Hrsg.): Zwischen den Stühlen? Remigranten und Remigration in der deutschen Medienöffentlichkeit der Nachkriegszeit. Hamburg 2002 (= Hamburger Beiträge zur Sozial- und Zeitgeschichte, Bd. 39), S. 50–65.

42 Englischkenntnisse wurden niedriger angesiedelt, vgl. Peter von Zahn (Anm. 40), S. 248.

43 Zu den Wechseln an der Spitze des NWDR vor Hugh Carleton Greene vgl. Arnulf Kutsch: Rundfunk unter alliierter Besatzung. In: Jürgen Wilke (Hrsg.): Mediengeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Bonn 1999 (= Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung, Bd. 361), S. 10 ff. und S. 119.

mokratische Nation zu machen.⁴⁴ Greene trat am 1. Oktober 1946 sein Amt beim NWDR an: »Meine Aufgabe war, diese Tradition der Freiheit und Unabhängigkeit zu vertiefen und zu festigen, dem NWDR einen legalen Status im öffentlichen Leben zu geben und die neue Institution gegen Kräfte zu verteidigen, die die redaktionelle und politische Unabhängigkeit unterminieren wollten.«⁴⁵

Das Prinzip der indirekten Kontrolle stellte auch hohe Anforderungen an die deutschen Mitarbeiter, die auf einmal Verantwortung übernehmen sollten für die Vermittlung demokratischer Ideale, die ihnen selbst fremd waren. Es war jedoch die feste Überzeugung der Briten, dass der Qualitätsstandard des deutschen Personals für die inhaltliche Beschaffenheit des Programms maßgeblich war und nicht umgekehrt. Die britische Personalpolitik im NWDR folgte also dem Grundsatz, dass die richtigen Personen in den richtigen Positionen das richtige Programm produzieren. Deswegen übten sie in Personalfragen ihre Kontrollhoheit am stärksten aus. So informell und pragmatisch sie diese scheinbar handhabten, so blieb das Kriterium der politischen Gesinnung dabei stets das entscheidende, wohingegen handwerkliche Fragen in den Hintergrund traten. Die zurückhaltende Ausübung der Zensur belegt, dass die Briten mit dem Personal gleichzeitig die Programminhalte hinreichend unter ihrer Kontrolle glaubten. Dergestalt sollte die angestrebte Meinungsvielfalt am Ende beim deutschen Zuhörer ankommen. Deutsche erziehen Deutsche zum demokratischen Denken – so lautete schließlich die Formel der Re-education.

Als die Briten im Sommer 1945 begannen, eine deutsche Belegschaft für Radio Hamburg zusammenzusuchen, mochten Zufall und Nachkriegschao eine Rolle gespielt haben. Kein Zufall waren das Persönlichkeitsspektrum und die politische Mentalität, die diese Mannschaft in der britischen Phase des Senders repräsentierten. Auffällige Gemeinsamkeiten legen den Schluss nahe, dass die Kontrollautoritäten eine klare Vorstellung vom Profil des deutschen Personals hatten, das den Sender zum Instrument der Re-education machen sollte. Die wichtigsten Figuren der ersten Jahre wie Axel Eggebrecht, Peter von Zahn, Peter Bamm oder Ernst Schnabel waren Autodidakten des Rundfunks. Von ihren Auffassungen her, mitunter grundverschieden, ergänzten sie einander in wesentlichen Grundfragen. Sie alle wollten ein neues, demokratisches Deutschland, sie alle wollten die kritische Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit, sie setz-

ten auf Sachlichkeit und Wahrhaftigkeit, auch wenn sie sich damit unpopulär machten.⁴⁶

Die auffälligste Gemeinsamkeit dieser Gründergeneration unter britischer Besatzung war das landsmannschaftliche Moment. Eggebrecht, von Zahn, Schnabel, Bamm waren alle sächsischer Herkunft, Jürgen Schüddekopf kam aus dem benachbarten Thüringen. Zum großen Teil kannten sie sich untereinander aus Jugendzeiten, nach dem Krieg fanden sie bemerkenswert rasch bei Radio Hamburg zusammen. Es war offensichtlich, dass diese Männer das Machtvakuum im fremdbesetzten Sender nutzten, um im Windschatten des britischen Besatzungsregimes ihr eigenes Netzwerk von Gleichgesinnten zu etablieren. Die Genannten selbst bezeichneten den NWDR als »niedersächsischen Rundfunk in obersächsischer Besetzung«⁴⁷, und sie pflegten ihre Herkunft bewusst und offensiv: »Manchmal hätte man glauben können, die Sendungen kämen aus Dresden oder Leipzig.«⁴⁸ Im Kalkül der Kontrollbehörden boten zugewanderte Deutsche die Gewähr, dass aus der Vergangenheit virulente Abhängigkeiten in Hamburg ebenso wenig eine Rolle spielten wie falsche Rücksichtnahme auf die Heimatstadt. Es war ein gewollter Effekt im Rahmen der Demokratisierung des Rundfunks, dass Zuhörer, Institutionen und Politiker mit lokal unabhängigen Journalisten konfrontiert wurden, die Unbequemeres umso unbefangener bearbeiteten.

Freiheit des Rundfunks: Programmpolitik

Nach zwölf Jahren in Diensten einer manipulativen Propaganda waren bei den publizistischen Medien in Deutschland journalistische Standards nur in geringen Spurenelementen vorhanden. Die Briten gingen sofort daran, die überlieferten Strukturen durch neue zu ersetzen. Objektive Berichterstattung und

⁴⁴ Bishop war über diese Wahl erleichtert, vgl. sein Schreiben an William Haley (Director General BBC, London), 28.8.1946. National Archives London. PRO. FO. 1056/16.

⁴⁵ Hugh Carleton Greene in: *Greene's Germany – Geschichten aus einem anderen Land*. Film von Heinrich Breloer, N3-Sendung vom 25.2.1987. NDR-Fernseharchiv. 1045050.

⁴⁶ Zur Personalpolitik und den unterschiedlichen Generationshintergründen vgl. Christina von Hadenberg: *Die Journalisten und der Aufbruch zur kritischen Öffentlichkeit*. In: Ulrich Herbert (Hrsg.): *Wandlungsprozesse in Westdeutschland. Belastung, Integration, Liberalisierung 1945–1980*. Göttingen 2003, S. 278–311; Hans-Ulrich Wagner (Anm. 24), S. 29 ff.

⁴⁷ Peter Bamm: *Eines Menschen Zeit*. Zürich 1972, S. 391.

⁴⁸ Peter von Zahn (Anm. 40), S. 257.

Meinungsvielfalt, waren die Kategorien, die in den neuen deutschen Medien dominieren sollten.⁴⁹ Die Wertschätzung von Tatsachen stand an erster Stelle. Nur der korrekte Umgang mit Fakten konnte den neuen Medien Glaubwürdigkeit verschaffen: »To re-establish in German education the former standard of respect for objective facts and to extend this standard to fields in which it did not even formerly operate.«⁵⁰ Die Auswüchse der Goebbels-Propaganda hatten bei den Deutschen das Vertrauen in die journalistischen Medien erschüttert. In ihrer psychologischen Kriegsführung hatten die Briten stets darauf Wert gelegt, wahrheitsgetreu zu berichten.⁵¹ An diesem Grundsatz sollten sich Presse und Radio orientieren, um rasch den Ruch der Propaganda loszuwerden, »to create in the minds of authors, journalists, broadcasting staff, actors and producers, standards of thought and performance which are free from the taint of propaganda.«⁵²

Mit der Betonung der Tatsache als Kern journalistischen Berichtens ging eine Aufwertung der Nachricht einher – im Gegensatz zu der in der deutschen Presse üblichen Vermischung von Fakten und kommentierendem Beiwerk. Die strikte Trennung von Nachricht und Meinung hatte zum Ziel, dem Publikum die abwägende Meinungsbildung zu ermöglichen. In keinem anderen Bereich übten die Briten ihre Kontrollfunktion ähnlich kompromisslos aus. Darin bestand einer der Hauptsätze der Re-education, wie es der Chef der Medienkontrollbehörde Bishop im Sommer 1945 ausführte: »We are not trying to create a New Ministry of Propaganda, which instils prescribed ideas into the Germans, but we want, as far as possible, to give Germans the chance to express their own ideas.«⁵³

Um sich von der tendenziösen NS-Diktion zu lösen, mussten die Mitarbeiter des NWDR eine neue Sprache lernen. Die sprachliche Umcodierung wurde zu einem der wichtigsten Grundsätze des neuen Journalismus: »Unsere Zensoren [waren] empfindlich oder vielleicht sogar ein wenig überempfindlich gegen alle ‚Nationalismen‘, wobei sie ‚national‘ nicht so recht von ‚nationalistisch‘ unterschieden«, berichtete Peter Bamm: »Durch ein Rundschreiben wurde bestimmt, daß Friedrich der Große aufgehört habe, ‚der Große‘ zu sein. Er sei, wenn er schon zitiert werden müsse, als Friedrich II. von Preußen zu bezeichnen.«⁵⁴

Kaum etwas war den Briten so wichtig wie das Prinzip der freien Meinungsäußerung, besonders auf politischem Gebiet. Das Recht auf freie Meinung

wurde von den Mitarbeitern jener Zeit immer wieder hervorgehoben, nicht selten mit dem Hinweis, dass darin die Kritik an den Briten selbst inbegriffen war: »Nach und nach aber begriff die Öffentlichkeit: ‚Die am Radio‘ können ja ihre eigene Meinung sagen! Selbst wenn das Kritik an der Besatzungsmacht bedeutet!«⁵⁵ Der Pluralismus der Meinungen, ein Wesensmerkmal der demokratischen Gesellschaft, gehörte mit Faktenorientierung, sprachlicher Erneuerung und politischer Ungebundenheit zu den journalistischen Standards des neuen Rundfunksenders.

Bei den Überlegungen zur Stellung des Senders im gesellschaftlichen Gefüge hatte die Besatzungsmacht darauf hingearbeitet, dass der NWDR eine politisch unabhängige Institution würde. Zu gewährleisten war dies nur, wenn auch die Programminhalte diesem Anspruch genügten. Ralph Poston, einer der ersten Chefcontroller des NWDR, machte dies in einem Rundschreiben an die Mitarbeiter 1945 klar: »Der Nordwestdeutsche Rundfunk muss dafür bekannt sein, dass er politisch unparteiisch ist.«⁵⁶

Allerdings finden sich in den britischen Planungen zwischen 1942 und 1945 für die Medienkontrolle in Deutschland keine Überlegungen zu einer künftigen Programmpolitik. Dabei lag es auf der Hand, dass die Ziele der Re-education eine inhaltliche Neuausrichtung mit sich bringen mussten. Dennoch gab es weder in den Schreibtischen der Planungsbehörden noch im Gepäck der Besatzungsoffiziere eine Agenda für die programmliche Ausrichtung von Ra-

49 »What we are going to do is to stamp out the whole tradition«, J.M. Troutbeck: *Regeneration of Germany*, 7.1.1944. National Archives London. PRO. FO 371/39093.

50 The War Office an Allied Commanders-in-Chief: *Germany and Austria in the Post-Surrender Period. Directive No. 8, Re-education in Germany*, September 1944. National Archives London. PRO. FO 371/39181.

51 Vgl. Hugh Carleton Greene: *Entscheidung und Verantwortung. Perspektiven des Rundfunks*. Hamburg 1970, S. 20.

52 Political Intelligence Department: *Information Control in the British Occupied Zone of Germany*, 18.6.1945. National Archives London. PRO. FO 898/401.

53 Bishop: *British Control Policy for Newspapers, Books, Radio and Entertainments*. National Archives London. PRO. FO 371/46702.

54 Peter Bamm (Anm. 47), S. 388. – Vgl. weitere Erfahrungsberichte der deutschen Mitarbeiter, z. B. von Peter von Zahn. Unveröffentlichtes NDR-Interview vom November 2000. NDR-Fernseharchiv; Vgl. Axel Eggebrecht an Programmdirektor Eberhard Schütz, 13.1.1948. StA HH. 621-1. NDR. 562.

55 Axel Eggebrecht: *Meine Umwege zum Rundfunk*, S. 49. StA HH. 621-1. NDR. 1257.

56 Ralph Poston (Programme Chief): *Rundschreiben an alle Angestellten*, 29.12.1945. StA HH. 621-1. NDR. 1387.

dio Hamburg bzw. dem NWDR. Dies war zwar konsistent im Rahmen der »indirect rule«, die inhaltlich auf Selbstbestimmung unter Kontrolle abzielte. Im Sommer 1945 meldeten sich aber aus den Reihen der Medienkontrollbehörden Stimmen, die für eine aktivere Programmpolitik plädierten: »Here we feel very strongly that we are putting out news and pictures, very soon music and films but that there is no direction and the Germans are the first to ask for it. I agree that they must work out their own salvation but for Heaven's sake let's give them a push in the right direction.«⁵⁷

Inzwischen war den Verantwortlichen klar geworden, dass Freiheit der Rede und demokratische Mitwirkung zwar nicht mit Vorschriften zu erzwingen waren, dass jedoch eine zielführende Informationspolitik nicht nur Grenzen im Sinne von Zensur und Kontrolle, sondern auch thematische Schwerpunkte bestimmen sollte. Schwerpunkt des NWDR-Programms war unter der britischen Kontrolle das Informationsprogramm. Der Anteil der Wortbeiträge nahm gegenüber dem Musikprogramm die meiste Zeit ein, nämlich über mehr als 50% der Sendezeit.⁵⁸ Die für ihre Zwecke relevanten Sendungen waren die journalistischen Wortsendungen.

Für die deutschen Journalisten im NWDR war die am Wortanteil orientierte Programmpolitik der Briten willkommen, da sie ihnen ausgedehnte Programmflächen und Experimentierfelder zur Verfügung stellte: »Wort herrschte fast unumschränkt. Es war kaum zu glauben, wie viele Kommentare, Vorträge, Features, Hörspiele, Lyrik und Glossen damals in vier Wochen gesprochen wurden«, erinnerte sich Peter von Zahn noch Jahrzehnte später.⁵⁹

Im Dezember 1945 war die Profilierung des NWDR so weit vorangeschritten, dass General Bishop für die Medienkontrollbehörden eine spezifische Aufgabenbeschreibung des Senders vorlegte. Darin erscheint eine Inhaltsdefinition mit den wesentlichen Sendeformen:

»The main feature of NWDR programmes will be: –
 a) News bulletins covering fully events in the British Zone of Germany and such events outside Germany and in other Zones as can be supposed to interest the listener in the British Zone.
 b) 'Actuality' broadcasts of important events in the British Zone.
 c) Talks and discussions giving the view of German commentators on world events and on events within the British Zone.

d) Serious and light entertainment programmes.
 e) Relays of programmes originating in other Zones, or outside Germany.
 f) Daily broadcasts of school lessons (Monday to Saturday inclusive), and special features for adult education.«⁶⁰

Nachrichten, Berichte, Diskussionen und Vorträge (talks) bildeten den Hauptanteil im Programm gegenüber Unterhaltung und Musik. Funktion und Ausübung der Zensur standen ebenfalls in Abhängigkeit zum Besatzungsziel der Re-education. Die deutsche Bevölkerung sollte sich selbst einem Mentalitätswandel unterziehen, vom obrigkeitstreuen Diener der Volksgemeinschaft zum mündigen Homo politicus. Zensur hingegen schaffte Abhängigkeiten und machte die Besatzungsmacht zur neuen Obrigkeit. Freie Meinungsäußerung, Toleranz gegenüber Andersdenkenden und die Verbreitung bitterer Wahrheiten war davon nicht zu erwarten. Die Aufgabe der Kontrolle musste darin bestehen, beim deutschen Rundfunkpersonal ein Gefühl für Eigenverantwortung zu entwickeln: »It is no use telling Germans to be and feel responsible without giving them a chance of responsibility, in the field of Information Services among others.«⁶¹ Kontrolle ja – Zensur nur in Beiträgen, die den alliierten Besatzungsmächten explizit schaden. Auf keinen Fall durfte dem Sender in der Öffentlichkeit das Image vom verlängerten Arm der Militärregierung anhaften: »It is considered essential here that there should be no attempt to censor NWDR's versions of important official statements.«⁶² Als im Herbst 1945 diese Interpretation von Kontrolle formuliert wurde, hatte sich im NWDR die Zensurpraxis bereits gelockert. Von da ab erlebten die NWDR-Mitarbeiter eine interventionistische Zensur nur im

⁵⁷ Paul Chennington (G Infm Control, HQ 8 Corps District) an Duncan Wilson (G Infm Control, HQ 21 Army Group): 4.7.1945. National Archives London. PRO. FO. 1056/25.

⁵⁸ Eine quantitative Analyse des Programms von Radio Hamburg und NWDR zwischen 1945 und 1948 bietet Christof Schneider: Nationalsozialismus als Thema im Programm des Nordwestdeutschen Rundfunks (1945–1948). Potsdam 1999 (= Veröffentlichungen des Deutschen Rundfunkarchivs, Bd. 23), S. 74 ff.

⁵⁹ Peter von Zahn (Anm. 40), S. 283.

⁶⁰ Major-General W.H.A. Bishop (PR/ISC) an Director-General PID: Annex I to Appendix 'A': Programme Contents of Nordwestdeutscher Rundfunk and the B.B.C. German Service, 15.12.1945. National Archives London. PRO. FO. 1049/204.

⁶¹ Major-General W.H.A. Bishop (PR/ISC Group, Bünde): Can we Re-educate Germany?, November 1945, S. 7 f. National Archives London. PRO. FO. 1056/21.

⁶² W.H.A. Bishop (Chief PR/ISC Group) an Director-General PID (London): 16.11.1945. National Archives London. PRO. FO. 1056/26.

Ausnahmefall. Übereinstimmend sprechen die ersten Journalisten vom Klima der Toleranz, mit denen die britischen Kontrolloffiziere ihre Aufgaben wahrnahmen.⁶³ Dabei war offiziell die Vorzensur nie abgeschafft worden, doch ihr Stellenwert im operativen Sendebetrieb war eher ein nomineller.

Ein Beispiel: Der Umgang mit NS-Themen

In den britischen Planungen für den neuen Rundfunk während der Kriegszeit stand die Haltung der Deutschen zu ihrer unmittelbaren Vergangenheit, zum NS-System und zum Krieg nicht im Vordergrund. Vielmehr hatte man in dieser Phase Bürgerrechte oder Wahlprozeduren als erste Lektion des Neubeginns vorgesehen. Mit der Besetzung Nazi-Deutschlands jedoch wurde den Siegern ein Ausmaß von Terror offenbar, das den Fokus der Re-education umlenkte. Die Deutschen sollten sich jetzt ihrer Verantwortung bewusst werden, während sie an den Neuaufbau gingen. Wenige Wochen nach der Kapitulation tauchten die Themen Kriegsschuld und NS-Gräueltaten in den Anweisungen der Medienkontrollbehörden auf: »The long term themes, such as war guilt, atrocities, etc. are the subject of special papers now in preparation. But it is recommended that in current broadcasting output, treatment of those themes should be on an information basis.«⁶⁴ Die wenig selbstkritische Haltung vieler Deutscher führte zu der Überzeugung, dass das Thema deutsche Schuld als langfristiger Programminhalt angelegt werden musste: »Information Services Control utilises every opportunity of emphasizing German war guilt. [...] The policy followed by Information Services Control is directed to arousing in the German people the full realisation that the crimes of their former Government are their moral responsibility.«⁶⁵

Längst ging es den Besatzungsbehörden nicht mehr nur um Nachrichten. Die desillusionierenden Erfahrungen der ersten Monate legten es nahe, dass ein umfassender Aufklärungsfeldzug anstand. Obwohl es zu keiner organisierten Kampagne kam, schlug sich die Diskussion nachhaltig im Programm des NWDR nieder. Von 1945 bis 1948 war der Anteil der Berichterstattung über den Nationalsozialismus vergleichsweise hoch.⁶⁶ Gleiches galt für die »Nordwestdeutschen Hefte«, in denen ausgewählte Sendungen des NWDR-Programms von 1946 gedruckt wurden: »Das erste Heft ist ja insofern programmatisch, als es gleich losgeht mit einer Sache über viele Seiten hinweg: Erinnerungen an das Alltagsleben

im Dritten Reich.«⁶⁷ Das Themenspektrum reichte von Kriegserlebnissen, Entnazifizierung, NS-Jargon bis hin zur Umerziehung von NS-Eliten. Die Auseinandersetzung mit der Person Adolf Hitlers fand im NWDR ebenfalls breiten Raum.⁶⁸

Umfragen dokumentierten ein Interesse an den Themen der NS-Vergangenheit. In einer der ersten Analysen rangierten Fragen zu NS-Verbrechen, nationaler Schuld und Kriegsverbrecherprozessen an oberster Stelle bei den Hörern, auch wenn der Tenor nicht unbedingt im Sinn der Besatzungspolitik war: »By far the greater proportion of the letters passionately rejected the thesis of 'communal guilt'. This reflects the attitude of the general population with the difference that in the latter case the thesis is not understood.«⁶⁹ Die Fragen von Kriegsverbrechen, persönlicher Verstrickung und Umorientierung fanden bei den Hörern starken, oft emotionalen Widerhall. Neben der empörten Ablehnung der Kollektivschuldthese fanden sich Stimmen, die die neue Offenheit gegenüber den heiklen Themen begrüßten. Der anti-militaristische Schriftsteller und Essayist Gerhard Nebel sah darin bereits die Aufarbeitung dessen, was »die aus Konzentrationslagern, Schlachtfeldern und Bombenteppichen übriggebliebenen geistigen Menschen Deutschlands, was aber vor allem unsere geistig wache Jugend wahrhaft und in der Tiefe bewegt.«⁷⁰

63 So z.B. Hermann Rockmann in: Bausteine der Demokratie. Ein Film von Heike Mundt. 27.4.1986. NDR-Fernseharchiv. 1043418; Vgl. auch die Gespräche von Peter von Rüden mit Heinz Riek und mit Julia Dingwort-Nusseck im Jahr 2001. FGRN Hamburg.

64 ISC Branch (Pol.Division): Methods and Functions of the British Information Services for Germany, 28.5.1945. National Archives London. PRO. FO. 898/401.

65 Col. Edwards an Major-General Bishop (Chief PR/ISC Group): 25.9.1945. National Archives London. PRO. FO. 1056/25.

66 Der NWDR berichtete in diesem Zeitraum in insgesamt 623 Programmbeiträgen bzw. 9.552 Sendeminuten – durchschnittlich an jedem zweiten Tag – über NS-Themen, vgl. Christof Schneider (Anm. 59), S. 193.

67 Axel Eggebrecht in: Charles Schüddekopf (Hrsg.): Vor den Toren der Wirklichkeit. Deutschland 1946–47 im Spiegel der Nordwestdeutschen Hefte. Bonn 1980, S. 18.

68 Vgl. Christof Schneider (Anm. 59), S. 127 ff. Im Rückblick bewertete Eggebrecht die »Nordwestdeutschen Hefte« allerdings kritisch: »Ich glaube, dass wir drei oder vier Jahre lang (wir heißt: alle, die das hätten machen können) eine Chance versäumt haben, gar keine Frage. [...] Viel, viel mehr Leute hätten viel, energischer und viel deutlicher abrechnen können.«. In: Schüddekopf: Vor den Toren der Wirklichkeit, S. 19.

69 ISC Branch: Intelligence Summary No. 4, S. 4. National Archives London. PRO. FO. 1005/1739.

70 Dr. Gerhard Nebel (Dahlhausen) an den NWDR: 25.9.1946. StA HH. 621-1. NDR. 1516.

Großen Raum in der Berichterstattung des NWDR nahmen die NS-Kriegsverbrecherprozesse von Bergen-Belsen 1945 und Nürnberg 1946 ein.⁷¹ Beide Prozesse wurden mit aktuellen Tagesberichten von Korrespondenten begleitet und zu beiden Prozessen gab es Hintergrundberichte und Analysen. Während diese Behandlung der unmittelbaren Vergangenheit von der deutschen NWDR-Redaktion getragen wurde, waren ursächlich dafür die Ziele der Briten: Erkenntnis der historischen Verantwortung als Grundlage für den demokratischen Neubeginn. Wenn auch die Themen nicht vorgegeben wurden, hatten die Briten durch ihre Personalpolitik dafür gesorgt, dass die Erziehung der Deutschen durch Deutsche im Rundfunk einen Anfang nahm.

Re-education durch Rundfunk: ein gescheiteres Modell?

Nachdem die Briten im Herbst 1948 den NWDR in deutsche Hände übergeben hatten, beobachteten sie noch über Jahre kritisch und angespannt die Entwicklung des Senders. Würde er die hochgesteckten Erwartungen erfüllen, ein unabhängiger Akteur im Gefüge der jungen Demokratie zu sein? In zahlreichen mitunter ausufernden Berichten und Korrespondenzen beurteilten die Briten den NWDR am Ende als Misserfolg im Experiment der Demokratisierung und Umerziehung. Sie hielten den Versuch für gescheitert, den britischen NWDR – »an organisation in which the team spirit, healthy outlook and goodwill towards the British was of a high order«⁷² – in ein funktionierendes deutsches Pendant zu überführen. Dies glaubten sie am Niveau der Programminhalte feststellen zu müssen: »The standard of programme and especially of political commentaries has fallen considerably due to the loss of capable personnel, the bureaucratisation and the psychological aftermath of the crisis.«⁷³

Mit dem Ende ihrer Kontrollhoheit sahen sich die Briten nicht imstande, die Geschicke des NWDR in ihrem Sinne weiter zu steuern. Im April 1952 unternahm der Leiter der Deutschland-Abteilung des Foreign Office Roland Chaput de Saintonge eine Reise durch Deutschland, um sich ein Bild von der Verfassung des Landes und vom Funktionieren der deutschen Medien, u. a. des NWDR, zu machen. Sein Bericht kam zu einem frustrierenden Befund: »Modern democracy demands a sense of political responsibility on the part of the ordinary citizens, and a set of values common to a large portion of them,

so that the elected government know broadly what they may and may not do. In Germany to-day there is no public opinion about anything. [...] It is unlikely therefore that a live, responsible democracy will develop in Germany in the near future.«⁷⁴

Für den Bereich des Rundfunks hatte sich gezeigt, dass mit dem Augenblick der Übergabe an die Deutschen die britischen Kontrollbehörden den NWDR in der Gefahr sahen, durch Politisierung und Bürokratisierung seine mühsam erkämpfte demokratische Legitimation und damit seine erzieherische Funktion wieder zu verlieren. In den Folgejahren versuchten sie alles in ihrer verbliebenen Macht stehende, um die politische Unabhängigkeit des Senders zu erhalten. Als sie in dieser krisenhaften Übergangsperiode die Institutionalisierung externer Einflüsse zunehmen und die angestrebte Rundfunkfreiheit schwinden sahen, erklärten sie den NWDR als politisches Erziehungsinstrument für gescheitert. Dem entsprach die Resignation, mit dem die Briten zu Ende ihrer Besatzungszeit generell die Chancen auf eine Demokratisierung Deutschlands beurteilten. Diese Einschätzung betraf weniger den Zustand der demokratischen Apparate und Institutionen in Deutschland als vielmehr die politische Mentalität der Bevölkerung, die umzuorientieren 1945 zur Hauptaufgabe der neuen Medien erklärt worden war. Dem NWDR war es im Urteil der Briten nicht gelungen, sich selbst und seine Hörer auf eine demokratische Linie zu bringen.

Doch in der historischen Distanz von mehr als einem halben Jahrhundert legt die abschließende Frage nach der Wirkung der britischen Umerziehungs-

⁷¹ Die Hörer nahmen an diesem Vorgang ebenfalls Anteil, wenn auch kontrovers, vgl. ISC Branch (Anm. 70). War crime trials, S. 4; ISC Branch: Survey of German Public Opinion. Summary Dec. 1946. Question No. 11. National Archives London. PRO. FO. 1056/93; Schriftwechsel Peter von Zahn. StA HH. 621-1. NDR. 1516.

⁷² Crowe, Chief of the ISD: Subject: N.W.D.R., 19.5.1950. National Archives London. PRO. FO. 1056/277.

⁷³ Chief ISD (Berlin) an German Information Department (Foreign Office, London): 9.8.1949. National Archives London. PRO. FO. 1056/276.

⁷⁴ R.A. Chaput de Saintonge (Foreign Office) an High Commissioner Ivone Kirkpatrick: The Role of British Information Services in Germany. Summary and Conclusions, 16.5.1952, Bl. 2. National Archives London. PRO. FO. 953/1285. – Bereits vier Jahre zuvor hatte der Leiter der Education Branch einen viel beachteten Warnruf in die Diskussion gebracht: »I do not consider that a democratic order in Germany, in political life, social relations or education, is in any way assured.« Robert Birley (Educational Adviser, Bad Rothenfelde) an General Brian Robertson (Military Governor and Commander-in-Chief): Prospects of a democratic order in Germany with special reference to Education, 24.7.1948. National Archives London. PRO. FO. 371/70716.

litik im NWDR eine andere Interpretation nahe. Das pessimistische Fazit der Briten verkannte die Gesamtverfassung, in der sich der NWDR auch nach 1948 befand. Trotz der politischen Ränkespiele in und um den Sender, auf die sich das Urteil der britischen Beobachter verengte, hatte er sich als fester Pol in der öffentlichen Meinungsbildung etabliert. Die Organisationsform als öffentlich-rechtliche Anstalt wurde im Grundsatz nicht nur niemals angezweifelt, sondern zum Vorbild in den anderen Westzonen. Die publizistische und politische Ausrichtung der NWDR-Journalisten war nicht demokratiefeindlich. Das Bekenntnis des Senders zur neuen parlamentarisch-demokratischen Verfassung stand niemals infrage. Dazu kam, dass allein der Umfang der Hörer-Resonanz darauf schließen ließ, dass der Rundfunk als politisches Informationsmittel akzeptiert war. Gerade in Krisenphasen wie der Übergangsperiode nach 1945, der Spaltung des NWDR in NDR und WDR 1955 und der NDR-Staatsvertragskrise von 1978 bis 1980 zeigte sich das System krisenfest.

Die Idee, das System BBC auf deutsche Verhältnisse zu übertragen, war in einem Punkt tatsächlich gescheitert. Es war nicht möglich, das Organ des Hauptausschusses in Analogie zur britischen Krone als überparteiliche Instanz zu verankern. Dies war eine strukturpolitische Fehlentscheidung seitens der Briten, die die politischen Kräfte in Deutschland in diesem Punkt falsch einschätzten. Der Neubeginn in Deutschland war keine voraussetzungslose »Stunde Null«, sondern stand im Rahmen vielfältiger politischer Kontinuität. Die Ambivalenz der politischen Umerziehung Deutschlands zwischen kontrollierter Demokratisierung und Selbstbestimmung führte an dieser Stelle zu so starken Abweichungen vom britischen Idealmodell, dass der erzieherische Anspruch als gescheitert galt. Die Deutschen mochten formell die Mechanismen westlicher Demokratien übernommen haben, doch verinnerlicht hatten sie deren Mentalität offenbar nicht – ein Befund, der im Deutschland der beginnenden 50er Jahre sicher nicht ganz abwegig war. Das alte Misstrauen gegenüber dem deutschen Nationalcharakter wurde hier spürbar, ebenso wie die Angst um die Sicherheit Großbritanniens, die viel später im Zuge der deutschen Vereinigung sich wieder ihre Bahn brachen.

Doch sowohl der Verlauf des Vereinigungsprozesses als auch die Erfolgsgeschichte der bundesrepublikanischen Demokratie in den 40 Jahren zuvor lassen den Schluss zu, dass die Befürchtungen der Briten um eine Wiederkehr des verhängnisvol-

len deutschen Sonderwegs nicht gerechtfertigt waren. Im Gegensatz dazu herrscht heute selbst im Urteil kritischer Betrachter Konsens darüber, dass Deutschland zum demokratischen Staat geworden ist. Die politische Re-education hatte daran ihren Anteil, und die Entwicklung des NWDR vom Verlautbarungsorgan der britischen Militärregierung zum selbstbewussten journalistischen Rundfunksender ist dafür ein Beleg.

ARTE vor seiner Zeit?

Deutsch-französisches Geschichtsfernsehen im Zuge des Elysée-Vertrags:
»La Grande Guerre/1914–1918/
Der Erste Weltkrieg – eine WDR-ORTF-Koproduktion (1964)

»Der kleine Bildschirm ist für die großen Gemälde geschaffen«.¹ Mit diesem Kommentar leitete die französische Tageszeitung »Le Figaro« voller Begeisterung ihre Besprechung der ersten, 1964 in deutsch-französischer Koproduktion realisierten zeithistorischen TV-Dokumentation ein. Beiderseits des Rheins war nicht nur die Presse begeistert, auch alle Beteiligten und die Politiker bis hin zu Bundeskanzler Ludwig Erhard lobten das Projekt. Die achteilige Reihe »Trente ans d'histoire« [30 Jahre Geschichte] des französischen Fernsehens RTF bzw. ORTF² aus den Jahren 1964/65 ist ein frühes Beispiel gemeinsamer deutsch-französischer Fernsehgeschichte, das erstmals die Zeit von 1914 bis 1944 ausschließlich mit Archivmaterial aufarbeitete. Es ist heute in Vergessenheit geraten. Nicht in Vergessenheit geraten ist jedoch die kulturpolitische Absicht – mittlerweile institutionalisiert in ARTE –, ebenso wenig wie ein großer Teil des Bilderfundus und die zu seiner Vermittlung verwendeten Darstellungsstrategien.³ Die Beiträge über den Ersten Weltkrieg innerhalb des Gesamtprojekts entstanden in deutsch-französischer Koproduktion unter Beteiligung von Historikern aus beiden Ländern und wurden in der Bundesrepublik und in Frankreich am selben Tag ausgestrahlt. In Frankreich handelte es sich dabei um die bis dato aufwändigste zeitgeschichtliche Dokumentarreihe des jungen Mediums überhaupt,⁴ in Deutschland war es das größte Projekt dieser Art zum Ersten Weltkrieg.

Diese Koproduktion ist in mehrfacher Hinsicht interessant – politisch, histor(iograf)isch und medial. Wie eng die drei Felder miteinander verwoben sind, wird im Konzept der Geschichtspolitik deutlich: Demnach konstituieren sich Politik und Geschichte wechselseitig in einem Prozess, in dem das Ringen um die Hegemonie von Deutungsmustern und Diskursen von der massenmedialen Vermittlung abhängt.⁵ Gegenstand der deutsch-französischen Gemeinschaftsproduktion war mit dem Ersten Weltkrieg ein zeitgeschichtliches Ereignis, das nicht nur von den ehemaligen Kriegsgegnern unterschiedlich interpretiert wurde, sondern auch

auf nationaler Ebene heftige Diskussionen hervorrief, wie z. B. die Fischer-Kontroverse (1961–65) in Deutschland zur Problematik der Kriegsschuld. Folgende Fragen stellen sich daher: Wie wurden unter den Vorzeichen der Versöhnung gemeinsame tagespolitische Interessen mit divergierenden institutions- und nationalspezifischen Vorstellungen in Einklang gebracht? Wie erfolgte die televisuelle Vermittlung dieser Thematik erstmals unter Mitarbeit von – sonst dem relativ jungen Medium Fernsehen distanziert gegenüberstehenden – Historikern? Welche Selbst- und Fremdbilder auf nationaler und institutioneller Ebene werden im Produktionsprozess und im Produkt sichtbar? Und nicht zuletzt die Frage nach der Wirkung, allerdings weniger einer di-

1 Dreissig Jahre Geschichte – ein Unternehmen ohne Beispiel. In: *Le Figaro*, 4.9.1964; zit. nach der deutschen Übersetzung in: WDR-Information: Französische Pressestimmen, 9.9.1964, S. 2f. Historisches Archiv des WDR, unverzeichneter Bestand Fernsehdirektion, Akte »Korrespondenz des Fernsehdirektors Hans Joachim Lange mit der Hauptabteilung Zeitgeschehen Fernsehen« [im Folgenden zitiert als: WDR HA. Lange].

2 Am 27. Juni 1964 erhielt die staatliche französische Rundfunkanstalt Radiodiffusion-télévision française (RTF) einen neuen Status und wurde umbenannt in Office de radiodiffusion-télévision française (ORTF). – Vgl. Agnès Chauveau: *Une institution sans cesse réformée*. In: Jérôme Bourdon u. a. (Hrsg.): *La Grande aventure du petit écran. La télévision française, 1935–1975*. Nanterre 1997, S. 42–46; Christian Brochand: *Naissance de l'ORTF*. In: Ebd., S. 72–73.

3 Herzlichen Dank für die Unterstützung der Recherche an Andrea Schmidt und Petra Witting-Nöthen (WDR Köln), Muriel Favre (DRA Wiesbaden) und Christine Barbier-Bouvet (Inatèque Paris). – Für die wissenschaftliche Nutzung der französischen Radio- und TV-Bestände wurde in Paris die Inatèque eingerichtet. Der Katalog kann online (<http://inatheque.ina.fr/>) konsultiert werden. Bei Nachfragen hilft Christine Barbier-Bouvet (consultation-inatheque@fr) weiter. Informationen zu französischen AV-Archiven in der *Revue CinémaAction: Les archives du cinéma et de la télévision*, Nr. 97, 2000.

4 Laut Isabelle Veyrat-Masson gab es im französischen Fernsehen nie wieder einen ähnlichen »Reichtum an Dokumenten« wie in »Trente ans d'histoire«. Vgl. Isabelle Veyrat-Masson: *Quand la télévision explore le temps. L'histoire au petit écran 1953–2000*. Paris 2000, S. 118.

5 Edgar Wolfrum: *Geschichtspolitik in der Bundesrepublik Deutschland. Der Weg zur bundesrepublikanischen Erinnerung 1948–1990*. Darmstadt 1999, S. 28f.

rekten, sondern vielmehr im Sinne eines Einflusses auf die Erinnerungskultur, die durch die Praxis medialer Geschichtsvermittlung via dokumentarischer Formate und authentischer Bilder mitgeprägt ist. Hatten die Filme Teil an der Schaffung von Schlüsselbildern und/oder der Initiierung spezifischer Repräsentationsstrategien und Bilddiskurse? Gleichsam als Paradebeispiel einer »histoire croisée«⁶ erhellen erst die transnationalen, historischen und medialen Verflechtungszusammenhänge die Dimensionen dieser ersten aufwändigen deutsch-französischen TV-Koproduktion.

Deutsch-französische TV-Kontakte

1964 berichtete der deutsche Botschafter in Paris an das Auswärtige Amt, dass die Verantwortlichen des französischen Fernsehens »im allgemeinen nicht im Ruf stehen, Deutschland besonders wohl gesonnen zu sein«.⁷ Wie kamen zwei so unterschiedlich verfasste, quasi gegensätzlichen Logiken gehorchende Medienanstalten wie die öffentlich-rechtliche ARD und die staatlich-zentralistische RTF/ORTF auf dem verminten Terrain der Zeitgeschichte zusammen? Initiativen für eine Zusammenarbeit hatte es bereits früh gegeben: So sah das deutsch-französische Kulturabkommen vom 23. Oktober 1954 unter anderem vor, den »Austausch von Rundfunk- und Fernsehsendungen, die der Verbreitung von Kulturgut gewidmet sind«, zu fördern.⁸ 1955 kam es zum Abschluss eines Fernsehvertrags zwischen ARD und RTF, in dem sich beide Anstalten zum gegenseitigen Austausch von Nachrichtenfilmen sowie von Personal, zu einer intensiveren Berichterstattung über das Partnerland und zur Förderung von Koproduktionen verpflichteten.⁹ Dieser Vorsatz ist aber, wie ein ARD-Kommissionsbericht lapidar konstatierte, »niemals realisiert worden«.¹⁰ Entscheidende Impulse für die Annäherung der Rundfunkanstalten gaben Anfang der 60er Jahre die Regierungen: Ein deutsches Memorandum vom 8. November 1962 schlug gemeinsame Radio- und Fernsehsendungen vor, um den Informationsstand von Deutschen und Franzosen übereinander zu verbessern.¹¹ Der 1963 ratifizierte Elysée-Vertrag formulierte dann eher allgemein, dass die »auf dem Gebiet des Informationswesens bereits bestehende Zusammenarbeit [...] fortgeführt und ausgebaut« werden sollte.¹² Kurz darauf initiierte die Bundesregierung die Einrichtung einer deutsch-französischen Rundfunkkommission. Die Federführung fiel dem WDR zu, der zu diesem Zeitpunkt geschäftsführende ARD-Anstalt war.

Die deutsch-französische Rundfunkkommission

Im März 1963 informierte Staatssekretär Karl-Günter von Hase den WDR-Intendanten Klaus von Bismarck, »daß beabsichtigt sei, eine allgemeine, übergeordnete Rundfunk- und Fernsehkommission zu bilden, der zwei Vertreter der ARD (möglichst ein Experte für Hörfunk, ein Experte für Fernsehen), ein Vertreter des Zweiten Deutschen Fernsehens, ein Repräsentant der RTF (der nach Auffassung der Bundesregierung und der ARD in diesem Fall identisch ist mit dem Repräsentanten des französischen Staatsinteresses) und ein Repräsentant der Bundesregierung angehören sollen. [...] Außerdem soll je eine gesonderte Hörfunk- und Fernsehkommission gebildet werden.«¹³

Aufgabe der Kommission war es, die technisch-administrative Kooperation, die inhaltliche Zusammenarbeit und den Austausch im Programmbereich auszubauen, wobei auch Koproduktionen anvisiert wurden. Die bisherigen Versuche von Gemeinschaftsproduktion waren »nicht recht vielversprechend«, so der HR-Intendant Werner Hess, und seine Feststellung, dass der Hessische Rundfunk diesbezüglich »von vorne beginnen müsse«, galt

6 Vgl. Michael Werner und Bénédicte Zimmerman: Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der *histoire croisée* und die Herausforderung des Transnationalen. In: *Geschichte und Gesellschaft* 28(2002), S. 607–636.

7 Zit. nach Ulrich Pfeil: Nicht alle Deutschen haben ein Herz aus Stein. Das Bild des deutschen Widerstands in Frankreich nach 1945. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, B 27/2004, S. 23–30; Zitat, S. 27.

8 Abdruck in: Horst Möller und Klaus Hildebrandt (Hrsg.): *Die Bundesrepublik Deutschland und Frankreich. Dokumente 1949–1963*. Bd. 1. München 1997, S. 184–188; Zitat, S. 186.

9 Vgl. Ansbert Baumann: Zwischen Propaganda und Information. Die Entwicklung der deutsch-französischen Zusammenarbeit in Hörfunk und Fernsehen. In: *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande*, Bd. 37, Nr. 1, 2005, S. 7–27; speziell S. 22.

10 Dr. Weisenfeld: Niederschrift Tagung wegen der deutsch-französischen Zusammenarbeit am 26./27.4.1963, S. 4. DRA Wiesbaden. A 22 Hessischer Rundfunk: ARD-Akten der Intendanz 1963 [im Folgenden zitiert als: DRA Wi. Intendanz].

11 Vgl. Ansbert Baumann: *Begegnung der Völker? Der Elysée-Vertrag und die Bundesrepublik Deutschland. Deutsch-französische Kulturpolitik von 1963 bis 1969*. Frankfurt am Main u. a. 2003, S. 53.

12 Vertrag zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der Französischen Republik über die deutsch-französische Zusammenarbeit vom 22.1.1963 und Gemeinsame Erklärung. In: www.auswaertigesamt.de/www/de/infoservice/download/pdf/dokumente/6-1n.pdf (Stand: 3.9.2006).

13 Brief von Bismarck an die ARD-Intendanten, 28.3.1963. DRA Wi. Intendanz 1963.

auch für die anderen Sendeanstalten der ARD.¹⁴ Die Kenntnisse voneinander waren, wenn überhaupt, gering: WDR-Intendant Klaus von Bismarck stellte bei einem Treffen mit »den leitenden Herren der RTF« im April 1963 fest, dass diese »wenig oder gar nicht über die Struktur des Rundfunks und Fernsehens in der Bundesrepublik orientiert« waren.¹⁵

Das erste Zusammenkommen der deutsch-französischen Rundfunkkommission fand am 26./27. April 1963 in Köln statt. Vertreter der Bundesregierung waren mit Beobachterstatus anwesend. Beim zweiten Treffen am 20./21. Juni 1963 in Paris war Staatssekretär von Hase noch als »stummer Beobachter der Bundesregierung« dabei.¹⁶ Nachdem jedoch der Intendant des SR auf der Eigenständigkeit der Sendeanstalten beharrt hatte, sprachen sich die Intendanten einstimmig gegen eine weitere Beteiligung der Bundesregierung aus, die fortan nur noch von den Ergebnissen unterrichtet wurde.¹⁷ Ab dem zweiten Treffen tagten die beiden untergeordneten Kommissionen für Fernsehen und Hörfunk (hier war das ZDF nicht vertreten) getrennt. Im Gegensatz zur zwei Mal jährlich zusammen kommenden Hörfunkkommission, die sich heute noch trifft, tagte die Fernsehkommission seltener und verzeichnete auch weniger konkrete Ergebnisse als die Kollegen vom Radio. Die Einführung der unterschiedlichen Farbfernsehnormen PAL und SECAM in der Bundesrepublik und in Frankreich Mitte der 60er Jahre schränkte den deutsch-französischen Informationsaustausch ein. Nach 1974 trat die Fernsehkommission nicht mehr zusammen.¹⁸

Der Weg zum Gemeinschaftsprojekt

Die Reihe »Trente ans d'histoire« bzw. die koproduzierten Folgen über den Ersten Weltkrieg fanden nur mit einem Satz als erfolgreich abgeschlossenes Projekt Eingang in die ARD-Akten der Fernsehkommission.¹⁹ Das lag daran, dass die Idee von Ernst Weisenfeld zu einer Gemeinschaftssendung über den Ersten Weltkrieg bereits aus dem Jahr 1962 stammte. In einer WDR-Pressekonferenz am 1. September 1964 erklärte Chefredakteur Franz Wördemann, dass die Planung dem Abschluss des deutsch-französischen Freundschaftsvertrags weit vorausgegangen sei, wobei der Elysée-Vertrag »dann zur schnelleren Realisierung« beigetragen habe.²⁰ Am Tag der Vertragsunterzeichnung hatte der Pariser ARD-Vertreter Ernst Weisenfeld dem französischen Informationsminister Alain Peyrefitte das Vorhaben vorgestellt und war von diesem zur Durchführung ermuntert worden.²¹ Für diesen Rück-



Dr. Ernst Weisenfeld.
Quelle: WDR. Bildarchiv

halt von höchster Stelle dürfte auch die Person Weisenfelds eine nicht unbedeutende Rolle gespielt haben,²² waren er und seine journalistische Arbeit der französischen Regierung doch bereits positiv aufgefallen. Anlässlich des Deutschlandbesuchs von de Gaulle 1962 hatte der WDR-Redakteur einen Beitrag über den Lebensweg des französischen Präsidenten hergestellt. Dieser wurde de Gaulle gezeigt, der »die Objektivität des deutschen Fernsehberichts ausdrücklich« hervorhob.²³

De Gaulle-TV aus westdeutscher Perspektive

Das Plazet von Peyrefitte war für den binationalen Charakter des Projekts unerlässlich. Im Gegensatz zur föderalen Struktur in Deutschland unterstand der Rundfunk in Frankreich dem Informationsminis-

14 Brief Hess an von Bismarck, 8.5.1963. Ebd. – Einzige Ausnahme war Baden-Baden, wo 1962 mit der RTF die Unterhaltungsreihe »Paris – ein Kind und Jacqueline« sowie die Sendung »Zwei in einer Hafencity« produziert worden waren und seit Oktober 1962 Besprechungen zum Austausch von Dokumentationen und zur Realisierung von Kurz-Fernsehspielen liefen. Vgl. F.B. Zons: Frankreich im Programm der westdeutschen Rundfunkanstalten, S. 1–13. Ebd.

15 Vertrauliches Schreiben an die ARD-Intendanten, 23.4.1963. Ebd.

16 Brief von Bismarck an die ARD-Intendanten, 5.6.1963. Ebd.

17 Sybille Burmeister: Ein Projekt im Anschluß an den Elysée-Vertrag. Die deutsch-französische Hörfunkkommission (1963–1969). In: RuG 25(1999), H. 1, S. 37–45; speziell S. 38f.

18 Baumann: Zwischen Propaganda und Information (Anm. 9), S. 25f.; Ders.: Begegnung der Völker? (Anm. 11), S. 60.

19 Compte rendu de la rencontre ARD-ZDF-ORTF, Paris 27.11.1964, S. 3; Protokoll über die Zusammenkunft [...] am 28.5.1965 in Mainz, S. 8. DRA Wi. Intendanz 1965.

20 Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 2.9.1964; zitiert nach: WDR-Pressestelle: Kritiken zur Fernsehsendung, 5.10.1964 [im Folgenden zitiert als Kritiken 1]. WDR HA. Lange. – Vgl. WDR-Information, 4.9.1964, S. 1–3.

21 Coproduction franco-allemande. In: Le Monde, 6.10.1964.

22 Ernst Weisenfeld (geb. 1933) hatte 1951 als Korrespondent des NWDR in Paris angefangen. 1962 wurde er Chefkorrespondent des Deutschen Fernsehens in Bonn und ab 1964 war er als Frankreichkorrespondent in Paris tätig, wo er 1970 die Studioleitung übernahm, bis er 1978 in den Ruhestand ging. – Vgl. Ernst Weisenfeld: 1963: Die erste Koproduktion. In: WDR print, Nr. 339, 2004. S. 6f. Weisenfeld hat zahlreiche Publikationen über Frankreich vorgelegt, die einflussreichste ist die in dritter Auflage erschienene »Geschichte Frankreichs seit 1945: von de Gaulle bis zur Gegenwart« (München 1997, zuerst 1966).

