

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

1983 | 4

1983

<https://doi.org/10.25969/mediarep/18317>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Studienkreis Rundfunk und Geschichte e.V. (Hg.): 1983 / 4, Jg. 9 (1983),
Nr. 4. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/18317>.

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/>

Studienkreis Rundfunk und Geschichte Mitteilungen

9. Jahrgang Nr. 4 - Oktober 1983

Nachrichten und Informationen:	
12. Doktoranden-Kolloquium 1984 - Jahrestagung 1984 in Berlin - Zehn Jahre MITTEILUNGEN	Seite 179
Schwarzes Brett: Übergangswahrscheinlichkeiten - Walter Steigner (1912-1983) - David Niven (1910-1983) - Hans Bausch vor fünfundzwanzig Jahren - Rainulf Schmücker 75 Jahre	Seite 181
Georg Feil: München - heimliche Hauptstadt der deutschen Fernsehkriminalität?	Seite 194
Franz Josef In der Smitten: Technische Innovation und Programmentwicklung	Seite 200
Norbert Weigend: Über die Theoriebedürftigkeit der Programmgeschichte - Randbemerkungen nach dem Grünberger Doktoranden-Kolloquium 1983	Seite 218
Arnulf Kutsch und Winfried B. Lerg: Mit 40 Jahren Verspätung - Zur Geschichte und Publikationsgeschichte von Elisa Lüders Dissertation über den schweizerischen Rundfunk von 1943	Seite 225
Bibliographie: Zeitschriftenlese 29 (1.6. - 31.8.1983 und Nachträge)	Seite 233
Besprechungen:	
Michael Crone: Hilversum unter dem Hakenkreuz (Rainer Krawitz)	Seite 236
K.R.M. Short (Hrsg.): Film & Radio Propaganda in World War II. (Winfried B. Lerg)	Seite 238
Karl Friedrich Reimers, Monika Lerch-Stumpf, Rüdiger Steinmetz (Hrsg.): Von der Kino-Wochenschau zum aktuellen Fernsehen (Winfried B. Lerg)	Seite 240

NACHRICHTEN UND INFORMATIONEN

Doktoranden-Kolloquium

Das 12. Doktoranden-Kolloquium des Studienkreises findet am 12. und 13. Mai 1984 in der Landessportschule Grünberg/Hessen statt. Es ist, wie auch die früheren Kolloquien, allgemein für Studierende offen, die eine wissenschaftliche Abschlußarbeit zur Rundfunkforschung schreiben.

Bei dem breitgefächerten Themenkatalog rundfunkbezogener Arbeiten und der sich damit befassenden Wissenschaftsdisziplinen ist es für die rechtzeitige Vorbereitung des nächsten Kolloquiums wichtig, möglichst früh den Interessentenkreis und die bearbeiteten Themen zu kennen, um danach die Arbeitsgruppen einzurichten. Daher werden Interessenten gebeten, sich und ihre Forschungsvorhaben schon möglichst bald schriftlich vorzustellen und sich damit gleichzeitig anzumelden. In diesem und in den letzten Jahren sind immer noch Anmeldungen nach dem Anmeldeschluß eingegangen, was die Vorbereitungen erschwert und die Bildung von Arbeitsgruppen behindert.

Deshalb wird hiermit darum gebeten, sich bis spätestens 15. Februar 1984 beim Schriftführer anzumelden - Walter Först, WDR/Landesredaktion, Postfach 101950, 5000 Köln 1.

Schema zur Anmeldung

Name	Methode(n)
Studienort	Stand der Forschung (Themenfindung, Quellenlage)
Studienfächer	Arbeitsergebnisse
Semesterzahl	konkrete Wünsche (z.B. Kontakte, Archivzugang, Erwartungen an die Tagung)
Thema der Arbeit (incl. Kurzbeschreibung des Erkenntnisinteresses)	

Jahrestagung 1984

Als Tagungsort für die 15. Jahrestagung des Studienkreises ist Berlin in Aussicht genommen. Das Datum steht noch nicht fest. Es wird aber voraussichtlich im September liegen. Für die Generalthematik der 15. Jahrestagung werden Vorschläge gern entgegen genommen.

Zehn Jahre MITTEILUNGEN

Mit der Nr. 1/1984 beginnen die MITTEILUNGEN des Studienkreises ihren 10. Jahrgang. Gegründet 1974, erschien das erste Heft im Oktober des gleichen Jahres und wurde mit den vier Heften 1975 noch zum 1. Jahrgang gezählt. Die ersten Hefte hatten noch einen vergleichsweise geringen Umfang; seit Jahren erscheinen die MITTEILUNGEN je Nummer im Umfang von 50 bis 80 Seiten. Wann und wie sehr dabei Quantität in Qualität umgeschlagen ist, vermag die Redaktion nicht zu ermitteln. In Fachkreisen werden die MITTEILUNGEN seit langem trotz ihrer bescheidenen äußeren Aufmachung stets wahrgenommen. Ihre Finanzierung konnte bisher mit unkonventionellen Mitteln bewältigt werden. Allein die technische Herstellung verdankt der Studienkreis einer ungenannten Institution, die zu den Förderern unserer Bemühungen zählt.

Die Redaktion wünschte sich freilich, was wir von Zeit zu Zeit zum Ausdruck bringen, eine verstärkte Mitarbeit aus dem Kreis der Mitglieder. Für Zuschriften auf Fragen jeglicher Art, die die Arbeit des Studienkreises betreffen, und zum Inhalt der MITTEILUNGEN steht im "Schwarzen Brett" jederzeit Platz zur Verfügung.

Die Frage verstärkter Mitarbeit aus dem Kreis der Mitglieder wird aus Anlaß des 10. Jahrgangs besonders akut. Vorstand und Redaktion würden sehr gern aus diesem Anlaß ein Zehn-Jahres-Register vorlegen können, das anzufertigen erheblicher Mühen bedarf. Ein vollständiges Register ließe sich aber nur erstellen, wenn eine Anzahl von Mitgliedern sich bereitfände, in einzelnen Arbeitsgruppen spartenweise den Inhalt von zehn Jahren aufzuarbeiten.

Red.

I.

Übergangswahrscheinlichkeiten

60 Jahre Rundfunk in Deutschland

Die Kalenderjournalisten können wieder einmal zufrieden sein. Kein lästiger Premierenstreit, kein apokryphes Datum, keine frommen Legenden müssen ihre Jubiläumskonzerte stören. In Deutschland ist für einen amtlichen Geburtstag des Rundfunks gesorgt, und viele sind Hans Bredow dafür so dankbar, daß sie in ihm Vater und Taufpaten des Mediums in einer Person verehren. Spätestens bei derlei hagiographischen Übungen landen sie freilich wieder bei den ebenso frommen wie langlebigen Legenden, Rundfunkgeschichte hin, Rundfunkgeschichte her. Wenn das bei den anderen publizistischen Einrichtungen auch nur annähernd so übersichtlich wäre. Was hat es denn auf sich mit dem Wolfenbütteler "Aviso" und der Straßburger "Relation" von 1609 und ihren Verlegern? Wie war das mit Bernhard Wolffs Telegraphenbüro oder mit Oskar Meisters Kinematographen? Die Gedenktagskorrespondenzen und die historischen Feature-Dienste schweigen sich aus, kein "Zeitzeichen" ist zu hören, wenn es gilt, ein rundes Wiegenfest der Presse, der Nachrichtenagentur oder des Kino zu begehen. Ganz schön alt sehen sie aus, die Alten Medien gegenüber den Neuen, obwohl bisher niemand von sich behaupten sollte, sie oder er habe jene neue publizistische Species wirklich und wahrhaftig einmal gesehen. Das mag daran liegen, daß die meisten journalistischen Kalenderschreiber ihren mediengeschichtlichen Verstand verloren haben, - wenn sie ihn denn jemals besessen haben sollten.

Nur beim Rundfunk, da gehen, wie so oft, die Uhren anders. Da gibt es, wenigstens in Deutschland, einen handfesten, vielfach verbürgten Termin, den 29. Oktober 1923, alles klar. Mit diesem Datum läßt sich etwas machen. "Achtung, Achtung...!" rief der Direktor der Radio-Stunde, und am Schluß erklang das Deutschland-Lied. Damit war er im Äther, ganz offiziell, der richtig deutsche Rundfunk. Und dabei - beim Offiziellen nämlich - ist es bis heute auch geblieben. Kontinuität? Aber ja doch! Sie sollen ihn nicht haben, den deutschen Rundfunk. Wo kämen wir denn hin, heißt es seit einem halben Jahrhundert in den Staatskanzleien, wenn wir dieses liebe und teure Medium - auch noch - den Journalisten überlassen würden. Das vermeintlich unauslöschliche Siegel staatlicher Monopol Tendenz wird eben erst wieder von seinen Bewahrern in der Bel Etage einer jeden Anstalt (!) öffentlichen Rechts als Geste der Verteidigungsbereitschaft zur Schau gestellt.

Vom Staatsrundfunk zum Einparteienrundfunk über den Militär-

regierungsrundfunk zum Mehrparteienrundfunk, - beim Licht der Kommunikationsfreiheit besehen, eine mediengeschichtliche Kette von Übergangswahrscheinlichkeiten.

Winfried B. Lerg

II.

Walter Steigner (1912-1983)

Walter Steigner, langjähriger Intendant der Deutschen Welle, wurde am 17. Dezember 1912 als Sohn eines Offiziers, der später zur Reichsbank ging, in Wilhelmshaven geboren. In Berlin ist er zur Schule gegangen, in Freiburg/Breisgau, München und Berlin hat er studiert und das Erste juristische Staatsexamen abgelegt. Seine Berufsjahre verbrachte er nach dem Kriege in Köln, Paris, Hannover, Berlin und dann wieder in Köln. Sein Repetitor in Berlin war 1939/40 Kurt Georg Kiesinger, der 30 Jahre später Bundeskanzler wurde. Steigner hat stets mit Hochachtung von Kiesinger gesprochen, auch als dieser sich wegen seiner Tätigkeit als Leiter der Rundfunkabteilung im Auswärtigen Amt während des Krieges heftigen innenpolitischen Angriffen ausgesetzt sah.

Schon während seines Studiums hatte Steigner begonnen, als Korrespondent der "Dresdner Neuesten Nachrichten" journalistisch zu arbeiten. 1940 kam er zur Wehrmacht, in der er bis Kriegsende in einer Propagandakompanie, zuletzt im Kurlandkessel, Dienst tat. Das hat ihm später als Leiter der Deutschen Welle, des Auslandsdienstes der Bundesrepublik Deutschland, persönliche Angriffe von Radio Moskau eingetragen. Er war dankbar, in den letzten Kriegstagen von der Kriegsmarine in aufopferungsvoller Weise über die Ostsee aus dem Kessel herausgeholt worden zu sein. Als die Diskussion über die Rolle des baden-württembergischen Ministerpräsidenten Hans Karl Filbinger als Marinerichter hohe Wellen schlug, gab Steigner zu bedenken, daß es der Disziplin in der Reichsmarine zu danken sei, wenn in den letzten Kriegstagen Hunderttausende Menschen über die Ostsee in Sicherheit gebracht werden konnten.

Nach dem Kriege wurde Steigner Nachrichtenredakteur bei der "Rheinischen Zeitung" in Köln unter dem Chefredakteur Heinz Kühn, mit dem ihn eine lebenslange Freundschaft verband. In dieser Zeit hat er sich der Sozialdemokratischen Partei angeschlossen. Von 1947 bis 1955 arbeitete er als politischer Redakteur im Funkhaus des NWDR in Köln, wurde Leiter der Politik und baute das Hörfunkstudio in Bonn auf. Der damalige Bundeskanzler Adenauer hat einmal in einem Brief an den NWDR-Generaldirektor Grimme die Ablösung Steigners wegen regierungsunfreundlicher Kommentare gefordert. Steigner hat eine Abschrift dieses Briefes zeitlebens aufbewahrt und darin eine Art Auszeichnung, ja Ausweis für Unabhängigkeit in der Meinungsäußerung und Freiheit in der Berichterstattung gesehen. Damals war Steigner eine Zeitlang auch Vorsitzender des

Gesamt-Betriebsrates, der gewählten Vertretung aller Mitarbeiter des NWDR in der Britischen Besatzungszone. Die Bedeutung der Betriebsräte und späteren Personalräte hat er auch als Intendant stets hoch veranschlagt, ihre Repräsentanten mit Respekt behandelt. Im Sender Freies Berlin machte er 1964 fast zur gleichen Zeit den Vorsitzenden des Personalrats zum Personalchef und den Vorsitzenden der Rundfunk-Union zu seinem persönlichen Referenten.

Von Köln aus ging Steigner als Repräsentant der Bundesrepublik Deutschland zur UNESCO nach Paris, wo er von 1956 bis 1960 die Rundfunkabteilung leitete. Damals wurde sein Blick für die Bedeutung des Rundfunks wie auch für seine Nöte in Ländern der Dritten Welt geschärft. Als er nach einem einjährigen Zwischen-spiel als Leiter des Funkhauses Hannover 1961 Intendant im Sender Freies Berlin wurde, leistete er Entwicklungshilfe beispielsweise für den Aufbau des Fernsehens im Sudan quasi auf eigene Faust, jedenfalls gegen beträchtliche Widerstände im SFB-Rundfunkrat.

Auf den Bau der Mauer und die damit verbundene Zweiteilung der Stadt im Jahre 1961 reagierte er mit einem neuen Programm-schema, das der geistigen Abschnürung der Menschen in der DDR entgegenwirken sollte. Mit Hilfe des WDR, der dem Sender Freies Berlin einen neuen hohen Sendemast schenkte, konnte die Reichweite des Senders wesentlich vergrößert werden. Unter der Intendanz Steigners gewann der Sender Freies Berlin auch auf kulturellem Gebiet an Format und Gewicht. Ernst Schnabel und Walter Höllerer konnten mit neuen Programmformen experimen-tieren. Selbst der umstrittene Wolfgang Neuß hatte seine letzte Plattform im 3. Programm des Sender Freies Berlin, bis sein Hang zur Selbstzerstörung auch dafür die Basis entzog.

In die Amtszeit Steigners als SFB-Intendant fallen aber auch heftige Auseinandersetzungen mit den Berliner Zeitungsverlegern, die dort den Hebel gegen den öffentlich-rechtlichen Rundfunk ansetzten, um ihren Zugang zum Fernsehen zu erzwingen +). In den jahrelangen Auseinandersetzungen fühlte sich Steigner manchmal von den anderen ARD-Anstalten ziemlich alleingelassen. Auch einen anderen Kampf hat Steigner in Berlin beispielhaft für die ganze ARD ausgefochten: gegen den Anspruch des Rundfunkrates, den Intendanten in Programmfragen nicht nur zu beraten, sondern Programmfragen im Detail selbst entscheiden zu können. Die Auseinandersetzungen mit dem Vorsitzenden des Rundfunkrates, Dr. Franz Suchan, zogen sich lange hin, und sie vergällten Steigner die zweite Amtszeit im SFB. Verhältnismäßig leichten Herzens folgte er deshalb im Frühjahr 1968 dem Ruf zurück nach Köln, um Intendant der Deutschen Welle zu werden.

Die Leitung des deutschen Auslandsrundfunks war Steigner praktisch auf den Leib geschrieben. Er war in Fremdsprachen ver-

+) Stellungnahme zu den Angriffen der Berliner Zeitungsverleger gegen das Werbefernsehen. Herausgegeben vom Sender Freies Berlin. 1965.

siert, weit gereist, mit den Problemen vor allem der Dritten Welt vertraut und den Gedanken und Prinzipien der UNESCO innerlich verpflichtet. Den freien Fluß der Information hielt er für ein ebenso erstrebenswertes wie vertretungswürdiges Gut. Als es mit Radio Moskau über den Äther zu einem Meinungsstreit über die Prinzipien des grenzüberschreitenden Rundfunks kam, lud er in aller Form die sowjetischen Kollegen ein, nach Köln zu kommen und zuzusehen, wie bei der Deutschen Welle gearbeitet werde. "Unsere Schreibtische sind offen", sagte er, "und wir schöpfen aus lauterer Quellen."

Der Deutschen UNESCO-Kommission gehörte er nach seiner Rückkehr aus Paris auf Vorschlag der ARD von 1962 bis 1982 als gewähltes Mitglied an. Schon im ersten Jahr seiner Mitgliedschaft wurde er Vorsitzender des Fachausschusses Kommunikation, 1965 zusätzlich Mitglied des Vollzugsausschusses, 1969 Erster Vizepräsident. Von 1974 bis 1978 war Walter Steigner Präsident der Deutschen UNESCO-Kommission, 1982 wurde er Ehrenmitglied.

Die beiden sechsjährigen Amtszeiten Steigners bei der Deutschen Welle (1. März 1968 bis 28. Februar 1980) standen unter dem Zeichen innerer und äußerer Konsolidierung. Nach den Jahren des stürmischen Aufbaus der Fremdsprachendienste sollte nun eine Zeit der Besinnung einsetzen, um das Erreichte zu festigen. Vor allem aber sollte die Deutsche Welle besser in der Welt hörbar werden. Die seit 1965 bestehende Relaisstation Kigali in Ost-Afrika wurde ausgebaut, neue Relaisstationen 1970 in Portugal, 1974 auf Malta und 1977 gemeinsam mit der BBC in der Karibik in Betrieb genommen. Selbst für die letzte geplante DW-Relaisstation auf Sri Lanka wurden die ersten Verhandlungen 1979/80 noch unter Steigners Leitung geführt. In seine Amtszeit fallen aber auch der Bau und die 1972 erfolgte Inbetriebnahme der großen Kurzwellensendestelle Wertachtal durch die Bundespost, fallen 1974 Grundsteinlegung und 1977 Richtfest für das neue Funkhaus der Deutschen Welle in Köln. Den Einzug in das neue Haus mußte Steigner, weil es jahrelange Verzögerungen gegeben hatte, 1981 seinem Nachfolger Conrad Ahlers überlassen.

In Erinnerung ist geblieben, daß ihn die Umstände seiner Wiederwahl im Jahr 1974 außerordentlich zu schaffen gemacht und tief gekränkt haben. Parteipolitische Erwägungen hatten die anstehende Wahl immer wieder hinausgezögert, und es fehlte nicht an Schach- und Winkelzügen. Zeitweilig sah es so aus, als würden die Sozialdemokraten in den Aufsichtsgremien seine Wiederwahl nicht durchsetzen können, zeitweilig schien es, als würde er mit den Stimmen der CDU- und FDP-Vertreter gegen den Willen seiner eigenen Partei gewählt werden. Daß er am Ende bei der Wahl am 8. Januar 1974 einstimmig für eine zweite Amtszeit wiedergewählt wurde, hat die erlittene Demütigung nicht vergessen machen können. Steigner konnte sich nicht an den Gedanken gewöhnen, als Intendant eine Art politischer Wahlbeamter zu sein und damit Spielball parteipolitischer Interessen werden zu können. Er war in der Zeit der Großen Koalition in Bonn ins Amt gekommen, und er war zutiefst davon überzeugt, daß die Deutsche Welle nur gedeihen könne, wenn sie von allen großen Parteien getragen werde. Dies allein schien ihm der geeignete Weg zu sein, die Unabhängigkeit des Auslandrundfunks

zu gewährleisten. Die sechsjährige Zusammenarbeit mit Johannes Groß von der CDU als seinem Stellvertreter und Chefredakteur (Herbst 1968 bis Herbst 1974) hat er als besonders fruchtbar und glücklich angesehen.

In der Mitte der zweiten Amtszeit erlitt Steigner während einer ARD-Tagung in Baden-Baden einen Unfall, von dem er sich nicht wieder ganz erholt hat. Seine Pläne einer journalistischen und schriftstellerischen Tätigkeit nach dem Ausscheiden aus dem Amt haben sich deshalb nicht mehr realisieren lassen. Seine Verdienste um den Rundfunk wurden mit der Verleihung des Großen Verdienstkreuzes der Bundesrepublik Deutschland gewürdigt. Berlin dankte ihm mit der höchsten Auszeichnung der Stadt, der Ernst-Reuter-Plakette in Silber.

Das Bild Steigners wäre unvollkommen, wollte man in ihm nur eine der wichtigen handelnden Figuren der deutschen Rundfunkgeschichte sehen. Er war in hohem Maße auch darauf bedacht, rundfunkgeschichtliche Forschung zu fördern. In Berlin gründete er 1965 die Buchreihe des Senders Freies Berlin, in der in drei Jahren neun Bände erschienen sind. In seinem Geleitwort erklärte er, in dieser Reihe sollte "gedruckt festgehalten werden, was uns für Geschichte und Programmarbeit des Senders wichtig erscheint." Rundfunkgeschichtliche Beiträge der Reihe waren: Fritz L. Büttner, Das Haus des Rundfunks in Berlin (Band 1); Darauf kam die Gestapo nicht, Beiträge zum Widerstand im Rundfunk (Band 4); Walter Bruch, Kleine Geschichte des Deutschen Fernsehens (Band 5); Alfred Braun, Achtung, Achtung, Hier ist Berlin (Band 8). Die Nachfolger Steigners haben die Buchreihe nur halbherzig fortgeführt und in 15 Jahren nur vier weitere Bände herausgebracht. Als Intendant der Deutschen Welle ließ Stiegner in fünf Broschüren Beiträge zur Geschichte des Kurzwellenrundfunks in Deutschland auflegen, vom Beginn des Auslandsrundfunks im Jahre 1929 bis zum Jahre 1960, das einen wichtigen Abschnitt in der Arbeit der Deutschen Welle markiert. Von Rolf Steininger wurde in dieser Reihe der erste Teil seiner Dissertation über den Auslandsrundfunk in den Anfängen der Bundesrepublik Deutschland publiziert +). Parallel dazu begann die DW 1972 mit der Herausgabe eines zweisprachigen Handbuches für den internationalen Kurzwellenrundfunk im Berliner Verlag Haude & Spener, von dem im Zweijahresabstand bisher sechs Bände erschienen sind. Während die Handbuchreihe fortgeführt wird, haben die Broschüren zur Geschichte des Auslandsrundfunks bisher keine Fortsetzung gefunden. Auch hat die Deutsche Welle seitdem keine Dissertation mehr so gefördert, wie es im Falle Steininger geschah. Steigner selbst hat 1980 im Econ-Verlag die Anthologie "Mehr als Worte - Aussagen und Anmerkungen zur deutschen Sprache" herausgegeben. Er hatte namhafte Zeitgenossen eingeladen, zu diesem Thema für die Deutsche Welle einen Beitrag zu schreiben und ihn auch selbst zu sprechen. In seinem Einführungsbeitrag zu der Sendereihe, der auch den Buchbeiträgen vorangestellt ist, antwortete er

+) Steininger, Rolf: Langer Streit um Kurze Welle. Der Auslandsrundfunk in den Anfängen der Bundesrepublik 1950-1953. Berlin 1972.

auf die Frage, was die deutsche Sprache ihm bedeute: "Muttersprache ist die Sprache, in der man in Stunden der Einsamkeit, der Verlassenheit mit sich selbst spricht, ist ganz persönlicher, ureigenster Besitz. Ist die Sprache der Reime, der Sprichwörter, Gedichte und Gebete. Ist Bindeglied nicht allein in der Familie, zu Ahnen und zu Nachkommen. Ist Bindeglied zu allen großen Menschen, die sie gesprochen haben." Im Nachhinein will es scheinen, als habe Walter Steigner damit sehr viel auch über sich selbst ausgesagt.

Walter Steigner starb am 18. Juni 1983 in München.

Werner Schwipps

III.

David Niven (1910-1983)

Die Filmkritik ist sich einig: er war einer der großen Stars Hollywoods. Eine lange Liste seiner bekannten und erfolgreichen, seiner weniger erfolgreichen und daher vielleicht vergessenen Filme wird präsentiert, um noch einmal zu belegen, daß ihm fast alle Rollen gelangen, die er gespielt hat: Offiziere, geistliche Herren, Gauner, vor allem jedoch den etwas unterkühlten, distinguierten englischen Gentleman, der er vielleicht tatsächlich war. Selbstverständlich wird auf den 'Oscar' verwiesen, mit dem er 1959 für seine Darstellung eines falschen Offiziers in "Separate Tables" (1958; Regie: Delbert Mann) ausgezeichnet worden war. Bedauerlicherweise unterschlagen die Nachrufe auf ihn indes, daß er neben seinen beachtlichen Filmerfolgen auch eine nicht unbedeutende Rundfunkkarriere vorzuweisen hatte.

In diesem Zusammenhang ist es vielleicht nicht falsch, zunächst zu vermerken, daß James David Graham Niven (geb. am 1. März 1910 in Kirriemuir/Schottland) vor dem Beginn seiner Filmkarriere in Hollywood 1935 als sogenannter 'extra', als Statist, und als Double des Schauspielers Edmund Lowe, und außerdem vor jenen drei Jahren, in denen er sich seit 1932 in Kanada, USA und Mittelamerika mit Gelegenheitsarbeiten über Wasser hielt, Leutnant in der Armee des Vereinigten Königreiches war. Niven, Sohn eines britischen Offiziers, hatte nämlich nach dem Besuch der Colleges in Ascot und Stowes das Royal Military College in Sandhurst besucht und war bereits 1929, also im Alter von gerade 19 Jahren, Leutnant der Highland Light Infantry geworden, deren Dienst er 1932 quittierte. Jedenfalls hielt es Niven, der bei Samuel Goldwyn unter Vertrag stand, 1939 für seine selbstverständliche Pflicht, die gerade begonnene Filmkarriere in den USA abzubrechen und der britischen Armee seinen Dienst im Kampf gegen das Großdeutsche Reich anzubieten. Er kam jedoch nicht zur Luftwaffe, wie er sich das wünschte, sondern zunächst zum 2. Bataillon der Schützenbrigade in Tidworth, gelangte 1940 als Hauptmann zur Sonderabteilung einer neu gebildeten Elitetruppe, dem

'Phantom Reconnaissance Regiment', und bekam die Leitung von dessen Gruppe A. Offenbar war Nivens Beteiligung an den Scheineinsätzen dieser Truppe, die sich auf künftige Erkundungs- und Aufklärungsaufträge, aber auch auf Untergrundtätigkeit im Feindesland vorbereitete, nicht von unbedingter Notwendigkeit. Denn immerhin erhielt er 1942 und 1943 mehrere Wochen Sonderurlaub, um zunächst in dem Royal-Air-Force-Film über die englische Spitfire, "The First of the Few" (1943; Regie: Lesley Howard), und danach noch in einem weiteren Kriegsfilm, "The Way Ahead" (1944; Regie: Carol Reed), zu spielen, was auch deshalb erwähnt sei, weil das Produktionsland dieser Filme in Nachschlagewerken bisweilen fälschlicherweise in die USA verlegt wird.

