

Rundfunk und Geschichte

Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte

36. Jahrgang Nr. 1–2/2010

**Die europäische Wiedergeburt des Radios?
Die Entwicklung und Arbeit
des EBU-Radioprogrammkomitees**

**Psychomontage und Oral History.
Eine Skizze zur Entwicklungsgeschichte
des Interviewdokumentarismus
in der Bundesrepublik Deutschland**

**Flucht in die Entscheidungslosigkeit.
Fred von Hoerschelmanns Hörspiel
»Die Flucht vor der Freiheit«**

Dissertationsvorhaben

Rezensionen

Zitierweise: RuG – ISSN 0175-4351

Herausgeber:

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

Redaktionsanschrift

Aufsätze/Dokumentation:

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

Forum:

Christoph Rohde,
NDR/Fernseharchiv/Ressortleitung
E-Mail: ch.rohde@ndr.de

Rezensionen/Redaktion:

Dr. Daniela Pscheida; Dr. Sebastian Pfau; Dr. Sascha Trültzsch, Dr. Thomas Wilke,
Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg,
Mansfelder Straße 56, 06108 Halle,
Tel. 0345-5523586
E-Mail: rundfunkundgeschichte@medienkomm.uni-halle.de

Technische Redaktion: Claudia Kusebauch, Magdeburg

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

Druck: Druckerei Teichmann, Halle

Redaktionsschluss: 31. August 2010

Inhalt

36. Jahrgang Nr. 1–2/2010

Aufsätze

Alexander Badenoch
Die europäische Wiedergeburt des Radios?
Die Entwicklung und Arbeit
des EBU-Radioprogrammkomitees **4**

Christian Hißnauer
Psychomontage und Oral History.
Eine Skizze zur Entwicklungsgeschichte
des Interviewdokumentarismus
in der Bundesrepublik Deutschland **19**

Hagen Schäfer
Flucht in die Entscheidungslosigkeit.
Fred von Hoerschelmanns Hörspiel
»Die Flucht vor der Freiheit« **26**

Forum

Dissertationsvorhaben/Ph.D. projects **39**

Christine Ehardt
Kulturgeschichte des Radios in Österreich **40**

Nelson Ribeiro
The War of the Airwaves in a Neutral Country:
Radio Broadcasting in Portugal during World War II **41**

Kristin Skoog
The BBC and the post-war Woman:
Women's Radio 1945–1955 **43**

Dana Mustata
From Modernizing to Subversive Television:
Historical Practices of Romanian Television
(provisional title) **45**

Juliane Finger
Den Holocaust fernsehen.
Eine qualitative Studie zur Bedeutung
des Fernsehens für die langfristige Herausbildung
von Einstellungen zum Holocaust **47**

Jörg Hagenah
Über die Untersuchung der Mediatisierung
in Deutschland mit Intermedia-Daten
von 1987 bis 2007 **49**

Birgit Müller
Verborgene Schätze aus dem Keller
ans Licht geholt.
Der Schriftgutbestand des ehemaligen
Landessenders Schwerin im Archiv
des NDR-Landesfunkhauses Schwerin **52**

Bettina Hasselbring
Rätsel um Karl-Valentin-Handschrift.
Verschollene Originaldokumente
im Historischen Archiv
des Bayerischen Rundfunks **55**

Martina Thiele
Feindkonstruktionen im Kalten Krieg.
Interdisziplinäre Perspektiven
auf eine brisante zeithistorische Phase.//
Enemy Images in the Cold War.
Interdisciplinary Perspectives
on an Explosive Phase of Contemporary History.
Tagung vom 25. bis 27. Februar 2010
an der Universität Bremen **59**

Christine Ehardt
Von Klanglandschaften und Klangwissenschaften.
Das 9. Blankensee Colloquium zum Thema
»Hearing Modern History.
Auditory Cultures in the 19th
and 20th Century« **61**

Rezensionen

DEFA und kein Ende – Sammelrezension
Tobias Ebbrecht/Hilde Hoffmann/
Jörg Schweinitz (Hrsg.)
DDR – erinnern, vergessen.
Das visuelle Gedächtnis des Dokumentarfilms
Jürgen Haase,
Wilhelm-Fraenger-Institut Berlin (Hrsg.)
Zwischen uns die Mauer – DEFA-Filme
auf der Berlinale
Günter Jordan
Film in der DDR.
Daten – Fakten – Strukturen
(Thomas Beutelschmidt) **63**

- Caroline Hahn
Die Aufsicht des öffentlich-rechtlichen Rundfunks.
Bestandsaufnahme und Zukunftsperspektiven
(Konrad Dussel) **68**
- Volker Lilienthal (Hrsg.)
Professionalisierung der Medienaufsicht.
Neue Aufgaben für Rundfunkräte – Die
Gremiendebatte in epd medien
(Maria Löblich) **69**
- Sammelrezension
Eva-Maria Jerutka
Von Dokumentarfilm und Reportage
zur Doku-Soap.
Untersuchung der Entwicklung
dieser non-fiktionalen Genres
von der Entstehung
bis zum heutigen TV-Angebot
André Hellemeier
Dokumentarisches Fernsehen in Deutschland.
Doku-Soaps im Vergleich
mit öffentlich-rechtlichen und privaten
Rundfunkanstalten
(Christian Hißnauer) **70**
- Christa Donner/Peter Paul Kubitz/
Hans-Michael Bock (Hrsg.)
Klaus Wildenhahn – Dokumentarist im Fernsehen.
14 Filme 1965–1991,
ausgewählt von Klaus Wildenhahn
(Christian Hißnauer) **73**
- Eva Hohenberger (Hg.)
Frederick Wiseman.
Kino des Sozialen
(Walter Bartl) **74**
- Barbara Korte/Sylvia Paletschek (Hg.)
History goes Pop.
Zur Repräsentation von Geschichte
in populären Medien und Genres
(Uwe Breitenborn) **76**
- Claudia Böttcher/Judith Kretzschmar/
Markus Schubert (Hg.)
Heimat und Fremde. Selbst-, Fremd-
und Leitbilder im Film und Fernsehen
(Johanna Barck) **77**
- Peter Moormann (Hrsg.)
Musik im Fernsehen: Sendeformen
und Gestaltungsprinzipien.
(Anne Runkel) **79**
- Daniel Gilfillan
Pieces of Sound. German Experimental Radio
(Heiner Stahl) **81**
- Ari Y. Kelman
Station Identification.
A Cultural History of Yiddish Radio
in the United States
(Alexander Badenoch) **82**
- Corinna Lüthje
Das Medium als symbolische Macht.
Untersuchung zur soziokulturellen Wirkung
von Medien am Beispiel von Klassik Radio
(Inge Marszolek) **83**
- Wakiko Kobayashi
Unterhaltung mit Anspruch.
Das Hörspielprogramm des NWDR-Hamburg
und NDR in den 1950er Jahren
(Christian Hörburger) **85**
- Friedrich Knilli
Das Hörspiel in der Vorstellung der Hörer.
Selbstbeobachtungen
(Ingrid Scheffler) **87**
- Katarina Agathos/Herbert Kapfer (Hg.)
BR radiobuch Hörspiel. Autorengespräche
und Portraits
(Ingrid Pietrzynski) **88**
- Jan Schmidt
Das neue Netz.
Merkmale, Praktiken und Folgen
des Web 2.0
(Mareike Düssel) **89**

Die europäische Wiedergeburt des Radios?

Die Entwicklung und Arbeit des EBU-Radioprogrammkomitees¹

Angesichts der wachsenden Konkurrenz des Fernsehens und der internationalen kommerziellen Sender begann man Ende der 1950er Jahre bei den öffentlich-rechtlichen Rundfunksendern in Europa ernsthafte Überlegungen über die Zukunft des Hörfunks anzustellen. Das 1964 gegründete Radioprogrammkomitee der »European Broadcasting Union« (EBU) wurde schnell ein wichtiges Forum, in dem die Zukunft des Mediums debattiert wurde. Der Beitrag skizziert die Vorgeschichte und das erste Jahrzehnt dieses Komitees. Dabei wird das Radioprogrammkomitee als privilegierter Beobachter und als Vermittler in einer transnationalen Sphäre begriffen, mit Hilfe dessen die Zirkulation von Ideen, Menschen und Programmen sichtbar gemacht werden kann. Der Aufsatz untersucht die ersten Überlegungen innerhalb der Organisation zum Wesen des Mediums und die daraus resultierende Programmtätigkeiten. Er zeigt die technischen, institutionellen, juristischen und diskursiven Brücken und Hindernisse zum Programmaustausch auf, beispielsweise an Themen wie den Pop-Schallplatten und dem Austausch mit Staaten des Sowjetblocks.«

1. Einleitung:

Die unsichere Zukunft des Radios im beginnenden Fernsehzeitalter

Ende der 1950er Jahre, als der Siegeszug des Fernsehens zum Leitmedium durch Europa schon weit fortgeschritten war, war nicht klar, was mit seinem Vorgänger Radio passieren würde. Die öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten, die – mit einigen wichtigen Ausnahmen – in fast allen westlichen Ländern nationale Sendemonopole besaßen, sahen das Medium in einer Klemme. Auf der einen Seite stand das neue Bildmedium als Bedrohung, auf der anderen Seite standen die kommerziellen Sender, die sich nicht an nationale Äthergrenzen hielten. Die nationalen Radiomacher sahen aber nicht nur Herausforderungen, sondern auch mögliche Lösungen jenseits der Grenzen: Der Bund der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten im damaligen West-Europa, die »European Broadcasting Union« (EBU), richtete 1958 eine erste Arbeitsgruppe ein, die sich der Zukunft des Mediums widmen sollte.² Diese Gruppe wurde 1964 zum festen Radioprogrammkomitee. Die Aktivitäten dieses Komitees bieten für Historiker/innen die Möglichkeit, über nationale Mediengeschichtsschreibung hinaus zu sehen und transnationale Zusammenhänge zu erforschen. Ein Plädoyer wie das von Michele Hilmes, die aufforderte, den Blick darauf zu lenken, »wie transnationale Debatten und Konflikte nationale Systeme beeinflusst, ja gestaltet haben«,³ kann angegangen werden.

Im Folgenden werden die Gründung und Tätigkeiten des Radioprogrammkomitees im ersten Jahrzehnt seines Bestehens skizziert. Im Zentrum stehen die Bemühungen des Komitees, verschiedene Formen

des internationalen Programmaustausches zu gestalten. Dabei verdient besondere Aufmerksamkeit, wie dadurch die technischen, juristischen und diskursiven Grenzen der transnationalen Rundfunkräume geformt wurden. Diese Rundfunkräume will ich hier als »technologische Zonen« im Sinne von Andrew Barry verstehen. Er hat diese als Räume definiert, wo Wissen und Material harmonisiert werden, um deren Zirkulation zu erlauben und zu regulieren.⁴ Es handelt sich beim Rundfunk nicht um eine einzige Zone, sondern als Zusammenspiel von sämtlichen, sich überschneidenden Zonen, also von Sendern, (mobilen) Empfängern, von live gesendetem oder aufgenommenem Inhalt, der als ‚Public Service‘ oder als kommerzielles Produkt bzw. als Kom-

¹ Ein Teil der Forschung für diesen Aufsatz wurde ausgeführt unter dem – von der Niederländischen Forschungsorganisation (NWO) – unterstützten Projekt »Transnational Infrastructures in Europe« (TIE). Die Leitung des Projekts hatte Professor Johan Schot an der TU Eindhoven 2004–2008 (www.tie-project.nl). – Ich bin Generaldirektor Jean Reveillon für die Besucherlaubnis sowie Avril Mahon-Roberts und der Kommunikationsabteilung der EBU in Genf für die freundliche Betreuung im Archiv sehr dankbar. Ein besonderer Dank gilt auch meiner Kollegin Suzanne Lommers, die mit mir Einsichten, Quellen und sämtliche Stunden im Archiv geteilt hat.

² Zur Geschichte und Struktur der EBU siehe: Ernest Eugster: Television Programming across National Boundaries: the EBU and OIRT Experience. Cambridge, MA 1983; Rüdiger Zeller: Die EBU. Internationale Rundfunkkooperation im Wandel. Baden-Baden 1999; Wolfgang Degenhardt und Elisabeth Strautz: Auf der Suche nach dem europäischen Programm. Die Eurovision 1954–1970. Baden-Baden 1999.

³ Michele Hilmes: Radio-Nationen. Die Bedeutung transnationaler Medienforschung. In: Michaela Hampf und Ursula Lehmkuhl (Hrsg.): Radiowelten. Politische, soziale und kulturelle Aspekte atlantischer Mediengeschichte vor und während des Zweiten Weltkriegs. Berlin 2006, S. 85.

⁴ Andrew Barry: Political Machines: Governing a Technological Society. London 2001.

bination aus beidem zirkuliert. Aus der Sicht und aus den Handlungen des Komitees können die erfolgreichen und gescheiterten Harmonisierungsprozesse untersucht werden, um sowohl die Schaffung als auch die Fragmentierung europäischer Rundfunkräume aufzuzeigen.⁵ So werden Einsichten in eine transnationale Dimension vom »europäischen audiovisuellen Raum« – mit Einschluss des »Audio«-Bereichs – gewonnen.⁶

Dieser Aufsatz verfolgt zwei Ziele. Zum einen geht es darum, einen bislang kaum beachteten transnationalen Akteurs- und Quellenbestand ans Licht zu bringen.⁷ Dabei geht es aber nicht darum, das Hörfunkprogrammkomitee unbedingt als dominanten Akteur und dessen Programmprojekte als die wichtigsten Entwicklungen im Radio in dieser Zeit darzustellen. Vielmehr gilt es, das Komitee als privilegierten Beobachter und Vermittler in einer transnationalen Sphäre zu nehmen, mit Hilfe dessen die Zirkulation von Ideen, Menschen und Programmen sichtbar werden.⁸ Erst durch die Analyse dieser Tätigkeiten kann eine Einschätzung der Handlungsräume und -möglichkeiten der EBU in der europäischen Rundfunklandschaft erfolgen. Die Entwicklungen im Radiobereich werden auch im Lichte der Fernsehaktivitäten der EBU angeschaut, um sowohl die Verhältnisse zwischen den Medien als auch die Konturen europäischer audiovisueller Räume zu zeigen.

2. Ausgrenzung und Austausch: Die europäische Rundfunklandschaft und die Senderverbände bis 1960

Das Radioprogrammkomitee der EBU war nicht der erste Versuch, einen europaweiten Programmaustausch zu koordinieren – in mancherlei Hinsichten war es sogar der letzte.⁹ Das Komitee war in eine Institution eingebettet, deren Kompetenzen und Arbeitsweisen in die Jahrzehnte vor dem Zweiten Weltkrieg zurückreichen, die prägend waren für die Arbeit des neuen Komitees. In den ersten Jahren des neuen Mediums Radio gab es in Europa noch kein internationales Abkommen zur Verteilung der Frequenzen, was schnell zu einer chaotischen Situation führte, vor allem als die Stärke der Sender zunahm. Schon 1925, fast gleichzeitig mit der Gründung vieler nationaler Rundfunksender, die zu der Zeit vielfach noch kommerzielle Unternehmen waren, wurde ein internationaler Dachverband gegründet, die »International Broadcasting Union« (IBU). Diese hatte sich sofort mit der Frage der Frequenzuteilung und der Beseitigung des ‚Chaos‘ im Äther beschäftigt, also mit einer transnationalen Arena, in die die nationalen Institutionen in Europa weitgehend eingebettet waren.¹⁰ Zeitgleich hatte sich die IBU mit juristischen

Schwierigkeiten beschäftigt, die das neue Medium ins Spiel brachte, sowie vor allem mit Künstler- und Urheberrechtsfragen für Sendungen, die über die nationalen Grenzen hinaus gingen.

Ein Problem der internationalen Rundfunksender waren Empfangsstörungen; ein anderes bildete die internationale Propaganda. Im Sinne der Völkerverständigung war die IBU bemüht, auf friedvolle Weise Rundfunkprogramme über nationale Grenzen zu bringen. Die IBU hat schon im Jahr ihrer Gründung Kontakte mit dem »International Telephone Consultative Committee« (CCIF) der »International Telegraph Union« aufgenommen, mit der Bitte, die Möglichkeiten zu untersuchen, ein internationales Netzwerk von Kabeln eigens für den Funk zu entwickeln. Die CCIF zeigte sich interessiert. Nach einigen Jahren der Zusammenarbeit der beiden Organisationen besaß die IBU auch eine Karte eines Netzwerkes von Hochkapazitätsleitungen zwischen den Sendern, die als »geschickt für Musik« galten. Noch bevor das Netzwerk fertig war, versuchte die IBU eine Reihe »europäischer« Sendungen zu machen, die sogenannten »nationalen Nächten«. Jedes teilnehmende Land sollte ein Programm (Musik und Wort) zusammenstellen, das die Eigenschaften des Landes darstellte. Die Aufrisse für diese Programme wurden übersetzt

5 Siehe Alexander Badenoch und Andreas Fickers: Europe materializing? Towards a transnational history of European infrastructures. In: Dies. (Hrsg.): *Materializing Europe. Transnational infrastructures and the project of Europe*. Basingstoke 2010 (erscheint demnächst), S. 1–23.

6 Marsha Siefert: Twentieth Century Culture, ‚Americanization‘ and European Audiovisual Space. In: Konrad Jarausch and Thomas Lindenberger (Hrsg.): *Conflicted Memories: Europeanizing Contemporary Histories*. New York and Oxford 2007, S. 164–193. Siefert gebraucht den Begriff der »Audiovisuellen Räume« lediglich, um die Bildschirmmedien Film und Fernsehen zu beschreiben, wobei sie einräumt, dass populäre Musik auch ein wichtiger Bestandteil davon sein muss.

7 Das Schriftarchiv der EBU befindet sich am Hauptsitz der Organisation in Genf. Es enthält unter anderem die Protokolle aller Abteilungen der EBU, wie auch die ihres Vorgängers, der International Broadcasting Union (IBU), sowie sämtliche Akten der OIRT, die 1993 in die EBU übergegangen ist. Zudem enthält das Archiv eine Bibliothek mit Büchern und grauer Literatur über Rundfunk von den 1920er Jahren bis heute. Siehe hierzu: Alexander Badenoch und Suzanne Lommers: EBU Archives: The other 'public service'. In: EBU Diffusion. Online abrufbar unter: http://www.ebu.ch/CMSimages/en/___online_26_e_archives-uer_tcm6-45878.pdf (Abfrage vom 24.7.2010).

8 Kurze Übersichten über die Radiotätigkeiten der EBU bieten: Burton Paul: *Radio and Television Broadcasting on the European Continent*. Minneapolis 1967, 139 f.; Harold A. Fisher: *The EBU: Model for Regional Cooperation*. In: *Journalism Monographs* 68 (1980), 11–15; Eugster, 1983 (Anm. 2), S. 73–75.

9 Andreas Fickers and Suzanne Lommers: *Eventing Europe: Broadcasting and the mediated performances of Europe*. In: Alexander Badenoch and Andreas Fickers, 2010 (Anm. 5), S. 225–251.

10 Vgl. Jennifer Spohrer: *Ruling the Airwaves: Radio Luxembourg and the Transnational Construction of European National Broadcasting, 1929–1950*. Dissertation. Columbia University 2007.

und durch die IBU verteilt, so dass sie lokal in den einzelnen Ländern zusammengestellt werden konnten.¹¹ Passende Inhalte einer solchen Sendung mussten sowohl »national« als auch »hochwertig« genug sein. Im Prinzip waren Stücke aus dem klassischen Repertoire und aus der Oper (aber nicht Operette) gewünscht. In der Ausführung jedoch ließen die Sendungen sehr zu wünschen übrig und wurden nach zwei Staffeln 1931 wieder eingestellt.

Die IBU beobachtete und unterstützte die sich langsam ausbreitenden technischen Möglichkeiten hin zu einem internationalen Austausch. Sie führte Statistik über internationale Funkrelais und hatte eine Clearingstelle eingerichtet, wo Länder Angebote oder Wünsche zum Programmaustausch einreichen konnten. Im Laufe der 1920er Jahre wurden, oft von Mitteleuropa aus, immer wieder Experimente mit internationalen Ringsendungen ausgeführt. Erneut probierte die IBU, »europäisches« Radio zu gestalten, in der Form einer neuen Reihe, diesmal von Live-Übertragungen, die »Europäischen Konzerte«. Für die Teilnahme gab es zwei Bedingungen: eine technisch hochwertige Verbindung und ein Programm von besonderer Qualität. Zu Letzterem räumte die IBU schon ein, dass populäre Musikstücke durchaus erwünscht seien, machte aber auch darauf aufmerksam, das Niveau möge nicht zu weit sinken. In der IBU argumentierte man: »if radio becomes nothing but just a means of reproducing applied music and therefore an expression of a primitive amusement (dance, appeasing unconscious senses) it would do little justice to its high technical value.«¹² Ähnliche Überlegungen waren auch 30 Jahre später an den Genfer Versammlungstischen hörbar. Von 1931 bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs liefen insgesamt 28 »Europäische Konzerte«.

Die IBU, mit Hauptsitz in der neutralen Schweiz, überstand zwar den Krieg, doch sie hatte Verluste hinzunehmen. So war ihr technisches Zentrum in Brüssel von der deutschen Wehrmacht übernommen worden und dessen Leitung durch Verbindungen zum Nazistaat diskreditiert. Im März 1946 wurde die »Organisation International de Radiodiffusion« (OIR – ein T für Television kam 1959 hinzu) als Nachfolger ins Leben gerufen, vor allem auf Initiative der Sowjetunion. Bald wurde die geplante Dominanz der UdSSR innerhalb der neuen Organisation deutlich, und die BBC zog sich aus den Verhandlungen zurück, gefolgt von sämtlichen Ländern. 1950 nahm die BBC die Chance wahr, ein westliches Gegenstück, die EBU, zu gründen. Diese übernahm letztendlich sowohl den Besitz als auch viele institutionelle Strukturen, zunächst die juristischen und technischen Abteilungen. Die Tradition der IBU ging so an die neue Institution über.

In Europa war die Wiedergeburt des Fernsehens nach dem Zweiten Weltkrieg zweifellos nicht nur ein nationales, sondern auch ein transnationales Phänomen, und zwar unabhängig davon, ob dabei ein internationaler Dachverband eine Rolle spielte oder nicht. Sowohl die hohen Kosten der Fernsehproduktion als auch das Versprechen des neuen Mediums, ein »Fenster zur Welt« zu sein, brachten den Programmaustausch schnell auf die Tagesordnungen der zahlreichen öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten in Europa. Noch vor dem Beginn vieler nationaler Fernsehdienste in Europa schufen einige nationale Sender schon die ersten internationalen Fernsehverbindungen, etwa das britisch-französische »Calais-Experiment« 1950 und das Fünf-Länder-Netzwerk anlässlich der Krönung von Königin Elizabeth II. von Großbritannien im Jahr 1953. Zunächst war die EBU meist als Beobachter involviert, weil die Leitung der Organisation, unter anderem wegen juristischer Vorbehalte, eher skeptisch gegenüber solchen Formen der Programmzusammenarbeit war. Marcel Bezançon, der schon Ende der 1950er Jahre einen Fernsehaustausch vorgeschlagen hatte, nutzte die Abwesenheit von EBU-Generaldirektor Ian Jacob, um seine Ideen durchzusetzen. Das daraus resultierende Fernsehnetzwerk und das System für einen Programmaustausch, das erst durch einen britischen Journalisten den Namen »Eurovision« erhielt, entwickelten sich sehr rasch sowohl zur Kern-tätigkeit als auch zum Identität stiftenden Merkmal der Union überhaupt.¹³ Konkret bedeutete dies den Ausbau einer dritten Abteilung, die für Programme zuständig war. Weil der Bau des technischen Netzwerkes schnell voranschritt, war die Frage, was überhaupt zu einem »europäischen« Programm gehörte, stets problematisch.¹⁴ Dieses Komitee, in dessen Arbeitsbereich offiziell auch das Radio fiel, widmete sich fast ausschließlich dem Fernsehen.

Im Gegensatz zum Fernsehen, wo das Errichten von Verbindungen und Netzwerken im Zentrum stand, galten die ersten internationalen Bemühungen im technischen Bereich des Radios anderen Aktivitäten: Die Bewegung von Radiosignalen und Programmen

¹¹ Ausführlicher zu diesen Programmen und der Arbeit der IBU siehe Fickers und Lommers, 2010 (Anm. 9), S. 228–236.

¹² Zit. nach ebd., 235.

¹³ Vgl. Degenhardt und Strautz, 1993 (Anm. 2).

¹⁴ Jerome Bourdon: Unhappy engineers of the European soul. The EBU and the woes of Pan-European television. In: International Communication Gazette 69 (2007), Nr. 3, S. 265 f. – Zu den weiteren Programmtätigkeiten im Fernsehen siehe Christian Henrich-Franke: Die »EBU Screening Sessions«. Wandlungen des europäischen Marktes für Fernsehprogramme 1963–1985. In: Rundfunk und Geschichte 31 (2005), Heft 1–2, S. 17–25; Ders: Creating transnationality through an international organization? The European Broadcasting Union's (EBU) Television Programme activities. In: Media History 16 (2010), No. 1, S. 67–81.

über nationale Grenzen hinweg sollten verhindert oder abgeschwächt werden. Während des Krieges war der Äther wieder ins Chaos gesunken, weil alle internationalen Abkommen schnell zur Seite gelegt worden waren. Der ohnehin umstrittene Kopenhagener Wellenplan von 1948, der weitgehend von nationalen Belangen geprägt war, wurde von vornherein regelmäßig überschritten durch Propaganda- und durch Militärsender, die feste Plätze im europäischen Äther einnahmen. Die weichen Stellen in der territorialen Rundfunkordnung, die durch den Kalten Krieg aufgemacht waren, wurden von kommerziellen Sendern sowie »Europe 1« im Saarland ausgenutzt. Mehr kulturelle als technische Störungen bildeten Sender wie »American Forces Network« (AFN) oder »Radio Luxemburg«, die ein alternatives Rundfunkmodell präsentierten, das weitgehend aus populärer Musik von Schallplatten bestand. Die Lage spitzte sich schließlich zu, als neue kommerzielle »Piratensender« auf hoher See im Nordseeraum erschienen, die sich abermals eine Propagandaidee aus dem Kalten Krieg zu Eigen machten.¹⁵ Demgegenüber stand eine andere Entwicklung: Um ihr eigenes Programmangebot ausbreiten zu können – und auch, um ihr nationales Publikum ‚zu Hause‘ zu halten –, hatten öffentlich-rechtliche Sender begonnen, ihre Netzwerke im UKW-Bereich auszubauen. Mit ihrer kleineren Reichweite bot die UKW-Technik auch die Möglichkeit, lokale Programme zu machen. Doch die Ultrakurzwellen bot keine wirkliche Lösung für die Probleme des Hörfunks angesichts eines Publikums, das sich sowohl an das neue Medium Fernsehen gewöhnte als auch an eine sich herausbildende europäische Rundfunklandschaft.

3. Die »Studiengruppe Hörfunk«: Dem Wesen des Radios auf der Spur

1958 ergriff ein belgisches Mitglied des Programmkomitees, Robert Wangermée (*1920), die Initiative, eine Studiengruppe innerhalb des bestehenden Programmkomitees zu gründen. Sie sollte sich mit der Zukunft des Radios beschäftigen. Der promovierte Musikwissenschaftler Wangermée war persönlich sehr am Fortbestehen des Radios interessiert. Zur Zeit der Gründung der Studiengruppe war er noch Chef der Abteilung »Ernste Musik« der belgischen öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalt INR. Bei der Neustrukturierung des Belgischen Rundfunksystems im Jahr 1960 wurde er zum Generalverwalter der neuen französischsprachigen Rundfunkanstalt RBT ernannt, wo er unter anderem das dritte Hörfunkprogramm errichtete.¹⁶ In den kommenden Jahren setzte er sich energisch für die Weiterentwicklung des Radios und des Radiokomitees innerhalb der EBU ein.

Das erste Treffen dieser Studiengruppe Hörfunk fand im Mai 1959 auf Einladung des RAI in Rom statt. Zunächst war die Aufgabe der Studiengruppe, den Stand der Entwicklung des Radios unter den Mitgliedern zu erfassen. In Vorbereitung auf die Tagung wurde zum ersten Mal eine Umfrage durchgeführt, die die bestehenden und geplanten Hörfunkdienste der Mitglieder erhob. Dies war eine Arbeitsweise, die typisch für die EBU – und für viele internationale Organisationen – war, um Wissen einzusammeln und beste Praktiken zu identifizieren. Diese erste von später zahlreichen Umfragen umfasste vier Themenfelder, die auf das Wesen des Mediums zielten und das Verhältnis zum Fernsehen beleuchtete. So fragte man 1. nach den Hörerzahlen und der Hörerdichte, nach Wünschen der Hörerinnen und Hörer, nach der Presseberichterstattung und nach den Direktoren; man bat 2. um Ausführungen über die ergriffenen Maßnahmen angesichts der im Einzelnen vorliegenden Daten; man zielte 3. auf die Effekte des Fernsehens auf den Hörergeschmack und auf die Hörerbedürfnisse; und man erhob 4. die bislang angebotenen Möglichkeiten, die Publikumszahlen für den Hörfunk aufrechtzuhalten bzw. zu vergrößern.¹⁷

Das Bild von der Sendelandschaft, das aus den Fragebögen hervorging, war heterogen. Ein Land wie Norwegen zum Beispiel hatte mit seiner großen Fläche und seiner relativ kleinen Einwohnerzahl andere Ausgangsbedingungen für Radio als andere Länder. Norwegen hatte zu dieser Zeit noch keinen regelmäßigen Fernsehdienst und war noch damit beschäftigt, ein Hörfunknetzwerk, vor allem auf UKW auszubauen, um Rundfunkdienste über das ganze Land verlässlich ausbreiten zu können – wobei der Anteil der Radiolizenzen an der Gesamtbevölkerung einer der höchsten in Europa war.¹⁸ Andere Länder, darunter die Bundesrepublik, verfügten bereits über ein sehr weit ausgebautes UKW-Netz und zeigten ein großes Wachstum an Hörerzahlen, vor allem durch

¹⁵ 1952 begannen die USA, von einem Schiff im östlichen Mittelmeer die »Stimme Amerikas« nach Osteuropa und in die Sowjetunion zu senden; vgl. Michael Nelson: *War of the Black Heavens: The Battles of Western Broadcasting in the Cold War*. London 1997, S. 59; zum Phänomen der »Piratensender« vgl. Robert Chapman: *Selling the Sixties: The Pirates and Pop Music Radio*. London 1992; Auke Kok: *Dit Was Veronika: Geschiedenis van een Piraat*. Amsterdam 2007; Pentti Kempainen: *Pirates and the new public service radio paradigm*. In: *The Radio Journal* 7 (2009), Nr. 2, S. 123–134.

¹⁶ Ein ausführlicher Lebenslauf von Wangermée auf Französisch ist auf der Seite der belgischen Academie Royale abrufbar unter: <http://www2.academieroyale.be/academie/documents/WANGERMEE2008CVcomplet877.pdf> (Abfrage vom 24.7.2010).

¹⁷ Conference on the Development of Sound Broadcasting, Rome 27–8 May 1959. Archiv der EBU (Genf). EBU OA 1353 ComPro 335.

¹⁸ Ebd. Annex 2.

die Autoradios.¹⁹ Viele vertraten zur Zukunft des Radios die Meinung, dass sich das akustische Medium durch seine Qualität beim Angebot, durch seine Hörernähe und den Sinn von Unmittelbarkeit schon behaupten und fortbestehen werde.

Bei der Tagung in Rom wurden die eingegangenen Antworten zunächst zusammengefasst, um sodann in einer weiteren Reihe von Fragen zugespitzt zu werden. Die in manchen Fällen etwas merkwürdig klingenden Fragen gingen über Wünsche nach einer Vereinheitlichung von Hörerzahlen und nach Treffen zum Thema Publikumsforschung hinaus. Sie zielten auf Pläne für Drahtfunk als einer Möglichkeit, Programmangebote auszubauen und die Klangqualität zu steigern. Man diskutierte die Nützlichkeit von »Sendungen über das Musikverständnis« (»music appreciation«) und regte die Abstimmung von Hörfunk- und Fernsehprogrammen an. Dieser Punkt löste eine Debatte nicht nur zur Programmabstimmung aus, sondern ebenso über das Wesen der beiden Medien überhaupt. Wiederum wurde betont, dass Programmformen so weit wie möglich den spezifischen Charakteristika des jeweiligen Mediums entsprechen müssten: »For sound broadcasting, programmes should be encouraged which appeal to the *imagination* of the listener, such as music, certain plays, short and repeated news bulletins. For television, broadcasts should be retained in which the image enhances the subject matter, such as sport, certain live reportages, variety shows.«²⁰

Die Programmformen, die hier als besonders geeignet für das Fernsehen erwähnt wurden, nämlich Live-Sendungen, Sport und Variétéprogramme, waren ironischerweise auch im eventuellen Radioprogrammaustausch stark vertreten. Doch zu diesem Zeitpunkt war der Austausch noch nicht die Hauptsache. Überhaupt zielten die Fragen und Tätigkeiten der Studiengruppe mehr darauf, Einsichten über das Radio in seiner neuen Rolle zu sammeln, als darauf, selbst Programme zu gestalten. Der internationale Austausch von Daten *über* Programme und Hörer, aber nicht der Austausch von Programmen, stand im Zentrum der Aufgaben. Die frühen Überlegungen zur künftigen Beziehung zwischen Radio und Fernsehen leitete die Studiengruppe sogar zur Schlussfolgerung »that a decentralisation of sound broadcasting should be arrived at or created«.²¹ Das würde aber eher gegen einen internationalen Austausch sprechen. Zur gleichen Zeit liefen die weiteren Schritte der Studiengruppe darauf hinaus, das gesammelte Wissen über das Medium, seine Hörer und die Programme zu harmonisieren, beispielsweise mit der »Study of terminology (for example: light music, etc.) and methods of presenting the results so that rapid comparisons can be made«.²² Selbst bei dem Tref-

fen des Verwaltungsrats, auf dem das Programmkomitee ins Leben gerufen wurde, ging es eher darum, eine regelmäßige Erfassung von Daten mit Hilfe von Rundschreiben durchzuführen.

Wie einst das Programmkomitee selbst, musste die Studiengruppe Hörfunk auch das eigene Bestehen mehrmals rechtfertigen. Vor allem die Vertreter der BBC, insbesondere Sir Hugh Carleton Greene, reagierten äußerst skeptisch auf die neue Studiengruppe und äußerten die Meinung, dass die Arbeit der Gruppe den Aufwand und die Kosten eines neuen Komitees nicht rechtfertige.²³ Außerdem hielt Greene eine weitere Trennung von Radio- und Fernsehaktivitäten für kontraproduktiv. Die Idee eines permanenten Komitees wurde jedoch von anderen Vertretern, nicht zuletzt vom Vorreiter der »Eurovision« Marcel Bezançon, sehr begrüßt.²⁴ Laut EBU-Gesetz waren Studiengruppen für eine festgelegte Anzahl Mitglieder zugänglich. Wenn neue Mitglieder aus anderen Rundfunkanstalten an der Gruppe teilnehmen wollten, so musste die Gruppe ein permanentes Komitee werden. Vor dieser Wahl, die Gruppe abzuschaffen, weiterhin beschränkt arbeiten zu lassen oder permanent zu machen, wurde das »Sound Broadcasting Programme Committee« 1964 ins Leben gerufen, nach einer Empfehlung des Verwaltungsrats, die durch die Generalversammlung im Juni 1964 angenommen wurde.²⁵

4. Das Programmkomitee: Die Suche nach einem »europäischen« Radio

Waren die ersten Jahre der Studiengruppe von der Frage nach dem Wesen des Radios geprägt, so standen bei seiner Fortsetzung im neuen Komitee die Entwicklung und der Austausch von Programmen im Zentrum. Auch hier war aber zunächst Koordination

¹⁹ Ebd. Annex 1.

²⁰ Meeting of the Study Group for Sound Broadcasting, Paris 30 Jan. 1960, 6. Archiv der EBU (Genf). EBU OA1468 ComPro 368, Hervorhebung im Original.

²¹ Ebd.

²² Ebd., S. 7. – Zum Begriff der ‚Harmonisierung‘ siehe Barry, 2001 (Anm. 4).

²³ Schon 1960 probierte Greene, mit Unterstützung des Französischen Rundfunks, zu verhindern, dass die Studiengruppe zum permanenten Komitee wurde. Hugh Greene an Olof Rydbeck, 9 September 1960. Archiv der EBU (Genf). EBU R.S.P. 5 Evolution de la Radio – Conference de Rome 1959–1960. Die Position wiederholte er in späteren Diskussionen des Verwaltungsrates, s. 57–8 Archiv der EBU (Genf). EBU OA1970 CA 744, Administrative Council, 30th meeting, Geneva 22–25 May 1964. Archiv der EBU (Genf). EBU OA2072/CA767.

²⁴ Administrative Council, 30th meeting, Geneva 22–25 May 1964. Archiv der EBU (Genf). EBU OA2072 CA767.

²⁵ Beschluss CA/XXX/54D, Administrative Council, 30th meeting, Geneva 22–25 May 1964. Archiv der EBU (Genf). EBU OA2072 CA767.

und Harmonisierung angesagt. Das neue Komitee bildete erste Studiengruppen, die sich vor allem mit Fragen der Kooperation und des Austausches beschäftigten. Die ersten und dauerhaftesten Studiengruppen waren die für ernste und für leichte Musik, geleitet von dem italienischen Maestro Giulio Razzi (ernste Musik) bzw. dem Belgier Corneel Mertens (leichte Musik). Beide Studiengruppen wurden fast gleichzeitig mit dem Komitee selbst gegründet.²⁶ Aus diesen zwei Gruppen kam die Mehrheit der Projekte des Komitees. Andere Gruppen, deren Arbeit und zeitliche Existenz eher begrenzt war, waren jeweils technischen Fragen des Programmaustausches gewidmet bzw. den Wortsendungen, der Aufbewahrung und dem Austausch von musikalischen Material. Als Teil seiner Koordinierungsarbeit sammelte das Komitee auch regelmäßig Informationen von den Mitgliedern ein und verteilte das Zusammengetragene. So wurde auch in Brüssel ein Dokumentationszentrum aufgebaut, das den Besitz der Musikmaterialien (Partituren usw.) verzeichnete, die bei den Mitgliedern für eine Ausleihe verfügbar waren.²⁷

Viele der frühen Programmtätigkeiten des Komitees und seiner Studiengruppen bestanden darin, bereits laufende kooperative Projekte zur Kenntnis zu nehmen und Möglichkeiten zu suchen, diese auf breiterer Basis zugänglich zu machen. Zwei Beispiele aus der Studiengruppe für leichte Musik sind typisch für die Arbeitsweise des Komitees. Der »Nord-Ring« war, wie der Name schon angibt, eine Reihe von Ringsendungen, die 1964 durch sechs Länder im Nordseeraum organisiert worden war. Jedes Land hat eine/einen Varietékünstler/in beigesteuert, die dann im September des Jahres gemeinsam auf Tour durch sechs Städte der teilnehmenden Länder gingen. Jede Vorstellung wurde live in allen teilnehmenden Ländern gesendet.²⁸ Das Programmkomitee griff die Idee auf, und schlug vor, bald auch einen »South-Ring« zu gestalten, der gleichzeitig im Mittelmeerraum auf Tour gehen würde, um abschließend zusammenzukommen, eventuell in Paris.²⁹ Wenn dieses Beispiel die Handlungsweise des Komitees zeigt, so offenbart auch das Resultat, wie sehr das Komitee mit einer durchaus heterogenen Rundfunklandschaft zu tun hatte. Sowohl die Stars im Raume des »South-Rings« als auch die zu bereisenden Entfernungen verursachten weitaus mehr Kosten als die im Norden, und zudem verfügten einige Rundfunkanstalten nicht über passende Musikensembles.³⁰ Die Pläne für den »South-Ring« wurden auch nicht fortgesetzt, während das »Nord-Ring«-Festival über Jahrzehnte hinweg ein fester Bestandteil der EBU-Aktivitäten blieb.

Ein anderes Projekt, das außerhalb der EBU begonnen, aber vom Programmkomitee übernommen

wurde, war das Internationale Festival der Leichten Musik in München. Das Festival, eine Initiative des Bayerischen Rundfunks, war 1963 gestartet und zielte darauf, Erfahrungen und neue Kompositionen aus allen Bereichen der leichten Musik untereinander auszutauschen. Es war explizit eine internationale Version der Stuttgarter »Woche der Leichten Musik«, die bereits 1951 begonnen hatte und zum nationalen »Aushängeschild« des Senders geworden war.³¹ Wie im nächsten Abschnitt näher dargestellt wird, war der Bedarf an leichter Musik bei fast allen Rundfunkanstalten groß. Sie versuchten ihn sehr oft mit den eigenen Ensembles zu decken, sowohl auf nationaler Ebene, wie beim Stuttgarter Festival, als auch auf internationaler Ebene. Nach dem zweiten Internationalen Festival für Leichte Musik im Jahr 1965, an dem schon 23 Sender teilgenommen hatten, übernahm die EBU die Koordination.³² Das Festival wurde, wie viele andere kollektive Projekte der Union, inklusive des »Nord-Rings«, mit einem Wettbewerbselement ergänzt. Kurze Zeit später wurde es in nähere Verbindung mit »Eurolight« gebracht, eine schon 1963 begonnene monatliche Sendereihe leichter Musik. Diese bestand aus den auf Band aufgenommenen Beiträgen aus den einzelnen Ländern, die von allen an der EBU beteiligten Sendern in die jeweiligen Programme aufgenommen wurden. Projekte wie der Chorwettbewerb »Let the Peoples Sing«, der ursprünglich eine BBC-Produktion war, wurden auf eine ähnliche Weise von der EBU übernommen.³³

Vielleicht das wichtigste Ereignis in den ersten Jahren des Komitees war die »Internationale Radiowoche«, die vom 14. bis 20. November 1965 stattfand.

²⁶ Beide Vorsitzende saßen in beiden Arbeitsgruppen. Razzi, übrigens ein Neffe von Giacomo Puccini, war musikalischer Leiter vom RAI und der Erfinder des San Remo Songfestivals. Mertens, auch aktiver Sozialist, war Programmdirektor bei dem flämischsprachigen BRT in Belgien.

²⁷ Siehe hierzu: Meeting of the Expert Working Party formed to consider terms and conditions for loans of music materials. Januar 1966. Archiv der EBU (Genf) EBU OA3282 RadCom 82.

²⁸ Sound Broadcasting Programme Committee, Study Group of Experts on Light Music 28–9 Jan 1965, Annex 2. Archiv der EBU (Genf). EBU OA 3083 RadCom 19. – Belgien, Deutschland, Großbritannien, die Niederlande, Norwegen und Schweden nahmen daran teil. Das wurde im folgenden Jahr wiederholt, Dänemark kam hinzu.

²⁹ Sound Broadcasting Programme Committee, Study Group of Experts on Light Music 28–9 Jan 1965, 11, Annex 2. Archiv der EBU (Genf) EBU OA 3083 RadCom 19.

³⁰ Sound Broadcasting Programme Committee Study Group of Experts on Light Music June 1965, 8. Archiv der EBU (Genf) EBU OA3174 RadCom 51.

³¹ Vgl. Edgar Lersch: Das Hörfunkprogramm. In: Konrad Dussel u. a. (Hrsg.): Rundfunk in Stuttgart 1950–1959. Stuttgart 1995, S. 154f.

³² Study Group of Experts on Light Music 28–9 Jan 1965, 8. Archiv der EBU (Genf) EBU OA3053 RadCom 19.

³³ Die Sendung wurde erst 1961 von der BBC gestaltet und 1966 von der EBU übernommen. Seit 1989 wird sie jedes zweite Jahr ausgestrahlt statt vorher in jedem Jahr. Mehr Informationen abrufbar bei http://www.ebu.ch/en/radio/competitions/ltps_index.php (Abfrage vom 24.7.2010).

Auch diese Idee bestand bereits unter dem Namen »Weltradiowoche«, bevor sie sich das Hörfunkkomitee zu eigen machte. Für die gewählte Woche war eine Reihe von Programmen geplant, die sowohl auf das Medium als auch auf die Idee des europäischen Radios aufmerksam machen sollte. Die »Internationale Radiowoche« sollte von allen teilnehmenden Sendern übernommen werden. Das Büro fasste die gesammelten Meinungen der Mitgliedsanstalten so zusammen, dass die Woche »could serve to demonstrate sound radio's most essential elements: Prestige programmes, International Co-operation and Immediacy.«³⁴ Damit war direkt die Frage gestellt, welche Sendungen am besten für die »Internationale Radiowoche« geeignet seien. Eine Antwort wurde sogleich mitgeliefert: »It was recognized that the most obvious fields of such demonstration were serious music and jazz and, to a lesser degree, light music and drama.«³⁵ Vor allem aber wurde die »Woche« als Gelegenheit begriffen, Programme zu entwickeln, die eventuell über ein ganzes Jahr zu verteilen waren. Tatsächlich begannen hier sämtliche Sendungen und Formate, die im Laufe der kommenden Jahre zu Eckpfeilern der Hörfunktätigkeiten der EBU werden sollten.

Die Programme in der »Internationalen Radiowoche«, die von Popmusik und Jazz über Jugendchöre, anspruchsvolle Hörspiele bis hin zu den Glockenspielen Europas und Sinfoniekonzerten reichten, spiegelten deutlich die Werte des öffentlich-rechtlichen Rundfunks wider. Sie zeigten sowohl die »Für jeden etwas«-Haltung als auch den Hang zu einer eher elitären Kultur. In ihrer Vielfalt offenbarte die Gestaltung der Programme jedoch auch einige einheitliche Tendenzen, die in den kommenden Jahren prägend für den Austausch wurden. Die drei oben genannten Ausgangspunkte der Woche – Prestigeprogramme, internationale Zusammenarbeit und Unmittelbarkeit – wurden in verschiedenen Kombinationen zu drei Kategorien von Programmen: 1. zu großen, wenn möglich live zu sendenden »Events« von europäischer Qualität (eine Live-Übertragung aus der Mailänder Scala war ein erhofftes Ziel, das aber nicht realisiert wurde); 2. zu internationalen Wettbewerben wie etwa der »European Pop Jury« und 3. zu internationalen Schaukastensendungen, zu denen jedes Land einen ‚typischen‘ Beitrag leistet, wie etwa »Jazz Around the World« oder die »Glockenspiele Europas«. So gesehen könnten Jerome Bourdons Beschreibungen der ersten »Eurovision«-Programme – in denen Liveness, europäische Hochkultur oder internationale Wettbewerbe zentral waren – auch für die Sendungen der »Internationalen Radiowoche« gelten.³⁶ Viele Sendungen der »Woche« wurden intern bei der EBU als erfolgreich beurteilt, wobei »Erfolg« unausgesprochen als Synonym für »Qualität«

verwendet wurde. Die »Internationale Woche« selbst wurde freilich zum Opfer ihres Erfolges: Um die Andacht für das Radio, und auch die Termine der Komitees, besser über das Jahr zu verteilen, wurde die »Woche« 1965 eingestellt.

Schon bei der »Internationalen Radiowoche« war eine Reihe von Programmen aufgestellt, die kennzeichnend für die Radioarbeit der EBU werden sollte. Wie kamen aber diese Programme zustande und welche Faktoren haben ihre Form beeinflusst? Das Medium selbst war natürlich ein Faktor. Im Gegensatz zu Musik war der Austausch von Wortsendungen von Natur aus problematisch, nicht zuletzt wegen der Sprachbarrieren zwischen den Ländern. Während der Austausch von Live-Fernsehprogrammen meist auf Bildern (oft mit Ortston darunter) beruhte, die dann im jeweiligen Land in der passenden Sprache kommentiert werden konnten, hatte das Radio nur den Ton. Obwohl die simultane Übersetzung eine Möglichkeit bot, war sie nicht effektiv für längere Sendungen. Bei Hörspielen konnten zwar neue Werke ausgetauscht werden, aber nur als Manuskripte, die übersetzt und lokal produziert werden mussten.³⁷

Zwischen deutsch- und französischsprachigen Ländern sowie auch im nordischen Raum herrschte auf bilateraler Ebene schon Programmaustausch, womit sich die EBU wenig beschäftigt hatte. Aber bei breiteren Initiativen blieben die Sprachen die Barrieren. So lieferten Überlegungen zu einem Nachrichtenaustausch keine praktischen Lösungen, und eine Arbeitsgruppe zu Landwirtschaft und Radio in den 1970er Jahren führte zu einem fruchtbaren Austausch von Erfahrungen, aber nicht von Programmen.³⁸ Das Live-Ereignis Sport hingegen, etwa in Gestalt der Olympischen Spiele, geriet indes schon früh in den Blick des Komitees, so dass eine besondere Arbeitsgruppe innerhalb des Komitees gebildet wurde, die über Jahre hinweg arbeitete.

Verglichen mit dem Fernsehen, wo vor 1963 direkte Live-Übertragungen fast die einzige Basis für Aus-

³⁴ Sound Broadcasting Programme Committee, Meeting of the Bureau, Brussels 20–1 January 1965, 2. Archiv der EBU (Genf) EBU OA 3099 RadCom 20.

³⁵ Ebd.

³⁶ Jerome Bourdon: Unhappy engineers of the European soul. The EBU and the woes of Pan-European television. In: International Communication Gazette 69 (2007), Nr. 3, S. 265f.

³⁷ Die Gestaltung solcher Parallelprogramme war eine Variante für »internationale« Sendungen, die die IBU, die Vorgängerin der EBU, schon in den 1920er Jahren in Form der »Nationalen Nächte« gemacht hatte. Vgl. Fickers und Lommers, 2010 (Anm. 9), S. 238.

³⁸ Radio Programme Committee, International Seminar of Agriculture, Wageningen 18–20 March 1974. Archiv der EBU (Genf) OA 5032 RadCom 431. – Vgl. Fisher, 1980 (Anm. 8), S. 14.

tausch waren, hatte das Radio solche Übertragungen nicht nötig. Die Aufnahmetechniken waren beim akustischen Medium schon weiter vorangeschritten. Schon vor dem Kriege war es in Deutschland möglich, mit Hilfe des BASF-Magnetofons, Bandaufnahmen zu machen, die nicht von Livesendungen zu unterscheiden waren.³⁹ Nach dem Krieg hatte sich diese Technik ausgebreitet und in den 1960er Jahren war es längst möglich, Bandaufnahmen von Sendequalität an andere Rundfunkanstalten einfach via Post zu schicken, soweit bestehende Rechte dies zuließen. Auch diesen Prozess hat eine kleine Expertengruppe des Programmkomitees zu harmonisieren versucht, indem sie Standards für Verpackung, Beschreibung und Versand von Bändern entwickelte, so dass der Austausch und die eventuelle Rückgabe so effizient wie möglich vonstattengehen konnte.⁴⁰

Direkte Übertragungen waren ein anderes Problem. Obwohl direkte Radiorelays zwischen den meisten Ländern schon vor dem Krieg möglich waren, stellte der direkte Austausch von Programmen doch einige technische Herausforderungen dar. Seit dem 1. Januar 1962 war die EBU im Besitz eines permanenten Netzes für die Übertragung von Ton, vor allem für Fernsehübertragungen, aber diese wurde schon früh von der Studiengruppe Hörfunk bzw. dem Hörfunkkomitee versuchsweise in Anspruch genommen.⁴¹ Es stellte sich jedoch heraus, dass die Qualität der Leitungen, insbesondere für (ernste) Musiksendungen oft zu wünschen übrig ließ. Das war problematisch, gerade in einer Zeit, in der die gesammelten Experten die gesteigerte Qualität als Basis sowohl für einen Ausbau des Programmaustausches als auch für die Erneuerung des Mediums insgesamt ansahen. Ebenso wie in den 1930er Jahren die Fähigkeit, Musik überhaupt (vor allem aber ‚Qualitätsmusik‘) zu übertragen, als Maßstab für internationale Netzwerkleitungen diente, so wurde in den 1960er und 1970er Jahren Tonqualität, zunehmend im Form von High Fidelity oder Stereophonie, ebenso wichtig für den Gedanken einer internationalen Verbreitung von Musikprogrammen.⁴² So schränkte das Komitee 1966 die Teilnahme am internationalen Chorwettbewerb »Let the Peoples Sing« ein auf »those members who can be joined to London by first-class music quality circuits«.⁴³ Für eine geplante Ausbreitung der Beteiligung an der Sendung hielt es das Komitee für notwendig, Beiträge auf Band in größerer Anzahl zuzulassen. Mitte der 1970er Jahre wurden diese Probleme endgültig gelöst und die »quality« von stereofonischen Übertragungen war für jedes Mitglied möglich.

Wie im eben erwähnten Beispiel gezeigt, bot die Kombination von verschiedenen technischen Mitteln eine Lösung für das eine oder andere Problem, das

durch die Suche nach passenden Programmen für den europäischen Austausch im Raum stand. Diese technischen Möglichkeiten lösten aber zur gleichen Zeit andere Probleme erst aus, vor allem im juristischen Bereich. Durch verschiedene nationale und internationale Abkommen mit Industrien und Künstlerverbänden entstanden eine Reihe Vorschriften, die berücksichtigt werden mussten. Seit der Gründung der EBU war die Suche nach einer uniformen Regelung für Verträge und Rechte ein großer Bestandteil der Arbeit des Komitees.⁴⁴ Die juristischen Rahmenbedingungen waren von Land zu Land verschieden, was besondere Schwierigkeiten mit sich brachte im Falle internationaler Programme – beispielsweise mit der britischen Musikergewerkschaft, deren Regeln verboten, dass ein BBC-Beitrag zur Live-Veranstaltung »Music Through Europe« durch die anderen beteiligten Rundfunkanstalten ausgestrahlt wird.⁴⁵ Ebenso war es vorgeschrieben, dass Veranstaltungen vor einem zahlenden Publikum nur live gesendet werden konnten, während die vor einem eingeladenen Publikum lediglich aufgenommen werden durften.

Im Zusammenhang mit den oben beschriebenen praktischen, technischen und juristischen Bedingungen hatte die fast metaphysischen Überlegungen der ehemaligen Studiengruppe zum Wesen des Mediums konkrete Auswirkungen im Radioprogrammaustausch. Séan Street hatte schon vor dem Krieg über den Umgang der BBC mit den Aufnahmetechniken festgestellt, dass »Liveness« sowohl durch die Direktübertragung als auch durch O-Ton-Aufnahmen ein Mittel ist, um die Authentizität bzw. Qualität einer Sendung zu erhöhen.⁴⁶ Die »Arbeitsgruppe für ernste Musik« urteilte deshalb 1965: »The fact that fe-

³⁹ Séan Street: *Crossing the Ether. British Public Service Radio and Commercial Competition 1922–1945*. Eastleigh 2006, S. 133.

⁴⁰ Report of the Sound Broadcasting Programme Committee Stockholm Oct 1966 to the Administrative Council Meeting 18–9 November 1966, 24. Archiv der EBU (Genf). EBU OA3411 CA856 RadCom 114.

⁴¹ Administrative Council, 30th meeting, Geneva 22–25 May 1964. Archiv der EBU (Genf). EBU OA2072 CA767. Für Fernsehen vgl. Degenhardt und Strautz, 1999 (Anm. 2), S. 58.

⁴² Vgl. Fisher, 1980 (Anm. 8), S. 12; Andreas Fickers: ‚Der Transistor‘ als technisches und kulturelles Phänomen. Die Transistorisierung der Radio- und Fernsehempfänger in der deutschen Rundfunkindustrie von 1955 bis 1965. Bassum 1998, S. 68f.

⁴³ Sound Broadcasting Programme Committee, Study Group of Experts on Light Music 27–8 Jan 1966, 2 RadCom 74.

⁴⁴ Eugster, 1983 (Anm. 2), S. 71.

⁴⁵ Sound Broadcasting Programme Committee, Study Group of Experts on Light Music, 27–8 Jan 1966, 14. Archiv der EBU (Genf). EBU OA3280 RadCom 80. – Die vorgestellte Lösung der BBC, dass sie diese Regelung umgehen könne, indem sie beispielsweise eine Aufnahme schottischer Dudelsackmusik als Beitrag sendet, dürfte kaum überzeugend gewirkt haben.

⁴⁶ Street, 2006 (Anm. 39), S. 134.

wer programmes had had more relays in 1964 than 1963 suggested that the overall quality of the productions in 1964 was of a high standard.«⁴⁷ Der Zusammenhang solcher Faktoren ist deutlich aus den Überlegungen des Komitees über die Gestaltung der »EBU Concert series« zu lesen: »partly for contractual reasons, and partly to achieve a sense of occasion these concerts, which would be performed in public, should wherever possible be broadcast live and that the only exception to this, assuming that agreement could be reached at all on the subject of deferred relays, would be in the case of those members who, mainly associate, by reasons of time difference or lack of adequate line circuit quality could not take the live relay.«⁴⁸

Diese »EBU Concert Series« (später »Concert Seasons«), die 1967 mit einem Konzert aus London, dirigiert von Benjamin Britten, starteten, wurden zum Aushängeschild der »Arbeitsgruppe für ernste Musik« und des Radiokomitees überhaupt. Von vornherein war der technische Aufwand, Live-Sendungen von so hoher Klangqualität übertragen zu können, ein wichtiger Bestandteil der Gestaltung dieser Sendereihe. Mit dieser Einbeziehung von technischen Standards wurde die Reihe auch zu einer Pioniersendung der Stereophonie in Europa. »Liveness« – was für den europäischen Fernhaustausch lange Zeit eine technische Notwendigkeit war – wurde beim Radioaustausch der EBU zu einem wichtigen Teil des Diskurses über Qualität im Allgemeinen und speziell über Qualität der europäischen Kultur. Somit wurden sowohl technisch als auch diskursiv für EBU-Mitglieder neue europäische Räume in der Radiolandchaft geschaffen.