23 Fernseh-Informationen, 1. September-Ausgabe 1964; zit. nach: Kritiken 1, S. 14f. WDR HA. Lange.

ter und war damit direkt der Kontrolle durch die Regierung unterworfen. Nicht zu Unrecht war das französische Fernsehen als »télévision du Général« und »Instrument der Regierung« verschrien.²⁴ De Gaulle werden die Worte zugeschrieben: »la Télévision, c'est l'état«²⁵ und er nutzte seinen Einfluss ebenso ausgiebig zur publikumswirksamen Selbstdarstellung wie für zensorische Eingriffe.²⁶ Vor diesem Hintergrund waren die ARD-Vertreter der Fernsehkommission sehr selbstbewusst und blickten stolz, wenn nicht sogar ein wenig mitleidig auf ihre französischen Kollegen, die dem Primat der Politik unterworfen waren: Ein internes ARD-Gutachten sprach von einem »reine[n] Staatsrundfunk« und attestierte dem RTF-Generaldirektor Robert Bordaz, »weder politisch noch publizistisch interessiert« zu sein, so dass es »weder politische Reibereien noch etwa eine Verteidigung der Autonomie des Hauses« gebe. Auch sei aufgrund politischer Platzierungen von Mitarbeitern »der grösste Teil der Beschäftigten unfähig«. Der Vorteil für die Zusammenarbeit sei aber, dass alles, »was die Regierung auf diesem Gebiet aus dem deutsch-französischen Vertrag herleiten will, von treuen Gaullisten ausgeführt werden wird.«²⁷

Die anstaltsinterne Wahrnehmung spiegelt sich auch in der deutschen Presseberichterstattung rund um die Koproduktion zum Ersten Weltkrieg wieder. Beispielsweise, indem ein Artikel über die Genese der Sendung erwähnt, dass diese vom französischen Informationsminister genehmigt worden war: »Auf die Frage, wer dem WDR den Film genehmigt habe, erhielt die NRZ [Neue Ruhr-Zeitung] die Antwort: Niemand. Das ist der kleine Unterschied zwischen staatlichem Fernsehen und – noch – relativ unabhängiger Anstalt.«²⁸ So nutzten die ARD-Verantwortlichen das Projekt auch zur Selbstdarstellung und Propagierung der Unabhängigkeit. Explizit geschah dies in der Ankündigung der ersten Folge durch den WDR-Intendanten Klaus von Bismarck, der sich mit folgenden Worten live an die Zuschauer wandte:

»In Frankreich würdigt heute abend ein Mitglied der Regierung dieses Ereignis, diese gemeinsame Darstellung von Jahren, in denen wir erbitterte Gegner waren. Es entspricht mehr unserer von der Regierung unabhängigen Rundfunk- und Fernsehverfassung, wenn wir diese Würdigung selbst vornehmen. Als Vorsitzender der Arbeitsgemeinschaft der Rundfunkanstalten, als Intendant des WDR und nicht zuletzt als Angehöriger einer mitbetroffenen Generation bin ich froh, Sie auf das Bedeutsame dieser ersten derartigen Gemeinschaftsproduktion hinweisen zu dürfen.«²⁹

In dieser ebenso selbstbewussten wie selbstlegitimatorischen Pose schwingt zum einen die Erfahrung in der Auseinandersetzung um das »Adenauer-Fernsehen« und zum anderen die Aufwertung des föderalen Prinzips gegenüber dem neuen, zentralistisch organisierten Konkurrenten ZDF mit.

Die Koproduktion als Teil der französischen Reihe »Trente ans d'histoire«

Das ambitionierte und diplomatisch sensible Projekt einer gemeinsamen Sendung der ehemaligen Kriegsgegner über den Ersten Weltkrieg fügte sich auf französischer Seite in einen größeren erinnerungspolitischen Rahmen. 1964 war zugleich der 50. Jahrestag des Beginns des Ersten Weltkriegs und der 20. Jahrestag der Befreiung im Zweiten Weltkrieg. Anlässlich dieser Jubiläen wurde auf Initiative von Jean Sainteny – als ‚Ministre des Anciens Combattants‘ zuständig für ehemalige Soldaten, Widerstandskämpfer und Kriegsoffer – ein Nationalkomitee gegründet: Dieses ‚Comité national des deux anniversaires‘ sollte die über das Jahr verteilten Aktivitäten wie Gedenkveranstaltungen, Ausstellungen und andere Feierlichkeiten organisieren und koordinieren.³⁰ Beteiligt waren namhafte Persönlichkeiten, darunter als Vorsitzender Henri Michel, ehemaliger Kämpfer der Résistance und in der Nachkriegszeit deren Historiograph sowie einflussreicher französischer Zeithistoriker.³¹ Der Auftrag für eine großangelegte Fernsehreihe, die die Zeitspanne zwischen den beiden Schlüsseldaten 1914 und 1944 behandeln sollte, ging auf die Anregung des Komitees zurück.

24 Baumann: *Begegnung der Völker?* (Anm. 11), S. 54.

25 Schreiben der Intendanz: Vertrauliche Information über die RTF, 23.4.1963, S. 1–6. WDR HA. Lange.

26 Vgl. Jérôme Bourdon: *Comment la télévision est entrée en politique*. In: Ders. u.a.: *La Grande aventure du petit écran* (Anm. 2), S. 86–91.

27 Portrait-Skizze RTF von Fried Wesemann, 6.5.1963. DRA Wi. Intendanz 1963.

28 Kurt Gehrman. In: *Neue Ruhr-Zeitung*, 3.9.1964, zit. nach: *Kritiken 1*, S. 5. WDR HA. Lange.

29 [Klaus von Bismarck]: Manuskript zum Vorpruch zur Sendung »1914–1918« am 2.9.1964. WDR HA. Nr. 5230.

30 RTF: *Bulletin de presse*, 30.8.–5.9.1964, Nr. 36, S. 9–10.

31 Henri Michel (1907–1986), Sozialist und überzeugter Gaullist, verdankte seine zentrale Position vor allem seiner Funktion als Präsident des ‚Comité d'histoire de la seconde guerre mondiale‘. Erfahrungen mit dem Film hatte er 1955/56 als historischer Berater für »Nuit et brillard« [deutscher Verleihtitel: *Nacht und Nebel*] (1956) gesammelt, den Alain Resnais im Auftrag des von Michel geleiteten Komitees realisierte. Die Folgen zum Zweiten Weltkrieg von »Trente ans d'histoire« standen unter der Leitung von Michel, der auch für den Entwurf verantwortlich war.

Die daraufhin realisierte und 1964/65 ausgestrahlte Reihe »Trente ans d'histoire« umfasste drei Blöcke: drei Sendungen zum Ersten Weltkrieg 1914–1918, eine zur Zwischenkriegszeit 1919–1939 und drei zum Zweiten Weltkrieg 1939–1944, der im nachhinein noch eine vierte über das letzte Kriegsjahr hinzugefügt wurde.³² Verschiedene Teams gestalteten die Filme jeder Einheit stilistisch entsprechend unterschiedlich, wobei alle Sendungen ausschließlich auf Archivmaterial aufbauten. Um ein »großes historisches Fresko« zu schaffen,³³ wurde zunächst bei renommierten Historikern ein Entwurf bestellt, der unter Berücksichtigung der Politik-, Diplomatie-, Militär-, Wirtschafts- und Ideengeschichte den Rahmen abstecken sollte. Für 1914–1918 waren dies Pierre Renouvin, Professor an der Sorbonne, und Georg Eckert, Professor an der Universität Braunschweig; für 1919–1939 Maurice Baumont, Professor an der Sorbonne, sowie für 1939–1945 Henri Michel. Die konkrete Filmproduktion begleiteten zwei jüngere Geschichtswissenschaftler als historische Berater, nämlich für 1914–1918 Marc Ferro und für 1919–1945 Georges Merlier, so dass der Akzent ganz bewusst auf historische Sorgfalt dank – männlicher – akademischer Autorität gelegt wurde. Daneben waren aber mit Solange Peter für den Ersten und Suzanne Baron für den Zweiten Weltkrieg Regisseurinnen mit der Realisierung der wichtigsten Filme betraut.³⁴ Für alle Beiträge wurde Original-Filmmusik komponiert, für 1914–1918 durch Jean Wiener, für 1919–1939 durch Jacques Loussier, sowie für 1939–1945 durch Antoine Duhamel.

Im Auftrag der französischen Regierung

Indem Minister Sainteny akzeptierte, die WDR-ORTF-Koproduktion über den Ersten Weltkrieg in die Reihe aufzunehmen, verschaffte er dem Projekt eine breite Aufmerksamkeit in der Presse und nicht zuletzt bedeutende finanzielle Mittel. So trug der »französische Veteranen-Minister« laut Intendant von Bismarck einen erheblichen Teil der Kosten, »etwa 400- bis 650.000 DM«, weil die Dokumentation in Frankreich bei öffentlichen Veranstaltungen und in Schulen langfristig eingesetzt werden sollte.³⁵ Gleichzeitig wurde »Trente ans d'histoire« damit aber auch in Frankreich explizit zu einer Auftragsarbeit für die Regierung. Nach einstimmiger Aussage von Ernst Weisenfeld und Marc Ferro hatte sich die politische Führung nicht in die inhaltliche Gestaltung der deutsch-französischen Koproduktion über den Ersten Weltkrieg eingemischt.³⁶ Der Rahmen und das Konzept der Reihe aber stellten die Sendung unter die Vorzeichen gaullistischen

Geschichtsverständnisses, wie es das im Namen der Reihe anklingende Konzept verdeutlicht und eine Pressemitteilung des Senders explizit machte. »Trente ans d'histoire« behandle demnach die Zeit 1914 bis 1944, weil es sich um einen einzigen großen Konflikt gehandelt habe, der 1914 ausgebrochen und nach einer Pause 1939 weitergegangen sei: »C'est en fait une nouvelle ‚guerre de trente ans‘ – ein neuer Dreißigjähriger Krieg.³⁷ Auch eine überzeitlich-religiöse Dimension klingt in dem Verweis auf den Dreißigjährigen Krieg an. Damit wurden die innenpolitischen Widersprüche, vor allem die Spezifik der Vichy-Diktatur und der Kollaboration, als Fußnoten im Rahmen eines überzeitlichen, globalen Konfliktes der Moderne entsorgt. So ist das Konzept von »Trente ans d'histoire« symptomatisch für den gaullistischen Résistance-Mythos in der von Henry Rousso für die Zeit von 1954 bis 1971 konstatierten Periode der Verdrängung von Vichy. Symptomatischerweise fiel die Produktion der Fernsehreihe in das Jahr des Höhepunkts dieser Phase des »Vichy-Syndroms«, den die feierliche Überführung der sterblichen Überreste von Jean Moulin ins Pantheon im Dezember 1964 darstellte.³⁸

Die Koproduktion

»La Grande Guerre/1914–1918/ Der Erste Weltkrieg«

Diese Aspekte gaullistischer Geschichtspolitik blieben dem deutschen Fernsehpublikum verborgen, da es nur die koproduzierten Folgen zum Ersten Weltkrieg zu sehen bekam. Der Filmtitel war zweisprachig gehalten: »La Grande Guerre/1914–1918

32 Erster Weltkrieg: In Frankreich drei Sendetermine am 2.9.1964, 16.9.1964, 28.9.1964; in Deutschland nur die ersten beiden (Gründe dafür im Folgenden). Zwischenkriegszeit: Der vorgesehene Termin vom 26.9.1964 wurde auf das historische Datum am 9.11.1964 verschoben. Zweiter Weltkrieg: 30.11.1964, 14.12.1964, 18.1.1965, 17.6.1965.

33 RTF: Bulletin de presse, 30.8.–5.9.1964, Nr. 36, S. 10.

34 Solange Peter hatte Frédéric Rossifs Tierfilme in der Reihe »La vie des animaux« produziert. Suzanne Baron war u. a. für den Schnitt der Filme von Jacques Tati verantwortlich. Für »Trente ans d'histoire« empfahl sie sich als Cutterin der in Frankreich viel beachteten Filme »Le temps du ghetto« (1961) und »Mourir à Madrid« (1963) von Rossif, dessen kompilatorische Methode Schule machte.

35 Brief von Bismarck an von Hase, 14.10.1964. WDR HA. Lange. – Vgl. Coproduction franco-allemande. In: Le Monde, 6.10.1964.

36 Alle Informationen zur Produktionsgeschichte stammen, soweit nicht anders vermerkt, aus einem Interview des Verfassers mit Marc Ferro am 30. September 2005 sowie einem Telefoninterview des Verfassers mit Ernst Weisenfeld am 9. Juni 2006.

37 RTF: Bulletin de presse, Nr. 36, 30.8.–5.9.1964, S. 9f.

38 Vgl. Henry Rousso: Le syndrome de Vichy de 1944 à nos jours [1987]. Paris 1990, S. 77ff. Éric Conan und H. Rousso: Vichy, un passé qui ne passe pas. Paris 1996, S. 31ff.

/ Der Erste Weltkrieg« (im Folgenden »1914–1918«). Hergestellt wurden die Sendungen in Paris, nicht zuletzt aus produktionstechnischen Gründen. So stammten nur knapp zehn Prozent des Bildmaterials aus deutschen Archiven, »hunderttausend Filmmetern aus alliierten Quellen, die als Rohmaterial zur Verfügung standen, waren nur 10.000 Meter deutscherseits gegenüberzustellen«.³⁹ Das Missverhältnis lag unter anderem darin begründet, dass ein Grossteil des Archivbestands nach dem Zweiten Weltkrieg der DDR zugefallen war. Insgesamt sollen 200.000 Meter Film gesichtet worden sein, von denen 50.000 ausgewählt wurden, um daraus schließlich 4.000 Meter zu verwenden.⁴⁰

Die Beratung oblag mit den Historikern Pierre Renouvin und Georg Eckert zwei Spezialisten der deutsch-französischen Beziehungsgeschichte, »die sich schon früher um die Ausmerzungen von Geschichtslügen aus den beiderseitigen Schulbüchern verdient gemacht« hatten, wie der ARD-Pressedienst betonte.⁴¹



Marc Ferro. Mit frdl. Genehmigung von Marc Ferro

Um die deutsche Redaktion kümmerten sich in Köln Heinz-Werner Hübner und Irene Rietschel sowie in Paris Ernst Weisenfeld, der als Initiator das Projekt vor Ort betreute. Die Autoren des Films waren Solange Peter und Marc Ferro, dessen Doktorarbeit von Renouvin betreut wurde.⁴²

Zunächst sollte Ferro nur als historischer Berater

des als Autor vorgesehenen Frédéric Rossif mitwirken, als dieser jedoch absagte, wurde Ferro neben Solange Peter Koautor. Nach eigener Aussage verstand er nichts vom »film de montage« und Solange Peter kannte sich weder mit Kompilationsfilm noch mit Geschichte aus. Als ausführende Produzentin organisierte sie die Arbeit und war mehr »chef d'équipe« als Regisseurin im eigentlichen Sinne, in dieser Funktion aber »formidabel« (Marc Ferro). Dementsprechend spielte die Schnittmeisterin Denise Baby nicht nur für die Montage, sondern auch für die Auswahl, Bewertung und Verwendung des Materials eine zentrale Rolle.⁴³ Ernst Weisenfeld erinnert sich, dass sie die »eigentlichen Fäden« in der Hand hatte und laut Ferro ist ihr die ästhetische Qualität des Films zu verdanken. Nicht unbedeutend dafür ist die Tatsache, dass Baby vom Film kam und kinematografisch dachte. Auch

wurde die TV-Produktion in den Studios von ‚Pathé Cinéma‘ realisiert. Nach dem Zweiten Weltkrieg hatte sich dieser Filmkonzern auf die Unterhaltung von Kinohäusern konzentriert, betrieb daneben aber noch Studios, die vermietet und für eigene sowie Koproduktionen genutzt wurden. Den Kommentartext hatte Ferro verfasst, der dann von Paul Guimard und Jacques Legris ‚fernsehtauglich‘ gemacht wurde. Die deutsche Übersetzung besorgte Ernst Weisenfeld.

Betonung des binationalen Charakters

Die Abstimmung zwischen den französischen und den deutschen Historikern bereitete keine größeren Probleme. Wenn es Konflikte gab, beruhten diese weniger auf einer deutsch-französischen Differenz als vielmehr auf einer zwischen »links und rechts«, wie Marc Ferro sich erinnert: So wollte beispielsweise die französische Seite Streiks und Revolutionen wesentlich ausführlicher behandelt sehen als die deutsche. Marc Ferro betont, dass er die Mitarbeit der deutschen Historiker nicht als Kontrolle empfand, sondern vielmehr als Element, das die ausführende französische Seite zur Genauigkeit zwang und »nationalchauvinistische Tendenzen« verhinderte – was zur außergewöhnlichen Qualität der Sendung entscheidend beigetragen habe.⁴⁴

Der binationale Charakter der gemeinsam erarbeiteten Sicht auf die Geschichte sollte eine Entspre-

39 Kurt Gehrman. In: Neue Rhein-Zeitung, 3.9.1964. Zit. nach: Kritiken 1, S. 5. WDR HA. Lange.

40 *Télé 7 jours*, Nr. 232, 29.9.–4.10.1964, S. 38.

41 ARD: Pressedienst, Nr. 36, 2.9.1964, S. 17f. DRA Wi. Intendanz 1964. – Pierre Renouvin hatte am Ersten Weltkrieg teilgenommen und war schwer verwundet worden. Seine wichtigste Publikation aus dem Jahr 1934 – »La crise européenne et la Grande Guerre (1904–1918)« – wurde fünf Mal neu aufgelegt und über 50.000 Mal verkauft. Georg Eckert (1912–1974) setzte sich nach dem Zweiten Weltkrieg, an dem er als Offizier teilgenommen hatte, für internationale Verständigung durch Geschichtsunterricht und Schulbucharbeit ein. Von ihm ging der Anstoß für die ersten großen Konferenzen zwischen früheren Kriegsgegnern aus. Seit 1949 lehrte Eckert als Professor für Geschichtsdidaktik in Braunschweig.

42 Marc Ferro (geb. 1924) war im Zweiten Weltkrieg in der Résistance aktiv, unterrichtete von 1946 bis 1960 an einem Gymnasium in Algerien Geschichte, bevor er in Paris an der Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales arbeitete. Zu biografischen Angaben siehe das Interview mit ihm von François Garçon und Pierre Sorlin: Marc Ferro, de Braudel à »Histoire parallèle«. In: *CinémaAction: Cinéma et histoire. Autour de Marc Ferro*, Nr. 65, 1992, S. 45–57.

43 Ebd., S. 52. – Zu Baby lassen sich keine biografischen Daten ermitteln. 1962 hatte sie u. a. an »Der Prozess« von Orson Welles mitgearbeitet.

44 Veyrat-Masson: *Quand la télévision explore le temps* (Anm. 4), S. 119.

chung auf der Zeitebene durch gleichzeitige Ausstrahlung finden. Diese erfolgte dann nicht wie vorgesehen zum Jahrestag des Beginns des Ersten Weltkriegs, weil das Datum in die französischen Sommerferien fiel. Stattdessen wurde auf französischen Wunsch der Sendetermin um einen Monat nach hinten auf den 2. September verschoben.⁴⁵ In Frankreich wurden die Sendungen in den Fernsehzeitschriften mit mehrseitigen Fotostrecken und sogar Preisrätseln beworben, und die deutschen Tageszeitungen berichteten im Vorfeld ausführlich über das gemeinsame Fernsehereignis beiderseits des Rheins. Die Ankündigungen der Sendeanstalten und die Pressereaktionen hoben die symbolische Funktion der gleichzeitigen Ausstrahlung besonders hervor – was allerdings nur den Tag betraf: Während alle Folgen im französischen Fernsehen zur Hauptsendezeit um 20.30 Uhr liefen, strahlte sie die ARD erst um 21.45 Uhr aus, was von den meisten Kritikern als »absonderliche Programmgestaltung«⁴⁶ scharf bemängelt wurde.



Der programmatisch zweisprachige Titel im Vorspann und der Abspann der französischen Kinofassung. Videostills der 1990 edierten Pathé-Kaufkassette (vgl. Anm. 47)

Während in Frankreich drei Teile gesendet wurden, reichten in Deutschland zwei Termine und entgegen allen Beteuerungen scheint die deutsche Fassung zirka eine Viertelstunde kürzer zu sein.⁴⁷ Während die meisten Presseankündigungen und Kritiken sowie auch Minister Sainteny in seinen einführenden Worten von »gleichem Text, gleichem Bild« sprachen, erklärte Intendant von Bismarck dem deutschen Publikum, dass die Einbettung der Reihe in Frankreich in Erinnerungsfeiern zu »einigen unwesentlichen Veränderungen der Bildfolge« geführt hätte. Zudem hätte differierendes Wissen auf beiden Seiten unterschiedlich ausführliche Beschreibung erfordert: »Aber jeder ging von einer vorletzten Fassung aus, in der Bild und Text gemeinsam waren, und jede Abweichung wurde vereinbart.«⁴⁸ Über die Unterschiede vermerkte

der Kritiker der »Welt«, dass in Frankreich der Krieg auf den Bildschirmen eine Viertelstunde länger als in Deutschland dauerte, »die Franzosen haben noch einige Meter Gloire in den Streifen eingeschnitten. Im französischen Text der Dokumentation ist nur schlicht von Revanche die Rede, im Deutschen werden die Dinge deutlicher beim Namen genannt, dort heißt es Revanche für 1871 und Revanche für Elsaß-Lothringen. Sonst, so versichern die Autoren, sind Bild und Kommentar identisch.«⁴⁹

Zur Gestaltung von »1914–1918« als Kompilationsfilm

»1914–1918« basiert weitestgehend auf Archivbildern, das heißt auf alten Filmaufnahmen sowie abgefilmten Fotos, Zeitungen, Postern, Briefen und anderen Zeitdokumenten. Es handelte sich also um bereits existierendes Material, das im Prozess der Montage zu einem neuen Sinngefüge kompiliert wurde und zumeist durch zusätzlichen Ton (Kommentar und Musik) eine eindeutige Erklärung erhielt.⁵⁰ Der Authentizitäts-Effekt ist aufgrund der Aura des ‚Vorgefundenen‘, des unabhängig vom Autor Entstandenen, besonders groß, womit Geschichte selbstevident zur Anschauung zu kommen scheint. Damit stand »Trente ans d'histoire« in der Tradition groß angelegter Kompilationsfilme, wie sie seit Mitte der 50er Jahre Andrew und Annelie Thordike, Erwin Leiser, Paul Rotha und Frédéric Rossif fürs Kino produziert hatten. Aber auch die ARD hatte mit der 15-teiligen Reihe »Das Dritte Reich« 1960/61 ein aufwändiges Projekt mit kompilierten Archivbildern realisiert. Im Gegensatz zu dieser wurde in »Trente ans d'histoire« ganz bewusst auf Zeitzeugeninterviews verzichtet, um ausschließlich »authentische Dokumente« sprechen zu lassen.⁵¹ Neben dem in aufwändiger Recherche aus inter-

45 Fernseh-Informationen, 1. Sept.-Ausgabe 1964; zit. n.: Kritiken 1, S. 14–15. WDR HA. Lange.

46 Saarbrücker Landzeitung, 4.9.1964; zit. n. Kritiken 1, S. 13. Ebd.

47 ORTF hatte drei Sendeplätze à 50 Minuten, die ARD zwei à 60 Minuten. Eine 1990 von Pathé unter dem Titel »C'était 1914–1918« kommerzialisierte VHS-Edition vermerkt auf dem Cover 154 Minuten, dauert aber nur 135 Minuten und scheint die Originalfassung zu sein, die wie die deutsche Ausstrahlung in zwei Abschnitte gegliedert ist. Dementsprechend ist davon auszugehen, dass die deutsche Fassung – immerhin! – 15 Minuten kürzer war.

48 Zit. n. Information WDR, 40b/64, 4.9.1964. WDR HA. Lange.

49 Gustav Trampe. In: Die Welt, 3.9.1964; zit. n.: Kritiken 1, S. 3. WDR HA. Lange.

50 Vgl. Jay Leyda: Filme aus Filmen – Eine Studie über den Kompilationsfilm. Berlin 1967.

51 RTF: Bulletin de presse, Nr. 36, 30.8.–5.9.1964, S. 9f.

nationalen Archiven beschafften Bildmaterial wurde für »1914–1918« ein wichtiges visuelles Element zusätzlich angefertigt: Animierte Landkarten, auf denen die Frontverläufe und deren Verschiebungen mittels Pfeilen oder eingefärbten Flächen plastisch nachvollziehbar gemacht wurden. Die Farbmetaphorik – Frankreich in weiß wird von den grau eingefärbten deutschen Truppenbewegungen ‚überflutet‘ – macht dabei deutlich, wer Aggressor und wer Verteidiger ist und wer die Sequenzen hat anfertigen lassen.

Die ausschließlich stummen Bilder wurden durch drei Elemente vertont: Kommentar, Toneffekte und Musik. Zwei männliche Sprecherstimmen (Renaud Mary, Roger Pigaut) kommentieren im Wechselspiel die Bilder. Der Tonfall des Voice over-Kommentars bedient sich unterschiedlicher rhetorischer Stilmittel, von nüchtern-sachlicher Beschreibung über Einfühlung und Empörung bis hin zu sarkastisch-zynischen Untertönen, wenn etwa festgestellt wird, dass die Soldaten moderne Techniker sind und gleichzeitig in Höhlen leben. Die Musik, insgesamt eine knappe Stunde eigens für den Film geschriebener Komposition, wurde von Jean Wiener entworfen. Zur Untermalung der dramatischen Bilder hatte der Komponist versucht, möglichst einfache Themen zu finden, wie das den Schützengräben unterlegte Motiv vom »armen Soldaten von überall«. ⁵² In der von einem Orchester eingespielten Musik dominieren Streich- sowie Blas- und Schlaginstrumente, je nachdem, ob die traurige Kriegsrealität oder Mobilisierung und militärisches Selbstverständnis illustriert werden. Neben Tondokumenten wie Reden sind besonders die Toneffekte interessant, die häufig ohne musikalische Untermalung die Bilder begleiten. Diese sind illustrierend-mimetischer Natur wie Pferdegetrappel, wenn Kavallerie zu sehen ist, oder Kanonenlärm, der den zahlreichen Kampfbildern unterlegt ist. Dafür waren von Militärgeschichtlern die jeweiligen Geschütze identifiziert worden und im Schallarchiv der Armee die jeweils entsprechenden Töne herausgesucht worden.

Weite Teile des Films prägen Kampfbilder, die nur von Geschützdonner und Explosionsgeräuschen begleitet, die faszinative Seite des Kriegsfilm-Genres ausmachen und an die Kriegswochenschauen aus dem Zweiten Weltkrieg erinnern. Aber der Film belässt es nicht bei einer Aneinanderreihung von Schlachtbildern, sondern wendet sich neben dem Kriegsalltag an der Front auch dem an der Heimatfront zu und erläutert die internationale Politik hinter den Kulissen. Insgesamt handelt es sich um »eine

akademische Narration« (Marc Ferro), die aus der Perspektive des allwissenden Kommentators die Geschichte erzählt. Wurden die Bilder auch von den Historikern auf ihren Dokumentenstatus hin geprüft, so funktionieren sie im Film eher als Monumente, die viel mehr auf historische Ereignisse verweisen, als etwas beweisen.

Erfolg beiderseits des Rheins

In Deutschland lief die erste Folge unter dem Titel »Von Sarajewo bis Verdun«, die zweite Folge unter dem Titel »Von den Materialschlachten bis zur Abdankung des Kaisers«. Infratest ermittelte eine Sehbeteiligung von 23% respektive 20% und maß einen hohen Zustimmungssindex von +4 bzw. +5 auf einer Skala von -10 bis +10. ⁵³ Die Kritik war beiderseits des Rheins überdurchschnittlich gut. So lobte »Le Monde«, die Folgen hätten »ein objektives und umfassendes Bild der Ereignisse [...] in der einfachsten und ehrlichsten Weise« gegeben. »Le Figaro« wertete die »parallele Dokumentation« als »Ereignis ohne gleichen [...] voll gewichtiger Bedeutung«. ⁵⁴ Von Bismarck vermerkte, dass die deutsche Presse in einem Umfang reagierte, »wie es sonst nur in wenigen Fällen zu beobachten ist«, wobei »der politische Sinn unseres Unternehmens wohlverstanden und sehr begrüßt wurde« ⁵⁵ und er ließ das Presseecho allen Mitgliedern des Bundestags schicken. »Le Figaro« veröffentlichte einen Brief Erhards, in dem der Kanzler seine Freude über die »réalisation objective et juste« deutsch-französischer Zusammenarbeit äußerte. ⁵⁶

Wie gelang das Kunststück, scheinbar alle zufrieden zu stellen? Die Historikerin Annie Kriegel sah den außergewöhnlichen Erfolg in drei Gründen, die die Qualitäten von »1914–1918« auf den Punkt bringen: 1. die gelungene »Alchemie« von Materialaus-

⁵² Siehe das Interview mit Jean Wiener in der Sendung »Au dela de l'écran« (ORTF, 20.9.1964), Bestand Inathèque.

⁵³ Die Wiederholung am Sonntag (15.11.1964) um 15.15 Uhr hatte eine Sehbeteiligung von 33% bei gleicher Akzeptanz. WDR: Jahresbericht des Intendanten für die Zeit vom 1.1.–3.12.1964, S. 62, DRA Wi. Intendantz 1965.

⁵⁴ Jaques Sicilier: In: Le Monde, 4.9.1964; André Brincourt: Drei-ßig Jahre Geschichte – ein Unternehmen ohne Beispiel. In: Le Figaro, 4.9.1964, deutsche Übersetzung zit. n.: WDR Information, 9.9.1964. WDR HA. Lange. Die lobenden Reaktionen vermittelte in Deutschland ein »Französische Stimmen zu ,1914 – 1918'« betitelter Artikel in: Kirche und Fernsehen, Nr. 37, 12.9.1964.

⁵⁵ Brief an M. Gérard, 5.10.1964. WDR HA. Lange. – Der vom WDR erstellte Pressespiegel bestätigt diese Einschätzung.

⁵⁶ A[ndré] B[rincourt]: A propos de la co-production »Trente ans d'histoire«. In: Le Figaro, 22.10.1964.

wahl und filmischem Rhythmus, 2. die Darstellung des Krieges als globalen Konflikt, 3. die Reflexion der verschiedenen Aspekte des totalen Krieges unter Berücksichtigung der Heimatfront und psychologischer Faktoren. In ihrer lobenden Würdigung erhob Annie Kriegel aber auch drei Einwände, die das allgemein positive Echo neben der inhaltlich und ästhetisch gelungenen Umsetzung auch in bewussten Leerstellen erklären: 1. die Abwesenheit einer Positionierung über die Ursachen des Konflikts, 2. eine Überbetonung der Absurdität des Krieges als pädagogisch korrektes ex post-Urteil unter Vernachlässigung der historischen Motivationen, 3. mit dem Waffenstillstand abzublenden, ohne eine Bilanz zu ziehen.⁵⁷

Der sinnlose Krieg als Konsens

Diese Einwände verweisen auf ein maßgebliches Element für die konsensuelle deutsch-französische Perspektive auf den Ersten Weltkrieg: Man einigte sich auf das Bild des sinnlosen Schlachtens in einem Konflikt, in dem sich keine der Parteien die Grausamkeit des modernen Krieges hatte vorstellen können. Dementsprechend waren alle Opfer der ‚Katastrophe Krieg‘, wie der Anfang der ersten Folge verdeutlicht. Zu sehen sind Luftaufnahmen von Ruinen und verwüsteter Landschaft, gefolgt von langsamen Schwenks über zerstörte Häuser, untermalt von getragener Musik. Der Voice over-Kommentar setzt ein mit einem Zitat des französischen Schriftstellers Guillaume Apollinaire, »Oh Gott, wie schön ist der Krieg« aus dem Jahr 1914, wozu die Bildebene als Kontrapunkt Aufnahmen von Leichen, Kriegskrüppeln und einem Soldatenfriedhof mit endlosen Kreuzreihen zeigt. In Großaufnahmen werden darauf ein französisches und ein deutsches Grabkreuz hervorgehoben, bevor der Film zum Vorabend des Krieges übergeht. So stellt die Eingangssequenz den Ersten Weltkrieg unter die Vorzeichen sinnloser Zerstörung in einem absurden Konflikt, was den verbindenden Ton von »1914–1918« darstellt. Ungewöhnlich ist die ironische Distanz, mit der im Folgenden das Militär als Institution der Lächerlichkeit preisgegeben wird. Die realsatirische Wirkung von Manöverbildern, in denen Frauen mit Sonnenschirm dem Spektakel beiwohnen, unterstreicht der Kommentar mit der Bemerkung, dass die verantwortlichen Politiker und Militärs den Krieg als »Landpartie« verkannten.

Die Wahrnehmung einer »humanen Grundtendenz«⁵⁸ und »fürchterlichen Verdammung des Krieges«⁵⁹ spiegelt sich in Leserbriefen und Pressere-

aktionen in beiden Ländern wider. Der Kritiker der »Rheinischen Post« brachte dies auf die »vielleicht etwas zu einfach[e], hier aber sehr dienlich[e]« Formel, »daß die Völker überall den Frieden gewollt hätten, die Völker, nicht aber die Regierungen und die Militärs«.⁶⁰ Auf deutscher Seite finden sich in den Pressereaktionen vereinzelt auch kritische Stimmen bezüglich der »Züge des Kompromisses«⁶¹ und der damit verbundenen »Gefahr, daß dieser Filmbericht zu keimfrei wird.«⁶² Der generelle Presseton aber hob beiderseits des Rheins die Objektivität hervor und lobte das solchermaßen skizzierte Geschichtsbild. Auch die beteiligten Historiker zeigten sich höchst zufrieden. Für den um Zusammenarbeit mit französischen Geschichtslehrern und Historikern bemühten Georg Eckert war die Sendung »bis zu einem gewissen Grade die Krönung unserer Arbeit«⁶³ und für Marc Ferro sein »schönstes Abenteuer«.⁶⁴

Scharmützel der »Bürokratie der alten Kämpfer«

Die Zusammenarbeit der beiden Fernsehanstalten hatte gut und weitgehend harmonisch funktioniert, so dass Intendant Klaus von Bismarck sich bei seinem französischen Kollegen und dessen Mitarbeitern für »das hohe Maß der Fairneß« bedankte.⁶⁵ Dass das Projekt trotzdem nicht immer einfach gewesen sein muss, bezeugt ein Brief von Ernst Weisenfeld, für den es ein »Krieg an mehreren Fronten« war, in dem es »manchmal etwas düster aussah«. Den »letzten Kriegsschauplatz dieses Unternehmens« stellte der Versuch der »Bürokratie der alten Kämpfer« dar, den Erfolg an sich zu reißen.⁶⁶ Das Ministerium der ‚Anciens Combattants‘ hatte verlautbaren lassen, es handele sich nicht »wie zu Unrecht behauptet, um eine deutsch-französische Gemeinschaftsproduktion, sondern, genauer ge-

57 Vgl. Annie Kriegel, Marc Ferro, Alain Besançon: Histoire et cinéma: l'expérience de »la Grande Guerre«. In: Annales E.S.C., 20(1965), Nr. 2, S. 327–336; speziell, S. 331ff.

58 Telepress, Nr. 39, 24.9.1964, zit. n.: Kritiken zur Fernsehsendung, 5.10.1964 [im Folgenden zit. als: Kritiken 2], S. 1–8; speziell, S. 7. WDR HA. Lange.

59 Le telescope. In: Télérama, Nr. 736, 11.–17.10.1964, S. 22.

60 Br. In: Rheinische Post, 18.9.1964; zit. n.: Kritiken 2, S. 3. WDR HA. Lange.

61 Kurt Gehrmann. In: Neue Ruhr-Zeitung, 3.9.1964, zit. n.: Kritiken 1, S. 5. Ebd.

62 Johann Wohlgemuth. In: Westfälische Rundschau, 3.9.1964; zit. n.: Kritiken 1, S. 6. Ebd.

63 Brief an von Bismarck, 14.10.1964. Ebd.

64 François Garçon und Pierre Sorlin: Marc Ferro (Anm. 42), S. 52.

65 Brief an M. Gérard, 5.10.1964. WDR HA. Lange.

66 Brief an von Bismarck, 5.10.1964. Ebd.

sagt, um die gleichzeitige Ausstrahlung einer rückblickenden Filmdokumentation, die auf Initiative der französischen Regierung entworfen und durchgeführt wurde«. ⁶⁷ Weisenfeld schickte eine Richtigstellung an die Presse, die dort ein Echo im deutschen Sinne fand, ⁶⁸ und die ORTF erklärte auf Anfrage des »epd-Informationsdienstes«, dass »die Dokumentation ohne die deutsche Beteiligung, weder in ihrem Geist noch in ihrem Material, die gleiche Qualität gehabt hätte« ⁶⁹.

»Trente ans d'histoire« – Fortsetzung folgt in Frankreich

Die Frage nach einer gemeinsamen Perspektive für die Fortsetzung der Reihe über die Jahre nach 1918 ist denkbar einfach zu beantworten: Es gab sie nicht. Obwohl französische TV-Zeitschriften auch die folgenden Sendungen als Koproduktionen ankündigten, die in beiden Ländern gleichzeitig ausgestrahlt würden, ⁷⁰ endete die gemeinsame Sicht auf die Geschichte im Jahr 1918. Ein ORTF-Mitarbeiter hatte dies damit begründet, dass man für die Ereignisse nach dem Ersten Weltkrieg, vor allem für den Nazismus, noch nicht über die »notwendige Abgeklärtheit im Urteil« verfüge. ⁷¹ Die Zäsuren, die die vierte Sendung setzt, sind dafür ein anschauliches Beispiel: »1919–1939 – entre deux guerres« [zwischen zwei Kriegen] konzentriert sich ganz auf die französische Perspektive: So nehmen die Volksfront-Regierung 1936 und die Einführung des bezahlten Urlaubs mehr Raum ein als beispielsweise die Machtübernahme Hitlers 1933. Insgesamt war die Sendung mit Ereignissen aus der ganzen Welt überfrachtet, so dass die generelle Kritik lautete, man hätte sich für 20 Jahre mehr Zeit als 110 Minuten nehmen müssen. ⁷²

Um den letzten Block mit den Sendungen zum Zweiten Weltkrieg gab es heftige Auseinandersetzungen zwischen Henri Michel und Suzanne Baron. Betrachtet man die Sendungen, so fällt auf, dass der Kommentar um Objektivität bemüht ist, nationalistische Töne vermieden werden und auch Vichy, antisemitische Propaganda und die Kollaboration zur Sprache kommen. Suzanne Baron betonte im Interview, dass sie mit diesem Film an die Frauen appellieren wollte, ihre Kinder vom Hass abzuhalten. ⁷³ In weiten Teilen ist ihre Kriegsdarstellung eine sorgfältig komponierte Aneinanderreihung von »Wochenschau«-Kampfbildern, die in bester Tradition der Paradoxie des Antikriegsfilms die Faszination vom Krieg transportieren. Ein Kritiker sprach von

»musikalischer Montage« mit der Gefahr, ein zu harmonisches Bild zu vermitteln. ⁷⁴

Erinnerungskulturelle Funktion

Es überrascht, dass das Fernseheseignis komplett in Vergessenheit geraten ist und zwar sowohl als binationales trotz der intensiv gepflegten deutsch-französischen Beziehungen, als auch als nationales im Rahmen des Großprojektes »Trente ans d'histoire«. Neben der Flüchtigkeit des Mediums sind dafür auch kulturelle Gründe verantwortlich, die sowohl die Form als auch den Inhalt und nicht zuletzt die Diskurshoheit betreffen. In Frankreich war der Kompilationsfilm nicht als »großes Format« fürs Kino akzeptiert. Frédéric Rossifs Leinwandlerfolge waren mehr der politischen Brisanz der Themen wie Warschauer Ghetto und spanischer Bürgerkrieg als der ästhetisch akzeptierten Form zu verdanken. Ähnlich wie das Genre stand der Erste Weltkrieg als Thema nicht hoch im Kurs, stattdessen dominierte beiderseits des Rheins die Erfahrung im letzten Konflikt. ⁷⁵ So war das Medium Fernsehen der Ort, der der »minderen Gattung« (Marc Ferro) einen Platz einräumte und mit der Darstellung einer bisher vernachlässigten Epoche einen Beitrag in der nationalen Erinnerungsarbeit leistete. »1914–1918« steht beispielhaft für die Funktion des Fernsehens als »Agentur der Er-

⁶⁷ Zit. n. Brief von Bismarck an von Hase, 14.10.1964. Ebd. – Original in: *Le Monde*, 29.9.1964.

⁶⁸ Coproduction franco-allemande. In: *Le Monde*, 6.10.1964. A[ndré] B[rincourt]: A propos de la co-production »Trente ans d'histoire«. In: *Le Figaro*, 22.10.1964.

⁶⁹ Zit. n. Brief von Bismarck an von Hase, 14.10.1964. WDR HA. Lange.

⁷⁰ Z. B. Jacques Siclier: »30 ans d'histoire«. In: *Télérama*, Nr. 771, 25.–31.10.1964. Andernorts wurde die Koproduktion dementiert, aber auf einer gemeinsamen Ausstrahlung insistiert: *Télé 7 jours*, Nr. 242, 7.–13.11.1964, S. 45.

⁷¹ »Des images inédites« [o. A.]. In: *Inathèque-Ausschnittsammlung*. S. a. *Le Figaro* (4.9.1964), der einen gemeinsamen Nenner für die Zeit nach 1918 bezweifelte.

⁷² Vgl. die Zuschauerpost: *Le télescope*. In: *Télérama*, Nr. 775, 22.–28.11.1964, S. 24.

⁷³ RTF: *Bulletin de presse*, Nr. 49, 25.11.–5.12.1964, S. 8f.

⁷⁴ Jacques Siclier: *Septembre 1939 – Printemps 1941*. In: *Le monde*, 2.12.1964. – Für die zweite Folge nahm er allerdings den Vorwurf zurück (*Le monde*, 16.12.1964).

⁷⁵ Vgl. Annie Kriegel u. a.: *Histoire et cinéma* (Anm. 57), S. 327; Wolfgang Becker und Norbert Schöll: *In jenen Tagen. Wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte*. Opladen 1995; Christoph Classen: *Bilder der Vergangenheit. Die Zeit des Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland 1955–1965*. Köln u. a. 1999.

innerungsarbeit«,⁷⁶ die dem sozialen Gedächtnis einen öffentlichen Ort jenseits eingefahrener offizieller Jahrestagspraxis und Gedenkdiskurse gegeben hat. Allerdings war das junge Fernsehen in Frankreich nicht besonders gut beleumundet und im Gegensatz zum Kino nicht als Kulturfaktor oder gar Instrument der Geschichtsvermittlung akzeptiert. So hatte beispielsweise keiner von Ferros Kollegen die Ausstrahlung seines Films gesehen, da diese dem ‚Nullmedium‘ generell skeptisch-ablehnend gegenüber standen und gar keinen Fernsehapparat besaßen. Ferro selbst hatte die Sendung bei seinem Automechaniker verfolgt. Bezeichnenderweise blieb der Beitrag zum Ersten Weltkrieg unter dem Titel »La Grande Guerre« in Frankreich als Film und nicht als TV-Ereignis in Erinnerung – in Deutschland verhinderte die komplizierte Rechtesituation selbst eine erneute Fernsehausstrahlung. »La Grande Guerre« wurde nichtkommerziell an Schulen und in Sonderveranstaltungen gezeigt, kam aber auch unvermutet kommerziell zum Einsatz: Aufgrund der positiven Resonanz der Fernsehzuschauer brachte ‚Pathé‘ den Film in Paris ins Kino – wenn auch nur in ein wenig renommiertes nahe den Champs Élysées. Das hinderte das interessierte Publikum aber nicht daran, Schlange zu stehen, wie Marc Ferro sich erinnert. Seit den 90er Jahren war »La Grande Guerre« dann auch als VHS-Kaufkassette zugänglich und blieb zumindest für einen kleinen Kreis thematisch Interessierter präsent.⁷⁷

Kontinuität der Personen, Bilder und Diskurse

»Trente ans d’histoire« stellte für zahlreiche Beteiligte eine prägende Erfahrung dar. Indem sie bei folgenden Projekten zur Zeitgeschichte sowohl auf die Methode als auch auf das im Rahmen der Recherche entdeckte Archivmaterial zurückgriffen, trugen sie zu einer Kontinuität der Bilder und Diskurse bei. Exponiert steht dafür Marc Ferro, der seine Erfahrungen in weitere thematisch ähnliche Filmprojekte einbrachte, wie zum Beispiel »Chronique d’une paix manquée« [Chronique eines verpassten Friedens] (1966) über den Versailler Vertrag sowie »L’Année 17« (1967) und »L’Année 18« (1968) über die letzten Kriegsjahre, und »Lénine par Lénine« (1970).⁷⁸ Zudem war die Arbeit für seinen ersten Fernsehfilm Anstoß für eine publizistische Gesamtdarstellung des »Großen Krieges«, die, auch wenn sie nicht explizit auf die filmischen Quellen einging, durch diese beeinflusst, einen neuen Blick auf den Ersten Weltkrieg warf.⁷⁹ Ende der 60er Jahre führte Ferro als erster in Frankreich den Film als Gegenstand der geschichtswissenschaftlichen Forschung im univer-

sitären Rahmen ein. Nach weiteren Filmen Ferros schließt sich der Kreis zum ersten Fernsehprojekt mit der zwölf Jahre lang wöchentlich ausgestrahlten ARTE-Reihe »Histoire parallèle / Die Woche vor 50 Jahren« (3.9.1989–8.9.2001). An deren Ausgangspunkt stand der Vergleich deutscher und französischer Wochenschauen, kommentiert von Ferro und zunächst einem deutschen Historiker, bevor Geschichtswissenschaftler und/oder Zeitzeugen aus der ganzen Welt die Bilder der Vergangenheit analysierten.⁸⁰ Im Laufe der Jahre wurde das Konzept auf andere Bildquellen ausgeweitet und wiederholt auf Filmdokumente zurückgegriffen, die Ferro im Rahmen von »1914–1918« entdeckt hatte.

Weder das damals ungewöhnliche Fernsehereignis noch der Film sind als solche ins kollektive Gedächtnis eingegangen. Sie wurden nicht zu einem »lieu de mémoire« (Pierre Nora) wie beispielsweise Alain Resnais’ »Nuit et brillard« (1956) oder die Ausstrahlung von »Holocaust« zum Erinnerungsort für die Judenvernichtung geworden sind. Auch brachte »1914–1918« keine Schlüsselbilder in Umlauf, die als »Superzeichen« durch die Medien ‚vagabundieren‘.⁸¹ Wobei es bis heute für den Ersten Weltkrieg keine solch bündigen Schlüsselbilder gibt wie für den Zweiten Weltkrieg, beispielsweise die Aufnahme von dem mit einem Eisernen Kreuz ausgezeichneten Hitlerjungen.

76 Knut Hickethier: Der Krieg, der Film und das mediale Gedächtnis. In: Waltraud ‚Wara‘ Wende (Hrsg.): Krieg und Gedächtnis. Ein Ausnahmezustand im Spannungsfeld politischer, literarischer und filmischer Sinnkonstruktion. Würzburg 2005, S. 347–365; Zitat, S. 349.

77 Siehe Anm. 47. – Im Jahr 2000 wurden die Rechte von Pathé Télévision an Hachette verkauft, für die Kommerzialisierung ist Europe Images International zuständig.

78 Veyrat-Masson: Quand la télévision explore le temps (Anm. 4), S. 119; François Garçon und Pierre Sorlin: Marc Ferro (Anm. 42), S. 53f., siehe ebd. die ausführliche Bibliofilmographie, S. 57.

79 Marc Ferro: Der große Krieg. 1914–1918 [1969]. Frankfurt am Main 1988, S. 9.

80 Die Sendung lief zunächst nur in Frankreich auf FR3, bis sie mit der Einrichtung von ARTE beiderseits des Rheins zu sehen war. Veyrat-Masson: Quand la télévision explore le temps (Anm. 4), S. 377f. Vgl. Klaus Wenger: »Histoire parallèle« – eine Dokumentationsserie über den Zweiten Weltkrieg von hoher Aktualität. In: Ursula Koch u. a. (Hrsg.): Deutsch-französische Medienbilder: Journalisten und Forscher im Gespräch. München 1993, S. 243–246.

81 Manuel Köppen: Von Effekten des Authentischen – »Schindlers Liste«: Film und Holocaust. In: Ders. und Klaus R. Scherpe (Hrsg.): Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst. Köln u. a. 1997, S. 145–170; Zitat, S. 146.

Der Archibilddiskurs

Die eigentliche erinnerungskulturelle Bedeutung des Projekts liegt dementsprechend weniger im historischen Ereignis oder im Werk, sondern vielmehr im medial-historiografischen Zugriff, was in einer ARD-Mitteilung anklingt:

»Die Bedeutung des deutsch-französischen Gemeinschaftsfilms über den ersten Weltkrieg liegt nach Ansicht derer, die in die bisherige Arbeit Einblick nehmen konnten, vor allem in dem Versuch, den Film als Mittel geschichtlicher Aufzeichnung für diese Zeit schon zu verwenden. Die deutsche und die französische Redaktion des Films sind der Ansicht, daß dieses Bemühen die meiste Arbeit gekostet hat, während die gemeinsame Bewertung und Kommentierung der Ereignisse relativ leicht zu finden war.«⁸²

Es ging darum, das Medium Film als historisches Dokument einzuführen. Filmischem Archivmaterial wurde nach quellenkritischer Prüfung Dokumentstatus verliehen, der gesicherte Aussagen über die Vergangenheit ermöglichte. So war es nur konsequent, den unsicheren Faktor der Erinnerung in Form individueller Zeitzeugeninterviews und andere fernsehspezifische Elemente des Jetztzeit-Mediums auszuschließen.

Die geschichtswissenschaftliche Nobilitierung des Archibildes hat die Illusion eines unverstellten Zugangs zur Vergangenheit dank technisch produzierter Bilder befördert.⁸³ Wie der selbstlegitimatorische Archibilddiskurs zum Tragen kommt, zeigen zwei charakteristische rhetorische Formeln, die im Zusammenhang der Reihe »Trente ans d'histoire« immer wieder gebraucht wurden: Ein Topos ist die Erwähnung der schiereren Menge – zum einen der konsultierten Archive sowie der mehrmonatigen Recherche in Frankreich, England, Deutschland und Russland, und zum anderen des Materials in seiner Diversität.⁸⁴ Quantität steht dabei gleichbedeutend mit Qualität bzw. ersteres wird als Grundlage von letzterem vermittelt. Ein weiteres zentrales rhetorisches Argument besteht in der Versicherung, dass es sich um »reale Dokumente« handle, »authentische Dokumente, dem Leben entrissen«.⁸⁵ Dabei tauchen in »1914–1918« Einstellungen aus »All Quiet on the Western Front« (1930) auf, was aber auch daran liegen kann, dass Lewis Milestone zugeschrieben wurde, in seiner Verfilmung von »Im Westen nichts Neues« authentische Dokumente verwendet zu haben oder dass in anderen Dokumentationen diese Bilder dokumentarisch verwendet wur-

den. Auf dem Stand heutiger Forschung ist es leicht und entsprechend wohlfeil, viele Szenen als gestellt oder nachgedreht zu entlarven. Vor allem weil es im Weltkriegsfilm der 20er Jahre gängige Praxis war, gestellte Bilder mit zeithistorischen – die genauso gestellt sein konnten – zu kombinieren. Die Autoren von »1914–1918« zählten im Fernsehen zu den ersten, die die Bilder nach Kriterien des historischen Dokumentes bewerteten und auswählten.

Die Grenze des Archibilddiskurses zeigte sich bereits deutlich bei der Herstellung von »1914–1918«: Marc Ferro berichtet, dass Unstimmigkeiten mit den deutschen Historikern eher den Zwängen des Mediums als divergierenden Meinungen geschuldet waren. Die Deutschen wollten vor allem die Folgen der Blockade betonen, wozu es kaum Bilder gab, wohingegen es, »unglaubliche Bilder« zum U-Boot-Krieg gab – womit dieser im Film überrepräsentiert war. Rückblickend erkannte Ferro die mediale Eigendynamik an und zog das Resümee, dass der Historiker seine Konzeption anpassen müsse, um ein »ästhetisch höherwertiges Werk« zu schaffen, schließlich sei dies die einzige Möglichkeit, um mit dem Publikum zu kommunizieren.⁸⁶ Aus der Not des Geschichtswissenschaftlers im Format des historischen Kompilationsfilms machte Ferro in seiner ARTE-Reihe »Die Woche vor 50 Jahren« eine Tugend, in der die Bilder gerade auf das Nicht-Gesagte und Nicht-Gezeigte hin befragt wurden.

