

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

2007 | 3-4

2007

<https://doi.org/10.25969/mediarep/18390>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Studienkreis Rundfunk und Geschichte e.V. (Hg.): 2007 | 3-4, Jg. 33 (2007), Nr. 3-4. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/18390>.

Nutzungsbedingungen:

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

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

Terms of use:

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

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

Rundfunk und Geschichte

Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte

33. Jahrgang Nr. 3–4/2007

Modellfall politischer Pression im öffentlich-rechtlichen Fernsehen.

Warum Dieter Hildebrandts »Notizen aus der Provinz« vom ZDF 1979 abgesetzt wurden

Viel Kultur und »ein bisschen Politik«.

Guy Walter und das Kabarettprogramm im Südwestfunk 1947–1962

Millionen für das AV-Erbe

Selecting TV Output for the BFI National Archive

Freier Zugang zur Information als Grundrecht für eine moderne Gesellschaft

Rezensionen

Bibliografie

Zitierweise: RuG – ISSN 0175-4351

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

Herausgeber:

Studienkreis Rundfunk und Geschichte e.V.
www.rundfunkundgeschichte.de

Redaktionsanschrift

Dr. Hans-Ulrich Wagner (Aufsätze/Dokumentation),
Hans-Bredow-Institut, Forschungsstelle zur Geschichte
des Rundfunks in Norddeutschland,
Vorsitzender des Studienkreises,
E-Mail: hans-ulrich.wagner@uni-hamburg.de

Christoph Rohde (Forum),
NDR/Dokumentation und Archive,
E-Mail: ch.rohde@ndr.de

Claudia Kusebauch (Rezensionen),
Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg,
E-Mail: kusebauch@medienkomm.uni-halle.de

Steffi Schültzke (Redaktion/Koordination),
Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg;
Medien- und Kommunikationswissenschaften, MMZ,
Mansfelder Str. 56, 06108 Halle, Tel. 0345-5523589,
E-Mail: schueltzke@medienkomm.uni-halle.de

Herstellung: Michael Puschendorf, Halle
E-Mail: puschendorf@setzwerk.com

Druck: Druckerei Teichmann, Halle

Redaktionsschluss: 15. Oktober 2007

Inhalt

33. Jahrgang Nr. 3–4/2007

Aufsätze

Florian Kain
Modellfall politischer Pression
im öffentlich-rechtlichen Fernsehen.
Warum Dieter Hildebrandts
»Notizen aus der Provinz« vom ZDF
1979 abgesetzt wurden **5**

Hildegard Knoop
Viel Kultur und »ein bisschen Politik«.
Guy Walter und das Kabarettprogramm
im Südwestfunk 1947–1962 **19**

Forum

Leif Kramp
Millionen für das AV-Erbe **32**

Steve Bryant
Selecting TV Output for the
BFI National Archive.
The Development of
New Policies and Practices **36**

Verena Wiedemann
Freier Zugang zur Information als Grundrecht
für eine moderne Gesellschaft **39**

Andreas Fickers/Sonja de Leeuw
»Creating Access to Europe's Television Heritage«.
Video Active – Ein Projektbericht **44**

Heather L. Gumbert
Mythen und Lektionen des DDR-Fernsehens.
Eine amerikanische Perspektive **52**

Karin Falkenberg
Zum Beginn des Farbfernsehens in Deutschland
vor 40 Jahren **56**

Daniel Gethmann
Schallspuren in der Tonschreibekunst.
Zum Entstehungskontext des Phonographen **58**

Jörn Glasenapp
Vom Arbeiter zum Tänzer.
Mechanik und Performanz in Charlie Chaplins
»Modern Times« **64**

Kay Hoffmann
Zehn Jahre nach Breloers »Todesspiel« **71**

Rezensionen

Zur DDR-Programmgeschichtsschreibung
und einem Sammelband
Wolfgang Mühl-Benninghaus (Hrsg.):
Drei Mal auf Anfang
(Knut Hickethier) **74**

Andreas Fickers:
»Politique de la grandeur« versus
»Made in Germany«
(Markus Speidel) **77**

Klaus Katz/Dietrich Leder/Ulrike Ries-Augustin
u.a. (Hrsg.):
50 Jahre WDR. Am Puls der Zeit. 3 Bände
(Bernd Semrad) **78**

Florian Kain:
Die Geschichte des ZDF 1977 bis 1982
(Volker Lilienthal) **80**

Oskar Fanta:
Sehen – Raten – Lachen
(Lutz Warnicke) **82**

Sandra Hermes:
Qualitätsmanagement in Nachrichtenredaktionen
(Kristina Wied) **84**

Karl Nikolaus Renner:
Fernsehjournalismus
(Kristina Wied) **85**

Anna Amelina
Propaganda oder Autonomie?
Das russische Fernsehen von 1970 bis heute
(Wolfgang Schlott) **86**

Zeitschriftenrezension
Recherche Film und Fernsehen
(Nicola Hochkeppel) **88**

Internetrezension
SRG SSR Timeline 1931–2007
(www.ideesuisse.ch)
(Ursula Ganz-Blättler) **90**

Daniel Gethmann:
Die Übertragung der Stimme
(Alexander Badenoch) **92**

Andreas Weidinger:
Filmmusik
(Helga de la Motte-Haber) **93**

Wolfgang Rumpf:
Music in the Air
(Oliver Zöllner) **94**

Daniel Hermsdorf:
Billy Wilder
(Claudia Lillge) **95**

Ulrike Schwab:
Erzähltext und Spielfilm
(Michael Wetzel) **95**

Sylvie Lindeperg:
Nuit et Brouillard
(Eva Hohenberger) **97**

Vinzenz Hediger/Patrick Vonderau (Hrsg.):
Filmische Mittel, industrielle Zwecke
(Julia Novak) **98**

Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.):
Dokumentarfilm im Umbruch
(Eva Hohenberger) **100**

Martin Klimke/Joachim Scharloth (Hrsg.):
1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte
der Studentenbewegung
(Nicolai Hannig) **101**

Frank Bösch/Norbert Frei (Hrsg.):
Medialisierung und Demokratie im 20. Jahrhundert
(Sigrid Baringhorst) **102**

Bibliografie

Zeitschriftenlese 96 (1.1.–31.5.2007)
(Rudolf Lang) **104**

Autoren der Aufsätze

FLORIAN KAIN, Dr. phil., geboren 1974 in Wolfsburg, ist Redakteur Landespolitik beim »Hamburger Abendblatt«. An sein Studium der Fächer Deutsche Sprache und Literatur, Öffentliches Recht sowie Mittlere und Neuere Geschichte an der Universität Hamburg schloss sich die Dissertation zum Thema »Die Geschichte des ZDF. 1977 bis 1982« im Fach Medienkultur an. 2003 veröffentlichte er eine Untersuchung über die medienpolitische Debatte in den 1960er Jahren (»Das Privatfernsehen, der Axel Springer Verlag und die deutsche Presse«). 2005 besuchte Florian Kain die Journalistenschule Axel Springer. E-Mail: florian.kain@abendblatt.de

HILDEGARD KNOOP, geb. 1960, studierte Germanistik, Politikwissenschaften und Publizistik an der Westfälischen Wilhelms-Universität in Münster. Seit 1994 arbeitet sie in verschiedenen Fernseh-Redaktionen des ehemaligen Südwestfunks bzw. heutigen Südwestrundfunks in Baden-Baden und Stuttgart, zunächst als freie Mitarbeiterin, seit 2002 als Redakteurin der nachmittäglichen Bildungs-Sendung »Planet Wissen«. E-Mail: Hildegund.Knoop@swr.de

Modellfall politischer Pression im öffentlich-rechtlichen Fernsehen

Warum Dieter Hildebrandts »Notizen aus der Provinz«
vom ZDF 1979 abgesetzt wurden

Der Beitrag analysiert unter Zugriff auf das ZDF-interne Schrifttum die Umstände, die dazu führten, dass Dieter Hildebrandts Satire-Reihe »Notizen aus der Provinz« 1979 eingestellt wurde. Was bereits von zeitgenössischen Medien als »Modellfall politischer Pression« auf das öffentlich-rechtliche Fernsehen interpretiert wurde, beweist die Analyse der Akten aus dem Unternehmensarchiv von Europas größter Fernsehanstalt: Die Sendung wurde trotz guter Einschaltquoten auf Druck von Politikern der CDU/CSU vom Bildschirm verbannt, auch wenn öffentlich »programmliche Gründe« wie die vermeintliche »Überholtheit« des Konzepts angeführt wurden. Maßgeblich verantwortlich waren Programmdirektor Dieter Stolte und Intendant Karl-Günther von Hase. Die Reihe des Kabarettisten war zuvor immer wieder in die Kritik von konservativen Politikern aus den ZDF-Aufsichtsgremien geraten, unter anderem weil Hildebrandt in seinen Moderationen auch vor der satirischen Behandlung der gesellschaftlich aufgeheizten Atmosphäre durch den RAF-Terrorismus und der daraus resultierenden sicherheitspolitischen Debatte nicht Halt machen wollte. Der Fall steht exemplarisch für das Machtverhältnis zwischen Medien und Politik in einem Zeitraum, in dem das öffentlich-rechtliche Fernsehen vor der historischen Herausforderung durch den Markteintritt kommerzieller Anbieter stand.

Es war mehr als nur der Auftakt zu einer weiteren Kabarett-Reihe, als das ZDF im März 2007 erstmals »Neues aus der Anstalt« ausstrahlte – jenes beim Publikum von der Premiere an akzeptierte 45-minütige Format für intelligente Politsatire. Nach mehr als 26 Jahren, in denen das ZDF ohne politisches Kabarett im Programm ausgekommen war, ließ sich von einer historischen Zäsur sprechen. Die Verantwortlichen bewiesen Selbstironie und Gespür für die eigene Geschichtlichkeit, indem sie bewusst den Kabarettisten Dieter Hildebrandt als ersten Gast in die Premierensendung einluden. Hildebrandt war es gewesen, dessen Sendung »Notizen aus der Provinz« 1979 von Intendanz und Programmdirektion des ZDF vom Bildschirm verbannt wurde. Seither hatte bei den Mainzern nie wieder politisches Kabarett in einer eigenen Sendereihe stattgefunden. Hildebrandt war ein halbes Jahr später zum Sender Freies Berlin gegangen, wo er mit dem »Scheibenwischer« eine neue kabarettistische Heimat fand.

»Neues aus der Anstalt« galt der Fernsehkritik als Wiederbelebung einer »kompromisslos unterdrückten Leidenschaft«. Den Mainzern sei mit der Sendung »Großes gelungen«, schrieb etwa die »Süddeutsche Zeitung«: »45 Minuten enorme Wortkraft [...] einer der gehaltvollsten Kabarettabende der vergangenen deutschen Fernsehjahre.«¹ Doch von einem leidenschaftlichen Verhältnis zwischen den Programmverantwortlichen der Mainzer Anstalt – in der es eine eigene Redaktion für »Kabarett und Kleinkunst« gab – und der politischen Satire kann

für die Jahre ab 1977 nicht gesprochen werden. Es waren scharfe Auseinandersetzungen, insbesondere mit Parteienvertretern im Fernseh- und im Verwaltungsrat, die die anstaltsinterne und die öffentliche Wahrnehmung der »Notizen aus der Provinz« prägten und schließlich zu deren Absetzung führten. Dabei spielte das gesellschaftliche Klima der späten 1970er Jahre in der sicherheitspolitisch angespannten Situation im Zuge der tödlichen Attentate der RAF-Terroristen eine entscheidende Rolle. Die zentralen Akteure waren Dieter Hildebrandt selbst; der Generalsekretär der hessischen CDU, Christian Schwarz-Schilling, zugleich Vorsitzender des CDU-Freundeskreises im ZDF-Fernsehrat; Dieter Stolte, damals Programmdirektor des ZDF; Peter Gerlach als Leiter der ZDF-Hauptabteilung Unterhaltung und schließlich Karl-Günther von Hase, der im März 1977 nach stundenlangem Ringen vom ZDF-Fernsehrat zum neuen Intendanten und Nachfolger von Karl Holzamer gewählt worden war.²

¹ Vgl. Thomas Becker: Sie wollen nur spielen. In: Süddeutsche Zeitung, 1.3.2007.

² Vgl. hierzu: Florian Kain: Die Geschichte des ZDF 1977 bis 1982. Geschichte des ZDF. Teil III. Baden-Baden 2007, S. 21–32.

Dieter Hildebrandt und der »Heiße Herbst«

Am 28. April 1977 wandte sich Dieter Stolte in einem geharnischten Brief an Peter Gerlach: »Mir ist unverständlich, wie es die Redaktion vertreten will, daß ein Ereignis, das erst kurz zuvor die Öffentlichkeit zutiefst erschüttert und aufgewühlt hat, zum Anlaß für einen satirischen Beitrag genommen wird, daß der Buback-Mord erhalten muß für Wortspielereien und satirische Formulierungen, mit denen Dieter Hildebrandt den Bogen bis hin zum Thema Bücherverbrennungen spannt.« Es gebe zwar Geschmacksfragen, über die sich streiten ließe – aber genauso gebe es ein Feingefühl und Gespür dafür, was unter politischen Aspekten möglich oder auch nicht vertretbar ist. »Ich befürchte«, so Stolte weiter, »daß es hier an diesem Feingefühl und Gespür gemangelt hat.«³ Zuschauerproteste hatten den ZDF-Programmdirektor im Nachhinein auf die Ausgabe der »Notizen aus der Provinz« vom 14. April 1977 aufmerksam gemacht. In dieser Sendung hatte Dieter Hildebrandt den nur wenige Wochen zuvor verübten Mord an Generalbundesanwalt Siegfried Buback durch Mitglieder eines RAF-Kommandos thematisiert und dabei insbesondere auf die hysterisch angstvolle Stimmung in weiten Teilen der Öffentlichkeit, verbunden mit der Forderung nach schärferen Gesetzen und Maßnahmen in der Verbrechensbekämpfung, abgehoben. In der Sendung hatte Hildebrandt wörtlich gesagt:

»Ich bin immer der Meinung gewesen, dass nach dem Mord an Generalbundesanwalt Buback etwas geschehen würde, was die Mörder beabsichtigt hatten: Ich dachte, es [...] wird brodeln im Volk, die Presse wird [...] kräftig nachheizen. Verantwortliche politische Kreise werden ihre alten Suppen auf diesem Feuer aufwärmen [...]. Ich hatte Angst, [...] dass man dem Opfer eines Verbrechens auch noch die Folgen für die Zukunft unseres Landes aufbürdet [...]. Ich war fast sicher, dass [...] alle diejenigen, die unsere Gesetze für ausreichend gehalten haben, auf das Motorrad der Mörder gesetzt werden [...]. Eine Demokratie ist leicht zu stürzen, wenn sie sich durch Ausnahmegesetze das Bein selbst abhackt, auf dem sie steht. Darum [...] bin ich auch nicht bereit, das zu glauben, was [...] in unserem nächsten Beitrag 'Notizen aus der Provinz' zusammengetragen hat. Es wird da behauptet, in unserem Lande wäre man bereits wieder drauf und dran, den Lesern von Büchern die Verantwortung für die Beurteilung des Gelesenen abzunehmen.«⁴

Programmdirektor Stolte fand die Sache überhaupt nicht lustig. Zwar sei es für ihn unbestritten, so Stolte in seinem Brief an Gerlach weiter, dass sich ein politisches Magazin, gleich welcher Couleur, mit entsprechender Wertung und Interpretation einem Ereignis wie dem Buback-Mord zu widmen habe. Dies könne aber nicht gleichermaßen auch für ein satirisches Magazin gelten: »Es wird schwerlich dagegen zu argumentieren sein, daß mit diesem wenig glück-

lichen Beitrag das Empfinden von vielen Zuschauern verletzt worden ist, die zum Buback-Mord nur einige Tage danach nicht jene Distanz haben können, die sie auf eine Einbeziehung dieses Ereignisses in eine satirische Sendung anders als mit Verständnislosigkeit reagieren ließe.«⁵

Stolte war zusätzlich alarmiert durch eine Anfrage Christian Schwarz-Schillings, der verlangte, dass in einer gemeinsamen Sitzung der Ausschüsse »Spiel und Musik« und »Politik und Zeitgeschehen« über die Sendung diskutiert werden müsse. Das wollte die ZDF-Spitze am liebsten verhindern, weshalb der Programmdirektor im Namen des Intendanten den Brief mit der Bitte beantwortete, die Initiative zur Gestaltung der Sendung zunächst »beim Haus« zu belassen.⁶ Ein Schreiben Gerlachs, in dem der Hauptabteilungsleiter seinem Vorgesetzten Stolte erklärte, dass er dessen Kritik an der Sendung nicht teile,⁷ veranlasste den Programmdirektor dazu, die eigene Position noch einmal grundsätzlich zu erörtern. Seines Erachtens, so schrieb er in einem neuerlichen Brief an Gerlach, könne man Feingefühl und Gespür nicht als vorhanden dekretieren, wenn es von einer Reihe von Zuschauern als abwesend kritisiert wurde: »Es gehört nun mal zum 'Feingefühl', daß es nicht ohne weiteres objektivierbar ist. Gerade darum bedauere ich nach wie vor, daß dieser Beitrag über unseren Sender gegangen ist.«⁸ Die moralische und politische Integrität von Dieter Hildebrandt sei damit gar nicht angezweifelt, wohl aber die Notwendigkeit, »sich zu diesem Thema in dieser Form, in dieser Stunde in einem satirischen Magazin zu äußern.« Auch wenn Kurt Tucholsky die Meinung vertreten habe, dass Satire »alles« dürfe, »für uns gilt das [...]

3 Dieter Stolte an Peter Gerlach, 28.4.1977.

ZDF-Unternehmensarchiv (ZDF-UA). 5/0707.

4 Vgl. die Umschrift: Notizen aus der Provinz – 40, 6323/1719-3705. ZDF-UA. 5/0381.

5 Ebd.

6 Vgl. das Ergebnisprotokoll der Direktorensitzung vom 17.5.1977, S. 3. ZDF-UA. 3/0363.

7 In dem Brief hieß es u. a.: »Ich kann Ihre Befürchtungen nicht teilen [...]. Hildebrandt hat mit großem Ernst die infolge des Mordanschlags extremen, ja fanatisch zu nennenden Reaktionen [...] zum Anlaß für satirische Betrachtungen genommen [...]. Die großen Satiriker der Literaturgeschichte von Swift bis Tucholsky haben kein Thema ausgeschlossen [...]. Wir wissen, [...] daß wir eine Kunstform verraten müssten, wenn wir in der permanenten Rücksichtnahme auf Empfindlichkeiten [...] eine viel beachtete Sendereihe der Degeneration zum Gefälligkeitskabarett überantworten würden [...]. Ich empfinde es als belastend [...], immer wieder Auseinandersetzungen um diese Sendereihe [...] führen zu müssen.« Peter Gerlach an Dieter Stolte, 6.5.1977. ZDF-UA. 5/0381.

8 Dieter Stolte an Peter Gerlach, 23.5.1977. ZDF-UA. 5/0707.

nicht. Das Fernsehen in seiner öffentlich-rechtlichen Struktur setzt hier eindeutige Grenzen.« Gemeinsam mit Herrn Hildebrandt sollte man die Konzeption der Sendung für 1978 überdenken, schließlich habe die Sendezeit von 30 Minuten inzwischen »zu einem statuarischen und magisterhaften Gehabe des Moderators geführt, das nicht selten Ausgangspunkt der Kritik gewesen ist.« Das neue Programmschema eröffne am Freitag von 21.15 Uhr an einen 45-Minuten-Termin, der, sechs bis acht mal im Jahr praktiziert, »eine neue Herausforderung wäre. Ich erbitte hierzu [...] Ihre Überlegungen.«⁹

Doch Schwarz-Schilling, für den die Sendung des SPD-nahen Kabarettisten schon länger einen Quell der Ärgernis darstellte, ließ sich ungeachtet von Stolz eingeleiteten Bemühungen um eine interne Klärung der Angelegenheit und Überarbeitung des Magazins nicht von seinem Plan abbringen, die als brisant empfundene Episode der »Notizen aus der Provinz« auch auf Gremienebene zu diskutieren. Er bat Detlef Spielmann, den Vorsitzenden des für satirische Sendungen zuständigen Fernsehrat-Ausschusses »Spiel und Musik«, das Thema in der Sitzung am 5. August 1977 unter Beteiligung interessierter Mitglieder des – wiederum von Schwarz-Schilling selbst geleiteten – Ausschusses für Politik und Zeitgeschehen auf die Tagesordnung zu setzen, wogegen auch keine Einwände laut wurden.¹⁰ Der CSU-Politiker Max Streibl, Bayerischer Staatsminister der Finanzen und als Vertreter seines Bundeslandes auch Mitglied des Fernsehrats, mochte das Ergebnis der Debatte gar nicht abwarten, sondern wandte sich noch vorher an den Intendanten, um seiner Empörung über die Sendung, vor allem aber über Dieter Hildebrandt, Luft zu verschaffen. In einem Schreiben an den ZDF-Intendanten betonte er, dass die Sendung seiner Ansicht nach nur den »traurigen Höhepunkt in einer Kette ständiger einseitiger Polemik und Geschmacklosigkeit«¹¹ dargestellt habe. Permanent werde in den »Notizen aus der Provinz« unter dem Vorwand der Freiheit der Kunst und unter Entzug der für ein öffentlich-rechtliches Medium geltenden Grundsätze »der demokratische Rechtsstaat der Bundesrepublik in Zweifel gezogen.« Streibl empörte sich: »Die Ermordung von Siegfried Buback [...] wird von Herrn Hildebrandt eigenwillig dahin umgedeutet, daß man sich auch vor dem Eventualfall schützen muß, daß der Staat zum Terroristen wird [...]. Für mich ist das kein Fall harmloser geistiger Verwirrung, sondern [...] der gezielte [...] Versuch, diesen Staat ins Zwielficht zu setzen, ihn in die Nähe des Terror- und Unrechtsstaates zu rücken.« Den in der Sendung gezeigten Filmbeitrag hielt er geradezu für ein Musterbeispiel, »durch eine scheinbar realistische Darstellung die Gefahr des freiheitszerstörenden Unrechtsstaates herauf-

zubeschwören.« Zwar sei die Bundesrepublik sicher stark genug, um auch die Meinung eines »Herrn Hildebrandt« zu ertragen. Doch könne man mit Fug und Recht bezweifeln, ob ein öffentlich-rechtliches Medium das eigene technische und finanzielle Instrumentarium in den Dienst eines Mannes stellen dürfe, »der unverhohlen und offen diesem Staat seinen Kampf angesagt hat.« Seine Ausführungen gipfelten in der Forderung nach einer Aufkündigung der Zusammenarbeit des ZDF mit Dieter Hildebrandt: »Wenn der Staatsvertrag über das ZDF eine nicht bloß beliebig [...] interpretierbare Worthülse werden soll, wäre das Haus gut beraten, sich von Herrn Hildebrandt, sobald als rechtlich möglich, zu trennen.«

Streibl sah die Aufregung um Hildebrandts Sendung offenbar wie Schwarz-Schilling als willkommene Gelegenheit an, den Kabarettisten durch gezielt erhöhten Druck auf die Verantwortlichen vom Bildschirm zu verdrängen. Erst am 29. April 1977 hatten die Mitglieder des CDU-Freundeskreises im Fernsehrat eine Debatte um Hildebrandts aktive Teilnahme an einem vermeintlich von Kommunisten organisierten Kongress unter dem Motto »Frieden und Abrüstung« initiiert. Darauf nahm auch Streibl in seinem Brief an den Intendanten nochmals Bezug. Der CDU-nahe Karl-Günther von Hase, der insbesondere in der ersten Hälfte seiner fünfjährigen Amtszeit als Intendant des ZDF zu politisch opportunen Entscheidungen neigte, versprach Streibl in seiner Antwort, er werde den Hausjustiziar Ernst Fuhr per Gutachten prüfen lassen, ob die aktive Beteiligung an solch einer Veranstaltung mit einem Engagement beim öffentlich-rechtlichen Fernsehen vereinbart werden könne. Er selbst sei ohnehin skeptisch, was die Fernseheignung von Programmen, wie Hildebrandt sie gestalte, angehe. Grundsätzlich vertrete er aber die Meinung, »daß wir der Redaktion, die sich mit Unterstützung eines Teils des Fernsehrats für ein satirisch-kabarettistisches Programm einsetzt, eine Chance geben sollten.«¹² Doch genau dieser Aspekt – dass es sich bei »Notizen aus der Provinz« um ein Satire-Magazin handelte – schien weder Max Streibl, noch den Zuschauern, die sich beim ZDF beschwert hatten, wirklich klar geworden zu sein.

9 Ebd.

10 Vgl. die Niederschrift über die 21. Sitzung des Ausschusses für Politik und Zeitgeschehen in der IV. Amtsperiode des Fernsehrats am 10.6.1977 in Berlin, S. 30. ZDF-UA. 1/0157.

11 Max Streibl an Karl-Günther von Hase, 7.7.1977. ZDF-UA. 3/0430. – Die folgenden Zitate hiernach.

12 Karl-Günther von Hase an Max Streibl, 13.7.1977. ZDF-UA. 3/0430.

Dieter Hildebrandt durfte zunächst allerdings davon ausgehen, auch künftig auf Sendung zu bleiben, denn die Teilnahme an dem von Streibl erwähnten Kongress konnte ihn kaum ernsthaft sein Lerchenberg-Engagement kosten. Fest stand aber auch, dass die konservativen Kräfte im ZDF, ob in der Führungsetage des Fernsehunternehmens, ob in den Aufsichtsgremien, künftig noch penibler beobachten würden, was der Kabarettist in seiner Sendung fabrizierte. Jeder weitere Stein des Anstoßes konnte deshalb einer zuviel sein.

Zunächst aber wurde das Konzept der »Notizen aus der Provinz« nach Stoltes Beschwerde bei Peter Gerlach mit dessen Einverständnis insofern modifiziert, als der moderierte, »häufig mit mißzuverstehenden Meinungsbeiträgen durchsetzte Anteil«¹³ ab 1978 weniger Raum einnehmen sollte. Vorproduzierte Filme sollten in den Regel sogar gar nicht mehr enthalten sein. Damit wollte das ZDF Dieter Hildebrandt vom »Moderatoren-Pult« herunterholen, wollte es die gesamte Sendung nicht mehr als Karikatur seriöser politischer Informationsmagazine erscheinen lassen, sondern in eine stärker komödiantisch akzentuierte Form bringen. Das aber, so wurde betont, solle den Kabarettisten nicht in seiner kritischen Bissigkeit beschneiden. Es gehe schlicht darum, eine andere Anmutungsqualität zu kreieren und deutlicher als bisher zum Ausdruck kommen zu lassen, dass es sich um eine Satiresendung handle und, indem man die Zuschauer zum Lachen bringe, manche der behandelten Themen allein hierdurch auch etwas zu entschärfen.¹⁴ Diese Maßnahme schien zu diesem Zeitpunkt ein vernünftiger Kompromiss zu sein. Sicherheitshalber ließ sich der Intendant noch einmal schriftlich von Peter Gerlach darüber unterrichten, welche Produktionen außer den noch ausstehenden fünf Folgen der »Notizen aus der Provinz« bis Ende des Jahres 1977 die Mitwirkung des Kabarettisten vorsahen, um die Programme vorab prüfen und etwaigen Beschwerden rechtzeitig vorzubauen zu können.¹⁵

Auf der Sitzung des Fernsehrat-Ausschusses »Spiel und Musik« am 5. August 1977 kam es erwartungsgemäß zu einer intensiven Debatte darüber, ob der Buback-Beitrag tatsächlich »geschmacklos« gewesen war, ob er gar Richtlinien des ZDF verletzt habe und was von den in Aussicht gestellten Änderungen des Konzepts zu halten sei. Einige Mitglieder des Aufsichtsgremiums, in dem die Mitglieder des CDU-Freundeskreises der Zweidrittelmehrheit nahe waren, nahmen Dieter Hildebrandt aber in Schutz – er habe nicht gegen Vorschriften verstoßen, und über geschmackliche Fragen könne man endlos streiten.¹⁶ Zumindest rechtlich war das sogar zutreffend: Der Justiziar hatte die Sendung geprüft und keine Verlet-

zung des Staatsvertrags feststellen können, wie Dieter Stolte berichtete. Davon abgesehen, rekurrierte man allgemein auf die Freiheit der Kunst und die bei satirischen Programmen zwangsläufig als Stilmittel einzusetzende Verzerrung von Sachverhalten, weshalb die Sendung, so die Argumentation, auch nicht reformiert werden müsse. Dem wurde jedoch mehrheitlich entgegen gehalten, dass die Präsentation satirischer Programme in Anmutung eines echten politischen Magazins mit ammodierten Beiträgen eine zu große Gefahr von Missverständnissen in sich birge. Denn das Publikum könne nicht ohne weiteres erkennen, ob es sich dabei nicht doch um reale politische Informationen handle. Darüber hinaus, und das war ebenfalls Konsens, gebe es Vorgänge in Staat und Gesellschaft, die – insbesondere, wenn sie menschliche Tragödien beträfen – zur Behandlung in einer solchen Sendung nicht geeignet seien.¹⁷

Deshalb wurde auch kein Protest laut, als Programmdirektor Dieter Stolte verkündete, er sei mit Karl-Günther von Hase und Peter Gerlach übereingekommen, dass in den »Notizen aus der Provinz« grundsätzlich ab sofort keine Beiträge mehr gezeigt werden dürften, die die Terroristszene unmittelbar oder auch nur mittelbar thematisierten, einschließlich der Maßnahmen zu deren Bekämpfung. Er selbst wolle Dieter Hildebrandt über diese Auflage informieren. Die Entscheidung sei in kooperativem Einvernehmen mit der Hauptredaktion Unterhaltung gefallen, auch wenn es vorab Meinungsverschiedenheiten in der Beurteilung einzelner Beiträge der Sendung gegeben habe.¹⁸

Das ZDF unternahm also gar nicht erst den Versuch, die Sendung gegenüber den Kritikern zu verteidigen, sondern bemühte sich stattdessen um einen Ausgleich, der dem Konflikt, der sich auch aus dem Grundproblem der Vermischung von Realität und Fiktion im Fernsehen speiste, die Spitze nehmen sollte. In Anbetracht des schwierigen gesellschaftlichen Klimas nach dem Mord an Martin Buback war diese Entscheidung nachvollziehbar. Denn Dieter Hildebrandt hatte sich mit dem Thema Terroristenbekämpfung nicht nur auf ein politisch explosives, sondern auch in emotionaler Hinsicht gefährliches

¹³ Ebd.

¹⁴ Vgl. die Niederschrift über die 14. Sitzung des Ausschusses für Spiel und Musik in der IV. Amtsperiode des Fernsehrats am 5.8.1977, S. 10. ZDF-UA. 5/0964.

¹⁵ Peter Gerlach an Karl-Günther von Hase, 20.7.1977. ZDF-UA. 5/0708.

¹⁶ Vgl. die Niederschrift über die 14. Sitzung des Ausschusses für Spiel und Musik, 5.8.1977, S. 23ff. und S. 27. ZDF-UA. 5/0964.

¹⁷ Ebd., S. 26.

¹⁸ Ebd., S. 10.

Minenfeld begeben. Fassungslosigkeit, Wut, Ohnmacht und Mitgefühl, vor allem aber Ängste, wie berechtigt oder unberechtigt sie gewesen sein mochten, prägten die Gefühlslage der Deutschen. Angst vor weiteren Anschlägen, Angst vor einer nicht enden wollenden Welle der Gewalt, aber auch Angst vor einem ausufernd starken Staat, der auf der Jagd nach den Verbrechern per Notstandsgesetzgebung unverhältnismäßig in die Grundrechte der Bürger eingreift: »Radikalerlaß‘ bzw. ‚Berufsverbot‘, Rasterfahndung, Sympathisantenverfolgung, Verschärfung der Strafgesetze waren [...] Stichworte einer zunehmend gereizten Öffentlichkeit.«¹⁹ Auch Mitgefühl mit den betroffenen Familien, Trauer um die Opfer und Entsetzen über die Kaltblütigkeit der Täter wurden vielfältig zum Ausdruck gebracht. Angesichts dieses aufgeheizten Konglomerats an Emotionen war es schon ein streitbares Unterfangen, die Morde und die daraufhin eingeleiteten Maßnahmen zur Festnahme der Täter in einer Satiresendung aufzugreifen, erst recht in dieser Form.

Wachsendes Misstrauen

Dass man Dieter Hildebrandt nun ganz verbat, das Thema in seiner Sendung zu behandeln, war jedoch ein Indiz dafür, wie wenig man ihm noch über den Weg traute. Verantwortlich für diesen ohne Zweifel zensorischen Akt war der Kabarettist indes jedoch selbst. Denn trotz aller Kritik hatte er in seiner nächsten Sendung am 28. Juli 1977 nochmals nachgelegt und nun die Fahndungsmethoden des Bundeskriminalamts, das alle Bürger zur Mithilfe aufgerufen hatte, satirisch aufs Korn genommen. Nach Auffassung Dieter Stoltes, aber auch der Mehrheit der Ausschussmitglieder konnte dies den Eindruck erwecken, als nehme das ZDF die Bemühungen des Staates, Mörder zu finden, nicht ernst, als würde man die Hilfsbereitschaft der Menschen auch noch ironisieren.²⁰ Besondere Brisanz bekam der Beitrag dadurch, dass nur zwei Tage nach dessen Ausstrahlung erneut ein grausamer Mord der RAF die Republik erschüttert hatte: Am 30. Juli war der Frankfurter Bankier Jürgen Ponto in seinem Privathaus erschossen worden. Der Anschlag auf den damaligen Vorstandsvorsitzenden der Dresdner Bank verschärfte die Atmosphäre des Entsetzens, er verbreitete im ganzen Land Orientierungs- und Fassungslosigkeit und ließ immer offensichtlicher werden, dass die Bundesrepublik sich in ihrer bisher schwersten Belastungsprobe befand. Alle Hoffnungen beruheten nun erst einmal darauf, dass durch konspirative Methoden – auch unter Einbeziehung der von Hildebrandt ins Lächerliche gezogenen Mithilfe der Bevölkerung – Verstecke gefunden und die Mörder aufgegriffen werden konnten.

Dennoch wollte in Mainz deshalb niemand den Staatsvertrag neu auslegen, sich gar mit zweifelhaften juristischen Hilfskonstruktionen eines vermeintlich missliebigen Mitarbeiters entledigen. Dies zeigte auch das inzwischen fertig gewordene Gutachten des Justizars über die Vereinbarkeit des ZDF-Engagements von Dieter Hildebrandt mit dessen Kongress-Auftritt. Der Intendant setzte den bayerischen Finanzminister postwendend über den Inhalt in Kenntnis. Streibl konnte damit kaum zufrieden sein: Denn das Schriftstück besagte im Kern, was eigentlich selbstverständlich war – dass nämlich allen fest angestellten und freien Mitarbeitern des ZDF im Rahmen des Grundrechts der freien Meinungsäußerung auch das Recht zu aktiver politischer Betätigung im Rahmen der demokratischen Grundordnung zukomme. Wie alle Bürger hätten auch die Mitarbeiter das Recht, ihre Meinung in Wort, Schrift und Bild frei zu äußern und zu vertreten. Sie dürften Parteimitgliedschaften eingehen und in der Öffentlichkeit für ihre Parteien tätig werden. Andererseits, so schränkte Ernst Fuhr in seiner Stellungnahme ein, obliege dem ZDF als öffentlich-rechtlicher Rundfunkanstalt eine gleichermaßen aus Artikel 5 des Grundgesetzes abzuleitende politische Neutralitätspflicht. Deshalb sei es ZDF-Mitarbeitern untersagt, sich in Wahlkampfzeiten für Parteien zu engagieren. Ein Verstoß gegen diesen Grundsatz könne im Falle Hildebrandt jedoch nicht festgestellt werden, da dessen Teilnahme am Kongress für »Frieden und Abrüstung« sich nicht im Rahmen eines Landtags- oder Bundestagswahlkampfes abgespielt habe: »Bei Anlegung rein rechtlicher Maßstäbe liegt deshalb kein Verstoß gegen [...] geltende Bestimmungen vor.«²¹

Das Ergebnis der ganzen Debatte: Die Konservativen waren enttäuscht, dass es ihnen nicht gelungen war, Hildebrandt aus dem ZDF-Programm zu verbannen, die Sozialdemokraten kritisierten in einem polemischen Artikel ihrer Partei-Zeitung »Vorwärts« unter der Überschrift »Jetzt wird gesagt – Dieter Hildebrandt soll entschärft werden« die im Ausschuss »Spiel und Musik« bekannt gegebenen und sogleich in Richtung Parteizentrale durchgesickerten Änderungen am Konzept. Das solle nämlich, so hieß es in dem Beitrag, von der »satirischen und zugleich dokumentierten Kommentierung der Realität möglichst weit in Richtung ‚Spaß‘ heruntergeschraubt« werden. Die »Rechten im ZDF« hätten die »Beine von Hil-

19 Knut Hickethier: Geschichte des deutschen Fernsehens. Unter Mitarbeit von Peter Hoff, Stuttgart und Weimar 1998, S. 322.

20 Vgl. die Niederschrift über die 14. Sitzung des Ausschusses für Spiel und Musik am 5.8.1977, S. 10. ZDF-UA. 5/0964.

21 Karl-Günther von Hase an Max Streibl, 9.8.1977. ZDF-UA. 5/0708.

debrandts Moderatoren-Stuhl« abgesägt und Dieter Stolte drifte, was die politische Farbenlehre angehe, immer mehr vom Liberalen ins Schwarze ab.²²

Verabredung eines neuen Konzepts

Dass die von ethisch-moralischen und politischen Aspekten geprägte Debatte um die aktuelle Nachrichtenberichterstattung und allgemeine Programmgestaltung in Zeiten des Terrorismus selbst nach der nun eingeleiteten, einstweilen zumindest geglückten Befriedung des Falles Dieter Hildebrandt für das ZDF nicht beendet sein würde, das ahnten auch Karl Günther von Hase und seine Kollegen. Sie mussten sich darin bestätigt sehen, als Hildebrandt abermals und entgegen der Auflagen der Anstalt plante, die Terrorthematik satirisch aufzubereiten – und das wenige Tage nach der Entführung des Arbeitgeberpräsidenten Hanns Martin Schleyer durch die RAF, auf die das ZDF mit zahlreichen Programmänderungen reagierte, um die Empfindungen der Zuschauer etwa durch Gewaltdarstellungen in Krimis nicht zu verletzen.²³ Nachdem er Hildebrandts Drehbuch gelesen hatte, zog Unterhaltungschef Peter Gerlach die Notbremse und entschied in Abstimmung mit der ZDF-Führung, die Sendung gar nicht erst aufzuzeichnen. Der Kabarettist reagierte trotz der Vorwarnungen und der andauernden Kritik verständnislos und wehrte sich öffentlich gegen die Tabuisierung bestimmter Themen: »Ob [...] der Intendant sich vorstellen kann, was uns bewegt und daß wir der Meinung sind, daß gerade diese Zeit eine satirische Betrachtung verlangt, das hätte ich gerne von ihm gewußt«, sagte er der Münchener »Abendzeitung«.²⁴ Man müsse sich inzwischen fragen, ob die Fernsehanstalten ihr Publikum für mündig halten. Sein Kollege Helmut Ruge ging noch einen Schritt weiter und unterstellte »eine Kampagne, die Gewichte in den Medien zugunsten der konservativen Seite zu verschieben, indem man »unter dem Vorwand der Ehrfurcht und Pietät versucht, alle kritischen, engagierten Stimmen [...] auszublenden.«²⁵

Ähnlich argumentierte der Bundesvorstand der Jungsozialisten, der die Absetzung ebenfalls öffentlich angriff.²⁶ Das ZDF blieb bei seiner Linie und erklärte, dass die geplanten Themen der Sendung nicht geeignet gewesen seien, aktuelles Geschehen satirisch zu reflektieren.²⁷ Tatsächlich hatte Peter Gerlach die Aufzeichnung der Notizen abgesagt, weil »nicht abzusehen war, welche Entwicklungen bei der Suche nach Dr. Schleyer bis zum Sendetermin noch eintreten würden«. Und weil ihn die Weisung des Intendanten erreicht hatte, »bis auf weiteres auch das Thema der ‚Hexenjagd‘ auf Persönlichkeiten wie Luise Rinser, Heinrich Böll, Helmut Gollwitzer und Hein-

rich Albertz im Zusammenhang mit der ‚Sympathisanten-Diskussion‘ bei unserer satirischen Arbeit auszusparen.«²⁸ Hildebrandt und zahlreiche seiner Kollegen wandten sich deshalb nun direkt in einem Brief an Karl-Günther von Hase und betonte darin, dass Satire nur dann gut sein könne, »wenn sie auch in schwebende Gefahren eingreift und nicht nur bei schönem Wette stattfindet. Darum ist eine Tabuierung von Themen mit unserem Selbstverständnis nicht vereinbar. Wir haben Satire nie als reine Scherzecke betrieben, aber wir haben alle Formen von ihr verwendet, eine davon kann auch engagierter Journalismus mit Phantasie sein.«²⁹ Ergebnis dieses persönlichen Schreibens war eine Besprechung mit seinen Verfassern, zu der Stolte und Gerlach Mitte November 1977 nach München reisten. Bei dieser Gelegenheit, so heißt es in dem überlieferten Ergebnisprotokoll recht gestelzt, »hatten die Teilnehmer Gelegenheit, unterschiedliche Auffassungen über die Möglichkeiten und Grenzen satirischer Analyse von Zeiterscheinungen auszutauschen, was nicht in jedem der angesprochenen Punkte zu einer Annäherung der Standpunkte führte«.³⁰

Davon unabhängig aber kam es dennoch zu einem Konsens über die künftige Form der Sendung – weg von der Parodie des Polit-Magazins und hin zu einer satirischen Sendung variablen szenischen Gewands unter weiterer Ausklammerung der Themen »Terrorismus« und »Terrorismusbekämpfung«. Dazu mochte beigetragen haben, dass Hildebrandt zuvor erklärte hatte, die von ihm in der »Abendzeitung« abgedruckten Äußerungen seien in einem sich an das Interview anschließenden Gespräch gefallen, das eigentlich nicht für die Öffentlichkeit bestimmt

22 Vgl. Jetzt wird gesagt – Dieter Hildebrandt soll entschärft werden. In: Vorwärts, 18.8.1977; sowie das diesbezügliche Fernschreiben Stoltzes an die Chefredaktion des »Vorwärts« vom 22.8.1977 (ZDF-UA. 5/0708), in dem der Programmdirektor unter anderem darauf hinwies, dass es in keiner Weise üblich sei, nach Ausstrahlung von 43 Folgen der Reihe sich nunmehr Gedanken über eine neue Präsentation zu machen.

23 Vgl. ausführlich Florian Kain: Die Geschichte des ZDF 1977 bis 1982 (Anm. 2), S. 106–126.

24 Sigrid Hardt: Wir schreiben, nur senden tut's keiner. In: Abendzeitung, 26.10.1977.

25 Ebd.

26 Vgl. Jusos protestieren gegen Absetzung. In: Süddeutsche Zeitung, 29.10.1977; sowie Franz Josef Rickert: Hildebrandt im Abseits. In: Bild am Sonntag, 29.10.1977.

27 Ebd.

28 Peter Gerlach an Karl-Günther von Hase, 24.10.1977. ZDF-UA. 5/0382.

29 Dieter Hildebrandt, Jürgen Lehmann, Kurt Rittig, Helmut Ruge und Klaus Peter Schreiner an Karl-Günther von Hase. ZDF-UA. 5/0382.

30 Ergebnisprotokoll der Besprechung mit Herrn Programmdirektor Stolte zum Thema »Notizen aus der Provinz« am 17. 11. 1977 in München, 25. 11. 1977. ZDF-UA. 5/0381.

gewesen wäre. Außerdem habe er dabei keine Anstalt direkt ansprechen, sondern vielmehr die Gesamtsituation zwischen Autoren und Redaktionen beschreiben wollen.³¹ Das war eine Entschuldigung, die die ZDF-Verantwortlichen offenbar akzeptieren konnten.

Hildebrandt holt zum Gegenschlag aus

Kaum nach Mainz zurückgekehrt, fand der Programmdirektor auf seinem morgendlichen Post-Stapel jedoch wieder einen Brief aus Bayern vor, der eigentlich an den Intendanten adressiert, von diesem aber an Stolte weitergereicht worden war. Absender war wiederum Max Streibl, der sich ein weiteres Mal kritisch mit der Arbeit und den öffentlichen Äußerungen des Kabarettisten Dieter Hildebrandt auseinandersetzte. Das Thema war offensichtlich immer noch nicht zur Zufriedenheit aller Beteiligten abgeschlossen. Dies allerdings galt auch für Hildebrandt selbst, dessen jüngst veröffentlichte Statements in der Münchner »Abendzeitung« seinen Status als personifizierter Unruhepol des ZDF-Programms aktualisierten und nicht nur Streibl, sondern auch die Führungs-Equipe der Anstalt erneut auf den Plan riefen, ja rufen mussten.

Der streitbare Kabarettist hatte in einem gemeinsamen Interview mit seinem Salzburger Kollegen Werner Schneyder – aus Anlass der Ausstrahlung des gemeinsam gestalteten Bühnenprogramms »Wie abgerissen« im ZDF – Einsichten in seine politischen Überzeugungen gegeben, die an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig ließen und außerdem massive Kritik an der Leitung des ZDF geübt. So hatte er unter anderem für einen »wirklich verwirklichten Sozialismus« plädiert und in klaren Worten die Entscheidung des ZDF gegeißelt, am 26. August 1977 lediglich die Hälfte jener Show zu zeigen, die in ihrer vollen Länge von zwei Stunden ab Ende desselben Monats dann allabendlich die Besucher der Münchner Lach- und Schießgesellschaft live zu sehen bekommen sollten. »Wir fühlen uns bei dieser einen Stunde Fernsehen so beschnitten, so eingengt«, hatte er – wiederum der »Abendzeitung« – in den Block diktiert, sein Kollege Schneyder gar geschimpft: »60 Minuten – ich finde das dumm, unsittlich, metierfremd und eigentlich empörend.«³² Dabei konnten beide in Anbetracht der internen Empörungswoge über »Notizen aus der Provinz« eigentlich fast froh sein, dass das ZDF diese Sendung überhaupt ausgestrahlt hatte. Doch davon konnte nicht die Rede sein. Im Gegenteil: Dieter Hildebrandt, der bislang öffentlich zur Neukonzeption seiner Satire-Reihe geschwiegen hatte, holte nun zum Gegenschlag aus: »Mit Kabarett sind wir immer mitten drin in der Zensur [...]. Aber so wie die

Herren vom Fernsehen sich dem Staatsvertrag verpflichtet fühlen, fühlen wir uns verpflichtet, in diesen Staatsvertrag hineinzubohren und ihnen klar zu machen, daß sie ihren Staatsvertrag überhaupt nicht erfüllen.« Da stehe nämlich drin, »daß [...] alle, die was zu sagen haben und eine künstlerische Legitimation haben, [...] daß sie die holen müssen. Diese Pflicht erfüllen diese Herren nicht, sie sichern sich nur ab gegen Unbill und Unverschämtheit der Improvisation. Und das, weil sie keinen Ärger haben wollen. Aber nach dem Staatsvertrag sind sie dazu verpflichtet, Ärger auszutragen. Das ist ihr Job, dafür werden sie bezahlt – und dafür werden sie auch pensioniert.«³³

Streibl sah sich nach der Lektüre dieses Interviews nicht mehr in der Lage, den Optimismus der ZDF-Führung in eine neue redaktionelle Konzeption der »Notizen aus der Provinz« zu teilen: »Ich möchte mich nicht näher mit der von Herrn Hildebrandt [...] gegebenen Begründung, daß der Sender jeden ,herankommen lassen müsse, der was zu sagen und eine künstlerische Legitimation habe«, befassen. Für gravierend halte ich allerdings den Vorwurf gegen die Spitze des ZDF, sie würde die ihr durch den Staatsvertrag auferlegten Pflichten nicht erfüllen. Vielleicht sehen Sie [...] unter diesem Aspekt einen Ansatzpunkt, die weitere Mitarbeit von Herrn Hildebrandt im ZDF nochmals sorgfältig zu überprüfen.«³⁴ Stolte teilte Streibl daraufhin mit, dass er aus Drehbuch und Film des Programms einige Passagen hatte streichen bzw. herauschneiden lassen. Die Statements in der »Abendzeitung« gingen, so vermutete der Programmdirektor, auf diesen Vorgang zurück: »Ihre Verärgerung haben dann die beiden Herren, wenn auch verklausuliert, in dem [...] Interview ausgedrückt.«³⁵ Hildebrandt sei vom zuständigen Hauptredaktionsleiter schriftlich um Stellungnahme gebeten worden, habe aber nicht geantwortet, da er seinerzeit im Urlaub gewesen sei und nun im Krankenhaus liege, weshalb auch die nächste Sendung der »Notizen aus der Provinz« entfalle.³⁶ Wie aus einem Brief von Hases an Stolte hervorgeht, hatte der Intendant ihn persönlich darum gebeten, festzustellen, ob der Künstler korrekt wiedergegeben worden sei: »Eine solche Äußerung, wenn sie tatsächlich gefallen wäre, hielte

31 Ebd.

32 Allerhand auf die Parkbank gezerrt. Kabarett-Duo Hildebrandt/Schneyder präsentiert neues Programm im ZDF. In: Abendzeitung, 11.8.1977.

33 Ebd.

34 Max Streibl an Karl-Günther von Hase, 22.6.1977. ZDF-UA. 3/0181.

35 Dieter Stolte an Max Streibl, 16.9.1977. ZDF-UA. 3/0181.

36 Ebd.

ich in der Tat für nicht akzeptabel.«³⁷ Das aber konnte nicht mehr eindeutig geklärt werden. In den folgenden Monaten wurde es vorübergehend wieder ruhiger um die Sendung, bevor es knapp ein Jahr später zum nächsten Paukenschlag kam.

Der Anfang vom Ende

Anlass für eine Überprüfung – und diesmal mit Folgen – gab es für Programmdirektor Dieter Stolte, der sich im Oktober 1978 mit einer publik gewordenen Beschwerde von Christian Schwarz-Schilling über Dieter Hildebrandts »Notizen aus der Provinz« auseinanderzusetzen hatte. In diesem Fall ging es nicht allein um vermeintlich missliebige politische Inhalte und ihre gegebenenfalls als geschmacklos empfundene satirische Darbietungsform, sondern um eine Frage des Persönlichkeitsrechts, weshalb Rupert Neudeck am 20. Oktober in der »Stuttgarter Zeitung« schon voraussagte, dass der Sendung nach all den Querelen der vergangenen Jahre nun wohl tatsächlich der »Erstickungstod« bevorstehe.³⁸

Was war dem vorausgegangen? Hildebrandt war zu Ohren gekommen, dass Christian Schwarz-Schilling, der einer der engagiertesten Kämpfer für die privatwirtschaftliche Öffnung des Fernsehens war, dem ZDF-Nachrichtenmagazin »Heute-Journal« am 13. September 1978 ein Interview gegeben hatte, in dem es um die Kritik der Unionsparteien am öffentlich-rechtlichen Rundfunk gegangen war. Der Kabarettist wollte das Gespräch satirisch aufgreifen und hatte sich zu diesem Zweck ein Band aus dem Wiesbadener ZDF-Sendezentrum nach München überspielen lassen. Die dabei übermittelte Version enthielt jedoch eine Äußerung des CDU-Politikers, die in der Nachrichtensendung gar nicht zu sehen gewesen war, da die Redaktion sie auf Bitte von Schwarz-Schilling herausgeschnitten hatte. Hierbei handelte es sich um einen Halbsatz zum Schluss des Interviews, der da lautete: »Wir kriegen ja laufend Briefe, Berichte, Proteste.« Denn Schwarz-Schilling hatte erkannt, dass er dabei keine gute Figur machte, zumal der Moderator Klaus Bresser ihm vor laufender Kamera plump entgegengehalten hatte: »Wir bekommen auch Briefe, Berichte.« Da das aufbewahrte Band keinen eindeutigen Sperrvermerk über den von Schwarz-Schilling nicht freigegebenen und deshalb auch nicht ausgestrahlten Satz enthalten hatte, war der Kabarettist fälschlicherweise davon ausgegangen, auch diesen für satirische Zwecke nutzen zu dürfen. Hildebrandt ließ in seiner Sendung den unglücklich formulierten Halbsatz Schwarz-Schillings gleich mehrfach hintereinander einblenden, während er die rundfunkpolitischen Vorstellungen der Union durch den kabarettistischen Kakao zog.

Der CDU-Medienpolitiker glaubte nicht an ein Versehen. Er unterstellte dem ZDF einen Akt bewusster Manipulation, wofür er die Anstalt in ihrer Gesamtheit verantwortlich machen werde, wie er dem Intendanten wenige Stunden nach Ausstrahlung des Beitrags schriftlich androhte. Hildebrandt habe ihn, so Schwarz-Schilling, durch die Verwendung des »nach ausdrücklicher Vereinbarung mit Herrn Bresser nicht zur Ausstrahlung freigegebenen Ausschnitts« aus dem Interview in »übler« und »unqualifizierter Weise« diffamiert. Damit sei »ein Punkt erreicht, der außerhalb der Freiheit des Journalisten steht. Auf diese Weise werden im ZDF Vereinbarungen mit dem Interviewpartner gebrochen.« Dafür verantwortlich sei mit Hildebrandt ein »Autor, der sich selbst aktiv an der hessischen SPD-Wahlkampfzeitung ‚Zeitung am Sonntag‘ beteiligt. Hier werden journalistische und rechtliche Grundsätze sowie die Nichteinmischung in den Wahlkampf durch einen Mitarbeiter des ZDF in einer Weise verletzt, daß ich mich veranlasst sehe, meine sonst geübte Zurückhaltung als Mitglied des Fernsehrats aufzugeben und in aller Öffentlichkeit meine Empörung über dieses Verhalten Ihres Hauses Ausdruck verleihen muß.«³⁹

Eine erste Prüfung der Programmbeschwerde, über deren Inhalt die Presse von Schwarz-Schilling sofort informiert worden war,⁴⁰ erfolgte prompt. ZDF-Chefredakteur Reinhard Appel konnte in Vertretung des verreisten Intendanten und nach Absprache mit den Kollegen Stolte und Fuhr nur sein »Bedauern« darüber kundtun, dass es zu jenem »noch nicht endgültig geklärten Fehler beim Ausleihen des Materials« gekommen war, das »keinen ausreichenden Hinweis auf die erfolgten Kürzungen« enthalten habe: »Ich möchte mich in aller Form für das ZDF für diesen Fehler entschuldigen.« Da zur Aufhellung des Sachverhalts mehrere Bereiche und Mitarbeiter befragt werden müssten, würde es bis zu einer »endgültigen Würdigung« der Angelegenheit noch einige Tage dauern.⁴¹

Tatsächlich galt es zu prüfen, wer die Verantwortung für diesen Lapsus zu tragen hatte. So war Karlheinz Rudolph als Leiter der Hauptredaktion Aktuel-

37 Karl-Günther von Hase an Dieter Stolte, 13.9.1977. ZDF-UA. 3/0430.

38 Rupert Neudeck: Satire in der Klemme. In: Stuttgarter Zeitung, 20.10.1978.

39 Fernschreiben von Christian Schwarz-Schilling an den Intendanten des ZDF, 29.9.1978. ZDF-UA. 3/0431.

40 Vgl. Schwarz-Schilling ist über das ZDF empört. In: Die Welt, 2.10.1978; Hildebrandt unter Beschuß. In: Süddeutsche Zeitung, 6.10.1978.

41 Fernschreiben von Reinhard Appel an Christian Schwarz-Schilling, 3.10.1978. ZDF-UA. 3/0431.

les der Ansicht, dass allein die abrufende Redaktion, also in diesem Fall die für die »Notizen aus der Provinz« zuständige Redaktion Unterhaltung III, für den Fehler gerade zu stehen habe.⁴² Seine Begründung: Das Material sei weiter verwertet worden, ohne hierfür bei ihm, wie angeblich vorgeschrieben, eine Erlaubnis einzuholen. Auch vom Zentralarchiv, wo im ZDF die MAZ-Bänder aufbewahrt wurden, war zu erfahren, dass nur mit Zustimmung des verantwortlichen Hauptredaktionsleiters, in diesem Falle eben Karlheinz Rudolph, solche Aufzeichnungen überhaupt benutzt werden dürften. Nun sollte ZDF-Verwaltungsdirektor Rudolf Sölch prüfen, ob das zutraf und sich auch durch eine entsprechende Anordnung oder Dienstanweisung nachweisen ließ.⁴³ Wenn ja, so der Tenor auf der Direktorenkonferenz, dann habe man es mit einer zu rügenden Regelverletzung zu tun. Einige Tage, etliche Telefongespräche und Gutachten später konkretisierte sich das Bild insofern, als nun herauskam, dass in einer seit sechzehn Jahren gültigen speziellen Sonderregelung festgelegt worden war, dass für die Herausgabe von Material aus der Hauptredaktion Aktuelles die »grundsätzliche Zustimmung von Herrn Rudolph gegeben sei«.⁴⁴ Dies bedeutete, dass das im Programmarchiv vorhandene Material ohne förmliche Zustimmung des Hauptredaktionsleiters direkt an die anfordernden Redaktionen des Hauses ausgeliefert werden durfte, was vor allem praktische Gründe hatte, die sich aus der Vielzahl von Anfragen an das Programmarchiv ergaben und aus dem erheblichen Zeitdruck, unter dem die Produktionen jeweils standen. In jedem einzelnen Fall noch die Genehmigung des Hauptredaktionsleiters einzuholen, wäre eine zu große bürokratische Erschwernis gewesen. Damit war die abrufende Redaktion rechtlich aber trotzdem noch nicht aus dem Schneider. Im Gegenteil – denn zwischenzeitlich hatte sich auch der ZDF-Justiziar Ernst Fuhr mit der Materie beschäftigt und kam in einem Gutachten zu dem Ergebnis, dass die zuständige Redaktion bei der Erstellung des Beitrags eindeutig gegen eine andere Programmanordnung des Intendanten vom 14. Juli 1975 verstoßen habe, die besagte, dass im Falle der Verwendung von aktuellem Archivmaterial des ZDF für eine ZDF-Sendereihe, die nicht erneut dokumentarischen Zwecken diene, sondern die Ausschnitte in fiktive Programmformen einbette, zwingend der Justiziar einzuschalten sei: »Was immer man auch von den Motiven dieser Programmanordnung halten mag, sie ist jedenfalls intern geltendes Recht. Ohne Zweifel hat man auch bei ihrem Erlass gerade den Fall der Sendereihe »Notizen aus der Provinz« im Auge gehabt. Dabei kann dahingestellt bleiben, ob [...] bei Erlass der Programmanordnung vor allem davon ausgegangen wurde, daß das ZDF seine »Gastgeberpflichten« nicht verletzen dürfe, mithin ein »Vertrauensschutz« der im

ZDF-Programm um ihre Mitwirkung gebetenen Persönlichkeiten gewährleistet sein müsse. Genau dieser »Vertrauensschutz« steht nämlich im vorliegenden Fall in Frage. Ohne Zweifel konnte der um eine Interviewäußerung angegangene Politiker in Kenntnis der geltenden Regeln des Hauses davon ausgehen, dass die von ihm für einen ganz bestimmten [...] Informationszweck erbetene Äußerung nicht ohne weiteres anderen programmlichen Zwecken zugeführt wird.«⁴⁵

Da die Sendereihe »Notizen aus der Provinz« als fiktionale Programmform anzusehen sei, müsse klar von einem Verstoß gegen die entsprechende Dienstanweisung gesprochen werden, deren Sinn es im Übrigen nicht sei, Verbote auszusprechen. In nahezu allen früheren Fällen, in der ihn die Redaktion Unterhaltung III entsprechend der Vorschriften eingeschaltet habe, »konnte das Programmvorhaben in der vorgesehenen Weise verwirklicht werden. Die Überprüfung kann aber u. a. auch dazu dienen, daß, wie im vorliegenden Fall, die Veränderungen zwischen aufgenommenem und gesendetem Material festgestellt werden.«⁴⁶ Zur Erfüllung des in der Programmanordnung vorausgesetzten Tatbestands sei es im Übrigen nicht notwendig, dass das Dokumentarmaterial selbst entsteht oder in sich verfremdet wird. Es reiche es aus, »wenn, wie im vorliegenden Fall, Originalausschnitte satirisch eingebettet und aufbereitet werden. Im vorliegenden Fall braucht es allerdings auf diese Frage umso weniger ankommen, als allein durch die dreimalige Verwendung des hier in Frage stehenden Zitats inhaltlich natürlich ebenfalls eine »Verfremdung« des Originalmaterials stattfindet, denn der fragliche Satz wurde [...] ja nur einmal gesprochen. Allein durch die dreimalige Wiederholung wird sein Urheber [...] Zielscheibe der Satire.«⁴⁷

Letztlich blieb festzustellen, dass Schwarz-Schilling sich zu Recht als Opfer eines »Vertrauensbruchs« sehen konnte, für den Hildebrandt als Autor des Beitrags aber nicht hauptverantwortlich war, sondern die zuständige Redaktion Unterhaltung III, die das Band für seine Sendung im Archiv angefordert und sich nicht wie erforderlich beim Justiziar rückversichert hatte, ob die Nutzung in Ordnung sei. Eines

42 Vgl. das Ergebnisprotokoll der 10.00-Uhr-Sitzung der Chefredaktion am 10.10.1978, S. 3. ZDF-UA. 3/0366.

43 Vgl. das Ergebnisprotokoll der Direktorenkonferenz am 11.10.1978, S. 3f. ZDF-UA. 3/0364.

44 Ergebnisprotokoll der Direktorenkonferenz am 24.10.1978, S. 4. ZDF-UA. 3/0364.

45 Ernst Fuhr an Reinhard Appel und Dieter Stolte, 23.10.1978. ZDF-UA. 3/938.

46 Ebd.

47 Ebd.

konkreten Vorschlags, in welcher Weise der Intendant oder der Programmdirektor nunmehr tätig werden sollen, enthielt sich der Justiziar jedoch.

Stolte wollte sich mit Gerlach über diese Frage verständigen und bat ihn um ein Gespräch,⁴⁸ dessen Inhalt sich aus den Akten nicht rekonstruieren lässt. Fakt aber ist, dass Christian Schwarz-Schilling mittlerweile schon öffentlich ankündigte: »Eine Entschuldigung reicht mir nicht.«⁴⁹ Er wollte die Sendung, die ihm schon so lange ein Dorn im Auge war, nun ganz aus dem Programm gekippt wissen und sah hierfür, obwohl die rechtliche Beurteilung des Vorgangs einen solch drastischen Schritt nach dem Grundsatz der Verhältnismäßigkeit kaum rechtfertigen konnte, auch eine realistische Chance. Deshalb kam er wenige Wochen später wiederum schriftlich auf Karl-Günther von Hase zu, um ihm die Frage zu stellen, »ob Sie beabsichtigen, diese Sendung mit ihrem ständig wiederkehrenden Anti-CDU und Anti-Bayern-Affekt auch in Zukunft fortzusetzen. Ich halte es auf lange Sicht für unvertretbar.«⁵⁰ Das Schreiben, dessen Inhalt dann kurz darauf mutmaßlich auch Thema auf einem Treffen des CDU-Freundeskreises war,⁵¹ wurde schließlich vom Intendanten in einem Duktus beantwortet, der zwischen den Zeilen diplomatisch andeutete, dass man die Sendung mittelfristig einstellen würde, und zwar aus programmlichen Gründen. Der machtvolle Medienexperte der CDU hatte also offenbar endgültig erreicht, wofür er seit Jahren kämpfte – die Verbannung Dieter Hildebrandts aus dem Programm des ZDF. Denn ein klares Bekenntnis zu dessen Satiresendung hätte sich anders gelesen, ganz anders als das, was der Intendant dem Politiker nach Rücksprache mit Stolte nun förmlich mitteilte: »Im Jahre 1979 werden 10 Folgen (nicht 12 wie bisher) von ‚Notizen aus der Provinz‘ im Programm sein. Die Produktionspläne sind noch nicht erstellt. Bei den Beratungen des Programmdirektors mit den Redaktionen wird jedoch zu prüfen sein, ob alle Sendereihen der früheren Jahre qualitativ noch so gut sind, daß sie fortgesetzt werden können.«⁵²

Dies war ein Wink mit dem Zaunpfahl, denn Schwarz-Schilling konnte nun davon ausgehen, dass sich Stolte mit Gerlach inzwischen doch über das Auslaufen der Sendung geeinigt hatte. Tatsächlich durfte es für die Programmverantwortlichen eine angenehme Vorstellung gewesen sein, sich im Jahr der Bundestagswahl 1980 nicht dem voraussehbaren Ärger mit konservativen Politikern, den Hildebrandt ihnen bestimmt wieder bereit hätte, auszusetzen. Denn Beschwerdebriefe von Schwarz-Schilling und seinen Mitstreitern konnten naturgemäß nicht gerade zur Lieblingslektüre von Dieter Stolte gehören, gerade weil deren Einfluss zum Teil beachtlich war, weshalb

sich auch nicht empfahl, diese etwa im Schnellverfahren und womöglich standardisiert abzufertigen. Das zeitliche Näherrücken der nächsten Intendantenwahl machte die Situation ohnehin nicht leichter. Schließlich war zu erwarten, dass über die personelle Zusammensetzung der ZDF-Spitze diesmal quasi im Alleingang von den Mitgliedern des CDU-Freundeskreises befunden werden würde, da diese ihre Mehrheit dort noch einmal hatten ausbauen können. Deren strategischer Kopf aber war Schwarz-Schilling, dem Stolte die Sendung nun, wie es den Anschein haben konnte, als Opfergabe darbrachte. Dabei war es natürlich im Hinblick auf die Kommunizierbarkeit dieser Entscheidung gegenüber einer kritischen Öffentlichkeit und auch gegenüber den Anhängern der Sendung im Fernsehrat geschickter, sich auf planerische und allgemeine programmqualitative Fragen zu berufen, als hier den eigentlichen Vorgang, also die Nichtbeachtung einer Vorschrift und die daraus resultierte Verunglimpfung Christian Schwarz-Schillings, begründend anzuführen. Denn dies hätte nur wieder zu neuerlichen Auseinandersetzungen geführt.

Die SPD-Zeitung »Vorwärts«, die den Kabarettisten Hildebrandt aufgrund seiner klar zum Ausdruck kommenden parteipolitischen Präferenz besonders schätzte und gerne unterstützte, musste ihre Informationen dennoch erhalten haben, denn bereits Anfang Dezember kündigte sie das Ende der »Notizen aus der Provinz« in einem Artikel an – und bezeichnenderweise verzichtete das ZDF diesmal auf die sonst übliche Gegendarstellung. Offenbar, so die Interpretation des Partei-Organs, gehe man schon jetzt daran, »für das Jahr der Bundestagswahl alle sicherheitsriskanten Sendungen wegzuräumen [...]«. Und das Sicherheitsrisiko Nummer eins im ZDF-Programm scheint für 1980 ganz sicher die Politik-Satire zu sein, derer sich der politisch ja keineswegs neutrale Dieter Hildebrandt allmonatlich schuldig macht. Also hat man die Sendereihe im Einvernehmen mit der gesamten ZDF-Hierarchie für 1980 sterben lassen. Auf so lange Sicht werden Bedürfnisse [...] der Zuschauer für das Programmangebot prognostiziert. Alles ist schon entschieden und es lohnt kein Protest, auch keine Wehmut: die Termine, zu denen die ‚Notizen‘ laufen sollten, sind, wie man hört, 1980

48 Dieter Stolte an Peter Gerlach, 25.10.1978. ZDF-UA. 5/0713.

49 Zit. n. Michael Hamerla: Wieder Wirbel um Hildebrandts »Notizen«. In: Rheinische Post, 11.10.1978.

50 Christian Schwarz-Schilling an Karl-Günther von Hase, 6.12.1978. ZDF-UA. 3/0431.

51 Vgl. die handschriftliche Notiz Stoltes »WV 14.12.78 Freundeskreis« auf ebendiesem Schreiben.

52 Karl-Günther von Hase an Christian Schwarz-Schilling, 15.12.1978. ZDF-UA. 3/0431.

schon für andere Projekte eingeplant. An der Entscheidung ist nicht mehr zu rütteln.«⁵³ Stolte hielt es dennoch für ratsam, sich vor dem Plenum im Fernsehrat nicht zu tief in die Karten gucken zu lassen und beschränkte sich – konfrontiert mit der Frage, ob die Berichterstattung des »Vorwärts« denn wirklich zutreffe – auf den Hinweis, dass für 1980 die diesbezüglichen Produktionspläne noch nicht erstellt seien. Die in Rede stehende Sendereihe laufe Ende 1979 sechs Jahre, und er halte es für einen normalen Vorgang, nach einem solchen Zeitraum zu prüfen, ob eine Sendereihe fortgesetzt werden solle oder ob sie Ermüdungserscheinungen zeige. Diese Prüfung werde jedoch erst Anfang 1979 erfolgen.⁵⁴

Hildebrandts Abschiedsvorstellung und die Folgen

Tatsächlich stand aber bereits fest, dass die Sendereihe zum Jahresende auslaufen sollte. Christian Schwarz-Schilling hatte allen Grund zur Freude, denn das bedeutete das seit langem von ihm ersehnte Ende des Engagements von Dieter Hildebrandt beim ZDF. Dabei hatte Stolte noch am 22. Januar 1979 in einem eigens erstellten Aktenvermerk darauf beharrt, dass entgegen anderslautender Gerüchte noch keine Entscheidung über die Zukunft der Sendereihe über das Jahr 1979 hinaus getroffen worden sei. Innerhalb der Hauptredaktion Unterhaltung werde noch der Beschaffungsplan für 1980 erstellt, im Rahmen redaktionsinterner Gespräche lege man bis Ende April fest, welche Programme dem Programmdirektor zur Durchführung im Jahre 1980 vorgeschlagen werden sollen. Dabei sei es, und hier deutete sich wieder verklausuliert an, worauf die Entscheidung hinauslaufen würde, ein »selbstverständlicher und normaler Vorgang, daß bei solchen Redaktionsgesprächen insbesondere die seit langem im Programm laufenden Serien und Reihen einer kritischen Würdigung unterzogen werden. ‚Notizen aus der Provinz‘ wurde im Oktober 1973 begonnen und ist Ende 1979 mehr als sechs Jahre im Programm des ZDF.«⁵⁵

Diejenigen, die die Notwendigkeit sähen, »zum gegenwärtigen Zeitpunkt bereits eine Diskussion um eine mögliche redaktionelle Entscheidung gegen die Fortführung von ‚Notizen aus der Provinz‘« auslösen zu müssen, bedienten sich der Methoden, so hielt Stolte in seinem Aktenvermerk zur Verteidigung fest, »die den Unionsparteien hinsichtlich deren angeblicher Einflußnahme auf Rundfunk und Fernsehen vorgeworfen werden.«⁵⁶ Doch die Aufregung unter den Anhängern der Hildebrandt-Sendung konnte das nicht schmälern, weil aus verschiedenen Quellen zeitgleich verlautete, dass das Ende der »Noti-

zen aus der Provinz« faktisch bereits besiegelt sei. Mutmaßlich der entscheidende Grund, warum das ZDF sich hütete, diese Gerüchte zu bestätigen, war der Wunsch Stoltes, die Angelegenheit unbedingt nach dem von ihm beschworenen »ganz normalen Vorgang« aussehen zu lassen. Das aber schien nur dann möglich, wenn man mit der Bekanntgabe der Entscheidung noch so lange wartete, bis die Planungen für das nächste Programmjahr offiziell abgeschlossen waren. Auch Dieter Hildebrandt hatte inzwischen eine Ahnung davon, wie es um die Zukunft seiner Sendung bestellt war und beklagte sich gegenüber Münchner Journalisten darüber, »der einzige im ZDF« zu sein, »der nicht genau weiß, was mit den ‚Notizen‘ geschieht.«⁵⁷

Unterdessen gab Peter Gerlach sogar in der Antwort auf den Beschwerdebrief eines Zuschauers aus Hamburg unumwunden zu: »Ja, es ist richtig. Ich überlege zur Zeit, ob wir mit der seit 1973 laufenden Sendereihe Ende 1979 aufhören, eine Pause machen, um das gegenwärtige Konzept, das ich für überholt halte, zu überarbeiten. Ich kann Sie nicht davon abhalten sich einzubilden, in diesem Umstand einen Gefälligkeitsakt gegenüber denjenigen zu sehen, die nicht zu den Freunden von ‚Notizen aus der Provinz‘ gehören. Eines jedoch wollen Sie bitte zur Kenntnis nehmen, daß ich mich durch nichts und durch niemanden bevormunden lasse in der Wahrnehmung meiner Aufgaben, weder durch Sie noch durch den Intendanten noch durch die politischen Parteien.«⁵⁸ Fakt ist aber, dass die inhaltliche Entwicklung der Sendereihe, als es zu dem Eklat mit Schwarz-Schilling gekommen war, im ZDF sogar wieder positiver als zuvor gesehen wurde. Das Rekurrieren auf die vermeintliche Überholtheit des Konzepts durch Gerlach, Stolte und von Hase kam aus dem Nichts, es hatte keinen Bezug zu den übrigen belegbaren Beurteilungen der Verantwortlichen. Im Gegenteil: Noch auf einer Programmkonferenz am 30. Oktober 1978 war über eine aktuelle Ausgabe der »Notizen aus der Provinz« in einem von Stolte abgesegneten Protokoll festgehalten worden: »Eine gelungene, amüsante und geistvolle Sendung.«⁵⁹ Unmittelbar zuvor hatte der Programmdirektor in einem Schreiben an den

53 »Notizen« können störend wirken. Zum bevorstehenden Ende (Dezember 1979) einer satirischen Sendung. In: Vorwärts, 7.12.1978.

54 Vgl. die Niederschrift über die 3. Sitzung des Fernsehrats in der V. Amtsperiode am 15.12.1978 in Mainz, S. 24. ZDF-UA. 1/0068.