5. Problemfall: Die (Pop)Platte

Die Gestaltung und die Koordination von internationalen oder europaweiten Radio-Events waren nicht der ursprüngliche Zweck des Komitees, doch wurden sie schnell zu einer Kerntätigkeit. Mit solchen Programmen war die Hoffnung verbunden, Interesse für das Medium Radio zu wecken, die Hörer an die Sender zu binden und gleichzeitig neues Publikum für die Mitgliedsender zu gewinnen. Beim Programmaustausch hingegen galt es, nicht nur die Qualität von Sendungen zu steigern, sondern auch – wie beim Fernhaustausch – die Produktionskosten der Mitglieder zu senken durch ein breites Angebot an Sendungen, die von anderen Mitgliedern kostenlos übernommen werden konnten. Gerade in einer Zeit, in der beim Hörfunk eingespart werden musste, wurde der internationale Austausch immer auch als ein Mittel der Sparpolitik angesehen.⁴⁹ Berechnungen waren also wichtig für die Entwick-

lung von erfolgreichen und prestigeträchtigen Sendungen wie die »EBU Concert Seasons«. Darüber hinaus spielten Kostenüberlegungen eine noch viel größere Rolle für die große Zahl der alltäglichen Programmangebote, also vor allem die leichte Musik.

Auch wenn sie oft gering geschätzt wurde, war leichte Musik ganz verschiedener Art nicht nur der populärste, sondern auch der größte Teil der meisten Radioprogramme. Es war schwierig, diesen Bedarf zu decken mit den Industrietragern, die entscheidend zur Popularität der Musik beigetragen hatten. Rundfunksender und Plattenindustrie befanden sich zu der Zeit in einem fortwährenden Streit über Rechte sowie über die Gebühren, die für das Spielen einer Platte fällig werden sollten.⁵⁰ Viele Rundfunkanstalten beschritten den Weg, den Bedarf mit den eigenen Musik-Ensembles zu decken. Doch schon 1950 bei der Gründung der EBU schuf man auch eine juristische Abteilung, die durch das gemeinsame Handeln auch kleine Sender gegen hohe Gebühren der Künstlerverbände und Plattenfirmen beraten sollte.⁵¹

Darüber hinaus beobachtete die juristische Abteilung die Entwicklungen in den einzelnen Ländern mit der Sorge, dass die Plattenindustrie europaweit die für die Rundfunkanbieter schlechtesten Bedingungen durchsetzen könnte. Nachdem 1965 in Schweden eine diesbezügliche Gerichtsentscheidung zugunsten der Plattenindustrie gefallen war, kam von der juristischen Abteilung der EBU die Bitte an das Hörfunkkomitee, den Programmaustausch von eigenen Ensembles zu steigern.⁵² Eine ähnliche Lösung hatten die ARD-Sender mit dem sogenannten »Koffersystem« auf nationaler Ebene gesucht im sogenannten »Schallplattenkrieg« mit der deutschen Tonträgerindustrie.⁵³ Dieses »Koffersystem« der ARD wurde als Modell für den Austausch un-

⁴⁷ Sound Broadcasting Programme Committee, Study Group of Experts on Serious Music 26–7 Jan 1965, 2. Archiv der EBU (Genf) EBU OA 3082 RadCom 18.

⁴⁸ Sound Broadcasting Programme Committee, Meeting of the Bureau, Brussels 27 January 1967, 2. Archiv der EBU (Genf) EBU OA3457 RadCom 121.

⁴⁹ Vgl. die Maßnahmen des Hessischen Rundfunks: Stefan Kursawe: Vom Leitmedium zum Begleitmedium. Die Radioprogramme des Hessischen Rundfunks 1960–1980. Köln 2004, S. 78.

⁵⁰ Vgl. Chapman, 1992 (Anm. 15), S. 21ff.; Konrad Dussel: Hörfunk in Deutschland. Politik, Programm, Publikum (1923–1960). Potsdam 2002, S. 364ff.

⁵¹ Eugster, 1983 (Anm. 2), S. 71.

⁵² Sound broadcasting committee, meeting of the bureau, 8 May 1965, 10. Archiv der EBU (Genf) EBU OA3162 RadCom 47.

⁵³ Dussel, 2002 (Anm. 50), S. 371ff.

ter EBU-Mitgliedern vorgeschlagen.⁵⁴ Es sah vor, in einem ‚Koffer‘ alle verfügbaren Bänder an eine Rundfunkanstalt zu schicken, die dann ihre Auswahl trifft und den ‚Koffer‘ an die nächste Anstalt weiterleitet. Letztendlich wurde dieses ARD-System für andere EBU-Mitglieder offen gestellt.⁵⁵ Im Zeichen des Musikaustausches wurde ein Netzwerk vorgeschlagen, um eine Art ‚screening session‘ zu organisieren, in der Mitglieder direkt Programmangebote anderer Länder anhören könnten, die dann auf Band an interessierte Rundfunkanstalten zugeschickt werden könnten.⁵⁶ Die Frage nach dem Bedarf an Unterhaltungsmusik sowie die Frage, mit welchen materiellen und technischen Mitteln dieser bestritten werden konnte, blieben ein fester Bestandteil der Gespräche der Gruppe für das kommende Jahrzehnt.⁵⁷

Das Problem mit Schallplatten und mit leichter Musik spitzte sich zu durch die zunehmende Konkurrenz von internationalen kommerziellen Sendern, die ein breites Unterhaltungsangebot ausstrahlten, vorrangig orientiert an einem jugendlichen Publikum, das Popmusik hören wollte, und zwar von Schallplatten. Der große Durchbruch der Beatles 1964/65 auch im nicht-englischsprachigen Raum war ein Zeichen dafür, dass größerer Wert auf Interpreten gelegt wurde.⁵⁸ In Reaktion auf den Start des kommerziellen Fernsehsenders ITV in Großbritannien hatte Luxemburg seine Programme Ende der 1950er Jahre deutlich in Richtung Jugend gesteuert.⁵⁹ Auf nationaler Ebene hatten sämtliche Länder die neue Art von Radio schon teilweise im Laufe der 1960er Jahre aufgenommen. Schweden reagierte auf die Piratensender mit »Melodiradio« schon 1961, Finnland brachte den teils kommerziellen Radiosender »Sävelradio« 1963 heraus, und 1967 kam die BBC mit »Radio 1«, das vieles vom Stil – und auch vom Personal – der »Piraten« übernahm. Außerhalb des Nordseeraums startete 1967 »Ö3« in Österreich. Nils-Olof Franzén, Gründer des schwedischen »Melodiradio«, der auch im Hörfunkprogrammkomitee der EBU aktiv war, hat den neuen Dienst sogar lobend mit dem früher in öffentlich-rechtlichen Kreisen eher abschätzenden Begriff »Klangtapete« beschrieben.⁶⁰

In der EBU war die Reaktion auf die Konkurrenz kommerzieller und jugendorientierter Sender – zumindest im Programmbereich – zunächst eher begrenzt.⁶¹ Das Problem, so wie es im Hörfunkprogrammkomitee formuliert wurde, sollte weitgehend damit gelöst werden, die jungen Menschen zu höherem Geschmack zu erziehen. Der europäische Programmaustausch wurde als eine Möglichkeit angesehen, dieses Ziel anzugehen. Die Beschreibung der Zwecke des Münchner Festivals ist hierfür kennzeichnend: »If one wants to reach also the younger

generation, which one cannot afford to ignore, with light music of good quality, radio stations must, in their interest, contribute to the development of this kind of music on an international level by encouraging the composition of new works.«⁶²

Oft suchten die EBU-Vertreter nach Kompromisslösungen, wobei Elemente von Popmusik und anderen populären Stilen mit in die neuen Kompositionen aufgenommen wurden. Nicht alle Mitglieder des Rundfunkkomitees sahen die Chancen, den Geschmack jugendlicher Zuhörer zu heben, so optimistisch. Manchmal klang die Komiteeleitung in den Protokollen wie frustrierte Eltern: »It was made very clear that Sound Radio's difficulty was not in reaching children but in getting to teenagers who, in general, were not remotely interested in anything but pop music. Lofty, idealistic programmes had no appeal whatsoever for them.«⁶³

Selbst wenn sie es gewollt hätten – und manche wollten es in der Tat –, es war schwierig für die öffentlich-rechtlichen Rundfunksender, populäre Musik – und speziell »Pop« – von Schallplatte zu senden: Die Plattenindustrie verlangte hohe Gebühren. Dabei hatte zum Beispiel die BBC einen Vertrag mit der Musikergewerkschaft, der verlangte, dass ein hoher Anteil der ausgestrahlten Musik live von professionellen Musikern gespielt wurde. Andere vor-

54 Sound Broadcasting Programme Committee, Study Group of Experts on Programme Exchange 29–30 June 1966. Archiv der EBU (Genf). OA3385 RadCom 105.

55 12th Ordinary Session of the Sound Broadcasting Programme Committee, 2–4 April 1970, 18. Archiv der EBU (Genf). EBU OA4114 RadCom 280.

56 Report of the Sound Broadcasting Programme Committee, Stockholm Oct 1966 to the Administrative Council Meeting 18–9 Nov. 1966, 16. Archiv der EBU (Genf). EBU OA3411 CA856 RadCom 114.

57 Siehe Überlegungen für das Forum der Leichten Musik 1975, Report of the sounds Broadcasting Committee to the Ordinary session of the Radio Programme Committee December 1974. Archiv der EBU (Genf) EBU OA5035 RadCom 434.

58 Konrad Dussel: The triumph of English-language pop music: West German radio programming. In: Axel Schildt und Detlef Siegfried (Hrsg.): Between Marx and Coca-Cola. Youth Cultures in Changing European Societies. New York and Oxford 2006, S. 130f.

59 Richard Nichols: Radio Luxembourg: Station of the Stars. An affectionate history of 50 years of broadcasting. London 1983, S. 102.

60 Nils-Olof Franzén: Melodiradio. In: Sveriges Radio Årsbok 1962, S. 63f.

61 Im Gegensatz zum Programmkomitee haben die technischen und juristischen Abteilungen der EBU sofort und energisch reagiert auf alle nicht-nationalen Sender sowie auf Europe 1 im Saarland und die »Piratensender«.

62 Sound Broadcasting Programme Committee, Study Group of Experts on Light Music, 27–8 Jan 1966. Appendix 1. Archiv der EBU (Genf). EBU OA3280 RadCom 80.

63 Sound broadcasting committee, meeting of the bureau, 8 May 1965, 9. Archiv der EBU (Genf). EBU OA3162 RadCom 47.

geschlagene Lösungen sowie das Aufsuchen von kleineren amerikanischen Plattenfirmen, so glaubte die Arbeitsgruppe, »would not begin to replace the pop music made by the major recording companies which was very strictly controlled everywhere in Europe«. ⁶⁴ Gerade diese aber waren durch die Piratensender inzwischen so beliebt geworden. Während solche Abkommen zum Gebrauch von Industrieschallplatten in den öffentlich-rechtlichen Sendern wirtschaftliche Hindernisse darstellten, waren Schallplatten für die kommerziellen Sender gerade die preisgünstige Wahl. Beim kommerziellen »Radio Luxemburg« kauften die großen Plattenfirmen Zeit, die sie mit den eigenen Platten füllten. Die AFN-Sender wurden von den amerikanischen Plattenfirmen umsonst beliefert. So liefen die Landesgrenzen durch die Musikprodukte selbst. Die öffentlich-rechtlichen Sender mit ihren in-house-Ensembles betonten das Lied, während die internationalen Sender eher die Interpreten auf den Schallplatten herausstellten. Bis auf die Live-Sendungen war es also schwierig für öffentlich-rechtliche Radiosender, auf diesem Gebiet mit den kommerziellen Anbietern zu konkurrieren.

Das Problem der EBU mit Popmusik war aber nicht allein juristischer Art. Auch wenn beim Büro des Programmkomitees »the importance of ‚pop‘, as opposed to light music, was stressed as being currently a truly international language«, war dieser Zustand den Mitgliedern nicht immer geheuer. ⁶⁵ Selbst die »Arbeitsgruppe für leichte Musik« zeigte sich dieser Musikart gegenüber sehr sensibel. Als 1965 der Schwedische Rundfunksender einen »European Top Ten«-Wettbewerb für die »internationale Radiowoche« vorschlug, ging für einige Mitglieder der Arbeitsgruppe schon die Idee einer EBU-Popmusiksendung zu weit. ⁶⁶ Im Protokoll wurde festgehalten, dass »certain delegates felt that the EBU should not be associated with a project that concerned itself solely with ‚pop‘ music.« ⁶⁷ Ähnliche Reaktionen gab es auch auf das Einschließen von Wissen über Popmusik in einem Vorschlag für die internationale Musik-Quiz-Sendung »Melody 21«. ⁶⁸ Trotz des internen Widerstandes wurden beide Programme dennoch weiterentwickelt und die »Top Ten« fanden Eingang in die »internationale Radiowoche« als die »European Pop Jury«, eine der wenigen Live-Sendungen in der »Woche«. Die Sendung wurde bei der BBC aufgenommen unter Beteiligung von sechs Ländern (Schweden, Finnland, Norwegen, Schweiz, Belgien und Großbritannien). ⁶⁹ Jedes Land konnte jeweils zwei Lieder, ein nationales und ein »ausländisches« (eigentlich angloamerikanisches) Lied vorschlagen aus der einheimischen Hitparade. Nationale Jurys von jeweils 200 Zuhörern konnten dann für ihre Lieblingshits stimmen. Gezählt wurde mit dem so ge-

nannten »Mentometer« von »Sveriges Radio«, einem Messgerät, das der Schwedische Sender eigens für solche Zwecke gebaut hatte.

Der naheliegende Vergleich zwischen dieser Sendung und dem »Eurovision Songfestival«, das es erstmals 1956 gab, macht die Spannungsfelder zwischen Hörfunk und Fernsehen im europäischen Raum deutlich. Beide Sendungen versuchten, einen ereignisvollen Moment der medienvermittelten Teilnahme zu schaffen, bei dem ein deutlicher Akzent auf die technologische Überwindung der Landesgrenzen gelegt wurde. ⁷⁰ Die nationalen Jurys wurden eher als Vertreter eines nationalen Geschmacks denn als Massenkonsumenten angesprochen. Letztendlich stand weniger die Popularität als ein europäisches Urteil über eine allgemein gültige Qualität zur Debatte. EBU-intern wurde sogar explizit betont, »that this had been an attempt to raise the general level of pop music, a type of music to which broadcasting organizations could not be indifferent«. ⁷¹ Im Gegensatz zum breiten Publikum und live gespielten Liedern, wie sie das »Songfestival« ins Bild ruft, standen beim »European Pop Jury« Schallplattenhits und Jugendkultur deutlich im Zentrum der Sendung. Diese transatlantische Dimension, erkennbar in den »ausländischen Hits«, war auch an der Sprache, dem Akzent und der Persönlichkeit des Moderators, dem Kanadier und vormaligen »Radio Luxemburg«-DJ David Gell, wahrnehmbar. Dass die teilnehmenden Länder – mit Ausnahme der Schweiz – allesamt die Konkurrenz von Piratensendern erfahren hatten, war sicherlich kein Zufall. Ironischer-

⁶⁴ Report of the Sound Broadcasting committee to the EBU Administrative Council Meeting, 18–9 Nov 1966, 16. Archiv der EBU (Genf). EBU OA3411 CA856 RadCom 114.

⁶⁵ Sound Broadcasting Programme Committee, Meeting of the Bureau, Brussels 20–1 January 1965, 2. Archiv der EBU (Genf) EBU OA 3099 RadCom 20.

⁶⁶ Wolfram Röhrig sorgte auch zu Hause beim SDR dafür, dass Schlagger, die seines Erachtens von niedrigem kulturellen Niveau waren, so wenig wie möglich ins Programm des Senders kamen; vgl. Lersch, 1995 (Anm. 31), S. 152.

⁶⁷ Sound Broadcasting Programme Committee, Study Group of Experts on Light Music 26, 29 February 1965, 7. Archiv der EBU (Genf). EBU Box RC4 OA 3083 RadCom 19.

⁶⁸ Sound Broadcasting Programme Committee, Study Group of Experts on Light Music 16–17 June 1966, 7. Archiv der EBU (Genf). EBU OA3370 RadCom 101.

⁶⁹ Vgl. BBC sound document CD 008901 BBC; siehe auch Burton Paul: Radio and Television Broadcasting on the European Continent. Minneapolis 1967, S. 139–40.

⁷⁰ Vgl. Andreas Fickers: Eventing Europe. Europäische Medien- und Fernsehgeschichte als Zeitgeschichte. In: Archiv für Sozialgeschichte, Band 49, 2009, S. 397.

⁷¹ Sound Broadcasting Programme Committee, Study Group of Experts on Light Music, 27–8 Jan 1966, 5. Archiv der EBU (Genf). EBU OA3280 RadCom 80. Meine Hervorhebung.

weise hob die Sendung deutlich hervor, dass es angloamerikanische Popmusik war, die am leichtesten unter Jugendlichen über europäische Landesgrenzen hinweg zirkulierte. Letztendlich ist »European Pop Jury« als eine Kompromissformel zu verstehen, die deutlich die Möglichkeiten und Beschränkungen des EBU-Radioprogrammaustausches zeigt. Zwar wurde mit Nachdruck auf Schallplatten und angloamerikanische Popmusik der Jugendkultur Wert gelegt, aber in einem Live-Format, das der zeitgenössischen Ästhetik und den damaligen Möglichkeiten der öffentlich-rechtlichen Sender entsprach. Obwohl mittlerweile in Vergessenheit geraten, erwies sich die Sendung als durchaus erfolgreich. Die Sendung wurde im folgenden Jahr fortgesetzt, zu Beginn der 1970er Jahre als monatliche Sendung erneuert und lief bis in die 1980er Jahre.

6. »Jazz East and West«: Die Zusammenarbeit mit der OIRT

Einen der bemerkenswertesten Aspekte der Arbeit des Radioprogrammkomitees bilden die häufigen, nach und nach auch regelmäßigen Kontakte zur Ost-europäischen Internationalen Rundfunk- und Fernsehorganisation (OIRT) sowie Austauschprojekte mit dem institutionellen Pendant im sowjetischen Machtbereich. Denn im Gegensatz zum Fernsehen war Radio ein Gebiet, das im Kalten Krieg stark umkämpft war. Westliche Propagandasender wie »Radio Free Europe« oder »Voice of America« strahlten täglich von westeuropäischem Boden aus in die östlichen Länder. Die EBU versuchte, so weit möglich, solche Spannungen zu vermeiden. Um überhaupt in der gespannten internationalen Sphäre des Kalten Krieges arbeiten zu können, war es das Basisprinzip der EBU, dass sie einen Bund von *Rundfunkanstalten* und nicht von Regierungen darstellte. Sie zeigte sich von daher möglichst unpolitisch. Selbst über den Rücktritt der OIRT-Länder aus der weltweiten Satelliten-Fernsehsendung »Our World« 1967 in letzter Minute, machte die EBU, die diese Sendung organisiert hatte, keine Äußerung, weil dies dann als politische Angelegenheit gegolten hätte. Doch solche Vorkommnisse waren eher eine Ausnahme, und so war im Radioaustausch, wie schon für den Fernsehaustausch konstatiert worden ist, das Verhältnis zwischen der EBU und OIRT eine gleichsam ‚weiche‘ Stelle im »Eisernen Vorhang«. ⁷²

Die Gründung des EBU-Radiokomitees fiel gerade in eine Zeit der Annäherung von EBU und OIRT, die zuvor mit Fragen zur Fernsehentwicklung begonnen hatte. Die ersten Beziehungen waren schon 1956 geknüpft worden – wie fast immer war die Initiative von östlicher Seite ausgegangen. In diesem Jahr

hatte die OIRT über den finnischen Sender, der Mitglied in beiden Verbände war, ein Treffen in Helsinki organisiert. Dieses erste Treffen war zwar noch nicht sehr ergiebig. Aber bereits 1960 kamen ernsthafte Gespräche über den Fernsehaustausch zustande, die zum ersten Austausch führten, mittels einer Verbindung zwischen dem »Eurovision Netzwerk« und dem neu gebauten OIRT-Netzwerk »Intervision« für die Olympiade 1960. In der beginnenden Tauperiode wurde die Zusammenarbeit im Fernsehen 1964 dann ausgebaut. ⁷³ Auch schon bei der ersten Sitzung des EBU-Radioprogrammkomitees stand die Zusammenarbeit mit der OIRT auf der Tagesordnung. Kurz danach wurde ein gemeinsames Treffen mit ihrem Pendant in der OIRT organisiert – eine Zusammenkunft, die im Dezember 1965 in Genf stattfand. Im Laufe der folgenden Jahre wurde der Tagesordnungspunkt »Beziehungen zur OIRT« regelmäßig auf die Agenda des Komitees gesetzt.

Wie die EBU hatte auch die OIRT Ende der 1950er Jahre ihr Interesse am Radio formuliert und 1960 ein Radioprogrammkomitee eingerichtet. Dieses OIRT-Komitee war indes kein direktes Spiegelbild des EBU-Komitees, sondern war deutlich den vollkommen anders gearteten Programmkonzeptionen im Osten verpflichtet. Die daraus resultierende, sehr stark unter dem erzieherischen Aspekt stehende OIRT-Haltung dem Rundfunk gegenüber lässt sich aus der Gliederung des Programmkomitees in vier Expertengruppen erkennen – Gruppen, die für Musik, für Drama, für Kinderprogramme sowie für Programme für Wissenschaft und Technik zuständig waren. Die sozialistische Prägung vieler Programmideen wurde auch schnell in den Vordergrund gestellt, wie etwa die stolze Vorführung des »Berliner Rundfunks« bei einem Treffen des Komitees. 1961 führte man »einen neuen Typ Life-Sendung« vor, »der wesentlich dazu beitragen soll, von den 5 großen Stahlwerken unserer Republik mehr Stahl produzieren zu lassen, als im Plan des Jahres vorgesehen war.« ⁷⁴

Immerhin gab es parallele Tätigkeiten. Die OIRT gestaltete schon 1959 ein »Festival der leichten Musik« in Leipzig, dessen Ziele und Format dem später errichteten Münchner Festival ähnlich waren. Dieses war sowohl eine Möglichkeit für Experten, Erfahrungen auszutauschen, als auch für eine Reihe von

⁷² Vgl. Eugster, 1983 (Anm. 2). – Einen knappen Überblick zu diesem Verhältnis bietet Alexander Badenoch, EBU/OIRT, Video Active: http://www.videoactive.eu/VideoActive/KNASearch.do?id=VA_KNA_20090813091735619&type=inst&sw= (Abfrage vom 24.7.2010).

⁷³ Eugster, 1983 (Anm. 2), S. 108.

⁷⁴ Bericht des Vorsitzenden der Programmkommission, VI. Tagung der Programmkommission Juli 1961. Archiv der EBU (Genf). OIRT PK-VI-1/1961.

Live-Events, die von sämtlichen Rundfunkorganisationen übertragen werden konnten. Auch hier kam die erzieherische Aufgabe des Rundfunks zum Tragen. Die offizielle Beschreibung des Festivals gibt eher einen Eindruck von den verschiedenen ideologischen Kategorien, denen Unterhaltungsmusik im sozialistischen Raum gerecht werden musste, als von der Musik, die tatsächlich gespielt wurde: »Viele neue, Aufmerksamkeit verdienende Werke der Unterhaltungs- und Tanzmusik, die sich in Inhalt und Form auf die fortschrittlichen Traditionen der nationalen Musikkulturen stützen und zur Bildung des musikalischen Geschmacks der breiten Massen der Hörer beitragen, wurden auf dem Festival zur Aufführung gebracht.«⁷⁵

Hier im internationalen Bereich war auch die »hypertrophe« Version des »traditionellen Bildungs- und Erziehungsanspruch[es]« sichtbar, »wie er auch im Westen gegen ‚bloße Unterhaltung‘ mit ähnlicher Semantik ins Feld geführt wurde«, wie Christoph Classen über die Auffassungen von Unterhaltung auf beiden Seiten der deutsch-deutschen Grenze in den 1950er Jahre festgestellt hat.⁷⁶

Nach dem ersten Treffen von EBU- und OIRT-Komitee im Dezember 1965 kam es im Radiobereich zur Beteiligung der OIRT an vier Projekten der EBU: an »Ancient Instruments of the World«, »Panorama of Great Symphony Orchestras«, »Let the Peoples Sing« sowie »Jazz East and West«. Das letztgenannte Projekt wurde – wie der Titel schon zeigt – explizit als ein Projekt der Zusammenarbeit zwischen den beiden Organisationen konzipiert.⁷⁷ »Jazz East and West« war die Fortsetzung einer Schaukastensendereihe mit dem Titel »Jazz Around the World«, die 1965 von der EBU entwickelt worden war. Sie wurde unter Berücksichtigung der Ost-West-Beziehungen thematisch umgestaltet, so dass die Hälfte der Beiträge aus den EBU- und die andere Hälfte aus OIRT-Ländern kommen würde.⁷⁸ Dass ausgerechnet der Jazz, also eine ursprünglich amerikanische Musikart, gewählt wurde, um Gemeinsamkeiten und Vielfalt von West- und Osteuropa darzustellen, ist besonders bemerkenswert. Der Jazz war im Westen im Verlauf der 1950er Jahre von einem amerikanischen Massenprodukt zu einer anspruchsvollen Kunstform aufgewertet worden; eine ähnliche Neubewertung erlebte er Anfang der 1960er Jahre im sowjetischen Raum.⁷⁹ Im polnischen Radio lief sogar Mitte der 1960er Jahre eine regelrecht didaktische Sendung mit dem Titel »Für die, die keinen Jazz mögen«.⁸⁰ Mit geringer Verspätung aufgrund von Kommunikationsproblemen zwischen den Organisationen lief »Jazz East and West« zunächst in westlichen, dann etwas später im selben Jahr auch in östlichen Programmen.⁸¹

Die OIRT kam 1966 auch mit anderen Vorschlägen auf die EBU zu, etwa mit der Beteiligung an Wettbewerben für Hörspiele und für ernste Musik, die – in manchen Fällen mit Vorbehalten wegen der Ähnlichkeit mit dem »Prix Italia« im Westen – von der EBU weitgehend begrüßt wurden.⁸² Es überrascht also kaum, dass die ersten Radioprogramme, die durch den sogenannten ‚Vorhang‘ gingen, weitgehend aus ernster Musik bestanden, wozu auch der Jazz gezählt werden kann. Bei solchen Programmen war die Sprache kein Hindernis, und auch ideologisch gab es so gut wie keine Barrieren. Besonders im Rahmen von internationalen Wettbewerbssendungen sowie von »Let the Peoples Sing«, der schon 1968 von einem bulgarischen Chor gewonnen wurde, konnten Länder sich mit Kunstformen profilieren, die beiderseits als kulturell wertvoll anerkannt waren.

Aber auch im viel umstritteneren Bereich der Unterhaltung waren einige Schritte in Richtung Austausch gemacht worden. Zum Beispiel waren vier östliche Länder der OIRT, nämlich Bulgarien, Polen, die Tschechoslowakei und Ungarn, 1965 am »Internationalen Festival der Leichten Musik« in München beteiligt.⁸³ Auf dem Genfer Treffen 1965 zeigten sich die östlichen Sender auch an Sendereihen der leichten

⁷⁵ Ebd.; vgl.: Second OIRT Festival of Light and Dance Music. In: OIRT Radio and Television, Nr. 1, 1961, S. 22f.

⁷⁶ Christoph Classen: Zwischen Ressentiment und Konsum. Populäre Unterhaltungsformate im geteilten Deutschland. In: Zeitgeschichte-online. Thema: Pop in Ost und West. Populäre Kultur zwischen Ästhetik und Politik. Hrsg. von Árpád von Klímo und Jürgen Danyel, April 2006, URL: http://www.zeitgeschichte-online.de/zol/portals/_rainbow/documents/pdf/pop_classen.pdf, 8. (Abfrage vom 24.7.2010).

⁷⁷ Report of the Meeting of the Sound Broadcasting Programme Representatives of the OIRT and EBU Prague, 26 October 1966. Archiv der EBU (Genf). EBU OA 3450 RadCom 117. – Vgl. auch Bericht des Vorsitzenden der Programmkommission, XI. Tagung der Programmkommission. Januar 1968. Archiv der EBU (Genf). OIRT PKR-IX-2/68.

⁷⁸ Sound Broadcasting Programme Committee, Study Group of Experts on Light Music, 27–8 Jan 1966, 3. Archiv der EBU (Genf). EBU OA3280 RadCom 80.

⁷⁹ Penny von Eschen: Satchmo Blows up the World. Jazz Ambassadors Play the Cold War. Cambridge MA 2004. – Für die DDR vgl. Dussel, 2002 (Anm. 50), S. 289ff.

⁸⁰ Miroslaw Dabrowski: The Role of the Polish Radio in the Musical Life of Poland. In: OIRT Radio and Television, Nr. 4, 1966, S. 5.

⁸¹ Angesichts der Verspätung hat das EBU-Komitee eine Lösung gesucht, die den ursprünglichen Zweck der Schaukastensendung weitgehend leugnete: »It asked the Administrative Office to arrange for distribution of the EBU programmes as soon as possible without waiting for those of the OIRT since it felt that jazz was jazz in any country and that political differences were not reflected in it.« Sound Radio Committee, Meeting of the Bureau 13 Feb 1967, 6. Archiv der EBU (Genf). EBU OA 3457 RadCom 121.

⁸² Report of the Meeting of the Sound Broadcasting Programme Representatives of the OIRT and EBU Prague, 26 October 1966, 4. Archiv der EBU (Genf). EBU OA 3450 RadCom 117.

⁸³ Sound Broadcasting Programme Committee, Study Group of Experts on Light Music, 27–8 Jan 1966. Appendix 1. Archiv der EBU (Genf). EBU OA3280 RadCom 80.

Musik und an Austauschprojekten auf diesem Gebiet sowie speziell an »Eurolight« interessiert. Denn, wengleich mit einigen ideologischen Unterschieden, standen die Rundfunkanbieter im Westen und Osten vor ähnlichen Schwierigkeiten. So ist es wenig überraschend, dass sie gemeinsame Lösungen suchten. Selbst im Popbereich versuchten auch die Sender im Osten, in ihren Rundfunkprogrammen Anpassungen an die Pop-orientierte Jugendkultur vorzunehmen.⁸⁴

Im Laufe der folgenden Jahre wurden die Kontakte der zwei Komitees bestimmten Regeln unterworfen. Schon beim ersten Treffen hatten beide Gruppen sich darauf geeinigt, dass sie einander Listen der Programme zuschicken, die jeweils für den Austausch verfügbar waren (auch inklusive der juristischen Bedingungen).⁸⁵ Diese Praxis setzte sich fort, wobei – wie Eugster 1983 konstatierte – »broadly speaking, EBU members do not take many OIRT offers because they find them either too dull or full of political messages. On the other hand, OIRT members do not take many EBU offers mainly because they are deemed to be too commercial.«⁸⁶ Mehr Erfolg hatten von vornherein gemeinsam unternommene Projekte sowie Festivals und Wettbewerbe bzw. aktuelle Ereignisse, vor allem im Bereich Sport, wo die gegenseitige Beteiligung regelmäßig und weitgehend problemlos vonstattenging. Die Anmerkung aus einer EBU-Sitzung aus dem Jahr 1974 fasst die Zusammenarbeit sehr gut zusammen: »there is not a great deal to report under this heading except that cooperation has continued and is continuing between the two Unions on a modest scale.«⁸⁷

7. Fazit:

Radio und europäische audio(visuelle) Räume

Die vorliegende Skizze des Radioprogrammkomitees der EBU konnte keineswegs die Arbeiten auf dem Gebiet des Programmaustausches – geschweige denn die breite Scala der Koordinierungsaktivitäten, wie zum Beispiel die Dienste für Autofahrer – erschöpfend darstellen. Doch dies war auch nicht das Ziel. Vielmehr ging es darum zu zeigen, wie sehr die Institution des Programmkomitees einen wissenschaftlichen Zugang zu einer transnationalen Rundfunkgeschichte bietet, der wichtig für unser Verständnis von nationalen Hörfunksystemen ist. Hier konnten die technischen, institutionellen, juristischen und diskursiven Strukturen beobachtet werden, die die Zirkulation von Programmen und Praxen erlaubten oder unmöglich machten. Dadurch wurden nicht nur Prozesse der Amerikanisierung oder Globalisierung deutlich, die schon öfter im Zusammenhang mit Entwicklungen im Hörfunkbe-

reich genannt wurden, sondern auch Prozesse der Europäisierung erkennbar. Diese müssen aber nicht lediglich als kulturpessimistischer Gegendiskurs zur Amerikanisierung begriffen werden, sondern – analog zu Prozessen der Amerikanisierung – als Prozess der Harmonisierung von Techniken und Praxen. So wie hier gezeigt wurde, spielten anti-amerikanische oder hochkulturelle Diskurse häufig eine wichtige Rolle in diesen Prozessen, aber in manchen Fällen, so etwa bei der »European Pop Jury«, wirkten Prozesse der Europäisierung eher vermittelnd. Durch diese Einsichten auf institutioneller Ebene können wir mit weiteren Forschungen zum Programm und Empfang beginnen sowie die komplexe transnationale Strukturierung europäischer audiovisueller Räume begreifen.

Was können wir bereits über die europäischen Räume sagen? Wir müssen sie vor allem auf institutioneller und technischer Ebene verstehen. Corneel Mertens, der 1965 auf die zurückliegende »Welt-Radiowoche« reflektierte, empfand sowohl Bestätigung als auch Zweifel für die Tätigkeiten der Gruppe. In einem Protokoll wird festgehalten: »the figures had revealed very clearly that broadcasting organisations were interested in the Week, but he [= Mertens, AB] wondered whether the general public were really interested.«⁸⁸ Nehmen wir Google und Wikipedia nicht als historische Informationsquellen, sondern als Vermittler eines kulturellen Gedächtnisses, so scheinen seine Zweifel berechtigt. Sendungen wie die »EBU Concert Seasons« oder »Let the Peoples Sing« laufen noch, aber die Suche nach langjährigen EBU-Projekten der Vergangenheit wie »European Pop Jury« oder »Nord-Ring Festival« trifft meist auf sehr spärliche Erwähnungen in den Biographien ehemaliger Gewinner. Dafür scheint aber auch die folgende These berechtigt: Durch seine Tätigkeiten hat das Radioprogrammkomitee einen begrenzten Raum geschaffen, in dem nationale Radiosender im Westen und Osten fortbestehen und sich entwickeln konnten.

⁸⁴ In der DDR war dies der Jugendsender/programm »DT64«. Zu Ungarn vgl. Györgyne Baráth: Problems of the Exchange of Programmes for Young People. In: OIRT Radio and Television, Nr. 6, 1967, S. 3.

⁸⁵ Report of the Meeting of the Sound Broadcasting Programme Representatives of the OIRT and EBU, Geneva 23rd September 1965, 3. Archiv der EBU (Genf). EBU OA3243 RadCom 68. Vgl. Paulu, 1967 (Anm. 8), S. 139f.

⁸⁶ Eugster, 1983 (Anm. 2), S. 79.

⁸⁷ Radio Programme Committee, Dublin 3–5 October 1974. Archiv der EBU (Genf). EBU OA5035 RadCom 434.

⁸⁸ Sound Broadcasting Programme Committee, Study Group of Experts on Serious Music 26–7 Jan 1965, 2. Archiv der EBU (Genf) EBU OA 3082 RadCom 18.

ALEXANDER BADENOCH, Dr. phil., ist Dozent für Medien- und Kulturwissenschaften an der Universität Utrecht und derzeit Fellow beim Netherlands Institute for Advanced Study in den Niederlanden. Forschungsschwerpunkte sind unter anderem deutsche und europäische Rundfunk- und Kulturgeschichte und transnationale Technikgeschichte. Er ist Autor des vom IAMHIST-preisgekrönten Buches »Voices in Ruins: West German Radio across the 1945 Divide« (Palgrave 2008) und Herausgeber (mit Andreas Fickers) von »Materializing Europe: Transnational Infrastructures and the Project of Europe« (Palgrave 2010).
E-Mail: a.w.badenoch@uu.nl

Christian Hißnauer

Psychomontage und Oral History

Eine Skizze zur Entwicklungsgeschichte des Interviewdokumentarismus
in der Bundesrepublik Deutschland

In der deutschsprachigen Medien- und Kommunikationswissenschaft gilt Eberhard Fechner vielen als Erfinder des Interviewdokumentarismus bzw. einer spezifischen Spielart dieser dokumentarischen Form: dem Gesprächsfilm. Der vorliegende Beitrag skizziert die Entwicklungsgeschichte des Interviewdokumentarismus in der Bundesrepublik Deutschland mit Bezug auf fernseh- und filmgeschichtliche Vorläufer. Die spezifische Methode Eberhard Fenchers, die Egon Netenjakob als »Wechselrede über Raum und Zeit hinweg« beschreibt, wird dabei als eine Kombination zweier Ansätze rekonstruiert und kontextualisiert, die sich bereits Anfang/Mitte der 1960er Jahre etablieren: die sogenannte Psychomontage und der Zeitzeugendokumentarismus, der seinerseits Methoden der Oral History vorwegnimmt. Insbesondere der Einfluss der Psychomontage auf die Form der Fencherschen Gesprächsfilme ist bislang in der Forschung nicht gesehen worden: Bereits sie arbeiten mit der Illusion aufeinander reagierender Gesprächspartner, obwohl die einzelnen Interviews völlig getrennt voneinander aufgezeichnet wurden.

Dziga Vertov (Dziga Wertow) ist in mancher Hinsicht ein Pionier des dokumentarischen Arbeitens. So machte dieser, wie Klaus Wildenhahn schreibt, »1930 eine Entdeckung, ohne die das gesamte heutige Dokumentarfilmschaffen nicht mehr denkbar wäre: das synchron aufgenommene Ton-Bild-Interview von einfachen Arbeitern. Eine Betonarbeiterin, ein Kolchosbauer und eine Bäuerin in Drei Lieder über Lenin (1934) und eine Fallschirmspringerin in Wiegenlied (1937) sind die ersten spontan redenden alltäglichen Helden im Dokumentarfilm.«¹ Allerdings sprechen die ‚alltäglichen Helden‘ nicht so spontan und vor allem nicht in ihrer gewohnten Umgebung, wie Wildenhahn suggeriert. Die kurzen Aufnahmen, die am Ende von »Tri pesni o Lenine«/»Drei Lieder über Lenin« (UdSSR) zu sehen und zu hören sind, entstanden erkennbar in einem Studio oder zumindest studioähnlichen Raum. Anders ist dies in »Housing Problems« (UK 1935: Arthur Elton/Edgar Anstey), eine Produktion des sogenannten britischen »Documentary Film Movement« um John Grierson. Die O-Ton-Berichte nehmen nicht nur einen deutlich breiteren Raum ein, sie sind auch in den Häusern und Unterkünften der Befragten gedreht worden.

Dennoch setzen sich O-Ton-Berichte und Interviews insgesamt nur langsam als gewissermaßen obligatorisches Mittel dokumentarischen Arbeitens durch. Das liegt insbesondere an den technischen Möglichkeiten. Synchrone Bild-Ton-Aufnahmen sind nur mit großem Aufwand zu bewerkstelligen. Erst Ende der 1960er/Anfang der 1970er Jahre etabliert sich im bundesdeutschen Fernsehen der Interviewdokumentarismus als eigenständige dokumentarische Methode. Im vorliegenden Beitrag soll diese Genese insbesondere am Beispiel der Methode Eberhard

Fenchers mit Bezug auf die Entwicklung im internationalen Dokumentarfilm skizziert werden.

1. Anfänge des Interviewdokumentarismus im bundesdeutschen Fernsehen

Trotz der anfänglichen technischen Schwierigkeiten finden sich bereits in einigen frühen Fernsehdocumentationen, wie beispielsweise »Die deutsche Bundeswehr« (1956; Heinz Huber), Straßenbefragungen und Interviews. Viele Produktionen bestehen jedoch noch aus stummen Aufnahmen, die nur stellenweise und asynchron mit O-Ton (zumeist Atmo) unterlegt sind und die von einem dominanten voice over-Kommentar getragen werden, wie zum Beispiel »Die Vergessenen« (1956; Peter Dreessen/Peter Adler). Dies gilt insbesondere für Geschichtsfeatures. Die vierzehnteilige Reihe »Das Dritte Reich« (1960/61) ist – so Judith Keilbach – »vermutlich eine der ersten bundesdeutschen Dokumentationsreihen, die neben dem voice over-Kommentar sowie historischen Fotografien und einigen Filmausschnitten in einigen Folgen auch Sequenzen erhält, in denen Zeitzeugen von ihren Erlebnissen während des Nationalsozialismus berichten.«² Aktuelle Produktionen sind kaum noch ohne Zeitzeugen vorstellbar. Für die ARD-Reihe »Der erste Weltkrieg« (2004) berichtete gar eine

¹ Klaus Wildenhahn: Über synthetischen und dokumentarischen Film. Zwölf Lesestunden. Erw. Neuaufl. Frankfurt am Main 1975, S. 58.

² Judith Keilbach: Zeugen der Vernichtung. Zur Inszenierung von Zeitzeugen in bundesdeutschen Fernsehdocumentationen. In: Eva Hohenberger und Judith Keilbach (Hrsg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Berlin 2003, S. 155–174; Zitat, S. 160.

110-jährige Frau vor der Kamera von ihren Erlebnissen vor acht Jahrzehnten.³ In »Das Dritte Reich« sprechen die Zeitzeugen jedoch nicht frei, sondern lesen vorbereitete Texte ab.

Bereits zwischen 1962 und 1965 produzierte der Süddeutsche Rundfunk die Reihe »Augenzeugen berichten über Schlagzeilen von Gestern«. »Dieser Zugang zur Geschichte sollte jedoch längere Zeit die Ausnahme bleiben.«⁴ Rainer C.M. Wagner bezeichnet diese Reihe »als Vorläufer der Fechnerschen Montagefilme und [...] der ‚Oral History‘.«⁵ Dies ist jedoch etwas übertrieben, wenn man sich beispielsweise die Folge »Der Untergang der Titanic« (1962; Hans-Ulrich Reichert/Werner Sommer) näher anschaut. Die Augenzeugenberichte zweier Überlebender stehen nur in zirka der Hälfte der Sendezeit im Vordergrund (hauptsächlich zwischen Minute 6 und 26). Danach erklärt ein Schifffahrtsexperte im Interview die nautischen und technischen Hintergründe der Katastrophe. Oral History lebt vor allem von dem Niederschlag der großen Geschichte im Kleinen, im Alltäglichen und ist damit nicht ereignisgebunden. »Augenzeugen berichten« ist in diesem Sinne weniger Oral History im Sinne einer ‚Geschichte von unten‘. Vielmehr dominiert der Ereignisbezug. Dennoch wird hier der typische ‚Erklärdokumentarismus‘ jener Zeit durch Personalisierung aufgebrochen.

Interviewdokumentarismus zeichnet sich dadurch aus, dass die Filme auf den Interviews mit dem bzw. den Protagonisten basieren, doch die Interviewsituation in der Montage weitestgehend aufgelöst wird.⁶ In der Regel geht es in den Interviews primär darum, (Teile der) Lebensgeschichten zu erfahren und die handelnden Personen in ihren Eigenheiten kennenzulernen. In der Montage wird aus dem oder den Interviews eine Erzählung gestaltet. Die von Eberhard Fechner eingeführte Bezeichnung »Erzählfilm« kann daher synonym verwendet werden.

Der Gesprächsfilm kann dagegen als eine spezifische Art des Interviewdokumentarismus verstanden werden, in der mehrere Interviews in einer dialogischen Collage zusammengeführt werden. Dadurch ist in der Regel auch die Stellung des extradiegetischen Erzählers eine dominantere, wie insbesondere bei den Filmen Fechners deutlich wird.⁷

Bereits Mitte/Ende der 1960er Jahre haben sich wesentliche Vorgehensweisen und Charakteristika des Interviewdokumentarismus herausgebildet. Vergleicht man beispielsweise die Filme »Gammler – Ausweg und Umweg« (1966; Bernhard Schütze⁸), »Die Trümmerfrauen von Berlin« (1968; Hans-Dietrich Grabe) und »Warum ist Frau B. glücklich?« (1968;

Erika Runge), so lassen sich folgende Ansätze differenzieren:

- Während Runge ein (exemplarisches) Einzelschicksal fokussiert (monoperspektivisch), präsentieren Schütze und Grabe mehrere Protagonisten (polyperspektivisch)⁹.
- Schütze montiert die einzelnen ‚Interviews‘ in unabhängige Sequenzen, Grabe verschachtelt die Interviews nach inhaltlichen Aspekten. Runge hingegen orientiert sich an der Chronologie der Ereignisse¹⁰.
- Während Schütze bereits vollständig auf eine Kommentierung verzichtet, verwenden Runge und Grabe einen sparsam eingesetzten Off-Sprecher, der nüchtern notwendige Fakten vermittelt, sich aber einer wertenden Kommentierung enthält.

3 Vgl. Wilhelm Reschl: »Tatsachen und Legenden« – Neuere Tendenzen der Geschichtsproduktion im Fernsehen. Vortrag auf der Jahrestagung der Gesellschaft für Medienwissenschaft »Referenz in den Medien. Dokumentation – Simulation – Docutainment«. 5.–7. Oktober 2006, Stuttgart. Da es 80 Jahre nach Beginn des Ersten Weltkrieges kaum noch Zeitzeugen gibt, wurden ebenfalls Kinder und Enkel befragt und es gab ein ‚Revival‘ des Experten. Dieser Trend, Kinder und Enkel sowie Experten vermehrt die Rolle des Zeitzeugen übernehmen zu lassen, ist in den letzten Jahren auffällig geworden.

4 Edgar Lersch: Regionalgeschichtliche Sendungen des Süddeutschen Rundfunks und des Südwestfunks in den fünfziger und sechziger Jahren. In: Botho Brachmann u. a. (Hrsg.): Die Kunst des Vernetzens. Festschrift für Wolfgang Hempel. Berlin 2006, S. 421–432; Zitat, S. 425.

5 Rainer C. M. Wagner: Geschichtsdarstellungen in Film und Fernsehen zwischen Dokumentation und Dramatisierung. In: Peter Zimmermann und Gebhard Moldenhauer (Hrsg.): Der geteilte Himmel. Arbeit, Alltag und Geschichte im ost- und westdeutschen Film. Konstanz 2000, S. 19–41; Zitat, S. 31.

6 Ausführlich dazu vgl. Christian Hißnauer: Fernsehdokumentarismus. Theoretische Näherungen – Pragmatische Abgrenzungen – Begriffliche Klärungen. Konstanz (im Erscheinen).

7 Strenggenommen wird die Position des extradiegetischen Erzählers nur offensichtlich. In gewisser Weise verschleiert beispielsweise Hans-Dietrich Grabe seine Rolle als erzählende Instanz. Selbiges gilt auch für Vertreter des »direct cinema« wie Klaus Wildenhahn. Aus semio-pragmatischer Perspektive kann man dies als Konstruktion eines abwesenden Enunziators begreifen (bzw. der Protagonist wird als Enunziator konstruiert).

8 Der Film kann nur eingeschränkt zum Interviewdokumentarismus gezählt werden. Er basiert zwar auf Interviews mit jungen ‚Gammlern‘, doch diese werden nur als »voice over« eingesetzt (auch Peter Nestler zeigt in »Ödenwaldstetten. Ein Dorf ändert sein Gesicht« (1964) die Interviewten nicht im Bild). Auf der Bildebene werden die Aussagen mit inszenierten Aufnahmen illustriert. Ähnlich arbeitet der Fernsehfilm »Interview mit Herbert K.« von Herbert Ballmann und Wolfgang Patzschke (1970).

9 Während sich die Protagonisten bei Schütze untereinander vermutlich nicht kennen (es gibt darauf keinerlei Hinweise), bilden die Frauen, die Grabe interviewt, eine Gruppe mit mehr oder weniger festen Beziehungen zueinander.

10 Wobei Runge die Chronologie nicht stringent einhält. Beobachtungen der aktuellen Lebenssituation von Frau B. unterbrechen immer wieder – quasi als dramaturgische Zäsur – den Lebensbericht.

Erkennbar werden hier auch drei unterschiedliche zeitliche Fokussierungen:

- Die »Gammler« berichten von ihrer gegenwärtigen Situation und ihren aktuellen Befindlichkeiten¹¹.
- Die Trümmerfrauen erzählen vor allem von einer lange zurückliegenden Episode aus ihrem Leben¹².
- Frau B. hingegen erzählt ihren Lebenslauf, ihre Lebensgeschichte, in der Vergangenes und Gegenwärtiges für den Film relevant sind.

Nicht nur in der zeitgenössischen Wahrnehmung, sondern auch in der bundesdeutschen Fernsehgeschichtsschreibung wird der Interviewdokumentarismus vor allem mit Eberhard Fechner assoziiert. Wichtige Arbeiten waren in dieser Hinsicht »Nachrede auf Klara Heydebreck« (1969), »Comedian Harmonists« (1976), »Der Prozeß« (1984). Fechner gilt als der Erfinder einer spezifischen Montageform, die als »Wechselrede über Raum und Zeit« (Egon Netenjakob) bezeichnet wird.¹³

2. Eine Wechselrede über Raum und Zeit hinweg: Die Gesprächsfilm Eberhard Fechners

Joachim Schöberl betont bereits in den 1970er Jahren die herausragende Stellung Fechners in der bundesdeutschen Fernsehgeschichte: »Ein besonders überzeugendes Beispiel für die Nutzung der innovativen Möglichkeiten des Fernsehspiels [sic!]«¹⁴ hat vor nunmehr zehn Jahren der Regisseur und Autor Eberhard Fechner durch die Kreation jenes Genres [sic!] dokumentarischer Filme gegeben, das er 1969 mit der später preisgekrönten ‚Nachrede auf Klara Heydebreck‘, der Öffentlichkeit erstmals vorstellte.«¹⁵ Die Innovation liegt in der Konstruktion künstlicher Dialoge aus den Interviews realer Personen. Fechner selbst beschreibt dieses Verfahren wie folgt: »Alle in diesen Filmen auftretenden Personen kommunizieren so miteinander, als säßen sie um einen riesigen imaginären Tisch, obwohl sie doch alle einzeln, an verschiedenen Orten und zu ganz unterschiedlichen Zeiten aufgenommen worden sind. Das Ergebnis ist eine Art Dialog, wie sie nur durch den Film möglich ist, oder anders gesagt, eine Erzählung mit verteilten Stimmen; wobei ich zwar die Aussagen authentischer Menschen verwende und sie in Beziehung zueinander setze, die Erzählung selbst aber von mir entworfen wird.«¹⁶

Egon Netenjakob spricht bei der Inszenierung des »imaginären Tisches« von einer »Wechselrede [...] über Zeit und Raum hinweg«. Damit sei »für die Interview-Film ein zentrales Montageprinzip gefunden«¹⁷: Eine Aussage gewinnt an Kraft und Glaubwürdigkeit, indem sie durch eine andere fortgesetzt, ergänzt, be-

stätigt, erläutert wird.«¹⁸ Fechner selbst betont vor allem die Bedeutung der sich durch die Montage ergebenden und hervorgehobenen Widersprüche und Dementi: »Und dann setzte ich das gegeneinander, und ich hatte Spruch und Widerspruch, Rede und Gegenrede. Und damit war das Prinzip geboren.«¹⁹

Netenjakobs Beschreibung greift daher zu kurz. Eine Aussage kann zwar durch die Bestätigung anderer an Kraft und Glaubwürdigkeit gewinnen. Sie kann aber auch konterkariert und damit entkräftet oder zumindest infrage gestellt werden. Die Gegenüberstellung von Aussagen ist im Gesprächsfilm oftmals ein viel zentraleres Montageprinzip als die gegenseitige Bestätigung, Fortführung oder Erläuterung – zumal sich in solchen Filmen nicht nur Einzelpersonen, sondern häufig auch Gruppen gegenüberstehen, wie

¹¹ Kennzeichnend für solche Produktionen ist, dass die berichteten Ereignisse in der Regel nicht lange zurückliegen und die Auswirkungen zur Zeit der Interviews immer noch eine hohe Relevanz für die Protagonisten haben.

¹² Diese Episode hat in der Regel keine akute, sondern lediglich indirekte Auswirkung auf die aktuelle Situation der Protagonisten.

¹³ Egon Netenjakob: Eberhard Fechner. Lebensläufe dieses Jahrhunderts im Film. Weinheim und Berlin 1989, S. 103. Zum Vergleich der Arbeitsmethoden Fechners und Grabes vgl. Christian Hißnauer: »Unten waren elf. Oben war ‚die ganze Welt‘« – Die Rethematisierung des Grubenunglücks von Lengede im Dokumentarfilm und als Gesprächsfilm. In: Christian Hißnauer und Andreas Jahn-Sudmann (Hrsg.): Medien – zeit – zeichen. Beiträge des 19. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums. Marburg 2007, S. 45–53.

¹⁴ Die Filme Fechners entstanden hauptsächlich in der Fernsehspielabteilung des NDR. Daher wurden sie in den 1970er Jahren in erster Linie als neue Form des Fernsehspiels rezipiert. Siehe dazu ausführlicher auch Christian Hißnauer: Hamburger Schule – Klaus Wildenhahn – Eberhard Fechner. Fernsehdokumentarismus der zweiten Generation. In: Andreas R. Becker et al. (Hrsg.): Medien – Diskurse – Deutungen. Dokumentation des 20. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums. Marburg 2007, S. 118–126.

¹⁵ Joachim Schöberl: Spiegelung als Gestaltungsprinzip. Zu Eberhard Fechners Film »Nachrede auf Klara Heydebreck«. In: Rundfunk und Fernsehen 27(1979), S. 116–135; Zitat, S. 117.

¹⁶ Eberhard Fechner und Michael W. Schlicht: Gespräch mit Eberhard Fechner. In: Michael W. Schlicht und Siegfried Quandt (Hrsg.): Szenische Geschichtsdarstellung. Träume über Wissen? Marburg 1989, S. 51–60; Zitat, S. 52; Herv. C.H.

¹⁷ Implizit wies Georg Stefan Troller schon früher auf diesen Aspekt hin: »Zwei Gesichter, hintereinander geschnitten, von denen das eine nach rechts blickt, das andere nach links, sehen sich an – es entsteht ein Spannungsfeld zwischen ihnen – auch wenn sie 10 00 Meilen voneinander aufgenommen wurden.« Siehe Georg Stefan Troller: Pariser Journal. Ein Buch für Liebhaber und Eingeweihte. Gütersloh o.J. [wahrscheinlich 1966], S. 37. Damit wird auch deutlich, dass die Interviews in einer gewissen Art und Weise in Szene gesetzt werden müssen, damit man im Schnitt den Effekt des imaginären Tisches erzeugen kann. Wesentlich sind dafür die Position der Protagonisten (sitzend), die Einstellungsgröße (Nah oder Groß), die Perspektive (Normalsicht/Kamera in Augenhöhe) und die Blickrichtung (ein Teil der Protagonisten blickt links an der Kamera vorbei, ein anderer rechts).

¹⁸ Egon Netenjakob, 1989 (Anm. 13), S. 103.

¹⁹ Fechner in: Egon Netenjakob, 1989 (Anm. 13), S. 104.

zum Beispiel in »Comedian Harmonists« (1977; Eberhard Fechner), »Der Prozeß« (1984; Eberhard Fechner) oder »Raw Deal – A Question of Consent« (USA 2001; Billy Corben). Eine ‚Gruppe‘ wird jeweils dadurch erzeugt respektive inszeniert, dass Aussagen ihrer (vermeintlichen) Mitglieder sich tendenziell fortführen und bestätigen. Insofern können gegenseitige Beglaubigung der Gruppenmitglieder untereinander und wechselseitiger Widerspruch der Gruppenausagen zueinander einhergehen.

Gesprächsfilm kann man als *eine* Variante des Interviewdokumentarismus begreifen, die die Fiktion eines imaginären Tisches erzeugen. Dem stehen jedoch – das darf dabei nicht vergessen werden – andere Formen des Interviewdokumentarismus gegenüber:

- Filme mit nur einem Protagonisten;
- Filme, in denen ein Protagonist im Mittelpunkt steht und andere Interviews nur ergänzend verwendet werden;
- Filme, in denen zwar mehrere Personen Interviews geben, diese jedoch in jeweils längeren, eigenständigen Passagen hintereinander geschnitten werden.

In diesem Sinne ist die Wechselrede nicht das zentrale, aber eines der zentralen Montageprinzipien des Interviewdokumentarismus. Hans-Dieter Grabe zum Beispiel – neben Fechner der zweite wichtige Vertreter des Interviewdokumentarismus im bundesdeutschen Fernsehen – fokussiert in der Regel einen Protagonisten, wie in »Mendel Scheinfelds zweite Reise nach Deutschland« (1972) und »Abdullah Yakupoglu – ‚Warum habe ich meine Tochter getötet?‘« (1986).²⁰

3. Eine film- und fernsehhistorische Neubetrachtung des Interviewdokumentarismus Eberhard Fechners

Noch 2001 schreibt Dörthe Wilbers, dass die »Neuartigkeit« der Filme Fechners »vor allem in der Montage des Filmmaterials zu künstlichen Dialogen«²¹ liege. Dies gilt jedoch nur, wenn man sich ausschließlich auf das bundesdeutsche Fernsehen bezieht. In Hans-Dieter Grabes »Trümmerfrauen von Berlin« finden sich zwar schon ähnliche Momente, diese prägen den Film aber nicht so, wie es in »Nachrede auf Klara Heydebreck« und den folgenden Filmen Fechners der Fall ist. Mit Blick auf die internationale Filmgeschichte muss man eine solche Einschätzung daher revidieren. Vielmehr liegt der Verdienst Fechners darin, zwei Ansätze des Interviewdokumentarismus zu kombinieren: Die sogenannte Psychomontage und den Zeitzeugendokumentarismus der Oral History.