Bei allen Beschränkungen enthält »1914–1918« Dokumente, die – wenn auch nicht als Beweis, so doch als Verweis auf historische Befindlichkeit – auch heute noch überraschen und einen Zugang zum Verständnis der Geschichte bieten. Das zeigen beispielhaft die Bilder von der Heimkehr deutscher Truppen 1918 nach Unterzeichnung des Waffenstillstands. In den Berliner Straßen jubeln die Deutschen, als hätten sie den Krieg gewonnen, schließlich hatte kein Gegner deutschen Boden betreten, wie der Kommentar betont. Eine Frau singt mit Soldaten.

82 ARD: Pressedienst 1964, 2.9.64, 36/64, S. 17f. DRA Wi. Intendanz 1964.

83 Vgl. Matthias Steinle: Das Archibild. In: Medienwissenschaft, Heft 3, 2005, S. 295–309.

84 *Télé 7 jours*, Nr. 234, 12.–18.10.1964, S. 44f.; *Télé 7 jours*, Nr. 232, 29.9.–4.10.1964, S. 38–41; *Télérama*, Nr. 771, 25.–31.10.1964, S. 18.

85 *Télé Magazine*, Nr. 503, 12.–18.6.1965, S. 65ff. – Im Interview von »Au delà de l'écran« mit Ferro und Peter insistiert der Journalist auf der Feststellung: »keinerlei Fiktion, alles ist Realität« (Anm. 52).

86 Kriegel u. a.: *Histoire et cinéma* (Anm. 57), S. 327–336; Zitat, S. 334.

Diese Aufnahmen gleichen den Siegerbildern der Alliierten und machen das spätere Unverständnis der Deutschen für den Versailler ‚Schand-Vertrag‘ emotional erfahrbar. Erstaunlicherweise tauchen diese Aufnahmen in den zahlreichen jüngeren Dokumentationen zum Ersten Weltkrieg nicht auf, selbst als 2004 anlässlich des 90. Jahrestags dieser »lange Zeit vernachlässigt[e] Krieg wieder in die Medien geschwemmt« wurde⁸⁷. Eine Aufarbeitung der Verarbeitung der Bilder des Ersten Weltkriegs hat im deutschen Fernsehen noch nicht stattgefunden, wie es etwa die französische Produktion »L'Héroïque cinématographe« (2003; ARTE, 9.11.2005) beispielhaft unternommen hat.⁸⁸

ARTE vor der Zeit?

Obwohl das frühe Beispiel einer ambitionierten deutsch-französischen Koproduktion nicht als ‚ARTE vor der Zeit‘ Eingang in die Fernsehgeschichtsschreibung gefunden hat, handelt es sich um mehr als eine politisch gewollte Eintagsfliege im gedächtnislosen Live-Medium. »1914–1918« steht beispielhaft für die Funktion des Fernsehens als »Agentur der Erinnerungsarbeit«. Im Massenmedium Fernsehen war es möglich, einer wenig geschätzten Form und einem damals eher unpopulären Thema zum Ausdruck zu verhelfen. Was das Kino hauptsächlich unter den Vorzeichen des Spektakulären zu leisten vermochte, war hier unter dem Versprechen wissenschaftlicher Genauigkeit und historischer Seriosität möglich. Ironischerweise wurde gerade das historiografische Versprechen im Rahmen des sich entwickelnden Archivbilddiskurses als spektakuläres Werbeargument vermittelt.

Obwohl fürs Fernsehen produziert, war die ästhetische Gestaltung der Filme kinematografisch orientiert, unter bewusstem Verzicht auf TV-spezifische Formen. Leerstellen resultierten ebenso aus dem Primat medialer Eigengesetzlichkeit, wie aus dem binationalen Produktionskontext geschuldeter Rücksichtnahme. Aber gerade die ästhetischen und politischen Beschränkungen machten die Attraktivität für den Zuschauer aus und sicherten durch die Vermeidung nationalchauvinistischer Klischees die Qualität und den Erfolg beim deutsch-französischen Publikum.

Für die Politik und Medienverantwortlichen war es eine – wenn auch politisch brisante – ‚win-win-Situation‘: Wie ließ sich die Aussöhnung besser dokumentieren als mit einer gemeinsamen Sicht auf ein

Ereignis, das wie kein anderes Feindbilder voneinander hervorgebracht hatte? Die gleichzeitige Ausstrahlung der Sendungen verlieh diesen einen zusätzlichen Event-Charakter, wie ihn nur das Medium Fernsehen bieten konnte. In diesem Verflechtungszusammenhang wird deutlich, dass die soziale Wirkung medialer Konstruktionen nicht in der »direkten Instrumentalisierung von Medien, sondern im stets neu einzustellenden Gleichlauf von politischer und medialer Mobilmachung« liegt.⁸⁹ Der Teil zum Ersten Weltkrieg fügte sich perfekt in das Konzept gaullistischer Geschichtspolitik ein, ohne diese inhaltlich zu betreiben. Die Scharmützel aus dem ‚Ministère des anciens combattants‘, das den Erfolg als rein nationalen zu verkaufen versuchte, verweisen mehr auf innerfranzösische Konflikte als auf deutsch-französische. Letzten Endes erwies sich die Analyse der deutschen Fernsehverantwortlichen als richtig, dass einmal politisch Beschlossenes auch im weisungsgebundenen französischen Rundfunk so realisiert würde. Die selbstreflexive Präsentation von »1914–1918« durch die ARD zeigt ihr Selbstbewusstsein als unabhängige Anstalt, die die Zuschauer als kritische Mediennutzer anspricht und über Details informiert, die in Frankreich unter den Tisch fallen. Die ORTF fungierte quasi als selbstlegimatorische Negativfolie. So lässt es sich auch erklären, dass es trotz des Erfolgs des gemeinsamen Projekts keine weitere Zusammenarbeit gab, sobald der politische Voluntarismus beiderseits nachließ.

Bei aller deutsch-französischer Emphase muss der binationale Charakter des Films eingeschränkt werden. Der konkrete Herstellungsvorgang war eine rein französische Angelegenheit, wenn auch in enger Abstimmung mit dem ARD-Korrespondenten in Paris. In der Wahrnehmung des französischen Teams hatte die deutsche Seite mehr eine regulative als kreative Funktion. So steht die Reihe »Trente ans d'histoire« in Frankreich für personelle Kontinuität in der filmischen Repräsentation von Zeitgeschich-

⁸⁷ Günter Helmes: *Der Erste Weltkrieg in Film und Literatur – Entwicklungen, Tendenzen und Beispiele*. In: Wende: Krieg und Gedächtnis (Anm. 76), S. 121–149; Zitat, S. 121.

⁸⁸ Vgl. die kritische Bestandsaufnahme von Uli Jung: *Nicht-fiktionale Filmaufnahmen aus dem Kaiserreich in Kompilationsfilmen und Fernsehsendungen*. In: Uli Jung und Martin Loiperdinger (Hrsg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*. Bd. 1: *Kaiserreich 1895–1918*. 3 Bde. Stuttgart 2005, S. 486–496. Laurent Véra: *L'Histoire peut-elle se faire avec des archives filmiques?* In: Valérie Vignaux (Hrsg.): »Archives«, *Revue*: 1895, Nr. 41, 2003, S. 71–83, S. 79ff.

⁸⁹ Harro Segeberg (Hrsg.): *Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film*. München 2004, S. 8.

te im Fernsehen, verbunden vor allem mit dem Namen Marc Ferro. Dahinter stecken aber auch zahlreiche weniger bekannte Beteiligte, die weiterhin fürs Fernsehen arbeiteten und damit nicht zuletzt auch zu einer Kontinuität der Bilder, Methoden und Diskurse beigetragen haben. Vor allem aber wurde ein Archivbilddiskurs gefördert, der dank authentischen Materials einen direkten Zugang zur Vergangenheit verspricht.

Das deutsch-französische Projekt kannte in seiner transnationalen Orientierung keine historischen Vorbilder und fand erst mit der Schaffung von ARTE Nachfolger, und auch das nur bedingt. Aktuell findet sich im Fernsehprogramm kein Beispiel, im Dialog über Ländergrenzen hinweg gemeinsame und trennende historische Ereignisse in Form überlieferter Wahrnehmungsbilder und verfestigter Vorstellungsbilder zu hinterfragen, so dass der Blick in die gemeinsame Fernsehgeschichte lohnende Impulse geben kann.

Forum

Karl Holzamer – ein »Zeuge des Jahrhunderts«

»Nur wenigen Menschen ist es so wie Ihnen, Herr Professor Holzamer, vergönnt, auf ein so abgeschlossenes, so konkretes, so sichtbares Lebenswerk zurückzublicken«, urteilte Gerhard Dambmann am 5. Dezember 1984 in der Folge der ZDF-Sendereihe »Zeugen des Jahrhunderts« gegenüber seinem Gesprächsgast und befragte Professor Dr. Karl Holzamer zu seiner Tätigkeit als Gründungsintendant des ZDF während seiner drei Amtsperioden von 1962 bis 1977. Der so Angesprochene hatte diese Bewertung bereits ein Jahr zuvor in seinem Lebenserinnerungs-Büchlein »Anders, als ich dachte« mit der Feststellung bestätigt, dass er die »Gründungsgeschichte des ZDF [...] mit Dank und innerer Befriedigung als mein schönstes Geschenk in meinem Berufsleben empfinde.«¹ Am 13. Oktober dieses Jahres 2006 vollendete nun Karl Holzamer sein 100. Lebensjahr. Dieses Ereignis gibt Anlass, nicht nur seine Tätigkeit bei Rundfunk und Fernsehen, sondern sein gesamtes Leben und Wirken als Gelehrter (Philosoph und Pädagoge), als politisch und erzieherisch interessierter Publizist und als gläubiger Christ würdigend in den Blick zu nehmen.²

Als eine seine Lebenszeit mitprägende Persönlichkeit ist Karl Holzamer ein exemplarischer Zeitzeuge von Rang. Dies wird in seinen autobiografischen Lebenserinnerungen deutlich. Der Taschenbuch-Publikation von 1983 folgte 2003 das gemeinsam mit Bruno Krammer verfasste Werk »Lebensreise zwischen Philosophie und Fernsehen. Erfahrungen-Erlebnisse-Begegnungen im 20. Jahrhundert«. In den »thematischen Schwerpunkten« seines Lebens und Wirkens begegnet man darin der zeitgeschichtlichen Entwicklung vom Kaiserreich und Ersten Weltkrieg über die Weimarer Republik, das Dritte Reich und den Zweiten Weltkrieg bis zur Nachkriegszeit und der Bundesrepublik Deutschland. Zugleich stellt sich in den Stationen seines Berufsweges, gipfend beim ZDF, ein Stück Mediengeschichte dar.

Karl Johannes Holzamer wurde am 13. Oktober 1906 in der Goethe-Stadt Frankfurt am Main als

Sohn einer katholischen Familie geboren, zu deren weitläufiger Verwandtschaft der rheinhessische Schriftsteller Wilhelm Holzamer (1870–1907) gehörte. Nach dem Abitur am damaligen Kaiser-Wilhelm-Gymnasium in Frankfurt-Sachsenhausen studierte er ab 1926 in München, Paris, Frankfurt am Main und Bonn die Fächer Philosophie, Pädagogik, Psychologie, Romanistik und Germanistik. 1929 promovierte er in München bei Josef Geyser über den »Begriff des Sinnes« zum Dr. phil. und schloss das Studium 1931 an der Bonner Pädagogischen Akademie mit dem ersten Volksschullehrerexamen ab. Bereits als Gymnasiast war er seit 1919 Mitglied des Bundes »Neudeutschland« und engagierte sich in der katholischen Jugendbewegung. Ihr »verdanke ich neben Vater und Mutter meine entscheidende Lebenseinstellung und die bewusste katholische Glaubenshaltung.«³ Von 1930 bis 1932 Mitherausgeber der in Düsseldorf erscheinenden Zeitschrift



Prof. Dr. Karl Holzamer
Quelle: ZDF/Carmen Sauerbrei

»Stimmen der Jugend«, korrespondierte er damals unter anderem auch mit dem Jesuiten und späteren Widerstandskämpfer Alfred Delp, der im Februar 1945 hingerichtet wurde. Schon als Student stand Holzamer politisch der katholischen Zentrumspartei nahe. Von 1931 bis 1933 war er Mitglied des »Reichsjugendausschusses« dieser Partei, der vom späteren CDU-Politiker Dr. Heinrich Krone geleitet wurde. Holzamers 1930 von der »Südwestdeutschen Rundfunkdienst AG Frankfurt« übertragenes Referat über die Thematik »Heimat-Volk-Staat«, im »Neudeutschland«-Jugendzeltlager in Oranienstein bei Diez an der Lahn gehalten, enthielt ein uneingeschränktes Bekenntnis zur Weimarer Republik.

1931/32 Schulamtsbewerber in Bonn/Köln und anschließend Volontär-Assistent am Psychologischen Institut der Universität Bonn, wollte Karl Holzamer

¹ Karl Holzamer: Anders, als ich dachte. Freiburg im Breisgau 1983, S. 120.

² Für die Erarbeitung einer noch ausstehenden, umfassenden wissenschaftlichen Biografie über Karl Holzamer stehen im Unternehmensarchiv des ZDF nicht nur Chronik-Daten, Presse-, Bild- und Videomaterialien, sondern auch seine Publikationen sowie sein dorthin bereits übergebener persönlicher Vorlass zur Verfügung.

³ Karl Holzamer: Anders, als ich dachte (Anm. 1), S. 27.

eigentlich die Hochschul-Laufbahn einschlagen. Doch mangels Dozentenstellen an den Pädagogischen Akademien und seit 1937 aus politischen Gründen für den Hochschuldienst von den Nazis abgelehnt, begann sein Berufsweg beim Medium Rundfunk. Er erhielt am 15. November 1931 bei der »Westdeutschen Rundfunk AG« in Köln eine Stelle als Assistent der Pädagogischen Abteilung für den Schulfunk. Nach dem Machtantritt Hitlers 1933, beim nunmehrigen Reichssender Köln, wurde seine Rundfunktätigkeit eingeeengt auf eine Sachbearbeiterstelle für konfessionelle Morgenfeiern, Sprachen- und Landwirtschaftsfunk.⁴ Nach dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs wurde er als Bordschütze und Kriegsberichterstatte für den Rundfunk im November 1939 zur Luftwaffe eingezogen. Holzamer kam als Oberleutnant im April 1945 für ein Jahr in französische Kriegsgefangenschaft. Dort war er als stellvertretender Leiter maßgeblich am Aufbau der Lageruniversität Larzac beteiligt.

Zum Eröffnungstag der wiederbegründeten Universität Mainz am 22. Mai 1946 wurde der Heimkehrer in ein Lehramt für Philosophie, Psychologie und Pädagogik berufen, zunächst als außerordentlicher Professor, ab 1952 als Ordinarius. Als Hochschullehrer war Holzamer unter anderem Leiter des Akademischen Propädeutikums (Studium generale) und Dekan der Philosophischen Fakultät. Parallel zu seiner Universitätslaufbahn betätigte sich Professor Holzamer seit 1949 auch wieder in Rundfunkangelegenheiten – zunächst innerhalb der ARD. So leitete er von 1949 bis 1960 als Vorsitzender den Rundfunkrat des Südwestfunks in Baden-Baden und war in den 50er Jahren als Kandidat für das Funkhaus in Köln bzw. beim Westdeutschen Rundfunk im Gespräch.

Karl Holzamer, der Mitglied in der CDU geworden war und für diese von 1955 bis 1962 im Mainzer Stadtrat saß, war von Bundeskanzler Konrad Adenauer für das Amt des Intendanten vorgesehen, sobald sich die Pläne für eine auf bundesrechtlicher Grundlage konzipierte »Deutschland-Fernsehen GmbH« erfüllen. Einer Klage der Bundesländer gegen diese Fernseh-Pläne des Bundes entsprach das Bundesverfassungsgericht aber mit seinem Urteil vom 28. Februar 1961, das die Rundfunkhoheit mit Ausnahme der Sendetechnik den Ländern zusprach. Auf dieser Rechtsgrundlage schlossen die Bundesländer am 6. Juni 1961 in Stuttgart den Staatsvertrag über die Gründung eines Zweiten Deutschen Fernsehens (ZDF) ab. Nachdem die Kandidatur für die Intendantenfunktion des CDU-

Politikers Bruno Heck gescheitert war, wählte der ZDF-Fernsehrat am 12. März 1962 das Fernsehratsmitglied Karl Holzamer zum Gründungsintendanten des ZDF. Durch zweimalige Wiederwahl kam es zu einer Amtszeit von insgesamt 15 Jahren.

Unter der maßgeblichen und tatkräftigen Leitung seines Intendanten konnte sich das ZDF in der »Ära Holzamer« bemerkenswert schnell zu einer leistungsfähigen Institution und zur größten Fernsehanstalt Europas entwickeln. Holzamer gelang es in den Jahren 1962 bis 1977, den verhängnisvollen Steuerstreit mit dem Bund und den Länderfinanzbehörden zu bewältigen und die ARD für eine konkurrierende Partnerschaft zu gewinnen. Bereits 1964 konnte der Umzug von der ersten provisorischen Sendeanlage in Eschborn/Taunus – im Volksmund »Telesibirsk« genannt – in eine vorläufige Sendezentrale in Wiesbaden erfolgen. Im März 1974 folgte dann die Eröffnung des neuen Sendezentrums in Mainz-Lerchenberg. Der Umstellung auf ein neues Programmschema Anfang der 70er Jahre mit einem Sendebeginn am frühen Abend schloss sich bis 1976 die fast vollständige Ausstrahlung des Programms in Farbe an. Der Intendant, der sich selbst in einer eigenen Sendereihe dem »Gespräch mit den Zuschauern« stellte, wirkte auch positiv auf die Gestaltung eines ebenso anspruchsvollen wie attraktiven Programms mit neuen Ideen ein. Quiz-Sendungen wie »Vergissmeinnicht« zu Gunsten der »Aktion Sorgenkind« – heute »Aktion Mensch« – brachten zwischen 1964 und 1977 insgesamt rund 217 Millionen DM ein. Nicht zuletzt trugen auch die »Mainzelmännchen«-Einblendungen zwischen den Werbeclips zur Popularisierung des ZDF-Programms bei.

Auch nach dem Ende der »Ära Holzamer« kamen Persönlichkeit und Ansehen des Gründungsintendanten dem ZDF noch zugute. Wie zur Mainzer Johannes Gutenberg-Universität nach seiner Emeritierung 1974, so unterhielt er auch nach seiner Pensionierung 1977 engen Kontakt zum Zweiten Deutschen Fernsehen. Bereits 1977 stiftete das ZDF ein jährlich zu vergebendes »Karl Holzamer-Stipendium« zur Aus- und Fortbildung von ZDF-Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern. Als Philosoph und Erzieher hat Karl Holzamer seinerzeit den Programmauftrag des Mediums Fernsehen auf seine Weise verstan-

⁴ Zu seinen Erfahrungen als Redakteur bei der Westdeutschen Rundfunk AG und beim Reichssender Köln vgl. das Interview von Birgit Bernard und Renate Schumacher mit Karl Holzamer in: RuG 31(2005), Heft 3–4, S. 31–43.

den und wahrgenommen. Dazu steht er auch heute noch mit der Botschaft seines nunmehr hundertjährigen, stets der Weisheit der Erkenntnis und der Humanität des Erziehungsauftrags dienenden Lebens. Mit einer Fülle von Auszeichnungen sind Person und Lebenswerk Karl Holzamers geehrt worden, seit er dem ZDF als Gründungsintendant vorstand. Die Stadt Mainz ernannte ihn 1983 wegen seiner Verdienste um kommunale Belange zum Ehrenbürger. Von 1971 bis 1984 erhielt er das Bundesverdienstkreuz in seinen drei Abstufungen sowie 1982 den Verdienstorden des Landes Rheinland-Pfalz. Die Katholische Kirche, deren »Ritterorden vom Heiligen Grab zu Jerusalem« er seit 1954 angehört, zeichnete ihn bereits 1966 mit dem Komturkreuz des päpstlichen Gregorius-Ordens aus. 2003 erhielt Karl Holzamer den »Premio Capo Circeo«, der unter dem Patronat des damaligen Präsidenten der Europäischen Kommission Romano Prodi stand und für Verdienste um die Förderung der kulturellen, sozialen, industriellen und politischen Beziehungen zwischen Italien und Deutschland von der »Vereinigung deutsch-italienische Freundschaft« verliehen wird. Das ZDF hat seinen Gründungsintendanten am 13. Oktober 2006 mit einem Festakt im Studio 3 des ZDF-Sendezentrum geehrt, den der Sender Phoenix live übertrug und damit allen Mitbürgern zugänglich machte, die sich ihm mit Respekt und Dankbarkeit verbunden wissen.

Im Schlussabschnitt »Das dritte Lebensalter« seiner Autobiografie »Lebensreise zwischen Philosophie und Fernsehen« von 2003 philosophiert der Menschenfreund Karl Holzamer über den Sinn des Lebens. Als Quintessenz seiner Überlegungen unterbreitet er den Lesern eine altersweise Botschaft, die er schon in einem Exemplar seiner Lebenserinnerungen von 1983 in einer persönlichen Widmung an den Verfasser so zum Ausdruck brachte: »Nahsehen noch besser als Fernsehen«. Wenn viele Mitbürger sich dieser Weisheit annähmen, würden sie Karl Holzamer mit einer besondern Freude beschenken.

Hans Rink, Mainz

Alte Probleme, neue Chancen.

AMIA-Konferenz der Bewegtbild-Archivare in Anchorage/Alaska

Die Probleme und Chancen der internationalen Gemeinschaft der Bewegtbild-Archivare waren noch nie so groß und zahlreich wie zurzeit. Das zeigte die diesjährige Konferenz der »Association of Moving Image Archivists« (AMIA) vom 10. bis 14. Oktober in Anchorage/Alaska. Die Branche leidet immer noch an Ressourcenmangel, Identitätsproblemen und fehlenden Ausbildungsstandards, atmet aber gleichzeitig auch den Geist eines Neubeginns: Mit einer breit aufgestellten Digitalisierungsinitiative gehen AV-Archive in Universitäten und öffentlich-rechtlichen Sendern vornehmlich in den USA in die Offensive, was die juristisch geprägte Diskussion um die Zugänglichkeit von Fernsehprogrammbeständen betrifft, die nach ihrer Ausstrahlung für den Großteil der Öffentlichkeit weitgehend verschlossen in den Archivkellern schlummern.

Die AMIA, 1991 gegründet und also ein – verglichen mit der seit 1936 bestehenden »Society of American Archivists (SAA)« – noch recht junger Verband, sieht im Qualifikationswirrwarr für den Beruf des AV-Archivars ein Grundproblem. Dem soll nun mit der Schaffung einer AMIA-Zertifizierung für Bewegtbild-Archivare begegnet werden. Ein erstes Positionspapier wurde im Bildungsausschuss erörtert. Daryl Maxwell von »Walt Disney Feature Animation« konstatierte während des Workshops »Shaping Identity, The Old School and The New School in Moving Image Archiving«: »Im Krankenhaus zu arbeiten, macht einen noch längst nicht zum Doktor. Im Archiv zu arbeiten, macht einen daher auch nicht automatisch zum Archivar.« Er forderte eine Neustrukturierung und Vereinheitlichung des Archiv-Studiums. Nur so könne garantiert werden, dass es in Zukunft noch Fachpersonal gebe, das 2-Zoll-Bänder abspielen könne, unterstrich Mike Mashon, Kurator der Abteilung »Moving Image (Motion-Picture, Broadcasting & Recorded Sound Division)« in der Library of Congress. Die Situation in Europa sei noch um ein Deutliches schwieriger, ergänzte Catherine Cormon vom niederländischen Filmmuseum. Dort gebe es ein nur rudimentäres Bewusstsein für die Notwendigkeit audiovisueller Archive, weshalb es zwangsweise auch an den nötigen Studiengängen und anderweitigen Bildungsangeboten mangle. Weiterhin wird aber die universitäre Ausbildung mit anschließender und begleitender Praxiserfahrung favorisiert.

Weil Vertreter der großen US-TV-Networks fehlten, blieb das Benennen eines weiteren schwerwiegenden Missstands ohne Adressaten. Dass Senderkonglomerate wie ABC, CBS, FOX und NBC seit einigen Jahren immer weniger Interesse am Austausch in der AMIA-Organisation zeigen, ist mittlerweile zu einem blockierenden Makel im Archivwesen geworden. Allein der öffentlich-rechtliche Sender PBS und einige seiner lokalen Tochterstationen sahen sich in der Verantwortung, am institutionsübergreifenden Diskurs teilzunehmen. Die sich damit weiter ausdehnende Kluft zwischen den kommerziellen Sendern und unabhängigen bzw. gemeinnützigen Fernseharchiven verstärkt das Dilemma, in dem sich Forscher und Archivare gleichermaßen nicht nur in den USA wännen: Ohne den aktiven Erfahrungsaustausch mit den Senderarchiven und ihren reichen Programmschätzen aus über 50 Jahren Fernsehgeschichte können dringliche Probleme wie die Schaffung besserer Zugangsmöglichkeiten und Datenbanken nicht nur nicht gemeinsam angegangen werden, sondern bleiben notgedrungen auch unvollständig.

Diese Verslossenheit vieler Senderarchive macht auch dem Programm »Moving Image Collections« (MIC) der Library of Congress zu schaffen, das mit Unterstützung der Universitäten Georgia Institute of Technology (Atlanta, GA) und der Rutgers Universität (New Brunswick & Piscataway, NJ) entwickelt wurde. Mit globaler Perspektive bietet dieser webbasierte Katalog eine bessere Übersicht über bestehende Bewegtbild-Sammlungen und soll die Kooperation untereinander fördern. Durch die Integration der sammlungsspezifischen Metadaten operiert der Katalog mit einer komplexen Datenbank mit Informationen über Standort, Inhalt, Rechelage sowie über Zugangsmöglichkeiten. Jane Johnson, Projektmanagerin von MIC in der Library of Congress, referierte darüber im Rahmen des Workshops »Coming Together: Building Community through Moving Image Collections (MIC)«. ¹ Bisher haben 14 Archive ihre vollständigen Sammlungsinformationen integriert, 232 sind dagegen mit Institutionsprofilen und Verknüpfungen ihrer jeweiligen Webseite vertreten. Johnson bezweifelt zwar, dass die US-Networks ihre Sammlungsdaten jemals in den Union-Katalog speisen werden, hofft aber auf eine Initialzündung aus dem Ausland, indem Sender womöglich aus Europa mit gutem Beispiel vorangehen und sich am Projekt beteiligen.

Denn schon wird an einer Internationalisierung des Angebots gearbeitet, wie James Turner, Professor

an der Ecole de bibliothéconomie et des sciences de l'information der Universität Montreal/Kanada, im selben Workshop darlegte. Er entwickelt derzeit mit seinen Studenten Anpassungsvorschläge für das MIC-Portal in verschiedenen Sprachversionen und denkt dementsprechend auch über kontext-kulturelle Variationen wie Farben, Währungen, das Datumsformat, die Art des Schreibstils, aber auch jeweils passende erklärende Beispiele z.B. für bedeutende Werke nach. Das könnte auch die Bekanntheit des Katalogs fördern, der erstaunlicherweise in akademischen Kreisen wie auch in der Archivgemeinschaft noch nicht den erwünschten Grad erreicht hat. Selbst unter den Nutzern des stark frequentierten »Public Broadcasting Metadata Dictionary (PBCore)« ² ist MIC laut öffentlich-rechtlichen Sendervertretern nur ungenügend bekannt. Nicht allein Archivare und Bibliothekare sind die ausgewiesene Zielgruppe des Programms, sondern auch die allgemeine Öffentlichkeit. Pläne gibt es also viele – von einer Aufrüstung nach dem (fernen) Beispiel des populären Internet-Videoportals »YouTube.com« mit digitalisiertem Archivmaterial bis zur Schaffung eines so genannten »MIC-Buttons« in Angeboten wie der »Internet Movie Database (IMDB.com)«. Eines indes soll es nicht geben: Die vereinzelt geforderte Implementierung von Verknüpfungen zu Kaufmöglichkeiten in Online-Shops sei zu zeit- und administrationsaufwendig, so der einstimmige Tenor auf dem Podium.

Eine Verbesserung der Zugänglichkeit zumindest von öffentlich-rechtlichen Programmen verspricht die Initiative »Open Vault«, ³ mit welcher der PBS-Partnersender WGBH ab Ende 2006 seine digitalisierten Archivbestände im Internet verfügbar machen will. So wurden bereits 485 Episoden der angesehenen Dokumentationsreihe »Frontline« digitalisiert – mit Speicherressourcen in Höhe von elf Terabyte eines der bisher aufwendigsten Projekte

1 Einen Überblick zu MIC gibt Jane D. Johnson: MIC (Moving Image Collections). In: RLG DigiNews (15.4.2006), Vol. 10, No. 2 (Webressource: http://www.rlg.org/en/page.php?Page_ID=20916). – Eine differenzierte Darstellung des Metadaten-Konzepts von MIC findet sich in: Jane D. Johnson: MIC metadata strategies. In: Journal of Digital Asset Management, Vol. 2, No. 1, S. 59–68. – Das MIC-Portal findet sich unter der Webadresse: <http://mic.loc.gov>.

2 PBCore wurde von der Public Broadcasting Community der USA zum Zwecke des besseren Austauschs von Informationen und Programmmaterial innerhalb der öffentlich-rechtlichen Sendergemeinschaft entwickelt (Webressource: <http://www.pbc.org>).

3 Das Internetangebot »Open Vault« – zu deutsch: »Offener Tresor« – des öffentlich-rechtlichen Senders WGBH in Boston (Webressource: <http://www.openvault.wgbh.org>) wird voraussichtlich ab 5. Dezember 2006 verfügbar sein.

dieser Art. Wer sich indes um den ebenso reichen wie unübersichtlichen und daher von Verlust bedrohten Überlieferungsschatz lizenzfreier Fernsehüberlieferungen vor allem auch aus dem Lokalfernsehen kümmert, bleibt auch nach dem regen Austausch auf der AMIA-Konferenz weitgehend ungeklärt. Gänzlich anders verhält es sich mit lukrativen Programmschätzen aus den Archiven der kommerziellen Sender. Anhand des Beispiels der erfolgreichen Sitcom »Seinfeld« (Sony Pictures Television) wurde gezeigt, wie die Qualität alten Programmmaterials für das hoch auflösende HD-Fernsehen verbessert werden kann. Hierzu war ein dreieinhalb-jähriger Produktionsprozess notwendig, in dessen Verlauf die Serie komplett neu aus ihren Einzelbestandteilen zusammengestellt wurde. Das notwendige Vorhandensein von Film als Ausgangsmaterial für die Neuabastung schränkt die Einsatzfähigkeit der Methode indes stark ein, da häufig schlechter auflösende Bandformate verwendet wurden, deren Aufwertung vergleichsweise bescheidene Ergebnisse liefern. Eine weitere Hürde sind neben einem hohen Zeitaufwand auch die Kosten, die im Falle der 180 Episoden von »Seinfeld« in die Millionen gingen. Zwar führt laut Aussage von Referent Tom Zaczyk (Sony Pictures Television) durch die Verbreitung von HD-fähigen Fernsehgeräten kein Weg an dieser Entwicklung vorbei, doch bleibt zu bezweifeln, dass sich Archive in großer Zahl auf das finanzielle Abenteuer einlassen werden. Es sei denn, es handelt sich um Formate, die sich durch die technische Qualitätsverbesserung gewinnbringend auf DVD oder andere Weise vermarkten lassen.

Die grundsätzliche Frage nach der Machbarkeit von Digitalisierungsprojekten beschäftigte die Konferenzteilnehmer in mehreren Workshops. Ein integratives Angebot wie MIC erscheint daher umso notwendiger, je mehr Archive Digitalisierungsprojekte beginnen, es bislang aber keinen Königsweg gibt, die horrenden Kosten zu minimieren. Lisa Carter, die an der University of Kentucky die »Libraries' Special Collection & Digital Programs« betreut, pointierte unter dem Titel »Planning for your digitizing project«, dass ein solches Vorhaben grundsätzlich sehr viel mehr koste, als erwartet werde, was vor allem für budgetorientierte Archive nur schwer zu kalkulieren sei. Carter riet deshalb zu klaren Prioritätssetzungen bei der Entscheidung, was digitalisiert werden müsse und schlug vom physischen Verfall bedrohte Archivalien vor, besonders oft nachgefragte oder für die primäre Aufgabe des jeweiligen Archivs essentielle Dokumente. Hintanzusetzen seien Überlieferungen, die Restriktionen

unterlägen oder deren Rechtesituation ungeklärt sei. Als Vorschläge für Kosteneinsparungen wurden die Nutzung gemeinsamer Infrastrukturen wie beispielsweise in einer Universität oder die interorganisatorische Zusammenarbeit genannt, ebenso wie die Verknüpfung unterschiedlicher Projekte, die einer jeweils gesonderten Finanzierung unterlägen. Dies wird als ein effektives Mittel angesehen, um die negativen Auswirkungen der Digitalisierungsförderung auf Projektbasis einzudämmen, die Langzeitkontinuität verhindert. Als Störfaktoren wurden hierbei indes das häufig noch verbreitete Territorialdenken zwischen Universitäten sowie die dysfunktionale Kommunikation zwischen Archivaren und Technikern bezeichnet.

Doch freilich wurden nicht nur Probleme auf der Konferenz angesprochen, sondern auch die Vorteile der Digitalisierung. Diese für viele AV-Sammlungen als notwendig erachtete Richtungsentscheidung wirkt nicht allein dem Risiko der Unbrauchbarkeit alter Bänder entgegen, deren Alterungsprozess das kulturelle Bewegtbild-Erbe gefährdet. Zukunftssicherheit durch leichtere Transferier- und Duplizierbarkeit des Materials, die Einflechtung von Kontext-Dokumentation und bessere Identifizierbarkeit wie zum Beispiel durch Wasserzeichen-Markierungen sind nur einige Möglichkeiten. Während der Konferenz wurden vorrangig die dadurch ermöglichten mannigfaltigen Suchfunktionen erörtert, also die Erfassung komplexer Metadaten, inklusive der für viele US-Fernsehsendungen vorhandenen Untertitel, die vollständig für die Volltextsuche benutzt werden können. Dies schafft aber auch neue Problemfelder – unter anderem die Frage nach effektiven Suchmechanismen. Je überfrachteter die Ergebnisse, desto unbrauchbarer sind die digitalen Errungenschaften.

Nicht viele Archive werden sich den propagierten kostenintensiven »Try and Error«-Prozess leisten können, doch verspricht sich die Archivgemeinschaft von den gesammelten Einzelerfahrungen bei der Digitalisierung entscheidende Erkenntnisse. Diese werden in Zeiten, in denen AV-Archive mit attraktiven wie riskanten Angeboten von Internetkonzernen wie Google oder Microsoft konfrontiert werden, immer wichtiger. Dementsprechende Kooperationen versprechen zwar finanzielle Entlastung durch das Outsourcing der Digitalisierung, lassen aber auch die Einforderung von Gegenleistungen wie der Übertragung von Nutzungsrechten vermuten. Durch die Übernahme von »YouTube.com« durch Google wird eine Häufung derartiger Anfra-

gen erwartet. Eine breite Veröffentlichung von archiviertem Fernsehprogramm im Internet wird aber angesichts der heiklen Rechtediskussion mittelfristig ausgeschlossen.

Als der letzte Konferenzabend mit der Vorführung des restaurierten Max Ophüls-Films »Letter from an Unknown Woman« (1948) ausklang, war die Grundstimmung angesichts der Präservierungserfolge vor allem im Film-Bereich positiv. Insgesamt haben knapp 450 Archivare und Industrievertreter die Möglichkeit genutzt, voneinander zu lernen und den Stand eigener Projekte vorzustellen. Trotz der langsamen Aufweichung der Dominanz des Films innerhalb von AMIA zugunsten der Fernseharchive wollen letztere auch weiterhin für mehr Aufmerksamkeit werben. So sollen auf dem alle vier Jahre abgehaltenen »Joint Technical Symposium (JTS)«, das 2007 erneut in Kooperation mit AMIA in Toronto/Kanada organisiert wird, Fernsehvertreter nicht mehr wie bisher unterrepräsentiert sein. Gleiches gilt freilich auch für die nächste AMIA-Konferenz, die im kommenden Jahr in Rochester, NY stattfinden wird.

Leif Kramp, New York/Hamburg

»Feasibility Study« zum 27. Oktober als »UNESCO World Day for Audiovisual Heritage«

Audiovisuelle Materialien sind für das (Selbst-)Verständnis der Menschheit wichtig und unverzichtbar. Vor diesem Hintergrund hat die UNESCO am 5. Oktober 2005 die »33c/Resolution 53« angenommen. Sie besagt, den 27. Oktober zum »World Day for Audiovisual Heritage« zu erklären. Wenn man so will, handelt es sich dabei sogar um eine Art Memorialisierung der Memorialisierung, denn offizieller Anlass für diese Erklärung ist der 25. Jahrestag der am 27. Oktober 1980 angenommenen »Empfehlungen für die Sicherung und Bewahrung bewegender Bilder«. Dieser Beschluss war seinerzeit bahnbrechend für die Anerkennung der »neuen« Medien als wichtiges, eigenständiges und teils sehr vergängliches Erbe. Noch heute ist er ein Grundstein der allgemeinen Bewegung, menschliche Erfahrungen zu dokumentieren und aufzubewahren, die in den verschiedensten Medien entstehen, gesammelt und gespeichert werden. Den üblichen UNESCO-Prozeduren folgend wurde gleichzeitig eine »Feasibility Study« in Auftrag gegeben. Sie sollte einen Überblick verschaffen über die Möglichkeit(en), Wünsche und Themen dieses Tages, und sie sollte Ratschläge sammeln. Für Außenstehende könnte dies eher nach sprichwörtlicher UNO-Bürokratie

klingen: Ein Feiertag wird im ersten Schritt erklärt und im zweiten Schritt wird eine Studie angelegt, die in Konsultation mit sämtlichen akronymbeladenen internationalen Organisationen der Frage nachgeht, was, wie und warum eigentlich gefeiert wird. Mit dem aber schon feststehenden und dieser Zeitschrift nahe liegenden Hauptzweck, eine größere öffentliche Aufmerksamkeit für die Arbeit und Probleme audiovisueller Archive zu schaffen, ist jedoch die Grundlage für eine wichtige öffentliche Diskussion gegeben, die dann auch vermutlich (und hoffentlich) weitergeführt werden kann.

Im Zentrum der Studie stand ein Fragebogen, der allen Interessierten bis zum 31. Juli 2006 offen war. Die Online-Version des Fragebogens ist seit diesem Stichtag nicht mehr zugänglich, die französische Version war allerdings zum Zeitpunkt des Verfassens noch auf der Homepage des UNESCO-Forums als Word-Dokument zu downloaden¹. Hauptzielgruppen der Befragung waren die Organisationen, die in sämtlichen Netzwerken der UNESCO wirken. Hier ist vor allem das »Co-ordinating Council of Audiovisual Archives Associations« (CCAAA) zu nennen, das selbst aus einer Vielzahl internationaler Medienarchivverbände besteht und das maßgeblich an diesem Projekt mit der UNESCO zusammenarbeitet. Darüber hinaus sind das breitere Archivwesen, Rundfunk- und Filminstitutionen, die »Information for All Programme« (IFAP), Gremien des UNESCOs, »Memory of the World«, Kulturorgane, Künstlerverbände usw. beteiligt. In einer kurzen Email-Korrespondenz mit dem Verfasser deuteten die Durchführenden auf das große Interesse im Allgemeinen hin, auf dessen Frage nach der Beteiligung deutscher Instanzen äußerten sie sich sehr zufrieden über die hohe Zahl und die ausführlichen Antworten, die sie erhalten haben.

Der Fragebogen zielte auf den Zweck eines solchen »World Day«, auf mögliche Themen und Veranstaltungen an diesem Tag, und er stellt allen voran die heikle Frage: Was wird unter »audiovisuellem Erbe« überhaupt verstanden, denn hierzu stehen viele Definitionen zur Verfügung? In den Empfehlungen von 1980, wie auch in der 2001 »European Convention for the protection of the audiovisual heritage«, wird schlechterdings von »moving pictures (with or without sound)« ausgegangen. In der 2005 vom CCAA

¹ http://www.unesco.org/cgi-bin/webworld/portalsforum/forum.cgi?do=post_attachment;postatt_id=4;guest=3363858,16.10.2006.

verfassten Empfehlung für ein neues UNESCO-Instrument für das audiovisuelle Erbe wird dafür plädiert, eine breitere Definition zu suchen, die sowohl bereits bestehende als auch kommende Medien mit einschließen kann: »A new instrument should comprehensively cover the whole audiovisual spectrum, and embrace professional concepts as well as physical formats and technical terminology [...]. Further, definitions and terminology should avoid being format- and timespecific, and inclusive of the widening range of audiovisual carriers and delivery methods, so they will not become dated as formats and methods continue to evolve«².

Da es sich um eine interne Beratung handelt, werden die vollständigen Ergebnisse nicht veröffentlicht. Ein Bericht für das »Executive Board« der UNESCO mit einer kurzen Zusammenfassung der Resultate sowie vorläufige Empfehlungen sind aber öffentlich zugänglich. Im »Report by the Director-General on the Implications of the Proclamation of a World Day for Audiovisual Heritage 175 EX/18« mit dem Datum vom 1. September 2006³ werden sechs Punkte als Hauptzweck genannt:

1. raising public awareness of the need for preservation;
2. providing opportunities to celebrate specific local, national or international aspects of the heritage;
3. highlighting the accessibility of archives;
4. attracting media attention to heritage issues;
5. raising the cultural status of the audiovisual heritage;
6. highlighting audiovisual heritage in danger, especially in developing countries.

Die konkreten Empfehlungen sind zunächst auf das Wesentlichste beschränkt. So solle der Tag unter dem bereits existierenden Namen »World Day of Audiovisual Heritage« durchgeführt werden. Es werde auf jedem Fall von der UNESCO ein Logo geschaffen und es würden allgemeine Richtlinien für Themen und Veranstaltungen gegeben, wobei noch nicht festgelegt sei, ob die Organisation die Rolle eines ‚Organisator‘ oder eines ‚Catalyst und Sponsor‘ einnehmen werde – Letzteres werde vorgeschlagen. Vielleicht die wichtigste und begrüßenswerteste Empfehlung war, einem Rat der Mehrzahl der Antwortenden folgend, die breiteste mögliche

Definition von audiovisuellem Erbe anzunehmen. Das würde unter anderem Hörfunkbeiträge, Videospiele und Musik-Videos und sogar mechanische Musikmaschinen wie Pianolas und Spieldosen mit einschließen. Der Vorschlag, den Tag in einem allgemeinen »Tag der Archive« einzubetten, wurde andererseits nicht empfohlen.

Anhand dieser Untersuchung und der vorstehenden Empfehlungen werden im nächsten Schritt Strategien der Implementierung sowie auch die genauen Rollen der UNESCO und der Partner definiert und schließlich Themen für die ersten Jahren vorgeschlagen. All das ist in den kommenden Monaten zu erwarten.

Alexander Badenoch, Eindhoven

Weitere Informationen, inklusive der Texte des Fragebogens und andere wichtige Dokumente sind im Internetauftritt der UNESCO zu finden:
<http://www.unesco.org/cgi-bin/webworld/portalsforum/gforum.cgi?forum=5>.

*Kontaktadresse: Joie Springer, Information Society Division/Division de la société de l'information, UNESCO, 1, rue Miollis, 75732 Paris Cedex 15, Frankreich
bzw.: j.springer@unesco.org*

Nam June Paik. Ein Nachruf

Paiks Biografie, Paiks Oeuvre und Paiks Weltanschauung spiegeln sich in keinem seiner Werke so sehr wider, wie in dem des Buddhas, der sein eigenes Bild in einem Fernseher betrachtet. Mit dem »TV-Buddha« von 1974 verlieh Paik dem Zusammenprall von westlicher und fernöstlicher Kultur, von neuester Medientechnik und religiöser Skulptur, von Rückkopplung und Stillstand, von Gegenwart und Ewigkeit, von Innerlichkeit und Medialität Gestalt.

Paiks Weg von Korea über Europa nach Amerika, war der Weg von der Neuen Musik über die Fluxus-Bewegung zur Medienkunst. 1932 in Seoul geboren, verließ Paik als Achtzehnjähriger während des Koreakrieges seine Geburtsstadt und promovierte in Tokio über Arnold Schönberg. Anschließend setzte er seine Studien in München und Freiburg fort. Entscheidend waren die Begegnungen mit Karlheinz Stockhausen und John Cage, die er Ende der 50er Jahre während der Tage für Neue Musik in Darmstadt kennen lernte. Obgleich er sich danach mehr und mehr dem Visuellen zuwandte, blieben die mu-

² UNESCO Instrument for the Safeguarding and Preservation of the Audiovisual Heritage: CCAA issues paper, http://www.ccaa.org/ccaaa_heritage.pdf

³ <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001469/146936e.pdf>

sikalischen Wurzeln der wesentliche Schlüssel zu seinen Werken.

Die Brücke von der Musik zur Medienkunst schlug Paik mit seiner legendären Ausstellung in der Wuppertaler Galerie Parnaß 1963, wo er unter anderem zwei Schallplattenschaschliks, vier manipulierte Klaviere und 12 Fernsehgeräte präsentierte. Zwei dieser Fernseher hatten ihm den Transport nicht verziehen und zeigten entweder gar kein Bild oder an Stelle des Fernsehprogramms nur noch einen weißen Strich. Für solche Einmischungen höherer Mächte zeigte sich Paik stets dankbar. Den einen Apparat wendete er mit der Bildseite zum Boden und auch der zweite fügte sich auf das Beste in das Konzept ein, denn sämtliche Fernsehbilder waren ohnehin technisch verfremdet worden. Das laufende Programm war nebensächlich. Entscheidend war die Überarbeitung, Veränderung und Störung der Medienbilder. Damit schrieb Paik 1963 in Wuppertal Geschichte. Nie zuvor waren manipulierte Fernsehbilder ausgestellt worden.

Der Zufallssämling, jener Fernsehapparat, der nichts als einen weißen Strich gezeigt hatte – Paik nannte ihn »Zen for TV« –, wurde zum Ausgangspunkt einer neuen Werkreihe. Auf 24 Bildschirmen neigt sich die Linie gleich dem Stundenzeiger einer Uhr. »TV-Clock« (verschiedene Versionen 1963 und 1989) war Paiks augenzwinkernde Antwort auf Donald Judds und Carl Andres Minimalkunst. Minimal Video bleibt freilich ebenso Episode wie jene Werke, die dem Rezipienten bei der Manipulation der Fernsehbilder eine aktive Rolle zuweisen.

Weiterentwickelt wurden von Paik die Multi-Monitor-Installationen. Mit dem Bau eines Videosynthesizers schuf er sich Anfang der 70er zusätzlich die Möglichkeit, das Videomaterial gezielter zu bearbeiten. Wie schon bei seiner ersten Ausstellung in Wuppertal, spielten die konkreten Inhalte nur eine untergeordnete Rolle, allenfalls eine thematische Zuordnung des verwendeten Materials ist möglich. Paik komponierte mit Videobildern. Ihre Überblendung in einfachen geometrischen Formen und ihre rhythmisierte Montage und serielle Anordnung in immer größeren Installationen schrieben die Prinzipien der Neuen Musik im Feld der Medienkunst fort. Mit seiner visuellen Musik transzendierte er die Medienbilder seiner Epoche.

Ende Januar 2006 starb Nam June Paik in Miami, Florida.

Matthias Buck, Halle

Die ZDF-Archive – Nur Dienstleister für interne Nutzer?

Die Bedeutung des Rundfunks in der modernen Mediengesellschaft

Rundfunk und Fernsehen – dies ist inzwischen Allgemeingut – gehören zur heutigen Mediengesellschaft und sind als Informations- bzw. Desinformationsmedium ohne wirkliche Konkurrenz. Ich ergänze diese These noch und sagen: Ohne Rundfunkarchive gäbe es keinen modernen Hörfunk oder Fernsehen.

Wer sieht nicht sogleich die historischen, etwas unscharfen schwarz-weiß Bilder mit dem Spieler an der Strafraumgrenze, wenn ich die Worte des damaligen Reporters wiederhole: »Schäfer nach innen geflanzt, Kopfball, abgewehrt, aus dem Hintergrund müsste Rahn schießen, Rahn schießt, Tor, Tor, Tor.«

Oder bei wem läuft nicht sofort ein Film im Kopf ab, wenn ich folgenden Text, gesprochen von einem deutschen Politiker in einer Wahlanalyse-Sendung, gerichtet an seine größte Konkurrentin zitiere: »Glauben sie im Ernst, dass meine Partei auf ein Gesprächsangebot von Frau Merkel bei dieser Sachlage einginge, in dem sie sagt, sie möchte Bundeskanzlerin werden?«

Live im Fernsehen gesprochene und somit nicht mehr zurückholbare Statements sind auch selbst Teil der gesellschaftlichen Entwicklung. Die Ära Helmut Kohl wird immer mit seinen Ausführungen in der ZDF-Sendung »Was nun ...?«¹ in Verbindung gebracht werden: »Ich habe Spenden entgegen genommen in einem Umfang zwischen 1993 und 1998, der zwischen anderthalb und zwei Millionen Mark liegt«², die bekanntlich zum CDU-Finanzskandal und zu einem schnellen Generationswechsel in der CDU-Spitze führten.

Das Abfärben von Fernsehereignissen auf unser Alltagsleben brauche ich an dieser Stelle wohl nicht weiter auszuführen. Nur auf die Veränderlichkeit der Wahrnehmung möchte ich noch kurz verweisen. Während die etwas ältere Fernsehgeneration

* Der Aufsatz entstammt einem Vortrag, den der Verfasser auf der VdW-Jahrestagung am 9. Mai 2006 in Berlin gehalten hat. Der Vortragsstil wurde beibehalten.

¹ ZDF-Sendung »Was nun, Herr Kohl? Fragen an den CDU-Ehrenvorsitzenden« vom 16.12.1999.

² Zitiert nach: Fernsehgeständnis mit Folgen, Süddeutsche Zeitung vom 30.12.1999.

mit dem Kürzel »BB« noch eine schöne französische Schauspielerin mit Namen Brigitte Bardot verband, steht »BB« bei heutigen Zuschauern eher für die Vöyeurismussendung »Big Brother«.