55 Aktenvermerk von Dieter Stolte, 22.1.1979. ZDF-UA. 5/0714.

56 Ebd.

57 Zit. n. Claus Morhart: Mütze auf, Tisch raus!. In: Main-Echo, 28.2.1979.

58 Schreiben von Peter Gerlach an Klaus Flöther, 29.1.1979. ZDF-UA, 5/0385.

59 Ergebnisprotokoll der Programmkonferenz am 30.10.1978. ZDF-UA. 5/0713.

Intendanten sogar die Ansicht vertreten, dass die Anfang des Jahres erfolgte Überarbeitung der Konzeption »hin zu einer Studio-Sendung [...], die die kabarettistische Form in der formalen Gestaltung auch für den Zuschauer optisch stärker deutlich macht«, die Sendereihe »sich im Prinzip bewährt« habe und die Zahl der kritischen Stimmen rückläufig sei, weshalb davon ausgegangen werden könne, »daß sich die Sendung heute mehr denn je im Rahmen der Aufgabengrenzen einer öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalt bewegt«.⁶⁰

Das half Hildebrandt allerdings nichts mehr. Genau so wenig, wie es für sein Mainzer Engagement relevant war, dass Peter Gerlach in einem auf den 21. Mai 1979 datierten Exposé über satirische Sendungen im ZDF das Ende seiner Sendung nur als kreative, der Regeneration gewidmete Pause von rund zwei Jahren interpretiert wissen wollte, »um dann in neuem Gewand« wieder in Erscheinung zu treten. Schließlich bedürfe »eine Kunst, die auf den Markt gezerrt wird, nach 60 Sendungen eines neuen Kostüms«: »Die Mechanismen und der dramaturgische Ablauf der jeweiligen Sendungen sind bekannt, so daß Abnutzungserscheinungen unvermeidlich sind.«⁶¹ Einer solchen Gefahr aber dürfe sich ein kritisches Magazin nicht aussetzen, hielt Gerlach dazu fest, freilich ohne diese »Abnutzungserscheinungen« genauer zu erläutern. Denn was als These von Fall zu Fall grundsätzlich durchaus zutreffend war, traf auf »Notizen aus der Provinz« nicht zu und war ein lediglich vorgeschobenes Argument – schließlich hatte die Redaktion das Konzept der Sendung ja gerade zum Jahresbeginn grundlegend, und durchaus mit Erfolg, überarbeitet. Dazu kam, dass auch die ermittelten Zuschauerzahlen nicht als Nachweis dafür herhalten konnten, dass die Sendung vom Publikum als »verbraucht« aufgefasst wurde. Das Gegenteil war der Fall: Im Durchschnitt erzielten alle zehn Ausgaben 1979 am Donnerstagabend ab 20.30 Uhr eine Einschaltung 26 Prozent. Dies entsprach 8,5 Millionen Zuschauern, was für ein kabarettistisches Programm kein schlechter Wert war und sich – sogar mit einer leicht steigenden Tendenz – auf dem Niveau der in den Jahren zuvor erzielten Quoten bewegte.⁶² Einem imperativen Mandat des Publikums konnte also nicht das Wort geredet werden. Dass die »Regenerationspause« schließlich ausgerechnet auf das Wahljahr 1980 fallen sollte, verstärkte den Eindruck einer aus politischen Motiven getroffenen Entscheidung.

Doch bei »dem stetigen Abwehrkampf war zu fruchtbaren Überlegungen keine Zeit mehr«, wie der für die »Notizen aus der Provinz« mitverantwortliche ZDF-Redakteur Ulrich Hartrter gegenüber der »Westfälischen Rundschau« aus Anlass der Mitte Mai 1979

öffentlich gemachten Absetzung resigniert feststellte.⁶³ Das Ende war beschlossene Sache. Inzwischen, und das war der ehrlichere Weg, wählte Peter Gerlach auch eine offensivere Form der Kommunikation und ließ sich unwidersprochen mit dem kämpferischen Satz zitieren, die Anstalt sei bereit, »den Vorwurf von schwarzer Zensur« hinzunehmen,⁶⁴ während Gert Mechhoff, Leiter der zuständigen Abteilung Unterhaltung III, gönnerhaft feststellte: »Nach so vielen Jahren geht doch der Lack ab. Die Sendung ist so eng mit Hildebrandt verbunden, durch ihn geprägt – wir machen den Jungen ja kaputt.«⁶⁵

Ein unmittelbarer Zusammenhang mit dem Schwarz-Schilling-Konflikt wurde auch von den Sozialdemokraten nicht her- bzw. unterstellt, was deren schwache Position in den ZDF-Aufsichtsgremien illustrierte. Nur wenn aus dem bürgerlichen Lager oder der Öffentlichkeit und nicht zuletzt dem ZDF selbst zusätzliche Unterstützung kam, entwickelte man im SPD-Freundeskreis echten Kampfeswillen und die Bereitschaft, einen Konflikt auszutragen.⁶⁶ So aber kam es lediglich zu einem Briefwechsel zwischen dem SPD-Bundesgeschäftsführer Egon Bahr mit von Hase⁶⁷ und zu einer Debatte im Ausschuss für Spiel und Musik. Dessen Zusammenkommen hatte Hermann Heinemann (SPD) beantragt, nachdem das Ende der »Notizen aus der Provinz« auf einem von Stolte arrangierten Gespräch mit Hildebrandt, dem Bavaria-Produzenten Jürgen Lehmann und Peter Gerlach am 7. Juni 1979 endgültig zwischen alle Beteiligten besiegelte Sache war. Heinemann hob vorrangig auf die mangelhafte Informationspolitik des Hauses ab: Vom Stil und auch von der Sache her

60 Dieter Stolte an Karl-Günther von Hase, 30.8.1978. ZDF-UA. 5/0712.

61 Peter Gerlach: Ein Platz für Satire, 21.5.1979. ZDF-UA. Sonderbestand Appel.

62 Vgl. ZDF-Jahrbuch 1979, S. 210, 220 und 256. – 1977 schalteten demnach 9,5 und 1978 8,1 Millionen Zuschauer ein.

63 Hildebrandts »Notizen« nun endgültig abgesetzt. In: Westfälische Rundschau, 22.5.1979.

64 Ebd.

65 Ebd.

66 Vgl. Florian Kain: Die Geschichte des ZDF 1977 bis 1982 (Anm. 2), S. 286–311.

67 »Falls jemand glaubt, ich sei dankbar, wenn ein Satiriker aus dem Geschäft gezogen wird, der häufig genug meine Partei zur Zielscheibe seiner Kritik gemacht hat, irrt er [...] Ihre Mitarbeiter sollten noch einmal die Entscheidung überdenken, die der Sendereihe zufällig und ausgerechnet im Wahljahr 1980 ein Ende bereiten soll. So ernst der Wahlkampf wird, politische Satire bedarf keiner Sendepause.« Schreiben von Egon Bahr an Karl-Günther von Hase, 10.7.1979. ZDF-UA. 3/0432; »Einen Zusammenhang zwischen 'Notizen aus der Provinz' und dem Wahljahr 1980 sehe ich nicht, es sei denn den, den Herr Hildebrandt durch seine Interview-Erklärungen selbst in die Öffentlichkeit gebracht hat, nämlich auch 1980 aktiv in den Wahlkampf eingreifen zu wollen.« Antwortschreiben Karl-Günther von Hases an Egon Bahr, 13.7.1979. ZDF-UA. 5/0715.

hätte den Mitgliedern des Fernsehrats eine derartige Entscheidung nicht via Presse bekannt gemacht werden dürfen, warf er Stolte vor.⁶⁸ Dieser sprach in seiner Replik davon, dass die Sendereihe das ursprünglich intendierte Ziel, nämlich mit den Mitteln des Kabarettis beim Zuschauer Nachdenklichkeit über allgemeine, gesellschaftlich interessierende Fragen zu erreichen, seiner Ansicht nach verfehlt habe. Stattdessen sei die vorgegebene Grundausrichtung mehr und mehr zugunsten einer »Philosophie der Verneinung« verlassen worden. Damit einhergegangen sei eine thematische Verengung auf die Nutzung von Kernenergie, auf Neonazismus und Umweltfragen sowie eine Personalisierung auf wenige Spitzenpolitiker (Strauß, Carstens, Vogel, Leber, Franke). Statt Nachdenklichkeit zu erzeugen, sei der Konfrontation und Provokation der Vorrang gegeben worden. Der Prozess der Meinungsbildung über die Zukunft der Sendung habe sich zwischen Redaktion und Programmdirektor über mehrere Monate hingezogen. Das Resultat dieser Überlegungen sei dann nach draußen gelangt und von der Presse als vollendete Tatsache dargestellt worden, obwohl es zu diesem Zeitpunkt streng genommen noch gar keine vollendete Tatsache gewesen sei.

Doch waren es nur formale Aspekte, auf die Stolte zu seiner Verteidigung abhob. Denn Fakt blieb, dass die Aufsichtsgremien nicht in den Meinungsbildungsprozess einbezogen wurden. Dazu war das ZDF zwar nicht verpflichtet, doch wäre es in Anbetracht der in der Vergangenheit intensiv geführten Debatten um die Sendung ein angemessener Schritt gewesen, der wohl bewusst vermieden wurde, um sich nicht einem unangenehmen Streitgespräch aussetzen zu müssen, wie es nun im Ausschuss aber trotzdem stattfand. Dabei kristallisierte sich als einer der Hauptpunkte der Kritik heraus, dass das ZDF nach Absetzung der Sendung auf dem satirischen Sektor nun gar nichts mehr zu bieten haben würde. Der Leitung des ZDF wurde eine aus rein politischen Motiven getroffene Entscheidung unterstellt. Der Intendant gab daraufhin zu bedenken, dass Hildebrandt es dem Hause in den vergangenen Jahren wahrlich nicht immer leicht gemacht habe, man habe sich einiges bieten lassen müssen. Dennoch seien ihm bereits konkrete Angebote für neue Engagements unterbreitet worden; die Satire hätte auch weiter Platz im Programm. Das ZDF unterstütze keinesfalls eine bestimmte politische Richtung. Der Programmdirektor zeigte sich zunächst lediglich bereit, den Vorwurf der Nichtbefassung des Ausschusses zu akzeptieren, verwies ansonsten aber auf angeblich zu schwache Einschaltquoten, kritische Zuschauerpost und ähnliches mehr. Unbeschadet der Frage, wie die formale Rechtslage aussehe, werde er in Zukunft bei Sendungen mit Reihencharakter vor Beschlussfas-

sungen den Ausschuss in die Diskussion einbeziehen und erst dann Entscheidungen treffen. Im weiteren Verlauf des Gesprächs sah Stolte sich dann doch noch zu weitergehenden Rechtfertigungen und sogar zu einer Bitte um Entschuldigung genötigt: Ihm sei da etwas »durchgegangen, was nicht hätte geschehen dürfen«. Dass eine neue satirische Sendereihe erst 1981 an den Start gehen könne, halte er auch selbst für bedauerlich, und es stimme, dass das Programm durch den Wegfall der »Notizen aus der Provinz« insgesamt farbloser werde. Doch bestehe auch die Chance, mit einer Neuentwicklung zu einem satirischen Magazin zu kommen, das sich nach allen Seiten hin offener gebe als Hildebrandts Sendung, die in der jahrelangen stereotypen Konzentration auf fünf bis sechs Persönlichkeiten der deutschen Politik nach seiner Überzeugung qualitativ verkümmert sei. Bereits seit zwei Jahren habe man bezüglich des Problems der »Abnutzung« des Konzepts über Konsequenzen nachgedacht. Die Mitglieder von »Spiel und Musik« waren schließlich nur unter der Prämisse, dass die Satire als Kunstform im ZDF auch weiterhin ihren Platz haben würde, bereit, die Diskussion ad acta zu legen. Stolte und von Hase kamen so noch einigermaßen unbeschadet aus einer für sie vergleichsweise unangenehm verlaufenen Ausschusssitzung heraus.

Und Dieter Hildebrandt? – Er brauchte sich über die Absetzung der Sendung nicht über Gebühr zu grämen, hatte er doch bereits ein Angebot des Senders Freies Berlin für eine neue, live ausgestrahlte Kabarett-Sendung in der Tasche, die 1980 beginnen sollte. Bei seiner ZDF-Abschiedsvorstellung am 22. November 1979 präsentierte sich der Kabarettist schließlich so gut aufgelegt, als wollte er die offiziell angeführten Absetzungsgründe noch einmal vor allen Augen widerlegen. Die Fernseh-Kritikerin Ponkie schwärmte in ihrer Kolumne in der Münchener »AZ«: »Nun werden sie aber froh sein beim ZDF, daß sie ihren schwer erziehbaren Nestkacker Hildebrandt endlich los sind – obwohl der ihr bestes Alibi war für jene westliche Meinungsfreiheit, zu deren Verteidigung Herr Löwenthal im ZDF-Magazin immer den (Schein-)Heiligenschein aufsetzt. Aber wenn die Politiker sich das Fernsehen in eigener Regie unter den Arm klemmen wollen, kann man die Kläffer eben nicht brauchen. Zum Glück ist Hildebrandt ein [...] boshafter Kerl [...]. Seine letzten ‚Notizen aus der Provinz‘ waren ein angemessen tückischer Abschied. Die Besten der Zunft standen ihm dabei mit geziemendem Giftbiß zur Seite, um dem

⁶⁸ Vgl. die Niederschrift über die 5. Sitzung des Ausschusses für Spiel und Musik in der V. Amtsperiode des Fernsehrats am 7.9.1979, S. 5. ZDF-UA. 1/0179. – Alle nachfolgenden Zitate ebenfalls hiernach.

lieben ZDF zum ‚Jahr des Kindes‘ den Wechselbalg ‚Privatfernsehen‘ als Bastard des Hauses vor die Tür zu legen.«⁶⁹

»Der Spiegel« analysierte das Ende der Sendereihe als »Modellfall politischer Pression und Anpassung des ZDF«, die Geschichte um das »respektlose, höchst erfolgreiche Magazin« habe »Modellcharakter« und unterstellte einen Zusammenhang mit Stoltzes Ambitionen auf den Intendantenstuhl.⁷⁰ Dass es gerade in Anbetracht der medienpolitischen Entwicklung kontraproduktiv sein konnte, unbequeme Sendungen wie »Notizen aus der Provinz« aus dem Programm zu verbannen, darauf verwies Hans C. Blumenberg. Er prangerte aus Anlass von Hildebrandts Zwangsabschied in der Wochenzeitung »Die Zeit« die vermehrt auftretenden »Zensurskandale« bei ARD und ZDF an: »Auf dem geraden Weg zur Endlösung der Fernsehfrage [...] retten die kleinen Ajatollahs von ARD und ZDF die allseits beschworene ‚Rundfunkfreiheit‘ zu Tode.« Das öffentlich-rechtliche Fernsehen, beaufsichtigt von »abgehalfterten Provinzpolitikern und smarten Administrationskünstlern«, sei längst dabei, »seinen allerletzten Rest an moralischer und intellektueller Glaubwürdigkeit zu verspielen«. In den Chef-Etagen der Anstalten würden eigenwillige Meinungen und originelle Programmiddeen allenfalls als »Störfaktoren im reibungslosen, von journalistischem Temperament kaum noch behelligten Sendeablauf« Wahrnehmung finden, mancher Intendant gar des möglichen Ärgers wegen am liebsten das Programm ganz abschaffen. Es loh-

ne fast nicht mehr, ein solchermaßen abgehalftertes System gegen die Propagandisten des privaten Fernsehens zu verteidigen. Schließlich sei durchaus denkbar, dass in einem von Verlegern unterschiedlichster politischer Provenienz verantworteten TV die journalistische Qualität, also der Mut zur eigenen, prononcierten Meinung wichtiger sein würde »als der Fernsehmodetanz um das nicht einmal goldene Proporz-Kalb«.⁷¹

Doch erst mit der Berufung Thomas Belluts zum Programmdirektor und dem Aufstieg von Markus Schächter zum vierten Intendanten des ZDF im Jahr 2002 wurde in Mainz wieder über politische Satire nachgedacht. Die Ära Dieter Stoltes in der Intendanz von 1982 bis 2002 blieb ohne eigenes Kabarett-Format, zu der vage in Aussicht gestellten Fortsetzung von »Notizen aus der Provinz« kam es nie. Dieter Hildebrandt kommentierte seine Einladung in die Premiersendung von »Neues aus der Anstalt« schließlich so: »Eine gute Gelegenheit, das Staffelholz zu übergeben, einen Gruß weiterzuschicken.« Dazwischen lagen fast dreißig Jahre Fernsehgeschichte.

⁶⁹ Ponkie: Letzte »Notizen«. In: Abendzeitung, 24.11.1979.

⁷⁰ Geschärftes Ohr. In: Der Spiegel, Nr. 47, 19.11.1979, S. 273.

⁷¹ Hans C. Blumenberg: Fernseh-Friedhof mit Gespenstern. In: Die Zeit, 22.6.1979.

Hildegard Knoop

Viel Kultur und »ein bisschen« Politik

Guy Walter und das Kabarettprogramm im Südwestfunk 1947–1962

Das Kabarett der 1950er Jahre in Westdeutschland wird gemeinhin mit den großen Kabarett-Ensembles wie der »Münchner Lach- und Schießgesellschaft«, den Berliner »Stachelschweinen« und dem Düsseldorfer »Kom(m)ödchen« verbunden. Vor allem diese drei Ensembles schafften ab den späteren 1950er Jahren mit ihren Programmen den Sprung ins Massenmedium Fernsehen. Auf den Kleinkunst-Bühnen der jungen Bundesrepublik gab es jedoch eine Vielzahl weiterer Ensembles. Das Ensemble-Kabarett war die vorherrschende Form des Kabaretts bis in die 1970er Jahre hinein. Der Aufsatz geht der Frage nach, wie diese »Kabarett-Landschaft« im Hörfunk abgebildet wurde. Er untersucht das Kabarettprogramm des Südwestfunks (SWF) in den Jahren 1947 bis 1962, einem Zeitraum, in dem es an diesem Sender eine eigene Programmsparte »Kabarett« gab, verantwortet von einem Redakteur mit einer ganz besonderen Lebensgeschichte, von Guy Walter, der als Remigrant aus Frankreich nach Baden-Baden kam und das chanson-geprägte Pariser Cabaret und das Revue-Kabarett im Berlin der 1920er Jahre als Vorlieben und Vorgaben »im Gepäck« hatte.

Programmgeschichtliche Studien zum Unterhaltungsangebot sind nach wie vor Mangelware. Das gilt – trotz einiger erwähnens- und bemerkenswerter Arbeiten – auch für die Kabarettprogramme, die von den Rundfunksendern und -anstalten produziert und gesendet worden sind.¹ Dabei waren die Kabarettprogramme nicht selten ein Stein des Anstoßes, die für wütende Proteste von Hörern sorgten und zum Teil heftige politische Attacken hervorriefen.² In Untersuchungen zu den Programmangeboten einzelner Rundfunkanbieter werden solche Sendungen oft gar nicht oder nur cursorisch behandelt – etwa in der Geschichte des in der französischen Zone gegründeten Südwestfunks (SWF).³ Kabarettgeschichtliche Darstellungen wiederum rekurren vor allem auf die Bühnenprogramme der Ensembles oder auf Einzelkünstler, sodass hier systematische Untersuchungen von Kabarett im Hörfunk oder im Fernsehen nicht unternommen werden. Vor diesem Hintergrund entstand die vorliegende Untersuchung zum Hörfunk-Kabarettprogramm des SWF. Sie erwuchs als wissenschaftliche »Frucht« aus der Beschäftigung der Autorin mit den Kabarettprogrammen der 1940er bis 1960er Jahre im Rahmen der »Rückwärtsdokumentation« der Hauptabteilung Dokumentation und Archive des damaligen Südwestfunks, heute Südwestrundfunks.⁴ Dieser seinerzeit erstellte Katalog mit Ensemble-Kabarett-Aufnahmen der Jahre 1952 bis 1968 bildet die hauptsächliche Materialgrundlage.⁵ Ergänzt wurde sie um schriftliches Quellenmaterial, also Manuskripte, Geschäftsberichte und Briefwechsel aus dem Historischen Archiv des Baden-Badener Senders sowie schließlich um Interviews mit dem Gestalter des Kabarettprogramms jener Jahre – mit Guy Walter.⁶ Denn eines ist

ganz offensichtlich: Das Hörfunk-Kabarettprogramm des Südwestfunks wurde in den 1950er Jahren geprägt von diesem Redakteur, der das Programm kontinuierlich von 1947 bis 1962 verantwortete und der überdies als Remigrant eine im westdeutschen Nachkriegsrundfunk eher ungewöhnliche Biografie aufwies. Wie sein Kabarett-Programm aussah und

1 Hingewiesen sei hier nur auf Byran T. van Sweringen: Kabarettist an der Front des Kalten Krieges. Günter Neumann und das politische Kabarett in der Programmgestaltung des Rundfunks im amerikanischen Sektor Berlins (RIAS). 2., überarb. u. erg. Aufl. Passau 1995.

2 Die politischen Reaktionen auf die Auftritte Werner Fincks zeichnet Peter von Rüden nach: Ein Kabarettist wird ausgeschaltet: Werner Finck und der NWDR. In: Peter von Rüden und Hans-Ulrich Wagner (Hrsg.): Die Geschichte des Nordwestdeutschen Rundfunks. Hamburg 2005, S. 131–155.

3 Vgl. Sabine Friedrich: Rundfunk und Besatzungsmacht. Organisation, Programm und Hörer des Südwestfunks 1945 bis 1949. Baden-Baden 1991, S. 79–177; Ralf Fritze: Der Südwestfunk in der Ära Adenauer. Die Entwicklung der Rundfunkanstalt von 1949 bis 1965 unter politischem Aspekt. Baden-Baden 1992.

4 Hildegard Knoop: Kabarett im Rundfunk. Zur Präsentation kabarettistischer Ensembles im Südwestfunk 1952–1962. Hausarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Phil. Fakultät (im Fach Deutsche Philologie) der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster 1994.

5 Tonaufnahmen im Südwestfunk 1952–1968. Baden-Baden. November 1990.

6 Ein erstes Interview mit Guy Walter führte Rudolf Beck am 26. April 1984 im Auftrag der Abteilung Dokumentation und Archive des SWF. Die ungeschnittene und nicht sendefertige Aufnahme befindet sich im Hörfunkarchiv des SWF (SWF-595 1129). Ein weiteres Gespräch führte die Verfasserin am 30. November 1988; die Kassette sowie eine Abschrift des Interviews sind in ihrem Besitz. Ergänzt und überprüft wurden Walters Ausführungen in diesen Interviews durch eine Durchsicht der Akten über Guy Walter im Deutschen Kabarettarchiv, Mainz, das seinen kabarettbezogenen Nachlass verwaltet.

ob bzw. wie es sich von der Kabarett-Landschaft auf den Kleinkunsthöfen der damaligen Bundesrepublik unterschied, soll im Folgenden dargestellt werden.

Vom Cabaret-Verehrer zum Kabarett-Mäzen – der Remigrant Guy Walter

Das »Sachgebiet Kabarett«, das so als Teil der Abteilung Unterhaltung am Sender in Baden-Baden ausgewiesen war, wurde maßgeblich geprägt durch einen Mann, dessen Biografie besondere Lebensstationen aufwies. Guy Walter gehörte nämlich zu den wenigen redaktionellen Mitarbeitern der »ersten Stunde« beim Südwestfunk, die als Remigranten ihren Dienst aufnahmen bzw. die mit den französischen Besatzungsbehörden nach Baden-Baden kamen.⁷ Walter, seit 1933 im französischen Exil, war zu Beginn des Jahres 1946 vom Direktor der »Radiodiffusion française« gefragt worden, ob er einen Sender der Franzosen in Deutschland mit aufbauen und ob er »Bönerabende«, also »Bunte Abende« bei diesem Sender gestalten wolle. Walter sagte zu und wechselte im Frühsommer 1946 zum Südwestfunk. 1947 wurde er französischer Staatsbürger, nachdem seinem 1937 gestellten Antrag auf Naturalisation zehn Jahre später – ironischerweise ein Jahr nach seiner Rückkehr nach Deutschland – stattgegeben wurde.

Wer war Guy Walter zu diesem Zeitpunkt und welche Erfahrungen brachte er aus den Jahren des Exils mit? Guy Walter ist ein Pseudonym, das er 1933 bei seiner Flucht vor den Nationalsozialisten und seiner Emigration nach Frankreich annahm. Er wurde als Walter Lindenberg am 17. März 1909 in Hamburg als Sohn eines Vertreters von Theaterzeitschriften geboren. Seine Schulzeit verbrachte er in Frankfurt am Main. Schon während dieser Jahre erhielt er in Darmstadt Gesangsunterricht und gab mit 16 Jahren sein Debüt als Tenor. 1927 ging Walter als Regieassistent an die Kroll-Oper nach Berlin. In einem 1988 mit der Verfasserin geführten Gespräch erinnerte er sich an die pulsierende Kunst-Metropole, an eine Inszenierung von »Figaros Hochzeit« durch Gustaf Gründgens und an Aufführungen von Offenbach-Operetten durch Wolfgang Liebeneiner, bei denen er assistieren konnte. In dieser Stadt machte Walter schnell Bekanntschaft mit der reichen Kabarettszene. Willi Schaeffers, ein bekannter Conférencier und Kabarettist dieser Zeit, wurde auf den jungen Mann aufmerksam und verhalf ihm zu ersten Auftritten in kabarettistischen Sendungen an der Berliner »Funkstunde«, für die der Schlagertexter Karl Wilczynski arbeitete.⁸ Von da an, so Guy Walter, habe er fast jeden Abend im Kabarett verbracht und alle großen Chansoninterpreten erlebt. Als Vorbilder, Men-

toren und Lehrer aus dieser Zeit sind ihm Walter Kurt Robitschek, Hellmuth Krüger, Werner Finck, Hilde Hildebrand, Claire Waldoff und Trude Hesterberg in Erinnerung; näher bekannt oder freundschaftlich verbunden sei er mit Rudolf Nelson und dessen Frau Käthe Erlholz, Friedrich Hollaender und Blandine Ebinger gewesen.⁹

Nachdem als Folge der Wirtschaftskrise das große Theatersterben in Berlin eingesetzt hatte, im Zuge dessen auch die Kroll-Oper geschlossen wurde, ging Walter 1932 zurück nach Frankfurt. Auf Wunsch seines Vaters nahm er ein Jura-Studium auf und litt darunter »so lange [...], bis seine Eltern ihm erlaubten, Theater- und Literaturwissenschaften zu studieren«.¹⁰ In Frankfurt erlebte Walter die große französische Diseuse Yvette Guilbert bei ihrem Gastspiel im Schumann-Theater, einer Varietebühne, bei der er bald auch als Refrainsänger engagiert war, und wo er die damals für Aufsehen sorgenden Opern von Bertolt Brecht und Kurt Weill kennen lernte. Sein so lange ersehntes Studium konnte Guy Walter nicht beenden, da er bald nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten als Jude emigrieren musste. Er entschied sich für Paris, traf dort im Juli 1933 ein und wurde von einem Flüchtlingskomitee unter der Schirmherrschaft des Dirigenten Bruno Walter zunächst mit dem Nötigsten versorgt. 1935 starb der Vater von Guy Walter in Deutschland, die Mutter übersiedelte zu ihrem Sohn nach Paris. Man lebte in Hotels – eine Lebensform, die Walter 1946 bei seiner Rückkehr nach Deutschland in Baden-Baden fortsetzte und die er auch in späteren Jahren in Wiesbaden beibehielt.

7 Sabine Friedrich nennt als leitende Mitarbeiter in diesem Zusammenhang nur Heinrich Strobel und Gerth-Wolfgang Baruch; sie hat allerdings auch falsche Vorstellungen von Guy Walters Tätigkeit während des Zweiten Weltkriegs in Paris. Vgl. Sabine Friedrich: Rundfunk und Besatzungsmacht (Anm. 3), S. 88 und 254. – Guy Walter wird nur in wenigen rundfunkgeschichtlichen Arbeiten erwähnt, etwa bei Heinz Schröter: Unterhaltung für Millionen. Vom Wunschkonzert zur Schlagerparade. Düsseldorf und Wien 1973; in der Forschung zu Remigration und Rundfunk blieb er bislang unberücksichtigt; vgl. Marita Biller: Exilstationen. Eine empirische Untersuchung zur Emigration und Remigration deutschsprachiger Journalisten und Publizisten. Münster und Hamburg 1993; Hans-Ulrich Wagner: Rückkehr in die Fremde? Remigranten und Rundfunk in Deutschland 1945 bis 1955. Berlin 2000.

8 Zum Kabarettprogramm des Weimarer Rundfunks vgl. Theresia Wittenbrink: Rundfunk und literarische Tradition.

In: Joachim-Felix Leonhard (Hrsg.): Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik. Bd. 2. München 1997, S. 996–1097; speziell S. 1012–1023.

9 Guy Walter im Interview mit der Verfasserin, 30.11.1988.

10 Zit. n. Reinhard Hippen: Anwalt der Kleinkünstler. Guy Walter starb in München im Alter von 83 Jahren. In: Mainzer Allgemeine Zeitung, 17.8.1992.

Walter verdiente in Paris den Lebensunterhalt für sich und seine Mutter vor allem als Sänger und als Lehrer für Interpretation: Dabei sang er tagsüber in Kirchenchören und Synagogen, abends trat er in Lokalen auf. Außerdem war er Mitglied des Staatlichen Rundfunkchors und wirkte bei einigen Aufnahmen für Radio Cité und die Plattenfirma Polydor mit. Bei Radio Cité traf er erstmals mit Pierre Ponnelle zusammen, der damals Generalsekretär dieses privaten Rundfunksenders war und später Verwaltungschef bzw. ab April 1947 Sektionsleiter der Section Radio in Baden-Baden wurde. 1940 wurde Walter wie viele andere deutschstämmige Staatenlose als Arbeitssoldat in einem Lager in der Gegend von Blois interniert, wo er gemeinsam mit anderen Insassen Kabarettabende veranstaltete. Nach seiner Entlassung ging er zurück in das inzwischen von den Deutschen besetzte Paris, tauchte dort unter und lebte bis zur Befreiung von Paris 1944 hauptsächlich von der Unterstützung durch katholische Geistliche. Nach seinen Empfindungen und Eindrücken während der Jahre der Emigration befragt, betonte Walter, dass er bei aller Sorge um die Angehörigen in Deutschland und um die eigene Existenz doch immer auch ein inneres Gefühl der Freiheit empfunden und die kulturelle Vielfalt der Weltstadt Paris auskosten und genossen habe.¹¹ Dieses positive Resümee wirft ein bezeichnendes Licht auf den Menschen Guy Walter. Die Abrechnung mit der Vergangenheit bzw. mit dem Volk oder den Menschen, die ihm diese Erfahrungen – Emigration und Staatenlosigkeit, Existenznöte sowie ein Leben in Lagerhaft und im Untergrund – aufgezwungen hatten, war seine Sache nicht. Der Kabarettist Hanns Dieter Hüsch, einer der vielen Künstler, die Walter während seiner Tätigkeit beim SWF und später beim ZDF unterstützt und gefördert hat, betonte, dass er niemals auch nur eine Spur von Ressentiment gegen die Deutschen bei Walter habe feststellen können.¹²

Walter ging im Frühsommer 1946 auf das Angebot der Franzosen ein und wechselte zum SWF: »Sie können sich vorstellen, dass der Entschluss, nach Deutschland zurückzugehen, begleitet war von großen Skrupeln, aber auch von großen Hoffnungen und ich auch ein gewisses Ziel hatte: Jetzt hast Du die Möglichkeit, der deutschen Bevölkerung zu zeigen, was sie versäumt hat in den Jahren und wie man eine bunte, gefällige Unterhaltung macht, aber auch eventuell ein bisschen politischen Einfluss [zu] nehmen und dem Publikum Sachen zu bringen, die ihm bis jetzt verboten waren und die sie nicht hören durften. Und ich empfand das als wirkliche Aufgabe.«¹³ Walter wurde dem Bereich Unterhaltung zugeordnet, der unter der Leitung von Rudolf Förster stand, einem gelernten Schauspieler. Als Walter 1960 dem Journalisten Wolfgang Henckels für des-

sen Recherchen über »Persönlichkeiten im Rundfunk und Fernsehen« biographische Angaben über seine Person machte, bezeichnete er sich als »Produzent kabarettistischer, Chanson- und unterhaltender Wortsendungen«.¹⁴ Er blieb dies unter verschiedenen Leitern der Abteilung Unterhaltung bis zum 31. Juli 1962. Dann wechselte er zum neu gebildeten ZDF nach Mainz.

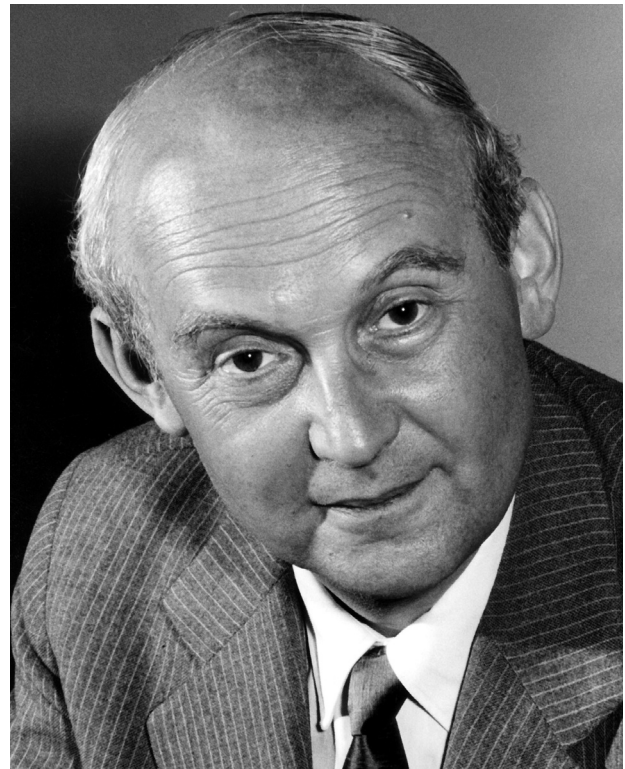


Abb.01: Guy Walter (Foto aus den 50er Jahren) © SWR

Seinen Weggang vom Südwestfunk nach 16-jähriger Zugehörigkeit begründete Walter mit der Weigerung des damaligen Intendanten Friedrich Bischoff, ihn kabarettistische Sendungen auch für das Fernsehprogramm produzieren zu lassen: »Herr Walter, Kabarett ist nicht fürs Fernsehen«, habe Bischoff gesagt;¹⁵ eine Haltung, die plausibel erscheint. Denn einige Jahre vorher hatte Bischoff durch seine offenbar mit Vehemenz geäußerten Bedenken gegen die Live-Übertragung eines Auftritts des Kabarettisten Wolfgang Neuss bei einer Veranstaltung für die in Berlin tagenden Bundestagsabgeordneten dafür gesorgt, dass bei Neuss' Auftritt Bild und Ton verschwanden und erst wieder erschienen, als der Kabarettist die Bühne verlassen hatte. Diese inszenierte »technische Panne« wurde in der Presse ausführlich kommentiert

11 Guy Walter im Interview mit der Verfasserin, 30.11.1988.

12 Hanns Dieter Hüsch im Interview mit der Verfasserin, 20.5.1994.

13 Guy Walter im Interview mit der Verfasserin, 30.11.1988.

14 Vgl. den Briefwechsel Henckels/Walter vom 28. Mai 1960 und 27. Juni 1960. SWR. HA. SWF-P07 683.

15 Guy Walter im Interview mit der Verfasserin, 30.11.1988.

und sorgte für einiges Aufsehen.¹⁶ Offenbar hielt Bischoff den Fernsehnutzer nicht für mündig genug, Satire als solche erkennen und würdigen zu können. Beim ZDF übernahm Walter 1962 die »Abteilung für Kabarett, Kleinkunst, Trickfilm und Puppenspiel« in der Hauptabteilung Unterhaltung, die er bis zu seinem Eintritt in den Ruhestand im April 1974 leitete. Noch einmal kehrte er danach zum Südwestfunk zurück: In den Jahren 1974 und 1975 war er als Vertreter der jüdischen Kultusgemeinde beigesetztes Mitglied des SWF-Rundfunkrats.

In den 1970er und 1980er Jahren produzierte Guy Walter einige Hörfunk-Beiträge für den SWF und für den Bayerischen Rundfunk, darunter 1977 die Sendung »Champs-Elysees/Ecke Kurfürstendamm« über deutsche Emigranten in Paris, in der er auch Autobiographisches verarbeitete. 1973 erhielt er für seine Verdienste um die Förderung des Kabarett den Sonderpreis des vom Mainzer »Unterhaus« gestifteten Deutschen Kleinkunstpreises. Von 1975 bis 1987 war er Vorsitzender des Förderkreises Deutsches Kabarettarchiv. Am 13. August 1992 starb Guy Walter 83-jährig in München, wo er nach seiner Pensionierung gelebt hatte.

Guy Walter als Programm-Macher beim Südwestfunk – Vorgaben und Vorlieben

Da Guy Walter sich als »in französischen Diensten« stehend betrachtete¹⁷ und vor allem mit der Familie Ponelle persönlichen Umgang pflegte, kannte er die französischen Vorstellungen über die Aufgaben und Ziele des Rundfunks sehr genau und bemühte sich, sie in seinem Aufgabengebiet, der Unterhaltung, umzusetzen. Auf der anderen Seite war Walter von Beginn an einem Stamm von deutschen Programm-Machern zugeordnet, die durchaus eigene, mit den Auffassungen der Franzosen nicht notwendig kollidierende, aber in einigen Punkten doch abweichende Vorstellungen von den Aufgaben des Rundfunks hatten. Sabine Friedrich weist darauf hin, dass der für das Programm gesamtverantwortliche spätere Generalintendant Friedrich Bischoff die Deutschen im Gegensatz zu seinen französischen Vorgesetzten nicht als Träger, sondern als Opfer der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft gesehen und aus dieser Sicht heraus die »seelentherapeutische Aufgabe« des Rundfunks vor der »umerzieherischen« betont habe.¹⁸ Diesem anderen Ansatz hatte auch Guy Walter spätestens nach der Übergabe des SWF in deutsche Hände 1949 Rechnung zu tragen. Schließlich brachte Walter selbst durch seine künstlerische Vorbildung, seine Erfahrungen und persönlichen Begegnungen im kulturellen und künstlerischen Leben der Weimarer Republik in Berlin und in seiner Exilzeit

in Paris eigene Vorstellungen und Vorlieben in seine Programmarbeit ein.

Die ersten Schwerpunkt-Setzungen bis 1949 – Französische Kultur und Lebensart, »Funkbrett« sowie Förderung alter und junger Künstler

Was die Vorgaben und Vorstellungen von französischer Seite betraf, bestanden diese für Guy Walter zum einen in der Vermittlung französischer Kultur, wie er sie in den Jahren seiner Emigration erlebt und erfahren hatte. Auf den Unterhaltungsbereich bezogen, bedeutete das Präsentationen des französischen Chansons, seiner Geschichte und seiner berühmtesten Interpreten, von französischer Unterhaltungsmusik, vor allem von Operetten, sowie von französischer Lebensart, die er in Hörfolgen oder kleinen Szenen über Paris zu vermitteln suchte.¹⁹ Während diese Veranstaltungs- und Programmaktivitäten der Zielsetzung, »bunte, gefällige Unterhaltung« zu bieten, zuzuordnen sind, versuchte Walter sein zweites Ziel, »ein bisschen politischen Einfluss zu nehmen« und damit direkter zur »rééducation« beizutragen, in den ersten Jahren durch verschiedene »zeitsatirische« Funkkabarettreihen umzusetzen.²⁰

Ein erster Versuch der Bilanzierung der Vergangenheit und der Wegweisung für die Zukunft geschah in einer Art »Kabarett«-Oratorium mit dem Titel »Die guten Willens sind. Moderne Gesänge zum Lobe Gottes«.²¹ »Aus Hasstraum und Blutausch er-

16 Vgl. Ralf Fritze: Der Südwestfunk in der Ära Adenauer (Anm. 4), S. 257f.

17 Walter betont dies sowohl im Interview mit Rudolf Beck als auch im Interview mit der Verfasserin (Anm. 6).

18 Vgl. Sabine Friedrich: Rundfunk und Besatzungsmacht (Anm. 3), S. 92f.

19 Dazu gehörten zum Beispiel »Französisches Kabarett« (11.9.1946), die Sendereihen »Charme von Paris« (1947/48), »Anno 1900« (1947), Sendungen über bzw. mit Jacques Prévert, Edith Piaf, Maurice Chevalier (1950/51), »Von Orpheus in der Unterwelt ...« Streifzug durch Offenbachs Operetten (1951), die 4-teilige Reihe »Pariser Leben« (1950) und das Funkspiel »Montmartre und die Liebe« (1951).

20 Guy Walter im Interview mit der Verfasserin, 30.11.1988.

21 Eine erste, kürzere Version dieses Oratoriums mit dem Titel »Die, die guten Willens sind. Eine Hörfolge« wurde am 2. November 1946 ausgestrahlt. Von dieser Version mit Texten von Erich Kästner, Kurt Tucholsky und Oscar Wilde und Vertonungen von Karl Sczuka, Kurt Leval, Louiguy und Jerome Kern sowie einigen Negro spirituals liegt nur das Manuskript vor. Die zweite geänderte und verlängerte Version, auf die hier Bezug genommen wird, ist in Teilen als Bandaufnahme erhalten. Sie wurde am Gründonnerstag, dem 3. April 1947 als Mitschnitt einer öffentlichen Veranstaltung ausgestrahlt und am 8. Mai 1947 und 23. November 1947 aus jeweils gegebenem Anlass (Jahrestag der Kapitulation bzw. Totensonntag) wiederholt.

wachend«, so der Titel der ersten Rezitation, von Scham und Schmach erfüllt und dennoch auf das Wunder der Liebe hoffend, gedenken die Vortragenden durch Rezitationen ausgesuchter, zum Thema passender literarischer Texte von Erich Kästner über Kurt Tucholsky bis Oscar Wilde der Opfer von Krieg und Unterdrückung. Die Hoffnung auf Liebe und Frieden wird andererseits beschworen durch Anrufungen Gottes und Zitate von »Wohltätern der Menschheit« wie Henri Dunant, Louis Pasteur, Albert Schweitzer, Baden Powell und Franklin D. Roosevelt. Das Oratorium schließt mit einem in deutscher und französischer Sprache vorgebrachten leidenschaftlichen Appell gegen den Krieg: »Keine Wehrpflicht! Keine Soldaten! Seid nicht mehr dabei! Nie wieder Krieg!« – einer Übernahme aus Kurt Tucholskys Schrift »Drei Minuten Gehör woll'n wir von Euch« – sowie mit einem letzten Wort an die Jugend: »Segle im Wind derer, die guten Willens sind«. Während der Leiter der Section Radio, Pierre Ponelle, in seinem Vierteljahresbericht vom 2. Mai 1947 das Oratorium lobte und seine pazifistische und antimilitaristische Tendenz ausdrücklich hervorhob,²² waren die Reaktionen des deutschen Publikums bei der öffentlichen Aufführung zwiespältiger. Von lautem Türenschielen derjenigen, die aus Protest den Saal verließen, ist die Rede.²³ Dass es unruhig war, vermittelt auch der in Teilen erhalten gebliebene Mitschnitt der Veranstaltung. Das war einigen der Zuschauer und -hörer denn offensichtlich doch zuviel der verordneten Scham.

In den Jahren 1947 und 1948 produzierte Walter dann seine zeitkritischen Kabarett-Reihen. Nachweisbar, wenn auch nicht als Mitschnitt erhalten, sind zwei Folgen »Funkbrett 1947«,²⁴ ein »satirisch-aktuelles Cabaret mit ernsten und heiteren Beiträgen«, neun Folgen »Neues vom Tage«,²⁵ ein »zeitsatirisches Kabarett« und schließlich drei Folgen »In des Teufels Küche«,²⁶ »das aktuelle satirische Kabarett«, wie es jeweils in den Programmankündigungen heißt. In diesen »Funkbrettln« haben Vergangenheits- und Gegenwartsbewältigung noch Vorrang vor der Zukunftsgestaltung. Hierin stimmten sie mit dem Kabarett der ersten Nachkriegszeit überein, in dem ebenfalls die Abrechnung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit und die Schilderung zeittypischer Probleme und Zustände dominierten.²⁷

Die zeitkritischen selbst produzierten Funkkabarettreihen verschwanden zu Beginn des Jahres 1949 aus dem Programm. Welche Gründe dieses Verschwinden hatte, ist aus den Akten oder anderen Quellen nicht mehr zu rekonstruieren. Die zeitliche Übereinstimmung mit dem Phänomen des »Kabarettsterbens« im Gefolge der Währungsreform²⁸ lässt aber zwei Vermutungen zu: Einerseits die, dass

auch der SWF seine Aufgabe nun nicht mehr so sehr in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit sah, sondern sich als geistiger »Aufbauhelfer« des neu entstehenden Staates begriff, eine Tendenz, die auch mit dem Übergang des Rundfunks zu dieser Zeit von französischer in deutsche Hände zusammenhängen könnte. Andererseits nahmen zeitgleich mit dem Ende der Funkkabarettreihen im Programm des SWF Programm-Mitschnitte oder Auftritte von Kabarettensembles zu. Sie übernahmen damit sozusagen das zeitkritische Element im Kabarettprogramm des Guy Walter. Da der SWF und auch Walter eine ihrer Aufgaben in der Förderung von Kunst und Kultur sahen, kann man dieses gehäufte Auftreten auch als Hilfe im Überlebenskampf der Ensembles nach der Währungsreform interpretieren. Letztendlich spielen wohl beide Aspekte eine Rolle.

Mit den Stichworten »Förderung« und »Hilfe« ist schließlich das dritte Anliegen Walters angesprochen, das sich vor allem durch seine Biographie erklärt und das – etwa mit dem Jahr 1948 einsetzend – im Lauf der folgenden Jahre zu einem der Hauptpfeiler seiner Programmgestaltung wurde: Es ging ihm um eine Wiederbelebung der literarischen, unterhaltensamen, manchmal auch frivolen Kabarettkultur, wie er sie im Berlin der 1920er Jahre erlebt hatte. Dazu holte er nach und nach die »Altmeister« der Kabarettrevue wie Paul Schneider-Duncker und Rudolf Nelson sowie einige der berühmtesten Diseusen der damaligen Zeit wie Claire Waldoff, Olga Rinne-

22 Vgl. Sabine Friedrich: Rundfunk und Besatzungsmacht (Anm. 3), S. 151.

23 Vgl. die Darstellung bei Heinz Schröter: Unterhaltung für Millionen (Anm. 7), S. 315.

24 Die beiden einstündigen Folgen liefen am Dienstag, dem 20. Mai und am Dienstag, dem 8. Juli 1947, jeweils von 20.30 bis 21.30 Uhr, also zur besten Sendezeit. Von der ersten Folge ist das Manuskript erhalten.

25 Die Reihe mit halbstündigen Folgen wurde zwischen 6. November 1947 und 15. Juli 1948 einmal im Monat an unterschiedlichen Wochentagen zu verschiedenen Sendezeiten (fünfmal zur Hauptsendezeit, d.h. zwischen 20.15 und 22.00 Uhr, viermal zur späteren Stunde ab 22.15 Uhr) ausgestrahlt. Erhalten sind hier vier Manuskripte (Folgen 3, 5, 7 und 8).

26 Diese Reihe lief zwischen Oktober und Dezember 1948 zweimal donnerstags von 21.30 bis 22.00 Uhr und zum letzten Mal am Mittwoch, dem 29. Dezember 1948, um 20 Uhr. Hier fanden sich Manuskripte der letzten beiden Sendungen.

27 Vgl. Jürgen Pelzer: Kritik durch Spott. Satirische Praxis und Wirkungsprobleme im westdeutschen Kabarett (1845 bis 1974). Frankfurt am Main 1985, S. 44; sowie Rainer Otto und Walter Rösler: Kabarettgeschichte. Abriss des deutschsprachigen Kabarett. Berlin 1977, S. 171.

28 Vgl. Rainer Otto und Walter Rösler: Kabarettgeschichte (Anm. 27), S. 172f. – Sie erklären das Kabarettsterben unter anderem damit, dass das Publikum an Vergangenheitsbewältigung nun nicht mehr interessiert, sondern ganz mit Wiederaufbau und Verdrängung beschäftigt gewesen sei.

ach und Olly Gubo vor die Mikrofone des SWF.²⁹ Als Conferenciers dieser Chansonsendungen fungierten unter anderem Willi Schaeffers und Karl Wilczynski. Zum einen entsprach es seinen eigenen künstlerischen Vorlieben, diesen Stil zu pflegen, »den ich so gerne in Berlin seinerzeit erlebt habe, mit den geistreichen Cabarets und Vortragskünstlern usw.«³⁰ Andererseits konnte er sich auf diese Weise bei seinen ehemaligen Entdeckern und Förderern für ihre Hilfe revanchieren.³¹ Guy Walter half aber nicht nur den Freunden aus alter Zeit. Ebenfalls gegen Ende der 1940er Jahre begann seine Förderung junger Nachwuchskünstler, vor allem solcher, die sich dem Solokabarett und dem Chanson verschrieben hatten, allen voran Hanns Dieter Hüsch. Er war erstmals am 2. Dezember 1949 in der Sendereihe »Das gute Chanson« zu hören und wurde von da an bis Mitte der 1950er Jahre mit eigenen Sendungen, Beiträgen zu Chansonsendungen, später auch Moderationen zum »Dauergast« des SWF-Kabaretts.³²

Guy Walters »Kabarettprogramm« in den 1950er Jahren

In den 1950er Jahren hatten sich in der Abteilung Unterhaltung des SWF unter dem Abteilungsleiter Oskar Haaf³³ neben dem großen Bereich der Unterhaltungsmusik sechs Programmsparten mit ihren jeweiligen »Hauptsachbearbeitern« herausgebildet – die Filmschau unter der Leitung von Hanswolgang Bergs; die Hörerwünsche unter ihrem Leiter Horst Uhse; der Jazz mit Joachim-Ernst Berendt; öffentliche Veranstaltungen mit Klaus Überall als Leiter; das unterhaltende Wort mit Günter Bungert und eben das Kabarett unter seinem Leiter Guy Walter. Für sein Programm blieben die drei beschriebenen inhaltlichen Schwerpunkte der ersten Jahre – die Vermittlung französischer Unterhaltungskultur, die Wiederbelebung des literarischen und unterhaltenden Kabaretts der 1920er Jahre und die Zeitkritik – auch in den 1950er Jahren bestimmend, genauso wie die Selbstverpflichtung zu Traditionspflege und Nachwuchsförderung.

Auch nach der Übergabe des SWF in deutsche Hände war der Blick über die Grenzen, insbesondere nach Frankreich, charakteristisch für das SWF-Gesamtprogramm. So präsentierte Guy Walter weiterhin französische Unterhaltungskultur in Porträts von Bühnenkünstlern wie Pierre Dudan, Yvette Guilbert und Edith Piaf (1954/1955) bzw. in größeren kulturgeschichtlichen Hörfolgen, wie etwa über die Geschichte des Moulin Rouge (1953) oder über Jacques Offenbach (1952) sowie schließlich in einer Vielzahl von Chansonsendungen. Die Porträts wurden erweitert auf internationale, also italienische, englische,

schweizerische und israelische Kunst und Künstler. »Besondere Aufmerksamkeit wird der Pflege des Chansons geschenkt mit Sendungen, die aus den besonders reichhaltigen Beständen dieser Sparte zusammengestellt werden.«³⁴ Chansonsendungen waren letztlich auch die Präsentationen der deutschen Kabarettkultur der 1920er Jahre, die für Walter vor allem eine Kabarettchansonkultur war. Zu den oben genannten Künstlern, die von Walter »wiederentdeckt« wurden, kamen im Laufe der 1950er Jahre unter anderem Blandine Ebinger, Trude Hesterberg, Max Hansen, Eva Busch und Pamela Wedekind. Wie bedeutend dieser Aspekt im Programmschaffen Walters war, zeigt die 1957 gestartete, insgesamt elfteilige Sendereihe »Deutsche Diseusen«. Eine einstündige Aufzeichnung der ersten Veranstaltung, im Dezember 1956 mit Blandine Ebinger im Unterhaltungsstudio vor Publikum aufgenommen, wurde am 28. März 1957 um 21 Uhr im ersten Programm ausgestrahlt. Es folgten Veranstaltungen mit Eva Busch und Pamela Wedekind. Ab der vierten Folge, in deren Mittelpunkt Trude Hesterberg stand, fanden die öffentlichen Veranstaltungen aufgrund des hervorragenden Presseechos und des großen Zuschauerinteresses im Runden Saal des Kurhauses in Baden-Baden statt. Diese Sendereihe bildete den Großteil der von Walter produzierten öffentlichen Kabarettveranstaltungen in den 1950er Jahren und stieß auf ein weit über die Grenzen des Sendegebiets reichendes positives öffentliches Echo.

Auch bei der Förderung junger Nachwuchskabarettisten wurde den Einzelkünstlern mit Chansonrepertoire der Vorzug gegeben. Zu Hanns Dieter Hüsch gesellten sich im Laufe der 1950er Jahre unter anderem Walter Andreas Schwarz, Melitta Berg, Kris-

29 Vgl. unter anderem in der Sendereihe »Guy Walter stellt vor«, die ab Samstag, dem 20. November 1948, in der Zeit zwischen 20 und 22 Uhr im Programm war. Sie lautete dann später auch »Horst Uhse stellt vor« oder »Willi Schaeffers stellt vor«.

30 Guy Walter im Interview mit der Verfasserin, 30.11.1988.

31 An den mäzenatischen Aspekt von Walters Tätigkeit vor allem in der Zeit nach der Währungsreform erinnert der Artikel »Geburtstags-Kabarett ... für Guy Walter«. In: Wiesbadener Kurier, 18.3.1969.

Dort heißt es unter anderem: »Bei ihm trafen sich damals alle: die Diseusen, Chansonetten, Kabarettisten, die die ‚braunen Jahre‘ noch einmal überstanden hatten [...]. Als die Währungsreform kam, war es wieder Guy Walter, der vom Funk her seinen Kleinkunst-Freunden die Übergangszeit erleichterte.« Kabarettarchiv Mainz. LK/V/6,3.

32 In einem Brief vom 18. April 1952 an den Autor Heinz von Cramer spricht Walter von »unser[em] Protektionskind Hanns Dieter Hüsch«.

33 Oskar Haaf war während der Zeit des Nationalsozialismus unter anderem Sendeleiter beim Deutschlandsender in Berlin gewesen. Zu seiner Biografie vgl. Oskar Haaf: Beim Gongschlag... 2 Bde. München 1983.

34 Guy Walter in einem Brief vom 19. Februar 1957 an die Schriftstellerin Gertrud Isolani, die ihn gebeten hatte, Angaben zu seinen Aufgaben und seiner Tätigkeit zu machen.

tin Horn und Dieter Süverkrüp. Sie wurden charakterisiert als »Einzelgänger, die sich den heute üblichen Kabarettensembles nicht anschließen und ihren großen Vorbildern Ringelnatz, Trude Hesterberg, Ernst Busch nacheifern wollen.«³⁵ Ein weiterer Programmpunkt waren eigene Studioproduktionen nach in Auftrag gegebenen Manuskripten, die »die Nöte der Zeitgenossen« glossieren.³⁶ Sie waren die Nachfolger der selbst produzierten zeitkritischen Funkkabarets der 1940er Jahre, befassten sich aber vorwiegend mit allgemeinen Zeiterscheinungen wie Unrast und Hektik, dem Filmkitsch der 1950er Jahre, dem Zusammenleben von Mann und Frau usw. Mal waren diese Themen in Spielhandlungen eingebunden, mal bestanden sie aus Aneinanderreihungen von Szenen und Chansons. Die Grenze zu den Produktionen von Guy Walters Kollegen vom unterhaltenden Wort, Günter Bungert oder später auch Horst Uhse, war fließend. Sie entsprachen Walters in mehreren Artikeln geäußelter Auffassung vom Wesen und der Aufgabe des Kabarets: »Sag das Ernste mit Humor, und wenn du dem Nachbar seine Schwächen im Zerrspiegel vorhältst, schau ihm über die Schulter und du wirst dich selbst wiederfinden.«³⁷



Abb. 2: Aus einem Kabarettabend des SWF 1957. Von links Guy Walter, Trude Hesterberg, Andre Alexander, Hanns-Dieter Hüsch, Nicole Louvier (sitzend). © SWR/W.-P. Hassenstein

Schließlich betrachtete Guy Walter als zu seinem Aufgabengebiet gehörend auch die Vorstellung der »zur Zeit bestehenden reisenden Kleinkunst-Truppen [...] in ihren Darbietungen«,³⁸ die Präsentation von Ensemble-Kabarett also. Hier erfüllte der Rundfunk sozusagen eine Chronistenpflicht: »Im Kaba-

rett [...] lässt [man] die bekannten Kabarets auftreten, ohne dass man sich dabei mit deren politischem Programm identifiziert.«³⁹ Wie bereits angedeutet, vertraten die Ensemblesendungen damit das zeitkritisch-politische Element im Kabarettprogramm des SWF, dem man, wie die Formulierungen in den Selbstdarstellungen offenbaren, zwar einen Platz im Programm einräumte, zu dem man aber von vorneherein auf vorsichtig-kritische Distanz ging. Ensemble-Kabarett war nur einer von vielen Programmpunkten in Guy Walters Kabarettprogramm und stellte keineswegs den Schwerpunkt der Programmgestaltung dar. In den Jahren 1952 bis 1962 gab es – addiert man die Angaben aus den Programmfahnen – insgesamt nur zirka 60 Sendungen mit 20 verschiedenen Kabarettensembles im Programm. Dennoch widmet die Untersuchung diesem Bereich besondere Aufmerksamkeit, da in der Kabarett-Landschaft der Bundesrepublik das Ensemble-Kabarett die bis weit in die 1970er Jahre dominierende Erscheinungsform war.⁴⁰ Von Anfang an versuchten die Vertreter dieser neuen Form, auch im Massenmedium Hörfunk Fuß zu fassen. Guy Walter wiederum ließ sich auf diese beherrschende Form nur sehr zögerlich ein – die Gründe dafür sind im Folgenden zu klären.

Kabarettensembles im Programm – die einseitige Kontaktaufnahme

In den meisten Fällen waren es die Ensembles, die mit Auftritts- oder Mitschnittwünschen an den SWF, an die Unterhaltungsabteilung oder direkt an Guy Walter herantraten.⁴¹ Die Kontaktaufnahme begann dabei üblicherweise mit einem Brief der Ensembleleiter bzw. -leiterinnen, in dem das Ensemble kurz vorgestellt und auf Auftrittstermine im Sendegebiet des SWF, meist im Rahmen einer Tournee, aufmerksam gemacht wurde. Ein Beispiel bilden »Die Am-

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd.

³⁷ Guy Walter: Dem Kabarett verschrieben. In: Hören und Sehen, 28.2.1954.

³⁸ Guy Walter an Gertrud Isolani (Anm. 34).

³⁹ 3000 Musiktitel in der Rundfunkwoche. Die Unterhaltungsabteilung des SWF berichtet über ihre Absichten und Ziele. In: Offenburger Tageblatt, 17.7.1957.

⁴⁰ Vgl. Georg Zivier, Helmut Kotschenreuther, Volker Ludwig: Kabarett mit K. Siebzig Jahre große Kleinkunst. 3., erw. Aufl. Berlin 1989, S. 147.

⁴¹ In den erhaltenen Briefwechseln war dies bei zehn von fünfzehn Kabarettensembles der Fall. Bei zwei weiteren Ensembles – »Die Stachelschweine« und »Münchner Lach- und Schießgesellschaft« – ist davon auszugehen, dass die Kontaktaufnahme ebenso verlief, jedoch fehlen hier etliche Teile des Briefwechsels.

nestierten«.⁴² Ihr Manager Alfred Oswald⁴³ schrieb am 9. März 1953 an den »Süddeutschen (!) Rundfunk, Abt. Unterhaltung, Baden-Baden«: »Die Amnestierten werden in der 2. Hälfte Mai in dem dortigen Raum sein und könnten für Aufnahmen zur Verfügung stehen.«⁴⁴ Walter nutzte einen der Auftrittstermine zur Begutachtung des Ensembles und vereinbarte dabei eine Studioaufnahme. Mit dieser Aufnahme waren »Die Amnestierten«, am Mittwoch, dem 9. September 1953, um 22.30 Uhr über Mittelwelle (I. Programm) erstmals im Programm des SWF vertreten. Dem ersten »Auftritt« folgten bis 1961 sieben weitere Sendungen, womit »Die Amnestierten« zu den meist vertretenen Ensembles im Kabarettprogramm des SWF zählen. Dabei ging jedes neue Angebot zur Zusammenarbeit wie beim ersten Mal vom Ensemble bzw. bis Ende 1956 von seiner jeweiligen Künstlervertretung aus. Wann immer »Die Amnestierten« im Lande waren, luden sie den SWF bzw. Guy Walter zum Mitschneiden ihres Programms ein und boten sich für Studioaufnahmen an. Längst nicht jeder angebotene Termin und jedes neue Programm wurde von Seiten des SWF wahrgenommen.

Was am Beispiel der »Amnestierten« zu Kontaktaufnahme und Auswahl gesagt wurde, gilt in ähnlicher Weise für fast alle Kabarettensembles, die im Laufe der 1950er Jahre im Programm des SWF auftauchten. So gut wie nie brauchten der SWF bzw. Guy Walter selbst initiativ zu werden, sondern konnten aus der Fülle des Angebotenen auswählen. Diese Auswahl der Ensembles für das Kabarettprogramm des SWF in diesen Jahren wurde zu einem Gutteil von den Tourneeprogrammen der damals existierenden Kabarettensembles bestimmt. Das bestätigt auch der SWF-Geschäftsbericht 1957/58, in dem es im Tätigkeitsbericht der Abteilung Unterhaltung zum Thema »Kabarett« heißt: »Und fünf durchreisende Kabarett-Ensembles ließen ihre buntesten Federn auf Tonband zurück.« Wer zu bestimmten Zeiten – in den Sommermonaten beispielsweise gab es nur eine sehr eingeschränkte Produktionstätigkeit – im Sendegebiet gastierte, hatte gute Chancen, ins Programm zu kommen, wobei aber zwischen Aufnahme und Sendung oft eine große Zeitspanne lag. Aufgrund der regen Tourneetätigkeit der Ensembles kann man trotz der eher als passiv zu charakterisierenden Haltung der Programmverantwortlichen von einer für das Kabarett der damaligen Zeit durchaus repräsentativen Zahl und Auswahl sprechen.⁴⁵

Zur Präsentation von Kabarettensembles

Man kann drei verschiedene »Auftrittsformen« für Kabarettensembles im Programm des SWF unterscheiden: den Mitschnitt eines vor Publikum auf-

geführten Programms, die Studioaufnahme ohne Publikum und die Mitwirkung von Ensembles in öffentlichen Veranstaltungen des SWF, deren meist gekürzte Aufzeichnungen dann im Programm ausgestrahlt wurden. Live-Auftritte von Kabarettensembles gab es in den 1950er Jahren im Hörfunkprogramm des SWF nicht. Auch das kann als Beleg für den eher vorsichtigen Umgang mit Ensemblekabarett gewertet werden.

1. Programm-Mitschnitte

Da Ensemblekabarets im SWF zumeist »durchreisende Ensembles« waren, war das Verfahren des »für beide Teile unverbindlichen Mitschnitts« der Programme bei einem nicht vom Sender organisierten Gastspiel im »Ländle« das am häufigsten praktizierte in den 1950er Jahren. Dabei wurde das gesamte Programm eines Abends mit dem Einverständnis des Ensembles und des Veranstalters mitgeschnitten. Dieses Material hörte Guy Walter danach ab und stellte daraus, falls er es für »funkwirksam und für unsere Hörer geeignet« hielt, eine meist halbstündige Sendung zusammen. Das Verfahren des unverbindlichen Mitschnitts barg vor allem für den SWF etliche Vorteile. Zunächst einmal war es wesentlich kostengünstiger als eine Studioaufnahme oder gar die Organisation einer eigenen öffentlichen Veranstaltung.

42 Die 1947 in Kiel als politisch-literarisches Studentenkabarett von den Philosophiestudenten Joachim Hackethal, Ernst König und Walter Niebuhr und dem Kunststudenten Jan Siefke Kunstreich gegründeten »Amnestierten« entwickelten sich in den 1950er Jahren unter der Leitung von Hackethal zum erfolgreichsten deutschen professionellen Tourneekabarett. Vgl. u. a. Klaus Budzinski: Das Kabarett. Zeitkritik – gesprochen, gesungen, gespielt – von der Jahrhundertwende bis heute. Düsseldorf 1985, S. 16f. sowie die Examensarbeit von Monika Kleinholz: Das literarisch-politische Kabarett »Die Amnestierten«. Sendenhorst 1977.

43 Oswald war in den 1950er und 1960er Jahren einer der rührigsten Agenten der bundesdeutschen Theater-, Varieté- und Kabarettszene. Nach den »Amnestierten«, die Anfang 1956 zunächst zu einer anderen Agentur wechselten und sich dann selbständig machten, hatte er ab 1956 den Hamburger Kabarett- und Theaterleiter Peter Ahrweiler mit seinem Kabarett »rendezvous« und seinem Boulevardtheater »Kleine Komödie« sowie das Mainzer Kabarett »Arche Nova« unter Vertrag. 1958 übernahm er die Vertretung des von dem ehemaligen »rendezvous«-Mitglied Reinhold Brandes gegründeten Hamburger Gastspiel-Cabarets »Die Schiedsrichter«. Allen genannten Kabarets verschaffte er Auftritte beim SWF. Außerdem zählte Hanns Dieter Hüsch bis zu Oswalds Tod 1965 zu seinen Klienten. Hüsch beschreibt Oswald in seinen Memoiren. Vgl. Hanns Dieter Hüsch: Du kommst auch drin vor. Gedankengänge eines fahrenden Poeten. München 1990, S. 254–258.

44 SWR. HA. SWF-PO7123.

45 Vgl. dazu Heinz Greuls Überblick über die Kabarettlandschaft der späten 1950er und frühen 1960er Jahre »Quer durch die Landschaft« in Heinz Greul: Bretter, die die Zeit bedeuten. Die Kulturgeschichte des Kabarets. 2 Bde. München 1971, S. 390–400; sowie die einzelnen Namen in Klaus Budzinski: Die Muse mit der Scharfen Zunge. Vom Cabaret zum Kabarett. München 1961.

Man brauchte dem Ensemble keine Reisekosten zu erstatten und sparte den technischen und personellen Aufwand, den eine eigen produzierte Aufnahme erforderte. Stattdessen zahlte man dem Ensemble für den Fall, dass man aus dem so gewonnenen Material eine Sendung zusammenstellte, einen Pauschalbetrag, der von der Länge der Sendung abhing. Verzichtete man aus bestimmten Gründen auf eine Ausstrahlung, wurde das Material gelöscht, und es fielen keine Honorarkosten an.

Ein weiterer Vorteil für den SWF bestand darin, dass die Auswahl der Szenen, Chansons, Conferenzen, Sketche usw., aus denen die Sendung zusammengestellt wurde, bei diesem Verfahren allein beim verantwortlichen Redakteur, also bei Guy Walter lag. Die Ensembles wurden bei dieser Auswahl in der Regel nicht zu Rate gezogen, sondern erst kurz vor dem Sendetermin über Länge und Inhalt der Sendung und die Höhe des Honorars informiert und um eine Einverständniserklärung gebeten. Diese bezog sich dabei im Grunde nur auf das Honorar. Das Programm eines Ensembles wurde damit zum »Rohmaterial«, aus dem Walter sich nach eigenen Vorstellungen das Passende aussuchte. Grundsätzlich bedeutete dieses Auswahlprinzip also eine Veränderung des Gesamtprogramms, auf die die Autoren und Interpreten keinen Einfluss hatten. Es ist erstaunlich, dass es bis auf eine Ausnahme, von der noch zu reden sein wird, niemals Kritik an dieser Vorgehensweise gegeben hat.

Was aber war in den Augen Guy Walters »das Passende« für das Programm und die Hörer des SWF? Zunächst einmal mussten die Programmteile »funktionswirksam«, das heißt auch ohne Bild verständlich sein und ihre Pointe bewahren. Szenen oder Sketche, in denen sehr stark mit visuellen Mitteln gearbeitet wurde, also mit Kostümen, Minenspiel, Gestik und Bewegungen, waren für eine Hörfunksendung nicht geeignet. Zu entscheiden, welche Programmelemente über den Sender »kamen« und welche nicht, war aber erst nach Abhören des Programms möglich. Insofern hatte das Verfahren des Mitschnitts und der Programmauswahl durchaus seine formale Berechtigung. Die Auswahl der Programmelemente wurde jedoch nicht nur durch solche formalen oder auch durch qualitative Überlegungen bestimmt. In einem Brief an Alfred Oswald vom 12. September 1956, in dem es um die Verwendung des Mitschnitts eines Gastspiels des von Oswald betreuten Hamburger Kabarett »rendezvous«⁴⁶ im Theater der Stadt Baden-Baden ging, schrieb Walter: »Die zahlreichen direkten politischen Anspielungen sowie eine gewisse temperamentvolle Unbekümmertheit der Darsteller in Bezug auf Mikrotechnik werden es uns nicht leicht machen, ein Programm aus diesen Darbietungen zu-

sammenzustellen. Wir wollen jedoch in den nächsten Wochen versuchen, die Szenen auszuwählen, die wir für funktionswirksam halten.«⁴⁷ Neben dem formal-qualitativen Aspekt, der hier mit der »Unbekümmertheit der Darsteller in Bezug auf Mikrotechnik« umschrieben wird, klingt ein inhaltlicher Aspekt an. »Direkte politische Anspielungen«, worunter man vermutlich vor allem satirische Bezugnahmen auf tagesspolitische Ereignisse und/oder politische Persönlichkeiten zu verstehen hat, waren im Kabarettprogramm des SWF offensichtlich nicht erwünscht.

Wenn man sich die schließlich doch noch aus dem Mitschnitt zusammengestellte halbstündige Sendung mit dem »rendezvous« ansieht bzw. anhört,⁴⁸ die am 12. April 1957 um 22 Uhr im Zweiten Programm ausgestrahlt wurde (Wiederholung im Ersten Programm am 15. Mai 1957 um 22.30 Uhr), zeigt sich, dass sich die ausgewählten Szenen und Chansons tatsächlich in allgemeinerer, allegorischer oder literarisch eingekleideter Form mit deutscher Beamtenmentalität, Methoden des Machterwerbs und der Machterhaltung in der Demokratie und dem allgemeinen, durch Krieg und Grausamkeit charakterisierten Zustand der Welt beschäftigen. Eine Ausnahme stellt die den Abschluss bildende »Rhapsodie in Braun« dar, in der das Ensemble vor dem »Wiederhoffähigwerden« reaktionärer oder gar nationalsozialistischer Ideologien vor allem durch die Memoirenerfolge ehemaliger Nazis oder Nazisympathisanten wie Franz von Papen, Albert Kesselring, Ernst Jünger und Ernst von Salomon warnt.

Dass diese Nummer trotz direkter Namensnennungen von Personen des öffentlichen Lebens im Programm erschien, entsprach Walters Auffassung von den Aufgaben des Kabarett. Denn er teilte mit einem Großteil der Kabarettisten der damaligen Zeit das Hauptanliegen, vor dem Wiedererstarken reaktionärer, faschistischer und militaristischer Denkweisen zu warnen, was sich in einer Vielzahl von Nummern niederschlug, die er aus den Programmen auswählte. Dennoch macht der zitierte Brief deutlich, dass neben formalen und qualitativen auch inhaltliche Erwägungen bei der Zusammenstellung der Sendungen eine Rolle spielten. Direkte, auf die Tagespolitik und ihre Protagonisten bezogene Anspielungen

46 Das literarisch-politische Kabarett »rendezvous« wurde 1948 von Peter Ahrweiler in Hamburg gegründet. Ahrweiler betrieb außerdem seit 1953 zusätzlich das Boulevardtheater »Kleine Komödie«, das wie das »rendezvous« von Alfred Oswald vertreten wurde. – Vgl. Klaus Budzinski: Die Muse mit der Scharfen Zunge (Anm. 45), S. 209.

47 SWR. HA. SWF-PO7120.

48 Vgl. SWR. HA. SWF-545 0777. Das Aufnahmedatum ist hier mit Juli 1957 angegeben. Es handelt sich jedoch zweifelsfrei um die im Briefwechsel mit dem Ensemble erwähnte Sendung.

gingen schon allein wegen des oft großen zeitlichen Abstands zwischen Aufnahme und Sendung nicht, schienen den Programmverantwortlichen aber auch sonst ungeeignet, über den Sender zu gehen. Es ist davon auszugehen, dass die redaktionelle Verantwortung bei diesen Zusammenstellungen allein bei Guy Walter lag. In den Akten finden sich allerdings vereinzelt Hinweise darauf, dass Guy Walters Vorgesetzter Oskar Haaf über alle Entscheidungen informiert wurde, denn er las die gesamte Korrespondenz seiner Mitarbeiter gegen und bekam auch alle eingehende Korrespondenz der Abteilung vorgelegt.⁴⁹ Walter sagte dazu im Interview mit der Verfasserin, in dem er im übrigen jegliche Einflussnahme sowohl von Seiten der französischen Kontrollbehörde in den ersten Jahren wie auch später seiner jeweiligen deutschen Vorgesetzten bestritt, etwas nebulös: »Ich wusste genau, wie weit ich gehen konnte und wie weit ich gehen durfte mit den Sachen, aber es hat nie Konflikte gegeben. Wir haben uns einander angepasst.«⁵⁰

2. Studioaufnahmen mit den Ensembles

Neben dem unverbindlichen Programm-Mitschnitt gab es als zweite Aufnahmemöglichkeit für Programme von Kabarettensembles die Studioaufnahme. Dabei wurden die Ensembles ins Studio nach Baden-Baden oder nach Freiburg gebeten, um dort in Absprache mit Guy Walter einzelne Nummern, meist aus ihren aktuellen Programmen, ohne Publikum zu sprechen, zu singen und zu spielen. Dies war eine Aufnahmeform, die die Kabarettensembles favorisierten und in ihren Briefen zunächst vorschlugen; sie wurde aber vom SWF in weit geringerem Umfang praktiziert als die Form des unverbindlichen Mitschnitts.⁵¹

Die Gründe liegen auf der Hand. Eine Studioaufnahme war technisch, personell und zeitlich aufwändiger als ein Programm-Mitschnitt, da sie eine Absprache über die aufzunehmenden Programmnummern, das Proben dieser Nummern und eine technische Endbearbeitung nach der Aufnahme erforderte. Beim Mitschnitt hingegen konnte man sich auf eine Mikrofonprobe kurz vor Beginn der Veranstaltung und die inhaltliche und technische Endbearbeitung beschränken. Außerdem war die Studioaufnahme von vornherein nicht so »unverbindlich« wie der Mitschnitt, denn wenn man die Ensembles zu einer Aufnahme bat, musste man sie auch bezahlen, ganz gleich, ob die Aufnahme ausgestrahlt wurde oder nicht. Schließlich bedeutete die Notwendigkeit der vorherigen Auswahl des aufzunehmenden Programms, dass Walter nicht ganz so unabhängig und eigenständig verfahren konnte wie bei den Mitschnitten, sondern zusammen mit dem Ensemble

oder dessen künstlerischem Leiter die Auswahl vornahm, was diesen zumindest potentiell ein gewisses Mitspracherecht eröffnete.