Es wurde bereits dargelegt, dass Zeitzeugeninterviews seit Beginn der 1960er Jahre eine zunehmende Rolle im Fernsehdokumentarismus spielen. Dies gilt auch für den Dokumentarfilm. So interviewte Frédéric Rossif für seinen Film »Le Temps Du Ghetto«/»The Witnesses«/»The Time of The Ghetto« (F 1961) Überlebende des Warschauer Ghettos. Den Film dominieren allerdings Archivaufnahmen und Fotos des Ghettos. Diese hat Rossif den Befragten zum Teil vor den Interviews vorgeführt. Es sei daher »anzunehmen«, so Pia Bowinkelmann, »dass die Bilder aus dem Ghetto die Erinnerungen der Zeugen nicht nur geweckt, sondern auch stark beeinflusst haben«²². Die Fragen werden in »Le Temps Du Ghetto« herausgeschnitten, die Interviewsituation damit aufgelöst. Gedreht wurden die Interviews im Studio mit jeweils zwei Kameras. Lediglich die Gesichter der Überlebenden sind erleuchtet. Rossif zeigt sie (in Großaufnahme) entweder im Profil oder – in den meisten Aufnahmen – frontal in die Kamera blickend (und damit den Zuschauer direkt ansehend). Insgesamt wirken die Aussagen vorbereitet und aufgrund der Inszenierungsweise hochgradig ästhetisiert: »Die Stilisierung der Abbildung verschafft den Überlebenden hier einen schützenden Rahmen, indem sie ihren Körper (und damit auch unkontrollierte körpersprachliche Signale) verdeckt hält. Auf Seiten der Zuschauer ermöglicht sie durch ihre ‚Künstlichkeit‘ bei aller Eindringlichkeit der Bilder und Berichte die Aufrechterhaltung eines gewissen emotionalen Abstandes zu den geschilderten Schrecken.«²³

Eine solch hochgradige Ästhetisierung der Zeitzeugen (sie wirken fast wie sprechende Totenmasken²⁴) ist ungewöhnlich. Ansätze davon (dunkler, einheitlicher Hintergrund, auffällige Lichtinszenierung) finden sich erst wieder in den zeitgeschichtlichen Reihen Guido Knopps seit den 1990er Jahren – allerdings eher aus produktionspraktischen Gründen. Anders inszeniert Marcel Ophüls die Interviews in seinem Oscar-nominierten Film – eigentlich eine Fern-

²⁰ Zu Hans-Dieter Grabe siehe Christian Hißnauer, 2007 (Anm. 13) sowie Ders.: Fremdes Deutschland: Heimat und Fremde aus der Sicht von Migranten – Hans-Dieter Grabes Dokumentarfilme der 1980er Jahre. In: Claudia Böttcher, Judith Kretschmar, Markus Schubert (Hrsg.): Heimat und Fremde. Selbst-, Fremd- und Leitbilder im Film und Fernsehen. München 2009, S. 35–46.

²¹ Dörthe Wilbers: »Montierte Erkenntnis«. Überlegungen zur Relevanz der Methoden Eberhard Fechners für den kulturwissenschaftlichen Film. In: Edmund Ballhaus (Hrsg.): Kulturwissenschaftlicher Film und Öffentlichkeit. Münster und Berlin 2001, S. 275–289; Zitat, S. 275.

²² Pia Bowinkelmann: Schattenwelt. Die Vernichtung der Juden, dargestellt im französischen Dokumentarfilm. Hannover 2008, S. 99.

²³ Ebd., S. 103.

²⁴ Daher kann man hier fast von einer Mystifizierung sprechen.

sehproduktion – »Le chagrin et la pitié«/»Zorn und Mitleid«/»Das Haus nebenan – Chronik einer französischen Stadt im Kriege« (BRD/Schweiz 1969). Wie bereits in seinem ersten TV-Dokumentarfilm »Munich ou la paix pour cent ans«/»Hundert Jahre ohne Krieg! – Das Münchener Abkommen von 1938« (F/BRD 1967) nutzt Ophüls Zeitzeugeninterviews intensiv, um zeithistorische Themen aufzuarbeiten.²⁵ Bowinkelmann behauptet sogar, dass »Le Chagrin et la Pitié der erste Film [war], der überwiegend Zeugen-erinnerungen zeigte.« [...] Auch Le Temps du Ghetto wies den Zeitzeugen [...] einen wichtigen Platz zu, doch nehmen ihre Erinnerungen nur etwa ein Viertel der Gesamtdauer des Films ein, während es bei Le Chagrin et la Pitié etwa fünf Sechstel sind. So rückt Ophüls' Film allein durch seine Form die Erinnerungen der Zeitzeugen mitsamt ihren Widersprüchen (untereinander sowie im Vergleich mit den Archivaufnahmen) in den Mittelpunkt und wirft damit erstmals das Problem der Übertragung der Ereignisse an die nachfolgenden Generationen auf, für die es sich um Geschichte und nicht um Erlebnisse handelt.«²⁷

Ophüls stilisiert die Interviewten nicht zu (nahezu anonymen) sprechenden Masken, sondern lässt sie als individualisierte Figuren erscheinen. Die Protagonisten tragen keine vorbereiteten Berichte vor, sondern werden frei interviewt. Zum Teil ist die Interviewform dabei sogar noch in den Szenen enthalten, Ophüls ist also als Frage-Stellender zu hören und zu sehen. Zwar sind viele Einstellungen als Nah- oder Großaufnahme realisiert, oftmals lässt jedoch eine Halbnahe den Raum erkennen, in dem das Interview stattfindet (Privaträume, Arbeitsplätze, Weinberge etc.). Mimik, Gestik, Habitus, die Kleidung und der Raum charakterisieren dabei die Befragten über das Gesagte hinaus.

Ophüls' frühe Filme zeichnen die Hinwendung zur Oral History und die Multiperspektivität ihres Zuganges aus. Die einzelnen Interviews werden jedoch in längeren Passagen montiert, so dass nicht von einer Wechselrede gesprochen werden kann. Stattdessen werden die Interviewpassagen in der Regel voneinander abgesetzt. Allerdings gibt es immer wieder kurze Momente, in denen Ophüls den Widerspruch durch die Interviewmontage betont (dies ist bereits in »Munich ou la paix pour cent ans« der Fall). Die Inszenierung einer Gegenrede ist also kein völlig neues Montageprinzip Fechners. Archivaufnahmen und der voice over-Kommentar sind im Vergleich mit den Filmen Fechners noch recht dominant.

Bereits der Film »Hitler, connais pas«/»Hitler? Kenn' ich nicht«/»Von Hitler keine Rede« (F 1963; Bertrand Blier) und die darauf basierenden Produktionen »Mensen van Morgen« (NL 1964) bzw. »Menschen

von Morgen – Geständnisse vor der Kamera« (BRD 1965) von Kees Brusse inszenieren hingegen Formen künstlicher Dialoge. Diese wurden in der zeitgenössischen Rezeption als »Psychomontage« bezeichnet. Eugen Weltin schreibt im Begleitbuch zu »Menschen von Morgen«: »[D]ie Psychomontage [ist] ein Interview. Oder besser: mehrere Interviews, die zu einem geworden sind. Ein Interview-Destilat.«²⁸ Ausführlich beschreibt er diese Form. Da dieser Text in der gegenwärtigen Forschung unbekannt ist, sei hier ein etwas längeres Zitat erlaubt:

»Es gibt im Film zwei Möglichkeiten, psychische Vorgänge sichtbar zu machen. Entweder verfolgt die Kamera linear das Verhalten des einzelnen Menschen. Dramaturgisch entspricht dem auf der Bühne der Monolog. Oder man verwendet das dramatischere Spiegelsystem: Eine zweite Person wird zum Reflektor. Ihre Reaktionen auf die Äußerungen der ersten Person entschleiern zum Teil das Unausgesprochene. Sie ergänzen das psychische Bild. Der Monolog ist Dialog. Zugleich aber begibt sich die zweite Person ebenfalls an die Rampe. Die erste Person war ihre Provokation. Der Reflektor ist Akteur geworden. Ein neues Anfangsglied einer psychischen Kette hat sich geformt. [...] Kees Brusse, Regisseur und Interviewer, muß sich [...] selbst aus dem Film hinausbefördern. Er muß aber auch die Lücke, die sein Ausscheiden hinterließ, füllen. Nun wird der zweite Teil des Wortes Psychomontage wesentlich. Der Regisseur montiert hinter die Äußerung der einen Person die Reaktion einer zweiten. Die beiden Personen haben sich nie gesehen, sie haben nie zusammen gesprochen. Die Rechtfertigung der zweiten Person liegt darin: Sie ist in diesem Moment ein – natürlich unfreiwilliger – Reflektor der ersten Person. Zugleich aber wird ihre Reaktion für das nächste Glied der Kette wieder Aktion und Provokation. [...] Der eine Gesprächspartner (der ja eigentlich kein Partner ist), dient in Kees Brusses Psychomontage zur Charakterisierung des anderen. Er wird gleich-

²⁵ Beide Filme waren Co-Produktionen mit dem Norddeutschen Rundfunk und liefen 1968 bzw. 1969 in der ARD.

²⁶ Bowinkelmann bezieht sich jedoch nur auf den französischen Dokumentarfilm. »Munich ou la paix pour cent ans« lief im französischen Fernsehen, während »Le Chagrin et la Pitié« zunächst im Kino lief – allerdings erst 1971. Die Zeitzeugeninterviews sind bereits in »Munich ou la paix pour cent ans« dominant (insbesondere in der zweiten Hälfte des Films).

²⁷ Pia Bowinkelmann, 2008 (Anm. 22), S. 112; Herv. i.O.

²⁸ Eugen Weltin: Der Interviewer verbannt sich selbst. Was ist Psychomontage? – Von Ernst Lubitsch bis Kees Brusse. In: Albert Mock und Josef Hitpass: Menschen von Morgen. Geständnisse vor der Kamera. Sonderausgabe für Atlas-Filmverleih GmbH. Bonn-Godesberg 1966, S. 9–12; Zitat, S. 10.

sam zu einem Requisit, das der Regisseur dem Anderen zuordnet.«²⁹

Der »Spiegel« kommt daher zu dem Schluss: »Brusse montiert die Aussagen der Twens, als diskutierten sie anderthalb Stunden lang miteinander.«³⁰ In den Augen des »Zeit«-Fernsehkritikers Momos (Walter Jens) habe der Film »zwölf Interviews zerschnipselt, aus dem Nacheinander ein Zugleich, aus Monologen einen Reigen gemacht«³¹, so sein Resümee nach der Fernsehausstrahlung 1967. In der zeitgenössischen Kritik wird dies zum Teil bemängelt. »Gegen den Film ist nicht etwa einzuwenden, daß er zu wenig Kunst biete«, schreibt zum Beispiel Rene Drommert in der »Zeit«: »Gegen den Film ist einzuwenden, daß er zu viel ‚Kunst‘ bietet: ‚Kunst‘, die im verkehrten Augenblick und an verkehrter Stelle auftritt.«³²

Inwiefern Fechner »Hitler, connais pas«, »Mensen van Morgen« oder »Menschen von Morgen – Geständnisse vor der Kamera« kannte, ist ungewiss. Zumindest lässt eine Aussage der Schnittmeisterin Brigitte Kirsche, die einen wesentlichen Anteil an der Entwicklung der ‚Fechnerschen‘ Schnittmethode hatte, die Vermutung zu, dass sie Teile von »Mensen van morgen« gesehen hat: »Dann habe ich durch Zufall in der Redaktion des Kulturspiegel eine Befragung vom niederländischen Fernsehen gesehen, die hatten Passanten von der Straße geholt und in einen Raum geführt, in dem nur eine schwarze Leinwand hing.«³³ Die Leute wurden davor gestellt oder gesetzt, und dann beantworteten sie Fragen. Da ich kein Holländisch verstehe, konnte ich nicht verstehen, was sie gesagt haben. Aber ich fand es schon toll, daß sie alle frei zu erzählen anfangen.«³⁴

Fechners Filme gehen über die Psychomontage weit hinaus, da er überindividuelle historische Erzählungen erzeugt und dabei multiperspektivische Blicke auf Geschichte ermöglicht. Dies gelingt ihm insbesondere in den Filmen, bei denen er Personen befragt, die in einer Beziehung zueinander stehen und daher von den gleichen Ereignissen berichten können, wie in »Klassenphoto« (1970) und »Comedian Harmonists«. Bei Blier und Brusse bleiben die Befragten, die sich untereinander nicht kennen, trotz der Montage, die einen Kontakt, ein Aufeinander-Reagieren suggeriert, isoliert, denn die vermeintliche Reaktion besteht nur in Blicken, Gesten oder in einer Mimik. Bei Fechner entsteht hingegen der Eindruck, dass die einzelnen Protagonisten immer die Fäden der Erzählung aufnehmen, die andere bereits gesponnen haben. Es ergeben sich tatsächliche (wenn auch konstruierte) Ergänzungen, Vertiefungen, Widersprüche. Damit geht Fechner auch über die Ansätze Ophüls' hinaus. Für Dörthe Wilbers reflektiert Fechner daher »nicht nur die spezifischen Probleme

von ‚oral history‘ [...], er wendet auch quellenkritische Verfahren zu ihrer Lösung an. Dazu zählt zum Beispiel die Konfrontation der mündlichen Überlieferung mit anderen Quellen [...]. Auch das zweite grundsätzliche Problem von ‚oral history‘, die Bewertung von Erinnerung, wird von Fechner im Film problematisiert. Durch die Fragmentierung im künstlichen Dialog weist er nicht nur darauf hin, daß es sich um Erinnerungen handelt, sondern auch auf ihre fragmentierte Funktionsweise. Er stellt auch dar, was erinnert und was verdrängt, wie das eigene Verhalten legitimiert wird [...]. Er schafft ein Bewußtsein dafür, daß es sich bei seinen Filmen um Verstehensversuche, um Annäherungen an die Realität, um vermittelte Wirklichkeit handelt. Daß er es geschafft hat, gleichzeitig Geschichte sichtbar zu machen und die ‚Vermittlung der Vermittlung‘ zu visualisieren, führt auch die besondere Qualität des Mediums Film vor Augen.«³⁵

In der Geschichte des bundesdeutschen Fernsehdokumentarismus nimmt Eberhard Fechner eine herausragende Stellung ein. Seine spezifische Methode lässt sich historisch als eine Kombination aus Oral History (inhaltlicher/methodischer Einfluss) und Psychomontage (formaler Einfluss) rekonstruieren. Insbesondere dieser formale Einfluss ist in der bisherigen Forschung nicht berücksichtigt worden.

29 Ebd. Interessanterweise verweist Weltin darauf, dass Brusse ausgebildeter Theaterschauspieler und die filmische Form direkt vom Theater beeinflusst sei. Ähnlich argumentiert auch Netenjakob mit Blick auf die Gesprächsfilme Fechners: »[...] nur ein Theatermann konnte überhaupt auf die Idee kommen, gegen die cineastische Regel statt vom Bild vom Wort aus zu gehen und künstliche Dialoge zu montieren.« Egon Netenjakob, 1989 (Anm. 13), S. 104.

30 N.N.: Psychomontage: Menschen von Morgen. In: Der Spiegel, Nr. 47, 1965, S. 152–154; Zitat, S. 154.

31 Momos (Walter Jens): Geständnisse vor der Kamera. In: Die Zeit, 10.2.1967; zitiert nach <http://www.zeit.de/1967/06/Gestaendnisse-vor-der-Kamera> (zuletzt aufgerufen am 5. Juli 2010).

32 Rene Drommert: Zwölf Lebensläufe im Protokoll. »Menschen von morgen« – ein Film über junge Leute in der Bundesrepublik. In: Die Zeit, 4.2.1966; zitiert nach <http://www.zeit.de/1966/06/Zwoelf-Lebenslaeufe-im-Protokoll> (zuletzt aufgerufen am 5. Juli 2010). Drommert beschreibt dabei auch implizit die psychische Kette, die Weltin anspricht. Allerdings sieht er sie wenig positiv: »Der Schnitt tut so, als würde das Lächeln eines Gesprächspartners A vom Gesprächspartner B verständnisvoll aufgenommen, erwidert, weiterentwickelt. Totaler Humbug.« (Ebd.).

33 Die Interviews wurden in allen drei hier erwähnten Filmen in einem Studio zeitgleich mit mehreren Kameras aufgezeichnet. Da nur die Interviewten beleuchtet werden (allerdings nicht nur ihre Gesichter wie in »Le Temps du Ghetto«), kann durchaus der Eindruck entstehen, sie säßen vor einem schwarzen Hintergrund, wie man ihn zum Beispiel aus den Interviewinszenierungen der Produktionen Guido Knopps kennt. Allerdings werden zum Teil auch Requisiten eingesetzt oder gar Dekorationen angedeutet. Erkennbar ist eine hochgradige Ästhetisierung. Allerdings findet sich auch eine Vielzahl selbstreflexiver Elemente (zum Beispiel das Zeigen der Vorbereitungen und der Aufnahmeapparatur).

34 Kirsche in Gabriele Voss: Schnitt in Raum und Zeit. Notizen und Gespräche zu Filmmontage und Dramaturgie. Berlin 2006, S. 218.

35 Dörthe Wilbers, 2001 (Anm. 21), S. 287f.; Herv i.O.

CHRISTIAN HISSNAUER, Dr. des., geb. 1973. Studium der Soziologie, Theater- und Filmwissenschaft in Mainz. 4 1/2 Jahre in der angewandten Medien- und Kommunikationsforschung tätig. 2004–2009 wissenschaftlicher Mitarbeiter am mittlerweile abgewickelten Zentrum für interdisziplinäre Medienwissenschaft der Georg-August-Universität Göttingen. Seit 2009 am Seminar für Deutsche Philologie der Universität Göttingen. Dort ab Oktober 2010 Mitarbeiter der DFG-Forscherguppe »Ästhetik und Praxis populärer Serialität«. Arbeitsschwerpunkte: Fernsehgeschichte, Theorie, Ästhetik und Praxis des Fernsehdokumentarismus. **E-Mail: chissna@gwdg.de.**

Flucht in die Entscheidungslosigkeit

Fred von Hoerschelmanns Hörspiel »Die Flucht vor der Freiheit«

Im vorliegenden Aufsatz werden die verschiedenen Fassungen des ersten Hörspiels von Fred von Hoerschelmann vergleichend einander gegenübergestellt. Dabei stehen die Fragen im Mittelpunkt, wie weit die Eingriffe und Veränderungen des Manuskriptes reichten, ob die Bearbeitung von 1933 politischen Intentionen folgte und ob die Neufassung aus dem Jahr 1959 dem Anspruch gerecht wird, das Original zu rekonstruieren, mithin welche Relevanz das Stück in der Hörspielgeschichte hat. Der Vergleich erstreckt sich von der Entstehungs- über die Realisations- bis zur Rezeptionsebene. Dabei steht die Analyse der Manuskripte im Vordergrund, weil lediglich zwei Realisationen aus der großen Zahl der Inszenierungen auf Tonträger erhalten sind.

1. Fragen zum Verbleib des Originalmanuskriptes

Fred von Hoerschelmann gilt als einer der erfolgreichsten deutschen Hörspielautoren und wird neben Bertolt Brecht, Hermann Kesser, Eduard Reinacher, Friedrich Wolf und Walter Erich Schäfer auch zu den Pionieren des Hörspiels in der Weimarer Republik gezählt. Durch Hörspiele wie »Die verschlossene Tür« (1952) und »Das Schiff Esperanza« (1953) wurde er international bekannt. Sein erstes Hörspiel »Die Flucht vor der Freiheit« (1928/29), das im Folgenden mit Blick auf die Entstehungs-, Realisations- und Rezeptionsebene untersucht wird, zählt zu den Klassikern aus der Frühzeit des Hörspiels.

Fred von Hoerschelmann wurde am 16. November 1901 in Hapsal geboren. Nach dem Besuch der Domschule in Reval studierte er von 1921 bis 1925 in Dorpat und München zunächst Chemie, später Philosophie, Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft. Seine schriftstellerische Laufbahn begann 1927 mit der Veröffentlichung einzelner Erzählungen in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften. Nur wenige Jahre später wandte sich Hoerschelmann dem Rundfunk zu und schrieb bis 1937 zahlreiche Hörspiele, Funkbearbeitungen und Features. Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges gelang es Fred von Hoerschelmann, an seine frühen Hörspielerfolge anzuknüpfen. Von 1949 bis zu seinem Tod 1976 entstanden mehr als 20 Hörspiele und etwa 30 Funkbearbeitungen. Seiner führenden Rolle bei der Entwicklung der jungen Kunstform Hörspiel wurde bislang – mit wenigen Ausnahmen – weder in der Literatur- noch in der Medienwissenschaft in entsprechendem Maße Rechnung getragen.¹

Fred von Hoerschelmanns Nachlass lagert im Deutschen Literaturarchiv in Marbach am Neckar. Er ent-

hält neben Manuskripten zu Hörspielen, Funkbearbeitungen und Prosaarbeiten ein umfangreiches Briefkorpus von rund 4.500 Seiten, das erst im März 2010 entsperrt und damit für die Forschung zugänglich gemacht wurde. Darüber hinaus sind im Deutschen Rundfunkarchiv (DRA) in Frankfurt am Main und in Potsdam sowie in den Archiven des SWR, des NDR, des BR, von RB, Deutschlandradio Kultur und der DW sowie des ORF Steiermark und Tirol und des SR DRS insgesamt etwa 40 Stunden Originalhörspiele, 4.000 Seiten Original- und Sendemanuskripte und 1.500 Seiten Korrespondenz greifbar.

Von dem Hörspiel »Die Flucht vor der Freiheit« existieren vier Fassungen: die Erstfassung aus den Jahren 1928/29, eine revidierte zweite Fassung von 1932, eine Bearbeitung Arnolt Bronnens, die unter dem Titel »Der Weg in die Freiheit« am 3. Januar 1933 bei der Berliner Funkstunde gesendet wurde, und eine auf Grundlage der Bronnen-Fassung entstandene vierte Fassung aus Anlass einer Neuproduktion des NDR im Jahr 1959. Die Originalmanuskripte der ersten, zweiten und vierten Fassung werden im Deut-

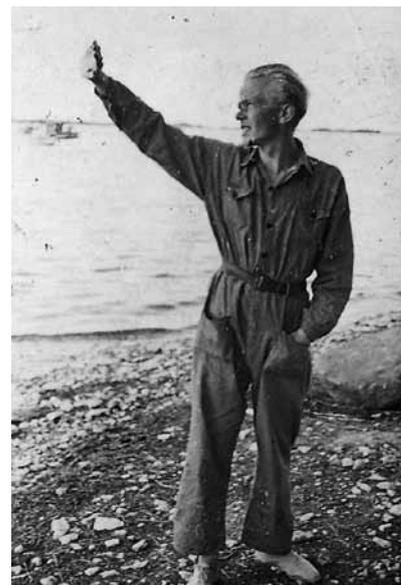
1 Ausnahmen bilden die Arbeiten von Heinz Schwitzke: Das Hörspiel. Geschichte und Dramaturgie. Köln und Berlin 1963, S. 158–163, 332–341; Andreas Knüpfper: Fred von Hoerschelmanns Hörspieldramaturgie dargestellt unter besonderer Berücksichtigung einer Auswahl seiner Funkbearbeitungen. Hausarbeit zur Erlangung des Magister-Grades. München 1981 [unveröffentlichtes Typoskript]; Hans-Ulrich Wagner: Ein Romancier des Radios: Fred von Hoerschelmann. Ein Portrait. SWR Baden-Baden. Sendung vom 15.11.2001. Tonträger. SWR Baden-Baden. Schallarchiv (SA). 3901378/001 bzw. Typoskript. SWR Baden-Baden. Historisches Archiv (HA). 3901378. Diese Sendung ist online zugänglich unter: <http://www.mediacultureonline.de/Radiobeitraege.850+M5e25dae19a3.0.html> (Abruf: 18.7.2010).



Fred von Hoerschelmann mit unbekannter Frau, vermutlich am Yachthafen in Hapsal, Ende der 1920er/Anfang der 1930er Jahre. ©Privatarchiv Axel von Hoerschelmann, Berlin



Fred von Hoerschelmann, Anfang der 1930er Jahre. ©Privatarchiv Axel von Hoerschelmann, Berlin



Fred von Hoerschelmann am Strand in Hapsal, Anfang der 1930er Jahre. ©Privatarchiv Elisabeth Noelle, Piazzogna (Schweiz)

schen Literaturarchiv Marbach aufbewahrt.² Von der Bronnen-Fassung ist kein Manuskript erhalten; im DRA Frankfurt am Main gibt es lediglich eine fehlerhafte Transkription.³ Das Hörspiel wurde zu Beginn der 1930er Jahre mehrfach gesendet und galt sehr bald als eines der wenigen funkerprobten Stücke. Von den zahlreichen Inszenierungen der »Flucht vor der Freiheit« in den Jahren 1931 bis 1933 ist lediglich eine Realisation, die unter der Regie Arnolt Bronnens entstand, als Plattensatz erhalten geblieben.⁴ Neben dieser historischen Aufnahme existiert noch eine weitere Realisation, die einzige Nachkriegsproduktion dieses Hörspiels, die am 18. März 1959 beim NDR urgesendet wurde.⁵

In der Forschung standen bislang hauptsächlich entstehungsgeschichtliche Aspekte im Vordergrund, die die Problematik der Bronnen-Fassung und die Eigenheiten der Hamburger Neuinszenierung thematisierten.⁶ Anders als wiederholt behauptet wurde, ist das Originalmanuskript der Erstfassung der »Flucht vor der Freiheit« nicht verloren gegangen, sondern erhalten und im Nachlass des Autors frei zugänglich.⁷ Im Zusammenhang mit der Hamburger Neufassung wurde die Existenz des Manuskripts der ersten Fassung sowohl von Fred von Hoerschelmann als auch von Heinz Schwitzke geleugnet. Warum sie dies taten, lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Fest steht aber, dass das Manuskript von 1928/29 zu diesem Zeitpunkt keineswegs verschollen war. Der Saarländische Rundfunk hatte geraume Zeit vor dem NDR für das Winterprogramm 1955/56 eine Neuproduktion der »Flucht vor der Freiheit« geplant und sich diesbezüglich an Hoerschelmann gewandt. Der aus nicht mehr nachvollziehbaren Gründen unrealisiert

gebliebenen Produktion lag nachweislich das Originalmanuskript Fred von Hoerschelmanns zugrunde. Der SR zog eine Bearbeitung des Manuskriptes in Betracht, ein Rückgriff auf die Bronnen-Fassung wurde nicht diskutiert.⁸

Das Originalmanuskript von 1928/29 lag in der Planungsphase für die Hamburger Produktion vor. Hoerschelmann hatte es am 10. Oktober 1958 an die Hörspielabteilung des NDR geschickt. »Lieber Herr Dr. Schwitzke, hier nun das Exemplar der FLUCHT

2 Die Flucht vor der Freiheit. Originalmanuskript (OM), 1. Fassung 1928/29; OM, 2. Fassung 1932; Sendemanuskript (SM), 4. Fassung 1959. DLA Marbach. Nachlass A: Hoerschelmann; Die Flucht vor der Freiheit, SM, 4. Fassung 1959. NDR, 18.3.1959. NDR Hamburg. Hörspielabteilung. A 931; Flucht vor der Freiheit. In: Rundfunk und Fernsehen 7 (1960), H. 1, S. 95–112.

3 Der Weg in die Freiheit. Transkript Bronnen-Fassung. Berliner Funkstunde, 3.1.1933. DRA Frankfurt am Main. A 23/Serie 1 (Hoerschelmann).

4 Der Weg in die Freiheit. Berliner Funkstunde, 3.1.1933. DRA Frankfurt am Main. 2600314.

5 Die Flucht vor der Freiheit. NDR, 18.3.1959. NDR Schallarchiv. F838791000.

6 Heinz Schwitzke: Flucht vor der Freiheit oder in die Freiheit? In: Rundfunk und Fernsehen 7 (1960), H. 1, S. 90–94; Schwitzke, 1963 (Anm. 1), S. 158–163; Horst-Günter Funke: Die literarische Form des deutschen Hörspiels in historischer Entwicklung. Diss. phil. Erlangen und Nürnberg 1962, S. 108–113; Reinhard Döhl: Versuch einer Geschichte und Typologie des Hörspiels in Lektionen XI. Zu »Weg in die Freiheit« von Fred von Hoerschelmann. WDR Köln, 22.7.1971. Tonträger. WDR Schallarchiv. VI-8524 bzw. Typoskript. WDR Historisches Archiv. 5366; Knüppfer 1981 (Anm. 1), S. 32–39; Wolfram Wessels: Fred von Hoerschelmann: Der Weg in die Freiheit. Typoskript. BR 2, 5.4.1992.

7 Vgl. Schwitzke 1960 (Anm. 6), S. 90; Funke 1962 (Anm. 6), S. 109; Schwitzke 1963 (Anm. 1), S. 161; Döhl 1971 (Anm. 6), 9'37–9'56 bzw. S. 12.

8 Vgl. Saarländischer Rundfunk an Hoerschelmann, 4.4.1955, 15.6.1955. DLA Marbach. Nachlass A: Hoerschelmann.

VOR DER FREIHEIT, das von Bronnen noch nicht veränderte Urexemplar, so wie es Königsberg im August 1931 gesendet hat.«⁹ Nach der Sendung am 18. März 1959 galt das Originalmanuskript dann als verschollen. »Die Originalfassung besitze ich nicht. Irgendwann ist die unter die Räder gekommen. Aber der NDR-Oberspielleiter, Dr. Heinz Schwitzke, hat möglicherweise in seinem Archiv noch ein Exemplar«, schrieb Fred von Hoerschelmann 1970 an Ulrich Goetsch.¹⁰ Auch wenn das Manuskript zu diesem Zeitpunkt wirklich unauffindbar gewesen sein soll, war es zum Zeitpunkt der Entstehung der Neuproduktion greifbar. Hoerschelmann wusste um die Schwächen der Erstfassung. Warum aber ihre Existenz verheimlichen, wenn auf Grundlage der Bearbeitung Bronnens eine neue Fassung entstand, bei der alle Mängel beseitigt werden konnten? Oder sollte nicht mehr nachvollzogen werden können, wie weit Bronnens Eingriffe reichten, was also im Original bereits vorlag und was hinzugefügt oder verändert wurde? Um dies beurteilen zu können, sollen zunächst die ersten beiden Fassungen vorgestellt und anschließend der Bearbeitung von 1933 und der Neufassung von 1959 gegenübergestellt werden.

2. Die erste Fassung von 1928/29

Der Inhalt der Urfassung des Hörspiels lässt sich wie folgt skizzieren: Der Maschinist Rauk und der junge Ingenieur Wegel arbeiten als Leuchtturmwärter auf einer einsamen Insel. Beide verbergen voneinander ihre dunkle Vergangenheit, verdächtigen und bekriegen sich gegenseitig. Die Situation erlangt ihren Höhepunkt, als ein Mädchen auftaucht, die Wegel dazu überredet, den Leuchtturm, der das Ziel seiner Flucht vor der Freiheit war, zu verlassen und den Schritt in die Freiheit zu wagen. Das sucht Rauk mit allen Mitteln zu verhindern. Er kann erwirken, dass das Mädchen die Insel ohne Wegel verlässt. Dieser missversteht die Situation und tötet Rauk, als der ihn aufhalten will, dem Mädchen zu folgen.

Das Manuskript der ersten Fassung enthält mit einer Ausnahme alle in den späteren Hörspielfassungen wiederkehrenden zentralen Szenen. Als Grundlage für die vergleichende Analyse der verschiedenen Hörspielfassungen werden im Folgenden der Aufbau und die wesentlichen inhaltlichen Aspekte der ersten Fassung vorgestellt.

Die erste Fassung des Hörspiels »Die Flucht vor der Freiheit« ist monologisch konzipiert. Die Dialoge werden durch innere Monologe eingeleitet und miteinander verbunden. Diese Struktur des regelmäßigen Wechsels von Monolog und Dialog wird in den Szenen IX, X und XI unterbrochen, als die Handlung ih-

ren Höhepunkt erreicht und Wegel sich entschließt, die Leuchtturminsel zu verlassen. Dadurch, dass die Monologstruktur das konstitutive Merkmal der Erstfassung bildet, wird der Ingenieur Wegel zur zentralen Figur des Hörspiels. Was der Hörer über die in den Dialogen verhandelten Gegenstände, die innere Entwicklung der Charaktere und deren Handlungsmotivationen erfährt, wird aus Wegels Perspektive erörtert.

Dass in Hoerschelmanns erstem Hörspiel dem Monolog eine solch signifikante Bedeutung zukommt, muss mit Blick auf die 1929 existierenden Hörspiele als Novum gelten. Die »Flucht vor der Freiheit« entstand parallel zu Hermann Kessers »Schwester Henriette«, das als erstes Monologhörspiel der Rundfunkgeschichte gilt. Kesser hatte sich den inneren Monolog für das Hörspiel zunutze gemacht, in der Weise, dass der Monolog nicht nur Ausdruck einer figurenbezogenen Innerlichkeit ist, sondern auch in einem Spannungsverhältnis zur äußeren Handlung steht, die wiederum nur durch die Perspektive der Protagonistin erlebbar wird. Ähnlich sind die Monologe Wegels in der ersten Fassung der »Flucht vor der Freiheit« zu lesen.

Handlungsort und Personen werden zu Beginn des Hörspiels durch wenige einleitende Worte skizziert.

(Telefon)

Telefon: Hallo. Hier Hafenamt.

Wegel: Hier Leuchtturm Borckholm. Verbinden Sie mich –

Telefon: Einen Moment bitte!

Wegel: – verbinden Sie mich mit der Polizeidirektion. Ich will etwas anzeigen.¹¹

Was vorgefallen ist, erfährt der Hörer aber nicht. Die Telefonverbindung wird unterbrochen, so dass der Beamte im Hafenamt nichts verstehen kann, worauf Wegel der Mut verlässt, die Anzeige vorzubringen. Daraufhin reflektiert Wegel – für sich – die Ereignisse des letzten Tages. Aus dieser rückblickenden Perspektive wird die Handlung bis zu dem Punkt erzählt und kommentiert, der in zeitlicher Einheit mit dem Anfang steht, so dass die erste und die letzte Szene einen Rahmen bilden, innerhalb dessen die Handlung chronologisch bis zur finalen Katastrophe abläuft. Der Rückblick in Form des inneren Monologs leitet direkt in den Dialog der zweiten Szene über und ersetzt die Zeit- und Schauplatzblende.

⁹ Hoerschelmann an Schwitzke, 10.10.1958. Ebd.

¹⁰ Hoerschelmann an Ulrich Goetsch, 16.7.1970. Ebd. – Zum Zeitpunkt der Einrichtung des Nachlasses Fred von Hoerschelmanns im Januar 1977 wurde das Originalmanuskript der »Flucht vor der Freiheit« wieder aufgefunden.

¹¹ Die Flucht vor der Freiheit. OM, 1. Fassung 1928/29, S. 1.

Die zweite Szene hat den Charakter einer Vorgeschichte, die für den weiteren Verlauf des Hörspiels kaum Relevanz besitzt. Vielmehr übernimmt sie die Funktion, ein Stimmungsbild zu zeichnen, das die Einsamkeit des Ingenieurs fühlbar werden lässt. Ein junger Mann ist auf der Leuchtturminsel erschienen, der Wegel Fragen über sein Leben auf der Insel, die Arbeit, das Verhältnis zu dem Leuchtturmwärter Rauk und über ein gestrandetes Schiffswrack, von dem er in der Zeitung erfahren hat, stellt. Als er den nicht sehr gesprächsfreudigen Wegel schließlich nach dem Grund seines Daseins auf der Insel fragt, bringt dieser seinen Unmut offen zum Ausdruck und schickt den jungen Mann fort. Fließend ist der Übergang in einen weiteren Monolog, der den Beginn der dritten Szene markiert.

Bis zu dieser Stelle wurde der Text im Originalmanuskript nachträglich gestrichen. Hier findet sich der handschriftliche Vermerk »Beginn!«. ¹² In den Fassungen von 1932 und 1959 bildet die dem Monolog folgende telefonische Wetterberichtsmeldung des Hafenamtes den Beginn des Hörspiels. In Bezug auf die erste Fassung erscheint die Streichung aber ungeeignet. Auf die zweite Szene mit dem jungen Mann könnte mit Gewissheit verzichtet werden, nicht aber auf den Anfang mit der versuchten Selbstanzeige Wegels. Damit wird einerseits der Bogen zum Schluss gespannt, der sonst fehlen würde. Andererseits bildet die erste Szene den Ausgangspunkt der für die erste Fassung konstitutiven monologischen Struktur des Hörspiels, die wichtige Einblicke in die psychologische Verfassung des Protagonisten gewährt.

Dem zweiten Telefongespräch mit dem Beamten des Hafenamtes folgt erneut ein Monolog Wegels, der mehrere Aufgaben erfüllt: die eines auktorialen, dann die eines personalen Erzählers und Kommentators und schließlich die Überleitung zur vierten Szene, dem Aufeinandertreffen der beiden Gegenspieler Rauk und Wegel. Letzteres offenbart sofort die Problematik und das Konfliktpotential der Beziehung. Wegel bringt die Geschichte über das Schiffswrack zur Sprache und offenbart seine Entdeckung, dass Rauk eine Geldkassette in seinem Zimmer aufbewahrt, die zuvor nicht da gewesen sei. Rauk bestreitet, jemals auf dem Schiffswrack gewesen zu sein und droht, dass der, der unbefugt sein Zimmer betrete, sich in Acht nehmen müsse, dass ihm kein Unglück widerfahre. Wegel lässt sich davon nicht beirren und spielt mit dem Gedanken, seinen Verdacht mitzuteilen und Rauk anzuzeigen. Dieser entgegnet daraufhin, dass Wegel das nie tun werde, weil er nicht könne.

In Szene VI wird dieser Aspekt wieder aufgegriffen. Diesmal ist es Rauk, der einen Punkt anspricht, der

Wegel unangenehm ist, nämlich der Grund, weshalb er auf die Insel kam. Er glaubt zu wissen, was mit Wegel »los ist« und hofft, ihn damit in der Hand zu haben. Indem er den Umstand, dass sich in seinem Zimmer eine Geldkassette befindet, erneut erwähnt, erhärtet er nicht nur den Verdacht, dass er diese samt Inhalt vom Schiffswrack gestohlen habe, sondern appelliert zugleich an das Gewissen seines Gegenspielers, ihn anzeigen zu müssen, was dieser nicht tun zu können glaubt. Die Selbstsicherheit, mit der Rauk agiert, und seine Verdachtsmomente in Bezug auf eine dunkle Vergangenheit Wegels lassen diesen in einem anderen Licht erscheinen, nicht zuletzt dadurch, dass dieser dem nichts entgegenzusetzen hat.

Rauk: Wenn da nun doch etwas Wahres wäre? Ich sag nicht, dass es so ist, aber wenn. Wenn da eine Kassette wäre, mit Geld drin?
Wegel: Ich glaube, ich hab mich geirrt. Es war gar keine Kassette da.

Rauk: Die Toten auf dem Schiff haben nichts fortbringen können.

Wegel: Wieviel wird es schon sein?

Rauk: Ich sag nur: wenn. [...]

Wegel: Jetzt glaub ich, dass da garnichts ist.

Rauk: Gut, dass Sie das glauben. Wahrscheinlich fürchten Sie sich vor Ihrem Gewissen. Denn Sie müssten es doch wohl anzeigen, aber Sie können es ja nicht anzeigen. Wenn Sie plötzlich hervortreten, und man fragt: wer sind denn Sie? Und dann gibt es eine kleine Erkennungsszene. ¹³

An dieser Stelle ist die Exposition abgeschlossen. Mit dem Erscheinen des Mädchens in Szene VI setzt die steigende Handlung ein. Das Stück wird seinem dramatischen Höhepunkt zugeführt. Auf den ersten Blick erscheint die siebte Szene zwischen Rauk, Wegel und dem Mädchen belanglos, weil das Gespräch um die Frage kreist, ob sie auf der Insel bleiben darf oder nicht und wenn ja wie lange. Entscheidend ist, dass der Hörer Dinge über den Protagonisten erfährt, die für den Fortgang der Handlung von Bedeutung sind. Wegel ist Ingenieur für Berg- und Hüttenwesen und hat auf dem Leuchtturm eine Kontrollvorrichtung konstruiert, die Alarmsignale sendet, wenn die Lichtanlage nicht ordnungsgemäß funktioniert.

Das Erscheinen des Mädchens ist in dieser wie in allen weiteren Fassungen nur unzureichend motiviert und das umso mehr als sie eine ungewöhnlich große Neugier für das Geschehen auf dem Leuchtturm zeigt. Als Grund ihres Kommens wird der schwache Wind genannt, der sie zwingt, mit ihrem Segelboot an der Insel anzulegen. Darüber hinaus werden weitere Gründe angeführt, die ihr Erscheinen plausibel

¹² Ebd., S. 12.

¹³ Ebd., S. 23f.

machen sollen. In der Fassung von 1928/29 muss ihre Begründung zwangsläufig ernüchternd wirken. Der junge Mann aus der zweiten Szene ist ihr Geliebter, von dem sie sich aber trennen will. Er hat ihr seine Yacht geliehen, damit sie zur Leuchtturminsel gelangen kann, über die und deren Bewohner sie einen Zeitungsartikel schreiben und anschließend veröffentlichen will.¹⁴ In diesem Fall hat der Umstand, dass kaum Wind geht, lediglich eine Alibifunktion für ihr Kommen. Warum Wegel aber nicht bemerkt, dass sie mit der gleichen Yacht erscheint wie der junge Mann, bleibt offen.

Rauk versucht alles, um das Mädchen dazu zu bewegen, die Insel wieder zu verlassen. Er folgt den beiden schweigend, aufmerksam darüber wachend, was sie zueinander sprechen. Aus Wegels Gedanken über das Meer schließt das Mädchen, dass er das »Gesicht zum Sterben gewandt« hat.¹⁵ »Schlechtes Gewissen dem Leben gegenüber« nennt sie das, was Wegel auf die Insel trieb, »eine Art Flucht« vor dem Leben, eine Selbstgeißelung aufgrund von Schuldgefühlen.¹⁶ Das war und ist es, was ihn in entscheidenden Situationen Rauk gegenüber handlungsunfähig macht. Auch Rauk weiß, dass Wegel den Freitod in Erwägung zieht, glaubt aber nicht, dass dieser den Mut dazu aufbringen könne.¹⁷

Das Mädchen ist der treibende Keil in der ohnehin disharmonischen, von gegenseitigem Misstrauen geprägten Hassliebe zwischen Rauk und Wegel, die bislang nur aus einem Grund nicht zur Eskalation führte: weil Wegel sich an die Spielregeln seines Kontrahenten hielt, indem er den Herrschaftsanspruch des anderen akzeptierte und sich ihm unterwarf. Erst durch das Mädchen gewinnt er wieder Selbstvertrauen und neuen Lebensmut. Langsam beginnt in ihm der Gedanke zu reifen, die Leuchtturminsel zu verlassen. Das Mädchen unterstützt diesen Entschluss: »[...] die Frist ist abgelaufen. Fühlen Sie das: Sie sind frei...«¹⁸ Letzteres fürchtet Rauk insgeheim und das dürfte primär auch der Grund für sein Misstrauen und die Abneigung gegen das Mädchen sein. Er sucht eine »faule Stelle« bei ihr. Stichhaltig erscheint in diesem Zusammenhang die Interpretation Andreas Knüppfers, der die Bedeutung des Motivs des Sich-mit-den-Augen-des-anderen-Sehens herausstellt. »Die Reinheit, Unschuld, ja Unantastbarkeit, verkörpert durch das Mädchen, muß zwangsläufig Rauk, dem Schuldigen, unerträglich sein, da er die eigene Schuld ihr gegenüber nicht als imponierendes Attribut der Persönlichkeit und somit zur Steigerung des Ich-Gefühls einsetzen kann, wie er es bei Wegel aufgrund dessen vermeintlicher Schuld [...] versucht. Im Spiegel der Unschuld, in Gegenwart des Reinen erscheint die eigene Schuld ja in ihrer ganzen [...] Kläglichkeit.«¹⁹

Rauk versucht nicht nur sich, sondern auch Wegel einzureden, dass dieser es auf der Leuchtturminsel gut habe. Er ist nicht rundweg böse. Trotz allen Psychoterrors, den er auf seinen Kollegen ausübt, hat er sich an Wegel gewöhnt und will ihn bei sich behalten.

Rauk: Wissen Sie, es kommt mir vor, dass wir uns noch einmal ganz gut vertragen werden.

Wegel: Ja, das ist möglich. Eigentlich lächerlich, wenn man bedenkt, worüber wir uns immer gestritten haben.

Rauk: Schliesslich brauchen Sie sich über nichts zu beklagen. Sie haben ein schönes Leben hier, oder Sie könnten es haben. [...] Also, es fängt an, Ihnen hier zu gefallen. [...]

Wegel: Ein Anfang muss sein. Wollen wir Frieden machen.

Rauk: Frieden.²⁰

Der Versöhnungsgedanke, ein retardierendes Moment, wird in Szene VIII aufgegriffen. Der Konflikt zwischen den beiden Gegenspielern scheint gelöst. Die hier geschaffene, auf gegenseitigem Einvernehmen fußende Vertrauensbasis wird durch Wegel gebrochen, indem er sich zu dem Mädchen schleicht.

Die Ursache seiner Flucht vor der Freiheit erfährt der Hörer in der neunten Szene.²¹ Als Bergwerksingenieur hatte Wegel eine Grubenlampe erfunden. Während des ersten Einsatzes dieser Lampe kam es im Bergwerk zu einer Gasexplosion, bei der er zusammen mit vierzehn anderen Männern verschüttet wurde. Er fand einen Spalt mit Verbindung zum Ventilationsschacht. Diese einzige Frischluftzufuhr verteidigte er gegen die mit ihm eingeschlossenen Männer. Er konnte als einzig Überlebender gerettet werden. Seine Erfindung wurde als Unglücksursache angesehen. Obwohl das nicht erwiesen war, fühlte er sich schuldig am Tod der anderen und floh auf die Insel. Diese Flucht war kein Versuch, einer Bestrafung zu entinnen. In Szene XI gesteht er, dass er damals für schuldig befunden wurde und deshalb zwei Jahre im Gefängnis war.²² Erst danach meldete er sich als Ingenieur für die Leuchtturminsel. Für ihn war die Strafe mit der Haft nicht abgegolten. Das Leben dort sah er als Fortsetzung der Strafe an, die er suchte und in Form der Schikane durch den Maschinisten Rauk auch fand. Vordergründig ist Wegels Angst vor Rauk unbegründet. Er weiß, dass Rauk nichts gegen ihn in der Hand haben kann. Es sind

¹⁴ Vgl. ebd., S. 49ff.

¹⁵ Ebd., S. 45.

¹⁶ Ebd., S. 37.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 20, 21, 35ff.

¹⁸ Ebd., S. 48.

¹⁹ Knüppfer 1981 (Anm. 1), S. 35.

²⁰ Die Flucht vor der Freiheit. OM, 1. Fassung 1928/29, S. 39f.

²¹ Vgl. ebd., S. 60.

²² Vgl. ebd., S. 46ff., 52, 57f.

vielmehr sein schlechtes Gewissen und das Unvermögen aufzubegehren, die Wegel an die Insel und an Rauk binden. Die Möglichkeit, die Insel zu verlassen, besteht für ihn jederzeit. Er bringt das aber ebenso wenig zustande wie es ihm nicht gelingt, Rauk wegen des unrechtmäßigen Besitzes der Geldkassette anzuzeigen. Mit dem Gedanken einer heimlichen Flucht von der Insel lässt Fred von Hoerschelmann eine Scheinlösung aufleuchten, die sich durch den weiteren Verlauf der Handlung als nicht mehr durchführbar erweisen wird.

Hoerschelmann schreibt in der »Flucht vor der Freiheit« zwei Geräusche von zentraler Relevanz vor, die eine dramaturgische Funktion übernehmen: das Telefonklingeln und das Erschallen einer Alarmglocke. Diese signalisiert, dass es Probleme mit der Lichtanlage des Leuchtturms gibt. Auf diese Weise wird der Dialog zwischen Wegel und dem Mädchen zweimal unterbrochen. Rauk hat die Blinkvorrichtung manipuliert, damit Wegel gezwungen ist, die Anlage bei laufendem Betrieb neu auszubalancieren. So gewinnt Rauk Zeit, das Mädchen zu zwingen, die Leuchtturminsel zu verlassen. Er besticht sie mit dem Geld aus der Schiffswrackkassette. Sie geht zum Schein auf den Handel ein, verlässt die Insel aber nur, um Wegel von außen Hilfe zukommen zu lassen.

Das Mädchen ist bereits aufgebrochen, als Wegel zu Beginn der dreizehnten Szene wieder auf der Plattform des Leuchtturms erscheint. Er teilt Rauk seinen Entschluss mit, die Insel verlassen zu wollen, worauf dieser gleichgültig reagiert, weil er selbstsicher davon ausgeht, dass Wegel dem Mädchen nun nicht mehr folgen wird.

Wegel: Ich bleib nicht mehr.

Rauk: Bleiben Sie nur ruhig. Sehen Sie, ich hab gedacht, es ist [...] für Sie das Beste, wenn Sie bleiben.

Wegel: Ich denke, Sie könnten froh sein, wenn ich geh, wir sind ja nicht gerade – Freunde.

Rauk: Da haben Sie vielleicht falsch gedacht. Sonst hätte ich mir das auch nicht so viel Geld kosten lassen. [...] ich hatte wirklich etwas Geld da. [...] Aber ich hab es ausgegeben. [...] Ich hab Sie sozusagen abgekauft. Für mich.

Wegel: Sie wollen doch nicht behaupten, dass Sie dies Geld dem Fräulein angeboten haben?

Rauk: Nein, das will ich nicht behaupten, – das ist so. [...] Sie nahm das Geld, beinahe tausend Pfund in englischen Banknoten, und versprach dafür, Sie in Zukunft in Ruh zu lassen.²³

Wegel zeigt wider Erwarten Verständnis für das Handeln des Mädchens, schätzt die Situation aber vollkommen falsch ein. »Ich hab ihr erzählt, wie ich bin, und nachträglich kam es ihr eben doch unmöglich vor. [...] Das ist zu entschuldigen. Auch dass sie das

Geld nahm.«²⁴ Doch bald glaubt er sich getäuscht. Als Rauk ihn am Fortgehen hindert, greift Wegel zum Äußersten und erschlägt den Kontrahenten mit einem Schraubenschlüssel.

Die vierzehnte, letzte Szene beginnt und endet mit einem inneren Monolog Wegels, der den Bogen zur ersten Szene schließt. Das Telefon wird hier zum zentralen Kommunikationsmedium. So erfährt Wegel – zu spät –, dass das Mädchen, auf dem Festland angekommen, Rauk bei der Polizei anzeigte und im Hafenamt um Ablösung für Wegel bat. Dieser wird keinesfalls das »Opfer einer Intrige«, als welches Wolfram Wessels Wegel in dieser Situation sieht, sondern das eines Missverständnisses.²⁵ Die Fehleinschätzung der Situation, aber auch die Liebe zu dem Mädchen und der Wille, die Leuchtturminsel und Rauk zu verlassen, verleiten Wegel zum Mord. Damit hat er Tatsachen geschaffen, aufgrund derer die von dem Mädchen eingeleitete Hilfe zwecklos bleiben muss. Wie bei dem Gerichtsprozess in Folge des Grubenunglücks lehnt Wegel von vornherein jegliche Verteidigung ab. »Ich weiss, was du jetzt möchtest. Mit Zeugen, und Beweisen, und Notwehr. [...] Das wird nicht sein. Aber es kommt mir vor, man sollte sich verabschieden. Ein Wort ist noch zu hören, von deiner Stimme: Adieu...«²⁶ Floh er nach dem Grubenunglück in die selbst gewählte Isolation auf den Leuchtturm, so folgt nach der Ermordung Rauks die letzte Konsequenz der Flucht vor der Freiheit – der Selbstmord.

Wegel: Er wollte mich nicht fort lassen, und da spürte ich schon, dass ich selbst begann, nicht mehr zu können. Da tötete ich ihn. Wahrscheinlich meinte ich mich. [...] Wenn ich eigentlich mich selbst meinte... dann ist es ja klar, was jetzt noch zu tun ist. Nachzuholen. Der Sonne ist es einerlei, worauf sie scheint.²⁷

Wolfram Wessels interpretiert den Selbstmord als Todestrieb, der schon immer in Wegel lebte. Somit wird der Tod zum »Ausweg aus den Verstrickungen menschlichen Tuns, das immer schuldhaft ist.«²⁸

²³ Ebd., S. 68.

²⁴ Ebd., S. 69.

²⁵ Wessels 1992 (Anm. 6), S. 3.

²⁶ Die Flucht vor der Freiheit. OM, 1. Fassung 1928/29, S. 77.

²⁷ Ebd., S. 76f.

²⁸ Vgl. Wessels 1992 (Anm. 6), S. 3.

3. Die zweite Fassung von 1932

Die zweite Fassung der »Flucht vor der Freiheit« entstand 1932. Im Vergleich zur Erstfassung wurde die durchgehende monologische Struktur zugunsten einer dramatischen Zuspitzung des Konfliktes im Dialog zurückgenommen. Text und Inhalt wurden umgestellt und stellenweise erheblich geändert. Die Eingangsszene mit dem jungen Mann fehlt. Neu eingefügt wurde eine Streitszene zwischen Rauk und dem Mädchen, hier mit dem Namen Signe, die in allen späteren Fassungen übernommen wurde.

Rauk: Sie haben ihn aufgehetzt, und unruhig gemacht, und widerspenstig. [...]

Signe: Ich glaube, ich bin gerade zur rechten Zeit gekommen.

Rauk: [...] Was wollen Sie mit ihm anfangen? Brauchen Sie ihn? Wozu? Was kann er Ihnen nützen? Glauben Sie, dass der noch zu irgendwas imstande ist?

Signe: Sie können Ihre Worte sparen. Es ist bereits alles entschieden.

Rauk: Was – entschieden?

Signe: Dass er fort wird. [...] Es kann Ihnen doch einerlei sein, wen Sie hier als Techniker haben.

Rauk: Meinen Sie? Ich hab mich an ihn gewöhnt... Ich will hier keinen anderen. Und ich hab ihn nicht deshalb eines Morgens aus dem Meer gezogen, als Sturm war, und er hineinhüpfte, und dann hab ich ihn einen Monat lang zum Leben zurückbefördert, – nicht deshalb, damit Sie ihn mir jetzt wegnehmen. [...] Der bleibt hier!²⁹

Die Auseinandersetzung wird nicht mehr nur angedeutet, sondern auch szenisch umgesetzt. Damit gelingt es Fred von Hoerschelmann, drei Aspekte stärker auszuformen: die Gewöhnung Rauks an den Ingenieur und die Überzeugung, dass Wegel auf ihn angewiesen sei; Wegels psychische Labilität und mangelnder Lebenswille sowie schließlich die Angst des Mädchens vor dem Maschinisten und ihr fester Entschluss, dem Geliebten zu helfen.

Wegel ist nicht mehr wie in der Fassung von 1928/29 die zentrale, in allen Szenen wiederkehrende dramatische Figur, die in den die Szenen verbindenden inneren Monologen eigene Gedanken und Gefühle zum Ausdruck bringt und gleichzeitig Aufgaben eines Erzählers übernehmend das Geschehen kommentiert. Wegel ist vielmehr eine ausschließlich dramatische Figur ohne Erzählerfunktion, die auch nicht mehr in allen Szenen präsent ist.³⁰

Wenn die zweite Fassung der »Flucht vor der Freiheit« aus dem Jahr 1932 unter kompositorischen Gesichtspunkten gelungener erscheinen muss als die Erstfassung, weist sie im Vergleich zur ursprünglichen Variante beträchtliche Mängel auf. Die Figuren bilden in sich gebrochene und zum Teil widersprüchliche Charaktere. Wegel, anfangs provokant und zum

Streit herausfordernd, wird zunehmend verwundet und angreifbar. Rauk wirkt zu Beginn schwach und beinahe unterwürfig – ohne Widerspruch richtet er auf Wegels Befehl die Jolle her. Erst in Wegels Erzählungen und im Dialog mit Signe wird er als Despot greifbar.

Das Mädchen ist Wegels ehemalige Geliebte. Trotzdem sind ihre Beweggründe, Wegel auf der Insel zu besuchen, unzureichend motiviert und nicht vollkommen schlüssig. Ursprünglich war es nur eine vage Vermutung, dass Wegel sich auf der Leuchtturminsel befindet. Ihre Briefe blieben unbeantwortet, so dass sie davon ausgehen musste, dass er nichts mehr von ihr wissen will. Ungeklärt bleibt auch, warum sie, die Wegel aus seiner Zeit als Bergwerksingenieur kennt, von dem Grubenunglück und seinem damit verbundenen Schicksal fast nichts weiß. Erst sehr spät wird ein gemeinsames Kind als Beweggrund ins Spiel gebracht, bleibt aber nahezu ohne Wirkung.

Ob die Fassung von 1932 gesendet wurde, kann gegenwärtig nicht festgestellt werden, darf aufgrund der aufgezeigten inhaltlichen Divergenzen und logischen Unzulänglichkeiten als wenig wahrscheinlich angenommen, aber nicht ausgeschlossen werden. Ernst Wolfgang Freissler inszenierte »Die Flucht vor der Freiheit« zwei Monate nach der Berliner Sendung der Bronnen-Fassung am 7. März 1933 bei der WERAG in Köln. Ein Sendemanuskript ist nicht erhalten. Fred von Hoerschelmann sprach bezugnehmend auf die Kölner Inszenierung von einer Neufassung. »Es existiert davon [von »Die Flucht vor der Freiheit«, H.S.] eine Neufassung, die am 20. Feb. in Köln erstaufgeführt werden wird.« Wenn er aber an gleicher Stelle darauf hinweist: »Von der Neufassung wusste die Berliner Funkstunde [...] noch nichts«, kann die zweite Fassung von 1932 nicht gemeint sein, weil diese zum Zeitpunkt der Bronnen-Bearbeitung nachweislich vorlag.³¹ In der Programmankündigung der WERAG wird neben den Rollen Wegels, Rauks und Signes auch die des jungen Mannes genannt.³² Demnach ist davon auszugehen, dass entweder Freissler, die Schwächen der zweiten Fassung erkennend, das Hörspiel auf Grundlage einer revidierten Fassung des Manuskriptes der Erstfassung in Szene setzte, das Mädchen also nur ihren Namen aus der zweiten Fassung erhielt. Wahrscheinlicher, aber nicht nachweisbar ist, dass eine weitere Fassung vorlag, in der die Manuskripte von 1928/29 und 1932 miteinander kombiniert wurden.

²⁹ Die Flucht vor der Freiheit. OM, 2. Fassung 1932, S. 48f.

³⁰ Vgl. ebd., Szenen IX, X und XIX.

³¹ Hoerschelmann an Elisabeth Noelle, 11.1.1933. DLA Marbach. Nachlass A: Hoerschelmann.

³² Vgl. WERAG, Programm vom 7.3.1933, S. 23, WDR Köln. HA. D 504.