»Leute, schaut in die Archive!«

Man findet bei den aktuellen Massenmedien die heutige Politik, ihre Akteure und auch alle sonstigen Entwicklungen einer modernen Gesellschaft wie in einem Brennspeigel vereint. So verwundert es nicht, dass ehemalige Handlungsträger sich dieser Medien und ihrer »Gedächtnisorte« erinnern, v.a. wenn sie ihre eigene Rolle umgedeutet haben wollen. Joschka Fischer kritisierte auf den Mainzer Tagen der Fernsehkritik im April dieses Jahres die Anmaßung vieler Journalisten, die Politik der Republik mit ihren Beiträgen bestimmen zu wollen, ohne dafür – im Gegensatz zum aktiven Politiker – die Verantwortung für ihr Handeln übernehmen zu müssen. Er konstatierte eine Selbstüberschätzung der Medien und forderte zur Bestätigung seiner These ausdrücklich alle auf: »Leute, schaut in die Archive!«³

Wenn die audiovisuellen Medien, wie eben nur an wenigen Beispielen dargestellt, für die Aufarbeitung der Historie so immanent bedeutend sind, wie kann es dann sein, dass man in der Kategorie »Archivwesen« des Bibliotheks-Weblogs »netbib« folgende Kommentare zu den Rundfunkarchiven lesen muss:

- »Die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten, die ihre Archive traditionell wegschließen«
- »öffentlich-rechtliche Rundfunkanstalten verammeln ihre sog. ‚archive‘ und entziehen sie dem Geltungsbereich der Archivgesetze«
- »den Rundfunkanstalten muss auf die Finger geklopft werden und zwar nicht nur behutsam«⁴ oder ein Videolektor der Landesbibliothek Berlin regt sich aktuell im Weblog »Archivalia« auf:
- »Hierzulande weigern sich die von öffentlichen Mitteln finanzierten Öffentlich-rechtlichen Anstalten (!) nach wie vor, ihre Nachweismittel öffentlich zugänglich zu machen, obwohl sie (nicht nur) zur wissenschaftlichen Arbeit dringend gebraucht werden. Dass die Allgemeinheit und die Wissenschaft sich dies seit langem unwidersprochen gefallen lassen, zeigt, in welcher mentalen Verfassung sich dieses Land befindet.«⁵

Welche Möglichkeiten bestehen nun, die Rundfunkarchive zu benutzen und wo befinden sich rechtliche oder auch selbstgezogene Grenzen? Da man bekanntlich nur von dem berichten soll, was man

weiß, werden sie mir nachsehen, dass ich die Benutzungsmöglichkeiten schwerpunktmäßig am Beispiel der größten europäischen Fernsehanstalt, des ZDF, darstelle.

Gesetzliche Grundlagen der Archivarbeit von Rundfunkarchiven

Zuerst einmal muss die Frage geklärt werden, warum die Rundfunkarchive nicht dem Bundesarchivgesetz oder den Länderarchivgesetzen mit den dort geregelten Nutzungsbestimmungen und Benutzungssperren (30 Jahre) unterliegen? Warum gibt es in Deutschland kein staatliches Rundfunkarchiv – versehen mit einer Belegexemplarfunktion wie bei Büchern in der Deutschen Bibliothek oder ähnlich dem französischen »Institut national de l'audiovisuel« (der bekannten INA) oder der Broadcasting and Recorded Sound Division der amerikanischen Library of Congress?

Die Medienfreiheit ist in der Bundesrepublik Deutschland als Konsequenz der eigenen, hauptsächlich der nationalsozialistischen Rundfunkgeschichte ein sehr hohes und schützenswertes Gut. Die Westalliierten hatten nach dem 2. Weltkrieg in Westdeutschland föderal organisierte, staatsferne Rundfunkanstalten aufgebaut. Die Mütter und Väter des Grundgesetzes bestätigten diese Staatsferne und formulierten im Artikel 5, Absatz 1 des Grundgesetzes:

- »Die Pressefreiheit und die Freiheit der Berichterstattung durch Rundfunk und Film werden gewährleistet. Eine Zensur findet nicht statt.«

Würden nun die audiovisuellen Quellen der Rundfunkanstalten nicht hausintern, sondern in einem staatlichen Rundfunkarchiv eingelagert, wäre durch das Unterstellungsverhältnis unter die Regierung eine Beeinflussung des Bestandsaufbaus möglich. Es bestünde die Gefahr einer staatlich geprägten audiovisuellen Überlieferungsbildung. Aufbauend auf dem auch als Medienfreiheitsartikel bezeichneten Artikel 5 des Grundgesetzes wird es also niemals ein zentrales deutsches Rundfunkstaatsarchiv geben, in dem alle Hörfunk- und Fernsehsendungen archiviert sind. Auch die Länderarchivgesetze berufen sich auf den Grundgesetzartikel und nehmen im jeweiligen Paragraphen zum Geltungsbereich die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstal-

3 Der glückliche Privatier, Süddeutsche Zeitung vom 05.04.2006.

4 Zitate aus: <http://lognetbib.de/archives/2006/01/08/bbc-open-news-archiv/> [21.04.2006].

5 Zitat aus: <http://archiv.twoday.net/> [02.05.2006].

ten von der Zuständigkeit aus. Beispielhaft soll hier der entsprechende Artikel des Archivgesetzes des Landes Nordrhein-Westfalen vom 16. Mai 1998 genannt werden:

■ § 13 Ausnahmen vom Anwendungsbereich

(1) Dieses Gesetz gilt nicht für die öffentlich-rechtlichen Religions- und Weltanschauungsgemeinschaften, für die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten und die Landesanstalt für Rundfunk Nordrhein-Westfalen sowie für öffentlich-rechtliche Unternehmen mit eigener Rechtspersönlichkeit, die am Wettbewerb teilnehmen, und deren Zusammenschlüsse.

Erläuterungen zu Absatz 1: Aus verfassungsrechtlichen Gründen findet dieses Gesetz mit Rücksicht auf Artikel 5 Absatz 1 GG auch für die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten in Nordrhein-Westfalen, hier insbesondere den Westdeutschen Rundfunk Köln und die Landesanstalt für Rundfunk Nordrhein-Westfalen keine Anwendung.

Rundfunkarchive als Teil der journalistischen Produktionskette und als »Langzeitgedächtnis«

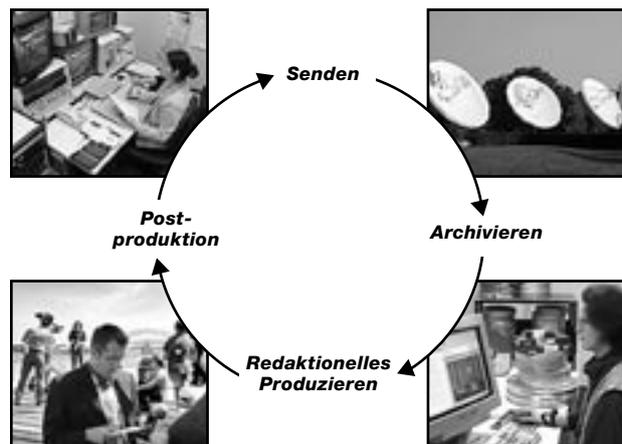
Wie werden dann aber die Hörfunk- und Fernsehsendungen für die Nachwelt archiviert? Wie und wo kommt der Forscher denn an die Bilder und Töne, die geschichtliche Ereignisse dokumentieren oder sogar selbst Geschichte produziert haben? Ganz einfach – da wo sie entstanden sind, bei den Rundfunkanstalten. Genauer in deren Archiven.

Und damit ist schon ein Hauptproblem genannt: Denn die Rundfunkarchive sind mit Staats-, Kommunal-, Kirchen-, Universitäts-, Wirtschafts- oder sonstigen Archiven nicht vergleichbar. Die Rundfunkarchive besitzen einen Zwittercharakter. Sie sind zum einen Teil des hausinternen Workflows, sprich: der journalistischen Produktionskette und zum anderen Teil der Programmüberlieferung.

Woher kommt nun der Doppelcharakter? Alle öffentlich-rechtlichen und privaten Rundfunkanstalten in Deutschland unterhalten heute eigene Archive, die sich in Teilarchive aufspalten. Bei den größeren öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten existieren meistens ein Fernseh- bzw. Programmarchiv, ein Hörfunk- bzw. Musikarchiv, ein Bildarchiv sowie ein Textarchiv bzw. ein Informations-/Dokumentationsbereich.

Wenn sie nun das Organigramm und die dazugehörige statistische Dokumentation im ZDF-Jahrbuch betrachten, werden sie sehen, dass der ZDF-Archivbereich mit Stand April 2005 über 115,5 Plan-

stellen verfügt. Unterhält das ZDF diesen personell großen Bereich zur Sicherung seiner Programmgeschichte und für die externe Nutzung durch die Wissenschaft? Nein. Müsste das ZDF nur die sonst von Unternehmensarchiven wahrgenommene Sicherungs- und Archivierungsfunktion für die eigene Firmen- und Produktgeschichte übernehmen, würde der Bereich ABD⁶ meiner Meinung nach über ein Personaltableau und einen Etat verfügen, der dem von Archiven in mittelständigen Firmen entspräche (max. 10 Personen).



Einbindung der Fernseharchive in den journalistischen Workflow

Der Geschäftsbereich

Archiv-Bibliothek-Dokumentation (ABD) des ZDF

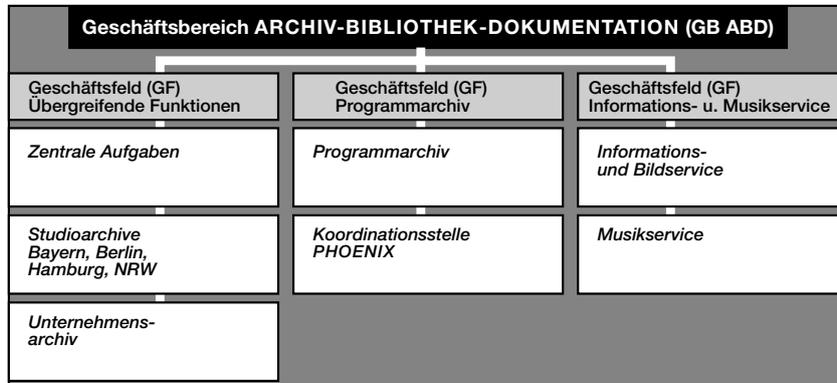
Das ZDF verfügt über einen so großen Archivbereich, weil er erstens für die redaktionelle Arbeit unerlässlich ist und erst zweitens die ZDF-Programmgeschichte bewahrt. ABD ist deshalb auch vordergründig als zentraler Dienstleistungsbetrieb für Produktion und Programm sowie für die Verwertungseinrichtungen des ZDF definiert.

Die Archive in den Rundfunkanstalten stellen bei etwas freier Betrachtung nämlich zuerst so etwas wie Materialausgaben, wie Rohstofflager dar. Mit Hilfe der bei ihnen archivierten Lauf- und Standbilder, mit Musiken, Geräuschen, Tönen sowie Agenturmeldungen und Textinformationen können neue Sendungen und Beiträge erzeugt werden. Zur Zeit werden wir mit einer Bilderflut der zurückliegenden Fußballweltmeisterschaft geradezu erschlagen. Jede Sendung mit Rückblickscharakter greift logischerweise auf Archivmaterial zu. Dies ist bekannt. Die Verwendung von Archivmaterial ist aber auch ein ganz entscheidender Faktor zur Kosten-

6 Archiv-Bibliothek-Dokumentation.

reduzierung. Benötigt ein Redakteur beispielsweise zur Bebilderung eines Ereignisses in Sydney Bilder des dortigen Stadtzentrums, so muss er nicht nach Australien fliegen oder diese Bilder teuer ankaufen. Mit Sicherheit findet er von der Olympiaübertragung 2000 genügend Bilder im Archiv mit der Skyline Sydneys. Die Archive sind integraler Bestandteil der Produktionskette und erst durch die Archivierung der eigenen Sendungen ist es heute möglich, die vom Zuschauer geforderte und von den Rundfunkanstalten sich selbst auferlegte Qualität bei den Nachrichten- und Magazinsendungen zu erreichen.

Die Struktur und die Arbeitsweise der Rundfunkarchive entsprechen ihrem Funktionsauftrag als Dienstleister für die programmproduzierenden Bereiche. Im ZDF gibt es deshalb ein Programmarchiv, ein Musikarchiv (mit der Bezeichnung »Musikservice«), einen Bereich »Informations- und Bildservice« und ein Unternehmensarchiv. Während die erstgenannten Archive überwiegend zur Versorgung der eigenen Redakteure beitragen, sichert das Unternehmensarchiv mit derzeit 3 Planstellen die Unterlagen zur Geschichte des ZDF.



Struktur des ZDF-Archivbereiches

Ohne die Rundfunkarchive könnte kein Redakteur heute effektiv arbeiten. Ein Beispiel: Die »heute«-Nachrichten von gestern Abend 19 Uhr gelangen sofort nach der Sendung ins Programmarchiv, einmal durch Ablage als digitaler File in einem Archivserver und auch in physischer Form auf speziellen Bandträgern (dies sind im ZDF: DigiBeta oder DVCPPro50) und dort wird die Sendung sofort mit einigen wenigen sogenannten Formaldaten noch am Sendetag erschlossen (dazu zählen z.B.: Sendedatum, Serien- und Sendetitel, Länge, Produktionsnummer, ...) und mit einem Labelcode versehen. Damit ist das Sendeband ausleihbar und ZDF-Redakteure, nicht nur Redakteure der »heute«, können, falls sie einen Beitrag aus der 19 Uhr-heu-

te oder auch nur bestimmte Bilder benötigen, das Band sofort wieder ausleihen, die Bilder beim Cutter abklammern lassen und in ihrem neuen Beitrag erneut einsetzen.

Am Folgetag nach der 19-Uhr-heute wird nach festgelegten Dokumentationsregeln diese Sendung in der Fernsehdatenbank ausführlich dokumentarisch beschrieben und die Redakteure können spätestens ab Mittag des auf die Sendung folgenden Tages (also nach rund 17 Stunden) in den Inhaltsbeschreibungen der einzelnen Beiträge und auch in den Beschreibungen dessen, was in den Bildsequenzen zu sehen ist, im Volltext recherchieren. Der dokumentarische Aufwand der für die Wiederverwendbarkeit der Sendungen betrieben wird, ist also enorm. Vergleicht man die Tätigkeiten zur Bestandserschließung in einem klassischen und in einem Rundfunkarchiv, so betreiben die Rundfunkarchive eine Art »intensive Einzelblattverzeichnung«, fast eine »Wort- oder Satzverzeichnung«. Bei der Erschließung von Fernsehsendungen schwankt somit der Zeitfaktor, den man für die Verzeichnung einer Sendung benötigt, von 1:3 bis 1:8, d.h. eine Fernsehsendung von 1 Stunde Länge dokumentiert der

Rundfunkarchivar zwischen 3 und 8 Stunden. Diese Erschließungstiefe ist aber für das effektive Finden geeigneter Bildsequenzen zum Einschneiden in neue Beiträge notwendig.

Und die hauseigene Nutzung der Archive durch die ZDF-Redakteure ist hoch. Einige Zahlen zur Verdeutlichung: Im ZDF-Programmarchiv wird das Programmvermögen aus der ZDF-Sendetätigkeit seit 1963

archiviert und dokumentiert. Der heutige Bestand, zu dem neben dem ZDF-Programm auch die ZDF-Anteile von 3sat, KIKa und ARTE gehören, umfasst ca. 1 Mio. Träger. Dies sind rund 250.000 Filme und Sendungen in hochauflösender Fernsehqualität und rund 750.000 VHS-Videos. Zusätzlich werden wichtige Sendungen und Musiken seit 2002 als File in einem digitalen, servergestützten Archivsystem vorgehalten, das derzeit über 5 Terabyte Speicherkapazität für Programmbestände und 8 Terabyte für Audiodateien verfügt (Endausbaustufe: 32 TB).

Aus dem Programmbestand werden durchschnittlich 770 Träger pro Tag ausgeliehen und eine ähnliche Anzahl auch wieder rückgelagert. Die Kol-

legen am Recherchedesk des Programmarchivs übernehmen rund 150 Themen- und Einzelrecherche am Tag. Ähnliche Zahlen gibt es im Musik-, im Bild- oder im Informationsbereich. Die Archivbereiche werden also intensiv durch die eigenen Redakteure genutzt.

ABD-Informationssysteme

Zu den heutigen Arbeitsabläufen gehört es dabei, dass die Archivare ihre Erschließungsinformationen per Datenbanken dem Redakteur zur Verfügung stellen. Der ABD-Bereich des ZDF propagiert deshalb die Vorstellung, dass die Rundfunkarchivare die Inputfachleute sind und die Redakteure die Recherche-, also die Outputspezialisten. Aus diesem Grund kann der ZDF-Redakteur auf verschiedene Archivdatenbanken zugreifen, in denen er die Erschließungsdaten der einzelnen Archivbestände wieder findet. Das Angebot von ABD an Informationssystemen umfasst folgende Datenbanken:

- Fernsehdatenbank
- Presse-/Agenturdatenbank SPHINX
- Bilddatenbanken BidAS/DELTA
- Bibliotheksdatenbanken
- Multimediadatenbank
- Musikdatenbank
- Digitales Archivsystem für Programmbestände (DAS)
- Digitales Audioarchiv (DAA)

Diese Archivdatenbanken können alle über ein (!) Archivportal angesteuert werden. Schön, könnte ein Forscher sagen, nun weiß ich genau, wohin ich mich wenden muss, wenn ich einen Film suche und zu irgendeinem Fakt recherchieren möchte. Denn: »Ich habe da nämlich gehört, dass diese Archivdatenbanken eine wahre Fundgrube sind« und die Datenbanken kann man doch bestimmt fürs Internet für alle frei schalten. Die »Fundgrube« existiert, doch leider erhalten die Forscher vom ZDF die Antwort, dass zwar diese Archivdatenbanken bestehen, diese aber auf Grund des Medienprivilegs sowie aus urheber- und datenschutzrechtlichen Gründen nicht von Dritten genutzt werden dürfen. Diese Antwort ist übrigens ein Grund, für die immer wieder vorgetragene falsche Ansicht von Wissenschaftlern, die Rundfunkarchive wären durch externe Forscher nicht benutzbar.

Medienprivileg, Urheberrecht und Datenschutz

Warum darf eigentlich kein externer Nutzer in den Archivdatenbanken des ZDF stöbern? Wieso gibt es

schon wieder – nach dem Grundgesetz – eine rechtliche Schranke? Gehören denn nicht alle Inhalte der Archivdatenbanken dem öffentlich-rechtlichen ZDF und damit der Allgemeinheit?

Wie beschrieben wird die dokumentarische Arbeitsleistung meiner Kollegen in Datenbanken gespeichert. Diese Arbeitsergebnisse gehören dem ZDF. Aber die Informationen in den Archivdatenbanken unterliegen einem Mix an Eigentums- und Nutzungsrechten. Es gibt:

- Findhilfsmittel (eigen erbrachte archivisch-dokumentarische Arbeitsleistungen)
- eingekaufte Informationen (Agenturen, Zeitungen etc.)
- eingekaufte Produktions- und Archivmaterialien (Bilder, Musiken etc.)
- Informationensammlungen mit Sonderrechten (Medienprivileg, Datenschutz)

Das ZDF kauft Agenturmeldungen, Musiken, Bilder, Zeitungstexte, Personendaten, Länderinformationen usw. bei Zeitungsverlagen, Text- und Bildagenturen ein und gibt ein Teil der von den Zuschauern gezahlten GEZ-Gebühren direkt an diese Informationsanbieter weiter. In den dazugehörigen Verträgen mit diesen Anbietern ist ausdrücklich festgehalten, dass die erworbenen Bilder, Musiken und Informationen nur für die eigene journalistische Arbeit verwendet werden dürfen. Wir befinden uns nämlich auf dem Gebiet des Urheberrechts.

Außerdem gibt es noch Ausnahmeregelungen, die es Journalisten erlauben, bestimmte datenschutzrechtliche Festlegungen nur eingeschränkt einhalten zu müssen. Der ZDF-Datenschutzbeauftragte Christoph Bach hat auf dem Bonner Symposium zu den Mediensammlungen in Deutschland im Herbst 2003 zu diesem Themenkomplex eindeutig die Grenzen der Nutzung aufgezeigt:

- »Durch die Begrenzung auf rein journalistische Zwecke wird eine Verwendung der Daten für andere Zwecke gesetzlich ausgeschlossen. Geschieht dies doch, so entfällt das Medienprivileg. [...] Entscheidend ist also, dass die Zweckbestimmung der Archive eine ausschließlich publizistische bleibt.«
- »Im Übrigen wird es nicht zuletzt unter dem Gesichtspunkt des Datenschutzes einen freien, unregulierten Zugriff auf die Medienarchive – etwa über das Internet – auch zukünftig nicht geben.«⁷

Den Hinweis auf das Urheberrecht und den Datenschutz hören aber Forscher nicht so gern, v.a. wenn sie wissen, dass die von ihnen gesuchten Informationen vorhanden sind, sie aber an diese nicht so einfach herankommen. Auch hat das Internet meiner

Meinung nach dazu beigetragen, dass viele denken, Urheberrecht geht nur andere etwas an. Und dann wird, trotz des Wissens um die Gesetzeslage, kräftig auf die »bösen« Rundfunkanstalten geschimpft, wie forschungsfeindlich sie wären.

Nutzungsmöglichkeiten der ZDF-Archive

Dabei unterstützen alle Rundfunkarchive – auch der GB ABD des ZDF – seit Jahren die wissenschaftliche Forschung, vor allem die Medienwissenschaft. Im ZDF gibt es für die Benutzung durch externe Forscher klare Regeln. Der Geschäftsbereichsleiter ABD entscheidet über den jeweiligen Benutzungsantrag. Seit 1999 arbeite ich beim ZDF und seit dieser Zeit ist nicht ein einziger Antrag auf Benutzung durch externe Forscher abgewiesen worden. Bei zu allgemein formulierten Anfragen erbiten wir öfter eine Konkretisierung (die dann häufig nicht erfolgen) oder wir verweisen bei den berichtigten Schüleranfragen auf die besser nutzbaren öffentlichen Bibliotheken vor Ort. Aber selbst nicht-wissenschaftliche Nutzungsanfragen, wie die eines Fans der Serie »Der Alte«, der alle Drehorte der Serie in München ermitteln wollte, haben wir unterstützt. Allein in diesem Jahr haben wir bisher ca. 35 größere wissenschaftliche Nutzungsanfragen ermöglicht bzw. die Anfragen direkt beantwortet. Externe Forscher erhalten in Abhängigkeit von ihrem Forschungsprojekt einen begrenzten Zugang zu den ZDF-Archivbeständen. Dabei liegt der Schwerpunkt der Nutzung bei den im Unternehmensarchiv vorhandenen Textquellen zur Entwicklung des Medienunternehmens ZDF und seines Programms. Wie unhaltbar die eingangs zitierten Behauptungen im Internet über die Nutzungsfeindlichkeit der Rundfunkarchive sind, ist hiermit erkennbar. Dies merkt man spätestens dann, wenn man die Kritiker bittet, konkrete Beispiele der »Nutzungsfeindlichkeit« zu benennen. Als Antwort erhält man nur Allgemeinplätze ohne konkreten Hintergrund.

Zwei Problemfelder möchte ich abschließend noch kurz erwähnen. Das erste betrifft den Bereich der Schutzfristen. Im Bundesarchiv- und auch den meisten Landesarchivgesetzen ist eine Schutzfrist von 30 Jahren festgeschrieben. Bei einer Eins-zu-Eins-Umsetzung wären derzeit nur Rundfunk-Unterlagen vor 1976 einsehbar. Im ZDF gibt es eine solche Regelung nicht. Der Intendant hat sich aber ausgebeten, über die Einsicht in seine Unterlagen und die der Direktoren selbst zu entscheiden. Aber auch hier gab es seit 1999 keine Ablehnung bei solchen Anfragen, nur in einem Fall eine zeitli-

che Eingrenzung. Dies hing damit zusammen, dass der Fernsehrat als gesellschaftliches Kontrollorgan des ZDF in seiner Geschäftsordnung für seine Unterlagen festgelegt hat, dass über die Einsicht von Dritten in Niederschriften öffentlicher Sitzungen der Vorsitzende des Fernsehrates, zurzeit der CDU-Politiker Ruprecht Polenz, entscheidet. Er soll bei einem berechtigten Interesse dem Begehren stattgeben. Die Einsicht in Unterlagen nichtöffentlicher oder vertraulicher Sitzungen bedarf der Zustimmung des Erweiterten Präsidiums. Die Protokolle der Ausschüsse des Fernsehrates dürfen Dritte auf Grund des vertraulichen Charakters erst nach Ablauf von 8 Jahren nach der Sitzung einsehen. Somit lassen sich bestimmte Fragen zur Programmgestaltung, die ohne die Unterlagen des »Legislativorgans« Fernsehrat wissenschaftlich nicht auswertbar sind, erst mit dieser achtjährigen Verzögerung beantworten. Aber 8 Jahre sind keine 30 Jahre.

Das zweite Problemfeld, auf das ich noch kurz eingehen muss, ist die häufig geäußerte Bitte, im Programmarchiv ältere Sendungen frei ansehen zu dürfen. Dieses Ansinnen müssen wir überwiegend ablehnen, da es dafür keine Sichterplätze und Personalkapazitäten gibt. Die Rundfunkarchive sind, wie schon erwähnt, Teil des redaktionellen Workflows und keine Fernseh Museen. Welche Probleme das derzeit im Aufbau befindliche Fernsehmuseum hier in Berlin, am Potsdamer Platz, v.a. urheberrechtlicher Art gerade hat, konnten man aktuell am Spiegel-Online-Artikel »Betteln um ‚Bonanza‘«⁸ oder im Spiegel-Heft Nr. 17 unter der Überschrift »TV-Museum ohne Klassiker«⁹ bzw. im Artikel »Fester Ort für flüchtige Bilder« in der Zeitschrift »epd medien«¹⁰ lesen.

Im ZDF-Unternehmensarchiv haben wir aber seit kurzem einen Video-Sichterplatz, den wir v.a. bei sendungsgestalterischen bzw. ästhetischen Fragestellungen, externen Nutzern anbieten können. Auch versuchen wir derzeit einen Zugang zum digitalen Archiv für Programmbestände programmie-

7 Bach, Christoph: Medienarchive und datenschutzrechtliches Medienprivileg. – in: Zeit-Fragen. Mediensammlungen in Deutschland im internationalen Vergleich. Bestände und Zugänge. hrsg. von der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. Bonn: 2004.

8 <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,413259,00.html> [02.05.2006].

9 Der Spiegel, Nr. 17 vom 24.04.2006.

10 epd medien, Nr. 36 vom 10. Mai 2006.

ren zu lassen, so dass der externe Nutzer sich die seit 2002 servergestützt archivierten Sendungen in Browserqualität an einem PC im Unternehmensarchiv ansehen kann – ohne darüber den eigentlich vorhandenen vollen Zugriff auf alle ABD-Datenbanken zu erhalten. Nicht unerwähnt soll an dieser Stelle bleiben, dass das ZDF wie alle anderen Fernsehsender Sendemitschnitte für private, wissenschaftliche oder nichtkommerzielle Nutzung bei Übernahme der reinen Kopierkosten auf Anfrage herstellt. Dafür ist der Bereich Programmservice zuständig, der nicht zum Archiv gehört.¹¹

Alle Anstrengungen auf diesem Gebiet betreiben die Rundfunkanstalten übrigens aus eigenem Ermessen, denn in den durch die KEF genehmigten GEZ-Gebühren ist nicht ein Cent für die Bereitstellung von Kapazitäten für die wissenschaftliche Nutzung der Rundfunkarchive vorgesehen, d.h. es gibt keine Etatmittel dafür. Trotz dieser finanziellen Situation erkennen ARD und ZDF ihre Verantwortung für die Sicherung der von ihnen produzierten Sendungen an und haben am 9. August 2004 gegenüber der Rundfunkkommission der Länder eine freiwillige Selbstverpflichtungserklärung abgegeben, in der sie sich zur Umsetzung der »Europäischen Konvention über den Schutz des audiovisuellen Erbes« des Europarates sowie des Zusatzprotokolls »Schutz von Fernsehproduktionen« verpflichten. Darin erklären sie im Punkt 7 »Zugang«, dass »ARD und ZDF [...] unter Beachtung der Primärzwecke ihrer Archive als Präsenz- und Arbeitsarchive Zugang zu den im Rahmen der Selbstverpflichtung archivierten Programmbeständen für anerkannte kulturelle, wissenschaftliche und Forschungszwecke« gewähren werden. Eine ähnliche Selbstverpflichtungserklärung der privaten Rundfunkbetreiber ist mir bisher leider nicht bekannt.

Damit möchte ich meinen kurzen Blick auf das sehr differenzierte Feld der Benutzung der Rundfunkarchive durch externe Forscher beenden. Zusammengefasst lautet – wie so oft im Leben – meine Antwort auf die Frage, ob die ZDF-Archive nur Dienstleister für interne Nutzer sind doppelsinnig: Ja und Nein. Die ZDF-Archive und ich denke, ich kann auch für die ARD-Rundfunkarchive sprechen, sind im Rahmen der ihnen vorgegeben rechtlichen Grenzen und der Priorisierung der Nutzung der Archive durch die eigenen Redakteure offen für die Wissenschaft. Als

Teil der heutigen Mediengesellschaft stellen wir uns unserer Verantwortung und nehmen diese »offen«-siv wahr.

Veit Scheller, Mainz

Anschrift:
Veit Scheller
ZDF
GB ABD/Unternehmensarchiv
5510 Mainz
E-Mail: scheller.v@zdf.de

Zum Tod von Tilo Prase

PD Dr. Tilo Prase war Hochschullehrer, Fernsehjournalist, Medienforscher und freier Dozent. Tilo Prase studierte in den 70er Jahren an der Sektion Journalistik der Karl-Marx-Universität Leipzig. Er wurde 1983 promoviert und arbeitete zunächst als Fernsehredakteur und Pressejournalist, dann kehrte er als wissenschaftlicher Assistent an die Sektion Journalistik zurück. Dort gestaltete er zu Beginn der 90er Jahre mit Rüdiger Steinmetz den institutionellen Übergang zum Institut für Kommunikations- und Medienwissenschaft. Seine Habilitation (1990) beschäftigte sich mit dem Bildgebrauch im Fernsehen. Als selbständiger Dozent und Medienberater betrieb er Programm- und Zuschauerforschung für den MDR und lehrte er an der Fernsehakademie Mitteldeutschland. Mehr als 20 Jahre hat er Generationen von Studenten ausgebildet und ihre Magister- und Diplomarbeiten betreut. Er war in etlichen Forschungsprojekten involviert, publizierte u.a. zur Filmsemiotik, zur Regionalität in Hörfunk- und Fernsehprogrammen, zum Dokumentarfilm im DDR-Fernsehen und begleitete die Arbeit der Zeitschrift »Rundfunk und Geschichte« mit Rezensionen und Beiträgen. Ab 2001 war er maßgeblich an der von der DFG geförderten Forschergruppe (Leipzig, Halle, Berlin und Potsdam) zur Programmgeschichte des DDR-Fernsehens beteiligt. Er arbeitete im Leipziger Teilprojekt zu den dokumentarischen Genres.

Am 1. September 2006 ist Tilo Prase nur 52-jährig nach einer kurzen, schweren Krankheit gestorben. In allen Belangen, beruflich und persönlich, hinterlässt er tiefe Lücken: wegen seiner profunden Kenntnisse, wegen seines warmherzigen, ruhigen und klugen Wesens. Das Mitgefühl gilt seiner Ehefrau und seiner Tochter.

Rüdiger Steinmetz, Leipzig

¹¹ Anfragen sind zu richten an: ZDF, Bereich Programmservice, 55100 Mainz, E-Mail: programmservice@zdf.de, Tel.: 06131/709510.

**Referenz in den Medien.
Dokumentation – Simulation – Docutainment.
Jahrestagung der Gesellschaft
für Medienwissenschaft (GfM), Stuttgart,
5.–7. Oktober 2006**

Mit dem Thema ‚Referenz in den Medien‘ wandte sich die diesjährige Tagung der Gesellschaft für Medienwissenschaft den komplexen Bezügen der Medien und ihrer Bilder zur Welt zu. Angesichts der Kinoerfolge von Dokumentarfilmen, neuer dokumentarischer Formen wie dem Camcorder-Aktivismus sowie neuer Formate, die die digitalen Medien und das Fernsehen im Rahmen von Infotainment, Historytainment und Docutainment jüngst hervorgebracht haben, erwies sich die Referenzproblematik als ebenso aktuelle wie erhellende Fragestellung. Die Tagung, die in Kooperation mit dem Haus des Dokumentarfilms beim Südwestrundfunk (SWR) in Stuttgart stattfand, diskutierte in zwei parallelen Sektionen neben der historischen und gegenwärtigen Medienentwicklung auch unterschiedliche theoretische Ansätze. Nicht zuletzt bot die Tagung auch eine Plattform für den Austausch zwischen Wissenschaft und Praxis.

In seinem Eröffnungsvortrag gab Heinz-B. Heller (Marburg) einen Überblick über aktuelle Diskurstendenzen zum Dokumentarischen, denn höchst heterogene Ansätze stünden nebeneinander. Bedingt durch einen diskursiven Wandel in der Vorstellung von Referenz sei diese zu einer subjektabhängigen Größe geworden. Hellers Feststellung, dass das Subjekt als letzter Garant der Referenz fungiere, wurde mit Rekurs auf ontologische Positionen – nicht nur im Anschluss an seinen Vortrag – allerdings kontrovers diskutiert. Im Laufe der Veranstaltung erwiesen sich die von Heller präsentierten Ansätze jedoch gerade im Zeitalter digitaler Manipulationsmöglichkeiten als weiterführend, da das Dokumentarische als Differenzqualität zum Fiktionalen weiter besteht und der Bezug auf Welt gerade nicht aufgegeben wird.

Theoretisch neue Perspektiven eröffnete vor allem ein Gruppenreferat der Arbeitsgemeinschaft Medienwissenschaft und Wissenschaftsforschung. Unter dem Titel »Hot Stuff: Referentialität in der Wissenschaftsforschung« präsentierte die Gruppe Modelle der Wissenschaftsforschung, die mit zirkulierender Referenz und Kaskaden von Inskriptionen einer anderen Logik und Wahrheitskonstruktion verpflichtet sind als sich im sozialen Raum bewegend medienwissenschaftliche Ansätze. Dass Di-

gitalität nicht gleich Täuschung bedeutet, hob Rüdiger Maulko (Hamburg) hervor, der unter der Frage »Referenz und Computerbild« zeigte, wie der digitale Fotorealismus auch ein ironisches Spiel mit dem Potential des Mediums sein kann. Neben den neuen Medien und ihrer kommunikativen Funktion, die Karin Bruns (Linz) am Beispiel der Blogosphäre vorstellte, reichte die Spannweite zurück bis in die Frühgeschichte des Films mit der bisher nicht geschriebenen Geschichte des deutschen ethnographischen Films, an der Wolfgang Fuhrmann (Kassel) arbeitet.

Besondere Aufmerksamkeit erfuhren dokumentarische Geschichtskonstruktionen, die zumeist hybride Formen darstellen, wie sie Henning Wrage (Berlin) am Beispiel von Produktionen des DDR-Fernsehens untersuchte. Das Dokudrama wurde von Thomas Waitz (Bochum/Köln) vorgestellt, dem es am Beispiel von Hans-Christoph Blumenberg darum ging, ein Modell für eine differenzierte Beschreibung zu entwickeln. Christian Hißnauer (Göttingen) präsentierte das neue Format der »Living history«, eine Real-Life-Variante des Dokumentarspiels, in der den Protagonisten in einem historischen Setting Rollen und Aufgaben zugewiesen werden wie beispielsweise im Grimme-Preis-prämierten »Schwarzwaldhaus 1902«. Als ethnomethodologisches Krisenexperimentes gelesen, lebt im Spiel mit der Geschichte vor allem die Gegenwart. Die historische Entwicklung vom Deutschen Nachkriegsfernsehen mit den »Schölermanns« bis zur Reality Soap analysierte Joan Bleicher (Hamburg) unter dem Blick des Privaten, mit dessen Inszenierung ein besonderes Authentizitätsversprechen verbunden ist. Ein Bruch mit diesem durch Fälschungen und Fakes führt weniger ins Nichts, wie Martin Doll (Frankfurt am Main) zeigte. Der Bruch mit dem Authentizitätsversprechen fungiert vielmehr als Indikator medialer Ästhetisierungen. Solchen ästhetisch innovativen Formen ging Ursula von Keitz (Zürich) am Beispiel von Andres Veiels »Der Kick« nach. Dieses aktuelle Beispiel um den Mord an einem 16-Jährigen in der brandenburgischen Provinz greift die Form des Dokumentarischen Theaters auf und vermittelt über die Ästhetik, was Kay Hoffmann (Stuttgart) an jüngsten – vor allem aus Österreich stammenden – internationalen Dokumentarfilmerfolgen im Kino thematisch ausmachte, nämlich die Rückkehr des Politischen. Eine ähnliche Beobachtung machte auch Peter Zimmermann (Stuttgart), der sich angesichts des Enthusiasmus und der Techniqueuphorie, wie sie der Camcorder-Aktivismus globalisierungskritischer Gruppen an den

Tag legt, an die 70er Jahre erinnert fühlte. Ein Film der Menschenrechtsaktivisten Katerina Cizek und Peter Wintonick mit dem Titel »Seeing is believing« bildete die Antithese auf das von Matthias Steinle (Marburg/Paris) vorgestellte Filmschaffen von Errol Morris. Dieser hielt in seinem Oscar-prämierten Film »The Fog of War« fest: »Seeing and believing are both often wrong.« Solche Paradoxien nicht nur auszuhalten, sondern für die Zuschauerwahrnehmung fruchtbar zu machen, gelang Franziska Heller (Bochum) im Rückgriff auf das Gilles Deleuzsche Modell vom Schauspieler.

Den Austausch von Theorie und Praxis schließlich leitete eine von Joachim Peach (Konstanz) präsentierte Reflexion zur Geschichtsdokumentation ein, die durch die Arbeit des Filmemachers Jens Peter Behrend erläutert wurde. Dessen ZDF-Geschichtsdokumentation über die biblische Maria Magdalena aus dem Jahr 2005 rief im Plenum zwiespältige Reaktionen hervor, die vom Lob des Autors als »Tintoretto der Gegenwart« über »problematisch« bis zu »sehr katholisch« reichten. Behrend erwähnte selbst, dass Filme, die wie dieser am Karfreitag im ZDF zur Hauptsendezeit laufen, nur »apologetischen« Charakter haben können. Dokumentaristen, die als Autor-Produzent ihre Filme herstellen und nicht in größerer d.h. hauptsächlich TV-Strukturen eingebunden sind, arbeiten und leben unter zunehmend prekären Bedingungen, wie Caroline Elias und Thomas Weber (Berlin) darstellten. Die immer schmalere ökonomische Basis führe zu einem Verfall der Doku-Kultur, wobei die Hoffnung bestehe, dass die Konkurrenzsituation das Fernsehen über kurz oder lang nötige, verstärkt auf Qualität und Vielfalt zu setzen. Wilhelm Reschl vom SWR (Stuttgart) stellte neuere Tendenzen der Geschichtsproduktion im Fernsehen aus Sicht des Programmpraktikers dar, die sich durch den Zwang zur Formatierung, den Hang zur Personalisierung und durch zunehmend fiktionale Elemente auszeichnen. Den Abschluss bildete Thomas Reutter (Mainz) von »Report Mainz«. Am Beispiel eines Lebensmittel-Skandals verdeutlichte er die erschwerenden Bedingungen beim Erschüttern der Republik, was die kürzlich erfolgte Zeitbeschneidung der ARD-Magazine um ein Drittel der Sendezeit noch schwieriger mache.

Diese und weitere auf der Tagung präsentierten Beispiele haben gezeigt, dass die Diskussion um die ‚Krise‘ des Dokumentarischen neben kritisch zu bewertenden Entwicklungen auch seine Aktualität und soziale Relevanz zeigen. Viel mehr als das Reale und die vielfältigen Formen seiner medialen

Vermittlung sind es postmoderne Katastrophentopoi, die – in häufiger Anspielung auf einen Titel von Jean Baudrillard – in Agonie liegen. Die Beiträge werden wie gewohnt als Publikation in der Schriftenreihe der GfM erscheinen.

Matthias Steinle, Marburg/Paris

Manuskripte der Sendereihe »Bairisch Herz«. Ein neuer Bestand des Historischen Archivs des Bayerischen Rundfunks ist erfasst

»Das Bairisch Herz. Heiteres und Besinnliches in Worten und Liedern«, so lautete über 40 Jahre hinweg der Titel einer der beliebtesten Unterhaltungssendereien im Hörfunk des Bayerischen Rundfunks. Die erste Ausgabe vom »Bairisch Herz« wurde am 13. November 1955 ausgestrahlt, die letzte am 6. Oktober 1996. In über 40 Jahren und 764 Folgen fiel keine einzige Aufnahme der Sendung aus.

»Das Bairisch Herz« wurde immer am Sonntag, in Bayern 1 gegen 20 Uhr ausgestrahlt und dauerte jeweils zwischen 40 und 60 Minuten. Anfangs wurde pro Monat je eine Folge gesendet (im August gab es eine Art Jahres-Zusammenfassung der besten Beiträge), später dann pro Monat meist zwei bis drei Folgen.

Charakteristisch für das »Bairisch Herz« waren immer der lokale Bezug und die unverfälschte Mundart mit lokaler Färbung, das Bairische, das Schwäbische und das Fränkische. Schwaben und Franken erhielten daher 1975 eigene Ausgaben – pro Jahr anfangs jeweils etwa vier, später sechs. Ab 1982 gab es zusätzlich niederbayerisch-oberpfälzische Ausgaben.

Wie der Untertitel der Sendung bereits verrät, war »Das Bairisch Herz« immer eine Mischung aus Unterhaltung und Information, aus humorvollen und lustigen, aber auch aus nachdenklichen und besinnlichen Beiträgen in Form von Gedichten, Texten, Geschichten und Liedern. Brauchtum, Tradition, Dialekt, Geschichte, Prosa und Lyrik hatten hier einen Platz.

In den über 40 Jahren »Bairisch Herz« wirkten so viele engagierte Männer und Frauen, seien es nun Dichter, Erzähler, Schriftsteller, Schauspieler, Sprecher und Musikanten oder Redakteure und Regisseure mit, dass alle zu nennen nicht möglich ist. Trotzdem seien einige der wichtigsten erwähnt:

Oskar Weber, der von Beginn an bis 1985 die Zusammenstellung der Sendungen vornahm und das umfangreiche Archiv von »Bairisch Herz« aufbaute; Eva Demmelhuber, die 1985 Weber ablöste und

zusätzlich Regie führte; Hellmuth Kirchhammer, der von der ersten Folge an der Leiter der Hauptabteilung Unterhaltung war; Hans Stadler, der der erste Regisseur war; Fritz Straßner, der zunächst Rahmensprecher der Sendung und später Nachfolger Stadlers als Regisseur war; Rudi Knabl, der nahezu alle Sendungen musikalisch betreute (anfangs zusammen mit Raimund Rosenberger); Josef Berlinger, der die niederbayerisch-oberpfälzischen Ausgaben zusammenstellte; Herbert Lehnert, der für Zusammenstellung und Regie der fränkischen Ausgaben verantwortlich war und Robert Naegele, der zunächst nur die Zusammenstellung, später auch die Regie der schwäbischen Ausgaben übernahm. Zu den Autoren der ersten Stunde zählten etwa Georg Lohmeier, Gustl Laxganger, Herbert Schneider, Hans Breinlinger, Herbert Lehnert, Max Matheis, Joseph Maria Lutz und Max Dingler. Im Laufe der Jahre und Jahrzehnte kamen neben diesen noch viele weitere hinzu. Zusätzlich wurden in das Repertoire der Sendung auch Beiträge von bekannten bereits verstorbenen bayerischen Autoren und Autorinnen wie Ludwig Thoma, Karl Valentin, Oscar Maria Graf, Ludwig Ganghofer, Georg Queri und Lena Christ aufgenommen.

Die Fischbachauer Deandln (später die Fischbachauer Sängerinnen) und die Waakirchner Buam (später die Waakirchner Sänger) lieferten mit dem Anfangsjodler den musikalischen Auftakt der Sendung. Neben ihnen wirkten aber im Laufe der Zeit andere Musiker und Musikgruppen, wie Tobi Reiser, der Roider Jackl, Haindling, die Fraunhofer Saitenmusi und die Biermösl Blosn mit.

Unter den Sprechern und Sprecherinnen der Beiträge finden sich viele beliebte und bekannte bayerische Volksschauspieler, unter ihnen Gustl Bayrhammer, Toni Berger, Max Grießer, Ludwig Wühr, Karl Tischlinger, Erni Singerl, Ludwig Schmid-Wildy, Maxl Graf, Katharina de Bruyn, Karl Obermayr, Gerd Anthoff, Jörg Hube, Ilse Neubauer und Wolf Euba.

Die Manuskripte der Sendereihe sind nun erfasst worden und seit August 2006 in Form eines Findbuches und online im pdf-Format zugänglich (<http://www.br-online.de/br-intern/geschichte/>). Neben den Autoren und Autorinnen der Beiträge, wurden – soweit bekannt – auch Sprecher, Sprecherinnen und Musikanten, bzw. Musikgruppen mit ins Verzeichnis aufgenommen, die an den jeweiligen Sendungen mitgewirkt haben. Bis auf wenige Ausnahmen sind die Manuskripte aller Folgen komplett erhalten.

Andreas Scherrer, München

Die Forschungsberichte von Infratest im Deutschen Rundfunkarchiv

Womit verbrachten Kinder unter 14 Jahren 1971 ihre Freizeit? Welche Einstellung hatten die Westdeutschen 1967 zu Gastarbeitern? Was für Radiosendungen bevorzugten Heimatvertriebene in Bayern 1950? Und was hielt die deutsche Bevölkerung 1973 von den USA?

Die Studien des Markt- und Meinungsforschungsinstituts Infratest für ARD und ZDF geben Antworten auf ausnehmende Fragestellungen und bieten ein nicht nur für den Rundfunkhistoriker spannendes Forschungsmaterial. 2001 hat TNS Infratest damit begonnen, Berichte zur Hörer- und Fernsehforschung aus den ersten Jahrzehnten der Firmentätigkeit an das Deutsche Rundfunkarchiv (DRA) abzugeben. Nach einer zweiten Akzession in diesem Jahr werden jetzt unter der Signatur A53 rund 1200 Infratest- und über 100 Infratam-Studien im Schriftgutbestand des DRA am Standort Wiesbaden aufbewahrt.

Die ersten der nun im DRA zugänglichen Forschungsberichte erschienen um das Jahr 1949 herum. Der Bayerische Rundfunk hatte seinerzeit begonnen, das von Luise Haselmayer an der Universität München 1947 gegründete »Institut zur Erforschung der öffentlichen Meinung« mit seiner Hörerforschung zu beauftragen.¹ Ein Gründungsmitglied dieses Instituts war der spätere Infratest-Chef Wolfgang Ernst, der bis 1956 zwischenzeitlich die Leitung der Abteilung Hörerforschung beim NWDR übernahm. Aus dieser Abteilung sind ab 1950 rund 180 Untersuchungen, die vielfach das Thema Hörspiel behandeln, im Deutschen Rundfunkarchiv erhalten.

Der Bestand der späteren Forschungsberichte beginnt zeitlich mit der Auflösung des NWDR 1956 und der Gründung der »Infratest Marktforschung und Sozialforschung KG«. Von 1949 bis zum Erscheinungsjahr 1987 sind im Deutschen Rundfunkarchiv insgesamt fast 40 Jahre Forschungstätigkeit des Unternehmens dokumentiert.

Mit der Gründung des ZDF 1963 konzentrierte sich Infratest auf die qualitative Zuschauerforschung während der Zweig der quantitativen Zuschauerforschung von Infratam übernommen wurde. Die

¹ Vgl. Karin Bacherer: Geschichte, Organisation und Funktion von Infratest [Schmolke, Michael (Hg.): Arbeitsberichte des Instituts für Publizistik und Kommunikationswissenschaft der Universität Salzburg, Bd. 14], München 1987 (phil. Diss. 1985), S. 23f. und vgl. Hansjörg Bessler: Hörer- und Zuschauerforschung [Hans Bausch (Hg.): Rundfunk in Deutschland, Bd. 5], München 1980. S. 98.

Firma Infratam, die von der Attwood-Gruppe, dem Konzern A. C. Nielsen und Infratest getragen wurde, ermittelte von 1963 bis Ende 1974 die Einschaltungen der Fernsehgeräte für ARD und ZDF. Man berichtete zunächst im Vier-Wochen-Rhythmus, dann im Zwei-Wochenrhythmus und schließlich wöchentlich über die Einschaltzahlen ausgewählter Haushalte.² Von Infratam sind über 100 Berichtshefte und -reihen im Bestand, die auch einige Sonderauswertungen umfassen, etwa zu den Wahlsendungen 1969 oder zu den 20. Olympischen Spielen in München 1972.

Thematisch bunter als die rein quantitativen Infratam-Untersuchungen gestaltete sich die Forschungstätigkeit von Infratest. Neben der kontinuierlichen Zuschauerforschung in Form von indizierten Urteilsbefragungen der Fernsehzuschauer zu Sendungen des Abend- und Nachmittagsprogramms, zu Serien im Vorabendprogramm und zur Fernsehwerbung führte Infratest eine Reihe von Zusatzuntersuchungen für ARD und ZDF durch.³ Ob politische Einstellungen von Jugendlichen, Tagesabläufe von Kindern, Hörerbefragungen zu Volksmusik- und Sportsendungen oder dem Fernsehverhalten am Heiligen Abend – nahezu kein rundfunkrelevanter Aspekt entging den Meinungsforschern. Pünktlich zum Start des Farbfernsehens in der BRD am 25. August 1967 untersuchte Infratest beispielsweise die Erinnerungswerte farbiger Werbespots. Im Studiotest zeigte sich jedoch ernüchternd, dass im Vergleich zur Schwarz-Weiß-Fassung bei Lufthansa, Kölnisch Wasser oder Dash-Waschmittel »so gut wie kein Wirkungsunterschied« bestand.⁴

Doch im Fokus der Forschung stand nicht nur der Radio- und Fernsehnutzer in der Bundesrepublik. Der DDR-Bürger war durch sein regelmäßiges Einschalten der West-Programme auch von Interesse. Knifflig war es jedoch, zu verwertbaren Daten und Informationen zu kommen, insbesondere nach dem Bau der Mauer. Der Einfallsreichtum der Meinungsforscher zeigt sich an folgendem Teil einer Methodenbeschreibung aus einer Studie von 1982:

»Die Aussagen über die DDR-Bewohner basieren, [...], auf Befragungen von Bürgern der Bundesrepublik Deutschland und Berlin (West), die in einem bestimmten Zeitraum die DDR oder Berlin (ost [sic!]) besucht haben. Der befragte Besucher wurde aufgefordert, in seinen Aussagen nur auf eine bestimmte Person (Person X) in der DDR Bezug zu nehmen und stellvertretend für diese zu antworten.«⁵

Den Unschärfen der Befragungsform voll bewusst, erhielt man auf diese Weise zumindest gewisse Erkenntnisse, zum Tagesablauf, Freizeitverhalten und über die West-Fernsehhäufigkeit der DDR-Bürger.