Walter wandte diese Aufnahmeform denn auch bis auf wenige Ausnahmen nur in zwei Fällen an; zum einen, wenn er mit dem Ensemble bzw. dessen Leiter in besonderer Weise bekannt und vertraut war – davon wird noch zu reden sein –; zum anderen, wenn es sich um Nachwuchsensembles handelte. Die »Brettstudenten« und »Die Drehbühne«, zwei Karlsruher Studentenkabarets, bekamen ihre Auftrittchance im Rahmen von Sendungen, die Walter mit einer Reihe von Nachwuchskabarettisten, in der Hauptsache Solisten, im Studio produzierte.⁵² Bei diesen Aufnahmen arbeitete er mit den Solisten und den Ensembles ihr Repertoire durch und machte Verbesserungsvorschläge: »[...] ich [...] ermunterte sie, eigene Ideen zu verwirklichen, konnte aber rein handwerklich ihnen mitteilen, es wäre nicht gut, wenn diese Idee schon hier kommt, sondern erst zwei Strophen später, und solche Sachen.«⁵³

49 Dieses Verfahren war Ende 1952 von Programmdirektor Lothar Hartmann aus Unzufriedenheit mit der Abteilungsführung durch Haafs Vorgänger Günter Bungert eingeführt worden, als er selbst kommissarisch die Leitung der Abteilung übernommen hatte, und wurde von Haaf beibehalten. Vgl. SWR. HA. SWF-1000/52.

50 Guy Walter im Interview mit der Verfasserin, 30.11.1988. – Einen Konflikt hatte es damals gleichwohl gegeben, wenn auch nicht im Bereich des Ensemble-Kabarets. Er betraf ausgerechnet Guy Walters »Protektionskind« Hanns Dieter Hüsch. Dieser hatte im Auftrag von Walter als Kommentar zur Atomrüstungsdebatte ein Oratorium mit dem Titel »Carmina Urana. Drei Gesänge für Soli und Chor« geschrieben, das im Dezember 1958 in Baden-Baden produziert wurde. Haaf hatte dieses Oratorium zwar abgesegnet, aber Sendeleiter Manfred Häberlen war es ebenso wie zwei andere Produktionen zum gleichen Thema negativ aufgefallen, so dass dieser seine Bedenken gegenüber Haaf äußerte. Daraufhin wurden die Manuskripte Programmdirektor Hartmann vorgelegt, der die Ausstrahlung des Hüsch-Werks wie auch das von einem der beiden anderen Autoren mit der Bemerkung ablehnte, dass es sich dabei um »aufgelockerte Leitartikel« handele, die »mit Kabarett überhaupt nichts zu tun« hätten (vgl. Lothar Hartmann an Oskar Haaf, 22.12.1958. SWR. HA. P7668). Die »Carmina Urana« von Hüsch wurden 1963 als Schallplatte produziert und sind bis heute im Pläne Verlag erhältlich (Pläne Nr. 89012).

51 Insgesamt vierzehn solcher Studioaufnahmen fanden im Berichtszeitraum statt – neun mit dem »Kom(m)ödchen« und jeweils eine mit den »Kleinen Vieren« (eine speziell für den SWF verfasste Faschingssendung, die Ende 1952 aufgenommen und am 11. Februar 1953 im Ersten Programm ausgestrahlt wurde), den »Amnestierten« (1953), den Karlsruher Nachwuchskabarets »Die Brettstudenten« und »Die Drehbühne« (1954 und 1956) sowie den »Stachelschweinen« (1957).

52 »Die Brettstudenten« wurden in der zweiten Folge der Sendereihe »Das junge Kabarett hat das Wort« am 2. Juni 1954 um 22.30 Uhr mit einem Beitrag vorgestellt; die »Drehbühne« am 2. Juli 1956 um 22.30 Uhr im Rahmen der Sendung »Neue Talente im Kabarett des SWF«.

53 Guy Walter im Interview mit der Verfasserin, 30.11.1988.

Speziell auf die Ensembles bezogen erinnert er sich: »Sie waren alle keine Professionals. Sie haben alle nicht singen gelernt, sie haben alle nicht atmen gelernt, sie haben alle nicht sprechen gelernt. Und bei den Aufnahmen musste man ihnen [...] diese Sachen beibringen.«⁵⁴ Dieser Stoßseufzer Guy Walters offenbart, dass und warum er sich mit dieser Art von Kabarett schwer tat: Für ihn war Kabarett vor allem eine in guten, das heißt pointierten und kongenial interpretieren Chansons gipfelnde Kunstform, deren perfekte Ausübung eine gewisse Schulung und Ausbildung voraussetzte, die er bei den meisten Kabarettensembles vermisste: »Sie hatten die Gesinnung, die sie brauchten, sie haben ein gewisses Talent gehabt, die Sachen zu bringen, aber sie haben sie nicht professionell gebracht.«⁵⁵

3. Auftritte von Ensembles in öffentlichen Veranstaltungen des SWF

Nirgendwo zeigten sich Walters Vorlieben und Vorstellungen von dem, was Kabarett ausmache, deutlicher als in den öffentlichen Veranstaltungen, die er in den 1950er und frühen 1960er Jahren durchführte. Denn mit diesen Veranstaltungen trat »das Kabarett« des SWF gleichsam zweimal an die Öffentlichkeit, einmal an den Abenden selbst und zum zweiten mit den Sendungen, die aus diesen Veranstaltungen zusammengestellt wurden. Nach allem, was bisher schon zum eher distanziert-passiven Umgang des SWF bzw. Walters mit Ensemblekabarett gesagt wurde, überrascht es nicht, dass Kabarettensembles bei diesen öffentlichen Veranstaltungen so gut wie nie vertreten waren. In der bereits erwähnten Veranstaltungs- und Sendereihe »Deutsche Diseusen« bzw. in einer Nachfolgeveranstaltung »Diseusen von heute«,⁵⁶ die den Schwerpunkt der öffentlichen Veranstaltungen in den 1950er Jahren ausmachten, traten im Rahmen- oder »Vorprogramm« zweimal von Walter in besonderer Weise geförderte und von ihm der Rubrik »Nachwuchs« zugeordnete Ensembles auf, das Karlsruher Kabarett »Spottvogel«⁵⁷ und das Mainzer Kabarett »Arche Nova«.⁵⁸ Nur dem Altmünchner »Simpl«-Ensemble und dem Düsseldorfer »Kom(m)ödchen« wurde das Privileg zuteil, als Ensemble in öffentlichen Veranstaltungen des SWF mitwirken zu dürfen, wobei man erstere im Grunde nicht zum Ensemblekabarett der 1950er Jahre rechnen, sondern der Sparte »Traditionspflege« zuordnen kann.



Abb. 3: Das Mainzer Kabarett »Arche Nova« unter Leitung von Hanns Dieter Hüsch (links) während einer Sendung im Kabarettprogramm des SWF (zirka 1958). © SWR



Abb. 4: Guy Walter (2. von rechts) stellt zusammen mit den Kabarettisten Germain Mueller (Le Barabli, Straßburg), Walter Morath (Basel) und Lore Lorentz vom Düsseldorfer »Kom(m)ödchen« (von links) 1957 bei einer öffentlichen Veranstaltung des SWF die Frage »Wem gehört der Rhein?« © SWR/W.-P. Hassenstein

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Erster Teil eines öffentlichen Abends des SWF im Kurhaus am 21. Mai 1959, Sendung am 18. Juni 1959 um 21.00 Uhr im Ersten Programm. Im zweiten Teil des Abends stand mit dem Operettenbuffo und ehemaligen »Kadeko«-Kabarettisten Max Hansen wieder ein alter Bekannter Guy Walters aus Berliner Zeiten im Mittelpunkt.

⁵⁷ Das Karlsruher »Kabarett der Optimisten« – so die Eigencharakterisierung im Briefkopf des Ensembles – übernahm in der oben erwähnten Veranstaltung »Diseusen von heute« die Zwischenansagen.

⁵⁸ Das von Hanns Dieter Hüsch gemeinsam mit dem Schauspieler und Regisseur Rudolf Jürgen Bartsch gegründete Kabarett bildete in der achten Folge der »Deutschen Diseusen« das Vorprogramm zu Kate Kühl, wobei der gesamte Abend von Willi Schaeffers conferiert wurde. Öffentlicher Abend am 8. Februar 1958, Sendung am 13. März 1958.

Länge der Sendungen und Platzierung im Programm

Die übliche Länge für eine Ensemblekabarettsendung betrug nicht mehr als eine halbe Stunde. Das entsprach der für das Hörfunkprogramm nicht nur des SWF in den 1950er Jahren charakteristischen »Kästchenkonzeption«.⁵⁹ In dieser im Vergleich zur durchschnittlichen Länge eines Kabarettprogramms, die man wohl mit anderthalb bis zwei Stunden ansetzen kann, doch recht kurzen Sendezeit konnte Walter nur einen »repräsentativen Querschnitt« eines Programms vermitteln. Auch Kürzungen innerhalb von Programmnummern waren durchaus üblich.⁶⁰ Die Platzierung erfolgte – da »die künstlerische Form des Kabarets eine gewisse Schulung voraussetzt und nicht für alle Ohren bestimmt ist« – »in vorgerückter Zeit«.⁶¹ Eine Zusammenstellung der für Kabarett im Programm vorgesehenen Sendezeiten im Untersuchungszeitraum sowie die Durchsicht der Programmnachweise zeigen, dass diese Ansicht tatsächlich umgesetzt wurde: Vor 21.30 Uhr lag kein Beginn einer Kabarettsendung in den Jahren zwischen 1951 und 1954, ab dem Jahr 1955 verschoben sich die Sendezeiten noch weiter nach hinten. Kabarett wurde nicht mehr vor 22.30 Uhr gesendet, in den meisten Jahren sogar nicht vor 23 Uhr. Mit der Platzierung von Kabarett zur späteren Abendstunde versuchte man, den Hörerkreis auf den Personenkreis einzuschränken, den man für reif und fähig genug hielt, diese Kunstform zu würdigen und die satirischen Spitzen richtig einzuschätzen. Dieser Hörerkreis und die für ihn produzierten Sendungen wurden in Abgrenzung vom großen Hörerpublikum und der leichten Wort-Unterhaltung folgendermaßen beschrieben: »Er [= der Kollege vom Kabarett, H.K.] hat einen viel kleineren, dafür aber ziemlich festen Hörerkreis. Lauter Leute, die spät schlafen gehen und deshalb leichter geneigt sind, zuzuhören. Außerdem ist eine Kabarett-Sendung schon etwas wie ein Plakat mit Voranzeige. Jeder kann sich ungefähr denken, was ihn erwartet und kann einschalten oder nicht.«⁶²

Ausnahme von der Regel: Die Zusammenarbeit Walters mit dem »Kom(m)ödchen«

Die große Ausnahme von Guy Walters allgemein als wohlwollend bis kritisch-distanziert zu charakterisierenden Haltung gegenüber der in den 1950er Jahren vorherrschenden Form von Kabarett war seine Zusammenarbeit mit dem Düsseldorfer »Kom(m)ödchen«.⁶³ Obwohl der »Haussender« des Ensembles der spätere WDR war, war es auch beim SWF überdurchschnittlich oft zu Gast.

Für die Zeit von 1952 bis 1962 ließen sich vierzehn Sendungen mit dem »Kom(m)ödchen« nachweisen. Dazu kommen noch zwei Mitwirkungen des Ensembles in öffentlichen Veranstaltungen des SWF. Die intensive Zusammenarbeit Guy Walters mit dem »Kom(m)ödchen« ist zum einen auf die enge Freundschaft zurückzuführen, die ihn mit dem Ehepaar Lorentz verband und die im Briefwechsel mit dem Ensemble zum Ausdruck kommt. Außer in den offiziellen, vom Abteilungsleiter oder dessen Stellvertreter mit unterzeichneten Schreiben von Seiten des SWF duzte man sich und versicherte sich der gegenseitigen Freundschaft. Guy Walter gelang es immer wieder, Studioproduktionen für das Ensemble zu arrangieren, auch wenn das Ensemble zu Gastspielen nach Baden-Baden, Freiburg oder sonstigen Orten im Sendegebiet gereist war, die man ebenso wie bei anderen Ensembles einfach hätte mitschneiden können. Auf diese Weise verschaffte er dem »Kom(m)ödchen« etliche zusätzliche Einnahmen.

Dass Walter mit dem »Kom(m)ödchen« immer wieder Studioaufnahmen durchführte, lag aber nicht nur an seiner Freundschaft zu Kay und Lore Lorentz, sondern auch daran, dass der Stil des Ensembles seiner eigenen Auffassung von der Kunstform Kabarett im Ensemblebereich am meisten entsprach. Das Ensemble pflegte, dem Credo seines künstlerischen Leiters folgend: »Je kleiner die Form, umso geschliffener muss sie sein«, politisch-literarisches Kabarett auf hohem sprachlichen und musikalischen Niveau: »Ein Dichter darf sich einen unreinen Reim erlauben, ein/Textdichter nicht. Politisch-literarisch ist nur durch einen Bindestrich getrennt. Politik, ohne in eine literarische Form gebracht zu sein, ist ein Leitartikel. Am Anfang ist der Text.«⁶⁴

Zu den Haupttexten neben Kay Lorentz selbst zählten in diesen Jahren Eckart Hachfeld und Martin Morlock, zwei der sprachlich sehr genauen und stil-

59 Zur »Kästchenkonzeption« vgl. Kurt Magnus (Hrsg.): Der Rundfunk in der Bundesrepublik Deutschland und in West-Berlin. Entwicklung, Organisation, Aufgaben, Leistung. Frankfurt am Main 1955, S. 52.

60 In den Sendemitteilungen an die Ensembles, in denen Walter für gewöhnlich den Zeitpunkt der Ausstrahlung, die Höhe des Honorars und die ausgewählten Programmteile nannte, finden sich zahlreiche Hinweise auf Kürzungen.

61 Guy Walter: Kabarett in Baden-Baden. Artikel der Serie »funk Bei der Arbeit«. In: Rundfunkhörer München vom 11. Oktober 1953, o. S.

62 SWF-Geschäftsbericht 1955/56, S. 38–77.

63 Die »kleine Literaten-, Maler- und Schauspielerbühne« wurde 1947 von den Eheleuten Kay und Lore Lorentz in Düsseldorf gegründet. – Zur Geschichte des »Kom(m)ödchens« vgl. u. a. Kay Lorentz' Darstellung in Siegfried Kühls Buch »Deutsches Kabarett. Kom(m)ödchen, Die Stachelschweine, Münchner Lach- und Schießgesellschaft, Die Schmiere«. Düsseldorf 1962, S. 10–12.

64 Ebd., S. 11.

sicheren Kabarettautoren der damaligen Zeit. Sie schrieben die Fabeln, Klassikerparodien, Singspiele, Chansons und Chöre für das »Kom(m)ödchen«, die vom Hauskomponisten Emil Schuchardt und zeitweise auch vom späteren Intendanten der Hamburgischen Staatsoper, Rolf Liebermann, vertont wurden und das Ensemble berühmt machten.

Denn Zeitkritik, die sich bei diesem Ensemble wie bei den meisten anderen auch vor allem gegen das restaurative Klima in der Bundesrepublik und gegen die Remilitarisierung, stärker als bei den anderen aber auch gegen Niveau- und Geschmacklosigkeit im kulturellen Leben richtete, fand beim »Kom(m)ödchen« mit Vorliebe in literarisch oder musikalisch parodistischer Einkleidung statt. Die Beispiele sind zahlreich: Die Rede Marc Antons in »Julius Caesar« von Shakespeare liefert die Vorlage für »Die Rede des Mark Anton« an die SPD-Opposition; das Singspiel »Deutscher Garnisonskrieg« um die Bewerbung einer deutschen Kleinstadt als Garnisonsstandort ist als klassisch-griechische Tragödie inszeniert; dem Singspiel »Reinecke Fuchs« über die abermalige Kanzlerkandidatur Konrad Adenauers dient Goethes Versesos zum Vorbild. Auch die Bibel wurde als Vorlage genutzt,⁶⁵ und immer wieder kommentieren Persönlichkeiten der Weltgeschichte aktuelle Vorgänge.⁶⁶ All diese Anspielungen und Folien setzen ein Publikum voraus, das mit den Vorlagen vertraut war. Das liberale Bildungsbürgertum war das Zielpublikum des »Kom(m)ödchens«, und es war auch das Zielpublikum des Guy Walter für seine spätabendlichen Kabarettprogramme.

Aus der persönlichen Vorliebe Walters für das »Kom(m)ödchen« ist also die relativ hohe Zahl von sieben Studioaufnahmen zu erklären, die zwischen 1952 und 1959 mit dem Ensemble entstanden. Nach 1959 gab es auch vom »Kom(m)ödchen« nur noch Programm-Mitschnitte. Fünf dieser Studioaufnahmen sind erhalten.⁶⁷ Sie zählen zum Besten, was Guy Walter auf dem Gebiet des Ensemblekabarets produzierte. Die einzelnen Programmnummern – von Walter gemeinsam mit Lorentz meist aus den aktuellen Programmen des Ensembles ausgewählt – werden durch kurze Conférencen oder eigenwillige Klavierakzente verbunden bzw. voneinander abgesetzt. Wort- und Musikbeiträge wechseln einander ab. In der ruhigen Studioatmosphäre, die einen eigenen, künstlichen Raum schafft, kommen die Präzision der Stimmen bei den Chansons, den mehrstimmigen Kantaten und Chören und die stilistischen Feinheiten der Texte stärker zur Geltung als bei den Programm-Mitschnitten. Am Anfang oder Ende jedes dieser Programme erklingt als Erkennungs- und Markenzeichen das »Kom(m)ödchenlied«, das mit seiner eingängigen, einstimmig gesungenen Melodie

einen reizvollen Kontrast zu den raffinierten Vokalarangements der anderen Musiken bildet. Guy Walters Studioaufnahmen mit dem »Kom(m)ödchen« kann man als eigenständige »funkische« Präsentationsform von Kabarettensembles bezeichnen.

Der Konflikt mit Rudolf Rolfs und seiner »Schmiere« – der Vorwurf der Zensur

Weniger erfreulich verlief Walters Zusammenarbeit mit dem 1950 von Rudolf Rolfs gegründeten Frankfurter Kabarett »Die Schmiere« mit dem Untertitel »Das schlechteste Theater der Welt«. Diese Zusammenarbeit wurde von Rolfs später als ein Beispiel für Zensur durch die Rundfunkanstalten angeführt.⁶⁸ Rolfs hatte sich und sein Kabarett seit 1953 schon mehrmals dem SWF für ein Gastspiel angeboten, bevor man sich nach einem Besuch Walters in der »Schmiere« für Ende 1958 auf einen unverbindlichen Mitschnitt des Programms »Juchheissa, wir atmen!«⁶⁹ einigte. Dieser Mitschnitt fand statt, und wie gewöhnlich teilte Walter vier Monate später, am 17. April 1959, Rolfs den 27. April 1959 als Sende termin mit. Er brachte eine Auflistung der vorgesehenen, sämtlich gekürzten Beiträge für einen Sendeausschnitt von knapp 14 Minuten Dauer und bat um eine baldige Einverständniserklärung für das angebotene Honorar. Was weiter geschah, bleibt zumindest auf Seiten des SWF im Dunkeln, da in der betreffenden Akte einige Briefe fehlen. Anscheinend aber hatte sich Rolfs mit der Auswahl der Sendeauschnitte nicht einverstanden erklärt, sondern dem SWF Zensur bezüglich der Auswahl und der Kürzungen vorgeworfen, woraufhin man von Seiten des SWF – nach Rolfs' Darstellung – geantwortet habe: »Wir zensieren natürlich nicht. Allerdings die Auswahl der Texte müssen Sie uns überlassen!«⁷⁰

65 So im Chanson »Der Turmbau zu Babel«, vgl. den Katalog »Tonaufnahmen im Südwestfunk 1952–1968« (Anm. 5), S. 124; und in der musikalischen Szene »Seit Adam und Eva«, vgl. ebd., S. 139.

66 Fürst Freiherr von Metternich und Macchiavelli in der Szene »Die alten Lehrmeister«, vgl. ebd., S. 115; Galilei und Kopernikus in der Szene »Und über uns der Himmel«, vgl. ebd., S. 132).

67 Es sind dies die Archivnummern 545 0340, 545 0041, 545 0534, 545 0014 und 545 0504 im Kabarettkatalog »Tonaufnahmen im Südwestfunk 1952–1968« (Anm. 5).

68 Vgl. Rudolf Rolfs: »Hofnarren' dieser Demokratie? In: mobile. versuch im gespräch, H. 6, 1968, S. 14–17.

69 Die »Schmiere« war das einzige Kabarett mit einem fast täglich wechselnden Spielplan von verschiedenen festen Programmen, die teilweise über Jahre liefen. Das war möglich, weil es kein »Aktualitätenkabarett« war, sondern seine satirischen Attacken sich gegen allgemeine gesellschaftliche Tabus und menschliche Schwächen richteten. Vgl. Heinz Greul: Quer durch die Landschaft (Anm. 45), S. 388.

70 Rudolf Rolfs: »Hofnarren' dieser Demokratie? (Anm. 68), S. 16.

In einem Schreiben vom 3. November 1959 bemühte sich Guy Walter dann noch einmal, die ihm von Rolfs gemachten Vorwürfe zu entkräften, indem er darauf hinwies, rechtzeitig über die Sendemodalitäten informiert zu haben, gab schließlich jedoch zu, dass damit »immer noch nicht das gebrochene Versprechen eingelöst worden ist, Sie zum vorherigen Abhören einzuladen. In diesem Punkt bleiben wir in Ihrer Schuld!«⁷¹ Allem Anschein nach hatte Walter dem Kabarettisten, für den wohl schon die Zusage, nur die ausschnittweise Sendung eines von ihm als Einheit begriffenen Programms zuzulassen, ein weitgehendes Zugeständnis an die Bedingungen des Mediums bedeutete, entgegen der sonst gängigen Praxis ein Mitspracherecht bei der Auswahl zugesichert, diese Zusicherung jedoch nicht so ernst genommen wie Rolfs. Für den war nun deren Nichteinhaltung gleichbedeutend mit Zensur. Auf diesen Vorwurf von Seiten Rolfs wiederum konnte Walter gar nicht anders reagieren als mit dem von Rolfs kolportierten Satz, denn schließlich traf er bis auf die erwähnten Ausnahmen seit jeher die Auswahl von Szenen ohne die Mitsprache der Ensembles – und solch einem Generalvorwurf der Zensur konnte und wollte er sich nicht aussetzen.

Fazit

Das Kabarettgesamtprogramm des SWF in den 1950er Jahren war stark geprägt durch die künstlerischen Auffassungen und Vorlieben des verantwortlichen Redakteurs Guy Walter. Seine besondere Aufmerksamkeit galt der Pflege einer Kabarettchansontradition, die er im Berlin der 1920er Jahre erlebt hatte und die er durch die Förderung von jungen Nachwuchskünstlern, allen voran Hanns Dieter Hüsch, wiederzubeleben hoffte. Im Bereich des Ensemblekabarets dagegen verstand er sich weniger als Förderer denn als gewissenhafter Chronist, mit einer Ausnahme: Mit dem »Kom(m)ödchen« zusammen schuf er eine besondere »funktische« Präsentationsform von Ensemblekabarett.

Ensemblekabarett wurde von Guy Walter grundsätzlich auszugsweise präsentiert, da die »Kästchenkonzeption« des Hörfunkprogramms in den 1950er Jahren die Länge eines Kabarettprogramms auf eine halbe Stunde begrenzte. Dabei behielt sich Walter bis auf wenige Ausnahmen die Auswahl selber vor. Bis auf die Ausnahme der »Schmiere« bzw. ihres Leiters Rudolf Rolfs waren die Ensembles, die an Funkauftritten aus werblichen und finanziellen Gründen immer sehr interessiert waren, mit diesem Verfahren auch einverstanden. Die Form des losen Nummernkabarets, die die vorherrschende Form des Kabarets der 1950er Jahre war, ermöglichte bzw.

erleichterte diese Auswahl. Vielleicht war sie sogar deshalb die bevorzugte Erscheinungsform des westdeutschen Kabarets dieser Zeit. Wenn man aber am Ende die Vielfalt der Themen, die in den erhalten gebliebenen Ensemblekabaretaufnahmen behandelt wurden und die im Kabarettkatalog des SWF dokumentiert sind, mit den Themen der Kabarettlandschaft der damaligen Zeit vergleicht, dann scheint es, dass Guy Walter trotz seiner Distanz zu dieser Form des Kabarets kein schlechter Chronist des Ensemblekabarets gewesen ist.

71 SWR. HA. SWF-PO7125.

Forum

Millionen für das AV-Erbe.

Das neu eröffnete National Audio-Visual Conservation Center der Library of Congress in Culpeper, Virginia, will Maßstäbe in Archivierung, Restaurierung und Zugänglichkeit von Bewegtbild-, Ton- und Datenmaterial setzen.

Es ist ein Projekt der Superlative, zumal in einem institutionellen Umfeld, das sonst unter strenger Budgetierung zu leiden hat: Mit Kosten von 235 Millionen US-Dollar, 6,3 Millionen Archivtiteln und einem Digitalisierungsvolumen von sieben bis acht Petabyte¹ pro Jahr sorgt die weltweit größte Archivverweigerung dieser Tage international für Aufsehen. Weitblick war die stärkste Antriebsfeder bei der Planung des National Audio-Visual Conservation Centers (NAVCC) der US-amerikanischen Library of Congress. Die neue Einrichtung in der Kleinstadt Culpeper im Bundesstaat Virginia, etwa 100 Kilometer westlich von Washington, DC soll das audiovisuelle Erbe der Vereinigten Staaten für eine Zukunft sichern, die angesichts der Anfälligkeit magnetischer Speichermaterialien ungewisser nicht sein könnte.

Seit der Verabschiedung des Urheberrechtsgesetzes im Jahre 1976 ist es die Aufgabe der Library of Congress, ein »American Television and Radio Archive« zu betreiben. Beheimatet innerhalb des Mount Pony, wurde für das Archivzentrum eine ehemalige Speicheranlage der US-Notenbank umgebaut und erweitert. Die Überalterung von hunderttausenden Magnetbändern und Filmmaterial stellt die größte US-Bibliothek vor Aufgaben, die sie an ihrem Hauptsitz auf dem Washingtoner Capitol Hill auf Dauer nicht hätte bewältigen können: Nur fünf Prozent des bedrohten Ton- und Videomaterials, so die Annahme der Bibliotheksverwaltung, hätte mit den vorhandenen Mitteln bis zum Jahr 2015 bewahrt werden können. Durch die Errichtung des NAVCC aber werde in einem zehn Jahres-Zeitraum mehr als die Hälfte dieser Bestände gesichert. Neben den aufwendigen Konservierungsarbeiten, die zudem für die empfindlichen wie leicht entzündlichen Nitratfilme moderne Laborbedingungen erfordern, liegt das Augenmerk auch auf der Digitalisierung von AV-Material, um eine besser Langzeitstabilität zu gewährleisten.

Reicher Sammlungsbestand

Der Vorteil einer zusätzlichen Einrichtung liegt für die Library of Congress vor allem an der Zusammenführung bisher versprengter Abteilungen. So

wurden die Film-, Video-, Ton- und Kontext-Archivalien, die sonst in Außenstellen in Landover und Jessup, Maryland, Boyers, Pennsylvania, Elkwood, Virginia und Dayton, Ohio untergebracht waren, nach Culpeper überführt. Insgesamt finden sich nun drei Millionen Tonaufnahmen, knapp zwei Millionen Kontextdokumente wie Filmplakate, Drehbücher oder Mikrofilm, sowie 1,2 Millionen Bewegtbildtitel an einem Ort. Etwa 35 Prozent des Baus wurden von der US-Regierung finanziert, die restlichen knapp 65 Prozent (155 Millionen US-Dollar) vom Packard Humanities Institute, dem philanthropischen Arm von David Packard, Sohn des gleichnamigen Hewlett-Packard-Mitgründers. Damit wurde das Projekt zur größten Öffentlich-Privaten Partnerschaft, die in den USA jemals von Regierungsseite eingegangen wurde.

Der Fernseh-Sammlungsbestand der Library of Congress ist für Wissenschaftler mit historischer Forschungsperspektive von unschätzbarem Wert. Anders als im französischen Zentralarchiv Institut National de l'Audiovisuel (INA) wird zwar weitaus weniger Material erfasst, als im Äther versendet wird. Dafür findet sich ein reicher Schatz an thematischen und organisationsbezogenen Sammlungen wie unter anderem zu Bob Hope und Ed Sullivan sowie von Coca-Cola und den Networks NET/PBS und NBC, das bereits in den 1980er Jahren 24.000 Kinescope-Spulen aus den 40er und 50er Jahren spendete. Die zum Haus gehörende Copyright-Behörde sorgt außerdem für einen steten Strom frischen Belegmaterials, dessen Gesamtaufkommen auf lange Sicht selbst in dem gerade bezogenen 12.500 Quadratmeter großen Gebäudekomplex nicht unterzubringen wäre.² Seit im Jahre 1949 mit der ersten Western-Fernsehserie »Hopalong Cassidy« der Grundstein für die nationale Copyright-Sammlung gelegt wurde, wuchs diese bis heute auf weit mehr als 300.000 Sendungen an, welche häufig eine Vielzahl von Episoden umfassen. Anders als Einrichtungen wie die renommierten Walter J. Brown & Peabody Archives oder das Paley Center for Media (ehemals Museum of Television and Radio) selektiert die Library of Congress aus den TV-Titeln nicht, sondern archiviert komplette Laufzeiten.

¹ Ein Petabyte entspricht eintausend Terrabyte bzw. einer Million Gigabyte.

² In den Vereinigten Staaten muss jeder Copyright-Inhaber der Library of Congress eine Festkopie seiner Sendung übermitteln, sofern eine kommerzielle Auswertung geplant ist.

Ehrgeiziges Digitalisierungsprogramm

Das so genannte Born-Digital-Areal, das die hausinterne Poststelle und vor allem die Speicherräume entlasten soll, sobald das Material zur Beantragung des Copyright-Schutzes nicht mehr per Festkopie, sondern digital eingereicht wird, muss aber noch einige Monate auf seine Inbetriebnahme warten. Derzeit hat die retrospektive Digitalisierung Vorrang. Für die Audio-Sammlungen wurde diese bereits abgeschlossen. Die umfangreichen Videobestände liegen indes noch vor der etwa 50-köpfigen Belegschaft, die auf maximal 140 Mitarbeiter anwachsen soll. Vertraut wird vermehrt auf technische Hilfen: Das Robotersystem SAMMA (System for the Automated Migration of Media Assets) wird in den kommenden Jahren die 250.000 Dreiviertel-Zoll Umatic-Bänder prüfen, gegebenenfalls reinigen und schließlich in digitale Speicherformate enkodieren. Nur in Fällen, in denen die Qualitätsprüfung misslingt, soll eine so genannte »Boutique«-Digitalisierung per Hand erfolgen. Vier SAMMA-Roboter werden rund um die Uhr parallel arbeiten und jeweils vier Bänder gleichzeitig digitalisieren können.

Mike Mashon, Leiter der Bewegtbild-Abteilung der Library of Congress,³ spricht von einem »enormen Fortschritt«: »Bisher waren wir es gewohnt, neben einer Masterkopie nur auf Anfrage eine Ansichtskopie zu erstellen. Die Technik ist aber mittlerweile so weit und der Speicherplatz so günstig, dass wir automatisch eine hochauflösende Datei und eine kleinere Datei zur Nutzung generieren können.« Im Data-Center ist ausreichend Platz vorhanden, um Speicherkapazität nachzurüsten. Die digitalen Masterkopien (Wave für Audio, Motion JPEG 2000 für Video) werden in einem Nearline-Speicher aufbewahrt, während die Dateien zur Nutzung (MP3 für Audio, MPEG2 für Video) in einem Spinning-Disc-System vorgehalten werden. Jeweils eine Sicherheitskopie wird zusätzlich an ein Computing Center der US-Regierung im Norden Virginias übermittelt.

Die Ausstattung des NAVCC befindet sich aufgrund der umfangreichen Fördermittel auf dem neuesten Stand der Technik. »Dieses Gebäude ist wie ein riesiger Computer«, zeigt sich Mashon stolz. Im ersten Stock der komplexen Gebäudestruktur ist die Bewegtbildsektion untergebracht. Im zweiten Stock wurden die Arbeitsplätze für die Erhaltung von Tonaufnahmen eingerichtet. Außerdem wurden hier 124 Speicherräume installiert, welche die Nitratfilmbestände in jeweils separaten, abgeschotteten Kammern bei Temperaturen von -4 bis +2 Grad Celsius beherbergen.⁴ Auf dem dritten Stockwerk befinden sich die chemischen Filmaborte sowie die digitalen Audio- und Videowerkstätten. Neun schallisolierte

Räume für den Audiotransfer enthalten vielgestaltiges Abspielgerät, einschließlich eines Raums mit Wiedergabemöglichkeiten historischer Aufnahmen, wie sie auf Wachsylindern oder magnetischen Drähten erhalten sind. Diese so genannten A1-Räume zeichnen sich durch ein Raum in Raum-Konzept aus, das eine vollständige Tonneutralität garantiert. Mithilfe der vollintegrierten Netzwerkstruktur, die einen Zugriff auf die interne MAVIS-Datenbank⁵ und digitalisierte Inhalte im Archiv ermöglicht, können Audio- und Videotechniker wie auch Katalog-Experten an jeglicher Arbeitsstation ihre Aufgaben wahrnehmen.

Vom passiven zum aktiven Akquisiteur

Das Vorhaben, alljährlich bis zu acht Petabyte an digitalisiertem Datenmaterial zu erstellen, ist ehrgeizig. Zum hohen Datenvolumen wird auch die aktive Akquise von Fernsehprogrammmaterial beitragen. Bisher agierte die Library of Congress fast ausschließlich passiv, indem sie dessen harzte, was zwecks Copyright-Regelung eingesandt wurde – mit allen damit verbundenen Nachteilen. Denn bei weitem sind nicht alle Sendungen von Produzenten und Fernsehsendern für eine spätere Vermarktung vorgesehen und fielen damit bisher durchs Raster. Vornehmlich Lokalsendungen und Nachmittagstalkshows, Game Shows und Sportübertragungen, aber auch Morgenprogramme und sogar Seifenopern konnten somit nicht in die Nationalsammlung aufgenommen werden. Durch die Möglichkeiten digitaler Aufzeichnungstechniken wird nun erstmals eine breite Erfassung des täglichen Sendebetriebs praktikabel. Im so genannten »TiVo-Raum«⁶ werden zunächst zwanzig, später aber bis zu zweihundert Aufzeichnungen parallel angefertigt. Eine Auswahl wird trotzdem weiterhin nötig sein. Harte Kriterien für die Selektion gibt es laut Mike Mashon jedoch nicht. Vielmehr soll von Fall zu Fall entschieden werden: »Worauf wir uns konzentrieren wollen, ist die Aufnahme kompletter

3 Ein Aufsatz von Mike Mashon über Anspruch und Möglichkeiten des NAVCC erschien in der diesjährigen Frühjahrsausgabe des *Cinema Journal*: Mashon, Mike (2007): The Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center. In: *Cinema Journal*, Vol. 46, Nr. 3, S. 140–142.

4 Das Archiv umfasst über 39.500 Kilometer Nitratfilmmaterial. Das Kammersystem ermöglicht eine Minimierung der Verluste im Falle eines Brandes: Nitratfilm ist leicht entflammbar und kaum löschar, weshalb es auch als Sprengstoff eingestuft wird. Filmmaterial auf Nitratbasis wurde in der Zeit von 1889 bis 1951 für beinahe alle Filmproduktionen verwandt.

5 Informationen über das MAVIS-Datenbanksystem gibt es im Internet: <http://www.mavis.biz>

6 »TiVo« wurde in den USA zum Sammelbegriff für digitale Festplattenrekorder, da das gleichnamige Unternehmen die Marktführerschaft innehat.

Sendetage von 0 bis 24 Uhr«, erklärt Mashon. Das liefere eine wertvolle Ressource nicht nur für die medienwissenschaftliche Forschung. Grund für dieses Vorgehen ist das bisherige Fehlen von Ganztagesaufzeichnungen von US-Fernsehprogramm. Die Radioforschung hat in den USA zumindest eine einzige Aufzeichnung dieser Art zur Verfügung – von einem Washingtoner Lokalsender aus dem September des Jahres 1939.

Die größten Lücken bei der archivischen Erfassung von Programmmaterial liegen aber beim Lokalfernsehen, da nur wenige unabhängige Institutionen wie das UCLA Film & Television Archive in Los Angeles die historischen Überlieferungen einzelner regionaler TV-Angebote erfassen. Einrichtungen mit nationaler Perspektive wie das Vanderbilt Television News Archive in Nashville, Tennessee sind aber nicht in der Lage, bundesweit Lokalprogramme aufzuzeichnen. Die Library of Congress möchte dieses unbestellte Feld beackern und plant Gespräche mit Satellitenbetreibern wie »Direct TV«, die in einer exklusiven Kooperation die betreffenden Datenkanäle mit lokalen Sendeinhalten entschlüsselt zur Verfügung stellen könnten. Bei der schier unübersichtlichen Anzahl von lokalen Programmen wird es aber nötig sein, auch hier eine rigide Auswahl zu treffen.

Verbesserung des Zugriffs

Das NAVCC wird durch die Digitalisierungsinitiative auch zu einer Verbesserung der Zugänglichkeit des tiefen Sammlungsbestandes beitragen. Trotz einiger öffentlicher Programme vor Ort und der ansprechenden Landschaftsarchitektur des als grüne Anlage konzipierten NAVCC⁷ werden wissenschaftliche Nutzer weiterhin zum überwiegenden Teil auf ihr Recherchematerial in den Washingtoner Lesesälen zugreifen. In den neuen Räumlichkeiten ist nur ein kompakter Bereich für auswärtige Forscher vorgesehen. Der Zugang zu den Sammlungen ist wie bisher nur Wissenschaftlern vorbehalten, die an einem Publikationsprojekt arbeiten. Die AV-Inhalte werden, falls nicht bereits digitalisiert, auf Anfrage enkodiert und über Breitband-Standleitungen in die Hauptstadt transferiert. Rechtlich gibt es diesbezüglich keinerlei Bedenken, schließlich handelt es sich bei der Versendung um einen hausinternen Vorgang. Doch dabei soll es nicht bleiben. »Was ich erreichen möchte, ist die Legalisierung der Zugriffsmöglichkeit auf unsere Sammlungen von jedem Computer rund um die Erde«, erklärt Mike Mashon. Es wäre nur ein erster, kleiner Schritt, den Zugriff zunächst auf Partnerorganisationen im Bildungsbereich zu beschränken, so Mashon. Dabei werden nicht allein die audiovisuellen Inhalte ins Auge gefasst, sondern auch digitalisierte Kontextdokumente, die in ihrer analogen

Form in der Vergangenheit nur wenig genutzt wurden, weil sie beispielsweise schwer zu lesen sind: So existiert eine Sammlung von NBC Master Books, 7.000 Spulen Mikrofilm mit 16-mm Negativfilm, die einen beinahe minutiösen Ablauf der Sendestruktur des Networks von 1936 bis in die späten 80er Jahre abbilden.

Trotz der nur eingeschränkten öffentlichen Bereiche des Zentrums wurde viel Aufwand für den Bau eines eigenen Theatersaals mit 206 Plätzen im Stile des berühmten Stanford Theaters in Palo Alto, Kalifornien betrieben. Ab voraussichtlich November 2007 sollen unter der Woche mehrere Filmvorführungen und Veranstaltungen stattfinden, darunter auch Präsentationen mit sensiblem Nitratfilmmaterial. Besonderes Interesse gilt dabei Stummfilmen, für deren musikalische Begleitung ein spezielles Piano angefertigt wurde. Damit entwirft sich die Library of Congress mit ihren Vorführungen als stimmungsvolle Alternative zu alteingesessenen Einrichtungen wie dem Museum of Modern Art oder dem Paley Center for Media und demnächst mit neuen Häusern öffnenden Institutionen wie dem Museum of Broadcasting Communications in Chicago und dem Newseum in Washington, DC, die ebenfalls Vorführungen von Werken aus der Film- und Fernsehgeschichte als festen Bestandteil in ihren Programmen führen. Etwas Museumsflair kommt auch hinter den dicken Archivmauern auf, wo sich teils illustre Gerätschaften aus früheren Rundfunkzeiten stapeln. In manchem Raum finden sich sogar überraschenderweise Schilder, Poster und andere Pappware aus der Sammlung des ehemals an der Universität von Maryland ansässigen »Advanced Television Technology Center«. Doch der museale Schein trügt: Genießen die illustrativen Artefakte dank des überbordenden Platzangebotes allenfalls gnädiges Asyl, dient die Technik vielmehr als wichtiges Ersatzteillager. Angesichts der vorhandenen Zwei- und Ein-Zoll-Bandbestände steht das NAVCC vor einem großen Problem: »Uns fehlt es an Fachleuten, welche die antiquierten Abspielmaschinen reparieren oder auch nur bedienen können«, sagt Mashon – und muss trotz Millionenbudget auf leidenschaftliche Techniker im Ruhestand hoffen, die ihr Wissen ehrenamtlich an junges Personal weitergeben könnten.

Leif Kramp, New York/Hamburg

⁷ Über das „grüne Konzept“ des NAVCC: Cohan, Stephan M. (2007): Why green roofs? „Because we can do it“. In: Landscape Management, Vol. 46, Nr. 1, S. 30.

Selecting TV Output for the BFI (British Film Institute) National Archive. The Development of New Policies and Practices

Steve Bryant, Senior Curator (Television) beim BFI (British Film Institute) National Archive, stellte am 20. April 2007 auf der internationalen Tagung »Rethinking Television Histories« in London die Überlegungen zur Archivierungspolitik seines Hauses vor. Für »Rundfunk und Geschichte« hat der Autor eine erweiterte und überarbeitete Fassung des Referats verfasst, in die er die seither in Großbritannien geführte Diskussion sowie die Ergebnisse einer akademischen Konsultation am 18. September 2007 in London einarbeitete.

Introduction

The theme of the paper is selection policy in the context of a national archive responsible for maintaining a record of British national television production and presentation, but constrained by financial, operational, regulatory and technological considerations. We are currently altering our collecting policy to be more selective on what we take into the archive and to start to be selective about what we keep from what we already have. The change of policy has come about in the context of the renewal of our nomination as the statutory National Television Archive and of our use of digital recording technology. Although it could be seen as a pragmatic response to a challenge of diminishing resources, it is a solution we ourselves have devised and I think it is an appropriate response to the current landscape of television production, preservation and access requirements and technological possibilities. By the act of selection we are potentially affecting the way future television histories will be written, but I think an effective selection policy will be more of a help than a hindrance to future historians. The context is the archiving operation we have conducted for the British commercial terrestrial stations for the last 20 years and more, which requires a few words of explanation.

Background

Since 1985, we have acquired output from the main commercial terrestrial channels (ITV, Channel 4 and Channel Five from 1997), by recording it off-transmission, to broadcast standard (for preservation) and viewing standard (for access). This has been funded by the broadcasters themselves, initially on a voluntary basis, but, later, on a statutory basis under the terms of the Broadcasting Act of 1990 and the Communications Act of 2003, which gives the regulator (initially the ITC, now Ofcom) the responsibility

of appointing an organisation to maintain a National Television Archive and setting the level of the broadcasters' contributions. By recording the material to be archived off air, we have not only maximised the amount we have been able to capture, but have ensured the unique value of the collection, in that it is television as the viewer saw it, including the flow of materials (programmes, interstitials, commercials, trailers etc) rather than TV as it was made for transmission, which the companies keep in their own collections and exploit commercially. Our selection policies have seen an increase in the amount we have recorded over the years, to the point where we have been capturing about 30% of the total output of ITV, 25% of Channel 4 and 20% of Five. This is a fairly substantial amount and has included all news bulletins, all drama, documentary and arts material, most comedy and entertainment, a lot of sport and substantial examples of everything else. Complete runs of most selected series have been taken. The result has been a collection larger than is now really necessary and one which needs reconsideration. This is not to say mistakes were made, though there will inevitably be some in any selection policy, but the method of selection was necessarily wasteful, as programmes to be recorded had to be selected (unseen) in advance of transmission and there was an element of erring on the side of caution. For example, if you don't know in advance what is going to happen in »Big Brother« or Champions' League Football, which, inevitably, you don't, you are going to record it all, just in case.

The new archiving method

When our last period of nomination by Ofcom expired two years ago, we entered a period of negotiation with the companies who were, and still are, very keen to see a reduction in the cost of our operation. We, on the other hand were keen to include preservation work on obsolete formats in our operation and expand the areas of cost covered by the contribution. We came up with a technical solution, which would allow for a more selective approach to the acquisition of new output and would require fewer technical staff, releasing the existing complement to work on the legacy material. Discussions reached impasse and Ofcom called in consultants to arbitrate, who came down on the side of our proposal. We are now implementing that proposal. The essence of the new method is that we capture the complete output of the required channels digitally (from digital terrestrial transmission) on hard disks, to the preservation standard required, and retain it for three weeks, during which period our curatorial staff select what is to be transferred to our preservation format (currently still Digital Betacam). Any material not selected

is recorded over after three weeks. Selecting with hindsight allows us to cut by about half the amount of material we select for retention. At the same time we are re-considering the materials recorded off-air onto 1" tape between 1985 and the mid nineties, applying a similar selection policy, and the technical staff freed from the need to monitor off-air recording do the transfer work. It is an intensely practical solution, but one which is, I think, a positive move culturally also.

New selection policy: rationale

Although we had discussed it in detail and begun its implementation, the consultation was a genuine chance for the academic community to influence our selection policy and a chance for ourselves to learn the nature of their requirements. As we are selecting for the national collection, though, it must be remembered that potential academic use is not our only selection criterion. The fundamental question is: what should the National Archive's role be in a landscape where TV companies maintain their own collections of master material for commercial exploitation, where recording technologies are becoming increasingly cheap and where internet distribution of recently transmitted and archive material is a growing reality? Our answer is that we should seek to create a well-documented core collection of material, which contains items of both intrinsic and exemplary significance. We should take notice of the fact that master copies of programmes exist at the companies and may one day devolve on us, but not be ruled by that fact. We should also note that cheap recording technologies and internet availability are allowing institutions which previously may have relied on us and other archives for access to material, particularly academic institutions, to be more independent of that reliance by making and retaining their own recordings, thus putting our preservation role, and our ability to continue to maintain our collection by future migration, at the forefront of our activity. The BFI has also recently entered a new phase, where the emphasis of our responsibility is placed on interpreting our collections for a wider public (especially at our new South Bank facility) and our selection processes should also now be documented, so that we record not only what we have selected for the collection, but why we selected it and what its perceived significance at the moment of selection was. We believe that, in the longer term and when it comes to future migration, this information will be very valuable.

New selection policy: outline and detail

At the conference "Rethinking Television Histories" in April 2007, we got some very useful feedback on the recording of complete days of output from the individual channels and how regular these should be, but the discussion on selection within genres was necessarily truncated. At the academic consultation in September, we were able to have a much more detailed discussion and some very interesting points emerged, most of which we have incorporated in our selection policy. The main points to emerge from the two events were:

■ **COMPLETE DAYS OF OUTPUT:** We have, for a long time, been making regular recordings of complete days of output from the channels for which we are responsible. This allows us to capture changes in the channel's visual identity, scheduling flow and the placing of commercials, random examples of routine output and significant overseas material which would not normally be part of our remit. Academics agree that preserving such recordings will be very important to future research. Randomness is important, as is ensuring that all days of the week are covered, especially including weekends, which are very different to weekday output. It seems that the optimum level of recording is one full day of each channel every three months. At the academic consultation, the importance of recording blocks of programming, especially children's programmes and those presented during mornings or night-time, was agreed.

■ **NEWS:** We previously recorded all the main news bulletins on each of the three channels, as we never know when major stories will break. Under the new system, we decided to select the main evening bulletins every day, plus one lunchtime bulletin and, of course, all news when a very big story breaks, which we need to monitor. Following the academic consultation, we added the early evening news on ITV every day as an automatic selection, on the grounds that it is interesting to compare the treatment of stories in early and late bulletins and ITV is the only channel which affords this possibility. Although the historic nature of the content of news bulletins is probably our prime concern, we recognise that most academic study of news is comparative and requires the availability of a substantial amount of coverage, especially regarding the treatment of controversial subjects like the Iraq War. The preservation and accessibility of regional news programming, which we are unable to record, is also important for comparative study and is a problem which must be addressed, probably in collaboration with regional archives.

■ **DRAMA:** Major single dramas and finite drama series will continue to be selected, as before. Returning series in which each episode stands alone will

be treated selectively, if appropriate. Critical reception, popularity, impact and the need to preserve the work of significant writers, directors and actors are all factors to be taken into account when making the selection decision. This policy was accepted at the academic consultation, though there was a lengthy discussion about how to select from continuing dramas (or «soap operas»), especially the long-running ITV hit «Coronation Street». It was agreed that both random examples (to illustrate changing casts) and high-impact story lines illustrating socially significant issues should be selected and that, in the latter case, consecutive episodes should be retained.

■ **COMEDY:** Much the same criteria as apply to drama, also apply to comedy. Critical reaction is an essential guide, as is the winning of awards. Innovative work is particularly important to identify.

■ **FACTUAL PROGRAMMING:** The significance of the subject and its treatment are the vital factors. Most major documentaries and current affairs programmes will be selected, though we will be selective on populist journalism, celebrity-led factual programmes, wildlife documentaries and «docusoaps», though ensuring the retention of examples of all types of format. Programmes which show ways of life or changing locations in different parts of Britain are usually selected, as are historical documentaries. This approach was approved at the academic consultation.

■ **ARTS AND MUSIC:** Arts documentaries and performances will usually be selected. A wide variety of popular music will be selected, ensuring that we have examples of the work of the most significant British groups and performers.

■ **ENTERTAINMENT:** We are now being highly selective on entertainment shows, mostly ensuring the acquisition of format examples. Thus a talent show like *The X Factor* is treated very selectively, though capturing the appearance of winners is important, as they may go on to be major stars. At the academic consultation, the randomly selective approach to quiz and game shows was endorsed, though we took note of the need to select some consecutive programmes from those series which have an element of continuity from programme to programme, such as the cult hit «*Deal Or No Deal*».

■ **TALK SHOWS & MAGAZINE PROGRAMMES:** A lot will depend on who is on or what the subjects are, and we will be very selective in this regard. Prime time programmes are more likely to be selected than daytime ones, though there is a need for fairly regular sampling of daytime output, especially that aimed at women. The identification of social trends and issues is also important.

■ **REALITY & LIFESTYLE:** Our proposal to limit our selection on formats like «*Big Brother*» was approved at the academic consultation, as was our exist-

ing, highly selective policy on lifestyle programming (property, cooking, fitness, gardening etc), though we acknowledge the need to preserve examples of all these formats, which reflect the minutiae of modern life.

■ **SPORT:** Whereas we used to select large amounts of sport, particularly high-profile sports such as football, cricket and motor racing, our new system allows us to be much more selective, now that we can select with knowledge of what happened. A good recent example of a selection decision we are currently making is how much we take of what may prove a highly significant Formula One season for British motor sport. The performance or result is not the only reason for selection, though. Examples of coverage, of innovations, of the work of commentators must be kept, and there is always the chance of a sporting event becoming a news event (for example, a riot at a football match). These are factors most likely to be of interest to academic researchers.

■ **CHILDREN'S PROGRAMMES:** Examples of all children's programmes need to be selected, with some dramas taken in full, plus regular examples of the presentation and linking of the time allotted to children's television in the schedules on each channel.

■ **ADVERTISING:** Although we always record the commercial breaks during our selected programmes, we do not really have the resources to document them. Our new system at least allows us to recognise, capture and document a few important commercials.

■ **INTERACTIVE:** The academic consultation raised the question of how to archive the interactive television experience. The answer is that it is possible to record all the material, but not to retain the software required to re-create the experience of using it. The only possibility is to record an example of somebody using an interactive service.

We also discussed the application of our selection policy to the transfer of older material held on obsolete formats and what differences arise from the greater amount of hindsight involved. The academics present seemed reassured that material of potential significance already held in the collection was unlikely to be lost, while the prospect of some of our surplus viewing copies being made available to them was welcomed.

Conclusions

Both the academics and the curators present at the consultation meeting felt it had been a very useful exercise and one worth repeating on an annual basis. The academics were also asked to contact the curators on an individual basis if they spotted anything on

television, which they thought particularly interesting and worth selecting, if they thought it unlikely to have been noticed by others. The curatorial section also felt the need to repeat the exercise with representatives of other academic disciplines, particularly historians and political and social scientists, as well as continuing to consult the television studies academics who had been represented in this meeting.

Steve Bryant, London

Freier Zugang zur Information als Grundrecht für eine moderne Gesellschaft

Die ARD-Generalsekretärin, Dr. Verena Wiedemann, hielt den folgenden Vortrag anlässlich der Eröffnung des 3. Leipziger Kongresses für Information und Bibliothek im März dieses Jahres. Der Kongress stand unter dem Motto »Information und Ethik« und beleuchtete dieses unter der Perspektive eines freien, fairen und gleichberechtigten Zugangs zu Information und Wissen. Wir danken Dr. Wiedemann für das Manuskript dieses Vortrags.

Meine sehr geehrten Damen und Herren,

öffentliche Bibliotheken und öffentlich-rechtlicher Rundfunk: Nur auf den ersten Blick sind das zwei völlig getrennte Welten. Bei genauerem Hinsehen aber hatten wir schon seit jeher viel gemeinsam, und nun, im digitalen Zeitalter, wachsen unsere Welten noch enger zusammen und wir stehen vor vielen ähnlichen Fragen und Herausforderungen. Deshalb ist es mir eine große Freude, heute vor Ihnen allen sprechen zu dürfen, und ich möchte mich bei der BID und bei ihrer Sprecherin, Frau Lison, ganz herzlich für diese Einladung bedanken. Es kann uns helfen, wenn wir uns gemeinsam fragen, wie wir unserem jeweiligen Auftrag in der Wissensgesellschaft gerecht werden können, wenn wir wissen, vor welchen gemeinsamen Herausforderungen wir stehen, und wenn wir in der Zukunft vielleicht sogar einige gemeinsame Lösungsansätze entwickeln können. Lassen Sie uns also zunächst danach fragen, was uns von unserem Auftrag her verbindet. Das mir heute gestellte Thema bringt dies bereits auf den Punkt: Uns beschäftigt dieselbe Frage: Wie sichern wir den freien Zugang zur Information als Grundrecht für eine moderne Gesellschaft?

Alles beim öffentlichrechtlichen Rundfunk dreht sich um diesen freien Zugang zu Information, der für unsere Gesellschaft, ihren demokratischen Dialog und sozialen Zusammenhalt konstitutiv ist. Es ist unser Auftrag, so sagt es das Bundesverfassungsgericht, Medium und Faktor der öffentlichen Meinungsbildung zu sein. Als Medium vermitteln wir das gesam-

te Meinungsspektrum unseres Landes, informieren über das Geschehen innerhalb und außerhalb Deutschlands, bilden die kulturelle Vielfalt aller Regionen ab und bieten einen öffentlichen Spiegel unserer gesellschaftlichen Wirklichkeit in all ihren sozialen, kulturellen und politischen Facetten. Als Faktor tragen wir selbst durch unsere Programme zur kulturellen Vielfalt und zum demokratischen Dialog unserer Gesellschaft bei. ARD und ZDF sind also selbst Wissens- und Kulturproduzenten. Entscheidend für unsere Aufgabe ist dabei nicht nur der Umfang, sondern auch die Qualität der von uns bereitgestellten Inhalte. Unser Auftrag verlangt von uns, unsere Programme hoch professionell, sorgfältig und von Einzelinteressen unabhängig für die unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppen und die Gesamtheit aller Bürger aufzubereiten. Auf diese Weise gibt die Institution Öffentlich-rechtlicher Rundfunk eine Garantie für umfassende und glaubwürdige Information und nachhaltige Qualität. Entscheidend dafür, dass wir unseren Auftrag erfüllen, ist aber nicht nur die öffentlichrechtlich organisierte Produktion der Inhalte selbst, sondern auch der öffentlichrechtlich organisierte Zugang dazu. Und so gehört es ebenso konstitutiv zu unserem Auftrag, unsere Angebote frei empfangbar und für jedermann zugänglich zu machen und niemanden von unseren Inhalten auszuschließen.

Im Falle des öffentlichrechtlichen Rundfunks wird der freie Zugang zur Information als Grundrecht für eine moderne Gesellschaft also nicht nur als frei im Sinne von frei von staatlicher Zensur verstanden, er wird auch als frei im Sinne der Chancengleichheit und der Teilhabe aller Bürger verstanden. Die Bedingungen des Zugangs werden im öffentlichen Interesse vom Gesetzgeber definiert, sie werden also nicht dem Markt überlassen. Das heißt in unserem Fall, die Finanzierung von ARD und ZDF, sowohl ihrer Inhalte als auch des Zugangs zu ihnen, erfolgt über ein öffentlichrechtlich organisiertes Solidarmodell mit Hilfe einer sozialverträglichen Gebührenfinanzierung. Sie erlaubt es, alle Inhalte frei empfangbar zu machen, das heißt unverschlüsselt und ohne zusätzliches Entgelt verfügbar zu stellen. Der öffentlich-rechtliche Rundfunk ist also ein Kernelement der von der Gesellschaft definierten öffentlichen Kommunikationssphäre unseres Landes.

Genau dies gilt auch für die öffentlichen Bibliotheken. Auch sie werden über die Solidargemeinschaft finanziert, um ihrem öffentlichen Auftrag gerecht zu werden, nämlich freien Zugang zur kulturellen Vielfalt unseres Landes und der Welt zu bieten und das Wissen allen Bürgern frei zugänglich zu machen. Auch die Bibliotheken stellen – in diesem Fall fremde – Inhalte nach hohen professionellen Maßstäben zusam-

men und bereiten sie so auf, dass allen Nutzerbedürfnissen Rechnung getragen wird und die Qualität und die Verlässlichkeit des Angebots garantiert sind. So sind also sowohl die öffentlichen Bibliotheken als auch der öffentlich-rechtliche Rundfunk zwei demokratisch legitimierte öffentliche Institutionen mit der Aufgabe sicherzustellen, dass sich das Grundrecht der Menschen auf freien Zugang zu Information nicht nur im Anspruch des Einzelnen erschöpft, Informationen ungehindert käuflich zu erwerben, die der Markt bereit stellt. Stattdessen wird durch diese beiden öffentlichen Institutionen das Zugangsrecht noch qualitativ angereichert, es wird inhaltlich aufgefüllt, indem eine öffentliche Sphäre, eine »public sphere« geschaffen wird. Sie soll den Bürgern unabhängig von den Marktgesetzen und unabhängig von ihrer sozialen Schicht und ihrem persönlichen Einkommen einen umfassenden Zugang zum menschlichen Wissen und zu unserer kulturellen Vielfalt garantieren.

Nun verändern sich allerdings gerade die Existenzbedingungen dieser »public sphere« dramatisch. Der Grund ist die Digitalisierung der Informationen. Mit dem Internet, mit Breitband und mit mobiler Kommunikation verändern wir unsere Kommunikationsgewohnheiten. Um in der digitalen Welt umfassenden freien Zugang zu den Angeboten unserer öffentlich-rechtlichen Institutionen in dieser neuen öffentlichen Sphäre zu garantieren, reicht es nicht mehr, die Öffnungszeiten der Bibliotheken einzuhalten und ein Fernsehprogramm zu einer bestimmten Zeit ausstrahlen. Unsere Inhalte müssen in Zukunft tatsächlich dort zugänglich sein, wo Kommunikationen unter den Bedingungen des 21. Jahrhunderts stattfindet. Erinnern wir uns, es ist noch gar nicht lange her, als der Zugang zu unserem öffentlichen Wissensreservoir schon rein physisch stark begrenzt war: Um eine öffentliche Bibliothek nutzen zu können, mussten wir uns an ihren Ort begeben. Und um die Inhalte der ARD nutzen zu können, mussten unsere Zuschauer und Zuhörer ihre Radiound Fernsehgeräte just in dem Moment eingeschaltet haben, in dem der fragliche Beitrag ausgestrahlt wurde. Fernausleihe und Videorekorder boten dann irgendwann schon etwas mehr Flexibilität für den Zugang, aber das Grundproblem lösten sie nicht: Ein Großteil des solidarisch finanzierten Wissensschatzes blieb für einen Teil der Bürger aufgrund der rein physischen Barrieren unzugänglich.

Das kann sich, wenn wir es denn wollen, nun radikal ändern. Der aufregendste Aspekt des 21. Jahrhunderts im Vergleich zu den Jahrtausenden der Menschheitsgeschichte davor ist wohl die Aufhebung aller physischen Barrieren für den Zugang zum Wissen und die Möglichkeit einer weder zeit-

lich noch räumlich beschränkten Nutzung unseres kulturellen Erbes und unseres gesamten Wissensreservoirs. Man könnte auch sagen, das große Versprechen der Wissensgesellschaft ist die Chance auf eine wahrhaftige Demokratisierung des Wissens.

Für uns alle heute hier, für die Bibliotheken ebenso wie für den öffentlich-rechtlichen Rundfunk, stellt sich damit die Frage, nach welchen Bedingungen wir uns organisieren, damit wir unsere Inhalte in der neuen Zeit so zugänglich machen, dass das Versprechen der Wissensgesellschaft eingelöst wird und die neu entstehende öffentliche Kommunikations-sphäre unseren Bürgern die umfassende Teilhabe am kulturellen Erbe und an unserem Wissensreservoir garantiert.

Ausgangspunkt unserer Überlegungen muss es also sein, dass die »public sphere« für den Zugang zu unseren Wissensspeichern nicht mehr ausschließlich das Bibliotheksgelände oder das ARD-Fernsehprogramm ist. Zur Public Sphere gehört inzwischen die Gesamtheit aller frei zugänglichen Informationen in der virtuellen Welt des Internets, in der Wissen jederzeit und für alle zugänglich ist. In diesem virtuellen Raum entscheidet sich, ob sich die Chancen für die Demokratisierung des Wissens realisieren lassen, oder nicht.

Eigentlich könnten die Bibliotheken nun ihre Schätze, soweit sie digitalisiert sind, schon jetzt allen interessierten Nutzern überall und jederzeit zugänglich machen. Und die ARD könnte ihre audiovisuellen Archive öffnen und ihren Nutzern Zugang zur politischen und kulturellen Geschichte Deutschlands, Europas und der Welt des 20. Jahrhunderts und nun auch fortlaufend auch für das 21. Jahrhundert in Audio- und Videofilms bieten. Im deutschen Rundfunkarchiv befinden sich historische Tonaufnahmen seit dem 19. Jahrhundert und Rundfunkaufnahmen seit Beginn der Geschichte des Rundfunks in Deutschland im Jahr 1923. Die gesamte Geschichte und Kultur des geteilten Deutschlands in Ost und West ist dort ebenfalls in audiovisuellen Zeitzeugnissen archiviert, einschließlich der Archivbestände des Hörfunks und des Fernsehens der DDR. Und auch das aktuelle Programm der ARD müsste sich nicht mehr zu einem bestimmten Ausstrahlungstermin versenden. Es könnte auch nach der Sendung unseren Zuschauerinnen und Zuschauern, unseren Hörerinnen und Hörern weiterhin überall und jederzeit im Wege des Abrufs zur Verfügung stehen.

Aber gerade diese Chancen für die »public sphere« sind im Augenblick noch weitgehend Theorie. Es ist noch keineswegs ausgemacht, ob es diese öffentli-

che Sphäre mit einem demokratisch definierten und solidarisch finanzierten freien Zugang für alle tatsächlich geben wird, oder ob der Zugang zu unserem Wissen nicht weitgehend privatisiert wird und ausschließlich private Unternehmen nach kommerziellen Gesichtspunkten bestimmen werden, wie die Regeln des Zugangs aussehen sollen.

Werfen wir also einen Blick auf den aktuellen Diskussionsstand beim öffentlichrechtlichen Rundfunk und bei den Bibliotheken. Der VPRT, der Verband der kommerziellen Fernsehveranstalter, fordert von der deutschen Politik und der Europäischen Kommission in Brüssel, ARD und ZDF zu verbieten, ihre Inhalte zum Abruf, als Audio- oder Video-on-Demand, über Online-Portale frei zugänglich zur Verfügung zu stellen. Obwohl oder gerade weil wir die wichtigsten Produzenten qualitativ hochwertiger und umfassender audiovisueller Informationen über unser Leben in Deutschland und unsere Beziehungen zur Welt sind, sollen unsere Programme in der digitalen Welt gerade nicht frei zugänglich sein. Was die herkömmlichen Fernsehprogramme anbelangt, so verlangen unsere privaten Wettbewerber, dass wir diese Angebote ebenso verschlüsseln, wie sie das mit ihren kommerziellen Fernsehkanälen und mittelfristig auch mit ihren Radioprogrammen vorhaben. Und für den zeitsouveränen Zugang zu unseren Programmen über Online-Medien verlangen sie, dass wir unsere Inhalte privaten Unternehmen zur Verfügung stellen, die sie dann kommerziell vermarkten. Die Online-Welt gehöre nicht zu unserem öffentlichrechtlichen Programmauftrag, so das Postulat. Unsere Wissensgesellschaft, so die Essenz dieser Forderungen, gehört nicht der Allgemeinheit, sondern dem Markt.

Was das allerdings unter den geltenden Bedingungen des Marktes für die Nutzer bedeuten würde, davon haben die Bibliotheken, allen voran die wissenschaftlichen Bibliotheken, schon längst einen Vorgeschmack erhalten. Der Sektor der wissenschaftlichen Fachverlage ist hoch konzentriert und oligopolistisch strukturiert.

Bei den wissenschaftlichen Publikationen hat diese Marktkonzentration zu Preissteigerungen für die Abonnements von Fachzeitschriften von 20 Prozent pro Jahr und mehr geführt, so dass viele Universitätsbibliotheken in den letzten Jahren gezwungen waren, selbst wichtige Fachpublikationen abzustellen. Der Marktmechanismus hat das Angebot an verfügbarem Wissen also massiv verknappt, und von diesem Vorgang sind gerade diejenigen am härtesten betroffen, die genau diese Wissensschätze am dringendsten brauchen, nämlich unsere Studenten und die Lehrenden.

Die gleiche Gefahr, dass nämlich der freie Zugang zu essentiellen Informationen entgegen dem klar erkennbaren öffentlichen Interesse massiv beschränkt und verteuert wird, besteht auch in den elektronischen Massenmedien. Denn auch hier beherrscht ein Oligopol global operierender Medienunternehmen den Markt. Im Internet erwartet man sich von den bezahlten Abrufen, den so genannten e-Commerce Anwendungen, hohe Renditen. Und je mehr der Zugang zu frei empfangbaren Inhalten verknappt wird, desto höher wird die Rendite ausfallen.

Der öffentlichrechtliche Programmauftrag der ARD zielt aber gerade darauf ab, allen Bürgern freien Zugang zu allen für sie wichtigen Informationen zu garantieren. Was uns, die ARD und die BID verbindet, ist die unbedingte Verpflichtung auf die Interessen unserer Nutzer, das heißt also nicht die Verpflichtung auf den »shareholder value«, sondern auf den »public value«. Wie wir diesen »public value« unter den neuen Gegebenheiten am besten im öffentlichen Interesse verwirklichen, darüber machen wir uns gerade intensiv Gedanken.

Sie haben vielleicht gelesen, dass das ZDF angekündigt hat, in Zukunft einen Großteil seiner Fernsehsendungen über die so genannte Mediathek allen Nutzern noch sieben Tage nach der Ausstrahlung als Streaming-Angebot zum Abruf über das Internet zur Verfügung zu stellen. Diese Pläne firmieren zurzeit unter dem Stichwort des »Seven Day Catch-up«, weil sie, nach dem Vorbild der BBC, freien Zugang zu den Sendungen noch bis zu sieben Tage nach der Ausstrahlung gewähren. Und auch die ARD denkt über ein ähnliches Angebot nach, denn damit würden wir der Chance der digitalen Wissensgesellschaft, unser Wissen und kulturelles Erbe für den freien Zugriff in die »public sphere« einzustellen, einen großen Schritt näher kommen.

Aber so einfach ist es leider nicht. Denn all diese Optionen kosten Geld. Das »Recht der öffentlichen Zugänglichmachung«, das mit der Ondemand Zurverfügungstellung von Informationen einhergeht, ist ein selbstständiges Recht der Urheber, das nicht mit dem Senderecht für die Ausstrahlung eines Fernsehprogramms identisch sein muss. ARD und ZDF müssen also unter Umständen zusätzliche Rechte für das Video-on-Demand erwerben. Im Falle des »Seven Day Catch-up« ist dieses Nutzungsrecht noch so eng mit dem Zeitpunkt der ursprünglichen Sendung im Fernsehen verbunden, dass man es als Teil des Senderechts verstehen kann, das die Rundfunkanstalten ohnehin erworben haben. Aber den freien Zugang zu unseren gesamten Archiven zu ermöglichen, das würde sehr teuer werden, schon deshalb, weil die Landesrundfunkanstalten der ARD die Rechte

für den Einzelabruf an ihren älteren Produktionen gar nicht besitzen. Denn bisher verwehrte das deutsche Urheberrecht den Erwerb unbekannter Nutzungsarten. Das soll sich bekanntlich erst jetzt mit dem zweiten Korb der Urheberrechtsreform ändern.

Nach welchen Bedingungen sollte die ARD also Zugang zu dem von ihr gehüteten Schatz des kulturellen Erbes gewähren? Sollte dies alles solidarisch von der Allgemeinheit über die Rundfunkgebühren finanziert werden, oder sollten diese Angebote dem freien Markt zur kommerziellen Verwertung überlassen werden, wie das von den Konkurrenten gefordert wird?

Dies sind Fragen von grundsätzlicher gesellschaftspolitischer Natur. Wenn wir uns vor Augen halten, wie bedeutsam ein mit qualitativ hochwertigen, vielfältigen und glaubwürdigen Inhalten ausgestatteter öffentlicher Kommunikationsraum für unser Gemeinwesen und seine Entwicklungschancen in der Wissensgesellschaft ist, dann kann die Antwort nicht ein einfaches Schwarzweiß sein. Wenn Sie heute auf das InternetPortal der Tageschau gehen, dann können Sie sämtliche Tageschaubeiträge von heute bis einschließlich zum 1. Dezember 2006 abrufen. Angefangen hatte unser öffentliches Archiv für die Tageschau einmal im Jahre 2000. Aber alle Beiträge von damals bis zum 30. November letzten Jahres sind zwischenzeitlich sukzessive wieder entfernt worden. Das hat viele Gründe, die Kosten für Server-Kapazitäten spielen ebenso eine Rolle wie Urheberrechte und der Persönlichkeitsschutz. Aber richtig ist doch auch, dass es ein berechtigtes öffentliches Interesse am freien Zugang zu älteren Beiträgen unserer Tagesschau gibt, und nicht nur zu ihnen, sondern auch zu vielen anderen unserer Inhalte.

Wir brauchen also Kriterien, nach denen wir entscheiden können, welche Inhalte aus unseren Archiven künftig von uns im öffentlichen Interesse für den freien und zeitsouveränen Zugang unserer Nutzer zur Verfügung gestellt werden sollen. Dies sind grundsätzliche Fragen für unsere Gesellschaft, denn sie werden darüber entscheiden, ob der öffentlich-rechtliche Rundfunk sein Potential erfüllen kann, einen substantiellen Beitrag zu den Chancen der Wissensgesellschaft für alle zu erbringen. Eigentlich unnötig zu erwähnen, dass unsere kommerziellen Wettbewerber gegen die Mediathek des ZDF bereits Sturm laufen.

Als Gesellschaft dürfen wir es aber nicht hinnehmen, dass vergleichsweise wenige Marktteilnehmer für sich beanspruchen, ausgerechnet in dem historischen Augenblick, in dem die Menschheit in die Lage versetzt wird, durch die technische Entwicklung alle

physischen Barrieren für den Zugang zum kulturellen Erbe und zum Wissen zu überwinden, diesen öffentlichen Raum zu privatisieren und allein den Interessen von Aktionären zu unterwerfen.

Die Bibliotheken stehen vor vergleichbaren grundsätzlichen Fragen. Auch für Sie, die Mitglieder der BID, geht es darum, die richtige Balance zwischen der Sicherung des freien Zugangs, den Interessen der Urheber und den Interessen des Marktes zu finden. Interessant ist in diesem Zusammenhang deshalb die Entscheidung der Bayerischen Staatsbibliothek, über eine Million urheberrechtsfreie Bücher aus ihrem Bestand von Google einscannen und über diese Suchmaschine frei zugänglich zu machen. Auch die jüngste Vereinbarung, die die Bibliotheken mit den Verlagen über die Einrichtung von Online-Arbeitsplätzen und über die Online-Recherchen in ihren Archiven getroffen haben, ist ein Schritt im Interesse der Nutzer. Aber er ist wohl auch nur ein erster Schritt, denn schon werden Fragen danach gestellt, ob die Balance zwischen den Interessen der Nutzer am freien Zugang und den Interessen der Verlage an ihren Geschäftsmodellen hier schon wirklich ganz gelungen ist. Und im Falle der Zusammenarbeit mit Google darf man auch die Frage stellen, ob es im öffentlichen Interesse sachgerecht ist, als Preis für das Scannen und den Zugang zu den Archivbeständen sämtliche privaten Nutzerdaten für die wirtschaftliche Verwertung für Google zur Verfügung zu stellen. Das gleiche muss man allerdings auch fragen, wenn man umgekehrt liest, dass die BBC jüngst eine Kooperation mit YouTube eingegangen ist, bei der es auch darum geht, dass sie einen Teil ihrer Inhalte über diese kommerzielle Plattform verbreiten will. Auch YouTube gehört zu Google, so wie die InternetCommunity MySpace zum Medienimperium von Rupert Murdoch gehört. Es gibt einen klaren Trend: Sobald eine Internet-Plattform oder Community eine gewisse Größe erreicht hat, steigen die großen Medienunternehmen mit kommerziellen Geschäftsmodellen ein. So bieten denn auch die Macher der zurzeit mit über 6 Millionen registrierten Nutzern größten Fotoblog-Community, Fotolog.com, ihre Idee für mehrere hundert Millionen Dollar zum Verkauf an den Meistbietenden an.