4. Die Bronnen-Fassung von 1933

Arnolt Bronnens Bearbeitung unter dem Titel »Der Weg in die Freiheit« liegen sowohl die Erstfassung von 1928/29 als auch die zweite Fassung aus dem Jahr 1932 zugrunde. Das belegen unverkennbare Parallelen zur ersten Fassung, insbesondere der Rückgriff auf die Szene II zwischen Wegel und dem jungen Mann, und die aus der zweiten Fassung eingefügte Streitszene XIX zwischen Rauk und Signe. Die Bearbeitung geschah ohne Einwilligung, aber nicht ohne Wissen des Autors. »Dieses Stück [...] heisst eigentlich ‚Die Flucht vor der Freiheit‘. [...] die Berliner Funkstunde [...] fand das alte Stück, und studierte es ein, und machte es sich selbst zurecht, mit happy end. Als sie mir diese Absicht mitteilten, schickte ich Ihnen zwar meine eigene Umarbeitung, die kam aber zu spät an, so dass diese fragliche Berliner Aufführung zustande kam, wo das Stück eine ganz andere Achse hatte, und überhaupt nicht sehr deutlich wurde.«³³

Bronnen hat den seiner Bearbeitung zugrundeliegenden Text der ersten Fassung und die aus der zweiten Fassung eingefügte Szene um mehr als ein Drittel gekürzt. Der Vergleich der Fassungen lässt Bronnens dramaturgisches Gespür deutlich erkennen. In der Hörspielliteratur gilt vor allem seine Funkbearbeitung des Kleistschen »Michael Kohlhaas« von 1927 als mustergültiges Beispiel. Bertolt Brecht forderte in den »Vorschlägen für den Intendanten des Rundfunks«, dass der »akustische Roman, den Arnolt Bronnen versucht, [...] ausprobiert und diese Versuche [...] von mehreren fortgesetzt werden« müssen.³⁴

Der Text der »Flucht vor der Freiheit« wurde auf das Wesentliche konzentriert, die Dialoge wurden verdichtet, stärker akzentuiert und damit die Auseinandersetzung zwischen Wegel und Rauk insgesamt dramaturgisch pointiert. Die ausführlichen Monologpassagen Wegels wurden entweder gestrichen oder auf ein Minimum reduziert, so dass die labile psychische Konstitution des Protagonisten nur noch ansatzweise erkennbar ist.

Die inhaltlichen Eingriffe geschahen also nicht willkürlich, wie Heinz Schwitzke behauptet.³⁵ Die unter dramaturgischen Gesichtspunkten unnötige zweite Szene der Erstfassung, die Hoerschelmann nachträglich gestrichen hatte, wurde von Bronnen sicherlich nicht grundlos übernommen. Offensichtlich trat an die Stelle des jungen Mannes das Mädchen, um ihr späteres Auftreten besser motivieren und gleichzeitig die für den Handlungsgang irrelevante Figur des jungen Mannes streichen zu können. Da-

rin liegt die Qualität des Eingriffes. Das Ergebnis ist unter dramaturgischen Gesichtspunkten zwar immer noch unbefriedigend, stellt aber eine Möglichkeit dar, die Szene zu erhalten. Heinz Schwitzke kritisierte zu Recht, dass in der Exposition eine der Sache höchst abträgliche Akzentverlagerung auf Nebensächliches erfolge und dadurch alles nur wortreicher und weniger präzise gemacht werde.³⁶ Dieser Vorwurf ist letztlich aber nicht Arnolt Bronnen, sondern Fred von Hoerschelmann zu machen. Ob Bronnens Absicht aber, wie von Reinhard Döhl gedeutet, »aus einem Mißtrauen in die Tragfähigkeit eines dichterisch-dramatischen Gebildes zu verstehen« ist, bleibt, die Verkehrung des Schlusses angenommen, fragwürdig.³⁷

In Bezug auf die Selbstmordgedanken Wegels muss dem Bearbeiter Arnold Bronnen entgangen sein, dass durch das Zusammenziehen der ersten beiden Fassungen ein offensichtlicher Widerspruch entstand. Bereits im ersten Gespräch mit dem Mädchen deutet Wegel an, dass Rauk wohl auch ihn überleben werde. Wenn Rauk später auf eben den Selbstmord des Vorgängers zu sprechen kommt und zugleich konstatiert, Wegel habe nicht den Mut, es diesem gleichzutun, wurde außer Acht gelassen, dass Rauk einen Selbstmord Wegels vereiteln und ihn wieder gesund pflegen konnte.³⁸ Erst in der Fassung des NDR von 1959 wurde dieser Widerspruch aufgehoben.³⁹

Anfang und Schluss des Hörspiels wurden von Bronnen neu geschrieben. An die Stelle des Telefons tritt ein Fernschreiber als Verbindung zum Hafenamts, so dass dieses als direkter Interaktionspartner ausscheidet. Während beim Beginn des Stückes die Vorlage noch durchschimmert und inhaltlich keine wesentlichen Neuerungen zu erkennen sind, ist die Bearbeitung des Schlusses umso gravierender, als sie nicht nur den ursprünglichen Schluss ins Gegenteil verkehrt, sondern auch der Intention der »Flucht vor der Freiheit« entgegensteht. Die Aussage des

³³ Hoerschelmann an Elisabeth Noelle, 11.1.1933. DLA Marbach. Nachlass A: Hoerschelmann.

³⁴ Bertolt Brecht: Vorschläge für den Intendanten des Rundfunks. In: Gerhard Hay (Hrsg.): Literatur und Rundfunk 1923–1933. Hildesheim 1975, S. 299ff.; Zitat, S. 300f.

³⁵ Vgl. Schwitzke 1960 (Anm. 6), S. 91.

³⁶ Vgl. Schwitzke 1960 (Anm. 6), S. 92; vgl. Schwitzke 1963 (Anm. 1), S. 160.

³⁷ Döhl 1971 (Anm. 6), Tonträger, 15'23–15'30 bzw. Typoskript, S. 19.

³⁸ Der Weg in die Freiheit. Transkript Bronnen-Fassung. Berliner Funkstunde 1933, S. 3, 9, 26f.

³⁹ Die Flucht vor der Freiheit. OM, 1. Fassung 1928/29, S. 21; Flucht vor der Freiheit. In: Rundfunk und Fernsehen 7 (1960), H. 1, S. 95–112; speziell, S. 98.

Hörspiels und die tragisch angelegte Handlung werden ad absurdum geführt, indem sie durch ein abgeschwächtes, mithin konstruiertes Happy End ersetzt werden.

Vorbereitet wird diese Änderung des Schlusses durch das Einfügen der Streitszene zwischen Rauk und dem Mädchen. Damit wird ein dramatischer Höhepunkt in der Beziehung beider Figuren geschaffen, der in der Erstfassung ausgespart und nur indirekt im letzten Dialog der Gegenspieler Rauk und Wegel reflektiert wurde, dort aber den Anlass zur tödlichen Auseinandersetzung bildete. Das Geld- und Bestechungsmotiv der ersten beiden Hörspielfassungen spart Bronnen aus. Das Mädchen verlässt die Insel, weil Rauk ihr droht.

Rauk: Sagen Sie mir [doch]: wie viel ist er Ihnen wert?

Signe: Sehr viel.

Rauk: ~~Wir wollen uns einigen:~~ [Sehr viel. So. Sein Leben?]

Signe: Ich versteh nicht.

Rauk: ~~Warten Sie hier. Ich komm gleich zurück.~~ [Verstehen Sie wirklich nicht? Sein Leben oder..]

[Signe: Ich gehe. Ich geh. Aber ich komm zurück. Um ihn zu retten, komm ich zurück.]

[Rauk: Das wird zu spät sein.]⁴⁰

Ob das Mädchen jemals zurückkommen wird, erfährt der Hörer der Bronnen-Fassung nicht. Sie kündigt es an, und Wegel geht davon aus, dass sie Rauk bei der Polizei anzeigen wird, was für den weiteren Verlauf der Handlung letztlich nichtig bleibt, weil Wegel von einer Anzeige Abstand nimmt. Es ist wohl eine der größten Schwächen dieser Fassung, dass das Mädchen, so plötzlich wie es gekommen ist auch wieder verschwindet, mithin sein ganzes Erscheinen für Wegels Entwicklung nahezu keine Folgen hat. Er geht den Schritt in die Freiheit nicht, obwohl er anders als in den anderen Fassungen, in denen er Rauk erschlägt, die Möglichkeit dazu hätte. Vielmehr nimmt er sein Schicksal freiwillig an und bestätigt damit seine Flucht vor der Freiheit erneut. Er gewinnt aber ein neues Selbstvertrauen und damit eine innere Freiheit, die es ihm ermöglicht, im Einvernehmen mit Rauk zu leben, so dass die Ordnung der Dinge wieder hergestellt wird. Zugunsten dieser neuen Zusammenarbeit werden die Streitigkeiten verziehen und Rauks Diebstahl vergessen. Die Verkehrung des Schlusses verstärkt den Eindruck, dass der Streit zwischen Wegel und Rauk erst durch das Erscheinen des Mädchens ausgelöst wurde und mit ihrem Weggehen wieder Frieden einkehre, ein Frieden, der vorher nie bestand und nach den Ereignissen auf dem Leuchtturm erst recht nicht plausibel vermittelt werden kann. Somit wird die Aussöhnung als fragwürdiges, der Handlung oktroyiertes Konstrukt des Bearbeiters offensichtlich.

Eine inhaltliche Umdeutung des Monologs, den Wegel während der Reparatur der Blinkvorrichtung des Leuchtturms spricht, verdeutlicht, wie gravierend Arnold Bronnens Eingriffe in den Text waren.

Wegel: ~~Meerträume, was sagte ich vom Meer? Untergang. Alles will untergehen. Oder will es gerade nicht. Das ist eine Konstruktion, hinter der sie sich verstecken wollen,~~ Ingenieur Wegel. [Dann] Sie sind [Sie] ein Mann, dem das Leben offen steht, sagt man. Sie haben noch eine Zukunft ... ~~Nein! Nicht so. Aber Freude, unermesslich!~~ Vor mir ist der Weg, nicht ganz klar, aber gangbar [in die Freiheit]. ~~Und nicht allein. Ich bin fast betrunken. Der Rausch darf vorübergehen, nachbleiben wird der Wille. Alles hat eine Richtung, es sammelt sich, es geht dahin, es weiss, was es will.~~⁴¹

Wurden existentialistische Fragen in der Bearbeitung Bronnens ebenso ausgeklammert wie die Selbstaufgabe, Wegels mangelnder Wille zu leben, so wird die gewonnene Zuversicht, zusammen mit dem Mädchen noch einmal von vorn zu beginnen, in eine neu gefundene Lebensaufgabe umgedeutet, die er ohne das Mädchen bewältigen kann.

Wegel: Eine neue Zeit beginnt. Ich habe etwas gelernt. Ich habe an mich wieder glauben gelernt. So, Rauk. Und jetzt lass ich Sie los. Und Sie tun Ihren Dienst, wie er zu tun ist, genau so. Ich tue meinen Dienst, wie er zu tun ist. Also, wir stellen die natürliche Ordnung der Dinge wieder her. Sie brauchen nicht zu erschrecken, Rauk. Die Küstenwachboote kommen heran, aber die Sache mit dem Wrack ist für uns vorbei. Ich werde schweigen können, Rauk. Das wissen Sie ja.

Rauk: Also gut. Ich brauche die Kassette ja auch gar nicht. Man kann sie getrost ins Meer werfen, wo sie hingehörte. Was brauch ich Geld? Ich brauche den Leuchtturm, ich brauche das Meer, ich brauche die Arbeit, ich brauche Sie und die Arbeit mit Ihnen zusammen.

Wegel: Es ist gut, Rauk. Jetzt fangen wir an.⁴²

Eine neue Zeit bricht an, in der nicht mehr die alten Streitigkeiten, sondern die gemeinsame Arbeit, das Einstehen füreinander zählen. Das Vergangene wird verziehen, solange jeder Einzelne seine Kraft in den Dienst der gemeinsamen Aufgabe stellt. Aus

⁴⁰ Die Flucht vor der Freiheit, OM, 2. Fassung 1932, S. 50; Streichungen und Einfügungen erfolgen auf Grundlage einer erneuten Transkription der Bronnen-Fassung, Der Weg in die Freiheit. Berliner Funkstunde, 3.1.1933, 00:56:41–00:57:23; vgl. Der Weg in die Freiheit, Transkript Bronnen-Fassung 1933, S. 27.

⁴¹ Die Flucht vor der Freiheit, OM, 1. Fassung 1928/29, S. 62f., Streichungen und Einfügungen erfolgen auf Grundlage einer erneuten Transkription der Bronnen-Fassung, Der Weg in die Freiheit. Berliner Funkstunde, 3.1.1933, 00:58:21–00:58:34; vgl. Der Weg in die Freiheit, Transkript Bronnen-Fassung 1933, S. 28.

⁴² Der Weg in die Freiheit, Neutranskription der Bronnen-Fassung, Berliner Funkstunde, 3.1.1933, 01:04:28–01:06:21; vgl. Der Weg in die Freiheit, Transkript Bronnen-Fassung 1933, S. 32.

den Schlussworten des Hörspiels spricht der politische Zeitgeist des Jahres 1933, treten Intentionen zu Tage, die eine gewisse Affinität zur politischen Rechten erkennen lassen, wenngleich eine eindeutige politische Position nicht festgemacht werden kann. Wolfram Wessels vertritt die These, dass die Bearbeitung Bronnens nicht politisch, sondern künstlerisch motiviert gewesen sei.⁴³ Dass die Bearbeitung des Hörspiels künstlerisch-dramaturgischen Prämissen folgte, steht außer Frage. Mit Blick auf den Schluss kann diese These aber nicht aufrechterhalten werden. Dieser folgt, wenn nicht politischen Intentionen, so zumindest dem Zeitgeist im Sinne einer gewissen Affinität zu den Gedanken der Konservativen Revolution. Für Arnolt Bronnen hatte der Rundfunk nicht dem Dichter, sondern der Nation zu dienen. Den Rundfunk »interessiert an den Dichtern nicht das Schaffen des einzelnen, er sieht in dem Dichter nur das Instrument der Gedanken der Nation.«⁴⁴ In diesem Sinne sah er sicherlich auch seine Aufgabe als Bearbeiter des Hörspiels »Die Flucht vor der Freiheit«. Im Zentrum steht nicht die Intention des Autors, sondern eine Aussage des Stückes im »Dienst der Nation«.⁴⁵ Wegels Leben auf dem Leuchtturm wird nicht mehr als eine Flucht vor der Freiheit, sondern als konfliktbehafteter Entwicklungsprozess gesehen hin zu der Erkenntnis, dass die zu bewältigenden Aufgaben nur gemeinsam, im gegenseitigen Einvernehmen gelöst werden können – eine Prämisse, unter der sich divergierende Kräfte in einer politischen Bewegung zusammenfassen ließen.

5. Die vierte Fassung von 1959

Das Zusammenfließen der beiden Fassungen aus den Jahren 1928/29 und 1932 in den Text der Bronnen-Bearbeitung blieb auch für die vierte, von Hoerschelmann autorisierte Fassung von 1959 nicht ohne Folgen. Im Vergleich zur Erstfassung des Hörspiels erweisen sich die Eingriffe Bronnens gegenüber der Hoerschelmannschen ‚Rekonstruktion‘ als kaum weniger gravierend.

Die Hamburger Produktion der »Flucht vor der Freiheit« hatte das Ziel, den Originaltext wieder herzustellen, das Hörspiel also seiner ursprünglichen Intention gemäß neu zu inszenieren, um es als ein für die Frühzeit des Hörspiels bedeutendes Werk in das Hörspielrepertoire einzugliedern. Auf die herausragende schauspielerische Leistung Heinrich Georges in der Realisation der Berliner Funkstunde wollten der Regisseur Fritz Schröder-Jahn, der Dramaturg Heinz Schwitzke und auch der Autor Fred von Hoerschelmann nicht verzichten, so dass sie sich zu einem bislang einmaligen Experiment entschlossen. Die Stimme des 1946 verstor-

benen George wurde aus der Schallaufzeichnung von 1933 herausgeschnitten und neuen Schauspielerstimmen gegenübergestellt. Das war möglich, weil der von Heinrich George gesprochene und auf Wachsplatte erhaltene Text nur an einigen wenigen Stellen gekürzt werden musste und am Ende des Hörspiels ein Angst- in einen Todesschrei umgedeutet werden musste. Darüber hinaus ergaben sich aber technische Schwierigkeiten, weil der Wechsel zwischen historischer und neuer Aufnahme so verbunden werden musste, dass der qualitative Unterschied möglichst nicht zu erkennen war.

Sollte der Part von Rauk beziehungsweise George aus der Aufnahme vom 3. Januar 1933 erhalten bleiben, war Fred von Hoerschelmann gezwungen, auf die Bearbeitung Arnolt Bronnens zurückzugreifen, stellenweise also auch dramaturgische Eingriffe zu übernehmen, sofern sie diese Rolle betrafen. Auf den ersten Blick hat Hoerschelmann die ursprüngliche Fassung – soweit die Vorgaben es zuließen – wieder hergestellt. Das äußere Handlungsgeschehen entspricht weitestgehend dem der Erstfassung. Von einer Rekonstruktion der ursprünglichen Fassung kann aber keine Rede sein. Die Textgestalt sowohl der Erstfassung von »Flucht vor der Freiheit« als auch von »Weg in die Freiheit« ist kaum noch zu erkennen. Anfang und Schluss der Bronnen-Fassung wurden gestrichen, zahlreiche Szenen umgeschrieben und einige neue Textpassagen hinzugefügt. Während sich Bronnen in seiner Realisation stark am Text der Erstfassung orientierte, ist die vierte, autorisierte Fassung des Hörspiels offensichtlich ohne Rückgriff auf die Textvorlagen entstanden. Kaum ein Satz aus dem Manuskript der Erstfassung, der nicht in der Bronnen-Bearbeitung auftaucht, wurde wörtlich übernommen. Die Texte Wegels und des Mädchens, vor allem in den Szenen ohne Rauk, wurden sämtlich um- oder gar neu geschrieben. Demzufolge orientierte sich – in Bezug auf die Textgestalt – Bronnen stärker am Original als Hoerschelmann in seiner Neufassung von 1959.

Im Gegensatz zur Bronnen-Fassung erscheint Wegel in der vierten Fassung Rauk gegenüber nicht ebenbürtig. Innerlich ist er zu sehr mit sich selbst

⁴³ Vgl. Wolfram Wessels: Hörspiele im Dritten Reich. Zur Institutionen-, Theorie- und Literaturgeschichte. Bonn 1985, S. 245.

⁴⁴ Arnolt Bronnen: Rede über den Rundfunk. In: Gerhard Hay (Hrsg.): Literatur und Rundfunk 1923–1933, Hildesheim 1975, S. 338f.; Zitat, S. 338.

⁴⁵ »Doch was tödliche Auseinandersetzung werden könnte, wird zum gegenseitigen Verzeihen. Die Botschaft zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft lautet: Man ist aufeinander angewiesen und man muß versuchen, den Weg in eine neue Zukunft zu finden.« So Wagner (Anm. 1), Tonträger, 00:13:07–00:13:24; Typoskript, S. 9f.

uneins, so dass ihm bis zuletzt die Kraft fehlt, sich gegen Rauk aufzulehnen. »Wenn es ein neues Leben gäbe, würde es in diesem Augenblick beginnen. Aber ich weiß, daß ich nicht kann.«⁴⁶ Alles, was er zu tun versucht habe, so Wegel, sei immer misslungen. Rauk gegenüber betrachtet er sich keinesfalls als ebenbürtig und begründet das mit einer Schwäche, die bereits sein Vater an ihm erkannt habe, dem er sich offenbar ebenso unterzuordnen hatte wie er es Rauk gegenüber freiwillig tut. Hier wird im Vergleich zu den älteren Fassungen des Hörspiels ein neuer Aspekt ins Spiel gebracht.

Wegel: Überlegen –? Das muss ich dir gleich sagen, – an mir ist nicht viel dran. Das hatte schon mein Vater erkannt. Er war eine Autorität, und er war sehr jähzornig. Er sagte immer: ‚Aus dir wird nie etwas werden!‘. Und er hat recht gehabt. [...] Er ist längst tot. Aber Rauk lebt. Und Rauk hat wieder seine Art, väterlich zu sein.«⁴⁷

Wegel betrachtet es schon als Sieg, dass er Rauk, nachdem dieser infolge des ersten Alarmglockensignals erscheint, wegschicken kann. »Ich habe ihn... immerhin... weggeschickt... Es ist mir gelungen, ihn wegzuschicken. [...] Es ist das erste Mal, daß es mir gelungen ist.«⁴⁸ Umso weniger traut er sich, seinen Entschluss, die Insel zu verlassen, Rauk gegenüber offen zu gestehen. »Wenn ich nur erst an Land bin, dann ist alles gut. Es ist zwar feige, aber ich würde am liebsten versuchen, unbemerkt fortzugehen. [...] Ohne, daß er es weiß.«⁴⁹ Letztlich ist auch die Ermordung von Rauk ein Zeichen seiner Schwäche.

Das Mädchen wird scharfsichtig, pragmatisch und willensstark gezeichnet. Ihre Wiederkehr gründet auf Gefühlen der Zuneigung. »[...] daß ich zurückgekommen bin, das war übrigens kein Zufall mehr. Das war etwas, was ich wollte.«⁵⁰ Diese Intention unterscheidet die vierte von allen anderen Fassungen des Hörspiels. In der ersten Fassung ist es die durch den jungen Mann entfachte Neugier, die das Mädchen auf die Insel zieht, in der zweiten Fassung waren Wegel und Signe bereits vor seiner Flucht auf die Leuchtturminsel ineinander verliebt und in der Bronnen-Fassung nennt sie keinen Grund für ihr Kommen. Wegel fordert nicht grundlos, aber mit Nachdruck, dass Rauk das Mädchen wegschicken soll, als sie erneut auf der Insel erscheint. Aus seinen Worten spricht die Angst, aus seiner selbst gewählten Flucht vor der Freiheit herausgerissen zu werden. In der Folge wird das Mädchen zu einer unerlässlichen Stütze für Wegel. Als sie ihn unangekündigt verlässt, um ihm von außen Hilfe zukommen zu lassen, verliert er die für ihn mit ihrer Anwesenheit in Verbindung stehende Selbstsicherheit und Besonnenheit im Handeln. Letztlich scheitert Wegel aber weniger an sich selbst als vielmehr an Rauk.⁵¹ Der

lässt ihn nicht gehen und beschwört damit die Anwendung von Gewalt herauf, denn anders glaubt der physisch und psychisch in die Enge Getriebene sich nicht mehr befreien zu können. Erneut bewahrheitet sich Wegels Erkenntnis, dass alles, was er selbst zu tun versucht habe, misslingt.

6. Die Hörspielrealisationen

Die Realisationen des Hörspiels »Die Flucht vor der Freiheit« wurden von der zeitgenössischen Kritik fast ausschließlich positiv aufgefasst und keineswegs als in ihrer Form und Gestalt problematisch bewertet. Schon die Königsberger Ursendung vom 14. August 1931 unter der Regie Ernst Wolfgang Freisslers, mit Claus Claussen als Wegel, Ernst Bringold als Rauk und Ellen Eichelmann in der Rolle des Mädchens, wurde in höchsten Tönen gelobt. »Überall macht sich eine klare ursprüngliche und wesensthe Stilisierung des Sendespiels bemerkbar. Die ganze Inszenierung steht auf Wort und Klang, auf Inhalt und Ton. [...] Wie dieser Fred von Hoerschelmann dichterische Formulierungen zu geben versteht, mit welcher Stimmung und mit welchem Gehalt! [...] Wie er komponiert, wie er dramatisch aufbaut, steigert und löst – das ist Dichtung, Funkdichtung, Funkdrama.«⁵²

Fred Angermayer stellte im Vergleich mit der Königsberger Inszenierung in Bezug auf die Realisation der Berliner Funkstunde fest: »Erst durch die Berliner Aufführung kam die Grundabsicht des Dichters voll zur Geltung und zur Wirksamkeit.« Dieser Erfolg sei neben der hervorragenden Darstellung vor allem der Leistung des Spielleiters zu verdanken. »Bronnen fand für das Drama im Leuchtturm einen bezeichnenden, in jeder Szene überzeugenden Funkstil. Ganz besonders gelang ihm eine packende,

⁴⁶ Die Flucht vor der Freiheit. NDR Hamburg. SA F838791000, 00:09:24–00:09:32; SM, 4. Fassung 1959, S. 9; Flucht vor der Freiheit. In: Rundfunk und Fernsehen 7 (1960), H. 1, S. 97.

⁴⁷ Ebd., 00:36:57–00:37:25; SM, 4. Fassung 1959, S. 25; Flucht vor der Freiheit. In: Rundfunk und Fernsehen 7 (1960), H. 1, S. 104. An dieser Stelle kommt der für Fred von Hoerschelmanns Werk signifikante Vater-Sohn-Konflikt zum Tragen.

⁴⁸ Ebd., 00:46:55–00:47:10; SM, 4. Fassung 1959, S. 31; Flucht vor der Freiheit. In: Rundfunk und Fernsehen 7 (1960), H. 1, S. 106.

⁴⁹ Ebd., 00:50:43–00:50:53; SM, 4. Fassung 1959, S. 33; Flucht vor der Freiheit. In: Rundfunk und Fernsehen 7 (1960), H. 1, S. 107f.

⁵⁰ Ebd., 00:26:18–00:26:25; SM, 4. Fassung 1959, S. 18; Flucht vor der Freiheit. In: Rundfunk und Fernsehen 7 (1960), H. 1, S. 101.

⁵¹ Vgl. Wessels 1992 (Anm. 6), S. 5.

⁵² N.N.: »Die Flucht vor der Freiheit«. In: Deutsche Zeitung, Nr. 191, 16.8.1931.

starke Gliederung des knappen Dialogs und der atmosphärische Aufriß des meerumheulten Leuchturns.«⁵³

Die »Berliner Zeitung« urteilte: »Hoerschelmann ist ein Dichter schicksalsvoller Einsamkeiten, ein Dichter von schlichtester Eindringlichkeit. Ein Riesenapparat an akustischen Hilfsmitteln umschloß die Worte dreier Menschen, umrauscht von der ewig landenden Brandung. [...] Die Regie Arnold [!] Bronnens schuf eine Plastik des Geschehens, wie man sie in letzter Zeit lange nicht gehört hat.«⁵⁴

Differenzierter wurde die Hamburger Neuinszenierung 1959 beurteilt. Rudolf Oswald Diehl stellte fest, dass die Montage der Schallaufzeichnung von 1933 mit der neuen Aufnahme großartig gelungen sei. »[...] wer es nicht wußte, hat zweifellos nichts von dem technischen Kunstgriff gemerkt; denn die leisen akustischen Störungen der alten Aufnahme gingen kaum auffallend in den neuunterlegten Geräuschen des Meeres und in der stilisierten Programmmusik von Siegfried Franz auf. Das Stück selbst ist eine höchst dramatische, funkisch sehr wirksame Arbeit, in seiner Problematik und menschlichen Bedeutsamkeit allerdings nicht tief genug, nicht differenziert genug verdichtet.«⁵⁵

Die »Stuttgarter Zeitung« merkte an, dass Experimente wie dieses nicht gutgeheißen werden könnten. Helmut Braem konstatierte, »daß man ständig den Eindruck hatte, die Lebenden und die Toten sprächen aneinander vorbei – so, als wären ihre Stimmen auf zwei verschiedenen Tonebenen aufgenommen.« Beides lasse sich nicht vereinigen, »wenigstens nicht dann, wenn das Ziel die Kunst ist.«⁵⁶ Die Zeitschrift »Funk-Korrespondenz« beurteilte das Spiel mit der Stimme des inzwischen verstorbenen Heinrich George unter moralischen Aspekten: »Es ist gut, daß der NDR diesen Versuch einmal gewagt hat, weil die Grenzen des Zugelassenen erst am praktisch erlebten Beispiel ganz deutlich werden können. Aber es ist auch gut, daß die Zusicherung erfolgte, es handle sich um ein einmaliges Experiment.«⁵⁷

Die Realisation der Berliner Funkstunde und die des NDR unter der Regie Fritz Schröder-Jahns leben von der schauspielerischen Leistung Heinrich Georges, der das Stück stimmlich dominiert und die Rolle des Maschinisten Rauk kongenial auszugestalten wusste. Die häufigen Stimmungswechsel und vielfältigen charakterlichen Facetten Rauks konnte George überzeugend umsetzen. Sein Tonfall ist mal böse, mal anklagend, dann wieder drohend, mahnend, spöttisch oder freundschaftlich. Er wirkt natürlich und nicht gekünstelt und galt

selbst noch 26 Jahre nach der Aufnahme als keineswegs befremdlich und konnte Aktualität beanspruchen.⁵⁸ Anders als im Manuskript der Erstfassung antwortet Rauk beziehungsweise George auf Wegels Einschüchterungsversuch, ihn wegen der Geldkassette anzuzeigen, mit einem Lachen, das mehr sagt als Worte auszudrücken vermögen.⁵⁹ Lothar Müthel und Franziska Kinz, die in der Berliner Aufnahme Heinrich George zur Seite standen, gelang es nicht, dieser herausragenden schauspielerischen Leistung annähernd gleichzukommen. Dass diese Schallaufzeichnung nicht mehr sendbar sei, wie Heinz Schwitzke konstatierte,⁶⁰ muss mit Verweis auf den dokumentarischen Charakter der historischen Aufnahme und die positive Resonanz der zeitgenössischen Kritik zurückgewiesen werden. Wenn Schwitzke argumentiert, dass Lothar Müthel und Franziska Kinz für heutige Ohren »unerträglich, wunderlich und abwegig« klingen,⁶¹ muss ihm zwar zugestimmt werden. Das spricht aber nicht gegen die Aufnahme als historisches Dokument, was der ausschlaggebende Grund dafür war, diese Realisation auf Schallplatte zu veröffentlichen.⁶²

Die Schwierigkeit der Hamburger Produktion bestand darin, dass sich Wolfgang Wahl und Margit Ensinger der auf dem Plattensatz erhaltenen Stimme anpassen, das heißt nicht nur genau auf Georges Tonfall replizieren, sondern auch den eigenen Tonfall so formen mussten, als repliziere ein lebender George auf sie. Nur so konnte die Interaktion natürlich erscheinen und der Eindruck entstehen, als hätten sich alle drei Schauspieler im Studio gegenübergestan-

53 Fred A. Angermayer: Das Ohr im Äther. Regie: Arnolt Bronnen. In: Die Sendung, 10. Jg., H. 3, 13.1.1933, S. 56.

54 V.d.D.: »Der Weg in die Freiheit«. Hörspiel von Fred v. Hoerschelmann. In: Berliner Zeitung, 6.1.1933.

55 Rudolf Oswald Diehl: Flucht vor der Freiheit. In: Kölnische Rundschau, 21.3.1959.

56 Helmut M. Braem: Das Hörspiel: Die Flucht vor der Freiheit. Vor 30 Jahren von Fred v. Hoerschelmann geschrieben. In: Stuttgarter Zeitung, 22.5.1959.

57 N.N.: Partner eines Toten. »Flucht vor der Freiheit«. Hörspiel von Fred von Hoerschelmann (NDR). In: Funk-Korrespondenz, 31/1959, 5.8.1959.

58 Vgl. Schwitzke 1960 (Anm. 6), S. 93; Schwitzke 1963 (Anm. 1), S. 163.

59 Vgl. Der Weg in die Freiheit, Berliner Funkstunde, 3.1.1933, 00:15:50–00:16:06; vgl. Der Weg in die Freiheit, Transkript Bronnen-Fassung 1933, S. 8.

60 »Abgesehen davon, daß die beiden Sprachidiome Bronnens und Hoerschelmanns wie zwei verschiedene Handschriften nebeneinander spürbar werden, langweilt und befremdet die Inszenierung durch einen absolut directionslosen Beginn, den man nicht zehn Minuten lang erträgt, und durch einen Schluß, der infolge seiner Harmlosigkeit sinnlos ist.« (vgl. Schwitzke 1960 (Anm. 6), S. 91); vgl. auch Schwitzke 1963 (Anm. 1), S. 61.

61 Vgl. Schwitzke 1960 (Anm. 6), S. 92.

62 Vgl. Der Weg in die Freiheit. Telefunken-Decca Schallplatten GmbH Hamburg. TSC13408.

den. Um den qualitativen Unterschied zwischen den abgenutzten Wachsplatten und der neuen Tonbandaufnahme zu reduzieren, ohne dem Neuen künstlich ein Rauschen aufzuprägen – ein gänzlichliches Entrauschen der alten Aufnahme war nicht möglich gewesen –, wurde allen Szenen, in denen die Stimme Georges vorkam, ein Brandungsgeräusch untergelegt. Aus diesem Grund mussten alle Szenen, in denen Rauk auftrat, entweder vor dem Leuchtturm, auf der Plattform oder bei offenem Fenster spielen.⁶³

7. Die Hörspielgeschichtliche Relevanz der »Flucht vor der Freiheit«

Abschließend soll die Hörspielgeschichtliche Relevanz der »Flucht vor der Freiheit« unterstrichen werden. Reinhard Döhl stellte die Frage, »ob das erste Hörspiel Fred von Hoerschelmans in seiner Bedeutung für die Geschichte des Hörspiels nicht völlig falsch eingeschätzt und in seinen literarischen Qualitäten [...] total überschätzt wurde.«⁶⁴ Seiner damit verbundenen These ist nur unter Vorbehalt zuzustimmen. Hoerschelmans literarische Qualitäten, vor allem die konzentrierte Dialoggestaltung, kommen erst in der letzten Fassung des Hörspiels vollends zum Tragen. Sie sind in der ersten Manuskriptfassung jedoch bereits angelegt, kommen aber aufgrund des fehlenden dramaturgischen Schließes kaum zur Geltung.

Welche der vier Fassungen vorzuziehen ist, bleibt eine Frage der Perspektive. Gemessen an Hörspielgeschichtlichen Aspekten dürfte allein die erste Fassung trotz ihrer Schwächen Gültigkeit beanspruchen, denn die vierte, autorisierte Fassung von 1959 ist in erster Linie auf Grundlage der problematischen Bronnen-Bearbeitung entstanden und stellte eine vollkommen neue Variante dar. Als historisches Dokument ist die Realisation der Berliner Funkstunde der des NDR vorzuziehen. Hörspielästhetische und dramaturgische Gesichtspunkte sprechen für die Fassung aus dem Jahr 1959. Nicht grundlos wurde die NDR-Produktion als Hörspielgeschichtlich bedeutendes Werk und gelungenes Experiment in das Repertoire herausragender und historisch bedeutender Hörspiele aufgenommen.⁶⁵

HAGEN SCHÄFER, Studium der Germanistik, Politikwissenschaft und Neueren und Neuesten Geschichte an der TU Chemnitz und der Universität Leipzig. Seit 2008 Arbeit an einer Dissertation zur Hörspielgeschichte in der späten Weimarer Republik und der frühen Bundesrepublik über das Hörspielwerk Fred von Hoerschelmans. Darüber hinaus zahlreiche wissenschaftliche Arbeiten zu Leben und Werk Karl Mays. 2010 Verleihung des 1. Preises des Dietrich-André-Loeber-Preises der Deutsch-Baltischen Gesellschaft. **E-Mail: HagenSchaefer@gmx.de**

⁶³ Vgl. Schwitzke 1960 (Anm. 6), S. 94; Schwitzke 1963 (Anm. 1), S. 162.

⁶⁴ Döhl 1971 (Anm. 6). Tonträger, 00:15:40–00:15:59; Typoskript, S. 19.

⁶⁵ Heinz Schwitzke: Zauberei auf dem Sender. Illustrierte Geschichte des Hörspiels. 1. Teil: Von den Anfängen bis zum Zweiten Weltkrieg. »Flucht vor der Freiheit« von Fred von Hoerschelmans. NDR, 7.10.1964. Tonträger. NDR. SA. H1220/1-3; Manuskript. NDR Hörspielabteilung. Aufsätze von Schwitzke, S. 18f.; vgl. auch Heinz Schwitzke (Hrsg.): Reclams Hörspielführer. Stuttgart 1969, S. 316f.; Franz Hiesel (Hrsg.): Repertoire 999. Literaturdenkmal-Hörspiel. Bd. 1. Wien o. J., S. 269.

Forum

Dissertationsvorhaben / Ph.D. projects

Medienhistorische Forschungen kritisch und fördernd zu begleiten, steht im Zentrum der Aufgaben des »Studienkreises Rundfunk und Geschichte«. Die Unterstützung des wissenschaftlichen Nachwuchses spielt dabei eine ganz besondere Rolle. So veranstaltete der »Studienkreis« seit Mitte der 1970er Jahre Examenskolloquien und führt seit 2007 in der Lutherstadt Wittenberg – basierend auf einer Call-for-Proposals-Ausschreibung – das »Medienhistorische Forum« für Absolventen und Forschungsnachwuchs durch. Vor diesem Hintergrund startete die Zeitschrift »Rundfunk und Geschichte« in der Ausgabe 1–2/2009 eine neue Rubrik innerhalb ihres »Forums«. Promovierende erhalten die Möglichkeit, ihre Dissertationsprojekte zu medienhistorischen Themen vorzustellen, über Quellenrecherchen zu berichten und ihren wissenschaftlichen Ansatz zur Diskussion zu stellen.

Die Redaktion freut sich, dass die Rubrik auf große Zustimmung gestoßen ist und mit den nachfolgenden Beiträgen ihre Fortsetzung findet. Zum ersten Mal sind auch Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus nicht deutschsprachigen Ländern vertreten, die ihre Projekte in Englisch vorstellen. Die Redaktion wünscht den Promovierenden ein gutes Gelingen ihrer Forschungsarbeiten und lädt alle Leserinnen und Leser von »Rundfunk und Geschichte« zur engagierten Diskussion der vorgestellten Projekte ein. Promovierende, die ihre Dissertationsvorhaben in einer der nächsten Ausgaben von »Rundfunk und Geschichte« in Deutsch oder in Englisch vorstellen möchten, wenden sich bitte an die Redaktion: hans-ulrich.wagner@uni-hamburg.de.

Die Redaktion

One of the central aims of the »Studienkreis Rundfunk und Geschichte« (Association for Broadcasting and History) has been to stimulate research on topics in media history and offer critical advice to running projects. Supporting up-and-coming young scholars and Ph.D. students has played a focal role in this effort. One particular and long-standing form of assistance is the annual workshop that brings together young researchers for in-depth-discussion of their work. The workshop started in the mid-1970s and has since drawn attention from up-and-coming media historians dealing with related issues in their MA or Ph.D.-theses. Since 2007 this »Medienhistorische Forum« (Media History Forum), which results from an annual call for proposals, has been held in Lutherstadt Wittenberg. Building on this tradition, the journal »Rundfunk und Geschichte« (Media and History) has launched a new column in which Ph.D.-students in media history can present their various projects and approaches.

The editors were delighted that this column has met with great approval, and are pleased to continue it with the contributions that follow. From this issue onward we also invite researchers from non-German countries to put forward their projects for discussion. The editorial staff wishes success to all the projects presented here and invites the readership of »Rundfunk und Geschichte« to offer engaged discussion on the projects presented. Ph.D. students or young researchers who are interested in submitting a description of their projects either in German or in English are requested to address themselves to the editorial staff: hans-ulrich.wagner@uni-hamburg.de.

Editorial Staff

Christine Ehardt
**Kulturgeschichte des Radios
 in Österreich**

»Ich fürchte mich vor dem Radio«, schrieb Anton Kuh 1930 über seine Erfahrungen mit dem neuen Medium, dessen massenweise Verbreitung in Österreich am 1. Oktober 1924 begonnen hatte.¹ Doch im Gegensatz zur Skepsis und zur Angst des österreichischen Journalisten und Literaten schuf das Radio auch neue Möglichkeiten, Kunst, Kultur und Politik hörbar zu machen. Die Art und Weise, in der dies geschah, wurde zeitgenössisch immer wieder neu diskutiert. Am Ausgangspunkt meines Dissertationsvorhabens soll deshalb die Annahme stehen, dass die heutige Form des Radios keineswegs selbstverständlich einer Logik seiner technischen Entwicklung folgte. In dieser Arbeit soll den Vorstellungen und Wünschen nachgegangen werden, wie diese sich in den unterschiedlichen Radio-Dispositiven materialisierten. Dabei soll und kann es nicht darum gehen, ein Gesamtbild der Radiogeschichte zu rekonstruieren. Indem Brüche, Anfangs- und Endsituationen in den Vordergrund gerückt werden, soll eine differenziertere Betrachtungsweise der Rundfunkgeschichte möglich gemacht werden. Ziel der Arbeit ist es, die Geschichte des Radios in Österreich nicht auf chronologische Eckdaten zu beschränken, die sich retrospektiv in eine technische und nationale Erfolgsgeschichte einreihen lassen. Vielmehr soll anhand ausgewählter Beispiele gezeigt werden, wie sich das Radio als der Apparat, wie wir ihn kennen, konstituieren konnte.

Mit Beginn des institutionalisierten Rundfunkempfangs (in Deutschland ab 1923, in Österreich ab 1924) ergriff die Begeisterung, die das neue akustische Informations- und Unterhaltungsmedium auslöste, innerhalb kürzester Zeit weite Teile der Bevölkerung. Während die ersten Radioversuche noch als gemeinschaftliches Hörereignis in Veranstaltungsräumen und Gaststuben »nach den bewährten Modellen des bürgerlichen Bildungsbetriebs«² inszeniert wurden, begann zeitgleich auch die Nutzung des Mediums im privaten Bereich. Inhalt und Gestaltung des Radioprogramms orientierten sich ebenfalls noch stark an bekannten Bildungs- und Unterhaltungsmedien, eine radiogerechte Form musste erst gefunden werden. Der »Radio-Projektionsapparat«, kurz »Radioskop« genannt, der Mitte der 1920er Jahre vor allem in Wien Furore machte, indem er das Radioprogramm durch sogenannte Radiobilder zu illustrieren versuchte, kann als ein wichtiges Element in dieser Entwicklung angesehen werden. Das Radio wurde hier noch als Attraktion verkauft und nicht als alltagstaugliches Massenmedium. Bilder von Radiohörern, wie sie in den zeitge-

nössischen Zeitungen kolportiert wurden, verdeutlichen diesen Attraktionswert.

Erst mit der Vereinfachung und Verbesserung der Radiogeräte etablierte sich das Medium als Alltagsgegenstand. Mit dieser Entwicklung formierte sich auch die Idee einer nationalen HörerInnengemeinschaft, welche die Grenzen des privaten Raums überwinden und zum »potentiellen Kollektivhörer«³ zusammengeschlossen werden konnte. Nicht erst mit dem Nationalsozialismus bekamen diese Dispositive des Radios in Österreich einen neuen Stellenwert, bildeten doch bereits in den 1930er Jahren austrofaschistische Konzepte des Mediengebrauchs ein Spiegelbild der totalitären Gesellschaftsordnung.⁴ Nach 1945 wurden die Sender auf die vier Besatzungszonen aufgeteilt. Es begann ein vielstimmiges »Radiokonzert« der verschiedenen Besatzungssender. Gleichzeitig zeigte sich auch das Bemühen der österreichischen Politik und vieler Rundfunkverantwortlicher um ein gesamtösterreichisches und monopolistisches Rundfunksystem, das 1955 verwirklicht wurde.

In dieser Arbeit geht es um eine Diskursgeschichte des Radios und die entsprechenden Erfindungen des 19. Jahrhunderts. Denn Theatrophon, Phonograph und Grammophon nahmen die Dispositive des Radios vorweg und öffneten einen Diskurs, dessen Platz einige Jahre später der Rundfunk einnehmen konnte. Ihre Nutzung hatte sich gemeinsam mit einer sich verändernden urbanen Gesellschaft vollzogen, deren Mittelpunkt sich nun ins Familiäre verschob und eine neue Form des Unterhaltungskonsums mit sich brachte. Die Erfolgsgeschichte des Radios lässt sich somit keineswegs allein aus der Nutzungsweise des Heeresfunk ableiten, also aus dessen technisch-militärischer Entwicklungsgeschichte, sondern entspringt vielmehr dem gesellschaftlichen Diskurs zum Thema Fernsprechen und Fernsen-

1 Anton Kuh: Angst vor dem Radio. In: Ders.: Luftlinien. Feuilletons, Essays und Publizistik. Berlin 1981, S. 232.

2 Carsten Lenk: Medium der Privatheit? Über Rundfunk, Freizeit und Konsum in der Weimarer Republik. In: Inge Marbolek; Adelheid von Saldem (Hrsg.): Radiozeiten: Herrschaft, Alltag, Gesellschaft (1924–1960). Potsdam 1999, S. 206–217.

3 Zum Begriff des Kollektivhörers und des Massenpublikums siehe auch: Helmut Schanze (Hrsg.): Rundfunk, Medium und Masse. Voraussetzungen und Folgen der Medialisierung nach dem I. Weltkrieg. In: Edgar Lersch; Helmut Schanze: Die Idee des Radios. Von den Anfängen in Europa und den USA bis 1933, S. 11–27; sowie Marbolek, Inge: »Aus dem Volke für das Volk«. Die Inszenierung der »Volksgemeinschaft« im und durch das Radio. In: Marbolek; von Saldem (Anm. 2), S. 121–135.

4 Zum Beispiel die zum Teil in der Zeitschrift »Radio Wien« in den Jahren 1933 bis 1938 veröffentlichten Rundfunkkonzepte vom Programmleiter der RAVAG (österreichische Radioverkehrsaktiengesellschaft) Rudolf Henz.

den am Ende des 19. Jahrhunderts und findet sich in den Ideen zur drahtlosen Telegraphie und Telephonie wieder. Den methodischen Ausgangspunkt der Untersuchung bildet eine diskursanalytische Betrachtung der technischen, sozialen und kulturellen Veränderungsprozesse, die die Grundlage zur Formierung neuer Nachrichten- und Kommunikationstechniken sind.⁵

Dabei bilden drei Ebenen den Untersuchungsrahmen des Dissertationsprojekts: Erstens soll das Radio als technischer Apparat betrachtet werden, dessen Entwicklungsgeschichte eng mit den Konzepten der drahtlosen Telegraphie Ende des 19. und am Beginn des 20. Jahrhunderts korreliert.⁶ Zweitens sollen die verschiedenen Versuche, eine allgemein gültige Form des Gebrauchs zu etablieren, behandelt werden. Dabei zeigt sich, dass die Durchsetzung einer hegemonialen Praxis des Umgangs mit dem Medium immer von sozialen und politischen Kräften bestimmt ist. Drittens sollen der symbolische Gehalt des Radios als »Tabernakel der Macht«⁷ und die verschiedenen Repräsentationsformen des Apparats untersucht werden. Dafür werden von der Forschung bisher vernachlässigte Bildquellen herangezogen, die sich vor allem in Tageszeitungen, Fachzeitschriften und Ausstellungskatalogen finden. Weiterhin werden schriftliche Dokumente zur Radiogeschichte, die sich in den Nachlässen von Rundfunkverantwortlichen, in Firmennachlässen von Elektro- und Radiohändlern und in den Archiven der Post- und Telegraphendirektion Wien finden, ausgewertet. Diese drei Ebenen sollen es erlauben, die verschiedenen Dispositive des Radios in ein Netz von kulturspezifischen Bedürfnissen und Wünschen einzubetten. Die Geschichte des Radios erweist sich so als offener, kontingenter Prozess. Denn das Radio als Massenmedium ist nicht das Ergebnis einer zwingenden Entwicklung, sondern das Resultat von Kämpfen, die immer auch anders hätten ausgehen können. Deshalb soll die Untersuchung, indem sie historische Entscheidungs- und Handlungsräume aufzeigt, auch zum Ausloten der politischen Dimension medialer Dispositive beitragen.

⁵ Zu diesen methodischen Voraussetzungen siehe Trevor J. Pinch; Wiebe E. Bijker: *The Social Construction of Facts and Artifacts: Or How the Sociology of Science and the Sociology of Technology Might Benefit Each Other*. In: Wiebe E. Bijker et al. (Hrsg.): *The Social Construction of Technological Systems. New Directions in the Sociology and History of technology*. Cambridge, Mass. 1987, S. 17–50.

⁶ Vgl. bisher unveröffentlichte Referate zum Thema »Drahtlose Telegraphie und Telephonie aus den Jahren 1920–1924« von Oskar Czeija. Österreichisches Staatsarchiv. ZI.19870/1920–1924.

⁷ Uta C. Schmidt: *Der Volksempfänger: Tabernakel moderner Massenkultur*. In: MarBolek; von Saldem (Anm. 2), S. 136–159.

MAG. CHRISTINE EHARDT ist Theater-, Film- und Medienwissenschaftlerin und arbeitet als Lehrbeauftragte an der Universität Wien. 2006–2009 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Forschungsprojekt »Hörinszenierungen österreichischer Literatur im Radio« in Wien. Derzeit entsteht die Dissertation »Kulturgeschichte des Radios in Österreich« bei Univ.-Prof. Hilde Haider-Pregler am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien. E-Mail: christine.ehardt@univie.ac.at

Nelson Ribeiro
**The War of the Airwaves
 in a Neutral Country:
 Radio Broadcasting in Portugal
 during World War II**

The thesis offers a narrative of broadcasting history in Portugal until the end of World War II. In doing so, it analyses the impact of foreign broadcasts of the British Broadcasting Corporation (BBC) and the Reichs-Rundfunk-Gesellschaft (RRG) transmitted to Portugal during the entire period of the war. Despite the existence of a few studies on specific themes, up to now, there is no history of the early years of Portuguese broadcasting, something that is essential before particular themes may be considered in more detail.¹ For this reason, the thesis starts by offering the reader a contextual narrative of radio broadcasting history in Portugal from its emergence to the end of World War II. Nevertheless, the research's main aim is to present a description and interpretation of the impact caused by the news and propaganda transmitted by foreign stations, mainly the BBC since, as the thesis demonstrates, the British station became the most accepted and popular foreign broadcaster during the war period.

Portugal, ruled by a dictatorship from 1933 and throughout the period under consideration, maintained a neutral position during World War II, despite the fact that its neutrality was presented in the terms of the Anglo-Portuguese alliance. The Estado Novo (New State) regime, led by Oliveira Salazar, was different to the other authoritarian regimes that ruled various European countries at that time. It was characterised by a defence of Roman Catholic values and by a hybrid constitution that refused democracy but, at the same time, kept the principle of elections.

Against the backdrop of this political situation the strategies of the BBC and the RRG, the stations of the two warring nations can be taken into account. The BBC's strategy of focusing on news and promoting its own credibility proved to be much more successful than the strategy adopted by the RRG. It

¹ See David Deacon et al.: *Researching Communications*. London 1999, S. 31–33.

mainly aired blatant propaganda and insistently repeated the same ideas, thus complying with Hitler's belief that effective propaganda was based on repetition as he had extensively described in his book »Mein Kampf«. This fact, allied to the pro-British sentiment of the Portuguese,² paved the way for the British broadcasts to become the most popular Foreign Service in the country and even allowed it to compete with domestic stations in terms of audiences even because Salazar's media policy, based on censorship, did not allow Portuguese radio to air many news items concerning the war, creating a thirst for information that was mainly quenched by listening to transmissions from the BBC.

Curiously, the broadcasts from London had a big impact in Portugal even before the transmissions in foreign languages had garnered the recognition of the British Government. The Corporation's role in the war would take time to be recognised and, as mentioned by G. C. Beadle, then in charge of the BBC administration, during the first year of the war the BBC »constantly sought this recognition but without success«.³ This situation had much to do with the fact that, contrary to the Germans who already had six years experience of heavy investment in propaganda, at the beginning of World War II the British still looked at radio propaganda with some discomfort.⁴ When the outbreak of the war occurred, the Germans had clearly the lead in propaganda, namely through radio. That was also the case with broadcasts to Portugal. Nevertheless, the thesis demonstrates how, despite having a clear lead, the Germans were overtaken during the war years by the BBC in terms of public response.

In order to investigate the impact that both national and foreign stations had on Portuguese public opinion, extensive document-based research was undertaken in several archives. Firstly, in Lisbon the PIDE-DGS Archive, i.e. the archive of the political police; the Oliveira Salazar Archive, the Interior Ministry Archive, the Historical Diplomatic Archive, and the Public Radio and Television Archive; secondly, in London the Foreign Office and Ministry of Information Archives and in Caversham the BBC Written Archives. It is essentially document-based research, drawing on sources that have hitherto been unexplored or that have never been used for a study of radio broadcasting.⁵

According to Stuart Hall, research in communication can be done on two different perspectives: encoding or decoding, since the complexity of human communication can only be understood when considering the process of codification by the senders or de-codification by the receivers. Although these two

moments normally contain some degree of reciprocity, there is no necessary correspondence between them. Encoding »can attempt to ,pre-fer' but cannot prescribe or guarantee the latter (decoding) which has its own conditions of existence.«⁶ This means that the media text is »a point of connection between the encoder and the decoder, but it does not bring them into a position of symmetry.«⁷

Following this idea, the research focuses on both processes. Most of the chapters are centred on encoding since one of the aims of the thesis is to demonstrate how political contexts (both national and international) influenced the content of radio broadcasts. Also taken into account was the fact that the encoding itself »is framed throughout by meanings and ideas: knowledge-in-use concerning the routines of production, historically defined technical skills, professional ideologies, institutional knowledge, definitions and assumptions«.⁸

The message encoding operated by the BBC Portuguese Service is analysed in detail. Besides describing the birth of the service and how it became the main source among the Portuguese for news, the thesis also comments on the news and talks that were aired as well as the position taken towards the Estado Novo that was never attacked on the broadcasts from London during the entire period of the war, despite Salazar's delay in stopping the exports of tungsten to Germany. Although only a very limited number of texts from the broadcasts survived until today, there are some transcriptions of excerpts that were produced by the British Embassy's staff in Lisbon and also by the Portuguese political police. Other sources also describe the content of the broadcasts, namely letters from listeners and reports from the Foreign Office, the Ministry of Information, BBC staff members and the Portuguese Embassy in London. These sources were cross-checked in order to

2 See António Telo: *Contributos para o Estudo da Guerra Secreta e da Propaganda em Portugal*. Lisboa 1989. – The pro-British sentiment was also visible in the local press and would become even more visible as the war developed.

3 Letter from G. C. Beadle to E. St. J. Bamford (Ministry of Information), 23. August 1941, quoted by Asa Briggs: *History of Broadcasting in the United Kingdom – The War of Words*. Oxford 1970, S. 16.

4 Asa Briggs: *The BBC: the First Fifty Years*. Oxford 1985, S. 81.

5 Pierre de Saint Georges describes how the usage of known documents in an innovative form can enable the production of new knowledge in social sciences – see Pierre de Saint Georges: *Pesquisa e crítica das fontes de informação nos domínios económico, político e social*. In: Luc Albarello et al.: *Práticas e Métodos de Investigação em Ciências Sociais*. Lisboa 1997.

6 Stuart Hall: *Encoding, Decoding*. In: Simon During: *The Cultural Studies Reader*. London 1993, S. 515.

7 David Deacon et al., 1999 (Footnote 1), S. 140.

8 Stuart Hall, 1993, (Footnote 6), S. 509.

separate the opinions of those who produced the reports from the facts that they describe.

The decoding process is analysed in particular in a chapter which primarily discusses how the messages aired by the BBC were received by the listeners and the political power in Portugal. There were indeed clear differences between the meaning attributed by those who encoded and those who decoded the messages aired by the Corporation on its Portuguese Service. As the thesis highlights, the political affiliation of the receivers affected the way in which they decoded the messages broadcast by the BBC.

To understand the real impact of broadcast propaganda during this period in Portugal, Salazar's foreign policy, always characterised by the position of neutrality adopted during the Spanish Civil War and during World War II, was taken into account. Apart from the international debates that took place during the 1930s, the Estado Novo always considered the alliance with Great Britain as a foreign policy priority. However, this did not hinder the regime in also maintaining good relations with Germany during almost the entire war. In fact, Salazar hesitated a lot before giving in to the British demands, and it was only in June 1944 that Portugal agreed to stop exporting tungsten to Berlin.

So some of the questions that the thesis intends to answer bearing in mind that the history of broadcasting in Portugal during World War II cannot be dissociated from the history of political relations between the Estado Novo and the countries at war are: Were, in this context, the broadcasts of the BBC used as a political weapon during the war? What motivated the British to broadcast news bulletins to Portugal even before the war, at a time when services in foreign languages were still undeveloped and under discussion? How did the Corporation deal with the fact that Portugal was an ally and simultaneously a dictatorship? To what extent did political interference affect the content of the BBC Portuguese Service? How did the British Government use the broadcasts to pressurise Salazar to give in to the Allies' demands? Did the Portuguese regime manage to exercise any influence in the editorial line of the broadcasts?

NELSON RIBEIRO concluded his Ph.D. in 2009 at the University of Lincoln (UK) under the supervision of Professor Brian Winston, Professor Isabel Ferin (University of Coimbra) and Dr. Philip Swan. Currently he is a Lecturer at the Catholic University of Portugal and member of the Research Centre for Communication and Culture in Lisbon. He is author of two books and several articles on the history of broadcasting in Portugal and has recently published »Salazar's Interference in the BBC Portuguese Service during World War II« in: *Journalism Studies*, Vol. 11, No. 2, 2010. **E-Mail:** nelson.ribeiro@ucp.pt

Kristin Skoog The BBC and the post-war Woman Women's Radio 1945–1955

In the British post-war period the domestic setting played a crucial role: »the modern home and its inhabitants were represented as the symbolic, and actual, centre of post-war reconstruction.«¹ Women were considered as important citizens, crucial for the rebuilding of Britain both as workers and as mothers, which ensued in debates about a woman's role in society. For example the historians Pat Thane and Gerry Holloway have both shown that the post-war period for women was indeed a time of conflict and negotiation; consequently, the British post-war housewife was a much more complex figure than previously perceived.² A good deal of the existing research on women in this period has focused on cinema, magazines, women's organisations, or other material. The BBC, however, and its relationship to women is fairly under-researched, although the BBC in this period produced a range of programmes directly aimed at the female audience such as »Woman's Hour« (1946), »Housewives Choice« (1946) and »Mrs. Dale's Diary« (1948).³ Several studies have shown that radio has an important place in the domestic setting and therefore a particular relationship to women.⁴ But again this kind of analysis is missing from the histories of the BBC in the post-war period.