Dies sind nur einige Beispiele für den wissenschaftlichen Fundus, den die Infratest-Studien bilden. Allerdings kann bei den Beständen im Deutschen Rundfunkarchiv keine Vollständigkeit gewährleistet werden. Der aus der Belegsammlung bei TNS Infratest hervorgegangene Archivbestand weist nach den Jahren Lücken auf und endet bis auf weiteres beim Erscheinungsjahr 1987. Die Untersuchungsberichte sind im Rahmen der allgemeinen Nutzungsbedingungen des DRA für wissenschaftliche Untersuchungen zugänglich. Studien, die jünger als 30 Jahre sind, können nur mit Zustimmung des Auftraggebers und von Infratest selbst genutzt werden.

Alexandra Luther, Wiesbaden

Kontakt:

*Deutsches Rundfunkarchiv
Unter den Eichen 5
65195 Wiesbaden
www.dra.de
Friedrich Dethlefs M.A.
Telefon (0611) 2383-213
fdethlefs@hr-online.de*

² Vgl. Bessler, S. 199f.

³ Vgl. Bessler, S. 225.

⁴ Infratest Fernsehforschung: Farbfernsehen Studio-Test, Dash, November 1967, S. 12.

⁵ Infratest: Sekundärauswertung zur Studie »Die Programmstruktur des Deutschlandfunk«. Ausgangsbedingungen in der DDR und in der Bundesrepublik Deutschland, Januar 1982, S. II.

Rezensionen

Internet-Rezension

Das Schweizer Internetportal
www.memoriav.ch

»Filme, Videos, Fotos und Tondokumente sind wichtige Zeugen unserer jüngeren Vergangenheit. Ihre Bewahrung, Sicherheit und Erschließung kann sehr gefährdet sein, und damit kann natürlich auch die Vermittlung der Inhalte dieser Dokumente an zukünftige Generationen nicht mehr gewährleistet sein. Eine Gesellschaft, welche bedeutsame Gedächtniselemente verlieren würde, ginge in der Tat ein großes Risiko ein, nämlich das Risiko, auf einzelne Bausteine ihrer Identität verzichten zu müssen. Auch würde sie eine Verarmung des Kulturgutes in Kauf nehmen.«¹ Mit diesen Worten mahnte am 29. November 2005 auf einer Sitzung des Schweizer Nationalrats Hans Widmer, Vizepräsident der Kommission für Wissenschaft, Bildung und Kultur, die Verantwortung des Bundes für die Sicherung und Bewahrung des audiovisuellen Erbes der Schweiz an. Hintergrund seiner Rede und der Sitzung des Nationalrats war die Verhandlung des Bundeszuschusses für den Verein Memoriav.

Die Bemühungen um die Erhaltung dieses Kulturerbes nehmen ihren Anfang 1989, als dem Schweizer Parlament erstmalig ein Radio- und Fernsehgesetz zur Verhandlung vorgelegt wird. In diesem Zusammenhang wird auch die Frage des Umgangs mit den archivalischen Hinterlassenschaften dieser Institutionen evident. Auf die Initiative des Innenministeriums hin konstituiert sich eine Arbeitsgruppe, die die Fragestellung über Rundfunk und Fernsehen hinaus auf alle audiovisuellen Medien erweitert. Im Dezember 1995 wird schließlich der »Memoriav – Verein zur Erhaltung des audiovisuellen Kulturgutes der Schweiz« gegründet und mit der Aufgabe betraut, sich der Sicherung, Pflege und Vermittlung des audiovisuellen Erbes der Schweiz anzunehmen und nach »Lösungen zu suchen im Rahmen bestehender und neuer Institute für eine zentrale Phono- und Videothek«.²

Gründungsmitglieder sind der Bund, hier vertreten durch die Schweizerische Landesbibliothek, das Bundesarchiv und das Bundesamt für Kommunikation, das 1943 gegründete Schweizer Filmmarchiv und die 1984 gegründete Landesphonothek, beides privatrechtliche Stiftungen, sowie die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten SRG SSR

idée suisse mit ihren insgesamt sieben Radio- und Fernsehsendern. 1998 kam noch das Schweizerische Institut zur Erhaltung der Fotografie in Neuchâtel hinzu, womit nun alle audiovisuellen Medien vertreten sind. Neben den Gründungsmitgliedern unterscheidet die Satzung des Vereins noch Kollektiv- und Gönnermitglieder. Zu den Ersteren zählen all die Institutionen und Trägerschaften, die Bild- und Tonarchive unterhalten und sich in ihren Aktivitäten bemühen, das »audiovisuelle Kulturgut der Schweiz zu sichern, zu erschließen und zu vermitteln«³. Gönnermitglieder können alle natürlichen und juristischen Personen werden, die »ihr Interesse für die Ziele des Vereins belegen und einen Beitrag zu deren Erreichung leisten«.⁴ Die Gründungs- und die Kollektivmitglieder bestimmen aus ihren Reihen den Vorstand. Die Gönnermitglieder haben weder ein Stimmrecht, noch können sie in den Vorstand berufen werden. Finanziert wird der Verein durch einen jährlichen Bundeszuschuss von zunächst 1,86 Mio. SFR (ab 1998) und dann 3 Mio. SFR (seit 2003). Weitere Einkünfte resultieren aus den Mitgliedsbeiträgen.

Zu den zentralen Aufgaben des Vereins gehören neben der Sicherung und Erhaltung der audiovisuellen Hinterlassenschaften der Schweiz die Sensibilisierung für den Umgang mit diesen Archivalien, eine breite Öffentlichkeitsarbeit sowie der Aufbau und die Pflege eines Netzwerkes. Hierzu unterhält der Verein auch eine eigene Homepage⁵.

Diese ist viersprachig: neben den drei Landessprachen Deutsch, Italienisch und Französisch gibt es noch eine englischsprachige Version. Unterschieden werden die Themenbereiche Foto, Ton, Film und Video. Jeder dieser Themenbereiche ist unterteilt in »Aktuelles«, »Projekte«, »Empfehlungen« und »Dokumentation«. Unter der Rubrik »Aktuelles« finden sich Hinweise auf aktuelle Veranstaltungen und Tagungen sowie auf laufende Projekte des Vereins. Die Arbeit von Memoriav erfolgt über Pro-

1 www.parlament.ch/ab/frameset/d/n/4710/209829/d_n_4710_209829_209902.htm

2 Präambel der Statuten des Vereins, als PDF unter www.memoriav.ch/de/home/memoriav/association/adhesion.htm

3 Ebenda, S. 4.

4 Ebenda, S. 4.

5 www.memoriav.ch

jekte. Dabei genießen Anfragen aus dem Kreis der Mitglieder Priorität vor der Beteiligung an Unternehmungen Dritter. Das Spektrum der Aktivitäten des Vereins ist beeindruckend und kann hier nur ansatzweise vorgestellt und gewürdigt werden⁶. Erwähnt seien aber das Projekt »Politische Information«, eine Sammlung von Ton- und Bilddokumenten zum politischen Geschehen in der Schweiz im Bundesarchiv; die Projekte »VOCS« (Voix de la culture suisse) und »IMVOCS« (Images et voix de la culture suisse), die audiovisuelle Dokumente zum kulturellen Schaffen in der Schweiz im Schweizerischen Literaturarchiv sammeln, sowie die »Erhebung über Filmbestände in der Schweiz«. Die statistischen Ergebnisse können über die Page eingesehen und als PDF heruntergeladen werden⁷.

Unter der Rubrik »Empfehlungen« stellt der Verein Publikationen eigener und fremder Provenienz vor, die praktische Hinweise im Umgang mit audiovisuellen Archivalien vermitteln. Alle diese Texte können als PDF heruntergeladen werden. Besonders erwähnt seien hier die »Empfehlung für den Erhalt von Filmen« (17 Seiten) sowie die Dokumentation »Video – Die Erhaltung von Videodokumenten« (32 Seiten), eine Übersetzung von »Videotape Preservation Fact Sheets« der Association of Moving Image Archivists (AMIA), ergänzt durch Beiträge von Kurt Deggeller und Johannes Gfeller z.B. zum Spezialfall der Kunstvideosammlungen. Unter »Dokumentation« finden sich umfangreiche Bibliografien zu den jeweiligen Fachbereichen.

Den sicher größten Mehrwert für den User liefert, neben den zahlreichen downloadbaren Texten und dem halbjährlichen Newsletter, die auf der Homepage integrierte Datenbank »Memobase«, über die sowohl Bild- wie auch Tondokumente recherchiert werden können. Memoriav selbst unterhält kein eigenes Archiv, erfasst werden somit Bestände aus den Archiven der Gründungs- und Kollektivmitglieder. Zurzeit sind dies 150.000 audiovisuelle Dokumente, die über verschiedene Suchoptionen abgefragt werden können. Hierbei handelt es sich um Beiträge aus der Schweizerischen Filmwochenschau von 1940 bis 1975 und der Tagesschau des Schweizer Fernsehens von 1953 bis 1989 im Schweizer Bundesarchiv, die im Rahmen des Projekts »Politische Information« erfasst wurden; eine Sammlung von 5.000 Fotografien zum Aktivdienst der Schweizer Armee während des Ersten Weltkrieges, ebenfalls aus dem Bundesarchiv; etwa 20.000 Fotografien, die im Rahmen des Projektes »Der Alltag im Laufe der Zeit« recherchiert und digitalisiert

wurden, sowie 85.000 Radioaufzeichnungen der Jahre 1936 bis 1956, die im Rahmen der »Dringenden Maßnahmen« in den Archiven von Radio-Genève und Radio-Lausanne konservatorisch gesichert wurden.

Alle Archivalien sind in einer standardisierten Datenmaske erfasst und umfassend verschlagwortet. Online abrufbar sind jedoch ausschließlich die Fotografien⁸, die Ton- und Filmdokumente können nur in den Archiven selber eingesehen und gegen eine Gebühr dort auch kopiert werden⁹. Diese Nutzerbedingungen, wie auch die hierfür notwendige Registrierung vor Ort, machen die persönliche Präsenz in dem jeweiligen Archiv notwendig. Schon hieran wird deutlich, dass Memobase sich vor allem an inländische Nutzer richtet. Dies wird auch in der Auswahl der erfassten Bestände offensichtlich, die ausschließlich Helvetica beinhaltet. Der Umgang mit Archivbeständen ausländischer Herkunft und ausländischen Inhalts, die zufällig in der Schweiz gelandet sind, scheint nach wie vor ungeklärt¹⁰. Immerhin war und ist die Schweiz auch ein wichtiges Transit- und Exilland.

Aus deutscher Perspektive überrascht der nationale integrative Gestus, der dieser Initiative eigen ist, ist doch der Versuch einer deutschen Mediathek an der mangelnden Kooperationsbereitschaft der hier von betroffenen öffentlich-rechtlichen wie auch privaten Institutionen gescheitert¹¹. Hierbei sind die in beiden Ländern sehr unterschiedlichen kulturpolitischen Voraussetzungen zu beachten. Auch wenn es sich in beiden Fällen um föderalistische Staaten handelt, hat die bundesstaatliche Kulturförderung in der Schweiz einen größeren Stellenwert als in der Bundesrepublik Deutschland. Ihre Kompetenzen sind durch die Aufnahme des Kulturartikels

6 Einen ersten Überblick gibt – bezogen auf den Bereich Fotografie – Kurt Deggeller: *Memoriav – Netzwerk zur Erhaltung des audiovisuellen Kulturgutes der Schweiz*. In: *Rundbrief Fotografie* Vol. 12 (2005), No. 4, S. 35–38.

7 www.memoriav.ch/de/home/film/projets/d-proj-erhebung%20film.htm

8 Zunächst als clickaktives Thumbnail, dann in einer reduzierten Bildauflösung von zumeist etwa 640 x 438 Pixel.

9 Anlässlich des 75-Jahr-Jubiläums der SRG SSR idée suisse hat die Radio- und Fernsehgesellschaft damit begonnen, Teile ihres Archivs online zu stellen. Unter www.ideesuisse.ch sind Clips aus Radio- und Fernsehsendungen sowie aus Filmwochenschauen abrufbar. Auch dieses Projekt wurde von Memoriav unterstützt.

10 Deggeller (s. Anmerk. 6), S. 35.

11 Leif Kramp: *Happy-End im Trauerspiel? Die Entwicklungsgeschichte der »Deutschen Mediathek« und Perspektiven für ein »Deutsches Fernsehmuseum«*. In: *Rundfunk und Geschichte* Jg. 31 (2005), Heft 3–4, S. 5–19.

in die Bundesverfassung von 2000 und ein eigenes Bundesamt für Kultur, zuständig für die Förderung von »kulturellen Bestrebungen von gesamtschweizerischem Interesse«¹², umfassend geregelt. Memorativ ist aus einer Initiative des Bundes heraus entstanden, Bundesbehörden machen einen wichtigen Teil der aktiven Mitglieder aus und die Arbeit des Vereins wird überwiegend aus Bundesmitteln finanziert.

Thomas Hammacher, Essen

Stefan Maelck

Pop essen Mauer auf.

Wie der Kommunismus den Pop erfand und sich somit selbst abschaffte
Berlin: Rowohlt 2006, 160 Seiten.

Jenseits seriöser Forschungsliteratur sei an dieser Stelle auf ein Buch hingewiesen, das dem medienhistorisch interessierten Leser großes Vergnügen bereiten dürfte. Geschichte sei, »wenn das, was man für einen Witz hält, später wahr wird« (S. 29). Diesem Grundsatz bleibt der hallesche Autor Stefan Maelck in seinem außerordentlich kurzweiligen Buch bis zum Ende treu. Es ist eine griffige Satire in mehrfacher Hinsicht.

In erster Linie führt es die Geschichte der westlichen Popmusik ad absurdum, indem es behauptet, dass alle wichtigen Stars und Trends der internationalen Pop- und Rockmusik Manipulationen und Kreationen der Staatssicherheit gewesen seien, die mit dem Ziel geschaffen wurden, die westliche Kultur zu destabilisieren. Elvis Presley war hier eigentlich eine Ostagentin namens Elvira Prassler, eingeschleust in die USA, um den von der Stasi erfundenen Rock'n Roll in die westliche Welt zu bringen. Die künstliche Hüfte Margot Honeckers sorgte gar für den berühmten Hüftschwung (Elvis – the Pelvis). Punk entstand in Wandlitz und im Rock'n Roll-Labor Schwedt erschuf man Elaborate der Popmusik. Und wenn Lou Reed »I'm waiting for my man« sang, dann wartete er auf den Drogendealer, der in Wahrheit Stasimajor Duttweiler war (S.78).

Ein weiterer Aspekt dieser Satire ist die bitterböse Karikatur der DDR-Kultur und des SED-Staates. Die DDR-Herrschaftsapparate, Honecker und

Co werden derart überzeichnet und lächerlich gemacht, dass alles nur zu einem Witz der Geschichte verkommt. Maelcks Buch ist dabei letztlich auch eine Satire auf die Deutungshoheit geschichtlicher Aufarbeitung und ihrer Instanzen, worauf schon der Untertitel »die Hartholz-Akte« anspielt. Die latente Ernstlosigkeit der semidokumentarischen Erzählweise ist durchaus subversiv. Wenn hier Dossiers im Stile von Stasiakten über banale DDR-Songs wie »Türen öffnen sich zur Stadt« (Puhdys) auftauchen, so unterminiert dieses parodistische Prinzip den eigentlich ernstesten Kontext dieses Vorganges. Und dass die Autorschaft des Rolling-Stones-Klassikers »Street fighting man« laut »Hartholz-Akte« dem Puhdys-Sänger zugeschrieben werden muss (S.30), ist nur ein weiteres Detail im großen Popkulturpuzzelkosmos Stefan Maelcks, nach dem alles umgedeutet werden müsste.

Der Autor fädelt zahlreiche Episoden der Popmusikentwicklung der letzten sechzig Jahre auf und setzt Links bis in die unmittelbare Gegenwart, wenn er z.B. auf den Erfolg der Band Arctic Monkeys verweist, die erst Ende 2005 Popularität erlangte. Vieles erkennt man wieder. Der Name des recherchierenden fiktiven Journalisten Ludger Bauer ist eine Anspielung auf Jack Bauer aus der US-Serie »24«. Oder meint Maelck vielleicht doch Rutger Hauer? Und wer denkt bei dem Namen Duttweiler nicht gleich an Max Dettweiler aus dem Musical »Sound of Music«? Der Begriff der »assoziativen Empirie« beschreibt wohl am besten den Charakter dieser aberwitzigen Montage.

In Maelcks Buch kalauert es mächtig. Dahinter verbergen sich nicht nur Schalk und Witz, sondern auch eine tiefe Kenntnis der kulturellen Fundamente des Ostens. »Der Blues ist ein Meister aus Thüringen, hieß es bei uns im Norden, aber wir lassen ihn nicht rein. Wir wollten ungestört Bob Dylan hören [...]« (S.14). Sätze wie dieser offenbaren ganz beiläufig viel Wahrheit über die popkulturellen Schaukämpfe in der alten DDR. Vieles möchte man zitieren, die Bemerkung über die alltägliche »Simulation von Arbeit« in der DDR (S.23) ebenso wie die kurze Abhandlung über den Berluc-Friedensrockhit »No Bomb!«: »dieser strunzdumme teutonische Akt der Staatsanbiederung. [...] Wenn mich jemand fragt, wie die DDR wirklich war, dann sage ich gern: friedlich, und spiele das Lied No Bomb! vor« (S.25).

Der Satire von Maelck liegt allerdings auch eine ernsthafte These zugrunde, deren wissenschaftliche Ausleuchtung und Überprüfung noch aussteht:

¹² Geschichte der bundesstaatlichen Kulturförderung, www.bak.admin.ch/bak/themen/kulturpolitik/00601/index.html?lang=de

Letztlich geht es um die Sprengkraft des Pop. Über den Stasi-Popkreator Duttweiler schreibt der Autor: »Er hat an der Erfindung von etwas mitgearbeitet, das mächtiger ist als die Atombombe und dabei den Menschen vermeintlich auch noch gut tut.« (S. 113) Die Popkultur mit ihren subversiven und grenzüberschreitenden Potenzialen wird in diesem Buch einmal anders gedacht. So ist diese Satire auch eine Inspiration, Udenkbares zu denken. Zu entdecken gibt es viel, zu lachen sowieso. Lesen Sie selbst.

Uwe Breitenborn, Berlin

Justin Lewis/Rod Brookes/

Nick Mosdell/Terry Threadgold

Shoot First and Ask Questions Later.

Media Coverage of the 2003 Iraq War

(= Media and Culture, Vol. 7)

New York u. a.: Peter Lang Publishing 2006,

212 Seiten.

Rund drei Jahre nach dem scheinbaren Ende des Irakkriegs, so jedenfalls von US-Präsident Bush am 1. Mai 2003 offiziell verkündet, legt ein britisches Forscherteam eine Monografie vor, die die Berichterstattung über die Kampfhandlungen im Frühjahr jenes Jahres analysiert. Leitfrage der Untersuchung ist eingangs, welche Auswirkungen das seinerzeit viel diskutierte »Einbetten« von Journalisten in amerikanische und britische Kampfeinheiten auf die Berichterstattung hatte. Drei Jahre sind vergangen, in denen bereits eine Vielzahl von Aufsätzen und Büchern zum Thema erschienen sind, so dass Lewis et al. Ergebnisse anderer Studien zum Thema kritisch einarbeiten können.¹ Von Vorteil ist zudem der inzwischen fehlende mediale Zwang, ganz schnell definitive Antworten geben zu müssen. Schnellschüsse sind nicht immer die besten.

Der Untersuchungsaufbau ist klar strukturiert. Zu Beginn erfolgt eine Sichtung der bisherigen Literatur zu Möglichkeiten und Grenzen von Kriegsberichterstattung und der zunehmend konvergierenden Praxisfelder Journalismus, Propaganda, Public Relations, Public Affairs, Public Diplomacy, News Management usw., in deren Kontext »Embedding« stattfindet. Ein großer Pluspunkt der besprochenen Publikation ist, dass sie nicht nur öffentlich verfügbare Dokumente auswertet, sondern auch auf zeitnahen Leitfaden-Tiefeninterviews mit führenden Verantwortlichen beruht. Der Leser erfährt in separaten Kapiteln sowohl die Perspektive des Pentagons als auch die des britischen Verteidigungsministeriums. Die Grundlagen des Medienkriegs

werden kritisch rekonstruiert. Ein echtes Bonbon ist in diesem Zusammenhang die zitierte Aussage des britischen Colonel Brooks, die verdeutlicht, wie stark selbst die Befehlshaber in der Londoner Kommandozentrale auf die Fernsehberichte von der Front setzten: »... here in Whitehall ... we had a machine giving us precise and detailed information. But we still chose instead to take our truth from the television.« (S. 82) Eine Wahrheit allerdings, die die Militärs mit Hilfe des Einbettens von Journalisten sehr effektiv selbst gestaltet haben, wie die Studie in ihrem weiteren Verlauf darlegt. Mit dem Zitat verweisen die Autoren darüber hinaus auf ein wunderschönes Beispiel für einen sich selbst nährenden Informationskreislauf.² Schade, dass sie diesen Nebenaspekt nicht weiter verfolgen.

Nach diesen Einführungen wird, ebenfalls auf der Basis von Tiefeninterviews aus dem Jahr 2003 sowie zahlreichen Programm Mitschnitten, die Perspektive der eingebetteten Journalisten geschildert. Sie konnten – darauf weisen sie selbst und eine Reihe von Untersuchungen hin – relativ frei berichten und erfahren von Seiten des Militärs tendenziell eher Unterstützung denn Behinderung, von wenigen, oft singulären Ausnahmen abgesehen. Insbesondere die US-Streitkräfte gaben sich benevolent, angeleitet von einer höchst professionellen Medienstrategie, deren Komponenten und Zielsetzungen die Autoren eingangs detailliert darstellen und analysieren. Die eingebetteten Journalisten, jedenfalls soweit sie aus den USA und Großbritannien stammten, konnten faszinierende, personalisierte, freilich auch dekontextualisierte Berichte in die Heimatredaktionen schicken. Genau diese weitgehende Nicht-Behinderung der Kriegsberichterstattung im Irak seitens der westlichen Alliierten war der Kern der Medienlenkung. Resultat war paradoxerweise alles in allem eine Berichterstattung zum Wohlgefallen der Militärs wie selten zuvor: »... despite the lack of censorship or restrictions like those imposed in the Falklands, in Grenada, in Panama, and in the Gulf War, this war produced a picture of the war that was as favorable to the military as

1 Häufig herangezogen werden Howard Tumber/Jerry Palmer: *Media at War. The Iraq Crisis*. London u.a. 2004 sowie einige Beiträge in David Miller (ed.): *Tell Me Lies. Propaganda and Media Distortion in the Attack on Iraq*. London/Sterling 2004.

2 Wie stark sich auch die alliierten Bodentruppen mitten im Kampfgeschehen zur Lageklärung auf Rundfunkberichte stützten, hat anekdotisch der eingebettete Journalist Evan Wright protokolliert; vgl. die Rezension seines Buches »*Generation Kill*« in *RuG Jg. 31* (2005), H. 1–2, S. 51f.

ever.« (S. 188) Eine Schlussfolgerung, die zumindest für die Zeit der offiziell definierten Kampfhandlungen 2003 Geltung beanspruchen kann. Ausblicke auf die Zeit danach geben die Autoren kaum. Bedauerlich ist außerdem, dass die Sprachbarriere verhindert hat, auch Hinweise auf deutschsprachige Literatur zu geben, wo man vieles schon eher nachlesen konnte.³

Eine begleitende quantitative wie auch qualitative Inhaltsanalyse der wesentlichen irakkriegsbezogenen Nachrichtensendungen des britischen Fernsehens (BBC, ITV, Channel 4 und Sky) schließt sich an. Sie gibt einige, allerdings nicht glasklare Hinweise auf unterschiedliche Grade von Verzerrungen und Abweichungen vom journalistischen »Ritual« der Objektivität. Die Autoren kommen zu dem Schluss, dass innerhalb eines breit gefassten Rahmens unparteiischer Berichterstattung hauptsächlich Mutmaßungen dominiert hätten, die eine Pro-Kriegs-Haltung scheinbar alternativlos aussehen ließen – als Stichwort seien hier nur die angeblichen irakischen Massenvernichtungswaffen genannt, der vordergründige casus belli. Tiefer recherchiert, gar reflektiert, hätten die untersuchten Medienangebote während des Krieges kaum, alternative Quellen oft ignoriert, wobei die BBC in der Analyse noch am besten wekommt. Die weitgehende Übernahme der Sichtweise der westlichen Politiker und Militärs lag wohl auch an der – dank Embedding – schierem Übermenge des gedrehten Materials: »... if the details did not always go [the Pentagon's] way, the thrust of the coverage was very much on their terms.« (S. 154)

Was als Manifestation dieser Strategie letztlich beim Zuschauer ankam und hängen blieb, untersuchen die Autoren ergänzend in einer repräsentativen Bevölkerungsumfrage und mittels sieben Gruppendiskussionen. Während Letztere recht gut nachzuvollziehen sind, fehlt bei der Umfrage leider die Dokumentation des Fragebogens. Besonders im Gedächtnis haften blieb den meisten Befragten das Niederreißen einer Saddam-Hussein-Statue in Bagdad im April 2003, ein Vorgang, der wahrscheinlich vom US-Militär sorgfältig choreografiert wurde. Diesen inzwischen recht prominenten Medienevent beleuchten die Autoren sehr schlüssig von mehreren Seiten: als das prägende Bild vom glücklichen Ende eines Befreiungskampfes, als den narrativen Abschluss des Irakkriegs schlechthin. Innerhalb dieses Frames der offiziellen westlichen Sichtweise verbreiteten es viele Medien im Frühjahr 2003, nicht nur in Großbritannien und den USA und gingen rou-

tiniert langsam zu anderen Themen über. Mission accomplished.

Ganz neu sind diese Ergebnisse alles in allem nicht. Dieses Buch besticht allerdings durch seine Vielfalt an Perspektiven und Stimmen. Die Autoren gehen mit ihren differenzierten Schlussfolgerungen bewusst vorsichtig um, was für ihre Seriosität spricht. Die ersten beiden Kapitel sind etwas holprig zu lesen und ganz offenbar aus Textbausteinen mehrerer Autoren zusammengesetzt worden. Auch an anderen Stellen hätte eine genauere Endredaktion dem Band gut getan. Positiv ist, dass dieses Buch sich nicht mit oberflächlichen oder voreiligen Antworten zufrieden gibt. Seine Kritik ist dennoch heftig: Lewis und seine Mitautoren verweisen mit vielen interessanten Details auf den Erfolg einer PR-Strategie »executed through and with media compliance« (S. 192). Diesem geschmeidigen Zusammenspiel der Berichterstattung auf der einen Seite und der Regierungs- und Militär-Marketing-Maschinerie auf der anderen seien sich die Medieninstitutionen so nicht bewusst gewesen, da sie zuvörderst auf die Einhaltung bestimmter journalistischer Eigenlogiken wie Objektivität, Neutralität etc. geachtet hätten.

War das so? Es ist genauso vorstellbar, dass viele Entscheider sich dieser Willfährigkeit in ganz zynischer Manier durchaus bewusst waren, schließlich profitierten beide Seiten davon – Medien wie auch Machthaber. Und Politiker und Militärs wissen längst, wie sie die Medien einfangen können: über den Wettbewerb um privilegierten Zugang zum Kriegsgeschehen, was die attraktivsten Stories und Bilder und damit besten Einschaltquoten und Auflagen verheißt. Freiwillige Unterwerfung unter die ökonomischen Spielregeln des Mediensystems könnte man dies nennen. Speziell das Pentagon beherrscht diese Regeln längst recht gut, nicht zuletzt dank professionellen Inputs aus dem Lager der Public Relations.

»Embedding« wurde so zum größten Coup des Irakkriegs, wie die Autoren festhalten: nicht auf Grund irgendeines Versagens der üblichen redaktionellen Praktiken, sondern gerade weil professionelle Journalisten ihrem beruflichen Alltag mit all seinen Routinen – »business as usual« – akribisch nachgingen

³ Vgl. v. a. die Beiträge von Reeb, Jertz/Bockstette und Schlüter in Martin Löffelholz (Hrsg.): Krieg als Medienereignis II. Krisenkommunikation im 21. Jahrhundert. Wiesbaden 2004, rezensiert in RuG Jg. 31 (2005), H. 3–4, S. 87f.

(S. 197). Insofern ist das besprochene Buch auch über das engere Thema der Kriegsberichterstattung hinaus eine kritische Betrachtung eben jener systemisch sinnvollen Routinen. Beim nächsten Krieg wird sicher alles anders.

Oliver Zöllner, Stuttgart

Werner Faulstich

**Mediengeschichte
von den Anfängen bis 1700.**

Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006,
189 Seiten.

Werner Faulstich

**Mediengeschichte
von 1700 bis ins 3. Jahrtausend.**

Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006,
192 Seiten.

Der in Lüneburg lehrende Werner Faulstich ist der erste Medienwissenschaftler, der seit Jahren an einem besonders ambitionierten Projekt arbeitet: einer Mediengeschichte aus einer Hand, und dies nicht nur beschränkt auf irgendeinen Zeitraum oder irgendein Medium, sondern als Gesamtüberblick von der Frühgeschichte der Menschheit bis zur Gegenwart. Faulstich verfolgt den Anspruch, all das weltumspannend (wenn auch im Konkreten zu meist auf den deutschen Sprachraum beschränkt) zu thematisieren, was auch nur einigermaßen als Kommunikationsmedium betrachtet werden kann. Zwangsläufig weitet sich die Publikation von einer Mediengeschichte zur Medienkulturgeschichte mit dem »methodischen Fokus auf der Funktionalität von Medien im gesellschaftlichen Teilsystem Kultur« (Bände I & II, jeweils S. 8).

Von dem auf sechs Bände angelegten Gesamtwerk sind bislang fünf erschienen. Während der abschließende sechste Band noch in Arbeit ist, erschien bereits eine Art Readers-Digest-Fassung, die die ausführliche Argumentation von insgesamt mehr als 1.800 Seiten auf weniger als 400 Seiten verkürzt. Dem Charakter der Reihe »UTB basics« entsprechend wird dieser knappe Raum durch ein großzügiges Layout eingeschränkt, insbesondere mit der Marginalspalte, in der die zentralen Stichworte des jeweiligen Textes hervorgehoben sind, zudem wenn in »Definitionen«, »Merksätzen« und (vereinzelt) »Gesetzesannahmen« das Wichtigste des Stoffes zusammengefasst wird und wenn am Ende jedes Abschnitts »Übungs- und Wiederholungsfragen« (samt gebündelter »Lösungsvor-

schläge« am Ende jedes Bandes) zusätzliche Hilfen zu seiner Festigung liefern sollen. Mit den jeweils knapp, aber zum Teil sehr dezidiert wertenden Hinweisen auf »weiterführende Literatur«, »weiterführende Arbeitsaufgaben« und mit dem Sachregister hat man eigentlich alles, was zu einem modernen Lehrbuch gehört. Selbst ein paar Dutzend, allerdings ziemlich klein geratene, Abbildungen fehlen nicht, um wohl den zunehmend bildersüchtigen Lesern die Nutzung zu erleichtern.

Aber gibt es überhaupt das Fach Mediengeschichte mit einem einigermaßen gesicherten und unumstrittenen Set von Fakten und Theorien, die auf diese Weise zu vermitteln wären? Bei der Antwort wird man zumindest zögern. Sicher gibt es Bereiche, für die man diese Frage bejahen könnte; vieles andere befindet sich jedoch noch im Stadium der Erforschung oder ist gar nicht recht erforscht. Faulstich besetzt hier mit der Kühnheit des Pioniers einfach das Gelände und verkündet sozusagen seine Thesen ex cathedra.

Nun kann es in diesem Zusammenhang nicht darum gehen, ausführlich seinen Gesamtentwurf zu diskutieren mit den zentralen definitorischen Entscheidungen, wie beispielsweise über die Gliederung und Abgrenzung der acht Hauptabschnitte: »Archaische Periode« bis 2500 v. Chr.; »Multiple hochkulturelle Periode« (2500 v. Chr. bis 800 n. Chr.); »Christliches Mittelalter« (800 bis 1400); »Frühe Neuzeit« (1400 bis 1700); »Bürgerliche Gesellschaft« (1700 bis 1830); »Industrie- und Massenzeitalter« (1830 bis 1900); »Neue elektronische Welt« (1900 bis 1990); »Globalisierung und Digitalisierung« (seit 1990). Im neunten Hauptabschnitt verknüpft Faulstich Aspekte des Medien(teil)systems mit anderen Bereichen der Gesellschaft. Hervorzuheben ist an dieser Stelle vielmehr, welche Probleme sich durch die zwangsläufige Verknappung ergeben: Manches, was bestenfalls als spekulative Hypothese zu qualifizieren ist, gerinnt zum fraglosen faktischen Befund; anderes, was der Nuancierung bedürfte, wird – trotz ergebiger Forschungslage – zur irreführenden Skizze reduziert. Wenige Beispiele müssen zur Illustration genügen. Im ersten Band sind es vor allem die Kapitel über die Anfänge und die Hochkulturen der Antike, in denen mehr Gewissheit suggeriert wird, als aufgrund der dürftigen Quellenlage zu vertreten ist. Die Frau als Medium und die »erste Medienrevolution«, die von ihr zum »zweiten Schlüsselmedium der Mediengeschichte«, zum »Opferitual der Jäger« weiterführt (Band I, S. 18ff.) – das mögen zwar anregende Überlegungen sein; ihre spekulative Ge-

stalt hätte jedoch viel deutlicher herausgestellt werden müssen. Voller Verwunderung muss man dann feststellen, dass hingegen die Erfindung der Schrift samt ihrer Folgen kaum thematisiert wird. Selbst wenn man der Meinung ist, »Schrift ist selbst kein Medium«, sondern nur ein Instrument, das seinerseits wiederum der (Träger)Medien bedarf, so bedürfte ein solcher »Merksatz« mehr als nur einer apodiktischen Formulierung. Hier fehlt eine ausführliche, die Argumente abwägende Begründung (Band I, S. 35).

Im zweiten Band sind es dann eher Pauschalitäten, die für Irritation sorgen. Allen Ernstes behauptet Faulstich, »die elektronischen Medien Radio und Fernsehen [...] zielten [...] primär auf Indoktrination und Ausbeutung, jeweils unter dem Deckmantel von Unterhaltung« (Band II, S. 109). Das mag die NS-Angebote charakterisieren und – wenn man es so pointiert sehen will – auch den kommerziellen Rundfunk. Verdienen die jahrzehntelangen Public-Service-Bemühungen etwa der BBC und der deutschen öffentlich-rechtlichen Anstalten nicht eigene Erwähnung? Wenn man dann sucht, findet sich noch der eine oder andere entsprechende Hinweis (Band II, S. 118; S. 158f.); zur Relativierung dieses Kritikpunkts trägt dies jedoch nicht bei.

In Faulstichs Mediengeschichte ist darüber hinaus der eine oder andere Fehler zu finden: zum Beispiel ist die traditionelle fotochemisch fundierte Fotografie wirklich nicht als »elektronisches Medium« zu bezeichnen (etwa Band II, S. 107); und die Verlagskonzentration bei den deutschen Zeitschriften ist viel höher als bei den Zeitungen und nicht umgekehrt (Band II, S. 152f.). Allerdings hat Faulstich insgesamt solide recherchiert. Wie einleitend bereits ausgeführt, sind es mehr seine zum Teil recht eigenwilligen, aber für den Lernenden kaum als solche erkennbaren Thesen, die Vorbehalte provozieren müssen. In Zeiten, in denen die Historiker immer mehr den Glauben an die Möglichkeit der ‚einen‘ Geschichte verlieren und statt dessen beginnen, die grundsätzliche Fragmentiertheit, ja Zusammenhanglosigkeit des Vergangenen methodisch zu reflektieren, entwirft Faulstich seine Variante der Meistererzählung alten Stils, in der alles seinen Platz hat und auch die Frage nach den Gründen der gesellschaftlichen Veränderung ihre einfache Antwort findet: Es ist der Medienwandel, der sie erzeugt (Band I, S. 122).

Insgesamt sollte man derartige Einwände aber auch nicht übertreiben. Faulstich gelingt es, auch in Kurz-

form ein in seiner Geschlossenheit durchaus beeindruckendes und in vielen Detailbeobachtungen anregendes Szenarium zu entwerfen, zu dem in dieser Form keine Alternative in Sicht ist.

Konrad Dussel, Forst

Claudia Maria Wolf

Bildsprache und Medienbilder.

Die visuelle Darstellungslogik von Nachrichtenmagazinen

Wiesbaden: VS Verlag

für Sozialwissenschaften 2006, 335 Seiten.

Zwölf Jahre nach dem von Gottfried Boehm ‚ausgerufenen‘ Iconic Turn sind in naturwissenschaftlichen Disziplinen, in der Informatik, den Geschichtswissenschaften und auch Politikwissenschaften – also jenseits der Kunstgeschichte und der Medienwissenschaften – Bilder in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung zunehmend zum Forschungsgegenstand geworden. Eine Vielzahl von Forschungsansätzen und Publikationen begleiten die bildwissenschaftlichen Diskurse. Mit den bildwissenschaftlichen Diskussionen wurden Begriffe wie »Bilderflut«, »Bilderkrieg« und »Macht der Bilder« etabliert, die gleichzeitig den Fokus der akademischen Forschung andeuten: Bilder als eigenständige Kraft, die Einfluss auf die menschliche Wahrnehmung der Welt nehmen.

Die Autorin Claudia Maria Wolf ist ausgebildete visuelle Gestalterin und promovierte Politikwissenschaftlerin. Im Rahmen ihrer Dissertation, die diesem Buch zugrunde liegt, will sie einen Beitrag zur Erforschung der visuellen Politikvermittlung leisten. Im Speziellen wendet sich die Autorin Nachrichtenmagazinen aus dem Printbereich zu.

Leider bildet den Hauptteil der vorliegenden Publikation ein Forschungsüberblick zu relevanten Theorien und Ansätzen, die Analyse kommt viel zu kurz. Insofern ist der bild- und politikwissenschaftliche Erkenntnisgewinn dieser Abhandlung begrenzt.

Einen Forschungsüberblick gibt Wolf zu den Themen »Politik und Medien« sowie »Politikvermittlung durch Bilder«. Des Weiteren geht sie auf die Besonderheiten des Formats »Nachrichtenmagazin« ein und stellt dabei vor allem marktspezifische Bedingungen heraus. Zudem gibt es Kapitel zur »visuellen Kommunikation« und zum »Verstehen visueller Darstellungslogiken«. Der Leser erhält einen fundierten Einblick in die Themen, allerdings fehlt hier

eine konkrete Positionierung der Autorin, die eine Argumentation in Richtung ihrer Analyse deutlich machen würde. Theoretische Erklärungsansätze wie das »Framing« oder zeichentheoretische Ansätze finden im Verlauf immer wieder Erwähnung, werden für eine Analyse allerdings nicht operationalisiert.

In einem weiteren Kapitel wendet sich Wolf dem ‚Praktikerwissen‘ professioneller visueller Mediengestalter zu. Sie verfügten über einen aktiven (Bild-) Wortschatz, den sie routiniert anwenden. Wolf greift dazu auf das Fachwissen in der Literatur zur visuellen Mediengestaltung zurück und arbeitet das »Codierwissen« der professionellen Praktiker heraus. Mit den gewonnenen Erkenntnissen der »visuellen Codes der Nachrichtenaufbereitung« (S. 196), wie Form, Farbe, Position, Typografie, Foto und Grafik, liefert sie hoch interessante Einblicke in mediengestalterische Arbeitsgrundlagen. Leider bleibt die Literatur ihre einzige Basis. Zeit und Aufwand, so Wolf, ließen Interviews mit Mediengestaltern nicht zu.

Die herausgearbeiteten Tendenzen in der mediengestalterischen Praxis dienen als Codierungsgrundlage für die einzelnen Kategorien der dann folgenden Analyse, zu der Wolf erst im letzten Drittel des Buches kommt. Empirische Grundlage sind Materialstichproben der US-amerikanischen Nachrichtenmagazine »Time« und »Newsweek«, der deutschen Magazine »Der Spiegel« und »Focus«, der österreichischen Nachrichtenmagazine »Profil« und »Format« sowie des britischen Magazins »The Economist«. Soweit vorhanden, verwendet die Autorin ein Heft je Quartal aus den Jahren 1972, 1982, 1992 und 2002, also Stichproben aus insgesamt 96 verschiedenen Heften mit 4.188 redaktionell gestalteten Seiten. Problematisch bleiben dabei zwei Punkte, auch wenn Wolf diese benennt. Zum einen hat das britische Magazin »The Economist« eine Sonderstellung, weil es mehr ein Wirtschafts- als ein politisches Nachrichtenmagazin ist und darüber hinaus ein sehr eigenwilliges Erscheinungsbild hat. Zum anderen ist das österreichische Magazin »Format« im Gegensatz zu den anderen untersuchten Magazinen erst ab 1998 auf dem Markt und kann somit für drei Untersuchungszeiträume nicht genutzt werden. Hier wäre es in jedem Fall sinnvoll gewesen, ein anderes Nachrichtenmagazin zu wählen.

Kern des analytischen Teils ist eine Frequenzanalyse der genannten Nachrichtenmagazine, d.h. erhoben wird allein die Häufigkeit der visuellen Elemente. Die Auswertung erfolgt nach folgenden Kategorien: »Entwicklung von Berichtslängen«, »Verwendung fo-

tografischer Darstellungen«, »Einsatz von Infografik«, »Verwendung von bildhaften Darstellungen allgemein«, »Visuelle Blickfänger«, »Einsatz wörtlicher Zitate der visuellen Nachrichtenaufbereitung«, »Darstellungsform ‚Interview‘« und »Die ‚Kurznachricht‘ als Form der Nachrichtenvermittlung«.

Damit verfehlt Wolf ihr eigentliches Ziel, »eine Basis für grundsätzliche Aussagen über die Entwicklung des Mediums auf der Ebene des ‚visuellen Stils‘« (S. 238) zu ermöglichen. So zieht die Autorin aus ihrer quantitativen Erhebung keine Schlüsse für einen »visuellen Stil«. Als Ergebnis der Analyse stellt sie lediglich fest, dass unter medienhistorischer Perspektive visuelle Elemente in Nachrichtenberichten verstärkt genutzt werden: Heute gibt es mehr Bilder, mehr Infografiken, mehr visuelle Blickfänger als vor über dreißig Jahren. Kurze Informationen aus Text- und Bildelementen, so Wolf, bilden einen Konsumenten-freundlichen Informationsteppich. Aber das sind keine neuen Erkenntnisse, die uns in verschiedenen bildwissenschaftlichen Untersuchungen mit den eingangs erwähnten Begriffen von der »Bilderflut« oder von »Bilderkrieg« nicht schon längst nahe gebracht worden wären. Unverständlich bleibt vor allem, warum Wolf die im ersten Teil dargestellten zeichentheoretischen oder ikonografischen Ansätze nicht anwendet, um eine fundierte Analyse zu leisten. Lediglich im Anhang werden sehr interessante Beispiele von redaktionellen Seiten abgedruckt, denen allerdings nur sehr knappe Beschreibungen beigelegt sind. Auch zum »Framing« im Journalismus äußert sich Wolf nicht wieder. Schade ist darüber hinaus, dass sie ihre Analyseergebnisse kaum in Bezug auf das dargestellte »Praktikerwissen« interpretiert.

So schließt nicht nur die Autorin mit der Einschätzung, dass die politikwissenschaftliche Bildforschung auch mit dieser Abhandlung noch ein Desiderat bleibt.

Manja Rothe, Halle/Saale

Werner Wirth/Holger Schramm/
Volker Gehrau (Hrsg.)

Unterhaltung durch Medien.

Theorie und Messung

(= Unterhaltungsforschung, Band 1)

Köln: Herbert von Halem Verlag 2006, 256 Seiten.

Christoph Klimmt

Computerspielen als Handlung.

Dimensionen und Determinanten des Erlebens
interaktiver Unterhaltungsangebote

(= Unterhaltungsforschung, Band 2)

Köln: Herbert von Halem Verlag 2006, 228 Seiten.

Carsten Wünsch

Unterhaltungserleben.

Ein hierarchisches Zwei-Ebenen-Modell
affektiv-kognitiver Informationsverarbeitung

(= Unterhaltungsforschung, Band 3)

Köln: Herbert von Halem Verlag 2006, 318 Seiten.

»Wir sind also inzwischen wer!« hat der Medienpsychologe Peter Vorderer im Januar 2005 in Zürich vor der DGPK-Fachgruppe Rezeptionsforschung mit Blick auf »die Unterhaltungsforschung« gerufen und diesen Jubelschrei unter anderem mit »zahlreichen Zeitschriften- und Buchpublikationen« begründet sowie mit »zahlreichen Konferenzen, Symposien, Jahrestagungen, die dem Thema gewidmet sind«. Zu seinem Glück fehlten Vorderer damals nur noch »richtige Feinde«. Wenn man endlich »von eher traditioneller Seite des Fachs des Abwechslertums« bezichtigt werde, dann könne man tatsächlich sagen, »die Unterhaltungsforschung ist legitimer, ja sogar zentraler Bestandteil der Kommunikationswissenschaft« (Band 1, S. 47f.). Für einen Rezensenten ist das natürlich verlockend. Wann war es leichter, in einen Kanon aufgenommen zu werden – und zwar nicht in irgendeinen, sondern in den eines Forschungsbereichs, den der damalige ICA-Präsident Jennings Bryant 2004 zu den Top drei der nächsten Jahre gezählt hat (Vorwort zu Band 1, S. 7)?

Argumente für eine Attacke ließen sich leicht finden. Die Herausgeber der Schriftenreihe »Unterhaltungsforschung« stehen für eine psychologische Sichtweise, die sich auf einzelne Medienangebote und auf die analytische Mikroebene konzentriert und weder nach dem Alltag der Menschen fragt, in den Mediennutzung eingebettet ist, noch nach dem Stellenwert, den die jeweiligen Angebote in diesem Alltag haben. Zugespitzt formuliert: Für einen Psychologen ist es eigentlich egal, ob der Stimulus, auf den seine Probanden reagieren, eine Fernsehse-

nung ist oder das Strandleben auf Mallorca. Dies erklärt zum Beispiel, dass plötzlich Computerspiele in den Gegenstandsbereich der Kommunikationswissenschaft aufgenommen werden. Warum hat sich das Fach eigentlich noch nicht mit Skatenspielern befasst? Auch die Gründe für den Erfolg der medienpsychologischen Richtung, den Peter Vorderer reklamiert hat, liegen auf der Hand. Hier präsentiert sich eine Gruppe, die die aus den Naturwissenschaften stammenden Gütekriterien für wissenschaftliche Arbeit erfüllen kann. Man stützt sich auf einen anerkannten Theoriebestand (aus der Psychologie), prüft einzelne Theorien oder Ansätze mit Hilfe von Experimenten und genügt so nicht nur den Standards, die die empirisch-quantitative Richtung in der Kommunikationswissenschaft etabliert hat, sondern produziert zugleich in kürzester Zeit, am besten jeweils mit mehreren Autoren, eine Unmenge von Veröffentlichungen, die wiederum im Kampf um Institutionalisierung (Stellen, Gelder) zu einem Wettbewerbsvorteil werden können.

Ob dies irgendwann für »richtige Feinde« reichen wird, hängt auch vom Ausbau der Kommunikationswissenschaft in den kommenden Jahren ab und damit von den Chancen für akademische Karrieren. Im Moment gilt es den Versuch festzuhalten, einen Kanon für »die Unterhaltungsforschung« festzuschreiben, zu dem Werner Frühs triadisch-dynamische Unterhaltungstheorie, die Arbeiten von Dolf Zillmann und vielleicht noch die von Louis Bosshart gehören. Diesen Versuch der Kanonbildung dokumentiert vor allem Band 1, der acht der 18 Beiträge der erwähnten Züricher Tagung enthält: jeweils vier zur »Theorie der Unterhaltungsforschung« und zur »Messung von Unterhaltung« sowie die drei Keynotes von Bosshart (»Zur Genese der Unterhaltungsforschung in der deutschsprachigen Medien- und Kommunikationswissenschaft«), von Früh (»Unterhaltung: Konstrukt und Beweislogik«) und Vorderer (»Kommunikationswissenschaftliche Unterhaltungsforschung: Quo vadis?«). Dass es hier nicht wie bei anderen Tagungsbänden um einen Blick in die »Werkstatt« geht, sondern um den »state of the art«, zeigt nicht nur die Marginalisierung empirischer Beiträge mit nur drei Aufsätzen, sondern auch die Länge der Literaturlisten.

Bei den Bänden 2 und 3 handelt es sich um Dissertationen, was allerdings nirgendwo verraten wird; selbst der übliche Dank an den jeweiligen Doktorvater fehlt. Christoph Klimmt (Hannover) entwickelt auf der Basis von Zillmanns Unterhaltungstheorien »ein handlungstheoretisches Rahmenmodell unter-

haltsamen Mediengebrauchs« (S. 9), wendet dieses Modell dann auf die Nutzung von Computerspielen an und prüft seine Idee schließlich mit Hilfe von zwei Experimenten. Im Rahmen des oben skizzierten Paradigmas ist diese Studie kaum zu kritisieren. Dennoch bleiben Fragen: Dient »Unterhaltung durch Medien« tatsächlich »ausschließlich ichbezogenen Zielen« (S. 51)? Macht es Sinn, hier von »Spielhandlungen« zu sprechen, die nichts mit den »Funktionskontexten des Alltags« zu tun haben (S. 53)? Sind Medienmenüs, zu denen Computerspiele möglicherweise gehören, nicht längst zu Distinktionsmerkmalen geworden, die ohne Alltagsbezug gar keinen Sinn machen? Lernen Computerspieler nicht vor allem »für das Leben« – und zwar etwas ganz anderes, als in einem Halbstunden-Experiment zu erfassen ist, zum Beispiel Ausdauer, Entscheidungskraft sowie das Orientieren in komplexen und unbekanntem Umwelten? Und die Frage aller Fragen: Kann ich »Unterhaltungserleben« in Laborsituationen messen, in denen der Zwang geradezu angelegt ist? Wie relevant sind die Ergebnisse, die »die Unterhaltungsforschung« auf diese Weise liefern kann?