Aber zurück zu uns. Da noch alles so sehr im Fluss ist, ist die Unsicherheit über den richtigen Weg in die Zukunft für uns alle groß. Deshalb ist auch die »Open Access« Bewegung, die aus der Wissenschaftspublikation kommt, so viel versprechend und so erhellend. Zwei Bedingungen müssen erfüllt sein, damit eine wissenschaftliche Publikation unter das »open access« Prinzip fällt: Die Rechteinhaber erteilen allen Nutzern das freie, unwiderrufliche und weltweite Zugangsrecht und die Erlaubnis, die Veröffentli-

chung für jeden verantwortlichen Zweck zu kopieren, zu benutzen, zu verteilen, zu übertragen und abzubilden unter der Bedingung, dass die Urheberschaft genannt wird, und sie beinhaltet das Recht, eine beschränkte Anzahl gedruckter Kopien für den persönlichen Gebrauch zu machen.

Die »open access« Bewegung ist erhellend, weil sie zeigt, dass den Belangen der Urheber sehr wohl Rechnung getragen werden kann, auch wenn man auf die Verschlüsselung des Zugangs und die Vergütung durch die Nutzer verzichtet, und weil sie zeigt, dass in einem solchen Modell des freien Zugangs durchaus auch kommerzielle Geschäftsmodelle realisiert werden können, wie sie zum Beispiel der Wissenschaftsverlag Springer mit dem Angebot »Open Choice« verfolgt. Hier zahlen die Autoren dem Verlag für die Publikation, dafür aber wird der Inhalt von Springer für Nutzer kostenlos ins Netz gestellt. Die »open access« Bewegung ist aber auch viel versprechend deshalb, weil sie ernst macht mit den Chancen der Wissensgesellschaft. Sie ist getragen von der Erkenntnis, dass sich der größtmögliche gesellschaftliche Nutzen durch den größtmöglichen Zugang zum menschlichen Wissen einstellt.

Wenn wir in der ARD den freien Zugang zu unseren Archiven diskutieren, dann gehen unsere Überlegungen allerdings noch lange nicht soweit. Uns geht es zunächst darum, dass unsere Inhalte überhaupt zeitsouverän nutzbar werden, ohne dass damit auch schon gleich das Recht zur Kopie oder zur vollständigen oder auszugsweisen Weiterverwendung verbunden wäre. Wenn wir uns allerdings anschauen, wie populär Ausschnitte aus den Sendungen der ARD beim jungen Publikum sind, die sie – unter Verletzung unseres Urheberrechts – zum kostenlosen Abruf in Web-Communities wie MyVideo einstellen, dann müssen auch wir uns überlegen, ob Abmahnungen dieser Portale wegen Verletzung unserer Urheberrechte der richtige Weg sind, ob wir eine Weile nur mal wegschauen und abwarten sollten, oder ob wir tatsächlich auch pro-aktiv bestimmte Inhalte für die legale Weiternutzung durch die Internetgemeinden vorsehen sollten. Auf diese Weise könnte der öffentlich-rechtliche Rundfunk womöglich einen wichtigen Beitrag zum kreativen kulturellen Schaffen und zur Wissensgenerierung durch Dritte leisten. Damit könnte dann eine weitere Dimension des »public value« des öffentlich-rechtlichen Rundfunks verbunden sein, eine weitere Dimension seines Auftrags, durch seine Inhalte einen spürbaren Mehrwert für die Wissensgesellschaft zu leisten.

Aus Sicht des öffentlich-rechtlichen Rundfunks ist ein Aspekt der Open Access Bewegung in jedem Fall richtungsweisend, nämlich dass öffentlich geför-

derte Inhalte auch öffentlich zugänglich sein sollten. Nirgendwo ist dieser Grundsatz deutlicher geworden als in der überparteilichen Gesetzesinitiative im amerikanischen Senat für einen »Federal Research Public Access Act«. Dieser von dem Republikaner John Cornyn und dem Demokraten Joe Lieberman eingebrachte Gesetzesentwurf sieht vor, dass alle Einrichtungen der US-Bundesregierung, deren Forschungsprojekte mit mehr als 100 Millionen US-Dollar pro Jahr gefördert werden, die Zuwendungsempfänger verpflichten, den freien OnlineZugang zu ihren Veröffentlichungen »sobald wie praktisch möglich, jedoch nicht später als sechs Monate nach dem Erscheinen in einer »Peer-Review-Zeitschrift« zu gewährleisten.

Auch für den Zugang der Bürger zu den Inhalten des öffentlich-rechtlichen Rundfunks muss in der Wissensgesellschaft jedenfalls als Grundsatz gelten: Inhalte, die der Bürger schon einmal über seine Rundfunkgebühren bezahlt hat, müssen ihm auch ohne zusätzliches Entgelt über alle relevanten Plattformen zur Verfügung gestellt werden, also neben der Aussendung dieser Inhalte über die klassischen Übertragungswege auch im Wege des zeitsouveränen Abrufs. Bei unseren Eigenproduktionen, die von unseren eigenen Mitarbeitern geschaffen werden, lässt sich dies am leichtesten erreichen. Die Gehälter unserer Mitarbeiter werden vom Gebührenzahler, mithin von der Allgemeinheit bezahlt. Das gleiche gilt allerdings auch für unsere Auftragsproduktionen, jedenfalls soweit sie von uns voll finanziert werden. In diesem Zusammenhang ist allerdings leider eher eine gegenläufige Tendenz durch den Druck der Film- und Fernsehwirtschaft zu beobachten, nämlich die Forderung der Produzenten nach einem immer früheren Rückfall der Senderechte und nach der Zurückbehaltung des Rechts zur Online-Verwertung.

Der öffentlich-rechtliche Rundfunk wird deshalb einen steinigen Weg vor sich haben bei dem Unterfangen, dem Grundsatz Gehör zu verschaffen, dass es zu einem öffentlich geförderten Inhalt auch einen öffentlichen, das heißt freien Zugang geben muss. Nichtsdestotrotz müssen wir uns mit aller Kraft dafür einsetzen, dass es einen fairen und zukunftsweisenden Ausgleich zwischen den Interessen unserer Nutzer und denen des Marktes geben wird.

Wenn ich jetzt noch einige Minuten habe, dann lassen Sie mich zum Schluss noch kurz auf ein anderes Anliegen zu sprechen kommen, das die Bibliotheken und der öffentlich-rechtliche Rundfunk gemeinsam haben. Ich meine das Anliegen, dass unsere Inhalte, so sie denn einmal überhaupt frei zugänglich gemacht werden können, in der digitalen Welt

auch auffindbar sind und als glaubwürdige, zuverlässige Qualitätsangebote tatsächlich auch wahrgenommen werden können.

Ansprechen möchte ich hier das von der Europäischen Kommission geförderte Projekt der European Digital Library. Denn hier soll es ein zentrales Internetportal geben, das den Zugang zu den Beständen von Bibliotheken quer durch Europa ermöglicht, und dabei auf Sicht zusätzlich auch noch die Angebote von Museen, Archiven und anderen kulturellen Einrichtungen frei zugänglich macht. Über dieses zentrale Internetportal soll also der Zugang zu den unterschiedlichsten Archivbeständen erheblich vereinfacht und gleichzeitig die Attraktivität dieser Inhalte gestärkt und leichter auffindbar gemacht werden.

Das Projekt ist auch von der Erkenntnis getragen, dass das Vertrauen der Nutzer in die Professionalität unserer Inhalte und Angebote in Zukunft noch stärker davon abhängen wird, dass alle öffentlichen Inhaltenanbieter, also sowohl die Bibliotheken wie auch der öffentlichrechtliche Rundfunk, starke Marken bleiben und dafür intensive Markenpflege betreiben.

Dies wird wesentlich erleichtert, wenn auf der fachlichen Ebene auch eine enge Kooperation aller Beteiligten stattfindet. Dazu gehört der gemeinsame Einsatz für offene Standards und die Interoperabilität der Archivsysteme. Im NetzwerkMediathekenarbeiten zahlreiche Archive, darunter auch das Deutsche Rundfunkarchiv und das ARD-Hauptstadtstudio, Filmmuseen und Landesbibliotheken bereits zusammen. Auf diesem Weg sollten wir weiterhin gemeinsam voranschreiten.

Kulturstaatsminister Neumann hat im Januar dieses Jahres in einem Interview angeregt, dass unsere Zusammenarbeit künftig noch weiter intensiviert werden sollte. Er hat den Vorschlag gemacht, dass auch die kulturellen Schätze des öffentlich-rechtlichen Rundfunks in einem künftigen deutschen nationalen öffentlich-rechtlichen Internetportal gemeinsam mit den Inhalten der Bibliotheken, Museen und anderen Kultureinrichtungen öffentlich frei zugänglich gemacht werden sollten. Darüber werden wir gern mit ihm sprechen.

Ich möchte schließen mit der Erkenntnis, dass die Anliegen, die wir hier gemeinsam beraten, nicht nur die Bibliotheken und ARD und ZDF als Institutionen angehen. Wir sind vielmehr in diesen Fragen Sachwalter, Treuhänder des öffentlichen Interesses an der Wissensgesellschaft. Und deshalb ist es gut, dass wir uns heute hier austauschen. Es geht um

viel. Deshalb müsste dieser Dialog in Zukunft auch noch viel breiter angelegt sein: Er müsste unsere ganze Gesellschaft erfassen, denn unser aller Zukunft und auch die Zukunft künftiger Generationen hängt davon ab, unter welchen Bedingungen wir an unserem kulturellen Erbe und dem gesamten Wissen der Menschheit in der Wissensgesellschaft partizipieren können.

Verena Wiedemann, Berlin

»Creating Access to Europe's Television Heritage.«

VIDEO ACTIVE – Ein Projektbericht¹

1. Kurze Projektskizze

Im September 2006 startete das von der Europäischen Kommission im Rahmen des eContentplus finanzierte Projekt Video Active. Ziel des auf drei Jahre angelegten Vorhabens ist es, audiovisuelle Quellen – vornehmlich fernsehhistorisches Material – online zugänglich zu machen. Als wichtiger Bestandteil des kulturellen Gedächtnisses von Nationen und des europäischen Kulturerbes haben Fernsehprogramme bislang kaum öffentliches und nur beschränkt wissenschaftliches Interesse gefunden. Das bescheidene Forschungsinteresse – zumindest aus der Perspektive der allgemeinen Geschichte – hat sich zudem fast ausschließlich auf die Erforschung des Fernsehens im nationalen Entwicklungskontext beschränkt². Die Frage, welche Bedeutung dem Fernsehen als Medium des Kulturtransfers in transnationaler, globaler und europäischer Perspekti-



¹ Zu den Autoren: Dr. Andreas Fickers ist Associate Professor für vergleichende Mediengeschichte an der Universität Maastricht. Sein Forschungsschwerpunkt ist die Kulturgeschichte der Medientechnologien. Er ist senior researcher im Rahmen des Video Active Projektes und zusammen mit Sonja de Leeuw Koordinator des European Television History Networks. Sein Anschrift lautet: Faculty of Arts and Social Sciences, University of Maastricht, Grote Gracht 90–92, Postbus 616, 6200 MD Maastricht. Tel.: 0031–43–3883320, E-mail: A.Fickers@LK.unimaas.nl

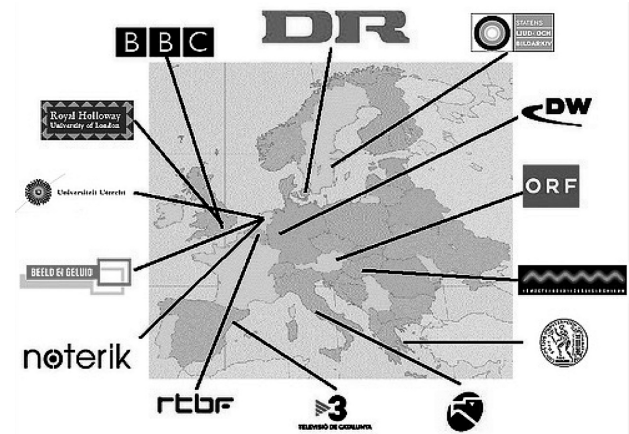
Prof. dr. Sonja de Leeuw ist Professor für niederländische Fernsehgeschichte im internationalen Kontext am Institute for Media and Culture Studies der Universität Utrecht. Sie ist Spezialistin auf dem Gebiet der Geschichte des Fernsehendramas in den Niederlanden. Sie ist Projektleiterin von Video Active. Ihre Anschrift lautet: Kromme Nieuwegracht 29, 3512 HD Utrecht, Netherlands. Tel: 0031302536526, Fax: 0031302536167, E-mail: sonja.deleeuw@let.uu.nl.

² Andreas Fickers: Nationale Traditionen und internationale Trends in der Fernsehgeschichtsschreibung – eine historiographische Skizze, in: montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation, 1(2005), S. 7–28.

ve zukommt, wurde bislang eher von Kulturanthropologen, Medienwissenschaftlern oder Politik- und Kommunikationswissenschaftlern problematisiert als von Historikern. Diese mangelnde geschichtswissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem ohne Zweifel wirkmächtigsten Massenmedium der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat aber auch praktische Ursachen. Basis des historischen Arbeitens ist das Quellenstudium, welches sich im Falle der Fernsehgeschichte aus institutionellen (die meisten Fernseharchive sind so genannte Produktionsarchive), technischen (unterschiedliche Speicherformate und kaum historische Abspielapparate) und juristischen Gründen (Kopien sind aus autorenrechtlichem Schutz kaum zu erhalten) leider sehr problematisch gestaltet. Genau dieser Herausforderung fernsehhistorischer Forschung möchte sich das Video Active-Projekt stellen, indem eine online Plattform geschaffen wird, die historisches Fernsehmaterial aus elf europäischen Ländern digital und kostenlos zugänglich macht. Aus wissenschaftlicher Sicht versteht sich das Projekt als Initiative zur Überwindung nationaler Fernsehhistoriographien und als europäischer Anstoß zu vergleichender medienhistorischer Forschung. Konkret geht es um die technische und juristische Realisierung eines Internetportals (www.videoactive.eu), auf dem letztlich 10.000 Quellen zur europäischen Fernsehgeschichte präsentiert werden, und der einen multilingualen Thesaurus (zehn Sprachen) zur vergleichenden Recherche bieten wird.

1.1 Partner und Struktur des Projekts

Koordiniert wird Video Active vom Institut für Medien und Kultur der Universität Utrecht (Projektleitung: Prof. Sonja de Leeuw) und dem Niederländischen Institut für Ton und Bild in Hilversum (Technischer Direktor: Johan Oomen). Zentrale Partner des Projektes sind elf Rundfunkarchive und nationale Archive aus folgenden Ländern: British Broadcasting Corporation (BBC) in Großbritannien, Danmarks Radio (DR) in Dänemark, Deutsche Welle (DW) in der Bundesrepublik Deutschland, Österreichischer Rundfunk (ORF) in Österreich, Radio-Télévision Belge de la Communauté Française (RTBF) in Belgien, Televisió de Catalunya (TVC) in Spanien, Istituto Luce in Italien, Statens Ljud och Bildarkiv (SLBA) in Schweden, Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid (B&G) in den Niederlanden, John von Neumann Digital Library and Multimedia Centre (NeumannKht) in Ungarn und das Hellenistic Audiovisual Archive in Griechenland. Zwei weitere Institutionen, Vlaams Radio en Televisie (VRT) in Belgien und Footage Library Moving Image Communications Ltd in Großbritannien, sind seit Juni 2007 als assoziierte Partner hinzugekommen.



Für die praktische Realisierung des Projektes, das heißt vor allem für die Entwicklung der technischen Infrastruktur sowie den Aufbau des Internetportals, sind zwei technische Partner Mitglied des Konsortiums: zum einen die Technische Universität Athen, zuständig für die semantische Interoperabilität der unterschiedlichen Archivdaten, zum anderen die niederländische Firma Noterik, spezialisiert im Bereich der Entwicklung von »streaming media« in Internetportalen.

Die wissenschaftliche Leitung des Projektes liegt in den Händen des Instituts für Medien und Kultur der Universität Utrecht (Prof. Sonja de Leeuw, in Zusammenarbeit mit Ass. Prof. Andreas Fickers und Dana Mustata M.A.) in Kooperation mit dem Royal Holloway College der Universität London (Prof. John Ellis, in Zusammenarbeit mit Dr. Rob Turnock und Dr. Cathy Johnson). Zentrale Aufgabe der wissenschaftlichen Partner ist die Auswahl relevanten Quellenmaterials sowie dessen historische Kontextualisierung. Hierzu wurde eine Auswahlstrategie entwickelt, die zum Ziel hat, historisch relevantes und national oder medial repräsentatives Quellenmaterial zu selektieren, das in Form thematischer und chronologischer Gliederung präsentiert und vergleichend analysiert werden kann. Als Orientierung für die Quellenauswahl standen unter anderen folgenden Fragestellungen Pate:

- Inwiefern fördert oder hinterfragt die Quelle unser Verständnis der europäischen Geschichte?
- Was lernen wir über die Bedeutung des Fernsehens als Medium der Identitätsstiftung und der Konstruktion von Erfahrungsräumen (national und transnational) und kollektiven Gedächtnissen?
- Repräsentiert die Quelle typische oder bedeutende Entwicklungen im Bereich der Fernsehtechnik, Programmgeschichte, Programmierung, Fernsehindustrie oder Fernsehkultur?

Ziel des Quellenauswahlverfahrens ist es, diese allgemeinen Fragestellungen auf thematische Einheiten runter zu brechen, um sie so in vergleichender Pers-

pektive studieren und analysieren zu können. Resultat dieses Prozesses ist ein Themenkatalog, welcher augenblicklich 50 Themenkomplexe umfasst – von A wie »agriculture« und »art« bis Y wie »youth culture«. Das Themenspektrum reicht von Stars bis Kolonialismus, Mode bis Verbrechen, Wohnkultur bis Immigration. Von Interesse ist dabei sowohl das Material, welches die Geschichte der Fernsehentwicklung in Europa dokumentiert als auch Programme, welche die Geschichte Europas in breiterem Sinne problematisieren. Dem Medium Fernsehen gerecht werdend, kommen sowohl intellektuelle als auch populäre Themen zur Sprache, die sich in den unterschiedlichen Genres und Formaten des Fernsehens spiegeln. Zusätzlich zu den audiovisuellen Quellen werden gescannte Photos oder schriftliche Dokumente präsentiert, die interessante Informationen zur historischen Kontextualisierung der Themen bieten. Da für die Frühzeit des Fernsehens kaum audiovisuelle Quellen existieren (erst 1958 kommt der Videorecorder zur Aufnahme von bis dato ausschließlich »live« ausgestrahlten Fernsehproduktionen langsam zum Einsatz), bilden Photographien und schriftliche Quellen (aus den Schriftarchiven der Fernsehinstitutionen, Programmzeitschriften, Werben etc.) häufig die einzig verfügbare Quellengrundlage für die Rekonstruktion des Fernsehalltags. Eine zusätzliche Problematik sind die unterschiedlichen Bestände der beteiligten Archive. Während einige Archive wie beispielsweise das der BBC über reiche Bestände von den Anfängen des Fernsehens bis zur Gegenwart verfügen, decken andere Institutionen lediglich bestimmte Zeiträume oder Themengebiete ab. Diese chronologischen wie thematischen Eigenheiten der jeweiligen Bestände machen eine Vergleichbarkeit im Sinne vergleichender Geschichtsschreibung in manchen Fällen nur eingeschränkt möglich.

Eine weitere Herausforderung neben der Selektionspolitik des Quellenmaterials bildet die Entwicklung einer entsprechenden Portalarchitektur. Neben einer entsprechenden Gestaltung muss diese vor allem die wissenschaftliche Konzeption des Projektes reflektieren und überzeugend visualisieren. Zu diesem Zweck wurde eine semantische Hierarchie des Portals entwickelt, welche unterschiedlichen Nutzergruppen (Experten, allgemein fernsehhistorisch Interessierte oder Neugierige, sowie Schüler und Studenten) alternative Zugänge zum Wissensbestand des Portals bietet. Dabei werden induktive und deduktive Strategien der Wissensvermittlung kombiniert. Die deduktive Strategie zielt darauf ab, dem Nutzer mittels so genannter »key note articles« einen allgemeinen Überblick zu den wichtigsten Fragestellungen und Themen der europäischen Fernsehgeschichte zu verschaffen, um ihm anschließend das

ganze Panorama thematischer Zugänge zu präsentieren, die in Form so genannter »knowledge based articles« angeboten werden. Handelt es sich bei den »key note articles« somit um einführende und überblicksartige Darstellungen zur europäischen Fernsehgeschichte mit unterschiedlichen Schwerpunkten (Technik & Industrie, Institutionen & Strukturen, Programme & Formate, Events & Routinen, Zuschauer & Fernsehkulturen), bieten die »knowledge based articles« detaillierte Informationen zu den einzelnen Themenbereichen, die im Rahmen der Selektionsstrategie ausgewählt wurden. Diese können somit entweder einen allgemeinen, vergleichenden Charakter haben, oder aber konkrete Informationen zu einer bestimmten Sendung, einem bestimmten Format, einem Fernsehevent oder einem politischen Ereignis liefern.

Zum anderen zielt die induktive Strategie darauf ab, gezielt konkrete fernsehhistorische Ereignisse in Form von historischem Bildmaterial zu präsentieren und somit die Neugierde der Portalbenutzer zu wecken. Kontextualisierende und weiterführende Informationen zu dem präsentierten Thema werden parallel zu dieser audiovisuellen Quelle angeboten, um so die Einbettung in die übergeordneten Fragestellungen zur europäischen Fernsehgeschichte zu verdeutlichen. Das Ziel von Video Active ist damit zum einen, fernsehhistorisches Quellenmaterial thematisch zu erschließen und einem breiten Publikum online und kostenlos zur Verfügung zu stellen, zum anderen aber auch die Formulierung einer Forschungsagenda zur vergleichenden europäischen Mediengeschichtsschreibung. Letzteres ist nur möglich, da Video Active in enger Kooperation mit dem European Television History Network arbeitet.

2. Birth of TV und das European Television History Network (ETHN)³

Das European Television History Network wurde im Oktober 2004 auf der Jahreskonferenz der FIAT/IFTA (Fédération Internationale des Archives de Télévision/International Federation of Television Archives) lanciert. Initiiert vom Fachbereich Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft des Instituts für Medien und Kultur der Universität Utrecht fungiert dieses Netzwerk als kommunikative Plattform für europäische Aktivitäten im Bereich der historischen Fern-

³ Siehe hierzu auch Andreas Fickers/Sonja de Leeuw: Das European Television History Network: europäische Fernsehgeschichtsschreibung in vergleichender Perspektive, in: Medien & Zeit. Kommunikation in Vergangenheit und Gegenwart, Jg. 20 (2005) Nr. 2, S. 4–11.

sehforschung. Vorrangiges Ziel des Netzwerkes ist es, Fernseharchiven und Fernsehhistorikern eine gemeinsame Plattform zu bieten, um die Probleme und Chancen einer vergleichenden europäischen Fernsehgeschichte zu diskutieren und konkrete Forschungsprojekte zu realisieren. Das vorrangige Ziel, Archive und Historiker in Dialog miteinander zu bringen, wurde erstmals erfolgreich im Rahmen des Birth of TV-Projektes erprobt. Birth of TV war das Resultat eines europäischen Verbundes von fünf Fernseharchiven und zwei technischen Partnern, und es stellt auf seiner Homepage (www.birth-of-tv.org) audiovisuelles Quellenmaterial zur Frühgeschichte des Fernsehens der entsprechenden Teilnehmerländer in Streaming-Video Technologie zur Verfügung. Zudem bietet es eine Online-Enzyklopädie mit kurzen Überblicksartikeln zu wichtigen Themen der Frühgeschichte des Fernsehens sowie eine interaktive Zeitleiste, auf der sich die Besucher ein Bild von den wichtigsten Etappen der europäischen Fernsehgeschichte machen können. Bereits vor der Gründung des European Television History Networks haben Forscher an verschiedenen Universitäten mit Birth of TV kooperiert. Das Birth of TV-Portal als ideales Kommunikationsforum nutzend wurde der Homepage ein Television History Research Gateway hinzugefügt⁴, das allen Interessierten im Bereich der Fernsehgeschichte die Möglichkeit bietet, Kontakte zu europäischen Kollegen im Bereich der Fernsehgeschichte zu knüpfen sowie eigene Forschungsinteressen und -Projekte in die Datenbank einzuspeisen. Das Portal bietet so die Möglichkeit, akademische, archivarische und private Interessen im Bereich der Fernsehgeschichte bekannt zu machen, mögliche Synergien zu fördern sowie gemeinsame Forschungsinteressen zu entdecken. Dieses Forschungsportal wurde nun auf die Homepage des Video Active-Projektes überführt.

Aus akademischer Perspektive sind das Netzwerk und dessen Internetpräsenz aus mehreren Gründen von Bedeutung. Zum einen leistet es eine wichtige Funktion als Mittler zwischen den institutionell gut organisierten Aktivitäten im Bereich der Fernseharchive (FIAT) und den disparaten, national und universitär verstreuten Forschungsaktivitäten im Bereich akademischer Fernsehgeschichtsschreibung. Sollte sich die Idee der Netzbetreiber erfüllen, kann das ETHN dazu beitragen, gegen alle Fragmentierungs- und Spezialisierungstrends im universitären Bereich als gemeinsamer Nenner für interdisziplinäre Forschungen im Bereich der europäischen Fernsehgeschichte zu fungieren. Zum anderen reflektiert die Initiierung des Netzwerkes die Überzeugung, dass die Fernsehgeschichtsschreibung dringend einer vergleichenden historischen Perspektive bedarf. Desweiteren ist das Vorhaben von der Idee inspi-

riert, europäische Fernsehgeschichte vor dem Hintergrund sozial- und kulturwissenschaftlicher Fragestellungen zu betreiben und besonders nach der Funktion und Bedeutung des Fernsehens bei Prozessen medialer Identitätskonstruktion, politischer Partizipation und symbolischer Sinnerzeugung zu fragen.

2.1 Plädoyer für eine vergleichende europäische Fernsehgeschichtsschreibung

«Most histories of broadcasting have stayed within national boundaries. Comparative studies have been few, and largely confined to discussion of structures, laws and economies. The tricky business of comparative cultural studies of the media remains largely unexplored».⁵ Selbst Publikationen, die den Anspruch auf eine »internationale Geschichte des Fernsehens« im Titel erheben⁶, entpuppen sich bei näherem Hinsehen als reine Aneinanderreihung von nationalen Fallstudien. Dieses Manko an vergleichenden historischen Studien wiegt umso schwerer, da diese Untersuchungen einen wichtigen Beitrag zur Entzauberung des Fernsehens als »globalem« Medium leisten könnten. Ob in Westeuropa, Amerika, afrikanischen Ländern oder ehemals kommunistischen Satellitenstaaten – überall spielte und spielt das Fernsehen auch heute noch eine zentrale Rolle in der Stabilisierung des nationalen Erfahrungsraumes.⁷ Sei es im Bereich der Rundfunkpolitik, der Fernsehtechnologie oder auf der Ebene der Programmgestaltung: überall hat und dominiert auch heute noch der nationale Bezugsrahmen die mediale Identität des Fernsehens. Zwar werden bestimmte Programmformate mit Erfolg »global« vermarktet. Grundlage für den tatsächlichen Erfolg eines Programms wie »Big Brother« ist aber letztlich nicht die Idee oder das Programmkonzept, sondern die erfolgreiche Übersetzung dieses Konzeptes in den jeweiligen nationalen Kontext. In diesem Sinne bedeutet Globalisierung immer und vor allem die entsprechende sprachliche und kulturelle Appropriation eines Medienproduktes. Inwiefern wir dann aber vom Fernsehen als »globalem Medium« sprechen können, sei dahin gestellt. Das Scheitern jeglicher Bemühungen zur Erzeugung einer »European imagined community« mittels des Fernsehen ist ein deutlicher Hinweis auf die problematische Konstruktion von transnationalen media-

4 Siehe: <http://birth-of-tv.org>

5 Michele Hilmes: *Only Connect. A Cultural History of Broadcasting in the United States*, Belmont 2001, p. 1.

6 Antony Smith/Richard Paterson (Hrsg.): *Television: An international history*, New York 1998.

7 Jérôme Bourdon: *Une communauté inimaginable. L'Europe et ses politiques de l'image*, in: *Mots* 67 (2000), S. 150–168.

len Erfahrungsräumen, ja vielleicht ein Beweis für deren praktische Unmöglichkeit.⁸

Neben dem Fehlen geographischer Vergleichsstudien wurde bislang zudem kaum in intermedial vergleichender Perspektive gearbeitet. Fernsehgeschichte im Sinne von Axel Schildt's Konzept des »massenmedialen Ensembles« als ein Teil dieses Ensembles zu begreifen und entsprechende intermediale Bezüge zwischen Fernsehen und Film, Fernsehen und Presse, Fernsehen und Radio sowie Fernsehen und neuen Medien herausarbeiten, wäre aus medientheoretischer und medienhistorischer Perspektive von großem Erkenntniswert.⁹ Ein solcher Ansatz könnte dazu beitragen, die von Bernd Weisbrod geforderte Historisierung der massenmedialen Bedingungen von Öffentlichkeit im 20. Jahrhundert ernsthaft anzugehen und damit einen wichtigen Beitrag zum historischen Verständnis zum komplexen Verhältnis unterschiedlicher medialer Öffentlichkeiten im Prozess der Modernisierung zu leisten.¹⁰

Neben diesem explizit komparativen Ansatz ist die kulturhistorische Perspektive ein besonderes Anliegen der Initiatoren des European Television History Network. Auf das Phänomen Fernsehen bezogen bedeutet dies, dass es konkret um die Rolle und Bedeutung des Fernsehens bei der Konstruktion oder Stabilisierung kultureller Identitäten und neuer Formen politischer Partizipation im Sinne einer »European citizenship« geht. Ein Blick auf die europäische Fernsehgeschichte zeigt, dass das Medium Fernsehen wie kaum ein anderes Medium als symbolischer Schauplatz der Aushandlung sozialer Integration und Differenzierung gelesen werden kann. Dass sich die meisten europäischen Länder der Bedeutung des Fernsehens als »nationaler Sozialisierungsinstanz«¹¹ sehr bewusst waren, zeigt unter anderem die Erfolgsgeschichte des britischen »public service«-Modells im gesamten europäischen Rundfunkraum. Das Fernsehen wurde in den meisten Ländern als adäquates Mittel zur Stabilisierung der durch den Zweiten Weltkrieg in die Krise geratenen nationalen Identität gesehen und entsprechend gezielt instrumentalisiert. Es war diese symbolische Funktion des Fernsehens und die damit einhergehenden Hoffnungen auf neue Formen politischer Partizipation, die als argumentative Stütze in der Auseinandersetzung mit den Kritikern des neuen Massenmediums vorgebracht wurde, welche auf die Gefahren sozialer Desintegration und Isolierung durch den häuslichen Medienkonsum hinwiesen.¹² Tatsächlich hat das Fernsehen eine ambivalente Rolle im kulturellen Modernisierungsprozess der Nachkriegszeit gespielt, beförderte es doch zum einen die Stabilisierung des nationalen Erfahrungsraumes, so dass man zumindest für die Zeit zwischen 1945

und 1975 von regelrechten Fernsehnationen sprechen kann, zum anderen fungierte es aber auch als »Fenster zur Welt« und entwickelte sich so zu einem wichtigen Akteur im Prozess der symbolischen Aneignung der »Welt«.

Sich dem Fernsehen als Akteur im Prozess der Aushandlung politischer Partizipation und kultureller Identitätsfindung zu nähern, scheint aus kulturhistorischer Perspektive vor allem aufschlussreiche Einsichten für die nationalen Modernisierungsanstrengungen in der Nachkriegszeit bereit zu stellen.¹³ Aber auch in der postkolonialen und postmodernen Ära transnationaler und globaler Medienlandschaften spielt das Fernsehen weiterhin eine zentrale Rolle in der medialen Konstruktion kultureller Erfahrungsräume.¹⁴ Das Fernsehen spiegelt wie wohl kein zweites Massenmedium diesen dynamischen Prozess kultureller Aneignung und Differenzierung. Genau

8 Jérôme Bourdon: Is Television a Global Medium? A Historical View In: *Transmissions. Media, Technology, Globalization*, in: T. Oren/ P. Petro (Hrsg.), Rutgers University Press 2005; Andreas Fickers: National barriers for an imag(e)ined European community. The technopolitical frames of postwar television development in Europe, in: Lennard Hoibjerg/Henrik Sondergaard (eds): *European Film and Media Culture* (Northern Lights. Film and Media Studies Yearbook 2005), Museum Tusculanum Press/Copenhagen University, S. 15–35.
9 Axel Schildt: Das Jahrhundert der Massenmedien. Ansichten zu einer künftigen Geschichte der Öffentlichkeit, in: *Geschichte und Gesellschaft*, Jg. 27 (2001) Nr. 2, S. 177–206.

10 Bernd Weisbrod: Medien als symbolische Form der Massengesellschaft. Die medialen Bedingungen von Öffentlichkeit im 20. Jahrhundert, in: *Historische Anthropologie*, Jg. 9 (2001) Nr. 2, S. 270–283; Karl Christian Führer / Knut Hickethier / Axel Schildt: Öffentlichkeit – Medien – Geschichte. Konzepte der modernen Öffentlichkeit und Zugänge zu ihrer Erforschung, in: *Archiv für Sozialgeschichte*, Jg. 41 (2001), S. 1–38; John B. Thompson: *The Media and Modernity. A Social Theory of the Media*. Cambridge 2001; Jostein Gripsrud: *Understanding Media Culture*, London 2002.

11 Siehe Andreas Fickers: Radio und Fernsehen als nationale Sozialisierungsinstanzen? Der Rundfunk in Deutschland und Frankreich im Rahmen der Modernisierung im Wiederaufbau in den 1950er Jahren, in: Hélène Miard-Delacroix/Rainer Hudemann (Hg.): *Wandel und Integration. Die Pariser Verträge von 1954 im Prozess der deutsch-französischen Annäherungen der Nachkriegszeit*, München 2005, S. 291–307.

12 Chris Anderson/Michael Curtin: *Writing Cultural History. The Challenge of Radio and Television*, in: N. Brügger and S. Kolstrup (ed.), *Media History. Theories, Methods, Analysis*. Aarhus 2002, S. 15–32; Jostein Gripsrud: *Television, Broadcasting, Flow: Key Metaphors in TV Theory*, in: C. Geraghty and D. Lusted (eds.), *The Television Studies Book*. London 1998, S. 17–32.

13 Siehe zum Beispiel Sonja de Leeuw: *Hoe komen wij in beeld? Cultuurhistorische aspecten van de Nederlandse televisie*, Utrecht 2003.

14 Siehe zum Beispiel Chris Barker: *Global Television. An Introduction*. Oxford 1997 sowie Morley, David / Robins, Kevin: *Spaces of Identity. Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*, London 1995; Dennis McQuail: *Transatlantic TV flow: another look at cultural cost-accounting*, in: *Trading Culture. GATT, European cultural policies and the transatlantic market*, edited by Annemoon van Hemel, Hans Mommaas and Cas Smithuijsen, Amsterdam 1996, S. 111–125.

diese Prozesse, die in unterschiedlichen Phasen mit je unterschiedlicher Intensität und Ausprägung abgelaufen sind, gilt es aus kulturhistorischer Perspektive zu studieren und analysieren. Die besondere Herausforderung eines vergleichenden europäischen Ansatzes liegt in dem Verständnis des komplexen Zusammenspiels unterschiedlicher Akteure und Kontexte auf technischem, wirtschaftlichem, ästhetischem, sozialem und politischem Niveau, und dies sowohl auf nationaler wie europäischer bzw. internationaler Ebene. Der strukturelle Vergleich der national unterschiedlichen Entstehungs- und Entwicklungskontexte des Fernsehens bietet erste Erklärungsmuster dafür an, weshalb ein- und dieselbe Technologie solch unterschiedliche mediale Identitäten hervorbringen konnte. Ein europäisches Forschungsprogramm zur Fernsehgeschichte muss diese komplexen Zusammenhänge zwischen Fernsehen als großtechnischem System, nationaler Sozialisierungsinstanz und Medium lokaler, regionaler, nationaler, europäischer und globaler Öffentlichkeiten durch systematische strukturelle und analytische Vergleiche beschreiben und mit Hilfe kulturtheoretischer Ansätze entsprechende Interpretationsangebote formulieren.

Vor dem Hintergrund der andauernden politischen Herausforderungen in einer Europäischen Union, in der heute circa eine halbe Milliarde Menschen leben werden, erhalten Fragen nach politischer Partizipation und Citizenship, Demokratie und kultureller Identität eine besondere Brisanz. Die Frage, welche Rolle das Fernsehen als europäischer Identifikationsfaktor gespielt hat und spielen wird, also inwiefern das Fernsehen dazu beiträgt, spezifisch europäische Werte oder Ideen zu vermitteln, gehören nicht nur auf die Agenda der Europäischen Kommission, sondern sollten zentraler Bestandteil einer vergleichenden europäischen Kulturgeschichte des Fernsehen sein. Der historische Blick und die Konzentration auf das wohl wirkmächtigste Medium der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts können einen wichtigen Beitrag zum Verständnis der komplexen politischen Eingungsgeschichte Europas leisten.

Die Initiative zur Gründung des European Television History Network und des Video Active Projektes gründet in der Motivation, eine gezielte akademische Auseinandersetzung mit den verschiedenen nationalen Fernsehkulturen zu fördern, einen aktiven Erfahrungsaustausch europäischer Fernsehhistoriker, Medienwissenschaftler und Archivare zu ermöglichen und auf diesem Wege nationale Traditionen und Erfahrungen sowie europäische Gemeinsamkeiten zu entdecken sowie europäische Geschichte zu schreiben. Dieser vergleichende und integrative Ansatz möchte bewusst alle Phasen des europäi-

schen Fernsehens einbeziehen: sowohl das »age of scarcity«, als auch das »age of availability« und das »age of plenty« (John Ellis)¹⁵. Der europäische Fernsehraum wird als ein Raum zahlreicher ineinander greifender Fernsehöffentlichkeiten begriffen, die es sowohl in ihrer unterschiedlichen räumlichen wie medialen Dimension zu berücksichtigen und thematisieren gilt. Ein solch komplexes Vorhaben kann nur in einem europäischen Forschungsverbund realisiert werden. Das European Television History Network und Video Active haben in diesem Sinne erste konkrete Schritte unternommen.

3. Erste Resultate des Video Active Projektes und des European Television History Networks

3.1 »A European Television History«

Dass die Umsetzung des oben ausgeführten Forschungsagenda kein frommer Wunsch ist sondern konkrete Gestalt angenommen hat, belegen die Workshops des ETHN, die 2005 in Utrecht, 2006 in Madrid und 2007 in London stattgefunden haben. Auf dem konstituierenden Workshop in Utrecht wurde eine Bestandsaufnahme des aktuellen Standes der Fernsehhistoriographie in Europa mit dem Anliegen gekoppelt, weiße Flecken in der Forschungslandschaft zu identifizieren und zukünftige Forschungsthemen im Kontext europäischer Fernsehgeschichte zu diskutieren. Aus diesem interdisziplinären und internationalen »brainstorming« ist die Initiative hervorgegangen, gemeinsam eine europäische Fernsehgeschichte zu schreiben, die sich dem Paradigma vergleichender Geschichtsschreibung verpflichtet fühlt und oben ausgeführte Fragestellungen reflektiert. Nachdem ein von Andreas Fickers (damals Universität Utrecht, jetzt Maastricht) und Jonathan Bignell (Universität Reading, GB) verfasstes »book proposal« vom Blackwell Verlag positiv evaluiert wurde, hat sich ein Autorenkollektiv von 26 Fernsehhistorikern aus 16 verschiedenen Ländern zusammengefunden, um »A European Television History« in gemeinsamer Arbeit zu schreiben. Die Workshops in Madrid und London standen bereits ganz im Zeichen dieser Publikation, die in mehrfacher Hinsicht als europäisches Experiment zu verstehen ist. Zum einen handelt es sich bei dem Buch um ein interdisziplinäres Vorhaben, welches gezielt medientheoretische und medienhistorische Fragestellungen miteinander verbindet. Da sich die allgemeine Geschichtswissenschaft bislang kaum mit dem Fernsehen als sozialem oder kulturellem Phänomen beschäftigt hat, entspringen die bestehen-

¹⁵ John Ellis: *Seeing Things. Television in an Age of Uncertainty*, London 2001.

den (nationalen) Fernsehhistoriographien häufig der Feder von Medien-, Fernseh- oder Kommunikationswissenschaftlern, die sich dem Gegenstand mit entsprechend disziplinär geleiteten Fragestellungen und Methoden nähern. Meistens liegt der Schwerpunkt dieser Arbeiten auf der Analyse des Fernsehens als »Text«, während eine »KontEXTualisierung« – das zentrale Geschäft des Historikers – nur bedingt von Interesse ist. Die Kombination textueller und kontextueller Fragestellungen, Analysemethoden und Interpretationsmuster ist keine geringe Herausforderung dieses Publikationsvorhabens. In der Einleitung der beiden Herausgeber werden diese Fragestellungen systematisch entwickelt und dem Buch als theoretisch-methodologische Einführung vorangestellt.

Zum anderen ist der Schreibprozess selbst als experimentell zu bezeichnen, da jedes Kapitel von einem Autorenkollektiv unter der Leitung eines »lead authors« verfasst wird. Dem Hauptautor obliegt die Aufgabe, dem Kapitel inhaltlich und stilistisch eine dem Gesamtaufbau des Buches verpflichtete Struktur zu geben, während die per Kapitel variierende Anzahl von Koautoren Fallstudien liefern und als Garanten für die vergleichende und europäische Dimension fungieren. Dank des vorhandenen Netzwerkes verliefen die Zusammenstellung der Autorenkollektive sowie die Identifizierung von Leitautoren reibungslos. Mittlerweile liegen alle Texte des Buches in einer ersten Version vor, so dass mit einem Erscheinen im Sommer 2008 zu rechnen ist.

3.2 »Rethinking Television Histories«

Einem breiteren Publikum wurden die Aktivitäten des ETHN im Rahmen der Video Active-Konferenz »Rethinking Television Histories« im April 2007 in London vorgestellt.¹⁶ Ziel der Konferenz neben der Propagierung des Video Active-Projektes war es, den Dialog zwischen Archivaren und Fernsehhistorikern weiter zu stimulieren, um gemeinsam über Archivierungsstrategien, Selektionspolitik im Kontext des Video Active Projektes und Fragen des Zugangs zu audiovisuellem Quellenmaterial zu diskutieren. Vor allem die Digitalisierungsmaßnahmen sowie die sich damit neu ergebenden Möglichkeiten des Online-Zugriffes auf das Material standen im Mittelpunkt des Interesses. Mehrere audiovisuelle Archive stellten ihre aktuellen Aktivitäten im Bereich der Digitalisierung und online Präsentation historischen Quellenmaterials vor. Während die »Open Archive«-Initiative der BBC noch in der Planungsphase steckt, konnten aus den Niederlanden und insbesondere Frankreich konkrete Projekte vorgestellt werden. Das nationale Rundfunkarchiv der Niederlande, das Instituut voor Beeld en Geluid in Hilversum, ist an mehreren Pro-

jekten zur Aufarbeitung und online-Zugänglichmachung digitalisierten av-Materials beteiligt, so beispielsweise am Projekt Teleblik (<http://www.teleblik.nl/>), das am 29. September 2007 mit dem renommierten »Prix d'Italia« in Verona ausgezeichnet wurde. Teleblik bietet online-Zugang zu hunderten von Stunden altem Fernsehmaterial sowie den frühen Kinonachrichten (Polygoon) für den Primär- und Sekundärunterricht an niederländischen Schulen. Den ohne Zweifel massivsten Vorstoß in Richtung »open access policy« hat das französische Institut National de l'Audiovisuel (INA) gemacht. Auf dem INA-Internetportal (www.ina.fr/) werden derzeit 300.000 audiovisuelle Fragmente (auch komplette Sendungen) in einem low-resolution Format gratis zur Ansicht angeboten. Von großem Wert für medienhistorischen Unterricht in Schule und Hochschule ist die Tatsache, dass das Material gegen geringe Bezahlung (1–5 EUR pro Beitrag) in höherer Auflösung heruntergeladen werden kann. Zudem entwickelt INA derzeit eine nur für Forscher zugängliche Benutzerschnittstelle, die wesentlich mehr Quellen erfasst als die für das breite Publikum online geschalteten Beiträge. Es bleibt zu hoffen, dass derlei Initiativen auch in anderen Ländern zu entsprechenden Aktivitäten führen werden. Besonders in der Bundesrepublik dominieren juristische Bedenken die Debatte um die Rolle und den Auftrag der öffentlich-rechtlichen Rundfunkarchive, während der öffentliche Druck auf die »public service« Institution BBC in Großbritannien hier bereits zu einem Umdenken geführt hat.

Parallel zu diesen praxisbezogenen Fragestellungen verstand sich die Konferenz auch als reflexive Plattform für die Diskussion fernsehhistoriographischer Trends und Probleme. Neben einer Anzahl von inspirierenden Impulsreferaten zu methodischen und theoretischen Fragestellungen und Standortbestimmungen der Fernsehgeschichtsschreibung durch Referenten aus England (John Ellis, John Corner), Israel (Jerome Bourdon) und Amerika (Michele Hilmes, William Uricchio) sowie Diskussionforen zur vergleichenden Mediengeschichtsschreibung oder der Konservierungspolitik von Archiven, widmeten sich thematisch strukturierte Sektionen bislang vernachlässigten Themen der Fernsehgeschichtsschreibung wie beispielsweise dem Regionalfernsehen oder der Geschichte des kommerziellen Fernsehens. Insgesamt entwickelte sich die Konferenz, welche im King's College im Zentrum Londons stattfand, zu einem inspirierenden Austausch zwischen Archivaren und Fernsehhistorikern aus mehr als

¹⁶ Zur Tagung siehe auch den Bericht auf der Webseite von Video Active: <http://videoactive.wordpress.com/2007/04/26/report-on-conference-rethinking-television-histories/>

20 Nationen. Ende 2008 werden in einer von Cathy Johnson und Andreas Fickers herausgegebenen Sondernummer der Zeitschrift »Media History« einige Beiträge der Tagung erschienen. Schwerpunktmäßig wird sich diese Nummer dem Thema vergleichender Mediengeschichtsschreibung widmen.

4. Fazit und zukünftige Aktivitäten

Während des ersten Projektjahres von Video Active konnten eine Reihe grundlegender Aufgaben bewältigt werden. Im Zentrum der Aktivitäten stand die Entwicklung einer technischen Infrastruktur zur Sicherstellung der so genannten semantischen Interoperabilität der verschiedenen Katalogisierungs- und Digitalisierungsformate der am Projekt beteiligten Archive. Parallel zu dieser vom Team der Technischen Universität Athen koordinierten Aufgabe wurde an der Architektur des zukünftigen Internetportals gearbeitet, sowie Fragen der Nutzerprofile und Sicherstellung der Nachhaltigkeit des Portals diskutiert. Zudem haben die Archivpartner in Zusammenarbeit mit den akademischen Partnern mit der Selektion und entsprechenden Aufbearbeitung von historischem Fernsehmaterial begonnen, so dass im Dezember 2007 eine erste Version des Portals mit ca. 2000 audiovisuellen Quellen online gehen kann. Diese wird noch nicht für das breite Publikum zugänglich sein, sondern Gegenstand ausführlicher Qualitäts- und Nutzerprofiltests unter der Leitung der BBC sein.

In den verbleibenden zwei Projektjahren wird es vor allem darauf ankommen, die zur Verfügung gestellten Quellen durch so genannte Metadaten anzureichern, das heißt entsprechendes Informationsmaterial zur historischen Kontextualisierung der Quellen zu produzieren. Dieses wird vornehmlich durch die bereits erwähnten »key note« und »knowledge based articles« geschehen, die in Kooperation mit den Mitgliedern des European Television History Networks sowie akademischen Netzwerken aus den jeweiligen Partnerländern entstehen werden. Zur Koordination und Qualitätssicherung der Beiträge ist ein »editorial board« unter der Leitung von Dr. Rob Turnock (Royal Holloway College / University of London) ins Leben gerufen worden. An dieser Stelle sei ausdrücklich die Einladung an interessierte Leser formuliert, sich an diesem Prozess zu beteiligen¹⁷.

Ein weiterer Schwerpunkt der kommenden Projektphase wird die Entwicklung eines benutzerfreundlichen Portallayouts sein, in dem die unterschiedlichen Benutzerprofile sowie die Suchfunktionen definiert werden. Ziel des Portals ist es, sowohl dem Experten als auch dem Laien die Möglichkeiten zur chronologischen wie thematischen Suche zu bieten.

Je Benutzerprofil soll eine unterschiedliche Anzahl an Suchfiltern angeboten werden, um die Suche effektiv und übersichtlich zu gestalten. Eine weitere Herausforderung liegt in der Entwicklung einer Portalarchitektur, welche die unterschiedlichen Informationshierarchien flexibel miteinander verbindet. Zu Detailinformationen (z.B. im Rahmen eines »knowledge based article«) soll immer auch der Verweis auf den übergeordneten »key note article« möglich gemacht werden, um dem Benutzer so eine entsprechende historische Kontextualisierung des gesehenen Materials zu bieten. Andersherum sollen auch die allgemeiner gehaltenen Artikel immer Verweise zu konkreten Beispielen enthalten, so dass eine Kombination von schriftlicher und audiovisueller Information gegeben ist.

Schließlich gilt es auch, das Projekt entsprechend zu popularisieren und das Potential der Webseite für Fach- und Laienpublikum zu demonstrieren. Ein wichtiger Schritt in diese Richtung ist die Aufnahme von Video Active als Partner der Europäischen Digitalen Bibliothek, die sich zum Ziel gesetzt hat, bedeutendes europäisches Kulturerbe digital und kostenlos zur Verfügung zu stellen. Video Active kann damit einen wichtigen Beitrag zur Propagierung des audiovisuellen Kulturerbes leisten, ganz im Sinne des eContentplus Programms der Europäischen Kommission.

Andreas Fickers und Sonja de Leeuw,
Maastricht und Utrecht

¹⁷ Bitte wenden Sie sich in Englisch an Rob Turnock (Rob.Turnock@rhul.ac.uk) oder in Deutsch an Andreas Fickers (A.Fickers@lk.unimaas.nl)

Mythen und Lektionen des DDR-Fernsehens. Eine amerikanische Perspektive

Heather L. Gumbert ist Assistant Professor of History an der Virginia Polytechnic Institute and State University (Virginia Tech) in Blacksburg, Virginia. 2006 promovierte sie zum Thema »East German Television and the Unmaking of the Socialist Project, 1952–1965«.¹ Darin beschreibt sie die Wirkungen des DDR-Fernsehens auf die politische Kultur der DDR. Aufgrund dieser Arbeit war sie im Mai dieses Jahres Gast auf der Tagung »Aufgewickelt. Deutsches Fernsehen Ost. Analysen, Gespräche und Beispiele zur Programmgeschichte des DDR-Fernsehens«, die vom 31. Mai – 2. Juni 2007 im Filmhaus am Potsdamer Platz in Berlin stattfand. Der Aufsatz ist eine bearbeitete Version ihres Vortrages anlässlich dieser Tagung.

Einleitung

In diesem kurzen Aufsatz diskutiere ich die Entstehung und Entwicklung des Mediums Fernsehen und seine Auswirkung auf die DDR-Gesellschaft zwischen 1952 und 1965. In dieser Zeit ist das Fernsehen von einer Kuriosität zum wichtigsten Kommunikationsmedium der DDR geworden. Wie wir alle schon wissen, gab es anfangs wenige Zuschauer und wenig Unterstützung seitens der SED, und die wenigen erfahrenen Fernsehmacher hatten zuerst lernen müssen, wie man mit den einzigartigen Charakteristiken des Mediums umgeht, um ein eigenes Fernsehen zu erschaffen. Schon fünf Jahre später hatte sich das Fernsehen in der Medienwelt der DDR als einzigartiges Medium der (visuellen) Aktualität differenziert. Innerhalb ein Jahrzehnts hatte es sich wegen seiner zunehmenden Zuschauerzahl und des erweiterten Programms auch in dieser (östlichen) Welt durchgesetzt. Es wurde dementsprechend zum wichtigen Instrument der SED-Politik.

Zur gleichen Zeit der Geburtsstunde des DDR-Fernsehens versuchte die SED, eine neue deutsche, sozialistische Gesellschaft zu etablieren. Sobald sich das Fernsehen als ein wichtiges Medium durchgesetzt hatte, war jedoch die SED konservativer geworden. Mit dem Mauerbau war der Versuch einer revolutionären Umwandlung des Bewusstseins, der Erwartungen und der Mentalitäten der Menschen der DDR gescheitert. Jedoch wollte die Partei gleichzeitig eine bessere Beziehung zur Bevölkerung schaffen. Die Kulturpolitik ging also in eine neue Richtung: Statt Idealismus und aktivem ideologischen Engagement suchte die Partei jetzt nur nach Parteilichkeit, passiver Zustimmung und nach der Bildung eines Nationalbewusstseins. Im Zuge dieser Politik zog sich auch das Fernsehen in die »sichere« Bilder-

welt des Naturalismus und in bekannte und gewohnte Formen und Handlungen zurück. Neue Programmartentypen, wie z.B. die Fernsehoper »Fetzers Flucht«, oder neue Erzählweisen, wie man sie beispielsweise in »Monolog für einen Taxifahrer« sieht, passten nicht mehr zu dieser neuen Politik. Die Zuschauer konnten sich zukünftig auf eine ihnen sehr vertraute Welt von Unterhaltung einstellen. Durch das Fernsehen sehen wir, dass die ideologische Ermüdung, die in den meisten wissenschaftlichen Publikationen als ein Merkmal der Honecker Zeit bezeichnet wird, eigentlich schon ein halbes Jahrzehnt zuvor einsetzte. Gerade diese Entwicklung hat das Fernsehen (aus der Sicht der SED) zum Vorbild der anderen DDR-Medien gemacht. Das Fernsehen hat nie eine revolutionäre Öffentlichkeit forcieren können, sondern es hat jenen Sozialismus gefordert, der von einer revolutionären Legende der 1940er Jahre geprägt war. Gleichwohl wurde es zunehmend von den Werten und Vorstellungen der bürgerlichen Welt (Nationalismus, Heimat, Arbeitsstolz, Familientreue) beeinflusst.

Historiographie

Als ich in den 1990er Jahren zum Thema DDR-Fernsehen kam, war gerade die »goldene Ära« der DDR-Forschung im Gange. Der DDR-Staat war gestürzt, und die Akten des untergegangenen Staates lagen den Geschichtswissenschaftlern fast vollständig im Bundesarchiv und anderen Archiven vor. Datenschutz spielte kaum eine Rolle. Es war die große Gelegenheit, die Anatomie des Staates gründlich zu studieren. In der Geschichtswissenschaft setzte sehr schnell die Sprache des Totalitarismus wieder ein. Nicht zum ersten Mal wurde die Idee der zweiten Diktatur aufgenommen, diesmal aber war sie vom westlichen, kapitalistischen Triumph im kalten Krieg verstärkt. Die ersten Studien nahmen als Ausgangspunkt das Argument, dass die DDR einfach kein legitimer Staat war. Der Forschungsschwerpunkt war die Staatsmacht, welche die Bevölkerung so unterdrückte, dass sie jahrzehntelang nicht mehr in der Lage war, gegen den Staat zu protestieren oder diesen sogar zu stürzen. Es war ein Schwarz/Weiß-Bild von Staatsmacht gegen Opposition.

Am Ende der 90er Jahre war die Geschichtswissenschaft immer noch an der These der zweiten Diktatur interessiert, trotzdem hatte sie sich verändert. Ansätze der Alltagsgeschichte und Sozialgeschichte führten in deutschen und angloamerikanischen

¹ Die Dissertation ist mit dem Barnes F. Lathrop Preis für die beste Dissertation im Fach Geschichte an der University of Texas, Austin, ausgezeichnet worden.

Arbeiten zu neueren Erkenntnissen über die DDR-Diktatur, die jetzt als »Erziehungsdiktatur« oder eine »Fürsorgediktatur« beschrieben wurde.² Die Staatsmacht blieb zwar als Forschungsschwerpunkt erhalten, aber »die Grenzen der Diktatur« wurden erkannt.³ Das heißt, wir verstanden immer mehr, dass die Ausübung der Staatsmacht nicht unkompliziert und unbedingt war. Die Idee des Eigensinns, die Alf Lüdtke erst im Zusammenhang mit dem Nationalsozialismus verbreitete, traf anscheinend auch auf die DDR-Geschichte zu. Studien zur Konsumgeschichte und zu den Medien, besonders Radio und Film erweiterten unser Verständnis von der Macht der Konsumenten bzw. der Zuschauer über die Politik hinaus in die Sozialwelt, was auch ein differenzierteres Bild der Beziehungen von Staat und Bevölkerung einführte.⁴ Obwohl Historiker noch von einer DDR-Diktatur schrieben, ließ die schärfere Sprache des Totalitarismus allmählich nach. Heute müssen wir die DDR nicht mehr als Ausnahme- oder Fehlerstaat behandeln, sondern wir integrieren sie in die Geschichte der modernen westlichen Gesellschaften. Nur so können wir mit einer gemeinsamen Geschichte Nachkriegsdeutschlands beginnen.

Zum Thema Ost-Fernsehen gibt es aber noch wenige Studien in der angloamerikanischen Literatur. Hauptsächlich interessieren sich Medienwissenschaftler für das Medium, sie sind aber meistens nicht an der Geschichte sondern an der Gegenwart des Fernsehens interessiert, und meistens am englischsprachigen Fernsehen, deswegen also nicht am Thema DDR-Fernsehen. 1976 hat John Sanford sein Buch *The Mass Media of the German-speaking Countries* herausgegeben, worin er die Geschichte der Medien in der Bundesrepublik, der DDR und Österreich zusammengefasst hat.⁵ Er widmete knapp 20 Seiten dem Thema Ost-Fernsehen. Seitdem ist das Fernsehen mehr oder weniger ein beiläufiges Thema in der amerikanischen Forschung – es ist wichtig genug, dass man das Thema irgendwie angehen sollte, aber es bleibt eine Nebensache und wird meistens von Filmhistorikern (nicht Fernsehwissenschaftlern) gemacht. Jan Palmowski vom Kings College London schreibt gerade ein Buch über die Inszenierung und Bedeutung von »Heimat« in der DDR und schreibt dafür ein Kapitel über das Fernsehen.⁶ Wahrscheinlich wird mein Buch über das Fernsehen der DDR in den 50er und 60er Jahren also das erste in der amerikanischen Forschung sein. Eine gemeinsame Geschichte des Fernsehens in Nachkriegsdeutschland ist daher noch gar kein Thema in der englischsprachigen Forschung. Versuche, das Fernsehen in einer *Visual Culture* des deutschen zwanzigsten Jahrhunderts zu erörtern, sind bisher misslungen. In diesem Jahr ist z.B. »*Visual Culture in Twentieth Century Germany*« erschienen, welches auch das Thema

Fernsehen in einem Kapitel behandeln soll. Dieses Kapitel ist aber von einem französisch-italienischen Sprachwissenschaftler geschrieben, der zufällig in den 90er Jahren eine deutsche Sitcom geschrieben hatte.⁷

Mythos DDR-Fernsehen

Während ich meine Doktorarbeit vorbereitete, habe ich einige Vorstellungen vom DDR-Fernsehen gehört, die ich eher als Mythen denn als Tatsachen beschreiben würde. Solche Mythen deuten auf wichtige und auch teilweise gefährliche Missverständnisse über das Medium Fernsehen und die Fernsehgeschichte der DDR hin. Ich sage gefährlich, weil solche Mythen die Entstehung, Auswirkung und auch die gesellschaftliche Bedeutung des Fernsehens falsch einschätzen, und deswegen auch das gegenwärtigen Fernsehen missverstehen.

Mythos Nr. 1, aus meiner Sicht ist: Anfangs hätte dem Fernsehen der DDR etwas gefehlt, und es habe immer versucht, das Westfernsehen einzuholen. In der Sicht mancher Historiker, hätten die DFF-Fernsehmacher von Anfang an wissen sollen, wie man das Fernsehen macht, denn es habe doch schon ein erfolgreiches Beispiel, wie man gutes, unterhaltendes und professionelles Fernsehen, nämlich das amerikanische Fernsehen, machen kann, gegeben. Wieso denn konnten die Ostdeutschen das nicht tun? Dieses Bild von der Fernsehgeschichte ändert sich inzwischen. Auch wenn DDR-Fernsehmacher Zugang zum amerikanischen Fernsehen gehabt hätten

2 Hartmut Kaelbe, Jürgen Kocka and Harmut Zwahr eds., *Sozialgeschichte der DDR* (Stuttgart 1994). Jürgen Kocka and Dorothee Wierling, »Die Jugend als innerer Feind. Konflikte in der Erziehungsdiktatur der sechziger Jahre,«

In: Kaelbe, Kocka and Zwahr, *Sozialgeschichte*, S. 404–425; Konrad Jarausch, »Care and Coercion: The GDR as Welfare Dictatorship« in *Dictatorship as Experience: towards a socio-cultural history of the GDR ed.*, Konrad Jarausch. New York 1999.

3 Richard Bessel and Ralph Jessen, eds., *Die Grenzen der Diktatur: Staat und Gesellschaft in der DDR*. Göttingen 1996.

4 Siehe z.B. Victoria de Grazia u. Ellen Furlough (Hrsg.): *The Sex of Things: gender and consumption in historical perspective*. Berkeley 1996. Adelheid von Saldern u. Inge Marssolek (Hrsg.): *Zuhören und Gehörtwerden*. Tübingen 1998. Adelheid von Saldern: *Entertainment, Gender Image and Cultivating an Audience: Radio in the GDR in the late 1950s*. In: von Saldern (Hrsg.) *The Challenge of Modernity, 1890–1960*. Ann Arbor 2002. Joshua Feinstein: *The Triumph of the Ordinary: Depictions of Daily Life in the East German Cinema, 1949–1989*. Chapel Hill 2002.

5 John Sanford: *Mass Media of the German-Speaking Countries*. London 1976.

6 Der Arbeitstitel lautet: »*Socialist Patriotism: Power and Identity in the GDR, 1945–89*«.

7 Thomas J.D. Armbrrecht: *Activism, Alterity, Alex & Ali: Writing Germany's First Gay Sitcom*. In: Gail Finney (Hrsg.): *Visual Culture in Twentieth-century Germany*. Bloomington Indiana 2006.

ten, wäre es vielleicht ein weniger bedeutendes Beispiel als wir uns einbilden. Wir wissen jetzt zum Beispiel, dass das amerikanische Fernsehen in den ersten Jahren fast ausschließlich aus der Technologie des Empfangs besteht – das bedeutet, es wurde von der Vermarktung des Fernsehschanks beherrscht. Rundfunkfirmen haben Fernseher gebaut, denn es war eine Gelegenheit nicht nur den Rundfunkmarkt, sondern auch einen neuen Marktanteil zu erobern. Nur langsam entwickelte sich das Programm. Die Programme wurden in Amerika von verschiedenen Firmen hergestellt, und wurden – parallel zu den ost- und westdeutschen Fernsehprogrammen – in verschiedenen Frequenzabständen gesendet. Das heißt, dass der Zuschauer mit dem entsprechenden Empfänger das Programm einer bestimmten Firma empfangen konnte, aber nicht anderer Firmen, ohne eine Frequenzumsetzer zu benutzen. Die Frage der Frequenzen wurde erst Anfang der 50er Jahre von der FCC geklärt. Im ersten Jahrzehnt könnte man also das amerikanische Fernsehen als regionales Unternehmen, sogar als lokales Unternehmen beschreiben. Das Fernsehen, das aus Chicago kam, war zum Beispiel auch für Chicago bestimmt. Der große Bruch in dieser Geschichte war die »I love Lucy«-Show, die das Network produzierte und an der Ostküste sendete, bevor die Show pünktlich nach L.A. geflogen wurde. Die Auswirkung dieser Show war für manche Medienwissenschaftler die Schaffung einer nationalen Fernsehkultur. Und das war nicht vor 1954!⁸

Zweiter Mythos aus meiner Sicht lautet: Um das Westfernsehen einzuholen, hätte das DFF einfach das Westfernsehen kopiert. Das hörte ich so zum Beispiel in Bezug auf die DFF Krimireihe »Blau-licht«, die bloß eine Nachahmung des »Stahlnetz« sein soll. Es kommt aber auch vor in Bezug auf frühe Quiz Shows, Familienserien wie Heute bei Krügers, und andere Sendungen wie Prisma. Der »Copycat«-Vorwurf (und ich sehe solche Aussagen auch als Vorwürfe) zeigt, dass noch viele Wissenschaftler ziemlich wenig von den Anfängen des Fernsehens verstehen. Wenn wir die Fernsehprogramme der westlichen Länder der Anfangszeit anschauen, finden wir gewisse Ähnlichkeiten. Das hat mit den Bedingungen des Mediums der frühen Jahre zu tun. In der DDR und der Bundesrepublik, der BBC in Großbritannien und sogar den USA zum gleichen Entwicklungspunkt, haben die Fernsehmacher Formate, Handlungen, Figuren und sogar ganze Konzeptionen für Sendereihen aus Rundfunk, Theater, Film oder Literatur ins Fernsehen »übersetzt.« (Wir können also das Fernsehen der Anfangszeit fast als ein parasitäres Medium beschreiben.) Einfache Sendungen, wie Quiz Shows mit einem Moderator sind später von »komplizierteren« Programmantei-

len wie »live« Sport, Krimis usw. ergänzt worden. Solche Sendungen waren einfach, populär und entsprachen den Bedingungen des frühen Fernsehens. Sie waren keine »typisch« bundesdeutschen oder ostdeutschen Sendungen. Erst als die frühen Phasen vorbei waren, konnten die Fernsehmacher die Möglichkeiten der Bildersprache und Erzählweise erweitern oder sogar neu definieren.

Mythos Nr. 3, aus meiner Sicht ist: Das DDR-Fernsehen sei ein Medium gewesen, das von der SED durchherrschte war. Die Entstehung und die unsystematische Entwicklung des DDR-F Fernsehens, von der technischen Basis des Mediums und vom Programm her gesehen, ähnelt der Fernsehgeschichte in anderen westlichen Ländern, wie Großbritannien oder auch Amerika. (Obwohl sich das amerikanische Fernsehen früher entwickelte.) Technologie, Programm und auch wie das Fernsehen die Welt präsentiert hat, waren ja nicht nur vom Staat gelenkt, sondern mussten ebenso mit den Erwartungen, Erfahrungen und Fähigkeiten von vielen Gruppen (z.B. Ministerrat, Ministerium für Post und Fernmeldewesen oder Maschinenbau, Industrie, Staatliches Rundfunkkomitee, den Mitarbeitern des DFFs, und den Zuschauer) umgehen. Ich habe mehrere Leute getroffen, deren Lieblingsgeschichte des Deutschen Fernsehens Ost die Geschichte der Ochsenkopf Kampagne vom Spätsommer 1961 ist. Damals sollten die Antennen der [Berliner] Häuser so umgedreht werden, dass niemand mehr das Westfernsehen anschauen konnte. (Wir wissen aber, dass das in Berlin nicht hätte gelingen können.) Trotz der Aussagen des Staates im September 1961, der die Kampagne als reichlich gelungen beschrieb, wissen wir jetzt aus dem Bundesarchiv, dass diese Kampagne wegen des Widerstandes der FDJler und auch der Hausbewohner fast völlig nutzlos war. Als Propagandainstrument waren die Angaben des Staates aber doch erfolgreich.

Mythos Nr. 4 aus meiner Sicht: Das DDR-Fernsehen wäre unwichtig (oder andererseits sehr gefährlich gewesen), weil es ein ideologisches Lenkungsinstrument der SED wäre, dies sei auch am Beispiel »Aktuelle Kamera« oder »Schwarzer Kanal« leicht zu sehen. Das Bild des DDR-F Fernsehens in der Geschichtswissenschaft ist immer das eines ideologischen Lenkungsinstruments, das von der Regierung streng kontrolliert und unterdrückt war, und zu einer

⁸ Siehe z.B. Douglas Gomery: Rethinking Television History. In: Gary Edgerton u. Peter Rollins (Hrsg.) Television Histories: Shaping Collective Memory in the Media Age. Lexington Kentucky 2001; William Boddy: Fifties Television. The Industry and Its Critics. Chicago 1990.

Passivität der Massen führte. Sogar mehrmals haben mich Studenten von mir gefragt (was ich noch schlimmer finde), wofür die Sowjet-Union das DDR-Fernsehen benutzt hätte – also was hätten die Sowjets zur DDR-Bevölkerung gesagt (als ob die Sowjets das DDR-Fernsehprogramm gemacht hätten). Erstens hatten die Sowjets doch gar nichts mit dem Programm zu tun. Zweitens können wir nicht das Gesamtprogramm am Beispiel zwei Sendereihen beurteilen. Wie wir schon von Raymond Williams wissen, müssen wir vielmehr auf den »Flow« des Programms achten, um das Weltbild des Gesamtprogramms zu erkennen. Das Programm hat doch Zuschauer angezogen: was haben sie an diesen Programm wertvoll gefunden? Zugleich müssen wir aber verstehen, dass das Fernsehen nirgendwo ein un-ideologisches Medium ist. Im Westen diente (und dient noch) das Fernsehen genauso ideologischen Zielen, ob das Ziel die Anregung des Konsums und der Konsumwirtschaft ist, oder die Aufforderung der Politik zum Antiterror-Krieg (was z. B. eigentlich die Erweiterung der Staatsmacht erfordert).

Es gibt aber eine viel wichtigere, tiefere und dauerhafte Bedeutung des Fernsehens: Das Fernsehen war nicht nur eine Kiste, die man in Wohnzimmer setzte und manchmal anstellte, um die Mitteilungen der Regierung anzuhören. Es war ein Medium, dessen Macht nicht im Indoktrinieren lag, sondern es lag (und liegt noch!) an der Fähigkeit, die Weltbilder der Zuschauer zu beeinflussen und sogar umzuformen. Das Fernsehen hat eine Bilderwelt gestaltet, wodurch es die Werte, die Erwartungen und das Weltbild der sozialistischen Lebensweise der Zuschauer geformt, und auch normiert haben könnte. Es hat für den Zuschauer die DDR bedeutungsvoll gemacht. Nicht nur in der Geschichtswissenschaft, sondern auch in der Fernsehgeschichte sollten wir das DDR-Fernsehen nicht mehr als bloße Ausnahme behandeln. Das wird durch weitere komparative Arbeit geklärt.

Schlussfolgerungen

Wer die Geschichte des Fernsehens in der DDR studiert, findet eine Revolution, obwohl es in der Fachliteratur bisher nie so dargestellt wurde. In der Geschichtswissenschaft ist die Bedeutung des DDR-F Fernsehens vor allem in seiner angeblich unvermeidbaren Verbundenheit mit der Staatsmacht betrachtet worden. In der Tat entspricht diese Revolution nicht unseren (westlichen) Erwartungen: das Fernsehen hat z.B. keine große Opposition erzeugt, auch nicht das Westfernsehen, welches angeblich jeder Ostdeutsche allabendlich angeschaut hat. Es hat keine Welle von Forderungen nach Demokratie, Meinungsfreiheit und Bürgerrechten ausgelöst.

Noch hat das Fernsehen die Wünsche der DDR-Staatsobrigkeiten erfüllt, das politische Engagement der Zuschauer zu erwecken und es endgültig gegen den Westen einzunehmen. Die Fernsehrevolution besteht aber aus einer Umwandlung des Bewusstseins und Mentalitäten der in den DDR wohnenden Menschen, die von der antifaschistischen Legende der 40er Jahre abhängig war, obwohl es immer mehr von den Werten der bürgerlichen Welt geprägt wurde. Es entstand ein Sozialismus, der sich nicht mehr die Erwartungen der 50er Jahren annährte.

Doch in den 50er Jahren hat die SED versucht, einen neuen sozialistischen Menschen zu erschaffen. Schon am Ende des Jahrzehnts hätte das Fernsehen zu diesem sozialistischen Menschenbild beitragen können. Es zeigte eine neue Welt von sozialistischen Erfolgen und kompetenten, freundlichen und hilfreichen Genossen, welchem ein Bild westlicher Korruption, Aggressivität und geistiger und materieller Armut gegenübergestellt worden ist. Mit dem Mauerbau hat die SED den Versuch, eine revolutionäre Umwandlung der Erwartungen, Werte und Mentalitäten der Bevölkerung herbeizuführen als gescheitert zugegeben. Das Fernsehen war endlich in der Lage, etwas völlig Neues auf dem Bildschirm laufen zu lassen, aber solche neue Sendungen wie der Fernsehoper »Fetzers Flucht« (1962) passten nicht zu der neuen Politik der Partei. Die Zeit der bewussten Verwandlung und des tiefen Engagements mit dem sozialistischen Leben war wohl vorbei. Danach ist das Fernsehen dem »sicheren« Programanteil der Unterhaltung, und zuverlässigen Form und Handlungen der Fernehdramatik gefolgt. Stücke wie das mehrteilige Fernsehspiel »Dr. Schlüter« oder die Unterhaltungssendung »Mit dem Herzen dabei« versprochen beliebt und auch zuverlässig zu sein, was schon in früheren ähnlichen Fernsehstücken bewiesen war. Obwohl solche Sendungen die Inhalte des sozialistischen Lebens berührten – so haben ausgezeichnete Leute eine neue Wohnung oder einen nagelneuen Trabant bekommen – sie versuchten nicht mehr das Bewusstsein der Menschen gründlich zu ändern. Vielmehr orientierten sie sich (bei den vorgenannten Beispielen) an der Konsumwelt des Westens, indem sie die Konsumgüter der Zuschauer ansprachen. So war das Fernsehen am Tod des früheren idealistischen, sogar utopischen Projekts, eine revolutionäre Öffentlichkeit und Gesellschaft zu schaffen, beteiligt, und hat vielmehr die Ideen, Werte und Gefühle einer anderen, bürgerlichen Welt aus der Zeit vor 1945 bewahrt. Auch wenn das Fernsehen nicht mehr ein Medium der ideologischen Verwandlung darstellte, nahm es noch aktiv an der Entwicklung des Sozialismus teil. Der Sozialismus der SED wurde durch die sozialis-

tischen Vorstellungen der Zuschauer ergänzt; die Glückserwartungen der Menschen haben sich im Fernsehprogramm durchgesetzt. Die Revolution ist also weitergelaufen.