The aim of this project therefore, is to focus on the BBC's women's radio and female broadcasters in

¹ Claire Langhamer: *The Meanings of Home in Post-war Britain*. In: *Journal of Contemporary History* 40(2005), 2, S. 341–362, quoted, S. 342. See also Judy Giles: *The Parlour and the Suburb Domestic Identities, Class, Femininity and Modernity*. Oxford 2004.

² Pat Thane: *Women since 1945*. In: Paul Johnson (Ed.): *20th Century Britain: Economic, Cultural and Social Change*. London 1994; Gerry Holloway: *Women and Work in Britain since 1840*. London 2005.

³ Being perhaps the most famous women's programme in this period, »Woman's Hour« has received some attention from academic scholars. These are useful, but limited insights since they tend to focus on the programme over a longer period (it is still running on BBC Radio 4) and mostly focus on the content rather than the production and editorial process. See Anne Karpf: *Radio Times – Private Women and Public Men*. In: Kath Davies et. al.: *Out of Focus. Writings on Women and the Media*. London 1987; Sally Feldman: *Twin Peaks: The staying Power of BBC Radio 4's Woman's Hour*. In: Caroline Mitchell (Ed.): *Women and Radio. Airing Differences*. London 2000; Sally Feldman: *Desperate Housewives. 60 Years of BBC Radio's Woman's Hour*. In: *Feminist Media Studies* 7(2007), 3, S. 338–341.

⁴ Paddy Scannell and David Cardiff: *A Social History of British Broadcasting. Volume 1. 1922–1939. Serving the Nation*. Oxford 1991; Shaun Moores: *Media and Everyday Life in Modern Society*. Edinburgh 2000; Kate Lacey: *Feminine Frequencies: Gender, German Radio and the Public Sphere. 1923–1945*. Ann Arbor 1996; Michele Hilmes: *Radio Voices American Broadcasting. 1922–1952*, London 1997; Kate Lacey: *Continuities and Change in Women's Radio*. In: Andrew Crisell (Ed.): *More than a Music Box: Radio Cultures and Communities in a Multi Media World*. Oxford 2005, S. 145–161.

the immediate post-war years (1945–1955). However, Kate Lacey has written a thought-provoking article where she offered the idea of thinking of radio as both »History« and »Historian«. That means that on the one hand radio can be »History« as in broadcasting history; and historical studies deal with radio itself, the institution, the programmes, the people etc. On the other hand radio can also act as a »Historian« since it often captures the mood or atmosphere, the sense of the age.⁵ Lacey suggested that in this way radio can be used as a tool (as she put it) to unfold other histories and questions about society in general, since the programmes themselves and their content reveal prevailing attitudes, values and mentalities present at the time.

Thus the questions for this project deal not only with the *specifics* of broadcasting, but also with the wider post-war period itself. In order to explain this approach some core questions can be given. For example, assumptions have been made that women's radio in Britain, *'reverted'*, from having been more outward-looking during wartime, back to individuality and stereotypical *'women's interests'* in the post-war period.⁶ Is this a fair description? That is the question I set up. Or: the BBC is a public service broadcaster and therefore I ask: Did the BBC represent women in a different way from other commercial media at the time? And what can the material reveal about life in post-war Britain in general, and particularly about the role or position of women?

Building on archival research conducted at the BBC Written Archive Centre in Reading, the thesis addresses the production side, as well as the text and the audience; the aim is a multifaceted approach. Material examined includes programme transcripts, production correspondence, production meetings, management meetings, press-cuttings, audience research and actual recordings. It is both what was being said or broadcast and what was *not* that is of great interest, where the unintentional or unconscious might be just as revealing as the intentional (what Arthur Marwick has called, *'witting'* and *'unwitting'* testimony: material that was planned and intentional, and material that was the opposite: accidental – not deliberate).⁷ Focus has been laid on two women's programmes such as the factual magazine programme »Woman's Hour« and the fictional domestic serial »Mrs. Dale's Diary«, but other general programmes (not necessarily women's programmes) have also been considered since women were also represented in other talks and discussions on various issues such as health, housing, and current-affairs. Throughout the research the editorial process has been of major interest; the thinking behind and the actual process of production.

To add a non-BBC-perspective further work was carried out at the Mass Observation Archive in Brighton, which contains a vast collection of material mostly generated through social research conducted from 1937 to the early 1950s. These files – such as surveys, questionnaires reports, and diaries – were particularly concerned with British everyday life. For example I examined one collection on *'Radio'* and one on *'Food'*. This material added more insight into British life and helped to understand some of the concerns that the radio programmes reflected, for instance the issue of food rationing.

The project is now at a late stage: all material has been collected and I am now continuing writing up with the aim to submit later this year. The thesis will contribute original and new knowledge to British broadcasting history, but due to its interdisciplinary nature using radio as a »Historian«, the thesis will also add further knowledge to British women's history, particularly dealing with issues such as gender roles, class and modernity.

KRISTIN SKOOG started her academic studies in 2000 at Malmö University College, in Sweden, where she studied Social and Cultural History. She continued her university education in London at the University of Westminster and was awarded a First Class degree in BA Media Studies – Radio Production in 2004. She has teaching experience (University of Westminster) and is currently a member of the editorial board for Westminster Papers in Communication and Culture (WPCC). Before starting her Ph.D. research in September 2006, she volunteered as an engineer at a London community radio station, Resonance 104.4 FM. **E-Mail: skogk@westminster.ac.uk**

5 Kate Lacey: Ten Years of Radio Studies: the Very Idea. In: The Radio Journal – International Studies in Broadcast and Audio Media. 6(2008), 1, S. 21–32, quoted S. 27.

6 See for example, Joy Leman: Capitalism and the Mass Media. Case study of Women's Magazines and Radio Programmes 1935–55. Unpublished MPhil Thesis, University of Kent 1983, S. 217–228; Sian Nicholas (1996) The Echo of War. Home Front Propaganda and the Wartime BBC, 1939–45. Manchester 1996, S. 123–139; Ross McKibbin: Classes and Cultures: England 1918–1951. Oxford 1998, S. 471–472.

7 Arthur Marwick: The New Nature of History: Knowledge, Evidence, Language. Basingstoke 2001, S. 172–174.

Dana Mustata

**From Modernizing to Subversive Television:
Historical Practices of Romanian Television
(provisional title)**

Up to now, there has been no historical research on Romanian television. What academic attention the medium has received has been sparse and fragmented, and can be found predominantly in the field of political theory, sociology and cultural politics.¹ Incontestably, the Live Romanian Revolution in December 1989 has been the most disputed topic associated with television in Romania.² Such disputes nevertheless have disregarded the agency of the televisual medium within the events and have neglected the historical baggage of television in communist Romania. Questions as to why there was a live televised revolution in 1989 Romania at all, not to mention the infamous ‚who shot whom‘ question³ have still not been answered satisfactorily.

The Ph.D. project set out to write this first history of Romanian television. It makes use of hitherto undisclosed and classified sources on communist television in Romania which are now accessible at the National Council for the Study of the Securitate Archives in Bucharest. A major source is »Dosarul Radioteleviziunii« (»Radiotelevision Files«) centrally compiled by the Securitate, the Romanian secret police, and which is now available at the Council for the Study of the Securitate Archives. These documents include surveillance and informative reports, administrative and personnel files, technical and production reports, transcripts of internal meetings as well as copies of documents originating from »Biroul de Documente Secrete« (»Office of Secret Documents«) inside communist broadcaster Romanian Radiotelevision. Oral history interviews and life stories of senior television professionals of the broadcasting institution have also constituted relevant sources in the research. These have served to complicate, complete and fine-tune the written documentation on Romanian television maintained by the Securitate. Television guides and the audiovisual sources at the Multimedia Archives of Romanian Television were central sources of investigation into the texts and programme culture of the broadcasting institution. Documents at the BBC Written Archives as well as BBC audiovisual sources have also been consulted in order to gain insights on Romanian television within a broader European context.

The project uses the actor-network theory of Bruno Latour to explore how power was constructed by and embedded within the medium of television in communist and post-89 Romania.⁴ In so doing, it rejects the notion of state broadcasting as readily

at the service of a dictatorial power and in favour of a view of television as a social agent. As defined by Latour, agents are forces – human and non-human – that affect action. They are bound to interact with other socio-political agents in an always shifting ensemble. This assemblage of agencies and interactions perform an unpredictable action, where the input of each agent cannot predict the output of action. Within this conceptual framework, broadcasting is seen as performative, able to affect social change, and to transform or subvert meaning. Interaction between different agents remains however, articulated by »other places, other times and other agencies that appear to have molded them into place«.⁵ With that in mind, historicizing and investigating television in its national and historical contexts becomes imperative for understanding the nature of the medium as a social agent.

The project takes a *longue-durée* look at the course of the Romanian broadcasting medium in different socio-political contexts. From 1956 (the start of Romanian television) through to the post-1989 period, the project investigates television throughout shifting historical periods: the reign of the communist leader Gheorghe Gheorghiu Dej, Ceausescu's rise to power, the liberalizing context of 1970s Romania, the coercive regime of the 1980s and the post-1989 political regimes. It uses Bruno Latour's actor-network theory as a main instrument of investigation to under-

¹ See: David Berry: *The Romanian Mass-Media and Cultural Development*. Hampshire 2004; Mihai Coman: *Media in Romania (1990–2001)*: a source book. Bochum 2004; Patrick H. O'Neil: *Communicating Democracy: The Media & Political Transitions*. London 1998; Alin Teodorescu: *Disguised Players Waiting in the Wings: Romania*. In: *The Development of the Audiovisual Landscape in Central Europe since 1989*. Luton 1998; Ion Stavre: *Reconstructia societatii romanesti prin audiovizual*. Bucuresti 2004.

² Nestor Ramesh: *The Entangled Revolution*. Washington 1991; Peter Siani-Davies: *The Romanian Revolution of December 1989*. Ithaca and London 2005; Tom Gallagher: *Theft of a Nation. Romania since communism*. London 2005; Steven Roper: *Romania, the Unfinished Revolution*. Amsterdam [etc.] 2000.

³ There were 1.104 deaths reported during the Romanian Revolution in December 1989. This was confirmed by the final report drafted by the Presidential Commission for the Investigation of the Communist Dictatorship in Romania, which the Romanian government made public in 2006 at www.presidency.ro. The deaths were caused by terrorist shootings that took place in Bucharest and other main cities in Romania in December 1989. Portrayals of terrorists were central to the live broadcasts of the Romanian Revolution. During the events, terrorists were described as anti-revolutionary forces. So far it has never been established who the terrorists were, who ordered the shootings (even after the Army had declared to side with the revolutionaries) and to what purpose the shootings took place. The same report testifies that no terrorist was ever accused or tried following the 1989 events.

⁴ Bruno Latour: *Reassembling the Social. An Introduction of Actor-Network-Theory*. Oxford 2005.

⁵ *Ibid.*, S. 166.

line the way television in Romania has negotiated, challenged or subverted political power and affected socio-political change. In theorizing television as a performative social agent able to challenge political power and mediate change, this project takes a step-by-step deconstructive look at the medium of television as an assemblage of different socio-political agents: from television professionals, institutional and political figures, to television audiences and technological infrastructures. It articulates agencies of television within specific broadcast spaces: spaces of transmission/distribution, spaces of production and spaces of reception. Embedded intimately into historical events in Romania, this approach serves to articulate and locate performances of television in Romanian history.

The dissertation deals in turn with technology and infrastructures, the institutional development of Romanian television, reception practices and television programmes. Each chapter articulates how these different domains of television have constructed agency and negotiated power. When considering the agency of television technology and infrastructures brings a range of processes into focus: Ceausescu's close cooperation with the West in terms of technological acquisitions, the 1993 alignment of Romanian television to the European Broadcasting Union infrastructures, communist inscriptions of control into the transmission infrastructures and their playing out during post-89 events, as well as the constant negotiations between reception, distribution and transmission infrastructures in challenging state power. At the institutional level, the dissertation discusses how political control over television in Romania has constantly been negotiated in the interactions between micro and macro actors. These constant negotiations of political control are observed throughout the different regimes⁶ of the institution: from an emerging medium developing under the inspiration of professional visits to the BBC, to a liberalized broadcasting institution all the way to the television of dictatorial control and to a post-89 broadcasting institution that translated remnants of the communist regime. Reception practices of television in communist Romania have constituted other relevant spaces of agency.

The dissertation makes use of documents on the Securitate's »Malicious operation« against discontented television viewers to argue that the surveillance, monitoring and manipulation by the Securitate of the anti-regime discontent throughout the 1980s played out during the 1989 Revolution. In this respect, the dissertation takes a look at historical process of the broadcasting medium in Romania so as to bring insights into the Live Romanian revolution. Last but not least, the dissertation delves into television texts

and programming cultures of Romanian television and treats them as long-term processes that have mapped out different assemblages of agency reiterating the interaction of the different televisual domains of technology, institutions, reception and production. While articulations of television's agency stay at the heart of the argumentation, these articulations are constantly integrated within historical processes of political change.

The management of television infrastructures in Romania and their agency during post-1989 political events are shown to be symptomatic of a continuity of communist practices onto the new political regime. The institutional dynamics inside Romanian television between television professionals, the broadcast management, the Securitate and political leaders are argued to explain not only the shifting character of Romanian television under communism, but also its denigrating communist accusations after 1989. A look at television audiences and reception spaces in 1980s Romania offers historical insights into a decade-long process maneuvered and silenced by the Securitate, a process that configured the network of agents that played out the Live Romanian Revolution in December 1989. Furthermore, Romanian television programmes are investigated as discursive outcomes contingent on processes of complex socio-political interactions mediated by the broadcast medium throughout its communist and post-communist history. The dissertation concludes by zooming in on the 1989 Live Romanian Revolution, and this television/televised event is replayed through the lens of this long-term, historicized understanding of Romanian television as a performative social agent.

DANA MUSTATA started her Ph.D. research at Utrecht University in 2006 under the supervision of Professor Dr. Sonja de Leeuw (Utrecht University) and Dr. Andreas Fickers (Maastricht University). She will submit her manuscript by September 2010. Between 2006 and 2009 she was a junior researcher on the European eContentPlus project »Video Active. Creating Access to Europe's Television Heritage«. Since October 2009, she has been a researcher on the project »EUScreen, Exploring Europe's Television Heritage in Changing Contexts«. She is member of the European Television History Network and of Utrecht University's Centre for Television in Transition.
E-Mail: D.Mustata@uu.nl

⁶ The term was initially coined in the field of history of technology by Gabrielle Hecht: *The Radiance of France. Nuclear Power and National Identity after World War II*. Massachusetts 2000. It refers to specific configurations made up by technical, institutional, professional and political actors. In this case it is used to exploit the changes/shifts in the social assemblages that have characterized Romanian television over time.

Juliane Finger

Den Holocaust fernsehen.

Eine qualitative Studie zur Bedeutung des Fernsehens für die langfristige Herausbildung von Einstellungen zum Holocaust

Dass ‚die Medien‘ in irgendeiner Form auf die Rezipienten wirken, ist eine heutzutage kaum bestrittene These. Seitdem es Massenmedien wie Zeitung, Fernsehen und Radio gibt, wird zum Ausmaß negativer wie auch positiver Wirkungen diskutiert und geforscht. Man denke nur an die Studie von Cantril zur (angeblichen) Massenpanik nach der Ausstrahlung von Orson Welles‘ Hörspiel »War of the worlds«¹; oder die schon Anfang des 20. Jahrhunderts von Max Weber formulierten Gedanken zur »Soziologie des Zeitungswesens«.² Die empirische Untersuchung von Medienwirkungen ist dabei bis heute zumeist auf kurz- bis mittelfristige Effekte fokussiert, also auf Wirkungen, die sich wenige Stunden, Tage, Wochen oder Monate nach dem Medienkontakt zeigen.³ Das Promotionsprojekt hat zum Ziel, diese Perspektive zu erweitern und einen Beitrag zur Entwicklung eines Ansatzes zur Untersuchung langfristiger Medienwirkungen zu leisten.

Als Anwendungsbeispiel wurde die Darstellung des Holocaust im Fernsehen gewählt. Dem Fernsehen kommt eine wichtige Rolle als Informationsquelle für zeitgeschichtliche Themen zu.⁴ Es gibt relativ viele, vor allem medienwissenschaftlich orientierte Arbeiten, die das Fernsehangebot zum Thema Holocaust analysieren, zum Beispiel die Entwicklung über die letzten Jahrzehnte⁵ oder einzelne Darstellungselemente wie die Zeitzeugen in Dokumentationen.⁶ In Überlegungen zur Wirkung dieser Angebote, zum Beispiel die besondere Authentizität von Zeitzeugen betreffend, wird die Perspektive der Rezipienten bislang jedoch selten einbezogen.⁷ Mit dem Promotionsprojekt soll mehr Aufschluss darüber gegeben werden, welche Bedeutung dem Fernsehen aus Rezipientenperspektive langfristig für die Herausbildung von individuellen und gruppenspezifischen Einstellungen⁸ zum Holocaust zukommt.

Wie kann man solche langfristigen Medienwirkungsprozesse untersuchen? Die Wirkungsvorstellung, die der Arbeit zugrunde liegt, knüpft an die Prinzipien des Dynamisch-Transaktionalen Ansatzes⁹ an. Medienwirkungen werden als ein dynamischer Prozess über die Zeit angesehen, in dem sich sowohl Medium als auch Rezipient beeinflussen und verändern. Wirkung ist also nicht das Ergebnis einer einfachen Reiz-Reaktions-Kette, sondern das Resultat eines »Wechselspiels der Ursachen«.¹⁰ Solche Ursachen können zum Beispiel auf Seiten des Rezipienten das

Vorwissen sein, aufgrund dessen eine bestimmte Dokumentation zum Thema Holocaust angesehen wird; auf Seiten des Mediums die Inhalte eben dieser angesehenen Dokumentation, die das Wissen und unter Umständen die Einstellungen des Rezipienten verändern.

Ein möglicher Weg zur Erfassung solcher langfristigen Prozesse sind Panelstudien, bei denen über einen bestimmten Zeitraum hinweg Befragungen zu mehreren Zeitpunkten erfolgen. Hier soll ein alternatives Vorgehen gewählt werden: Der empirische Zugang setzt im Heute an, an einem (vorläufigen) Endpunkt des Wirkungsprozesses. Es werden die aktuellen Einstellungen der Rezipienten zum Thema Holocaust erfragt sowie die bisherigen Kontakte mit dem Holocaust aus dem Gedächtnis rekonstruiert. Dabei werden die Muster der Zusammenstellung sowohl medialer als auch nicht-medialer Angebote und deren Wechselbeziehungen aus Nutzersicht be-

1 Hadley Cantril und Hazel Gaudet: The invasion from Mars. A study in the psychology of panic; with the complete script of the famous Orson Welles broadcast. Princeton, NJ 1982.

2 Siehe hierzu Michael Jäckel: Medienwirkungen. Ein Studienbuch zur Einführung. Wiesbaden 2005.

3 Vgl. hierzu zum Beispiel: Heinz Bonfadelli: Medienwirkungsforschung 1: Grundlagen und theoretische Perspektiven. Konstanz 2004.

4 Andreas Grajczyk, Walter Klingler und Gunnar Roters: Erinnerungsinteresse an zeitgeschichtlichen Ereignissen im Spiegel der Fernsehforschung. In: Walter Klingler, Gunnar Roters und Oliver Zöllner (Hrsg.): Fernsehforschung in Deutschland. Themen – Akteure – Methoden. Baden-Baden 1998, S. 365–384.

5 Julie Maeck: Montrer la Shoah à la télévision, de 1960 à nos jours. Paris 2009; Knut Hickethier: Die Darstellung des Massenmordes an den Juden im Fernsehen der Bundesrepublik von 1960–1980. In: Sven Kramer (Hrsg.): Die Shoah im Bild. Augsburg 2003, S. 117–132.

6 Michael Elm: Zeugenschaft im Film. Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocaust, Berlin 2008; Judith Keilbach: Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen. Münster 2008.

7 Einige wenige Studien befassen sich mit der Wirkung einzelner Filme auf Einstellungsänderungen, zum Beispiel: Marco Dohle, Werner Wirth und Peter Vorderer: Emotionalisierte Aufklärung. Eine empirische Untersuchung zur Wirkung der Fernsehserie »Holocaust« auf antisemitisch geprägte Einstellungen. In: Publizistik 48(2003), S. 288–309; Wilhelm Hofmann, Anna Baumert und Manfred Schmitt: Heute haben wir Hitler im Kino gesehen: Evaluation der Wirkung des Films »Der Untergang« auf Schüler und Schülerinnen der neunten und zehnten Klasse. In: Zeitschrift für Medienpsychologie 17(2005), S. 132–146; Marplan Forschungsgesellschaft für Markt und Verbrauch mbH: Holocaust Begleituntersuchung: Zusammenfassende Darstellung der Wellen 1–3. Offenbach am Main 1980.

8 Dem Einstellungsbegriff liegt hier die dreidimensionale Konzeption von Rosenberg und Hovland zugrunde, mit den Komponenten Emotion, Kognition, Verhalten. Milton H. Rosenberg und Carl I. Hovland: Cognitive, affective and behavioral components of attitudes. In: Milton H. Rosenberg, Carl I. Hovland, William J. McGuire, Robert P. Abelson und Jack W. Brehm (Hrsg.): Attitude organization and change. An analysis of consistency among attitude components. New Haven 1969, S. 1–14.

9 Werner Früh und Klaus Schönbach: Der dynamisch-transaktionale Ansatz. Ein neues Paradigma der Medienwirkungen. In: Publizistik 27(1982), S. 74–88.

10 Ebd., S. 43.

trachtet – die sogenannten Medienrepertoires bzw. nicht-medialen Repertoires.¹¹ Aus der Erfassung dieses breiten Kontaktspektrums soll mehr Aufschluss über die spezifische Bedeutung des Fernsehens innerhalb des Holocaust-bezogenen Repertoires erhalten werden. Dabei ist zu beachten, dass das menschliche Gedächtnis keine Computer-Festplatte ist, aus der alle vergangenen Ereignisse korrekt abgerufen werden können.¹² Es geht hier vielmehr um die subjektiven Rekonstruktionen aus der Sicht der Rezipienten. Die Seite des Fernseh-Programmangebots wird über die Aufarbeitung der Sekundärliteratur mit einbezogen.

Im Hinblick auf den explorativen Charakter der Arbeit wird die Umsetzung mittels qualitativer Methoden erfolgen. Es werden Medienbiographische Einzelinterviews sowie Gruppendiskussionen in Anlehnung an die Dokumentarische Methode¹³ durchgeführt. Mit der Kombination dieser beiden Methoden wird der Tatsache Rechnung getragen, dass Individuen und das individuelle Gedächtnis immer auch von der sie umgebenden Gesellschaft bzw. sozialen Gemeinschaft beeinflusst sind.¹⁴ Den Kernpunkt der Auswertung bildet eine Inhaltsanalyse nach Mayring.¹⁵ So soll über die individuelle Perspektive hinaus Aufschluss über die Verständigung über das Thema in einer (kleinen) sozialen Gruppe erhalten werden.

DIPL.-PSYCH. JULIANE FINGER, geboren 1980, studierte Psychologie mit Schwerpunkt Medienpsychologie an der Julius-Maximilians-Universität Würzburg, der Universität des Saarlands und der University of Missouri (USA). Von 2008 bis 2009 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medien und Kommunikation der Universität Hamburg (Professur Hasebrink). Seit November 2009 ist sie Mitglied der von der Landesexzellenzinitiative geförderten interdisziplinären »Graduate School for Media and Communication« (Hamburg), seit Sommer 2010 Lehrbeauftragte der Universität Hamburg.
E-Mail: juliane.finger@uni-hamburg.de

¹¹ Hanna Domeyer und Uwe Hasebrink: The meaning of media repertoires: A qualitative approach to the understanding of transmedial patterns of media use. Vortrag auf der Konferenz »Transforming Audiences 2«, London, 2.9.2009; Uwe Hasebrink und Jutta Popp: Media repertoires as a result of selective media use. A conceptual approach to the analyses of patterns of exposure. In: *Communications* 31(2006), S. 369–387.

¹² Vgl. zum Beispiel Daniel L. Schacter: The seven sins of memory: Insights from psychology and cognitive neuroscience. In: *American Psychologist* 54(1999), S. 182–203; Harald Welzer: *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*. München 2002.

¹³ Ralf Bohnsack, Iris Nentwig-Gesemann und Arnd-Michael Nohl: *Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis. Grundlagen qualitativer Sozialforschung*. Wiesbaden 2007.

¹⁴ Vgl. Astrid Erl: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Stuttgart 2005; Maurice Halbwachs: *La memoire collective*. Paris 1968.

¹⁵ Philipp Mayring: *Qualitative Inhaltsanalyse: Grundlagen und Techniken*. 10. Aufl. Weinheim 2008.

Über die Untersuchung der Mediatisierung in Deutschland mit Intermedia-Daten von 1987 bis 2007

Ziel des beim Medienwissenschaftlichen Lehr- und Forschungszentrum (MLFZ) angesiedelten DFG-Projektes ist es, Zeitreihen der Mediennutzung zu erstellen, um die sozialen Folgen der Einführung des dualen Rundfunksystems erstmals ausführlich ohne Lücken zu untersuchen und somit das Ausmaß der Mediatisierung in Deutschland quantifizieren zu können. Dafür ist es nötig, die Entwicklung der Radionutzung systematisch zu analysieren und die aus mehreren Datenquellen fusionierten Media-Analyse-Intermedia-Dateien für wissenschaftliche Sekundäranalysen aufzubereiten, da in den bisher zur Verfügung stehenden Media-Analysen (MA) die senderspezifischen Fernsehdaten nur bis 1996 vorhanden sind. Dies soll nach den im Vorgänger-DFG-Projekt erarbeiteten Prinzipien bei der Aufbereitung der MA erfolgen. Nach einer SPSS-Konvertierung müssen die MA-Intermediadateien gelabelt, über die Zeit mit den MA-Daten harmonisiert werden und nach inhaltlichen Kriterien mit Hilfe von Summenvariablen zusammengefasst werden. Danach können Zeitreihen der Fernsehnutzung von 1977 bis 2005 erstellt und intermediale Fragestellungen analysiert werden.

Untersuchung der Mediatisierungshypothese

Untersucht werden soll die Mediatisierungshypothese, die besagt, dass »die Medien« im Laufe der Zeit immer mehr in den Alltag der Menschen eingedrungen sind.¹ Dies sollte daran erkannt werden, dass erstens intramediale Nutzungsdauern und Nutzungshäufigkeiten in den letzten Jahrzehnten gestiegen sind. Zweitens sollten diesbezüglich die Differenzen zwischen den sozialen Gruppen kleiner geworden sein. Empirisch sollte sich zeigen, dass der Erklärungswert von soziodemographischen und Lebensstil prägenden Variablen über die Zeit kleiner geworden ist, da die Bedeutung der Medien über alle Gruppen hinweg ähnlicher wird. Dies würde nicht nur die Mediatisierungshypothese bestätigen, sondern auch die Integrationshypothese. Diese besagt, dass die Menschen gleichermaßen durch die Massenmedien eine gemeinsame Sozialisationsquelle erfahren. Abzulehnen wären demnach die Entmediatisierungshypothese und die Differenzierungshypothese, die von der Logik her zudem mit der Individualisierungsthese² zu erklären sind.

Über die TV-Mediatisierung des Alltags

Wie in Abbildung 1 zu sehen, ist von 1987 bis 2005 die Freizeit der Deutschen von 417 Minuten am Tag auf 475 Minuten am Tag gestiegen. Im selben Zeit-

raum ist die Fernsehzeit in der Freizeit von 127 Minuten am Tag auf 180 Minuten am Tag gewachsen.³ Wenn man diese beiden Variablen aufeinander bezieht, zeigt sich, dass der Anteil der Fernsehzeit an der Freizeit von 30% auf 38% angestiegen ist. Das Fernsehen hat also tatsächlich in der Präferenzstruktur der Deutschen an Bedeutung gewonnen. Der Alltag bzw. die Freizeit der Menschen wird von stärker werdenden Mediatisierungsprozessen begleitet. Ob das Fernsehen in gleichem Ausmaß als Sozialisationsfaktor gewonnen hat, sollte in weiteren Analysen zur Medienwirkung überprüft werden.

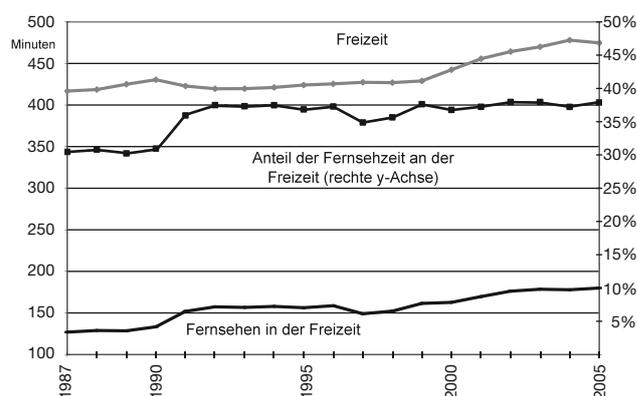


Abb. 1: Entwicklung der Freizeit, der Fernsehzeit in der Freizeit und des Anteils der Fernsehzeit an der Freizeit

Es lassen sich demnach deutliche Periodeneffekte beschreiben. Mit ansteigendem Erhebungsjahr wächst die Fernsehpräferenz in der Bevölkerung. Das in dem dualen Rundfunksystem neu eingeführte Privatfernsehen mit seiner seitdem ständig wachsenden Senderzahl wird in der Bevölkerung angenommen und verdrängt offensichtlich alternative Freizeitpräferenzen.

1 Vgl. Friedrich Krotz: Mediatisierung: Fallstudien zum Wandel von Kommunikation. Wiesbaden 2007; Ders.: Metaprozesse sozialen und kulturellen Wandels und die Medien. In: Medien Journal 27(2003), Nr. 1, S. 7–19; Ders.: Zivilisationsprozess und Mediatisierung. Zum Zusammenhang von Medien- und Gesellschaftswandel. In: Marcus Behmer, Friedrich Krotz, Rudolf Stöber, Carsten Winter (Hrsg.): Medienentwicklung und gesellschaftlicher Wandel. Beiträge zu einer theoretischen und empirischen Herausforderung. Wiesbaden 2003, S. 15–37.

2 Vgl. Ulrich Beck: Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne. Frankfurt am Main 1986; Markus Quandt: Individualisierung, Individualismus, politische Partizipation und politische Präferenzen. Eine theoretische und empirische Studie am Beispiel der Bundestagswahl 2002. Hamburg 2008; Wolfgang Jagodzinski, Markus Quandt: Wahlverhalten und Religion im Lichte der Individualisierungsthese. Anmerkungen zu dem Beitrag von Schnell und Kohler. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 49(1997), S. 761–782.

3 David Gilles, Jörg Hagenah, Heiner Meulemann: Freizeit zunehmend durch Fernsehen bestimmt. Freizeit und Fernsehnutzung in Deutschland 1987–2005. In: Informationsdienst Soziale Indikatoren (ISI) 40(2008), S. 11–14.

Es lassen sich deutliche TV-Mediatisierungseffekte konstatieren. Konkurrenz belebt das Geschäft – aber nur unter den Fernsehanbietern. Denn im Rahmen der Freizeit haben die anderen Aktivitäten relativ verloren. Der Gewinn des Fernsehens geht auf Kosten häuslicher, nicht als »Arbeit« verstandener Produktivitäten vom Hobby bis zur Gartenpflege, kultureller Aktivitäten wie Lesen, Musizieren oder Diskutieren oder außerhäuslicher Sozialaktivitäten wie Kneipen-, Kino- oder Theaterbesuch. Aber nicht nur das Angebot des Fernsehens, sondern auch das seiner Konkurrenten ist gewachsen. Jede Universitätsstadt hat heute ein Kneipenmilieu, jede Mittelstadt ihr Museum für moderne Kunst. Die Mitgliederzahl der Vereine ist gewachsen, wie das Statistische Bundesamt ausweist.⁴ Nicht zuletzt hat sich ab Mitte der 1990er Jahre eine ganz neue Freizeitaktivität durchgesetzt: Das Surfen im Internet. Warum die erweiterte Palette des Angebots hier nicht wie beim Fernsehen auf die Präferenzstruktur durchschlägt, bleibt eine offene Frage. Zukünftig kann die – an dieser Stelle nicht weiter spezifizierte – Periode durch wesentliche Aggregatdaten wie die Anzahl öffentlich-rechtlicher und privater Sender pro Erhebungsjahr ersetzt werden. Methodisch könnte deren Einfluss mit einer Mehrebenenanalyse gemessen werden.⁵ Vorher ist es jedoch notwendig, die Intermedia-Dateien im Längsschnitt aufzubereiten.

Über die Radio-Mediatisierung des Alltags

Wie in der Abbildung 2 zu sehen, ist die Hördauer aller Befragten von 1987 bis 2005 um zirka 50 Minuten von 146 auf 196 Minuten angestiegen.⁶ Das Radio hat also insgesamt an Bedeutung im Alltag der Menschen in Deutschland gewonnen. Die Einführung des dualen Rundfunksystems Mitte der 1980er Jahre hat dem Radio dazu verholpen, sich zu dem bedeutendsten Tagesbegleiter zu entwickeln. Der Zuwachs ist jedoch nur auf einen Anstieg der Nutzung privater Radiosender zurückzuführen, die in den zwei Jahrzehnten ihre durchschnittliche Hördauer mehr als verzehnfachen konnten: Während 1987 durchschnittlich nur 6 Minuten mit privaten Sendern verbracht wurden, waren es 2005 zirka 69 Minuten. Die durchschnittliche Hördauer der öffentlichen-rechtlichen Sender sank von 136 auf 88 Minuten. Dennoch ist nach wie vor die mit dem Radio verbrachte Zeit überwiegend öffentlich-rechtlich produziert worden. Lediglich in den Jahren 2000 und 2001 verzeichneten die privaten Radiosender eine längere Hördauer als die öffentlich-rechtlichen. Seitdem ist jedoch eine gegenläufige Entwicklung zu beobachten: Die Werte der Privaten sinken leicht und die öffentlich-rechtlichen Sender gewinnen leicht hinzu.

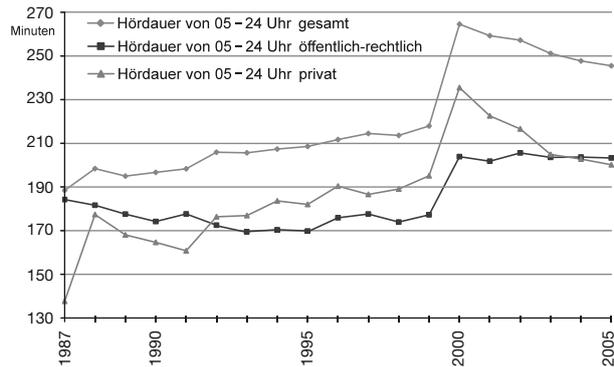


Abb. 2: Entwicklung der Hördauer von 1987 bis 2005

(Quelle: MA-Gesamt-MLFZ 1977–2005; Elektronische Medien)

Von 1977 bis 1986 wird die Hördauer aller Befragten anders erhoben als in den Folgejahren. Die einzelnen Zeitintervallabfragen beziehen sich nicht auf Viertelstunden, sondern auf halbe und ganze Stunden. Zudem wird der Tagesablauf für 6–20 Uhr bzw. für 5–22 Uhr erhoben. Der Methodenwechsel im Jahr 2000 von persönlich-mündlichen zu computergestützten Telefonbefragungen bedingt die sprunghafte Zunahme an Hördauer insbesondere bei privaten Sendern.

Insgesamt stieg die Radionutzung zwischen 1987 und 2005 um zirka 25%, während sich die Nutzungsdauer öffentlich-rechtlicher und privater Radiosender anglich – ein Trend, der auch beim Fernsehen zu beobachten ist.⁷ Ganz besonders auffällig ist, dass sowohl die private als auch die gesamte Hördauer nach 1999 stark anstieg. Dies ist aber mit einem Methodeneffekt zu erklären, der ab dem Jahre 2000 wirksam ist. Die lange Zeit praktizierte Face-to-Face-Befragung wurde in diesem Jahr von computergestützten Telefoninterviews (CATI) abgelöst. Durch die neue Erhebungsmethode wurden andere Menschen in anderen Befragungssituationen erreicht. Telefonisch Befragte sind im Durchschnitt mobiler, aktiver, jünger und gebildeter.⁸ »Weiterhin wurde exempla-

⁴ Statistisches Bundesamt: Statistisches Jahrbuch 2006, S. 640. Vgl. unter: www.destatis.de.

⁵ Vgl. zum Verfahren: Anthony S. Bryk, Stephen W. Raudenbush: Hierarchische Linear Models: Applications and Data Analysis Methods. Newbury Park, London, New Delhi 1992; Joop J. Hox: Multilevel Analysis. Techniques and Applications. New Jersey 2002; Tom Snijders, Roel Bosker: Multilevel Analysis. An introduction to basic and advanced multilevel modeling. London, New Delhi 1999.

⁶ Vgl. Cristiana Puleri, Dominika Dudzik, David Gilles: Privates Radio überholt öffentlich-rechtliches – und wird wieder überholt. In: Medientrends und sozialer Wandel 2/2008. Online verfügbar unter: http://www.mlz.uni-koeln.de/assets/files/Medientrends/MLFZ_Medientrends_2_2008.pdf.

⁷ Vgl. Jörg Hagenah: Zeiträuber Fernsehen: Mittlerweile wird ein Drittel der Freizeit mit dem Fernsehgerät verbracht. In: Medientrends und sozialer Wandel 1/2007. Online verfügbar unter: http://www.mlz.uni-koeln.de/assets/files/Medientrends/MLFZ_Medientrends_1_2007.pdf.

⁸ Vgl. Jörg Hagenah, Hening Best: Die Rolle von Auswahl- und Befragungsverfahren am Beispiel der Media-Analyse. Grundgesamtheit und Inhalte im Vergleich zwischen telefonisch und persönlich-mündlich erhobenen Daten. In: Volker Gehrau, Benjamin Fretwurst, Birgit Krause, Gregor Daschmann (Hrsg.): Auswahlverfahren in der Kommunikationswissenschaft. Köln 2005, S. 248.

risch aufgezeigt, dass der Methodenwechsel auch zu inhaltlichen Ergebnis-Veränderungen geführt hat. Es wird vor allem eine höhere, stärker außerhäusliche Radionutzung ermittelt.⁹

Über die Domestizierung der Mediennutzung

Der Abbildung 3 ist zu entnehmen, dass die innerhäusige Nutzung der elektronischen Medien Radio und Fernsehen von 241 Minuten im Jahr 1987 auf 303 Minuten im Jahr 2005 angestiegen ist. Das spricht dafür, dass man von einer Domestizierung der Mediennutzung¹⁰ sprechen kann. Allerdings ist in demselben Zeitraum auch die außerhäusige Mediennutzung von 40 Minuten auf 89 Minuten gestiegen und hat sich somit sogar mehr als verdoppelt. Die elektronischen Medien sind mit der Einführung des dualen Rundfunksystems stärker in den gesamten Alltag der Menschen eingedrungen,¹¹ was man auch als einen fortschreitenden Mediatisierungsprozess bezeichnen kann. Der beschriebene Mediatisierungseffekt wird besonders deutlich, wenn die Mediennutzungszeiten als Anteile an der zur Verfügung stehenden Zeit berechnet werden. Der Anteil der Mediennutzung an der außerhäusigen Zeit steigt von 11% auf 23% und der Anteil an der innerhäusigen Zeit von 43% auf 56%.

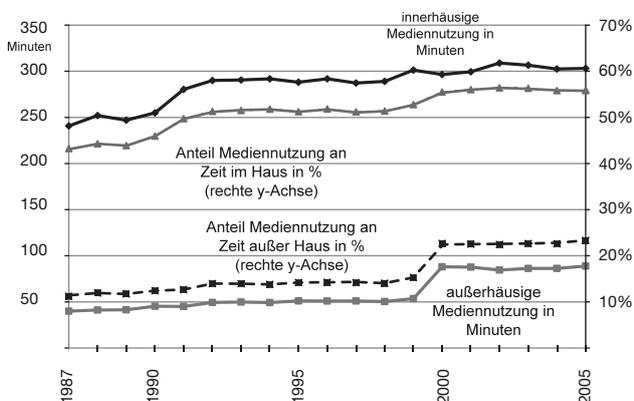


Abb. 3: Entwicklung der innerhäusigen und außerhäusigen Mediennutzung von 1987 bis 2005

(Quelle: MA-Gesamt-MLFZ EM; 1977–2005)

Ab 1993 wurden auch die neuen Bundesländer erfasst. Die Variable »außer Haus« setzt sich aus folgenden Tätigkeiten zusammen: »Unterwegs im Auto«, »Unterwegs mit Bus/Bahn«, »Berufsarbeit außer Haus«, »Schule/Studium«, »Besuch bei Freunden, Bekannten, Verwandten«, »Besuch von Kneipen, Gaststätten, Restaurants«, »Essen/Mahlzeiten außer Haus«, »andere Tätigkeit/freie Zeit außer Haus«. Die Variable »im Haus« setzt sich aus folgenden Tätigkeiten zusammen: »Körperpflege/Anziehen«, »Essen/Mahlzeiten zu Hause«, »Haus-/ Berufsarbeit«, »Hausarbeit«, »Berufsarbeit im Haus«, »freie Zeit/Sonstiges zu Hause«. Die Mediennutzung beinhaltet Radio und Fernsehen.

Zukünftige Untersuchung der Mediatisierungshypothese

Die Ergebnisse der deskriptiven Analysen sprechen insgesamt für eine Bestätigung der Mediatisierungshypothese: Erstens ist der Anteil des Fernsehens an der Freizeit größer geworden. Zweitens haben sich nach der Einführung des dualen Rundfunksystems private Fernseh- und Radiosender etabliert und haben zu einem Anstieg der täglichen Seh- und Hördauer geführt. Dadurch sind drittens sowohl die innerhäusige wie auch die außerhäusige Mediennutzung angestiegen. Weitere Untersuchungen sollen zukünftig vor dem Hintergrund des medialen und sozialen Wandels erfolgen und diesen Wandel methodisch mit einer Mehrebenenanalyse erfassen. Die Analysen sollen sich auf die beiden wichtigsten medialen Innovationen der letzten Jahrzehnte beziehen und die Einführung des dualen Rundfunksystems und die Verbreitung der Internetangebote untersuchen. Als Datenquelle bieten sich die Media-Analyse (MA)¹² und die Intermediatdateien¹³ der MA von 1987 bis 2007 an. Sie enthalten in repräsentativen großen Stichproben Mediennutzungsdaten für alle wichtigen Medien und bieten ausreichend große Zeitreihen, um den Prozess der Mediatisierung im Kontext des medialen und sozialen Wandels untersuchen zu können. Als abhängige Variablen der Untersuchungen sollen Nutzungskennziffern zu den Nachrichtenmagazinen, überregionalen sowie regionalen Tageszeitungen und öffentlich-rechtlichen bzw. privaten Radio- und Fernsehsendern sowie zum Internet dienen. Am Ende stehen die Hauptuntersuchungen zu den Determinanten der Internetnutzung.

⁹ Ebd., S. 247.

¹⁰ Jutta Röser: Das Zuhause als Ort der Aneignung digitaler Medien. Domestizierungsprozesse und ihre Folgen. In: MERZ Wissenschaft 49(2005), Nr. 5, S. 86–96.

¹¹ David Gilles, Jörg Hagenah, Heiner Meulemann: Freizeit zunehmend durch Fernsehen bestimmt. Freizeit und Fernsehnutzung in Deutschland 1987–2005. Informationsdienst Soziale Indikatoren (ISI), 40(2008), S. 11–14; Jutta Röser, Tanja Thomas, Corinna Peil (Hrsg.): Alltag in den Medien – Medien im Alltag. Wiesbaden 2009.

¹² Auftraggeber der Erhebungen ist die Arbeitsgemeinschaft Media-Analyse. Deren Mitglieder sind Verlage, Rundfunksender, Werbeagenturen und Werbung Treibende. Da die Interessenlagen der Mitglieder unterschiedlicher kaum sein könnten, gehen Änderungen und Neueinführungen von »Medienwährungen« harte Verhandlungen zur Erhebungsmethodik voraus. Die Daten wurden von 2006 bis 2008 im DFG-Projekt »Medienrezeption nach der Einführung des dualen Rundfunksystems. Eine Aufbereitung und Analyse der Daten der Media-Analysen« für die Zeitreihenutzung von 1977 bis 2005 aufbereitet (DFG: ME 577/15-1).

¹³ Die MA Intermediatdateien enthalten in einem Datensatz die fusionierten Nutzungswahrscheinlichkeiten zu allen Medien der MA (Zeitschriften, Zeitungen, Radio) und die Daten aus dem AGF/GfK-Fernsehpanel. Die Daten von 1987 bis 2007 werden in einem aktuellen DFG-Projekt von 2009 bis 2011 aufbereitet (DFG: ME 577/15-2).

Als unabhängige Variablen fungieren auf der Mikroebene (Regressionsanalysen) erstens Nutzungskennziffern zu den anderen Medien. Auf diese Weise können Substitutions- und Komplementaritätseffekte untersucht werden: Bei Substitutionseffekten werden negative Zusammenhänge erwartet, bei Komplementaritätseffekten positive. Zweitens werden Mediatisierungs- und Integrationshypothese mit den wichtigsten soziodemographischen Variablen (Bildung, Äquivalenzeinkommen, Berufstätigkeit) und den aus einer Freizeitskala entnommenen Lebensstilen analysiert. Drittens wird mit Hilfe von Angaben zu Leittätigkeiten des Tages die Gelegenheitsstruktur der Mediennutzung erfasst (Freizeit, Arbeitszeit). Viertens wird mit einer Kohortenanalyse die Bedeutung des Aufwachsens mit bestimmten Medien zwischen unterschiedlichen Generationen überprüft. Auf der Makroebene wird der mediale Wandel mit der Anzahl der pro Jahr publizierten Zeitschriften und Zeitungen sowie der gesendeten Rundfunksender und der Anzahl der Internet Host Counts sowie der Anzahl der registrierten de-Domains auf einer höheren Ebene erfasst.¹⁴ Somit wird überprüft, ob Mediatisierungsprozesse auf der Angebotsseite zu finden sind und Einflüsse auf die Mediennutzung zeigen.

Der soziale Wandel wird erfasst, indem die jährlichen Aggregatkennziffern zu wichtigen soziode-

mographischen Variablen und ökonomischen Kennziffern der amtlichen Statistik herangezogen werden (Bildung, Einkommen, Berufstätigkeit oder Bruttoinlandsprodukt). Die Einflüsse der Landespolitik (Bildungs-, Medienpolitik) werden erfasst, indem die Zugehörigkeit zu Bundesländern und die politische Ausrichtung der Landesregierungen ermittelt werden. Die potenziellen Makroeffekte des medialen und sozialen Wandels werden mit Mehrebenenanalysen untersucht. Folgende Voruntersuchungen sind zu nennen: Erstens wurde die MA dokumentiert.¹⁵ Zweitens wurde die Zeitreihenfähigkeit der MA überprüft.¹⁶ Drittens wurden inhaltliche Vorarbeiten zur Thematik geleistet, die jedoch nur deskriptiv mit Aggregatkennziffern durchgeführt wurden,¹⁷ nur begrenzte Zeitreihen bis 1996 beinhalten und auf der Mikroebene bleiben¹⁸ oder nicht mit der hier genannten Medienbreite untersucht wurden.¹⁹

Das Medienwissenschaftliche Lehr- und Forschungszentrum (MLFZ) veranstaltet zum Thema »Mediatisierung der Gesellschaft? Mediensoziologische Forschung in vergleichender Perspektive« einen 3. Nutzerworkshop. Dieser findet vom 18. bis 20. November 2010 in Köln statt (Näheres unter: <http://www.mlfz.uni-koeln.de/assets/files/download/Mediatisierung%20MLFZ%20Workshop.pdf>).

Jörg Hagenah, Köln

¹⁴ www.isc.org (2009). Internet Systems Consortium: Internet host count history. Number of Internet Hosts <https://www.isc.org/solutions/survey/history> [abgerufen am 24.6.2009]; www.denic.de (2009). Domainentwicklung. <http://www.denic.de/de/hintergrund/statistiken.html>.

¹⁵ Jörg Hagenah: Möglichkeiten der Nutzung von Media-Analyse Fernsehdaten für Sekundäranalysen von 1972 bis heute. In: Medien- und Kommunikationswissenschaft, 4, 2006, S. 637–653; Ders.: Möglichkeiten der Nutzung von Media-Analyse Radiodaten für Sekundäranalysen von 1972 bis heute. Medien- und Kommunikationswissenschaft, 3, 2006, S. 457–485.

¹⁶ Vgl. Jörg Hagenah, Hening Best: Methodische Überlegungen zur Nutzung der MA-Fernsehdaten im Zeitvergleich. In: Jörg Hagenah, Heiner Meulemann (Hrsg.): Alte und neue Medien – Zum Wandel der Medienpublika in Deutschland seit den 1950er Jahren. Münster 2008, S. 201–214; Hening Best, Jörg Hagenah: Methodische Überlegungen zur Nutzung der MA-Radiodaten im Zeitvergleich. In: Ebd., S. 137–158.

¹⁷ Jörg Hagenah, Heiner Meulemann: Unterschichtfernsehen? Integration und Differenzierung von bildungsspezifischen Teilpublika. In: Publizistik 52(2007), S. 154–173.

¹⁸ Heiner Meulemann, Jörg Hagenah, David Gilles: Neue Angebote und alte Gewohnheiten. Warum das deutsche Publikum zwischen 1987 und 1996 vom öffentlich-rechtlichen auf das private Fernsehen gewechselt hat. In: Publizistik 54(2009), S. 240–264; Cristiana Puleri: Diffusion öffentlich-rechtlicher und privater Informations- und Unterhaltungssendungen nach der Einführung des dualen Rundfunks in Deutschland. Eine Untersuchung der Media-Analyse von 1987 bis 1996. Unveröff. Magisterarbeit. Universität Köln 2009.

¹⁹ Gunther Sarling: Vernetzte Generationen – Alte und Junge im World Wide Web. Die Entwicklung der kohortenspezifischen Nutzung von Internetangeboten im Zeitverlauf. Eine Sekundäranalyse der Daten der Media-Analyse von 2001–2006. Unveröff. Magisterarbeit. Universität Köln 2009.

Verborgene Schätze

aus dem Keller ans Licht geholt.

Der Schriftgutbestand des ehemaligen Landessenders Schwerin im Archiv des NDR-Landesfunkhauses Schwerin

»Brauchen wir den alten Kram jemals wieder, der nimmt nur Platz weg« – diese Worte hörte man oft, als 1992 in Schwerin mit dem Norddeutschen Rundfunk ein rundfunkpolitischer Neuanfang gewagt wurde. Der Platz war knapp und er wurde für Neues gebraucht. So wanderte der aus der DDR-Zeit stammende Manuskript-Altbestand aus einem feuchten, muffigen Keller im alten Funkhaus Schwerin zunächst einmal in einen anderen, nicht besseren Keller des Studios nach Rostock, unsortiert, stark vergilbt und brüchig. Wen kümmerte dieses Material in einer aufregenden Zeit, da es im Osten täglich Neues, Sensationelles zu senden gab, alte Strukturen neuen weichen mussten und eine Stasi-Vergangenheit die andere einholte. Erst nach und nach erinnerten wir uns unserer eigenen Geschichte, unserer eigenen Identität. »Zieh hier die Gummistiefel an, wenn du in den Keller willst, wir hatten dort gerade einen Wassereinbruch!« sagte der Hausmeister zu mir, damals war ich im Hörfunk in der Wortdoku-

mentation tätig. Das war 1993 bei meinem ersten Besuch im Rostocker Keller. Schnell sortierten zwei Kolleginnen aus Schwerin und ich das nass gewordene Material aus den untersten Regalfächern in die obersten. Da war sie wieder – meine, unsere eigene Rundfunkgeschichte –, das, was ich persönlich seit 1971 in der Schweriner Schlossgartenallee, bei Radio DDR, Sender Schwerin, gehört, geschrieben, erlebt habe. Und noch viel mehr befand sich in Rostock im Keller, vergilbt, feucht, manchmal schimmelig.

Einblick in den Nachkriegsalltag

Insgesamt 300 Umzugskartons wurden wenig später von Rostock nach Schwerin ins NDR-Landesfunkhaus gebracht, darunter Aktenbündel aus den Jahren 1946/47, Dokumente aus der Nachkriegszeit, aus der SBZ, der Sowjetischen Besatzungszone. Die erste Sichtung brachte Erstaunliches zutage, die Sendemanuskripte geben Einblick in ein Stück Zeit- und Rundfunkgeschichte. Denn aufgrund der fehlenden Aufnahmetechnik wurden zahlreiche Interviews in jener Zeit wörtlich aufgeschrieben und sind somit erhalten geblieben. Bandmaterial gab es damals wenig und wegen fehlender Sendetechnik wurde sehr viel live aus dem Studio gesendet. Die Themen waren wie überall in Deutschland die Heimkehrer-, Flüchtlings- und »Umsiedler«-Probleme, es ging um die tägliche Sicherstellung der Lebensmittelversorgung, um Hilfsaktionen für »Umsiedlerfamilien«, die zu Tausenden nach Mecklenburg-Vorpommern kamen, um Entnazifizierung, um die Bodenreform und die Suche nach Kriegsvermissten und Angehörigen, kurz: um den Wiederaufbau des gesellschaftlichen Lebens und den Kampf ums nackte Überleben allgemein. Als konkrete Beispiele können hierfür Berichte über die Läuseplage in Schwerin und ein großes Kaninchensterben in Mecklenburg-Vorpommern dienen sowie eine Diskussion, ob es Lebensmittelkarten für freischaffende Künstler geben soll. Ein Schwerpunkt der Berichterstattung aus jenen Tagen war das Trauma der Umsiedlerkinder und die Beschaffung von Arbeit für die Tausenden von Umsiedlerfamilien sowie die Ablieferungspflicht für die Bauern, die zum Gesetz erhoben wurde, um die Volksernährung zu sichern.

Unter den vielen Manuskriptbündeln befanden sich auch eine Anleitung zur Opiumgewinnung als Nebenerwerb für Bauern; Nachrichten vom 2.8.1946 über das Eintreffen der ersten Kriegsgefangenen aus der Sowjetunion in Schwerin oder vom 12. Mai 1947 über die Regelung des Bäderbetriebs an der Ostsee und die Beschlagnahme von privaten Häusern für den FDGB-Feriedienst. Daneben gab es jede Menge Ratgebersendungen, unter anderem zur Weiterbildung der Lehrer, für die Bäuerin, den Landwirt und

den Kleingärtner. Die gebundene Folge von Manuskripten aus dem Juli 1946 berührt ganz besonders wegen der erdrückenden Nähe, die sich zu den alltäglichen Sorgen in der Nachkriegszeit herstellt. So erzählt die Direktorin der Schweriner Fritz-Reuter-Schule in der Sendereihe »Die Frau im heutigen Leben« vom Schulalltag mit Umsiedlerkindern und ihrem Bemühen, gerade diesen Kindern Frohsinn zu vermitteln. Weil das Interview damals auf Schallplatte aufgezeichnet wurde, ist der ganze Text zunächst aufgeschrieben worden und als Manuskript erhalten geblieben. Seiner zeitgeschichtlichen Bedeutung entsprechend ist auch der »rote Pastor« Karl Kleinschmidt vertreten, »rot« deshalb, weil er als Geistlicher Mitglied der SED geworden war. Ihn konnte man regelmäßig hören: wie er von der Kanzel predigt und im Landessender Schwerin zu kulturpolitischen Themen Stellung nimmt.

Zunächst hatte der Sender Schwerin nur lokale Bedeutung und war lediglich im Umkreis von etwa 20 Kilometern zu empfangen. Im Volksmund nannte man den Heimatsender damals deshalb »Pfaffenteichsender«. Es wurde aus einem umgebauten Zweifamilienhaus gesendet, aus einem Betriebsraum, der gleichzeitig Sende-, Produktions-, Schalt- und Cuttonraum war. Das Fernnetz aus Lübeck sicherte die Stromversorgung. Ein neues Funkhaus wurde sehr bald dringend notwendig. Der Umbau eines Gebäudes, das bis 1945 als »NS-Gauschule« diente, gestaltete sich jedoch schwierig. Engpässe bei der Materiallieferung und in der Transportkapazität verzögerten immer wieder das Baugeschehen. Erst am 30. Oktober 1950 konnte das neue Funkhaus des Landessenders in der Schweriner Schlossgartenallee mit seinem Programm starten. Auf genau diesem Gelände steht heute das moderne Gebäude des NDR-Landessenders.

Die »Stadtreporter«

Die Manuskripte der 1950er Jahre verdeutlichen schon eine andere Professionalität der Redakteure. Der Umzug der Sendemannschaft in größere Räume und die verbesserte technische Ausstattung erleichterten den journalistischen Alltag. Die Sendungen fügten sich nun allerdings einem politischen Auftrag, die Kommentare lesen sich dementsprechend. Als Kommentatoren treten auch Externe in Erscheinung, politische Akteure bzw. deren Handlanger. In der Sendung »Landfunk« beispielsweise wurde die Entwicklung in der Landwirtschaft nachgezeichnet. Die Beiträge gingen mit den Funktionären ins Gericht, kritisierten den Rückstand zum Beispiel bei der Milchablieferungspflicht namentlich genannter Bauern. Authentisch wirken auch die Sendungen »Schweriner« bzw. »Rostocker« und »Wis-

marer Stadtreporter«, in denen Alltagsprobleme thematisiert wurden, so unter anderem die häufigen Stromabschaltungen, der Preiswucher eines Radiogeschäftes und die Aktion »Wohnraumlenkung zur gerechten Wohnraumverteilung«. Die Beiträge aus den 1950er Jahren demonstrieren deutlich das Abgrenzungsverhalten der DDR gegenüber der BRD, lassen aber immer noch die Hoffnung auf eine deutsche Einheit. In den Nachrichten finden sich oft Zitate aus linksgerichteten Zeitungen der BRD, die das Leben der Bundesbürger alles andere als rosig erscheinen lassen, so unter anderem über das »Bauernlegen« im Westen, die militärischen Übungen auf Feldern der Bauern. Auch meldeten sich Korrespondenten des Senders Schwerin regelmäßig aus Hamburg und Kiel. Das Themenspektrum war stark politisch-ideologisch geprägt und richtete sich in besonderer Weise an Landwirte und Werftarbeiter, aber auch an Handwerker und Jugendliche.