Diese beiden letzten Fragen muss sich auch die Arbeit von Carsten Wunsch (Leipzig) gefallen lassen, die in einer Rezension schon deshalb nicht sinnvoll besprochen werden kann, weil er die Aufgabe hatte, einen Ausschnitt aus der Unterhaltungstheorie seines akademischen Lehrers Werner Früh zu prüfen. Wunsch fragt, ob es tatsächlich die von Früh vermutete »Valenztransformation« gibt – die positive Bewertung von objektiv negativen Inhalten wie Mord, Horror oder gescheiterten Lebensentwürfen in Talkshows. Die Dissertation ist dabei fast ein Neuaufguss von Frühs Monografie »Unterhaltung durch Fernsehen« aus dem Jahr 2002. Zu diesem Buch hatte Wunsch bereits einen Überblicksaufsatz über »Unterhaltungstheorien« beigesteuert. Wie damals sichtet er jetzt die Ansätze, die für sich beanspruchen, das Unterhaltungsphänomen erklären zu können, stellt dann überraschenderweise fest, dass nur die Theorie von Werner Früh weiterhilft, stellt diese Theorie ausführlich vor und widmet sich dann dem Problem, wie negative Emotionen bei der Rezeption von Fernsehinhalten in die positive Metaemotion Unterhaltung überführt werden. Das Untersuchungsdesign ist sehr aufwändig. Wunsch hat mit leicht manipulierten Filmen und einem CRM-Verfahren (Continuous-Response-Measurement) gearbeitet und in einer Vorführungspause außerdem einen Fragebogen eingesetzt. Bei allem Lob für den Ideenreichtum und das handwerkliche Können bei

der empirischen Umsetzung sowie für die Beherrschung der Auswertungsverfahren ist jedoch auch hier zu fragen, ob der Nutzen den Aufwand rechtfertigt. Noch mehr Mikro geht nicht.

Michael Meyen, München

Gottlieb Florschütz

Sport in Film und Fernsehen.

Zwischen Infotainment und Spektakel
Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 2005,
408 Seiten.

Trotz aller gegenteiligen Beteuerungen – es gibt sie bereits in einer Vielzahl: Abhandlungen über das Verhältnis von Sport und Medien. Nun liegt ein weiteres Werk vor, welches im Titel bereits seinen Unterschied zu einseitig auf Fernsichtsport fixierte Abhandlungen betont: »Sport in Film und Fernsehen. Zwischen Infotainment und Spektakel« von Gottlieb Florschütz. Die Latte des wissenschaftlichen Maßstabs wird im Geleitwort von Knut Hickethier hoch aufgelegt: »Florschütz hat eine Gesamtschau gewagt und das kulturelle Phänomen des Mediensports und seine Auswirkungen auf die Gesellschaft vermessen.« Florschütz will diesem Ansinnen gerecht werden, indem er versucht, alle Erscheinungen des Mediensportes, angefangen von Leni Riefenstahls Film zu den Olympischen Spielen 1936 bis hin zu den Gepflogenheiten in Sportportalen des World Wide Webs, medienwissenschaftlich zu beleuchten. Dass ihm dabei beständig der Fehler unterläuft, die »Olympiade«, nämlich den Zeitraum zwischen den Olympischen Spielen, mit den Sportspielen selbst zu verwechseln, und dass er auch den Titel des Riefenstahlschen Films selbst verändert¹, zeigt bereits, dass man im Willen um einen Gesamtabriss schnell auf der glatten Oberfläche von Allgemeinplätzen ausgleiten und Details veruntreuen kann. Florschütz wählt einen Ansatz, der die Gesamtschau selbst einer Stereotypisierung unterwirft: »Gegenstand ist [...] die Produktion von Spektakeln und körperlichen Performances im TV-Sport-Spiel, Aufführung, Ästhetik werden mit der Intention der Unterhaltung, Business, Kultur und Kommerz in Verbindung gebracht« (S. 6). Den Band durchzieht dieses alleinig gültige Paradigma genauso wie die fehlende Trennschärfe der Begriffe bis zur letzten Seite – nicht der Mediensport steht im Mittelpunkt, sondern der Nachweis einer pathologischen Ver-

1 S. 22: Der Autor macht aus »Fest der Völker – Fest der Schönheit – Olympia 1936« folgerichtig »Olympiade 1936«.

zerrung im Verhältnis Sport und Medien, und diese steht von vornherein fest. Die Forschungsprämissen werden weitgehend theoriefrei eingeführt. So zwingt der Autor den Untersuchungsgegenstand unangenehm zeitig in ein Raster aus einschlägigen Begriffen wie Entertaining, Infotaining, Boulevardisierung, zu welchen er, wenig Gewinn bringend, die »Spektaklisierung« hinzufügt. Die unsystematische theoretische Einbindung in medienwissenschaftliche Denkräume bringt denn auch nur unbefriedigende Ergebnisse bei der angestrebten »Genredefinition ‚Sportfilm‘« (39ff.) zu Tage, die etwa den Film »Forrest Gump« »unter dem Genre ‚Sportfilm‘ firmieren« (S.42) lässt, was wohl auch den Laien verwundern dürfte.

Dennoch ist der Teil I des Buches »Sport im Film« der stärkste, innovativste und informativste Part des Bandes. Seiner eigenwilligen Kategorisierung der Sportfilme folgend, offeriert der Autor einen Überblick über das breite Spektrum von Filmen zum Thema. Hier entwickelt der Band seine Stärken: die Nützlichkeit dieser Darstellung wird durch die kommentierte und sehr umfangreiche Sport-Filmografie im Anhang des Buches verstärkt. Überhaupt machen gerade die zum Teil sehr umfangreichen Filmbeschreibungen das Buch als Nachschlagewerk interessant. Die eingeflochtenen medientheoretischen Kommentare wirken jedoch wie zweckgebundene und spontane Interpretationen, nicht wie Analysen.

Der zweite Teil zum »Sport im Fernsehen« generiert sich komplett zu einem Sammelsurium jeglicher stereotyper Beschreibungen, die zum Thema veröffentlicht wurden. Der Autor unterzog sich nicht der Mühe, Themen und dazugehörige Literatur, die im Gegensatz zur seiner Auffassung bereits umfangreich auch im deutschen Raum vorhanden ist, tief zu erörtern. Die Vereinnahmung des Films im »Dritten Reich« mit der »SED-Propaganda« der DDR und den damit verbundenen politisch-ideologischen Missbrauch des Sportes in beiden Systemen simpel gleichzusetzen, ist so wenig originell und richtig, wie »Infotainment« als »neues Zauberwort« der Medienwissenschaft zu bezeichnen. Nicht nur hier hätte ein tieferer Blick auch in die angelsächsische und amerikanische Literatur mehr Nutzen gebracht, als der Wille zum Besprechen jeglicher und möglicher Phänomene des »Mediensports«. Auf Definitionen diskussionswürdiger Begriffe wie z. B. »politische Instrumentalisierung«, »Politisierung«, »Theatralisierung« etc. verzichtet der Autor weitgehend bzw. gerät auf gefährlich falsche Fährten: Was hat die

Rahmenberichterstattung (Gewinnspiele, Comedy, Homestories etc.) zu Livesportereignissen mit Theatralisierung »analog zu Hollywood- oder Bühnen-Inszenierungen« (S. 290) gemeint? Es gibt keine Antwort darauf und wahrscheinlich ist auch »Boulevardisierung« gemeint – solcherlei Ungenauigkeiten diskreditieren jeglichen vernünftigen Ansatz im Buch.

Dass der Autor seinem Anspruch nicht gerecht wird, ist zum großen Teil wohl auch jeglichem Fehlen professioneller Beratung seitens des Verlages geschuldet: Mit einem Lektor hätte solche aberwitzigen Formulierungen wie »Körperliche Bewegung wird gefeiert« im Zusammenhang mit der Entertaining des Sportes genauso vermieden werden können wie die Hinweise auf die Rede der DDR-Sportfunktionärin Ulla Donath zum angeblichen »sozialistischen Reichsparteitag« (S. 262). Auch doppelte Abschnitte und Zitate (z. B. S. 249) sowie zahlreiche orthografische Aussetzer erleichtern das Lesen nicht.

Am Ende verwundert es nicht, dass nach nur einer Seite zur Forschungsmethodik und dem Fehlen wissenschaftlicher Thesen, deren Aufstellung auch bei einer vorwiegend qualitativen Bearbeitung des Untersuchungsgegenstandes üblich ist, lediglich sechs Seiten für eine Ergebnisdarstellung zur Verfügung stehen, die noch einmal allseits bekannte Allgemeinplätze hintereinander stellt.

Nun, dieses Wagnis einer Gesamtschau belohnt den populärwissenschaftlichen Leser wohl eher als die Studierenden oder Wissenschaftler, für die dieser oberflächliche Rundgang durch die Klischees nur wenig Erkenntnisgewinn birgt und überflüssig ist.

Jasper A. Friedrich, Leipzig

Kilian J. L. Steiner

Ortsempfänger, Volksfernseher und Optaphon.

Die Entwicklung der deutschen Radio- und Fernsehindustrie und das Unternehmen Loewe 1923–1962

Essen: Klartext Verlag 2005, 381 Seiten.

Der Untertitel der vorliegenden Publikation bietet eine präzise Inhaltsbeschreibung von Kilian Steiners Dissertation. Steiner untersucht zum einen die Entwicklung der deutschen Radio- und Fernsehindustrie und zum anderen die Position, die das Unternehmen Sigmund Loewes darin einnahm. Die gängigen Zäsuren 1933 und 1945 markieren da-

bei zwar Kapitel-, nicht aber Untersuchungsgrenzen: Ausführlich wird nicht nur die Gründungsdekade während der Weimarer Republik (1923 bis 1933), sondern auch die komplizierte Entwicklung in der Zeit des Nationalsozialismus analysiert. Und selbst die Nachkriegsgeschichte bis zum Tode des Firmengründers (1962) wird behandelt, wenn auch wesentlich knapper als die beiden vorangegangenen Zeitabschnitte.

In seiner Untersuchung orientiert sich Steiner an dem unternehmensgeschichtlichen Konzept der »learning base«, das von Alfred D. Chandler nicht zuletzt an der amerikanischen Unterhaltungselektronikindustrie entwickelt wurde. Es geht davon aus, dass sich Unternehmen als Voraussetzung für einen langfristigen Bestand eine gewisse Basis für weitere Lernprozesse schaffen müssen, nachdem sie sich als wettbewerbsfähig erwiesen haben. Erst auf der Grundlage dieser »learning base« können sie ihre Produkte weiterentwickeln sowie sich auch wechselnden gesellschaftlichen und politischen Veränderungen anpassen. Steiners Anspruch ist es zu untersuchen, ob eine solche »learning base« bei dem Unternehmen Loewe in den 30er Jahren bereits bestand und ob sie in der Zeit des Dritten Reichs verloren ging. Loewe konnte nach 1945 neben Grundig nur noch bis in die 50er Jahre seine marktführende Position behaupten.

Zur empirischen Überprüfung des Konzepts wäre zwar ein anderes Beispiel sinnvoller gewesen. Analog zur US-amerikanischen Radio Corporation of America (RCA), auf die Chandler den Fokus legt, hätte man für Deutschland Telefunken thematisieren können. Von der wirtschaftlich problematischen Gegenwart des früheren Marktführers Telefunken nach 1945 einmal abgesehen: Die seit 1985 wieder unabhängige (und seit 1999 börsennotierte) Loewe AG hatte kaum damit zu rechnen, mit einer selbst zu verantwortenden problematischen Vergangenheit konfrontiert zu werden, wenn das Unternehmensarchiv vorbehaltlos der historischen Forschung geöffnet würde. In der ansonsten so kritischen NS-Phase war das – in nationalsozialistischer Terminologie – ‚halbjüdische‘ Unternehmen zunächst durchweg in Abwehrkämpfe gegen nationalsozialistische Zudringlichkeiten verstrickt, die dann mit der ‚Arisierung‘ 1938 endeten. Das rüstungswirtschaftliche Engagement während des Zweiten Weltkriegs erfolgte als Staatsbetrieb.

Aber die Ideale der wissenschaftlichen Theorie mussten bei Steiner wie so oft mit der Realität der

praktischen Materialzugänglichkeit Kompromisse schließen.

Loewe war aber nicht nur irgendein Unternehmen der heranwachsenden deutschen Unterhaltungselektronikindustrie, sondern gehörte durchaus zu den auch von Chandler avisierten »core companies«, jenen zentralen Betrieben, die nicht nur durch die Größe des Umsatzes, sondern auch durch ihr innovatives Potenzial die Entwicklung der Branche bestimmten. Steiners Titel gibt hierzu wichtige Stichworte (die leicht um etliche weitere zu ergänzen wären): War der 1926 eingeführte Radio-»Ortsempfänger« als frühes preiswertes Massenprodukt eine der wichtigen Neuerungen während der Weimarer Republik, so war der »Volksfernseher« das Projekt, mit dem sich Loewe mit ziemlicher Sicherheit in den späten 30er Jahren profiliert hätte, wenn dem nicht die antisemitischen Maßnahmen des NS-Regimes entgegengestanden hätten. Und schon kurz nach der Rückgabe der Aktien an Firmengründer Siegmund Loewe konnte die Firma 1950 mit einem in seinen Ansätzen durchaus wegweisenden Tonbandkassettengerät, dem »Optaphon«, auf den Markt kommen. Die Möglichkeit, die darin vorhandenen Mängel zu eliminieren, wurden jedoch nicht genutzt. Obwohl Loewe 1952 hinter Grundig noch die Nr. 2 der Branche bildete, setzte danach ein nahezu unauffhaltsamer Abstieg ein, der nach dem Tod Loewes im Verkauf der Firma an Philips endete.

Diese vielfältigen Aspekte seines Themas verknüpft Steiner mit großem Geschick und beeindruckender Sachkenntnis. Neben den allgemeineschichtlichen werden auch wirtschaftswissenschaftliche und technische Themen in stringenter Gliederung angemessen gewürdigt. Angesichts des durchweg beachtlichen Argumentationsniveaus bleibt nur unverständlich, warum das abschließende Resümee fast ganz die Zusammenfassungen seiner Hauptabschnitte wortwörtlich wiederholt.

Konrad Dussel, Forst

Markus Behmer/Bettina Hasselbring (Hrsg.)

Radiotage, Fernsehjahre.

Interdisziplinäre Studien

zur Rundfunkgeschichte nach 1945

Münster: LIT Verlag 2006, 314 Seiten.

Der vorliegende Sammelband präsentiert 14 Vorträge, die auf der Tagung des Historischen Archivs des Bayerischen Rundfunks und der Fachgruppe Kommunikationsgeschichte der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft (DGPK) im Januar 2004 gehalten wurden. Dass interdisziplinäre Studien zur Rundfunkgeschichte ein schwieriges Metier sind, zeigt exemplarisch gerade diese Veröffentlichung. Und dass auch die Bewertung der Beiträge ein Problem darstellen kann, macht die folgende Rezension, in der die Aufsätze hauptsächlich aus dem Blickwinkel einer Historikerin beurteilt werden, ebenfalls deutlich.

Als Erstes fällt auf, dass die Literaturreferenzen noch stark fachbezogen sind: Medienwissenschaftler ignorieren viele Arbeiten, die von Seiten der Historiker geschrieben wurden, und umgekehrt. Ferner zeigt sich, dass die Qualitätskriterien zwischen den Fächern offenbar recht unterschiedlich sind. Manche Beiträge sind zwar nach historiografischem Maßstab zu deskriptiv und für Historiker unzureichend kontextualisiert, aber aus Sicht der Medienwissenschaften werden diese wohl durchaus positiv gewichtet, weil sie medienimmanente Analysen darstellen; anderenfalls wären sie sicherlich gar nicht erst veröffentlicht worden. Das gilt etwa für den Beitrag von Barbara Schmied über die diversen Veränderungen der Abendschau-Sendungen, die die Autorin vor allem auf die Veränderungen in der Fernsehlandschaft, auf die Konkurrenz der Sender um Einschaltquoten, auf Wechsel in der Redaktionsleitung sowie auf Programmumschichtungen zurückführt. Der Beitrag von Kristina Wied stellt die Veränderungen der Wahlabendsondersendungen dar, die sie als eine Folge der Fortschritte in der Fernsehtechnik und der Konkurrenz der Fernsehsender untereinander interpretiert, wobei sie hervorhebt, dass »allein durch die Präsentationsweise« (S. 142) gesellschaftliche Veränderungen thematisiert worden seien. Im Beitrag von Michaela Maier über die amerikanischen Untersuchungen zu den Hörgewohnheiten der SBZ-Radiohörer und -hörerinnen kommt die Autorin nach ihrer Materialausbreitung zu dem Schluss, dass auch noch in den 50er Jahren der Rias-Sender und andere Westsender häufiger als die DDR-eigenen Sendungen gehört worden seien. Im Beitrag von Annegret Braun

über den Frauenfunk nach 1945 fehlen einerseits die Bezüge zur historischen Frauen- und Genderforschung über jene Zeit. Selbst auf eine damals so entscheidende Frage, wie der Frauenfunk mit dem Thema »Mütter und Beruf« (»Schlüsselkinder«) umging, wird nicht eingegangen. Andererseits arbeitet die Autorin gut die Ambivalenz des Frauenfunks heraus: rechtliche Gleichstellung im Bereich der Ausbildung, des Berufs sowie als Ehefrau und Staatsbürgerin bei gleichzeitiger Stärkung der traditionellen Frauenrolle. Im Beitrag von Jürgen Wilke und Jutta Spiller über die Wahlkampfberichterstattung von 1953 bis 1983 werden zwar die Unterschiede zwischen ARD und ZDF hinsichtlich der Wahlkampfsendungen deutlich gemacht, doch wird der Frage, warum die dokumentarischen Sendungen 1969 zunahmen und eine Personalisierung (erst) in den 80er Jahren eintrat, nicht nachgegangen.

Die Unterschiedlichkeit der Wertmaßstäbe zwischen den Fächern wird auch an den theorieorientierten Aufsätzen deutlich. So besteht in dem Beitrag über »Schwarzhören« von Karin Falkenberg eine überaus große Diskrepanz zwischen medientheoretischen Beobachtungen und dem empirischen Ertrag, wobei natürlich zu berücksichtigen ist, dass es sich um die Vorstellung eines Forschungsprojektes handelt. Schwierigkeiten ergeben sich für Historiker auch mit der Einschätzung des Beitrages von Edzard Schade. Seine Überlegungen zu systemtheoretischen Zugängen sind zwar nachvollziehbar. Allerdings nützen sie in der historischen Medienforschung, um die es ihm ja bei der Betrachtung der Schweizer Rundfunkgeschichte explizit geht, recht wenig, wie er schließlich selber eingesteht. Seine Reflexionen über Programme führen allerdings zu der Erkenntnis, dass sich dahinter sehr viel Verschiedenes verbergen kann und deshalb mit dem Begriff vorsichtig umgegangen werden muss.

Gewinnbringend ist hingegen für Historiker Monika Bolls Analyse des Nachtprogramms, das als Forum des intellektuellen Selbstverständnisses in den 50er Jahren bekanntlich eine nicht unbedeutende Rolle gespielt hat. Aufschlussreich ist auch der Aufsatz von Birgit Bernhard über die Architekturgeschichte des Funkhauses Köln. Sie stellt den 20er-Jahre-Bau vor, berichtet über die axialen NS-Konzeptionen und analysiert schließlich den offen-freundlichen Neubau der 50er Jahre. Antje Eichler untersucht die vielseitigen Berichte zu den Studentenunruhen 1968. Es sei jedoch, wie sie zu Recht hervorhebt, in der Regel mehr über die Studenten als mit ihnen diskutiert worden. Auch der Beitrag von Ellen Latzin

ist für Historiker sehr informativ, geht es doch hier um die Reisen bayerischer Rundfunkproduzenten in die USA, die zu einer Netzbildung stark beitragen. Allerdings hätte dem Aufsatz eine Blickerweiterung auf Amerikareisende anderer Berufsgruppen gut getan. So bleibt die Reichweite des Dargebotenen doch recht begrenzt. Mit Gewinn liest man auch den Aufsatz von Sebastian Lindmeyr über die Auseinandersetzungen im Hinblick auf die Novellierung des Bayerischen Rundfunkgesetzes 1972/73, die zu einem besonderen Weg bayerischer Rundfunkgeschichte führte. Die Wiedergabe eines Podiumsgesprächs zu diesem Thema mit Zeitzeugen lässt zudem ein lebendiges Bild der damaligen Kämpfe entstehen. Ein ergiebiges Forschungsfeld scheint sich auch im Hinblick auf die binationale Frankreich-Bayern-Kooperation zu erschließen, über die Ursula E. Koch berichtet. Anhand der Analyse einzelner Sendungen dokumentiert Koch diese Verbindung recht konkret. Nützlich ist schließlich der kurze Forschungsüberblick über die Rundfunkgeschichte, den Ansgar Diller als Einleitung präsentiert, auch wenn er sich, wie er selbst schreibt, auf die politisch-organisatorischen Forschungsarbeiten beschränkt. Trotz seiner Bemühungen um die Anerkennung unterschiedlicher Zugriffe auf die Mediengeschichte bleibt als Gesamteindruck das noch immer und offenbar auch weiterhin bestehende Auseinanderklaffen der Fragestellungen, Literaturreferenzen und Forschungsschwerpunkte zwischen den einzelnen Disziplinen dominant. Das macht nachdenklich.

Adelheid von Saldern, Hannover/Göttingen

Christian Sonntag

Medienkarrieren.

Biografische Studien über Hamburger Nachkriegsjournalisten 1946–1949
(= Forum Kommunikation und Medien, Band 5)
München: Martin Meidenbauer
Verlagsbuchhandlung 2006, 376 Seiten.

Dass es nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs keine – in der Erinnerung oft vielleicht so empfundene – »Stunde Null« gegeben hat, ist seit einigen Jahren Konsens in der historischen Forschung. Zu viele Kontinuitätsstränge relativieren die Zäsur der alliierten Besatzungsherrschaft, ja sogar der Re-Demokratisierung der westdeutschen Gesellschaft ab Mai 1945. Besonders deutlich wird dies beim Blick auf den Verlauf von so manchem Berufsweg, so mancher Karriere. Besondere Brisanz erwächst daraus bei einem Berufsfeld wie dem Journalismus. Von kaum einem anderen Berufsstand werden ähnlich

stark Öffentlichkeit, Meinung und gesellschaftlicher Diskurs geprägt. Wer waren also die Journalisten der ersten deutschen Nachkriegsjahre?

Christian Sonntag hat sich dieser Frage angenommen. Seine unlängst veröffentlichte Studie »Medienkarrieren« beruht auf einer 2005 am Historischen Seminar der Universität Hamburg abgeschlossenen Dissertationsschrift. Der regionale Fokus auf Hamburg schmälert keineswegs die Bedeutung dieser Arbeit für die Geschichte des westdeutschen Journalismus der 40er Jahre, insbesondere für die Phase der Lizenzpresse.¹ Zum einen waren in Hamburg die für die Nachkriegszeit zentralen Printmedien wie »Die Zeit« oder »Die Welt« beheimatet. Zum anderen sind die Ergebnisse des Bandes regionen- und medienübergreifend von Relevanz.

Über die Zeit der Lizenzpresse liegen zwar bereits exzellente Werke etwa von Koszyk und speziell für Hamburg von Gossel vor.² Ebenso wurde der Aspekt personeller Kontinuitäten vom Journalismus im »Dritten Reich« bis in den Journalismus der Bundesrepublik in der Forschung betont. Dabei handelt es sich aber meist um Arbeiten, die sich den so genannten »Elite-Journalismus« in Person von Hans Zehrer oder Werner Höfer herausgegriffen haben.³ Untersuchungen, die die Ergebnisse solcher Arbeiten einmal systematisch unter Einbeziehung der Re-

1 Die Alliierten hatten bekanntermaßen im Mai 1945 in ihren Besatzungszonen die Verbreitung von Medien unter deutscher Verantwortung vollständig untersagt. Lediglich unter direkter Kontrolle der Besatzungsmächte – etwa in den so genannten »overt papers« oder in den neuen Hörfunkstationen – konnten Deutsche zunächst journalistisch tätig werden. Schrittweise wurde dieses Verbot gelockert. In der britischen Zone wurden neben gesamtzonalen Zeitungsprojekten wie »Die Zeit« und »Die Welt« ab dem Frühjahr 1946 zunächst regionale Zeitungen geschaffen bzw. lizenziert, die in ihrer Blattlinie den maßgeblichen politischen Parteien CDU, SPD, FDP und KPD zugeordnet wurden. Sonntag nennt sie – abweichend von dem bislang in der Literatur üblichen und definitorisch feineren Begriff »Parteirichtungszeitungen« – »Parteizeitungen«. Die Zulassung des überparteilichen »Hamburger Abendblatts« symbolisiert eine Abkehr von dieser Politik. Ab 1948 wurde das Lizenzierungsverfahren zudem in deutsche Verantwortung überführt, 1949 endete die Lizenzpflicht.

2 Kurt Koszyk: Geschichte der deutschen Presse IV: Pressepolitik für Deutsche 1945–1949. Berlin 1986; Daniel A. Gossel: Die Hamburger Presse nach dem Zweiten Weltkrieg. Neuanfang unter britischer Besatzungsherrschaft, Hamburg 1993 (=Beiträge zur Geschichte Hamburgs, Band 45).

3 Etwa: Lutz Hachmeister/Friedemann Siering (Hrsg.): Die Herren Journalisten: die Elite der deutschen Presse nach 1945. München 2002; Matthias Weiß: Journalisten: Worte als Taten. In: Norbert Frei (Hrsg.): Karrieren im Zwielicht. Hitlers Eliten nach 1945. Frankfurt/New York 2001, S. 242–299; Otto Köhler: Unheimliche Publizisten. Die verdrängte Vergangenheit der Medienmacher. München 1995; Peter Köpf: Schreiben nach jeder Richtung: Goebbels-Propagandisten in der westdeutschen Nachkriegspresse. Berlin 1995.

daktionen überprüfen, sind eher selten.⁴ Es stellt sich die Frage, inwieweit Lebens- und Berufsläufe und publizistische Aussagen auf der redaktionellen Ebene in Zusammenhang stehen. Erst unter diesem Blickwinkel wird das Ausmaß von Kontinuitäten einschätzbar.

Sonntag hat nun für Hamburg 308 Journalisten erfasst, die zwischen 1946 und 1949 in der Hamburger Nachkriegspresse für die Zonenzeitung »Die Welt« und die sechs Lizenzzeitungen »Die Zeit«, »Hamburger Echo«, »Hamburger Allgemeine Zeitung«, »Hamburger Freie Presse«, »Hamburger Volkszeitung« und das erst 1948 gegründete »Hamburger Abendblatt« tätig gewesen waren. Diese Auswahl basiert notwendigerweise auf forschungspragmatischen Grenzziehungen, vor allem definitorischer Art. Gleichwohl nötigt diese aufwändige Kernerarbeit Respekt ab. In einem Anhang sind knapp die (berufs-)biografischen Angaben der Journalisten dokumentiert.

Die Untersuchung holt in der Darstellung mitunter weit aus. Gleichwohl ist das Vorgehen von Sonntag sinnvoll, zunächst noch einmal die Situation der Presse bzw. dann speziell der Hamburger Presse im »Dritten Reich« sowie die Pressepolitik der britischen Besatzungsmacht, nachzuzeichnen. Sonntag gelingt dies sehr gut. Interessant wird die Untersuchung aber vor allem bei der Vorstellung der von ihm untersuchten Zeitungen. Der Fokus liegt dabei auf den Redaktionen und deren jeweiliger Zusammensetzung.

Sonntag wählt einen kollektivbiografischen Zugang. Dabei handelt es sich letztlich um die statistische Auswertung der zusammen betrachteten, unterschiedlichen Berufsbiografien nach bestimmten Variablen, wie Alter, Geschlecht, Funktion in der Redaktion, frühere Mitgliedschaft in der NSDAP. Dadurch werden die Einzelschicksale erst kontextualisiert. Die Abfolge der sechs analysierten Zeitungen in den Kapiteln 4 und 5 wirkt darstellerisch möglicherweise etwas dröge; allerdings ist eine solche Strukturierung für die Übersichtlichkeit unerlässlich.

Hamburg war 1945/46 de facto zu einem Sammelbecken für renommierte deutsche Journalisten geworden. Eine aus verschiedenen Gründen eher inkonsequente britische Presse- und Personalpolitik und eine gegenüber NS-Verstrickungen generell laxen Haltung deutscher Verantwortlicher ebneten, wie Sonntag für die sechs Hamburger Zeitungen

nachweisen kann, vielen Journalisten den Weg über die Zäsur von 1945 hinaus. Die Mehrzahl der Redakteure und Lizenzträger hatte schon während des »Dritten Reichs«, oft aber auch schon vorher journalistisch gearbeitet. Auffällig viele von ihnen kamen aus Berlin; nicht selten von vermeintlich weniger nazifizierten Publikationen wie »Das Reich« oder »Deutsche Allgemeine Zeitung«. Die Forschung hat die Behauptung der sublimen Opposition solcher Blätter sowie das Ausmaß des vielfach in Anspruch genommenen »Zwischen-den-Zeilen-Schreibens« längst relativiert. Nach 1945 forderten manche Journalisten für sich ein, dass regimetreue Aussagen oder gar eine NSDAP-Mitgliedschaft in den zurückliegenden Jahren lediglich eine – unehrliche – Anpassung an die Zeit gewesen seien. Davon mögen diese auch überzeugt gewesen sein. Differenziert beschreibt Sonntag diese bewusste wie auch unbewusste Selbstgleichschaltung des deutschen Journalismus. Erfrischend klar bleibt es für ihn ein oftmals zynischer »Verrat an den journalistischen Tugenden« (S. 39). Und diesen Verrat nimmt Sonntag letztlich besonders jenen übel, die auch nach 1945 journalistisch arbeiteten, ohne sich selbstkritisch zu hinterfragen. Dieses Urteil trifft nicht nur längst als weit rechts stehend identifizierte Journalisten wie Richard Tüngel. Es gilt insbesondere auch für vermeintlich liberale Journalisten wie Alfred Frankenfeld.

Es finden sich in den Hamburger Redaktionen, so arbeitet Sonntag heraus, erstaunlich wenige Berufsanfänger. Bei den parteinahen Lizenzzeitungen ab dem Frühjahr 1946 handelte es sich, mit Ausnahme der CDU-nahen »Hamburger Allgemeinen Zeitung«, sogar eher um Wieder- als um Neugründungen. Aber auch in den Redaktionen von Zeitungen wie »Die Zeit« oder »Die Welt«, die zunächst unter unmittelbarem Einfluss der britischen Besatzungsmacht standen, ist die Zahl der journalistischen Berufsanfänger gering.

Sonntags These, dass die unterschiedlich starken personellen und weltanschaulichen Kontinuitäten in den Redaktionen letztlich auch Auswirkungen auf die publizistischen Aussagen hatten, erscheint prinzipiell plausibel. Näher belegen kann Sonn-

4 Hervorzuhebende Ausnahme ist eine im Umfeld des Mainzer Instituts für Publizistik entstandene Arbeit über die Situation in der französischen Besatzungszone: Sigrun Schmid: Journalisten der frühen Nachkriegszeit: eine kollektive Biographie am Beispiel von Rheinland-Pfalz. Köln 2000.

tag dies nur exemplarisch durch eine vergleichende Analyse der Bewertungen, die die untersuchten Zeitungen über den Nürnberger Hauptkriegsverbrecher Prozess abdruckten. Als besonders problematisch erscheint Sonntag in diesem Zusammenhang die redaktionelle Haltung der Wochenzeitung »Die Zeit«. In deren Redaktion gaben bekanntlich für einige Zeit rechtskonservative Journalisten den Ton an, ehe das Blatt nach dem Eingreifen von Gerd Bucerius und Marion Gräfin Dönhoff schrittweise seine heutige liberale Reputation erlangte. Die Kritik an der »Siegerjustiz« der Besatzungsmächte ist für Sonntag symptomatisch (S. 289). Die Berichterstattung maßgeblicher Zeit-Redakteure ist für ihn entsprechend kein Ausweis journalistischen Mutes oder ein Zeichen für eine selbstbewusste Vermessung der neu gewonnenen Meinungsfreiheit, sondern insgesamt gesehen »revanchistisch« (so die Zuspitzung im Klappentext). Die Schärfe des Urteils mag übertrieben sein, ist aber in der Tendenz richtig. Gleichwohl befand sich der deutsche Journalismus der Nachkriegsjahre, trotz verschiedener retardierender Momente, nicht in einer Phase der Restauration, wie Sonntag ebenso klar stellt.

Aus illustrativen Gründen durchbricht Sonntag die kollektivbiografische Analyse im sehr lesenswerten achten Kapitel. Darin stellt er den beruflichen Werdegang von zehn Hamburger Nachkriegs-Journalisten näher vor: Alfred Frankenfeld, Rudolf Küstermeier, Rolf Seutter von Loetzen, Erich Hoffmann, Ernst Samhaber, Ilse Elsner, Rudolf Michael, Jürgen Schüddekopf, Ernst Friedländer und Peter Blachstein. Ergänzend stellt Sonntag Hamburger Journalisten vor, die ihren Beruf nach 1945 nicht mehr ausüben durften. Diese Personalisierung veranschaulicht die Bandbreite der Hamburger »Medienkarrieren« nach 1945 erheblich und stellt eine wichtige Ergänzung zum kollektivbiografischen Zugang dar.

Die Studie von Sonntag stützt sich auf reichhaltiges Quellenmaterial. Bedauerlich ist, dass so renommierte Häuser wie »Stern«, »Spiegel« und »Zeit« Sonntag den Zugang zu ihren Archiven – anders als etwa der Axel-Springer-Verlag – nicht gewährt haben. Bemerkenswert breit angelegt ist die Grundlage an verwendeter Forschungsliteratur. Deshalb mag man die Nichtberücksichtigung von Christina von Hodenberg eigentlich nicht kritisieren.⁵

Der positive Gesamteindruck des Buchs wird allerdings durch Kleinigkeiten etwas getrübt, die scheinbar Folge eines eingesparten Lektorats sind – ein

Trend, der bei Wissenschaftsverlagen leider immer mehr um sich greift. Gleich in der Einleitung finden sich etwa Fehler im Drucksatz. Für eine Autorin gibt es unterschiedliche Schreibweisen; manchmal ist von »Norddeutschen Heften« anstatt von »Nordwestdeutschen Heften« die Rede. Das ist unschön, aber zu verschmerzen. Ärgerlicher ist da schon, wenn sich ein Fehler einschleicht, der in die Irre führen kann: So wird Hanns Ruppertsberg, Redakteur und bald Essener Redaktionsleiter der Zeitung »Die Welt«, von Sonntag konsequent – aber eben falsch – als »Hans Ruppertsberg« angeführt. Ruppertsberg ging später als Pressesprecher zum Nordwestdeutschen Rundfunk (NWDR). Apropos: Einen »politischen Chefredakteur« namens Jupp Wolff hat es beim NWDR, anders als es Sonntag im Anhang behauptet, so nicht gegeben.

Hier ergibt sich im Übrigen eine mögliche neue Untersuchungsperspektive. Aus forschungspragmatisch nachvollziehbaren Gründen hat Sonntag darauf verzichtet, näher auf Rundfunkjournalisten bzw. die Rundfunkarbeit der von ihm identifizierten Journalisten einzugehen. Angesichts vielfachen Grenzgängertums, also der Printpräsenz von Rundfunkjournalisten bzw. der Rundfunkpräsenz von Printjournalisten in jenen Jahren, erscheint eine weitergehende Untersuchung geboten.⁶ Der Medienstandort Hamburg spielte auch hier eine besondere Rolle.

Christoph Hilgert, Hamburg

5 Christina von Hodenberg, Die Journalisten und der Aufbruch zur kritischen Öffentlichkeit. In: Ulrich Herbert (Hrsg.): Wandlungsprozesse in Westdeutschland. Belastung, Integration, Liberalisierung 1945–1980. Göttingen 2002, S. 278–311 sowie jetzt aktuell: Dies., Konsens und Krise. Eine Geschichte der westdeutschen Medienöffentlichkeit 1945–1973, Göttingen 2006.

6 Diesem Sachverhalt wurde bislang noch nicht ausreichend genug nachgegangen. Erste, noch nicht befriedigende Ansätze bieten aber u.a.: Gerhard Becker: Karriereverläufe der Rundfunkintendanten seit 1946. In: RuG Jahrgang 11 (1985) H. 3, S. 268–287; Arnulf Kutsch: Deutsche Rundfunkjournalisten nach dem Krieg. Redaktionelle Mitarbeiter im Besatzungsrundfunk 1945–1949. Eine explorative Studie. In: RuG Jahrgang 12 (1986) H. 3, S. 191–214; Nori Möding/Alexander von Plato: Nachkriegspublizisten: Eine erfahrungsgeschichtliche Untersuchung. In: Peter Alheit/Erika M. Hoerning (Hrsg.): Biographisches Wissen. Beiträge zu einer Theorie lebensgeschichtlicher Erfahrung. Frankfurt/New York 1989, S. 38–69.

Matthias Michael

Spiegel-TV.

Analyse eines politischen Fernsehmagazins
Konstanz: UVK 2005, 290 Seiten.

Matthias Michael arbeitet als Regisseur, Publizist und Medientrainer in München. Er war mehrere Jahre lang Autor und Redakteur bei »Spiegel-TV« und hat mit der vorliegenden Studie an der Universität Dortmund 2004 promoviert.

Michaels Arbeit besteht aus drei Teilen: 1. einem langen medienhistorischen Vorspann, der allgemeine Fernseh- und besondere Magazin-Aspekte thematisiert; 2. dem Hauptteil (Kapitel 4) zum »Spiegel-TV-Magazin«, seinen publizistischen, redaktionellen und produktionsästhetischen Rahmenbedingungen; 3. einem Abspann in Form einer empirischen Studie (Zuschauerbefragung und »Experteninterviews«).

Um die Bewertung vorwegzunehmen: Den ersten Teil sollte man schnell durchblättern. Denn die Wirklichkeits- und Politikbegriffe hätten für eine Dissertation durchaus fundierter ausfallen dürfen. Einen präziseren medientheoretischen Ansatz sucht man vergebens. System- oder gattungstheoretische Arbeiten wurden offenbar nicht zur Kenntnis genommen. So klingt es naiv und pauschal, wie Michael seine Grundthese ausbreitet: »Wie das gesamte Fernsehen, so klammert auch das Spiegel-TV-Magazin große Wirklichkeitsteile aus« (S. 12). »Wirklichkeit« ist ja gerade ein scheues Geschöpf, und mithilfe von z.B. Niklas Luhmann oder Siegfried J. Schmidt ließe sich der Unterschied zwischen Wirklichkeit und Realität (als Wirklichkeit und Kommunikat der Massenmedien) für eine Analyse des Magazins gerade im Kontext vergleichbarer Formate besser nutzbar machen.

Auch die hinführenden medienhistorischen Grundlagen Michaels gehen oft fehl. So behauptet der Autor: »Über die Konflikte um die politischen Fernsehmagazine sind etliche Publikationen erschienen, die keinen Anspruch auf wissenschaftliches oder systematisches Vorgehen erheben« (S. 77). Das mag sein, ist aber ignorant, wenn Michael Literatur anführt, die völlig veraltet ist und über den Stand vorläufiger Annäherungsversuche an das Thema nicht hinausgelangt¹. Die wissenschaftliche Basisliteratur hat Michael offensichtlich nicht eingearbeitet: z.B. die aus dem DFG-Sonderforschungsbereich »Bildschirmmedien« an der Gesamthochschule Siegen unter der Leitung von Helmut Kreuzer hervorgegan-

genen Arbeiten von Heidemarie Schumacher und des Rezensenten². Bei aller Bescheidenheit: Die Lektüre dieser Forschungsarbeiten hätte zumindest Fehleinschätzungen wie die erspart, dass »Spiegel-TV« mit der Verwendung der Schulterkamera Bewegung ins politische Magazin gebracht habe: »Dieses Reportage-Element, das die Bildaussage deutlich verstärkt, haben fast alle anderen Magazine kopiert, sowohl öffentlich-rechtliche als auch private« (S. 11). – Umgekehrt wird ein Schuh daraus: Schon Hans Heigert und Dagobert Lindlau setzten in der zweiten Hälfte der 60er Jahre bei »Report aus München« auf Reportageelemente, ja gaben dem Magazin deshalb programmatisch diesen Titel. Auch Rüdiger Proske und Gert von Paczensky heuerten in den 60er Jahren für »Panorama« Dokumentarfilmmacher wie Klaus Wildenhahn an, und Gerhard Botschickte in den 70er Jahren Reportageteams zu den Konfliktorten der Politik: nach Brokdorf (Auseinandersetzungen um Atomendlager), Frankfurt (Hausbesetzungen), Holland (»Abtreibungsfahrten«). Hier, beim »Panorama« der 70er Jahre, brillierte der junge Journalist Stefan Aust mit seinen Reportagen über Gastarbeiter, Kriegsdienstverweigerer, Berufsverbote und Lauschaffären. Als Aust später, als die CDU im NDR das Sagen bekam, nicht einmal Hilfskorrespondent in Helsinki geworden wäre, ergriff er die Chance und nahm das Angebot Augsteins an: Mit »Spiegel-TV« setzte er durchaus fort, was bei »Panorama« damals nicht mehr möglich war.

Auch andere argumentative Schieflagen der Dissertation ließen sich durch bessere Informationen vermeiden: »Den Glauben an die gesellschaftsverändernde Kraft ihrer Magazine können die Macher angesichts der Vielzahl von Sendungen und des darin skandalisierten Alltags allmählich aufgeben« (S. 11). – Man liest solche Diagnosen mit gemischten Gefühlen: Sollte jemand solche Absichten haben, dann könnte er sie im bestehenden Mediensystem in der Tat vergessen. Das Problem ist vielmehr, dass Michaels Satz so tut, als hätten die früheren Magazinmacher solche Intentionen gehabt. Weder Hei-

¹ Etwa eine Diplomarbeit von Elisabeth Laurenz im Fach Journalistik am Institut für Kommunikationswissenschaft an der Ludwig-Maximilian-Universität München aus dem Jahre 1984.

² Lampe, Gerhard: Das »Panorama« der sechziger Jahre. Zur Geschichte des ersten politischen Fernsehmagazins der Bundesrepublik Deutschland. Berlin 1991; ders.: »Panorama«, »Report« und »Monitor«. Geschichte der politischen Fernsehmagazine 1957–1990. Konstanz 2000.

gert und Lindlau bei »Report aus München« noch Proske/Paczensky, Fest, Merseburger, Bott bei »Panorama« waren Altachtundsechziger; sie waren – der unterschiedlichen Parteimitgliedschaft einiger zum Trotz – in ihrem Beruf lagerlose Journalisten, die nach zumeist angelsächsischem Vorbild Politik kritisch begleiteten; allenfalls glaubte Mühlfenz nach der Machtübernahme des BR durch die CSU in den 70er Jahren daran (oder Mertes in den späten 80er Jahren), das bayerische »Report« könne die Bundesrepublik für die Unionsparteien sturmreif schießen. Nein, den »Glauben an die gesellschaftsverändernde Kraft der Magazine« setzte Noelle-Neumann im Auftrag der CDU in die Welt – durch Untersuchungen zu politischen Haltungen von Redakteuren. Noelle-Neumann versuchte nämlich zu erklären, weshalb die Unionsparteien in der Wahl von 1969 die Macht verloren hatten und glaubte in der »linken Mentalität« der politischen Fernsehmagazine die Ursache zu erkennen. Die Folgen dieser Studien bis heute sind bekannt: Die Union begann einen (allerdings nur zum Teil erfolgreichen) Sturm- lauf, um Magazine und ganze Sender zu dominieren, was fatalerweise dazu führte, dass die SPD es ihr gleichtat.

Auch die Gesamteinschätzung von »Spiegel-TV-Magazin« ist widersprüchlich und in der Argumentation unausgereift. So wirft Michael dem Magazin seine Unberechenbarkeit vor – mal kritisiere es Linke, mal Rechte, mal die Mitte, um wenig später gerade in dieser Unabhängigkeit seinen Vorzug zu ahnen (S. 238ff).

Einfach ärgerlich sind die zahlreichen Druckfehler: Die Medienwissenschaftlerin Heidemarie Schumacher wird gelegentlich zur Handwerkerin und heißt dann fälschlich Schuhmacher, ein ehemaliger Bürgermeister von New York verliert seine italienischen Wurzeln und heißt statt Giuliani Guliano: Was ist mit den Lektoren geschehen?

Den Eindruck der Vorläufigkeit der Publikation kann leider auch die nachgestellte und mit der Gesamtargumentation kaum verbundene »repräsentative Studie« nicht abschwächen. Zwar bekommt das Profil des »Spiegel-TV«-Publikums durch die Zuschauerbefragung klarere Konturen und werden Erwartungshaltungen und Geschmacksbewertungen deutlicher; aber letztlich bestätigt sich hier der seit Adorno bekannte Zweifel an der empirischen Sozialforschung, dass sie eben nur die Meinung über ein Phänomen wiedergebe und nicht den Gegenstand selber durchdringe.

Lesenswert ist die Dissertation allerdings wegen ihres Hauptteils. Hier gelingt es Michael, die Entwicklung von »Spiegel-TV« und seiner Unterabteilungen »Spiegel-TV-Magazin« und »Spiegel-TV-Reportage« einleuchtend im Kontext der veränderten Medienlandschaft des »Dualen Systems« darzustellen. Nicht nur die veränderten Sende- und Sehgewohnheiten des freien Markts und seiner Tendenz zum »Infotainment« werden als Faktoren analysiert, auch das »cross over« von print- und TV-Journalismus und den daraus erwachsenden Zwängen der Mehrfachverwertung von Themen. Nicht zuletzt durch seinen Status als Insider kann Michael die Produktionsbedingungen detailliert in seine Auseinandersetzung einbeziehen und so die im Alltag gebräuchlichen Rezepturen der Beiträge – persuasive Bildmontage oder rhetorische Koketterie – offen legen und dadurch den Unfehlbarkeitsmythos von »Spiegel-TV« bei allem Respekt entzaubern.

Gerhard Lampe, Halle/Saale

Karin Keding/Anika Struppert

Ethno-Comedy im deutschen Fernsehen.

Inhaltsanalyse und Rezipientenbefragung zu »Was guckst du?!«

(= Internationale und Interkulturelle Kommunikation, Band 4)

Berlin: Frank & Timme Verlag

für wissenschaftliche Literatur 2006, 206 Seiten.

Verdienstvollerweise wenden sich die Autorinnen einem bislang – zumindest im deutschsprachigen Raum – wissenschaftlich unterrepräsentierten Feld zu: der Ethno-Comedy. Bei diesem telemedialen Subgenre handelt es sich – wie auch bei dem Genre Comedy-Show insgesamt – um ein weitgehend marginalisiertes Terrain, dessen bisherige Vernachlässigung umso mehr überrascht, da sich sowohl die Medien- als auch die Kommunikationswissenschaft seit geraumer Zeit der Erforschung populärer Fernsehformate angenommen hat.

Die Verfasserinnen etablieren einleitend ihren Untersuchungsgegenstand, nämlich die im Jahr 2001 erstmals ausgestrahlte SAT.1-Show »Was guckst Du?!«, und formulieren hier bereits wirkungsorientierte Hypothesen, die unter anderem auf das »Integrationspotenzial« der Sendung und den Beitrag derselben zur »Auseinandersetzung mit fremden Kulturen« abzielen (S. 11). Die gut strukturierte kommunikationswissenschaftliche Abschlussarbeit weist im zweiten Kapitel eindrucksvoll den hohen Stellenwert von humoristischen Fernsehinhalten

nach, bestimmt das Format Ethno-Comedy terminologisch und stellt die zu untersuchende Sendung »Was guckst Du?!« kurz, aber präzise in ihrem formalen Aufbau vor.

Die theoretische Fundierung des Themas liefert instruktiv das dritte Kapitel, in dem grundlegende Termini wie Kultur, Ethnizität, Stereotype, Humor und Witz sowie ethnischer Witz reflektiert werden. Hier irritiert zweierlei: Wenngleich eine intensive Auseinandersetzung mit den Begriffen erkennbar wird, bleiben sie wenig konturiert. Es wird nicht recht deutlich, welche Definitionen für die eigene Untersuchung als sinnvoll erachtet und den empirischen Studien zugrunde gelegt werden. Dem Begriff Ethnizität – dem Schlüsselbegriff einer Arbeit zu Ethno-Comedy – wird gerade einmal eine Seite gewidmet. Es folgen ebenfalls knappe Ausführungen zur Identitätskonstruktion und Stereotypenforschung. Die Rolle der Medien innerhalb des diskursiven Prozesses der Schaffung und Stabilisierung der relevanten Identitätskategorie »Ethnie« bleibt hier ebenso unberücksichtigt wie die Rolle der Medien als Agenten der Fremdheitskonstruktion und -dekonstruktion im Folgekapitel, welches sich dezidiert mit dem komplexen Feld Identitätskonstruktion und auf Basis der sozialpsychologischen Bildforschung der Untersuchungen zu Selbst- und Fremdbildern annimmt. Die im Gesamtkontext der Arbeit überstarke Profilierung der Diskussion von Unterhaltung u.a. aus anthropologischer, emotionspsychologischer und motivationaler Perspektive in der Tradition des Uses and Gratifications-Approach bleibt dabei im Kontext der Gesamtstudie – wenngleich sie eine präzise Zusammenfassung derselben bietet – wenig nachvollziehbar, dient die Darstellung letztlich doch einzig dazu, dem Format Ethno-Comedy ein hohes Unterhaltungspotenzial zu bescheinigen.

Die Ausführungen zu Humor und Witz basieren auf den Inkongruenztheorien des Komischen, wobei hier der im Kontext der Studie relevante Aspekt des soziokulturellen Wissens bei der Wahrnehmung komischer Inkongruenzen zu Recht hervorgehoben wird (S. 69). Es werden jedoch auch Aggressions- und Degradationstheorien erfasst, um den Witz in seiner sozialen Dimension als machtvolleres Element der Unterdrückung und Herabsetzung, aber eben auch der Auflehnung und Subversion treffend zu skizzieren. Wenngleich eine begriffliche Engführung auf den Witz stattfindet – wodurch eine bedauerliche Begrenzung des komplexen komischen Formenkreises stattfindet – wird innerhalb dieser Kategorie die unterschiedliche Bedeutung des eth-

nischen und interethnischen Witzes gut verdeutlicht und auch die Position des »Witzproduzenten« kritisch reflektiert.

Die theoretischen Überlegungen werden in Kapitel vier übersichtlich in ein grafisch veranschaulichtes Modell der Rezeption von Ethno-Comedy-Shows überführt, innerhalb dessen der aktive und selektiv rezipierende Zuschauer mit seinen Erwartungen, Fremd- und Selbstbildern als situativ und kontextgebunden konzipiert und dem telemedialen Unterhaltungsangebot mit den darin repräsentierten Bildern und Stereotypen gegenübergestellt wird (S. 77). Bei der anschließenden Auflistung der Forschungsfragen wäre eine Präzisierung und Zusammenführung der theoretischen Erkenntnisse und Vorannahmen als Brücke zu den formulierten Hypothesen hilfreich gewesen.

Die beiden ambitionierten Autorinnen scheuen im empirischen Teil der Arbeit (S. 80ff.) keine Mühe, berücksichtigen sie doch beide Seiten des kommunikativen Austauschs und nehmen – nachdem sie ihre gewählten Forschungsmethoden begründet und vorgestellt haben – einerseits eine qualitative Inhaltsanalyse von sechs repräsentativen Episoden von »Was guckst Du?!« vor und führen rezeptionsseitig fünf Fokusgruppeninterviews sowie zwei Interviews via Online-Chat mit insgesamt dreißig Probanden durch.