Heather L. Gumbert, Virginia Tech

Zum Beginn des Farbfernsehens in Deutschland vor 40 Jahren

»Vom Kinopalast zum Pantoffelkino«¹ lautete der Titel der diesjährigen Sommersonderausstellung des Rundfunkmuseums Fürth (Bayern). Zeitlich-inhaltlicher Schlusspunkt der Ausstellung war der 25. August 1967, also der Beginn des Farbfernsehens in Deutschland vor 40 Jahren: »Ein kleiner Knopfdruck für Willy Brandt, ein großer Schritt in der Geschichte des Fernsehens«², beschreibt Sascha André Michael aus heutiger Sicht diese Zäsur, und Claus Heinrich Meyer faszinieren in seinem Artikel in der »Süddeutschen Zeitung« die neuen Fernsehfarben: »Endlich tropfte rot das Blut.«³

Zum Farbfernsehen waren bereits um die Jahrhundertwende theoretische Vorschläge gemacht worden, unter anderem von Otto von Bronk, der im Jahr 1902 diesbezüglich ein Patent angemeldet hatte, oder von Werner Flechsig, der 1938 die Schattenmaskenröhre erfand, die bis heute in modifizierter Form Bestandteil jedes Monitors mit Bildröhre ist. Doch die meisten dieser ersten Gedanken blieben ohne Einfluss auf die spätere Farbfernsehtechnik.⁴ Ende des Zweiten Weltkrieges waren in den USA bereits sechs Schwarz-Weiß-Fernsehsender in Betrieb, Kinofilme wurden zunehmend in Farbe gedreht. Als in den 50er Jahren die Ingenieure in Deutschland am Neubeginn des Schwarz-Weiß-Fernsehens arbeiteten, war in den USA für die Forscher längst das Farbfernsehen Thema.⁵ Um den Vorsprung der USA nicht zu groß werden zu lassen, experimentierte man vor allem beim WDR. Es musste ein Bildschirm hergestellt werden, der aus Farbtripeln der drei Grundkomponenten Rot, Grün und Blau bestand, durch deren additive Mischung alle interessanten Farben in unterschiedlicher Farbstärke erzeugbar waren, denn »die Fernsehtechniker wussten kein besseres Mittel zur Bildwiedergabe als die altvertraute Braunsche Röhre.«⁶

Die Industrie in Deutschland hielt sich in den 50er Jahren in Bezug auf das Farbfernsehen noch zurück, weil der Absatz von Schwarz-Weiß-Geräten florierte. In den USA hingegen gab es ab 1950 einen »Farbfernsehkrieg«. Technisch stellte sich das Problem, dass es bereits rund zehn Millionen Schwarz-Weiß-Fernseher gab, dass diese aber das neue Farbfernsehsignal so empfangen sollten, als handle es sich um eine

Schwarz-Weiß-Sendung. Andererseits sollten Farbfernsehhempfänger auch Schwarz-Weiß-Sendungen störungsfrei empfangen können. Es ging also um die Schwierigkeiten der Kompatibilität und Rekompatibilität. Verschiedene Gruppierungen, darunter die Senderkette CBS und der RCA-Konzern arbeiteten an eigenen, technisch jeweils völlig unterschiedlichen Farbfernsehverfahren. Schon im Januar 1950 startete CBS die erste Farbübertragung in der Hoffnung, dass das trisequentielle System von der amerikanischen Sendebehörde FCC als Standard übernommen werden würde. Obwohl das CBS-System unter anderem den schwerwiegenden Nachteil hatte, inkompatibel mit den bisherigen Schwarz-Weiß-Empfängern zu sein, wurde es von der Sendebehörde ab dem 11. Oktober 1950 zum Standard der USA erklärt. Doch die Geräte waren so teuer, dass bis September 1951 gerade einmal um die 100 Fernsehgeräte im CBS-System verkauft worden waren. Um Gerichtsklagen enttäuschter Kunden zu vermeiden, zog CBS ihrerseits die bereits verkauften Farbfernseher wieder zurück. Das US-amerikanische NTSC-Verfahren (National Television System Committee) – die Abkürzung wird ironisch mit »Never The Same Color« interpretiert – war zwar nicht weniger teuer oder fehleranfällig als das CBS-System, aber es war kompatibel mit den Schwarz-Weiß-Fernsehhempfängern, die 1951 bereits in amerikanischen Wohnzimmern flimmerten: »Durch Anwendung eines damals noch kaum gebräuchlichen Modulationsverfahrens gelang es den amerikanischen Ingenieuren, die Farbinformation im Signal unterzubringen. Und dies auch noch so genial, dass bei einem Schwarz-Weiß-Bild die Zusatzinformation automatisch verschwand und damit auch die Störung des Bildes. Bei vorhandener Farbe wurde der Informationsträger so gewählt, dass unter Ausnutzung der Trägheit des menschlichen Gesichtssinns die Störung minimal wurde.«⁷

1 Vom Kinopalast zum Pantoffelkino. Als Fürth Hauptstadt der Fernsehgeräteproduktion war. Sonderausstellung im Rundfunkmuseum der Stadt Fürth, 7. Juni bis 9. September 2007.

2 Sascha André Michael: Ein kleiner Knopfdruck für Willy Brandt, ein großer Schritt in der Geschichte des Fernsehens. In: Rundfunk und Museum 61 (2007), S. 16–19.

3 Claus Heinrich Meyer: Endlich tropfte rot das Blut. Vor 40 Jahren begann mit einem Knopfdruck Willy Brandts das Farbfernsehen. In: Süddeutsche Zeitung Jg. 63, 25./26. August 2007, S. 21.

4 Walter Bruch: Die Fernseh-Story. Ein Pionier des deutschen Fernsehens erzählt die Geschichte der Bildübertragungstechnik – von den Utopisten bis zum Farbfernsehen. Mit 144 Abbildungen im Text und 21 Abbildungen auf 8 Farbtafeln. Stuttgart 1969, S. 199.

5 Walter Mayer: Wie der Fernsehempfänger unsere Wohnzimmer eroberte. In: Kleeblatt radio 32 (2000), S. 32–41, hier S. 35.

6 Ebenda, S. 35.

7 Nach diesem Prinzip sind auch unsere heutigen Farbfernsehröhren noch aufgebaut. Walter Mayer: Wie der Fernsehempfänger unsere Wohnzimmer eroberte. In: Kleeblatt radio 32 (2000), S. 32–41, hier S. 36.

Zu Beginn der 60er Jahre prognostizierten Verkaufsstrategen in Deutschland eine Sättigungsgrenze für Schwarz-Weiß-Geräte für Ende der 60er Jahre.⁸ Tatsächlich sanken ab 1966 die Verkaufszahlen. Die Schwarz-Weiß-Fernsehgeräteproduktion musste gedrosselt werden. Farbiges Fernsehen war die willkommene und geplante Weiterentwicklung, um die Umsatzzahlen wieder steigen zu lassen. Die Bedenken der Programmacher, dass die hohen Kosten für die Einführung des Farbfernsehens in keinem Verhältnis zum zusätzlichen Informationsgehalt und dem künstlerischen Wert der Farbe stehen würden, fanden weder bei den technischen Direktoren der Rundfunkanstalten noch bei den Vertretern der Industrie Gehör.⁹ Die Techniker gingen sogar soweit, den »wirtschaftlichen Überlegungen der Empfängerindustrie [...] eine entscheidende Rolle bei der Erörterung des Einführungstermins für das Farbfernsehen«¹⁰ zuzubilligen. Und die Wünsche der Industrie waren klar: Die Einführung des Farbfernsehens sollte während der Funkausstellung in Berlin 1967 durchgeführt werden.

Dabei ging es der deutschen Industrie um die Einführung des Farbfernsehens in ganz Europa – und zwar nach dem von Walter Bruch entwickelten PAL-Verfahren (Phase Alternating Line).¹¹ Der Telefunken-Ingenieur Bruch hatte seine Mitbewerber NTSC und SECAM (Séquentielle couleur avec mémoire) genau studiert und war mit der Absicht an die Arbeit gegangen, aus den Fehlern der anderen Systeme zu lernen. Dementsprechend wurde PAL von allen Methoden die ausgereifteste, da sie die bei NTSC oder SECAM auftretenden Qualitätsverluste oder Farbverzerrungen vermied.¹²

In Frankreich wurde das SECAM-Konzept staatlich unterstützt und ab dem Frühjahr 1965 war klar, dass auch in der Sowjetunion, in den Ostblockstaaten und in der DDR SECAM eingeführt werden würde. Die Unterstützer des PAL-Systems jedoch gewannen nach und nach die Mehrheit in Westeuropa.¹³ Am 25. August 1967 eröffnete Willy Brandt dann die Berliner Funkausstellung mit der Ankündigung, dass das Farbfernsehen in Deutschland auf dem PAL-System basierte. Technisch kompliziert war es nach wie vor, denn »für die Bildröhrenlieferanten war die Farbe eine gewaltige Herausforderung, auch wirtschaftlich, denn die weitaus kompliziertere Farbröhre war beträchtlich teurer und verlangte ständige Anpassung an die Marktwünsche.«¹⁴ Und: Die ersten Farbfernsehgeräte hatten einen hohen Leistungsverbrauch mit starker Wärmeentwicklung, denn sie waren fast nur mit Röhren bestückt. Außerdem hing die Bildqualität vom Aufstellungsort ab. Äußere Magnetfelder machten sich bei der Farbwiedergabe bemerkbar, »man brauchte oft den Fachmann«.¹⁵ Aber in

den 70er Jahren gab es wesentliche Verbesserungen. Zunehmend wurden Transistoren eingesetzt, weil entsprechende Typen mehr und mehr verfügbar waren.

Doch prompt erwies sich das Farbfernsehen nicht auf Anhieb als der Verkaufsschlager, mit dem man gerechnet hatte. Mit rund 2.500 Mark waren die neuen Geräte verhältnismäßig teuer, besonders, da die Rundfunkanstalten zu diesem Zeitpunkt nur wenige Sendungen in Farbe ausstrahlten. Vertreter der Industrie forderten die Erhöhung des Anteils an Farbsendungen, und die Rundfunkanstalten entsprachen zunehmend diesem Wunsch. Der Anteil von Farbsendungen wurde innerhalb eines Jahres mehr als verdoppelt, von 28 Prozent 1969 auf 60 Prozent 1970.¹⁶ Anfang der 70er Jahre ließen zwei sportliche Großereignisse den Absatz von Farbfernsehern sprunghaft ansteigen: die Olympischen Spiele in München 1972 und die Fußballweltmeisterschaft 1974. In den drei Jahren zwischen 1971 und 1974 verfünffachte sich insgesamt die Zahl der Farbfernseher in Privathaushalten. Doch bei den Farbfernsehgeräten war es wie bei den Schwarz-Weiß-Empfängern – es war vorauszusehen, wann die Sättigungsgrenze erreicht sein würde, wann der Höhepunkt der Verkaufszahlen überschritten wäre. Dieser Punkt war Ende der 70er Jahre erreicht, und wurde für die deutsche Industrie umso schmerzhafter, weil nun auch japanische Unternehmen begannen, in den deutschen Markt einzusteigen.

Karin Falkenberg, Fürth (Bayern)

8 Konrad Dussel: Deutsche Rundfunkgeschichte. Eine Einführung. Konstanz 1999, S. 235f.

9 Ebenda, S. 236.

10 Jürgen Overhoff: Farbe für Fernsehen und Wirtschaft. In: RuG Jg. 11 (1985/86), S. 324–340, hier S. S. 331.

11 Walter Mayer: Wie der Fernsehempfänger unsere Wohnzimmer eroberte. In: Kleeblattradio 32 (2000), S. 32–41, hier S. 36.

12 Sascha André Michael: Ein kleiner Knopfdruck für Willy Brandt, ein großer Schritt in der Geschichte des Fernsehens. In: Rundfunk und Museum 61 (2007), S. 16–19, hier S. 18.

13 Ebenda, S. 18f.

14 Karl Tetzner: Das Herzstück des Fernsehempfängers ist das Display. In: Rundfunk und Museum 54 (2005), S. 27–31, hier S. 28.

15 Walter Mayer: Wie der Fernsehempfänger unsere Wohnzimmer eroberte. In: Kleeblattradio 32 (2000), S. 32–41, hier S. 36.

16 Konrad Dussel: Deutsche Rundfunkgeschichte. Eine Einführung. Konstanz 1999, S. 237.

Schallspuren in der Tonschreibekunst. Zum Entstehungskontext des Phonographen

Gegen Ende seiner fünf bewegten Berufsjahre als Telegraphist macht sich Thomas Alva Edison am 1. August 1866 nach New Orleans auf, um von dort aus nach Brasilien auszuwandern. Er hat – wie es damals für junge Telegraphisten üblich ist – seine Dienste von einer der rasch wachsenden nordamerikanischen Städte zur nächsten weiterziehend angeboten und dabei zahlreiche Stationen und ihre technischen Probleme kennengelernt.¹ Die Nachtdienste am Telegraphen verbringt er häufig mit praktischen Übungen, um seine eigenhändige Übermittlungsgeschwindigkeit im Morsecode zu erhöhen. In der Absicht, beruflich voranzukommen und aktuelle Pressenachrichten in Schnelltelegraphie nicht nur empfangen, sondern auch versenden zu können, eignet er sich die dazu nötigen Fähigkeiten selbst an. Als Nebeneffekt der telegraphischen Fingerübungen kennt er sich im Tagesgeschehen der amerikanischen Politik bestens aus; an einem Wendepunkt seiner Karriere kommt er sogar auf den Gedanken, dieses Wissen in einer recht unkonventionellen Strategie zur Bekämpfung der technisch äußerst schlechten Übertragungsqualität der Telegramme zu nutzen. Nachdem er nämlich den Plan zur Emigration nach Brasilien gemeinsam mit zwei befreundeten Telegraphisten kurzfristig aufgeben muss, weil ihr Schiff zur Überfahrt von New Orleans aus wegen dortiger Unruhen nicht zur Verfügung steht, kehrt Edison in die Stadt Louisville zurück. Während seine beiden Reisegefährten statt nach Brasilien auf einem Dampfer nach Vera Cruz landen und dort angekommen an Gelbfieber sterben, erhält Edison seine erste Anstellung als Schnelltelegraphist für Pressemeldungen, bei der er die häufigen Empfangsstörungen und daraus resultierende unvollständige Mitteilungen mit den Mitteln der Phantasie bekämpft: »I was in a much better position than most operators to call on my imagination to supply missing words & sentences which frequent in those days with old rotten wires badly insulated especially on stormy nights – on these nights I had to supply in some cases 1/5 of the whole matter – pure guessing but I seldom got caught except once.«²

Bei dem einen Mal, als er bei der kreativen Ergänzung einer Zeitungsmeldung erwischt wird, die er wegen eines Gewittersturms nur unvollständig empfangen hat, handelt es sich um eine politische Versammlung, deren Wahlen am Abend zuvor verschoben wurden, während Edison das Wahlergebnis bereits zu kennen glaubt und seiner empfangenen Nachricht anfügt.³ Trotz dieser Verminderung des Signal-Rausch-Verhältnisses mit narrativen Mitteln wird er vom Herausgeber des »Louisville Journal« nicht so-

fort gekündigt; allerdings sucht Edison künftig mit seiner Vorstellungskraft nur mehr nach technischen Lösungen für eine verbesserte Empfangsqualität. Statt also weiterhin einen Sinn in Pressemeldungen zu erzeugen, die in den Telegraphendrähten veräuscht sind, verbleibt er nicht länger in einer Logik der Bedeutung, sondern wechselt die Seite von der Zeichen- zur Signalanalyse. Hier macht er sich daran, die Kernidee einer experimentellen Forschungsmethode abzuwandeln, die zum ersten Mal auch Signifikanten der Stimme jenseits der Schriftzeichen dadurch erzeugt hat, dass sie Gesprochenes wie jede andere akustische und physikalische Schwingung aufzeichnet.

Während seiner Telegraphendienste ist Edison nämlich aufgefallen, dass viele Kommunikationsprobleme aus unterschiedlichen Übertragungsgeschwindigkeiten der Telegraphen-Nachrichten resultieren. Seine technische Lösung dieses operativen Problems besteht bei seiner ersten Erfindung aus dem Jahre 1867 in der Speicherung der Nachrichten durch einen Morseschreiber, der die Signale empfangen, auf einem bewegten Papierstreifen aufzeichnen und zeitversetzt in anderen Geschwindigkeiten erneut senden kann.⁴ Daraus entwickelt sich sein erst zehn Jahre später patentierter automatischer Telegraph. Das Vorhaben, dieses Gerät auch als ein Aufnahmegerät für das soeben erfundene Telephon weiter entwickeln zu können, verbleibt zu Beginn in der apparativen Logik der Morseschreiber, deren Aufzeichnungsmechanismus von Edison jedoch grundsätzlich reversibel gestaltet wird, um die aufgezeichneten Signale auch weiterleiten zu können. Da seine weitere Erfindertätigkeit inhaltlich und strukturell auf seinen Forschungen zum Telegraphen basiert, nimmt es nicht wunder, dass schließlich auch der Phonograph – anfangs als ein telephonisches Zusatzgerät zur Aufnahme der Nachrichten konzipiert – analog zu den Problemen im öffentlichen Gebrauch des Telegraphen etwaige telephonische Empfangsstörungen aufzeichnen soll, um aus der akustischen Dokumentation womöglich doch noch Information zu generieren. Vorgesehen ist sogar, dass professionelle Telephonisten von den Stimmaufnahmen dann Abschriften an die jeweiligen Auftraggeber des te-

1 Vgl. Edwin Gabler: *The American Telegrapher: A Social History, 1860–1900*. New Brunswick 1988.

2 Thomas A. Edison: *The Papers of Thomas A. Edison*, Bd. 1: *The Making of an Inventor, February 1847–June 1873*, hrsg. von Reese V. Jenkins. Baltimore – London 1989, S. 657.

3 »I filled in a paragraph about the convention & how the vote went as I was sure it would but the next day I learned that instead of there being a vote the convention had adjourned one day.« Ebenda, S. 658.

4 Vgl. Paul Israel: *Edison. A Life of Invention*. New York 1998, S. 26f.

lephonischen Nachrichtenverkehrs übermitteln und in Zweifelsfällen eben den akustischen Beleg ihres Empfangs heranziehen können. Insofern orientiert sich die Erfindung des Phonographen am Entwurfsprinzip des automatischen Telegraphen: Während Edison nämlich mit seinem Mechaniker Charles Batchelor an Telephonmembranen mit Mundstücken arbeitet, deren Schwingungen mit den Fingern spürbar sind, schlägt er vor, diese durch eine Vorrichtung in der Membranmitte auf Wachspapier aufzuzeichnen. Nach seinem Grundprinzip der Reversibilität folgert Edison: »It would give us back talking when we pulled the paper through the second time' – [...] Mr Edison sat down and putting his mouth to the mouthpiece delivered one of our favorite stereotyped sentences used in experimenting on the telephone, 'Mary had a little lamb' whilst I pulled the paper through – We looked at the strip and noticed the irregular marks, then we put it in again and I pulled it through as nearly at the same speed as I had pulled it in the first place and we got 'ary ad elll am' something that was not fine talking, but the shape of it was there.«⁵

Das innerhalb einer Stunde in der Werkstatt gefertigte Modell bestätigt die prinzipielle Richtigkeit seiner Entwurfshypothese.⁶ Edison konzipiert den Phonographen vorderhand als Zusatzgerät zu Bells Telephon und benennt ihn daher in seiner berühmten, ersten technischen Notiz im Labortagebuch vom 18. Juli 1877 als »Speaking Telegraph«: »Just tried experiment with a diaphragm having an embossing point & held against paraffin paper moving rapidly the spkg vibrations are indented nicely & theres no doubt that I shall be able to store up & reproduce automatically at any future time the human voice perfectly.«⁷

Nach dieser erstaunlichen Feststellung legt Edison seine Idee beiseite und beschäftigt sich weiterhin mit Verbesserungen des Telephons, in deren Kontext sie entstanden ist. Während der nächsten fünf Monate kommt er nur sporadisch auf das im Sommer 1877 erfundene Verfahren der Tonspeicherung zurück.⁸ Anfang November ändert er schließlich die Aufnahme auf Paraffin-Papierstreifen in einen mit Zinnfolie umgebenen Zylinder, von dessen Entwurfszeichnung der Mechaniker John Kruesi Anfang Dezember 1877 in knapp sechs Tagen auftragsgemäß einen ersten Prototyp des Zylinderphonographen fertigstellt. Am 4. Dezember 1877 notiert Edisons technischer Assistent Charles Batchelor in seinem Labortagebuch zum Fortschritt der von ihm überwachten Konstruktion: »The machine [...] works well and the plain 'How do you get that' comes very plainly.«⁹ Edison liegt viel an der Feststellung, dass seine Stimme und das Kinderlied »Mary had a little lamb« am 6. Dezember 1877 die ersten Inhalte des Pho-

nographen bilden;¹⁰ der Apparat gibt jedoch zwei Tage zuvor bereits an ihn gerichtete Fragen verstörend deutlich wieder. Er funktioniert also, was Edison und seine Mitarbeiter in Menlo Park zutiefst beunruhigt: »I never was so taken back in my life. Everybody was astonished. I was always afraid of things that worked the first time.«¹¹ Am 7. Dezember 1877 stellt Edison schließlich die Apparatur im Büro des »Scientific American« in New York erstmals öffentlich vor und erstaunt die Redakteure mit der Durchsage, dass es ihm, dem Phonographen, gut gehe.¹² Die Zeitungen reagieren bis Anfang des Jahres 1878 enthusiastisch auf das neue Verfahren der Tonspeicherung, das eine Vergänglichkeit des Klangs Geschichte werden lässt. Auch Edison erkennt in der euphorischen Medienresonanz in diesem Jahr die enormen Marktchancen seines Apparats: »this is my baby and I expect it to grow up to be a big feller and support me in my old age.«¹³

Bezogen auf die apparative Realisierung hegt Edison diese Hoffnungen mit guten Gründen, doch ein erster Entwurf, um Schall aufzuzeichnen und wiederzugeben, stammt bereits vom französischen Literaten und Erfinder Charles Cros. Am 30. April 1877 depo-

5 Charles Batchelor: The Invention of the Phonograph. In: Thomas A. Edison: The Papers of Thomas A. Edison, Bd. 3: Menlo Park. The Early Years, April 1876–December 1877, hrsg. von Reese V. Jenkins. Baltimore – London 1906/1994, S. 698–700, hier S. 699.

6 Vgl. Paul Israel: Telegraphy and Edison's Invention Factory. In: William S. Pretzer: Working at Inventing: Thomas Edison and the Menlo Park Experience. Dearborn, Mich. 1989, S. 66–83, hier S. 72f.

7 Thomas A. Edison 1994: Eintrag vom 18. Juli 1877, S. 444.

8 So benennt er die noch sehr an den automatischen Telegraphen erinnernde Apparatur am 12. August 1877 erstmals als Phonograph, den er mit einem Papierband zur Tonaufnahme konzipiert und am 7. September 1877 in einer unveröffentlichten Presseerklärung beschreibt. Vgl. Ebenda, S. 494, 533. Offensichtlich scheint ihm seine Idee aber im September 1877 noch nicht ausgereift genug, um sie öffentlich vorzustellen, wie auch die patentrechtliche Registrierung einer bereits öffentlich beschriebenen Erfindung nicht einfacher wird.

9 Thomas A. Edison 1994: Eintrag im Labortagebuch von Charles Batchelor am 4. Dezember 1877, S. 656f.

10 Vgl. Thomas A. Edison 1918/1994: Brief vom 14. August 1918, bezeugt von seinen Mitarbeitern C. B. Hanford, H. A. Altengarten und C. Bottomford, zit. nach Walter L. Welch & Brodbeck Stenzel Burt, Leah: From Tinfoil to Stereo. The Acoustic Years of the Recording Industry 1877–1929. Gainesville 1994, S. 16.

11 Thomas A. Edison 1994, S. 696.

12 »Thomas A. Edison recently came into this office, placed a little machine on our desk, turned a crank, and the machine inquired as to our health, asked how we liked the phonograph, informed us that it was very well, and bid us a cordial good night.« Anonym (1877): The Talking Phonograph. In: Scientific American, Bd. 37 (22. Dezember 1877), S. 384.

13 Thomas A. Edison zit. nach: William Croffut: The Papa of the Phonograph. An Afternoon with Edison, the Inventor of the Talking Machines. In: New York Daily Graphic, vom 2. April 1878. Zit. nach: Thomas A. Edison: The Papers of Thomas A. Edison, Bd. 4: The Wizard of Menlo Park 1878, hrsg. von Robert A. Rosenberg. Baltimore – London 1998, S. 213–220, hier S. 216.

niert er in der Pariser Akademie der Wissenschaften sein Konzept: »Procédé d'enregistrement et de reproduction des phénomènes perçus par l'ouïe,« in dem er vorschlägt, die Spur einer vibrierenden Membran auf einer beruhten Scheibe aufzunehmen und sich dieser Spur ebenfalls zur Wiedergabe des Klangs zu bedienen.¹⁴ Das technische Problem seines Paléophones besteht darin, die Spur des Schalls nicht nur graphisch auf der rotierenden Scheibe festzuhalten, sondern mittels eines photochemischen Verfahrens auf einer Stahlscheibe so einzuprägen, dass eine erhabene Linie entsteht. Diese soll dann ein Metallstift abtasten und seine Schwingungen an die Membran übertragen, die sie erneut hörbar macht: »Dans ces conditions, cette membrane sera animée, non plus par l'air vibrant, mais par le tracé commandant l'index à pointe, d'impulsions exactement pareilles, en durées et en intensités, à celles que la membrane d'enregistrement avait subies.«¹⁵ Aus der Spur des Klangs entwickelt der von Cros konzipierte – aber nicht gebaute – Apparat also wiederum der Dauer und Intensität der Aufnahme entsprechende hörbare Schwingungen. In diesem Sinne attackiert das Paléophone wie der Phonograph das Monopol der Speicherung von Aussagen, wie es vordem das Schreiben besessen hatte. Ihre Schallspuren sind nämlich »schlechterdings nicht zu encodieren.«¹⁶

Dass sowohl Edisons als auch Cros' Entwurf die Spuren des Schalls jenseits der Schrift als Ausgangspunkt wählen, ist ein wichtiger Hinweis darauf, dass ihre Konzeption innerhalb eines allgemeinen Forschungskontextes aufblitzt. Während Edison seine Erfindung gleich mehrere Monate beiseite legt, beschränkt sich Cros ganz auf eine Papiermaschine, also nur auf die Konzeption, ohne sie auszuführen. Entsteht der Phonograph somit gleichsam beiläufig, rückt die zentrale medienhistorische Fragestellung nach seinem Entstehungskontext in den Vordergrund, die sich dezidiert als »Gegensatz zur Suche nach dem ‚Ursprung‘«¹⁷ versteht, in deren Kontext in der technikhistorischen Literatur angesichts des Phonographen vielmehr prioritäre Erfinder- und damit zumeist Patentstreitigkeiten mittels nationaler Wertungsmaßstäbe ausgetragen werden. Ebenfalls auf den Ursprung einer linearen Genese gerichtet, irrt die Frage, ob es sich beim Phonographen denn nun um eine Erfindung oder eher um eine Entdeckung handelt, in der Antwort, die sie erwartet.¹⁸ Vielmehr weist bereits Edisons Selbstverständnis seiner Tätigkeit der Forschung eine andere Richtung: »I am only a professional inventor. My studies and experiments have been conducted entirely with the object of inventing that which will have commercial utility.«¹⁹ Die oberste Maxime des Handelns, kommerziellen Nutzen zu erzielen, bildet denn auch den Grund

für die Verzögerungen bei der weiteren Entwicklung des Phonographen nach seiner Erfindung im Juli 1877, denn Edisons Arbeiten an einer Verbesserung des Telephons haben schlicht Vorrang. Den Phonographen beschreibt er daher als eine reine und einfache Erfindung, die auf einer zufälligen Entdeckung mittels Analogieschluss im Kontext seiner Arbeiten zur Verbesserung des Telephons beruhe, die wiederum auf seinen Arbeiten zur Aufzeichnung und erneuten Übertragung von Telegraphensignalen aufbauen.²⁰ Damit liegt nahe, dass der Phonograph mit den Ohren erfunden wurde, denn die Einschreibung von Stimmen auf bewegten Oberflächen war lange vor Edison bekannt. Auf die technische Möglichkeit einer Reversibilität dieses Prozesses weisen ihn die Geräusche hin, die bei der Sendung der aufgezeichneten Signale des automatischen Telegraphen im Labor entstehen, wenn dessen Laufgeschwindigkeit geändert wird: »In manipulating this machine I found that when the cylinder carrying the indented paper was turned with great swiftness, it gave off a humming noise from the indentations – a musical, rhythmic sound resembling that of human talk heard indistinctly.«²¹

Einmal als »Epochenschwelle«²² benannt, lässt sich am Phonographen paradigmatisch für eine genealogische Konzeption technischer Mediengeschichte erkennen, dass dessen Entstehung keineswegs verkürzt auf eine ‚monotone Finalität‘ (Foucault) be-

14 »En général, mon procédé consiste à obtenir le tracé du va-et-vient d'une membrane vibrante et à servir de ce tracé pour reproduire le même va-et-vient, avec ses relations intrinsèques de durées et d'intensités, sur la même membrane ou sur une autre, appropriée à rendre les sons et bruits qui résultent de cette série de mouvements.« Charles Cros 1877: Procédé d'enregistrement et de reproduction des Phénomènes perçus par l'ouïe. In: Comptes Rendus de la Academie des Sciences, Bd. 85, S. 1082–1083, hier S. 1082. Der Brief an die Academie des Sciences stammt vom 16. April 1877, wurde am 30. April 1877 übergeben und in der Sitzung des 3. Dezember 1877 verlesen.

15 Ebenda, S. 1083.

16 Friedrich Kittler: Gramophone Film Typewriter. Berlin 1986, S. 12.

17 Michel Foucault: Nietzsche, die Genealogie, die Historie. In: Ders.: Dits et Ecrits. Schriften, Bd. 2, hrsg. von Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt/M. 1971/2002, S. 166–191, hier S. 167.

18 Vgl. Andre Millard: The Phonograph: A Case Study. In: Ders.: Edison and the Business of Innovation. Baltimore 1993, S. 63–87, hier S. 63.

19 E. J. Edwards: Unsolved Problems that Edison is Studying. In: Scientific American, Bd. 69 (8. Juli 1893), S. 25.

20 Bei der Feier seines 46. Geburtstags erklärt Edison: The Phonograph »was an invention pure and simple. No suggestion of it, so far as I know, had ever been made; and it was a discovery made by accident, while experimenting upon another invention, that led to the development of the phonograph.« Ebenda.

21 Thomas A. Edison: The Perfected Phonograph. In: North American Review, Bd. 146 (Januar–Juni 1888), S. 641–650, hier S. 643.

22 Friedrich Kittler 1986, S. 10.

antwortet werden kann oder gar durch eine schlichte Übertragung naturphilosophischer oder physikalischer Experimentalapparaturen auf unterhaltende Zwecke erklärbar und deshalb medienwissenschaftlich ganz zu vernachlässigen wäre. Technische Medien besitzen zwar zumeist eine umfangreiche elektrotechnische oder experimentalphysiologische Vorgeschichte, allerdings sind im Hinblick auf die medienhistorische Frage nach ihrem Entstehungskontext gerade die Phasen der Übergänge und Brüche von Interesse, an denen zum einen neue Medien konzeptionell gedacht werden, zum anderen als Apparatur ihr Publikum konstituieren oder sich in ihren Formen wandeln. Insofern bietet der am 7. Dezember 1877 erstmalig öffentlich vorgeführte Phonograph, der an diesem Tag bereits in eine zweite, experimentelle, nicht determinierte Phase der Ausformung seines medientechnischen Potentials eintritt, weiterhin einen spannenden Einblick in medienwissenschaftliche Grundsatzfragen: in die nach der Frühzeit technischer Medien, die nach ihrer Analyse, sowie die Frage, unter welchen Perspektiven der Phonograph für die zeitgenössische Medienforschung relevant ist. Dass alle diese Fragen miteinander zusammenhängen, verdeutlicht der Umstand, dass die medienwissenschaftliche Kehre innerhalb der Geisteswissenschaften in den 80er Jahren starke Impulse von einer Neubewertung des Phonographen erfahren hat. Nach der Hundertjahrfeier seiner Erfindung wieder in den Schall- und Technikarchiven ruhend, eröffnet sich am Phonographen nämlich eine über die Spezialforschung zu Einzelmedien weit hinausgehende Perspektive: Er wird paradigmatisch für technische Medien in Hinsicht auf ihre Umwälzungen der Schriftkultur neu in den Blick genommen und speziell auf seine revolutionäre Rolle bei der »Auslöschung der buchstäblichen Ordnung« hin befragt: »Als am 6. Dezember 1877 in Edisons Zentrallabor in Menlo Park die erste Sprechmaschine der Welt hergestellt und damit der Anfang in der rasenden Entwicklung der Maschinen zur Aufnahme, Speicherung und Wiedergabe von Schallereignissen gemacht wird, ist mit einem Schlage speicherbar, was Schrift als Medium jenes besonderen Wissens verschweigt, um es als Stimme Gottes, Stimme des Dichter-Autors oder als phänomenologische Stimme die toten Buchstaben beseelen zu lassen.«²³ Am Phonographen wird deutlich, dass Kulturtheorie sich als Medientheorie zu denken gibt, seit technische Medien reale optische und akustische Ereignisse aufzeichnen: »Zum wahrhaft ersten Mal hört Schreiben auf, mit serieller Datenspeicherung synonym zu sein. Zur symbolischen Fixierung von Symbolischem tritt die technische Aufzeichnung von Realem in Konkurrenz.«²⁴ Angesichts des Phonographen gerät so die Materialität technischer Medien, die deren Inhalte oder Rezeptionsformen

determiniert, als ein zentraler Faktor in den Fokus kulturwissenschaftlicher Medienforschung: Werden vom Phonographen nämlich »Sinnesdaten zum erstenmal speicherbar gemacht«, so gilt die Aufmerksamkeit fürderhin den Operationen der technischen Medien selbst als »Speicher, die akustische und optische Daten in ihrem Zeitfluss selber festhalten und wiedergeben können.«²⁵ Auditive Technologien der Tonaufzeichnung verursachen in diesem Zusammenhang »die wahrscheinlich radikalste aller sensorischen Reorganisationen der vergangenen zwei Jahrhunderte.«²⁶ Drei Prozesse treten bei ihrer Analyse in der Vordergrund: Der Phonograph trennt den Körper von der Stimme, den Klang von der Geräuschquelle und die Mitteilung von der Zeit, in der sie geschieht. Eine Beschreibung dieser weitreichenden Konsequenzen der Tonspeicherung findet sich bereits in einem Brief von Edisons Mitarbeiter für Pressekontakte, Edward H. Johnson, an den »Scientific American« vom 17. November 1877, mit dem Edisons Erfindung des Phonographen erstmals öffentlich bekannt wird: »A speech delivered into the mouthpiece of this apparatus may fifty years hence – long after the original speaker is dead – be reproduced audibly to an audience with sufficient fidelity to make the voice easily recognizable by those who were familiar with the original.«²⁷ Edisons erstes Axiom des gerade begonnenen Phonographen-Zeitalters lautet daher: »all that is vocal survives.«²⁸ Indem der Phonograph jedes Geräusch und jeden Klang in ihrer zeitlichen Sequenz aufzeichnen und fünfzig Jahre später wiedergeben kann, macht er darüber hinaus die Zeit selbst speicherbar und erfindet gewissermaßen die Chronophonographie. Im engeren (namentlichen) Sinne schreibt er Schall; durch seine Operationen wird dem körperlos gewordenen Klang eine neue, dauerhafte Existenz im Phonogramarchiv gewährt. Ein Jahr nach seiner Erfindung benennt Edison dementsprechend folgende essentielle Eigenarten des Phonographen: »1. The captivity of all manner of sound-waves heretofore designated as ‚fugitive‘, and their permanent retention. 2. Their reproduction with all their original characteristics at

23 Wolfgang Scherer: *Babbelogik. Sound und die Auslöschung der buchstäblichen Ordnung*. Frankfurt/M. 1983, S. 6.

24 Friedrich Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München 1987, S. 235.

25 Friedrich Kittler 1986, S. 10.

26 Vgl. John Durham Peters: *Helmholtz und Edison. Zur Endlichkeit der Stimme*. In: Friedrich Kittler, Thomas Macho und Sigrid Weigel (Hrsg.): *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*. Berlin 2002, S. 291–312, hier S. 292.

27 Edward H. Johnson: *Letter to the Editor of the Scientific American*. In: *Scientific American*, vom 17. November 1877, zit. nach Thomas A. Edison 1994, S. 615–618, hier S. 616.

28 Thomas A. Edison, zit. nach: William Croffut 1878, S. 218.

will, without the presence or consent of the original source, and after the lapse of any period of time.«²⁹

Mit dem Phonographen beginnt daher »eine Technisierung von Information«,³⁰ er steht als Tonschreiber in einer langen Entwicklungsreihe technischer Medien zur Aufzeichnung von Sinnesdaten, kann allerdings nicht vollständig aus dieser Vorgeschichte erklärt werden. Vielmehr fehlt Edison nach eigenen Worten ein apparatives Konzept, das rückblickend so nahe gelegen hat und von Cros zuvor bereits formuliert wurde, bis zum Moment seiner Konstruktion. Auch Alexander Graham Bell bedauert angesichts des Phonographen mit dem Ausdruck des Erstaukens, »that I could possibly have let this invention slip through my fingers when I consider how my thoughts have been directed to this subject for so many years past. So nearly did I come to the idea that I had stated again & again in my public lectures the fundamental principles of the Phonograph. In showing to an audience the tracings produced by the Phonograph I had said if the motions indicated by the curves could be produced mechanically in any way the sounds would be audible.«³¹ Der Phonograph gibt sich insofern eingebettet in eine übergreifende Forschungsfragestellung nach der genaueren Beobachtung von Bewegungsphänomenen jeder Art zu denken, in deren Fortgang die graphische Methode in einer Genealogie der exakten Messmethoden entwickelt wird: Bezogen auf akustische Phänomene ist es um das Jahr 1800 längst üblich, auch den Schall als Bewegung zu definieren, wie es etwa der britische Naturphilosoph Thomas Young in seinen berühmten Vorlesungen »Lectures on Natural Philosophy and the Mechanical Arts« formuliert: »Sound is a motion capable of affecting the ear with the sensation peculiar to the organ.«³² Young referiert damit den zeitgenössischen Wissensstand, um daraus auf der bedeutungsvollen Spur der Bewegung ein wissenschaftshistorisch relevantes, universales Forschungsinstrument zur Aufzeichnung und Visualisierung flüchtiger Phänomene zu entwickeln:³³ »The situation of a particle at any time may be represented by supposing it to mark its path, on a surface sliding uniformly along in a transverse direction. Thus, if we fix a small pencil in a vibrating rod, and draw a sheet of paper along, against the point of the pencil, an undulated line will be marked on the paper, and will correctly represent the progress of the vibration. Whatever the nature of the sound transmitted through any medium may be, it may be shown that the path thus described will also indicate the situation of the different particles at any one time.«³⁴

Young stellt sich in einer mechanischen Analogie vor, dass die Spur der Schallbewegung über einen kontinuierlichen Partikelstrom erzielt wird, der erst

die signifikante Transformation ermöglicht, nach der eine »undulated line« den anderen Zustand eines Klangs bilden kann. Zu dessen Aufzeichnung sieht Young eine Trommel vor, deren Oberfläche entweder mit Papier oder mit Wachs überzogen wird und die zu einem Instrument für die Messung von Schwingungsphänomenen gehört, die dem menschlichen Auge zuvor unsichtbar blieben. Sein »Chronometer« kann Schwingungen von 1/1000 Sekunde aufzeichnen, so dass durch die Messgenauigkeit an den graphischen Zeichen ablesbar wird, wie viele Schwingungen eine Klaviertaste bspw. pro Sekunde exakt ausführt. Young beschreibt die Trommelfläche seiner Apparatur wie folgt: »Its surface, being smooth, may be covered either with paper or with wax, and a pencil or a point of metal may be pressed against it by a fine spring, so as to describe always a spiral line on the barrel, [...] [b]y means of this instrument we may measure, without difficulty, the frequency of the vibrations of sounding bodies, by connecting them with a point, which will describe an undulated path on the roller.«³⁵

Die apparative Registrierung von Schwingungsphänomenen dieses Instruments bezeichnet Young als »Spuren, die einen korrekten Index der jeweiligen Bewegungen in der Zeit aufzeichnen«. Aus dieser Feststellung ergibt sich die besondere Eignung der graphischen Methode für die Messung akustischer Phänomene zur Frequenzbestimmung sowie allgemein als Methode, um das Leben zu schreiben.³⁶ In diesem Sinne stellen fortan die Schallschwingungen der Stimme nur mehr eines der vielen messbaren Bewegungsphänomene des menschlichen Körpers dar.

29 Thomas A. Edison 1878: *The Phonograph and Its Future*.

In: *North American Review*, Bd. 126 (Mai–Juni 1878), S. 527–536, hier S. 530.

30 Friedrich Kittler 1986, S. 4.

31 Alexander Graham Bell: Brief an Gardiner Hubbard vom 18. März 1878. In: Thomas A. Edison 1998, S. 185–188, hier S. 185.

32 Thomas Young: *A Course of Lectures on Natural Philosophy and the Mechanical Arts*. Bd. 1, (Lecture XXXI: On the Propagation of Sound). London 1807, S. 369–377, hier S. 367.

33 In einem umfassenden Sinne entwirft dann der französische Physiologe Etienne-Jules Marey die graphische Methode als zentrales Instrument experimenteller Forschung. Vgl. Etienne-Jules Marey: *La méthode graphique dans les sciences expérimentales et principalement en physiologie et en médecine*. Paris 1881.

34 Thomas Young 1807, S. 369.

35 Thomas Young 1807, (Lecture XVII: On Timekeepers), S. 191.

36 Zur Einführung und Entwicklung der graphischen Methode seit Carl Ludwigs Kymographen aus dem Jahre 1847 vgl. Soraya de Chadarevian: *Die ‚Methode der Kurven‘ in der Physiologie zwischen 1850 und 1900*. In: Michael Hagner: *Ansichten der Wissenschaftsgeschichte*. Frankfurt/M. 2001, S. 161–188; zu dessen Vorgeschichte vgl. Hebbel E. Hoff / L. A. Geddes: *Graphic Registration before Ludwig: The Antecedents of the Kymograph*. In: *Isis*, Bd. 50, Nr. 159 (März 1959), S. 5–21.

Ein physikalisches Standardwerk zur Wellenlehre, das auf experimentellen Studien zur Optik und Akustik beruht, wird vom Leipziger Physiker Wilhelm Weber – noch in seiner Studienzeit – gemeinsam mit seinem älteren Bruder Ernst Heinrich Weber erarbeitet.³⁷ Ihre Experimente zeigen deutlich, dass Schwingungsphänomene häufig »einen einzigen gemeinschaftlichen verworrenen Gesamteindruck auf besonders hierzu organisierte Sinnorgane unseres Körpers« machen und dadurch die Ursache bilden »von eigenthümlichen Empfindungen, die uns keine Vorstellung von den kleinen und schnellen Schwingungen verschaffen, durch die die Empfindungen veranlasst werden. So veranlassen die schnellen Undulationen der Materie die Empfindung des Schalls und seiner Modifikationen, der Töne, und die Seele ist sich des wahren Vorgangs bei der Wahrnehmung der Töne so wenig bewusst, dass man sich der Musik lange gefreut haben kann, ohne zu wissen, dass es Erzitterungen der Körper sind, die uns dieses Vergnügen verschaffen.«³⁸ Sinneswahrnehmungen bereiten Vergnügen, kommen den ‚wahren Vorgängen‘ allerdings nur selten wirklich näher. In dem Maße, wie sich zwischen Naturphänomenen und unserem sinnlichen Erkenntnisvermögen ein Illusionsverhältnis zu erkennen gibt, werden die Sinnesorgane aus den Verfahren naturwissenschaftlicher Erkenntnisbildung ausgeschlossen. Hören wie Sehen wird an Apparaturen delegiert, die durch Manipulation der Zeitachse wahrnehmbare Sinnesdaten prozessieren, denn die Schwingungen sind »zu klein, und werden zu schnell vollbracht, oder schreiten zu schnell fort, um noch Eindrücke auf unsere Sinne zu machen, die die Seele deutlich voneinander unterscheiden, und so jede einzelne Schwingung oder Welle in ihrem ganzen Vorgange wahrnehmen könnte.«³⁹

Bereits im Jahre 1825 beschreiben Wilhelm und Ernst Heinrich Weber die sinnliche Naturwahrnehmung nicht länger als ein erkenntnistheoretisches, sondern vielmehr als ein entwicklungsphysiologisches Thema, in dessen Kontext es eben zu den Eigentümlichkeiten der Naturphänomene gehört, dass sie »in gewissen Sinnorganen durch den verworrenen Eindruck mehrerer Schwingungen eigenthümliche Empfindungen hervorrufen, und dadurch Bedingungen der Möglichkeit gewisser Sinne werden.«⁴⁰ Die »Wellenlehre« führt bereits zahlreiche Graphen der jeweilig untersuchten Phänomene als Belege an, während Wilhelm Weber das Prinzip der apparativ visualisierten Erkenntnis von Schwingungsphänomenen einige Jahre später in seinen Phonautographen integriert, der nach Youngs Prinzip einen Stift an einem schwingenden (tönenden) Körper anbringt – einer Stimmgabel beispielsweise, um auf einer beruhten und kontinuierlich bewegten Platte Schwingungskurven aufzuzeichnen und so die Tonschrift

zur Frequenzanalyse einzusetzen. Nachdem Weber die Differenz zwischen Bewegungen und Empfindungen als zentrales Thema der Akustik beschrieben hat,⁴¹ kann er auf die nach seiner Wellenlehre entscheidende Frage, wie man einer »erfahrungsmäßigen Bestimmung und Vergleichung der Wellenzahl größere Zuverlässigkeit und Präcision verschaffen kann,« eine neue Lösung angeben: »Während die Wellen selbst schnell vorübergehen, können doch optische Erscheinungen hervorgebracht werden, die einige Zeit dauern und in Ruhe beobachtet werden können: [...] Bewegt man eine schwingende Feder, oder die Schneide eines Messers, dicht über eine Platte hinweg, so dass sie dieselbe bei jeder Hinschwingung berührt, so wird sie, wenn die Oberfläche der Platte weich ist, nach jeder Berührung einen Eindruck in der Platte zurücklassen. Misst man den Abstand dieser Eindrücke von einander, und dividirt ihn mit dem Raume, den die schwingende Feder mit gleichmäßiger Geschwindigkeit in einer Sekunde zurücklegt, so giebt der erhaltene Bruch die Dauer einer Doppelschwingung in Theilen einer Sekunde an.«⁴²

Ein ähnliches Prinzip führt der »Vibrograph« von Jean Marie Constant Duhamel vor, der bereits auf einem sich drehenden Zylinder Töne schreibt und vom Pariser Konstrukteur für akustische Instrumente, Rudolph König, zu einem Aufzeichnungsgerät weiter entwickelt wird, das auf beruhtem Papier auf einem Messingzylinder Klänge und deren Schwingungsdauer mittels eines Elektromagneten aufzeichnet. Zahlreiche weitere dieser Apparaturen werden in Physiologie, Akustik und Physik entwickelt, sie koppeln zunehmend experimentelle Erkenntnisse an ihren Nachweis durch die graphische Methode. So stellt Édouard Léon Scott de Martinville im Jahre 1857 seinen bekannten Phonautographen an der Pariser Akademie der Wissenschaften vor, der zu dem Stichel und der Membran Youngs noch einen sich drehenden, mit Rußpapier bespannten Zylinder hinzufügt, um gesprochene Sprache in graphische Auf-

37 Vgl. Ernst Heinrich Weber / Wilhelm Weber: *Wellenlehre, auf Experimente gegründet, oder über die Wellen tropfbarer Flüssigkeiten mit Anwendung auf die Schall- und Licht-Wellen*. In: Wilhelm Weber: *Werke* Bd. 5. Berlin 1825/1893.

38 Ernst Heinrich Weber / Wilhelm Weber 1825/1893, S. 17.

39 Ebenda.

40 Ebenda, S. 18.

41 »Wir haben es aber in der Akustik nicht blos mit Bewegungen (sey es unseres Hörorgans selbst, oder der dasselbe umgebenden Körper), sondern auch mit Empfindungen zu thun, – und gerade die Relationen zwischen beiden wollen wir kennen lernen.« Wilhelm Weber: *Akustik*. In: *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, hrsg. von Gustav Schilling, Bd. 1, Stuttgart 1835, S. 99–119, hier S. 100.

42 Ebenda, S. 111.

zeichnungen zu verwandeln. Dabei geht es Scott um eine »Sténographie naturelle«, eine automatische Wandlung der Worte in ihre naturnotwendigen Zeichen, während sein Apparat Schallspuren vor jeder Schrift aufzeichnet. So geht auch Edison von dem Gedanken aus, »that the sound-waves set going by a human voice might be so directed as to trace an impression upon some solid substance,«⁴³ allerdings konzipiert er diesen Analysevorgang als reversibel: Da sich die Schallspuren der aufgezeichneten Daten abtasten lassen, kann jeder Klang aus seiner Aufzeichnung reproduziert werden. Dadurch entsteht im Unterschied zu den früheren Apparaten zur graphischen Schallaufzeichnung ein akustisches Forschungsinstrument zur Soundanalyse, das auch vom Ohr nicht wahrgenommene Klänge aufzeichnet. Insofern konstituiert der Phonograph aus der experimentellen Beobachtung, die überhaupt erst zu seiner Erfindung geführt hat – »Tonhöhe als abhängige Variable der Laufgeschwindigkeit«⁴⁴ anzusehen – ein neues Verfahren der auditiven Erkenntnisgewinnung: »[W]e are now able to register all sorts of sound and all articulate utterance – even to the lightest shades and variations of the voice – in lines or dots which are an absolute equivalent for the emission of sound by the lips; so that, through this contrivance, we can cause these lines and dots to give forth again the sound of the voice, of music and all other sounds recorded by them, whether audible or inaudible [...], and can then raise the pitch until we hear a reproduction from them. Similarly, vibrations above the highest rate audible to the ear can be recorded on the phonograph and then reproduced by lowering the pitch, until we actually hear the record of those inaudible pulsations.«⁴⁵

Aufgrund dieser über die bloße Aufnahme und Wiedergabe des Klangs weit hinausgehenden Eigenschaft bemerkt Edison zum epistemologischen Stellenwert des Phonographen: »In fact, the phonograph will do, and does at this moment accomplish, the same thing in respect of conversation which instantaneous photography does for moving objects.«⁴⁶ Wo die Moment- und in ihrer Nachfolge die Chronophotographie rasche Bewegungssequenzen in ihrer zeitlichen Abfolge überhaupt erst sichtbar werden lässt, macht der Phonograph erstmals die Zeit hörbar und ermöglicht dadurch, die »eigenthümlichen Empfindungen hervorgerufen durch den verworre-

nen Eindruck mehrerer Schwingungen« nicht länger nur mittels »optischer Erscheinungen« analysieren zu können, sondern vielmehr das analytische Hören im Zeitalter technischer Medien als Mittel der Forschung zu rehabilitieren: Vom Akustisch-Unbewussten erfahren wir erst durch den Phonographen, in dessen Vernehmen erneut handgreiflich wird, »dass an die Stelle eines vom Menschen mit Bewusstsein durchwirkten Raums ein unbewusst durchwirkter tritt.«⁴⁷

Daniel Gethmann, Graz

Vom Arbeiter zum Tänzer.

Mechanik und Performanz in Charlie Chaplins

»Modern Times«

Eine komiktheoretische Neusichtung mit Bergson und Bazin

1. »Überleben angesichts der Goliaths dieser Welt«

»Motive«, lesen wir in Siegfried Kracauers »Theorie des Films«, »sind dann filmgemäß, wenn sie mit der einen oder anderen Eigenschaft des Films identisch sind oder aus ihr hervorgehen.«¹ Unter anderem für das David-Goliath-Motiv könne dies gelten, das in Kracauers materialen und hochgradig normativen Ästhetik als ein inhaltliches Korrelat eines kinematografischen Verfahrens begriffen wird: der Nahaufnahme. Während Letztere nämlich deutlich mache, »daß das Kleine alles andere als unwesentlich ist, daß es an Wucht die großen Dinge und Ereignisse, die das Auge fesseln, zu erreichen, ja zu überbieten vermag«, demonstriere die Geschichte von David und Goliath, daß Größe und Stärke einander nicht direkt proportional sind; daß im Gegenteil das vermeintlich Kleine und Schwache prahlerischer Größe oft überlegen ist.«²

Es verwundert nicht, dass der Autor im direkten Anschluss daran auf Chaplins Tramp zu sprechen kommt, der ihm offenbar als die filmische David-Figur schlechthin gilt. Ihr eindrucksvollster Charakterzug sei, so heißt es, »ein wahrhaft ununterdrückbares Talent zum Überleben angesichts der Goliaths dieser Welt«³ – ein Talent, das dem Tramp wieder und wieder attestiert wurde, zuletzt von Joan Mellen und

43 Thomas A. Edison 1888, S. 642.

44 Friedrich Kittler 1986, S. 46.

45 Thomas A. Edison 1888, S. 642.

46 Thomas A. Edison 1888, S. 648.

47 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. (3. Fassung). In: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. I. 2: Abhandlungen. Frankfurt/M. 1974, S. 471–508, hier S. 500.

1 Siegfried Kracauer: Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt/M. 1985 (11960), S. 356.

2 Ebenda, S. 366.

3 Ebenda. Vgl. auch Joan Mellen, die die David-Goliath-Geschichte als »mythic underpinning of all of Chaplin's films« apostrophiert. Joan Mellen: Modern Times. London 2006, S. 7. Dass die Predigt des sich als Pfarrer ausgebenden Charlie in »The Pilgrim« (1923) dem biblischen Kampf gewidmet ist, soll an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben.

Thomas Koebner. Erstere hebt die »endless capacity for survival«⁴ der Chaplinschen Figur hervor, Koebner hingegen spricht von »de[m] ungeachtet aller Widrigkeiten Unversehrte[n] und Unversehrbare[n], de[m] Unverwüstliche[n] und Unverwundbare[n], de[m] ewig Überlebende[n]«,⁵ wobei er diesen nicht zuletzt über einen eng geführten Vergleich mit Buster Keatons Helden näher charakterisiert; und zwar als jemanden, der nicht, wie Buster, die Zustimmung der Macht bzw. soziale Anerkennung zu gewinnen und sich der etablierten Gesellschaft anzupassen sucht, sondern stattdessen immer wieder offen zu ihr auf Konfrontationskurs geht – als Nonkonformist par excellence und Herr seiner selbst, für den Assimilation keine Handlungsoption darstellt. Diese durchaus heroisch zu nennende Verweigerungshaltung sei es, die den Tramp letzten Endes zum Verlierer, genauer: zum Verlierer der Moderne werden lasse.

Man wird sich schwer dabei tun, die grundsätzliche Stichhaltigkeit von Koebners – freilich nicht eben neuen – These zu leugnen, welche ihre eindringlichste Bestätigung möglicherweise mit »Modern Times« (1936), dem letzten Tramp-Film, erfährt. Vor dessen Produktion, so gab sein Regisseur in einem Interview zu Protokoll, habe er sich gefragt, »what would happen to the progress of the mechanical age if one person decided to act like a bull in a china shop ... I decided it would make a good story to take a little man and make him thumb his nose at all the recognized rules and conventions.«⁶ Recht subtil wird ebendies bereits in der polemischen Eingangsmontage des Films angedeutet: Unmissverständlich an Eisenstein geschult, setzt sie die zur Arbeit strömenden Massen mit Schafen gleich,⁷ wobei das eine schwarze Tier, das sich inmitten seiner weißen Artgenossen ausmachen lässt, auf den Protagonisten vorausweist, dem es im Laufe der Handlung zu keiner Zeit gelingen wird, sich in die modernen Arbeitsabläufe einzufügen, der sich stattdessen immerfort als schwarzes Schaf unter seinen Kollegen erweisen wird – ob im Varieté, wo er andere Kellner samt Tablett zu Fall bringt und anschließend eine gebratene Ente, anstatt sie dem Gast zu servieren, an einem Kronleuchter aufspießt; ob auf der Werft, wo er ein noch im Bau befindliches Schiff vom Stapel laufen lässt und dadurch versenkt, oder aber in der Fabrik, die er durch einen Maschinensturm ganz eigener Art ins Chaos stürzt.

Was diesem Maschinensturm vorangeht und wie er im Einzelnen abläuft, soll im vorliegenden Beitrag en détail diskutiert werden, wobei es mir zentral darum geht, über die Beschäftigung mit dem einzelnen Werk den in der filmwissenschaftlichen Forschung noch immer einigermaßen verwischten Konturen der Körperkomik zusätzliche Schärfe zu verleihen. Hier-

zu wird sich eines komiktheoretischen Ansatzes bedient, der auf den ersten Blick antiquiert anmuten mag, und zwar insofern, als er Überlegungen aufnimmt und weiterführt, die bereits auf das Jahr 1948 datieren, deren beachtliche Weitsicht allerdings von der Chaplin-Forschung – soweit ich sehe – bislang noch nicht zur Kenntnis genommen wurde. Sie stammen von André Bazin, der Chaplins Kunst bekanntlich über die Maßen schätzte, »The Pilgrim« gar zu den zehn besten Filmen aller Zeiten zählte.⁸

2. Bazin und Bergson

Folgt man Bazin, so schlägt sich die für den Tramp charakteristische Autonomie gegenüber dem Zugriff der Gesellschaft und ihrer Normen, Rituale und Ablaufsrouinen in jeder seiner Handlungen nieder; besonders augenfällig aber im Dinggebrauch, der immer wieder hochgradig unorthodoxe Züge annimmt – man denke hier nur an die Straßenlaterne aus »Easy Street« (1917), die als Narkosemaske zweckentfremdet wird, um einen Gegner außer Gefecht zu setzen, oder aber den Lampenschirm aus »The Adventurer« (1917), mittels dessen sich Charlie in eine Stehlampe verwandelt, wodurch er seine Verfolger täuscht.⁹ Doch trete, so Bazin, das Außenseitertum des Tramps auch in der eigenwilligen Mechanik zutage, die sich von Zeit zu Zeit in seinen Bewegungen einnistet und dazu führt, dass sich diese auf komische Weise von den Anforderungen der Wirklichkeit dissoziieren. Um Letzteres zu exemplifizieren, erinnert Bazin an eine Szene aus »Easy Street«, in der der Protagonist von einem hünenhaften Raufbold, einem Paradebeispiel jener oben angesprochenen »Goliaths dieser Welt«, durch ein Zimmer gejagt wird, wobei ein in der Raummitte stehendes Bett die beiden Kontrahenten voneinander trennt: »Dann folgt eine Reihe von Täuschungsmanövern, in deren Verlauf jeder auf seiner Seite des Bettes hin und her läuft. Nach einer Weile hat Charlie sich trotz der fortbestehenden Gefahr so an diese provisorische Ver-

4 Ebenda, S. 14.

5 Thomas Koebner: Vom Kunststück des Überlebens: Vermischte Beobachtungen zu den Filmen von Chaplin und Keaton. In: Ders. (Hrsg.): Chaplin – Keaton: Verlierer und Gewinner der Moderne. München 2006, S. 9–36, hier: S. 24.

6 Zitiert nach Julian Smith: Chaplin. Boston 1984, S. 98.

7 An dieser Stelle sei angemerkt, dass Chaplin seinen Film ursprünglich »The Masses« betiteln wollte, von diesem Vorhaben aber schließlich Abstand nahm, nicht zuletzt um den gegen ihn mit schöner Regelmäßigkeit ins Feld geführten Vorwürfen, er stünde dem Kommunismus nahe, nicht zusätzlich Nahrung zu geben. Vgl. hierzu vor allen Dingen Mellen: Modern Times, S. 26–27, aber auch Kenneth S. Lynn: Charlie Chaplin and His Times. New York 1997, S. 368.

8 Vgl. André Bazin: Was ist Film? Berlin 2004 (1975), S. 417.

9 Vgl. hierzu André Bazin: Charlie Chaplin. (urspr. 1948) In: Wilfried Wiegand (Hrsg.): Über Chaplin. Zürich 1978, S. 136–148, hier: S. 137–138.

teidigungstaktik gewöhnt, daß er, statt seine Bewegungen nach denen seines Gegners auszurichten, schließlich auf seiner Seite unabhängig hin und her läuft, als sei dieses Verhalten in sich selbst ausreichend, um jede künftige Gefahr abzuwehren. Natürlich braucht der andere Mann, wie blöd er auch sein mag, nichts weiter zu tun, als seinen Rhythmus umzustellen, um Charlie geradewegs in seine Arme laufen zu lassen.«¹⁰

Mustergültig zeige die Szene, so fährt der Filmkritiker fort, dass im Gegensatz zum ‚normalen‘, sozial integrierten Menschen, der sein Handeln auf die jeweiligen Wirklichkeitsansprüchen fortwährend abstimmt und auf Veränderungen flexibel reagiert, Charlie dazu neigt, Letzteren mit Verhaltensweisen zu begegnen, die für bereits zurückliegende Situationen geeignet waren, ihre operationale Tauglichkeit mittlerweile aber verloren haben, das heißt, den einmal eingeschlagenen Weg konsequent fortzusetzen, obgleich ihn ein Hindernis zwischenzeitlich unbegehrbar hat werden lassen. Es ließe sich folglich von einer Tendenz zur Starre bzw. Trägheit sprechen, in der Bazin nichts Geringeres als »Charlies Erbsünde, seine dauernde Versuchung«¹¹ ausmacht.

So überzeugend Bazins Einlassungen auch sein mögen, so bemerkenswert ist es, dass in ihnen Henri Bergson mit keinem Wort Erwähnung findet. Schließlich stehen die komiktheoretischen Überlegungen, die dieser in seiner 1900 erschienenen Abhandlung »Das Lachen« vorlegt, der Argumentation des Filmkritikers überaus nahe; ja, es ist nicht übertrieben, Bazins Darstellung und Interpretation der »Easy Street«-Szene als ganz und gar Bergsonsches zu bezeichnen. Man betrachte zum Vergleich Bergsons Ausführungen zur Wirkung der viel bemühten komischen ‚Urszene‘ von dem Mann, der die Straße entlanggeht und plötzlich über einen Stein stolpert. Das Malheur geschieht, führt der Philosoph aus, weil »aus mangelnder Gelenkigkeit, Zerstreutheit oder Widerspenstigkeit des Körpers [...] nach dem Gesetz der Trägheit die Muskeln ihre frühere Bewegungstätigkeit fortgesetzt [haben], während die veränderten Umstände es anders geboten.«¹² Mit anderen Worten: Wie der verfolgte Charlie hat es der Mann an Elastizität und Geschmeidigkeit vermissen lassen, ist er zum Opfer eines in ihm stur weiterarbeitenden Mechanismus geworden, wodurch er selbst uns als ein solcher erschien. Und eben hierin gründe die Lächerlichkeit seines Sturzes, so Bergson, dessen berühmtes Axiom zur Körperkomik an dieser Stelle noch einmal zitiert sei: »Stellungen, Gebärden und Bewegungen des menschlichen Körpers sind in dem Maße komisch, als uns dieser Körper dabei an einen bloßen Mechanismus erinnert.«¹³

Bergsons Worte in Rechnung gestellt, kann es kaum überraschen, dass der Philosoph bereits so manches Mal als komiktheoretischer Gewährsmann bemüht wurde, wenn es an die Diskussion von »Modern Times« und speziell dessen Fabrik- bzw. Fließbandszenen ging. Über generalisierende, allein das Offensichtliche benennende Statements kam man dabei aber freilich bislang nicht hinaus. So belässt es Kenneth S. Lynn bei dem Hinweis, in der Fabrik gebe Charlie »a textbook example«¹⁴ der Bergsonschen Mechanisierungsthese ab, während Vittorio Hösle Chaplins Film kurzerhand (und ohne tiefer gehende Begründung) superlativisch als »die Bergsonsche aller Komödien« apostrophiert, deren »überwältigende Komik [...] der Unterwerfung eines lebendigen Menschen unter die Mechanismen von Maschinen und der Industriegesellschaft im allgemeinen, [...] also der Verdinglichung einer Person [entstammt].«¹⁵ Implizit profiliert dies auch Karlheinz Stierle, wenn gleich seine Auseinandersetzung mit »Modern Times« letzten Endes vor allen Dingen dazu dient, die eigene These von der Komik des fremdbestimmten Handelns zu veranschaulichen – eine These, die Stierle in expliziter Absetzung von Bergson entfaltet: Wenn Letzterer das Komische als etwas Mechanisches definiert, welches »als Kruste über Lebendigem«¹⁶ wirksam werde, dann mache er sich einer unzulässigen Verabsolutierung schuldig, denn, so führt Stierle aus, »[n]icht jede, einem Lebendigen auferlegte Mechanik ist komisch, sondern nur eine ‚Mechanik‘, die als fremdbestimmte, einer Handlungsintention zuwiderlaufende sinnfällig wird.«¹⁷ Folglich sei denn auch der am Fließband stehende Charlie, wiewohl er mechanisch agiere, noch nicht komisch. Dies werde er erst, wenn er die ganz und gar internalisierten Bewegungen auch situationsabstrakt nach vollendeter Arbeit fortsetzt. Auf diese Weise werde »die Komik der Fremdbestimmtheit gleichsam aus ihrer Latenz gehoben.«¹⁸

10 Ebenda, S. 144.

11 Ebenda, S. 145.

12 Henri Bergson: Das Lachen. Meisenheim am Glan 1948 (11900), S. 11.

13 Ebenda, S. 21. Etwas weiter unten greift Bergson diese These erneut auf, wenn er konstatiert: »Das Komische ist die Seite im Menschen, mit der er einer Sache ähnelt, die Ansicht menschlicher Vorgänge, die durch ihre eigenartige Starrheit schlechtweg eine Imitation des Mechanismus, des Automatismus, kurz der unlebendigen Bewegung darstellt.« Ebenda, S. 50.

14 Lynn 1997, S. 373.

15 Vittorio Hösle: Woody Allen: Versuch über das Komische. München 2005 (12000), S. 32.

16 Bergson 1948, S. 26. Vgl. auch ebenda, S. 31 und 35.

17 Karlheinz Stierle: Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie. In: Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning (Hrsg.): Das Komische. München 1976, S. 237–268, hier: S. 239.

18 Ebenda.

Fraglich ist nun allerdings, ob nicht auch Stierle seinerseits verallgemeinert, wenn er allein die als fremdbestimmt und intentionskonträr erkennbare Mechanik als komisch bezeichnet. Denn ist nicht die Wiederholung des immer gleichen Handgriffes am Fließband sehr wohl schon moderat – also nicht nur latent – komisch, da wir ihre unnatürliche, dem ‚lebendigen Leben‘ widersprechende Starre nicht übersehen können? Muss man Hösle nicht zustimmen, wenn er erklärt, der preußische Stechschritt sei bereits an sich lächerlich, weil er in all seiner Mechanik so offensichtlich im Gegensatz zur natürlichen und damit vernünftigen Bewegung steht (»es ist nicht vernünftig, sich zu weigern, die Knie zu beugen, da sie ein wesentliches Organ der Fortbewegung sind.«¹⁹)? Müssten wir demnach nicht im Gegensatz zu Stierle eher von einer stufenweisen Steigerung der Komik sprechen, das heißt, von einer Komik, die sich zwar in vollem Maße erst dann entfaltet, wenn sich die Mechanik als absichtsdissonant offenbart, die aber sehr wohl zuvor bereits vorhanden ist? – Fragen, die einen Teilabschnitt des theoretischen Horizonts aufspannen, vor dem sich die nun folgende Auseinandersetzung mit den Fabrikszenen aus »Modern Times« positioniert. Der Dialog zwischen Chaplins Kunst und Bergsons Theorie wird entsprechend noch ein wenig fortgesetzt, was, so ist zu hoffen, der Erhellung beider dient.

3. Vom Arbeiter...

Bekanntermaßen zeigt sich Bergson bei seiner Beschäftigung mit dem Komischen wie kaum ein anderer um die Bestimmung der sozialen Funktion des Lachens bemüht. Hierbei weist er es als ein »Erziehungsmittel«²⁰ der Gesellschaft aus, mithilfe dessen sie denjenigen zur Raison ruft, welcher starr und mechanisch seinen Weg geht, also die vom (gesellschaftlichen) Leben eingeforderte Elastizität und Gespanntheit bzw. Flexibilität vermissen lässt. »Die Gesellschaft«, so der Philosoph, »zwingt jedes ihrer Glieder auf seine Umgebung aufzumerken, sich nach ihr zu richten und nicht sich in seinem Charakter wie in einem festen Turme einzumauern. Und deshalb läßt sie über jedem, wenn auch nicht die Androhung einer Strafe, so doch die Aussicht auf eine Demütigung schweben, die, obschon sie sehr leicht ist, nichtsdestoweniger gefürchtet wird. Das ist die Funktion des Lachens.«²¹ Ganz im Gegensatz etwa zu Michael Bachtin, der das Lachen als eine potenziell ordnungsgefährdende Macht profiliert, die, ihrem Wesen nach aufrührerisch und antihierarchisch, etablierte Autoritäten und kanonisierte Werte herausfordert, indem sie sie parodiert, invertiert, profaniert und degradiert,²² stellt es Bergson somit, überspitzt formuliert, als ein Quertreiber einschüchterndes Kontrollinstrument bzw. Sozialisationsvehikel her-

aus. Es gilt ihm, wie es bei Theodor Barisch äußerst treffend heißt, als ein gesellschaftlicher »Habt-Acht-Ruf«.²³ Das Bergsonsche Lachen, so lässt sich resümieren, ist ein Verlachen, das nicht, wie etwa bei Thomas Hobbes, im Dienste der Selbstaffirmation, sondern der sozialen Reibungslosigkeit steht.

Wendet man sich vor der Folie dieser These den Fabrikszenen von »Modern Times« zu, so wird schnell offenkundig, dass sich deren satirischer Impetus – Chaplin galt sein Film als »satire on the factory system«²⁴ – über weite Strecken nicht direkt, sondern vermittelt entfaltet. Schließlich lachen wir, zumal am Anfang, zunächst einmal über den Protagonisten, der sich innerhalb des Fabriksystems, kaum dass wir ihn zu Gesicht bekommen, als Fremdkörper, als Reibungen verursachender Sonderling im Bergson-schen Sinne, zu erkennen gibt: Er ist es, der sich als starr und unflexibel erweist, der in der Mittagspause nicht ‚umzuschalten‘ vermag und die Knöpfe am Rock der sich bückenden Sekretärin mit seinen Schraubenschlüsseln ‚festzieht‘, um kurz darauf, noch immer mechanisch zuckend, die Suppe seines Kollegen zu verschütten. Damit liefert er das Bild eines dysfunktionalen Automaten, das zwar Bergsons Ausführungen zur mechanischen Körperkomik voll- auf bestätigt, hingegen in Konflikt zu stehen scheint mit einer ob ihrer Prägnanz immer wieder zitierten Aussage Chaplins zu »Modern Times«, laut derer

19 Hösle 2005, S. 32. – Selbstredend – und dies wissen natürlich sowohl Bergson und Stierle als auch Hösle – hängt die Wahrnehmung der Komik eines Phänomens letztlich von den Rezipienten ab, die dessen Lächerlichkeit erkennen können, dies aber keineswegs müssen. Individual- und kollektivpsychologische Dispositionen spielen in diesem Zusammenhang eine entscheidende Rolle, was sich anhand der Komik des Stechschrittes hervorragend veranschaulichen lässt. Die deutsche Bevölkerung wird beispielsweise im ‚Dritten Reich‘ nicht allzu oft über ihn gelacht haben, so dass eine Parodie desselben, wie wir sie etwa in Roberto Benignis Holocaustkomödie »La Vita è bella« (1997) finden, die Wirkung, die sie heute auf das Gros (auch) der Deutschen ausübt, schwerlich hätte entfalten können.

20 Bergson 1948, S. 107.

21 Ebenda, S. 75. Etwas weiter unten heißt es: »Das Lachen aber hat gerade die Aufgabe, jeden Versuch einer Absonderung zu unterdrücken. Es ist seine Funktion, jede Starrheit in Geschmeidigkeit zu verwandeln, jeden Sonderling der Gesellschaft zurückzugewinnen, alle Ecken abzurunden.« Ebenda, S. 97; vgl. zudem ebenda, S. 50, 72ff. und 107. Vgl. in diesem Kontext auch Helmuth Plessner. Ihm zufolge begreife Bergson das Komische als einen durch das Lachen zu ahnenden »Verstoß gegen das Grundprinzip des Zusammenlebens.« Helmuth Plessner: Lachen und Weinen: Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens. (urspr. 1941) In: Ders., Gesammelte Schriften VII: Ausdruck und menschliche Natur. Frankfurt/M. 1982, S. 201–387, hier: S. 292.

22 Vgl. hier insbesondere Michael Bachtin: Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur. Frankfurt/M. 1995 (1965).

23 Theodor Barisch: Henri Bergson und das Problem des Komischen. In: Hans Werner Seiffert (Hrsg.): Beiträge zur deutschen und nordischen Literatur. Berlin 1958, S. 377–391, hier: S. 382.

24 Zitiert nach Mellen 2006, S. 27.

Charlie und das sich später mit ihm verbündende Waisenmädchen »the only two live spirits in a world of automats«²⁵ seien. Freilich löst sich der vermeintliche Widerspruch problemlos auf, fällt es uns doch nicht eben schwer, die Inversionsrhetorik, mit der der Film arbeitet, zu deuten. Entsprechend erkennen wir, dass es gerade die (sich zuweilen eben auch in einem automatenhaften Verhalten äußern- de) Unfähigkeit Charlies, sich mit der unmenschlichen Arbeit und ihren Bedingungen zu arrangieren, ist, die ihn als Menschen bzw. »live spirit« ausweist und von den anderen, mit dem Fabrikssystem offenbar gut auskommenden und damit ihre Automatenhaftigkeit implizit unter Beweis stellenden Arbeitern unterscheidet. Überspitzt formuliert: Nicht zuletzt dadurch, dass sich Charlie als einziger zeitweilig wie ein Automat verhält, zeigt er an, dass er als Einziger kein solcher ist.