»Begegnung im Äther«

In den 1960er Jahren, nach dem Mauerbau, richtete sich der Fokus verstärkt auf die Leistungskraft des eigenen Bezirks. Die Sendung »Begegnung im Äther« sollte speziell westdeutsche Hörer ansprechen. Noch unter der Maßgabe, für ein einzig deutsches Vaterland zu senden, gab es einmal monatlich am Sonntagvormittag Neuigkeiten aus der DDR. In der zahlreich vorhandenen Hörerpost aus Westdeutschland wurde auf die Sendung reagiert. Dabei hatten die Absender oft eigene Anliegen. Ein alter Kommunist und freier Mitarbeiter des NDR wollte in Schwerin eigene Texte lesen, ebenso ein Hamburger Schauspieler. Eine Jazzband aus dem Westen fragte an, ob sie beim Sender Schwerin Titel produzieren dürfe. Der Leiter der Abteilung Heimatfunk bei Radio Bremen bemühte sich um einen Austausch niederdeutscher Hörspiele.

Die Hörerpost an den Sender Schwerin war ein wichtiger Index auch für die Befindlichkeiten in der DDR. Die Chefetage der 1970er und 1980er Jahre war immer an einem Feedback der Hörer interessiert und forderte die Redakteure auf, Stimmungen, Meinungen und Kritik sowohl über die allgemeine Lage als auch über das Programm zu sammeln. Was an übermitteltem »Volkszorn« zu Papier gebracht wurde, ist nur selten über den Sender gegangen. Die Themenvielfalt liefert ein weites Spektrum über das, was die DDR-Bevölkerung tatsächlich bewegte. Unter dem Stichwort »Stimmungen und Meinungen« wurden im Ordner »Hörerpost 1977–1980« Diskussionen zur aktuellen Weltpolitik ebenso wie die alltäglichen Ärgernisse ausgewertet, zum Beispiel: Mindestumtausch der BRD-Bürger bei Einreise in die DDR; Engpässe bei der Lieferung von Fensterglas;

Spekulationen über bevorstehenden Besuch von Helmut Schmidt sowie neue Erziehungsmethoden in den Schulen mit »Führungskartei«, in der die Schüler sich selbst tadeln und loben sollten.

Manuskripte als Kulturgut des Bundeslandes erhalten

Das alles wäre dem Verfall preisgegeben, wenn uns, den Archivaren, nicht bald eine Lösung eingefallen wäre. Gemeinsam mit der Produktionsleitung und der Redaktion wurde beschlossen, den Inhalt der Manuskripte zu bewahren, zählt er doch zum Kulturgut unseres Landes Mecklenburg-Vorpommern. Deshalb haben wir diesen Bestand auch nicht an das Deutsche Rundfunkarchiv abgegeben. Dort wären sie zwar trocken und sauber gelegen, aber auf absehbare Zeit unerschlossen und somit für uns nicht recherchierbar. Das konkrete Problem, das sich stellte, war die Frage, wie die Manuskripte bzw. deren Inhalte konserviert werden sollten. Wir wollten die einzelnen Manuskripte scannen und verschlagworten. Dazu probierten wir die ARD-Pressedatenbank »Planet« aus. Erste Tests verliefen enttäuschend. Die Faksimiles waren zwar von guter Qualität, doch im Fließtext ließ sich nicht recherchieren. Auf der Frühjahrstagung der Medienarchivare, Fachgruppe 7, berichtete 2006 ein Kollege des Fraunhofer Instituts über die Digitalisierung und Speicherung von Papier. Der Kontakt war schnell hergestellt und das Institut lieferte uns eine kleine, aber feine technische Lösung, wie auch der Fließtext größtenteils brauchbar wurde. Manchmal, wenn das Papier zu schlecht war, musste der Fließtext gelöscht werden und wir versuchten den Inhalt im Titel unterzubringen, was nicht immer leicht war. In diesen Dokumenten ist dann leider keine Volltextrecherche mehr möglich.

Problematisch war die Schlagwortvergabe. In der PAN-Klassifikation, der Universalklassifikation für den Einsatz in Rundfunkarchiven, fehlt die typische »DDR-Diktion«, bzw. es werden Begriffe verwendet, die heute eine ganz andere Bedeutung haben. Ein Beispiel: In der SBZ nannte man einen Teil der Flüchtlinge aus den Ostgebieten »Umsiedler«. Über diesen Begriff verfügt die PAN-Klassifikation jedoch nicht. Also müssen Begriffe wie »Vertriebener« bzw. »Vertreibung« benutzt werden, obwohl diese in den Beiträgen selbst gar nicht vorkommen und man unter »Vertreibung« in der DDR etwas anderes verstand. Damit müssen wir leben.

»Erinnerungen für die Zukunft«

Mit der Digitalisierung des Altbestandes an Tonbändern ist heute der Zugriff auf historische Sendungen, Beiträge und O-Töne selbstverständlich geworden.

Doch längst nicht jede Recherche führt zu der gewünschten Treffermenge. Redakteure müssen sich häufig mit wenigen O-Tönen begnügen, die irgendwann als »archivwürdig« angesehen wurden und deshalb immer wieder verwendet werden. Doch gerade Geschichtssendungen, wie unser hauseigenes Projekt »Erinnerungen für die Zukunft«, brauchen andere Blickwinkel, andere Aspekte, scheinbare Nebensächlichkeiten, die als Tonaufnahme oft als nicht archivwürdig klassifiziert worden sind. Vielleicht hätte sich ein Weg ins Manuskriptarchiv des Senders Schwerin gelohnt, wo man auf eine Fundgrube von Alltagsaspekten und zeitgeschichtlichen Momentaufnahmen stößt.

Der Manuskriptbestand der Jahre 1946 bis 1966 ist inzwischen dokumentiert. Er ist im PresseArchiv-Netzwerk recherchierbar, einem Kooperationsverbund, dem neben dem NDR weitere Rundfunkanstalten der ARD angehören. Diese Anstalten haben somit Zugriff auf die bisher erschlossenen, zirka 4.500 Beiträge. Die Jahre nach 1966 sind noch nicht erschlossen. Dies ist eine Aufgabe, die neben der täglichen Arbeit im NDR-Landesfunkhaus Schwerin, verfolgt wird. So versuchen wir weiterhin, die kleinen und größeren Schätze aus dem Archivkeller ans Tageslicht zu holen und nutzbar zu machen. Die Ausbeute wird geringer sein, da seit dieser Zeit die Anzahl der überlieferten Tondokumente von Jahr zu Jahr größer geworden ist. Doch dort, wo gelöscht Bandmaterial fehlt, können die verschrifteten Materialien dieses ersetzen und sich bei Bedarf »vertönen« lassen.

Birgit Müller, Schwerin
(Die Autorin ist Archivleiterin
im NDR-Landesfunkhaus Schwerin)

Rätsel um Karl-Valentin-Handschrift.

Verschollene Originaldokumente im
Historischen Archiv des Bayerischen Rundfunks

Der 23. April 2010 war ein besonderer Tag im Historischen Archiv des Bayerischen Rundfunks. Richard Husslein, Antiquar in Planegg, und Bayern 3-Mitarbeiter Thomas Anzenhofer übergaben dem Archiv eine Mappe mit Dokumenten, die sich als sehr wertvoll herausstellte. Darin befanden sich:

- ein original handschriftlicher Brief von Karl Valentin vom 18. November 1945 an den damaligen Programmleiter von Radio München, Klaus Brill, mit dem dazugehörigen Fragebogen des Military Government of Germany sowie Listen mit seinen – und Liesl Karlstadts – humoristischen Szenen und Schallplattenaufnahmen aus der Zeit zwischen 1919 und 1940;

- mehrere Clearingfragebögen der amerikanischen Militärregierung, unter anderem von Grete Anders, Willy Birgel, Werner Bochmann und Lilly Preisig;
- eine »Schwarze Liste« mit Beurteilungen verdächtiger Schauspielerinnen und Schauspieler, Komponisten, Schriftsteller und Redakteure;
- ein Gästebuch des Reichssenders München mit den Autografen verschiedener Prominenter, die in den Jahren 1933 bis 1944 als Sprecher, Sängerrinnen, Sportler, Vortragende beim Reichssender München auftraten und sich ins Gästebuch eingetragen haben – unter ihnen Musiker wie Richard Strauss, Clemens Krauss, Hans Pfitzner, Karl Böhm, Schauspieler wie Heinrich George, Magda Schneider oder Wolf Albach-Retty, der Zeichner der Vater-und-Sohn-Cartoons e.o.plauen, der Bergsteiger Luis Trenker, der Boxweltmeister Max Schmeling, der Tibetforscher Sven Hedin, aber auch Nazigrößen wie Rudolf Heß und Gauleiter Paul Giesler.

Die Dokumente stammen aus dem Nachlass von Alois Prücklmeier, der ab 1946 für den Rundfunk in München arbeitete – von 1948 bis 1959 als stellvertretender Verwaltungsdirektor, bis 1955 in Personalunion als Personalchef. Prücklmeier war zudem an der Gründung der Bayerischen Werbefunk GmbH beteiligt und ab April 1959 hauptamtlicher Geschäftsführer. Und Alois Prücklmeier war der Onkel von BR-Mitarbeiter Thomas Anzenhofer. Prücklmeier starb bereits 1974 im Alter von 60 Jahren. 2009, nach dem Tod seiner Tante, entdeckte Anzenhofer im Nachlass einen Aktenordner mit Dokumenten aus der Zeit des Reichssenders München und von Radio München, wie die Vorläuferorganisationen des Bayerischen Rundfunks von 1934 bis 1949 hießen. Über 60 Jahre lang lagerten sie im Safe des Onkels auf einem Speicher in Dietramszell.

Prücklmeiers Tätigkeit als Personalchef erklärt, wie die Unterlagen, die Fragebögen des Military Government of Germany ebenso wie die »Schwarze Liste« oder das Gästebuch, in seinen Besitz kamen. Der Planegger Antiquar und Historiker Richard Husslein half bei der Identifizierung der Dokumente als ‚archivwürdig für den Bayerischen Rundfunk‘ und stellte den Kontakt zum Historischen Archiv her. In Planegg wohnte und lebte übrigens von 1943 bis zu seinem Tod im Februar 1948 auch Karl Valentin.

Es gehört zu den ‚Sternstunden‘ eines Archivs, wenn besondere oder verschollene Dokumente ins Archiv kommen. Überdies gibt der handschriftliche Brief Karl Valentins aus dem Nachlass einige Rätsel auf. Am 18. November 1945 hatte Valentin an den damaligen Programmchef von Radio München, Klaus Brill, geschrieben:

Planegg 18.11.45

Lieber Mister Leutnant Brill!

Anbei mein ausgefüllter Fragebogen

Ich weiß das es jetzt aus ist – mit dem Rundfunk – weil ich auch damals –

Hitler

gewählt habe – ABER – wenn ich auch wie alle andere Jeshalt in die Fabrik muss kan mich das nicht erschüttern, denn in der Fabrik bekäme ich nie das Lampen Fieber unter dem ich immer furchtbar gelitten habe. Mit den besten Grüßen Ihr Karl Valentin

Karl Valentin an Klaus Brill, Planegg, 18.11.45. © Bayerischer Rundfunk. Historisches Archiv.

Lieber Mister Leutnant Brill! Anbei mein ausgefüllter Fragebogen. Ich weiß das es jetzt aus ist – mit dem Rundfunk – weil ich auch damals – HITLER gewählt habe – ABER – wenn ich auch wie alle anderen deshalb in die Fabrik muss kan mich das nicht erschüttern, denn in der Fabrik bekäme ich nie das Lampen Fieber unter dem ich immer furchtbar gelitten habe. Mit den besten Grüßen Ihr Karl Valentin.¹

Erstaunlich ist, dass der Inhalt dieses Originals bereits dreimal wortwörtlich in Publikationen zitiert worden ist:

- in der 1995 ausgestrahlten BR-Hörfunksendung »Humor in der Trümmerzeit. Das Unterhaltungsprogramm von Radio München 1945–1949« von Hans-Ulrich Wagner;
- in dem 1998 veröffentlichten Buch »Karl Valentins Stummzeit« von Alfons Schweiggert;
- in dem Aufsatz von Hans-Ulrich Wagner »Gute schlechte Zeiten für Humor. Carl Zuckmayer über die Kabarettisten Werner Finck, Karl Valentin und Weiß Ferdl«.²

Schweiggert gibt keine Quelle an, und Wagner zitiert in seinem Zuckmayer-Aufsatz als Fundort »Bayerischer Rundfunk, Historisches Archiv, undatiert«. Die Frage, wie beide Autoren Kenntnis vom Inhalt des Briefes bekommen haben, ließ sich trotz intensiver Recherchen zunächst nicht beantworten. In der

Personenmappe »Karl Valentin« des Historischen Archivs befinden sich zwar eine Kopie und eine Abschrift des Originalbriefs, deren Herkunft ist jedoch nicht nachvollziehbar. Beim Aufbau des Historischen Archivs Anfang der 1990er Jahre floss eine Sammlung biografischer Dokumente aus der Pressestelle in den neu gebildeten Bestand »Personenmappen« ein. Offenbar wurde das Original, bevor es im Haus Prücklmeier im Safe verschwand, kopiert. Es stellt sich die Frage: Von wem? Die Kopie erklärt jedenfalls, wie Wagner Kenntnis vom Inhalt bekam. Hingegen fehlen die Dokumente sowohl im Band 6 der von Gerhard Gönner herausgegebenen achtbändigen kritischen Edition der Briefe Karl Valentins als auch in der Materialiensammlung »Geschriebenes von und an Karl Valentin«, 1978 herausgegeben von

¹ Karl Valentin an Klaus Brill, Planegg, 18.11.45. Bayerischer Rundfunk. Historisches Archiv.

² Hans-Ulrich Wagner: Humor in der Trümmerzeit. Das Unterhaltungsprogramm von Radio München 1945–1949. Sendung der Redaktion Unterhaltung-Wort vom 5. Juni 1995, Bayern 2. Manuskript, S. 9; Alfons Schweiggert: Karl Valentins Stummzeit. Grünwalder und Planegger Jahre 1941 bis 1948. München 1998; Hans-Ulrich Wagner: Gute schlechte Zeiten für Humor. Carl Zuckmayer über die Kabarettisten Werner Finck, Karl Valentin und Weiß Ferdl. In: Zur Diskussion: Zuckmayers ‚Geheimreport‘ und andere Beiträge zur Zuckmayer-Forschung. Göttingen 2002 (= Zuckmayer-Jahrbuch, Band 5), S. 229–245.

Erwin und Elisabeth Münz.³ Eine Erklärung könnte sein, dass weder Gerhard Gönner noch Erwin und Elisabeth Münz beim Bayerischen Rundfunk recherchiert haben und damit auch nicht die Kopie kannten. Zudem befand sich das Historische Archiv Anfang der 1990er Jahre im Aufbau und hatte noch nicht alle Bestände gesichtet und erschlossen.

Die Hinterlassenschaft Karl Valentins ist sehr zerstreut. Der Nachlass liegt im Theatermuseum der Universität Köln; der Nachlassbestand der Erben Valentins bei ihrem Rechtsvertreter, Rechtsanwalt Gunter Fette. Einzelne Briefe, Manuskripte, Dokumente, Fotos befinden sich unter anderem im Stadtarchiv München, in der Münchner Stadtbibliothek Monacensia, im Deutschen Literaturarchiv in Marbach, im Berlin Document Center und im Valentin-Musäum in München. Dokumente über Karl Valentins und Liesl Karlstadts Rundfunkzeit lassen sich auch im Historischen Archiv des Bayerischen Rundfunks recherchieren. Neben der Personenmappe Karl Valentins verfügt das Historische Archiv aus der Zeit von 1945 bis 1948 über einzelne Vermerke in den Korrespondenzakten Klaus Brills, zum Beispiel Programmänderungen oder Programmanweisungen zu Valentin-Sendungen, den Berichten der Radio Control Branch⁴ sowie über einige Manuskripte aus den Jahren 1946 und 1948, darunter: »Es dreht sich um Karl Valentin«, »Rund um's Oktoberfest. Ein bunter Abend mit Karl Valentin und Liesl Karlstadt« oder die Gedenksendung vom 25. Juli 1948 zum Tod des Humoristen.⁵

Ambivalente Zusammenarbeit Karl Valentins mit Radio München

Karl Valentin durchlebte verschiedene Phasen in der Zusammenarbeit mit Radio München. Das lässt sich aus dem Briefwechsel, der in verschiedenen Publikationen sowie in der Sendung »Humor in der Trümmerzeit« zitiert wird, rekonstruieren.⁶ Im September 1945 signalisierte der Programmchef von Radio München, Klaus Brill, seine Bereitschaft, wieder Valentin-Sendungen im Programm unterzubringen: »[...] Lassen Sie uns bitte so bald wie möglich wissen, wann Sie wieder nach München kommen können, damit wir endlich mit den Valentinaden beginnen können. Ganz München wartet.«⁷

Daraufhin schickte Valentin ihm wohl im November den ausgefüllten Fragebogen der amerikanischen Militärregierung mit Listen seiner Aufnahmen und dem handgeschriebenen Brief. Valentin, der im Unterschied zum bayerischen Kabarettisten Weiß Ferdl kein Mitglied der NSDAP gewesen war, durfte selbstverständlich bei Radio München auftreten, zum Beispiel ab Januar 1946 in kurzen Sendungen mit dem

Titel »5 Minuten mit Karl Valentin und Liesl Karlstadt«. Am 16. Mai 1946 jedoch erklärte der Chefdramaturg von Radio München, Ben Kopps, einer Hörerin, Karl Valentin sei »aus gesundheitlichen Gründen nicht in der Lage, neue Sendungen zu sprechen«. Auf dem Brief hat Karl Valentin allerdings vermerkt: »Unwahrheit«. Am 24. Juni 1946 schrieb er an Helmuth M. Backhaus, den Leiter der Kabarettabteilung, er habe keine Lust am »Zehnerl-Kabarett« mitzuwirken. Seine Vorstellung sei, einmal pro Monat eine längere Schallplatten-Sendung zu bekommen. Weiter heißt es im Brief: »Wenn man ‚auswärtigen‘ Humoristen wöchentlich 40 Minuten Zeit einräumt, so könnte man doch einem bayerischen Münchner wenigstens pro Monat 15 Minuten bewilligen.«⁹

Valentin spielte in seiner Beschwerde darauf an, dass nach 1945 auch viele nicht-bayerische Künstlerinnen und Künstler im Programm gewünscht waren, beispielsweise Ursula Herking, gebürtige Dessauerin, oder Theo Riegler, geboren in Istrien, oder auch Helmuth M. Backhaus, ein gebürtiger Bonner. Helmuth M. Backhaus antwortete am 25. Juni 1946, Valentin könne nach wie vor als Gast im »Zehnerl-Kabarett« auftreten, Radio München könne sich aber nicht entschließen, Valentins frühere Schallplatten erneut zu senden, es sei denn, er stelle neues Material zur Verfügung. Das Unterhaltungsprogramm der Nachkriegszeit sollte sich deutlich von dem des »Dritten Reiches« unterscheiden, das viel aus »Bunten Abenden« oder Schallplattenkonzerten bestanden hatte. Helmuth M. Backhaus förderte eher das literarische Kabarett. Seine Sendungen, wie »Die Nachtwindmühle«, »Kleines Gedeck« und das bekannte »Zehnerl-Kabarett«, gehörten zu den Aushängeschildern von Radio München. Regelmäßig am Samstagabend traten im provisorisch hergerichteten Studio V des Münchner Funkhauses Künstlerinnen und Künstler der Kleinkunst-Szene live auf.

Angesichts dieser Verstimmung zwischen Valentin und Backhaus nahmen im Juli 1946 zwei andere Mitarbeiter von Radio München Kontakt zu Valentin auf. Kurt Wilhelm, Autor, Regisseur und Redakteur

3 Karl Valentin: Sämtliche Werke in acht Bänden. Hrsg. von Gerhard Gönner. Band 6. München 1991; Geschriebenes von und an Karl Valentin. Eine Materialsammlung 1903 bis 1948. Hrsg. von Erwin und Elisabeth Münz. München 1978.

4 Bayerischer Rundfunk (BR). Historisches Archiv (HA). Bestand RV (Rundfunkvorläufer). RV/23.3, RV/26.1. Findbuch auch als pdf-Datei recherchierbar unter www.br-online.de/historisches-archiv, bei Bestände/Akten.

5 BR. HA. Bestand Unterhaltendes Wort. Manuskripte. HF/25777.2 und HF/25763.2.

6 Schweiggert: Karl Valentins Stummzeit (Anm. 1), S. 170ff.

7 Zitiert in: Geschriebenes von und an Karl Valentin (Anm. 2), S. 286.

8 Ebd., S. 298.

9 Ebd., S. 300.

in der Unterhaltungsabteilung, und Jimmy Jungermann, Moderator bekannter Musiksendungen, besuchten ihn in seinem Haus in Planegg und verhandelten über den Inhalt neuer Sendungen.¹⁰ Die Verhandlungen waren erfolgreich: Zwischen Juli und November 1946 produzierte Radio München fünf Sendungen mit dem Titel »Es dreht sich um Karl Valentin«, zudem am 17. Oktober 1946 die Sendung »Rund ums Oktoberfest. Ein bunter Abend mit Karl Valentin und Liesl Karlstadt«. Aber sowohl die Einzelsendungen als auch die Oktoberfestsendung funktionierten nicht richtig, wie sich Wilhelm später erinnerte. Karl Valentin kam mit seinem eher schwarzen Humor im Nachkriegsbayern nicht gut an. Seine sogenannten ‚Elendstendenzen‘ waren schon den Nationalsozialisten verdächtig gewesen. Nach 1945 wollte niemand seine grotesken Witze über »Kalorienmangel« oder das »Nichts« hören. »Dem Publikum blieb das Lachen im Halse stecken und es protestierte«, urteilte Hans-Ulrich Wagner in seiner Sendung »Humor in der Trümmerzeit«.¹¹ Beliebte waren eher die volkstümlichen bayerischen Komödien und Unterhaltungsprogramme, welche die politische, wirtschaftliche und gesellschaftliche Misere vergessen ließen. Die Sendereihe wurde eingestellt. Valentin war empört und »kündigte«. Im März 1947 schrieb er an die Redaktion der Programmzeitschrift »Radiowelt«: »Liebe Redaktion der Radiowelt! Sie frugen bei mir an, was geschehen ist, dass ich meine Mitarbeit im Radio München eingestellt habe. Das ist sehr einfach. – Die Leitung meinte es mir gut und engagierte mich als ständigen Mitarbeiter für humoristische Sendungen. Nun machte sie einen Fehler. Ich wurde gezwungen, meinen angeborenen Münchner Volkshumor abzulegen und neue zeitgemäße Vorträge zu bringen. Ich ging schon an diese Aufgabe heran, aber diese Aufgabe – aktuell zu wirken – konnte ich nicht lösen, daher löste ich meine Mitarbeit [...]«. ¹²

Am 22. Oktober erhielt Valentin von Radio München eine zweite Absage. Seine Enttäuschung äußerte er auch in einem Brief an den Volksliedsammler und -forscher Kiem Pauli Ende Oktober 1947: »[...] Ich

habe meine lieben Bayern und speziell meine lieben Münchner genau kennengelernt. Alle anderen mit Ausnahme der Eskimos und Indianer haben mehr Interesse an mir als meine ‚Landsleute‘. Aus dem münchner Rundfunk wurde ich schon zweimal wegen Humorlosigkeit hinausgeschmissen.«¹³

Im Dezember 1947 erkrankte Valentin an einer Bronchitis, von der er sich nicht mehr erholte. Im Januar 1948 hatte er noch einzelne öffentliche Auftritte, etwa im »Bunten Würfel« oder im »Simpl am Platzl«. Theo Riegler, Moderator der Kabarettssendung »Rieglers Nudelbrett« – gestartet am 10. Januar 1948 als Nachfolgesendung vom »Zehnerl-Kabarett« und der »Nachtwindwühle« – lud ihn in seine Live-Sendung mit Publikum ein. Aber Valentin erteilte ihm brüsk eine Abfuhr. Theo Riegler schilderte dreißig Jahre später in einem Artikel für die »Süddeutsche Zeitung« die Szene: Als er Valentin in seiner Garderobe besuchte und Liesl Karlstadt ihn mit den Worten ankündigte »Da ist ein Herr vom Funk«, sei Valentin wie »von einer Wespe gestochen« hochgesprungen. Riegler weiter: »Sein Gesicht verzerrte sich zu einem abweisenden und feindseligen Ausdruck. Bevor ich ihm noch erklären konnte, dass es sich um eine Sendung mit Zuschauern handelte, schrie er mich wutentbrannt an: ‚Nix da! Nix da! Vom Funk mag i nix mehr hern! Wenn Sie vom Funk san, kennens glei wieder gehen! Da kennens red’n, was meg’n. Net zehn Rösser bringen mi ins Funkhaus! Von den Herrn engaschiert mich keiner, so lang ich leb, da kennens Gift drauf nehmen! Die soll’n mir den Buckel runtarutsch’n! Jetzt mag i nimmer! I mecht mei Ruah ham‘«. ¹⁴

Ins Funkhaus ging Valentin tatsächlich nie wieder, und seine Ruhe sollte er auch bald haben. Am 9. Februar 1948 starb er im Alter von 65 Jahren in seinem Haus in Planegg. Radio München strahlte am 25. Juli 1948 eine Gedenksendung von Rolf Badenhäuser und Kurt Wilhelm aus mit dem Titel »Es dreht sich um Karl Valentin«. Im Studio saß als Gast Liesl Karlstadt und erzählte von den gemeinsamen Auftritten.¹⁵ Darin bestätigte sie unter anderem auch, dass Valentin stark unter Lampenfieber litt, wenn er auf der Bühne stand – ganz so, wie er es in seinem Brief an Klaus Brill im November 1945 geschrieben hatte. Zum Schluss des Interviews dankte Kurt Wilhelm Liesl Karlstadt für ihre Berichte, welche die »Valentinfreunde unter den Hörern«, seiner Meinung nach »eine grosse Gemeinde«, sehr interessiert habe und spielte eine Aufnahme, die etwa ein halbes Jahr vor Valentins Tod entstanden war: die posthume Uraufführung »Das Radiogespräch«.

Soweit der kurze Abriss der komplizierten Zusammenarbeit Karl Valentins mit Radio München und

¹⁰ Der Besuch und die Verhandlungen werden von Kurt Wilhelm geschildert in: Erinnerungen an Karl Valentin. In: Literatur in Bayern, Nr. 40, Juni 1995, S. 13 ff.

¹¹ Wagner: Humor in der Trümmerzeit (Anm. 1). Manuskript, S. 10.

¹² Zitiert nach: Karl Valentin: Sämtliche Werke in acht Bänden. Band 6 (Anm. 2), S. 211. – Originaltext in: Radiowelt, H. 9, 2.3.1947, S. 6.

¹³ Zitiert nach Karl Valentin: Sämtliche Werke in acht Bänden. Band 6 (Anm. 2), S. 218. – Während der Brief in der Valentin-Werkausgabe auf den 28. Oktober 1947 datiert wird, datieren ihn Erwin und Elisabeth Münz auf den 25. Oktober 1947 (vgl. Geschriebenes von und an Karl Valentin (Anm. 2), S. 317).

¹⁴ Theo Riegler: Karl Valentins letzter Auftritt. In: Süddeutsche Zeitung, 31.1.1978.

¹⁵ BR. HA. Bestand Honorar- und Lizenzabteilung. Manuskripte. SN/47.1.

den Programmverantwortlichen in der Nachkriegszeit. Wie ein Puzzle lässt sich das Bild aus den Dokumenten unterschiedlicher Provenienzen und Archive rekonstruieren. Weil sich vermutlich noch viele Originaldokumente unentdeckt in privaten Sammlungen ehemaliger Rundfunkangestellter befinden, könnte das Bild mit der Zeit noch detailgetreuer werden. Darauf lassen nicht zuletzt die Dokumente des ehemaligen Personalchefs Alois Prücklmeier hoffen, die – nach fast genau 65 Jahren – an ihren Bestimmungsort zurückgekommen sind: ins Historische Archiv des Bayerischen Rundfunks. Sie vervollständigen den Bestand RV (Rundfunkvorläufer) und sind unter der Signatur RV/42 verzeichnet.

Bettina Hasselbring, München

Feindkonstruktionen im Kalten Krieg.

Interdisziplinäre Perspektiven
auf eine brisante zeithistorische Phase.//

Enemy Images in the Cold War.

Interdisciplinary Perspectives
on an Explosive Phase of Contemporary History.
Tagung vom 25. bis 27. Februar 2010
an der Universität Bremen

Der US-amerikanische Publizist Walter Lippmann hat mit seinem Werk »Public Opinion« von 1922 wichtige Anstöße für die sozialwissenschaftliche Stereotypenforschung gegeben. Sein 1947 erschienenes Buch »The Cold War« war wiederum begriffsprägend. Um beides, »Stereotype« wie »Kalter Krieg«, ging es während der Bremer Tagung zu »Feindkonstruktionen im Kalten Krieg«. Diese im Zusammenhang mit dem DFG-Projekt »Politische Biographien im Generationsverlauf 1945–1968. Politisches Handeln und Prozesse der Sanktionierung und Inhaftierung in Ost- und Westdeutschland« von Martina Schiebel und Yvonne Robel organisierte Tagung war sowohl interdisziplinär als auch international angelegt, wodurch das gesamte Forschungsfeld in den Blick genommen werden konnte. In fünf Panels diskutierten Forscherinnen und Forscher aus Dänemark, Österreich, Ungarn, Großbritannien, Italien, Spanien und Deutschland drei Tage lang über »äußere und innere Staatsfeinde« (Panel I), »Wechselseitige Feindzuschreibungen staatlicher und nichtstaatlicher Akteure« (Panel II), »Mediale Reproduktion des Feindes« (Panel III), »Die Wirkmächtigkeit staatlich getragener Feindbilder« (Panel IV) und »Handlungsspielräume vor dem Hintergrund offizieller Feindbilder« (Panel V).

Den einführenden Vortrag hielt Inge Marszolek (Bremen). Am Beispiel von westdeutschen Wahlplakaten und »Spiegel«-Titeln zeigte sie die Kontinuitäten ei-

ner antikommunistischen Ikonographie auf und erläuterte den Begriff des Feindbildes unter Rückgriff auf die maßgebliche Literatur zur visuellen Kommunikation und Propagandaforschung. In den folgenden Beiträgen von Thomas Wegner Friis (Odense), Silke Betscher (Liverpool) und Jan Bartknecht (Berlin) ging es um die Unterscheidung zwischen »inneren« und »äußeren« Feinden in der unmittelbaren Nachkriegszeit, also der ersten »heißen Phase« des Kalten Krieges. Bartknecht belegte eindrücklich, welchen Repressionen sowjetische Bürgerinnen und Bürger ausgesetzt waren, die nach Zwangsarbeit und deutscher Kriegsgefangenschaft in die Sowjetunion Stalins zurückkehrten. Sie sahen sich dem Vorwurf der Kollaboration und des Verrats ausgesetzt und wurden, wenn nicht sofort mit dem Tode bestraft, gleich wieder interniert. Gegenüber diesen angeblichen »Verrätern« wurden, so Bartknecht, insbesondere Feindbilder aus der Zeit des Bürgerkriegs 1917–1921 reaktiviert.

Durch Filme vermittelte Feindbilder stellte Olaf Stieglitz (Münster) in seinem Vortrag »Enemies in Disguise« vor. In »My Son John« von 1952 muss der des Kommunismus verdächtige Sohn John beispielsweise auf die Familienbibel schwören, nicht Kommunist zu sein. Doch nicht nur Antikommunismus bestimmte das während der McCarthy-Ära entstandene gesellschaftliche Klima; Antisemitismus, Intellektuellen- und Homosexuellenfeindlichkeit sind ebenso im Film erkennbar. Eine transkulturelle Perspektive nahm Oliver Schmidt (Münster) ein. Am Beispiel afro-amerikanischer, in Westdeutschland stationierter GI's, der Black-Panther- sowie antifaschistischer und Anti-Kriegs-Bewegungen zeigte Schmidt auf, welche Freund- und Feindbildtransformationen stattfanden, wer sich wann welcher Stereotype zwecks Identitätsstiftung oder Abgrenzung bediente. Leo Goretis (Reading) Analyse italienischer, kommunistischer Jugendmagazine aus den späten 1940er und frühen 1950er Jahren brachte hervor, welche Feindbilder dort vermittelt wurden: »American Gangsters«, »Perverted Priests« und »Flabby Businessmen«. Hieran konnten die Vorträge von Sándor Horvath (Budapest) und Anna Pelka (Barcelona) am folgenden Tag gut anknüpfen. Horvath zeigte am Beispiel des »jampec«, eine Art ungarischer »Popper«, wie gegen jugendliche Subkulturen im sozialistischen Ungarn vorgegangen wurde; Pelka demonstrierte an polnischen Beispielen, wie Feindbilder im Modebereich konstruiert wurden, indem bestimmte Kleidungsstile von Jugendlichen als »amerikanisch« bewundert und kopiert, von staatlicher Seite aber strikt abgelehnt wurden.

Doch zuvor ging es im Panel III um die mediale (Re-)produktion des Feindes. Wenn auch in den ande-

ren Vorträgen zuvor und danach insbesondere mediale Repräsentationen des Anderen die Grundlage für die Untersuchung von Feindbildern lieferten und ein besonderes »Medien-Panel« so gesehen fragwürdig ist, zeichnete sich dieses dritte Panel doch durch eine besondere Breite in der Medienauswahl aus: von der Fotografie – Heidrun Hamersky (Bremen) präsentierte und interpretierte die Gefängnisbilder Ivan Kyncls aus der □SSR der 1970er Jahre – über den Hörfunk – Christian Köhne (Freiburg) fragte nach der Wirkung von akustisch vermittelten Feindbildern und positiven Autostereotypen –, das DDR-Fernsehen – Katja Kochanowski (Halle-Wittenberg) und Sascha Trültzsch (Salzburg) verwiesen auf Feindbilder in ostdeutschen Unterhaltungssendungen – bis hin zu Karikaturen aus Ost- und Westdeutschland – analysiert von Nicola Hille (Tübingen) – und sowjetischen Plakaten – untersucht von Vladimir Dobrenko (Oxford). Dieses dritte Panel wurde eingeleitet durch einen Vortrag von Claus Pias (Wien) über »mediales Möglichkeitsdenken«, in dem es konkret aber um die »Rand Corporation« als »think tank« während des Kalten Krieges und die mediale (Selbst-)inszenierung der dort mitdenkenden Wissenschaftler ging. Einen dazu passenden Abschluss fand das dritte Panel durch den Vortrag von Kathleen Starck (Osnabrück), die mit »The Manchurian Candidate« (USA 1962) und »The Russians are coming! The Russians are Coming!« (USA 1966) zwei Filme vorstellte, die Feindbilder »der« Sowjets und »der« US-Amerikaner zu Zeiten des Kalten Krieges und permanenter atomarer Bedrohung verfestigten.

Damit sind Wirkungen von Feindbildern und Stereotypen angesprochen, denen sich die TagungsteilnehmerInnen im vierten Panel widmeten. »Wirkung« wurde hier nicht im kommunikationswissenschaftlichen Sinne als Verfestigung oder Veränderung von Einstellungen verstanden, sondern vielmehr als Auswirkung auf individuelle Biografien. So verglich Martina Schiebel (Bremen) im einführenden Vortrag die Folgen politischer Repressionen in Ost- und Westdeutschland. Erica Sheen (York) stellte den Fall Cedric Belfrage vor, Matthew Stibbe (Sheffield) den Fall Jürgen Kuczynski. Mit den Vorträgen von Meike Haunschild (Bremen), Irene Stoehr (Berlin) und Andrea Petö (Budapest) rückten Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Zeiten des Kalten Krieges in den Mittelpunkt der Betrachtungen. Haunschild berichtete, wie das Feindbild »Russe« in lebensgeschichtlichen Erzählungen (re-)konstruiert wurde, dass zugleich aber auch – vermeintliche – Dekonstruktionen von Feindbildern vorgenommen wurden, indem man zum Beispiel nach 1945 betonte, entgegen der geltenden Vorschriften Zwangsarbeitern erlaubt zu haben, am selben Tisch mitzuessen. Die Vorbehalte gegenüber ehemaligen »Feinden«

blieben in den 1950er Jahren jedoch groß, so auch Stöhr, die in ihrem Vortrag über »Friedensklärchens Feindinnen« darlegte, auf welche Widerstände Friedensaktivistinnen wie Klara Marie Fassbinder in Westdeutschland stießen. Sie wurden in Presseberichten als »verblendete Kommunistinnen« oder »naive Pazifistinnen« denunziert, denn ihr Engagement passte nicht zur Regierungspolitik, die auf Westbindung und Wiederbewaffnung setzte. Die Marginalisierung von Akteurinnen thematisierte auch Petö in ihrem Vortrag über die ungarischen Pfeilkreuzlerinnen, Unterstützerinnen der faschistischen Bewegung. Selten mussten sie sich vor den sogenannten »Volkstribunalen« rechtfertigen; ihre Verbrechen blieben unsichtbar und weitgehend ungesühnt, trotz des ansonsten vehement propagierten Feindbildes des Faschisten.

Im fünften Panel standen schließlich Handlungsspielräume und Formen des Widerstands im Mittelpunkt des Interesses. Yvonne Robel (Bremen) und Till Kössler (München) nahmen dabei wiederum eine stärker personenzentrierte Sicht ein, indem sie nach den »Auswirkungen politischer Sanktionierung auf ‚Familiengeschichten‘ westdeutscher KommunistInnen« und nach dem Umgang mit Sympathisanten kommunistischer Organisationen in schwerindustriellen Betrieben fragten. Diese »Betriebsfeinde« standen ebenso unter besonderer Beobachtung wie die westeuropäische Anti-Atom- und Anti-Kriegsbewegung, deren eingeschränkten Handlungsspielraum Holger Nehring (Sheffield) umriss. Denn auch diese politische Bewegung galt als weitgehend »von Moskau gesteuert«. Die Bilder und Symbole, welche sich die Anti-Atombewegung bediente, prägen bis heute unsere Vorstellungen vom atomaren Vernichtungskrieg. Überhaupt scheint die »Macht der Bilder«, so ein Fazit der Tagung, immens: Sie prägen unsere Ansichten und Vorstellungen über gesellschaftliche Verhältnisse und bestimmen unser Handeln. Die Annahme einer besonderen Langlebigkeit von Feindbildern und Stereotypen fand vielerlei Bestätigung. Interessant ist aber auch, unter welchen Bedingungen ein Wandel von Stereotypen bzw. die Auflösung von Feindbildern stattfinden kann. Wie präsent sind heute noch die während des Kalten Krieges verbreiteten Feindbilder in den Medien? Durch welche neuen Feindbilder werden sie ersetzt?

Die Bremer Tagung hat dankenswerterweise dazu angeregt, eine historische Phase unter Zuhilfenahme verschiedenster Quellen – und dazu gehören ganz sicher Bilder – zu rekonstruieren. Der eingangs erwähnte Walter Lippmann hat Stereotype als »Bilder in unseren Köpfen« beschrieben. Speziell Feindbilder, ihre Entstehung und Verbreitung, ihre mögliche Wirkung gar, sind nicht ohne die Erkenntnisse

aus den verschiedenen geistes- und sozialwissenschaftlichen Disziplinen in ihrer Vieldeutigkeit zu erfassen. Was Interdisziplinarität und Internationalität anbelangt, haben die Veranstalterinnen überzeugende Arbeit geleistet. Zu wünschen wären ihnen nun ausreichend Zeit und Mittel, diese Veranstaltung in einem reich bebilderten Tagungsband zu dokumentieren.

Martina Thiele, Salzburg

Von Klanglandschaften und Klangwissenschaften.

Das 9. Blankensee Colloquium zum Thema

»Hearing Modern History.

Auditory Cultures in the 19th and 20th Century«

Die Beschäftigung mit auditiven Kulturen und akustischen Phänomenen ist für die deutschsprachige Forschungslandschaft erst seit wenigen Jahren von zunehmendem Interesse. Zahlreiche Buchpublikationen und Tagungen haben sich seither um eine erweiterte und dehierarchisierte Auseinandersetzung mit sinnlichen Wahrnehmungsformen bemüht. Der Vormachtstellung des Blicks in medien-, sozial-, kultur- und geschichtswissenschaftlichen Studien werden so neue Aneignungspraktiken von Kultur hinzugefügt. Während sich eine Hör- und Klangwissenschaft trotzdem nur sehr zögerlich als neue Wissensdisziplin im deutschsprachigen Raum etabliert, wird vor allem von angloamerikanischen Wissenschaftlern und Wissenschaftlerinnen bereits seit längerem der Bereich der »Sound Studies« als interdisziplinäres Forschungsfeld erschlossen. Beim 9. Blankensee Colloquium, veranstaltet und organisiert von Daniel Morat, Historiker an der FU Berlin, und dem Berliner Wissenschaftskolleg, versammelten sich vom 17. bis 19. Juni im Museum für Kommunikation in Berlin bzw. in der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen aus den USA, Kanada und Europa zu einer internationalen und interdisziplinären Bestandsaufnahme gegenwärtiger auditiver Medien- und Kulturforschungen.

Wichtige Impulsgeber für eine kulturhistorische Auseinandersetzung mit akustischen Phänomenen sind die grundlegenden Arbeiten von Alain Cobin, Jonathan Sterne und Emily Thompson, wie der Historiker Mark M. Smith (University of South Carolina) in seiner Public Keynote Lecture »Futures of Hearing Pasts« über Zukunftsperspektiven und Potentiale auditiver Kulturen ausführte. Smith selbst hat in seinen Studien zu einer »History of Senses« unter anderem auf die Bedeutung von Lärm und Stille zur Zeit des amerikanischen Bürgerkriegs im 19. Jahrhundert aufmerksam gemacht. Dabei stellte er

den Lärm des industrialisierten Nordens der Stille des Südens gegenüber, dessen Wirtschaftsleistung auf der Arbeitskraft unterdrückter und ausgebeuteter Sklaven beruhte. Die Betrachtung solcher historischen ‚Klanglandschaften‘ zeigt das Potential einer auditiven Kulturgeschichte auf. Smiths Bestandsaufnahme gegenwärtiger Klangforschungen enthielt eine programmatische Forderung nach einer umfassenden Integration der Sound Studies, die ebenso wie »Gender« und »Cultural Studies« selbstverständlicher Bestandteil jeder geschichtswissenschaftlichen Forschung sein sollten.

Während sich Smith vor allem bei der praktischen Umsetzung klangwissenschaftlicher Forschungen, wie etwa bei Museumsausstellungen, für eine Kontextualisierung historischer Klänge und gegen eine a-historische Rekonstruktion aussprach, wies der Historiker und Medienwissenschaftler Wolfgang Ernst (Humboldt Universität zu Berlin) in seinem Vortrag »Towards a Media-Archaeology of Sonic Articulation« auf die Möglichkeiten ebensolcher Klangproduktionen hin. Seine Forderung nach einer Klangarchäologie und weniger einer Geschichte des Klangs bot einen ersten strittigen Diskussionspunkt der dreitägigen Konferenz. Während Ernst auf die Erkenntnisleistung solcher Rekonstruktionen für das gegenwärtige Verständnis über historische Klangmaschinen aufmerksam machte, zeigte Smith die politische Dimension falsch verstandener Rehistorisierung auf: Ohne historische Einbettung verkommen rekonstruierte Klänge aus der Vergangenheit, so der amerikanische Wissenschaftler zu sinnentleerten Artefakten.

Holger Schulze (Universität der Künste Berlin), der ebenfalls seinen Vortrag am Eröffnungstag präsentierte, zeigte gegenwärtige Entwicklungslinien innerhalb der Sound Studies auf und sprach über theoretische und methodische Implikationen der jungen Wissensdisziplin. Seine Überblicksdarstellung über »The Sound and the Senses« erweiterte das Feld der Klangwissenschaft um eine historisch-anthropologische Sichtweise.

Nach diesem pointierten Einstieg, der das Potential der Sound Studies für die Kultur- und Geschichtswissenschaft aufzeigte und darüber hinaus auf aktuelle Definitionsprobleme und strittige Diskussionspunkte aufmerksam machte, folgten an den beiden weiteren Konferenztagen konkrete Beispiele gegenwärtiger Auseinandersetzungen mit akustischen Phänomenen, auf die hier nur exemplarisch eingegangen werden soll.

Karin Bijsterveld und Annelies Jacobs von der Universität Maastricht präsentierten erste Ergebnisse

ihres Forschungsprojekts zum Thema »Soundscapes of the Urban Past. Staged Sound as Mediated Cultural Heritage«. Dieses Projekt versammelt historische Dokumente, wie Tagebücher und Zeitungsartikel, sowie künstlerische Arbeiten und literarische Texte, um daraus ein akustisches Klangbild des vergangenen Jahrhunderts der Niederlande als wichtigen Bestandteil kollektiver Erinnerung zu erstellen. Berühmtes Beispiel aus dem verwendeten historischen Material sind die Tagebuchaufzeichnungen von Anne Frank, die zahlreiche Verweise auf akustische Wahrnehmungen, wie etwa das Läuten der Kirchenglocken als zeitliche Orientierungshilfe oder die Beschreibung bedrohlicher Umgebungsgereusche enthalten.

Das Panel »Music Listening in the City« versammelte musikhistorische und musikethnologische Studien. Dabei reichte das Spektrum von Untersuchungen zum Hörverhalten des Konzertpublikums der Jahrhundertwende in den Weltmetropolen dieser Zeit (Sven Oliver Müller, Universität Bielefeld/European University Institute Florence: *Suspense, Ennui, and the Invention of Silence. Berlin, London, Paris, and Vienna 1850–1900*) bis hin zum internationalen Forschungsprojekt »Urban Auditory Cultures in Historical and Comparative Perspective« über aktuelle Musik- und Stadtklänge in Berlin, Chicago und Kalkutta (Philip V. Bohlman, University of Chicago / Lars-Christian Koch, Ethnologisches Museum der Staatlichen Museen zu Berlin / Sebastian Klotz, Universität Leipzig).

In den weiteren Panels, die sich mit den Themen »Sound of Science«, »Objects of Sound«, »Auditory Cultures in Interwar Germany« und »Auditory Identities in Britain« beschäftigten, wurde neben der Bedeutung akustischer Wahrnehmung für die Herausbildung kultureller Identitäten unter anderem die Beziehung zwischen Körper und (akustischen) Medien ausgelotet. Anthony Enns von der Dalhousie Universität in Kanada etwa sprach über frühe Telefonexperimente von Alexander Graham Bell, der seine ersten Konstruktionen nach dem Bauplan des menschlichen Ohres anfertigte. Er zeigte Bilder eines Straßenkünstlers der Jahrhundertwende, der als »Human Telephon« für Schlagzeilen sorgte. Anhand dieser Beispiele erläuterte Enns das Verständnis von Medien – im Sinne Marshall McLuhans – als erweiterte Prothesen menschlicher Sinne. »In Storms of Steel. Staging the Soundscape of World War I in the Weimar Republic« lautete der Titel des Vortrages von Axel Volmar (Universität Siegen), der versuchte, Verbindungslinien zwischen den Formen des Abhörens feindlicher Kriegsgeräusche im Ersten Weltkrieg und dem frühen Radiohören zu ziehen.

Carolyn Birdsall (University of Amsterdam) zeigte anhand von frühen Hörspielen und Filmexperimenten das große Interesse der Kunst an (dokumentarischen) Klanglandschaften auf. In ihrem Vortrag »The Documentary Ear? Sound Aesthetics and the Auditory Imagination in Interwar Germany« präsentierte sie audio-visuelle Arbeiten von Walter Ruttmann, der mithilfe neuer Montagetechniken Originalaufnahmen des Berliner Alltagslebens zu rhythmisierten (Klang-) Bildern verwob. Den Klangobjekten Phonograph und Grammophon als Repräsentationen einer modernen urbanen Gesellschaft widmete sich Stefan Gauß (Universität der Künste Berlin), der über die Produktions- und Aneignungspraktiken von »Phonobjekten« um 1900 sprach. Ruttmanns Arbeiten, die zuvor bereits Gegenstand theoretischer Auseinandersetzungen waren, regten auch eine künstlerische Neuinterpretation an. Valeria Merlini und Olaf Schäfer (Universität der Künste Berlin) präsentierten zum Abschluss der Tagung ihr laufendes Projekt »Symphony of a Metropolis – A Dualistic Listening Experience«, das Ruttmanns Stummfilm »Berlin. Die Sinfonie der Großstadt« mit aktuellen Originaltönen der Stadt synchronisierte. Durch diese akustische Ergänzung wird der historischen Bildebene eine neue Wahrnehmungsebene hinzugefügt und herkömmliche Rezeptionsweisen werden irritiert.

Die Tagung zeigte ein vielfältiges Spektrum von wissenschaftlichen (und künstlerischen) Auseinandersetzungen mit Geräuschen, Tönen und Stimmen im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit auf. Inwieweit der gegenwärtige Forschungsfokus auf akustische Phänomene und auditive Kulturen zu einem »acoustic turn« in den Kultur- und Geschichtswissenschaften beiträgt, wird in den nächsten Jahren zu überprüfen sein. Die Grundlage zur Einbeziehung und Anerkennung der Sound Studies über Untersuchungen zu akustischen (Massen-) Medien hinaus ist angesichts des großen akademischen Interesses aber mit Sicherheit bereits geschaffen.

Christine Ehardt, Wien

Rezensionen

DEFA und kein Ende – eine Sammelrezension aktueller Publikationen zur DDR-Filmgeschichte

Tobias Ebbrecht/Hilde Hoffmann/
Jörg Schweinitz (Hrsg.)

DDR – erinnern, vergessen.

Das visuelle Gedächtnis des Dokumentarfilms
Marburg: Schüren Verlag 2009, 348 Seiten.

Die Auseinandersetzung mit der ostdeutschen Kine-
matografie erscheint auch nach 20 Jahren postso-
zialistischer DDR-Forschung ertragreich und liefert
nach wie vor wertvolle Beiträge zur gesamtdeut-
schen Mediengeschichte.

So haben rund 20 unterschiedlich ausgewiesene
MedienwissenschaftlerInnen im Kontext eines von
der DEFA-Stiftung unterstützten Master-Seminars
an der Bochumer Universität konträre bzw. popu-
läre wie fast vergessene Dokumentarfilme mit DDR-
Hintergrund neu in den Blick genommen. Sie wollten
damit Impulse setzen für eine komplexere Reflexion,
die über die bisherigen, »gleichermaßen unbefriedi-
genden latenten (Re-)Konstruktionsweisen« von
DDR-Filmgeschichte hinausweist (S. 17).

Ihr Erkenntnisinteresse richtete sich auf die Fra-
gen, welches Material die ausgewählten Filmquellen
wie organisieren und für die Erinnerung an früheres
Zeitgeschehen bereitstellen bzw. welche identitäts-
stiftende Rolle diese aufgeladenen Speichermedi-
en bei der Herausbildung des kulturellen Gedäch-
nisses und für die Geschichtsschreibung spielen.
Betrachtet bzw. herausgearbeitet wurden offiziell er-
wünschte Selbstbilder von Staat und Gesellschaft
auf der einen Seite sowie abweichende persönliche
Wahrnehmungen vom Arbeits- oder Alltagsleben
und damit divergierende Empfindungs- und Erfah-
rungswelten unter sozialistischen Bedingungen auf
der anderen Seite. In diesem Spannungsfeld bew-
egen sich die untersuchten Subgenres von politisch-
didaktischen Kompilationsfilmen über dokumenta-
rische Langzeitbeobachtungen bis zu Reportagen
und Essays nach 1990, die als »Produkte einer Aus-
handlung« (S. 8) zwischen Anpassung und Abwei-
chung oszillieren.

Zunächst versucht Klaus Kreimeier eine essayis-
tische Annäherung an den Künstler und Regisseur
Jürgen Böttcher-Strawalde und dessen über die Bil-
der sprechenden Filme, die sich durch eine »tiefere

Dialektik« auszeichnen: »wachsam für den gesell-
schaftlichen Diskurs und empfänglich für den indivi-
duellen Anspruch auf Glück« (S. 28). Dabei verzich-
ten seine teilnehmenden Beobachtungen auf eine
nachträgliche Kommentierung und lassen sich auf
»die Polyvalenz des Sichtbaren« ein, »ohne sich im
Beliebigen zu verlieren« (S. 29).

Julie Zutavern und Vrääh Öhner sezieren am Beispiel
des Porträts »Barluschke – Psychogramm eines Spi-
ons« bzw. an »Eisenzeit und Vaterland« das filmische
Prinzip von Thomas Heise, dessen Werke mit »ihrem
unmittelbaren und zugleich distanzierten Blick auf
die Vergangenheit und Gegenwart [...] zu Schnitt-
stellen zwischen historischer (Re-)Konstruktion und
Reflexion« werden (S. 38f). Heises unkonventionelle
Dokumentationen zeichnen sich durch ihre offene
Dramaturgie bzw. eine gewisse Formlosigkeit aus
und setzen sich durch ihre gebrochene Ästhetik von
anderen Ostproduktionen ab. Thematisch konzen-
trieren sie sich auf Problemfälle wie Rechtsradika-
lität und Arbeitslosigkeit; sie repräsentieren soziale
Randexistenzen, die fast außerhalb der historischen
Zeit stehen und in den »Meistererzählungen« über
die DDR, ihren Zusammenbruch und die erfolgte
Wiedervereinigung fehlen. Dabei stellen diese Filme
aber nicht nur gesellschaftlich ausgeblendete Erfah-
rungs- und Erwartungsräume vor, sondern hinterfra-
gen auch die mediale Wirklichkeitskonstruktion und
sensibilisieren für den Prozess individueller und kol-
lektiver Erinnerung: »Sie halten für die Zukunft fest,
was als Vergangenheit in einer jeweiligen Gegenwart
insistiert.« (S. 70)

Peter Braun geht auf die ethnografische und gleich-
sam europäische Perspektive der Nachwendefilme
von Volker Koepp ein. Diese tragen »Spuren des
Entschwindens«, leisten eine »Art gesellschaftlicher
Trauerarbeit« und ermöglichen dem ostdeutschen
Publikum, »das verbreitete Gefühl einer Entwertung
der eigenen Lebenserfahrungen zu kompensieren«
(S. 72f). Koepp setzt auf die fragmentarische Narra-
tion und stellt ostmitteleuropäische Landschaften
als kulturelle Erinnerungsräume in den Mittelpunkt,
die von Deutschen einst mit geprägt wurden, lange
aus dem öffentlichen Bewusstsein entrückt waren
und bis heute von starken Brüchen gekennzeich-
net sind.

Günter Agde widmet sich der »Kehraus«-Trilogie von
Gerd Kroske und dessen »Art moderner Poesie«
(S. 97). Jener hatte über 16 Jahre in Leipzig die Le-

bensläufe dreier Straßenkehrer begleitet und seine Protagonisten immer wieder mit medialen Erinnerungsausschnitten aus den jeweils vorausgegangenen Filmen konfrontiert: eine Art doppelte Geschichtsschreibung an einem festen Erinnerungsort mit signifikanten Architekturzeichen, der sich als Metapher für die »friedliche Revolution« in das kollektive Gedächtnis eingeschrieben hat und gleichzeitig den Handlungsrahmen für die Filme abgibt, wobei sich – analog zum sozialen Abstieg der ausgewählten Hauptfiguren – das Geschehen vom prominenten Zentrum immer mehr auf die Peripherie verlagert.

Kerstin Stutterheim thematisiert die nichtfiktionalen Filme der jungen DDR, die sich einerseits von der gerade überwundenen NS-Propaganda absetzen und andererseits alternative Identifikationsangebote unterbreiten wollten. Bei diesen Versuchen, eine neue Welt zu entwerfen und ein anderes Bewusstsein zu schaffen, blieben die frühen DEFA-Produktionen allerdings der vertrauten Semantik und Filmsprache weitgehend verhaftet: sie distanzieren sich »in der Sprache der Vergangenheit vom Vergangenen« (S. 110). Konkret werden zunächst einmal mehr die Anfänge der Filmarbeit in der SBZ vorgestellt, bevor dann Streifen wie »Einheit SPD-KPD«, »Dresden«, »Junkerland in Bauernhand« sowie – als Beispiel für eine innovativere und auf den sozialistischen Aufbau gerichtete Haltung – der spätere Film »Nach 900 Tagen« analytisch in den Blick genommen werden.

Judith Keilbach wendet sich den Kompilationsfilmen von Andrew und Annelie Thorndike zu, die exemplarisch das antifaschistische Selbstverständnis der DDR repräsentieren und im Kalten Krieg für die Abgrenzung zu der als revanchistisch betrachteten BRD stehen. Die hierbei verfolgte Strategie wird am Beispiel der Reihe »Archive sagen aus« nachgewiesen, in der Bild- und Schriftdokumente in Verbindung mit Zeitzeugenaussagen nicht zur Vermittlung unterschiedlicher Realitätsebenen gestern und heute kontrastiv montiert werden, sondern als visuelle Beweismittel für die ideologische Argumentation fungieren: ein undialektisches Verfahren, das einem juristischen Diskurs unterworfen ist, sich in der Anklage westdeutscher Funktionsträger erschöpft und auf angebliche Gesetzmäßigkeiten im historischen Ablauf abzielt.

Auch Román Reichert greift den Kompilationsfilm heraus und mit »Schaut auf diese Stadt« auf den ersten abendfüllenden Beitrag von Karl Gass zurück: ein SED-Auftragswerk, das die Umgestaltung in der DDR und ihre Absicherung durch die Grenzschließung als »friedenssichernde« Maßnahme rechtfertigen sollte. Der »Mauerrechtfertigungsfilm« versucht

in Form einer »doppelten Negation« eine polemische Abrechnung mit Westberlin und dem Klassenfeind »entlang der Schlagworte ‚Faschismus‘ und ‚US-Imperialismus‘« (S. 156), indem er westliche Wochenschauen dekontextualisiert, suggestiv montiert und mittels ironisierendem Kommentar eine neue Richtung gibt. Im Ergebnis werden durch diese Collage und Verfremdungsverfahren »eine Dissonanz zwischen der ‚expliziten‘ und ‚impliziten‘ Bedeutung« auf der Ebene des Fremdmaterials produziert, was im krassen Gegensatz zum Authentizitätsanspruch in Bezug auf die eigenen Bilder vom DDR-Aufbau und einer modernen Industriegesellschaft steht, deren Evidenz behauptet wird.