Die Ergebnisse der Inhaltsanalyse bieten im leserfreundlichen Duktus zunächst eine kurzweilige Deskription der Kernthemen, Hauptakteure und der spezifischen Figurenzeichnung mit Blick auf stereotype Repräsentationen von in Deutschland lebenden Türken, Polen und anderen »ethnischen« Gruppen mit Migrationshintergrund, welche auch dem Uneingeweihten ein facettenreiches Bild der Comedy-Show »Was guckst Du?!« liefern. Zugleich wird auch ein Abgleich der humoristischen medialen Darstellung ethnischer Gruppen mit Ergebnissen aus einschlägigen Migrationsstudien vorgenommen, was zu aufschlussreichen Einblicken in die Lebenssituation der fokussierten Gruppen in Deutschland führt, zudem fundierte Ergebnisse der Stereotypenforschung vermittelt. Die Autorinnen versäumen es nicht, auch rein quantitative Angaben zur Auftrittshäufigkeit der »ausländischen« Akteure zu ermitteln. Bei der Auswertung wird die quantitative Repräsentation deutscher Akteure jedoch unterschlagen. Gerade die Relation von Vertretern der so genannten »Mehrheitskultur« wäre im Vergleich zu anderen ethnischen Gruppen be-

sonders aufschlussreich gewesen. Die Skizzierung spezifischer Komikstrategien wie z.B. die Kette aus Stereotyp – Widerlegung – Stereotyp (S. 131) gelingt überzeugend, auch wenn die Aufdeckung von Möglichkeiten der Konstruktion und Dekonstruktion ethnischer Zuschreibungsmechanismen durch Detail- bzw. Feinanalysen der Komik in »Was guckst du?!« weitgehend ungenutzt bleibt.

Im Rahmen der Rezipientenbefragung – an der 19 deutsche, zwei deutsch-ukrainische, zwei deutsch-türkische und sechs deutsch-indische Männer und Frauen teilnahmen –, zielen die Leitfragen u.a. auf die wahrgenommene Darstellung der »ethnischen Gruppen«, auf die Wirkung stereotyper Figurenzeichnungen und den Diskriminierungsgehalt der Sendung ab. Nach Analyse und Interpretation der Interview-Auswertung werden schließlich die jeweils individuellen Rezeptionsweisen von Deutschen mit und ohne Migrationshintergrund veranschaulicht. Es wird aufgezeigt, welche Wissensvorräte und Stereotype über angebliche Wesenszüge der charakterisierten ethnischen Gruppen bei den Befragten existieren, wobei durch Transkriptionen im Anhang und detaillierte Analysen kompletter Interviewsequenzen die intersubjektive Nachvollziehbarkeit und Überzeugungskraft der Dateninterpretation sicherlich noch erhöht worden wäre.

Stellt man in Rechnung, dass es sich bei der vorliegenden Publikation um eine studentische Abschlussarbeit handelt, so haben die Autorinnen eine respektable Leistung erbracht, die bereits zu Recht durch die Verleihung des Förderpreises für junge Kommunikationswissenschaftler der Thüringer Landesmedienanstalt (TLM) gewürdigt wurde. Die Autorinnen schaffen eine erste empirische Grundlage zu Rezeption und Wirkung der Ethno-Comedy, zumal sie den explorativen Charakter der Studie ausreichend reflektieren und die Grenzen einer Einzelforschung betonen. Wer also in Zukunft zum Thema Ethno-Comedy forscht, wird mit Gewinn auf Keding und Strupperts Studie zurückgreifen können, die zu weiteren systematischen Forschungsbemühungen inspiriert und mit ihren Resultaten fundierte Anschlussmöglichkeiten liefert.

Karin Knop, Lüneburg

Dominik Koch-Gombert

Fernsehformate und Formatfernsehen.

TV-Angebotsentwicklung in Deutschland zwischen Programmgeschichte und Marketingstrategie
(= Forum Kommunikation und Medien Band 4)
München: Martin Meidenbauer
Verlagsbuchhandlung 2005, 545 Seiten.

Die vorliegende Monografie behandelt sicher eine der aktuellsten Fragestellungen innerhalb der Medienökonomie, die vor dem Hintergrund der sprunghaften Erweiterung von Fernsehprogrammen im Zuge der Digitalisierung an Bedeutung noch zuzunehmen wird. Wie der Autor überzeugend nachweist, haben Formate, die weltweit adaptiert werden, nicht nur die Programmplanung grundlegend verändert, sondern sie besitzen auch eine wichtige Orientierungsfunktion für den Zuschauer. Infolge dieses vermehrten Angebotes würden Fernsehformate und Formatfernsehen in Zukunft demnach auch weiterhin eine sehr wichtige Rolle spielen. Um das Lektüreergebnis vorwegzunehmen, hier liegt eine außergewöhnliche Arbeit vor, die sich dem Thema im besten Sinne des Wortes interdisziplinär nähert. Durch die Verbindung von mediengeschichtlichen, -ökonomischen und -politischen Aspekten sowie der gezielten Einbeziehung einzelner Gattungen und Formate in die Betrachtung entstand eine Monografie von erstaunlicher Breite und Tiefe. Da sie sprachlich präzise und gut lesbar abgefasst wurde, bietet sie sowohl interessierten Laien als auch Fachleuten gleichermaßen eine anregende Lektüre.

Inhaltlich hat der Autor sein Buch in drei große Teile gegliedert: »Entstehung, Entwicklung und Etablierung des Formatfernsehens in Deutschland«; »Genreentwicklungen« und »Medienökonomische Erklärungsansätze«. Sie werden durch eine umfassende Einleitung und ein Schlusskapitel, das die erzielten Ergebnisse zusammenfasst, ergänzt. Die inhaltliche Spannweite des ersten Teils reicht von der Gründungsphase des öffentlich-rechtlichen Rundfunks bis zur Ausdifferenzierung des Formatfernsehens in der Gegenwart. Das bedeutet, dass im ersten Abschnitt, der sich mit der »Strukturentwicklung auf der Ebene der Sender« beschäftigt, die gesamte deutsche Fernsehentwicklung von 1952 bis zur Herausbildung der Musikkanäle und des Transaktionsfernsehens nachgezeichnet wird. Letzteres wird, soweit ich sehe, erstmalig als Bestandteil der dualen Rundfunkordnung ausführlich analysiert. Da die Untersuchung um 2002 endet, fehlen selbstredend

alle Verweise auf die neuen Entwicklungen im Netz. In einem zweiten Schwerpunkt des ersten Teils wird für den gleichen Zeitraum die Entwicklung der Programmstrukturen aufgezeigt.

Im dritten Abschnitt hat der Autor für alle wichtigen Genres gegenwärtiger Programmstrukturen nicht nur deren Entwicklung, sondern die Ebene der Programmbeschaffung und wichtige auf dem Markt agierende Produktionsfirmen dargestellt. Wie bisher noch an keiner Stelle nachzulesen, arbeitet der Autor hier heraus, seit wann und wie Formate für die Programmstrukturierung eingesetzt werden. Formatfernsehen wird so überzeugend als das Ergebnis sich verändernder Marktstrukturen des deutschen Rundfunksystems von den 50er Jahren bis 2002/2003 dargestellt.

Der zweite Teil ist in einen ausführlichen historischen Abschnitt und einen medienökonomischen gegliedert. Ersterer liefert nicht nur einen knappen Rückblick auf das jeweilige Genre, sondern definiert und typologisiert es auch. Die hier verwendeten Arbeitsdefinitionen sind auch in anderen Kontexten gut brauchbar, und insofern weist das Buch über seine unmittelbaren Fragestellungen weit hinaus. Im letzten Teil liefert Koch-Gombert schließlich medienökonomische Erklärungsansätze für den Umgang der Fernsehsender mit Formaten. Formate selbst werden als Versuch der Akteure zur Risikominimierung interpretiert. Ausführlich beschäftigt sich die Monografie mit Produktentwicklungsstrategien und im engen Zusammenhang damit mit Fragen der Innovationsbereitschaft von Anstalten und Sendern. Es wird deutlich, dass es in der gesamten Branche an einem Innovationsmanagement fehlt, obwohl gerade hier, so die überzeugende Darstellung von Koch-Gombert, ein erheblicher Bedarf vorliegt. Schließlich werden die Grenzen der bisherigen Medienforschung aufgezeigt. Daraus resultiert wiederum ein Bedarf an Programm- und Formatforschungen, die über die bisher existierenden methodischen Ansätze hinausgehen.

Insgesamt liegt hier eine Publikation vor, die für Medienökonomien und Medienhistoriker gleichermaßen von großem Interesse sein dürfte und zugleich die Diskussion um medienwissenschaftliche Grundbegriffe befördert.

Wolfgang Mühl-Benninghaus, Berlin

Siegfried Lenz

Das Rundfunkwerk.

Hörspiele, Essays, Features, Gespräche u. a.
Hrsg. von Hanjo Kesting. 2 mp3-CDs
mit Begleitbuch
Hamburg: Hoffmann und Campe 2006.

Siegfried Lenz

Erzählungen.

Hrsg. von Hanjo Kesting. 8 CDs mit Booklet
Hamburg: Hoffmann und Campe 2006.

Siegfried Lenz

Die Erzählungen.

Mit einem Geleitwort von Marcel Reich-Ranicki
Hamburg: Hoffmann und Campe 2006,
1536 Seiten.

Siegfried Lenz

Selbstversetzung.

Über Schreiben und Leben

Hamburg: Hoffmann und Campe 2006, 100 Seiten.

Im Frühjahr dieses Jahres feierte ein »Erfolgsschriftsteller« (FAZ), ein »großer deutscher Erzähler« (»Die Zeit«), ein »Meister des Mikrokosmos« (»Die Welt«) seinen 80. Geburtstag und mit ihm ein begeistertes Millionenpublikum im In- und Ausland. Die Rede ist von Siegfried Lenz, am 17. März 1926 in Lyck geboren, einer Kleinstadt in Ostpreußen, in den Masuren. Aus der Peripherie des deutschen Sprachraums hatte es den jungen Soldaten über Dänemark und Schleswig-Holstein bei Kriegsende nach Hamburg verschlagen, in die Hafenstadt, die ihm zu einer neuen lebenslangen Wahlheimat werden sollte – aus vielerlei Gründen: Siegfried Lenz heiratete eine Hamburgerin, hier studierte er, absolvierte ein Zeitungsvolontariat und arbeitete als Journalist zunächst für die britische Zonenzeitung »Die Welt«, dann für den Nordwestdeutschen und später für den Norddeutschen Rundfunk. Aber auch der Schriftsteller Siegfried Lenz reüssierte in der Hansestadt. 1950 erschien sein erster Roman »Es waren Habichte in der Luft« in eben jenem Hamburger Traditionsverlag Hoffmann und Campe, dem er ungebrochen die Treue hält und mit dessen Verlegern Kurt und Thomas Ganske ihn eine enge Freundschaft verband und bis heute verbindet. Es ist also nicht verwunderlich, dass der renommierte Verlag seinen Jubilar 2006 mit einer ganzen Reihe von Neuerscheinungen ehrt.

Speziell für die in der medienwissenschaftlichen Forschung aktuellen Fragestellungen nach den

vielfältigen Beziehungen von Literatur und Rundfunk, von Schriftsteller und Medien bieten diese Veröffentlichungen ein besonders beeindruckendes Material. Denn wie kaum ein anderer deutscher Schriftsteller gehört Siegfried Lenz zu den Doppelbegabungen der literarischen Szene. Lenz ist nämlich beides, er ist Romancier und Journalist, Erzähler und Rundfunkautor. Seine Texte werden für einen auf das Buch-Medium orientierten Markt geschrieben und viele seiner Texte entstehen für das technische Massenmedium Rundfunk. Zwar wäre eine solche Medienarbeit, solch ein multimediales Schreiben nicht weiter bemerkenswert – Ähnliches ließe sich von vielen Schriftstellern im Umfeld der »Gruppe 47« und auch außerhalb berichten –, doch es gibt, wie die jetzt vorliegenden vier neuen Buch- und CD-Veröffentlichungen zeigen, ganz besondere Strategien, wie Siegfried Lenz mit dem Medium Rundfunk umgeht. Zunächst zu den Veröffentlichungen im Einzelnen.

Reichlich Textmaterial bieten die beiden neuen Buchausgaben. Der bibliophil gestaltete schmale Band »Selbstversetzung. Über Schreiben und Leben« versammelt neun der wichtigsten und bekanntesten Essays dieses Schriftstellers. Zwischen 1961 und 1981 entstanden, trugen diese entscheidend dazu bei, das Selbst- und das Erscheinungsbild dieses Autors zu bestimmen. Marcel Reich-Ranickis viel zitierten Urteile über Siegfried Lenz als ein »Moralist ohne Zeigefinger« und als ein »gelassener Mitwisser« haben nicht zuletzt in der generationstypischen Bestimmung des Autors »Ich zum Beispiel. Kennzeichen eines Jahrgangs« (1966) und in dessen geografischer Verortung »Meine Straße« (1973) ihren Ausgangspunkt. Im Essay »Der Sitzplatz eines Autors« (1965) widmet sich der Autor eben dieser Beständigkeit, Gelassenheit und Ruhe, die das Publikum an dem Wahl-Hamburger zu schätzen weiß. Denn Lenz versucht einen Pakt mit dem Leser zu schließen, er will, dass Autor und Leser sich begegnen: »Jeder Ort ist der Literatur sozusagen recht. Nicht die Adresse des Autors bedeutet uns etwas, sondern die Frage, ob wir seine Konflikte und Probleme zu unseren Konflikten und Problemen machen können« (S. 69). Hinzu kommt der mit über 1500 Seiten wahrlich umfangreiche Band »Die Erzählungen«. Dickleibig versammelt er knapp 170 Erzählungen, umschließt ein Lebenswerk, das zwischen 1948 und 2004 eine Welt in Geschichten erschafft und die uns umgebende Welt immer wieder neu mit Geschichten erschließt. Im Gegensatz zu den bislang vorliegenden Ausgaben von Erzählungen schließt diese Edition zum ersten Mal

auch früheste Texte von Siegfried Lenz ein, darunter die bislang weitgehend unbekannteren Erzählungen »Phantasie in Kisten« und »Pointe auf Kreppsohlen«, die der Volontär 1948/49 im Feuilleton der »Welt« einreichte. Insgesamt rund 60 Texte, die bislang nur in Zeitungen und Zeitschriften erschienen waren, liegen hier zum ersten Mal versammelt vor – chronologisch geordnet und – im Gegensatz zur zwischen 1996 und 1999 erschienenen »Werkausgabe in Einzelbänden« – mit einem kurzen bibliografischen Anmerkungsstück versehen.

Reichlich Genuss für die Ohren bieten darüber hinaus zwei neue CD-Ausgaben, die mit zusammen knapp 40 Stunden Audiophonem allen Hörbuch-Begeisterten eine lang anhaltende Freude bereiten. Auf acht CDs werden unter dem Label »Erzählungen« N(W)DR-Aufnahmen aus den Jahren 1953 bis 1965 ediert. Der Bogen, den Hanjo Kesting als verantwortlicher Herausgeber schlägt, beginnt mit der Erzählung »Mitwisser«, die Lenz im April 1953 im kulturellen Wort des NWDR las und die die bislang älteste erhalten gebliebene Aufnahme darstellt. Seinen Höhepunkt erreicht dieser Bogen mit dem sechsteiligen Erzählzyklus »Die Gleichgültigen«, einer Auftrags- oder Gelegenheitsarbeit, die Lenz dem Literaturredakteur Wilhelm Asche übergab und im November 1960 im Studio las. Den Abschluss bilden zum Teil größere Erzählungen wie »Ihre Schwester« und »Nachzahlung« (beide 1964), die in dem ein Jahr später erschienenen Erzählband »Der Spielverderber« Eingang fanden. Viele medienphilologische Fragen stellen sich. Es gibt in dieser Edition Erzählungen, die offensichtlich ausschließlich für das Medium geschrieben wurden (vgl. »Mitwisser«); andere wurden im Hörfunk gesendet und dort gleichsam ausprobiert, bevor sie in einem größeren Zyklus gedruckt erschienen (vgl. die Erzählung »Das war Onkel Manoah«, die 1954 geschrieben und gelesen wurde, 1955 dann in dem Zyklus »So zärtlich war Suleyken« Aufnahme fand). Schließlich weist Kesting in seinem Booklet auf »Abweichungen von der Sendefassung« hin, wenn gesendete Texte in Buchpublikationen Aufnahme fanden, aber Titel- und Textveränderungen erfuhren.

Mit 28 Stunden »Rundfunkwerk« auf zwei mp3-CDs bietet die gleichnamige Edition einen Fundus an, der nahezu alles umfasst, was man sich wünschen kann: elf Originalhörspiele, darunter »Das schönste Fest der Welt« (1955), »Zeit der Schuldlosen« (1959) und »Zeit der Schuldigen« (1960); dreizehn Features, darunter frühe Reiseberichte wie »Die Insel der Resignation. Sardische Augenblicke« (1953/54)

und gesellschaftskritische Analysen wie »Die neuen Stützen der Gesellschaft« (1956). In der »Werkgruppe« »Essays, Feuilletons, Reisebilder, Zur Literatur« versammelt Kesting 21 Aufnahmen der Jahre 1954 bis 2003 und in der »Werkgruppe« »Autobiografische Texte, Gespräche und Dokumente« noch einmal sechs Aufnahmen – hier als regelrechte *Trouvaille* herausgehoben die in vielerlei Hinsicht hörensweite Sendung »Autoren als Discjockeys: Siegfried Lenz« aus dem Jahr 1968.

Liest und hört man in diesen literarischen Kosmos hinein, so fällt auf, wie ökonomisch, wie haushälterisch der Autor mit seinen Einfällen, Grundmotiven und Themen umgeht. Ein Beispiel: das Tauchen. »Der Hafen ist voller Geheimnisse« entsteht 1955, 1960 folgt »Auf Wiedersehen unter Wasser. Vom Tauchen und von Tauchern«. Dazwischen steht das Tauchen im Mittelpunkt des 1957 erschienenen Romans »Der Mann im Strom«. Lenz sagt in einem Interview: »Die Übersetzung einer Geschichte in ein anderes Medium ist mir immer wie eine zusätzliche Härteprobe vorgekommen.« Aber im Gegensatz zu anderen Autoren wie etwa Max Frisch, der das Radio als Lackmus-Test für seine Theaterarbeit genutzt hat, prüft Lenz weniger ganze Geschichten, sondern nur einzelne Elemente. Die »Härteprobe«, von der Lenz spricht, betrifft nur einzelne Bausteine. Diese unterwirft der Medienarbeiter Lenz allerdings vielfachen Tests, er misst sie geradezu aus, betrachtet sie von verschiedenen Seiten, und er schleift sie sich jeweils zurecht. In diesem Zusammenhang ist auch das zu sehen, was mehrfach mit der journalistischen Qualität seiner Recherchen für die Romane und Erzählungen gerühmt wurde. Die Details in seinen literarischen Arbeiten stimmen, sie sind genau beobachtet, sie sind exakt wiedergegeben. Hier begegnet einem auf Schritt und Tritt der journalistisch ausgebildete Autor, aber auch der Medienarbeiter, der seine Elemente erprobt hat.

Eine zweite Beobachtung lässt sich machen. Siegfried Lenz nutzt viele seiner Rundfunkarbeiten von Anfang an als strategisches Mittel, um sich als Erzähler auf dem Markt zu etablieren. Lenz knüpft damit – bewusst oder unbewusst – an eine medientheoretische Debatte an, die schon früh mit dem Siegeszug des neuen Mediums in der Weimarer Republik begann – die Reflexion auf Stimme und auf radiophones Schreiben. Führend bei diesen Überlegungen ist kein Geringerer als Alfred Döblin. 1929, auf einer Arbeitstagung der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft zum Thema »Dichtung und Rundfunk«, werden die neuen Möglichkeiten einer erzählen-

den Kunst, einer neuen Oralität gegenüber dem gedruckten Wort diskutiert. Döblin setzte sich dafür ein und prägte die Formel vom »Sprachsteller« gegenüber dem »Schriftsteller«. Als der Nordwestdeutsche Rundfunk mit seinen begnadeten Erzähl-talenten Walther von Hollander, Peter Bamm und Gregor von Rezzori an diese Tradition anknüpft, ist der junge Siegfried Lenz mit dabei. Er beteiligt sich an Stegreiferzählungen, also vor dem Mikrofon entwickelten Geschichten, die in den 50er Jahren im »Nachtprogramm« des Hamburger Senders gesendet werden und auf Band erhalten sind. Daneben beteiligt sich Lenz intensiv an der Suche nach radiophonen Prosaformen. »Funknovelle« lautet der Untertitel seiner »Fischer von Jinjaboa«, einem Stück, das die Hörspielabteilung damals betreute. Seine Radiogeschichte »Der Störenfried« findet im Erstdruck Eingang in einen Band, der sich programmatisch den »Funkerzählungen« widmet. Lenz nutzt alle diese Gelegenheiten, um explizit als »Erzähler« aufzutreten.

In all den Jahren entwickelt sich ein spezieller »Siegfried-Lenz-Sound«, der heute so bekannt ist. Lenz kann auf seine spezielle Sprecherleistung aufbauen. Seit den 50er Jahren tritt er vor das Mikrofon, spricht fast alle seine journalistischen wie literarischen Texte selbst, er übernimmt Rollen in Hörspielen und Features. Kritiker bescheinigten seiner Stimme, die eines »geborenen Geschichtenerzählers« zu sein: »ganz entkrampft, mit all seiner lebenswürdigen Melancholie, die von soviel Selbstironie begleitet wird, daß sie niemals sentimental werden kann.«¹ Es ist eine einfache, klare, sympathische Stimme. Sie ist fest, bestimmt und sie ist einnehmend. Sie moduliert professionell, wirkt aber nicht gekünstelt. Sie ist eine ideale Stimme, wie sie der Rundfunk nach 1945 gesucht und ausgeprägt hat. »Der Mikrofon-Sprechstil ist eine ganz andere Sache«, konnte man damals in der »Hör Zu« lesen, er ist »intimer, persönlicher, behutsamer, lockerer, nüchterner, vertraulicher, direkter«². Was für die Reporter galt, die von der Welt zu erzählen hatten, das nutzt der Schriftsteller, um sich als »Erzähler« zu etablieren – lange Zeit vor dem Boom der Hörbücher unserer Tage. Seit längerem schon nutzt der Hausverlag von Siegfried Lenz dies, indem er folge-

1 Rudolf Walter Leonhardt: Siegfried Lenz. In: Schriftsteller der Gegenwart. Deutsche Literatur. Dreiundfünfzig Porträts. Hrsg. von Klaus Nonnenmann. Olten und Freiburg i.Br. 1963, S. 218.

2 Thilo Koch: Wort-Sendungen »funkgerecht«. In: Hör Zu! 3(1948), Nr. 5, S. 4.

richtig Lesungen der literarischen Werke publiziert. Mit den jetzt vorliegenden neuen Höreditionen, die zum 80. Geburtstag des Schrift- und Sprachstellers Siegfried Lenz erschienen sind, erhält man bemerkenswerte Gelegenheiten, über viele Stunden hinweg diesem Autor stimmlich zu folgen.

Hans-Ulrich Wagner, Hamburg

Maren Köster/Dörte Schmidt (Hrsg.)
unter Mitarbeit von Matthias Pasdzierny

Man kehrt nie zurück, man geht immer nur fort.

Remigration und Musikkultur

München: edition text+kritik 2005, 276 Seiten,
Audio-CD.

Anat Feinberg

Nachklänge.

Jüdische Musiker in Deutschland nach 1945
Berlin und Wien: Philo Verlag 2005, 280 Seiten.

»Ich war mir von Anfang an darüber im klaren, daß diese Programme mit einer eindeutigen Zielsetzung und einer europäischen Perspektive aufgebaut werden müßten [...]. Nach unserer Auffassung (die sich allerdings grundsätzlich von der des verflossenen Regimes unterscheidet) ist der Rundfunk ein Kulturinstrument [...].« Mit solch ambitionierten Worten unterstrich der nach Kriegsende aus Paris zurückgekehrte Heinrich Strobel im März 1947 die »Arbeit und Aufgabe der Musikabteilung des Südwestfunks«. Das Zitat des Baden-Badener Redakteurs führt ins Zentrum einer bislang wenig beachteten Forschungsfrage – nämlich der nach der Rolle der Remigranten in der deutschen Musikkultur der Nachkriegszeit, welche entscheidend von den Klangkörpern, den Studioreihen und Redaktionen der Rundfunksender mitgeprägt wurde. Die beiden vorliegenden Publikationen verdienen in diesem Zusammenhang Aufmerksamkeit.

Der Sammelband der beiden Musikwissenschaftlerinnen Maren Köster und Dörte Schmidt mit elf Aufsätzen, drei Interviews und einer profunden Bibliografie steckt das weite Forschungsfeld von Emigration und Musikkultur erstmals systematisch ab. Wie ein Kontrapunkt gesellt sich der ansprechend aufgemachte Band von Anat Feinberg dazu. Die an der Hochschule für Jüdische Studien in Heidelberg lehrende Autorin legt darin 13 Gespräche mit jüdischen Musikern vor, die in Deutschland leben und auftreten – »Erkundungsreisen«, wie Anat Feinberg schreibt (S. 26), in denen viel von Motivation, Integration, jüdischem Selbstverständnis, jü-

dischem Klang und von den unterschiedlichen persönlichen Lebenswegen der Künstler die Rede ist. Dabei weisen drei der von Anat Feinberg befragten Musikschaaffenden enge Verbindungen zum Medium Rundfunk auf: Michael Wieck, Eliahu Inbal und Michael Gielen. Wieck, von 1952 bis 1961 erster Violinist am RIAS Symphonieorchester und von 1974 bis 1993 erster Geiger am RSO Stuttgart, schildert sein Schicksal als Sohn einer so genannten »Mischehe« sowie ab 1941 Zwangsarbeit und Deportation. 1928 in Königsberg geboren, sind 1945 die Gefahren für ihn noch nicht gebannt, da er als Deutscher drei Jahre in einem russischen KZ interniert wird. In dem von Anat Feinberg sehr umsichtig geführten, auf die Persönlichkeit des Gesprächspartners eingehenden Interview wird viel von der Atmosphäre deutlich, in der die Orchesterarbeit in den Nachkriegsjahren stattfand: Man wusste andeutungsweise voneinander, klammerte aber die Vergangenheit aus und stellte sich gegenseitig keine Fragen. In den Gesprächen mit den beiden Dirigenten Eliahu Inbal und Michael Gielen wird dieser Hintergrund der musikalischen Arbeit ebenfalls deutlich. Antisemitische Bemerkungen nahmen beide nicht wahr, aber sie wussten um den latenten Antisemitismus ihrer Umgebung. Michael Gielen, geboren 1927 in Dresden und 1950 aus dem argentinischen Exil nach Wien zurückgekehrt, machte diese Erfahrung. Gielen startete damals in der österreichischen Metropole als Korrepetitor seine Karriere als Dirigent, die ihn unter anderem in den 80er Jahren als Chefdirigent des SWF-Symphonieorchesters wirken ließ. Gielen fand erst spät, 1972 nach dem Tod seiner Mutter und unter dem Eindruck der Lektüre jüdischer Mystiker, zu einem Bewusstsein als Jude. Gleichwohl ist die Zerrissenheit der Moderne eben auch eine speziell jüdische Erfahrung, so Gielen: »Die Musik von Mahler und Schönberg ist wahrhaft eine Musik, die den Zustand des Menschen und der Gesellschaft ausdrückt, während Richard Strauss oder ähnliche Komponisten das ja verdrängen, verschmieren, schönreden [...]« (S. 87).

Solche Gespräche mit den Remigranten bilden eine unverzichtbare Basis für die Forschung, weshalb auch Interviews mit Zeitzeugen in die Publikation von Maren Köster und Dörte Schmidt eingebunden sind. Ihr Sammelband, der aus den Vorträgen auf einer Tagung der Evangelischen Akademie in Tutzing im Jahr 2003 entstand, bietet auf der beigefügten CD Auszüge aus drei intensiv nachfragenden Arbeitsgesprächen – darunter mit Michael Gielen sowie dem österreichischen Komponisten, Textdichter, Radio- und Fernsehkabarettisten Ger-

hard Bronner. Das Ziel der Herausgeberinnen, die »Erforschung der Remigration für die Musikkultur nach 1945 in größerem Umfang anzustoßen« (S. 9), nehmen darüber hinaus die wissenschaftlichen Studien in Angriff, darunter: Philip V. Bohlmann über die »Musik als Inszenierung kultureller Identität in der Remigration« (S. 47–74), Dörte Schmidt über »Aspekte der Remigration Theodor W. Adornos und der »Zweiten Wiener Schule« (S. 75–104), Gerd Rienäcker über »Komposition als Vermittlung zwischen Vergangenheit und Zukunft« (S. 105–120), Peter Gülke über die »DDR als Umfeld für zurückgekehrte Musikwissenschaftler« (S. 121–134) und Reinhard Kapp über »Folgen der Emigration, Voraussetzungen der Remigration – aufführungsgeschichtlich betrachtet« (S. 174–231).

Explizit mit dem Rundfunk beschäftigt sich Ulf Scharlau (S. 155–173), der erstmals einen Überblick über die Remigration von Musikern im west- und im ostdeutschen Rundfunk nach 1945 gibt. Dabei muss sich der in programmgeschichtlichen Dingen ausgewiesene Stuttgarter Musikwissenschaftler und SWR-Mitarbeiter gleich in mehrfacher Hinsicht beschränken. So entstammen seine Beispiele ausschließlich dem Bereich der E-Musik und sie konzentrieren sich – entsprechend dem von Maren Köster einleitend skizzierten »Konturen eines Forschungsfeldes« (S. 18–30) – vor allem auf die erste und zweite Phase einer Rückkehr in den späten 40er und 50er Jahren. Im Zentrum von Scharlaus Ausführungen stehen daher beispielsweise auch nicht Michael Gielen und Michael Wieck, sondern die vier biografischen »Fallbeispiele« Heinrich Strobel, Musikchef des SWF; Harry Hermann Spitz, Leiter der Musikabteilung des NWDR in Hamburg; der Komponist Paul Hindemith und der deutschstämmige, ehemalige amerikanische Kontrolloffizier in Stuttgart David Berger, der bis in die 80er Jahre hinein einen musikalischen Brückenschlag zwischen den USA und Deutschland unternahm. Aber auch einer weiteren Forderung der Herausgeberinnen kann die rundfunkgeschichtliche Forschung auf diesem Gebiet derzeit noch nicht nachkommen. Wenn Dörte Schmidt in ihrem Einleitungssatz »Über die Voraussetzungen unserer Musikkultur. Die Aktualität der Remigration als Gegenstand der Musikgeschichtsschreibung« (S. 9–17) fordert, den »spezifischen Beitrag der Remigranten, der remigrierten Ideen und Werke in diesem Prozess zu verstehen und zu überliefern« (S. 15) und nicht nur den Blick auf Biografisches, sondern auch auf Kontexte, Netzwerke und Strukturen zu lenken, so müsste dieser Impuls vor allem in der programmgeschichtli-

chen Forschung aufgenommen werden. Die Bedeutung des nicht nur von Heinrich Strobel so emphatisch beschworenen »Kulturinstrument« Rundfunk für die Remigration ist in Hinsicht auf dessen Rolle als Produzent und Auftraggeber, als Impulsgeber und Mittler für Remigranten und deren Werke noch keineswegs erfasst.

Hans-Ulrich Wagner, Hamburg

Thomas Völkner (Hrsg.)

Internationales Radio in Europa.

Situation und Zukunftsperspektiven

Remscheid: Gardez! Verlag 2006, 104 Seiten.

Auslandsrundfunk und internationaler Rundfunk befinden sich seit dem Ende des Kalten Krieges in einem tief greifenden Umbruch. Die Ost-West-Konfrontation hatte dem Auslandsrundfunk eine klare Funktion und Legitimation und damit auch die notwendige Finanz- und Personalgrundlage gegeben – nach 1989/90 gerieten die Sender in eine Krise. Der Stellenwert, der den Auslandssendern beigemessen wurde, sank deutlich. Erst in jüngster Zeit zeichnet sich – nicht zuletzt unter den Vorzeichen eines Bedrohungsgefühls gegenüber fundamentalistischen Tendenzen in islamisch geprägten Gesellschaften und Kulturen – eine erneuerte Wertschätzung für den internationalen Rundfunk ab. Dabei wird allerdings nicht mehr allein auf den Hörfunk zur Verbreitung des Programms gesetzt.

Der hier zu rezensierende Sammelband verspricht einen Überblick über die aktuelle Situation und über Zukunftsperspektiven des Internationalen Radios; dabei wird aber auch auf die bisherige Entwicklung des Auslandsrundfunks eingegangen. Der Herausgeber Thomas Völkner – lange Jahre Verantwortlicher für den deutschen Kanal des World Radio Network – hat dafür Autoren gewinnen können, die ihre Erkenntnisse aus der praktischen, meist leitenden Arbeit von in der Regel öffentlich-rechtlichen Auslandsrundfunkanstalten schöpfen können.

In seiner Tour d'Horizont skizziert Thomas Völkner, welche Auswirkungen die Entwicklung der Medientechnik und die damit verknüpften Veränderungen bei den Mediennutzungsgewohnheiten haben. Dies ist der einzige Beitrag im Band, der mit Literaturbelegen arbeitet. Die anderen Artikel behandeln konkrete Fallbeispiele, d.h. bestimmte Sender. Sie können hier nicht ausführlich gewürdigt werden; offenbar handelt es sich in den meisten Fällen um Vortragskripte.

Ein Teil der Beiträge geht dabei auf die Entwicklung der Sender bis zu den Umstrukturierungen nach der Wende von 1989/90 ein. Dabei handelt es sich aber um keine systematischen medienhistorischen Untersuchungen. Miroslav Krupička etwa skizziert die mittlerweile eingestellten deutschsprachigen Programme von Radio Prag und Ingrid Hüttmann zeichnet die wechselvolle Geschichte »Voice of the Mediterrean (VOM)« aus Malta nach. Vorwiegend auf die Vergangenheit bezogen ist auch das abgedruckte Gespräch mit dem ehemaligen Vizedirektor von »Radio Polonia«, Aleksander Opalski.

Der andere Teil der Beiträge des Bandes widmet sich verstärkt den möglichen Zukunftsperspektiven des Auslandsrundfunks. Die derzeitige Chefredakteurin von DW-WORLD.DE Uta Thofern kann dabei detailreich aus Sicht der Deutschen Welle berichten und Völkners Einschätzungen aus der Einführung bestätigen. So werden, wie Thofern prognostiziert, die Veranstalter von Auslandsrundfunk »im Digitalzeitalter« nicht mehr nur auf Hörfunk, sondern verstärkt auch auf Fernsehen und Internet zurückgreifen, um ihre Inhalte an die Zielgruppen zu bringen. Denn auch in Schwellen- und Entwicklungsländern gewinnen diese Medien rasch an Relevanz. Gleichwohl sei die Hörfunkausstrahlung damit nicht anachronistisch geworden: sie bleibt »für Krisen- und Kriegsgebiete sowie Regionen mit eingeschränkter Medienfreiheit alternativlos«, zudem können so breitere Gesellschaftsschichten erreicht werden, wie Uta Thofern zu Recht betont (S. 26). Eine wichtige Rolle werden »on-demand« abrufbare Inhalte spielen. Wie Nicholas D. Lombard in dem Band aufzeigt, konzentriert man sich deshalb etwa in der Schweiz inzwischen ganz auf das Internet als Plattform für Auslandsprogramme.

Alle Beiträge zeugen von einer gewissen Wehmut und Zukunftsangst der Programmierer, auch wenn sie sich unterschiedlicher Beispiele bedienen. So entstehen – wie häufig in Sammelbänden – partielle Redundanzen.

Die Aufsätze des Bandes skizzieren, wie vom Herausgeber beabsichtigt (S. 22), die Lage des europäischen Auslandsrundfunks. Sie sind dabei durchaus programmatisch, als Statements für eine Fortsetzung der Rundfunkarbeit, zu verstehen. Die Beiträge sind deshalb eher weniger für eine erste Orientierung oder eine abschließende wissenschaftliche Einordnung und Bewertung der Situation des Auslandsrundfunks gedacht. Zumindest empfiehlt es sich zusätzlich eine Überblicksdarstellung zum

Thema zu Rate zu ziehen.¹ Der von Völkner gewählte Fokus auf Auslandsrundfunk, noch dazu in der implizit öffentlich-rechtlichen Organisationsform, kann eben nur einen Ausschnitt des Phänomens wiedergeben.

Zu kurz kommt deshalb die Schilderung außereuropäischer Entwicklungen. Diese dürften auf die Gestaltung und Ausrichtung des europäischen Auslandsrundfunks Rückwirkungen gehabt haben. Auch Hinweise auf privatwirtschaftliche Initiativen im Bereich des europäischen Auslandsrundfunks sucht man in den Beiträgen vergebens. So hätte eine Würdigung des Projekts »German TV«, auch gerade im Hinblick auf dessen Scheitern, instruktiv sein können. Auch eine Einordnung global agierender, längst transnational geprägter Medienkonzerne vom Format der News Corp. eines Rupert Murdoch wäre in diesem Zusammenhang reizvoll gewesen.

Gleichwohl bietet der Sammelband Einblicke in die gegenwärtige Arbeit verschiedener europäischer Auslandsrundfunkstationen. Über diese ist neuere Literatur knapp. Zudem finden sich im Band zahlreiche Hinweise auf die Entwicklungen und Triebkräfte in einem aktuell höchst dynamischen Medienbereich.

Christoph Hilgert, Hamburg

Manfred Mai/Rainer Winter (Hrsg.)

Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos.

Interdisziplinäre Positionen,
Analysen und Zugänge

Köln: Herbert von Halem Verlag 2006, 320 Seiten.

Spätestens seit Beginn der 90er Jahre zählen die Cultural Studies (mit ihren Vertretern aus Gender und Race Studies) zu den prominentesten und einflussreichsten Forschungsrichtungen der anglo-amerikanischen Filmwissenschaft. Die deutschsprachige Forschung hat sich ihrer Theoreme und Modelle jedoch nur zögerlich angenähert. Die emphatische Beschäftigung britischer und amerikanischer Forscher mit Phänomenen der Populärkultur kritisierten zunächst vor allem jene, die Massenmedien in der Tradition der Frankfurter Schule als glei-

¹ Etwa: Harald Kuhl: Internationaler Auslandsrundfunk. In: Internationales Handbuch Medien 2002/03 (hrsg. v. Hans-Bredow-Institut). Baden-Baden 2002, S. 149–161.

chermaßen uniformierte Werkzeuge zur Etablierung und Repetition der herrschenden kapitalistischen Ideologeme verstanden. Erst seit wenigen Jahren erscheinen nunmehr auch in Deutschland regelmäßig Untersuchungen populärkultureller Phänomene, die nicht nur die Dichotomisierung von Hoch- und Massenkultur zu umspielen versuchen, sondern die auch Aspekte von Produktion und individueller Rezeption in den Vordergrund stellen.

Die Herausgeber des vorliegenden Sammelbandes, der eine Konferenz aus dem Jahr 2003 dokumentiert, zählen zu den wichtigsten deutschsprachigen Vorreitern der Cultural Studies. Ihre Einleitung liest sich denn auch wie ein nachgereichtes Präludium zu diesem Trend: Mit großer Force beklagen sie – durchaus zu Recht – die langjährige Selbstbeschränkung der deutschen Filmwissenschaft auf ästhetische und textimmanente Zusammenhänge, die noch dazu einen idealtypischen Zuschauer voraussetzt. Stattdessen propagieren sie die Notwendigkeit einer Annäherung von Medien-/Filmwissenschaft und Soziologie, insbesondere unter Berücksichtigung von (der nach wie vor großen Relevanz des Massenmediums Film angemessenen) Gesellschaftsanalysen. Diese Forderung in interdisziplinärer Fokussierung einzulösen, darum bemühen sich die ansonsten durchaus differenten Einzelbeiträge des Bandes.

Im ersten von drei Abschnitten mit dem Titel »Positionen« untermauert Manfred Mai die Ausführungen der Einleitung, indem er die Interdependenzen von Film und Gesellschaft anhand der Ambivalenzen zwischen dem Film als Kunstwerk und seinen ökonomischen Rahmenbedingungen aufzeigt. Lorenz Engells Beitrag bietet einen kühnen Entwurf, der auf der einen Seite eine eigenständige Epochenstruktur der Filmgeschichte entwickelt, um die Zusammenführung ästhetisch-geisteswissenschaftlicher und soziologisch-kulturwissenschaftlicher Fragestellungen zu erlauben, sich auf der anderen Seite aber auch darum bemüht, das Medium Film in etablierte Modelle der Mediengeschichtsschreibung einzupassen. Angela Kepplers Beitrag fällt hier ab: In ihrer Diskussion der Darstellbarkeit des immer in Bewegung befindlichen und mit Ton kombinierten Filmbildes bleiben wichtige theoretische Vordenker dieses Problems, darunter Raymond Bellour und Michel Chion, unerwähnt.

Der Abschnitt »Zugänge« setzt ein mit Rainer Winters Reaktualisierung von Stuart Halls Encoding/Decoding-Modell. Ausgehend von diesem für die

Cultural Studies zentralen Paradigma bietet er eine überzeugende Kritik an einer der wichtigsten konkurrierenden filmwissenschaftlichen Forschungsrichtungen, der kognitiven Filmtheorie David Bordwells und Noel Carrolls. Winters Argumentation geht zudem am Rande auf verschiedene Filmgenres ein und berührt damit ein Thema, das für den gesamten Band von besonderer Bedeutung ist. Er folgt einer Beobachtung, die die moderne filmwissenschaftliche Genretheorie bereits konstatiert hat¹. Gesellschaftliche Dichotomisierungen wie Race und Gender können insbesondere entlang filmischer bzw. medialer Kategorisierungssysteme wie Genres sichtbar gemacht werden. Auch in den folgenden Beiträgen, darunter Lothar Mikos' Forschungsdarstellung zu »Film und Fankulturen«, tauchen unterschiedliche Genres wiederholt auf.

Neben der Genretheorie refokussiert der Sammelband in Brigitte Hipfls Beitrag mit der psychoanalytischen Filmtheorie einen weiteren ‚Klassiker‘ der Filmwissenschaft. Ihr gerät die Gegenüberstellung zu den Cultural Studies allerdings etwas zu strikt, so dass leider wichtige, beide Denkschulen verbindende Analysen wie Carolyn J. Clovers »Men, women and Chain Saws« oder Linda Williams »Hard Core« außen vor bleiben.

Beinahe die Hälfte des Bandes nehmen »Analysen und Fallstudien« ein, und auch hier operieren allein vier der sieben Beiträge mit Filmgenres: Am gelungensten Ursula Ganz-Blättler, die die Wiederholung als wichtigstes Element im Katastrophenfilm-Revival der 90er Jahre herausarbeitet, und Markus Wiemker, dem es neben einer prägnanten Kurzdarstellung der Genretheorie gelingt, mit dem Simulationsfilm ein noch in der Entstehung befindliches Genre zu skizzieren. Die hier versammelten Beiträge sind auf populärkulturelle Phänomene der Gegenwart gerichtet; die historische Relevanz derartiger Untersuchungen klingt in der Untersuchung zu Science-Fiction-Filmen von Rainer B. Jogschies an.

Zwar wird in den Beiträgen immer wieder auf die Notwendigkeit verwiesen, außerfilmische Kontexte wie die Rahmenbedingungen bei Produktion und Rezeption in die Analyse mit einzubeziehen, jedoch kommt dies im eigentlichen Analyseteil etwas zu kurz. Dass einige der im Band vertretenen Autoren

¹ Claudia Liebrand/Ines Steiner (Hrsg.): *Hollywood hybrid*. Marburg 2003.

nicht aus dem engeren Umfeld der Film- oder Medienwissenschaft stammen, wird gelegentlich bei der verwendeten Terminologie deutlich – so werden Fernsehen und Film in manchen Passagen nicht ausreichend medial differenziert. Dennoch: Hier liegt ein in vielen Beiträgen überzeugendes Kompendium vor, das das Potenzial einer sinnvollen Verbindung von Film- und Gesellschaftsanalyse deutlich aufzeigt. Und damit stellt der vorliegende Sammelband einen wichtigen Schritt in der Popularisierung von Konzepten der Cultural Studies im deutschsprachigen Raum dar.

Gereon Blaseio, Köln

DEFA-Stiftung (Hrsg.)

(Erika Richter/Ralf Schenk/Claus Löser)

apropos: Film 2005 – Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung.

Berlin Bertz+Fischer Verlag 2006, 328 Seiten.

Das sechste DEFA-Jahrbuch wird das letzte sein: Die herausgebende Stiftung hat sich entschlossen, die ambitionierte Reihe mit nun insgesamt an die hundert Beiträgen einzustellen. Trotz positiver Kritiken und ungeachtet des durchweg hohen Niveaus und der wissenschaftlichen wie historischen Relevanz der meisten der hier regelmäßig vorgestellten Forschungsergebnisse oder Erinnerungsberichte konnte sich die ansprechend aufgemachte Publikation nicht auf dem Buchmarkt durchsetzen. Der finanzielle Aufwand schien angesichts der niedrigen Verkaufszahlen und der zur Verfügung stehenden Zuschüsse nicht mehr gerechtfertigt. So konzentrieren sich die begrenzten Mittel in Zukunft auf die bereits 2004 begonnene und einfacher ausgestattete »Schriftenreihe der DEFA-Stiftung«, in der nun geförderte Studien mit einem einheitlichen Erscheinungsbild im Eigendruck oder in Kooperation mit Verlagen vorgestellt werden.

Die vorliegende Ausgabe des Jahrbuches vereint noch einmal verschieden akzentuierte Aufsätze über die Geschichte und die Rezeption des DDR-Films, ergänzt um einige Beiträge zur gegenwärtigen Kinoproduktion. Die wie in den vorausgegangenen Ausgaben heterogen angelegte Textsammlung – vom persönlich gefärbten Essay bis zur wissenschaftlich untermauerten Analyse – ist in vier Abschnitte gegliedert.

Am Anfang des ersten Kapitels »Geschichte und Geschichten« steht ein ausführliches Gespräch, das die Sammlungsleiterin des Potsdamer Film-

museums, Elke Schieber, mit dem Szenaristen und Prosaisten Angel Wagenstein 2003 in Sofia führte. Seine bewegende Biografie verdeutlicht die besondere Konfliktlage, in der sich der jüdische Kommunist bulgarischer Herkunft sowohl zur Zeit der nationalsozialistischen Expansion als auch während der stalinistischen Phasen osteuropäischer Politik befand. Am Beispiel seiner Arbeiten für »Sterne« (1959) und »Goya« (1971) in der Regie von Konrad Wolf berichtet der Drehbuchautor konkret über die zahlreichen Eingriffe von Seiten einer inquisitorischen Kulturbürokratie.

Die Mitherausgeberin des DEFA-Jahrbuches, Erika Richter, widmet sich ihrer damaligen Studienkollegin und heutigen Autorin Helga Schütz, aus deren Feder bislang sieben Spielfilme und zwölf Prosaarbeiten stammen. Erika Richter liefert damit die längst fällige Würdigung einer publikumsscheuen Schriftstellerin. Anders als viele ihrer Kollegen wie etwa Wolfgang Kohlhaase oder Ulrich Plenzdorf schrieb Schütz parallel zu ihren Szenarien kontinuierlich Erzählungen und Romane, die sich oft auf biografische Begebenheiten stützen. Richter konzentriert sich hier auf die Filme »P.S.« und »Fallada – Letztes Kapitel« (1978 bzw. 1988 in der Regie von Roland Gräf). An ihnen wird das kreative Spannungsfeld der unkonventionellen Szenarien der Schütz deutlich. Im Kapitel »Geschichte und Geschichten« berichtet des Weiteren der frühere Direktor der Leipziger Dokfilm-Woche, Fred Gehler, über seine Anfänge als Filmkritiker. 1961 wurde er auf den Regisseur Gerhard Klein aufmerksam. An Klein interessieren ihn vor allem die Berlin-Filme über die Alltäglichkeit der noch offenen Stadt der 50er Jahre, die vom Stil des italienischen Neorealismus geprägt waren. Gehler gelingt es auf präzise und einfühlsame Art, die Einflüsse dieser moralischen, inhaltlichen und ästhetischen Haltung nachzuweisen.

Die französische Wissenschaftlerin Caroline Moine betrachtet Filme von Wolfgang Kohlhaase und liefert einen sachlichen Überblick über wesentliche Karrierestufen des bekannten Drehbuchautors. Abschließend widmet sich Claus Löser in sehr persönlicher Manier der Biografie des oppositionellen »Spielverderbers« Thomas Brasch. Der Autor, Übersetzer, Theatermann und Regisseur hatte den Film als »die Königsklasse der künstlerischen Artikulation« (S. 63) begriffen, aber selbst nur drei Kinoarbeiten nach seiner Ausreise in die Bundesrepublik realisieren können. »Zu Engel aus Eisen« (1981), »Domino« (1982) und »Der Passagier« (1987) legt Löser durchaus produktive Interpretationsansätze vor.

Im zweiten Kapitel des DEFA-Jahrbuchs »Deutschlandbilder im Film« wendet sich zunächst die freie Autorin und Filmemacherin Sonja M. Schulz der jüngeren deutschen Kinoproduktion zu. Sie arbeitet die gängigen Stereotype bei der filmischen Auseinandersetzung mit Themen im Kontext des »Dritten Reichs« heraus. Die intellektuellen Erklärungsversuche oder die ironischen und artifiziellen Brechungen früherer NS-Analysen seien ihrer Ansicht nach von konventionellen Melodramen abgelöst worden. In den zahlreichen Filmen, von »Comedian Harmonists« (1997) über »Aimée & Jaguar« (1999) bis »Rosenstraße« (2003), geschehe nun »die Relektüre des Faschismus als Verhinderung des Privaten Glücks« (S. 83).

Weiterhin bietet das zweite Kapitel eine Zusammenfassung der umfänglichen und bereits publizierten Untersuchung des Marburger Wissenschaftlers Matthias Steinle zu den »Deutsch-deutschen Feindbildern«. Er seziert die Muster der jeweiligen Feindbilder im »gemeinsamen Kommunikationsraum« (S. 89) des Kalten Krieges als eine deutsch-deutsche Propagandageschichte mit spezifischen Motiven und Repräsentationsstrategien. Beide Seiten haben (schwer) verfügbare Realaufnahmen vor Ort mit Wochenschau-Material bzw. zusätzlichen Archivquellen kompiliert und mittels gezielter Kommentare oder ausgesuchter Zeitzeugen politisch instrumentalisiert.

Dietrich Kuhlbrodt liefert einen Zeitzeugenbericht über die Präsenz von DEFA-Beiträgen auf den Oberhausener Kurzfilmtagen seit 1956, die dem sozialistischen Film unter dem verbindenden Motto »Wege zum Nachbarn« trotz einiger Widerstände stets ein Forum geben wollten. Er schildert als Jurist und Filmkritiker die vielschichtigen Auseinandersetzungen über die Beteiligung von DDR-Filmen, die mal als offizielle Propaganda, mal als künstlerisches Statement für negative wie positive Schlagzeilen sorgten.