Insofern ist es nur zu verständlich, dass es zu Problemen kommt, als ausgerechnet er, das schwarze Schaf im Produktionsprozess, als Versuchskaninchen für die Vorführung von »Bellows' Feeding Machine« auserkoren wird. Ohne Frage darf die entsprechende Szene als eine der fulminantesten jener in »Modern Times«, aber natürlich auch in Chaplins gesamtem Œuvre so zahlreichen Szenen gelten, in denen (nicht selten kuriose) Speisen bzw. die (ebenfalls nicht selten kuriose) Nahrungsaufnahme im Zentrum stehen.²⁶ Außer Zweifel steht zudem, dass die Maschine wie kaum ein anderes Objekt in der Filmgeschichte über das Attribut »tückisch« näher charakterisiert zu werden verdient, womit vor allen Dingen ihr Eigenleben, genauer: ihr geradezu boshaft wirkender, gegen den Helden gerichteter Akteurstatus profiliert wäre.²⁷ Letzterer offenbart sich spätestens im kompletten »Ausrasten« der Maschine, die mit der »Menschlichkeit« Charlies, seinem wesensmäßigen Abstand zur Automatisierung, augenscheinlich nicht klarkommt.²⁸ Stattdessen unterzieht sie ihn einer Strafkolonie sondergleichen – Lynn spricht von »a high-tech, supremely funny update of slapstick sadism«²⁹ –, die unter anderem beinhaltet, dass er nahezu Tischtennisball-große Schraubenmutter schlucken muss; eine zweifelsohne passende »Folter« für jemanden, dem kurz zuvor durch die monotone Fließbandarbeit, also letztlich ebenfalls durch eine Maschine, ein mechanischer Schraub-Krampf zwangsverinnerlicht wurde. Dass sich die unerhörte Komik der Szene wiederum zu einem guten Teil über Bergsons Mechanisierungsthese erklären lässt, zeigt in augenfälligster Form aber ohne Frage der Mundwischer, bei dem wir abermals jene Tendenz zur Wirklichkeitsdissoziation beobachten können, die bereits der verfolgte Charlie in »Easy Street« erkennen ließ: Während nämlich die anderen Gadgets der Maschine, allen voran der Mais-

kolbenhalter, mehr und mehr außer Rand und Band geraten, hält er sich strikt an das ihm verordnete Programm, verrichtet er provozierend langsam und stur seinen Dienst, als liefe alles nach Plan. Und so säubert er die Lippen des Protagonisten auch dann, nachdem diesem die Suppe anstatt in den Mund auf Brust und Schoß gekippt wurde. Erst ganz am Ende schließt er sich der offenen Aggression der anderen Maschinenteile an, indem er Charlie harte Schläge ins mittlerweile tortenverschmierte Gesicht versetzt – Letzteres eine offensichtliche Hommage Chaplins an seine Zeit bei Keystone und ihre furiosen Tortenschlachten.

Wie eng Chaplin gerade in der Fabriksequenz die einzelnen Handlungsteile motivisch miteinander verzahnt, offenbart sich einmal mehr kurz nach Charlies essmaschineller Tortur; und zwar in jener berühmten Szene, in der der Held ins gewaltige Räderwerk der Maschine gerät, nachdem er sich, durch die fortwährenden Temposteigerungen um den Verstand gebracht, in maßlosem Diensteifer – er ist zu keinem Zeitpunkt ein bewusst handelnder Revolutionär! – auf das Fließband geworfen hat. Erneut kommt das Inkorporationsmotiv zum Einsatz, diesmal indes in umgekehrter Form, ist es doch jetzt der zuvor von der Maschine gefütterte Charlie, der die Maschine füttert, wobei er selbst als deren »Nahrung« dient, er sich also gewissermaßen selbst verfüttert.³⁰

25 Zitiert nach ebenda, S. 28.

26 »Food«, schreibt Gerald Mast, »is to Modern Times what money is to City Lights or The Gold Rush.« Gerald Mast: *The Comic Mind: Comedy and the Movies*. Chicago 1979 (1973), S. 111. Ähnliches lesen wir bei Mellen: »Nowhere in Chaplin's films is eating more persistent in the plot than in Modern Times.« Mellen 2006, S. 58. Zum Motivkomplex »Essen« in Chaplins Gesamtwerk vgl. die – freilich einigermaßen oberflächlich bleibende – Überblicksdarstellung von Jay Boyer: *Cry Food: The Use of Food as a Comic Motif in the Films of Charlie Chaplin*. In: Paul Loukides und Linda K. Fuller (Hrsg.): *Beyond the Stars III: The Material World in American Popular Film*. Bowling Green 1993, S. 24–37.

27 Vgl. hierzu Hans J. Wulff: »Wenn man von der Tücke des Objekts spricht, spricht man [...] auch davon, daß es sich verhält wie ein eigener Akteur, der es auf den Protagonisten abgesehen hat.« Hans J. Wulff: Tücke des Objekts. In: *Lexikon der Filmbegriffe* <http://www.bender-verlag.de/lexikon/suche2.php?Suchbegriff=t%FCcke&Eintrag=Term&anzahl=10&Suche=Suche> [23.6.2007].

28 Vgl. hierzu auch Tom Nissley: *Intimate and Authentic Economies: The American Self-Made Man from Douglass to Chaplin*. New York 2003, S. 164.

29 Lynn 1997, S. 373.

30 Später wird der Protagonist noch einmal in der Rolle des Fütterers in Erscheinung treten, wenn er in der zweiten, erheblich kürzeren Fabriksequenz im letzten Drittel des Films seinem im Räderwerk einer weiteren Maschine gefangenen Chef das Essen anreicht. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Jörn Glasenapp: *Moderne Zeiten*. In: Heinz-B. Heller und Matthias Steinle (Hrsg.): *Filmgenres: Komödie*. Stuttgart 2005, S. 158–161, hier: S. 161.

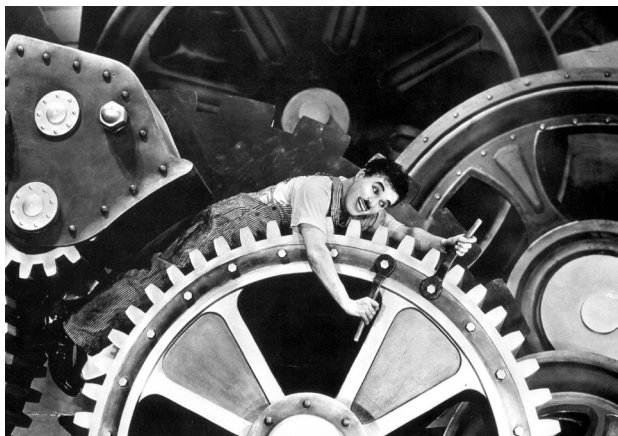


Abb. 1: »Modern Times«:
Charlie verfüttert sich selbst an die maschinelle »Unterwelt«.
Bildquelle: Deutsches Filminstitut – DIF, Frankfurt.

»Gibt es eine pointiertere Übersetzung für die Erkenntnis, dass der Mensch von dieser unbarmherzigen Technik und gnadenlosen Produktion zermahlen wird?«, ³¹ betont Koebner, rhetorisch fragend, das nicht zu übersehende sozialsatirische Moment der Szene, ³² die innerhalb der Fabriksequenz eine eindeutige Wende markiert. Denn Charlie, dessen Aufenthalt im Innern der Maschine nur wenige Augenblicke währt, hat sich, wie es sich für jemanden, der der »Unterwelt« einen Besuch abgestattet hat, gehört, verändert: Vom Arbeiter ist er zum Tänzer geworden. Die Implikationen dieser Transformation und die Konsequenzen, die sich aus ihr ergeben, werden uns im Folgenden Abschnitt beschäftigen.

4. ...zum Tänzer

Während der Dreharbeiten von »The Cure« (1917) erhielt Chaplin unter anderem Besuch von dem legendären russischen Tänzer Waslaw Nijinski. »Your comedy is balletique, you are a dancer«, ³³ beglückwünschte der Film- und speziell Chaplinfilmbegeisterte den einstigen Bühnenkünstler, dessen Karrierebeginn bekanntlich aufs Engste mit dem Tanz verbunden war: Bereits mit acht Jahren war er Mitglied einer clog dancer-Truppe, den Eight Lancashire Lads, und mit zwölf Jahren verdiente er sich sein Geld unter anderem mit dem Geben von Tanzstunden. Dass sich sein diesbezügliches Talent später auch auf der Leinwand niederschlug, vermag kaum zu verwundern, und so finden sich schon in die Handlungsverläufe der frühen, fast vollständig vom Slapstick dominierten Filme immer wieder Tanzeinlagen des Tramps integriert. Freilich erreichen sie zunächst, so Susanne Marschall, »lediglich den Status eines komischen Aperçus, das den zarten, gelenkigen Mann vor den tumben Raufbolden als den Intelligenteren, Gewitzteren auszeichnet: Chaplins tänzerische Begabung lässt seine Figuren wie komische Varianten des intelligenten Helden Odysseus unter archaischen Zyklopen und Monstren erschei-

nen, als eine Tricksterfigur, die durch ihre Kunst über grobe Gewalt triumphiert. Durch elegante, mit mädchenhaftem Gesichtsausdruck präsentierte kleine Tanzeinlagen am Rande bringt Chaplin ein fremdes Element in die holzschnittartige Welt des Slapsticks ein, als unkalkulierbare Irritation für die anderen. Die Eleganz und Leichtfüßigkeit seiner Zwischeneinlagen zwingen die diversen Grobiane der Slapstickwelt zum Innehalten – zumindest kurzfristig.« ³⁴

Namentlich auf »The Floorwalker« (1916), Chaplins erste Mutual-Produktion, sei in diesem Zusammenhang hingewiesen, in der Charlie seinen Antagonisten, einen korrupten Kaufhauschef von mächtiger Statur, durch ein virtuosos Ballettintermezzo sichtlich aus dem Konzept bringt. Freilich geht der Held nach einer gewissen Zeit derart in seiner, wie es scheint, voller Lust dargebotenen Performance auf, dass er die Gefahr, in der er schwebt, zur Gänze aus den Augen verliert. Und so nutzt der Gegner schließlich die theatrale Schlussgeste Charlies, um diesen mit einem heftigen Fausthieb ins Gesicht zu Boden zu strecken. Erneut haben wir es folglich mit einem, wenn auch in diesem Falle nicht eben mechanisch wirkenden, Selbst-Fremdsetzen Charlies von der Wirklichkeit zu tun, wobei natürlich schon der Tanz an sich – ganz im Gegensatz zum Hin-und-Herrennen in »Easy Street« – in merkwürdiger Weise situationsabstrakt bzw. -inadäquat daherkommt und aus dem vorangegangenen Geschehen alles andere als flüssig hervorzugehen scheint. Denn wer kommt schon auf die Idee zu tanzen, wenn ihm Prügel droht? Unübersehbar tritt hier also für einen kurzen Moment – die Szene dauert nur wenige Sekunden – die referentielle Funktion des Tanzes als Element innerhalb einer Handlung gegenüber der performativen Funktion des Tanzes als Vollzug einer Handlung eindeutig in den Hintergrund. ³⁵ Anders gesagt: Was zählt, ist die Tatsache, dass getanzt wird, das heißt, die gleichsam an ein imaginäres Publikum gerichtete

³¹ Koebner 2006, S. 24.

³² Ihr wird seitens der Forschung darüber hinaus oftmals eine auf mediale Selbstbezüglichkeit abzielende Bedeutungsdimension attestiert, was gerechtfertigt sei durch die in der Tat kaum zu leugnenden visuellen Affinitäten, die das Räderwerk zu einem Filmprojektor unterhält. Vgl. hierzu etwa Lynn 1997, S. 374, Smith 1984, S. 99 sowie Nissley 2003, S. 165.

³³ Zitiert nach Charles Chaplin: My Autobiography. New York 1964, S. 192.

³⁴ Susanne Marschall: Tänzer – Turner – Träumer: Charlie Chaplin und Buster Keaton. In: Thomas Koebner (Hrsg.): Chaplin – Keaton: Verlierer und Gewinner der Moderne. München 2006, S. 37–57, hier: S. 44–45.

³⁵ Vgl. in diesem Zusammenhang Erika Fischer-Lichte: Grenzgänge und Tauschhandel: Auf dem Wege zu einer performativen Kultur. (urspr. 1998) In: Uwe Wirth (Hrsg.): Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main 2002, S. 277–300, pass.

te Performance, durch die sich das enge Hinterzimmer, in dem die Auseinandersetzung zwischen Charlie und seinem Gegner stattfindet, kurzfristig in eine Ballettbühne zu verwandeln scheint.

Nicht zuletzt der Performanz-Überschuss der beschriebenen Szene ist es, der ihre nahe Verwandtschaft mit dem zwanzig Jahre später entstandenen Maschinensturm aus »Modern Times« unterstreicht. Letzterer wird in Form einer ebenso virtuellen wie raumgreifenden Balletteinlage ins Werk gesetzt, deren symbolischer Bedeutungsgehalt sich dem Zuschauer sogleich vermittelt. Zusammenfassen ließe er sich wie folgt: Der Befreiung aus dem Räderwerk der Maschine schließt sich unmittelbar die Freisetzung des gegen die Mechanisierung aufbegehrenden Individuums an. Diese Freisetzung wiederum findet ihren sinnfälligen Ausdruck in den höchst geschmeidigen Bewegungen des zum Tänzer mutierten Protagonisten, dem bald schon die gesamte Fabrikhalle als Bühne dient, wobei sein enormes, zuvor durch die Mechanisierung komplett unterdrücktes Talent in Sachen Raumaneignung und -beherrschung aufs Spektakulärste zum Tragen kommt.

Doch nicht nur zu seinem vorherigen Selbst setzt ihn seine eindrucksvoll destruktive Ballettperformance bzw. sein, wie Marschall schreibt, »getanzte[r] Ausbruch aus dem unmenschlichen Zwangssystem«³⁶ in scharfen Kontrast, sondern auch zu den anderen Arbeitern, die Charlie dadurch, dass er ihre Nasen mit Schraubenschlüsseln traktiert oder aber ihre Gesichter mittels einer Ölfkanne schwärzt, an ihre oben bereits angesprochene Automatenhaftigkeit erinnert.



Abb. 2: »Modern Times«: Charlie, markiert einen »Funktionär« mit der Ölfkanne. Bildquelle: Deutsches Filminstitut – DIF, Frankfurt

Keine Frage: Begreift man den Funktionär mit Vilém Flusser als einen »in Funktion der Apparate handelnde[n] Mensch[en]«,³⁷ so dürfen Charlies Kollegen allesamt getrost als Funktionäre in Reinform bezeichnet werden. Ebendies wird natürlich vor allen Dingen in der letzten Fließbandszene augenfällig, die in gewisser Weise als komplexere und zudem in-

vertierte Neuauflage der von Bazin diskutierten Szene aus »Easy Street« verstanden werden kann. Ist es dort der verfolgte Charlie, der sich »eine Art mechanischen Krampf zu[ieht]«,³⁸ also zum Opfer der Selbstmechanisierung wird, so fungiert er hier als Mechanisator seiner Verfolger, und zwar, indem er wieder und wieder durch Hebel-Umlegen das zuvor gestoppte Fließband in Gang setzt und dadurch die ihm hinterher stürmenden Arbeiter zurück auf ihre Posten treibt. Einmal mehr brilliert Charlie somit mit einem ausgesprochen eigenwilligen Dinggebrauch, der in seiner Unorthodoxie darüber hinaus eine viel sagende Verkehrung des Dominanzverhältnisses innerhalb der Mensch-Maschine-Dyade anzeigt. Schließlich macht sich der Protagonist, der noch vor kurzem vom Fließband versklavt worden war, dieses nun seinerseits untertan – um weiter tanzen und dadurch seiner Befreiung Ausdruck verleihen zu können, wie es scheint. Die Mechanik, genauer: die maschinell bewirkte Fremdmechanisierung wird demnach, wenn man so will, in den Dienst der eigenen Performanz gestellt, mit der der Held, pathetisch ausgedrückt, die Fahne des Humanen inmitten des Areal des Inhumanen hochhält.

5. Schluss

Charlies Maschinensturm, so triumphal er streckenweise auch anmuten mag, währt nicht eben lange: Schon bald erklingt die Sirene des herannahenden Krankenwagens, der den geistig verwirrten Helden in die Irrenanstalt abtransportiert. Eine Abblende folgt, womit der erste, ohne Frage berühmteste (und letztlich wohl auch gelungenste) Abschnitt von »Modern Times« sein Ende findet. In formalästhetischer Hinsicht außerordentlich homogen, bildet dieser zugleich Kulminationspunkt und summa der mechanisierungs-basierten Körperkomik Chaplins und lädt – dies sollte auf den vorangegangenen Seiten deutlich geworden sein – wie kaum eine andere Sequenz der Filmgeschichte zu einer komiktheoretischen Betrachtung im Sinne Bazins und Bergsons ein. Ja, man ist versucht zu behaupten, Letzterer hätte, gesetzt den Fall, »Das Lachen« wäre nicht schon wenige Jahre nach der Geburtsstunde des Films, sondern erst nach der Uraufführung von Chaplins Komödie geschrieben worden, deren Fabrikzenen zur Veranschaulichung seiner Argumentation und Thesen bemüht.

Jörn Glasenapp, Köln

³⁶ Marschall 2006, S. 51.

³⁷ Vilém Flusser: Für eine Philosophie der Fotografie. Göttingen 1999 (1983), S. 75.

³⁸ Bazin 1978, S. 144.

Zehn Jahre nach Breloers »Todesspiel«. Das Doku-Drama bleibt der Maßstab zur filmischen Behandlung des »Deutschen Herbstes«

Der 30. Jahrestag des »Deutschen Herbstes«¹ war einmal mehr Anlass für zahlreiche Dokumentarfilme und Reportagen insbesondere im öffentlich-rechtlichen Fernsehen, das immer stärker auf Ereignisse und Events zu setzen scheint. Dies war vor zehn Jahren nicht viel anders: »RAF-Revivals ohne Ende. Auch hier scheint die heftige Medienkonkurrenz statt Vielfalt eher Monotonie zu erzeugen. 20 Jahre deutscher Herbst, also gibt es massenweise Rückblicke auf den deutschen Herbst.«² Die Sender überboten und überbieten sich vor allem darin, möglichst als Erste die Sendungen zum Thema auszustrahlen. Um neue Inhalte, Perspektiven oder Analysen ging und geht es nicht zentral, sondern man bleibt sehr dicht an der Geschichte der Terrorakte, ihrer Vorbereitung, der Reaktion des Staates und am Leiden der Beteiligten. Nicht einmal Interviews mit Hinterbliebenen sind also etwas fundamental Neues. Zur Geschichte der RAF können sie in der Regel wenig beisteuern. Auch die Dokumentationen über ehemalige Terroristen zeigen in erster Linie naive Idealisten, bei denen man sich fragt, wie sie zu einer solch kaltblütigen Brutalität fähig sein konnten. Eine Ausnahme in der thematischen Behandlung war der Zweiteiler »Die RAF«³, den Stefan Aust und Helmar Büchel von Spiegel TV im Auftrag des NDR für die ARD produzierten. Er machte deutlich, über welches ausgeklügelte Kommunikationssystem die einsitzenden Terroristen in Stammheim verfügten. Aust und Büchel äußerten den Verdacht, dass Baader & Co während der Schleyer-Entführung abgehört wurden und der Staat ihre Selbstmorde zumindest billigend in Kauf nahm. Der ehemalige RAF-Terrorist Peter-Jürgen Boock, der es schon in den Vorjahren verstand, sich in den Medien zu inszenieren und dessen Glaubwürdigkeit oft in Frage gestellt wurde, war ihr wichtigster Augenzeuge und nannte erstmals die Namen der Terroristen, die Hanns Martin Schleyer erschossen haben sollen. Der damalige Regierungssprecher Klaus Bölling kritisierte die Rolle und Funktion von Boock in einem Kommentar in der »Süddeutschen Zeitung« heftig.⁴ Dort erhob Christopher Keil bereits zwei Tage vorher den Vorwurf der Cross-Promotion.⁵

Das wichtigste Fernsehstück zum »Deutschen Herbst« bleibt Heinrich Breloers Zweiteiler »Todesspiel«, dessen wiederholte Ausstrahlung in der ARD konsequenterweise von November auf Mai 2007 vorgezogen wurde, um im Rennen der Sender mal wieder die Nase vorn zu haben. ARD-Programmdirektor Günter Struve begründete die Vorverlegung

so: »Heinrich Breloers Arbeitsmethode der Docu-fiction ist gerade dem RAF-Thema besonders angemessen. Denn auch nach 30 Jahren gleicht die Rekonstruktion der Ereignisse noch immer einem Puzzle-Spiel mit vielen fehlenden Teilen. Und auf eben diese Weise eines Puzzles nähert sich Breloer in einer Mischung aus Abstraktion und Einführung den dramatischen Wochen des sogenannten »Deutschen Herbstes«: Aus Interviews, Eigenrecherche, Originalmaterial und vielerlei Dokumenten fügt er ein Bild zusammen, das zeigt, wie es gewesen sein könnte.«⁶

Allerdings zeichnet das »Todesspiel« ein vollständiges Bild und lässt wenige Fragen offen. Es war mit einem Budget von über 7 Millionen DM – davon steuerte die Filmstiftung NRW 2,5 Millionen DM bei – eines der ambitioniertesten Projekte für die ARD. Die Initiative kam vom Produzenten Ulrich Lenze vom Cinecentrum, der den Stoff eigentlich mit dem ZDF realisieren wollte, sich dann jedoch für eine Zusammenarbeit mit Heinrich Breloer entschied, der bereits einige Doku-Dramen zur politischen Zeitgeschichte realisiert hatte wie »Kampfname Willy Brandt« (1984), »Die Staatskanzlei« (1989) zur Barschel-Affäre, »Kollege Otto« (1991) zur Coop-Affäre und »Wehner – Die unerzählte Geschichte« (1992). Das Doku-Drama arbeitet mit der Verknüpfung von dokumentarischen Aufnahmen, Zeitzeugeninterviews und inszenierten Sequenzen. Obwohl es vereinzelt Beispiele im deutschen Fernsehen der 60er und 70er Jahre gibt, wurde es ähnlich wie andere Mischformen (Dokusoap, Doku-Fiction, Living History) in den 90er Jahren vor allem in England entwickelt.⁷

Die frühen Filme von Breloer wie auch seine jüngsten Werke zur Familie Mann oder Albert Speer erzielten meist sensationelle Einschaltquoten, was ihre Kate-

1 Dieser Begriff hat sich für die Ereignisse im Herbst 1977 durchgesetzt und hat seinen Ursprung in dem 1978 veröffentlichten Kompilationsfilm »Deutschland im Herbst«, in dem Autoren des neuen deutschen Films zum Teil relativ hilflos versuchen, zu den Ereignissen Position Stellung zu beziehen.

2 Rainer Stephan: In der Mitte entspringt der Terror. In: Süddeutsche Zeitung, 8.11.1997, S. 19.

3 Erstausstrahlung: ARD Das Erste, Teil I 9.9.2007, 21.45 Uhr; Teil II 10.9.2007, 20.15 Uhr.

4 Klaus Bölling: Gut im Geschäft. Gedanken über Peter-Jürgen Boock. In: Süddeutsche Zeitung, 13.9.2007, S. 15.

5 Christopher Keil: Herbstmeister. Cross Promotion beim Thema RAF zwischen »Spiegel« und dem NDR. In: Süddeutsche Zeitung, 11.9.2007, S. 17.

6 Pressemitteilung ARD Das Erste: Aus aktuellem Anlass im Ersten: Heinrich Breloers »Das Todesspiel« am 11. und 13. Mai im Programm. Quelle: <http://presseportal.de/story.htx?firmid=6694> (26.4.2007).

7 Im Detail dazu: Derek Paget: No other way to tell it. Dramadoc/docudrama on television. Manchester 1998; Richard Kilborn, John Izod: An Introduction to Television Documentary. Manchester 1997.

gorisierung als Fernsehereignisse rechtfertigt. Den ersten Teil von »Todesspiel« verfolgten bei der Erstausstrahlung 4,82 Mio. Zuschauer, den zweiten Teil sahen 5,3 Mio. »Als bemerkenswert stufte die ARD-Medienforschung ein, dass der größte Marktanteil mit 20,4 Prozent in der Gruppe der 14- bis 29-jährigen Zuschauer erreicht worden sei, die den ‚deutschen Herbst‘ und die Entführung des Arbeitgeberpräsidenten Schleyer nicht bewusst erlebt hat.«⁸ Das Doku-Drama wurde mit Preisen überschüttet wie dem Goldenen Löwen, Goldener Kamera, Telestar, Bayerischen Fernsehpreis, Bambi und dem DAG-Fernsehpreis in Gold.

Breloer ist in Deutschland der anerkannte Spezialist für das Doku-Drama – er »wird gemeinhin als filmischer Ethnograph Deutschlands«⁹ bezeichnet. Den Film »Todesspiel« bezeichnete Breloer als letzte Chance, »ein paar Wahrheitsanker zu werfen«.¹⁰ Für das »Todesspiel« recherchierte Breloer minutiös und sprach mit vielen Zeitzeugen. Seine Mischung aus Zeitzeugeninterviews und nachinszenierten Sequenzen mit Originalaufnahmen von Ereignissen oder Dokumenten orientiert sich dabei stark an den Ergebnissen von Breloers Recherchen, die er in der gleichnamigen »dokumentarischen Erzählung«¹¹ veröffentlichte und die sich in der Regel belegen lassen. Dies unterscheidet ihn von anderen Regisseuren, deren Darstellungen manchmal zu phantasiegeleitet sind.

Der erste Teil »Volksgefängnis« beschäftigt sich mit der Schleyerentführung. Die ersten acht Minuten sind szenisch gestaltet und zeigen die Ereignisse am 5. September 1977; die Ankunft von Schleyer am Flughafen und die Fahrt durch die Stadt in einer Parallelmontage mit der Vorbereitung der RAF-Terroristen auf den Überfall in der Vinzenz-Statz-Straße. Durch einen quer stehenden Wagen wird die Kolonne des Arbeitgeberpräsidenten gestoppt, sein Fahrer und die drei begleitenden Polizisten werden innerhalb weniger Minuten kaltblütig erschossen. Schleyer wird in einem VW-Bus abtransportiert und der Wagen bald gewechselt. Erst danach sieht man das dokumentarische Material vom Tatort, das sich als Bild der Geschichte der Bundesrepublik in viele Köpfe eingebrannt hat, ebenso die Bilder von Schleyer vor dem RAF-Symbol, das in den kommenden Wochen in aktualisierten Versionen das Bild der Entführung symbolisieren wird. Das Doku-Drama konzentriert sich auf drei Handlungsorte: das »Volksgefängnis« und den Umgang der Terroristen mit Schleyer, den Krisenstab und schließlich Stammheim. Denn fast die gesamten Aktionen der so genannten zweiten Generation der RAF galten der Befreiung der einsitzenden Terroristen. Kurze Rückblenden gehen auf die Studentenunruhen, die Aktionen der RAF, die Entführung des CDU-Po-

litikers Peter Lorenz und die anschließende Freilassung einiger Terroristen, den Überfall auf die Botschaft in Stockholm sowie die NS-Vergangenheit von Schleyer ein.

Der zweite Teil »Entführt die Landshut« stellt die Geiselnahme der Lufthansa-Maschine »Landshut«, ihre Odyssee sowie die klaustrophobischen Erfahrungen und Ängste der 86 Passagiere in den Mittelpunkt, die tagelang um ihr Leben fürchten mussten. Parallel dazu verfolgt der zweite Teil weiterhin die Akteure der Schleyer-Entführung. Gezeigt wird die Befreiung der Passagiere durch die GSG 9, der anschließende Selbstmord der Häftlinge in Stammheim, die Erschießung Schleyers und seine Beerdigung, bei der Bundeskanzler Helmut Schmidt, der nicht auf die Forderungen der Terroristen eingegangen ist, mit der Familie Schleyer konfrontiert wird. Breloer gelingt es, die verschiedenen Quellen geschickt miteinander verschmelzen zu lassen, die Konflikte und Spannungen in diesen Tagen herauszuarbeiten und den Mythos der RAF, die sich selbst als Widerstandsgruppe bezeichnete, die sich einem faschistoiden Polizeistaat entgegenstellt, zu entzaubern.

»Ein Meisterwerk, ganz ohne Zweifel. Ein Höhepunkt der Fernsehgeschichte, maßstabsetzend. Ein Stück Geschichtsschreibung, nein, Geschichtsvergegenwärtigung, Geschichtsdurchdringung, das die Möglichkeiten der Historikerkunft souverän überschreitet. Eine Tragödie. Ja, eine Tragödie, die alles hat, alles hervorruft, im gebannten Zuschauer hervorbringt, was das antike Drama im Schauspiel konzentrierte«, jubelte Klaus Podak in der Süddeutschen Zeitung¹²; ähnliche Kritiken erschienen in fast allen Blättern. Fundamentale Kritik äußerte Oliver Tolmein in der »Konkret«, vor allem an der Inszenierung der Selbstmorde in Stammheim, die der offiziellen Version der Staatsanwaltschaft folgt. »Bis ins Detail folgt er ihrer fast zwanzig Jahre alten Version, die mit dem Abschluß des Todesermittlungsverfahrens im April festgelegt wurde. Wie der ermittelnde Staatsanwalt umgeht auch der vermittelnde Regisseur Breloer alle offenen Fragen, verdeckt die Widersprüche und verschweigt die groben ‚Fehler‘ bei der Spurenunter-

8 dpa: Vielgesehen, hochgelobt. Begeisterte Reaktionen auf Heinrich Breloers »Todesspiel«. In: Süddeutsche Zeitung, 27.6.1997, S. 24.

9 Arnold Hohmann: Ein Irrgarten mit vielen Gefängnissen. In: Süddeutsche Zeitung, 4.10.1996, S. 20.

10 Jan Weiler: Spiel mir den Film vom Tod. In: Süddeutsche Zeitung, 19.6.1997, S. 3.

11 Heinrich Breloer: Todesspiel. Von der Schleyer-Entführung bis Mogadischu. Kiepenheuer: Köln 1997.

12 Klaus Podak: Triumph einer Tragödie. In: Süddeutsche Zeitung, 26.6.1997, S. 17.

suchung.«¹³ Tolmein kritisiert die Unterschlagung von kriminaltechnischen Gutachten, die gegen einen Selbstmord von Andreas Baader sprechen. Die einzige Überlebende von Stammheim Irmgard Möller, die bis heute¹⁴ von einem Komplott der Geheimdienste und der Ermordung ihrer Genossen ausgeht, wurde von Breloer nicht interviewt und – was noch schwerer wiegt – ihr Name aus der originalen Radiomeldung herausgeschnitten. Der Hergang des Geschehens in dieser Nacht in Stammheim bleibt bis heute ebenso im Dunkeln wie die genauen Todeszeitpunkte. »Die Interviewpassagen, die, dramatisch ausgeleuchtet, in Nahaufnahme Zeitzeugen ins Wohnzimmer holen, sind charakteristisch für Breloers Film. Sie stellen Nähe her und suggerieren Authentizität, verfälschen aber die Wirklichkeit, weil sie den Zusammenhang ausblenden, in dem die Akteure gehandelt haben und in dem sie sich heute legitimieren«,¹⁵ kritisiert Tolmein in der Tradition von Brecht.

Trotzdem ist »Todesspiel« der wichtigste Film zum »Deutschen Herbst« hinsichtlich der Akribie der Recherche, der Veranschaulichung der damaligen Ereignisse, jedoch auch was sein Budget und seine Wirkung als eines der Fernsehereignisse des Jahres angeht. Bei der Besetzung der Rollen achtete Breloer auf eine Ähnlichkeit der Schauspieler mit den realen Figuren wie z.B. Hans Brenner als Hanns Martin Schleyer, Manfred Zapatka als Helmut Schmidt oder Dieter Mann als Horst Herold. Der Vorwurf, die Spielszenen würden ein dramatisierendes Potential bergen, »das einer objektivierten Vermittlung vorfilmischer Realität, wie sie im Dokumentarfilm angestrebt wird, entgegensteht«, wie er von Andrea Nolte und Ulrich Schulte geäußert wurde¹⁶, übersieht, dass bei vielen Ereignissen keine Kamera dabei war und sie nicht gezeigt werden können, wenn sie nicht nachgestellt werden. Dies machten die zahlreichen Programme zum »Deutschen Herbst« deutlich, die sich alle desselben Material bedienten.

Welche Bedeutung das Genre Doku-Drama inzwischen hat, kann man auch daran ablesen, dass die 12-teilige DVD-Edition der Wochenzeitung »Die Zeit«¹⁷ zu deutschen »Schicksalsstunden« überwiegend Doku-Dramen und nur ein paar Dokumentarfilme veröffentlicht. Die Fiktionalisierung und das Re-Enactment historischer Ereignisse nehmen im Fernsehen deutlich zu, wie auch eine Studie des Medienpublizisten Fritz Wolf¹⁸ gezeigt hat.

Doch Breloer konzentriert sich in »Todesspiel«, ebenso wie die aktuellen Beiträge zum »Deutschen Herbst«, auf die terroristischen Akte und die direkte Reaktion des Staates. Was dabei völlig vernachlässigt wird, sind die Konsequenzen aus der Über-

reaktion des Staates im Nachgang dieser Ereignisse. Denn das gesellschaftliche Klima verschärfte sich, plötzlich wurde jeder verdächtig, der sich nicht ganz staatskonform verhielt oder den üblichen Normen nicht entsprach. Die Bevölkerung wurde durch die umfangreiche Fahndungstätigkeit und die Rasterfahndung des BKA-Präsidenten Horst Herold regelrecht terrorisiert und die Medien stark kontrolliert. Dies war ebenso wie die linke Propaganda von »Isolationsfolter« und Vergleichen mit der NS-Diktatur ein treibendes Moment für die RAF bei der Rekrutierung neuer Sympathisanten. Welche Bedeutung die harte Reaktion des Staates bei der Verfolgung einiger Terroristen auf die Beziehung zu ihren Bürgern und ihr Vertrauen in den Staat hatte, wurde als zentraler Aspekt bisher im und vom Fernsehen nicht umfassend behandelt. Am ehesten angesprochen wurden solche Aspekte in Andres Veiels Dokumentationen »Die Überlebenden« (1996) und dem mit dem Europäischen Dokumentarfilmpreis ausgezeichneten »Black Box BRD« (2001)¹⁹, in dem Veiel die Ermordung Alfred Herrhausens, des Vorstandssprechers der Deutschen Bank, kontrastiert mit dem Lebenslauf des RAF-Terroristen Wolfgang Grams.

Kay Hoffmann, Stuttgart

13 Oliver Tolmein: Schmidteinander. Vor Heinrich Breloers Fernsehfilm »Todesspiel« sind die Deutschen zu einer einigen großen Familie zugewachsen – mit einer ins Tragische gesäuberten Geschichte. In: Konkret, 8/1997, S. 46.

14 Klaus Stern, Jörg Herrmann: Andreas Baader. Das Leben eines Staatsfeindes. München 2007, S. 292.

15 Oliver Tolmein: Schmidteinander. Vor Heinrich Breloers Fernsehfilm »Todesspiel« sind die Deutschen zu einer einigen großen Familie zugewachsen – mit einer ins Tragische gesäuberten Geschichte. In: Konkret, 8/1997, S. 46.

16 Andrea Nolte, Ulrich Schulte: »Ein wahres Todesspiel«. Der Deutsche Herbst – Zeitgeschichte zwischen Fakt und Fiktion. In: polis, 4/2006, S. 13.

17 Die Zeit Dokumentation Deutschland: Schicksalsstunden. (www.zeit.de). Dazu gehören auch beide Teile vom »Todesspiel«.

18 Fritz Wolf: Alles Doku – oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen. Düsseldorf 2003.

19 Dazu erschien auch ein gleichnamiges Buch mit Details der umfassenden Recherchen. Andres Veiel: Black Box BRD. Stuttgart, München 2002.

Rezensionen

Aktenstudium, Sendungsanalyse
und Zeitzeugenbefragung – Zur
DDR-Programmgeschichtsschreibung
und einem Sammelband

Wolfgang Mühl-Benninghaus (Hrsg.)

Drei Mal auf Anfang.

Fernsehunterhaltung in Deutschland
Berlin: Vistas 2006, 380 Seiten.

Mit Hochdruck wird gegenwärtig in Berlin, Potsdam, Halle und Leipzig an der Erarbeitung der DDR-Programmgeschichte gearbeitet. Eine zusammenhängende Gesamtdarstellung ist für 2008 angekündigt, eine Tagung der von der DFG finanzierten Forschergruppe hat Ende Mai/Anfang Juni im Film- und Fernsehmuseum in Berlin Ergebnisse vorgestellt. Es geht hier weniger um eine Bewertung, sondern eher darum, wie in der Programmgeschichtsschreibung mit den ganz unterschiedlichen Quellenmaterialien umgegangen wird. Zum einen mit der Analyse einzelner Sendungen (die Sichtung der gesendeten Fernsehprogramme in toto verbietet sich von selbst, ist auch theoretisch gar nicht möglich, weil nur noch ein Bruchteil überliefert ist), zum anderen mit dem Studium der Akten aus den Schriftgutarchiven der Rundfunkanstalten, mit den Kritiken und schriftlichen Rezeptionsdokumenten, schließlich mit der Befragung von Zeitzeugen.

Gerade die DDR-Programmgeschichtsschreibung arbeitet in großem Umfang mit der Befragung von Zeitzeugen, zum einen weil öffentliche Debatten über das Fernsehen in der DDR kontrovers nicht ausgetragen wurden, das Sendeunternehmen als Machtbereich stark nach außen abgeschottet war und auch Rezeptionsdokumente (z.B. der Fernsehkritik) zumeist politisch gelenkt waren.

I.

Wolfgang Mühl-Benninghaus hat im Kontext der Arbeit der Forschergruppe im Jahre 2005 eine Art Zwischenbericht über die Fernsehunterhaltung in Deutschland vorgelegt, mit dem er versucht, sender- und systemübergreifend für das NS-Fernsehen, das bundesdeutsche und das DDR-Fernsehen Bausteine für eine gemeinsame deutsche Fernsehunterhaltungs-Programmgeschichte bereitzustellen. »Drei Mal auf Anfang« meint, dass es drei unterschiedliche Anfänge, zum einen 1935 in der NS-Zeit, dann 1948 in der Bundesrepublik und nur wenig später auch in der DDR, gegeben hat. An ihnen kann man sehr genau zeigen, worin die Besonderheiten vor allem der Zeitzeugen-Interviews und ihrer Verarbeitung

liegen. Den Hauptteil des Buches bilden wissenschaftliche Beiträge von Autoren, die entweder mit der Forschergruppe verbunden sind oder die von außen hinzukommend zu einem Segment der Anfangsgeschichte beigetragen haben. Entstanden ist ein Sammelband, der vor allem vergleichend Ost- und Westentwicklungen in den Blick nimmt.

Am wichtigsten ist der Beitrag von Mühl-Benninghaus selbst über das kulturelle Verständnis von Unterhaltung seit dem 19. Jahrhundert, weil er hier weit ausholt und es nicht bei bloßen Definitionen von Fernsehunterhaltung belässt, sondern die unterschiedlichen Bewertungen der Unterhaltung darstellt und jeweils kontextualisiert, vom 19. Jahrhundert aus über das Kaiserreich, die Weimarer Republik, die NS-Zeit bis in die 50er Jahre der Bundesrepublik und der DDR. Hier werden Wertungskontinuitäten über die Jahre hinweg sichtbar. Damit werden zentrale kulturelle Dispositionen herausgearbeitet, auf denen dann die Fernsehunterhaltung aufbaut. Legitimationsdiskurse über die Fernsehunterhaltung werden vor dem Hintergrund dieser Prämissen in ihren tiefer liegenden Argumentationen plausibel und in Wertungen verständlich.

Die Darstellung der NS-Geschichte, die nicht im eigentlichen Sinne eine Unterhaltungsgeschichte ist, sondern eine Gesamtdarstellung des Fernsehens vor 1945 versucht, ist nicht ohne Problematik. Antje Budde zusammenfassende Analyse leidet darunter, dass Budde offenbar weder Programmzeitschriften studiert, noch sich detaillierter auf die Produktionsumstände des NS-Fernsehens eingelassen hat. Sie zitiert im Wesentlichen aus den vorliegenden Studien zum NS-Fernsehen, von Winkers umfangreicher Arbeit (in der allerdings die Programmgeschichte zu kurz kommt) über die etwas dubiose populäre Darstellung von Heiko Zeutschner bis hin zu Fernsehdokumentationen über die Zeit und eine »Spiegel«-Dokumentation, die selbst wiederum nur Tertiärdarstellungen liefern. Zahlreiche Darstellungen kennt Budde offenbar nicht, vor allem den von William Uricchio herausgegebenen Sammelband über die Anfänge des NS-Fernsehens von 1991, in dem vieles genauer und erklärender dargestellt wird. Manche Formulierungen von Budde sind nur dadurch zu erklären, dass bei der Lektüre kein tieferes Verständnis über die Zusammenhänge entstand. Etwa wenn es heißt: »Der private Massenkonsum scheiterte jedoch zunächst an den viel zu hohen Anschaffungskosten« (S.53). Der hier angesprochene private Massenkonsum kam vor allem deshalb nicht zustande, weil anfangs keine Geräte dafür gebaut

wurden, sondern erst ab 1939, und deren Herstellung wurde mit Kriegsbeginn sofort gestoppt. Von den Preisen dieser Geräte war nach 1935 noch keine Rede, eben weil es keine Geräte gab. Zahlreiche ähnliche Ungereimtheiten lassen sich in Buddes Beitrag finden. Entscheidender als solche Schwächen ist jedoch, dass sie ihre Darstellung der Unterhaltung im NS-Fernsehen nicht wirklich konturiert. Wie die Sendungen aussahen, was für ein Verständnis von Unterhaltung dahinter stand (nicht nur die üblichen Goebbels-Formulierungen zur Unterhaltung als Propaganda), wäre interessant gewesen zu erfahren.

Die weiteren Beiträge über die Fernsehunterhaltung sind vor allem deshalb fundierter, weil sie in der Regel auf einer breiten Basis selbst recherchierten Materials beruhen und die Autoren deshalb souveräner und natürlich sicherer mit ihrem Gegenstand umgehen können. Sie können zumeist auch Einsichten in bislang wenig bekannte Programmbereiche liefern. Gerd Hallenbergers Analyse der Fernsehunterhaltungssendungen schildert die entstehenden Formen der Unterhaltung, aus dem Varieté, aus der amerikanischen Show und kann hier mit zahlreichen neuen Details aufwarten, auch dort, wo er sich mit dem DDR-Fernsehen beschäftigt. Hier werden nun wirklich Bausteine für eine umfassende Programmgeschichte der Fernsehunterhaltung geliefert.

Gleiches gilt, wenn auch aufgrund der unterschiedlich umfassenden Erschließung der jeweiligen Sendungen in variierender Weise, ebenso für die Beiträge von Nicola Hochkeppel (Unterhaltungsmagazine), Dieter Wiedemann (Kinderfernsehen), Stefanie Krüger/Alexandra Pfeil-Schneider (Jugendfernsehen), Harald Keller (Nachwuchsförderung durch das Fernsehen), Lutz Warnicke (Sportfernsehen) und noch einmal Gerd Hallenberger (Rateshows).

II.

Der Band experimentiert mit dem Abdruck von Interviews mit Zeitzeugen, aber auch mit Medienwissenschaftlern, wobei Letztere ihre Analysen nur in eine Gesprächsform bringen. Diese Interviews werden zwischen die Analysen gesetzt. Das erscheint problematisch, weil der Textstatus jeweils ein ganz verschiedener ist.

Sehr deutlich lässt sich an den Interviews erkennen, wann Zeitzeugen etwas Neues bringen: immer dann, wenn sie Innensichten der Fernsehproduktion schildern, subjektive Erlebnisse, die es in dieser Form in den schriftlichen und audiovisuellen Quellen so nicht gibt, häufig auch nicht geben kann. Etwa wenn die Macher von ihren persönlichen Anfängen beim Fernsehen berichten. Die oft anekdotischen Darstellungen geben einem dargestellten Zustand des Fern-

sehens Anschaulichkeit und Farbigkeit, zeigen, dass es hier immer auch um Menschen geht, die ihre eigene Geschichte haben. Ganz ohne die Darstellung von Strukturen, den konkreten Bezug auf Sendungen geht es jedoch auch nicht, will die Programmgeschichte nicht zur Anekdotensammlung verkommen. Hier kommt es dann auf eine kluge Vernetzung beider Ebenen, der Strukturanalyse und der autobiografischen Erinnerung an.

Die Zeitzeugen sind oft dort problematisch, wo sie selbst Entwicklungen schildern, Sachzusammenhänge aus ihrer Erinnerung berichten, quantitative Angaben machen. Da solche Angaben zumeist nachprüfbar sind, und die subjektive Erinnerung oft daneben liegt, ist also hier das Erinnernte jeweils genauer zu differenzieren – wenn die Differenz zum Schriftmaterial nicht bewusst thematisiert werden kann. Deutlich wird dies z.B. bei der Behandlung der NS-Zeit. Nachprüfbar ist doch, ob es 20, 25 oder 30 Fernsehstuben gegeben hat, ob in ihnen 20, 30 oder 50 Leute Platz hatten, ob eine oder zwei Großprojektionen existierten und in welcher Zeit es sie gab usw.

Dann erwartet man, dass die Zeitzeugeninterviews auch Wissen vermitteln, das es in dieser Form sonst nicht gibt. Die bloße Wiederholung des ohnehin bekannten Wissens ist dann überflüssig. Die Darstellung von Heinz Riek beispielsweise: Seine Erinnerungen an die NS-Zeit und das NWDR-Fernsehen in Berlin ab 1951 hat er seit 1955 mehrfach erzählt (z.B. in den ‚Fernseh-Informationen‘). Gerade bei ihm bedarf vieles korrigierender Ergänzungen, insbesondere die immer noch vorhandene systematische Ausblendung des politischen Charakters des NS-Fernsehens erfordert zumindest relativierende Ergänzungen. Fazit also: Angaben von Zeitzeugen müssen an dem schriftlich fixierten Wissen, an Akten, sonstigen Materialien überprüft werden, wobei die Aktenlage nicht unbedingt recht haben muss. Hier ist die analytische Reflexion und Überprüfung des Medienhistorikers gefragt.

Die Erinnerungen der geschätzten Andrea Brunnen-Wagenführ sind als Erinnerungen sehr aufschlussreich, und zwar dort, wo sie aus eigenem Erleben berichtet. (Faszinierend ist das Foto aus dem Wagenführ-Wohnzimmer, in dem der Fernsehpublizist Kurt Wagenführ vor dem Fernsehen zu sehen ist, Notizen machend, aus denen offenbar sein berühmtes ‚Fernseh-Tagebuch‘ entstand; die Zeitzeugin sitzt mit ihrem Sohn im Hintergrund und gemeinsam wird das Familienleben dem jungen Medium Fernsehen geopfert). Für die Programmgeschichte ist die Zeitzeugin Brunnen-Wagenführ jedoch dort überfordert, wo es um die Darstellung von allgemeinen Entwick-

lungen geht, etwa wenn Sie etwas über die Rolle der Alliierten beim Aufbau des Fernsehens berichten soll, hier gibt es aufgrund der bekannten Akten fundiertere Angaben. Diese könnte sie – wenn sie sich schriftlich geäußert hätte – vielleicht auch liefern, aber in einem Gespräch können von ihr ad hoc keine umfassenden Darstellungen oder Erklärungen erbracht werden.

Die Erinnerungen der Zeitzeugen sind immer Erinnerungen aus heutiger Sicht, d.h. das Erzählte ist überformt durch die Lebensgeschichte, durch ein häufiges Erzählen der Geschichten, aber auch durch ein – nicht immer bewusstes – Vergessen von Einzelheiten, besonderen Umständen, vor allem auch der Rahmenbedingungen, oft werden auch unliebsame Erlebnisse verdrängt.

Wenn Fernseharbeit in der Anfangszeit als große Freiheit, als Experiment gesehen wurde, dann oft deshalb, weil die politischen Rahmenbedingungen schlicht vergessen und verdrängt wurden. So spielt in den Erinnerungen aus der NS-Zeit der ideologische Charakter bestimmter Sendungen, spielen auch die Parteizugehörigkeit der Sich-Erinnernden (auch bei Riek) heute in der Regel keine Rolle mehr. Die Erinnerungen sind also subjektiv (wie auch anders), aber damit zwangsläufig auch einseitig. Ihnen ist – aus historiografischer Sicht – ebenso wenig blindes Vertrauen zu schenken wie den zeitgenössischen Akten, die zwar dichter an der Entstehungszeit sind, aber nicht aus historiografischer Sicht verfasst wurden, sondern um intentional in Entscheidungssituationen etwas zu bewirken. Damit vertreten sie auch einen jeweiligen Interessenstandpunkt und argumentieren im Bericht von Entwicklungen oft zweckbezogen. Häufig hängt die Informationsdichte von den schon vorhandenen Informationen der Fragenden ab, auch davon, wie differenziert sie nachfragen, ob sie den Sachverhalt, den sie erfragen, schon aus anderen Quellen kennen oder doch zumindest einschätzen können. Auch ist die Darstellungskompetenz der Befragten von unterschiedlicher Qualität. Diese wird vor allem dort sichtbar, wo die Befragten Sendungen beschreiben, Grundkonstellation herausarbeiten. Diese sind wichtig für die Programmgeschichte, müssen jedoch in der historischen Reflexion mit anderen Konstellationen im Programm in Verbindung gesetzt werden.

Nun gilt gerade auch für die Erforschung des DDR-Fernsehens die Einbeziehung von Zeitzeugen als notwendig, weil die internen Akten, die offiziellen Verlautbarungen, die publizistischen Darstellungen, ja selbst die Kritiken in den Zeitungen und Zeitschriften in der Regel einem parteipolitischen Kampfauftrag dienten und deshalb keine umfassende und

schon gar nicht neutrale oder gar ‚objektive‘ Darstellung eines Sachverhalts wiedergeben. Hier sind die Zeitzeugen von unschätzbarem Wert, aber auch hier gilt die notwendige historiografische Überprüfung. Gleichwohl ist auch hier der Wert der Erinnerungen der Programmacher sehr unterschiedlich.

Der Kinderfernsehmacher Peter Bosse vermag z.B. sehr präzise darstellen, wie auf der programmbezogenen Ebene gearbeitet wurde, auch wo Besonderheiten bestanden. Doch auch hier, wenn er z.B. von einer die Eigenaktivität der Kinder fördernden Kinderfernseh-Konzeption spricht, ist in den Schriftgutunterlagen nachzusehen, ob es dafür zeitgenössische Unterlagen, Pläne etc. gibt, und es ist an den Sendungen nachzuprüfen, ob sich diese Konzeptionen in den Produktionen niedergeschlagen haben. Es kann ja durchaus sein, dass hier eine medienpädagogische Debatte, die erst im Nachhinein geführt wurde, die Erinnerungen überlagert hat und jetzt für eine frühere Phase als gegeben angesetzt wird.

Auch die Bewertungen, die Zeitzeugen von anderen Personen liefern, sind immer als subjektive Sichten einzuschätzen – und als solche in einer Programmgeschichte zu markieren. Sie sind dort überzeugend, wo sie sich mit konkreten Erinnerungen verbinden, wo sie einen bestimmten Aspekt veranschaulichen. Wenn Chris Howland etwa Peter Frankenfeld lobt (S. 273), bringen diese allgemeinen Einschätzungen wenige neue Informationen; wenn Dieter Pröttel vom SWF-Intendanten Friedrich Bischoff behauptet, er »war von keiner Muse geküsst« (S. 294), hätte dies relativiert werden müssen. Bischoff hielt offenbar wenig von einer bestimmten Form der Unterhaltung (für die Pröttel stand); Bischoff fühlte sich als Autor und Rundfunkmacher (schon in den 20er Jahren) eher der Hochkultur verpflichtet und wollte aus dieser Position heraus nach 1945 Fernsehprogramm machen. Bischoff gilt gerade als einer der Autoren-Intendanten der Nachkriegszeit. Wenn Pröttels Einschätzung als Wertung von Bischoff innerhalb einer programmgeschichtlichen Darstellung unkommentiert bleibt, kann sich daraus ein falsches Bild ergeben.

Bei den Zeitzeugen ist also über die subjektive Sicht der Erinnerung hinaus die Herstellung intersubjektiver Relationen, vor allem aber auch eine Überprüfung der Konzepte mit den Sendungen zu leisten. Es muss nachgesehen werden, ob die behaupteten Intentionen in den Programmen noch heute (und damit aus einer anderen historisch differenten Perspektive) erkennbar sind. Deshalb gehören die historische Distanz und die prüfende Skepsis weiterhin zu den Grundbedingungen des Programmgeschichte-Schreibens.

Für die Programmgeschichtsschreibung selbst bedeutet dies: Die Zeitzeugen-Interviews sind immer nur Material. Ihre Aussagen und Informationen müssen eingeordnet, gegenrecherchiert werden. Dort, wo sie Sachaussagen machen, muss kontrolliert werden, ob die Fakten stimmen, wo sie Bewertungen vornehmen, müssen sie eingeordnet werden. Dazu gehört auch, dass die Sich-Erinnernden ja selbst eine Rolle innerhalb des jeweiligen Mediensystems gespielt haben. Und diese Rolle ist nicht immer die gerechtere und einzig richtige gewesen – nur weil die Sich-Erinnernden die anderen überlebt haben.

Die Zeitzeugenaussagen müssen auch – das verlangt schon die Ökonomie der Mittel in der Darstellung der Programmgeschichte – auf ihren Kern konzentriert werden. Die wesentlichen Aussagen sind herauszunehmen und vieles, was der Gesprächssituation, den Eigenheiten der Sich-Erinnernden geschuldet ist, muss fortfallen. Widersprüche müssen geklärt werden.

III.

Der Autor ist also aus der Programmgeschichtsschreibung nicht zu entlassen. Er muss alles Material zusammentragen, daraus eine einheitliche, möglichst widerspruchsfreie Darstellung erzeugen, er – und nur er – ist der Erzähler der Programmgeschichte.

Der Band von Mühl-Benninghaus demonstriert – gerade weil er die Bausteine so offen ausstellt –, wie unterschiedliche Lesbarkeiten des Programms, der Programmproduktion und -rezeption durch die Erinnerungen vorhanden sind, wie disparat selbst die Erinnerungen der Zeitzeugen sind und dass es der synthetisierenden, Erklärungen erzeugenden Kraft eines Autors bedarf. Dies anschaulich gemacht zu haben und gleichzeitig auch die Materialien als Bausteine sichtbar gemacht zu haben, ist ein Verdienst dieses Bandes. Darüber hinaus zeigt er die Prämissen einer übergreifenden nationalen Fernsehunterhaltungsgeschichte – und dies ist nicht wenig. Die Bausteine sind also erkennbar – die Programmgeschichte der Unterhaltung fehlt jedoch noch.

Knut Hickethier, Hamburg

Andreas Fickers

»Politique de la grandeur« versus »Made in Germany«.

Politische Kulturgeschichte der Technik am Beispiel der PAL-SECAM-Kontroverse (= Pariser Historische Studien, Band 78) München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag 2007, 436 Seiten.

In der Reihe der »Pariser Historische Studien« beim Oldenbourg Verlag erschien dieses Jahr die lang erwartete Dissertation von Andreas Fickers. Ein erster Blick in die Literaturliste lässt den Leser erkennen, dass die Publikation keineswegs auf dem Stand von 2001 (dem Zeitpunkt der Abgabe) stehen blieb, sondern erweitert und aktualisiert wurde. Fickers versucht in seiner Arbeit einen Dreisprung, indem er Technikgeschichte, Wirtschaftsgeschichte und Politikgeschichte miteinander verwebt. Treffend formuliert er dieses Vorhaben im Titel als eine politische Kulturgeschichte der Technik. Ziel dieses Dreischritts ist es, Interpretationen dafür zu finden, warum es in Europa nie zu einem einheitlichen Farbfernsehstandard kam, sondern zwei Systeme, eben PAL und SECAM, in ständiger Konkurrenz um das bessere System bestanden bzw. bestehen.

Das Buch umfasst sechs Hauptkapitel, wobei das sechste das Quellen- und Literaturverzeichnis enthält. Im ersten Kapitel gibt der Autor einen sehr umfangreichen Überblick über den aktuellen Forschungsstand, der jedoch nicht nur die Literatur zur technischen Entwicklung des Farbfernsehens aufgreift, sondern eben auch die politikhistorische, wirtschaftshistorische und rundfunkhistorische Literatur. Die weitere Struktur des Bandes gibt der besagte Dreischritt vor. Seiner These folgend, betreibt Fickers die Auseinandersetzung um das Farbfernsehen auf den drei Feldern Technik, Wirtschaft und Politik (er benutzt den französischen Begriff »terrain« und folgt damit Dominique Pestre und Yves Cohen in ihrem technikhistorischen Ansatz). Jedes dieser Felder erhält ein Kapitel. Dabei betrachtet er weitestgehend, wie der Titel vermuten lässt, die Auseinandersetzung zwischen Frankreich und Deutschland, wobei Fickers auch die ganz Entwicklung innerhalb des europäischen Rahmens berücksichtigt.

Fickers führt jeweils sehr ausführlich in die »terrains« ein und gibt einen überaus kohärenten Einblick in die Kontroverse. So wird beispielsweise im wirtschaftlichen »terrain« die Entwicklung des Farbfernsehens unter den Vorzeichen des deutschen »Wirtschaftswunders« und der »Modernisation à la française« betrachtet. Ebenso stellt Fickers die Besonderheiten der länderspezifischen Wirtschaftssysteme vor und betrachtet deren Auswirkungen auf die Durchset-

zung des Farbfernsehens. Diese Kontextualisierung findet auch in den beiden anderen »terrains« statt, sodass es dem Leser nicht schwer fällt, ein Verständnis für die technischen, wirtschaftlichen oder gar politischen Entscheidungen der beiden Länder in dieser Zeit zu entwickeln. In seinem abschließenden Kapitel zeigt Fickers mehrere Interpretationsmöglichkeiten der vorher zusammengetragenen Daten auf. Dabei unterscheidet er zwischen klassischen Interpretationsversuchen und ergänzenden Interpretationsangeboten.

Andreas Fickers fachliche Wurzeln liegen in der Technikgeschichte und so ist auch sein theoretischer Zugang geprägt, sei es in der Verwendung des »terrain«-Begriffs, seinen Verweisen auf die SCOT (Social Construction Of Technology)-Theorie oder auf den französischen Soziologen Bruno Latour. Fickers erweitert diese Theorien zu seinem Ansatz der politischen Kulturgeschichte der Technik und vergisst darüber auch nicht, technisch genaue Beschreibungen der beiden Systeme und deren gemeinsamem Vorläufer NTSC zu liefern. Dies gelingt ihm auf sehr eindrückliche Weise. Fickers Arbeit zeichnet sich zusätzlich durch ihre sehr große Quellenbasis aus, die auf einer umfangreichen Literaturliste, aber vor allem auf Interviews und viel Archivmaterial beruht. Beispielhaft sei hier nur die gute Aufarbeitung des Walter Bruch-Nachlasses im Deutschen Museum genannt.

Mit seiner methodischen Herangehensweise schafft es Fickers, Mythen zu widerlegen und Vorstellungen von einer determinierten Technik aufzulösen. Auf die von ihm selbst auferlegte Frage nach nationalen Technikstilen versucht er leider nur am Ende überblicksartig einzugehen, diese Gedanken hätten mehr Platz verdient. Insgesamt sind die Ergebnisse zur PAL-SECAM-Kontroverse aber sehr gut hergeleitet und einleuchtend. Selten wurde das Netzwerk von handelnden Akteuren auf so anschauliche und präzise Weise beschrieben wie in dem vorliegenden Buch. Ein Wermutstropfen bleiben die vielen französischen Zitate, die an keiner Stelle übersetzt werden, und damit bleibt manche Quelle für den Leser mit geringen Französischkenntnissen leider verschlossen. Das dürfte jedoch nicht verhindern, dass Fickers Buch zu einem Standardwerk der Fernsehgeschichte wird.

Markus Speidel, München

Klaus Katz/Dietrich Leder/Ulrike Ries-Augustin u.a. (Hrsg.)

50 Jahre WDR. Am Puls der Zeit. 3 Bände.

Köln: Kiepenheuer&Witsch 2005, ca. 1300 Seiten.

Band 1: Die Vorläufer 1924–1955;

Band 2: Der Sender: Weltweit nah dran 1956–198;

Band 3: Der Sender im Wettbewerb 1985–2005

Gemeinhin wird das »Gewicht« einer Veröffentlichung nach der Güte ihres Inhalts und dem Niveau der Darstellung bemessen. Dem Hinweis eines Beiträgers zu dieser eindrucksvollen Sammelpublikation ist es jedoch zu verdanken, dass der Blick des Rezensenten zunächst auf die Waage gelenkt wurde. Und dieser – erste – Blick macht staunen: Ein Gewicht von stattlichen vier Kilogramm verweist bereits auf Umfang und Aufmachung des vorliegenden Werkes.

»Am Puls der Zeit« lautet der Titel der dreibändigen Geschichte des Westdeutschen Rundfunks, die anlässlich des 50. Geburtstags des Senders bei Kiepenheuer & Witsch erschienen ist – die »erste systematische Darstellung« seiner Geschichte, wie es in den Bänden heißt. Und das bleibt kein leeres Versprechen, liefert doch die entlang der Zeitachse geordnete Darstellung eine Fülle von Daten, Fakten und Anekdoten.

Zusammengetragen, systematisiert und aufbereitet wurden diese Bausteine zur WDR-Geschichte von einem Herausgeberkreis unter Vorsitz von Klaus Katz. Die Wissenschaftler Günther Schulz, Dietrich Leder und Ulrich Pätzold und die WDR-Mitarbeiterinnen Petra Witting-Nöthen und Ulrike Ries-Augustin wagten sich an die Aufgabe, ein vorderhand journalistisches Werk aus der Taufe zu heben, das lesefreundlich sein sollte und gleichzeitig wissenschaftlichen Kriterien standhält. Umgesetzt wurde dieses Projekt gemeinsam mit 30 Autorinnen und Autoren, die die thematische Bandbreite aufgrund ihrer beruflich-wissenschaftlichen Verortung abdecken konnten. So gesellen sich zu journalistischen Beiträgern, oftmals »Insidern« aus und um den WDR, auch prononcierte Rundfunkhistoriker – genannt seien etwa Ansgar Diller, Knut Hickethier und Hans-Ulrich Wagner.

Mit der Festmachung dieses Jubiläums wird an den Sendebeginn des »neuen«, selbstständigen Westdeutschen Rundfunk Köln gedacht, der ab 1. Januar 1956 nicht mehr dem NWDR-Verbund angehörte. Gleichwohl konnte die Kölner Landesrundfunkanstalt zu dieser Zeit schon auf eine über 30 Jahre währende Vorgeschichte zurückblicken, die 1924 ihren Anfang nahm, als im Juli die Westdeutsche Funkstunde AG (WEFAG) in Münster auf Sendung ging. Die WEFAG war damit eine von acht regiona-

len Rundfunkgesellschaften. Nachdem die »Kölner Zone« 1926 von den Besatzungsmächten geräumt und damit auch vom Verbot jeglicher Sende- und Empfangsanlagen befreit war, zog der Sender in seine heutige Heimatstadt Köln um und stufte die übrigen Standorte Münster, Dortmund und Elberfeld zu Nebenstellen herab. Aus der Westdeutschen Funkstunde AG wurde die Westdeutsche Rundfunk AG (WERAG).

Auch diese historischen Entwicklungsprozesse des Westdeutschen Rundfunks sind nun in der dreibändigen Geschichte des WDR nachzulesen. Denn erfreulicherweise hat sich der verantwortliche Herausgeberkreis dazu entschlossen, nicht nur die vergangenen fünf Dekaden aufzuarbeiten, sondern auch die Vorgeschichte des Kölner Senders in das etwa 1300 Seiten starke Werk mit einzubeziehen. Die Autoren konnten sich dabei auf eine Fülle von Einzeluntersuchungen stützen, insbesondere auf die von Walter Först herausgegebenen »Annalen« sowie die von Joachim-Felix Leonhard edierte »Programmgeschichte des Rundfunks in der Weimarer Republik«. Darüber hinaus wurden auch bisher ungenutzte Quellen des Historischen Archivs des WDR und vieler weiterer Stadt- und Landesarchive erschlossen. Hier verdeutlichen sich die zentralen Erkenntnisperspektiven dieses Projekts: Die Geschichte des WDR ist keine bloße Struktur- und Institutionengeschichte, sondern auch Sozialgeschichte und vor allem Programmgeschichte. Diese stellt in allen drei Bänden einen Schwerpunkt dar, wird sowohl mit den politischen Rahmenbedingungen als auch mit den organisatorischen, technischen und personellen Entwicklungen im WDR in Beziehung gesetzt. Ergänzt werden diese Darstellungen durch mehrere Dutzend großzügige Porträts prägender Persönlichkeiten des WDR. Darunter sind alle Intendanten, viele Journalisten, aber auch in der breiten Öffentlichkeit weniger bekannte Gestalter des Rundfunks: Technische Direktoren, Programmkoordinatoren, Musikverantwortliche. Eine große Zahl an Zeitzeugeninterviews verstärkt diese Innensicht zusätzlich.

Band 1 (»Die Vorläufer«) ist dem Zeitraum von 1924 bis 1955 gewidmet und wird durch eine Darstellung der Rundfunkentwicklung in Deutschland eingeleitet, darauf aufbauend werden vor allem die Aufbauphase in der Weimarer Republik sowie die Zeit des Nationalsozialismus näher betrachtet.

Schon in der Gründungszeit zeichnete sich die Bedeutung der WERAG ab, Ende des Jahres 1927 konnte sie bereits auf rund eine halbe Million Teilnehmer verweisen, nur Berlin hatte zu dieser Zeit mehr Hörer. Ähnlich wie bei anderen Sendern stieg

die Zahl der Anmeldungen stetig, sodass 1932 mit 817.000 Teilnehmern 19 Prozent aller deutschen Rundfunkteilnehmer im Sendegebiet der WERAG lebten.

Ein umfangreiches Kapitel behandelt die Gleichschaltung des Rundfunks zur Zeit des Nationalsozialismus, den systematischen Austausch des Personals und die Repressalien des NS-Regimes. Ab Anfang der 30er Jahre agitierten die Nationalsozialisten gegen die WERAG, vor allem über ihr Gaublatt »Westdeutscher Beobachter«. Ziel der Angriffe war meist der Intendant Ernst Hardt, ehe dieser vom strammen Nationalsozialisten Heinrich Glasmeier im April 1933 ersetzt wurde.

Die Programmgeschichtsschreibung stand in diesem ersten Band freilich vor veritablen Quellenproblemen, sodass die Rekonstruktion des Programms mithilfe der regionalen Programmzeitschrift »(Die) WERAG«, der Programmkritiken in der überregionalen Rundfunkpresse und einzelner Manuskripte in Nachlässen vorgenommen werden musste. Herauszulesen ist etwa, dass die WERAG vergleichsweise stark auf leichte Unterhaltung setzte, aber auch dem Bildungsbereich eine besondere Aufmerksamkeit zuteil wurde. Gewiss ist auch, dass der spätere »Reichssender« mit 1,4 Millionen angemeldeten Haushalten nach Hamburg nicht nur der zweitgrößte deutsche Sender war, sondern auch dem Trend zur Trivialisierung des Programms Vorschub leistete. Den Hörern wurde im Verlauf der 30er Jahre ein immer breiteres Musikprogramm geboten, das Abendprogramm wurde »leichter«, anspruchsvolle Inhalte in das Spät- und Nachtprogramm verdrängt.

Das letzte große Kapitel des ersten Bandes widmet sich dem »Neuanfang« nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Hier wird deutlich, dass die britischen Besatzer bei der Neuorganisation des Kölner Funkhauses zunächst auf personelle Kontinuität setzten und der Re-Integrationsprozess alter Nazi-Eliten in höhere Positionen im Gegensatz zur Presse eher verhalten geschah.

Band 2 (»Der Sender: Weltweit nah dran«) beginnt mit dem Gründungsjahr des WDR und behandelt die Jahre 1956 bis 1984, somit jenen Abschnitt, in dem das öffentlich-rechtliche Monopol noch nahezu unangetastet blieb. Thematisiert werden das »stürmische Wachstum« des Fernsehens und die damit verbundene Neuorientierung des Hörfunks. Veranschaulicht werden u.a. der Aufbau des Fernsehens, die Konflikte im Verlauf der »68er-Bewegung« und die Entfaltung der Radio- und Fernsehprogramme bis 1985. In diesem Band wird eine »Erfolgsge-

schichte« nachgezeichnet, steht doch neben dem Hörfunk bereits das Fernsehen im Mittelpunkt der Historie. Zurückgeführt wird diese Erfolgsgeschichte vor allem auf die gelungene Symbiose aus seriösem, investigativem Journalismus und attraktivem Unterhaltungsprogramm. Auch die rundfunkpolitischen und technischen Entwicklungen sowie die Verknüpfung der WDR-Identität mit dem Bundesland Nordrhein-Westfalen finden hier ihre Berücksichtigung.

Band 3 (1985–2005) wagt schließlich den Brückenschlag zur Gegenwart. Mit dem Titel »Der Sender im Wettbewerb« wird die folgenreiche Zäsur der Dualisierung des deutschen Rundfunksystems verdeutlicht. In der Konkurrenzsituation mit privaten, kommerziellen Anbietern galt es, Struktur und Programm des WDR an die neuen Bedingungen anzupassen. So werden hier auch manche Paradigmenwechsel angedeutet: Der öffentlich-rechtliche Rundfunk stößt an die Grenzen seiner (Programm-)Angebotserweiterung und unternehmerischen Entwicklungsmöglichkeiten, was vor allem der immer stärker gefährdeten Finanzierung eines öffentlich-rechtlichen Senders aus den Rundfunkgebühren geschuldet ist.

Als Fazit lässt sich formulieren, dass dem Herausgeberkreis eine informative, detailreiche, unterhaltende und vor allem repräsentative WDR-Geschichte gelungen ist. Großen Respekt ringt die organisatorische Leistung dieses Projekts ab: Ein Autorenorchester von 35 Frauen und Männern zu dirigieren, dies zu einem harmonischen Ganzen zusammenzufügen und dem Publikum dann auch noch so aufzubereiten, dass es nicht von der Fülle der Information erschlagen wird, sondern vielmehr die Orientierung aufgrund eines funktionierenden Leitsystems nie zu verlieren droht – das ist angesichts der eingangs skizzierten Kennzahlen keine Selbstverständlichkeit.

1300 reich illustrierte Seiten sind durch übersichtliche Sach- und Personenregister, Quellen- und Literaturverzeichnisse erschlossen sowie – selbstverständlich – mit Hinweisen zur Verortung der Autorinnen und Autoren versehen. »Am Puls der Zeit« ist nicht bloß Sendergeschichte, sondern ein wertvoller Beitrag zur deutschen Rundfunkgeschichte, mithin zu einer Kommunikationsgeschichte des öffentlich-rechtlichen Rundfunks. Die drei Bände lassen sich gut als Nachschlagewerk verwenden, sind eine Struktur-, Sozial- und vor allem Programmgeschichte des WDR – nicht zu unterschätzen und beispielhaft für andere Sendergeschichten ist der reichhaltige Fundus von Hunderten von Sendungen, die erwähnt oder näher vorgestellt werden. Dieser Charakter tröstet insgesamt über die weniger wissen-

schaftlich-kritische denn journalistisch-unterhaltende Aufarbeitung der Anstaltsgeschichte hinweg. Für Kommunikationshistoriker ist die »gewichtige« WDR-Geschichte jedenfalls ein Gewinn in der Bibliothek.

Bernd Semrad, Wien

Florian Kain

Die Geschichte des ZDF 1977 bis 1982.

Geschichte des ZDF Teil III

Baden-Baden: Nomos 2007, 499 Seiten.

Mit seiner Hamburger Dissertation hat Florian Kain den dritten Teil einer Geschichte des ZDF vorgelegt. Vorangegangen waren die Arbeiten von Klaus Wehmeier (1979) und Nicole Prüsse (1997). Kain nun hat einen relativ engen Zeitabschnitt von sechs Jahren (1977 bis 1982) medienhistorisch rekonstruiert. Trotz der vielen Arbeit, die noch zu tun bleibt (ein Vierteljahrhundert Sendergeschichte harret der kritischen Nachzeichnung), kann man festhalten, dass Kain wie kein Zweiter die kurze Phase in der Geschichte der Fernsehanstalt der Länder mit Akribie und Universalität, d.h. klarem Blick für das multifaktorielle Bezugssystem, in dem sich der Prozess Fernsehen vollzieht, beschrieben hat. Politik und Programm, Personen und Finanzen, Technik und Wettbewerb – alle diese Bedingungsfaktoren werden von ihm thematisiert und, wo nötig, zueinander in Relation gesetzt.

Für die gewaltige Arbeit, die hinter diesen 499 Seiten steckt, konnte der Forscher sehr freizügig das Unternehmensarchiv des ZDF nutzen. Transparenz und Toleranz des Senders gingen soweit, dass Kain aus den internen Akten sogar heikle Personalangelegenheiten namentlich zitieren kann, bei denen die 30-jährige Schutzfrist noch nicht abgelaufen ist (so ein Vorgang von 1978). ZDF-Intendant Markus Schächter hat zudem die Drucklegung des voluminösen Buches (mit zahlreichen Bildtafeln) finanziell unterstützt. Man darf Kain abnehmen, dass der Sender keinen inhaltlichen Einfluss auf die publizierten Ergebnisse der Forschung nahm. Denn sie fallen in manchem sehr kritisch aus.

Das gilt etwa für Kains distanzierte, klarsichtige Wertung der Rolle Karl-Günther von Hases, der von 1977 bis 1982 ein eher schwacher Intendant war: Anfangs zu willfährig gegen die Begehrlichkeiten seiner eigenen Partei, der CDU, gelang ihm während der ganzen sechs Jahre keine echte Aneignung der nötigen Fachkunde des Fernsehgeschäfts. Als dann 1982 Dieter Stolte das Intendantenamt übernahm (und es 20 Jahre lang behalten sollte), kam schlussendlich derjenige ans Ruder, der als Programmdirektor

schon seit langem der eigentliche Manager der Fernsehanstalt und ihrer programmlichen Behauptung im heraufziehenden Wettbewerb gewesen war.

Die stärksten Kapitel des Buches sind die über die allmähliche Ausbootung des Kabarettisten Dieter Hildebrandt, das vorsichtige Verhalten des ZDF in der Phase des »Deutschen Herbstes«, über die Auseinandersetzungen um Gerhard Löwenthal (»rechts«) und das Jugendmagazin »Direkt« (»links«), aber auch jenes über die komplizierte Produktionsgeschichte der Kempowski-Verfilmung »Ein Kapitel für sich« von Eberhard Fechner.