Bei Tobias Ebbrecht steht mit »Im Land der Adler und Kreuze« ein weiteres Mal eine kompilierte Geschichtsdokumentation im Zentrum, die er als »doppeltes Dokument« begreift, verbunden mit einer »doppelten Perspektive auf die Geschichte« (S. 173): So dient die Collage von Joachim Hellwig aus dem Jahr 1981 als sinnstiftende Erzählung aus Sicht des »Kollektivsubjekts« Arbeiterklasse, die als NS-Opfer später zum Sieger der Geschichte wird, der eigenen Geschichtserzählung über die Vergangenheit und die bundesrepublikanische Wirklichkeit einerseits bzw. der eigenen Identität andererseits. Zudem werden die eingesetzten Bildquellen, die nach Assmann durch ihre »Transformation von Vergangenheit in fundierte Geschichte« zum Mythos geraten, auch hier im »Modus der zyklischen Wiederholung« fortgeschrieben (S. 178f), gleichzeitig aber mit neuen formalen Angeboten (Musik und Spielfilmausschnitte) angereichert, um die nächste Generation und damit jugendliche Zielgruppen erreichen zu können.

Claudia Böttcher und Corinna Schier gehen auf spätere Produktionen des Duos Heynowski und Scheumann ein, die sich hier für das DDR-Fernsehen traditionell mit dem nationalsozialistischen Erbe auseinandersetzen, dabei aber auf unterschiedliche Kompositionsprinzipien setzen und bei aller ideologischen Grundierung einen größeren Interpretationsspielraum anbieten. H&S setzen bei ihrem provozierenden Porträtfilm »Kamerad Krüger« einmal mehr auf die Anklage und Selbstentlarvung ehemaliger Militärs, die im Westen für ihre Taten nicht zur Verantwortung gezogen wurden. »Die Lüge und der Tod« sowie der Kurzfilm »Der Mann an der Rampe« stellen sich dann dem Thema Holocaust, das in den 1980er Jahren endlich in den offiziellen Geschichtsdiskurs Eingang fand.

Bei Ralf Foster steht der Film selbst nicht im Mittelpunkt. Er berichtet von der Entstehung und vom Selbstverständnis, von den Beständen und vom Erschließungsgrad der Sammlungen des Filmmuse-

ums Potsdam. In Ergänzung zum Bundesarchiv und zum Deutschen Rundfunkarchiv hat sich die Potsdamer Einrichtung auf Materialien zum DDR-Dokumentarfilm konzentriert, die als »Fundamente zur Konstituierung und Pflege eines kulturellen Gedächtnisses« verstanden werden (S. 213).

Richard Kilborn greift auf die Langzeitdokumentation »Die Kinder von Golzow« als Form einer Erinnerungsschönheit über mehr als 40 Jahre zurück, in die sich »Geschichtsprozesse einschreiben, die in der beobachtenden Begleitung eines Lebens als solche sichtbar werden können« (S. 235). Er fragt, welches Alltagsbild dieses »Kinomonument« generiert und welche Auswirkungen die außergewöhnlichen Produktionsbedingungen und -zeiträume auf diese Art der dokumentierenden und reflexiven Geschichtsschreibung hatten.

Elke Rentemeister hebt mit dem »Wittstock«-Zyklus von Volker Koepp die andere bekannte Dokfilm-Reihe heraus. Sie will hier eine »Ästhetik der alternativen Sinnbildung oder Nichtabbildung« erkennen (S. 263) – will heißen, dass die subjektiv gefärbten Einblicke in die Arbeits- und Lebenswelt einer Trikotagenfabrik nicht mit dem offiziellen Selbstbild der sozialistischen Gemeinschaft deckungsgleich sind, sondern vielmehr Zwischentöne und abweichende Perspektiven erkennen lassen, die in dieser Mischung und Differenz erweiterte Rezeptionsspielräume eröffnen.

Umspannen die beiden genannten Langzeitdokumentationen die gesellschaftliche Entwicklung vor und nach der Wende – und zeichnen sich deshalb »gleichermaßen durch die historische Abgeschlossenheit ihrer Gegenstandsbereiche als auch durch diese besondere Gegenwärtigkeit« aus (S. 268). So konzentrieren sich die weiteren Filmbeispiele auf die Folgen des DDR-Zusammenbruchs und der Wiedervereinigung. Karen Ritzenhoff erinnert an Helke Misselwitz' vielschichtigen, aber weniger beachteten »Wende«-Beitrag »Sperrmüll«, an dem sie die »offene Suche nach Identität« und die »Distanz zur offiziellen Geschichtsschreibung« abliest (S. 274f). Der Film erweist sich aber mit seinen widersprüchlichen Emotionen und Zweifeln am alten wie neuen System nicht nur als kritisches Zeitdokument, sondern auf Grund seines Entstehungsprozesses zudem als Zeugnis für die Veränderungen in dem ebenfalls vom äußeren wie inneren Verfall betroffenen Dokfilm-Studio – auch wenn er mit der übernommenen Erzähltradition selbst als ein Relikt der DEFA gelten kann.

Hilde Hoffmann greift weiter aus und stellt dem »televisionellen Erinnerungspastiche an die politischen

Umbrüche«, in dem sich nur »die Differenz von offiziell Erinnerungtem und dem offiziell Vergessenen« zeigt (S. 287), eine Reihe von Dokfilmsätzen von 1989/90 gegenüber, die über den Beobachterstatus hinausgehen, einer anderen Sinnproduktion Raum geben bzw. der eigenen Selbstvergewisserung und Orientierung in Zeiten der revolutionären Umgestaltung dienen. Diese Beiträge Ost würden sich vor allem in ihrer Ästhetik vom »Medien-Mainstream der BRD« unterscheiden, sich durch »die Verweigerung eines konventionellen Blicks« auszeichnen und »Raum für Fragen, Kritik und Subversion eröffnen« (S. 301f).

Gerhard J. Lüdeker interessiert sich für die jüngere ZDF-Produktion »Jeder schweigt von etwas anderem« und untersucht an diesem Oral History-Film, welchen Beitrag er »als sinnstiftendes Medium im Rahmen zirkulierender kultureller Erinnerungsdiskurse leistet« (S. 306). Die hier mit dem »Modus der emotionalen Anteilnahme« vorgestellte »Erzählgemeinschaft« dreier Generationen in drei Familien macht Asymmetrien in der Kommunikation und Verarbeitung traumatischer Erlebnisse aus der DDR-Opfer-Perspektive paradigmatisch deutlich, die sowohl »individuelle Identitäten« als auch »kohärente, identitätsbildende Familienerinnerungen« erschweren (S. 307).

Am Ende nimmt Matthias Steinle ebenfalls das Fernsehen in den Blick, das in diesem Publikationsprojekt insgesamt nicht gleichberechtigt behandelt wurde, obwohl sein Anteil am kulturellen Gedächtnis unbestritten sein dürfte. Er weist am Beispiel der zahlreichen und – im Gegensatz zu manchem Kinofilm – breit rezipierten Dokudramen des historischen Ereignisfernsehens zu den Höhepunkten ostdeutscher Krisenereignisse 1953, 1961 und 1989 nach, wie »genrespezifische, geschichtspolitische und erinnerungskulturelle Aspekte wirksam ineinander[greifen]« (S. 327). Auf diese Weise werden in der Synthese dokumentarischer und fiktionaler Erzählweisen bzw. über Personalisierung und Emotionalisierung »Geschichtsbilder festgeschrieben, anstatt ihren Konstruktionscharakter offen zu legen« (S. 334) – wobei die hier eingesetzten DDR-Archivbilder als »Verweis auf Vergangenes« wie als »Beweis für einen historischen Sachverhalt« analog zu den genretypischen Elementen von »fact« und »fiction« eine doppelte Funktion einnehmen (S. 333).

Ihren hohen, aber nicht elitären Anspruch an eine analytische Metaposition, die über das schlichte Faktensammeln und ideologiefixierte Erklärungsmuster hinausweist, können die hier vorgestellten Beiträge vielfach einlösen – insgesamt eine ambitionierte und überzeugende Textsammlung, die keine

Deutungshoheit für sich in Anspruch nimmt, alte Ost-West-Polarisierungen überwindet und einen produktiven Zugang zur ostdeutschen Medienkultur eröffnet. Auch wenn die Theoriemodelle von Jan und Aleida Assmann ein wenig überstrapaziert werden (vor allem auf ihre Unterscheidung zwischen einem »Funktions-« und »Speichergedächtnis« und damit zwischen zwei Modi der Erinnerung gehen die AutorInnen wiederholt ein), regt die Lektüre dazu an, auch bekannte DDR-Dokfilme als »ambivalente Erinnerungsproduzenten« aus anderem Blickwinkel zu betrachten und deren Funktion als visuelles Gedächtnis besser zu verstehen.

Jürgen Haase,
Wilhelm-Fraenger-Institut Berlin (Hrsg.)
**Zwischen uns die Mauer – DEFA-Filme
auf der Berlinale.**

Berlin: be.bra-Verlag 2010, 192 Seiten.

Gab schon das Gedenkjahr 2009 genügend Anlass für diverse Rückblicke auf die deutsch-deutsche Geschichte mit ihren Zäsuren 1949 und 1989 sowie anlässlich des 60. Jahrestages der DEFA-Gründung, so konnten nun 2010 auch die Berlinale ihr 60. Jubiläum und der Progreß Film-Verleih ebenfalls runde 60 Jahre seiner Existenz feiern.

Jürgen Haase hat deshalb in seiner doppelten Funktion als Geschäftsführer von Progreß und des Wilhelm-Fraenger-Instituts zahlreiche Stimmungsbilder, Erinnerungen und Zeitzeugengespräche in einem Band zusammengestellt. Zu Wort kommen Beteiligte aus der Filmszene ebenso wie frühere Funktionäre und Kritiker. Die Beiträge erzählen am Beispiel einiger auf der Berlinale gezeigten DEFA-Filme und anhand persönlicher Erfahrungen von den komplizierten Medienbeziehungen zwischen den beiden deutschen Staaten im Kontext des Ost-West-Konfliktes.

Die Veröffentlichung der Textsammlung war zudem mit einer sechsteiligen DVD-Sonderedition verknüpft, die preisgekrönte »DEFA-Filme auf der Berlinale« enthält – auf die eindruckliche Milieustudie »Bürgerschaft für ein Jahr« aber leider verzichtet; und die Berlinale selbst erwies der DEFA mit einer Hommage für den Drehbuchautor Wolfgang Kohlhaase, der mit einem goldenen Ehrenbären für sein Lebenswerk ausgezeichnet wurde, sowie in der Retrospektive »Play it again ...!« ihre Referenz.

In den Zeiten des Kalten Krieges der fünfziger und sechziger Jahre war noch nicht an eine Präsentation von DEFA-Filmen auf der Berlinale zu denken. An der Nahtstelle der weltpolitischen Blöcke verstand sich

das auf amerikanische Initiative hin ins Leben gerufene Treffen bewusst als das viel zitierte »Schaufenster des Westens« und damit als sichtbarer Gegenentwurf zum kulturellen und gesellschaftlichen Modell des nahen und doch so fernen Nachbarn. In einem von Arroganz und Ignoranz geprägten Klima verhinderten sowohl der Alleinvertretungsanspruch der Bundesrepublik als auch der von DDR-Seite nicht akzeptierte Status von Westberlin eine grenz- und systemübergreifende Verständigung.

Erst die beiderseitige Öffnung infolge der europäischen Entspannungspolitik, der internationalen Anerkennung der DDR und des KSZE-Friedensprozesses ermöglichte auch auf dem Gebiet des Films einen »Wandel durch Annäherung« und eine »friedliche Koexistenz«. Die Berlinale sah sich nun als »Ort der Begegnung zwischen Ost und West« (Kultursektor Volker Hassemer, S. 29) und verstand sich vor allem nach Einführung des »Internationalen Forums« 1971 immer mehr als breite Plattform für alle Kinematografien. Parallel gab das sozialistische Lager seine Trotzhaltung auf und nutzte die Potentiale eines Auftritts, der doch mit Botschaften in eigener Sache verbunden werden konnte. Bevor jedoch die Sowjetunion 1974 mit der Liebesgeschichte »Mit dir und ohne dich« (R. Nachapetow) erstmals außer Konkurrenz teilgenommen hatte, durften die anderen »Bruderländer« ihre Streifen trotz mehrfacher Einladungen nicht zeigen.

So war auch die DEFA erst seit dem 25. Festival 1975 verschiedentlich in den Sektionen des Wettbewerbs, des Forums, des Panoramas, der Retrospektive sowie des Kinder- und des Kurzfilms präsent – allerdings mit Unterbrechungen wie 1976 bzw. 1979 nach dem Boykott der osteuropäischen Teilnehmer als Reaktion auf das falsch verstandene Vietnam-Epos »Deer Hunter« oder 1981, als vom Auswahlkomitee kein Beitrag ausgewählt wurde: insgesamt rund 150 Spiel-, Kinder-, Dokumentar- und Trickfilme, die alle nach Genres im Anhang des Buches aufgelistet sind. Darunter befinden sich auch Preisträger wie »Jakob der Lügner« (1975), »Solo Sunny« (1980), »Bürgerschaft für ein Jahr« (1982), »Einer trage des anderen Last« (1988), »Coming Out« (1990) sowie der einzige »Goldene Bär« für »Die Frau und der Fremde« (1986) – laut Georg Seeslen allerdings eine »Verlegenheitslösung«, die der »Ermattung des Diskurses« Ost-West geschuldet sei (S. 136). Insgesamt bestand das DDR-Kino partiell also durchaus vor der internationalen Kritik, dessen Leistung Festival-Direktor Dieter Kosslick heute wohlwollend in der »Sensibilität für soziale Prozesse«, der »Freundlichkeit im Blick auf den Menschen neben uns« oder dem »ruhige(n), unangestrenge(n) Erkunden der Realität« begründet sieht – eine Tradition, die nach sei-

ner Meinung in den heutigen gesamtdeutschen Film eingeflossen ist (S. 12).

Besonders stark vertreten war die DDR 1982 mit 17 Kinderfilmen in einer Retrospektive sowie dann 1990 auf der ersten Berlinale, deren Programm noch vor den demokratischen Wahlen in beiden Stadthälften stattfinden konnte. Mit großer Resonanz wurden hier nicht nur die frischen Dokumentationen zur »friedlichen Revolution«, sondern endlich auch die Verbotfilme von 1965/66 der Öffentlichkeit vorgestellt.

Begleitet wurden die offiziellen Vorführungen in der Regel von ausgewählten Regisseuren, Autoren und SchauspielerInnen. Die ostdeutschen Filmemacher nutzten die seltenen Reisegenehmigungen aber nicht nur, um Gespräche mit Kollegen zu suchen (wie hier Szenarist Wolfgang Kohlhaase berichtet) oder Filme zu sehen (Regisseur Rainer Simon), sondern wollten diesen kurzen »Schritt in die Freiheit« (S. 178) ganz einfach einmal genießen können (so die Darstellerinnen Katrin Sass und Renate Krössner).

Insgesamt können (und wollen?) diese kurzweiligen Rückblicke und partiellen Hintergrundinformationen nur einen Überblick über das wechselnde und widersprüchliche Verhältnis der DEFA zur westdeutschen Filmszene vermitteln. Sie liefern jedoch keine konsequente Aufarbeitung und geben selten differenzierte Einblicke in die damaligen Entscheidungsprozesse wie etwa Jürgen Harders Schilderung über den Filmaustausch aus Sicht des ehemaligen Mitarbeiters in der ZK-Abteilung Kultur der SED. Gewünscht hätte man sich mehr Analysen im Stil des Filmkritikers Georg Seeslen, der die strukturellen und ästhetischen Merkmale des west- und ostdeutschen Kinos herausarbeitet und gegenüberstellt.

So bleibt weiterhin zu untersuchen und zu bewerten, welche politischen, formalen und ökonomischen Kriterien für die Entsendung der DEFA-Filme tatsächlich zugrunde gelegt wurden, und inwieweit die gezeigten Titel repräsentativ für die jeweilige Jahresproduktion erscheinen: Welche Talente, welche Handschriften, welche Themen wurden nicht für Wert befunden, die DDR-Kultur im Westen zu repräsentieren? Genannt werden mit »Die Schlüssel«, »Insel der Schwäne«, »Seitensprung«, »Das Luftschiff« oder »Dein unbekannter Bruder« zwar diverse Problemfälle, deren Freigabe (durch Zensur?) verhindert wurde. Über die interne Meinungsbildung und die verantwortlichen Bedenkenträger erfährt man (zu) wenig – auch wenn die Resümées der ehemaligen Festivalleiter Moritz de Hadeln bzw. Ulrich und Erika Gregor etwas Licht ins Dunkel bringen und über schwierige Verhandlungen oder versuchte Einflussnahme berichten.

Stärker zu hinterfragen wäre insbesondere die Rolle der Studioleitungen bzw. der staatlichen und parteiinternen Gremien, deren aktive Rolle Helmut Diller für den DEFA-Außenhandel und Horst Pehnert für die Hauptverwaltung Film trotz ihrer Insiderkenntnisse nur ansatzweise benennen: Welche (ideologischen) Strategien wurden mit welchen (propagandistischen) Zielen verfolgt bzw. welche (Außen) Wirkung versprach sich die Kulturbürokratie von den Festivaleinsätzen oder welche (kommerzielle) Bedeutung hatte der Filmmarkt? Und gewünscht hätte man sich auch einen Beitrag zur Rezeption der DEFA-Filme auf der Berlinale aus westlicher Perspektive bzw. im Vergleich mit dem internationalen Angebot.

Günter Jordan

Film in der DDR. Daten – Fakten – Strukturen.

Potsdam: hrsg. vom Filmmuseum Potsdam 2009, 580 Seiten.

Nach acht Jahren intensiver Recherchen hat der Dokumentarfilmer und Historiker Günter Jordan ein umfangreiches Vademekum zum Film und Lichtspielwesen in der DDR vorgelegt, das für die wissenschaftliche wie publizistische Aufarbeitung der DEFA-Geschichte ein unverzichtbares Nachschlagewerk darstellt. Auf 580 Seiten bietet sich ein Überblick über alle nachweisbaren Verwaltungen, Organisationen, Personen und Daten, die für die ostdeutsche Kinematografie relevant erscheinen. Die Zusammenstellung basiert auf zahlreichen Quellen, die sich »auf Filmgeschichte als Geschichte der Institutionen und Strukturen, nicht auf Filmgeschichte als Geschichte der Filme und Filmemacher« beziehen (S. 17).

Dank dieser Grundlagenforschung werden sowohl die (partei)politischen Grundierungen als auch die administrativen Hierarchien deutlich, deren Funktion, Ausdifferenzierung und Modifikationen im Kontext der historischen Entwicklung und früher als »Herrschaftswissen« nur schwer oder unzureichend transparent zu machen waren. Nachvollziehbar werden damit jene spezifischen Mechanismen und Bedingungen, denen Filmarbeit in der DDR-Gesellschaft bzw. in der Planwirtschaft grundsätzlich unterworfen war und welche die künstlerischen wie journalistischen Handlungsspielräume definierten: »Die gewaltigen Produktions- und Distributionsapparate der audiovisuellen Medien verklammern die filmkulturellen Prozesse auf eine besondere Weise mit denen der Ökonomie und Politik, wobei es in diesen Bereichen gleichfalls nie an Dynamik gefehlt hat.« (unter Berufung auf Peter Wuss, S. 16)

Zunächst erläutert der Autor in der Einführung die zentrale Rolle und ideologischen Ansprüche des totalitären Staatssozialismus bei der Ausformulierung und Umsetzung rechtlicher Normen, ökonomischer Aufgaben und kulturpolitischer Ziele. Danach präsentiert er die involvierten Administrationen und verantwortlichen Akteure, die nach »Sachebenen« bzw. Themen gegliedert sind:

- »Institution« (hier ist der Staats- und Parteiapparat dargestellt);
- »Produktion« (die verschiedenen DEFA-Betriebe sowie separate Produktionen und der Amateurfilm);
- »Distribution« (der Filmverleih und -handel sowie das Fernsehen);
- »Präsentation« (das Lichtspielwesen, der Landfilm und das Filmaktiv);
- »Organisation« (die Filmverbände sowie die Künstler- und Betriebssozialorganisationen);
- »Bildung« (die Hoch- und Fachschulen sowie die Berufs- und Weiterbildung);
- »Wissenschaft« (Filmwissenschaft, Information/Dokumentation und Bibliotheken);
- »Publikation« (die Verlage, Zeitschriften, aktuelle Publizistik und inst. Veröffentlichungen);
- »Interaktion« (Filmarchiv, Filmmuseum, Filmklub, nationale Festivals, Vereinigungen und Unterorganisationen, die Akademie der Künste);
- »International« (internationale Filmorganisationen und Festivals sowie die Auslandspropaganda);
- »Technik« (Leitung, Entwicklung, Studio- und Kameratechnik, Kopierwesen, Geräteproduktion und -handel, Rohfilm und Entsorgung).

Die einzelnen Kapitel wiederum enthalten zusätzlich informative Kurztexte zur Definition des Sachbereiches (»Agenda«), Erläuterungen wie unter anderem zur Entstehungsgeschichte, zu Struktur und Status, zu Tätigkeitsbereichen, zur Finanzierung und Rechtsfragen (»Legende«) sowie die für die weitere Beschäftigung sehr hilfreichen Angaben in den Rubriken »Quellen« und »Literatur«.

Abgerundet wird das Konvolut durch einen Anhang, der ein zum Entschlüsseln wichtiges Abkürzungsverzeichnis sowie Sach-, Schlagwort- und Personenregister zum schnellen bzw. direkten Zugriff auf gesuchte Bereiche enthält.

Die Arbeit wurde von der DEFA-Stiftung lange gefördert und konnte nun mit dieser Publikation abgeschlossen werden, die das Filmmuseum Potsdam in Kleinstauflage herausgegeben hat. Nach der vorliegenden Buchausgabe wird auch die Internetfassung aktualisiert, die auf der Website der DEFA-Stiftung unter den Veröffentlichungen eingestellt ist. Damit steht diese immense Dokumentation allen Nutzer-

gruppen frei zur Verfügung und kann bestens für die Vorbereitung eigener Forschungsarbeiten an den originären Dokumenten in den Archiven dienen.

Thomas Beutelschmidt, Berlin

Caroline Hahn

Die Aufsicht des öffentlich-rechtlichen Rundfunks.

Bestandsaufnahme und Zukunftsperspektiven
Frankfurt/M. u. a.: Peter Lang 2010, 307 Seiten.

Dem rheinland-pfälzischen Ministerpräsidenten Kurt Beck sei die Lektüre der Mainzer Dissertation der Juristin Caroline Hahn empfohlen, um sich seiner Klage wegen der Verfassungswidrigkeit der ZDF-Gremienzusammensetzung vor dem Bundesverfassungsgericht sicher zu sein. Die Zusammenfassung der entscheidenden Informationen findet er auf Seite 190: Für den Fernsehrat berechnet Caroline Hahn eine Staatsquote von 93,5 Prozent und zieht daraus den unmissverständlichen Schluss: »Damit liegen ein Verstoß gegen das Gebot der Staatsfreiheit und somit auch die Verfassungswidrigkeit der Zusammensetzung des ZDF-Fernsehrats auf der Hand.«

Aber auch andernorts sollte man Hahns Arbeit studieren. Bei der MDR- und DLR-Gründung wurden ebenfalls gravierende Fehler bei der Gremienkonstruktion begangen, die eigentlich »verfassungsrechtlich nicht hinnehmbar« sind (S. 189).

Nun gehört das Wissen darum, welche Bedeutung die Rundfunk-, Fernseh- und Verwaltungsräte im öffentlich-rechtlichen Rundfunk der Bundesrepublik besitzen und wie sie konstruiert sind, nicht unbedingt zur Allgemeinbildung. Caroline Hahn lässt es deshalb an entsprechender Information nicht mangeln. In ihrem ersten (und umfangreichsten) Kapitel beantwortet sie alle dahingehenden Fragen mit aller wünschenswerten Klarheit und Differenziertheit. Sie klärt nicht nur den Begriff der Aufsicht und behandelt die Zusammensetzung und Aufgaben der verschiedenen Rundfunk- und Fernseh- sowie Verwaltungsräte, sondern geht auch noch auf die Konstruktion der ARD insgesamt und das sich daraus ergebende Aufsichtsproblem ein.

Das nächste, deutlich knappere Kapitel widmet sie dann zwei nahe liegenden Vergleichen: der Aufsicht über den privaten Rundfunk in Deutschland und der Aufsicht über den öffentlich-rechtlichen Rundfunk in den drei europäischen Nachbarstaaten Frankreich, Italien und Großbritannien. Leider beschränkt sie sich dabei weitgehend auf die Beschreibung der normativen Vorgaben. Die Einwände, die man vor

allem gegen die Konstruktion der Aufsicht über den privaten Rundfunk erheben könnte, behandelt sie nicht. Ihr drittes Kapitel, das auf die »Problemfelder der derzeitigen Aufsicht des öffentlich-rechtlichen Rundfunks« eingeht, verliert deshalb einen wichtigen Bezugspunkt. Die darin zunächst gestellten Fragen zur »Effektivität der Aufsicht« sind altbekannt und verhältnismäßig schwach, weil vor allem mit aktueller juristischer Literatur begründet. Gerade hier hätte eine etwas intensivere Bezugnahme auf nicht-juristische – und durchaus auch historische – Literatur eine erhebliche Vertiefung bedeutet. Dem daran anschließenden zentralen Aspekt der »Staatsfreiheit der Aufsicht« wird sie jedoch voll und ganz gerecht. Kernbefunde dieses Abschnitts wurden ja bereits einleitend zitiert.

Die Kapitel vier und fünf runden die Arbeit mit der Diskussion von Reformüberlegungen ab – zunächst ausführlich speziell auf den deutschen Fall bezogen, zuletzt auch noch knapp die Rundfunkmitteilungen der EU-Kommission zur Aufsicht des öffentlich-rechtlichen Rundfunks in Europa streifend. Ihr Grundtenor ist dabei optimistisch. Die bestehenden internen Aufsichtsmechanismen hält Caroline Hahn für »äußerst bewahrenswert« (S. 270). Dies hindert sie jedoch nicht, vor allem eine größere Professionalisierung der Arbeit der Räte und mehr Transparenz bei ihrer Tätigkeit zu fordern. Zur Schlüsselfrage wird einmal mehr der »Einfluss des Staates« (S. 265). Ohne dies direkt auszusprechen, legt sie nahe, dass hier klare Beschränkungen die deutlichsten Ergebnisse zeitigen würden. Die »Schaffung eines zentralen ARD-Gremiums« (S. 269) lehnt sie genauso dezidiert ab wie den Vorschlag eines externen Kontrollorgans durch die EU-Kommission (S. 280). Die Zusammenfassung in 39 Thesen (S. 281–289) erspart schon fast die Lektüre der gesamten Arbeit. Herr Beck und seine Berater (sowie andere interessierte Politiker) seien vor allem auf die Thesen 17 und 18 zur unzulässigen Staatsnähe der ZDF-Gremien (S. 284) verwiesen.

Caroline Hahn diskutiert nicht die Verfassung des öffentlich-rechtlichen Rundfunks in ihrer Gänze. Mit dem Aspekt der Aufsicht thematisiert sie allerdings einen Schlüsselbegriff, an dem die Stärken wie die Schwächen des gesamten Systems zu studieren sind. Die Stärke ihrer juristischen Erörterung ist jedoch zugleich auch ihre Grenze; den Blick auf die historische Entwicklung gestattet sie sich nur ansatzweise.

Konrad Dussel, Forst

Volker Lilienthal (Hrsg.)

Professionalisierung der Medienaufsicht.

Neue Aufgaben für Rundfunkräte – Die Gremiendebatte in epd medien
Wiesbaden: VS 2009, 190 Seiten.

Der Band versammelt Beiträge einer Debatte, die der Medienfachdienst epd medien zwischen 2007 und 2008 angeregt hat und in der sich Rundfunkratsmitglieder sowie Vertreter von Rundfunkanstalten und privatwirtschaftlichen Medien, Medienpolitiker, Journalisten und Wissenschaftler zu Wort gemeldet haben. Den aktuellen Anlass, nach der Funktionsfähigkeit der öffentlich-rechtlichen Binnenkontrolle zu fragen, lieferte neben Schleichwerbeskandalen (Marienhof, Tatort) und Vertragskonflikten (Günther Jauch, Harald Schmidt) in erster Linie das Beihilfeverfahren der Europäischen Kommission gegen Deutschland, in dessen Folge mit dem Drei-Stufen-Test¹ neue Aufgaben und mehr Verantwortung auf die Rundfunkräte zugekommen sind.

Der Herausgeber Volker Lilienthal hat seinen Sammelband in drei Teile gegliedert. Im Mittelpunkt steht die 20 Statements umfassende Gremiendebatte, die von einem guten Überblick über die Kontroverse (Einleitung) sowie vier Beiträgen zur Ausgestaltung des Drei-Stufen-Tests flankiert wird. Auf die ausführliche Darstellung aller Beiträge im Einzelnen soll an dieser Stelle zugunsten einer besseren Übersichtlichkeit verzichtet werden. Stattdessen sollen die zentralen Schwerpunkte näher beleuchtet werden.

Die Diskussion kreist insgesamt um mehrere Schwerpunkte, einer davon ist der Vorschlag eines neuen Aufsichtsgremiums für das Gemeinschaftsprogramm Das Erste und die gemeinsamen Einrichtungen und Tochtergesellschaften der ARD (»ARD-Rat«, eine Idee der SPD-Medienkommission). Hier stehen sich in erster Linie die Vertreter der föderalen und der bundesweiten Aufsicht gegenüber. Ein weiterer Schwerpunkt des Buches besteht aus der bekannten Kritik an den öffentlich-rechtlichen Aufsichtsgremien – Senderloyalität, parteipolitische Freundeskreise und fehlender Sachverstand – auf der einen Seite sowie mehr oder weniger konkreten Reformvorschlägen – zum Beispiel Transparenz, externe Expertise, Öffnung zur Zivilgesellschaft, interne Evaluationsstelle – auf der anderen Seite. Der Leser erfährt überdies etwas zu aktuellen Fragen der publizistischen und unternehmerischen Qualitätssiche-

¹ Mit dem 12. Rundfunkänderungsstaatsvertrag (2009) sind die Rundfunkräte mit der Durchführung des sogenannten Drei-Stufen-Tests beauftragt worden. Im Rahmen dieser Prüfung sollen sie digitale Programmvorhaben des öffentlich-rechtlichen Rundfunks auf ihre publizistische Erforderlichkeit und Marktverträglichkeit hin untersuchen.

rung sowie – und mit diesem Themenkomplex beschließt der Herausgeber den Sammelband – über die Ausgestaltung des Drei-Stufen-Tests. Hier werden insbesondere die Unterschiede zum britischen »Public Value Test«, die Etablierung externer Expertengremien und die Stellungnahme Dritter diskutiert. Das Buch ist eine Momentaufnahme der Medienpolitik aus den Jahren 2007 und 2008. Als Leser fragt man sich daher zunächst einmal, worin der Sinn einer solchen Publikation besteht. Einige der damaligen Szenarien und Plädoyers sind durch den 12. Rundfunkänderungsstaatsvertrag vom 01. Juni 2009 und seine Ausgestaltung in der Praxis längst überholt. Auch wiederholen sich einige Forderungen und Argumentationen aufgrund ähnlicher Interessenskonstellationen. Eine Auswahl aus der epd-Debatte hätte in diesem Band genügt, denn auf diese Weise wären polarisierende Standpunkte sowie neue Aspekte in der Gremiendiskussion schneller deutlich geworden. Eine stärkere Auslese wäre auch deshalb wünschenswert gewesen, weil die Aufsätze von unterschiedlicher Qualität sind und sich bei einigen (nur) die Kunst der medienpolitischen Sonntagsrede studieren lässt (vgl. etwa der Beitrag von Rupert Polenz).

Aus wissenschaftlicher Perspektive bietet der Sammelband trotzdem eine nützliche Quelle, um die sich in den letzten Jahren verstärkende Debatte um die Legitimation des öffentlich-rechtlichen Rundfunks zu untersuchen. Entsprechende Analysen geben Aufschluss über medienpolitische Lager (zu denen auch Juristen und Sozialwissenschaftler gehören) und rhetorische Strategien, über die gesellschaftliche Verhandlung rundfunkpolitischer Leitbilder sowie Regulierungsstrukturen und damit nicht zuletzt auch über den Wandel des Mediensystems. Für Medienpolitik-Forscher, aber auch für Praktiker der Medienpolitik, die sich einen raschen Überblick über die Debatte verschaffen wollen, ist der Sammelband deshalb besonders geeignet.

Maria Löblich, München

Eva-Maria Jerutka

Von Dokumentarfilm und Reportage zur Doku-Soap.

Untersuchung der Entwicklung dieser non-fiktionalen Genres von der Entstehung bis zum heutigen TV-Angebot
Saarbrücken: VDM 2010, 168 Seiten.

André Hellemeier

Dokumentarisches Fernsehen in Deutschland.

Doku-Soaps im Vergleich mit öffentlich-rechtlichen und privaten Rundfunkanstalten
Saarbrücken: VDM 2010, 147 Seiten.

Der bundesdeutsche Fernsehdokumentarismus ist in seiner Vielfalt ein spannendes und ergiebiges Thema – aber auch ein sehr komplexes Feld. Umso erstaunlicher, dass es bisher wissenschaftlich kaum erschlossen ist. In den vergangenen Jahren ist zwar die eine oder andere Aufsatzsammlung erschienen, im Fokus stand dabei jedoch insbesondere die Frage der Geschichtsvermittlung im Fernsehen. Dies gilt auch für herausragende Bücher wie beispielsweise Judith Keilbachs Studie »Geschichtsbilder und Zeitzeugen: Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen«. Das breite Feld an dokumentarischen Darstellungsformen, Methoden, Ansätzen etc. ist bisher nicht ausgeleuchtet worden. Vor allem mangelt es an Studien, die sich kritisch mit der Geschichte des bundesdeutschen Fernsehdokumentarismus befassen. Umfassende und einordnende Werkanalysen verdienter Autoren sucht man hier vergebens. Zu wichtigen Formen wie dem Doku-Drama oder zum Interviewdokumentarismus liegen bislang keine deutschsprachigen Monographien vor. Die schlechte Literaturlage und die Schwierigkeiten im Quellenzugang sind mit eine Ursache dafür, dass der Blick auf die reichhaltige Geschichte verstellt ist. Wahrgenommen wird allzu oft nur die aktuelle Situation – und eine handvoll kanonisierter Produktionen wie Roman Brodmanns »Misswahl« oder Guido Knopps Reihe »Hitlers Helfer«. Das aber führt dazu, dass Entwicklungen falsch eingeschätzt, Trends zu Unrecht als besonders innovativ wahrgenommen und Traditionslinien nicht gesehen werden. Die Geschichte des Fernsehdokumentarismus in der Bundesrepublik Deutschland ist immer noch ein Forschungsdesiderat.

Vor diesem Hintergrund greift man gespannt zu Eva-Maria Jerutkas Veröffentlichung. Gleich der erste Satz lautet: »Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Entwicklung der non-fiktionalen Gattung von ihren Ursprüngen bis zum heutigen Angebot im deutschen Fernsehen« (S. 1). Um es gleich zu sagen: Diesem Anspruch wird sie nicht gerecht – nicht einmal ansatzweise. Wichtige dokumentarfilmtheore-

tische Literatur (beispielsweise Bill Nichols, Roger Odin oder andere) nimmt Frau Jerutka zur Definition des – mal als Gattung, mal als Genre bezeichneten – Dokumentarfilms nicht in den Blick. Stattdessen bezieht sie sich auf klischeehafte Vorstellungen vom Dokumentarfilm als Autorenfilm mit ausgewiesener, künstlerischer Handschrift, der politisch und ästhetisch widerständig sei (S. 9). Spätestens wenn sie selbst Leni Riefenstahls »Triumph des Willens« (1934) als Beispiel für den dokumentarischen Propagandafilm im sogenannten »Dritten Reich« anführt (S. 13), hätte ihr die Unsinnigkeit solcher normativen Vorstellungen auffallen müssen. Auf Basis der aktuellen Theorie- und Begriffsdebatte ist ein solches Verständnis unhaltbar. Von daher überrascht es nicht mehr, dass sich Jerutka bei der Definition des Dokumentarfilms auf Werner van Appeldorns 1970 (!) erschienenes Buch »Der dokumentarische Film« bezieht. Als wesentliches Merkmal benennt sie dabei, dass der Dokumentarfilm auf einer geschlossenen, klassischen Dramaturgie beruhe.

Aufgrund der mangelnden bzw. kaum vorhandenen Rezeption theoretischer Arbeiten zum Dokumentarismus ist auch ihr grundlegendes Verständnis des Nicht-Fiktionalen unreflektiert und oberflächlich: »Grundsätzlich heißt non-fiktional dokumentarisch und damit authentisch. Fiktionale Genres richten sich nach ausgedachten Geschichten und spielen eine Wirklichkeit lediglich vor« (S. 7). Zum einen lässt sich Fiktionalität komplexer begreifen und zum anderen geht sie überhaupt nicht darauf ein, dass Authentizität lediglich ein Rezeptionseffekt ist, der durch jeweils spezifische Authentisierungsstrategien programmiert wird. Insgesamt zeichnet Jerutkas Arbeit sich durch eine Vielzahl begrifflicher Unschärfen aus, etwa dann, wenn sie undifferenziert von der Doku-Soap als Gattung, Genre und Format spricht. Ebenso werden journalistische Termini wie Reportage und Feature begrifflich und in ihrer fernsehgeschichtlichen Bedeutung ungenügend dargestellt und erläutert. So ließe sich zeigen, dass das Feature der 1950er Jahre bereits eine Form der hybriden »docufiction« war. Eine Themenreportage wird von Jerutka mit fünf Drehtagen bereits zur Langzeitbeobachtung erklärt (S. 148/155).

Auch an anderen Stellen fällt auf, dass relevante wissenschaftliche oder fachpublizistische Veröffentlichungen nicht wahrgenommen werden – dafür jedoch zum Teil dubiose Internetquellen. Beispielsweise werden einschlägige Bücher und Aufsätze zu Georg Stefan Troller und Eberhard Fechner nicht rezipiert. Entsprechend werden die stilistischen und dramaturgischen Besonderheiten der Filme nicht einmal erwähnt – vermutlich weil die Autorin sie nicht kennt. Insbesondere überrascht die Zuordnung Fechners –

einem der wichtigsten Vertreter des Interviewdokumentarismus – zum *cinéma vérité*. Die genutzte Literatur wird lediglich unkritisch zitiert und nicht kritisch reflektiert.

Ebenso ist der historische Überblick über die Entwicklung der jeweiligen Formen mehr als nur lückenhaft. Die Geschichte des Dokumentarfilms wird lediglich bis in die 1960er Jahre skizziert, die Entwicklungsgeschichte der Fernsehreportage gar nicht (in dem Kapitel über »Non-fiktion im frühen TV« nimmt der historische Überblick gerade mal fünf Seiten ein und orientiert sich lediglich an den 1960er/1970er Jahren und den Filmen Klaus Wildenhahns, Georg Stefan Trollers und Eberhard Fechners).

Entgegen des eingangs selbst formulierten Anspruchs, fokussiert die Arbeit vor allem die Entwicklung der Doku-Soap seit den 1990er Jahren, die Produktionspraxis von Reportagen und Doku-Soaps, Ergebnisse einer Online-Befragung mit 100 Personen zur Doku-Soap sowie eine vergleichende Analyse von drei Produktionen. Diese Analysen umfassen jeweils eine Folge der Doku-Soaps »Auf und Davon – Mein Auslandstagebuch« (VOX) und »Wir sind viele!« (Kabel Eins) sowie eine Folge von »Focus TV Reportage« (Pro Sieben). Letztere soll als Beispiel für eine aktuelle Reportage dienen, aus der Beschreibung und Analyse der Folge ergibt sich jedoch, dass es sich bei der Produktion um ein Feature mit reportierenden Elementen handelt, nicht um eine Reportage.

Bei der Online-Befragung zeigen sich methodische Mängel. Die Stichprobengröße reicht zum einen nicht aus, um verlässliche, repräsentative Aussagen über die Zuschauer von Doku-Soaps machen zu können (was Jerutka ungenügend berücksichtigt). Zum anderen ist eine deutliche Bildungsbias erkennbar: 70 Prozent der Befragten haben Abitur oder Hochschulabschluss (S. 102). Entsprechend negativ fällt die Beurteilung der Doku-Soap durch die Befragten aus (S. 105). Insgesamt werden die Aussagen unzulässig verallgemeinert und die Ergebnisse zum Teil überinterpretiert. Aus der Diskrepanz von gesehenen und genannten Sendungen lässt sich nicht ohne Weiteres schließen, dass der »Fernsehzuschauer [...] das Ansehen voyeuristischer Doku-Soap-Formate [leugnet]« (S. 116).

Insgesamt übernimmt sich die Arbeit mit dem selbst formulierten Anspruch, die Entwicklungsgeschichte von Dokumentarfilm, Reportage und Doku-Soap darstellen zu wollen. Dazu fehlen der Autorin die theoretischen Grundlagen und die film- und fernsehhistorischen Kenntnisse. Aber selbst als eine Arbeit über die aktuelle Situation der Doku-Soap kann

die Arbeit nicht überzeugen. Insbesondere die seriellen Aspekte der Doku-Soap und eine Differenzierung verschiedener Formen (Doku- vs. Reality-Soap) werden nicht berücksichtigt.

André Hellemeier befasst sich in seiner Studie mit dem gleichen Forschungsgegenstand. Das Kapitel über die »Geschichte des dokumentarischen Fernsehens in Deutschland« (gemeint ist lediglich die Bundesrepublik) fällt recht kurz aus (15 Seiten). Darin wird nicht nur die Geschichte des Dokumentarfilms auf drei Seiten abgehandelt, auch die übrigen Unterkapitel fallen recht knapp aus. Besonders ins Auge fällt auch hier, dass die Entwicklung des Fernsehdokumentarismus lediglich bis in die frühen 1960er Jahre und deutlich zu lückenhaft skizziert wird – die zweite Hamburger Schule um Egon Monk wird beispielsweise nicht einmal erwähnt; einer der wichtigsten Vertreter der Stuttgarter Schule, Roman Brodmann, nicht genannt. Wichtige Namen der 1970er Jahre wie Klaus Wildenhahn, Eberhard Fechner, Erika Runge oder Hans-Dieter Grabe sucht man vergebens.

Hellemeier greift in diesem historischen Abriss zum Teil auch auf retrospektive Texte arrivierter Fernsehautoren zurück, ohne dies quellenkritisch zu reflektieren. Positionen der Sekundärliteratur werden ungeprüft übernommen. Insgesamt entsteht auch hier der Eindruck, dass Hellemeier die jeweils kurz erwähnten Produktionen nicht kennt und daher zu keinen eigenen Einschätzungen kommen kann.

Ein Fokus der Arbeit liegt auf der Differenzierung verschiedener dokumentarischer Darstellungsformen (Kapitel 3), die unreflektiert als klassische bzw. hybride Formate bezeichnet werden. Der Formatbegriff wird dabei nicht näher definiert. Insgesamt fällt die ahistorische Betrachtung der Darstellungsformen auf. So wurde in den 1950er Jahren bei Weitem nicht »alles Dokumentarische unter dem Begriff Feature zusammengefasst« (S. 20). Schon damals gab es einen bunten Reigen an Begriffen: Dokumentarbericht, dokumentarische Problemsendung, Fernsehfolge, Reportage etc. Zudem wurde das Feature in den 1950er Jahren selbstverständlich als eine hybride Darstellungsform begriffen, in der auch fiktive Elemente enthalten sind. Insgesamt zeigen sich bei Hellemeier Unkenntnisse journalistischer Fachtermini. So ist die Reportage kaum als »fernsehspezifische Form« zu bezeichnen (S. 22). Überhaupt fällt bei der Lektüre dieses Kapitels auf, dass die Ausführungen die Sekundärliteratur, insbesondere auch die englischsprachige, nicht genügend berücksichtigen. Die wenigen genutzten Quellen werden zudem nicht kritisch reflektiert. So ist beispielsweise das Doku-Drama-Verständnis von Max Rehbein nicht mit dem

aktuellen Begriffsverständnis zu vergleichen, er bezieht sich auf eine ganz andere Form des dokumentarischen Arbeitens. Damit aber ist das Doku-Drama, so wie man den Begriff im deutschsprachigen Raum allgemein versteht (das Begriffsverständnis im anglo-amerikanischen Sprachraum unterscheidet sich), entgegen Hellemeiers Einschätzung eben nicht »die älteste Form der hybriden Formate« (S. 32). Vielmehr entwickelt es sich in den 1980er Jahren aus innovativen Ansätzen des Dokumentar- und Fernsehspiels der 1960er und 1970er Jahre.

Erst nach diesen Kapiteln zu »Formen des Fernsehdokumentarismus« befasst sich Hellemeier mit dem »Wesen des Dokumentarischen«. Dabei vermischt er theoretische Aspekte (z.B. zur Authentizität, zur darstellbaren Wirklichkeit, zur Verortung nach Gattung und Genres) mit eher praxisorientierten Unterkapiteln zur filmischen Gestaltung und zum »journalistische[n] Arbeiten als Grundlage des Dokumentarischen«. Die Rezeption von Manfred Hattendorfs Modell des Wahrnehmungsvertrags¹ und Eva Hohenbergers Realitätsmodell² ist dabei oberflächlich, unkritisch und zum Teil fehlerhaft.

Das fünfte Kapitel dient vor allem dazu, den Informations- bzw. Unterhaltungswert von Doku-Soaps vergleichend zwischen Produktionen von öffentlich-rechtlichen und privatwirtschaftlich organisierten Programmanbietern zu analysieren (daneben findet sich auch eine quantitative Programmanalyse). Dafür wird jedoch jeweils nur eine Folge einer entsprechenden Doku-Soap analysiert. Das ist zu wenig, um allgemeine Aussagen machen zu können. Insbesondere fehlen vergleichende Untersuchungen verwandter Formen (zum Beispiel Reportagen).

Wenn Hellemeier hervorhebt, dass sich die Doku-Soap »zwischen den Polen Information und Unterhaltung« bewegt (S. 124), so fällt eine Gegenüberstellung von Information und Unterhaltung auf, die nicht haltbar ist und in der Journalistik mittlerweile als überholt gilt. Dokumentarismus muss nicht Informationsvermittlung bedeuten – bereits viele Produktionen der Stuttgarter Schule sind sehr unterhaltsam. John Corner spricht mit Blick auf Reality-TV

¹ Nach Hattendorf ist Authentizität ein Rezeptionseffekt, also eine rein pragmatische Zuschreibung. Der Zuschauer werde durch textuelle Authentisierungsstrategien davon überzeugt, quasi einen Vertrag mit der filmischen Instanz abzuschließen, das Gezeigte als glaubwürdige Wirklichkeitsdarstellung zu akzeptieren.

² Hohenberger differenziert verschiedene Realitäten, zwischen denen Spiel- und Dokumentarfilme in unterschiedlicher Weise vermitteln. Sie unterscheidet: nichtfilmische Realität, vorfilmische Realität, Realität Film, filmische Realität und nachfilmische Realität. Hattendorf ergänzt das Modell um die putative Realität.

beispielsweise von der »Dokumentation als/zur Zerstreuung« (»documentary-as-diversion«). Hellemeier reproduziert mit dieser Gegenüberstellung vielmehr normative Vorstellungen.

Der VDM-Verlag veröffentlicht in erster Linie Diplom- und Magisterarbeiten. Auch die beiden vorliegenden Veröffentlichungen machen den Eindruck universitärer Abschlussarbeiten. Sie müssen sich jedoch als Buchveröffentlichung an anderen Maßstäben messen lassen. Insbesondere, da sie mit 68,00 bzw. 59,00 Euro nicht billig sind. Die vorliegenden Studien mögen als Examensarbeiten angenommen und trotz ihrer Mängel auch gut bewertet worden sein, als eigenständige Veröffentlichungen tragen sie jedoch nicht. Insbesondere die fernsehhistorischen Aspekte sind in beiden Werken ungenügend aufgearbeitet und reflektiert. Ihren Preis sind sie nicht wert.

Christian Hißnauer, Göttingen

Christa Donner/
Peter Paul Kubitz/Hans-Michael Bock (Hrsg.)

Klaus Wildenhahn – Dokumentarist im Fernsehen.

14 Filme 1965–1991, ausgewählt
von Klaus Wildenhahn

Berlin: absolut MEDIEN 2010, 5 DVDs,
ca. 930 min., Booklet.

Klaus Wildenhahn gehört zu den bedeutendsten Fernsehdokumentaristen der Bundesrepublik. Pünktlich zu seinem 80. Geburtstag erschien nun eine DVD-Edition mit 14 seiner Filme, entstanden zwischen 1965 und 1991. Ein Stück Fernsehgeschichte.

Es ist eine persönliche Auswahl von Filmen, die Wildenhahn besonders am Herzen liegen, und/oder die er für besonders gelungen hält: die beiden Filme über den Jazz-Organisten »Smith, James O.« (1965/66), »John Cage« (1966), »In der Fremde« (1967), »Heiligabend auf St. Pauli« (1968), »Barmbek: Der Aufstand wird abgebrochen« (1971/1989), »Der Mann mit der roten Nelke« (1974/75), »Im Norden das Meer. Im Westen der Fluss. Im Süden das Moor. Im Osten Vorurteile. Annäherung an eine norddeutsche Provinz« (1975/76), den zweiteiligen Film »Bandonion« (1981), »Ein Film für Bossak und Leacock« (1983/84), »Stille. Oberhausen Mai–Juli '87« (1987), »Der König geht. Schloss Dresden (Sommer '90)« (1991) und »Noch einmal HH 4: Reeperbahn nebenan« (1991).

Die Filme sind nicht chronologisch, sondern thematisch sortiert (Musikalisches, Arbeitswelt, Hamburg, Film & Fernsehen sowie Specials). Wie so oft

bei einer Werkschau vermisst man den einen oder anderen Film, hätte selbst die Auswahl vielleicht anders getroffen. Vor allem aus fernsehgeschichtlichem Interesse heraus fehlen etwa die Parteitagsfilme, die Wildenhahn für das ARD-Politmagazin »Panorama« gedreht hat, das heißt »Parteitag 64« (1964), »Zwischen 3 und 7 Uhr morgens« (1964/65), immer wieder als der erste Direct Cinema-Film des bundesdeutschen Fernsehens bezeichnet (was er sicherlich nicht ist), »Emden geht nach USA« (1975/76) oder »Der merkwürdige Tod des Herrn Hammarskjöld« (1961). Aber so ist das nun mal bei einer notwendigerweise begrenzten Auswahl, wie Wildenhahn selbst im Booklet zur DVD-Edition vermerkt: »Habe die Filme selber ausgesucht, sind sogar meine liebsten, steht da. Und jetzt möchte ich noch andere.«

Dennoch: Die Edition bietet einen guten Überblick über das Werk Wildenhahns und lädt zu einer Wiederentdeckung ein. Schön wäre es allerdings gewesen, wenn Wildenhahn seine Auswahl selbst kommentiert hätte. So hätte man etwas von seiner persönlichen Sicht auf sein Werk erfahren können. Diese Möglichkeit wurde leider vertan. Das DVD-Booklet umfasst jedoch eine kurze Werkchronik sowie drei kleine Texte von Wildenhahn. Als Bonusmaterial finden sich auf den DVDs zwei Bücher Wildenhahns als PDF-Dateien: die filmtheoretische Arbeit »Über synthetischen und dokumentarischen Film. Zwölf Lesestunden« (in der erweiterten Neuauflage von 1975) und der Gedichtband »Mimesis und die Wirkung der Schnulze. Filmtheorie Nr. 2« (1997).

Schaut man sich Wildenhahns Filme heute erneut an, so erscheint es einem wie die ‚Wiederentdeckung der Langsamkeit‘. Es sind Filme jenseits der Hektik, die viele aktuelle Produktionen auszeichnet, die mit Dramatisierung und Emotionalisierung, schnellen Schnitten, Musik, tränenreichen Interviewfragmenten und alternierenden Handlungssträngen davon abzulenken versuchen, dass ihnen eine Beobachtung des Lebensalltags einfacher Menschen nicht mehr recht gelingt. Die neuen als »Doku-Soaps« und »Dokunovelas« bezeichneten »scripted documentaries« wie auch viele andere Alltagsdokus im aktuellen Programm sind vieles, nur eines nicht: dokumentarisch. Zumindest, wenn man die strengen Regeln des Direct Cinema zum Maßstab nimmt. In den 1960er Jahren veränderte das Direct Cinema die Vorstellungen über das Dokumentarische nachhaltig – bis heute. Galt bis dahin beispielsweise das »re-enactment« als legitimes dokumentarisches(!) Stilmittel, so wurde nun die genaue, nicht eingreifende Beobachtung zum Credo erhoben. Durch die Kamerastrategie der »living camera« und die vereinfachten Möglichkeiten zur synchronen Tonaufnah-

me suggerierten die Filme eine bis dahin unbekanntere Unmittelbarkeit in der Darstellung.

Klaus Wildenhahn gilt als *der* deutsche Vertreter des Direct Cinema. Dies wird insbesondere anhand seiner frühen Filme (»Smith, James O.«; »John Cage«; »In der Fremde«; »Heiligabend auf St. Pauli« und »Der Mann mit der roten Nelke«) deutlich, die sich in der Produktion Zeit nehmen und im fertigen Film Zeit lassen, um Situationen und Prozesse in langen, oft unkommentierten Einstellungen zu zeigen und sich entwickeln zu lassen. Doch Wildenhahn lässt sich nicht auf die Adaption des Direct Cinema reduzieren. Im Gegenteil: Sieht man seine Filme noch einmal, so fällt auf, wie früh er immer wieder mit den Grundprinzipien dieser wohl einflussreichsten Dokumentarfilmschule bricht – und sich doch immer wieder darauf bezieht. So hält er sich beispielsweise in »Smith, James O.« und »John Cage« nicht immer an die Chronologie der Ereignisse, bringt in »Der Mann mit der roten Nelke« oder in »In der Fremde« die Protagonisten durch gezieltes Fragen immer wieder dazu, Situationen zu kommentieren und/oder zu reflektieren. Letzteres ist besonders auffällig in dem nicht enthaltenen Film »Emden geht nach USA«. Die etwas uneinheitlich wirkende Kurzfassung von »Barmbek: Der Aufstand wird abgebrochen« (1971/1989) orientiert sich zum Teil an Ansätzen des Interviewdokumentarismus, zum Teil wirkt sie fast wie ein übliches Fernsehfeature jener Zeit. Mit »Im Norden das Meer. Im Westen der Fluss. Im Süden das Moor. Im Osten Vorurteile. Annäherung an eine norddeutsche Provinz« (1975/76) verwirklicht Wildenhahn einen – wie er es damals nannte – poetischen Film, der sehr essayistisch geprägt ist. Interessant ist auch, dass Wildenhahn bei seinen späteren Arbeiten nicht mehr für die Regie verantwortlich zeichnet, sondern für die »Filmerzählung«. Er kombiniert zunehmend beobachtende Szenen mit Gesprächen, Interviews und essayistische Sequenzen, beispielsweise »Bandonion« und »Der König geht«. Sie stellen ihre Subjektivität deutlicher aus als die frühen Filme, die sich stärker der Unmittelbarkeitsästhetik des Direct Cinema verpflichtet fühlen.

»Dokumentarist im Fernsehen« steht in großen Lettern auf der DVD-Box, denn das war Wildenhahn immer: ein Fernsehdokumentarist, ein Vertreter des öffentlich-rechtlichen Fernsehens. Nur so waren seine Filme zu realisieren. In einem Brief an Egon Netenjakob schreibt Wildenhahn 1980: »Alle von mir positiv benannten Arbeitsmomente und Arbeitsverhältnisse [...] sind entwickelt worden unter dem System der öffentlich-rechtlichen Anstalt, der guten Erbschaft der Besatzungsmächte. Sie machten das Nicht-Kommerzielle in Arbeitsweise und Methode möglich. Damit auch eine andere Ästhetik. [...] Produktionsmittel

sind beim Fernsehen vergesellschaftet. Daß das so wenig oder falsch genutzt wird, ist was anderes.« (zit. nach DVD-Booklet S. 21f.). Zwar konnte Wildenhahn als fest angestellter Redakteur ohne Rücksicht auf kommerzielle Erfolge und Einschaltquoten arbeiten, doch bereits ab Mitte der 1970er Jahre war dies im Gemeinschaftsprogramm der ARD nicht mehr möglich: Nach »Die Liebe zum Land« (1975) findet die Erstausstrahlung seiner Filme nur noch in den Dritten Programmen statt. Lediglich »Die Dritte Brücke. Ein Film aus Mostar. Spätsommer '94« (1995) wurde noch in der ARD gezeigt. Sein letzter Film, »Ein kleiner Film für Bonn. Sommer '99« (2000), schaffte es zumindest in das Programm von 3sat.

Vor diesem Hintergrund wäre es wünschenswert gewesen, im Booklet einen Text zur fernsehhistorischen Verortung Wildenhahns beizufügen, der über die Werkchronik hinausgeht bzw. das Werk in seine Zeit einordnet. Dennoch: Man wünscht sich mehr solcher Werkschauen etwa von Hans-Dieter Grabe, Roman Bordmann, Georg Stefan Troller, Wilhelm Bitorf oder Dieter Ertel. Dies würde insbesondere auch die fernsehgesehichtliche Lehre und Forschung in Deutschland erleichtern. Anstatt sich mit zum Teil uralten Mitschnitten abzugeben, liegen nun wenigstens einige Filme Wildenhahns in einer altersgemäß guten Qualität vor.

Christian Hißnauer, Göttingen

Eva Hohenberger (Hg.)

Frederick Wiseman.

Kino des Sozialen

Berlin: vorwerk 8 2009, 222 Seiten.