Unterdessen waren Anfang Mai 1944 im Zuge der militärisch-strategischen Planungen für 'D-Day' (Debarkation-Day; d.i.: 6. Juni 1944) die Vorbereitungen für einen speziellen Rundfunkdienst zur Versorgung der unter Befehl General Eisenhowers stehenden Alliierten Truppen getroffen worden. Als 'Supreme Headquarters Allied Expeditionary Forces' - Broadcasting Services (SHAEF BS) hatte er, beginnend mit 'D-Day' plus 1, die Aufgabe, die Alliierten Truppen auf dem europäischen Festland mit einem 17-Stunden-Tagesprogramm (zusammengesetzt aus Nachrichten, Eigenproduktionen und Programmen von amerikanischen und kanadischen Sendegesellschaften sowie der BBC) zu informieren und bei Laune zu halten. SHAEF BS (auf Druck der BBC hatte der Dienst bis Anfang 1945 die Bezeichnung 'Allied Expeditionary Forces Programme of the BBC'!) benutzte einen Sender in Start Point an der englischen Kanalküste, die Büros des Dienstes waren im Gebäude der BBC untergebracht, für Eigenproduktionen, etwa mit Glenn Miller, wurden zunächst Studios in London benutzt und später, als die deutschen Bombenangriffe gefährlicher wurden, Räumlichkeiten in Bedford.

Erster Leiter von SHAEF BS war US-Oberst Edward M. Kirby, zu seinem Stellvertreter wurde, von 'Phantom' abkommandiert und zum Oberstleutnant befördert, David Niven ernannt. Für diese Aufgabe war Niven - nicht nur aus britischer Sicht - genau der richtige Mann. Er war umgänglich, kannte sowohl die britische wie auch die amerikanische Mentalität, was seine amerikanischen Kameraden angesichts permanenter Auseinandersetzungen mit der störrischen BBC sehr zu schätzen lernten, und er verfügte über gewisse Rundfunkerfahrungen, die er sich - von Samuel Goldwyn eigens zu diesem Zweck 'ausgeliehen' - in den späten dreißiger Jahren bei gelegentlichen Auftritten in Shows des amerikanischen Hörfunks erworben hatte 1). Offenbar behagte Niven die Arbeit bei SHAEF BS. Dazu mag sicherlich auch beigetragen haben, daß der Dienst mit eigenem Sender im Oktober 1944 nach Paris verlegt und Edward M. Kirby zur gleichen Zeit zum pazifischen Kriegsschauplatz versetzt wurde. Als Nachfolger von Kirby und damit als neuer Leiter von SHAEF BS konnte David

1) Seinen ersten Auftritt im amerikanischen Rundfunk, in einer von der Firma Shell gesponsorten Show des Filmstars Constance Bennett, hat Niven übrigens höchst amüsant in seinem Buch "Stars, die nicht vom Himmel fielen" beschrieben.

Niven nun in dem von ihm sehr geschätzten Paris arbeiten, während sein neuer Stellvertreter, US-Major John Hayes, in London die Stellung halten und sich weiterhin mit der BBC reiben mußte. Seine Funktion behielt Niven bis zur Unterzeichnung der deutschen Kapitulation. 1945 kehrte er dann abermals dem Militär den Rücken, ausgezeichnet mit den - wie er später sagte - üblichen Orden, aber immerhin als Oberst seiner königlichen Majestät.

Wie vielen anderen Stars aus Hollywoods Vorkriegszeit gelang auch dem in die USA zurückgekehrten Niven der Wiedereinstieg in das Filmgeschäft zunächst nicht recht. Er überwarf sich mit Samuel Goldwyn, löste Anfang der fünfziger Jahre den Vertrag mit ihm - und war damit in Hollywood erst einmal 'out'. Obwohl viele seiner Freunde es "für glatten Selbstmord hielten, wenn ein Filmstar sich mit dem Feind verband" (so schrieb Niven Jahre später), suchte er sein Heil beim Fernsehen und trat für nicht gerade berauschende Gagen in den TV-Shows von Bob Hope (NBC, Start: 12. Oktober 1952) und Jack Benny (CBC, Start: 29. Oktober 1952) auf. Eher aus Verlegenheit gründete er 1952 in Los Angeles gemeinsam mit den Filmschauspielern Charles Boyer und Dick Powell eine **Fernsehproduktionsgesellschaft**, die 'Four-Star-TV' (heute: 'Four-Star-International, Inc. '), die sich nach anfänglichen Schwierigkeiten zu einem der großen Unternehmen der Branche entwickelte und bis heute eine Fülle von unterhaltenden Fernseh-Serien, 'specials' und 'features', produziert hat, die in den amerikanischen Fernsehsystemen, aber auch im Ausland mit Erfolg gesendet wurden 2). Eine ganze Reihe unterdessen bekannter Filmstars haben bei 'Four-Star' ihre Karriere begonnen oder wurden erst durch deren Produktionen bekannt, wie etwa Steve McQueen, der in der TV-Serie "Wanted: Dead or Alive" (im Programm von CBS von September 1958 bis September 1961) als Josh Randall seinen ersten großen Erfolg verbuchen konnte, in einer Serie übrigens, die zwanzig Jahre später, 1980, in zwanzig Folgen im ZDF ausgestrahlt wurde, diesesmal unter dem Titel "Josh". Bereits zehn Jahre zuvor hatte das ZDF 44 Folgen einer anderen 'Four-Star'-Produktion gesendet, der TV-Serie "Big Valley", die mit ihren Hauptdarstellern Barbara Stanwyk, Richard Long, Peter Breck, Lee Majors und Linda Evans in den Jahren von 1965 bis 1969 im Programm von ABC zu sehen war.

Natürlich produzierte 'Four-Star' auch eine spezielle "David-Niven-Show" (im Programm von NBC von 1959 bis 1964) sowie als Krönung ein ihm zweifellos zustehendes 'special' mit dem alles sagenden Titel "David Niven Magic". Ebenfalls im Programm von NBC lief schließlich von September 1964 bis September 1965 die 'Four-Star'-Serie "The Rogues", in der das Quintett David Niven, Charles Boyer, Gig Young, Robert Coote und Gladys Copper als ausgesprochen vornehme Mitglieder der Fleming-Familie höchst ungehörige Gaunereien veranstaltete;

2) Den vierten Film-'Star' zur Gründung der Gesellschaft, der deren Namen im Grunde erst rechtfertigte, konnten die drei anfangs nicht finden. Einige Zeit nach der Gründung stieg jedoch Ginger Rogers mit in das Geschäft ein.

in der Bundesrepublik waren vier Folgen dieser Serie - noch in schwarz-weiß - 1969 unter dem Titel "Gauner gegen Gauner" im ZDF zu sehen.

In David Nivens Leben, so scheint es, konnte Kontinuität nicht immer die Hauptrolle beanspruchen; alles war - so jedenfalls legt es seine Autobiographie nahe - mehr oder weniger Zufall. Aber Vergnügen mußte es dem scheinbar stets lächelnden, charmanten Engländer mit seinem zarten Oberlippenbärtchen einbringen, das war die Bedingung - und natürlich eine gute Kasse. David Niven starb am 29. Juli 1983 in seinem Chalet in Château-d'Oex in der Schweiz.

Buchpublikationen:

Once over Lightly, New York: Prentice Hall 1951 (im gleichen Jahr in Großbritannien unter dem Titel "Round the Rugges Rocks" publiziert).

The Moon's a Balloon, London: Hamish Hamilton 1971 (deutsch: Vielleicht ist der Mond nur ein Luftballon, Mein bewegtes Leben, München: Franz Ehrenwirth Verlag 1975).

Bring on the Empty Horses, London: Hamish Hamilton 1975 (deutsch: Stars, die nicht vom Himmel fielen. Hollywood und alle meine Freunde, Zug: Edition Sven Erik Bergh 1977)

Arnulf Kutsch

IV.

Hans Bausch vor fünfundzwanzig Jahren

Der neue Intendant des Süddeutschen Rundfunks hat sein Amt am 1. September angetreten. Dr. Hans Bausch ist unter den deutschen Rundfunkintendanten der »junge Mann« (noch unter Vierzig), der seinen Weg allein in die Neckarstraße genommen hat. Zwar wurde von interessierter Seite manches Gerücht von geheimen Mächten und Kräften und von Konspirationen in Parlaments-Wandelhallen und anderen Wisperecken ausgestreut, aber man blieb den Beweis schuldig. Fest steht dagegen, daß Bausch eine sehr gute Doktor-Arbeit über den Rundfunk im politischen Kräftespiel der Weimarer Zeit geschrieben hat, den Rundfunkbetrieb seit Jahren auch aus der Praxis von innen kennt und ihn als Landtagsabgeordneter sorgsam von außen beobachtete. Vielleicht sorgsamer als man es merkte. Man kann die Auswirkungen seiner Beobachtungen bei einer Analyse seiner Vorstellungs-Rede feststellen, die nicht nur stilistisch ausgezeichnet ist, sondern auch mit bemerkenswertem Geschick seine Gedankengänge darzustellen weiß.

Bausch ist im Alleingang auf den Intendantenstuhl gekommen. Er argumentierte, daß eine öffentliche Ausschreibung dieses Postens auch eine Aufforderung umfaßt, sich zu bewerben. Das bedeutet für jeden Bewerber ein Risiko — man muß es auf sich nehmen. Bausch tat das, offenbar mit mehr Warnungen als Ermutigungen versorgt. Er wird einige Berechnungen über die Wahlchancen ange stellt haben, wird sein gesundes Selbstvertrauen ebenso eingesetzt haben wie ein paar Gramm Glück, die bei der Wahl mitspielen können. Sie spielten mit, und das ist keine Schande.

Der neue Intendant hat jetzt eine ungewöhnliche Ausgangsposition. Da er als Einzelgänger ohne Schneepflug vor sich oder Heeresmassen hinter sich in den SDR einzog, brauchte er sein Amt nicht mit Hypotheken zu belasten. Das heißt: man kann ihm kaum irgendwelche Wechsel präsentieren, die er vor der Wahl aus stellte. Er hat keine Versprechungen gemacht und keine Absprachen unterzeichnet, die bisweilen eine einstimmige und ruhige Wahl bewirken, wobei es allerdings offen bleibt, ob diese Ruhe anschließend anhält.

gez.: Wgf

Aus: Fernseh-Rundschau 2. Jg. (1958), Nr. 9, S. 414/15

V.

Rainulf Schmücker 75 Jahre

Rainulf Schmücker wurde am 4. September 1908 in Ramsbeck im Sauerland geboren — wenn die Erinnerung von Mitarbeitern an seine eigenen Erzählungen nicht täuschen als Sohn eines Dorfschmieds. Er besuchte später die Deutsche Höhere Schule im Ausland St. Ludwig bei Vlodröp in den Niederlanden, eine Einrichtung der Franziskaner, wo er 1928 das Humanistische Abitur machte und in den Franziskanerorden eintrat. Von 1929 bis 1935 hielt er sich zu phil.-theol. Studien an den Ordensakademien in Dorsten und Paderborn auf. 1934 wurde er zum Priester geweiht.

1936 bis 1939 war er zu einem Zweitstudium zunächst in Münster/Westf. (1936/37), und zwar an der Philosophischen und Theologischen Fakultät der Universität (u.a. Prof. Peter Wust und Prof. Michael Schmaus), dann in Paris an der Ecole Pratique des Hautes Etudes der Sorbonne, Section Science Religieuse (u.a. Prof. Paul Vignaux) sowie am Collège de France (Prof. Etienne Gilson). Fachgebiet: Geschichte der Mittelalterlichen Philosophie und Theologie, speziell 14. Jahrhundert. Wegen des Ausbruchs des Zweiten Weltkriegs mußte Schmücker sein Studium in Paris abbrechen, konnte aber 1940 als Gast der kath.-theol. Fakultät der Universität Bonn zum Dr. theol. promovieren. Er legte eine Dissertation über die Axiomatik des Petrus Aureoli (+1322), eines Vorläufers des spätmittelalterlichen Nominalismus, vor.

1941 bis 1945 war Schmücker im „Kriegsdienst“ Sanitäter, davon ein Jahr in Rußland. Ab 1946 war er dann einer der ersten katholischen Sprecher der nach englischem Muster beim NWDR neu eingeführten Werk tags-Morgenandachten. Sprecher blieb er auch, als er von 1947 bis 1953 als Dozent an der Philosophischen Akademie der Franziskaner in Warendorf/Ems tätig wurde. 1950 legte er eine Übersetzung des Standardwerks von Etienne Gilson „Der Geist der mittelalterlichen Philosophie“ (Herder-Wien) vor.

1953 initiierte er den Aufbau des „Katholischen Rundfunk-Instituts“, das dann von den damals vier Bistümern Nordrhein-Westfalens gegründet und als gemeinnütziger Verein in Düsseldorf eingetragen wurde, seinen Sitz allerdings in Köln erhielt. Schmücker wurde Geschäftsführer und Chefredakteur. Am 2. Dezember 1953 erschien die erste Ausgabe der FUNK-Korrespondenz mit dem Hörfunk-Dienst, der später 1960/61 Bestandteil des seit dann zusätzlich im Institut erscheinenden FERNSEH-Dienstes wurde. Schmücker schrieb ungezählte Artikel, Kommentare usw. für die FUNK-Korrespondenz. Während er das Katholische Rundfunk-Institut leitete, war er lange Jahre gleichzeitig Beauftragter der katholischen Kir-

che beim NWDR, dann beim WDR und auch bei den neugegründeten Rundfunkanstalten des Bundesrechts Deutsche Welle und Deutschlandfunk. Er begründete und betrieb eine solide Sprecherschulung. Zum 30. September 1967 schied Schmücker aus den Diensten des Katholischen Rundfunk-Instituts aus. Die FUNK-Korrespondenz konnte ein Vierteljahr lang nicht mehr erscheinen.

Von 1968 bis 1972 war Schmücker mit der Sammlung und Ordnung des Aktenarchivs der ARD beauftragt. Er baute das Historische Archiv der ARD auf. Er leistete die Konzeption und war leitender Redakteur des 1969 erstmals erscheinenden ARD-Jahrbuchs.

Von 1968 bis 1970 war er gleichzeitig Mitglied der siebenköpfigen Experten-„Kommission zur Untersuchung der rundfunkpolitischen Entwicklung im südwestdeutschen Raum“, berufen von den Ministerpräsidenten von Baden-Württemberg, Rheinland-Pfalz und Saarland.

Für das ARD-Jahrbuch schrieb er drei Artikel zur (Früh-)Geschichte der ARD.

Von 1973 bis 1978 war Schmücker dann, also ab seinem 65. Lebensjahr, Lehrbeauftragter an der Deutschen Höheren Schule im Ausland St. Ludwig bei Vlodrop in den Niederlanden, dort, wo er schon sein Abitur machte und sich entschloß, in den Franziskanerorden einzutreten. Er unterrichtete Französisch und Medienkunde. Als der Orden die Schule aufgab, ging er 1979 in ein Haus der Franziskaner nach Osnabrück (Bramscherstraße 158), wo er vor allem mit der Übersetzung theologischer Texte aus dem Französischen befaßt ist.

*

*

*

Der nüchterne Lebenslauf gibt die Bedeutung Schmückers als Journalist und Publizist, der sich die komplexe Materie des Rundfunks gründlich wie kein anderer erarbeitete, der Tag und Nacht, werktags wie sonntags recherchierte und dabei keinen Intendanten, Justitiar, Rundfunkreferenten oder Staatssekretär, kein Gremienmitglied, keinen kirchlichen Funktionsträger schonte, und erst dann schrieb, nur höchst unvollständig wieder. (Auf die Gefahr, daß es pathetisch wird, daß er's nicht mag — ich schreibe weiter; unzulänglich bleibt's allemal.) Schmücker wußte immer sehr gut Bescheid, er dachte gründlich nach, durchschaute Hintergründe und Zusammenhänge. Er informierte gründlich, und er urteilte entschieden. Er feilte an den Texten, bis sie — oft durch Reduktion und Sublimation — die Distanz, die Ironie und den Biß erhielten, die zum Lesen geradezu zwangen, die überzeugten oder zumindest nachdenklich stimmten, die trafen. Schmücker hatte bis in kleinere Aktivitäten bei der Verwaltung seines Instituts hinein einen Hang zur Pedanterie; er nahm es mit sich, mit anderen und mit Sachen immer genau; er war neugierig, empfindsam und verletzlich, auch selbstquälerisch, aber er konnte auch verletzen und sich Menschen aneignen. Aber selbst konkurrierende Zusammenarbeit führte immer zu Sublimationen, die bei ihm wie bei Kollegen außergewöhnliche Leistungen provozierten. Im übrigen, so scheint mir, war er nicht autoritär, sondern eine Autorität. Er überzeugte, weil er unerbittlich redigierte, und nicht nur, weil er es meistens besser wußte, sondern auch, weil er Leistungen anderer — auch kleine — anerkannte. Wer immer mit Schmücker zusammen war und wie immer auch die Trennung erfolgte — ich kenne niemanden, der nicht mit ungewöhnlichem Respekt von ihm spricht. Übrigens, so glaube ich, drückte sich in Schmückers Art und Umfang zu recherchieren auch sein Bedürfnis nach Kommunikation aus. Sein Streben nach Perfektion war auch eine Suche nach Identität.

So allein und weit weg vom „Mutterhaus“ seines Ordens er arbeitete, so sehr hat er diese Bindung doch immer aufrecht erhalten, wohl auch, um ein „zu Hause“ zu haben und zu behalten. Es hat ihn enttäuscht, daß sein Orden ihn und vor allem seine Arbeit in ihrer sachlichen Bedeutung nie so erkannt hat, daß es zu einer Arbeits- und Lebensgemeinschaft, einer Kommunität einer kleinen Gruppe von Franziskanern gekommen ist, die „seinem“ Katholischen Rundfunk-Institut Kontur und Kontinuität hätte geben können. Und wahrscheinlich fühlte sich Schmücker auch in der Kirche neben Hauptstellen für Rundfunk (Radio) und Fernsehen, neben Leitern von katholischen Büros und Prälaten in seiner Kompetenz für Rundfunkfragen nie so anerkannt, wie er glaubte, es verdient zu haben, und wie es ihm für die Sache wichtig schien. Vielleicht war das schließlich sogar der ausschlaggebende Grund dafür, daß er sich entschloß, nicht „in den Sielen des Instituts“, wie er einmal sagte, zu sterben, sondern das Institut aufzugeben. Denn wenn man seine Abschiedsworte an die Abonnenten der FK und dazu noch Bischof Kempfs Ausführungen über die Zukunft des Instituts nachliest (FK 39/67), dann findet man darin als Gründe nicht nur Personalmangel und Schmückers angegriffenen Gesundheitszustand, sondern auch den Hinweis auf die Entwicklung zu

einem „publizistischen Gesamtkonzept“. Es wurde damals noch nicht so genannt, und es war alles auch noch etwas vage, aber wie immer: es könnte sein, daß Schmücker absah, daß er im Falle solcher struktureller Veränderungen nicht die Rolle würde spielen können, die er sich zutraute.

Dabei ist sein Einfluß auf rundfunkpolitische Entscheidungen der Kirche nicht hoch genug einzuschätzen. Zu den Zeiten der Gründung des Katholischen Rundfunk-Instituts stand die Teilung des NWDR in den Norddeutschen Rundfunk und in den Westdeutschen Rundfunk an. Das brachte nicht nur für den Publizisten Schmücker und für die FUNK-Korrespondenz wichtige Themen und Gelegenheiten zur gründlichen Erarbeitung rundfunkrechtlicher und -politischer Fragestellungen ein, sondern gleichzeitig war der kirchliche Beauftragte aufgerufen, seinen Rat in die Überlegungen für eine Position der Kirche zum nordrhein-westfälischen Gesetzentwurf über den neuen WDR einzubringen. Schmücker vertrat mit seinen engsten Partnern entschieden die Auffassung, daß die Kirche und auch andere Institutionen und Gruppen der Gesellschaft unmittelbare Entsenderechte in den Rundfunkrat erhalten müßten, dem zudem die wichtigsten Kompetenzen wie Programmkontrolle und Intendantenwahl zustünden. Außerdem bestand er auf eindeutigen Regelungen für kirchliche Sendezeiten. Beides wurde damals nicht durchgesetzt. Aber es ist abzusehen, daß das in absehbarer Zeit, nicht zuletzt aufgrund einer neuen Initiative der Kirche, geändert wird, weil verfassungsrechtliche Gebote dafür sprechen, und daß Schmücker in dieser Frage eine späte Genugtuung erfährt.

Ein zweites Beispiel für Schmückers rundfunkpolitischen Sachverstand und den entsprechenden, auch innerkirchlichen Einfluß: In den Jahren vor dem 1. Fernsehurteil des Bundesverfassungsgerichts erreichten Schmückers Lagebeschreibungen, Analysen und Kommentare in der FUNK-Korrespondenz Höhepunkte. Das Hauptthema war die Auseinandersetzung zwischen Bund, Ländern und Industrie um die Neuordnung des Rundfunkwesens, besonders um die Einführung eines zweiten, von Adenauer initiierten, auf Bundesebene arbeitenden, verhältnismäßig regierungsnahen und vor allem kommerziell organisierten Fernsehsystems. Schmücker vertrat konsequent den Standpunkt, daß ein privatwirtschaftliches Fernsehen nachteilige Folgen haben müsse. Dabei war er keineswegs blind für die Unzulänglichkeiten der Programme der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten. Aber ihm ging es um eine Bewertung der Systeme. Er trat sogar deutlich für eine Konkurrenz ein. Aber wiederum öffentlich-rechtlich sollte sie sein. Die Frage der Kompetenzen von Bund und Ländern spielte ebenfalls eine Rolle, aber die Kirche wurde von Schmücker nicht gedrängt, hier Position zu beziehen. Schmücker war sich in der ganzen Sache bewußt, daß bei den stetigen Hinweisen auf die Gefahren eines kommerziellen und staatlich leicht beeinflussbaren Fernsehens unausweichlich eine andere Auffassung vertreten werden mußte, als „manche Kreise um die Bundesregierung“, wie er es einmal formulierte, es taten. — Es kam zur eindeutigen Verlautbarung der deutschen Bischöfe vom 9. Dezember 1959 gegen ein kommerzielles Fernsehen. Die Stellungnahme war von den Beauftragten Dr. Becker und Pfarrer Siegel und daneben vor allem von Weihbischof Kampe, Prof. Hirschmann, Prof. Mikat und Dr. Niemeyer erstellt worden. Die Vorlage wurde Bischof Kempf übergeben, der sie den Bischöfen und Generalvikaren zugehen ließ. Der endgültige Text wurde von Becker und Siegel, von Prof. Overath und von Pater Schmücker erstellt, die zur Bischofskonferenz nach Pützchen eingeladen worden waren.

Bei aller Flexibilität, die der Kirche heute angesichts der neuen Medien abverlangt wird — daß die Grundpositionen noch heute prägend nachwirken, ist der jüngsten Stellungnahme der katholischen Bischöfe in Baden-Württemberg deutlich zu entnehmen (vgl. FK 27/83). (Wer mehr auch über das rundfunkpublizistische und -politische Wirken von P. Schmücker erfahren möchte, sei auf die Arbeit von Heinz Glässgen „Katholische Kirche und Rundfunk in der Bundesrepublik Deutschland 1945–1962“, Berlin 1983, hingewiesen.)

Aufgabenstellung, Arbeitsweise und redaktionelle Besetzung von FUNK-Korrespondenz und FERNSEH-Dienst mit Hörfunk-Dienst hat Schmücker selbst einmal beschrieben (FK 26/67: „Ein freundlicher Anlaß, in der FK über die FK zu schreiben“). Hier nur die Erinnerung, daß Schmücker mit der Einführung des FERNSEH-Dienstes, für den er einen Auftrag der Deutschen Bischofskonferenz erhielt, frühzeitig erkannte, wie wichtig es war, durch informierende und pädagogisch-wertende Hinweise den vielen Katholiken (aber nicht nur diesen) bei der Auswahl aus den Massenprogrammen und der Einstellung dazu zu helfen. Er baute dazu eine Redaktion auf, deren Mitglieder neben einzelnen Kritiken schließlich mehr und mehr dokumentarische und analytische Programmartikel auch in die FUNK-Korrespondenz einbrachten — und auch Schmücker selbst wieder näher an die Programme, die man so leicht angesichts der so wichtigen po-

litischen Entwicklungen aus der Anschauung verliert, obwohl all' die Rundfunk- und Fernsehanstalten doch eigentlich zu nichts anderem da sind, als dazu, gute Programme zu verbreiten.

Die Anzahl der Redakteure, die aus der 'Schule Schmücker' schließlich in leitende Funktionen bei den Rundfunkanstalten, aber auch in der Wissenschaft gelangten, wurde immer größer. Keine vergleichbare Fachredaktion kann sich rühmen, soviel für den Nachwuchs getan zu haben. Schmücker hat unter der Fluktuation seiner besten Mitarbeiter gelitten, war er doch immer der Erste, der dann der Letzte war, den die Hunde bissen. Im jetzt gelassenen Rückblick kann er auch darauf stolz sein.