Was Kain aus den Akten immer wieder entgegen schlug und sich nun wie ein rot-schwarzer Faden durch das Buch zieht, sind die Interventionen von Politikern, vorzugsweise aus dem Fernsehrat heraus. Zu nennen ist der CSU-Politiker und spätere bayerische Ministerpräsident Max Streibl, der frühere CDU-Vorsitzende (und langjährige ZDF-Verwaltungsratsvorsitzende) Helmut Kohl sowie Christian Schwarz-Schilling, der nicht müde wurde, unreflektiert gegen die angebliche »schulmeisterliche Arroganz der Medienbeherrscher« (S. 259) zu Felde zu ziehen und als späterer Bundespostminister im Kabinett Kohl die Verkabelung Deutschlands und damit neue Konkurrenz auch für das ZDF vorantrieb. Auch auf der anderen Seite des politischen Spektrums zeigte man sich enttäuscht, wenn ZDF-Journalisten auf parteiliche Erwartungen nicht eingegangen waren. Willy Brandt etwa ließ dem damaligen ZDF-Chefredakteur Reinhard Appel 1981 ausrichten, er frage sich: »Lohnt es sich eigentlich, für diese Brüder auf die Barrikaden zu gehen?« (S. 430)

Die Vielzahl der von Kain ausgegrabenen Politikerinterventionen verführt den Leser zu einer eindeutigen Schuldzuschreibung. Offen bleibt jedoch die Frage, ob die Journalisten und sonstigen (fiktionalen) Programmverantwortlichen des ZDF den Dreinreden wirklich immer widerstanden haben. Denn die Verpflichtung der Senderarbeit auf Konsens, die Intendant von Hase 1977 in einer Rede vornahm – »Fernsehen soll das soziale Bindegewebe in unserem Volk stärken« (S. 94) –, dieser Auftrag, Konsens zu stiften, hat das ZDF-Programm schon immer über weite Strecken bestimmt und tut es noch heute. Ein – problematischer – Aspekt davon ist es, den Politikern eher ein Forum zu bieten, als ihnen kompetent zu widersprechen. Und um das Bild nochmals zu differenzieren, zu komplizieren: Der frühere SWR-Intendant Peter Voß, ZDF-Redakteur von 1971 bis 1993, hat jüngst in einem epd-Interview eine Vorherrschaft linker Redakteure im ZDF behauptet: »So war der Zeitgeist. Das war ja damals meine Chance, meine Marktlücke. Vergrößert gesagt: Die APO war in den

Journalismus gewandert [...]«.¹ Voß zog damit das Vor-Urteil in Zweifel, das ZDF sei stets eher den Konservativen zugeneigt gewesen.

Wie es wirklich war, dies kann Kain letztlich nicht aufklären. Seine Arbeit ist verdienstvoll auch so. Möglicherweise hat sich durch die intensive Nutzung des Unternehmensarchivs, dessen überlieferte Akten ja stets von »Hierarchen« zusammengestellt wurden, auch eine gewisse Oberperspektive in der wissenschaftlichen Beschreibung durchgesetzt. Was erlebten die Redakteure? Was wollten sie, welchen – internen und externen – Widerständen begegneten sie? Antworten auf solche Fragen hätte man eher in Zeitzeugeninterviews finden können. Diese Methode hat Kain, soweit aus den Quellennachweisen ablesbar, aber nur in einem einzigen Fall genutzt, indem er nämlich Reinhard Appel (Chefredakteur von 1976 bis 1988) interviewte. Dies muss man – Forschungsökonomie hin oder her – als bei weitem zu wenig beurteilen.

Noch eine Fehlstelle muss bemerkt werden: Zwar hatte die Rolle Leo Kirchs als Filmlieferant des ZDF ihren prekären Höhepunkt Mitte der 70er Jahre – also vor dem von Kain beschriebenen Zeitraum – schon überschritten. Dennoch erscheint es nicht realistisch, dass Kirch späterhin keinerlei nennenswerte Spuren mehr in der Programmeinkaufspolitik des ZDF unter Regie von Dieter Stolte hinterlassen haben soll.

Kain hatte sich andere Schwerpunkte gesetzt, wollte vor allem die programmlichen Hervorbringungen des ZDF – von der Entstehung des »heute journals« über die Etablierung einer Erfolgsshow wie »Wetten dass...« bis hin zu fiktionalen Serien wie »Der Alte« – dokumentieren und würdigen. Dies ist ihm gelungen. Methodisch hat er es durch Nutzung der zeitgenössischen Fernsehkritik als Quelle geleistet. Das ist legitim und sorgt für Plastizität (wo sich doch die audiovisuelle Anschauung in einem Druckmedium wie dem Buch mit einigen Standfotos begnügen muss). An einigen Stellen aber wurden Referat und Zitat aus den Fernsehkritiken zu ZDF-Sendungen quantitativ etwas übertrieben, so man sich fragte, ob dies ein Geschichtsbuch über das ZDF oder eines über die willkürlichen Geschmacksurteile deutscher Kritik sei.

Doch sind dies eher nebensächliche Einwände, die die große Leistung Florian Kains nicht schmälern können. Fernsehgeschichte ist immer ein sehr komplexer Prozess aus subjektiven und objektiven Fak-

¹ In: epd medien 33/07, S. 8.

toren, aus flüchtigen Wirkungen und bleibenden Folgen. Kain hat diese Gemengelage sehr genau und übrigens auch sehr lesbar nachgezeichnet – mit erkennbarem Bemühen sowohl um kritische Distanz als auch um Fairness.

Volker Lilienthal, Wiesbaden

Oskar Fanta

Sehen – Raten – Lachen?

Quiz- und Spielsendungen im Fernsehen der DDR (= Berliner Beiträge zur Mediengeschichte, Band 2) Berlin: Weißensee Verlag 2006, 253 Seiten.

2003 war im Weißensee Verlag als erster Band der »Berliner Beiträge zur Mediengeschichte« Uwe Breitenborns »Wie lachte der Bär?« erschienen.¹ Diese Aufarbeitung der Unterhaltungssendungen des DDR-Fernsehen hatte Oskar Fanta seinerzeit zu Recht als Pionierleistung gerühmt. Nun legte der ehemalige Rezensent im Sommer letzten Jahres mit »Sehen – Raten – Lachen« selbst den zweiten Band dieser Schriftenreihe vor, der sich nun zentrierter mit den Quiz- und Spielsendungen aus den Adlershofer Fernsehstudios auseinandersetzt. Im Gegensatz zur zeitlichen Eingrenzung von Breitenborn auf die 1950er und 1960er Jahre schafft Fanta mit seinem Buch einen Überblick über den gesamten Zeitraum des Bestehens des DDR-Fernsehens von 1952 bis 1990.

Bei erster Durchsicht scheinen sich die Themen und Zielstellungen dieser beiden Bücher mehr als nur zu ergänzen, und so ist die Vorgehensweise von Fanta der Breitenborns nicht unähnlich. Auch bei ihm geht es zuallererst um eine bisher nicht geleistete chronologische Erfassung und inhaltliche Beschreibung der wichtigsten Fernsehproduktionen eines bestimmten Programmsegments des DDR-Fernsehens, nämlich der Quiz- und Spielsendungen. Überschneidungen und viele Verweise auf den Vorgängerband bleiben da nicht aus und unterstreichen den zeitweiligen Eindruck des Lesers, hier bereits Publiziertes noch einmal vorzufinden. Doch durch die zeitliche Erweiterung und thematische Modifizierung seines Untersuchungsfeldes erbringt Fanta einen weiteren wichtigen und auch eigenständigen Beitrag bei der Erarbeitung einer Programmgeschichte des (ost)deutschen Fernsehens. Es kann nicht oft genug betont werden, dass dazu eben auch eine sorgfältige »historische Bestandsaufnahme« des bisher gesendeten audio-visuellen Materials gehört, die erst einmal geleistet werden muss. Allein für diese mühsame quantitative Arbeit, die eine umfassende Sichtung der noch vorhandenen schriftlichen (Archiv-)Quellen und der erhalten gebliebenen Sendemitschnitte beinhaltet, gebührt Oskar Fanta Anerkennung.

Das Gros des Buches bilden dann auch die Inhaltsbeschreibungen und Darstellungen der Sendekonzepte und Spielverläufe zu den einzelnen Quiz- und Spielsendungen. Der Detailreichtum dieser Ausführungen ist beachtenswert, führt gleichwohl in seiner deskriptiven Aufbereitung mit den darin eingebundenen zahlreichen Angaben zur Programmplatzierung, zu Senderhythmus, Akteurskonstellationen und vielen anderen formalen und inhaltlichen Kriterien streckenweise zu Längen. Die Unmengen an – zugegeben im medienwissenschaftliche Sinne manifesten – Daten zu den ca. 40 näher vorgestellten Quiz- und Spielsendereihen (zu denen noch einmal mindestens genauso viele in den zusammenfassenden Textpassagen hinzukommen) werden selbst dem aufmerksamen Leser schnell zu viel. Andererseits tun sich markante Lücken auf. So hätte man sich mehr Hintergrundinformationen zu vom Autor mehrmals betonten Personen wie Hans Georg Ponesky und seinem Kollektiv gewünscht, die entscheidend bei der Entwicklung neuer Quiz- und Spielsendungen mitgewirkt haben.

Während Breitenborn in seinem Buch eine Zuordnung nach bestimmten Themenkomplexen wie Sport, sozialistische Staatengemeinschaft oder Arbeitswelt bei der Erfassung der Unterhaltungssendungen vornahm und damit auf inhaltliche Schwerpunkte aufmerksam zu machen verstand, geht Fanta dagegen streng chronologisch vor. Eine kurze thematische Bündelung der zahlreichen Sendekonzepte leistet erst das letzte zusammenfassende Kapitel. Tendenzen, die er mit dieser Vorgehensweise unter Berücksichtigung der politischen Entwicklung in der DDR aufzeigen will (s. dazu weiter unten), gehen in diesen Einzelausführungen verloren. Es ist anzunehmen, dass die meisten Leser, die das Buch zur Hand nehmen, sich deshalb für eine punktuelle Lesestrategie entscheiden werden und sich insbesondere den Kapiteln und den darin vorgestellten Sendungen widmen, mit denen sie persönliche (Rezeptions-)Erinnerungen verbinden.

Die chronologische Vorgehensweise resultiert aus dem Bestreben Fantas, für die Entstehung und Entwicklung dieser Programmformen innerhalb der DDR-Fernsehgeschichte auch eine gesellschaftshistorische Kontextualisierung zu leisten. Um die DDR-spezifischen Ausprägungen bei diesen international gängigen TV-Formaten deutlich werden zu lassen und sie anschließend einer erklärenden Kritik zu unterziehen, verweist er auf den zentralen Be-

¹ Uwe Breitenborn: *Wie lachte der Bär? Systematik, Funktionalität und thematische Segmentierung von unterhaltenden nonfiktionalen Programmformen im Deutschen Fernsehfunk bis 1969*. Berlin 2003.

griff der sozialistischen Unterhaltung. Dass er aber bei dessen Herleitung zuvorderst auf die Ergebnisse einer Arbeit von Wolfgang Mühl-Benninghaus (»Unterhaltung und Entspannung«) verweist, die kurioserweise noch gar nicht erschienen ist, erscheint zumindest dem Rezensenten als nicht gebräuchlich. Eine weitergehende Überprüfung der dieser Arbeit entlehnten Thesen und Ansätze kann deshalb nicht geleistet werden. Dies ist umso bedenklicher, weil für die theoretische Einbindung und Begründung seiner weiteren methodischen Vorgehensweise dieser Text immer wieder herangezogen und ausgiebig zitiert wird.

Danach war die »Funktion« von Unterhaltung in der DDR aus einem besonderen sozialistischen Freizeitbegriff abgeleitet (S. 25). In dessen Verständnis stellten die Freizeit und die darin aufgehobene Unterhaltung keinen gegensätzlichen Möglichkeitsraum zum Pflichtbereich Arbeit dar, der vollkommen subjektiv und rein spielerisch ausgestaltet werden sollte, sondern beide bildeten eine dialektische Einheit. Dementsprechend war die sozialistische Unterhaltung nicht als individuelle Wirklichkeitsflucht aus den gesellschaftlichen Gegebenheiten gedacht, sondern sollte mit künstlerischen Mitteln zur Wirklichkeitsauseinandersetzung und -gestaltung auffordern, was mit besonderen inhaltlichen und formalen Anforderungen an diese verbunden ist. Deshalb wurde in der DDR in der Regel von »Unterhaltungskunst« gesprochen.

Zur Veranschaulichung dieser ideologischen Deutung von Unterhaltung entwirft Fanta eine »soziokulturelle und politisch-ökonomische Chronologie des Fernsehens der DDR« (S. 14), die aber mehr eine grundsätzliche Entwicklung des Staates DDR darstellt und sich vorrangig an den Ergebnissen von Klaus Schroeder und André Steiner² orientiert. Für die zeitliche Segmentierung seiner Untersuchung, aus der sich gleichzeitig die Kapitefolge des Buches ergibt, übernimmt Fanta die programmgeschichtliche Periodisierung des DDR-Fernsehens von Peter Hoff³, die er dann jeweils mit den wichtigsten politischen Daten der DDR-Geschichte einleitet.

Auf diese Art versucht Fanta, die (geschichtlichen) Ursachen und Bedingungen herauszustreichen, die zu den mitunter sehr auffälligen Ausrichtungen bestimmter Quiz- und Spielshowformate auf politische und gesellschaftliche Zwecke geführt haben und die der Autor zu Recht im SED-geführten Staatssozialismus der DDR begründet sieht. Dies gilt vor allem für die 50er und 60er Jahre, als sich vielerlei Quiz- und Spielshows ganz bestimmten politischen Ereignissen verpflichtet fühlten oder gleich zu Trägern ideologischer Kampagnen gemacht wur-

den. Mit dem Machtwechsel von Ulbricht zu Honecker zu Beginn der 70er Jahre spielte »der Auftrag« in der Regel nicht mehr die entscheidende Rolle bei der Konzeptionierung neuer Quiz- und Spielformate. Unterhaltung wurde jetzt mehr in seiner ursächlichen Bedeutung als Form der Zerstreuung zelebriert, um einerseits von den immer offener werdenden Problemen der DDR-Gesellschaft abzulenken, andererseits aber auch der Unterhaltungsoffensive des westdeutschen Fernsehens begegnen zu können.

Auch wenn Fanta Argumentationsführung bezüglich des Verhältnisses von inhaltlicher Ausrichtung bestimmter Quizsendungen im DDR-Fernsehen und dem Entwicklungsstand der DDR-Gesellschaft in sich gesehen sehr schlüssig erscheint, sollte klar sein, dass Orientierungen auf die gesellschaftliche Wirklichkeit kein ursächliches DDR-Fernsehphänomen beschreiben oder gar eine Wesenheit sozialistischer Unterhaltungskunst darstellen. Auch die BRD-Fernsehgeschichte der 50er Jahre war dadurch gekennzeichnet, dass sie »Unterhaltung mit ernstem Unterton« verfolgte und deren Quiz- und Gameshows vorrangig Bildungsabsichten hatten. Fanta beschreibt dieses zur selben Zeit auch in den DDR-Fernsehsends gepflegte Kriterium unter Bezug auf Mühl-Benninghaus als Wesensart der sozialistischen Unterhaltungskunst. Genauso spiegelten mehrere Quiz- und Spielsendungen der westdeutschen Fernsehanstalten politische Entwicklungen und damit erhoffte gesellschaftliche Auswirkungen wider bzw. fanden dort ihren thematischen Kern (z. B. »Einer wird gewinnen« und »Spiel ohne Grenzen« mit deutlichem Bezug auf den anlaufenden Prozess der europäischen Einigung).

Eine solche Relativierung der richtig erkannten Instrumentalisierung von Spiel- und Unterhaltungsformaten für politische oder gesellschaftliche Zwecke im DDR-Fernsehen wird in dem Band von Oskar Fanta nicht deutlich genug vollzogen. Fernsehen als »kulturelles Forum« wird an allen Orten dieser Welt unabhängig vom jeweiligen Gesellschaftssystem auf die sie umgebende kulturellen und sozialen Wirklichkeiten Bezug nehmen und deren normative Wertekataloge (mit)repräsentieren (müssen), will es in seinen Aussagen von der gesellschaftlichen Öffentlichkeit verstanden und angenommen werden. Die Frage ist, welche Machtsphären diese

² Klaus Schroeder: Der SED-Staat. Partei, Staat und Gesellschaft. München 1998; André Steiner: Von Plan zu Plan: eine Wirtschaftsgeschichte der DDR. München 2004.

³ Knut Hickethier [unter Mitarbeit von Peter Hoff]: Geschichte des deutschen Fernsehens. Stuttgart 1998.

Wirklichkeiten durchziehen und wer die normativen Wertekataloge bestimmt. Die Unterscheidung liegt seitens der DDR im zentralistischen Staatsaufbau, hinter dem das staatliche und politische Monopol einer kommunistischen Partei stand, und einem föderalen System in der BRD, in dem die realisierten Sendeideen in der Regel nicht vom Willen einer politischen Partei abhingen bzw. in direkter Beziehung zu politischen Kampagnen standen, sondern das Fernsehen staatsfern agierte und deshalb eigenverantwortlich auf soziale, kulturelle Bedürfnisse und gesellschaftliche Entwicklungen reagieren konnte.

Ungeachtet dieses Kritikpunkts ist Oskar Fanta ein medienhistorisch fundiertes Werk gelungen, das umfassend und detailliert aufklärt über Werdung und Entwicklung eines wichtigen Programmsegments im DDR-Fernsehen. Für eine programmgeschichtliche Erforschung des deutschen Fernsehens stellt dieses Buch einen weiteren wichtigen Baustein zur Verfügung.

Lutz Warnicke, Potsdam

Sandra Hermes

Qualitätsmanagement in Nachrichtenredaktionen.

Köln: Herbert von Halem Verlag 2006,
384 Seiten.

Kommunikationswissenschaftliche Forschungsarbeiten zur Qualität und Qualitätssicherung im Journalismus stoßen häufig auf wenig Resonanz in der Praxis. Sandra Hermes hat mit ihrer Dissertation an der Universität Hamburg eine Studie vorgelegt, die explizit den Anspruch verfolgt »praktische Anregungen für redaktionelles Qualitätsmanagement« (S. 24) zu liefern und auf diese Weise selbst einen Beitrag zur journalistischen Qualitätssicherung zu leisten. Dabei geht sie von einem funktional-multidimensionalen Qualitätsbegriff aus. Nach diesem Verständnis gibt es nicht nur eine, sondern viele Qualitäten: »Jedem Medientyp, jedem Publikationsorgan und jeder Darstellungsform werden [...] in Abhängigkeit zu ihrer Funktion und zur anvisierten Zielgruppe eigene Qualitätskriterien und -ziele zugestanden.« (S. 18)

Hermes bettet ihre Studie in einen ausführlichen und zugleich kritischen Überblick über einschlägige theoretische und empirische Arbeiten zur Qualität im Journalismus ein, die sie in Anlehnung an Siegfried Weischenbergs »Zwiebel-Modell« entlang der Ebenen Medienakteure, Medienaussagen, Medieninstitutionen und Mediensysteme systematisiert. Als besonders instruktiv erweist sich dabei der Abschnitt zur Medieninhaltsforschung, in dem sie mehrere Ka-

taloge von Kriterien journalistischer Qualität erörtert und deren Stärken und Schwächen diskutiert. Als Kondensat ihrer Reflexionen schlägt Hermes vor, die Faktoren, die die Bewertung journalistischer Qualität bestimmen, mittels W-Fragen zu ermitteln: Wer bewertet was anhand welcher Kriterien und warum? Und: Worauf bezieht sich die Bewertung?

Ihre eigene Studie verortet Hermes an der Schnittstelle von Redaktionsforschung in der Tradition Manfred Rühls und dem wirtschaftswissenschaftlichen Qualitätsmanagementkonzept Total-Quality-Management (TQM) samt dessen Prinzipien Ganzheitlichkeit, Prozesshaftigkeit, Kontrollmöglichkeiten/Messbarkeit, Kundenorientierung, Mitarbeiterorientierung und Gesellschaftsorientierung. Im Mittelpunkt der empirischen Analyse stehen Prozesse und Strukturen redaktioneller Arbeit, in denen journalistische Inhalte entstehen. Hermes rückt sowohl journalistisch-handwerkliche Programme (u.a. Recherche, Themenauswahl, Gegenlesen) als auch Programme redaktionellen Managements wie Personalmanagement und redaktionelles Marketing in den Blick. Ziel ist es, die Bedeutung von Instrumenten journalistischen Qualitätsmanagements im redaktionellen Alltag deutscher Nachrichtenredaktionen zu ergründen. Dazu hat sie Anfang 2004 eine standardisierte Befragung redaktionell Verantwortlicher aller tagesaktuell arbeitenden Nachrichtenredaktionen in Deutschland durchgeführt – mit einer erfreulichen Rücklaufquote von 48,5 Prozent.

Hermes kommt insgesamt zu dem Ergebnis, dass die Mehrheit der deutschen Nachrichtenredaktionen keine bewusste Qualitätsmanagementstrategie einsetzt und von einer ganzheitlichen Qualitätskultur noch weit entfernt ist. Dabei setzt der finanziell und personell nach wie vor relativ gut ausgestattete öffentlich-rechtliche Rundfunk TQM-Prinzipien am umfangreichsten um. Im Detail wird deutlich, dass auch Redaktionen, die sich nicht zu bewussten Qualitätsmanagementkonzepten bekennen, durchaus bereits Elemente eines solchen Konzepts anwenden: So geben immerhin rund 70 Prozent der Befragten an, dass ihre Redaktion spezielle Qualitätsziele formuliert hat (z. B. mündliche oder schriftliche Vereinbarung, Leitbild oder Stylebook). Allerdings reichen nur etwa zwei Drittel derjenigen, bei denen ein solches Leitbild vorhanden ist, dieses an ihre freien Mitarbeiter weiter. Sie verschenken laut Hermes so die Chance, ihren »freien Mitarbeitern auf diesem simplen Weg ein konsistentes Bild der redaktionellen Ziele zu vermitteln« (S. 249) und dies obwohl der Anteil an freien Mitarbeitern in vielen deutschen Redaktionen hoch und die Qualität ihrer Arbeit bedeutsam für die Qualität des journalistischen Produkts sei.

Zu den Instrumenten des Personalmanagements im Rahmen der Aus- und Weiterbildung in Redaktionen zählt nach Hermes auch das Volontariat. Dessen Stellenwert liest sie an der Betreuungssituation der Berufsanfänger ab – und diese sei »wenig befriedigend« (S. 256). Nur in rund 40 Prozent der Redaktionen steht ein Volontärsvater zur Verfügung, ansonsten sind Redaktionsleiter bzw. CvD (ca. 45 Prozent) oder »alle« (ca. 35 Prozent) zuständig, sodass Hermes aufgrund von Zeitmangel und fehlender Verbindlichkeit eine angemessene Betreuung und Ausbildung bezweifelt. In Bezug auf das journalistische Handwerk zeigt die Studie u.a., dass in rund 76 Prozent der Redaktionen regelmäßig gegengelesen wird; in einem Viertel zählt die Korrektur durch eine weitere Person jedoch nicht zur redaktionellen Routine. In vier von zehn Online-Redaktionen wird sogar erst nach der Veröffentlichung gegengelesen, was Hermes als »grob fahrlässig« (S. 304) einstuft.

Neben den exemplarisch genannten Befunden hat die Untersuchung von Hermes noch zahlreiche andere interessante empirische Ergebnisse hervorgebracht, die die Autorin samt theoretischen Überlegungen in einen Ideenkatalog einfließen lässt, der nützliche Ratschläge für die journalistische Praxis enthält.

Alles in allem: Sandra Hermes hat ein sehr gut lesbares Buch vorgelegt, das zahlreiche Anregungen für die weitere Erforschung journalistischer Qualität bietet – wie für die Qualitätssicherung im Journalismus selbst. Sie wird ihrem Anspruch gerecht.

Kristina Wied, Bamberg

Karl Nikolaus Renner

Fernsehjournalismus.

Entwurf einer Theorie

des kommunikativen Handelns

Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2007,
522 Seiten.

Es stimmt, die sozialwissenschaftlich ausgerichtete Journalismusforschung hat sich bislang kaum theoretisch mit dem Fernsehjournalismus auseinandergesetzt. Auch das journalistische Handwerk selbst befindet sich sicherlich nicht im Mittelpunkt des Interesses der Journalismusforschung. Ausgehend von diesen Defiziten befasst sich Karl Nikolaus Renner theoretisch mit der Frage, »wie sich journalistisches Handwerk verändert, wenn der Journalismus von der Zeitung in das Fernsehen wandert« (S. 13) – und macht so einen ersten Schritt, diese Lücken zu schließen. Dazu stellt er zeichen-, text- und medienwissenschaftliche Überlegungen an – als Ergän-

zung zur sozialwissenschaftlich geprägten Journalismusforschung.

Im ersten Abschnitt geht es um Begriffsklärungen. Im Mittelpunkt stehen die Begriffe Journalismus, Medien und Kommunikation, denen sich Renner nähert, indem er vorliegende Erkenntnisse resümiert und diskutiert. Instruktiv für die Journalismusforschung ist dabei, dass der Autor durch die Einbeziehung von sprach- und textwissenschaftlichen Konzepten Desiderate identifiziert – etwa in Bezug auf die sprachlichen Aspekte des Journalismus (vgl. S. 29 f.) oder die Relevanz der Gestaltung journalistischer Texte bei der Verbreitung von Themen (vgl. 31 f.).

Kritisch setzt sich Renner mit der »Zeitung als Paradigma des Journalismus« (S. 38) auseinander – gemeint ist damit, dass sich die gängigen Definitionen des Journalismus direkt oder indirekt an der Zeitung orientieren, dem Medium, mit dem der Journalismus entstanden ist. Renner appelliert jedoch, Journalismus als eine Form von Medienkommunikation anzusehen, die an kein spezifisches Medium (Print, Radio, Fernsehen und Internet) gebunden ist und die sich – in Anlehnung an die institutionalisierten Makroformen der Kommunikation von Siegfried J. Schmidt und Guido Zurstiege – von anderen Kommunikationsgattungen, die ebenfalls in den Medien vorzufinden sind (Werbung, Public Relations, Literatur etc.), durch konstitutive Merkmale unterscheidet: aktuell, authentisch, nicht-interessengebunden. Dass diese Definition keine neuen Merkmale zur Begriffsbestimmung des Journalismus anführt, erkennt Renner selbst und verweist auf den aus seiner Sicht entscheidenden Unterschied: die Gleichwertigkeit dieser Faktoren. Demgegenüber würden systemtheoretisch begründete Definitionen Journalismus »letztlich mithilfe des einstelligen Prädikats >aktuell<« bestimmen und die weiteren Merkmale des Journalismus »als >Bedeutungsdimensionen< des zentralen Begriffs >aktuell<« (S. 56) verstehen, so seine Argumentation. Dieser Aktualitätsbegriff sei überdehnt (vgl. S. 57).

Im zweiten Abschnitt entwickelt Renner ein Modell der Face-to-Face-Kommunikation, das sich aus drei Faktorenbündeln zusammensetzt: 1.) den Zeichen, die als Kommunikationswerkzeuge betrachtet werden, 2.) den elementaren kommunikativen Handlungen, die Sprecher und Hörer mit diesen Werkzeugen ausführen und 3.) den Kooperationsbeziehungen von Sprecher und Hörer. Im Zentrum steht dabei das Konzept des kommunikativen Handelns, nach dem Kommunikation als soziales Handeln mit Hilfe von Zeichen verstanden wird. Renner sieht dies als Ausgangspunkt für eine interdisziplinär angelegte Journalistik (vgl. S. 101). Vor diesem Hintergrund

beschäftigt er sich u.a. mit der Zeichentheorie und der Sprechakttheorie.

Im dritten Abschnitt geht es um Transformationen von Face-to-Face-Kommunikation. Es wird bspw. thematisiert, welche Auswirkungen es für das kommunikative Handeln hat, wenn mediale Zeichenkörper wie Schrift, Fotos oder bewegte Bilder anstelle von gesprochener Sprache verwendet werden und wenn viele statt nur zwei Menschen miteinander kommunizieren.

Im vierten Abschnitt konzentriert sich Renner auf den Fernsehjournalismus und erläutert, wie das Medium Fernsehen und die Kommunikationsgattung Journalismus zusammenhängen. Ausgangspunkt ist das Fernsehen als technisches Medium und Bildermedium, das bewegte Bilder ebenso verwendet wie Töne, Musik, gesprochene und geschriebene Sprache und das er als »semiotisches Amalgam« (S. 395) bezeichnet. Renner identifiziert drei »Submedien des Fernsehens« (S. 428): den Film, das Sprechfernsehen und die Live-Ereignis-Übertragung, die sich in der Herstellung fernsehjournalistischer Beiträge unterscheiden. Zum Schluss thematisiert Renner die Veränderungen des Journalismus durch das Fernsehen: medienspezifische Ausdifferenzierungen im Bereich der Struktur des Journalismus und Veränderungen der journalistischen Beiträge.

Leider verschwindet in dem umfangreichen Werk das Ausgangsziel – den Fernsehjournalismus zu verstehen – manchmal etwas aus dem Blickfeld, obwohl der Autor dies eigentlich vermeiden wollte (vgl. S. 16). Dagegen ist es immer dann besonders informativ und überzeugend, wenn Renner die Brücke zwischen Theorie und dem praktischen Journalismus im Allgemeinen (z. B. in Bezug auf die journalistischen Darstellungsformen, vgl. S. 334 ff.) bzw. dem Fernsehjournalismus im Speziellen (etwa durch immer mal wieder eingeflochtenen Analysen eines Fernsehbeitrags bzw. das gesamte Kapitel Fernsehjournalismus) schlägt.

Karl Nikolaus Renner hat mit diesem Buch einen Entwurf zur Theorie des Fernsehjournalismus vorgelegt, der Ansätze unterschiedlicher Wissenschaftsdisziplinen instruktiv miteinander verknüpft. Er hat damit erstens die Grundlage für weitere theoretische Arbeiten zum Fernsehjournalismus erarbeitet. Zweitens lassen sich auf dieser Basis empirische Arbeiten zum Fernsehjournalismus durchführen, die dessen Mehrdimensionalität angemessen berücksichtigen.

Kristina Wied, Bamberg

Anna Amelina

Propaganda oder Autonomie?

Das russische Fernsehen von 1970 bis heute
(=bibliotheca eurasica, Band 4)

Bielefeld: transcript verlag 2006, 338 Seiten.

Mediensoziologische Studien zur gesellschaftlichen Funktion des Fernsehens in der Sowjetunion waren bis zu Beginn der 90er Jahre zum Scheitern verurteilt. Erst der unmittelbare Zugang zu den medialen Institutionen während der Perestroika-Phase, die Kooperation mit Fernsehinstitutionen in den 90er Jahren sowie die Auswertung medienwissenschaftlicher Untersuchungen an russischen Universitäten ermöglichten auch westlichen Medienforschern intensive Studien. Die an der Universität Bielefeld tätige Soziologin Anna Amelina konnte in ihrer Untersuchung unter der Leitfrage »Wie läuft der mediale Wandel im neuen Russland ab?« auf eine beträchtliche Zahl solcher fundierter Arbeiten zu diesem Thema zurückgreifen.¹ In ihrer aus zwei grundlegenden Teilen bestehenden Studie entwickelt sie zunächst ein Ausdifferenzierungskonzept der modernen Massenmedien im Hinblick auf die Umbruchprozesse in Russland zwischen 1986 und 2005. Danach widmet sich Amelina der soziologischen Rekonstruktion dieses Ausdifferenzierungsprozesses am Beispiel des Fernsehens, das sie als das wichtigste Massenmedium bezeichnet.

Für die Untersuchung des Wandlungsprozesses des sowjetischen bzw. russischen Fernsehens von 1970 bis heute operiert Amelina mit zwei medialen Kommunikationstypen: »Propagandakommunikation« und »modernes Funktionssystem der Massenmedien«. Während im ersten Typus »das Publikum [...] den Produktionsinstanzen von Propaganda hierarchisch untergeordnet [ist]« (S. 16), besitzt der zweite Typus die Fähigkeit, »sich auf der Grundlage eines binären Codes und autopoietischer Geschlossenheit« (S. 17) zu reproduzieren. In diesem System, das durch Themenoffenheit gekennzeichnet ist, ordnen sich die Rezipienten den Produktionsinstanzen nicht unter. Die beiden Kommunikationstypen bilden sich laut Amelina in unterschiedlich strukturierten Gesellschaftsformen aus. »Während in der Organisationsgesellschaft der Sowjetunion die Propaganda die Konstruktion gesellschaftlicher Wirklichkeit übernahm, realisiert in der funktional differenzierten Gesellschaft [des Westens] das System der Massenmedien die Herstellung mehrerer Wirklichkeiten.« (S. 17)

¹ Verzeichnis der deutsch- und englischsprachigen sowie russischsprachigen Literatur, S. 317–333.

Ausgehend von der These, dass »nach Beginn der Perestroika die Organisationsgesellschaft zunehmend durch [ihre] funktionale Differenzierung abgelöst wird« (S. 17), die sich durch die Herausbildung von Teilsystemen ohne hierarchische Verhältnisse zueinander auszeichnet, untersucht Amelina die strukturelle Ebene des Medienwandels in Russland. Dabei unterscheidet sie zwischen drei Typen medialer Kommunikation unter Berücksichtigung der methodischen Trennung zwischen Produktions- und Rezeptionsstrukturen: Propaganda, das sich ausdifferenzierende System der Massenmedien mit seinen einzelnen Funktionssystemen und Public Relations. Anschließend modelliert die Autorin das Konzept der massenmedialen Ausdifferenzierung als einen Prozess, der »durch endogene Bedingungen (massenmediale Globalisierungsprozesse) und exogene Bedingungen (Erosion parteilicher Kontrollmechanismen, Entstehung massenmedialer Märkte) angetrieben« (S. 18) wird.

Der zweite Teil dieser methodisch ausgefeilten Untersuchung ist der soziologischen Rekonstruktion der massenmedialen Ausdifferenzierung im neuen Russland gewidmet. Sie erfolgt auf der Grundlage der analysierten Sekundärliteratur und durch die Auswertung von Experteninterviews mit Vertretern des russischen Fernsehens. Gegenstand der Analyse sind die zentralen Fernsehsender der Russischen Föderativen Republik, die auf Grund ihrer Reichweite große Teile der Regionen erreichen. Um den Wandlungsprozess abzubilden, konstruiert Amelina entsprechende Duale (wie z.B. Zentralisierung versus funktionale Differenzierung), die den Übergang von einem zum anderen Pol fixieren und mögliche entstehende neue Strukturen (wie z.B. autonome Organisationen) benennen. Die Ausdifferenzierungsprozesse der Massenmedien werden in fünf Phasen unterteilt: Vorphase (1970–1985), 1. Phase (1986–1991), 2. Phase (1991–1995), 3. Phase (1995–2000), 4. Phase (ab 2000).

Für die Vorphase (1970–1985) wählt Amelina den Begriff »Quasi-Massenmedien«, die ihre soziale Realität durch die Kontrollmechanismen des kommunistischen Parteiapparates konstruierten. In diesem Abschnitt kann Amelina u. a. auf eine umfassende Untersuchung des Sowjetfernsehens in der frühen Perestroika zurückgreifen², die leider nicht im Literaturverzeichnis aufgelistet ist. Die spannende Phase zwischen 1986 und 1991 zeichnet sich durch die Auflösung von Gosteleradio und die Auflösung des Zentralfernsehens aus, ein Prozess, in dem ungeachtet dessen die staatliche Zensur bis 1990 wirkte. Die zweite Phase brachte die Trennung des russischen Fernsehens auf der Organisationsebene, wobei sich wesentliche Merkmale wie Unterhaltungssendun-

gen, Werbung, Kommerzialisierung herausbildeten und die Aufhebung der hierarchischen Unterordnung unter den Staat erfolgte. In der dritten Phase findet die Ausdifferenzierung der Public Relations zum informellen Bereich innerhalb des russischen Fernsehens statt. Der nach Abschluss der Präsidentenwahl 1996 einsetzende Medienkrieg dient, wie die Auswertung der Experteninterviews verdeutlicht, dem »Schlagabtausch der gegnerischen Seiten mit Medienberichten, die negative Informationen über Konkurrenten beinhalten« (S. 255). Die daraus gewonnene Erkenntnis, dass »Medienkrieg [...] eine Form der informellen PR [ist]« (S. 255), legt Amelina der ausführlichen Darstellung der Parlaments- und Präsidentenwahlen 1999/2000 zugrunde, die mit dem Amtsantritt von Wladimir Putin auch die vierte Phase einleitete. Unter der Überschrift »Konkurrenz zwischen autopoietischen Massenmedien, informellen Public Relations und der Propaganda« zeichnet Amelina den partiellen Rückfall in die hierarchische Unterordnung der Fernsehorganisationen unter den Staat bei gleichzeitiger Bewahrung des informellen Medienbereiches nach. In dieser vierten Phase, so Amelina, »hören die Medienkriege auf« (S. 273), weil sich innerhalb des politischen Systems die Zentralisierungstendenzen verstärkten. Auch wenn die Medienlandschaft nach wie vor durch die Pluralisierung der Medienorganisationen gekennzeichnet ist, zeichne sich dennoch die Teilmonopolisierung des Fernsehens nach einer Reihe von inszenierten Verboten privater Fernsehsender (NTV, TV-6, TVS) ab. Der Druck auf die redaktionelle Linie in Fernsehsendern mit staatlichem Anteil (ORT, RTR, TVZ) wird verstärkt; Zensur und andere Kontrollmechanismen wie auch die physische Vernichtung von widerständigen Journalisten prägen darüber hinaus die mediale Landschaft um 2005/2006. Dabei ist festzuhalten, dass die interviewten Journalisten meist von einer diffusen Unterdrückung unterschiedlicher Meinungspositionen sprechen.

Das Ergebnis dieser bislang fundiertesten deutschsprachigen Studie zur russischen Fernsehmedien-Landschaft signalisiert somit eine starke Irritation der autopoietischen Massenmedien, die ihren Ausdruck »in der Einführung der Selbstzensur auf individueller und organisationaler Ebene sowie in der Beeinträchtigung der journalistischen Entscheidungskriterien [findet]« (S. 300).

Trotz dieser regressiven Tendenz bleibt die Autorin gelassen: die Dominanz der autopoietischen Massenmedien sei weiterhin gegeben, »weil die Propa-

2 Monika Müller: Zwischen Zensur und Zäsur. Sowjetisches Fernsehen unter Gorbatschow. Wiesbaden 2001.

gandaelemente bis jetzt nur im Nachrichtenteil vorhanden sind« (S. 301).

Diese forschungsintensive Studie, zu Recht als beste Dissertation an der Universität Bielefeld 2005 gewürdigt, zeichnet sich durch methodische Transparenz und durch empirische Absicherung von Aussagen aus, wenngleich festzuhalten ist, dass gewisse Redundanzen (in der Wiederholung von Thesen und dargestellten Prozessen) wie auch kleine Inkonsistenzen in der Transkription von Namen (etwa im Wechsel zwischen wissenschaftlicher und Dudenumschrift) den Leseprozess beeinträchtigen.

Wolfgang Schlott, Bremen

»Recherche Film und Fernsehen«.

Die neue Zeitschrift der Deutschen Kinemathek ... frisch und neu und mit Bedeutung auch gefällig!

Bereits zum zweiten Mal in diesem Jahr erschien Anfang Oktober »Recherche Film und Fernsehen« (RFF), die neue Zeitschrift der Deutschen Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen. Auf rund 70 Seiten werden informativ, kenntnisreich und unterhaltsam sowohl die Arbeitsschwerpunkte als auch ergänzende Themenangebote des Hauses am Potsdamer Platz veröffentlicht. Eine ausgesprochen schöne und ansprechende Publikation ist dem Herausgeber und künstlerischem Direktor Rainer Rother, seiner Redaktion – bestehend aus dem Filmhistoriker Michael Esser, dem Publizisten Ralph Eue und der Redakteurin Karin Herbst-Meßlinger – sowie Justus Oehler von Pentagram Design hiermit gelungen.

Der programmatische Titel »Recherche Film und Fernsehen« weist in mehrfacher Hinsicht auf die umfassenden Veränderungen in der Stiftung Deutsche Kinemathek hin. Mit dem Direktoren-Wechsel und der Erweiterung des Filmmuseums um den Bereich Fernsehen im Jahr 2006 wurde zuletzt auch das Corporate Design erneuert. Nahezu dreißig Jahre prägte Volker Noth das visuelle Erscheinungsbild der Institution. Die neue »Identity« wurde von Justus Oehler entwickelt. Nach dem neuen Logo, Poster und Einladungen gestaltet er nun auch die halbjährlich erscheinende Zeitschrift RFF. Sie ist schick und mutet recht edel an. Ihr großzügiges Layout gibt den Texten Raum und lässt die Bilder wirken. Dabei werden viele Fotos jenseits der üblichen Pressebilder veröffentlicht und verstärkt Illustrationen eingesetzt. (Leider ohne Credit.) Im Heft dominieren cremig-braune und bronzene Töne. Ein farblich abgesetzter Balken im Kopf der Seite dient als laufende Galerie. Hier werden die Gesprächspartner im Bild personalisiert, Zitate gehighlightet oder auch Dreharbeiten und De-

tailaufnahmen sowie Filmstills gesammelt. Die äußeren Spalten rechts und links sind den Bild- und Quellenangaben, weiterführenden Informationen – oder eigenen Notizen vorbehalten.

Das rund 70-seitige Heft ist in insgesamt sechs Kategorien unterteilt. Der Fokus liegt dabei auf Film, Fernsehen und ein bisschen Internet für die neuen Medien. Neben Serviceangeboten wie Veranstaltungs-, Projekt- und Archivhinweisen (Kurz notiert) finden sich auf den Nachbetrachtet-Seiten Rezensionen zu DVD- und Buchveröffentlichungen, Ausstellungskommentare sowie Tagungsberichte. Hier werden eigene Symposien und Kolloquien angemessen angekündigt und in der folgenden Ausgabe umfassend besprochen. Unter Fundstücke wurden bislang ausschließlich textile Themen, etwa die Modellkleider von Christian Dior in der Marlene Dietrich Collection Berlin oder der Mantel von »Tatort«-Kommissar Markowitz behandelt. Ob das System hat, bleibt abzuwarten. Jede Nummer der RFF behandelt einen eigenen thematischen Schwerpunkt. Mit dem Titelthema »Nachspiel DDR« warf die erste Ausgabe vom April 2007 ein Schlaglicht auf die untergegangene DDR in Filmen, Fernsehen und Alltagskultur. Die Redaktion bewies ein glückliches bzw. kenntnisreiches Händchen mit der Auswahl ihrer Autoren, die bis auf einige wenige Ausnahmen fachkundige und schreibfreudige Texte beisteuerten. Zuweilen scheinen Aufsätze kaum redigiert und noch im rohen Zustand, was dem Umstand der ersten Ausgabe geschuldet sein kann. Das aktuelle Heft »Medien: Kompetenz – Konsum – Vermittlung« beschäftigt sich mit dem ureigenen Programmauftrag des Museums, indem es Strategien, Fähigkeiten und Verantwortung in der Mediennutzung thematisiert. Mit einem Anteil von rund 60 Prozent an der gesamten Ausgabe dominiert der jeweilige Themenschwerpunkt deutlich. Dieser Eindruck verstärkt sich in dem zweiten Heft, da der Gastessay aus der Feder des Filmtheoretikers Alan Bergala stammt, der die Sektion Kino des nationalen französischen Schulfilmprogramms »Les arts à l'école« (»Die Künste an die Schule«) leitet. Warum der Aufsatz eines Hochschulprofessors, der sich seit Jahren für die Filmvermittlung einsetzt, nicht im Rahmen des Titelthemas präsentiert wird, erschließt sich dem Leser nicht. Insgesamt bleibt das Ordnungsprinzip der verschiedenen Rubriken noch unklar. Ihre Verschiebung, Umbenennung und Überarbeitung ist allerdings in vollem Gange. Auf den vorletzten Seiten erinnert die Rubrik Abschied an bedeutende Filmschaffende (etwa Danièle Huillet in der April-Ausgabe) oder an Institutionen wie die abgewickelte Filmredaktion des WDR. Dabei handelt es sich nicht um klassische Nachrufe, sondern um klug gesetzte Reminiszenzen persönlicher oder politischer Art. Gut beraten war die Redaktion, im zweiten Heft auf die

regulären Nachrufe zu verzichten. Die Latte lag hoch, da die vorangegangene Zeitschrift der Deutschen Kinemathek, »FilmGeschichte«, ihnen stets große Bedeutung – auch durch die Wahl der prominenten Verfassern – eingeräumt hatte. Aber hätte man im Oktober 2007 weitere Nachrufe auf Michelangelo Antonioni und Ingmar Bergmann lesen mögen? Ohne eine Würdigung der beiden Meisterregisseure wäre ein derartiges Vorhaben jedoch unvollständig gewesen. Deshalb war es konsequent, es nicht zu tun, und den Platz für eine profunde Bearbeitung der Schwerpunktthemen zu nutzen. In Zukunft wird sich die charmante TV-Resistenz der Redaktion wohl legen und ein Arrangement mit dem umkämpften und wackelnden Leitmedium Fernsehen treffen, wie sich in der zweiten Nummer bereits abzeichnet. Die zukünftigen Titelthemen, angekündigt sind »Das Jahr 1968« und »Olympia«, lassen jedenfalls eine stärkere Einbeziehung des Fernsehens vermuten.

Der etappenreiche Weg der Stiftung Deutsche Kinemathek zum heutigen Museum für Film und Fernsehen lässt sich am Wandel ihres Periodikums anschaulich aufzeigen. Im Juli 1991 begrüßte der langjährige Direktor Hans Helmut Prinzler seine Leser erstmals im »SDK-Newsletter« mit »Berichte und Neuigkeiten aus der Stiftung Deutsche Kinemathek«. Auf knapp vierzig Seiten nahm er nicht nur eine öffentliche Positionsbestimmung der Institution vor, sondern präsentierte Filmemacher, Bücher sowie Veranstaltungen. Die kostenlose Hausmitteilung an die SDK-Mitglieder wollte er in Form eines regelmäßigen Briefes verstanden wissen. Bis zu seinem Abschied 2006 erschien das Heft mindestens einmal im Jahr. Mit dem Zwischenumzug vom Deutschlandhaus in die Heerstraße – in der Warteschleife für das Filmhaus am Potsdamer Platz – bekam der »Newsletter« 1996 den sprechenden Namen »FilmGeschichte«. Ein Jahr später wurde das Titelblatt überarbeitet und die Zeitschrift auch für Nicht-Mitglieder in Buchhandlungen zum Kauf angeboten. (Zeitgleich präsentierte die Kinemathek sich übrigens auch im Internet und schränkte die Buchpublikationen ein.) Die rund 110-Seiten starken Hefte kosteten zehn DM, behandelten schwerpunktmäßig ausgewählte Regisseure, stellten Filmbücher vor – teils bis zu 47 Annotationen pro Ausgabe! –, informierten über Filmwissenschaft und behandelten Ausstellungen in fremden Museen. Im Jahr 2000 erfolgte der endgültige Umzug an den Potsdamer Platz. Die Kinemathek gab sich den neuen Namen »Filmmuseum Berlin« und veränderte zugleich ihr Erscheinungsbild. Das jahrzehntealte Logo der Kamera wurde durch ein »M« ersetzt (M = wie Museum, Marlene, Metropolis und der Filmtitel). Mit neuem Layout, anderer Schrift und in kleinerem Format begleitete die Zeitschrift Hans Helmut Prinzler rund sechs Jahre später in den Ruhestand. Dass

knapp ein Jahr nach dem Amtsantritt von Rainer Rother und der von langer Hand vorbereiteten Erweiterung des Museums nun die neue Publikation vorliegt, kann in dieser Traditionslinie als Etappenziel gelesen werden: Angekommen!

Die übrigen real-existierenden Filmmuseen in Deutschland geben keine eigenständigen Zeitschriften heraus. Allein das Münchener Filmmuseum engagiert sich mit seinem rund 100-Seiten starken halbjährlich erscheinenden Programmheft, welches den Vereins-Mitgliedern und Interessenten auf Wunsch zugeschickt wird. Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang jedoch auf die Zeitschrift »Hamburger Flimmern«. Das offizielle Mitgliederorgan des Film- und Fernsehmuseum Hamburg e.V. erscheint ein bis zwei Mal im Jahr. Die Zeitschrift beschäftigt sich vornehmlich mit der regionalen Medienlandschaft, -historie und Filmtechnik. Dem Verein jedoch fehlt das Haus. Als virtuelles Museum präsentieren die Hamburger ihre Sammlung bis auf wenige Ausnahmen im Internet (<http://www.filmmuseum-hamburg.de>).

Im Gegensatz zu den klassischen Mitgliedszeitschriften bzw. Vereinsinformationen zielt »Recherche Film und Fernsehen« über die reine Präsentation und den eigentlichen Tätigkeitsbereich des Trägers hinaus. Natürlich wird die Publikation immer im Bereich Special-Interests angesiedelt sein. Zeitgleich transportiert sie popkulturelle Inhalte auf hohem ästhetischen Niveau. Leider ist RFF momentan nur in sehr ausgesuchten Fachbuchhandlungen zu finden. Als Einzelheft kostet das unterhaltsame Fachmagazin aus dem renommierten Bertz+Fischer-Verlag acht Euro. Aller Voraussicht nach wird die ambitionierte und respektable Abo-Zeitschrift ihren Weg in gut sortierte Bibliotheken und Cineasten-Haushalte finden. Durch ihr attraktives Erscheinungsbild und den hohen Lesekomfort könnte sie sicherlich auch nicht nachfragende Käufer erreichen, wenn sie über den Museums-Shop hinaus erhältlich wäre. So aber spiegelt ihr Distributionsdilemma auch das Grundproblem des Museums wider: Nur wer die Zeitschrift bereits kennt, interessiert sich auch für sie. Analog dazu finden in das Museum für Film und Fernsehen fast ausschließlich vorbereitete Besucher ihren Weg. Die gemeine Laufkundschaft vom Potsdamer Platz kauft keine Eintrittskarten oder »Museums-Magazine«. Wenn sie nur wüssten, was ihnen entgeht.

Nicola Hochkeppel, Potsdam

Internet-Rezension

SRG SSR Timeline 1931–2007
(www.ideesuisse.ch)

Seit 1999 führt die Schweizerische Radio- und Fernsehgesellschaft SRG in ihrem Namen den Zusatz »idée suisse«. Der volle Name der Institution lautet also SRG SSR idée suisse – damit soll zum einen an die historische »Klammerfunktion« des (auf nationaler Ebene nach wie vor monopolistisch auftretenden) nationalen Rundfunkanbieters erinnert werden, der vier Sprach- und Kulturregionen symbolisch zu verbinden trachtete. Auf der anderen Seite findet der Slogan de facto auch als übergreifende Corporate Identity der unter dem SRG-Dach zusammengeschlossenen Radio- und Fernsehunternehmen der verschiedenen Landesregionen Verwendung. Insgesamt sind es sieben Unternehmen: Schweizer Fernsehen SF, Schweizer Radio DRS, Télévision Suisse Romande TSR, Radio de la Suisse Romande RSR, Radiotelevisione svizzera di lingua italiana, Radio Television Rumantscha RTR – und Swissinfo, die Internet-Plattform für Schweizerinnen und Schweizer im Ausland, die das frühere Schweizer Radio International SRI abgelöst hat.¹

Wer »Idée Suisse« googelt, stößt unter diesem urheberrechtlich geschützten Titel nicht etwa auf die SRG, sondern auf eine schweizerische Gesellschaft für Ideen- und Innovationsmanagement (vgl. www.idee-suisse.ch), die sich den groß geschriebenen Namen partout nicht abkaufen lassen wollte, damals vor acht Jahren. Deswegen ist es bloß eine schweizerisch bescheidene, kleine »idée suisse«, die in der SRG den Ton angibt – wobei es böse französischsprachige Zungen geben soll, die anstelle der offiziellen Nomenklatur (in diesem Fall »SSR idée suisse«) den etwas gar pessimistisch angehauchten Umkehrschluss »SSR suicidée« vorziehen.

Wie auch immer: Wer den geradlinigen Weg einschlägt und im Browser-Fenster www.ideesuisse.ch (ohne Bindestrich) eingibt, landet auf einer Website, die diesem Namen – und gleichzeitig dem Konzept, welches sich hinter dem programmatischen »SRG SSR idée suisse« versteckt – alle Ehre macht. Zu ihrem 75-jährigen Jubiläum im Jahr 2006 hat sich nämlich die – nennen wir sie der Einfachheit halber »SRG« – ihren Landsleuten und sich selbst eine »multimediale Chronik der Schweiz« zum Geschenk gemacht, die seither laufend aktualisiert und ergänzt wird und auch tatsächlich mehr als einen flüchtigen Blick verdient.

Die SRG SSR Timeline 1931–2007 (wie der volle Projekttitel lautet) speist sich aus den audiovisuellen Archiven der sieben der SRG angegliederten Un-

ternehmenseinheiten und vermittelt nach Sachdossiers geordnete Einsichten in, wie es heißt, »mehr als 75 Jahre Radio- und Fernsehgeschichte«. Auch wenn die Timeline genau dieses nicht leistet – fehlen doch neben Dossiers zu »Kunst und Unterhaltung« vorderhand ausgerechnet Dossiers zur »Radio- und Fernsehgeschichte« sowie »Mediengeschichte« allgemein – handelt es sich um ein mit Umsicht betriebenes, von historischer und audiovisueller Fachkenntnis zeugendes Projekt sekundärer Datenaufbereitung. So bietet das, was sich in übersichtlicher Weise hinter Dossiertiteln wie »Politik und Staat«, »Die Schweiz in der Welt« oder »Gesellschaftliche Debatten« (um nur einige wenige zu nennen) verbirgt, einen höchst anschaulichen Einblick in die Landesgeschichte und verdient die Bezeichnung eines »multimedialen Fundus für alle, die sich für die Geschichte der Schweiz interessieren«.

Ein bekanntes Problem von historisch orientierten »Archivsites« von Radio- und Fernsehunternehmen ist deren Kurzsichtigkeit. Zum einen soll, was über Jahrzehnte für den Eigenbedarf (hauptsächlich der Nachrichtensendungen und vertiefenden Magazine) abgelegt und annotiert wurde, plötzlich einer spezialisierten oder auch breiten Öffentlichkeit zur Verfügung stehen. Zum anderen fehlen gemeinhin die Mittel, mit der genügenden Sorgfalt abzuklären, was denn nun dieser heterogenen Öffentlichkeit tatsächlich nützt, über kurz oder lang. Wenn es dann auf den entsprechenden Websites zu einer eher zufällig anmutenden Ballung von »Archivperlen« kommt, ist das zwar symptomatisch für den Wunsch, Gutes im Sinne des »service public« zu tun (und einen Mehrwert für die Gebührenzahlenden zu schaffen), verweist aber auch deutlich auf die Schwierigkeit, eine nachhaltige Politik für die breit propagierte Öffnung der Unternehmensarchive zu entwickeln. Letzteres gilt insbesondere für die über die ganze Schweiz gestreuten Archive des nationalen Schweizer Rundfunkanbieters, die dem föderalistischen Geist entsprechend keinem zentralen Aufbewahrungsdiktat gehorchten und noch nicht einmal einheitliche Katalogsysteme entwickelten. Man kann sich die Schwierigkeiten vorstellen, die der (sowohl interne wie externe) Wunsch nach einer vermehrten Vernetzung der Archivbestände im Zeitalter der Digitalisierung mit sich brachte.

Die Heterogenität des in den einzelnen Landesteilen gehorteten Archivmaterials – die sich auf den Web-

¹ Hier finden sich vor allem die aktuellen News-Bulletins, nach Sprachen sortiert; im englischsprachigen Teil aber auch etwa ein Video mit einem »Rösti recipe« und eines, welches das Geheimnis von »handmade chocolate« zu lüften verspricht.

sites der einzelnen Unternehmenseinheiten immer wieder als Nachteil erweist, weil keine einheitliche Struktur auszumachen ist, weil kaum Links zu den Sites der anderen Unternehmenseinheiten bestehen und gänzlich unterschiedliche Konzepte der Auswahl und des Zugangs zum Tragen kommen – hat in der »Timeline« eine durchaus adäquate Umsetzung, wenn nicht sogar die Quadratur des Kreises gefunden, indem ähnlich wie beim internationalen Archivprojekt »Birth of TV« (vgl. www.birth-of-tv.org), Ton- und Bilddokumente in vier verschiedenen Sprachen zu ein- und demselben Thema zur Verfügung gestellt werden. Und: Es wird eine hinreichende Kontextualisierung insofern betrieben, als der Name des Radio- und Fernsehprogramms und das Sendedatum genannt werden, ein ausführlicher Text zur Einbettung des jeweiligen Materials mitgeliefert wird (in allen vier Landessprachen, inklusive Rumantsch!) und – besonders verdienstvoll – Verweise zu vertiefenden Quellen (wie etwa dem online zugänglichen Historischen Lexikon der Schweiz, aktuellen und historischen Rechtsquellen oder Zeitungsartikeln etwa der »Neuen Zürcher Zeitung«) bestehen. Was man sich hier allenfalls noch wünschen könnte, wäre die Sendezeit des jeweiligen Audio- oder Videoclips – und vor allem die aktuelle Archivnummer, unter welcher eine Kopie in besserer Auflösung für bestimmte Unterrichts- oder Forschungszwecke bestellt werden könnte.²

Die einzigen Kritikpunkte betreffen die durchaus noch ausbaubare Vielfalt an Themenkreisen, wobei wie gesagt vor allem die Binnenschau in die Geschichte der SRG nachzutragen wäre. Anzunehmen ist, dass sich hier schlicht noch kein Konsens über das Hörens- und Sehenswerte – und die Art der Darstellung – hat finden lassen, was immerhin Hoffnungen für die Zukunft weckt. Weil übergreifende Dossiers etwa zu Kunst, Literatur und unterhaltenden Themen fehlen, sind einige der schönsten »Perlen« dieser Materialsammlung eher durch Zufall zu entdecken: Wer unter »Politik und Staat« weiterklickt zu »Im Zweiten Weltkrieg. Zwischen Anpassung und Widerstand« (oder, alternativ: von der Rubrik »Alltagsleben« her weiterklickt zu »Alltagsleben und Aktivdienst«) wird endlich beim Weiterscrollen belohnt durch einen Ausschnitt aus der Radio- sendung »Spasspartout« vom 19. Dezember 1984, der dem Cabaret Cornichon gewidmet ist und eine integrale Fassung des gleichzeitig tieftraurigen und hochaktuellen Liedes »Mensch ohne Pass« von Max Werner Lenz aus dem Jahr 1934 enthält. Dass auch hier wieder weiterführende Links zu nationalen Forschungsprojekten wie etwa dem Bergier-Bericht (zur Flüchtlingspolitik der Schweiz zur Zeit des Nationalsozialismus) bestehen,³ aber auch zu »L'histoire c'est moi« (einem Oral-history-Angebot mit Aussagen von

Schweizer Zeitzeugen des Zweiten Weltkrieges), sei nur am Rande erwähnt. Die Möglichkeit, neue Links vorzuschlagen, lädt hier vor allem Historiker, aber auch andere interessierte Kreise explizit zur Mitarbeit ein.

Understatement zeichnet die SRG-Timeline auch in anderer Hinsicht aus: Erst ganz zuletzt findet sich auf jeder Seite links unten ein versteckter Hinweis »Ideesuisse.ch im Unterricht«. Dahinter verbirgt sich eine Fülle an Materialien für den Schulunterricht, inklusive didaktisch aufbereiteter Pdf-Broschüren und weiterer interner wie externer Links bis hin zum Medienpädagogik-Angebot des Museums für Kommunikation in Bern.⁴

Dazu ist nachzutragen, dass die SRG (oder, um das Kind nochmals beim vollen Namen zu nennen, die SRG SSR idée suisse) dabei ist, neue multimediale Projekte im Kultur- und Bildungsbereich zusammen mit den staatlichen Bildungsinstitutionen aus der Taufe zu heben. Die Stichworte lauten hier einerseits »Pacte audiovisuel« (dieses schon länger bestehende Förderungsprogramm für einheimische Kino- und Fernsehfilme ist neuerdings auf den Websites aller Fernseh-Unternehmenseinheiten mit einem Pay-per-View-Angebot vertreten) sowie »Pacte multimédia«. Im letzteren Fall handelt es sich um eine intensivierte Zusammenarbeit zwischen Schweizer Bundesbehörden und der SRG mit dem Ziel, multimediale, laufend aktualisierte Bildungsangebote für den Schulunterricht auf allen Stufen zur Verfügung zu stellen, die in gewisser Weise für die Redimensionierung bzw. den Wegfall der einstigen Schulfernsehsendungen entschädigen sollen. Es scheint, als sei dieses Projekt in Ansätzen bereits im Rahmen der SRG SSR Timeline 1931–2007 bzw. www.ideesuisse.ch bzw. bei dieser schönen Idee einer »multimedialen Chronik der Schweiz« (die einheitliche Nomenklatur im Sinne einer Corporate identity fehlt noch) realisiert und harrt lediglich des Ausbaus.

Ursula Ganz-Blättler, Lugano

2 Zur Problematik der online zugänglichen Archivquellen vgl. etwa *Memoriav* (Hrsg.): *Gehört – gesehen. Das audiovisuelle Erbe und die Wissenschaft*. Baden 2007.

3 Vgl. www.uek.ch/de/schlussbericht/Publikationen/Zusammenfassungen/17fluechtlinge.htm. Ein anderer Link zum selben Thema führt nach www.swissworld.org – der Link war allerdings gerade nicht in Betrieb beim Besuch am 17. Oktober.

4 Zum Stichwort »Oral history« schließlich noch ein letzter Hinweis, der vorerst nur die Archivsite des Deutschschweizer Radios DRS betrifft: Am 17. September 2005 feierte das Informationsmagazin »Echo der Zeit« seinen 60. Geburtstag und feierte dies mit der Einrichtung eines Wiki-Projektes analog zur Online-Enzyklopädie Wikipedia. Unter dem Stichwort »DRSWiki« sind sowohl (ältere) Hörer wie auch ehemalige Mitarbeiter eingeladen, ihre Erinnerungen mit den Hörern von heute zu teilen. Ein Experiment, zu dem es heißt, man sei »gespannt«, wie es sich entwickelt.

Daniel Gethmann

Die Übertragung der Stimme.

Vor- und Frühgeschichte

des Sprechens im Radio

Zürich: Diaphanes Verlag, 208 Seiten.

Die Technik und der Klang gehören zu den schnellstwachsenden und meist versprechenden Feldern der Kultur- und Mediengeschichte. Die kulturell ausgerichtete Technikgeschichte, nun mehr oder weniger befreit von der Determinus-Debatte, gibt Einsicht in komplexe Entwicklungsprozesse von Medien und Gesellschaft, während historische Studien zum Sound neue Möglichkeiten eröffnen zu verstehen, wie Menschen die Welt wahrgenommen haben. Der Kulturwissenschaftler Daniel Gethmann greift beide dieser Strömungen in seiner Studie zur Vor- und Frühgeschichte der Radiostimme auf. Er beginnt bewusst nicht mit der bekannten Form des Rundfunks, die sich Ende der 20er Jahre durchgesetzt hat, mit staatlich gesicherten Sendemonopolen und Empfang durch Lautsprecher im privaten Raum. Stattdessen betrachtet Gethmann die längere Geschichte der immer neu konzipierten Koppelung von Stimmen und Medien, die zurück ins 17. Jahrhundert reicht. Diese Entwicklung verfolgt Gethmann bis in die NS-Zeit und den II. Weltkrieg in Deutschland. Diese längere Geschichte der medialisierten Stimme basiert auf der »Prämisse, dass die Übergänge von akustischen, physiologischen und physikalischen Diskursen in mediale Effekte ungeordnet, zufällig und disparat verlaufen« (S. 46).

Nach einem kurzen Vorwort betrachtet Gethmann diese lange, ungeordnete Geschichte der Rundfunkstimme in fünf Kapiteln. Die ersten zwei Kapitel sind der so genannten »Vorgeschichte« gewidmet und skizzieren zwei verschiedene technische Entwicklungslinien, die lange vor dem Rundfunk Möglichkeiten boten, Stimmen physikalisch oder räumlich von ihren Erzeugern zu entfernen. Im ersten Kapitel geht es um Sprechmaschinen, die nach Erforschungen am menschlichen Körper versuchten, menschliche Stimmen künstlich zu erzeugen – oft mit erstaunlich großem Erfolg. Im nächsten Kapitel geht es um verschiedene Versuche, mittels Röhre oder festen Körpern, Stimmen in die Ferne zu bringen, bis zur Erfindung des Telefons. Diese »Vorgeschichte« bietet ein wahrhaftes Kabinett der Raritäten, womit Gethmann zeigt, dass die Übertragung der Stimme durch das Radio erst denkbar geworden ist durch technische Entwicklungen in Bereichen, die gerade nichts mit der Erfindung des Rundfunks zu tun hatten. Der Rundfunk habe sich mehr oder weniger »dieser bereits erfolgten radikalen Trennung von Körper und Stimme« (S. 85) bedient.

Die drei weiteren Kapitel zeigen dann, wie diese Trennung von Körper und Stimme in den Rundfunk aufgenommen und mit dem Medium technisch weiter entwickelt wurde. Diese Kapitel verlaufen mehr oder weniger chronologisch, von der frühen technischen Entwicklung und Institutionalisierung des Radios bis in die 20er Jahre, von der Anpassung der Stimme an das neue Medium zur Zeit der Weimarer Republik bis letztlich zum Versuch, unter dem Nationalsozialismus eine Rundfunkwissenschaft zu gründen. In der ersten Phase schildert Gethmann die »Verschriftlichung der Rede« aufgrund des Zwangs zur Kontrolle des gesendeten Inhaltes, was die Sprecher dann wiederum durch ein freies und natürliches Sprechen zu tarnen hatten. Das folgende Kapitel beschreibt die Erfahrungen von Sprechern im Rundfunk und die Folgen für die Eignung der Radiostimmen. Erst durch die Entwicklung von Aufnahmen auf Draht und Band Anfang der 30er Jahre lernten Sprecher, meist zu ihrem großen Entsetzen, ihre eigenen Stimmen kennen. Gethmann schildert, wie die ersten Sprecher im Rundfunk lernten, im Umgang mit dieser zugleich fremden und eigenen Stimme, sich mit ‚den Ohren eines Anderen‘ zu hören und dadurch eine eigene, aber auch besondere Stimme für den Rundfunk zu entwickeln. Im letzten Kapitel über die NS-Rundfunkwissenschaft (und ihre Vorgänger) zeigt Gethmann unter anderem, wie in der NS-Rundfunktheorie der Wert der Radiostimme als Essenz des Volkes die Bedeutung der gesprochenen Worte völlig verdrängte.

Diese Besprechung kann nur wenige Beispiele nennen und kaum die Fülle der vorliegenden Studie gerecht werden. Tatsächlich ist es Gethmann auf knapp 183 Seiten gelungen, sowohl gut leserlich als auch sehr detailliert, seinem Bemühen nachzukommen, den ungeordneten, zufälligen und oft disparaten Verlauf des komplexen Verhältnisses zwischen Stimme und Medium darzustellen. Das Buch bietet wenige rote Fäden, die durch alle Kapitel hindurchgehen und kommt auch nicht zu einem allgemeinen Schluss: es hört einfach auf. Ein solches Ende stört hier nicht, obwohl man sich nach den vielen fließenden Übergängen, etwa zwischen der Weimarer und NS-Zeit, gewünscht hätte, dass Gethmann hier zur nächstfolgenden politischen Zäsur übergeleitet hätte. Zudem fasst sich Gethmann an manchen Stellen doch ein bisschen zu kurz und geht auf wichtige Themen nicht ein, die seine Darstellung noch komplexer gemacht hätten. Zum einen geht es meist um ernsthaft sprechende und viel weniger um unterhaltende und/oder singende Stimmen (letztere schließt der Untertitel des Buches bereits aus) ohne, dass Gethmann diese Beschränkung deutlich macht oder begründet. Sicher resultiert dieses Vorgehen zum Teil auch daraus, dass die meisten ernsthaften Ge-

danken auch über ernsthafte Stimmen gemacht wurden. Aber gerade die Diskurse über die Stimmsorten, die nicht so leicht in die großen Theorien passen, wären in Gethmanns Betrachtung interessant gewesen. Eine ähnliche (und eng verwandte) Lücke in der Analyse ist die Frage zum Geschlecht der Stimme: Hier ist fast ausschließlich von männlichen Stimmen die Rede. Nicht zuletzt aufgrund der These von Kate Lacey, dass weibliche Stimmen in den frühen Jahren als unpassend für den deutschen Rundfunk galten, privat-plaudernd »weibliche« Sprechstile dagegen sehr wichtig für die Entwicklung von (auch männlichen) Radiostimmen waren,¹ müssten solche Fragen etwas zentraler stehen. Gethmann spricht solche Fragen aber nur flüchtig an (S. 143–144) und erwähnt beispielsweise die wachsende Rolle weiblicher Sprecher vor allem als Stimme der Heimatfront überhaupt nicht. Das vorliegende Buch schließt solche Fragen jedoch nicht aus, sondern regt sie an und bietet eine breite Basis, um sie weiter zu entwickeln.

Alexander Badenoch, Eindhoven

Andreas Weidinger

Filmmusik.

Konstanz: UVK 2006, 175 Seiten.

Die vorliegende Band »Filmmusik« ist das Buch eines Praktikers, das er zu Recht als »Praxisbuch« (S. 11) bezeichnet. Es ist ein Kompendium für Studenten, die den Beruf des Filmkomponisten ergreifen wollen. Mit einigen Kapiteln wendet es sich auch an Filmschaffende allgemein. Erste Informationen dienen dazu zu zeigen, wie ein Regisseur zur Wahl eines Komponisten kommt, verbunden mit Hinweisen, wie beispielsweise Redakteure bei der Einschätzung von Demomaterial vorgehen sollten. Spätestens mit dem Rohschnitt müsse, so Weidinger, der Komponist feststehen, da nach dem Feinschnitt eines Films die Spotting-session mit den wichtigsten Personen der Filmproduktion stattfindet. Regisseur, Cutter, Music Editor und Komponist sollten anwesend sein, um auch zeitlich genau festzulegen, welche Stellen Musik brauchen und was die Musik aussagen soll. Es folgt in Weidingers Buch ein kurzer Überblick über das musikalische Material: Melodie, Harmonie, Rhythmus, Tempo, Instrumentation und MIDI Layout. Letzteres bedeutet eine Simulation der Komposition auf elektronischer Basis. Ist die Filmmusik insgesamt Computer generiert, dann entspricht dieses

Layout schon weitgehend dem Endprodukt. Nicht so ohne weiteres ist Weidinger zuzustimmen, wenn er beim Einsatz instrumentaler Filmmusik für die Verwendung eines Orchestrators plädiert. Gewiss ist dies für den Komponisten zeitsparend. Bedenkenswert erscheint jedoch im Hinblick auf die klangliche Ausgestaltung von Filmen beispielsweise, dass Ennio Morricone, der u.a. die Filmmusik zu »Spiel mir das Lied vom Tod« (Italien, 1968) komponierte, diese Hollywoodpraxis, auch die Angebote, in Hollywood zu arbeiten, strikt abgelehnt hat, weil ihm die Instrumentation als einer der wichtigsten Bestandteile der Filmmusik erschien.

Weitere Schritte im Produktionsprozess werden bei Weidinger nach dem kurzen Abriss zum Material besprochen, u.a. die Zusammenarbeit des Teams. Es folgen Kapitel, die die Rahmenbedingungen zum Gegenstand haben, wie das Budget, das zur Verfügung stehen muss, die Vertragsgestaltung oder die Anmeldung bei der Verwertungsgesellschaft der musikalischen Rechte, der sogenannten GEMA. Genau und instruktiv ist all dies von Weidinger abgehandelt, selbst der Bogen zur Anmeldung bei der GEMA ist abgedruckt.

Muss man aus dem Titel der Publikationsreihe »Praxis Film« erschließen, dass hier ganz andere Aspekte im Zentrum stehen, als man sie normalerweise unter dem Stichwort »Filmmusik« erwartet? Es handelt sich nur am Rande um eine Studie zu einem musikalischen Genre, sondern eher um ein Propädeutikum für zukünftige Filmkomponisten. Lediglich eingangs ist ein kleines Kapitel vorangestellt, das die von Hansjörg Pauli einmal in seinem Buch zur Musik im Stummfilm entwickelten drei Kategorien des Verhältnisses von Musik und Film auflistet. Viel interessanter sind die Nebenbemerkungen, die den Autor als professionellen Filmkomponisten ausweisen. So schreibt er beispielsweise, dass wenn in einer Actionszene viele Explosionen zu hören sind, der Komponist versuchen müsse, den mittleren Frequenzbereich auszusparen (S. 44). Wahrscheinlich erfolgt dieser Ratschlag deshalb, weil anderenfalls etwas komponiert würde, was durch Krach ohnehin völlig verdeckt ist. Ein anderes Beispiel sei noch genannt, das die Bedeutung von Melodien betrifft. Sie binde, so Weidinger, die Aufmerksamkeit des Zuschauers sehr stark und werden daher fast immer bewusst wahrgenommen (S. 68). Leider sind solche Nebenbemerkungen selten. Sie entsprechen allerdings auch nicht der Intention dieses »Praxisbuchs«. Es hätte ihm vielleicht doch ein Untertitel gut getan, der sein Sujet und damit seine Zielgruppe konkret umschreibt. Denn sein Adressat ist nicht der Liebhaber von Filmmusik. Ihm kann allerdings das Glossar nützlich sein, wenn er sich für den Fachjargon in-

¹ Kate Lacey: *Feminine Frequencies: Gender, German Radio and the Public Sphere 1923–1945*. Ann Arbor 1997, S. 193–220.

teressiert. Er erfährt dort u.a., dass ein Temp-Track die vorläufige musikalische Gestaltung durch irgendwelche CDs ist, ehe noch die eigentliche Filmmusik komponiert wird.

Helga de la Motte-Haber, Berlin

Wolfgang Rumpf

Music in the Air.

AFN, BFBS, Ö3, Radio Luxemburg und die Radiokultur in Deutschland

(= Reihe: Medien: Forschung und Wissenschaft, Band 14)

Berlin: Lit-Verlag 2007, 224 Seiten.

Wolfgang Rumpf, Musik- und Medienwissenschaftler und leitender Musikredakteur bei Radio Bremen, widmet sich einem kulturhistorisch bedeutsamen, aber in der Forschung unterbelichteten Thema. Auf den Punkt gebracht lautet die Frage: Wie kam die Popmusik ins deutsche Radio? Der Untertitel seines Buches deutet bereits an, dass dies ein Prozess war, der zu einem beträchtlichen Teil von der Rezeption ausländischer Sender angestoßen wurde. Der Leser ahnt wohl, dass viele ARD-Sender sich schwer taten mit jugendorientierter Innovation – damals in den 60er und 70er Jahren, als die »Poprevolution« begann und ihren ersten Höhepunkt hatte. Englischsprachige Popmusik (Beat, Rock 'n' Roll usw.) war lange Außenseitermusik.¹ Rumpf verwendet als Hypothese gar den Ausdruck »ARD-Pop-Tabu« und beschreibt den keineswegs komplikationslosen Weg vom »aufklärerisch-elitären Radio« alter Prägung zur »dienstleistungsorientierten Servicewelle«. Sein Betrachtungszeitraum reicht von 1965 bis 1975.