Die Germanistin Reinhild Steingröver untersucht das bislang kaum beleuchtete Verhältnis der DEFA-Regisseure zum Staat DDR und damit die stets ambivalente Beziehung, die sich zwischen Loyalität und Distanz bewegte. Sie geht sehr differenziert dem schwierigen Thema Geist und Macht anhand zweier später DEFA-Produktionen nach, die sowohl auf die »verlorene Utopie Sozialismus« (S. 119) verweisen als auch indirekt die gesellschaftliche Rolle des desillusionierten Filmemachers reflektieren: zum einen Egon Günthers resignativer Film »Stein« (1991),

zum anderen Jörg Foths provozierendes Endzeitbild »Letztes aus der DeDaeR« (1990).

Der Publizist Matthias Dell erläutert zunächst anhand theoretischer Modelle, wie sich kollektive Erinnerung konstituiert bzw. die Konstruktion von Vergangenheit funktioniert. Auf dieser Grundlage analysiert er drei Gruppen von Nachwende-Filmen und ihre Motive, die jeweils spezifisch andere Bilder einer nicht mehr existenten DDR entwerfen: die Regiearbeiten mit einem »DEFA-Blick« (»Der Tangospieler« von Roland Gräf 1990, »Der Verdacht« von Frank Beyer 1991 und »Verfehlung« von Heiner Carow 1991), einem »West-Blick« (»Das Versprechen« von Margarethe von Trotta 1994 und »Die Stille nach dem Schuß« von Volker Schlöndorff 2000) sowie mit einem »Pop-Blick« (»Sonnenallee« von Leander Haußmann 1999 und »Good bye, Lenin!« von Wolfgang Becker 2003).

Der Filmhistoriker Hans-Joachim Schlegel hinterfragt das Bild der Deutschen im russischen, sowjetischen und postsowjetischen Film. Vor allem die Feindbilder aus Kriegstagen wirken als Trauma nach und werden bis heute zur Stabilisierung des nationalen Selbstbewusstseins instrumentalisiert. Danach erfolgt ein Sprung in das aktuelle Kino. Der Publizist und Lektor Michael Töteberg beschreibt den Werdegang des als Tragikomödie angelegten DDR-Rückblicks »Good bye, Lenin!«: seine überraschende Karriere, die 1992 mit einem abgelehnten Drehbuch begann und mit seiner Premiere auf der Berlinale 2003 sowie seinem Status als Kultfilm und der Präsenz als Blockbuster in über 60 Ländern ihren Höhepunkt fand. Der kommerzielle Erfolg und kulturelle Transfer des Films war möglich geworden, weil er das Abschiedsmotiv und den Mythos vom sozialen Glück spielerisch bedient hatte und sich damit international als durchaus kompatibel erwies.

Im Kapitel »Aus der Geschichte der DEFA« setzt sich die Themenvielfalt der vorangegangenen Beiträge fort. Der Historiker Detlef Kannapins untersucht die Nachwirkungen des NS-Films auf den ostdeutschen Film, beginnend mit einer Darstellung der Defizite der früheren DDR-Forschung. Danach versucht er nachzuweisen, wie stark der NS-Film und seine Protagonisten viele der frühen DEFA-Arbeiten stilistisch prägten: eine »ästhetische Erblast« (S. 204), die an konkreten Beispielen erläutert wird. Der ehemalige Dokumentarfilmregisseur Günter Jordan beleuchtet das Schicksal eines ambitionierten Filmprojekts über das Leben von Carl von Os-

sietzky, der als engagierter Friedenskämpfer und Demokrat der faschistischen Gewalt zum Opfer gefallen war. Er legt schlüssig dar, dass das Unternehmen Anfang der 50er Jahre nicht aufgrund ideologischer Vorbehalte gegenüber der pazifistischen Haltung des Herausgebers der »Weltbühne« gescheitert war, sondern letztlich an den unterschiedlichen Ansprüchen der beteiligten Autoren Alfred Kantorowicz, Axel Eggebrecht und Rudolf Leonhard, die der komplexen Figur des »heimatlosen Linken« konzeptionell nicht gerecht werden konnten.

Als Beteiligter gibt Dieter Wolf dann einen Einblick in die institutionelle Entwicklung des DEFA-Spielfilmstudios, das mit der Bildung filmkünstlerischer Dramaturgengruppen Anfang der 60er Jahre eine partielle Dezentralisierung erlebte. Am Beispiel der weniger prominenten und kurzlebigen Arbeitsgemeinschaft »Solidarität« und deren Filme demonstriert er die Potenziale und Grenzen solcher Reformbestrebungen in einem planwirtschaftlichen und politisch gelenkten Umfeld. Die gewisse Selbstständigkeit und Eigenverantwortung endeten jedoch jäh mit den Beschlüssen des unrühmlichen SED-Verbotsplenums 1965.

Last not least zeichnet der Publizist Günter Agde die ungewöhnliche Biografie der ersten DEFA-Regisseurin Eva Fritzsche nach, die sich seit 1947 zunächst dem Kurzfilm widmete und nach dem Scheitern ihres dokumentarisch-fiktionalen Ansatzes die Leitung der Synchronabteilung innehatte. Nach 1956 arbeitete die überzeugte, aber stets aufmerksam kritische und damit unbequeme Kommunistin freiberuflich für das Theater sowie als Autorin und Designerin: ein widersprüchliches Leben unter den Bedingungen der DDR-Gesellschaft.

Traditionell schließt das Jahrbuch mit einem umfangreichen und informativen »Nachspann«. Er enthält neben den Berichten über die Aktivitäten – hier wären vor allem die umfangreichen Filmreihen in Wien und New York hervorzuheben – Förderentscheidungen und Preise der DEFA-Stiftung sowie neben einer Bibliografie und neuen DVD-Veröffentlichungen noch weitere Kurzbeiträge: Wolfgang Klauke würdigt die Gründung des früheren Staatlichen Filmarchivs der DDR; Barton Byg, Séan Allen und Keiko Yamane geben jeweils einen Überblick über die DEFA-Rezeption und -Forschung in den USA, Großbritannien und Japan.

Allein die Vielzahl und Unterschiedlichkeit der hier vorgestellten Beiträge offenbaren noch einmal die

Stärken und Schwächen des Jahrbuchkonzeptes. Auf der einen Seite verweist eine solche Zusammenstellung auf gegenwärtig aktuelle Themen und neue Forschungsansätze; zudem gibt sie Anregungen für die weitere, intensivere Auseinandersetzung mit dem einen oder anderen Aspekt der DEFA-Geschichte und konkret mit bislang zu wenig beachteten Filmen bzw. involvierten Personen. Auf der anderen Seite aber müssen sich die Autoren auf eine begrenzte Darstellung beschränken, so dass oftmals nur ein erster Problemaufriss möglich ist. In diesen Fällen bietet die monothematische »Schriftenreihe der DEFA-Stiftung« fortan einen Ausweg, weil hier einzelne Facetten näher betrachtet, entsprechende Kontexte berücksichtigt und zusätzliche Archivmaterialien publik gemacht werden können. Dieses Konzept wurde mit den ersten Bänden bereits umgesetzt (siehe www.defa-stiftung.de). Es wäre zu wünschen, dass es gelingt, die Reihe auf Dauer fortzuführen und weiter zu profilieren.

Thomas Beutelschmidt, Berlin

Bibliografie

Zeitschriftenlese 94 (1. 1.– 30. 6. 2006)

BADENOCH, ALEXANDER: Making sunday what it actually should be: sunday radio programming and the re-invention of tradition in occupied Germany 1945–1949. In: Historical journal of film, radio and television. Vol. 25. 2005. Nr 4. S. 577–598.

BENDER, PETER: Abschied von Carola Stern. In: Sinn und Form: Beiträge zur Literatur. Jg. 58. 2006. H. 2. S. 277–280.

Zum Tod der Journalistin (WDR-Redaktionsgruppe Kommentare und Feature Hörfunk, 1970–1985) und Publizistin.

BENDER, PETER: Ein erfülltes Leben. Nachruf auf Carola Stern. In: epd medien. 2006. H. 6. S. 6.

Wortlaut eines WDR-Hörfunk-Nachrufs.

BERNARD, BIRGIT: Funkhausarchitektur als Ausdruck eines Paradigmenwechsels in der Vorstellung von »Öffentlichkeit« – dargestellt am Kölner Funkhausbau (1926–1952). In: Radiotage, Fernsehjahre: interdisziplinäre Studien zur Rundfunkgeschichte nach 1945/Markus Behmer; Bettina Hasselbring (Hrsg.). Münster 2006. S. 291–305.

BEY, JENS: Fernsehturm. In: Doppelpfeil: das Unternehmensmagazin des Südwestrundfunks. 2006. H. 1. S. 20–25.

Zum 50. Geburtstag des Stuttgarter Fernsehturms.

BIENER, HANSJÖRG: Ende der BBC-Sendungen für die Falkland-Inseln. In: Radio-Kurier – weltweit hören. 2006. H. 4. S. 22–23.

»Die britische BBC hat nach 62 Jahren ihre Sondersendungen für die rund 2400 Bewohner der Falklandinseln im Südatlantik eingestellt. Das Programm ‚Calling the Falklands‘ galt den Bewohnern der Inselgruppe als wichtige moralische Unterstützung aus der Heimat, vor allem nach dem Krieg gegen Argentinien um die Inseln 1982.«

BIENER, HANSJÖRG: 75 Jahre Radio Vatikan. In: Radio-Kurier – weltweit hören. 2006. H. 2. S. 10–13.

BIENER, HANSJÖRG: 70 Jahre Polnischer Auslandsrundfunk auf Kurzwelle. In: Radio-Kurier – weltweit hören. 2006. H. 3. S. 10–13.

BLACK, LAWRENCE: Whose finger on the button?: British television and the politics of cultural control. In: Historical journal of film, radio and television. Vol. 25. 2005. Nr 4. S. 547–575.

BOLL, MONIKA: Das Kulturradio nach 1945. In: Radiotage, Fernsehjahre: interdisziplinäre Studien zur Rundfunkgeschichte nach 1945/Markus Behmer; Bettina Hasselbring (Hrsg.). Münster 2006. S. 151–162.

BRAUN, ANNEGRET: Frauenfunk und Frauenalltag von 1945 bis 1968: Zeitgeschichte aus der Perspektive von Frauen. In: Radiotage, Fernsehjahre: interdisziplinäre Studien zur Rundfunkgeschichte nach 1945/Markus Behmer; Bettina Hasselbring (Hrsg.). Münster 2006. S. 163–178.

CAROLA STERN GESTORBEN: In: Funkkorrespondenz. 2006. H. 4. S. 29.

DILLER, ANSGAR: Forschungen zur Rundfunkgeschichte ab 1945. In: Radiotage, Fernsehjahre: interdisziplinäre Studien zur Rundfunkgeschichte nach 1945/Markus Behmer; Bettina Hasselbring (Hrsg.). Münster 2006. S. 17–26.

Forschungsüberblick.

EICHLER, ANTJE: Protest im Radio: die Berichterstattung des Bayerischen Rundfunks über die Studentenbewegung 1967/1968. In: Radiotage, Fernsehjahre: interdisziplinäre Studien zur Rundfunkgeschichte nach 1945/Markus Behmer; Bettina Hasselbring (Hrsg.). Münster 2006. S. 193–211.

ENGELS-WEBER, MARIANNE: Zeitgeschichte mit Spaß-Faktor. Wie sich der WDR in drei Bänden dokumentiert. In: Fernseh-Informationen. Jg. 57. 2006. H. 4. S. 16–18.

Rezension der dreibändigen WDR-Geschichte »Am Puls der Zeit. 50 Jahre WDR«. Köln 2006.

EPPING-JÄGER, CORNELIA: Stimmräume: die phono-zentrische Organisation der Macht im NS. In: Politiken der Medien/Hrsg. von Daniel Gethmann und Markus Stauff. Zürich, Berlin 2005. S. 341–358.

Unter Berücksichtigung der Massenrede über den Hörfunk.

ESTERS, PAUL: Mit MAZ in die Zukunft. (50 Jahre WDR). In: WDR print. Nr. 362. 2006. S. 17.

Zur Geschichte der Magnetaufzeichnung in der Fernsehstudio- und Übertragungstechnik (beim WDR).

EURICH, CLAUS: Jürgen Heinrich 65 Jahre. In: Publizistik. Jg. 51. 2006. H. 1. S. 97.

Kommunikationswissenschaftler mit dem Schwerpunkt Medienökonomie, geb. 10. März 1941.

FALKENBERG, KARIN: »Der Radio hat g'sagt ... «: ein medienwissenschaftlich-ethnomethodologisches Forschungsprojekt: ein Beispiel für das Untergraben der Radio-Autorität: Schwarzhören. In: Radiotage, Fernsehjahre: interdisziplinäre Studien zur Rundfunkgeschichte nach 1945/Markus Behmer; Bettina Hasselbring (Hrsg.). Münster 2006. S. 215–224.

Über den »autoritären und imperativen Charakter« und die Glaubwürdigkeit des Hörfunks in den ersten Jahren nach 1945 in Deutschland (Bayern).

FETSCHER, JUSTUS: Radioaktivität: Atomgefahr und Sendebewusstsein im Rundfunk der 1950er Jahre. In: Navigationen: Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften. Jg. 6. 2006. H. 1. S. 143–157.

Zur Darstellung von Radioaktivität und der Gefahr atomarer Strahlenbelastung und Verseuchung im Hörfunk der 50er Jahre. Analyse der »Korrelation von Radioaktivitätsangst und Radioempfang« am Beispiel der Hörspiele »Radium« von Günter Eich (1951) und »Die japanischen Fischer« von Wolfgang Weyrauch (1955).

FINKE, NICOLAS: Karl May und das deutsche Fernsehen: T. 4. In: Karl May & Co. Das Karl-May-Magazin. 2006. H. 1 (103). S. 42–47.

4. Winnetou Fernseh-Star? Stimmen zu den Fernsehfassungen der Bad Segeberger Karl-May-Spiele in der Rundfunkpresse der 60er und 70er [Jahre].

FISCHER, JÖRG-UWE: Apropos: Sex: das DDR-Fernsehen entdeckt den Sex. In: Info 7: Medien – Archive – Information. Jg. 20. 2005. H. 3. S. 175–178.

Zur fiktionalen (Erotikfilme) und nichtfiktionalen Behandlung des Themas Sexualität im Fernsehen der DDR.

FISCHER, JÖRG-UWE: Grenzüberschreitende Kriminalität: zur Fernseh-Krimireihe »Blaulicht« des Deutschen Fernsehfunks (1959–1968). In: Info 7:

Medien – Archive – Information. Jg. 21. 2006. H. 1. S. 57–60.

50 JAHRE NDR. [Reden zum Festakt zum 50-jährigen Bestehen des Norddeutschen Rundfunks am 11. Januar 2006]. In: Funkkorrespondenz. 2006. H. 3. S. 3–7 (Mikrofilm).

Reden von Jobst Plog, Dagmar Gräfin Kerssenbrock, Auszüge aus den Reden von Wolfgang Hoffmann-Riem und Rosemarie Wilcken.

50 JAHRE WDR. Jubiläumsausgabe. In: WDR print. Nr. 357. 2006. S. 3–26.

Beiträge zur Geschichte und Programmgeschichte des Westdeutschen Rundfunks, Vorschauen auf die Jubiläumssendungen 2006.

GANGLOFF, TILMANN P.: Stromlinien und Höhenflüge. Große Events, späte Qualität: Das Fernsehjahr 2005. In: epd medien. 2006. H. 2. S. 3–6.

»GEHE ICH RECHT in der Annahme, dass ...?« Annette von Aretin ist tot. In: Fernseh-Informationen. Jg. 57. 2006. H. 3. S. 16.

Annette von Aretin, 23. 5. 1920–1. 3. 2006, seit 1947 beim Bayerischen Rundfunk, zuerst als freie Mitarbeiterin, 1954 erste Fernsehansagerin, 34 Jahre lang Mitglied von Robert Lembkes Rateteam in »Was bin ich?«

GETHMANN, DANIEL: Technologie der Vereinzelung: das Sprechen am Mikrofon im frühen Rundfunk. In: Politiken der Medien/Hrsg. von Daniel Gethmann und Markus Stauff. Zürich, Berlin 2005. S. 305–318.

GÖTTLICH, UDO: Leo Löwenthal: Soziale Theorie der Massenkultur und kritische Kommunikationsforschung: Löwenthals Medienanalysen und Massenkulturrkritik im Kontext der amerikanischen Kommunikationsforschung der Nachkriegszeit (Klassiker der Kommunikations- und Medienwissenschaft heute). In: Medien & Kommunikationswissenschaft. Jg. 54. 2006. H. 1. S. 105–127.

GROTE, HEINZ: Aus einem Zeitzeugengespräch mit Heinz Grote. Interview: Tilo Prase. T. 2. In: Fernseh-Informationen. Jg. 57. 2006. H. 1. S. 19–26.

Zeitzeugen-Interview im Rahmen des DFG-Forschungsprojekts »Programmgeschichte des DDR-Fernsehens – komparativ« (Universitäten Leipzig, Halle, Berlin, HFF Potsdam-Babelsberg).

HAGEN, WOLFGANG: »Blackface Voices – First Person Singular«: Stimmpolitiken im amerikanischen Radio. In: *Politiken der Medien*/Hrsg. von Daniel Gethmann und Markus Stauff. Zürich, Berlin 2005. S. 287–303.

Zur Geschichte der amerikanischen Hörfunk-Serials von 1926–1953 (»dem Durchbruch des Fernsehens«) und zur Bedeutung der Stimme für die suggestive Wirkung des Mediums am Beispiel von Orson Welles' Hörspiel »The War of the World« (»Krieg der Welten«, 1938).

HALLENBERGER, GERD: Graue Tage, Bunte Abende: Wege zur Fernsehshow. In: *Drei Mal auf Anfang: Fernsehunterhaltung in Deutschland*/Wolfgang Mühl-Benninghaus (Hrsg.). Berlin 2006. S. 139–185.

Mit Zeitzeugen-Interviews mit Paul Kuhn (Dagmar Wittmers), Maria Mucke-Grünefeldt (Wolfgang Mühl-Benninghaus), Margot Ebert (Dagmar Wittmers).

HALLENBERGER, GERD: Spiele in Grenzen – Frühe Spiel- und Rateshows in BRD und DDR. In: *Drei Mal auf Anfang: Fernsehunterhaltung in Deutschland*/Wolfgang Mühl-Benninghaus (Hrsg.). Berlin 2006. S. 299–328.

Mit Zeitzeugen-Interviews mit Hanna Christian-Janowitz (Nicola Hochkeppel und Wolfgang Mühl-Benninghaus), Günter Steinbacher (Wolfgang Mühl-Benninghaus).

HEINZ RIEK GESTORBEN

In: *Fernseh-Informationen*. Jg. 57. 2006. H. 6. S. 21.

Heinz Riek (1918–2006) war Mitarbeiter des Vorkriegsfernsehens in Deutschland. Nach dem Krieg war er von 1951–1954 verantwortlicher Leiter des NWDR-Fernsehens in Berlin bzw. bis 1959 Sendeleiter Fernsehen des SFB, von 1959 bis 1983 Mitarbeiter des Fernsehens des NDR.

HOCHKEPPEL, NICOLA: Magazine auf Sendung. In: *Drei Mal auf Anfang: Fernsehunterhaltung in Deutschland*/Wolfgang Mühl-Benninghaus (Hrsg.). Berlin 2006. S. 187–229.

Unter besonderer Berücksichtigung der Unterhaltungsmagazine in der BRD und der DDR. Mit Zeitzeugen-Interviews mit Maria Kühne (Dagmar Wittmers), Herbert Köfer (Dagmar Wittmers), Volker Kühn (Wolfgang Mühl-Benninghaus).

HOFFMANN-RIEM, WOLFGANG: Rundfunk als Public Service: Anmerkungen zur Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft öffentlich-rechtlichen Rund-

funks. In: *Medien & Kommunikationswissenschaft*. Jg. 54. 2006. H. 1. S. 95–104.

Am Beispiel des NWDR/NDR. Leicht überarbeitete Fassung des Festvortrags aus Anlass des 50-jährigen Bestehens des Norddeutschen Rundfunks am 11. Januar 2006.

HOLLUNDER, GERDA: Anreger und Beweger. Manfred Jenke, der Radiomensch aus Leidenschaft, wird 75 Jahre alt. In: *WDR print*. Nr. 360. 2006. S. 12. Porträt des WDR-Hörfunkdirektors (1974–1993).

HOLMES, SU: »Designed specially for television purposes and technique«: the development of the television cinema programme in Britain in the 1950s. In: *Historical journal of film, radio and television*. Vol. 25. 2005. Nr. 3. S. 455–474.

Über das Spielfilmprogramm im britischen Fernsehen und die Filmberichterstattung in Hörfunk und Fernsehen.

JORDAN, GÜNTER: Der Fall K.: die Geschichte eines nicht gedrehten Filmes: Alfred Kantorowicz und das Ossietzy-Projekt. In: *apropos: Film: das Jahrbuch der DEFA-Stiftung*/hrsg. von der DEFA-Stiftung. Bd. 6. Berlin 2005. S. 210–242.

Zum gescheiterten Projekt Alfred Kantorowicz', einen Spielfilm über Carl von Ossietzky zu schreiben und von der DEFA produzieren zu lassen. Ossietzky und kein Ende (später gedrehte Ossietzky-Dokumentationen für das Fernsehen, 1963–1994).

KATZ, KLAUS: Der WDR: Am Puls der Zeit. »Kritische Aufarbeitung« der WDR-Geschichte bei Kiepenheuer & Witsch erschienen. In: *WDR print*. Nr. 361. 2006. S. 12–13.

Einführung und Interview (Heinz-Josef Hubert) mit dem Herausgeber der dreibändigen WDR-Geschichte »Am Puls der Zeit. 50 Jahre WDR«. Köln 2006.

KEILACKER, MARGARETE: Wird ein Traum wahr? Ab Frühsommer hat Deutschland ein Fernsehmuseum. In: *Fernseh-Informationen*. Jg. 57. 2006. H. 1. S. 10–13.

Zur geplanten Eröffnung des Deutschen Fernseh museums Berlin im Frühjahr/Sommer 2006. Das Museum will unter dem Dach des Deutschen Film museums in Form einer Dauerausstellung die deutsche Fernseh- und Fernsehprogrammgeschichte darstellen.

KELLER, HARALD: Talentschuppen und Kulturhäuser – Wie das Fernsehen dem Nachwuchs entgegenkam. In: *Drei Mal auf Anfang: Fernsehunterhaltung in Deutschland/Wolfgang Mühl-Benninghaus* (Hrsg.). Berlin 2006. S. 281–297.

Mit *Zeitzeugen-Interview* mit Dieter Pröttel (Wolfgang Mühl-Benninghaus).

KIRCHNER, HELGA: Vorbild Carola Stern. In: *WDR print*. Nr. 358. 2006. S. 14.

Nachruf auf die Journalistin (WDR-Redaktionsgruppe Kommentare und Feature Hörfunk, 1970–1985) und Publizistin. Mit Beiträgen von Fritz Pleitgen: Unverwechselbar; Monika Piel: »Nie versteckt«; Heinz-Josef Hubert: Das Leben der Carola Stern.

KNOTT-WOLF, BRIGITTE: Mit großem Selbstbewusstsein. 50 Jahre WDR: Ein Sender feiert seinen Geburtstag. In: *Funkkorrespondenz*. 2006. H. 2. S. 5–9.

KNOTT-WOLF, BRIGITTE: Unter Ausschluss der Öffentlichkeit. 50 Jahre ARD-Programmbeirat. In: *Fernseh-Informationen*. Jg. 57. 2006. H. 2. S. 9–12.

KOCH, URSULA E.: Die ARD im Dienst der Völkerverständigung: ein Fallbeispiel: Der Bayerische Rundfunk und Frankreich nach Abschluss des Elysée-Vertrags (22. Januar 1963). In: *Radiotage, Fernsehjahre: interdisziplinäre Studien zur Rundfunkgeschichte nach 1945/Markus Behmer; Bettina Hasselbring* (Hrsg.). Münster 2006. S. 267–288.

KRAMP, LEIF: Fester Ort für flüchtige Bilder. In Berlin eröffnet das erste Fernsehmuseum Deutschlands. In: *epd medien*. 2006. H. 36. S. 3–6.

Zur Eröffnung des »Fernseh museums der Stiftung Deutsche Kinemathek« in Berlin am 31. Mai 2006.

KRÜGER, STEFAN, ALEXANDRA PFEIL-SCHNEIDER: »Gute Unterhaltung« – aber nicht nur für die Jugend: frühe Formen der Fernsehunterhaltung für Jugendliche in BRD und DDR (1952–1965). In: *Drei Mal auf Anfang: Fernsehunterhaltung in Deutschland/Wolfgang Mühl-Benninghaus* (Hrsg.). Berlin 2006. S. 253–279.

Mit *Zeitzeugen-Interview* mit Chris Howland (Dagmar Wittmers).

LACEY, KATE: Öffentliches Zuhören: eine alternative Geschichte des Radiohörens. In: *Politiken der Medien/Hrsg. von Daniel Gethmann und Markus Stauff*. Zürich, Berlin 2005. S. 195–208.

Zur Geschichte des Hörfunk-Gemeinschaftsempfangs in Deutschland um 1930.

LATZIN, ELLEN: Bayerische Radioexperten entdecken Amerika: das Kulturaustauschprogramm der Vereinigten Staaten von Amerika (1948 bis 1955/60). In: *Radiotage, Fernsehjahre: interdisziplinäre Studien zur Rundfunkgeschichte nach 1945/Markus Behmer; Bettina Hasselbring* (Hrsg.). Münster 2006. S. 253–266.

Über das deutsch-amerikanische Kulturaustauschprogramm unter dem Schlagwort »Umorientierung« in der Nachfolge der »Reeducation« als »Instrument zur Demokratisierung und Westbindung der jungen Bundesrepublik« unter besonderer Berücksichtigung der Einbeziehung der Massenmedien am Beispiel des Bayerischen Rundfunks und der mehrmonatigen Aufenthalte von Medienschaffenden und Rundfunkjournalisten in den USA, um dort Basisdemokratie und Medienfreiheit von Grund auf kennen zu lernen.

LEDER, DIETRICH: Plötzlich Politik. Jahresrückblick. Das Fernsehjahr 2005 in 12 Analysen und 12 Bildern. In: *Funkkorrespondenz*. 2006. H. 1. S. 1–31.

LILIENTHAL, VOLKER: Patenkind des Kaisers. Die WDR-Erinnerungen des Friedrich-Wilhelm von Sell. In: *epd medien*. 2006. H. 10/11. S. 3–5.

Rezension der Autobiografie von Sells: Mehr Öffentlichkeit! Erinnerungen. Springe 2006. Unter besonderer Berücksichtigung seiner Zeit als WDR-Intendant.

LILIENTHAL, VOLKER: Trennung im Streit. WDR und NDR feiern ihr 50-jähriges Bestehen. In: *epd medien*. 2006. H. 3. S. 5–8.

LINDENMEYER, CHRISTOPH: Souveräner Gastgeber. Zum Tod von Peter Laemmle (»BR-Nachtstudio«). In: *epd medien*. 2006. H. 4. S. 6–7.

LÜHRS, MARK: »Das eine und das andere Pausenzeichen«: zur Gründung von WDR und NDR vor fünfzig Jahren. In: *Info 7: Medien – Archive – Information*. Jg. 21. 2006. H. 1. S. 10–12.

LÜHRS, MARK: Existenzfrage. Rundfunk, Staat und Parteien – ein NDR-Exempel von 1978. In: *epd medien*. 2006. H. 20. S. 4–7.

Über den Einfluss von Staat und Parteien auf den Rundfunk am Beispiel der Kündigung des NDR-Staatsvertrags durch die CDU-Ministerpräsidenten Stoltenberg (Schleswig-Holstein) und Albrecht (Niedersachsen) 1978.

LULEY, PETER: Report Mainz. Vier Jahrzehnte Sendung mit dem Fuchs. Nachhaltiger Journalismus in einem schnellen Medium: Beharrlichkeit bei der Verfolgung von Themen, gründliche Recherche und Informantenpflege. In: Doppelpfeil: das Unternehmensmagazin des Südwestrundfunks. 2006. H. 2. S. 36–39.

Mit Rückblick auf die Geschichte des politischen Magazins des SWR.

MAASSEN, LUDWIG: Walther von La Roche 70 Jahre. In: Publizistik. Jg. 51. 2006. H. 1. S. 99.

Journalist, Redakteur, geb. 29. Februar 1936/ zuletzt Nachrichtenchef des Bayerischen Rundfunks, seit den frühen 70er Jahren Lehrbeauftragter für Journalistenausbildung am Institut für Zeitungswissenschaft der Universität München, 1997–2005 an der Universität Leipzig, Verfasser der »Einführung in den praktischen Journalismus«, 1975, 17. Aufl. 2006 und Herausgeber der Reihe »Journalistische Praxis«.

MACHO, THOMAS: Ein Doppelgänger seiner selbst: Samuel Becketts Medien: seine Filme, Hörspiele und Fernsehspiele zeigen, wie der Autor die Übergänge von Text und Bild, von Architektur und Musik inszeniert. In: Literaturen: das Journal für Bücher und Themen. 2006. H. 4. S. 52–56.

MAIER, MICHAELA: Mediennutzung in der DDR im Spiegel der USIA-Studien 1952–1961: Bevölkerungsbefragungen als Grundlage der amerikanischen Gegenpropaganda. In: Radiotage, Fernsehjahre: interdisziplinäre Studien zur Rundfunkgeschichte nach 1945/Markus Behmer; Bettina Hasselbring (Hrsg.). Münster 2006. S. 225–250.

Unter besonderer Berücksichtigung des Hörfunks.

MAN SIEHT FAST NICHTS. Die Geschichte der Kölner Fernsehproduktion begann 1952. Rückblick mit Alfred Maas. In: WDR print. Nr. 360. 2006. S. 13.

MAUERSBERGER, VOLKER: Glückliche Tage in Kasbach: zum Tode von Carola Stern. In: Die neue Gesellschaft/Frankfurter Hefte. Jg. 53. 2006. H. 3. S. 67–71.

Zum Tod der Journalistin (WDR-Redaktionsgruppe Kommentare und Feature Hörfunk, 1970–1985) und Publizistin. Auszüge aus einer Laudatio zum 80. Geburtstag Carola Sterns am 19. November 2005. Zugleich Porträt ihres Mannes Heinz Zöger (1914–2000), 1964–1978 Redakteur für Ostfragen beim WDR.

MAURER, WINFRIED: »Avec tendresse – übersetzt mit Zärtlichkeit«. In: Doppelpfeil: das Unternehmensmagazin des Südwestrundfunks. 2006. H. 2. S. 26–27.

Porträt Reinhart Müller-Freienfels, 1961–1985 Fernsehspielchef des Süddeutschen Rundfunks.

MEDIENINNOVATIONEN UND MEDIENKONZEPTE: [Themenheft]/Nicola Glaubitz; Andreas Käuser (Hrsg.). In: Navigationen: Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften. Jg. 6. 2006. H. 1. S. 3–170.

Über den Medienwandel in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts und die Medienumbrüche analog/digital (1900/2000).

MENGE, WOLFGANG: Er blieb immer leise. Nachruf auf den Regisseur Tom Toelle. In: epd medien. 2006. H. 25. S. 7.

MÜNKEL, DANIELA: Politik als Unterhaltung?: zur Wahlkampfkultur in der Bundesrepublik seit den sechziger Jahren. In: Politischer Journalismus, Öffentlichkeiten und Medien im 19. und 20. Jahrhundert/Clemens Zimmermann (Hrsg.). Ostfildern 2006. S. 213–227.

NEVERLA, IRENE: Dieter Roß 70 Jahre. In: Publizistik. Jg. 51. 2006. H. 1. S. 100.

Kommunikationswissenschaftler mit dem Schwerpunkt Journalistenausbildung, geb. 1. März 1936.

PALACIO, MANUEL: Early Spanish television and the paradoxes of a dictator general. In: Historical journal of film, radio and television. Vol. 25. 2005. Nr. 4. S. 599–617.

Über Francisco Francos Rundfunkpolitik, seine Nutzung und Instrumentalisierung des Fernsehens.

PENNOCK, PAM: Televising sin: efforts to restrict the televised advertisement of cigarettes and alcohol in the United States, 1950s to 1980s. In: Historical journal of film, radio and television. Vol. 25. 2005. Nr. 4. S. 619–636.

PLEITGEN, FRITZ: Friedrich-Wilhelm v. Sell: Der streitbare Intendant. In: WDR print. Nr. 359. 2006. S. 12–13.

Laudatio, gehalten auf dem Empfang des WDR anlässlich des 80. Geburtstags seines früheren Intendanten (1976–1985).

PLOG, JOBST: »Spannungsverhältnis.« 50 Jahre NDR: Festrede von Intendant Jobst Plog zu Rundfunk und Politik. In: epd medien. 2006. H. 4. S. 25–27.
u.d.T.: Ein merkwürdiges Känguruh. In: Funkkorrespondenz. 2006. H. 3. S. 3–6.

POKAHR, KATRIN: Rolf Buttler wird 80: Ein WDR-Mann des Reviers. In: WDR print. Nr. 360. 2006. S. 12.
Hörfunk- und Fernsehreporter und Moderator, von 1964–1982 Leiter des Studios Essen, von 1983–1989 des Studios Dortmund.

POKAHR, KATRIN: »Wir sehen uns wieder!« Hanns Dieter Hüsch. In: WDR print. Nr. 357. 2006. S. 3–28.
Nachruf auf den Kabarettisten und Überblick über seine WDR-Auftritte.

»EIN REGISSEUR DER FERNSEH-EREIGNISSE.« Tom Toelle. In: WDR print. Nr. 361. 2006. S. 11.

ROETHER, DIEMUT: Sommer des Missvergnügens. Das Medienjahr 2005 im Rückspiegel. In: epd medien. 2006. H. 1. S. 5–9.

RUNDFUNKPOLITIK UND RUNDFUNKENTWICKLUNG in Bayern: Das »Schlüsseljahr« 1972 : [3 Beiträge]/ Sebastian Lindmeyr u.a. In: Radiotage, Fernsehjahre: interdisziplinäre Studien zur Rundfunkgeschichte nach 1945/Markus Behmer; Bettina Hasselbring (Hrsg.). Münster 2006. S. 27–61.

Über die von der CSU geplante Novelle zum bayerischen Rundfunkgesetz und zu der gegen die Novelle gerichteten Bürgerinitiative »Landesbürgerkomitee Rundfunkfreiheit« und dem von ihr erfolgreich durchgesetzten Volksbegehren »Rundfunkfreiheit«.

Sebastian Lindmeyr: Die Novellierung des Bayerischen Rundfunkgesetzes 1972 und seine Folgen. Karikaturen zum Volksbegehren. Ein bayerischer Sonderweg?

Die Debatte um den Rundfunk zu Beginn der 70er Jahre – Artikel 111a der Bayerischen Verfassung und die Folgen. Podiumsdiskussion in München am 15. Januar 2004 im Rahmen der Tagung »Studien zur Rundfunkgeschichte nach 1945«.

SAXER, ULRICH: Zur Institutionsgeschichte des öffentlichen Rundfunks. In: Bausteine einer Theorie des öffentlich-rechtlichen Rundfunks: Festschrift für Marie Luise Kiefer/Christa-Maria Ridder u.a. (Hrsg.). Wiesbaden 2005. S. 121–145.

Unter Berücksichtigung der bisherigen Rundfunkgeschichtsschreibung.

SCHMID-OSPACH, MICHAEL: Wert und Zahl. 50 Jahre WDR: Ein kurzer Blick auf eine lange Zeit. In: Funkkorrespondenz. 2006. H. 3. S. 8–9.

SCHMIED, BARBARA: 50 Jahre »Abendschau«: die Entwicklung eines regionalen Programms unter besonderer Beachtung von Struktur, Präsentationsform, Zielsetzung und Konzeption. In: Radiotage, Fernsehjahre: interdisziplinäre Studien zur Rundfunkgeschichte nach 1945/Markus Behmer; Bettina Hasselbring (Hrsg.). Münster 2006. S. 181–192.

Die »Abendschau« des Bayerischen Rundfunks (seit 1954) ist die älteste regionale Fernsehinformationssendung für Bayern.

SCHRAGE, DOMINIK: »Singt alle mit uns gemeinsam in dieser Minute«: Sound als Politik in der Weihnachtsringsendung 1942. In: Politiken der Medien/ Hrsg. von Daniel Gethmann und Markus Stauff. Zürich, Berlin 2005. S. 267–285.

Im Mittelpunkt steht die »verpersönlichte« Ansprache des »kontingenten« Hörfunkpublikums (als »einer nicht homogenisierbaren, unüberschaubaren Sozialform«) aus politischen Propagandamotiven.

SCHÜTTPELZ, ERHARD: Die ältesten in den neuesten Medien: Folklore und Massenkommunikation um 1950. In: Navigationen: Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften. Jg. 6. 2006. H. 1. S. 33–46.

Zur Analogie/Gleichsetzung von Folklore (Populärkultur) und Massenkommunikation in der nordamerikanischen Medientheorie der 50er Jahre.

SCHULZ, WINFRIED: Communication research in the past half century: a personal account of what has been typical, striking, important, and deplorable in German-speaking countries. In: Publizistik. Jg. 51. 2006. H. 1. S. 92–96.

SCHWARZKOPF, DIETRICH: Des Kaisers letztes Patenkind. Zum 80. Geburtstag von Friedrich-Wilhelm von Sell. In: Funkkorrespondenz. 2006. H. 3. S. 10–12.

SCHWARZKOPF, DIETRICH: Ein mächtiger Sender. »Am Puls der Zeit«: Dreibändige WDR-Geschichte erschienen. In: Funkkorrespondenz. 2006. H. 22. S. 3–5.

SELL, FRIEDRICH-WILHELM VON: In der Zwickmühle. 50 Jahre WDR: Ein Ex-Intendant blickt zurück auf seine Wahl. In: Funkkorrespondenz. 2006. H. 2. S. 10–12.

Rückblick auf seine Wahl zur ersten Amtszeit als WDR-Intendant 1975. Auszug aus der Autobiografie von Sells »Mehr Öffentlichkeit! – Erinnerungen«. Springe 2006.

SIMONS, GREG, DMITRY STROVSKY: Censorship in contemporary Russian journalism in the age of the war against terrorism: a historical perspective. In: *European journal of communication*. Vol. 21. 2006. Nr. 2. S. 189–211.

SONDERAUSSTELLUNG IM HAUS des Rundfunks in Berlin. In: *Radio-Kurier – weltweit hören*. 2006. H. 3. S. 9.

Zur Geschichte des Hauses des Rundfunks in der Masurenallee in Berlin anlässlich einer Sonderausstellung zum 75. Jahrestag.

SPITTMANN, ILSE: Zum Tod von Carola Stern (1925–2006). In: *Deutschland-Archiv*. Jg. 39. 2006. H. 2. S. 206–207.

STEINLE, MATTHIAS: Deutsch-deutsch Feindbilder: die gegenseitige Darstellung von BRD und DDR im Dokumentarfilm der 1950er Jahre. In: *apropos: Film: das Jahrbuch der DEFA-Stiftung/hrsg. von der DEFA-Stiftung*. Bd. 6. Berlin 2005. S. 89–105.

STEINMETZ, RÜDIGER: Dokumentarfilm-Geschichte als Standardwerk. In: *Fernseh-Informationen*. Jg. 57. 2006. H. 1. S. 28–30.

Buchbesprechung: Peter Zimmermann (Hrsg.). *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*. Bd. 1–3, Stuttgart 2005.

THUM, KAI: Pressefreiheit in der modernen Demokratie. In: *AfP-Zeitschrift für Medien- und Kommunikationsrecht*. Jg. 37. 2006. H. 1. S. 17–20.

Abriss der Geschichte der Medienfreiheit und ihrer Beschränkungen in Deutschland.

TIBBETTS, JOHN C.: Ken Russell's »The Debussy Film« (1965). In: *Historical journal of film, radio and television*. Vol. 25. 2005. Nr. 1. S. 81–99.

Über Ken Russells Fernsehdokumentarfilm über den Komponisten Claude Debussy als Filmbiografie (Biopic). Der Film war Teil der BBC-Reihe »Monitor«.

VOSS, PETER: »Zähes Tier.« Rede zum 40-jährigen Bestehen von »Report Mainz«. In: *epd medien*. 2006. H. 38. S. 30–32.

WAGNER, HANS: Heinz Starkulla (4. 10. 1922–25. 11. 2005). In: *Publizistik*. Jg. 51. 2006. H. 1. S. 100–101.

Kommunikationswissenschaftler, von 1946–1985 am Institut für Zeitungswissenschaft bzw. Kommunikationswissenschaft und Medienforschung der Universität München.

WARNICKE, LUTZ: »Ein Wort dem Sport«: zum Spannungsverhältnis der Sportberichterstattung im deutschen Fernsehen zwischen Information und Unterhaltung. In: *Drei Mal auf Anfang: Fernsehunterhaltung in Deutschland/Wolfgang Mühl-Benninghaus* (Hrsg.). Berlin 2006. S. 329–362.

Mit Zeitzeugen-Interview mit Kurt Meinicke (Lutz Warnicke).

WICK, KLAUDIA: »Bitte in zehn Minuten zu Tisch!«: das große Kochtheater: eine pikante Geschichte über das Kochen im Fernsehen. In: *Theater heute*. Jg. 47. 2006. H. 5. S. 62–65.

Überblick über die Entwicklung der Kochsendungen im deutschen Fernsehen.

WIED, KRISTINA: Klassisches modern und konsequent gestaltet: Konzeption und exemplarische Ergebnisse einer Langzeitanalyse der Wahlabendsondersendungen zu Bundestagswahlen bei ARD, ZDF, RTL und Sat.1. In: *Radiotage, Fernsehjahre: interdisziplinäre Studien zur Rundfunkgeschichte nach 1945/Markus Behmer; Bettina Hasselbring* (Hrsg.). Münster 2006. S. 125–147.

WIEDEMANN, DIETER: Der Unterhaltungswert der sozialistischen Erziehung: Notizen zur Unterhaltung in der Frühzeit des Kinderfernsehens in der DDR. In: *Drei Mal auf Anfang: Fernsehunterhaltung in Deutschland/Wolfgang Mühl-Benninghaus* (Hrsg.). Berlin 2006. S. 231–252.

Mit Zeitzeugen-Interview mit Peter Bosse (Wolfgang Mühl-Benninghaus).

WILKE, JÜRGEN, JUTTA SPILLER: Wahlkampfberichterstattung im deutschen Fernsehen: Anfänge und Herausbildung von Sendeformaten (1953–1983): ein Beitrag zu Möglichkeiten und Grenzen der Programmgeschichte. In: *Radiotage, Fernsehjahre: interdisziplinäre Studien zur Rundfunkgeschichte nach 1945/Markus Behmer; Bettina Hasselbring* (Hrsg.). Münster 2006. S. 103–123.

ZURSTIEGE, GUIDO: Siegfried J. Schmidt 65 Jahre. In: *Publizistik*. Jg. 51. 2006. H. 1. S. 97–99.

Kommunikationswissenschaftler, geb. 28. Oktober 1940.

Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte

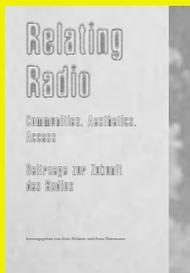
Tagungsband zu »Relating Radio«

Betreff: Das Radio – So allgemein und gleichzeitig konkret ließe sich das Anliegen der zurückliegenden Tagung »Relating Radio« paraphrasieren. Es ging um das Radio als Beziehungsgeflecht: Praxis, Theorie, Auftrag, Kunst, Geschichte und vor allem seine Zukunft. Am 4. und 5. Oktober fand diese Tagung statt, an der sich der Studienkreis als Tagungsausrichter beteiligte. An zwei Tagen trafen sich Radiopraktiker, Rundfunktheoretiker, Historiker und Radiokünstler und diskutierten zum Teil kontrovers die technischen, rundfunkpolitischen und angebotsstrukturellen Entwicklungen »ihres« Mediums. Ein Tagungsbericht ist in den »Fernseh-Informationen« 10/2006, S.25–28 enthalten.

Der Tagungsband, von den Hauptinitiatoren der Veranstaltung herausgegeben, wird im November erscheinen:

Relating Radio.

Communities Aesthetics Access – Beiträge zur Zukunft des Radios, hrsg. von Golo Föllmer und Sven Thiermann, Leipzig 2006



Das Radio befindet sich im Umbruch: Internet und mobile Technologien lassen neue Formen des ‚Hörfunks‘ wie Ableger wuchern. Das Prinzip Radio expandiert, und zugleich schrumpft es in der Form, wie wir es bisher kannten. Reichweiten dehnen sich spielend ins Globale aus

und treffen kleinste lokale Interessengruppen. Sendeformate und Archivkonzepte müssen in der Folge veränderte Hörbedürfnisse und Zielgruppen widerspiegeln.

Wie verändert sich in diesem Prozess die Ästhetik des Radios? Bilden Radiomacher und -hörer im 21. Jahrhundert neue Formen von Gemeinschaften? Welche soziale und politische Bedeutung hat der erleichterte Zugang zum Radio als Produktionsapparat? Was lehrt die beschleunigte Radioentwicklung in den Umbruchstaaten Osteuropas?

Produzenten und Hörer müssen sich heute auf ein neues Radio einigen. 32 Beiträge zu Geschichte, Gegenwart und Zukunft dieses Mediums geben Hinweise, welche Richtungen das Radio einschlägt.

Jahrestagung des Studienkreises Rundfunk und Geschichte 2007 zum Verhältnis von Medien und Politik im 20. Jahrhundert. Von der Politisierung der Medien zur Medialisierung des Politischen?

Vom 18. bis 20. Januar 2007 findet die Jahrestagung des Studienkreises Rundfunk und Geschichte statt. Ihr Thema lautet: »Von der Politisierung der Medien zur Medialisierung des Politischen? Zum Verhältnis von Medien und Politik im 20. Jahrhundert«. Veranstalter dieser Tagung sind neben dem Studienkreis Rundfunk und Geschichte (StRuG) die Fachgruppe Kommunikationsgeschichte der DGPK sowie das Zentrum für Zeithistorische Forschung, Potsdam (ZZF).

Das 20. Jahrhundert war im Hinblick auf Politik nicht nur ein »Zeitalter der Extreme« (Eric Hobsbawm), das etwa durch den Gegensatz von Demokratie und Diktatur gekennzeichnet war, es lässt sich auch als eine Zeit der Vergesellschaftung von Politik beschreiben. Gemeint ist damit die – schon im 19. Jahrhundert einsetzende – Involvierung immer weiterer Teile der Bevölkerung in politische Diskurse: Politik konnte zunehmend weniger in Arkanbereichen stattfinden, sondern hatte sich der (inszenierten) Unterstützung breiter Bevölkerungskreise zu versichern. »Moulder« und »Mirror« der Vergesellschaftung von Politik sind die Massenmedien, deren Nutzung sich nun schichtübergreifend zur Alltagspraxis entwickelte.

Durch die Ausweitung von Öffentlichkeiten sowie die Entwicklung neuer audio-visueller und elektronischer Medien gestaltet sich das Verhältnis zwischen Politik und Medien zunehmend komplex. In dynamischen Aushandlungsprozessen werden Wirklichkeiten konstruiert, »Politik« im 20. Jahrhundert erscheint aus dieser Perspektive geradezu als »Produkt« massenmedial vermittelter Diskurse, oder anders ausgedrückt: Darstellung und Herstellung von Politik fallen zunehmend zusammen.

Ziel der Tagung ist es, die umfassende und sich wandelnde Rolle der Medien bei der Vergesellschaftung von Politik für das ganze 20. Jahrhundert in den Blick zu nehmen und somit Erkenntnisse über grundlegende und langfristige Prozesse im Verhältnis von Politik und Medien zu gewinnen. Die aktuel-

len Diskussionen über dieses Verhältnis werden so um eine historische Dimension erweitert.

Der dazu unter anderem in der letzten Ausgabe 1–2 von »Rundfunk und Geschichte« veröffentlichte Call for Papers wurde im Oktober 2006 geschlossen und von den Veranstaltern erfolgreich ausgewertet. Zusammen mit mehreren Grundsatzreferaten führender Kommunikations-, Medien- und Geschichtswissenschaftler/innen kann so eine Auswahl interessanter Themenvorschläge vorgestellt werden. Zum Zeitpunkt des Redaktionsschlusses dieser Ausgabe von »Rundfunk und Geschichte« stand das vollständige Tagungsprogramm noch nicht endgültig fest. Eine Einladung des Vorsitzenden des Studienkreises Rundfunk und Geschichte wird die Mitglieder rechtzeitig erreichen und mit dem genauen Verlauf bekannt machen. Die Jahrestagung beginnt am 18. Januar 2007 um 20.00 Uhr im ARD-Hauptstadtstudio (Wilhelmstraße 67a, 10117 Berlin). Die Fachtagung selbst findet am 19. und 20. Januar 2007 im Deutschen Bundestag statt (Paul-Löbe-Haus, Konrad-Adenauer Str. 1, 10557 Berlin). Hierfür ist eine Anmeldung erforderlich.

Kontakt (Veranstalter):

Dr. Klaus Arnold,

Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt:

Klaus.Arnold@ku-eichstaett.de

Dr. Christoph Classen,

Zentrum für Zeithistorische Forschung:

classen@zzf-pdm.de

Dr. Susanne Kinnebrock,

Universität Erfurt:

susanne.kinnebrock@uni-erfurt.de

Professor Dr. Edgar Lersch,

SWR Stuttgart: Edgar.Lersch@swr.de

Dr. Hans-Ulrich Wagner,

Universität Hamburg/Hans-Bredow-Institut:

hans-ulrich.wagner@uni-hamburg.de

Kontakt (Anmeldung):

Veit Scheller,

Studienkreis Rundfunk und Geschichte

– Schatzmeister –

c/o ZDF, ABD/Übergreifende Funktionen,

Unternehmensarchiv, 55100 Mainz:

Scheller.V@zdf.de

Herausgeber:

Studienkreis Rundfunk und Geschichte e.V.
www.rundfunkundgeschichte.de

Redaktionsanschrift:

Dr. Hans-Ulrich Wagner (Aufsätze/Dokumentation),
Hans-Bredow-Institut, Forschungsstelle zur Geschichte
des Rundfunks in Norddeutschland,
E-Mail: hans-ulrich.wagner@uni-hamburg.de

Christoph Rohde (Forum),
NDR/Dokumentation und Archive,
E-Mail: ch.rohde@ndr.de

Claudia Kusebauch (Rezensionen),
Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg,
E-Mail: kusebauch@medienkomm.uni-halle.de

Steffi Schültzke (Redaktion/Koordination),
Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg;
Medien- und Kommunikationswissenschaften, MMZ,
Mansfelder Str. 56, 06108 Halle, Tel. 0345–552 35 89,
E-Mail: schueltzke@medienkomm.uni-halle.de

Herstellung: Michael Puschendorf, Halle
Druck: Druckerei Teichmann, Halle

Redaktionsschluss: 15. Oktober 2006