Eins ist klar: ohne Schmücker gäbe es das damalige Katholische Rundfunk-Institut und jetzige Katholische Institut für Medieninformation nicht, ohne ihn gäbe es keine FUNK-Korrespondenz und vielleicht auch keinen FERNSEH-Dienst. Schmücker ist lebendig – wie groß auch der Abstand sein mag, aus dem er heute auf seine Arbeit zurückblicken kann.

31.8.83-jn/FK

Aus: FUNK-Korrespondenz Nr. 35 / 31. August 1983

Georg Feil

MÜNCHEN - HEIMLICHE HAUPTSTADT DER DEUTSCHEN FERNSEH-
KRIMINALITÄT?

Kaminabend-Referat auf der 14. Jahrestagung des Studienkreises
in München am 15. September 1983

Es gibt eine neue Methode der Zuschauerforschung: Man zählt alle Leichen, die dem Zuschauer im Fernsehprogramm pro Sendestunde zugemutet oder, besser gesagt, vorgelegt werden. Dann weiß man, wie brutal das Fernsehen ist. Diese von dem Kommunikationswissenschaftler Prof. Heribert Heinrichs aus Tübingen in der "Hör-Zu" vorgeführte Methode gibt vielleicht weniger Aufschluß über die Wirkung von Brutalität im Fernsehen, aber sie belegt zumindest eine außerordentlich hohe Sterblichkeitsrate unter den Münchnern. Mit ihr kommt man auch nicht umhin festzustellen, daß in der heimlichen Hauptstadt der Bundesrepublik die höchste pro-Kopf-Kriminalität herrscht. Und wenn Sie in den Urzeiten des Fernsehens dem "Kommissar" seligen Angedenkens, Erik Ode, zugehört haben, wenn Sie heute "Derrick" auf den blutigen Spuren des Verbrechens folgen, dem "Alten" bei seinen versonnenen Schlußfolgerungen lauschen, wenn Sie Walter Sedlmayers Wirken in der "Polizeiinspektion 1" oder den ehemaligen Polizisten "Monaco Franze" alias Helmut Fischer im "Tatort" als Kommissar oder in seiner eigenen Serie als Stritzi (er darf's gleich zweimal) gegen Verbrechen und Mord ankämpfen sehen, so haben Sie doch noch lange nicht alle Münchner Leichen, Täter und Polizisten vor Augen. Denn hier wird noch viel mehr gemordet und gedreht als irgendwo anders. Auch Schimanski alias Götz George ist in München wirksam, zumindest in zwei Dritteln seiner Duisburger Episoden. Und das ZDF läßt auch lieber hier zustechen, schießen und vergiften als in Mainz. Was also nicht am südlichen Isarufer, z.B. in der Bavaria in Grünwald, geschieht, das findet in den Oberföhringer Studios am nördlichen Ufer statt, in direkter Nähe zu Schwabing, das mancher in Pinneberg oder in Winsen an der Luhe mittlerweile für den Inbegriff der Lasterhaftigkeit und des Verbrechens halten muß.

Ich **muß** also die Frage, ob München die heimliche Hauptstadt des Verbrechens sei, gleich zweifach mit "nein" beantworten. Denn München ist zum einen keine Hauptstadt. Und heimlich ist sie, was das in ihr angesiedelte Verbrechen betrifft, schon ganz und gar nicht. Denn daß in München gehauen und gestochen, geschossen und vergiftet wird, ist mit der sog. Heinrichs-Methode schnell bewiesen. Es ist der Nation millionenfach bewußt, daß das Verbrechen - so wie es im Fernsehen vorkommt - in München zuhause sein muß. Und noch etwas weiß der Zuschauer: die gräßlichsten Morde finden in den Nobelvierteln und attraktiven Wohngegenden statt, in Grünwald und Schwabing. In Grünwald gibt es bald keine Villa mehr, in der nicht schon ein Mord in Szene gesetzt und eine Leiche wirkungsvoll ausgebreitet worden wäre - mit Ausnahme von zwei bescheidenen Anwesen, in denen tatsächlich gemordet wurde. Sollte die oft behauptete Nähe von Film und Verbrechen zumindest in räumlicher Beziehung ihren Niederschlag gefunden haben?

Es ist ein Faktum, daß München und seine Polizei die meisten TV-Mörder, Räuber, Diebe und Verbrecher in ihre Arme geschlossen haben, sie in ihren Stadtmauern zumindest dulden. Nur in München konnte es passieren, daß der vielgerühmte und bis vor kurzer Zeit mit 112 Folgen zumindest numerisch erfolgreichste Kommissar Wanninger vom Polizeipräsidenten Schreiber höchstpersönlich zum Ehrenkommissar der Münchner Polizei erklärt wurde. Herrn Schreiber im Gegenzug zum Ehren-Wanninger zu erheben, haben wir uns angesichts seiner Berufung nach Bonn nicht mehr getraut. Obwohl er das - oder eine vergleichbare Ehre - durchaus erwartet haben mag, denn zur Feier des 150. "Tatorts" im August kam er gleich wieder nach München, ehe er die Koffer im neuen Heim erst richtig ausgepackt hatte. Und da wären wir beim heiklen Teil des Themas. Denn in Bonn hat man nicht nur erheblich weniger Humor in Sachen Fernsehen und Kriminalserie, sondern man nimmt auch all das für bare Münze, was wir uns mit möglichst viel Fleiß zusammenphantasieren. Immer häufiger wird Fiktion für Politik gehalten, immer häufiger und unnachsichtiger werden wir Fernsehritzen darauf hingewiesen, daß es so, wie das in unseren Fernsehserien gezeigt werde, in Wirklichkeit alles nicht sei. Mit geschmerzter Miene (und nicht ohne aufmerksame Kollegen von der schreibenden Zunft in der Nähe) erläutern Stadtväter, Landespolitiker und Polizeipräsidenten jeglicher Couleur, daß Schimanski keinesfalls hätte einbrechen oder ohne Schlips am Tatort erscheinen oder einen Verbrecher ein Schwein nennen oder gar betrunken zum Dienst erscheinen dürfen. Und wir sind mittlerweile mutlos, derartigen "Hinweisen" zum 100. Mal zu begegnen. Denn das ist ja wohl eine Binsenweisheit, daß wir uns einen Schimanski in der Realität nicht wünschen, daß aber der biedere, sauber gescheitete Kommissar Müller im Fernsehen langweilig wäre. Manchmal drängt sich der Verdacht auf, die heftigen Angriffe auf den Tatort und andere Serien seien vielleicht dem Umstand zu verdanken, daß es tatsächlich auch Original-Schimanskis gibt, die Polizeipräsidenten das zumindest befürchten und diesen gräßlichen Verdacht, der natürlich bar jeglicher Wahrscheinlichkeit ist, auf diese Weise im Vorhinein widerlegen wollen.

Aber lassen wir hier gänzlich unnötige Seitenhiebe. Wir kommen noch auf die Klima-Verschlechterung für Täter und Verfolger zurück. Wenn Sie jetzt geglaubt haben, die Liberalität der Münchener dem Verbrechen gegenüber habe mit der Weisheit zu tun, daß keine Krähe einer anderen ein Auge aushacke, dann muß ich diesen Eindruck etwas korrigieren. Ich weiß, daß Sie wissen, daß kaum einer der vielen Autoren, Regisseure und Produzenten der Krimi-Serien bayerischer Herkunft ist. So wurde z.B. die Wanninger-Serie ohne Mithilfe der geschätzten bayerischen Kollegen von Preußen, die hier oft noch in der Spezies der Saupreiß'n vorkommen, zustande gebracht. Für den bulligen Beppo Brem alias Wanninger, ohne Zweifel Bayer echtster Sorte, eine nicht leicht zu verwindende Zumutung. Aber Sie wissen nicht, daß die Münchener das nicht wissen, denn sie haben ihre Figuren und deren Urheber so ins Herz geschlossen, daß ihnen der Gedanke, sie könnten nicht Original-Münchenerisch sein, unvorstellbar geworden ist. Dabei finden sie unter den Autoren und Regisseuren mehr Berliner, Hamburger und auch Frankfurter als Bayern. Und was noch ärger ist: diese Zuge-reisten haben ihre Figuren oft im befreundeten Ausland er-

funden, nicht in München - den Wanninger nicht gerade in Berlin, aber doch immerhin von einem Team, das sich aus Westfalen und Hamburgern zusammensetzte. Und das ist symptomatisch: die Schöpfer dieser Serien sind ihren Geschöpfen nachgereist, nach München. Und wohnen nun bezeichnenderweise in unmittelbarer Nähe des Verbrechens: in Grünwald (wenn sie erfolgreich sind) oder in Schwabing (wenn sie erst noch erfolgreich werden wollen).

Damit wären wir beim springenden Punkt: warum passiert das nicht in Berlin, warum nicht in Frankfurt? Warum reisen die Autoren nicht dorthin, um ihre Geschöpfe dort tätig werden zu lassen? Warum muß auch das ZDF in München morden und sühen? Ganz einfach: weil hier in München die größten Produktionsstätten sind, weil sich die Filmbranche nach 1945 in München und der unmittelbaren Umgebung angesiedelt hat. Nicht in Frankfurt, auch nicht in Hamburg, auch wenn man das dort gerne gehabt hätte, und auch nicht in Berlin, wo sie immer hingehört hatte. Und wenn sie nach historischen Ursachen suchen, warum das ausgerechnet hier sein mußte, dann werden sie auf nichts anderes stoßen als auf Zufälligkeiten. Denn es gab in Hamburg wie auch sonstwo ebenso sehr eine funktionierende Filmindustrie wie in München. Wenn es überhaupt Gründe für den enormen Aufschwung Münchens als Filmstadt gibt, dann den, daß hier schon in den zwanziger Jahren Filme gemacht wurden. Angeblich, weil die bayerischen Lichtverhältnisse mit ihren Fön-Tagen und dem unvergleichlichen Blau und Weiß des Himmels für die seinerzeit nur mäßig empfindlichen Filme so besonders belichtungsfreundlich waren. Aber das kann nicht stimmen, denn als die erste größere Filmhalle, ein überdimensionaler Glaskasten im Stil eines gewaltigen Gewächshauses, die Halle 1 in Geiselgasteig, einem heftigen Hagelsturm zum Opfer fiel, wurde weiter gedreht. Auch ohne Glashaus und trotz Hagelgewitter, nämlich mit künstlichem Licht in einer riesigen Holz-Halle, die bis heute die größte ihrer Art in Europa geblieben ist (und die komplizierte Trickaufnahmen zur "Unendlichen Geschichte" und zum "Boot" überhaupt erst möglich gemacht hat).

Es sieht so aus, als würden Räuber und Gendarm einer versimpelten Marxismustheorie folgen: wo das Kapital ist, da ist auch die Idee. Oder das Verbrechen. Oder andersherum ausgedrückt: wo ein Weg ist, da war ein Wille. Oder noch genauer: wo große Ateliers, Produktionskapazität und Manpower - um es mal auf Deutsch zu sagen - vorhanden sind und unter Dampf gehalten werden, da wird halt gedreht. Und schon hängt die Leiche im Grünwalder Forst am Baum, liegt der Punkter im Souterrain eines Schwabinger Mietshauses. So einfach ist das! Lowitz, Tappert, George, Brem, Bayrhammer und der neue Fahnder Wennemann, den Sie erst im nächsten Jahr auf dem Bildschirm sehen werden, und viele vor ihnen (und voraussichtlich noch sehr viele nach ihnen) sind dann zur Stelle. Lassen Sie mich dazu ein paar Zahlen nennen, ohne Sie allzusehr damit zu langweilen. In München gibt es neben den schon genannten Groß-Produktionsstätten (die Bavaria ist z.B. das größte Unternehmen ihrer Art in Europa) nicht weniger als 185 Produktionsfirmen, die vielen offiziell gar nicht einmal angemeldet oder nur sporadisch arbeitenden Kleinunternehmen gar nicht mitgezählt.

Hier leben und darben nach Schätzungen des Arbeitsamtes fast 6 000 Schauspieler - die meisten arbeitslos, natürlich (auch wenn man sich Millionär im Ruhestand nennt, ist man nicht unbedingt gleich schon Millionär, bestenfalls im Ruhestand). Das Branchen-Adressbuch weist für München allein 97 Autoren aus, wobei zu beachten gilt, daß es nicht einmal als fein gilt, sich hier aufführen zu lassen. Wenn Sie nun noch hinzurechnen, daß ausländische Firmen, insbesondere amerikanische, nur in München drehen, "Bayern" oft genug für den Oberbegriff halten und "deutsch" für eine zu vernachlässigende Unterkategorie, dann ermessen Sie, wie sehr München die Hauptstadt des Films geworden ist. Seit Berlin also nicht mehr das ist, was es rein filmtechnisch gesehen vor 1945 war und schon in der Weimarer Zeit bedeutet hat und seit Hamburg immer noch nicht das wird, was es gern sein möchte, das ist - bis jetzt - München: die anerkannte Hauptstadt des Films. Also stimmt es, daß Sie hier in der Hauptstadt des Verbrechens tagen.

Doch ehe Sie sich dieser rauhen Wirklichkeit zuwenden, erlauben Sie mir ein letztes Wort, damit Ihnen unsere heile Welt in München nicht gar zu heiter erscheint. Es ist richtig, daß hier ohne weitere Einsprüche von Polizeipräsidenten oder Politikern Verbrecher und Polizisten ihr Unwesen treiben, über die sie nicht gerade in Jubeltaumel verfallen. Dies war hier immer so und ist mit keinerlei politischem Wandel in Bayern erklärbar, denn den hat es in den letzten Jahrzehnten nicht gegeben. Seitdem es jedoch für die Politiker aller Schattierungen immer schwieriger wird, zwischen Fiktion und Realität zu unterscheiden, verwechseln sie die in den Fernsehspielen dargestellten Figuren immer häufiger mit den Polizisten, die sie sich in ihrer Vorstellung wünschen. Und seitdem sie über die Gremien und andere politische Instanzen bis in einzelne Redaktionsentscheidungen und Serien hinein Einfluß nehmen - man denke nur an das ermutigende Pumuckl-Beispiel, daß Franz Josef Strauß über den Fernschreiber der Bayerischen Staatskanzlei beim Bayerischen Rundfunk um die Fortsetzung der harmonischen Kinderserie bitten ließ - seitdem sind die Zeiten anders geworden. Erlauben Sie mir ein Beispiel, um von München abzulenken. Als der SWF seinen ersten Tatort im Gemeinschaftsprogramm der ARD sendete, reagierte die Stadtverwaltung von Baden-Baden hektisch. Im Interesse der vielen älteren Kurgäste erschien es ihr undenkbar, so viele Leichen im Städtchen herumliegen zu sehen. Der Sender, selbst eine Attraktion in der sonst so beschaulichen Badestadt, hatte ein schnelles Einsehen. Man schaffte den Kommissar ab, suchte nach neuen Orten des Verbrechens und fand eine salomonische Lösung: in Mainz war bisher noch kein ARD-Tatort-Kommissar fündig geworden. Um jedoch die benachbarte Anstalt vom anderen Kanal nicht zu düpieren, verlagerte die Sendeanstalt Baden-Baden die Aktionen ihres Kommissars nach Wiesbaden. Und damit das Ganze auch wie eine inhaltliche Entscheidung aussah, mutierte der Kommissar unversehens zur Frau. So kann es gehen, so ist es auch beim Felmy-Tatort gewesen. Die Essener Polizei mochte nichtmehr mitansehen, was an Ungereimtheiten und unerlaubtem Polizeiaktivismus in ihrem schönen Städtchen stattfand. Deswegen ist Götz George also jetzt in Duisburg, und dort hat es auch gleich heftige Kritik gegeben. Doch der Polizeipräsi-

dent von Duisburg ist langmütiger. Vielleicht auch nur klüger - oder taktisch versierter. Bisher schmuddelt Schimanski weiter in Duisburg, wenn er nicht in München das dreht, was wie Duisburg aussieht.

Seit geraumer Zeit beobachten wir in München, der stolzen Hauptstadt des Films mit eigenem Festival und reichlichen Landes-Förderprogrammen, eine ähnliche Entwicklung. Die Unterstützung bleibt offiziell nicht aus, aber sie schleppt sich. Die Münchner Polizei erkennt beim Drehablauf plötzliche Probleme, die es bisher nicht gab. Die eine oder andere Genehmigung bleibt aus, der Widerwille wird spürbar. Beim vertraulichen Gespräch außerhalb der Büroräume erfährt man dann Genaueres. Einen Lowitz als den sympathischen Alten oder einen Ode als milden Vater der Nation läßt man sich noch gefallen. Einen Derrick soeben noch, aber Schimanski ist ihnen ein Greuel, von unserer letzten Erfindung, dem neuen "Fahnder" Wennemann ganz abgesehen.

Diese Hemmnisse sind deswegen so schwerwiegend, weil man sie nicht genau fassen kann, und die Klimaverschlechterung erscheint mir deswegen so furchterregend, weil sie nicht auf hoher politischer Ebene geschieht, sondern in den unteren Regionen, im alltäglichen gemeinsamen Verkehr. Und ich fürchte, daß uns eines Tages die Axt in jeder Beziehung den Zimmermann erspart.

Als Laie können Sie sich kaum vorstellen, welche Konsequenzen das auf eine Filmproduktion hat, wenn Sie keine Polizeiunterstützung mehr genießen, wenn sie ihre Beamten in Kostüme einkleiden müssen, wenn Sie die Polizeiautos kaufen, anstreichen, diese aber nur mit Sondergenehmigung in der Stadt herumfahren dürfen, wenn Ihnen keine Parkverbotschilder mehr aufgestellt werden, wenn das Drehen auf der Straße "aus Gründen der Verkehrssicherheit" untersagt wird und Sie sich tausend anderen kleinen und zunächst gar nicht übermäßig auffälligen Nadelstichen ausgesetzt sehen. Plötzlich geht Ihre Produktion zäh, ist nicht mehr in der geplanten und bisher üblichen Produktionszeit abzuwickeln. Die Polizei (dein Freund und Helfer) sieht ihre Aufgabe seit jüngstem etwas anders: sie hilft, Schaden vom Publikum abzuwenden. Vielleicht tut sie das nur deswegen, um den Ruf der Münchener zu schützen. Dann wird ihre Stadt allerdings eines Tages nicht mehr mit Bier, Schweinebraten und Derrick in Verbindung gebracht, sondern nur noch (wie vor Jahrzehnten) mit Bier und gelegentlich auch etwas Schweinebraten. Aber nicht mehr mit Derrick und Konsorten.

Verzeihen Sie mir, wenn ich Sie mit meinen konkreten Sorgen als Produzent von Fernsehfilmen und Kriminalserien belästige. Aber ich wollte Sie gerne darauf aufmerksam machen, daß große Atelierkapazitäten und kreative Potentiale erst dann wirksam werden können, wenn sie von der öffentlichen Meinung ringsum und dem Wohlwollen der Behörden getragen werden. Und wäre es auch nur im Interesse der wirtschaftlichen Existenz einer Industrie - gibt uns wieder mehr Gedankenfreiheit, Sire. Denn ohne Phantasie macht man keine Geschäfte. Und ohne Geschäfte könnte es sehr schnell heißen, daß die Hamburger doch die besseren Ganoven sind und die clevereren Polizisten haben.

Wenn man an die letzten Skandale denkt, müßte es einem eigentlich grausen. Aber das führt jetzt vom Thema ab. Ich wollte nur über das Verbrechen im Fernsehen sprechen. Und in München. Und wie schwer das voreinander zu trennen ist, habe ich Ihnen - nicht ganz gegen meine Absicht - ja soeben vorexerziert.

Mit dem Abdruck von Referaten der 14. Jahrestagung in München beginnen die MITTEILUNGEN in Nr. 1/1984.

Von der nächsten Seite an folgt im Wortlaut das Referat von Prof. Franz Josef In der Smitten auf der 13. Jahrestagung am 2. Oktober 1982 in Münster/Westf.

Franz Josef In der Smitten
TECHNISCHE INNOVATION UND PROGRAMMENTWICKLUNG

Die technischen Innovationen auf dem Gebiet des Hörfunks und des Fernsehens haben in den letzten 30 Jahren einen derartigen Umfang angenommen, daß eine Gesamtdarstellung im Rahmen eines Referates mit begrenzter Dauer schlechthin nicht mehr möglich ist. Eine Beschränkung auf Teilaspekte ist unumgänglich, insbesondere dann, wenn die Auswirkung der Innovationen auf die Programmentwicklung mit berücksichtigt werden soll.

In meinem Vortrag befaße ich mich daher bewußt nur mit dem Bereich des Fernsehgrundfunks, weil hier nach meiner Meinung die Entwicklung der Programme in Form und Präsentation durch technische Neuerungen in besonders ausgeprägtem Maße beeinflußt und vorangetrieben worden ist.

Beginnen wir mit unseren Betrachtungen am 25. Dezember 1952, also an dem Tag, den wir als Premiere des Fernsehens in der Bundesrepublik in Erinnerung haben. Am Abend dieses Tages sendete der NWDR-Hamburg das erste reguläre Fernsehprogramm für die Allgemeinheit nach dem zweiten Weltkrieg. Es bestand aus dem - wie die Kritiker damals meinten - noch höchst un gelenk dargebotenen Fernsehspiel "Stille Nacht" und dem anschließenden Fernsehspiel "Max und Moritz".

Dem bis dahin allein existierenden Hörfunk wurde damit ein neues Medium zur Seite gestellt, das neben akustischen nun auch optische Informationen vermittelt, das also die Forderung stellt, in der Erstellung und Gestaltung von Programmen neue Wege zu beschreiten, Wege, zu denen man bislang bestenfalls in Spiel- und Dokumentarfilmen in sehr eingeschränktem Umfang gewisse Parallelen findet.

Was waren nun die grundlegenden technischen Entwicklungen, die diesem Ereignis vorausgingen und den Programmstart des Fernsehgrundfunks überhaupt erst ermöglichten?

Bis fast zum Ende des 2. Weltkrieges hatte es in Berlin einen Fernsehversuchsbetrieb mit einer schon ganz beachtlichen Technik gegeben. Diese Einrichtungen wurden jedoch entweder durch Kriegseinwirkungen zerstört, oder aber als "gesuchte Objekte" von den Besatzungsmächten beschlagnahmt. Lediglich eine von einem ehemaligen Mitarbeiter der Firma Telefunken privat gebaute elektronische Fernsehkamera überstand in einer Privatwohnung versteckt diesen Exitus der Vorkriegsfernsehtechnik.

Das Nachkriegsfernsehen mußte daher bei Null neu beginnen. Ein Mann der ersten Stunde war der damalige Technische Direktor des NWDR, Dr. Werner Nestel. Er erwirkte mit der Unterstützung des von der britischen Militärregierung eingesetzten Koordinators Carlton Green eine Lockerung des von der Militärregierung ausgesprochenen generellen Verbots der Beschäftigung mit Fernsehen und Fernsehtechnik.

Er machte es möglich, einen relativ geringen Betrag von den eingenommenen Rundfunkgebühren abzuzweigen und dieses Geld für die

Wiederaufnahme der technischen Fernsehentwicklung zu verwenden. Mit einem monatlichen Etat von weniger als 5.000,- DM engagierte er einige Fernsehtechniker der ehemaligen Deutschen Reichspost, die dann Ende 1948 technische Fernsehversuche in äußerst bescheidenem Umfang in einem Raum eines Luftschutzbunkers auf dem Heiliggeistfeld in Hamburg aufnahmen.

Dieser Neubeginn war in der Tat sehr bescheiden. Mit der bereits erwähnten einzigen noch erhalten gebliebenen elektronischen Kamera und zwei Studioscheinwerfern wurden zunächst nur einfache Bilder von Einzelpersonen aufgenommen und versuchsweise übertragen. Aber schon bald danach ging das Technikerteam dazu über, neue elektronische Bildgeber, Bildmischer und fernsehtechnische Zusatzgeräte zu entwickeln und zu bauen. Gleichzeitig wurde an der Verbesserung der Bildqualität durch Erhöhung der Zeilenzahl auf 625 gearbeitet.

Dem Engagement dieser kleinen Gruppe ist es zu verdanken, daß in einem Zeitraum von etwa zwei Jahren eine vollständige Fernsehstudioeinrichtung entstand. Zwischenzeitlich standen dann auch ein Raum von 400 m² als Versuchsstudio und ein erster kleinerer Fernsehsender zur Verfügung. Mit dieser technischen Ausrüstung wurde ein Fernsehversuchsbetrieb aufgenommen, in dessen Rahmen es dann am 2. März 1951 zur Ausstrahlung des ersten Fernsehspiels in der Nachkriegsperiode des Fernsehens in Deutschland kam. Man hatte dazu das "Vorspiel auf dem Theater" von Goethe gewählt. Die Regie führte H. Fahrenburg. Knapp 20 Monate später war die technische Entwicklung soweit fortgeschritten, daß man mit der zuvor erwähnten Premiere am 25.12.1952 den offiziellen Programmstart des deutschen Nachkriegsfernsehens wagen konnte, jedoch zunächst nur über die Sender Hamburg und Hannover.

Zwar stand zu diesem Zeitpunkt auch in Köln ein weiterer Fernsehsender betriebsbereit. Dieser Sender konnte jedoch nicht - wie ursprünglich vorgesehen - die Premierensendung aus Hamburg übernehmen und ausstrahlen, weil die seit Sommer 1951 im Aufbau befindliche Richtfunkstrecke Hamburg - Köln auf einem Teilstück zwischen Mellendorf und Wuppertal nicht fristgerecht fertig gestellt wurde. Die vom ersten Fernsehintendanten, Dr. Werner Pleister, mehrfach verschobene und schließlich auf den Weihnachtstag 1952 festgesetzte Eröffnungssendung des ständigen Fernsehprogramms mußte daher in Köln durch ein schnell zusammengestückeltes Eigenprogramm ersetzt werden. (Walter Pindter und Alfred Bülow berichten darüber in Band 4 der "Annalen des Westdeutschen Rundfunks".) Am 1. Januar 1953 war aber auch diese technische Hürde überwunden. Die sogenannte Nord-Süd-, Süd-Nord-Fernsehschiene wurde von der Deutschen Bundespost für die Fernsehübertragung freigegeben und damit die Ausstrahlung eines gemeinsamen Fernsehprogramms im damaligen NWDR-Sendebereich ermöglicht.