Rumpf unternimmt implizit den Versuch, den Wandel, den der deutsche Hörfunk im Untersuchungszeitraum zweifelsohne durchgemacht hat, auf der Mikro-, Meso- und Makroebene nachzuzeichnen. Also: Wie verhielten sich einzelne Programmacher? Wie entstanden Entscheidungen in Redaktionen und Sendeanstalten? Und was waren die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen hierfür? Das Vorgehen des Autors zur Beantwortung dieses Erkenntnisinteresses hat den Rezensenten zunächst etwas ratlos gemacht. Es mischen sich Rumpfs persönliche Erinnerungen als Zeitzeuge (der Autor ist Jahrgang 1952) und einige Literaturzitate, wobei nicht ganz klar wird, welcher Systematik sie folgen. Diese Darstellung wirkt eher assoziativ als analytisch, vor allem sehr plakativ. Rumpf schreibt in jedem Fall mit Herzblut. Die einzelnen Kapitel des Buchs (zu einzelnen Sendern, Sendungen und Hintergründen) sind oft sehr kurz und wirken mitunter selbstsam unverbunden. Wenn man sich allerdings an Rumpfs zudem kompliziert anmutende Stilistik

gewöhnt hat, wird der Leser belohnt mit vielen interessanten Details und einer erfrischenden Sicht auf muffige Verhältnisse. Auch Rumpfs empirischer Teil – eine qualitativ orientierte schriftliche Befragung von neun Musikredakteuren und Moderatoren einschlägiger Sender, die als Zeitzeugen fungieren – ist mit seiner etwas unorthodoxen Auflistung von Kurzstatements zu den 23 gestellten Fragen gewöhnungsbedürftig, aber als Quelle nicht uninteressant. Es gelingt Rumpf hier vor allem, die Mikroebene der individuellen Programmentscheidungen differenziert und »rund« herauszuarbeiten. Viele der Befragten waren mit den alternativen Angeboten der »exterritorialen« Soldatensender American Forces Network (AFN) und British Forces Broadcasting Service (BFBS) sozialisiert worden oder arbeiteten beim kommerziellen Radio Luxemburg (RTL). Als zeithistorischer Kontext entsteht sehr deutlich das Bild einer allmählichen Ablösung des klassisch-elitären und letztlich bevormundenden Bildungsauftrags der ARD, in dem Popmusik weitgehend als »minderwertig« erschien, durch den Dienstleistungsauftrag der formatierten »Servicewellen«, in denen Popmusik als Mittel zur Publikumsbindung eine strategische Position einnahm. Dies war nicht zuletzt auch notwendig geworden wegen des Erfolgs von AFN, BFBS, Ö3 vom Österreichischen Rundfunk oder eben von RTL bei deutschen Hörerschaften. Insgesamt war dieser Wandel, so macht Rumpf in seinem differenzierten Fazit deutlich, Resultat eines Generationswechsels beim Personal (S. 189), der zugleich mit Einstellungsänderungen in der Gesellschaft insgesamt zusammenhing – Stichwort »1968«.² Das Buch bietet viele Hinweise auf die damit auch zusammenhängende Verfestigung der (pop-)kulturellen Westorientierung der noch jungen Bundesrepublik.

Oliver Zöllner, Stuttgart

¹ Eine interessante Beschreibung dazu findet sich bei Handke am Beispiel des Westdeutschen Rundfunks: »1970 gab es eine Sendung Pop-Revolution, samstags abends auf WDR 2 zwischen 18.30 und 19.30 Uhr. Dieser Freiraum von einer Stunde wurde den ‚Spinnern‘ in der Abteilung Musik gewährt. Vorher war Popmusik solcher Art in den Redaktionsstuben waschkörbeweise aussortiert worden.« (Silvia Handke: Präsenz und Dynamik regionaler Musikkulturen in den Sendekonzepten des WDR-Hörfunks. Kassel 1997, S. 118).

² Eine implizite Bestätigung liefert aus ARD-Sicht Gert Haedecke: Radio-Renaissance. In: ARD-Jahrbuch 89, 21. Jg., Hamburg 1989, S. 103–104.

Daniel Hermsdorf

Billy Wilder.

Filme-Motive-Kontroverses

Bochum: Paragon Verlag 2006, 290 Seiten.

Das Anliegen der Dissertation von Daniel Hermsdorf ist kein leichtes. Sie forciert, ganz und gar dem von manchem zu Unrecht als obsolet betrachteten »auteur«-Ansatz verpflichtet, die Begegnung mit einem als Meister des komischen Fachs geltenden Regisseur und versucht, neue Perspektiven und Blickwinkel auf ein Werk zu eröffnen, das in der westlichen Filmgeschichte Klassikerstatus genießt. Die Rede ist von Billy Wilder, dessen Regiekunst – und zwar pünktlich zu seinem 100. Geburtstag im Jahr 2006 – in Hermsdorfs Studie zum Gegenstand einer Neubesichtigung wird. Um eine Wiederbelebung gängiger Vorstellungen und Verortungen, die sich mit dem Filmschaffen Wilders in der Regel verbinden (Wilder als Komödiengenie, Wilder als Zeichner fein geschliffener und zutiefst humaner Figurenportraits), geht es Hermsdorf indes nicht. Vielmehr lenkt der Autor sein Augenmerk gerade auf jene »andere[n] Filmtexte«, die den »ulkigen, burlesken Komödien und den stil sicheren Kriminalgeschichten« (S. 9) auf einer subtextuellen Ebene eingeschrieben und in durchaus ähnlicher Weise wie die genannten Genrerahmen als thematische Klammern zu verstehen sind.

Hermsdorf interessiert sich dabei speziell für den Aspekt der Selbstreferenzialität, das heißt für Momente der filmischen Diegese, in denen sich das Medium mitsamt seinen sinnstiftenden und ökonomischen Dimensionen selbst bespiegelt und mit Hilfe derer nicht selten einer Skepsis gegenüber den ästhetischen Möglichkeiten und kulturellen Funktionen der Kinematografie Ausdruck verliehen wird. Auf diese Weise konturiert Hermsdorf eine Facette des Wilderschen Filmœuvres, die durchaus Signifikanz besitzt und daher Beachtung verdient. Strukturell gliedert sich Hermsdorfs Buch in zwei Hauptblöcke, wobei den Leser im ersten Teil zunächst Synopsen aller 26 Wilder-Filme erwarten. Wiewohl ein solch primär inhaltlich gehaltenes Vorgehen für eine wissenschaftliche, sprich: an den vorinformierten Leser adressierte Monografie eher ungewöhnlich anmutet und die Wiedergabe von Filmplots letztendlich mit gutem Grund in den Zuständigkeitsbereich von Filmlexika fällt, lässt sich über Hermsdorfs Einzeldarstellungen sagen, dass sie immer wieder bemerkenswerte Deutungsvignetten bieten. Letztere gehen über eine rein inhaltliche Rekapitulation der Filme hinaus und stimmen den Leser schon vor dem systematischen Zugriff auf das dicht gesponnene Netzwerk situativer und thematischer Äquivalenzen in Wilders Filmarbeiten ein. Der zweite Großabschnitt ist schließlich der Erarbeitung und Exploration eines Motivregis-

ters (Fenster, Sprache, Tausch und Verwechslung, Drogen, Expressionismus, Wasser, Rauchen, Masken und Köpfe, Verschwörungstheorie, die Zahl Drei, Deutsche Geschichte, Temperatur, Psychoanalyse) vorbehalten. Diese Einzelmotive werden additiv aufgeführt und in der konkreten Auseinandersetzung mit den Filmen sukzessive durchkonjugiert. Insbesondere in den mit den Überschriften »Fenster« (S. 201–205), »Tausch und Verwechslung« (S. 207–220) sowie »Psychoanalyse« (S. 263–269) versehenen Unterkapiteln sind dabei nicht nur theoretisch fundierte, sondern auch nuancenreiche Interpretamente zu finden.

In ihrem Gesamteindruck wirkt die Arbeit von Hermsdorf flott, in mancherlei Hinsicht leider auch ein wenig flüchtig geschrieben. So wird eine Sichtung der internationalen Forschungsliteratur weitgehend vernachlässigt, was den reinen Informationswert der Studie erheblich einschränkt.¹ Auch wirkt sich der Verzicht auf die Präzisierung definitorischer Setzungen im Hinblick auf die Klarheit der Argumentation nicht eben günstig aus, wie dies zum Beispiel die sehr weit gefasste Verwendung des Motivbegriffs belegt. Andererseits gefällt der flüssige, hier und da ins feuilletonistische tendierende Stil, der Hermsdorfs Buch zu einem gut lesbaren »page turner« macht, was seine Einsetzbarkeit für den universitären Seminargebrauch zweifellos begünstigen dürfte.

Claudia Lillge, Paderborn

Ulrike Schwab

Erzähltext und Spielfilm.

Zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption.

(= Reihe: Geschichte, Zukunft, Kommunikation:

Untersuchungen zur europäischen

Medienforschung, Band 4)

Berlin: LIT-Verlag 2006, 400 Seiten.

Der Film ist mediengeschichtlich nicht nur zum Konkurrenzunternehmen der Literatur geworden, sondern in dieser Nachfolge auch der früheren Darstellungsform gegenüber abhängig geblieben. Man kann viel über das Ende der »Gutenberg-Galaxis« spekulieren, letztlich macht schon die Entwicklung der Filmwissenschaft im Schoße der Theaterwissenschaft deutlich, dass trotz aller technischen Zäsuren eine ästhetische Verbindlichkeit verbleibt. Diese kommt auf der stofflichen Ebene besonders zum Tragen, wenn man sich dem populären Genre des Spielfilms zuwendet und speziell der Adaption oder

¹ Allein die Bibliografie der »Modern Language Association« nennt über 80 Beiträge zu Wilder, Hermsdorf hingegen erwähnt in seinem Literaturverzeichnis gerade einmal acht Monografien.

Adaptation literarischer Werke im Kinoformat. Dieses Thema ist nicht nur generell für das Verhältnis von textuellen und audiovisuellen Medien primär, sondern hat im aktuellen Kontext der Diskussion von Intermedialität und erst recht nach der Konjunktur des sogenannten Visual Turn eine paradigmatische Funktion eingenommen.

In diesem Sinne siedelt sich die Untersuchung von Ulrike Schwab in einem überdeterminierten Diskussionsfeld an, das sich zugleich angesichts der digitalen Revolution mit ihrer rasanten Veränderung der Bildverfahren immer wieder neu bestimmen muss. Die Studie, die nach einem eingehenden medientheoretischen Vergleich literarischer und filmischer Erzähltechniken zwei Beispiele einer filmischen Adaption von literarischen Vorbildern näher behandelt, nämlich von Graham Greenes »The Fallen Idol« und von Theodor Fontanes »Effi Briest«, nimmt ihren Ausgang von einer Bestimmung der grundlegenden Begriffe der Information und der Kommunikation. Auf diese Weise solle eine strikt medientheoretische Vergleichsebene zwischen Buch und Kino erreicht werden, um von den Gemeinsamkeiten aus die Merkmale des Übergangs zu analysieren. Den Horizont bildet dabei eine allgemeine Kulturtheorie: »Medien speichern und transferieren Wissen. Technische Medien erweitern die natürlichen Fähigkeiten des Menschen zur Kodierung, Sammlung, Übertragung und Wahrnehmung von Informationen. Durch diese Funktion sind sie untrennbarer Bestandteil und notwendige Bedingung der Entwicklung von Kultur.« (S. 2)

Der entsprechende, seit Entwicklung des Buchdrucks sich etablierende Typus von Literatur wird so auf »wahres Wissen« verpflichtet, die Kinematografie auf »Reproduktion der äußeren Wirklichkeit«, ja Letzterer gelänge es sogar, »Bewegung und Ereignisse unmittelbar zu dokumentieren und die ‚ferne‘ Umwelt in ‚realer‘ Repräsentation herbeizuholen.« (S. 3) Diese Auffassung wird in der Folge durch die verschiedensten Kultur-, Kunst-, Sprach-, Literatur- und Medientheorien unterfüttert, wobei der epistemologisch-kognitive Ansatz unvermittelt auf ästhetische Gegenstände übergeht, um sodann vom Verhältnis zwischen Erzählung und Spielfilm zu sprechen. Solche Kontextwechsel lassen sich mehrfach beobachten, etwa wenn Panofskys Begriff der »inneren Materialität« des Films in das vielversprechende Konzept einer »inneren Medialität« umformuliert wird, ohne jedoch diese quid pro quo eigens zu diskutieren. Gleichmaßen richtet die Argumentationsfolge ein wahres Potpourri von Theorieansätzen an, das von psychologischen Rezeptionsuntersuchungen über sprachwissenschaftliche Erzähltheorien bis hin zu praktischen Überlegungen zur Visualisierung filmischen Erzählens reicht. Zwischendurch gehen Be-

richte zur Forschungslage harsch mit den vorliegenden Arbeiten ins Gericht. So werden z. B. eine wirklich gründliche Aufarbeitung der Adaptionsthematik ebenso wie methodologische Reflexionen zu filmischen Produktionsbedingungen in Verbindung mit ästhetischen Aspekten vermisst. Ulrike Schwab ist zweifellos auf Vollständigkeit der thematischen Aspekte bedacht und berührt auch an mehreren Stellen die gerade für Adaptionen neuralgische Problematik der Autorschaft bzw. des Autorenfilms. Aussagen der Art, es könne »auch der Verfasser einer intermedialen ‚Textart‘ [...] den herkömmlichen Autorenbegriff für sich beanspruchen, solange ein spezieller Autorenbegriff für Gemeinschaftskunst noch nicht etabliert ist«, sind aber nicht nur nicht auf der Höhe der Diskussion, sondern ontologisieren auch die diskursgeschichtliche Figur des Autors zur festen Instanz einer Produktionslogik.

Überhaupt irritieren drei Momente bei der Lektüre der vorliegenden Studie, nämlich die unhinterfragte Gleichsetzung des Verhältnisses von literarischer Erzählung und filmischer Inszenierung mit informellen und kommunikativen Medienprozessen, sodann die daraus sicherlich folgende Wiederholung des naiven Gegensatzschemas von der fingierenden Literaturproduktion und der getreuen Wirklichkeitsaufzeichnung des optischen Mediums und schließlich die Ausblendung bestimmter, gerade für die Transkription von Texten in Bilder relevanter Theorien von Zeichenstrukturen. Immer wiederkehrende Aussagen wie die, dass das kinematografische System »Direktinformation« erzeuge, als ginge es im Film um den frisch gepressten Saft einer realen Welt, gehen nicht nur unkritisch am medialen Prozess konstruktiver Erzeugung von Information aus Daten vorbei, sondern unterschlagen auch die Differenz zwischen der Dokumentation von Faktischem und der poetischen Imagination von Möglichem – und zwar in beiden Medien. Was aber den Unterschied oder die Veränderung im Adaptieren betrifft, so wäre es sinnvoller gewesen, sich auch mit Theorien der Übersetzung (etwa ausgehend von Benjamin) zu beschäftigen oder Eisensteins direkte Beschäftigung mit dem chinesischen Schriftsystem und den japanischen Haikus¹ als Grundlage für sein Montageprinzip zu diskutieren. So bleibt Schwabs Arbeit eine verdienstvolle Fleißarbeit, die auch bei den Beispielen der Verfilmungen der genannten literarischen Stoffe durch Carol Reed, Wolfgang Luderer und Rainer Werner Fassbinder viel Material zusammenträgt, aber wenig inspirierte und inspirierende Gedanken

1 Japanische Gedichtform, die aus drei Zeilen mit 17 Silben besteht.

bietet, die oft in banalen Feststellungen enden wie: »Folglich trifft ein Filmemacher, der ein Adaptionprojekt realisiert, Umsetzungsentscheidungen, die den Spielfilm gegenüber dem Roman geändert erscheinen lassen.« (S. 39) Wer hätte das aber nicht schon vorher gewusst!

Michael Wetzels, Bonn

Sylvie Lindeperg

Nuit et Brouillard.

Un film dans l'histoire

Paris: Odile Jacob 2007, 288 Seiten.

»Nacht und Nebel« von Alain Resnais ist einer der frühesten Filme über die Konzentrationslager. Obwohl er inzwischen mehr als 50 Jahre alt ist, ist seine Wirkungsmacht geblieben. Sie verdankt sich einem ästhetischen Konzept der Reduktion, das jeder Generation ihre eigenen Erfahrungen gestattet, aller unserer Kenntnis der Archiv-Bilder zum Trotz. Das Kind im Warschauer Ghetto, die Züge der im Lager Ankommenden, die Haufen von Brillen und Haaren, die Aufnahmen der Alliierten nach der Befreiung, die Öfen von Topf & Söhne und die Bagger in Bergen-Belsen – wir wissen alles, wir haben alles schon in anderen Filmen und im Fernsehen gesehen. Trotzdem bleibt »Nacht und Nebel« ein Film, an den man sich »nicht gewöhnt, weil der Filmemacher das was er zeigt, beurteilt, und weil er durch die Art, wie er es zeigt, selbst beurteilt wird«¹. Und der französische Filmkritiker Serge Daney schrieb, »Nacht und Nebel« sei kein »schöner«, sondern ein »richtiger« Film. (S. 240)

Über diesen »richtigen« Film ist in diesem Frühjahr in Frankreich ein Buch erschienen, eine Film-Biografie. Es erzählt zum einen die Genese des Films und zum anderen von seiner Rezeption. Gerahmt aber wird es von der Geschichte und dem Gedenken an eine Historikerin, die zur Entstehung des Films unendlich viel beigetragen hat, die aber auch das Pech hatte, über die Thematik ihres Lebens gestolpert zu sein. In ihrer 1968 eingereichten Dissertation über das System der Konzentrationslager hat sie sich getäuscht, weil sie glaubte, Gaskammern habe es nur in den Lagern im Osten gegeben und nicht im Westen; danach hat sie sich ausgerechnet mit Robert Faurisson eingelassen, einem bekannten französischen »Negationisten«, der die Gaskammern leugnete. Das hat sie Sympathien gekostet und ihre wissenschaftliche Arbeit angreifbar gemacht. Sie war eine Frau, die es immer mit den Opfern gehalten und dennoch ein Machtspiel verloren hat. Sie bestimmt das Buch wie eine melodramatische Figur: die Historikerin Olga Wormser, mit deren Geschichte es beginnt und endet.

Dass Olga manches zu spät erkannt hat, verbindet sie mit Clio, jener Göttin der Geschichte, der die Autorin, Historikerin und Filmwissenschaftlerin an der Universität Paris 3 schon einmal ein Buch gewidmet hat². Ja, auch die Geschichtsschreibung kommt immer zu spät, und die Melancholie, die manche Historiker deshalb ergreift und die auch dieses Buch durchzieht, prägt ebenso den Film von Resnais. Eigentlich war »Nacht und Nebel« ein Auftragsfilm, mit dem die Kämpfer der Resistance, die in deutschen Lagern waren, geehrt werden sollten. Doch nach gründlicher Recherche musste diese Perspektive einer anderen weichen. Unter der Regie von Alain Resnais wurde das nationale Anliegen zu einer Bestandsaufnahme der *conditio humana*. Als hätte er den berühmten Satz von Primo Levi gekannt: Es ist passiert, es kann jederzeit wieder passieren. Machen wir uns nichts vor. Der Schluss des Films zeigt Aufnahmen der Briten aus Bergen-Belsen: Die Leichen werden verscharrt, die Schädel aufgereiht, dann sieht man wieder kurz in Farbe das Gelände von Auschwitz und hört jenen Text, der uns daran erinnert, dass die Täter noch unter uns sind, dass »wir« zwar glauben möchten, der Rassismus sei überwunden, dass sich aber, nur weil die Wiese wieder wächst, vielleicht doch nichts verändert hat: Es kann wieder geschehen.

Dass wir uns aber genau deshalb immer wieder erinnern müssen, war für Alain Resnais ebenso zentrales Anliegen wie für alle seine Mitarbeiter; neben den Historikern wie eben Olga Wormser waren dies vor allem Hans Eisler, der die Musik komponierte, und Jean Cayrol, der den Kommentar verfasste. Beide waren, so schreibt Lindeperg, vom Archivmaterial so überwältigt, dass sie bei der Adaption ihrer Beiträge an die filmische Form Hilfe benötigten. Cayrol erhielt die Hilfe von Chris Marker, der den Text an die Montage anpasste, bevor Cayrol ihn erneut überarbeitete, Eisler suchte Trost im Cognac und nahm Zuflucht zum eigenen Werk. Für eine deutsche Übersetzung des Kommentars schlug er noch Brecht und Weigel vor. Jean Cayrol dagegen, französischer Schriftsteller, präferierte einen Dichter, Paul Celan, und setzte sich durch.

Mit der Analyse der Übersetzung dieses Kommentartextes ist der Leser schon mitten in der Geschichte der Rezeption des Films. Sie wird bestimmt von zahlreichen, divergenten Lesarten und Fragestellungen zwischen Politik, Geschichtsschreibung, nationalhistorischer Didaktik und Cinephilie und

¹ Jacques Rivette, zitiert nach Lindeperg, S. 239.

² Sylvie Lindeperg: *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération*. Paris 2000.

erstreckt sich über den Einsatz des Films im Eichmann-Prozess bis zu seiner exploitativen Umarbeitung etwa im amerikanischen Fernsehen. Dass die nationalen Wahrnehmungen des Films abhängig sind von den jeweils gültigen Formen staatlicher Geschichtspolitik zeigt sich im internationalen Vergleich, wie er hier in der Kontrastierung von Japan, Polen, USA und natürlich vor allem der zwei deutschen Staaten möglich wird. Nach einer Intervention westdeutscher Vertreter wird »Nacht und Nebel« im April 1956 aus dem Wettbewerbsprogramm in Cannes zurückgezogen, dann aber doch in einer Sondervorführung gezeigt. Der Film wird im Bundestag debattiert und bei der Berlinale, ebenfalls in einer Sondervorführung gezeigt. Umfragen bei Zuschauern in München und Westberlin führen schließlich zur Freigabe und der Celan'schen Übersetzung des Kommentars. Die Vorführungen im Westen bleiben allerdings Filmclubs und Organisationen vorbehalten, eine größere kommerzielle Auswertung findet vorerst nicht statt.

Auch in der DDR interessiert man sich für »Nacht und Nebel«, nicht aber für den vorliegenden deutschen Text. Mit der Begründung, dieser sei nicht »werkgetreu«, lässt die DEFA eine andere Übersetzung anfertigen, die zwar dem Rhythmus der Montage kaum angepasst ist, sich aber in das staatliche Antifaschismus-Programm besser fügt.

Von den 50er Jahren bis heute zeichnet das Buch die historische Karriere von »Nacht und Nebel« exemplarisch nach. Dass der Film großartig ist, bleibt dabei immer vorausgesetzt. Sogar historische Ungenauigkeiten verzeiht die Historikerin; sie seien dem Erkenntnisstand der Entstehungszeit geschuldet und minderten nicht den Wert des Films. Wie aber genau seine Produktion sich abgespielt hat, wie die beiden deutschen Fassungen entstanden sind, wie die französische Filmkritik sich geäußert hat, wie »Nacht und Nebel« schließlich zum »tragbaren Erinnerungsort« wurde, den der sozialistische Kulturminister Jacques Lang jeder französischen Schule in Kopie verordnete, das interessiert sie. Und trotz Kenntnis aller zugänglichen Quellen (der entsprechende Anhang wurde dem Leser zuliebe ausschließlich im Internet veröffentlicht) hat Lindeperg einen lesbaren, ja, einen poetischen Text geschrieben, der in der Person von Olga Wormser einfühlsam macht, welche Bedeutung und zugleich Vergeblichkeit hinter jedem historisch-memorativen Anliegen steckt. Zugleich hat sie eine historische Studie vorgelegt, die die Filmbiografie exemplarisch als Methode film- und zeithistorischer Forschung etabliert und somit darauf aufmerksam macht, wie untrennbar der Zusammenhang von Medien und Geschichte für die Neuzeit ist.

Eva Hohenberger, Bochum

Vinzenz Hediger/Patrick Vonderau (Hrsg.)

Filmische Mittel, industrielle Zwecke.

Das Werk des Industriefilms

Berlin: Vorwerk 8 2007, 350 Seiten.

In diesem Buch finden Sie weit mehr, als der sachliche Titel verspricht. Es bietet Erkundungen auf kaum erforschem Terrain, Einblicke in unbekannte Bildwelten und unglaubliche Geschichten – von Männern »mit Hirn, Hemdsärmeligkeit und Nerven; ehrliche Männer, die große Dinge in großem Stil tun« (S.322), so der Industriefilmproduzent George L. Cox, dessen Zeitungsbeitrag von 1914 zur Rolle des Industriefilms dem Band als trefflicher Epilog angehängt ist. Ein Hersteller von Industriefilmen hatte es damals, laut Cox, mit fünf Faktoren zu tun, den fünf »M«: mit finanziellen Mitteln, Materialien, Maschinerie, Märkten und Menschen – »von den Fünfen das, was am schwierigsten zu bekommen ist, am aufwendigsten zu handhaben und am wertvollsten« (S. 322). Ob Cox auch für die drei »A«, an denen sich die Autoren des Buches fast durchgängig abarbeiten, Pate stand, bleibt offen. Sie fragen, in wessen Auftrag, aus welchem Anlass und für welche Adressaten ein Film umgesetzt wurde. Der Medienwissenschaftler Thomas Elsässer hat diese Untersuchungsmethode für den Gebrauchsfilm definiert, um »den Horizont der herkömmlichen Textanalyse einzelner Filme zu erweitern« (S. 23). Anhand dieses Gerüsts lassen sich aufschlussreiche Mikroanalysen entwickeln. Dazu bedarf es jedoch eines Archivbestands, der zum einen zugänglich ist, zum anderen Akten oder Vermerke über Auftragserteilung und Aufführungskontexte enthält. Da firmeninterne Archive eher selten kontinuierlich gepflegt und nach wissenschaftlichen Standards betreut werden, mangelt es häufig an aussagekräftigen Dokumenten. Es bleibt oft nur der Film selbst als Untersuchungsgegenstand und nicht immer lässt sich an ihm ablesen, ob es sich um einen Messe-, Schulungs- oder Imagefilm handelt. Obwohl die Archivlage für die Analyse evident ist, verweisen leider nicht alle Autoren auf den jeweiligen Stand der Überlieferung. Notizen darüber, wo, in welcher Form und welchem Zustand die Filme und dazugehörige Materialien archiviert sind, wären durchgängig für die weiterführende Forschung nützlich gewesen. Es darf spekuliert werden, ob der eine oder andere Autor sein Wissen darüber vielleicht gar nicht preisgeben wollte.

Die Herausgeber betonen in der Einleitung, dass sie mit ihrer Publikation von den »bekannten filmwissenschaftlichen Pfaden zunächst einmal abweichen und statt nach Kunstwert und Autorenschaft nach dem Gebrauchswert und den Zielen des filmischen Auftrages fragen« (S. 9). Lange blieb der Industriefilm von der Wissenschaft so gut wie unbeachtet;

wurde er in den Blick genommen, so – laut Hediger und Vonderau – haben »die traditionellen Ansätze der Filmwissenschaft versagt« (S. 12). Die Autoren und Herausgeber haben aus dieser Not eine Tugend gemacht und eröffnen in ihrem Band eine Art »Versuchsfeld«. Sie nähern sich der »flüchtigen Gattung« (S. 21) interdisziplinär und mit unterschiedlichen methodischen Zugängen. Dabei vertreten sie die These, dass sich der Gebrauchsfilm in besonderer Weise eignet, »filmhistorische und filmtheoretische Betrachtungsweisen zu erproben, die sich von den etablierten Methodologien einer primär an nationalen Autorenfilmen interessierten Filmwissenschaft ablösen und sich im weiteren Horizont einer Einführung von Medien- und Wissensgeschichte verorten« (S. 12).

Der Einstieg in solch unerforschtes Gebiet erfolgt sinnfälligerweise über eine Begriffsdefinition: Was ist ein Industriefilm? Fast jeder zweite Autor des Bandes bemüht sich um eine Antwort, wobei verständlicherweise Dopplungen auftreten. Die Redundanzen sind der Tatsache geschuldet, dass die Publikation insgesamt zwanzig Skripte einer vorangegangenen Tagung zusammenführt (2004 in Bochum). Das bedingt Wiederholungen, aber auch Schwankungen in Qualität, Stil und Sachkenntnis. Maßstäbe setzen die Beiträge von Hediger und Vonderau. Ihre Überlegungen zu Begrifflichkeit und Stil sind einschlägig und präzise. Zu den drei »A« fügen sie die drei »R« hinzu, um die betriebliche Funktion des Industriefilms zu beschreiben: Record (Herstellung und Bereitstellung eines institutionellen Gedächtnisses), Rhetoric (Herbeiführung von Kooperationsbereitschaft seitens der Mitarbeiter wie der Öffentlichkeit) und Rationalization (Optimierung von Abläufen der Produktion und Administration)« (S. 26). Die drei »R« stellen dabei keine Gattungsbegriffe dar, sondern sie »bezeichnen bestimmte relationale Gefüge im Feld der industriellen Organisation, in deren Zusammenhang der Film Verwendung findet« (S. 31). Wie differenziert die Kontexte sind, zeigen die Analysen von Filmen, die der Durchsetzung konkreter unternehmerischer Ziele dienen: darunter Management-Schulungsfilme aus den 1940er und 1950er Jahren, Videos des amerikanischen Bell-Konzerns zur Integration von Minderheiten oder Werksbesichtigungsfilme des Volkswagenkonzerns.

Erhellende Einblicke in die Praxis der Gebrauchsfilmproduktion liefert ein Interview mit Stefan Engelkamp, der bis Mitte der 1990er Jahre Filme für die Großindustrie herstellte. Ende der 1980er Jahre, so berichtet Engelkamp, verlagerte sich der Schwerpunkt von Imagefilmen hin zu »Betriebsanleitungen«. Diese Schulungsfilme zur firmeninternen Nutzung werden inzwischen oft kostengünstig von den

Unternehmen selbst gedreht. Die Imagefilmproduktion fiel dagegen den Werbeagenturen zu. Das Fazit: Die Blütezeit des Industriefilms ist definitiv vorbei. Dabei wurde ihm einst viel zugetraut: »Millionen von Menschen suchen mit seiner Hilfe ihre technisierte Umwelt zu begreifen und ihren eigenen Platz darin zu erkennen«, so der Autor und ehemalige Leiter der AEG-PR-Abteilung Friedrich Mörtzsch 1959 (S. 12). Welch bedeutende Rolle Auftragsfilme tatsächlich gespielt haben, zeigen vier Studien, die den Zusammenhang von Urbanität, Architektur, Industrie und Film untersuchen. Hervorzuheben sind hier insbesondere die Beiträge von Petr Szccepanik über die tschechische Schuhfirma Bat'a sowie von Malte Hagen über Zeiss in Jena. In beiden Fällen geht es um den Aufbau eines Firmenimperiums; hinter beiden Erfolgsgeschichten stehen eben jene »großen Männer«, die ihre Vision mit Ehrgeiz, Innovationsgeist – und mit Hilfe des Industriefilms – konsequent in die Tat umgesetzt haben. Die Firma Zeiss nutzte das Medium, um die Einzigartigkeit und Funktionsweise ihrer Produkte bekannt zu machen; im Mittelpunkt standen die Visualisierung von eigentlich unsichtbaren Vorgängen (z.B. die Funktionsweise eines Mikroskops) sowie die mediale Vermittlung ihres Schlüssels zum Erfolg: der Präzisionsarbeit. Jan Bat'a ging mehr als einen Schritt weiter: Er baute seine Fabrik in Zlin mit Hilfe eines ganzen Medien-Netzwerks zu einem weltumspannenden Konzern aus. Genutzt wurden alle verfügbaren Arten medialer Kommunikation – nicht nur zur Bewerbung der Produkte, sondern auch zur internen Steuerung der Mitarbeiter. Nur eines der vielen schier unglaublichen Beispiele des medialen Tatendrangs sei hier genannt: 1934 ließ Jan Bat'a spezielle Vorführräume einrichten, in denen die Besucher der Bat'a-Geschäfte während der Pediküre Industrie- und Werbefilme schauen konnten.

Das in der vorliegenden Publikation vorgestellte, breite Spektrum von Gebrauchsfilmen lässt erahnen, dass in den Firmenarchiven wohl noch einige Entdeckungen zu machen sind. Weitere Forschungen können auf der internationalen Arbeitsbibliografie zum Industriefilm aufbauen, die den Aufsätzen angehängt ist.

Julia Novak, Berlin

Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hrsg.)

Dokumentarfilm im Umbruch.

Kino-Fernsehen-Neue Medien

(= Reihe Close Up. Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms, Band 19)

Konstanz: UVK 2006, 325 Seiten.

Der vorliegende Band ist anlässlich des 15-jährigen Bestehens des Hauses des Dokumentarfilms (HdF) in Stuttgart erschienen, und hat sich zum Ziel gesetzt, die Lage des Dokumentarfilms in Deutschland »heute« zu beschreiben. Nach einleitenden Lobreden auf das eigene Haus werden mit Ökonomie und Technik jene Parameter in den Blick genommen, die die historische Entwicklung des Genres so entscheidend prägen, dass man ab den 90er Jahren von einer Art »Umbruch« sprechen kann. Ihnen widmet sich der erste Teil des Bandes, der von einem faktenreichen Text Jan Lingemanns über die Produktionsbedingungen und Marktchancen deutscher Dokumentarfilme eröffnet wird. Lingemann sondiert das Lager der Produzenten, in dem eine große Anzahl kleiner Produktionsfirmen mit wenigen Großproduzenten um ein stagnierendes Budget konkurriert. Auf der Abnehmerseite dominiert das Fernsehen, das unter den Bedingungen der Medienkonkurrenz auf eine »Aufmerksamkeitsökonomie« setzt, die mit starren Formatvorgaben Zuschauer an die Sender binden soll. Insgesamt konstatiert Lingemann eine angespannte Marktsituation und appelliert an die Medienpolitik, die Produzenten vor allem im Fernsehen mit Recherchehonoraren und besserer Rechtauswertung zu stärken. Herausgeber Kay Hoffmann nimmt Lingemanns Befunde auf und ergänzt sie durch Überlegungen zum technologischen Wandel, der auf Themen und Ästhetik dokumentarischer Filme durchschlägt. Nach Hoffmann zeitigt die Digitalisierung eine Aufwertung der Postproduktion, die einerseits zu Eingriffen in Archivmaterialien führt, andererseits zu Produktionen über noch »bilderlose« Epochen. Beides, so Hoffmann, lasse die ohnehin unklare Grenze zwischen Dokumentar- und Spielfilmen weiter verschwimmen.

Das zweite Kapitel kritisiert 80 Seiten lang das öffentlich-rechtliche Fernsehen und ermüdet mit einer Mischung aus Altbekanntem und journalistischen Platituden wie der Kritik an der »Boulevardisierung«. Fritz Wolf kompiliert in zwei Artikeln wesentliche Befunde seiner 2003 erschienenen Studie über »die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen«, auf die sich auch andere Autoren beziehen, Rainer Braun kritisiert eine zunehmend konformistische Politik der Gebühren finanzierten Sender, Gunther Herbst erklärt allen noch einmal die Quote und Thomas Hoeren bemängelt den fehlenden rechtlichen Ideenschutz.

Kapitel drei widmet sich dem Dokumentarfilm im Kino. Ein einleitendes Zahlenwerk (Klaus Stanjek) attestiert dem Genre dann beachtliche Zuschauerzahlen, wenn die Filme Schauwerte bedienen, mit vielen Kopien auf den Markt kommen und ein interessantes Thema behandeln. Das entsprechende Ranking zeigt mehrfach Michael Moore und Tierfilme wie »Nomaden der Lüfte« und »Die Reise der Pinguine«. Im nächsten Text ist bereits von einem »Boom« des Dokumentarfilms im Kino die Rede, den der Autor (Herbert Spaich) auf den Rückzug des Fernsehens und eine »Krise« des amerikanischen Spielfilms zurückführt, um sodann den Blick zurück in die Geschichte zu richten und zu zeigen, wie schwer es Dokumentarfilme im Kino immer schon hatten.

Kapitel vier schließlich nimmt die technologischen Möglichkeiten der Zukunft in den Blick; einmal geht es, recht dokumentarfilmunspezifisch (Kay Kirchmann), um die Digitalisierung der Projektion im Kino, dann um die Möglichkeiten des Internets und die entsprechenden Bemühungen der Standesvertretung AG Dok, auf Grundlage der p2p-Technologien alternative Vertriebswege zu erschließen. Dass das so einfach nicht ist, darauf verweist Thomas Frickels Artikel in Kapitel drei: Aufgrund der abgegebenen Rechte haben die Dokumentaristen vielfach nichts, was sie im Internet überhaupt anbieten könnten.

Mit dieser Feststellung könnte der Band seine Aufgabe eigentlich erfüllt haben, doch mit dem Abdruck eines Vortrags zur »Camcorder Revolution« wurde ihm noch aufgebürdet, von der Tagungstätigkeit des HdF Zeugnis abzulegen, und die zum Abschluss folgenden Statements von Filmemachern sowie Rankings von preisgekrönten deutschen Dokumentarfilmen sollen wohl die nationale Gemeinschaft der Dokumentaristen bei Laune halten.

Am wirklichen Ende ist der Spagat zwischen Lobhudelei auf die eigene Institution, Kritik am öffentlich-rechtlichen Fernsehen sowie Rücksichtnahme auf die unterstellte Klientel der deutschen Dokumentaristen leider schief gegangen, und man ist geneigt, die redundante Zusammenstellung nicht immer aussagekräftiger Texte für die adäquate Füllung des Begriffs »Sammelband« zu halten. Die Wiederholung bekannter Tatsachen sowie die Politik der Standesvertreter, sich unentwegt am potenziellen Auftraggeber des öffentlich-rechtlichen Fernsehens abzuarbeiten, sind zwischen den Deckeln einer gebühren- wie steuerfinanzierten Publikation einer gebühren- wie steuerfinanzierten Organisation Teil des Selbsterhalts eben jenes Systems, gegen das man so forsch anschreiben lässt. Die Herausgeber können, wie die Schriftenreihe »Close Up« bisher erwiesen hat, sicherlich mehr. Doch das Korsett der eige-

nen Institution hat sie offenbar nicht gelassen. Das ist gerade für einen Jubiläumsband bedauerlich.

Eva Hohenberger, Bochum

Martin Klimke/Joachim Scharloth (Hrsg.)

1968.

Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung

Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2007, 323 Seiten.

Die Auseinandersetzungen mit »1968« als Chiffre für die Protestbewegungen Ende der 60er Jahre und den damit eng verknüpften gesellschaftlichen Wandlungsprozessen weiteten sich in den letzten Jahren kontinuierlich von den Feuilletons und den Retrospektiven der Beteiligten auf die wissenschaftliche Forschung aus. Neben die üblichen Sondernummern und -serien vieler Zeitungen und Zeitschriften, die zu unterschiedlichen Jährungen erscheinen, ist inzwischen eine ganze Reihe von Forschungsarbeiten, Bibliografien und Quellensammlungen getreten. Die für die Dynamisierung der Protestbewegungen so wichtigen Massenmedien Rundfunk und Presse wurden dagegen nur selten einer systematischen Analyse unterzogen. Mit dem Sammelband, den jetzt Martin Klimke und Joachim Scharloth vorlegen, ist die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit »68« jedoch in der Kultur- und Mediengeschichte angekommen.

In ihrer Einleitung stellen Klimke und Scharloth zunächst aus kulturwissenschaftlicher Perspektive fest, dass sich die Historisierung der 68er-Bewegung nicht in einer auf politische und gesellschaftliche Wandlungsprozesse fokussierten Analyse erschöpfen sollte. Die Entwicklungen und Wirkungen der Bewegung seien ebenso als ein »Generator neuer Ausdrucksformen und alternativer Symbolsysteme« in den Blick zu nehmen, womit vor allem »Protestpraktiken, Lebensstile und Habitus« (S. 1) in den Vordergrund rücken. Daher sind es in der medienhistorischen Perspektive des Bandes nicht unbedingt mediale Darstellungsformen, sondern eher visuelle Codes sowie deren Verbreitung und Transformation, die von übergeordnetem Interesse sind. In diesem Sinne steht in einem Großteil der 25 Beiträge der performative Charakter der gesamten Bewegung sowie dessen Intensivierung durch die Medien im Mittelpunkt der Analysen. Dass allerdings bei dieser hohen Anzahl an Aufsätzen ein Beitrag fehlt, der sich etwa unter den Prämissen einer »Visual History« mit den Bildwelten um »68« auseinandersetzt, ist etwas unverständlich.

Im ersten Kapitel »Medien und Öffentlichkeit« werden zunächst die Interdependenzen zwischen Pro-

testbewegungen und der Öffentlichkeit als Kommunikationsraum behandelt. Hervorzuheben ist hier vor allem der Beitrag von Dorothee Liehr, die in diesem Zusammenhang die gegenseitige Nutzbarmachung von Medien und sozialen Bewegungen theoretisch-methodisch ausleuchtet. Dabei weist sie auf die in der Tat in historischen Untersuchungen oft vernachlässigte Konstruktivität der Medieninhalte im täglichen Weltaneignungsprozess hin und plädiert zu Recht für eine stärkere Historisierung medialer Wirklichkeitskonstruktionen. Auch die von Liehr vorgestellten Analysekategorien zur Erforschung der wechselseitigen Instrumentalisierung von sozialen Bewegungen und Massenmedien, die sich beispielsweise an der Gatekeeper- oder Agenda-Setting-Forschung orientieren, überzeugen. Allerdings wirkt Liehrs Perspektive, die oftmals nur die Protestierenden als Akteure in den Blick nimmt, die ihre Ziele mithilfe der Massenmedien zu verwirklichen suchten, mitunter etwas einseitig. Denn oft waren es einzelne Journalisten, die durch ihre Themensetzung erst bestimmte Konflikte salonfähig machten und dies bevor sich Protestbewegungen, wie beispielsweise im Fall der Anti-Atomkraft-Bewegung, überhaupt konstituiert und Medienstrategien entwickelt hatten.

Im zweiten Kapitel »Performanz und Subversion« wird die Studentenbewegung der 60er Jahre in einem Spannungsverhältnis zwischen Antiritualismus und Ritualismus verortet. Joachim Scharloth untersucht beispielsweise in seinem Beitrag die allseits bekannte »Moabiter Seifenoper«, den Prozess der Berliner Justiz gegen Rainer Langhans und Fritz Teufel, auf »performative Techniken der Kritik symbolischer Ordnung« (S. 75). Dabei macht er vor allem die Inszenierung des Scheiterns kommunikativer Rituale seitens der Protestierenden deutlich, die darauf abzielte, Instanzen gesellschaftlicher Ordnung – in diesem Fall der Richter – ihrer rituellen Würde zu berauben. Die Stärken der Beiträge in diesem Kapitel, die sich unter anderem noch mit dem »Straßentheater als Protestform« (Kraus) oder der »Transnationalen Zirkulation kultureller Praktiken« (Klimke) auseinandersetzen, liegen demzufolge nicht etwa in der Erforschung neuen Quellenmaterials, sondern eher in einer neuen Perspektive, die kulturwissenschaftliche Deutungsmuster in die Zeitgeschichte einliert.

In den Kapiteln drei und vier stehen schließlich »Neue kulturelle Praktiken« und »Gewaltdiskurse« im Vordergrund der einzelnen Beiträge. Begrüßenswert ist hier vor allem, dass endlich auch die (Rock-)Musik ihren wichtigen Platz in der Erforschung der Protestereignisse um 1968 bekommen hat. So widmen sich Lorenz Durrer und Beate Kutschke in ihren Aufsätzen sowohl der Rockmusik als auch der musikalischen

Avantgarde. Deutlich wird hier, dass Deutungsmuster und Gedankengut der »68er« sogar bis in den »Neue-Musik«-Bereich hinein diffundierten. Gewiss konnte die Avantgarde-Musik dabei nicht als Multiplikator des linksintellektuellen Zeitgeistes fungieren, so aber doch die Ubiquität der kulturellen Transformation symbolisieren.

Während nun also die Beiträge durch ihre inhaltliche Konsistenz und vielfach durch ihre methodisch-theoretischen Perspektiven zu überzeugen vermögen, liegen die Schwächen des Bandes auf der Formebene. So ist beispielsweise jedem der 25 Beiträge (ausgenommen dem Interview mit Rainer Langhans) eine mehrseitige Bibliografie angefügt, die immer wieder – aufgrund der thematischen Nähe der vielen Aufsätze – dieselben Werke aufführt. Oft wiederholen sich auch in einzelnen Beiträgen die zum Thema hin-führenden Bemerkungen. Auffallend ist ebenso die Kürze vieler Beiträge, die dem Aufbau einer fundierten Argumentationsstruktur nicht unbedingt zuträglich ist. Etwas weniger Aufsätze und Bibliografien zugunsten längerer Beiträge hätten somit sicherlich dafür gesorgt, dass die formale Anlage des Bandes den klugen Inhalten des Handbuches ebenbürtig gewesen wäre.

Nicolai Hannig, Bochum

Frank Bösch/Norbert Frei (Hrsg.)
**Medialisierung und Demokratie
 im 20. Jahrhundert.**

(= Reihe: Beiträge zur Geschichte
 des 20. Jahrhunderts, Band 5)
 Göttingen: Wallstein Verlag 2006, 279 Seiten.

»Ambivalenz der Medialisierung«, so der Titel der Einführung von Frank Bösch und Norbert Frei zu einer für Medien- und Zeithistoriker interessanten Zusammenstellung von acht Beiträgen zur Untersuchung des Zusammenhangs zwischen Medienwandel und Demokratieentwicklung in Deutschland. Die Forschungsarbeiten, die auf einem Workshop an der Ruhr-Universität Bochum und im Rahmen des Historikertages 2004 vorgetragen wurden, konzentrieren sich vor allem auf die Zeit nach 1945, wobei ein Schwergewicht auf den 1960er Jahren liegt.

In kulturpessimistischen Zeitdiagnosen wird Medienwandel primär unter Aspekten des Zerfalls liberaler Öffentlichkeit und der Transformation des Verhältnisses zwischen Politik und Medien zugunsten einer »Mediokratie« (Thomas Meyer), einer die Grundlagen der liberalen Demokratie zunehmend erodierenden Medienherrschaft, interpretiert. Dagegen setzen die Herausgeber dieses Sammelbandes eine Deutung, die Medien- und Politikwandel

als parallel verlaufende und interdependente Prozesse der Modernisierung versteht. Diese gegenseitige Beeinflussung von Medien und Politik wird als Teil einer umfassenden »Medialisierung«, eines Prozesses der »wechselseitigen Stimulierung von Medien- und Gesellschaftsentwicklung« und einer zunehmenden »Selbstbeobachtung der Gesellschaft durch die Medien« (S. 11f.) gefasst. Die Folgen dieses Prozesses für die Politikentwicklung werden als ambivalent und gegenläufig interpretiert: Einerseits führen medientechnologische Entwicklungen, wie die Einführung und Verbreitung von Radio, Kino und Fernsehen zu Schüben der gesellschaftlichen Politisierung, andererseits bedeutet Politisierung nicht unbedingt auch Demokratisierung der Gesellschaft, sondern kann, wie die Mediennutzung in der NS-Zeit deutlich zeigt, auch zur Entdemokratisierung beitragen. Diese Ambivalenzen resultieren, so eine übergreifende These der Beiträge, aus den Formaten der Medien selbst. Welche politischen Wirkungen Prozesse medialen Wandels wie die Einführung von Massenzeitungen, von Fernsehen oder Meinungsumfragen konkret entfalten, hängt von den konkreten zeithistorischen politischen und kulturellen Kontexten ab und wird in einzelnen Fallstudien anschaulich herausgearbeitet.

Im Gegensatz zur im »Strukturwandel der Öffentlichkeit« von Jürgen Habermas vertretenen These eines mit der Auflagensteigerung von Printmedien einhergehenden Verfalls bürgerlicher Öffentlichkeit zeigt Frank Bösch, dass die Entwicklung einer Massenpresse im Kaiserreich die Demokratisierung beförderte, indem sie die Teilhabe an politischer Kommunikation erweiterte, zu einer stärkeren Transparenz des Reichstags beitrug, durch die Förderung sozio-kultureller Milieus die Grundlagen für die Formierung moderner Parteien legte und eine umfassende staatliche Kontrolle des Pressewesens erschwerte.

Demgegenüber offenbart eine Inhaltsanalyse der Boulevard- und Massenpresse in den 1920er und 1930er Jahren die Demokratie schädigenden Potenziale der Presse. Die gesellschaftliche und politische Desintegration der Weimarer Republik, so die zentrale These von Bernhard Fulda, sei durch die auflagensteigernde Ausrichtung an konflikthaltigen Nachrichten gestärkt und nicht im Sinne einer integrativen Medienwirkung abgeschwächt worden.

Matthias Weiss gibt einen guten Überblick über die Medien- und Informationspolitik der Adenauer-Regierungen. Sein Beitrag enthält zwar für den sachkundigen Leser wenig neue Informationen, interessant ist jedoch die Interpretation der in mancher Hinsicht durchaus Züge von Propaganda tragenden Regierungs-PR als therapeutische Selbstbeschrei-

bung einer Post-Volksgemeinschaft mit kontraproduktiven Folgen.

Inwiefern neue Sendeformate zur Entwicklung einer demokratischen Diskurskultur beitragen können, erläutert Monika Boll am Beispiel des Kulturradios in der Nachkriegszeit.

Anja Kruke belegt am Beispiel der politischen Instrumentalisierung von Meinungsumfragen in der frühen Bundesrepublik, wie neue Formen der gesellschaftlichen Selbstbeschreibung Struktur und Handeln der politischen Klasse prägten. Anschaulich dokumentiert sie am Beispiel der SPD, wie sich infolge von Meinungsumfragen das Verhältnis zwischen Parteien, Medien und Wählern änderte und Politik nicht, wie häufig angenommen, weniger demokratisch, sondern »responsiver« wurde. Die Parteien entwickelten neue Deutungsmuster und neue Formen der Wähleransprache, wie z.B. Hausbesuche, um neue Wählergruppen zu gewinnen. Auch in der katholischen Kirche verlief der Prozess der Ausweitung von Mitgliederpartizipation in den 1960er Jahren parallel zur Entwicklung neuer Medienformate, wie Benjamin Ziemann am Beispiel der katholischen Wochenzeitung »Publik« erläutert. Meike Vogel illustriert am Beispiel der Berichterstattung über die Ereignisse des 2. Juni 1968, dass das Fernsehen gegensätzliche Demokratievorstellungen kommunizierte, indem es einerseits dem staatsoffiziellen Besuchsritual folgte und andererseits die gleichzeitig stattfindenden Protestereignisse kommunizierte. Thomas Mergel belegt in seiner Untersuchung der Repräsentation von Bürgern in deutschen Wahlwerbespots, dass die seit den 90er Jahren zu verzeichnende Aufwertung der Zivilgesellschaft im politischen Diskurs keine Entsprechung findet in der »Bildpolitik« der Spots.

Zu Recht fordern die Herausgeber eine genauere Untersuchung der Rolle der Medien, ihrer Inhalte wie Produktions- und Rezeptionsbedingungen in der Politik- und Kulturgeschichtsschreibung. Die im Band versammelten Beiträge tragen zu dem geforderten Perspektivenwechsel sinnvoll bei. Weitere Fallstudien wären wünschenswert. Kritisch anzumerken ist, dass keiner der Aufsätze die Folgen der Einführung und Verbreitung digitaler Medien für die politische Kommunikation thematisiert. Als Medium der Konvergenz von differenten Medienformaten wäre die Hypothese der demokratiebezogenen Ambivalenz der sogenannten neuen Medien insbesondere hinsichtlich der politischen Bedeutung der Netzkommunikation zu erforschen.

Sigrid Baringhorst, Siegen

Bibliografie

Zeitschriftenlese 96 (1.1.–31.5.2007)

ANGERMAN, KLAUS: Ein Urgestein des ZDF-Sports : eine Würdigung zum 80. Geburtstag von Willi Krämer. In: ZDF Kontakt. 2007. H. 1, S. 43.

BERNOLD, MONIKA: Geschichtsproduktion und mediale Selbstreflexivität im Fernsehen. In: Filmische Gedächtnisse: Geschichte – Archiv – Riss / Frank Stern; Julia B. Köhne u.a. (Hrsg.) Wien 2007. S. 136–154.

Am Beispiel vor allem des ORF. Virtuelle Geschichtsbilder im Fernsehen des 21. Jahrhunderts TV-Archiv und Geschichtsproduktion, Geschichte im Fernsehen und/als Geschichte des Fernsehens.

BILKE, JÖRG BERNHARD: Ein Meister der »Informationsliteratur«: Nachruf auf Klaus Poche (1927–2007). In: Deutschland-Archiv. Jg. 40. 20067. H. 2. S. 213–214.

Nachruf auf den Schriftsteller, Film- und Fernsehdrehbuchautor unter Berücksichtigung der DDR-Thematik in seinem Werk.

BOELTE, HANS-HEINER: Erinnerung an einen Medienbischof: zum Tod von Hermann Josef Spital. In: Communicatio socialis. Jg. 40. 2007. H. 1. S. 75–77. Der Trierer Bischof (1981–2001) war von 1989 bis 2001 Vorsitzender der Publizistischen Kommission der Deutschen Bischofskonferenz.

BÖSCH, FRANK: Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft: von »Holocaust« zu »Der Untergang«. In: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte. Jg. 55. 2007. H. 1. S. 1–32.

Über aktuelle deutsche Kino- und Fernsehfilme zum Themenbereich Drittes Reich, Nationalsozialismus, Hitler unter dem Aspekt der kollektiven Erinnerung, ausgehend von der Fernsehserie »Holocaust« (1977).

BUSSEMER, THYMIAN: Paul Felix Lazarsfeld und die Etablierung der Kommunikationsforschung als empirische Sozialwissenschaft. In: Medien & Kommunikationswissenschaft. Jg. 55. 2007. H. 1, S. 80–100.

EPPING-JÄGER, CORNELIA: Embedded voices: Stimmpolitiken des Nationalsozialismus. In: Phonorama: eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium / Hrsg. Von Brigitte Felderer. Berlin 2004, S. 145–157.

Über die Instrumentalisierung der Stimme und der Massenrede im Hörfunk im Nationalsozialismus.

FILK, CHRISTIAN: Auf der Suche nach einer Bestimmung des Radios. Zeitgenössische Hörfunkbeschreibungen zwischen 1928 und 1948. In: Fernseh-Informationen. Jg. 58. 2007. H. 2, S. 21–23.

FILMER, WERNER: Ein Kerl für alle Fälle. Fritz Pleitgen: nach fast 45 WDR-Jahren im Ruhestand. In: epd medien. 2007. H. 25, S. 3–5.

FISCHER, JÖRG-UWE: »Überraschen werden sie uns nicht«: Militärpolitik und Image-Werbung für die NVA im DDR-Fernsehen. In: Info 7: Medien – Archive – Information. Jg. 21. 2006. H. 3, S. 204–207.

GLEIM, BERNHARD: Liebe im September. Altenbilder im Unterhaltungsfernsehen. In: epd medien. 2007. H. 5, S. 5–9.

Ausgehend von derzeitigen Darstellungen des Alters und der Alten im Fernsehen (z.B. in der dreiteiligen Dokufiction »2030 – Aufstand der Alten« des ZDF) gibt der Autor einen programmgeschichtlichen Überblick zum Wandel des Altersbildes im (Unterhaltungs-) Fernsehen.

HARTEL, GABY, FRANK KASPAR: Die Welt und das geschlossene Kästchen: Stimmen aus dem Radio und über das Radio. In: Phonorama: eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium / Hrsg. von Brigitte Felderer. Berlin 2004, S. 133–144.

Zur Theorie der Radiostimme in den 1920er und 1930er Jahren.

HEBERLING, CONRAD: Schöne heile Welt: der Siegeszug der Telenovela als Utopie der Rettung. In: TV Diskurs. Jg. 11. 2007. H. 1 (39), S. 86–91.

HERRMANN, GÜNTER, HANS-PETER HILLIG: Ein Gründervater. Erinnerung an Prof. Dr. Hans Brack, den ersten Verwaltungsdirektor. In: WDR print. Nr. 372. 2007, S. 17.

Anlässlich seines 100. Geburtstags am 2. April 2007.

HÖMBERG, WALTER: Vordenker der ARD. Zum 80. Geburtstag von Dietrich Schwarzkopf. In: Funkkorrespondenz. 2007. H. 14/15, S. 3–6.

Dietrich Schwarzkopf, 1962 bis 1966 Leiter des Bonner Büros des Deutschlandfunks in Köln, 1966 Programmdirektor Fernsehen beim Norddeutschen Rundfunk, 1974 Stellvertretender Intendant, 1978–1992 Programmdirektor Deutsches Fernsehen.

HOLMES, SU: 'The question is – is it all worth knowing?': the cultural circulation of the early British quiz show. In: *Media, culture and society* Vol. 29. 2007. Nr. 1, S. 53–74.

Zur Geschichte des Fernsehquiz' in Großbritannien unter den Aspekten Bildung und Wissen.

HUBERT, HEINZ-JOSEF: »Ich bin ein Öffentlich-Rechtlicher«. In: *WDR print*. Nr. 372. 2007, S. 14–16.

Referiertes Interview mit dem scheidenden WDR-Intendanten Fritz Pleitgen über seine Rundfunkzeit und über seine neue Aufgabe als Vorsitzender der Geschäftsführung für die »Ruhr 2010«.

HUBERT, HEINZ-JOSEF: Das Vorbild. Dieter Thoma, der WDR-Journalist, der in NRW wohl zu den bekanntesten Radiomännern gezählt werden kann, hat am 11. April [2007] seinen 80. Geburtstag im Kreis seiner Familie und Freunde gefeiert: der MiMa-Erfinder. In: *WDR print*. Nr. 373. 2007, S. 13.

JAEGER, ROLAND: Werbedienst für den Deutschen Werkbund: Der Verlag Hermann Reckendorf, Berlin. In: *Aus dem Antiquariat: Zeitschrift für Antiquare und Büchersammler*. 2007. H. 1, S. 3–22.

Unter besonderer Berücksichtigung der rundfunkpublizistischen Aktivitäten des Verlags, vor allem auf dem Gebiet der Rundfunk- und Programmzeitschriften wie »Die Sendung«, »Der Empfang«, »Deutsche Welle«, »Fernsehen« (später »Fernsehen und Tonfilm«) und ab 1932 »Berlin hört und sieht«.

KEMP, WOLFGANG: »Mein Krieg mit Deutschland«: P.G. Wodehouse und seine Ansprachen im deutschen Rundfunk 1941. In: *Merkur*. Jg. 61. 2007. H. 1 (693), S. 36–50.

Der englische Unterhaltungsschriftsteller Pelham Grenville Wodehouse, 1881–1975, 1940 von den Deutschen in Frankreich gefangen genommen und in mehreren Internierungslagern inhaftiert, sprach im Sommer 1941 fünf Sendungen über den Deutschen Kurzwellensender für englische und amerikanische Hörer über sein Leben in deutscher Haft. Die Tatsache, diese Sendungen gemacht zu haben und ihr unterhaltsamer Stil trugen ihm in England den Vorwurf ein, er habe sich für die Auslandspropaganda der Nazis missbrauchen lassen.

KLOPP, TINA: Der Ohrenmensch. Zum 100. Geburtstag von Hörspielautor Günter Eich. In: *epd medien*. 2007. H. 8, S. 7–9.

KÖRNER, TORSTEN: Der zärtliche Rebell. Götz George und »Schimanski« – ein Jubiläum. In: *Funkkorrespondenz*. 2007. H. 16, S. 21–27.

Zum 25-jährigen »Dienstjubiläum« der Medienfigur »Schimanski« (»Tatort«, »Schimanski«).

KOLESCH, DORIS: ARTAUD: Die Überschreitung der Stimme. In: *Phonorama: eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium* / Hrsg. von Brigitte Felderer. Berlin 2004, S. 187–198.

Über Antonin Artauds Hörspiel »Schluss mit dem Gottesgericht« (1947) im Rahmen seines »Theaters der Grausamkeit«.

KRAWITZ, RAINER: Wolf Bierbach †. In und für immer à jour. In: *WDR print*. Nr. 372. 2007, S. 17.

Nachruf auf den Leiter der WDR-Landesredaktion Hörfunk (1986–2003).

LANGENBUCHER, WOLFGANG R.: Walter A. Mahle 65 Jahre. In: *Publizistik*. Jg. 52. 2007. H. 1, S. 80–81.

Kommunikationswissenschaftler, geb. 2. Februar 1942, 1972–1976 Geschäftsführer der AfK, Arbeitsgemeinschaft für Kommunikationsforschung, Hrsg. der AfK- bzw. AKM-Studien.

LEDER, DIETRICH: Als das Wünschen fast geholfen hätte. Das Fernsehjahr 2006 in 10 Analysen, 10 Bildern und 10 Begriffen. In: *Funkkorrespondenz*. 2007. H. 1, S. 1–31.

LEDER, DIETRICH: Er ging, wie er war. Des Intendanten Gespür für die Macht: Fritz Pleitgen und der WDR. In: *Funkkorrespondenz*. 2007. H. 14/15, S. 9–10.

LESCHKE, RAINER: Medien – ein loser Begriff: zur wissenschaftshistorischen Konstruktion eines Begriffskonzepts. In: *Navigationen: Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften*. Jg. 7. 2007. H. 1, S. 219–229.

LIETZ, THOMAS, REBEKKA HONEIT, STEFAN RAUHUT: Die Rundfunknutzung Jugendlicher in der DDR. In: *Jahrbuch für Kommunikationsgeschichte*. Hrsg. von Holger Böning; Arnulf Kutsch; Rudolf Stöber. Bd. 8. 2006, S. 194–219.

LINZER, MARTIN: Nach Brechts Prinzipien: zum Tod von Egon Monk (1927–2007). In: *Theater der Zeit: Zeitschrift für Politik und Theater* Jg. 62. 2007. H. 4, S. 72.

Egon Monk, Fernsehspiel/-filmautor und -Regisseur, 1960–1968 Leiter des NDR-Fernsehspiels.

LÖBLICH, MARIA: German 'Publizistikwissenschaft' and its shift from a humanistic to an empirical social scientific discipline: Elisabeth Noelle-Neumann, Emil Dovifat and the 'Publizistik' debate. In: *European journal of communication*. Vol. 22. 2007. Nr. 1, S. 69–88. Zur Debatte um die Themen, Methoden und Aufgabenstellungen der Publizistik-/ Kommunikationswissenschaft in den 1960er Jahren in

Deutschland, ausgetragen vor allem in der Zeitschrift »Publizistik«.

LÜKE, REINHARD: Papstwahl und Quoten-Fischer. Durchaus eine Erfolgsgeschichte: Phoenix besteht 10 Jahre. Führend bei Dokumentationen. In: Funkkorrespondenz. 2007. H. 14/15, S. 18.

MAIER, HANS: Adenauer in der Nachkriegspublizistik: auf den Spuren (über die Rezeption des ersten Bundeskanzlers) in Presse und Hörfunk. In: Die politische Meinung. Jg. 52. 2007. H. 447, S. 71–76.

MEYEN, MICHAEL, KATJA SCHWER: Credibility of media offerings in centrally controlled media systems: a qualitative study based on the example of East Germany. In: Media, culture and society Vol. 29. 2007. Nr 2, S. 284–303.

Zur Glaubwürdigkeit der Massenmedien in der DDR, bezogen auf die DDR- und Westmedien, besonders die Westprogramme des Rundfunks (vor allem des Fernsehens) mit einer auf dem Glaubwürdigkeitsfaktor basierenden Typologie der DDR-Mediennutzer.

MEYER-KALKUS, REINHART: Literatur für Stimme und Ohr. In: Phonorama: eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium / Hrsg. von Brigitte Felderer. Berlin 2004, S. 173–186.

Über Literatur, Literatur- und Dichterlesungen in Hörfunk und Fernsehen.

NAEGELE, MANFRED: »Zum Sehen geboren, zum Drehen bestellt.« Justus Pankau. Zur Person. In: Doppelpfeil: das Unternehmensmagazin des Südwestrundfunks. 2007. H. 1, S. 26–27.

Porträt des ehemaligen SWR-Kameramanns (1954–1988).

NIX, SEBASTIAN: Frankreichs internationaler Nachrichtensender: ein politisches Projekt mit Zukunft? In: Frankreich-Jahrbuch 2006: Politik und Kommunikation / Hrsg.: Deutsch-Französisches Institut in Verbindung mit Frank Baasner u.a. Wiesbaden 2007, S. 99–126.

Zum Start (Dezember 2006) des internationalen französischen Nachrichtenkanals France 24 als Antwort auf CNN und BBC World. Mit einem Rückblick auf die frühen Konzepte (Chaine francaise d'information internationale, CFII).

PINCHEVSKI, AMID, TAMAR LIEBES, ORA HERMAN: Eichmann on the air: radio and the making of an historical trial. In: Historical journal of film, radio and television. Vol. 27. 2007. Nr. 1, S. 1–25.

Über den Hörfunk (Kol Jisrael) als wichtigstes Medium für die Information der israelischen Bevöl-

kerung und des internationalen Publikums über den Eichmann-Prozess 1961.

PLEITGEN, FRITZ: Freigeist mit Lust am Widerspruch. Nach 14 Jahren als SWF/SWR-Intendant scheidet Peter Voß Ende April [2007] aus dem Amt. In: Doppelpfeil: das Unternehmensmagazin des Südwestrundfunks. 2007. H. 2, S. 18–23.

PLEITGEN, FRITZ: »...ich wollte immer auch Journalist sein.« Interview. In: WDR print. Nr. 369. 2007, S. 3, 6.

Bilanz der politischen Diskussionssendung der ARD aus Anlass seines Ausscheidens als Moderator des »Presseclubs« nach 13 Jahren.

PROSS, CAROLINE: Blindheit als Einsicht: Beobachtungen zur Medienästhetik des frühen deutschen Hörspiels. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Jg. 81. 2007. H. 1, S. 91–108.

PRÜMM, KARL: Ein politischer Fernseh-Erzähler. Nachwirkendes Vorbild – zum Tod von Egon Monk. In: epd medien. 2007. H. 18, S. 8–9.

Egon Monk (1927–2007), Fernsehspiel-/filmautor und -Regisseur, 1960–1968 Leiter des NDR-Fernsehspiels.

RAFF, FRITZ: ARD den richtigen Weg in die Zukunft gewiesen. Zum 80. Geburtstag von Prof. Dr. Dietrich Schwarzkopf. In: Fernseh-Informationen. Jg. 58. 2007. H. 3, S. 7–8.

Dietrich Schwarzkopf, 1962 bis 1966 Leiter des Bonner Büros des Deutschlandfunks in Köln, 1966 Programmdirektor Fernsehen beim Norddeutschen Rundfunk, 1974 Stellvertretender Intendant, 1978–1992 Programmdirektor Deutsches Fernsehen.

RIDDER, MICHAEL: Jede Menge Dementis. Das Medienjahr 2006 im Rückspiegel. In: epd medien. 2007. H. 1, S. 3–6.

RISCHBIETER, HENNING: Der erste, der ging: Zum Tod des Brecht-Schülers und Fernseh-Pioniers Egon Monk, der für wenige Monate auch einmal das Deutsche Schauspielhaus Hamburg leitete: hartnäckige Redlichkeit. In: Theater heute. Jg. 48. 2007. H. 4, S. 71.

SAUR, KARL-OTTO: Philosoph im Intendantenamte. Zum Tod von Karl Holzamer. In: Fernseh-Informationen. Jg. 58. 2007. H. 1, S. 15–16.

Nachruf auf den ZDF-Gründungsintendanten Karl Holzamer (1962–1977).

SCHMITZ, WOLFGANG: Der Kölner Dom im Rundfunk: Spuren früher Medienaktivitäten in und um den

Kölner Dom. In: Kölner Domblatt. F. 71. 2006. Köln 2006, S. 249–262.

Zur kirchlichen Rundfunkarbeit und zur Darstellung der Kirche, insbesondere der Ereignisse im und um den Kölner Dom im Rundfunk der Weimarer Republik unter besonderer Berücksichtigung der WERAG.

SCHWERING, GREGOR: Datenlage und Theorie: Brechts und Enzensbergers Modelle: Stichworte zu einer Re-Lektüre der ‚Radiotheorie‘ und des ‚Baukastens‘. In: Navigationen: Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften. Jg. 7. 2007. H. 1, S. 95–119.

SEUL, STEPHANIE: Europa im Wettstreit der Propagandisten: Entwürfe für ein besseres Nachkriegseuropa in der britischen Deutschlandpropaganda als Antwort auf Hitlers »Neuordnung Europas« 1940–1941. In: Jahrbuch für Kommunikationsgeschichte. Hrsg. von Holger Böning; Arnulf Kutsch; Rudolf Stöber. Bd. 8. 2006, S. 108–161.

Der Aufsatz untersucht die Wechselbeziehung zwischen der nationalsozialistischen und britischen Politik und Propaganda für eine neue europäische Nachkriegsordnung in den Jahren 1940 und 1941. Der Schwerpunkt der Untersuchung liegt dabei auf der britischen Propaganda gegenüber der deutschen Bevölkerung, die über den Deutschen Dienst der BBC und durch die von der Royal Air Force über Deutschland abgeworfenen Flugblätter verbreitet wurde.

SICHTERMANN, BARBARA: »Was guckst du, du Opfer?« Das Fernsehjahr 2006 im Rückblick. In: epd medien. 2007. H. 2, S. 6–11.

SIEPMANN, RALF: Höhenflug. Gegen den Mainstream: zehn Jahre Phoenix. In: epd medien. 2007. H. 26/27, S. 3–5.

SMULYAN, SUSAN: Live from Waikiki: colonialism, race, and radio in Hawaii, 1934–1963. In: Historical journal of film, radio and television. Vol. 27. 2007. Nr. 1, S. 63–75.

STOLTE, DIETER: Ein außergewöhnlicher Mensch. Zum Tod von Karl Holzamer. In: Funkkorrespondenz. 2007. H. 17, S. 3.

Nachruf auf den ZDF-Gründungsintendanten Karl Holzamer.

STOLTE, DIETER: Die Fülle des Lebens. Rede beim ARD-Empfang zum 80. Geburtstag von Dietrich Schwarzkopf. In: Funkkorrespondenz. 2007. H. 14/15, S. 6–8.

Unter besonderer Berücksichtigung seiner Funk-

tion als ARD-Programmdirektor (Programmdirektor Deutsches Fernsehen, 1978–1992).

STOLTE, DIETER: In jeder Phase er selbst. Zur Verabschiedung von SWR-Intendant Peter Voß. In: Funkkorrespondenz. 2007. H. 19, S. 5–8.

THEORETISCHE PERSPEKTIVEN zur Kommunikationsgeschichte : [4 Beiträge] / Red.: Wolfgang Duchkowitsch; Bernd Semrad; In: Medien & Zeit. Jg. 22. 2007. H. 1, S. 1–60.

Beiträge zu Theorien, Ansätzen und Methoden der Kommunikationsgeschichte.

HORST PÖTTKER: Brauchen wir noch (Kommunikations-)Geschichte? Plädoyer für ein altes Fach mit neuem Zuschnitt.

SUSANNE KINNEBROCK: Kommunikationsgeschichte und Geschlecht. Perspektivische Implikationen der Frauen- und Geschlechtergeschichte für die historische Kommunikationsforschung.

RAINER GRIES: Kulturgeschichte des Kommunizierens. Konjunktionen, Konjunkturen und Konnektivitäten.

KURT IMHOF: Permanente Aufklärung. Über den Wandel der öffentlichen Wissensvermittlung in der Moderne.

THULL, MARTIN: Anwalt mündiger Medienkonsumenten. Zum Tod von »Medienbischof« Hermann Josef Spital. In: Funkkorrespondenz. 2007. H. 2/3, S. 6.

Der Trierer Bischof (1981–2001) war von 1989 bis 2001 Vorsitzender der Publizistischen Kommission der Deutschen Bischofskonferenz.

VIEWEG, CHRISTINE: »Wie schön, dass du geboren bist ...« Zehn Jahre öffentlich-rechtlicher Kinderkanal. In: Fernseh-Informationen. Jg. 58. 2007. H. 1, S. 17–19.

VOSS, PETER: »Harter Knochen.« Ein Interview (Volker Lilienthal) mit dem scheidenden SWR-Intendanten Peter Voß. In: epd medien. 2007. H. 33, S. 3–12.

Rückblick auf seine Jahre beim ZDF, beim SWF bzw. SWR und in der ARD.

VOSS, PETER: Manchmal hitzig, meistens fröhlich. Interview (Philippe Rensing) mit dem scheidenden SWR-Intendanten Peter Voß. In: Funkkorrespondenz. 2007. H. 17, S. 4–9.

WAGNER, HANS-ULRICH: Werbung für einen guten Zweck?: heftige Debatte um »Reklamefunk« in den Nachkriegsjahren (NWDR-Geschichte. T. 6). In: Fernseh-Informationen. Jg. 58. 2007. H. 1, S. 31–35.

Kommentierte Dokumente zur Geschichte des NWDR. Zu einem frühen Fall programmintegrierter

Werbung und die Debatte um den Grundsatz der Trennung von Werbung und Programm am Beispiel eines NWDR-Hörfunkunterhaltungsprogramms aus dem Kölner Funkhaus, dem »Frohen Samstagnachmittag« vom 16. Juli 1949 mit einer Lotterie für ein Wohnungsbauprogramm, in das zur Erhöhung der Einnahmen »für einen guten Zweck« offene Werbung eingebaut und durch den Moderator Just Scheu verkauft wurde.

WICK, KLAUDIA: Fernsehen essen Wirklichkeit. »Die Fussbroichs« und der Boom des »Reality-TV«. In: epd medien. 2007. H. 6, S. 5–10.

Beitrag aus: Wick, Klaudia: »Ein Herz und eine Seele – Wie das Fernsehen Familie spielt.« Freiburg 2007.

WICK, KLAUDIA: Griechische TV-Tragödien. Zum Tode des Erfolgsautors Herbert Reinecker. In: epd medien. 2007. H. 10/11, S. 3–4.

Über Herbert Reineckers Krimiserien »Der Alte« und »Derrick«.

WOLF, FRITZ: Der Reiz der Langsamkeit. Zum 70. Geburtstag des Dokumentarfilmers Hans-Dieter Grabe. In: epd medien. 2007. H. 17, S. 5–7.

Hans-Dieter Grabe (geb. 1937) war der letzte festangestellte Dokumentarfilmer des ZDF.

ZDF-GRÜNDUNGSINTENDANT Karl Holzamer gestorben. Im Alter von 100 Jahren. In: epd medien. 2007. H. 32, S. 10–11.

Zusammenfassung erster Stellungnahmen und Würdigungen.

Rudolf Lang, Köln