Die technische Entwicklung war allerdings Anfang 1953 noch nicht so weit, daß man in der gesamten Bundesrepublik fernsehen konnte. Dazu mußten Abschnitt für Abschnitt weitere Richtfunkstrecken gebaut werden. Dieser Ausbau des Fernsehnetzes kam jedoch recht zügig voran. Bereits Anfang Juni 1953 konnten die Fernsehsender des Hessischen Rundfunks und des Südwestfunks an die Fernsehschiene angebunden werden und übernahmen von diesem Zeitpunkt an die

regelmäßigen NWDR-Programme.

Etwa zeitgleich mit dieser Erweiterung der technischen Möglichkeiten findet sich eine der wesentlichen Neuerungen auf dem Programmsektor, die Einführung des Fernseh-Gemeinschaftsprogramms der ARD. Auf der Basis des im März 1953 zwischen den einzelnen Rundfunkanstalten abgeschlossenen Fernsehvertrages wurde beschlossen, daß jede Rundfunkanstalt einen genau festgelegten Teil zu einem gemeinsamen Fernsehprogramm beizutragen hat.

Anlaß für den offiziellen Beginn dieses ARD-Gemeinschaftsprogramms waren die Krönungsfeierlichkeiten bei der Thronbesteigung der englischen Königin Elisabeth II am 2. Juni 1953. Dieses Ereignis ist darüber hinaus von Wichtigkeit, weil es als die Geburtsstunde der "Eurovision" aufgefaßt werden kann. Zum ersten Mal wird eine Fernsehsendung gleichzeitig über die Fernsehsysteme mehrerer europäischer Länder (England, Frankreich, Holland, Belgien und BRD) übertragen und ausgestrahlt.

Neben der Bedeutung für die Programmentwicklung ist dieser Übertragung auch fernsehtechnisch großes Gewicht beizumessen. Es waren Probleme zu lösen, die sich durch die unterschiedlichen Zeilenzahl in den verschiedenen Fernsehsystemen ergaben. Das englische Fernsehbild mit 405 Zeilen mußte umgewandelt werden in ein 819 Zeilen-Bild der französischen Norm bzw. in ein 625 Zeilen-Bild der CCIR-Norm. Diese Normwandlung wurde auf optischem Wege vorgenommen, indem das Bild auf einen 405-Zeilen-Empfänger wiedergegeben und vom Bildschirm mit je einer elektronischen Kamera in 819- und in 625-Zeilenstandard abfotografiert wurde. Das Ergebnis war erstaunlich gut, wenn auch ein wenig verschwommen, würde man es mit dem heute üblichen Qualitätsstandard vergleichen.

Als eigentlicher Beginn des ARD-Gemeinschaftsprogramms ist der 1. November 1953 anzusehen. An diesem Tag erschien erstmalig das Zeichen "ARD" als Programmankündigung auf den deutschen Bildschirmen. Die fernsehtechnische Entwicklung und vor allem der Ausbau des Richtfunkstreckennetzes waren inzwischen soweit fortgeschritten, daß nunmehr der Bayerische Rundfunk, der Hessische Rundfunk, der Nordwestdeutsche Rundfunk, der Süddeutsche Rundfunk und der Sender Freies Berlin sich zu einem gemeinsamen Fernsehprogramm zusammenschalten konnten. Allerdings litt dieser Zusammenschluß zunächst noch an technischen Unzulänglichkeiten. Bei Wechsel der Sendestudios waren Programmunterbrechungen und längere Umschaltpausen erforderlich, in denen die Richtfunkstrecken in ihrer jeweiligen Betriebsrichtung umgedreht und neu gepegelt werden mußten. Diese mehrere Minuten andauernden Programmpausen wurden durch "Umschaltdias" überbrückt, die bei den einzelnen Fernsehsendern vor Ort erzeugt wurden. Erst nach Fertigstellung eines zweigleisigen Richtfunkstreckennetzes und der Einrichtung des ARD-Sternpunktes in Frankfurt war der Weg frei für eine uneingeschränkte Fernsehprogrammübertragung. Damit war das notwendige Fundament gelegt, auf dem sich das Fernsehen nun technisch und insbesondere auch von der Programmseite her entfalten konnte.

Die Programmentwicklung lag zu diesem Zeitpunkt noch relativ weit hinter der Technik zurück. Zwar bemühten sich seit der Fernsehpremiere alle Beteiligten ernsthaft um neue, auf die speziellen Gegebenheit der elektronischen Bildtechnik ausgerichtete Ge-

staltungsformen und um entsprechende Programmkonzepte, man tat sich dabei jedoch sehr schwer. Nur allzu deutlich verrieten die Fernsehsendungen in der Anfangszeit, daß Programmgestaltung und Programmproduktion fast ausschließlich in den Händen von "alten Filmhasen" lag, für die das elektronische Medium absolutes Neuland war und die daher seine spezifischen Gestaltungsmöglichkeiten nur unzulänglich zu nutzen verstanden. Hinzu kam die reservierte Haltung der Fernstechniker - zum Teil Pioniere aus der Zeit des Vorkriegsfernsehens - , die den Filmleuten sehr deutlich zu verstehen gaben, daß das neue Medium hauptsächlich mit dem Rundfunk und speziell seiner Technik, vielleicht auch noch etwas mit dem Theater, aber überhaupt nichts mit dem Film zu tun habe.

Diese latente Konfliktsituation schien die Programmverantwortlichen zunächst nicht sonderlich zu beeindrucken. Unbekümmert ging man an immer neue Projekte und Vorhaben. Das Ergebnis waren dann die mehr schlecht als recht inszenierten Fernsehsendungen der Anfangszeit, bei denen vielfach irgendein Geschehen im Studio oder auf einer Bühne mit elektronischen Kameras einfach abfotografiert wurde. Spätestens aber seit dem Zeitpunkt, wo man durch die Eurovision über den Zaun zum britischen Nachbarn hinübersehen und Einblick in dessen Fernsehprogramme nehmen konnte, machte sich hier ein deutlicher Wandel bemerkbar. Das Qualitätsbewußtsein wurde geweckt, man suchte nach neuen Inhalten und Aussageformen und beschritt verbesserte Wege bei der Gestaltung und Präsentation von Fernsehprogrammen.

Eine der unmittelbaren Folgen zeigte sich bald danach auf fernsehtechnischem Gebiet. Es entstand eine außergewöhnliche Konkurrenzsituation zwischen Film und Elektronik. Ausschlaggebend dafür waren die beachtlichen Fortschritte in der Entwicklung von Fernseh-Filmabtastern nach dem flying-spot-Prinzip. Sie ermöglichten eine Bildqualität, die von den damals vorwiegend gebräuchlichen elektronischen Kameras mit Ikonoskop-Bildaufnahmeröhren nur schwer erreicht werden konnte, vor allem wegen der diesem Röhrentyp eigenen systembedingten Störsignale. Hinzu kamen der relativ einfache technische Aufbau des Lichtpunktabtasters und die im Vergleich zur Ikonoskop-Kamera erheblich einfachere Bedienung und Handhabung. Bei den elektronischen Kameras der ersten Generation wirkten sich darüber hinaus die relative Unbeweglichkeit infolge ihres Gewichtes, der durch die Kabelverbindung bedingte eingeschränkte Aktionsradius und die verhältnismäßig geringe Lichtempfindlichkeit nachteilig aus.

Diese technischen Gegebenheiten fanden sehr schnell ihren Niederschlag in der Produktion von Fernsehprogrammen. In zunehmendem Umfang wurden vor allem große Programmbeiträge, wie z.B. Fernsehspiele und Fernsehshows, auf 35 mm Film vorgefertigt und gelangten dann über elektronische Filmabtaster zur Sendung. Live-Produktionen mit elektronischen Kameras wurden merklich in den Hintergrund gedrängt. Dies mag zu einem Teil darauf zurückzuführen sein, daß die in der Fernsehproduktion tätigen Regisseure und Kameraleute fast ausschließlich vom Film kamen und sich diesem Medium mehr verbunden fühlten als der für sie weitgehend noch unbekannteren elektronischen Bildtechnik. Es mag aber auch daran gelegen haben, daß Schauspieler und Künstler eine zum Teil heftige Ablehnung gegenüber Live-Sendungen an den Tag legten, nicht

zuletzt deswegen, weil sie Anstrengung und Konzentration über einen längeren Zeitraum erfordern und überdies mit dem Risiko nicht korrigierbarer Fehler behaftet sind.

Der Film im Fernsehen unterliegt nun aber anderen technischen Randbedingungen als der Film in der Lichtprojektion. Die systembedingten Parameter der Fernsehabtastung erfordern eine Mindestschwärzung in den Lichtern und eine Maximalschwärzung in den Schattenpartien, die erheblich von den entsprechenden Werten einer normalen Kopie für die Lichtprojektion abweichen. Die Fernsichttechniker fanden sehr schnell den Weg zum "Fernsehfilm". Szenengestaltung und Ausleuchtung wurden fernsehgerecht angelegt. Der Kontrastumfang durfte einen vorgegebenen Maximalwert nicht überschreiten. Die Filmtechnik entwickelte neue Filmmaterialien, die auf die speziellen Belange der Fernsehabtastung optimal ausgerichtet waren.

Aus den USA kam dann 1956 eine technische Neuentwicklung, die Film und elektronische Bildtechnik zu einer Einheit integrierte, das sogenannte "Electronic-Cam-System". Mit elektronischen Bildaufnahmesystemen ergänzte Filmkameras wurden zur Filmaufnahme benutzt. Dabei läßt sich auf angeschlossenen Bildmonitoren die aufgenommene Bildszene ständig kontrollieren. Mit Hilfe eines Bildsteuerpultes können die Kameras - ähnlich wie bei einer elektronischen Live-Produktion - in beliebiger Reihenfolge ein- und ausgeschaltet werden. Bei entsprechender Regieführung erübrigt sich dann eine Schnittbearbeitung. Die von den einzelnen Kameras aufgenommenen Takes müssen nach der Filmentwicklung lediglich in der richtigen Reihenfolge aneinandergesetzt werden.

Derartige Anlagen sind bei der Bavaria in München und im Studio Hamburg längere Jahre in Betrieb gewesen und wurden dort insbesondere für Fernsehfilmproduktionen auf 35 mm Film verwendet.

Bei elektronischen Live-Produktionen wurde zunehmend der Umstand beklagt, daß das elektronische Bild "flüchtig" sei und somit Inhalt und Aussageform einer Sendung nicht festgehalten werden könnten. Die Forderung an die Technik, geeignete Methoden zur Speicherung und Konservierung elektronischer Bilder bereitzustellen, wurde immer dringlicher.

Beim WDR erhob sich die Forderung nach einer Bildaufzeichnung praktisch zum ersten Mal, als Werner Höfer Ende 1957 mit den Vorbereitungsarbeiten zu seiner Regionalsendung "Hier und heute" begann. Er wünschte die Aufzeichnung der bereits einige Wochen vor dem offiziellen Start täglich laufenden, jedoch noch nicht ausgestrahlten, Probesendungen, um sie für die jeweils am nächsten Tag folgende Manöverkritik mit seinen Redakteuren zur Verfügung zu haben. Mit dieser Forderung stellten sich für die Fernsichttechniker einige Probleme. Zwar waren zum damaligen Zeitpunkt die Entwicklungsarbeiten zu einem elektronischen Filmaufzeichnungssystem abgeschlossen, jedoch waren derartige Anlagen nicht sofort verfügbar. Man war daher gezwungen, einen anderen Ausweg zu finden. In großer Eile wurde eine mechanische Einrichtung gebaut, mit der eine 16 mm Filmkamera fest vor einem hochqualitativen Bildmonitor positioniert werden konnte. Der Antrieb der Kamera wurde mit dem Bildwechselimpuls des Fernsehsystems ge-

steuert. Die auf dem elektronischen Bildschirm wiedergegebene Sendung wurde dann mit der Kamera "abgefilmt". Die auf diesem Weg erreichte Qualität des aufgezeichneten Bildes war zwar nicht sehr zufriedenstellend, reichte jedoch für den vorgenannten Zweck voll aus.

Echte Filmaufzeichnungen mit einer den damaligen Qualitätsmaßstäben entsprechenden Bildgüte wurden dann wenige Monate später möglich, nachdem eine von der Fernseh GmbH in Darmstadt gebaute Anlage in einem der Nebenräume des Fernsehkontrollraumes im Hochhaus am Hansaring installiert und in Betrieb genommen worden war.

Die Installation dieser ersten elektronischen Filmaufzeichnungsanlage führte nach einer relativ kurzen Zeit zu einer sehr bemerkenswerten Veränderung der Produktionsmethoden von Fernsehprogrammen. Die Filmaufzeichnung - deren eigentliche Aufgabe in der Bildspeicherung für Dokumentations- und Archivierungszwecke zu sehen ist - wurde mehr und mehr zum technischen Instrumentarium für die take-weise Vorproduktion von Fernsehspielen und sonstigen Fernsehprogrammen. Man nutzte dabei die Vorteile einer Fernsehstudioeinrichtung - also elektronische Kameras in Verbindung mit elektronischen Überblend- und Mischvorrichtungen - und verband sie mit der aus der Filmaufnahmetechnik bekannten Methode der take-weisen Aufnahme und der anschließenden Schnittbearbeitung. Die dabei erreichbare nur mittelmäßige technische Bildqualität wurde in Kauf genommen. Wesentlich war das auf diesem Wege möglich gewordene fehlerfreie Endprodukt, das allen künstlerischen (und programmlichen) Erwartungen und Vorstellungen entsprach. Die Risiken und Tücken einer Live-Sendung waren dabei aufgrund der möglichen Schnitt- und Nachbearbeitung ausgeschaltet. Die Programmgestalter waren damit fürs erste zufriedengestellt.

Nicht dagegen die Techniker. Sie bemängelten die schlechte Detailauflösung, die nicht zufriedenstellende Gradation, den zu geringen Kontrastumfang und den schlechten Störabstand in den aufgezeichneten Fernsehbildern. Fehler, die ausnahmslos auf die Filmaufzeichnung zurückzuführen waren, nicht dagegen auf die elektronische Methode der Bildaufnahme.

Eine erste Maßnahme zur Verbesserung der Bildqualität war die Entwicklung spezieller Filmemulsionen für die elektronische Filmaufzeichnung. Die erzielte Verbesserung hielt sich jedoch in Grenzen. Der wesentliche Grund für die nicht ausreichende Bildqualität war systembedingt und resultierte aus dem Verfahren der Halbbildaufnahme. Aus mechanischen Gründen war es nicht möglich, den Filmvorschub nach der Belichtung eines Bildes während der Dauer einer vertikalen Austastlücke zu bewerkstelligen. Der Ausweg bestand darin, den Film nur während der Dauer eines Halbbildes zu belichten und die volle Dauer des zweiten Halbbildes für den Filmtransport zu nutzen. Das mechanische Problem war damit zwar gelöst, jedoch auf Kosten der Bildauflösung, da ja während der Belichtungsphase nur die 312 Zeilen eines Halbbildes aufgezeichnet werden konnten.

Um bei der erneuten Fernsehabtastung einer Filmaufzeichnung eine Interferenz zwischen dem aufgezeichneten Zeilenraster und dem Abtastraster zu vermeiden, wurde bei der Filmaufzeichnung eine

sogenannte Zeilenwobbelung verwendet. Dabei wurde der schreibende Lichtstrahl durch ein hochfrequentes Zusatzfeld senkrecht zur Zeilenrichtung sinusförmig abgelenkt. Die Amplitude dieser zusätzlichen Ablenkung entsprach dem halben Abstand zwischen zwei örtlich aufeinanderfolgenden Zeilen, so daß im aufgezeichneten Bild die gewobbelten Zeilen gerade aneinander stießen und somit keine Zeilenstruktur mehr erkennbar war. Durch dieses Verfahren verringerte sich aber die vertikale Bildauflösung noch weiter.

Allen Anstrengungen der Fernsehingenieure zum Trotz, die mangelhafte Filmaufzeichnungsqualität konnte nicht wesentlich verbessert werden. Zwar wurden in den USA Systeme zur Vollbildaufzeichnung entwickelt. Sie haben sich jedoch bei uns nicht durchsetzen können, zumal auch bei diesen Anlagen die Bildqualität nicht den Erwartungen entsprach.

Eine deutlich wahrnehmbare Qualitätsverbesserung bei der Aufzeichnung von Fernsehbildern ergab sich 1957 mit der Einführung der ersten Magnetaufzeichnungsanlagen in die deutschen Fernsehstudios. Bei der MAZ - wie dieses Verfahren in der Kurzbeschreibung genannt wird - handelt es sich nicht mehr um eine Bildaufzeichnung. Man spricht vielmehr von einer Signalaufzeichnung. Die von der Kamera erzeugten Bildsignalströme verursachen eine ortsabhängige remanente Magnetisierung einer Magnetschicht, die nach dem Induktionsprinzip wieder in eine elektrische Signalspannung überführt und zur Ansteuerung eines elektronischen Bildschirms genutzt werden kann. Ein Prinzip, wie es aus der Magnettonaufzeichnung schon seit längerem bekannt ist.

Die erste Installation einer MAZ beim WDR erfolgte 1958 in einem Nebenraum des damaligen Fernseh-Studiokomplexes, in dem gerade das Fernsehspiel "Aufsichtsratssitzung" unter der Regie von G. Fiedler geprobt wurde. Es sollte - wie damals üblich - als Vorproduktion auf Film aufgezeichnet werden. Aufbau der MAZ und Justage der Anlage kamen zügig und ohne größere Schwierigkeiten voran. Durch einen Zufall ergab sich dann die Möglichkeit, einen der heißen Durchläufe für die FAZ inoffiziell und somit ohne Wissen der Beteiligten probeweise auch auf Magnetband zu speichern. Die Überraschung bei Schauspielern und Regisseur war groß, als dann die MAZ unmittelbar nach dem Live-Durchgang auf den Kontrollmonitoren im Regieraum erschien und zwar mit einer Bildqualität, die die von der FAZ bisher bekannte weit in den Schatten stellte.

Die spontane Entscheidung des Regisseurs "Das nehmen wir zur Sendung", ohne die Entwicklung der Filmaufzeichnung abzuwarten und obwohl es sich bei der MAZ nur um einen Probemitschnitt handelte, war nur zu verständlich.

Wegen ihrer - für damalige Verhältnisse - wirklich hervorragenden Bildqualität konnte die Magnetbildaufzeichnung dann der Filmaufzeichnung sehr bald ihren Rang streitig machen.

Bei der danach einsetzenden Entwicklung auf der Programmseite ist zu vermerken, daß - obwohl die MAZ nur für eine fortlaufende Aufzeichnung eines Videosignals konzipiert und gebaut wurde - auch hier sehr bald die Forderung nach take-weiser Aufzeichnung und Schnittbearbeitung laut wurde. Aufgrund der speziellen

physikalischen Gegebenheiten bei der magnetischen Bildaufzeichnung konnte und wollte die Technik dieser Forderung zunächst nicht nachkommen. Ich kann mich an manche langwierige und zum Teil auch heftig geführte Diskussion zwischen Technikern und Programmleuten erinnern, wenn es darum ging, Schnitte in einer Magnetbildaufzeichnung auszuführen. Diese Kontroverse wurde dann zunächst einmal durch eine schriftliche Anordnung der Technischen Leitung des Hauses eingedämmt, nach der Schnitte in einer MAZ grundsätzlich nicht ausgeführt werden durften. Ausgenommen wurden jedoch in vereinzelt Fällen sogenannte "Korrekturschnitte", die verhindern sollten, daß eine gesamte Aufzeichnung wegen eines vereinzelt Fehlers im künstlerischen Ablauf oder in der Regie wiederholt werden mußte.

Diese Ausnahmeregelung war es, die dann das "Schneideverbot" sehr schnell aushöhlte und schließlich zu Fall brachte. Denn die Frage, ob und wann ein Schnitt als Korrekturschnitt einzustufen war, entschied letztendlich doch immer die Programmseite. Sie forderte MAZ-Schnitte in zunehmender Zahl, ungeachtet der damit verbundenen Schwierigkeiten und des damals sehr hohen Risikos, durch einen mißglückten Schnitt die Aufzeichnung unbrauchbar werden zu lassen. Der Technik blieb nichts anderes übrig, als diese Herausforderung durch die Programmseite aufzugreifen. So kam es dann zwangsläufig zur Entwicklung immer besserer und feinerer Methoden des MAZ-Schnittes, bis hin zur heutigen Technik des rechnerunterstützten elektronischen Bandschnittes, die an Präzision und Perfektion kaum noch zu überbieten ist.

Technische Neuerungen haben sich darüber hinaus auch wesentlich auf dem Gebiet der Fernseh-Außenübertragung ausgewirkt. Live-Aufnahmen mit elektronischen Kameras außerhalb des Studios wurden bereits sehr früh als wichtiger Bestandteil einer aktuellen Fernsehprogrammgestaltung erkannt und durchgeführt. Die dabei anfänglich zu überwindenden Schwierigkeiten waren nicht unerheblich. Wie bereits erwähnt, verwendete man in den ersten elektronischen Kameras Aufnahmeröhren vom Riesel-Ikonoskoptyp. Der Bedarf an Beleuchtungsstärke lag sehr hoch, er betrug etwa 2 500 Lux. Außenübertragungen ließen sich somit zunächst nur bei hellem Tageslicht durchführen, oder aber an Orten, an denen Scheinwerferinstallationen in größerem Umfang möglich waren und somit künstliches Zusatzlicht zur Verfügung stand. Die dadurch bedingten Einschränkungen der programmlichen Möglichkeiten wurden jedoch schon bald weitgehend beseitigt durch die Entwicklung einer neuen Generation von elektronischen Kameras, die das erheblich lichtempfindlichere Superorthikon als Bildaufnahmeröhre enthielten. Fernsehaufnahmen wurden damit bereits bei Beleuchtungsstärken ab 250 Lux möglich, so daß nunmehr auch elektronische Bilder von Ereignissen und Objekten übertragen werden konnten, bei denen der Einsatz von Zusatzlicht nicht oder nur in geringem Umfang möglich war. Es wurden z.B. Übertragungen aus Museen oder Kunstgalerien möglich, wo aus Gründen der Gefährdung die Kunstgegenstände durch Wärmestrahlung nur mit geringen Beleuchtungsstärken gearbeitet werden darf, oder aber die Übertragung von Sportveranstaltungen am Abend unter Flutlichtbedingungen. Dabei ist zu berücksichtigen, daß die damaligen Flutlichtanlagen in bezug auf Lichtausbeute und spektraler Strahlungsenergieverteilung der verwendeten Lampe bei weitem nicht an die Werte

heranreichten, die heute üblich sind und als selbstverständlich vorausgesetzt werden.

Bemerkenswert ist die danach einsetzende starke Experimentierbereitschaft von Technikern und Programmgestaltern, die technischen Neuerungen und Entwicklungen in bis dahin unbekannte und daher ungewöhnliche Formen der Programmpräsentation umzusetzen. So wurde zum Beispiel anlässlich der Eröffnung der Bundesgartenschau 1956 in Köln zum ersten Mal eine elektronische Kamera in ein Luftschiff eingebaut. Sie übertrug mit Hilfe eines ebenfalls im Luftschiff installierten kleinen Senders Bilder des Gartenschaugeländes aus der Vogelperspektive, die dann live in die Außenübertragung eingeblendet wurden. Das war - gemessen am damaligen Stand der Technik - eine hervorragende Leistung. Es war der erste Einsatz einer mobilen elektronischen Kamera in der Geschichte des deutschen Fernsehens.

Ein anderes bemerkenswertes Ereignis folgte nur kurze Zeit später. Eine Live-Reportage vor Ort auf der 800 Meter Sohle einer Zeche wurde in eine laufende Außenübertragung eingeblendet. Auch hier arbeitete eine elektronische Kamera autark, d.h. völlig losgelöst von den technischen Einrichtungen des Übertragungswagens. Das Bildsignal der Kamera wurde über eine eigens dafür entwickelte Funkverbindung im Förderschacht zum Ü-Wagen übertragen.

Noch ein drittes Beispiel sei hier erwähnt. In den Jahren 1956 und 1957 gab es eine Sendereihe aus dem Röntgen-Institut von Professor Janker in Bonn, in der allgemein interessierende medizinische Themen behandelt wurden. Im Rahmen dieser Sendereihe gelang es zum ersten Mal, Röntgenschirmbilder mit Hilfe einer eigens für diese Zwecke von Fernsehtechnikern des damaligen NWDR-Köln entwickelten Apparatur in Fernsehbilder umzusetzen und zu übertragen. Der Regisseur der Sendung, G. Meyer-Goldenstädt, nutzte diese Apparatur, um eine von einem Arzt in der Armvene eines Patienten eingebrachte Sonde auf ihrem Weg zum Herzen zu beobachten und diesen Vorgang dem Fernsehzuschauer per Bildschirm zu vermitteln. Diese Art der Livepräsentation innerhalb eines Fernsehprogramms war bis dahin unbekannt und erregte Aufsehen.

Die Entwicklung der Fernsehtechnik in den ersten zehn Jahren ihres Nachkriegsbestehens war insgesamt gekennzeichnet durch eine merkliche Steigerung der Qualität sämtlicher Systemkomponenten. Die lichtempfindlicheren Superorthikon-Kameras mit verbesserten elektronischen Schaltungen fanden nach und nach Eingang in die Fernsehstudios. Neuartige Bildmisch- und Bildverarbeitungseinrichtungen mit erweiterten technischen Möglichkeiten wurden entwickelt. Die Leistungen der Beleuchtungsanlagen konnten herabgesetzt und die Wärmebelastung für die im Studio agierenden Personen merklich reduziert werden. Die auf den Empfänger- und Monitorbildschirmen wiedergegebenen Schwarzweißbilder zeichneten sich inzwischen durch eine beachtliche Bildschärfe, durch gute Kontrastwiedergabe und durch eine allen Anforderungen entsprechende Grautonabstufung aus.

Diese technischen Innovationen hatten offensichtliche Auswirkungen auch auf der Produktions- und Programmebene. Man zeigte sich der rein elektronischen Bildtechnik gegenüber in zunehmenden

dem Maße aufgeschlossen. Es begann die Zeit der großen elektronischen Fernsehspiel- und Fernsehoperproduktionen. Namen wie W. Semmelroth (Das Bildnis des Dorian Gray - Goya - Der Tod im Apfelbaum -) und K.O. Koch (Die Macht des Schicksals - Jenufa -) seien hier stellvertretend für viele andere genannt.

Die spezifischen Möglichkeiten und Gegebenheiten der Elektronik (z.B. elektronische Überblendung mehrerer Bilder, Trickeinblendungen, Stanzen, Änderung des Kontrasts und der Gradation etc.) waren inzwischen technisch perfektioniert und wurden als Mittel der Bildgestaltung in größerem Umfang genutzt. Techniker und Programmleute hatten ihre anfängliche Zurückhaltung gegeneinander aufgegeben. In kooperativem Miteinander suchte man nach neueren und immer besseren Wegen zur Gestaltung und Darbietung von Fernsehprogrammen.

Trotz dieser gemeinsamen Bemühung war jedoch die Entwicklung auf dem Programmsektor insgesamt gesehen weniger spektakulär als es die großen Fortschritte auf dem Gebiet der elektronischen Bildtechnik hätten erwarten lassen. Erst die Einführung der Farbfernsehtechnik brachte hier einen grundlegenden Wandel. Die Bedeutung der Farbe als Gestaltungs- und Aussagemittel wurde nach anfänglichem Zögern sehr schnell erkannt und führte nach einer relativ kurzen Experimentierzeit zu neuartigen Programmformen und Inhalten.

Die technischen Vorbereitungen für die Einführung des Farbfernsehens bei den Rundfunkanstalten der ARD gehen auf das Jahr 1963 zurück. Nachdem bis dahin die Farbfernsehtechnik fast ausschließlich Angelegenheit der einschlägigen Industrielaboratorien und des Instituts für Rundfunktechnik gewesen war, begannen im Frühjahr 1963 der NDR und der WDR in etwa zeitgleich mit intensiven Vorbereitungsarbeiten zur Betriebseinführung des Farbfernsehens und richteten eigens zu diesem Zweck Farbfernseh-Versuchslaboratorien ein. Der entscheidende Anstoß dazu ging von einem Dreier-Gremium aus, dem Dr. W. Bruch als Vertreter der Industrie, Dr. J. Müller als Vertreter der Bundespost und Dr. R. Theile als Vertreter der Rundfunkanstalten angehörten. Das NDR-Farbfernsehlabor erhielt den Auftrag, schwerpunktmäßig die Probleme der Aufnahme und der Fernsehabtastung von Farbfilmern zu untersuchen, das WDR-Farblabor war dagegen vorwiegend mit den Problemen der elektronischen Farbtechnik im Studio und bei Außenübertragungen befaßt.

Das WDR-Farblabor nahm seinen Versuchsbetrieb mit einer zunächst nur kleinen Mannschaft am 13. Mai 1963 in einem eigens für diesen Zweck angemieteten Gebäude in Köln-Ehrenfeld auf. Die elektronische Geräteausrüstung bestand etwa zur Hälfte aus Versuchsausrüstungen, die von der Fernseh GmbH in Darmstadt speziell für dieses Vorhaben entwickelt und gebaut worden waren, während die zweite Hälfte sich aus amerikanischen Farbstudiogeräten zusammensetzte. Am 5. Juli 1963 kamen die ersten elektronischen Farbkamerabilder aus diesem Labor und bereits Anfang November wurden die ersten Farbversuchssendungen ausgestrahlt, die zunächst jedoch ausschließlich technischen Versuchszwecken dienten.

Aber nur wenige Monate später interessierten sich Vertreter der

Programm- und Produktionsseite für die durch die neue Farbtechnik sich eröffnenden Möglichkeiten. Am 6.2.1964 unterrichteten sich Programmmitarbeiter des WDR und der Bavaria über spezielle Probleme bei der Abtastung von Farbfilmen. Es wurde eine Zusammenarbeit vereinbart, mit dem Ziel der Festlegung technischer Daten für fernsehgerechte Farbkopien.

Wenige Tage später, am 13.2.1964, statteten die Regisseure K. Wilhelm, Ch. Regnier und R. Graf dem Farblabor einen Besuch ab, um nach einer ersten Information über die Gegebenheiten der neuen Technik Fragen der Farbdramaturgen bei zukünftigen elektronischen Farbproduktionen zu diskutieren. Es wurden einerseits Umfang und Grenzen der naturgetreuen Farbreproduktion in einer Szene erörtert, andererseits interessierte man sich aber auch für die Frage, ob und wieweit sich Farben für dramaturgische Zwecke durch elektronische Manipulation definiert verfremden lassen.

Derartige Techniken, die heute längst zum Repertoire der Gestaltungsmöglichkeiten bei Farbsendungen gehören, waren zum damaligen Zeitpunkt noch völlig unbekannt und wären darüber hinaus wegen der technischen Unzulänglichkeiten der zur Verfügung stehenden Bildgeber auch nicht realisierbar gewesen. Man denke beispielsweise nur einmal an die Eigenschaften der ersten verwendeten Farbkameras vom Typ TK 41c, die mit drei Superorthikonröhren ausgestattet waren. Mangelhafte Farbwiedergabe im Blau-Grün-Bereich, Farbverfälschungen infolge von Polarisations-effekten und von winkelabhängiger Selektion der dichroitischen Spiegel sowie von nicht zu verhindernden und nicht kompensierbaren Störsignalen der Bildaufnahmeröhren machten die jeweils erreichte Bildqualität mehr oder weniger zu einem Zufallsergebnis. Hinzu kamen die Abhängigkeit der Farbwiedergabe von der Farbtemperatur der jeweiligen Szenenbeleuchtung und die damals noch weitgehend ungelösten Probleme der Lichtregelung im elektronischen Farbstudio.

Eine ganz erhebliche Verbesserung auf diesem Sektor brachte eine Farbkameraneuentwicklung der Firma Philips. Diese Kamera war mit drei bis dahin nur wenig bekannten Plumbicon-Röhren ausgerüstet. Diese für die bisherige Schwarzweißfernsehetechnik nur sehr bedingt brauchbaren Bildaufnahmeröhren erwiesen sich für die elektronische Farbbildaufnahme als allen anderen Bildwandlerröhren weit überlegen, nicht zuletzt wegen ihrer weitgehend linearen Aussteuerkennlinie, ihrer verschwindend kleinen Störsignale und ihrer gleichmäßigen Signalerzeugung in größeren Bildflächen. Hinzu kamen Verbesserungen im optischen Farbteiler sowie in der gesamten Kameraelektronik. Diese neue Kamerageneration zeichnete sich aus durch wesentlich verbesserte Farbwiedergabeeigenschaften, durch größere Stabilität der Betriebsparameter sowie durch ein bei weitem geringeres Rauschen im Bildsignal.

Am 4.9.1964 wurde ein Modell der Nullserie dieses Kameratyps anlässlich einer Versuchssendung des WDR-Farbfernsehlabors zum ersten Mal unter Außenübertragungsbedingungen getestet und überzeugte durch ihre - an damaligen Verhältnissen gemessen - bestechende Farbbildqualität.

Als Studioversion mit noch weiter verbesserten elektronischen und farbmtrischen Eigenschaften stand die Kamera etwa ein Jahr später zur Verfügung. Im Rahmen von Versuchssendungen aus dem WDR-Farblabor kam sie - neben Farbkameraversuchsmodellen anderer Herstellerfirmen - wiederholt zum Einsatz, so z.B. bei der Farbübertragung der Kölner Rosenmontagszüge am 21.2.1966 und am 6.2.1967 sowie bei der ersten elektronischen Farbproduktion "Kleine Koloraturen", die unter der Regie von F. Kraus von einem WDR-Team im Farbfernsehstudio der Firma Philips in Eindhoven produziert und am Abend des 16.3.1967 im Rahmen einer Versuchssendung live ausgestrahlt wurde. Bei allen Versuchssendungen erwies sich die Plumbicon-Farbkamera gegenüber den damaligen zumeist mit Superorthikon- oder Vidikonröhren bestückten Konkurrenzfabrikaten als weit überlegen. Der Entschluß, die im Mai 1967 in Betrieb genommenen ersten großen Farbübertragungswagen mit diesem Kameratyp auszurüsten, war daher unumstritten.

Diese Übertragungswagen ermöglichten es mit ihren neuartigen technischen Einrichtungen, daß dann am 25.8.1967 anläßlich der Eröffnung der 25. Großen Deutschen Funkausstellung in Berlin ein Knopfdruck des damaligen Bundeskanzlers Willy Brandt die bis dahin schwarz-weißen Fernsehbilder farbig werden ließ. Mit einem farbenprächtigen Galaprogramm eröffneten ARD und ZDF gemeinsam das Farbfernsehzeitalter in der Bundesrepublik Deutschland.

Diesem spektakulären Ereignis waren aber bei weitem nicht nur technische Entwicklungsarbeiten vorausgegangen. Auch die Programmleute und die Produktionsteams in den Rundfunkanstalten hatten sich in zum Teil mehrjähriger Vorbereitungszeit mit den durch die elektronische Farbtechnik gegebenen neuen Gestaltungsmöglichkeiten auseinandersetzen müssen. Bereits bei den ersten bescheidenen Farbversuchssendungen im November 1963 hatte man festgestellt, daß die elektronische Farbtechnik ihre eigenen Gesetzmäßigkeiten hat und daß die beim Farbfilm gemachten Erfahrungen nicht so ohne weiteres auf das Farbfernsehen übertragbar sind. Viele Programmgestalter waren anfangs der Meinung, der Unterschied zwischen Farb- und Schwarzweißfernsehen bestehe im wesentlichen darin, daß alles, was vorher mehr oder weniger intensiv grau war, jetzt farbig sein müßte. Am Farbbildgeber mußte man dann aber erkennen, daß diese Auffassung falsch war. Bühnenbildner, Dekorateur, Kostümschneider und Maskenbildner, die zunächst recht unbekümmert in ihre Farbpaletten griffen und sich in einem regelrechten Farbrausch ergingen, erkannten am elektronischen Farbbildschirm, daß das Ergebnis ihrer Arbeit in vielen Fällen eine willkürliche Komposition aus unübersichtlichen und konturlosen Farbflächen war. Selbst zuvor gefertigte Farbfilme mit einer in der optischen Projektion ausgezeichneten Farbwiedergabe brachten bei der Fernsehabtastung häufig nur sehr bescheidene Ergebnisse auf dem Farbbildschirm.

Es ist daher keineswegs verwunderlich, daß Programm- und Produktionsmitarbeiter, die dies erkannt hatten, schon sehr bald die Möglichkeiten des WDR-Farblabors nutzten, um hier erste Erfahrungen im Umgang mit dem Medium Farbfernsehen zu gewinnen. Dazu einige beispielhaft ausgesuchte Notizen aus den Laboraufzeichnungen:

- November 1963 Gespräche mit dem Chefredakteur des WWF. Erörterung von möglichen gemeinsamen Vorhaben auf dem Farbsektor
- Februar 1964 Diskussion mit Programm-Mitarbeitern über Probleme bei der Abtastung von Farbfilmern. Festlegen von Vorhaben und Richtlinien. Absprachen über Kooperation mit Bavaria München zwecks Festlegung technischer Daten für fernsehtaugliche Farbfilmproduktionen.
- April 1964 Kooperationsvereinbarung mit Bavaria München
a) Untersuchung von Möglichkeiten für die Herstellung fernsehgerechter Farbfilmkopien von alten Negativen
b) Versuche zur Erprobung von Farben und Filmmaterialien für zukünftige Produktionen.
- August 1964 Versuche zur Farbwiedergabe von Dekorations- und Kostümstoffen bei der Aufnahme mit elektronischen Farbkameras
- September 1964 Untersuchung von Lichtregelungsproblemen. Abhängigkeit der Farbwiedergabe von der Farbtemperatur der Studiobeleuchtung
- April 1965 Versuche zur Farbwiedergabe von Plaka-Farben. Erstellung eines Katalogs für farbfernsehtaugliche Dekorationsfarben.
- Dezember 1965 Diskussion mit Mitarbeitern der Abteilung FS-Unterhaltung über spezielle Möglichkeiten des Farbfernsehens zur Programmgestaltung.
- März 1966 Informationsaufenthalt von Mitarbeitern der Bavaria München. Themenkreis: Farbfilm im Fernsehen und elektronische Farbwiedergabe.
- April 1966 Informationsbesuch von Programm-Mitarbeitern. Farbe als Gestaltungsmittel bei Dokumentation und Feature.
- Mai 1966 Erprobung vollständiger Studiodekorationen für Farbfernsehzwecke.
- Oktober 1966 Informationsbesuch der ARD-Chefredakteure. Möglichkeiten und Probleme der elektronischen Farbtechnik bei der Gestaltung von Programmbeiträgen.
- November 1966 Kolloquium für Produktionsmitarbeiter von NRD, ZDF und WDR. Elektronische Bildgeber, Szenenausleuchtung, farbfernsehtaugliche Dekorationen, Schminktechnik, Farbfilmprobleme.
- März/April 1967 Probesendungen, Erprobung neuer Gestaltungsformen, Versuche mit elektronischer Farbveränderung.

Die Möglichkeit der elektronischen Farbveränderung hat mit der rapiden Fortentwicklung der elektronischen Schaltungstechnik in den ersten Jahren nach dem offiziellen Start des Farbfernsehens in steigendem Maße an Bedeutung gewonnen. Zunächst wurde sie nur zur elektronischen Farbwertkorrektur genutzt. Sie ermöglicht den Farbangleich unterschiedlicher Bildgeber, ersetzt die zum Teil sehr zeitaufwendige Kopierlichtbestimmung bei Farbfilmen und läßt sich generell zur Beseitigung von Farbstichen und sonstigen Farbfehlern verwenden.

Die elektronische Farbwertveränderung wurde dann aber auch sehr bald zur Erzielung optischer Farbeffekte genutzt und erlangte damit Bedeutung als Gestaltungsmittel oder aber als Aussagemittel bei Farbfernsehinszenierungen. Man denke in diesem Zusammenhang beispielsweise an einige der etwa 1970 produzierten Unterhaltungssendungen von Bob Rooyens und Piere Koralnik (u.a. "Dusty Springfield Show"; Ich bin ... Vicky Leandros"), bei denen der Fernseh-Produktionsingenieur K.W. Kossmann zum ersten Mal die Technik der elektronischen Farbverfremdung voll ausspielte und dafür 1971 mit dem "Bambi" ausgezeichnet wurde, oder aber an die Zadek-Inszenierung "Der Pott", bei der R. Freyberger sein Repertoire an technischen Möglichkeiten zur Farbwertveränderung meisterhaft zu nutzen verstand. Insbesondere der Mikroelektronik ist es zu verdanken, daß diese Art der Bildsignalverarbeitung sich in den nachfolgenden Jahren bis zur Perfektion fortentwickelt hat und heute zu den unverzichtbaren Gestaltungsmitteln der elektronischen Farbfernsehtechnik zählt.

Gehen wir aber in unseren Betrachtungen noch einmal etwa 20 Jahre zurück. In der Vorbereitungsphase des Farbfernsehens galt es insbesondere auch die technischen Probleme aufzugreifen, die sich nachteilig auf den Austausch von Farbprogrammen und Farbsendungen zwischen verschiedenen Ländern und Kontinenten auswirkten. Da war zunächst das Nebeneinander der verschiedenen Farbübertragungssysteme NTSC, SECAM und PAL. Nachdem in einer Vielzahl von Versuchssendungen unter den verschiedensten technischen Voraussetzungen die Übertragungseigenschaften der einzelnen Systeme ermittelt und durch Weiterentwicklungen soweit aneinander angeglichen worden waren, daß schließlich eine Gleichwertigkeit der drei Systeme gewährleistet war, ging es nunmehr darum, die Schwierigkeiten der Transcodierung zu lösen, durch die jedes der drei Systemsignale in jeweils ein anderes umgewandelt werden konnte.

Die Transcodierung wurde zu einer unabdingbaren Notwendigkeit, weil man sich nicht weltweit auf ein gemeinsames Farbsystem einigen konnte und sich selbst unmittelbar benachbarte Staaten (wie z.B. Frankreich und die Bundesrepublik Deutschland) für unterschiedliche Systeme entschieden.

Die Technik des Transcodierens war aber schnell entwickelt und soweit ausgereift, daß bereits am 8.4.1964 eine erste Farbversuchssendung über das Eurovisionsnetz durchgeführt werden konnte. An dieser Versuchssendung, die aus Live- und Filmbeiträgen bestand, waren die Farbfernsehversuchsstudios in Paris, Rom, London, Hamburg und Köln sowohl als Sende- als auch Empfangsstellen beteiligt. Der Versuch zeigte, daß eine Transcodierung zwischen den drei Farbsystemen ohne Qualitätseinbußen möglich ist. Er

bildet die Ausgangsbasis für den nach dem offiziellen Start des Farbfernsehens sich rasch entwickelnden Direktaustausch von Farbfernsehprogrammen aus aller Welt.

Kernstück einer jeden Fernsehstudioanlage ist die Magnetbildaufzeichnung. Die magnetische Aufzeichnung von Farbbildsignalen war lange Zeit recht problematisch. Zwar gab es bereits in den USA zu Beginn der sechziger Jahre MAZ-Anlagen für die Aufzeichnung von NTSC-Farbsignalen. Die Qualität der aufgezeichneten Bilder war jedoch mehr schlecht als recht, was insbesondere auf Instabilitäten in den elektronischen Schaltungen zurückzuführen war. Als völlig unmöglich dagegen galt die Aufzeichnung von PAL-Signalen, nicht zuletzt wegen der Regnerierung der Schaltphase im wiedergegebenen Chrominanzsignal. Nach sehr langwierigen Untersuchungen zur Abgrenzung und Erkennung der Störursachen gelang es den Ingenieuren im WDR-Farblabor in intensiver Zusammenarbeit mit dem Entwicklungsteam um Dr. H. Schönfelder bei der Fernseh GmbH in Darmstadt, eine MAZ-Anlage aus besonders ausgesuchten Bausteinen von etwa 10 Schwarzweiß-Anlagen und einer zusätzlich entwickelten speziellen Decoderschaltung zusammenzubauen, mit der am 14.2.1966 erstmals PAL-Signale aufgezeichnet und mit zufriedenstellender Qualität wiedergegeben werden konnten. Anlässlich der Farbfernsehversuchsübertragung des Rosenmontagszuges in Köln am 21.2.1966 wurde eine mehrere Stunden dauernde Farbbildaufzeichnung auf Magnetband durchgeführt und unmittelbar im Anschluß an die Live-Übertragung vor einem größeren Kreis von noch anwesenden Journalisten und Mitarbeitern aus Programm und Technik wiedergegeben. Der Beweis für die technische Durchführbarkeit der PAL-Signalaufzeichnung war erbracht. Etwa ein Jahr später standen die ersten industriell gefertigten MAZ-Anlagen für Farbbildsignale zur Verfügung. Die technische Entwicklung auf diesem Gebiet führte dann zu immer neueren und weiter verbesserten Modellen, die inzwischen zum unverzichtbaren Bestandteil einer modernen Farbstudioausrüstung geworden sind und eine Bildqualität liefern, die selbst für Fachleute nur noch sehr schwer von der eines Original-Kamerabildes unterscheidbar ist.

Den bisher wohl gravierendsten Einfluß auf die technische Entwicklung im Rundfunk hat die Mikroelektronik und in ihrem Gefolge die Digitaltechnik ausgeübt. Sie hat umwälzende Neuerungen mit sich gebracht, die von vielen als Revolution empfunden werden und die für die programmliche Entwicklung zweifelsohne einen ungeheueren Sprung nach vorn, in vielen Fällen jedoch ins Ungewisse bedeuten.

Die von der Mikroelektronik ausgelöste technische Innovation beruht zu einem wesentlichen Teil auf den großen technologischen Fortschritten in der Fertigung hoch integrierter Halbleiterbausteine, wodurch insbesondere auf dem Gebiet der elektronischen Speicher hohe Packungsdichten und große Arbeitsgeschwindigkeiten bei kleiner Leistungsaufnahme und niedrigen Kosten erreicht wurden. Der Einsatz digitaler Halbleiterspeicher zur Zwischen- oder zur Abspeicherung breitbandiger Bild- oder Tonsignale in Echtzeit ist dadurch ohne größere Schwierigkeiten möglich geworden. Der Einsatz von Halbleiterspeichern in der modernen Studiotechnik eröffnet damit Möglichkeiten, die bei der bisher üblichen analogen Verarbeitung von Signalen entweder garnicht oder nur bedingt

mit zum Teil sehr großem Aufwand realisiert werden können. Geräte mit Halbleiterspeichern zur Abspeicherung digitaler Signale als Kernstück finden daher zunehmend Verwendung, insbesondere auch in der Videotechnik moderner Fernsehstudios.

Darüber hinaus bietet die Umsetzung eines nachrichtentechnischen Signals in ein Digitalsignal allgemeine Vorteile. Digitalsignale sind zeit- und wertdiskrete Signale mit vorwiegend nur zwei definierten Amplitudenstufen. Sie können demnach als Impulsfolgen aufgefaßt und als solche behandelt werden. Digitalsignale sind beliebig oft regenerierbar und lassen sich selbst bei kleinen Störabständen im Rauschen wieder auffinden und auf ihre ursprüngliche Form bringen. Im äußeren Signalverlauf unterscheiden sie sich nicht von Datensignalen und können daher ohne Schwierigkeiten mit Hilfe moderner elektronischer Rechenanlagen ver- und bearbeitet werden.

Kernstück bisher realisierter digitaler Baugruppen im Fernsehstudio ist zumeist der in Echtzeit arbeitende Zeilen- oder Bildspeicher. Die wichtigsten Anwendungsbereiche für die digitale Videotechnik sind derzeit die digitale Zeitbasisstabilisierung bei Videorecordern, die Synchronisierung von Fernsehbildsignalen mit unterschiedlichen Zeittakten, die Erzeugung von Standbildern sowie von speziellen elektronischen Effekten mit Hilfe eines Bildspeichers (z.B. Zeitdehnung, Zeitraffung, Spiegeleffekte, Quad-Split, Stanzen etc.), die Rauschverminderung in großflächigen Bildteilbereichen und die Normwandlung. Weitere Einsatzmöglichkeiten, wie digitale Kennlinien- und Gradationsentzerrung, digitale Filterung (z.B. zur exakten Trennung von Luminanz- und Chrominanzkomponenten eines Farbbildsignals) sowie digitale Methoden der Aperturkorrektur und der Bilddetailverbesserung sind mit derzeit vorhandenen digitalen Baugruppen und Speichern im Prinzip durchaus gegeben.

Neben der Anwendung digitaler Methoden in der Signalverarbeitung findet die Digitaltechnik auch in zunehmendem Maße Verwendung bei der automatischen oder halbautomatischen Abwicklung von Kontroll- und Steuervorgängen, die im Fernsehstudio und hier insbesondere in Bildaufnahme- und -wiedergabesystemen erforderlich sind. Digitale Steuerung und Kontrolle von Abläufen findet man beispielsweise in größerem Umfang in Anlagen zur Durchführung des elektronischen Schnitts von Videomagnetbändern oder auch in modernen Systemen zur Kopplung und Synchronisierung von Bild- und Tonlaufwerken auf der Basis digitaler Zeitcodes sowie in elektronischen Überblend- und Mischeinrichtungen. Die Erfindung der Planartechnik hat hier Entscheidendes bewirkt. Bislang in diskreten Transistorstufen ablaufende Funktionen ließen sich durch die Fortschritte in der LSI-Technik nunmehr zu mehreren Tausend auf einem Siliziumkristall kleinster Abmessung integrieren. Es ergab sich dann aber das Problem, daß derartige hochintegrierte Schaltungen nur sehr spezialisiert eingesetzt werden konnten und somit beispielsweise in der Videotechnik auch nur in relativ geringer Stückzahl Verwendung fanden. Das Bestreben ging dahin, eine hochintegrierte Schaltung in Standardausführung zu finden, die für eine breitgefächerte Anwendung geeignet ist. Das Ergebnis dieser Bemühungen war die Entwicklung des Mikroprozessors. Dieser Baustein spricht auf definierte Eingangssignale an und er-

zeugt Ausgangssignale, die von einer Folge von Befehlen bestimmt werden. Im Prinzip verhält sich der Mikroprozessor wie ein festverdrahtetes Logiknetzwerk aus einer Vielzahl von TTL-Bausteinen. Der wesentliche Vorteil des Mikroprozessors gegenüber einem derartigen Netzwerk besteht nun aber darin, daß man durch ein vom Anwender zu erstellendes Programm - also mittels Software - das logische Verhalten sehr schnell spezifischen Bedürfnissen anpassen kann.

Das Vordringen der Mikroprozessortechnik hat dazu geführt, daß insbesondere auch bei der Entwicklung neuer elektronischer Kameras traditionelle Wege mehr und mehr durch digitale Methoden verdrängt werden. Die Verwendung moderner Mikroprozessorsysteme ermöglicht es, Kameraabgleich und -betrieb durch automatische Bewertung interaktiver Einstellfunktionen erheblich zu vereinfachen und gleichzeitig präziser zu machen. Es werden Programme entwickelt und so aufgebaut, daß der Mikroprozessor die gleichen Steuer- und Kontrollfunktionen ausführt, wie sie vom Studiotechniker bei optimaler Kamerabedienung von Hand erwartet werden.

Die neuere Entwicklung auf dem Gebiet der elektronischen Kamerasysteme erstreckt sich über die Anwendung der Digitaltechnik hinaus auf die Miniaturisierung der gesamten Elektronik und auch auf das Prinzip der Bildsignalerzeugung. Es zeichnet sich deutlich der Trend ab, optoelektronische Wandler auf Halbleiterbasis (Bildsensoren) anstelle der heute noch üblichen Bildaufnahmeröhren zu verwenden. Bildsensoren sind platz- und energiesparend sowie mechanisch unempfindlich. Prototypen dieser neuen Generation elektronischer Kameras erreichen Abmessungen von nur noch etwa 210 x 85 x 400 mm³ bei einem Gesamtgewicht (einschließlich Energieversorgung) von weniger als 7 kg. In diese Kamera ist ein Mini-Videorecorder integriert, der ein Magnetband von 1/4' Breite verwendet und eine Aufzeichnungsdauer von 30 Minuten ermöglicht. Diese zunächst nur für die elektronische Berichterstattung konzipierte Kamera (EB-Kamera) eröffnet durchaus die Aussicht, in absehbarer Zeit bis zur Studioqualität und -tauglichkeit fortentwickelt zu werden.

Der Einfluß der Mikroelektronik auf die Rundfunktechnik ließe sich noch an zahlreichen anderen Beispielen belegen und aufzeigen. Darauf soll jedoch an dieser Stelle verzichtet werden.

Die insgesamt durch die Mikroelektronik ausgelöste technische Innovation hat auf dem Gebiet der Fernsehproduktion und Programmgestaltung einen deutlich wahrnehmbaren Niederschlag gefunden. Die Produktionsmethoden konnten erheblich rationalisiert und in der Effektivität gesteigert werden, bei gleichzeitiger Verbesserung des Qualitätsstandards. Das Einbeziehen der durch die Digitaltechnik bereitgestellten neuen Möglichkeiten in die elektronische Bildgestaltung hat die Palette der Darbietungsformen von Programminhalten wesentlich bereichert.

Aus den technischen Innovationen der Mikroelektronik haben sich jedoch bisher noch keine spezifischen Programmformen entwickelt. Die ungeheuere Vielfalt der Signalverarbeitungsmöglichkeiten liegt in ihrem Anwendungspotential für Programmw Zwecke weitgehend brach. Das große Feld der elektronischen Bildsynthese, des Generierens

neuer Bildelemente und des Konstruierens abstrakter visueller Aussageformen ist bisher unentdeckt geblieben. Fehlt es den Programmachern an der notwendigen Intuition oder ist es die (unberechtigte ?) Aversion vieler Programmleute gegenüber einem inzwischen übermächtig erscheinenden elektronischen Apparat, dessen man sich hierbei bedienen müßte? Die technischen Möglichkeiten jedenfalls sind gegeben. Die Zukunft wird es zeigen, ob und in welchem Umfang man sie zu nutzen versteht.

Norbert Weigend
ÜBER DIE THEORIEBEDÜRFTIGKEIT DER PROGRAMMGESCHICHTE
Randbemerkungen nach dem Grünberger Doktorandenkolloquium 1983

Programmgeschichte ist ein schwieriges und arbeitsaufwendiges Geschäft. Diese Einsicht war den Teilnehmern der Arbeitsgruppe des Schwerpunktbereichs "Programmgeschichte" auf dem diesjährigen Doktorandenkolloquium in Grünberg/Hessen sicherlich keine neue Erkenntnis. Wie auch in den Vorjahren standen konzeptionelle und inhaltliche Probleme der jeweiligen Arbeitsvorhaben im Mittelpunkt der Diskussion. Neu war jedoch eine spürbare Veränderung in der Interessenlage. In der Vormittagssitzung wurden die laufenden Einzelarbeiten mehr als Anlaß und Einstieg zu einem klärenden Gespräch über generelle, übergreifende Fragen benutzt. Die notwendige Aufbereitung von Programmstrukturdaten als Basis für eine in ihren Befunden abgesicherte Programmgeschichte und die Dokumentation und Erschließung des - auch in der Zeit vor 1945 - sehr umfangreichen Materials sind offenbar besonders im Rahmen derjenigen Arbeiten als Problem hervorgetreten, die einen im engeren Sinne kommunikationshistorischen Ansatz verfolgen. Vom Erkenntnisinteresse anderer Disziplinen her ist es vielleicht noch zu verschmerzen, sich mit der Feststellung von 'Tendenzen' oder 'Trends' im Rundfunkprogramm zufriedenzugeben. Dies kann für das kommunikationshistorische Interesse aber kaum gelten. Hier ist es notwendig, vom theoretisch abzuleitenden Konstrukt des Gegenstandes her 1) Beschreibungen zu ermöglichen, die zumindest Schlüsse von "interner Validität" oder "Plausibilität" ermöglichen 2). Ich möchte dies beispielhaft erläutern.

1) In Abgrenzung zum Begriff "Paradigma", der eher in der Bedeutung eines methodologischen Beispiels für die Durchführung eines bestimmten Forschungsansatzes, eines Leitfadens für eine Analyse benutzt wird, spreche ich hier von einem 'Konstrukt des Gegenstandes', also einer Modellvorstellung, in die hypothetische Annahmen von der Beschaffenheit des Untersuchungsobjektes bewußt mit eingehen.

2) 'Interne Validität' meint, daß die "Gültigkeit von Begriffen, Tests und Experimenten (...) auf Grund von theoretischen Kenntnissen oder Alltagserfahrungen beurteilt" wird. "Kriterien sind: die Beziehungen zwischen den ausgewählten Indikatoren in der Realität und den Merkmalen eines Begriffs oder eines Sachverhalts, der gemessen werden soll; der logische Charakter des Rückschlusses von Indikatoren auf den Begriff bzw. Sachverhalt; das Verhältnis möglicher Indikatoren zu den tatsächlich ausgewählten usw. Aussagen über die i.V. sind stets unsicher bzw. hypothetisch." (Lexikon zur Soziologie. Hrsg. v. Werner Fuchs, Rolf Klima, Rüdiger Lautmann, u.a. Opladen 1973, Reinbek bei Hamburg 1975. S. 717. Art. "Validität, interne").

Mit dem Begriff "Rundfunkprogramm" spricht man verschiedene, in diesem Begriff enthaltene generelle Sachverhalte an wie unter anderen den Sachverhalt der Sparten- und Gattungsdifferenzierung. Der Rundfunk als eine zunächst technische Möglichkeit der Verbreitung von Aussagen in der Zeit 3) adaptiert vorhandene Formen gesellschaftlich-kommunikativen Handelns, und zwar sowohl Formen, die sich schon innerhalb der Printmedien ausdifferenziert hatten, wie auch solche, die als Auf-führungshandlungen vordem einem dispersen Publikum noch nicht zugänglich gemacht werden konnten: Vorträge, Konzerte, öffentliche Reden und Gespräche, Theateraufführungen 4). Die vorgegebenen Formen verändern sich zusehends im Prozeß der Adaption. Dementsprechend beginnen sich rundfunkspezifische Arbeitsweisen zu festigen und sich gegeneinander abzugrenzen. Der Prozeß der Professionalisierung hat begonnen und ist an seinen, nun differenzierteren Arbeitsprodukten - nämlich den einzelnen Gattungen der Aussage - abzulesen 5). Ähnliches gilt für die Spartendifferenzierung. Stoffe werden von Rundfunkjournalisten und Rundfunkverantwortlichen gemäß ihres gesellschaftlichen, formulierten Auftrags und in ihrem jeweiligen Selbstverständnis bearbeitet. Funktionsbereiche entstehen: der Rundfunk soll unterhalten, belehren und der öffentlichen Meinungsbildung gesicherte Informationen zugänglich machen 6). Die Ausübung des formulierten Programmauftrags wird einer mehr oder weniger restriktiven Kontrolle unterzogen. Weiterhin erfordert die gesellschaftliche Differenzierung immer mehr den Fachjournalisten unter dem Dach einer Anstalt, da der Rundfunk in seiner Monopolstellung 7) zumindest tendenziell die verschiedenen Interessentengruppen in der Bevölkerung gemäß seinem Programmauftrags zufriedenstellen muß.

3) Der Rundfunk ist im Gegensatz zum Raummedium Presse ein Zeitmedium - was allzu häufig kaum bewußt wird. Der grundlegenden Eigenschaft der Periodizität der Presse findet ihre Entsprechung in Serialisierung des Rundfunks.

4) Dieser technischen Eigenschaft hing offensichtlich eine große, janusköpfige Faszination an: Der Rundfunk löste in seiner "Grenzenlosigkeit" im Vergleich zu Veranstaltungen vor Präsenzpublika sowohl Euphorie wie auch Entsetzen vor seiner propagandistischen "Allmacht" aus. (Als Beispiel vgl. noch 1949: Eugen Kurt Fischer: Der Rundfunk. Wesen und Wirkung. Stuttgart 1949. S. 43 ff. u. S. 90).

5) Besonders die berufliche Herkunft und Vorbildung der ersten Programmmitarbeiter im Rundfunk könnte zur Bestätigung oder Widerlegung dieser Vermutung einmal überprüft werden. In Bezug auf die adaptierten Gattungen ist vielleicht eine grundsätzliche Unterscheidung in Gattungen vorwiegend print-medialer Herkunft und Gattungen "aufführenden" Charakters sinnvoll.

6) Der Begriff 'Funktionsbereich' soll die intendierte, aus dem Programmmzusammenhang heraus ersichtliche Funktion einer Programmaussage bezeichnen, unter Vernachlässigung ihrer tatsächlichen Funktion in der Rezeption.

7) Zur Monopol Tendenz vgl. Winfried B. Lerg: Die Entstehung des Rundfunks in Deutschland. Frankfurt 1970. 2. Aufl. S. 287 ff., bes. S. 307 f.

In der Konzentration auf bestimmte Bereiche des gesellschaftlichen Lebens entstehen sozusagen im Rundfunk "mehrere Rundfunks": Schulfunk, Kinderfunk, Frauenfunk, Nachrichten, Zeitfunk, Unterhaltungsrundfunk - die Sparten.

Sämtliche der angesprochenen Ebenen - die Form der Aussage, der gesellschaftliche Auftrag des Mediums und seine Kontrolle, das tradierte Vorverständnis des jeweiligen Funktionsbereichs und der jeweiligen Sparte - beeinflussen über das Selbstverständnis des Autors (des Journalisten) und über den jeweiligen Stand der beruflichen Professionalisierung in einer ausdifferenzierten Organisation die aufgearbeiteten Inhalte der Aussage. Und diese Bedingungsfaktoren der Aussage unterliegen darüber hinaus noch "äußeren" Einflüssen: wirtschaftliche, politische, kulturelle und rechtliche Entwicklungen begrenzen den Spielraum, den eine bestehende publizistische Produktionseinrichtung auszunutzen vermag, immer wieder neu.

+

Das obige Beispiel als Versuch einer (zugegeben: sehr groben) Teilskizze des Konstrukts "Rundfunkprogramm" läßt nun vielleicht das speziell kommunikationshistorische Interesse an programmgeschichtlichen Fragen deutlicher hervortreten. Diesem Interesse geht es in erster Linie um den Zusammenhang der aufgeführten, bedingenden Faktoren im Zeitablauf der Geschichte und erst in zweiter Linie um das, "was gesendet wurde" 8). Um Inhalte von Sendungen quellenkritisch werten zu können, ist eine intime Kenntnis der Entstehungsbedingungen der jeweiligen Quellen(fragmente) unumgänglich 9). Diese aber sind im

8) Vgl. Winfried B. Lerg: Mit der Tür ins Haus der Programmgeschichte, in: Studienkreis Rundfunk und Geschichte - MITTEILUNGEN. Jg. 2. 1976, Nr. 3 (Juli). S. 30.

9) In diesem Zusammenhang ist kritisch anzumerken, daß die der philologischen Tradition zugrundeliegende paradigmatische Vorstellung von "Autor" und "Werk" im Fall von Rundfunkpublikationen nur einen unzureichenden Leitfaden für eine Quellenkritik abgibt. Hier kommt man sowohl um die soziale Organisation des Mediums mit seinen technisch, wirtschaftlich, politisch und rechtlich besonderen Bedingungen, wie um den Programmmzusammenhang, in dem das "Rundfunkwerk" steht, nicht herum - womit man sich auch alle damit verbundenen Schwierigkeiten einhandelt. Angesichts dieser Schwierigkeiten in der Bewertung von historischen Aussagen des Rundfunks erscheint auch die distanzierte Skepsis vieler Allgemeinhistoriker gegenüber diesen Quellen als verständlich. Dieser Skepsis wäre eine kommunikationshistorisch fundierte Quellensystematik entgegenzuhalten, was sicherlich nicht Hauptaufgabe einer kommunikationswissenschaftlichen Programmgeschichte sein kann, aber einer ihrer wichtigsten interdisziplinären Beiträge.

Zeitmedium 10) Rundfunk nur als komplexer Zusammenhang kommunikativen Handelns begreifbar. Der Begriff "Kommunikator" läßt leicht vergessen, daß derselbe sich in Ausübung seiner Arbeit in einer publizistischen Institution selbst in kommunikativen Prozessen befindet, daß er mit anderen über seine Aussage kommunizieren muß. Die Ergebnisse seiner Arbeit in Auseinandersetzung mit dem Medium sind es, die als "seine" Aussage im Programm erkennbar werden 11).

Verschiebt man nun die Perspektive ein wenig und versucht, sich dem Programm als Ganzem vom Medium, von den verschiedenen Rundfunkanstalten aus zu nähern, so fühlt man sich zunächst von der Vielfalt der Faktoren - ganz abgesehen einmal von der Menge der reinen Programmstrukturdaten und ihren noch überlieferten, verschiedenartigen Erläuterungen - nahezu erschlagen. Oft genug ist dieses Problem der Bewältigung der aufzuarbeitenden Daten- und Materialberge (meist im Zusammenhang mit dem Problem des völligen Fehlens von primären Quellen) beschworen worden 12). Ebenso oft aber stehen wohl kommunikationshistorische Versuche - vor allem monographische Projekte - vor demselben alten Problem: Wie läßt sich ein solches Forschungsvorhaben in Hinsicht auf die Komplexität des Gegenstandsgebietes plausibel eingrenzen? Welche Überlieferungen sind aufgrund der getroffenen thematischen Eingrenzung in der Erhebung des primären, noch nicht dokumentierten Quellenmaterials zu berücksichtigen, um die Untersuchung auf eine ausreichend sichere Grundlage zu stellen 13)? Und welches begriffliche Instrumentarium ermöglicht eine ausreichende Vergleichbarkeit

10) Auch in diesem Zusammenhang möchte ich nochmals betonen, daß es sich im Fall des Rundfunks um ein Zeitmedium handelt: Anders als bei den Printmedien läuft der Produktionsprozeß im Rundfunk auf eine Darbietung in der Zeit hinaus, mit der Folge, daß Texte zu Hilfsinstrumenten im Produktionsprozeß werden. Das Endprodukt (die Sendung) ist dementsprechend kein Text, sondern gestalteter Zeitablauf. Und solange es technisch nicht möglich ist, diesen Ablauf aufzuzeichnen, ist er wie das gesprochene Wort 'in der Zeit verlorengegangen'. Nach Erfindung und Einführung von Ton- und Bildspeichermedien (Wachsplatte, Magnetische Draht- und Bandaufzeichnung, Film und MAZ) liegen dann - sofern sie überliefert sind - Primärquellen in der Programmgeschichte in Form von Bild- oder Tondokumenten vor, deren Auswertung die Quellenkritik und -edition vor besondere Probleme stellt.

11) Damit ist eine grundsätzliche Eigenschaft jeglicher Kommunikationsprozesse, nämlich ihre Reflexivität, angesprochen. (Vgl. hierzu: Klaus Merten: Kommunikation. Eine Begriffs- und Prozeßanalyse. Opladen 1977. S. 86 ff.)

12) Vgl. schon 1974: Wilhelm Treue: Zum Stand der Rundfunkgeschichte im Jubiläumsjahr 1973/74, in: Studienkreis Rundfunk und Geschichte - MITTEILUNGEN. Jg. 1. 1974. Nr. 1 (Oktober). S. 15-29. Hier: S. 16 f.

13) Mit dem Begriff 'primäre Quelle' sind in diesem Zusammenhang zunächst Programmstrukturdaten gemeint.

der Befunde verschiedener Einzelarbeiten 14)?

Gerade die Erschließung und Dokumentation der Programmchronologie und ihrer topologischen Zusammenhänge 15) wie auch die Beschreibung der einzelnen Einflußfaktoren, die auf das Programm mehr oder minder direkt einwirkten, wären sinnvollerweise auf 'ex post'-Vergleiche hin anzulegen. Besonders notwendig wird eine solche Abstimmung dann, wenn es sich um die Dokumentation größerer Datenmengen - etwa bei der Erhebung des Gesamtprogramms einer Rundfunkanstalt - handelt. Eine solche Dokumentation wird auf analytische Verfahren zurückgreifen müssen, und damit hängt ihre Qualität wesentlich von der Schlüssigkeit der kategorial verwendeten Begrifflichkeiten ab. In ähnlicher Weise ist eine sinnvolle Eingrenzung des Erkenntnisinteresses von Vorabklärungen abhängig, deren Begrifflichkeiten erst einmal hypothetischen Charakter haben und die daher zumindest theoretisch einsichtig verwendet werden müßten. Darüber hinaus lassen vermutlich einige der bedingenden Faktoren, welche die Herstellung und Verteilung von Aussagen durch Rundfunkmedien betreffen, einen höheren Grad von Verallgemeinerung zu. So lassen sich - als ein Beispiel - Vorgänge vergangener redaktioneller Programmentscheidungen schon auf der theoretischen Ebene mit einem Blick auf die Ergebnisse der wirtschaftswissenschaftlichen und soziologischen Organisationslehre in ihrer Qualität als 'normalverteilt' einschätzen, womit die generelle Gleichartigkeit der Abläufe sozialer Kontrolle in ausdifferenzierten Organisationen angesprochen ist. Ähnlich mag es sich in Bezug auf die Fragenkomplexe zur journalistischen Professionalisierung, zur allgemeinen Ausdifferenzierung von Gattungen und Sparten in Rundfunk und Fernsehen und zur allgemeinen Praxis institutionalisierter Hörer- und Zuschauerforschung verhalten 16). Auch zum Bereich der Weiterentwicklung der Rundfunktechnik und ihrer Anwendung in der Programmarbeit der Anstalten wären Untersuchungen sehr hilfreich, die auf

14) Gerade für einzelne Arbeitsvorhaben wäre zumindest in Hinsicht auf Schlüsselkategorien der Form- und Stoffgeschichte eine Abstimmung von Kategorialedefinitionen ratsam. Begriffsgeschichtliche Untersuchungen der einzelnen Gattungsbezeichnungen wie auch organisations- und berufsgeschichtliche Begleituntersuchungen zur Spartendifferenzierung in den Rundfunkanstalten wären dazu sehr hilfreich.

15) 'Topologie': eigentlich die "mathematische Lehre vom Raum und seiner Struktur", wurde dieser Begriff durch Kurt Lewin in die Psychologie eingebracht, von der aus er Zugang zur Kommunikationstheorie fand und in welcher er - dynamisiert - mit Lewins sozialwissenschaftlicher Feldtheorie verbunden wurde. Diese versucht "Handlungen und ihre Richtung als das Resultat von Kräften im Lebensraum zu erklären, die als gerichtete Vektoren (...) im Raum dargestellt" oder vorgestellt werden. (Vgl.: Lexikon zur Soziologie. a.a.O. (3). S. 693. Art.: "Topologie".)

16) Beträchtliche Vorarbeit hat auf diesem Gebiet geleistet: Hansjörg Bessler: Hörer- und Zuschauerforschung. München 1980. (Rundfunk in Deutschland. Hrsg. v. Hans Bausch. Bd. 5.)

einen historischen Überblick hin angelegt sind. Gerade um das "Besondere" oder die publizistische Leistung eines bestimmten Programms, einer Rundfunkanstalt oder Rundfunkordnung vor der allgemeinen Entwicklung verdeutlichen zu können, wären Versuche der Klärung von vermutlich allgemeingültigen Faktoren in der Programmgeschichte sicherlich keine unnütze Energieverschwendung.

+

Unter dem Strich ist also festzustellen, daß

- die Erschließung von Daten zur Rekonstruktion von Programmstrukturen wohl nur unter Zuhilfenahme analytischer Verfahren und unter großen, in Anlage und Zielrichtung abzustimmenden Anstrengungen möglich ist,
- sicherlich bestimmte Faktoren in der Programmgeschichte, sozialhistorisch gesehen, eine größere Verallgemeinerung zulassen und daher auch die mit ihnen verbundenen Fragen methodologisch anders angegangen werden müßten als Fragen, die sich auf das historisch "Besondere" eines Programms richten,
- die notwendige Verknüpfung von analytischer und hermeneutischer Arbeitsweise eine bewußte Abstimmung zumindest in der Verwendung verallgemeinerbarer Schlüsselbegriffe erfordert.

Dann sollte auch deutlich werden, daß die eingangs erwähnten Schwierigkeiten kommunikationshistorisch angelegter Arbeiten theoretischen Defiziten zuzurechnen sind. Es lassen sich unter den vielfältigen Bemühungen um programmgeschichtliche Ansätze bisher kaum theoretische Herangehensweisen feststellen, die es erlauben würden, diese Schwierigkeiten nachvollziehbar und allgemein zu diskutieren. Es geht hierbei nicht um "große Theorie" oder Geschichtsphilosophie im Sinne von "Historik" 17), sondern um "gegenstandsbezogene Theorie", wie Jürgen Kocka sie bezeichnet hat: "Als gegenstandsbezogene Theorie ist sie vor allem Instrument des Historikers, um die Vielfalt der Quellen und Daten auswählen und erschließen, ordnen und strukturieren zu können, Fragen zu entwickeln und voranzutreiben, Probleme zu identifizieren und vielleicht auch zu lösen. Theorien in diesem Sinne sind explizite und konsistente Begriffs- und Kategoriensysteme, die - ohne aus Quellen ableitbar zu sein - der Identifikation, Erschließung und Erklärung bestimmter historischer Gegenstände oder Probleme dienen" 18). Wenn hier also im Zusammenhang von "sozialer Mediengeschichte" 19) und deren Teilbereich Programmgeschichte die bewußte Zuwendung zu einer "gegenstandsbezogenen Theorie" befürwortet wird, dann nicht im Sinne einer normativen

17) Vgl. weiter unten Jürgen Kocka, demzufolge diese beiden Theoriebegriffe sich zwar gegenseitig beeinflussen, sich aber dennoch in ihrer Verwendung klar voneinander abgrenzen lassen.

18) Jürgen Kocka: Theorieorientierung und Theorieskepsis in der Geschichtswissenschaft. Alte und neue Argumente, in: Quantum. Historische Sozialforschung. 1982. No. 23 (July). S. 5.

19) Vgl. Winfried B. Lerg: Die zweite Runde der Rundfunkforschung. Bemerkungen nach der Jahrestagung München 1974, in: Studienkreis Rundfunk und Geschichte - MITTEILUNGEN. Jg. 1. 1975. Nr. 2 (Januar). S. 6 f.

Beschränkung von Erkenntnisinteressen. Gemeint ist eine zusätzliche Forschungsperspektive und eine Erweiterung der Diskussion um sinnvolle Lösungsstrategien. Das unproblematische Round-Table-Gespräch im Forschungsteam wird wohl in der Programmgeschichtsforschung leider Ausnahme bleiben, was aber nicht daran hindern sollte, nach Ersatzmöglichkeiten zu suchen.

Vor etwa einem Jahr gelangte mit dem Nachlaß der Rundfunkpublizistin Elisa Lüder ihre gedruckte Dissertation über die "Entwicklungsgeschichte des Schweizer Rundspruchs" ins Institut für Publizistik der Universität Münster 7). Dieses Buch stellt sich in Aufmachung und Titelei als Band 5 der Schriftenreihe "Studien zum Weltrundfunk und Fernsehrundfunk" im Kurt Vowinckel Verlag mit dem Erscheinungsjahr 1944 dar. Das Vorwort des Herausgebers trägt das Datum "Berlin, im Frühjahr 1944". Die Einleitung der Verfasserin ist unterzeichnet mit den Initialen ihres Namens und datiert "Leipzig/Berlin, im Jahre 1943". Wer war Elisa Lüder und wie kam ihre Dissertation in Kurt Wagenführs Schriftenreihe?

Elisa Lüder, geboren am 23. Juni 1911 in Berlin, hatte nach ihrem Abitur 1930 beim Programmausschuß der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft (RRG), und zwar in dessen Hörspielarchiv, eine Anstellung gefunden. 1932 ging sie zur Ostmarken-Rundfunk AG (Orag) nach Königsberg, kehrte jedoch 1933 zur RRG nach Berlin zurück und setzte dort ihr bereits 1930 begonnenes Studium an der Handelshochschule und zugleich an der Universität fort; mit Kriegsbeginn 1939 wechselte sie nach Leipzig. Hier konnte sie ihr Handelshochschulstudium 1941 mit dem Dolmetscher-Diplom (Englisch und Russisch) und ihr Universitätsstudium (Publizistik, Volkswirtschaft, Slavistik) am 15. Februar 1943 mit der Promotion abschließen. Ihre Dissertation über den schweizerischen Rundfunk ist im Jahrgang 1944 der Jahresverzeichnisse der Deutschen Hochschulschriften unter der Nummer U 43.4277 aufgeführt. Allerdings fehlt in dieser Eintragung jeder Hinweis auf eine Buchveröffentlichung, wie er sonst in solchen Fällen in diesem Titelverzeichnis üblich war und ist, wenn eine Hochschulschrift in den Buchhandel gekommen ist. Gleichwohl führt das genannte Deutsche Bücherverzeichnis die Buchpublikation in der Schriftenreihe auch als Einzeltitel auf. Diese Diskrepanz der bibliographischen Angaben im Deutschen Bücherverzeichnis und im Hochschulschriftenverzeichnis muß allein noch nicht viel bedeuten. Zwar taucht das Buch von Elisa Lüder in einigen Rundfunkbibliographien auf, doch im öffentlichen Leihverkehr der Bundesrepublik ist es nicht zu bekommen. Die Gründe sind bei den besonderen Umständen im Kriegsjahr 1944 zu suchen. Der Band 5 von Wagenführs Schriftenreihe ist im Sommer 1944 von der Magdeburger Druckerei "Trommler-Druck", die schon die vier ersten Bände gedruckt hatte, fertiggestellt und an das Auslieferungslager des Vowinckel-Verlags in Leipzig geschickt worden. Hier, im Leipziger Buchlager, ist die gesamte Auflage bei einem Luftangriff verbrannt, bis auf einige, offenbar vorab und getrennt

7) Der Nachlaß im Archiv des Instituts für Publizistik der Universität Münster (hinfort: AIfPMS) umfaßt neben privater und privatdienstlicher Korrespondenz seit Anfang der sechziger Jahre u.a. Hörerzuschriften, Korrespondenz mit den "Fernseh-Informationen" (München), zwei Sendemanuskripte ("2000 Jahre Christentum in Afrika", Deutschlandfunk, 8.7.1964; "Im Lande des Löwen. Äthiopische Aufzeichnungen", Deutschlandfunk, 24.9.1964) sowie Materialien, Briefwechsel und Rohmanuskripte zur Geschichte des deutschen Rundfunks in Königsberg und in Danzig, die Elisa Lüder im Auftrag der Historischen Kommission der ARD seit Anfang der siebziger Jahre bearbeitet, jedoch nicht mehr fertiggestellt hatte.

Die juristischen und technischen Grundlagen dieser Regelung seien in diesem Band zum ersten Mal zusammenfassend dargestellt. Diesen Band 2 besprach für den "Weltrundfunk" im Juni/Juli-Heft 1941 Herbert Dominik, der Leiter des Generalreferats Technik im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP) und technischer Direktor der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft.

Für den Band 3 hatte der Herausgeber den Rundfunkpublizisten Paul Laven (1902-1979) gewonnen, seine verstreut erschienenen Reflexionen über die Rundfunkberichterstattung unter dem Gattungsbegriff "Rundfunkwerk" als Studientext zur Entstehung und Entwicklung des Stegreifberichts zusammenzustellen. Rezensent dieses Buches über den im engeren Sinn journalistischen Programmteil des Rundfunks war der Berliner Zeitungswissenschaftler Emil Dovifat; die Besprechung stand im "Weltrundfunk" noch im November/Dezember-Heft 1941.

Der Band 4 erschien im darauffolgenden Jahr 1942. Der Autor, Eugen Kurt Fischer (1892-1964), seit 1929 als Literaturredakteur beim Rundfunk tätig, hatte während seiner Arbeit in der Reichssendeleitung Berlin mit Delegationen zum Deutschen Kurzwellensender und zum Reichssender Saarbrücken seine Erfahrungen mit dem Medium in einer an den Programmstrukturen orientierten, allgemeinen Rundfunkkunde niedergelegt. Auch dieses Buch war, wie die Arbeit von Eckert, als Studientext für Wissenschaft und Praxis gedacht, wenngleich die dort geschilderte Programmvielfalt in Deutschland spätestens seit Juni 1941, mit der Einführung des "Einheitsprogramms des Großdeutschen Rundfunks", nicht mehr der Wirklichkeit entsprach. Deshalb hielt es der Herausgeber offenbar auch für angebracht, in seinem Vorwort darauf hinzuweisen, daß dieses Buch "im Kriegssommer 1941" geschrieben worden sei. "Neueste Entwicklungen" seien nicht berücksichtigt, und - wissenschaftlich zwar problematisch, aber politisch nicht ohne Hintersinn - "eine Formenlehre kann weitgehend unabhängig von Organisationswandlungen dargestellt werden". Der Band wurde von Horst Pabel, seit November 1941 Sendeleiter der Sendergruppe Böhmen-Mähren des Reichsrundfunks in Prag, im Juli/August-Heft 1942 des "Weltrundfunk" ausführlich besprochen.

Der 5. Band der Schriftenreihe ist erst zwei Jahre später, im letzten Kriegsjahr 1944, erschienen - oder auch nicht, je nach der Begriffsstrenge, die man für das Wort "erscheinen" eines Buchs gelten lassen möchte. Das Deutsche Bücherverzeichnis führt alle fünf Bände der Schriftenreihe auf. Das wiederum läßt darauf schließen, daß der Deutschen Bücherei in Leipzig auch alle fünf Bände vorgelegen haben; beim 5. Band freilich fehlt eine Preisangabe 6).

6) Vgl. die Titelaufnahmen im Deutschen Bücherverzeichnis, bearbeitet von der Deutschen Bücherei, nachdokumentiert in: Gesamtverzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums 1911-1965 (GV) Bd. 82, S. 191.

Linientreue noch heute rundfunkkundlicher Nutzen und gerade wegen dieser Eigenschaft ein rundfunkhistorischer Wert nicht abzuspüren ist. Rezensent dieses ersten Bandes im April/Mai-Heft 1941 des "Weltrundfunk" 4) war der Erlanger Pädagoge - heute würde man sagen: Medienpädagoge Hans Wenke.

Verleger und Herausgeber mochten darauf vertraut haben, daß ihnen der Begriff "Weltrundfunk" wie bisher als geopolitisches Schutzzeichen einer über das Kriegsende hinausweisenden, großdeutschen Rundfunkpolitik gegenüber der tagespublizistischen Lage dienen müßte. Denn immerhin bestand seit dem ersten Tag des Krieges für die deutsche Bevölkerung ein striktes Abhörverbot für sämtliche gegnerischen und neutralen Rundfunkprogramme. Gleichwohl konnte der Herausgeber in seinem Vorwort des ersten Bandes vom Mai 1941 beinahe unschuldsvoll auf den zweifellos physikalisch wie publizistisch unstrittigen Sachverhalt hinweisen, daß "durch den Rundfunk ... die Länder der Welt täglich und stündlich über mehrere tausend Sender zu vielen Millionen Hörern in allen Zungen" sprächen: "Die Rundfunkwelle kennt kaum Grenzen; ihr Feld ist die Welt...". Hinter dieser merkurialen Metapher verbarg sich das Leitmotiv für die neue Schriftenreihe zur Dokumentation einer auslandspublizistischen, vergleichenden Rundfunkkunde, wie sie Herausgeber und Verleger damals bereits mit ihrer Zeitschrift im 5. Jahrgang verfolgten 5).

Wie bei der Eröffnung einer Schriftenreihe nicht zuletzt unter werblichen Gesichtspunkten geboten, erschienen noch im ersten Jahr zwei weitere Bände. Im Band 2, einer Mehrverfasserschrift, ging es um die Weltnachrichtenverträge, den Welt-rundfunkverein und um Verwaltungsfragen des deutschen Rundfunks. Autoren waren zwei Beamte aus dem Reichspostministerium, Hermann Gieß (1875-1963) und Paul Münch (1878-1957). Die "Weitenwirkung des Rundfunks" bedinge eine zwischenstaatliche Regelung seiner Probleme, hieß es in der Verlagsanzeige.

4) Wie weit die Vorstellungen von Rundfunkkunde (Wagenführ) und Rundfunkwissenschaft (Roedemeyer) auseinandergingen, mag die außergewöhnlich umfangreiche und in ihrer Kritik auffallend scharfe Rezension von zwei Freiburger Mitarbeitern Roedemeyers an diesem ersten Band von Wagenführs Schriftenreihe verdeutlichen: Arthur Pfeiffer/Franz Waldkirch: Der Rundfunk als Führungsmittel. Bemerkungen zu dem Buch von Gerhard Eckert, in: Rundfunkarchiv 14. Jg. (1941), Nr. 11 (November), S. 448-456.

5) Die Zeitschrift "Welt-Rundfunk" war zunächst bis Jg. 2 (1938) Nr. 4 als ständige Beilage zu Karl Haushofers "Zeitschrift für Geopolitik" erschienen. Ihre Selbständigkeit erhielt Wagenführs Fachzeitschrift offenbar im Zusammenhang mit einem am Ende nicht verwirklichten Plan, das Blatt dem Welt-rundfunkverein (UER) als offiziöses Organ anzudienen, nachdem dessen halbjährliche "Radiodiffusion" (1935-1938) erloschen war. Vgl. Brief Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda/IV A (ORR Wilfried Bade) an StS (Karl Hanke) vom 26.7.1938. Bundesarchiv Koblenz. R 55/725.

Arnulf Kutsch und Winfried B. Lerg
MIT 40 JAHREN VERSPÄTUNG
Zur Geschichte und Publikationsgeschichte von Elisa Lüders
Dissertation über den schweizerischen Rundfunk von 1943

Für Andrea Brunnen zum 60. Geburtstag

Mitten im Zweiten Weltkrieg brachte Kurt Wagenführ eine Schriftenreihe zum Kurt Vowinckel-Verlag 1). Seine Zweimonatsschrift "Weltrundfunk" kam hier seit 1937 heraus. Sein "Jahrbuch Weltrundfunk 1937/38" 2), "dessen nächster Band nach dem Krieg erscheint", wie es in einer Verlagsanzeige hieß, sowie die von Hans-Joachim Weinbrenner herausgegebenen beiden Bände des "Handbuch des deutschen Rundfunk" (1: 1938/39; 2: 1939/40) waren bereits im selben Verlag erschienen. Nun eröffnete er mit Gerhard Eckerts Berliner Habilitationsschrift über den "Rundfunk als Führungsmittel" seine "Studien zum Weltrundfunk und Fernsehrundfunk" 3). Der Autor Gerhard Eckert (* 1912), Dozent für Zeitungswissenschaft in Berlin, legte, wie er es selbst nannte "eine Einführung in die Grundlagen einer politischen Rundfunkkunde" vor, der trotz ihrer hohen politischen

1) Die "Studien zum Weltrundfunk und Fernsehrundfunk" wurden von Kurt Wagenführ "in Zusammenarbeit mit dem Institut für Rundfunkkunde und Fernsehrundfunk an der Universität Berlin" herausgegeben, bildeten also die Publikationsreihe dieses im Mai 1941 errichteten Instituts. Vgl. Hans Bohrmann/Arnulf Kutsch: Rundfunkwissenschaft im Dritten Reich, in: MITTEILUNGEN 2. Jg. (1976), Nr. 1, S. 17-21.

2) Vgl. Hans S. von Heister: "Welt-Rundfunk". Zeitschrift und Jahrbuch von Dr. Kurt Wagenführ, in: Der Deutsche Rundfunk. Funk Post 16. Jg. (1938), Nr. 25 (19.6.), S. 8.

3) Nach Plänen von Alfred Ingemar Berndt (1905 - (?) 1945), Leiter der Rundfunkabteilung des RMVP, sollten das Berliner Institut für Rundfunkkunde und Fernsehrundfunk (Leitung: Kurt Wagenführ) und das Freiburger Institut für Rundfunkwissenschaft (Leitung: Friedrichkarl Roedemeyer) eine gemeinsame rundfunkkundliche Schriftenreihe herausgeben. Sie sollte im Berliner R.v. Decker's Verlag G. Schenck erscheinen und aus Restmitteln der am 28. Oktober 1939 liquidierten Reichsrundfunkkammer bezuschußt werden. Da beide Institutsleiter mit einer solchen Schriftenreihe jedoch unterschiedliche inhaltliche Konzeptionen verfolgten, kam es nicht zu diesem gemeinsamen Publikationsprojekt. Nach der Versetzung von Berndt in die Propagandaabteilung des RMVP 1941 eröffnete Roedemeyer eine eigene Reihe, die "Schriften des Instituts für Rundfunkwissenschaft an der Universität Freiburg", im R.v. Decker's Verlag G. Schenck mit der Arbeit "Sprachpolitik und Rundfunk" des Sprachforschers und Ethnologen Franz Thierfelder (1896-1963), während Kurt Wagenführ, ebenfalls 1941, mit der Herausgabe seiner Schriftenreihe im Heidelberger Verlag von Kurt Vowinckel begann. Ausführlich hierzu: Arnulf Kutsch, Rundfunkwissenschaft im Dritten Reich, Phil. Diss., Münster vom 3. Juli 1980 - im Druck.

**STUDIEN ZUM WELTRUNDFUNK
UND FERNSEHRUNDFUNK**

HERAUSGEGEBEN VON DR. KURT WAGENFUHR
in Zusammenarbeit mit dem
Institut für Rundfunkkunde und Fernseh Rundfunk
an der Universität Berlin

BAND 5

Dr. Elisa Lüder

**Entwicklungsgeschichte
des
Schweizer Rundspruchs**

1944

KURT VOWINCKEL VERLAG
HEIDELBERG — BERLIN — MAGDEBURG

versandte Herausgeber- und Autorenstücke sowie die Pflichtexemplare für die Deutsche Bibliothek 8). Wagenführ weiß heute sicher von vier existierenden Originalexemplaren: zwei in seinem Archiv, eines in der Bibliothek der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft (SRG) in Bern und ein Exemplar der Autorin, das sich jetzt in der Bibliothek des Instituts für Publizistik der Universität Münster befindet.

Elisa Lüder wurde nach ihrer Promotion am Berliner Institut für Rundfunkkunde und Fernsehrundfunk Wissenschaftliche Assistentin bei Wagenführ, in dessen Zeitschrift sie zwei Kapitel aus ihrer Dissertation vorab veröffentlichte, ferner Besprechungen schweizerischer Rundfunkliteratur 9). Ihr eigenes Buch jedoch, wiewohl im "Weltrundfunk" (im Vorspann des zweiten Vorabdrucks) noch angekündigt, konnte dort nicht mehr rezensiert werden oder, genauer, die Rezension konnte nicht mehr erscheinen; das Fachblatt ist mit dem April/Juni-Heft (= Nr. 3/4) im 8. Jahrgang 1944 erloschen. Allerdings hat Kurt Wagenführ das Umbruchexemplar für das geplante Heft Nr. 5/6 und auf diese etwas ungewöhnliche Weise auch den Text einer Besprechung der Lüder-Arbeit gerettet, die Herbert Schroeder, der damalige Leiter der Pressestelle des Deutschen Kurzwellensender, beige-steuert hatte 10).

Die Studentin Elisa Lüder hatte sich 1941, als sie ihr Studium der Publizistik an der Universität Leipzig wiederaufnahm, natürlich die Rundfunkkunde als Schwerpunkt ausgesucht und die Veranstaltungen von Wagenführ besucht. Dieser war es auch, der ihr für die Semesterferien eine Stelle als Praktikantin bei der von Friedrich Stumpf geleiteten Reichspost-Fernsehgesellschaft m.b.H. in Berlin vermittelte; sie richtete während jener Zeit eine Befragung aus bei Wehrwirtschaftsführern über deren Erwartungen an ein Fernsehprogramm, und abends, wenn das Programm lief, machte sie sich in der Regie nützlich 11).

Promoviert wurde Elisa Lüder in Leipzig zwar von dem dortigen Publizistik-Ordinarius Hans Amandus Münster, ihr Thema aber hatte sie vom Lehrbeauftragten Wagenführ bekommen, der mit seinen zweistündigen "Übungen zum Rundfunk des Auslands" (dienstags, 14.00 - 16.00 Uhr) ein rundfunkkundliches Lehr- und Forschungsprogramm entwickelt hatte, um die Rundfunksysteme des Auslands zu untersuchen. In Berlin bei Emil Dovifat und in Leipzig bei Hans A. Münster sind zwischen 1939 und 1945 eine Habilitation und neun Dissertationen über Rundfunkthemen angenommen worden. Einige dieser Studien gingen zweifellos auf die Lehrtätigkeit Wagenführs an den beiden Universitäten

8) Darstellung des Sachverhalts nach Auskünften von K. und U. Wagenführ an die Verfasser.

9) Vgl. Elisa Lüder: Die ersten schweizer Sender, in: Welt-Rundfunk 7. Jg. (1943), Nr. 2. S. 58-68 und dies.: Entwicklung der Schweizer Rundspruch-Zeitschriften, in: Welt-Rundfunk 8. Jg. (1944), Nr. 3/4. S. 58-62.

10) Eine Kopie dieses Umbruchexemplars hat Kurt Wagenführ freundlicherweise dem AIfPMS überlassen.

11) Elisa Lüder, Erinnerungsniederschrift vom 15.1.1977, Lüder-Nachla, AIfPMS.

zurück, neben der Lüder-Dissertation beispielweise die Ländermonographie über den Rundfunk in Dänemark, mit der Rosemarie Hirsch noch im April 1945 in Berlin promovierte; die Arbeit war gleichfalls zur Veröffentlichung in Wagenführs Schriftenreihe vorgesehen 12).

Die Doktorandin Lüder arbeitete also über den schweizerischen Rundfunk. Ihre Idee einer Informationsreise in die neutrale Schweiz im dritten Kriegsjahr war selbst für eine damals 31-jährige Studentin gewiß abenteuerlich genug. Als die NS-Studentenschaft der Universität Leipzig ihren Antrag auf Genehmigung einer Auslandsreise ablehnte, ließ sie sich kurzerhand exmatrikulieren und beschaffte sich Reise genehmigung, Visum und Devisen (400 Reichsmark) über einen Jugendfreund bei einer Berliner Außenhandelsstelle 13). Wagenführ gab ihr Flankenschutz, indem er die Rundfunkabteilung im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (H.-J. Weinbrenner) und die Staatspolizei ("ein Bundesbruder in der Albrechtstraße") bemühte 14).

In der Einleitung zu ihrem Buch berichtete Elisa Lüder dann mit gebotener Zurückhaltung, aber deutlich genug über die Schwierigkeiten, denen sie sich auf ihrer sechswöchigen Informationsreise bei den sechs schweizerischen Studios gegenübergesehen hatte. Die befragten Personen blieben zugeknöpft, die Senderäume verschlossen. Nach mehr als dreißig Jahren erzählte einer ihrer damaligen Gesprächspartner, der ehemalige Berner Studioleiter Kurt Schenker (1896-1980), der schweizerischen Publizistik-Studentin Ruth Halter-Schmidt, man habe seinerzeit die deutsche Besucherin für eine "Naziagentin" gehalten und sich entsprechend vorgesehen 15). Solche Vorstellungen über seine nachmalige Doktorandin mochte Wagenführ freilich, bei allem Verständnis für die Spionagefurcht der Schweizer in ihrem Ausnahmezustand während des Zweiten Weltkriegs, nicht ohne Kommentar durchgehen lassen. In seinen "Fernseh-Informationen" ließ er Elisa Lüder die Arbeit ihrer späten Epigonein Halter-Schmidt rezensieren und fügte selbst ein paar aufklärende Bemerkungen über die Umstände der Lüder-Reise in die Schweiz vor über dreißig Jahren hinzu 16).

Lange Zeit war der Wissenschaftlichen Assistentin am Berliner Institut für Rundfunkkunde und Fernsehrundfunk seinerzeit

12) Rosemarie Hirsch: Der dänische Rundfunk und seine Volksbildungsarbeit. Phil. Diss., Berlin vom 20. April 1945. - Rosemarie Hirsch veröffentlichte auch einen Aufsatz über den finnischen Rundfunk im "Welt-Rundfunk" 8. Jg. (1944), Nr. 3/4, S. 63-67.

13) Vgl. Brief Elisa Lüder an Kurt Wagenführ vom 16.9.1980 (Kopie). Lüder-Nachlaß. AIfPMS.

14) Vgl. Brief Kurt Wagenführ an Elisa Lüder vom 7.9.1980. Lüder-Nachlaß. AIfPMS.

15) Ruth Halter-Schmidt: Schweizer Radio 1939-1945. Bern-Stuttgart 1980, S. 27.

16) Fernseh-Informationen 32. Jg. (1981), Nr. 1 (Januar), S. 2 (= Rezension des Halter-Schmidt-Buchs von Lüder) und S. 18 (= Hinweis von Wagenführ über Elisa Lüders Schweiz-Reise); vgl. dazu die Rezension des Halter-Schmidt-Buchs von W.B. Lerg in: MITTEILUNGEN 7. Jg. (1981), Nr. 4 (Oktober), S. 260-262.

nicht mehr beschieden. Ende 1943 wurde sie noch in die NS-Studentenführung an der Universität Berlin berufen und zur Leiterin der Fachgruppe Presse-Rundfunk-Film bestellt. Das Kriegsende führte sie wieder zu ihrer Familie nach Quedlinburg, wo sie sich zunächst als Dolmetscherin bei der Militärregierung und als Sprachlehrerin durchschlug. 1947 wurde sie dort Studienrätin und zog für die Liberaldemokratische Partei in den Stadtrat. 1949 übersiedelte sie in die Bundesrepublik und arbeitete als Journalistin in Frankfurt. Von 1952 bis 1963 war sie als Referentin für Ostfragen bei der Bundesvereinigung der deutschen Arbeitgeberverbände in Köln tätig. Zum 1. Mai 1963 kehrte sie noch einmal zum Rundfunk zurück, als Redakteurin in der Europa-Abteilung des Deutschlandfunk in Köln. 1966 wechselte sie zur Sendeleitung; 1968 bis zu ihrer Pensionierung im Jahre 1971 leitete sie die Abteilung Hörerpost des Deutschlandfunk. Am 4. Juli 1981 ist Elisa Lüder in Frankfurt am Main gestorben.

BIBLIOGRAPHIE

Zeitschriftenlese 29 (1.6. - 31.8.1983 und Nachträge)

- Herbert Antoine: Rundfunkjubiläen. Erinnerungen eines Pioniers, in: Kirche und Rundfunk. 1983. Nr. 61. S. 1-4.
- Carl Boehm: Minderheitsmedien in Großbritanniens Westen: Hörfunk und Fernsehen in Wales, in: Rundfunk und Fernsehen. Jg. 31. 1983. H. 2. S. 159-171.
- Heidi Borchert, Juri Igrinjow: Freundschaft kennt keine Grenzen. 25 Jahre "Hier spricht Berlin" - eine Sendung aus der DDR in russischer Sprache für die Sowjetunion, in: Beiträge zur Geschichte des Rundfunks. Jg. 16. 1982. H. 4. S. 27-34.
- Douglas A. Boyd: Illegaler Rundfunk und der Zerfall einer Nation: Das libanesische Beispiel, in: Rundfunk und Fernsehen. Jg. 31. 1983. H. 2. S. 183-193.
- Klaus Brüne: Das ZDF und seine Spielfilme. Ein Blick zurück nach 20 Jahren, in: ZDF Jahrbuch 1982. Mainz 1983. S. 65-71.
- Horst Buckwitz: 20 Jahre ZDF-Werbefernsehen, in: ZDF Jahrbuch 1982. Mainz 1983. S. 139-141.
- Christian von Chmielewski: Die Anfänge der Deutschen Welle beim NWDR Köln. T. 1-3, in: WDR print. 1983. Nr. 85, S. 5, Nr. 86, S. 5, Nr. 88, S. 7.
- Heinz Deiters: Politik aktuell. Zehn Jahre alt und noch immer im Entwicklungsalter (WDR, Schulfernsehen), in: Praxis Schulfernsehen. Jg. 8. 1983. H. 85/86. S. 8-9.
- Ansgar Diller: Eine Rundfunkstation - keine Armee. RIAS Berlin und der Arbeiteraufstand in der DDR 1953, in: Funk-Korrespondenz. Jg. 31. 1983. Nr. 24. S. 11-13.
- 150. Tatort im Deutschen Fernsehen/ARD, in: Deutsches Fernsehen. Pressedienst. 1983. Nr. 63. S. I, 1 - I,35.
- Dieter Ertel: Laudatio auf Roman Brodmann, in: Deutsches Fernsehen. Pressedienst. 1983. Nr. 32. S. IV,4-IV,7, in: Kirche und Rundfunk. 1983. Nr. 54. S. I-IV.
- Jace Gaffney: Mattscheibe USA. Amerikanische Fernsehserien der achtziger Jahre, in: Forum. Jg. 30. 1983. Nr. 354/355. S. 18-21.
- Carlo Gagliardi: RAI, la 3ème chaîne et la culture régionale dans le cadre du système mixte: la deuxième réforme, in: Etudes de Radio-Télévision. Nr. 32. 1983. S. 63-93.
- Tomislav Golubović: Television as an integration factor in Yugoslavia, in: EBU Review. Programmes, administration, law. Vol. 34. 1983. Nr. 4. S. 17-22.
- Bradley S. Greenberg, Charles K. Atkin: The portrayal of driving on television, 1975-1980, in: Journal of communication. Vol. 33. 1983. Nr. 2. S. 44-55.
- Uwe Hense: Hörrundfunk und Frequenznutzung - ein Überblick. T. 2, in: Beiträge zur Geschichte des Rundfunks. Jg. 16. 1982. H. 4. S. 61-70.
- Renate Heyberger: Das frohe Wochenende. 25 Jahre live, ungezwungen, unterhaltsam (SWF, Hörfunk), in: SWF intern. 1983. H. 8. S. 3-4.
- Anna-Luise Heygster: 15 Jahre Mainzer Tage der Fernseh-Kritik. Eine Bilanz im Spiegel der Kritik, in: ZDF Jahrbuch. 1982. Mainz 1983. S. 175-181.

- John Howkins: Basques use TV to speak their own language, in: Intermedia. Vol. 11. 1983. Nr. 3. S. 20-25. Über das baskische Fernsehen Euskal Telebista (ETB).
- Wolfgang Janowitz: 5000 Mal "Treffpunkt Alexanderplatz", in: Beiträge zur Geschichte des Rundfunks. Jg. 16. 1982. H. 3. S. 32-44.
- Ekkehardt Jürgens: Krieg und Medien. T. 1-6, in: Die Feder. Jg. 32. 1983. Nr. 2. S. 24-27, Nr. 3. S. 32-37, Nr. 4. S. 32-35, Nr. 5. S. 28-32, Nr. 6. S. 22-26, Nr. 8. S. 20-24. T. 5: Die Augen zu - die Ohren fest geschlossen. Mit Film und Funk zum Zweiten Weltkrieg.
- Anne Rose Katz: Gegenverkehr erwünscht. Die WDR-Sendung "Hallo Ü-Wagen" mit Carmen Thomas, in: Medium. Jg. 13. 1983. H. 6. S. 23-25.
- Inge Knoth: Der Rundfunk-Vortrag - ein bewährtes Genre. Erfahrungen mit der Reihe "Wissenschaftliche Weltanschauung" (DDR, seit 1961), in: Beiträge zur Geschichte des Rundfunks. Jg. 16. 1982. H. 4. S. 34-45.
- Hans-Dieter Kübler: "Guckkasten" drüben: Zwischen Bieder-sinn und Experiment. Bericht über eine qualitative Inhalts-analyse des Kinder- und Jugendfernsehens in der DDR, in: Zeitgeschichte in Film und Fernsehen. München 1982. S. 407-426.
- Karl-Heinz Külckens: Wie der "Berliner Stadtreporter" be-gann, in: Beiträge zur Geschichte des Rundfunks. Jg. 16. 1982. H. 3. S. 45-49.
- Edgar Lersch: Aufgaben und Probleme der Aktenarchive der Rundfunkanstalten. Ein Erfahrungsbericht, in: Der Archivar. Jg. 36. 1983. H. 2. Sp. 157-166.
- Wolfgang Lörcher: "direkt" - ein Forum für Jugendliche, in: ZDF Jahrbuch 1982. Mainz 1983. S. 72-77.
- Christian Modehn: Radio Notre Dame. Ein "Freies Radio" der Kirche in Paris, in: Communicatio socialis. Jg. 16. 1983. H. 2. S. 148-152. Mit einem kurzen Überblick auf die Entwick-lung der Freien Radios in Frankreich.
- Jochen Preussler: Grönland trat in das Fernsehzeitalter ein (1. November 1982), in: Neue Deutsche Presse. Jg. 37. 1983. H. 6. S. 24.
- Marianne Ravenstein: Kurt Wagenführ 80 Jahre, in: Publizi-stik. Jg. 29. 1983. H. 1. S. 98-99.
- Ekkehard Roth: Wieder kein Bundesverdienstkreuz. Hans Abich wird 65 Jahre alt. Ein Geburtstagsgruß, in: Medium. Jg. 13. 1983. H. 8. S. 2.
- Klaus Scheel: Wegweiser in eine bessere Zukunft. Zur Ge-schichte des deutschsprachigen Dienstes von Radio Moskau, in: Beiträge zur Geschichte des Rundfunks. Jg. 16. 1982. H. 3. S. 22-31.
- W(olfgang) S(cheunemann): Sendung für Hörer. "Funkhaus Wallrafplatz", in: Weltweit hören. Jg. 11. 1983. Nr. 8. S. 16.
- Hendrik Schmidt: Weisheit und Gelassenheit. Zum 65. Geburts-tag von Hans Abich, in: Kirche und Rundfunk. 1983. Nr. 60. S. 1.
- Eberhard Schröter, Frank Thomas: Die gegenwärtige Struktur der revolutionär-demokratischen Massenmedien der Demokra-tischen Republik Afghanistan, in: Theorie und Praxis des sozialistischen Journalismus. 1983. H. 1. S. 28-32.

- Hans-Dieter Schütt: Dramatik mit Eleganz. Der Fernsehregisseur Helmut Krätzig, in: Film und Fernsehen. Jg. 11. 1983. H. 8. S. 28-31.
- Alfons Spiegel: Sportgeschehen im Wandel, in: ZDF Jahrbuch 1982. Mainz 1983. S. 87-90.
- Werner Stankoweit: 1937 - 1945. Acht Jahre verantwortlich bei Radio Moskau. Genosse Karl Raab erzählt von seiner Sendearbeit in der Sowjetunion - ein Gespräch, in: Beiträge zur Geschichte des Rundfunks. Jg. 16. 1982. H. 4. S. 5-26.
- Werner Stankoweit, Pseudonym: Jan Morel. Ein Gespräch mit dem langjährigen Rundfunkkommentator Harald Hauser, in: Beiträge zur Geschichte des Rundfunks. Jg. 16. 1982. H. 3. S. 5-21.
- Eckart Stein: Das kleine Fernsehspiel, the ZDF workshop for independent film within television. A plea for survival in a crisis situation, in: EBU Review. Programmes, administration, law. Vol. 34. 1983. Nr. 4. S. 26-30.
- Dieter Stolte: 70 Jahre und keinen Fußbreit von der Überzeugung abgewichen. Ein Glückwunsch an Friedrich-Wilhelm Hymmen, in: Kirche und Rundfunk. 1983. Nr. 44. S. 1-2.
- John Thompson: La radio locale indépendante: l'innovation ici et maintenant, in: Etudes de Radio-Télévision. Nr. 32. 1983. S. 49-54. Über das lokale Rundfunksystem (Independent Local Radio) der IBA in Großbritannien.
- Vincent Toledano: Les radios locales du service public en France, in: Etudes de Radio-Télévision. Nr. 32. 1983. S. 95-111.
- Martin Wagner: Rückblick und Ausblick: 11 Jahre "Hallo" - das Jugendjournal (DDR, Hörfunk), in: Beiträge zur Geschichte des Rundfunks. Jg. 16. 1982. H. 4. S. 46-60.
- Dagmar Wiebusch: Kein Mut zur Selbstkritik. Die medienkritische ZDF-Sendereihe "Betrifft: Fernsehen" wird eingestellt, in: Funk-Korrespondenz. Jg. 31. 1983. Nr. 22. S. 15-16.
- John Wilkinson: La radiodiffusion régionale et locale de la B.B.C. en Grande-Bretagne, in: Etudes de Radio-Télévision. Nr. 32. 1983. S. 55-61.

BESPRECHUNGEN

Michael Crone: "Hilversum unter dem Hakenkreuz. Die Rundfunkpolitik der Nationalsozialisten in den besetzten Niederlanden 1940 - 1945." K.G. Saur Verlag München 1983, 350 Seiten, DM 56,-.

Die Niederlande spielten vor dem Zweiten Weltkrieg im internationalen System eine eher bescheidene Rolle. Die Niederländer selbst galten als fleißig, politisch ausgeglichen und antikommunistisch. Der monarchisch regierte Staat war militärisch nahezu machtlos und beteuerte immer wieder seine außenpolitische Neutralität. Dies bewahrte die Niederlande allerdings nicht davor, in das Machtkalkül des nach Hegemonie strebenden nationalsozialistischen Deutschlands einbezogen zu werden. Zwar wurde dem niederländischen Gesandten in Berlin noch im August 1939 die Respektierung der Neutralität versichert.

Aber nach dem deutschen Überfall auf Polen wurde die diplomatische Formulierung von der peinlichen Beachtung der niederländischen Neutralität zur Farce. In dem Aufmarschplan "Fall Gelb" war der Überfall auf die Niederlande, Belgien und Nordfrankreich bereits im Oktober 1939 besiegelt. Der Überfall begann am 10. Mai 1940, und bereits fünf Tage später kapitulierten die niederländischen Streitkräfte. Die Königin und die Regierung wichen ins Londoner Exil aus, und die Niederlande wurden einer zivilen Verwaltung unter dem Reichskommissar Seyss-Inquart unterstellt. Ziel der Nationalsozialisten war es, die Niederlande in eine "deutsch-germanische Gemeinschaft" einzugliedern. Deutsche Besetzung und niederländischer Widerstand dauerten bis zum 5. Mai 1945, als die deutschen Truppen, von alliierten Verbänden in der "Festung Holland" eingeschlossen, kapitulierten.

Die niederländische Gesellschaft war vor dem Zweiten Weltkrieg von vier religiösen beziehungsweise weltanschaulichen Gruppen geprägt, ein Umstand, den man je nach Standpunkt als Ausdruck von Liberalität und Pluralität oder als Produkt der innenpolitischen Zersplitterung ansehen kann. Protestanten, Katholiken, Sozialisten und Vertreter der nationalen Einheit besaßen je eigene Gewerkschaften, Sportvereine, karitative Einrichtungen, Schulen, Reiseorganisationen, Zeitungen und - Rundfunkanstalten. Man hat für diesen innenpolitischen und gesellschaftlichen Zustand auch den Begriff der "Versäulung" geprägt.

Vor diesem Hintergrund hat Michael Crone in seiner Münsteraner Dissertation "Hilversum unter dem Hakenkreuz" die Rundfunkpolitik der Nationalsozialisten in den besetzten Niederlanden untersucht. So wie nach der Machtergreifung 1933 im Deutschen Reich spielte auch nach der Besetzung der Niederlande die Organisierung, der Aufbau und die Ausgestaltung eines ausgeklügelten Propaganda-Apparates eine herausragende Rolle. Besonders das Medium Rundfunk hatte dabei eine große Bedeutung.

In den Niederlanden bestimmten zur Zeit der Besetzung die folgenden Rundfunkorganisationen das Erscheinungsbild: die AVRO als politisch und gesellschaftlich unabhängige Gesellschaft, die KRO als Organ des Katholizismus, die NCRV als Vertretung des orthodoxen Protestantismus und die VARA als sozialdemokratische Vereinigung. Die Kontrollfunktion nahm eine Überwachungskommission wahr und die Finanzierung erfolgte durch freiwillige Beiträge und Spenden der in Vereinen organisierten Hörer sowie durch die Einnahmen aus dem Verkauf von Programmzeitschriften.

Ziel der deutschen Propagandisten, die diese Struktur vorfanden, war es, daß sich die Niederländer aus eigener Entscheidung und freiwillig zum Nationalsozialismus bekannten. Die Deutschen gingen daher bei der Vereinnahmung des Rundfunks zunächst behutsam vor und verzichteten auf die Zerschlagung der Organisationen. Die niederländischen Rundfunkvereinigungen ihrerseits betrieben aus Furcht vor der Auflösung eine Politik der Anpassung und waren bereit, ein Programm auszustrahlen, das praktisch nur Musik und kulturelle sowie weltanschauliche Sendungen umfaßte. Sendungen politischer Natur, Beiträge, die sich mit der militärischen Lage befaßten oder die sich gegen Deutschland wandten, waren untersagt. Zum Konflikt kam es bereits Anfang November 1940, als sich die Rundfunkorganisationen weigerten, über eine Veranstaltung der niederländischen "Nationalsozialistischen Bewegung" zu berichten. Auf deutscher Seite gewannen nun die Kräfte an Boden, die eine Konzentration des niederländischen Rundfunks forderten - was nichts anderes als Zerschlagung bedeutete -, und innerhalb der niederländischen Rundfunkvereinigungen setzte sich die Erkenntnis durch, daß der Weg der Anpassung eine Sackgasse gewesen war und daß das opportunistische Verhalten gegenüber der Besatzungsmacht zu einem Glaubwürdigkeits- und Vertrauensverlust bei der niederländischen Hörerschaft geführt hatte.

Crone beschreibt detailgenau, wie sich in der ersten Zeit der Besetzung die verschiedenen deutschen Instanzen um die Vorherrschaft in der Propagandapolitik bemühten. Vor allem der Dissens zwischen dem Auswärtigen Amt und dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda des Joseph Goebbels wird deutlich. Die Auseinandersetzungen endeten mit der Errichtung der "Rundfunkbetreuungsstelle", die eine militärische Stelle blieb und nicht in die Zivilverwaltung eingegliedert wurde. Sie unterstand dem Propagandaministerium in Berlin.

Im März 1941 erfolgte die Ablösung der Rundfunkorganisationen, und durch eine Verordnung des Reichskommissars wurde der Staatsrundfunk "Niederlandsche Omroep" eingerichtet. Diese Maßnahme ging einher mit einer Verschärfung der Besatzungspolitik insgesamt. Die Führung dieses "Niederlandsche Omroep" übernahmen Vertreter der niederländischen "Nationalsozialistischen Bewegung", die mit den Deutschen kollaborierte.

Am 1. Mai 1941 trat Adriaan Mussert, Führer der "Nationalsozialistischen Bewegung", zum ersten Mal vor die Mikrofone des niederländischen Rundfunks. Trotz der gemeinsamen ideologischen Grundlagen kam es zwischen der deutschen "Rundfunk-

betreuungsstelle", die als Zensurorgan wirkte, und dem "Niederlandsche Omroep" zu langanhaltenden Rivalitäten. Crone beschreibt in seiner Arbeit diesen Konflikt fakten- und datenreich. Als Indikatoren dafür, daß dieser niederländische Nazi-Sender von der Bevölkerung nicht angenommen wurde, nennt Crone die Zahl der ständig sinkenden Programmzeitschriften-Abonnements und die Stagnation der offiziellen Hörerzahlen.

Im September 1944 wurde der "Niederlandsche Omroep" eingestellt, und die "Rundfunkbetreuungsstelle" hielt bis Kriegsende einen notdürftigen Programmdienst aufrecht. Die niederländischen Hörer hatten längst auf den Empfang von "Radio Oranje" umgestellt, das die niederländische Exilregierung über die Sender der BBC in London seit Juli 1940 betrieb. Die deutschen Besatzer reagierten darauf im Mai 1943 mit der Einziehung sämtlicher Rundfunkgeräte, eine Maßnahme, die nicht zum gewünschten Ergebnis führte. Ein Viertel der offiziell angemeldeten Geräte wurde trotz der Androhung drakonischer Strafen nicht angeliefert. Mit der Beschlagnahmeverfügung hatte die Besatzungsmacht die Erfolglosigkeit ihrer Propagandamaßnahmen eingestanden. Die Verweigerung zeigte aber auch, wie stark der Widerstand der niederländischen Bevölkerung gegen die deutsche Besatzung generell geworden war.

Rainer Krawitz

K.(enneth) R. M. Short (Hrsg.): Film & Radio Propaganda in World War II. London-Canberra 1983: Croom Helm Ltd., 342 Seiten.

Ostern 1982 veranstalteten die Herausgeber der englischen Fachzeitschrift "Historical Journal of Film, Radio and Television", Organ der International Association for Audio-Visual Media in Historical Research and Education (IAMHIST), in Bellagio am Comer See eine wissenschaftliche Tagung über Film- und Rundfunkpropaganda im Zweiten Weltkrieg. Einer der beiden Teilnehmer aus der Bundesrepublik Deutschland neben Wilhelm van Kampen, Jan-Christopher Horak, hat an dieser Stelle seinerzeit darüber berichtet (vgl. MITTEILUNGEN 8. Jg. (1982), Nr. 3, S. 112-113).

Nun hat Ken Short, Dozent für Geschichte am Westminster College der Universität Oxford, 15 der 17 Referate gesammelt und mit einem ausführlichen Vorwort unter dem Tagungstitel herausgegeben. Bei einigen Aufsätzen handelt es sich um Buchauszüge oder Nachdrucke aus der genannten Zeitschrift. Als Gliederung wählte Short die politische Konstellation des Zweiten Weltkriegs: "Aspects of the Allied Experience" (7 Beiträge), "Propaganda in Fascist Europe" (5 Beiträge), "Japanese Propaganda" (2 Beiträge). Die informative Einleitung über Propaganda in der internationalen Politik zwischen 1919 und 1939 schrieb Philip M. Taylor, Dozent für Geschichte an der Universität Leeds und Autor zweier 1981 und 1982 erschienenen Arbeiten über britische Auslandspropaganda seit dem Ersten Weltkrieg. Aus Platzgründen fanden die Tagungsreferate von

Michael Balfour ("Personalities and Organisation in British Propaganda") und von Karsten Fledelius ("Signal": Nazi Propaganda and Photojournalism") keine Aufnahme in die vorliegende Veröffentlichung.

Ein Blick auf die Themen läßt erkennen, daß eine, schon bei der erwähnten Zeitschrift der IAMHIST seit ihrer Gründung (1981) zu beobachtende Fixation nun auch bei dieser Anthologie durchschlägt; ihr Titel, wie auch der jener Zeitschrift, versprechen Beiträge zur Kino- und Rundfunkgeschichte. Gleichwohl sind in der Zeitschrift, wie nun auch in dieser Sammlung, die Studien zur Rundfunkgeschichte deutlich unterrepräsentiert. Außer den in NHK-Publikationen nachzulesenden Angaben in dem knappen Überblick über japanische Rundfunk- und Kinopropaganda 1937-1945 des englischen Historikers Gordon Daniels, einer Erinnerungsskizze des japanischen Publizisten Namikawa Ryo über die Auslandspropaganda des japanischen Rundfunks während des Zweiten Weltkriegs und einer sehr bescheidenen Plauderei des amerikanischen Rundfunkhistorikers Erik Barnouw ("Propaganda at Radio Luxembourg 1944-1945") enthält die Sammlung ausschließlich Aufsätze zur Kino- und Filmgeschichte. Der Titel des Barnouw-Beitrags verspricht zu viel, denn er bietet - nicht einmal neue - Marginalien über eine bestimmte Sendereihe im deutschsprachigen Programm von Radio Luxembourg während seines Betriebs durch die Psychological Warfare Division des Alliierten Oberkommandos, über die Serie "Corporal Tom Jones" von und mit Richard Hanser (vgl. auch WBL: Richard Frederick Hanser, 1909-1981, in: MITTEILUNGEN 8. Jg. (1982), Nr. 2. S. 114-116). Das Kapitel über Propaganda im faschistischen Europa enthält Aufsätze über die deutschen Wochenschauen im Zweiten Weltkrieg, über die italienische Filmindustrie der dreißiger und vierziger Jahre, über einige italienische Propagandafilme der Jahre 1940-1943, über die französische Filmproduktion während der Vichy-Regierung sowie einen Literaturbericht (mit Bibliographie) über die Geschichte der Publizistik im besetzten und unbesetzten Frankreich 1940-1944. Der Aufsatz von David Welch, Dozent für Zeitgeschichte am Polytechnic of Central London, über die "Deutsche Wochenschau" verdient wegen seiner guten Quellenbasis und weil der Autor auch einmal deutschsprachige Literatur benutzt hat, besondere Erwähnung. In diesem Zusammenhang sei die Bemerkung erlaubt, daß, bei allem begrüßenswerten Interesse jüngerer englischer und amerikanischer Historiker für die neuere Kommunikations- und Mediengeschichte vor allem des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkriegs, ihre Möglichkeiten begrenzt sind und deshalb wohl ihre Bereitschaft gering ist, für ihre wissenschaftlichen Arbeiten auch einschlägige deutsche Quellen und Darstellungen heranzuziehen. Übernationale Propagandageschichtsschreibung - sie scheint mittlerweile ein passables methodisches Modell publizistischer Historiographie abzugeben - der beiden Weltkriege begibt sich ohne wenigstens passive Deutschkenntnisse unweigerlich entscheidender Erkenntnismöglichkeiten. Nicht von ungefähr war das bis heute in seinem historischen Urteil noch nicht überholte Werk von Walter Hagemann "Publizistik im Dritten Reich" (Hamburg 1948), eine inzwischen klassische Propagandageschichte der Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft, dem "Times Literary Supplement" (Saturday January 29 1949, p. 74) noch eine ganze

Seite wert für eine Rezension, - übrigens aus der Feder von Edgar Stern-Rubarth, dem Autor eines Buchs mit dem Titel "Propaganda als Instrument der Politik", erschienen im Jahre 1921 in Berlin.

Winfried B. Lerg

Karl Friedrich Reimers, Monika Lerch-Stumpf, Rüdiger Steinmetz (Hrsg.): Von der Kino-Wochenschau zum aktuellen Fernsehen. Zweimal Deutschland seit 1945 in Film und Fernsehen. Teil I. - München 1983: Ölschläger (= kommunikation audiovisuell. Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München, Bd. 3), 362 Seiten.

Der Band bietet die Referate und Diskussionsbeiträge einer Tagung der Hochschule für Fernsehen und Film München vom 17. bis 21. März 1980 in der Akademie für politische Bildung Tutzing. Ihr Thema war die Film- und Fernsehberichterstattung in Deutschland seit 1945, ihre medienspezifischen Formen und Inhalte. Die Referenten waren sieben Praktiker mit persönlichen Zeugnissen oder Erfahrungsberichten und sechs Wissenschaftler mit Berichten aus ihren einschlägigen Untersuchungen. Die Veranstalter führten außerdem den politischen Lehrfilm "Begegnung im Kreml - Adenauer in Moskau 1955" (BRD 1956) vor, dem eine weitgespannte Aussprache folgte; ihr Protokoll nimmt in dem vorliegenden Band mehr als 40 Druckseiten ein.

Von den Praktiker-Zeugnissen sind historisch ergiebig die Erfahrungsberichte von Christian Hallig als Redakteur der britisch-amerikanischen Wochenschau für die deutsche Bevölkerung "Welt im Film" 1945-1949, von Martin S. Svoboda als Leiter der "Tagesschau" des Deutschen Fernsehens 1952-1960 (mit einem Konreferat von Elgo Lampel, Bildredakteur von "Heute" des Zweiten Deutschen Fernsehens) und vielleicht noch von Lothar Loewe, Leiter des ARD-Büros in Ost-Berlin 1974-1976. Einen Zeugen wie Hinderikus Wiers ("Neue Deutsche Wochenschau") sollte man unbedingt sachkundig befragen, denn er hat mehr zu sagen, als er in seinen Betrachtungen auf dieser Tagung mitgeteilt hat. Erwin Leisers Gedankensplitter über die Aporie bild- und filmpublizistischer Objektivität sowie Klaus Wilhelms Werkstattbericht über die 192. Folge der ZDF-Reihe "Kennzeichen D" fielen etwas aus dem Rahmen des Veranstaltungsthemas.

Wie gewöhnlich bei interdisziplinären Symposien, liefen die Wissenschaftler gern aus dem Ruder, trotz der gedanklich und sprachlich unendlich fürsorglichen und geflissentlichen Kursvorgaben und Kurskorrekturen von K.F. Reimers. Ein Historiker und ein Kunsthistoriker haben Wochenschauinhalte untersucht. Der eine, Heinrich Bodensieck, arbeitete ereignisorientiert und beschrieb die Wochenschauberichterstattung über die Konferenz der Ministerpräsidenten der Länder der drei Westzonen am 11./12. Februar 1949 in Hamburg. Der andere, Karl Stamm, arbeitete stoffbezogen und skizzierte die Behandlung der modernen Kunst in westdeutschen Wochenschauen "der fünfziger

Jahre". Leider teilte er nicht mit, wieviele Wochenschauausgaben er über welchen Zeitraum durchgesehen hat, und so muß sein Befund impressionistisch bleiben. Wie so oft, wenn Historiker publizistische Inhalte untersuchen, unterlaufen auch Bodensieck und Stamm bisweilen Schlüsse von den untersuchten Inhalten auf Kommunikatoren (Publizisten) und auf Rezipienten (Publikum), ohne eigene Kommunikator- und Rezipientenstudien angestellt zu haben. Prompt kam - von einem Praktiker - der kommunikationswissenschaftlich genau zutreffende Einwand, als Christian Hallig trocken bemerkte: "Wir machten Wochenschau für's Publikum, nicht für Historiker" (S. 88). Immerhin war Bodensieck nicht ganz auf sein Kinomedium fixiert, sondern hat die Tageszeitungen der amerikanischen ("Neue Zeitung") und der britischen ("Die Welt") Militärregierung hinzugenommen, um den Einflüssen der alliierten Nachrichtenkontrolle auf die Spur zu kommen.

Methodologisch sehr hochbeinig - für die Tagung - kam das Referat des philologischen Sprachwissenschaftlers Manfred Muckenhaupt daher. Auf der Grundlage einer "Gebrauchtstheorie sprachlicher Ausdrücke und ... der Bilder" (S. 250, Anm. 1), man könnte sie auch als ein hermeneutische Darstellungsmodell bezeichnen im Vergleich zum sprachpsychologischen Darstellungsmodell von Charles Osgood, versuchte sich Muckenhaupt an einer kommunikativen ("informationellen") Leistungstypologie unterschiedlicher Formen der Fernsehberichterstattung. Diskutieren wollte das alles offenbar keiner der Tagungsteilnehmer, was nicht selten für Qualität spricht. Die Referate von Erich Straßner und Heide Riedel waren kommentierte Chroniken der Fernsehberichterstattung in der BRD und in der DDR, nützlich zum Nachschlagen und für Seminarübungen.

Über die vielleicht im Tagungsthema versteckte publizistische Entwicklungshypothese: "Von der Kino-Wochenschau zum aktuellen Fernsehen", also eine Art Vorläufer-These, kam es übrigens zu einem kurzen Meinungs-austausch, allerdings nur unter den Praktikern. Wiers, später unterstützt von Lampel, stellte diese Vorläufer-These in Frage, während Svoboda sie entschieden vertrat. Leider verlief die Diskussion im Sande, weil sich unter den Wissenschaftlern keiner fand, der das Problem sah oder ein wenig Klarheit schaffen wollte, was hier stoff- und formengeschichtlich nebeneinander und zusammenge-laufen war, welche medienhistorischen Komplementär- und Substitutionsprozesse sich abgespielt haben. So gesehen, ist das Tagungsthema ein Etikett geblieben, oder wird (auch) an der hff weitergearbeitet, - trotz Svobodas charakteristischer Sottise (S. 36)?

Winfried B. Lerg