Warum sollte man sich mit einem Buch über den Dokumentaristen Frederick Wiseman und insbesondere mit dem von Eva Hohenberger herausgegebenen Sammelband zum Werk des US-amerikanischen Filmkünstlers beschäftigen? Wiseman gilt als der konsequenteste Vertreter des Direct Cinema, einer Spielart des Dokumentarfilms, die sich dem Ethos verpflichtet fühlt, soziale Realität kommentarlos zu beobachten und dadurch die Fiktion eines unverstellten Blicks auf konkrete gesellschaftliche Wirklichkeit zu kreieren. Dabei werden das bewegte Bild und synchrone Tonaufnahmen zum distinguierenden Darstellungsmittel des Films. Es ist fraglich, ob und wenn ja, wie es trotz dieser Konkretheit der Ereignisse gelingt, abstraktere Aussagen über die soziale Wirklichkeit zu treffen. Die von Hohenberger editierte Anthologie verspricht weiterführende Anregungen zur Reflexion dieses Bezugsproblems, das Wiseman ähnlich formuliert (S. 117). Der dadurch ausgedrückte theoretische Anspruch grenzt das deutschsprachige Buch von den bisher

hauptsächlich in englischer Sprache erschienenen Büchern zum Werk von Wiseman¹ ab.

Der Sammelband von Hohenberger enthält neun Beiträge, die sich mit unterschiedlichen Aspekten des Werks von Wiseman beschäftigen und teilweise aus dem Englischen übersetzt wurden, sowie im Anhang eine Filmographie und eine Auswahlbibliographie.

Vier Beiträge kontextualisieren Wisemans Filme im Feld des Dokumentarfilms und dessen gesellschaftlicher Einbettung. Der einleitende Beitrag von Eva Hohenberger verortet Dokumentarfilme aus der Sicht ihrer Macher als Mittel gesellschaftlicher Intervention und/ oder Reflexion. Die in den 1960er Jahren entwickelte Synchrononteknik erlaubte es, auch marginalisierten Stimmen der Gesellschaft authentisch Gehör zu verschaffen. Wiseman richtet sein Interesse vorwiegend auf gesellschaftliche Institutionen und deren Rollenträger. Er etabliert mit seinen Filmen einen Stil, der auf eine zeitliche Ordnung von Sequenzen und auf einen autoritativen Kommentar verzichtet. Hohenberger argumentiert, dass an deren Stelle durch lange Einstellungen auf routinierte Interaktionen innerhalb einer Organisation deren räumliche Binnenstruktur ein besonderes Gewicht für die Markierung von Grenzen bekommt. Die Regelmäßigkeit des Institutionellen muss vom Publikum erschlossen werden, so dass dessen Vorwissen eine Schlüsselrolle bei der Wahrnehmung der Filme zukommt (S. 13). Wiseman folgt damit dem Postulat der »Selbstanschaulichkeit von Gesellschaft« im Direct Cinema (S. 17), eine Kontextualisierung unterbleibt. Dave Saunders ordnet den Beginn von Wisemans Schaffen im Zeitgeschehen der 1960er Jahre ein, in dem der Sozialist Michael Harrington mit dem Schlagwort des »anderen Amerika« ein Label für die Situation der Disprivilegierten des amerikanischen Traums fand. Obwohl Wiseman Harrington beispielsweise in »High School« (1968) zitiert, entziehe sich seine Position jedoch einer Zuordnung nach einfachen Kategorien wie liberal und konservativ. Eigenen Aussagen nach versucht Wiseman stets, die Ambivalenz und Komplexität gesellschaftlicher Verhältnisse zu zeigen.² Brian Winston rekonstruiert die spezifische Verbindung Wisemans mit dem öffentlichen Fernsehen der USA. Während dessen Umbruchphase in den 1970er Jahren bot der kommentarlose und somit wenig normative Stil Wisemans den öffentlichen Anstalten die Möglichkeit, ihren Informationsauftrag im Meinungsstreit zu erfüllen. PBS/ WNET/ CPB schlossen mit Wiseman zwei Fünfjahresverträge ab, was ihn gegenüber anderen Dokumentaristen mit deutlich komfortableren Produktionsbedingungen versah. Das so erworbene Prestige erleichterte ihm zudem die Einwerbung wei-

terer Fördergelder. Winston zufolge mangle es Wiseman jedoch an echtem kritischem Potenzial (S. 65). Ein weiterer Beitrag von Eva Hohenberger fragt nach der Autorschaft von Wiseman in der Tradition von Foucault. Sie analysiert dazu Selbstbeschreibungen von Wiseman, der sich öffentlich nie als Privatperson sondern stets als Künstler beschreibt. Gleichzeitig bedient er sich jedoch häufig der Fiktion der Öffentlichkeit, die ein Recht auf Information habe. Die Paradoxie des Dokumentaristen bestehe somit darin, dass er seine Autorenschaft zwischen Kunst und Journalismus entfalte (S. 78).

Weitere vier Beiträge gehen näher auf stilistische Mittel Wisemans ein, mit denen er funktionale Äquivalente zum Kommentar erzielt. Markus Stauff thematisiert in seinem Aufsatz die Sichtbarkeit von institutionellen Ordnungen der Gesellschaft. Dazu vergleicht er Wisemans Filme mit Fernsehserien. Bei Wiseman trage der Verzicht auf narrative Kausalität und die Beschränkung auf ein organisatorisches Setting dazu bei, dass die Aufmerksamkeit auf das Verhältnis sichtbar wiederholter Verhaltensformen gelenkt wird. Verbale Informationen sind auf die Zufälligkeiten der vorfilmischen Realität beschränkt. Im Gegensatz dazu überschreiten Serien das organisatorische Setting und nutzen Figuren neu eingeführter Mitglieder dazu, die institutionelle Ordnung in Lehrsituationen reflexiv herauszuarbeiten (S. 103). Da Figuren in Serien auch in ihrer Privatheit vorkommen, erscheinen die Grenzen von Organisationen darin vielgestaltiger und prekärer als bei Wiseman. Zwischen den Zeilen merkt man, dass Stauff diese Perspektive für die realistischere Position hält. Bill Nichols fragt, wie es Wiseman ohne direkte Adressierung des Publikums gelingt, über vorfilmische Ereignisse Aussagen zu machen. Sein Stil unterscheidet sich vom klassisch-narrativen Film dadurch, dass die durchschnittliche Einstellungsdauer länger sei und Nahaufnahmen eine größere Rolle spielen, so dass die einzelnen Sequenzen durchaus eine Narration entfalten. Nahaufnahmen spielen auch für die vom Zuschauer geforderte Empathie eine wichtige Rolle (Christine Brinckmann im gleichen Band). Die einzelnen Sequenzen ergänzen sich zu einem Mosaik, das selbst durch keine narrative Struktur gerahmt ist, sondern ein assoziatives Netzwerk bildet, das durch Schnitt und Montage von Bild und Ton raumzeitlich verbunden wird. Nichols zeigt dies am Bei-

¹ Z.B. Thomas W. Benson/Carolyn Anderson: Reality fictions: the films of Frederick Wiseman. Carbondale, Ill. 2002 [1989].

² Vgl. Jesse Walker: Let the viewer decide. Documentarian Frederick Wiseman on free speech, complexity, and the trouble with Michael Moore. In: reasononline, December 2007, Online verfügbar: <http://reason.com/archives/2007/11/16/let-the-viewer-decide>, abgerufen am 06.01.2010.

spiel einiger Filmsequenzen. Giovanna Chesler arbeitet spezifisch die Rolle des Tonschnitts bei der Konstruktion von (vergeschlechtlichten) Realitätsfiktionen heraus, der dazu dient, erlebbare Kontinuität an Stellen herzustellen, die auf der Bildebene nicht gegeben ist. Dabei verwendet Wiseman auch extra- und metadiegetische Musik sowie Lautstärke, um funktionale Äquivalente zum Kommentar zu inszenieren.

Der Beitrag von Bert Rebhandl analysiert das Komische in Wisemans Filmen. Am anschaulichsten wird die für Wisemans Komik typische Spannung von Subjektivität und Mechanik am Beispiel der Ausführung einer ihm gerichtlich auferlegten Anordnung, im Abspann seines Erstlingswerks »Titicut Follies« (1967) die Erklärung beizufügen, dass sich die Zustände in der forensischen Anstalt seit Drehschluss deutlich gebessert hätten. Wiseman zitiert die Anordnung und montiert die buchstabengetreue Erklärung direkt im Anschluss, wodurch eine ironische Distanz dazu entsteht.

Über die Perspektiven des besprochenen Sammelbandes hinaus kann man das Werk von Wiseman als einen Versuch einordnen, mit filmischen Mitteln empirische Sozialforschung zu betreiben. Unter den Labels Visuelle Soziologie³ und performative Sozialforschung beginnen sich Bindestrich-Soziologien auszudifferenzieren, die (bewegte) Bilder im Forschungsprozess einsetzen, um Ergebnisse der Forschung zu präsentieren. Dabei werden Bilder durch Bilder »kommentiert«⁴. Vor diesem soziologischen Hintergrund drängt sich die Anthologie von Hohenberger zum Werk Wisemans geradezu auf. Die Lektüre ist gewinnbringend, auch wenn darin das Verhältnis von sozialer Realität, Bild und Sprache sehr spezifisch und ohne Bezug zu einer übergreifenden Theorie diskutiert wird. Zur Sensibilisierung für das Verhältnis von sozialer Realität und (alternativen) Verfahren der Erkenntnisproduktion sind sowohl der Sammelband als auch Wisemans Filme hervorragend geeignet.

Walter Bartl, Halle

Barbara Korte/Sylvia Paletschek (Hg.)

History goes Pop.

Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres
Bielefeld: Transcript Verlag 2009, 350 Seiten.

Dieser Band reiht sich in eine Schar von Publikationen ein, die das hippe Thema Popkultur auf ihre Fahnen schreiben, dem Kern der Popkultur jedoch eher fern bleiben. Der Titel dieses interdisziplinären Tagungsbandes suggeriert eine Auseinandersetzung mit dem Vordringen historischer Stoffe in ureigenste Gefilde der Popkultur, wie zum Beispiel Popmusik, Kinofilme. Im Kern geht es jedoch um »Geschichte als populäres Phänomen«. Insofern ist der Titel etwas irreführend, denn es geht weniger um Popkultur als ein rezeptionelles oder handlungsorientiertes Spezifikum, sondern um massenmediale und genrespezifische Kanäle der Geschichtskultur, was der Untertitel des Buches dann auch klarstellt.

Für die Herausgeberinnen ist der Geschichtsboom auf allen Kanälen ein integraler Bestandteil des beschleunigten Gesellschaftswandels und Antwort darauf zugleich. Historische Stoffe können in so einer Situation Kontinuität, Identität und Orientierung stiften. Als populäre Geschichtsrepräsentationen werden Darstellungen in textueller, visueller, audiovisueller sowie performativer Form verstanden, die Wissen über die historische Vergangenheit in einer verständlichen und attraktiven Weise präsentieren (S.13). Der von Korte und Paletschek gegebene Exkurs zur Genese der populären Geschichtskultur seit dem 19. Jahrhundert ist aufschlussreich und plausibel, kontextualisiert er doch die unterschiedlichen theoretischen und praxisbezogenen Beiträge des Tagungsbandes hinsichtlich ihrer Funktionalität. Die notwendige begriffliche Bestimmung von »Populärkultur« bleibt in dieser Perspektivierung jedoch unscharf, da sie sich auf die Begriffe Medium und Genre konzentriert. History goes Pop, das bedeutet in diesem Blickwinkel zunächst die Verbindung von Vergnügen (Unterhaltung), Information und historischem Wissen, Geschichte »mit allen Sinnen erlebbar« zu machen. Das ist mehr Didaktik als Popkultur, das ist ästhetische Oberflächenspannung. Die Herausgeberinnen sind sich dieser Desiderate durchaus bewusst. In Kenntnis dieser formulieren sie eine geschichtsbezogene Forschungsagenda (S. 47), die auf eine breitere Analyse zielt und unter anderem Fragen der Rezeptionskulturen, Medien- und Genredispositive oder der Interdisziplinarität fokussieren könnte.

Die literaturwissenschaftliche und historisierende Herangehensweise des vorliegenden Bandes liefert eine solide Bestandsaufnahme über mediale Formen von Geschichtskultur: historische Ro-

³ Vgl. Robert Schändlinger: *Erfahrungsbilder. Visuelle Soziologie und dokumentarischer Film*. Konstanz 1998.

⁴ Vgl. z.B. Tinapp, Sybilla (2006): *Visuelle Soziologie: eine fotografische Ethnografie zu Veränderungen im kubanischen Alltagsleben*. Dissertation. Universität Konstanz, Fachbereich Geschichte und Soziologie.

mane, Historisches in Printmedien, Geschichtscomics, historische Sachbücher, Geschichte in Film und Fernsehen zwischen Faktizität und Fiktion, museal erlebbare Geschichte (Living history), Stadtrundgänge, Geschichte in digitalen und webbasierten Medien.

Aus den facettenreichen und mitunter außergewöhnlichen Beiträgen seien hier einige Beispiele konkreter benannt. So widmet sich Michael Butter dem Phänomen der Alternate History, also Geschichten, die mit dem spekulativen »Was-wäre-wenn« arbeiten. Robert Harris' »Vaterland« ist nur ein sehr prominentes Beispiel für die Ambivalenz der Aristotelischen These, dass Geschichte vom Faktischen handle, Literatur jedoch vom Möglichen. Butter analysiert in seinem Beitrag drei literarische Genrebeispiele affirmativer und revisionistischer Formen sowie deren Mischform und fragt, welche Funktion diese »alternativen« Geschichten besitzen. Sind sie eine Negation historischen Wissens oder repräsentieren sie eher eine substantielle Logik geschichtlicher Verläufe? Kees Ribbens setzt sich mit der thematischen Aufbereitung des Zweiten Weltkrieges in französischen und holländischen Comics (Graphic Novels) auseinander und plädiert für ein stärkeres Heranziehen dieser »visual culture« in den geschichtsvermittelnden Diskurs. Um Geschichtsdidaktik geht es auch Nicola Eisele, die dem Interesse von Jugendlichen an mittelalterlichen Mythen und deren Nutzen für das Lernen nachspürt. Dem Fact and Fiction mischenden Dokudrama widmet sich Matthias Steinle und konstatiert bei der Darstellung der drei Themenkomplexe Zweiter Weltkrieg, wundersamer Aufstieg BRD, Krisenzone DDR eine Tendenz zur bequemen Stereotypisierung der neueren deutschen Geschichte, die zunehmend Ambivalenzen historischer Entwicklung ausblendet. Überhaupt, Fernsehen spielt in der Geschichtspopularisierung eine zentrale Rolle. Edgar Lersch, Thomas Fischer und Stefan Brauburger wenden sich den Ausdifferenzierungen und der Produktionspraxis des deutschen Geschichtsfernsehens zu. Kulturpädagogische Akzente setzen zum Beispiel Wolfgang Hochbruck und Erwin Kiefer, während Birgit Heidtke Freiburger feministische Stadtrundgänge zur Frauengeschichte rekapituliert.

Einen fundierten kritischen Blick auf die Inhaltsgenese bei Wikipedia steuert Maren Lorenz bei und zieht daraus verallgemeinernde Schlüsse für den Themenrahmen Geschichte. Die unhinterfragte Übernahme des dort bereitgestellten Materials in Lehrbetrieb und akademische Prozesse wird auch hier als bedenklich angesehen. Angela Schwarz sieht hingegen große Lernpotentiale historischen Wissens in Computerspielen und zeigt eine imposante Armada aktueller Spielszenarien auf. Etwa die Hälfte aller hi-

storischen Spielthemen ist im 20. Jahrhundert angesiedelt, dominiert von Spielen mit Bezug zum Zweiten Weltkrieg. Inwieweit hier tatsächlich historisches Wissen vermittelt oder »die Vergangenheit als Steinbruch für ein großes Spektrum leicht zu erschließender und faszinierender Spielfelder« (S. 333) nur benutzt wird, ist am jeweiligen Gegenstand konkret zu hinterfragen. Das gilt auch für die Beiträge des Buches, denn die thematische Auswahl des Bandes erscheint zuweilen recht willkürlich. Man kann beobachten, dass einige Autoren ihre Themenfelder auf das Geschichtsthema zugeschnitten haben, ohne jedoch weit in die historische Materie vorzudringen. Es bleibt ein eklektizistischer Eindruck, obwohl die Herausgeberinnen in der eingangs gegebenen Kontextualisierung versuchen, das weit aufgefächerte Spektrum des Bandes zusammenzuhalten bzw. zusammenzuführen. Doch Pop ist eben mehr als eine neu kontextualisierte oder ästhetische Aufhübschung historischer Stoffe. Pop, das ist die Frage, was die Rezipienten, User, Zuschauer, Stadtrundgangsteilnehmer mit den jeweiligen Angeboten machen. So sind zig-fach Spielarten virtueller oder realer Fancommunities zu historischen Themen im Feld der Popkultur zu beobachten. Man könnte hier beispielsweise an enzyklopädisch ausgebreitete Hörerschaften von historischen Rock-Epen denken. Empathie, Emotionalität und Erregung sind Kontexte, die in der Fokussierung von Popkultur wesentlich sind. Diese Aspekte kommen im vorliegenden Band leider etwas zu kurz. Das heißt im Umkehrschluss jedoch nicht, dass dieses Buch nicht lesenswert oder anregend sei. Das ist es in vielen einzelnen Teilen sehr wohl. Wie sang doch Shirley Bassey 1997 mit den Propellerheads: »...that its all just a little bit of history repeating«. Im übertragenen Sinne gilt dies auch für den vorliegenden Band.

Uwe Breitenborn, Berlin

Claudia Böttcher/
Judith Kretzschmar/Markus Schubert (Hg.)
Heimat und Fremde.
Selbst-, Fremd- und Leitbilder
im Film und Fernsehen
München: Martin Meidenbauer Verlag 2009,
249 Seiten.

Die vorliegende Anthologie mit dem Haupttitel »Heimat und Fremde« ist aus einer Tagung hervorgegangen, die vom Zentrum für Wissenschaft & Forschung Medien e.V., der Medienstiftung der Leipziger Sparkasse und dem Institut für Kommunikations- und Medienwissenschaft der Universität Leipzig im Januar 2008 ebendort veranstaltet wurde. In schlichter Aufmachung und mit wenigen Fotos widmet sie sich,

wie der Untertitel es nuanciert, den Fragen um die »Selbst-, Fremd- und Leitbilder in Film und Fernsehen«. Bedauerlicher Weise versäumte man es im Titel kenntlich zu machen, dass die deutliche Mehrheit der Beiträge um die beiden deutschen Staaten BRD und DDR kreist.

Der Band versammelt insgesamt dreizehn Aufsätze, die das Thema der Tagung unter medienwissenschaftlichen und soziopolitischen Aspekten angehen und gliedert diese in drei Abschnitte mit eigenen Einleitungen, die zur Spezifizierung führen sollen: Der erste und umfangreichste Abschnitt ist »Heimat – Anders Gesehen. Televisuelle Ansichten in Ost und West«, gefolgt von »Heimat – Konstruktion, Destruktion. Veränderungen des Eigenen und des Fremden« und »Ich – Wir – Sie. Identitätsbildung in Heimat und Fremde«. Bereits die Abschnittstitel lassen erahnen, dass »Heimat« den Begriff des Fremden determiniert.

Informativ und sinnvoll sind die Abschnittseinführungen von Claudia Böttcher bzw. Susanne Vollberg, Markus Schubert und Jasper A. Friedrich. Auch die »Einführenden Überlegungen« (S. 7–12), mit denen der Mitherausgeber Rüdiger Steinmetz den Band eröffnet, gehen den Einzeluntersuchungen sinnvoll voran.

Dazwischen nehmen die Beiträger des ersten Abschnitts in den Blick, wie sich das Verhältnis zwischen »Heimat« und »Fremde« in der BRD der Nachkriegszeit in Absetzung zu den entsprechenden medialen Diskursen in der DDR entwickelt. Daraus ergibt sich eine beinahe zwangsläufige Zentrierung der Themen um einerseits die Nachkriegspolitik und -stimmung in der BRD, den kriegsbedingten Verlust der »Heimat«, um die »Fremdarbeiter« und die RAF. Konkretisierungen betreffen die innerdeutschen Nachkriegsbegegnungen zwischen Heimkehrern, Daheimgebliebenen und den Alliierten am Beispiel der Filme von R.W. Fassbinder (von Jörn Ahrens, S. 17–34) und das Verhältnis der BRD-Gesellschaft zu den »Fremdarbeitern« am Beispiel des Dokumentarfilmemachers Hans-Dieter Grabe (von Christian Hißnauer, S. 35–46).

Andererseits geht es um die in der DDR politisch vertretene »sozialistische Einheit« der Brudervölker, um das Verhältnis zur BRD, die politisch betrachtet zum »Feind« deklariert wurde, und schließlich um den zweiten Verlust der »Heimat«, der in der »Ostalgie« zum Ausdruck kommt. Gefragt wird nach der medialen Auseinandersetzung mit den Exilanten aus Chile, die in größerer Zahl in der DDR Aufnahme fanden (von Corinna Schier, S. 89–110). Eine gewisse ostdeutsche Introspektion hebt die

Analyse der Reportagerihe »Ansichtskarte« hervor, in der Judith Kretzschmar die Konstruktion der neuen ostdeutschen Heimat in Nachfolge des Heimatfilms en miniature beleuchtet (S. 69–88). Mit dem Beitrag von Katja Kochanowski und Sascha Trültzsch (S. 111–130) wird die Problematik der Selbstbestimmung des DDR-Staates im Verhältnis zum Ausland am Beispiel der Unterhaltungsserie »Treffpunkt Flughafen« vorgestellt. Bedauerlicher Weise fand sich kein Beitrag, der supplementär zu Fassbinders kritischen Auseinandersetzung mit »Heimat« und »Fremde« eine zumindest subversive Sicht auf die medialen Bemühungen des SED-Regimes darstellen würde. Eine grundsätzliche Möglichkeit scheint in dem Beitrag von Henning Wrage (S. 47–67) aufzuscheinen, der »Symmetrie und Opposition« am Beispiel von Kinderliteratur und -fernsehen untersucht.

Der zweite Teil stellt die Leitbegriffe der Anthologie im labilen Verhältnis einer Kippfigur zueinander und analysiert die Potentialität, im Eigenen das Fremde zu finden, die bei den vorgestellten Filmbeispielen allerdings zumeist als eine Negativvision verhandelt wird. Neben den Aufsätzen von Bräunert und Hoffstadt (siehe unten) ergänzt »Heimat nach 9/11« von Birgit Maria Leitner (S. 165–179) die Sicht um die Bedrohung einer kulturellen »Heimat« von Innen und Außen und den Zusammenbruch einer räumlich begriffenen Sicherheit. Der dritte und letzte Abschnitt des Bandes fragt nach den identitätsbildenden Funktionen von Filmmedien. Wie konstituiert sich das Zusammen- und Zugehörigkeitsgefühl in einer fremden oder neuen Umgebung? Wie entsteht das »Wir« in einer kulturellen Gemeinschaft oder ‚Clique‘? Verhandelt werden sie von den Autoren Thomas Waitz (zeitgenössische deutsche Auswanderungen in Reality Formaten), Jana Domaratius (mediale Integrationshilfe für Türken – Ethnosoaps), Caroline Roth-Ebner (crossmediale »Wir«-Inszenierungen) sowie Peter F.N. Hörz und Marcus Richter (cineastische Ostalgie und »Heimat-Ost«) an Beispielen aus Fernseh-, Kino- und sogenannten crossmedialen Produktionen. Die hier versammelten Beiträge ergeben ein schlüssiges Untersuchungsfeld. Sie richten ihre Aufmerksamkeit auf die Verschiebungen von »Heimat« und »Fremde« in einer postmodernen Gesellschaft hin zu der Frage nach gemeinschaftlicher (subkultureller) Selbst-Situierung.

Konnte man noch die Unterschiede der medialen Vermittlung von Heimat und Fremde zwischen Ost und West an den unterschiedlichen Fernsehsendern festmachen, so sind die Untersuchungen der Ära nach dem Mauerfall vom internationalen (amerikanischen) Kino und der globalen Problematik um den Verlust von »Heimat« überlagert. Spätestens an die-

ser Stelle wird deutlich, dass der Begriff der »Heimat« – obwohl wieder im Gebrauch – in einer durch Globalität bestimmten Zeit eine andere Konnotation erfährt. Gleichzeitig verwundert es zu sehen, dass seine mediale Aufarbeitung auf Reaktivierung und Kontinuität der alten Inhalte setzt. Und so gelingt es auch der Anthologie nicht, die beiden Begriffe von den personellen (*der/die* Fremde) und den lokalen (*die* Heimat) Zuschreibungen loszulösen und sich dem Paradigma des Fremden als ein Phänomen der »Fremdheit« und des »Fremdwerdens« an sich zu nähern. Einzelne Aufsätze berühren diesen Punkt, jedoch ohne auf eine medientheoretische oder phänomenologische Einkreisung des Problems zu kommen: Svea Bräunert, die in ihrem Text »(Un-) Heimliche Orte« (S. 135–152) auf den Kinofilm »Innere Sicherheit« (von Christian Petzold) zu sprechen kommt, fokussiert – entsprechend der Filmdiegeese – die Möglichkeit einer ‚inneren Heimat‘. Heimat und Fremdheit werden hier als innere Spannungsmomente gewertet. Und auch Christian Hoffstadt spricht in seinem Aufsatz (S. 153–164) über dystopische Inszenierungen in Endzeitfilmen von einer hoffnungslosen Suche nach einer Heimat, die territorial betrachtet noch vorhanden wäre, durch Migrationsverschiebungen aber selbst zur »Fremde« wird. Hier kommt die labile Position eines postmodernen Menschen zum Ausdruck, in der eine Diskontinuität zwischen Fremdheit und Sicherheit, aber auch zwischen Freund und Feind vorherrscht.

Es verwundert, dass die einschlägigen Untersuchungen von Bernhard Waldenfels »Topographie des Fremden« (Frankfurt a.M. 1997) und »Stachel des Fremden« (ebd. 1990) hierbei keinen Widerhall gefunden haben. In der Tat würde eine Differenzierung des Fremden und seine stufenweise Entkoppelung vom Begriff der Heimat und des Feindes die Lücke schließen, die die Anthologie diesbezüglich zeigt. Auffällig ist auch das Fehlen einer spezifisch medien- und bildwissenschaftlichen Untersuchung, die sich den Visualisierungs- und Inszenierungsstrategien jener Dichotomien wie Heimatgefühl/Geborgenheit und Fremde/Fremdheit auf filmästhetische Weise annähern würde. Dass dies möglich ist, zeigt beispielsweise der Versuch von Inga Scharf in ihrer Publikation »Nation and Identity in the New German Cinema: Homeless at Home« (New York 2008) oder auch die Untersuchung von Waitz im vorliegenden Band, der die Frage nach medialen Verfahren und Bildpolitiken explizit aufwirft, so wie der erwähnte Beitrag von Bräunert. Es liegt auf der Hand, dass ohne eine entsprechende medienspezifische Methodenanalyse nur die narrative Seite der medialen Vermittlung des »Eigenen und Fremden« in den Blick kommen kann. Dieses allerdings leistet die Publikation

durchaus sehr gut. Sie ist gerade in den Teilen informativ, wo es um die DDR-Medien und ihre narrativen Stabilisierungsstrategien geht.

Johanna Barck, Siegen

Peter Moormann (Hrsg.)

Musik im Fernsehen: Sendeformen und Gestaltungsprinzipien.

Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2010, 198 Seiten.

Peter Moormanns Sammelband beleuchtet in zehn Aufsätzen die facettenreichen Formen der Verwendung von Musik im Fernsehen. Angesprochen werden dabei viele der aktuellen Diskussionen im Schnittfeld der sonst oft nur getrennt betrachteten Bereiche. Der Band sollte somit für Medien- und MusikwissenschaftlerInnen gleichermaßen von großem Interesse sein. An zahlreichen Stellen gelingt den Autoren ein höchst erfreulicher Brückenschlag zwischen den beiden Disziplinen und gibt interessante Denkansätze für die zukünftige Forschung. Doch so groß das Spektrum der hier zusammengetragenen Aufsätze ist, so sehr unterscheiden sich die Beiträge auch in ihrer Ausführlichkeit und ihrem wissenschaftlichen Anspruch.

Sehr positiv fällt hierbei Michael Custodis Aufsatz über die Merkmale und Kernelemente aktueller Musikdokumentationen auf. Er verbindet in einer innovativen Mischung filmwissenschaftliche und musikwissenschaftliche Betrachtungen. Dank der großen Bandbreite der ausgewählten Beispielfilme und der wohlbedachten Aufteilung des Textes, gelingt es Custodis, die Unterschiede, aber auch die gemeinsamen Mittel und wiederkehrenden Elemente in den Filmen, überzeugend zu verdeutlichen.

Ein weiterer sowohl film- als auch musikwissenschaftlich sehr interessanter Text ist der Beitrag von Peter Moormann zur Musikgestaltung von Politmagazinen im deutschen Fernsehen. Neben den konkreten Praktiken des Einsatzes von Musik in Magazinsendungen wie »Spiegel TV«, »Monitor« und »Report München« geht Moormann auch kurz auf die vermuteten psychologischen Auswirkungen des Musikeinsatzes ein. Reizvolle Denkanstöße gibt in diesem Zusammenhang Moormanns Frage nach dem Effekt der Musikgestaltung auf die Realitätsnähe der Beiträge. Seine Sorge, es könne durch den Einsatz von Musik zu einer Fiktionalisierung des Inhalts kommen, scheint auch im Hinblick auf die wachsende Standardisierung der Musikunterhaltung und ihrer zunehmenden Anpassung an die Hollywood-Standards durchaus berechtigt.

Im Gegensatz dazu stehen die stark von der Praxis ausgehenden Beiträge von Hansjörg Kohli und Michael Beyer. Kohli widmet seinen Artikel der Verwendung von Musik in fiktionalen Fernsehformaten. In einer detaillierten Beschreibung trägt er die entscheidenden Faktoren für die Entstehung von Filmmusik im Fernsehen zusammen und geht beispielhaft auf kompositorische Praktiken und konkrete Entstehungsschritte der Musik ein. Zeitweilig erhält der Text dadurch jedoch den Anschein einer Sammlung von Tipps und Tricks für den Hobbykomponisten.

Ähnliche Tendenzen weist auch der Artikel »Im Dialog mit der Musik. Ästhetische Kategorien der Konzertaufzeichnung« von Michael Beyer auf. Beyer stellt hier einige Grundregeln und Praktiken der Übertragung von klassischen Konzerten vor, um abschließend die Möglichkeiten und Beschränkungen neuerer Internet-Dienstleistungen wie der »Digital Concert Hall« der Berliner Philharmoniker zu diskutieren.

Die Einbindung dieser eher praxisnahen Beiträge in den Gesamtband erscheint stellenweise nicht ganz plausibel und muss wohl als Versuch gewertet werden, auch die aktuellsten Entwicklungen und Veränderungen im Bereich von Musik und Fernsehen zu berücksichtigen.

Einen der wenigen Texte mit stark musikpsychologischem Fokus stellt Stefan Strötgens Artikel über den Einsatz von Musik in der Fernsehwerbung dar. Strötgen präsentiert dem Leser eine klar strukturierte Systematik der unterschiedlichen Werbemusiken und diskutiert ihre jeweiligen Einsatzformen. Dieser Erläuterung der gängigen Praxis stellt Strötgen im zweiten Schritt eine Reihe musikpsychologischer Erkenntnisse gegenüber. Kritisch geht er dabei vor allem auf die werbekompositorische Hoffnung ein, die Assoziationen zu einem Produkt durch Musik konkret lenken zu können. Dabei bleibt auch das in der Musikwissenschaft viel diskutierte Problem einer direkten »Bedeutungsübertragung« vom Außermusikalischen auf die Musik nicht unberücksichtigt.

Enttäuschend oberflächlich bleibt Martin Lückes Beitrag über Volks- und Schlagermusiksendungen im deutschen Fernsehen. Der historische Abriss zu Beginn des Textes genügt sich mit der reinen Aufzählung von Sendungsnamen und Zuschauerquoten, die jedoch ohne nähere Verortung in der allgemeinen Programmentwicklung ohne Mehrwert bleiben. Auch die von Lücke eingeführte Unterteilung der verschiedenen Sendekonzepte bleibt vage. Unklar ist zum Beispiel, warum die »Feste der Volksmusik« eine separate Kategorie darstellen und nicht den »Personalityshows« untergeordnet werden, ob-

wohl auch hier der Moderator klar im Zentrum der gesamten Sendung steht. Auch der von Lücke beschriebene radikale Jugendwahn in den aktuellen Volks- und Schlagermusiksendungen wird lediglich kurz erwähnt und bleibt weitgehend unerklärt.

Der Beitrag von Jörg Gerle »Der Musikclip im Zeitalter der digitalen Reproduzierbarkeit« liefert einen umfassenden Überblick über die Entwicklung des Musikvideos bis heute und gibt mit seinen Ausführungen zum künstlerisch anspruchsvolleren Art-Haus-Clip einen raren Einblick in die ästhetischen Gestaltungsformen einer, wohl bei wenigen Lesern bekannten, Form des Musikvideos. Im Zusammenhang mit aktuellen Entwicklungen im Internet – im Speziellen dem seit einem Jahr andauernden Streit zwischen der deutschen Verwertungsgesellschaft GEMA und der Online-Video Plattform-YouTube und den damit verbundenen Sperrungen von Musikvideos – erscheint Gerles optimistische Vision für das unbeschwertere Weiterleben des Videoclips im Internet jedoch höchst fragwürdig. Die von der GEMA geforderte Gewinnbeteiligung der Urheber an den Werbeeinnahmen der Plattform-Betreiber betrifft besonders auch die oft brotlose künstlerische Arbeit der Regisseure und Produzenten von Musikvideos und bringt sie zudem in Gefahr, zu unbeteiligten Opfern im Kampf um den scheinbar urheberrechtsfreien Raum des World Wide Webs zu werden.

Der thematisch breit gefächerte Band wird abgerundet von zwei weiteren Artikeln, die sich mit der Entwicklung des traditionsreichen Fernsehformats »Eurovision Song Contest« (Irving Wolther) und den Inszenierungsmöglichkeiten von Opernfilmen (Thomas Koebner) beschäftigen.

In seiner Vielfältigkeit eröffnet der Sammelband »Musik im Fernsehen« einen ausgezeichneten Ausgangspunkt gleichermaßen für Medien- und MusikwissenschaftlerInnen, die in ihren Betrachtungen ein wenig über den eigenen Tellerrand hinaus sehen möchten. Die zusammengetragenen Artikel zeigen exemplarisch, welche Möglichkeiten eine interdisziplinäre Annäherung an mediale Inhalte eröffnen kann. Sie plädieren geschlossen dafür, dass Medienanalytiker ihre Ohren und Musikkritiker ihre Augen öffnen – eine Aufforderung, der hoffentlich viele WissenschaftlerInnen in der Zukunft folgen werden.

Anne Runkel, Hamburg

Daniel Gilfillan

Pieces of Sound.

German Experimental Radio
Minneapolis/London: University
of Minnesota Press 2009,
240 Seiten.

Daniel Gilfillan schlägt in dem 2009 erschienenen Buch »Pieces of Sound – German Experimental Radio« einen weiten Bogen vom experimentellen Radio der Weimarer Republik zu alternativen Piratenradio-Sendern in den späten 1970er Jahren und den Anfängen der Bürgerfunk-Bewegung zu Beginn der 1980er Jahre.

Zunächst zeigt der Autor am Beispiel des Klangkünstlers Atau Tanaka (»Wiretapping the Beast«, S. 1–21), welche Überschneidungen zwischen Hörspiel, Vor-Ort-Aufführung und virtueller Darbietung im Internet möglich werden. Diese Ausführungen verbindet er dann mit einem Exkurs über den Filmregisseur und Hörspiel-Autor Walter Ruttmann (»Berlin. Die Sinfonie der Großstadt«, 1927; 11-minütiger Hörfilm »Wochenende«, 1930)

Beeindruckt von den innovativen, multimedialen Zugängen zur Hörspielkunst spult Gilfillan die Entstehungsgeschichte des experimentellen Hörfunks in der Weimarer Republik im zweiten Kapitel (»Between Military Innovation and Government Sanction«, S. 22–86) zunächst auf Anfang zurück und beleuchtet, wie Militärtechnik und die gouvernementale Steuerung das Medium entscheidend prägten. Ob man allerdings in der Vertonung des Heinrich Heine Gedichtes »Seegespenst« aus dem Zyklus »Nordsee« bereits zwingend eine Verknüpfung von mythischer Romantik und maritimer Sende- und Empfangstechnologie sehen muss, erscheint eher fraglich. Und inwiefern dieses Hörstück »many of the debates and discussions that were to play out in German radio circles throughout the period of the Weimar Republic« (S. 27) abbildet, wäre als durchaus gewagte These zu bezeichnen. Dennoch verschaltet Gilfillan in grundsicher Weise die legislative Dimension der Rundfunkentwicklung in der Weimarer Republik – durch welche das Medium eher auf einen Unterhaltungsrundfunk hin ausgerichtet wurde – mit der beispielhaften Betrachtung von Hörspielproduzenten und -autoren. Dazu gehören unter anderen Hans Flesch (»Zauberei auf dem Sender«, 1924), zwischen 1924 und 1929 künstlerischer Leiter von Radio Frankfurt, F.W. Bischoff (»Hallo! Welle Erdball, Eine Hörsymphonie«, 1928) oder Friedrich Wolf (»S.O.S ... rao rao ... Foyn - Krassin rettet Italia«, 1929). Gilfillan will diese frühen Radioexperimente gegen die Medienpolitiken und Grundausrichtungen des Weimarer Rundfunks lesen (S. xxi).

Dabei bezieht sich der amerikanische Rundfunk- und Medienhistoriker auf Hans Bredows 1956 erschienene Erinnerungen zur Entstehungsgeschichte des Rundfunks in Deutschland sowie auf Winfried Lergs 1965 erschienene Münsteraner Dissertation. Das ist durchaus geschickt von Gilfillan arrangiert. Allerdings hätte es der Publikation genau an dieser Stelle gut zu Gesicht gestanden, hätte der Autor noch deutlich tiefer in den Akten gegraben. So schreibt Gilfillan den genannten Pionieren des Hörspiels und der Aufnahmetechnik, wie Flesch oder Bischoff, einen prägenden Einfluss auf die konsumptive und innovative Nutzung des Mediums zu. Das darf in dieser Absolutheit eher bezweifelt werden. Vielleicht hätte der Autor durch Verweise auf die im vergangenen Jahrzehnt erschienenen deutschsprachigen Veröffentlichungen zur Rundfunkgeschichte in Deutschland eine solche Engführung vermeiden können.

Wiederum sehr anregend liest sich das dritte Kapitel, in welchem Gilfillan einerseits Bertolt Brechts Ideen zum zweikanaligen Kommunikationsapparat Radio mit den Überlegungen von Alfred Andersch verknüpft, andererseits die Reichsrundfunkreform von 1932 kontextualisiert. Aber auch hier hätte nach Ansicht des Rezensenten die Analyse von Originalquellen dieser hochspannenden Übergangszeit Gilfillans Darstellung und Argumentation sicherlich noch weiter gestärkt.

Wirklich glänzend zeichnet Gilfillan die Medientaktiken der alternativen und freien Radioinitiativen nach (»Opening the Radio Up«, S. 114–163), die Mitte der 1970er Jahre in der Bundesrepublik entstanden, ordnet die praktischen Überlegungen von Brecht und Enzensberger hinzu, um daraus eine neue Qualität im Umgang mit einem tatsächlich öffentlichen Medium zu kennzeichnen. Allerdings räumt Gilfillan im Verlauf des vierten Kapitels seinem Interesse an zeitgenössischen Kunstradioprojekten immer stärker Platz ein. Das ist mit Blick auf die Gesamtanlage seiner Darstellung absolut legitim und konsequent gelöst. Jedoch enttäuscht genau das einen Leser, der Aussagen über und Blickwinkel auf die deutsche Rundfunkgeschichte erwartet.

Als Fazit lässt sich formulieren: An einige Stellen müht sich der Autor um quellenmäßige Bodenhaftung, die er durch Referenzen an ältere Darstellungen der deutschen Rundfunkgeschichte herstellt. Das wiederum bildet jeweils den Ausgangspunkt, um Hörspielkunst in der Weimarer Republik und die Alternativradio-Bewegung ab den 1970er Jahren zusammen zu denken. Das gelingt Gilfillan und hier liegt auch der Mehrwert dieses Buches. Wirklich neue Aussagen über die Medi-

engeschiede des Hörfunks in Deutschland, insbesondere in der Zwischenkriegszeit, findet Gilfillan aber nicht.

Heiner Stahl, Erfurt

Ari Y. Kelman

Station Identification.

A Cultural History of Yiddish Radio
in the United States

Berkeley: University of California Press 2009,
279 Seiten.

In seinen ersten Jahrzehnten in Amerika stand das Radio im Zeichen der Integration. Das neue Medium breitete seine Stimme über ein Land aus, das durchaus kulturell heterogen und polyglott war. Der Strom von Zuwanderung vor allem aus Süd- und Osteuropa, der am Ende des 19. Jahrhunderts begonnen hatte, wurde in sämtlichen Sprach- und Kulturgemeinschaften spürbar, unter anderen in denen von Italienern, Russen, Polen und nicht zuletzt jiddischsprachigen Juden aus Mittel- und Osteuropa, die sich in den Städten des Nordens gebildet hatten. Der Beginn des Radios ging einher mit neuen Einwanderungsgesetzen, die den weiteren Zustrom blockierten, und mit großer öffentlicher Sorge bezüglich der Integration der neuen Bevölkerungsgruppen – sowohl auf progressiver als auch auf konservativer Seite. Das neue Medium, so damals Handelsminister Herbert Hoover, solle diese verschiedenen Gruppen zu einem englischsprachigen amerikanischen Volk zusammenschmieden. Diese Umstände sind seit Jahren Grundbegriffe der Radiogeschichtsschreibung, die meistens als eine Geschichte der Konsolidierung des Systems in Händen großer Radiogesellschaften (Networks), der Homogenisierung des Inhalts und auch des angesprochenen Publikums verstanden wird. Die neue Studie über die Entwicklung von jiddischsprachigem Radio in Amerika von Ari Y. Kelman ist ein wichtiger Kontrapunkt zu dieser Geschichte. Sie zeigt, wie eine Minderheit das Massenmedium auch benutzte, um für sich selbst eine eigene, wenn auch hybride, Identität aufzubauen.

In großen Städten wie Chicago, Philadelphia und vor allem in New York entstanden in den 1920er und 1930er Jahren eine Reihe von Sendern, die Programme auf Jiddisch – meist neben Sendungen in anderen Sprachen – sendeten. Hierin besteht auch das zentrale Problemfeld des Buches: zwischen den Eigenschaften des Mediums (die Hörer als Massenpublikum anzusprechen) und den Bedürfnissen einer kleineren kulturellen Sprachgemeinschaft. »The tension between the mass appeal of the medium and the minority status of Yiddish opens up an analytic space in which to grasp a better understanding of the

symbiotic and often fraught relationship between audience and community« (S. 24). Diesen Spannungen geht Kelman sowohl in den institutionellen Verhandlungen um die Sender als auch in den Programmentexten und in Rezeptionssphären nach. Die Studie, eine überarbeitete Version von Kelmans Dissertation, basiert auf einer enormen Fülle an Quellenmaterial aus der jiddischen Presse, persönlichen Nachlässen, Hörerbriefen und vor allem Originalaufnahmen. Es gelingt Kelman, mit diesen Bausteinen die Klang- und Lebenswelten dieser Gemeinschaften zu rekonstruieren und dabei die komplizierten Verhandlungen über ihre Grenzen hinaus sorgfältig zu analysieren. Zugänglich geschrieben und angereichert mit vielen Abbildungen, ist das Buch eine große Leistung, die unter anderem für MedienhistorikerInnen und -wissenschaftlerInnen, Amerikanisten, aber auch Migrations- und DiasporaforscherInnen von Interesse sein dürfte.

Kelman baut seine Studie in sechs Kapiteln auf, die eine durchgehend chronologische Geschichte erzählen, aber auch, für die verschiedenen Perioden, die sie behandeln, jeweils verschiedene thematische Schwerpunkte setzen. Nach der Einleitung geht Kelman auf die Vorgeschichte der jiddischen Radioprogramme ein, einerseits das bereits vorhandene jiddische Presse- und Theaterwesen, aber auch andererseits das amerikanische Radio, das schon Jahre vor den ersten jiddischen Sendungen 1926 gesendet hatte. Hier schneidet der Autor ein Thema an, auf das er in seiner Studie immer wieder zurückkommt, nämlich den Dialog zwischen englischsprachigem und jiddischsprachigem Radio, der die Programm- und Hörgewohnheiten des jiddischen Radios geprägt hat. Jiddische Radiohörer (und Programmacher) kannten auch englischsprachiges Radio und konnten jederzeit die Musik- und Wortprogramme in der dominanten Sprache des Landes hören. Im zweiten Kapitel sind die Verhandlungen mit den amerikanischen Behörden für Sendefrequenzen bzw. Programmplätze zentral sowie deren Einfluss auf das Programm. Die 1928 errichtete Federal Radio Commission (FRC, später FCC), die Sendelizenzen erteilte, stellte die Bedingung, dass Rundfunksender »public service« leisten müssten, um einen Platz im Frequenzspektrum zu bekommen. Sender, die Dienste für Minderheiten anboten, bekamen sowieso kleine und oft ungünstige Plätze im Senderspektrum, wo sie nur für einige Stunden pro Tag senden durften. Um diese spärlichen Plätze zu behalten, mussten, wie Kelman zeigt, jiddische Sender lernen, mit den Kategorien des amerikanischen Rundfunkwesens umzugehen sowie die scharfe Trennung zwischen Kommerz und religiösem Leben vollziehen, die in der jiddischsprachigen Gemeinde nicht so ausgeprägt war.

Im dritten Kapitel, das mit dem vierten den Hauptteil des Buches ausmacht, liegt der Fokus mehr auf den Inhalt der Sendungen und ihrer Verbindung zur Kultur der jüdischen Gemeinschaft. Kelman zeigt, wie langsam eine neue Art von Kultur, vielfach eine Parallelwelt zur jiddischen Gemeinschaft, im Äther entstand. So gaben Sendungen am Freitagabend, die eigentlich eine Verletzung des Sabbats waren, dennoch die Stimmung des Feiertages wieder. Hier bot das Radio eine Arena für die »khazanten« Frauen, die die liturgischen Lieder sangen, die in Ritualen traditionell nur durch Männer gesungen wurden. Auch hier waren aber die Beziehungen zwischen den englisch- und jiddischsprachigen (Radio-)kulturen vielsagend. Viele Sendungen waren Spiegelbilder englischsprachiger Prototypen wie Soap Operas, Ratgeber-sendungen, und »vox populi«- Interviews. Um die Bewertung solcher Sendungen zu deuten, greift Kelman hier auf den Begriff der »aesthetic of intimacy« des Radios zurück, den Jason Loviglio in seiner Studie über die Anfänge des Mediums in Amerika¹ geprägt hat. Während Loviglio zeigt, wie die Konstruktion einer mediierten Intimsphäre im englischsprachigen Radio kulturelle Unterschiede zu überbrücken versuchte, gelte für jiddische Sendungen: »the aesthetic of intimacy turned listeners inward [...] The public of Yiddish radio was exclusively Jewish, and the medium's intimacy amplified that sense« (S. 109). Das vierte Kapitel beschäftigt sich stärker mit dem Publikum und der Frage, wie die Programme sämtliche Grenzen der Lebenswelten der HörerInnen reproduzierten. So zeigt Kelman am Anfang, wie die Sender sich gegenüber Werbeagenturen als Zugangspforten zu den jüdischen Gemeinschaften darstellten. Während die Sender diese nach außen als eher geschlossene Welten verkauften, wurden die Sprach- und Kulturgrenzen, die innerhalb der Gemeinschaften verliefen, auf verschiedene Weise thematisiert und überbrückt. Die performative Konstruktion jüdisch-amerikanischer Identitäten unter wechselnden Bedingungen wird hier analysiert, vor allem die wachsende Beteiligung einer jüngeren Generation, die nicht mehr jiddisch als Hauptsprache gebrauchte. So argumentiert Kelman, dass der Klang der jiddischen Sprache im Radio nicht mehr als eine direkte Reflektion der Gemeinschaft, sondern als ihre symbolische Grenze bewertet wurde. In den letzten beiden Kapiteln schildert Kelman dann die Transformationen im Kontext der Spannungen zwischen jüdischen und amerikanischen Identitäten im jiddischen Rundfunk während des Zweiten Weltkrieges und in der Zeit danach. Während des Zweiten Weltkrieges wurden alle nicht-englisch-

sprachigen Sender – auch jüdische Sender – überwacht, und sie standen unter starkem Druck, den Krieg zu unterstützen. Dies taten die Sender auch, aber, wie Kelman zeigt, auf eine Weise, die »emphasized sentiment over politics and Jewish commonality over American patriotism« (S. 191). Kelman analysiert auch die komplexen Prozesse, die mit dem Verschwinden von jiddischem Radio aus dem Äther zusammenhängen, als die Generationen, die ursprünglich die Sender hörten, nicht durch neue Hörer ersetzt wurden – wobei er auch besonders auf die verschiedenen Erscheinungsformen jiddischer Kultur im amerikanischen Leben hinweist.

Ich hätte gern mehr darüber erfahren, wie oder ob die Tragödie des Holocaust und der damit verbundene Verlust, was sicherlich für die Gemeinschaft prägend war, in den Programmen nach dem Krieg besprochen und erinnert wurden. Kelman weist wohl darauf hin, wie die Sender während des Krieges oft Sorgen über die jüdischen Opfer des Nationalsozialismus zum Ausdruck brachten und er erwähnt auch, dass sie in der Flüchtlingshilfe und vor allem in der aufblühenden zionistischen Bewegung nach dem Krieg aktiv waren. Vielleicht hätte eine ausführlichere Darstellung dieser Frage jedoch den Fokus zu weit weg verschoben von dem wichtigen historischen Moment der jüdisch-amerikanischen Kulturen vor dem Krieg, die Kelman so sorgfältig, einsichtsvoll und liebevoll in seiner Studie erklingen lässt.

Alexander Badenoch, Utrecht

Corinna Lüthje

Das Medium als symbolische Macht.

Untersuchung zur soziokulturellen Wirkung von Medien am Beispiel von Klassik Radio
Norderstedt: Books on Demand 2008, 424 Seiten.

Bei der Studie von Corinna Lüthje handelt es sich um ein äußerst anspruchsvolles und ambitioniertes Dissertationsprojekt: Die Verfasserin liefert – am Beispiel von »Klassik Radio« – einen substantiellen Beitrag zu einer kultursoziologischen Medienwirkungsforschung. Hierzu entwirft sie ein komplexes Theoriegebilde, das sich vor allem auf den französischen Soziologen Pierre Bourdieu bezieht, um soziokulturelle Praktiken in Bezug auf Medienwirkungen zu untersuchen.

Wie Frau Lüthje in ihrer Einleitung beschreibt, stehen empirische Untersuchung und Theoriebildung dabei in einem engen, aber nicht-linearen Kontext. Dies hätte jedoch letztlich eine Form interaktiven Schreibens erfordert, die Frau Lüthje dann aber leider nicht umgesetzt (und die sicherlich für eine Qualifikationsar-

¹ Jason Loviglio: *Radio's Intimate Public. Network Broadcasting and Mass-Mediated Democracy.* Minneapolis 2005.

beit auch ein zu hohes Risiko bedeutet hätte). Tatsächlich ist das Buch eher zweigeteilt: in einem ersten umfangreichen Teil diskutiert Frau Lühje ihre theoretischen Zugänge; der zweite, empirische Teil umfasst die Programmgeschichte und Konzeption von »Klassik Radio« sowie die auf Gruppeninterviews basierende Untersuchung der Wirkung auf bildungsbürgerliches Hörerpublikum. Eine gewisse Langatmigkeit und allzu große Ausführlichkeit, die die Studie zum Teil prägt, scheint dem Impetus der Verfasserin, gegen die vermeintliche oder tatsächliche Theorielosigkeit der Kommunikationswissenschaften anzuschreiben, geschuldet. Verstärkt wird dieser Eindruck auch durch ein Inhaltsverzeichnis von vier Seiten, wobei einzelne Gliederungspunkte oftmals nur zwei Sätze umfassen. Schwerer wiegt aber der Einwand, dass viele der möglichen Aspekte eines kulturwissenschaftlichen Forschungsprogramms für die Medienforschung, die Frau Lühje im ersten Teil ihrer Analyse anführt, dann im empirischen Teil kaum oder gar keine Rolle mehr spielen, wie etwa die Bedeutung des kulturellen Gedächtnisses. Das heißt natürlich nicht, dass die Theorien über Gedächtnis und Erinnerung keine wichtigen Anschlussstellen für eine Medienforschung, insbesondere für die Medienwirkungsforschung, darstellen, nur webt Frau Lühje diese Fäden in ihrem empirischen Teil kaum weiter.

Diese Kritik, das sei hier ausdrücklich betont, schmälert allerdings nicht die analytische Kraft des ersten Teils. Es ist sehr beeindruckend, wie es der Autorin auf 140 Seiten gelingt, wesentliche theoretische Grundlagen und Perspektiven der Kulturwissenschaften im Allgemeinen und der Denkbewegungen von Pierre Bourdieu im Besonderen darzustellen und hinsichtlich ihrer möglichen Anschlussstellen für eine Medienforschung abzuklopfen. Im vierten Kapitel etwa formuliert die Verfasserin 16 Grundsätze zur »Sozialität der Medien und Medienproduktivität als kulturschaffende Praxis«, die sich auf die Rezeption und Erweiterung der Theorien von Bourdieu zum kulturellen Habitus, zu Praxis und Feldern beziehen. Wichtig scheinen mir dabei vor allem die Grundsätze über die Erweiterung des Begriffs der Akteure der Medienproduktion über die Journalisten hinaus sowie die Betonung des symbolischen Machtpotentials der Medien, das relativ ist zu den feldspezifischen Praktiken des Medienkonsums. Verschiebungen innerhalb der diskursiv hergestellten Bedeutungszuweisungen wiederum sind abhängig von der Stellung der Akteure und ihrem Habitus. Diese komplexen Vorgänge sind für die Medienrezipienten oftmals nicht bewusst oder transparent, was auch direkte Wirkungen auf empirische Forschung hat. Zu fragen ist allerdings, ob die starke Trennung zwischen Akteuren in der Medienproduktion und Rezipienten,

die zwar für ihr Forschungsfeld sinnvoll erscheint, in einem kulturwissenschaftlich orientierten Forschungsdesign aufrechtzuerhalten ist: Rezipienten sind, das haben die Vertreter der Cultural Studies überzeugend begründet, ebenfalls Akteure. Dies gilt nicht nur mit Blick auf die Erweiterung des Produzentenstatus durch interaktive Medien, sondern auch dann, wenn man Medien im Sinne Foucaults als Teile eines Dispositivs, in dem unterschiedliche Sprecherpositionen aufzufinden sind, begreift. Gewissermaßen konterkariert die Verfasserin damit ein Stückweit ihre eigene empirische Untersuchung, zu der ja auch die Gruppeninterviews mit Rezipienten gehören.

Das Untersuchungsfeld »Klassik Radio« ist hingegen zweifellos klug gewählt. Wie Corinna Lühje zu Beginn ihres empirischen Teils ausführt, dient ‚Klassik‘ in besonderer Weise als Distinktionssymbol, füllt das kulturelle Kapital und prägt bis heute den Habitus vor allem des Bildungsbürgertums. Zugleich ist es – gerade durch neuere Entwicklungen in der Musik – ein im hohen Maße umstrittenes Feld, in dem um Bedeutungsverschiebungen gekämpft wird. Ein Akteur in diesem Feld ist das »Klassik Radio«, das im Januar 2004 auf Sendung ging. Die Methode einer soziologischen Funktionsanalyse, die unter anderen Robert Merton bereits 1949 entwickelt hat, ermöglicht Frau Lühje eine permanente Reflexion des Datenmaterials wie der theoretischen Grundlagen und bezieht die Reflexion über den eigenen Standort als Forscherin ein. Das scheint insbesondere wichtig für die Erhebung des Materials im Unternehmen selber, aber auch in den Interviews mit den Rezipienten.

Im ersten Teil der empirischen Analyse beschreibt Corinna Lühje daher zunächst die Ausweitung des Begriffs ‚Klassik‘ in drei Entwicklungsschritten – von Spaß zu Sinnlichkeit und Luxus. Das bedeutete nicht nur eine Ausweitung der gesendeten Musikgenres, denn der Sender definierte stets neu, was er der klassischen Musik zurechnete und zwar sowohl über die sogenannten Claims als auch über die Moderation. Wichtig war dabei auch die Ausweitung des ‚traditionellen Publikums‘ hin zu einer möglichen Verjüngung. Als Zielgruppe für die Werbewirtschaft galten die 14- bis 49-Jährigen. Neben diesen Veränderungen im Programm wurden zudem weitere Vermarktungsstrategien umgesetzt, von eigenen Tonträgern bis hin zur Inszenierung des eigenen Programms in Konzerten.

In einem weiteren Teil der empirischen Analyse wendet sich die Verfasserin der Frage zu, ob das »Klassik Radio« tatsächlich soziokulturelle Veränderungen bewirkt hat. Hierzu hat sie Gruppeninterviews mit Mitgliedern unterschiedlicher Chöre geführt. Wiederum ist die Entscheidung gut begründet, findet

sie doch bei ihrer Zielgruppe ein musikinteressiertes, bildungsbürgerliches Kollektiv. Ihr methodisches Handwerkszeug entwickelt sie überzeugend: Im Wesentlichen geht es um eine Methodentriangulation von qualitativer und quantitativer Forschung in Weiterentwicklung der Grounded Theory. Sie unterscheidet vier Gruppen: die der Hörer, die der Nichthörer bei Nichtwissen um die Existenz des Programms, die Nichthörer bei Wissen um die Existenz von »Klassik Radio« sowie die ehemaligen Hörer bzw. Nichthörer bei Wissen um die Programmwirklichkeit: Interessanterweise war die Verunsicherung hinsichtlich der Definition von ‚Klassik‘ bei der Gruppe der Hörer – Lüthje spricht hier von einer »verwirrten Beliebtheit« (S. 389) – am größten. Hingegen hatte die Gruppe der nichtwissenden Nichthörer die klarste Definition, die sich an einem traditionellen Klassikbegriff orientierte.

Corinna Lüthje diskutiert ihre Ergebnisse abschließend entlang ihrer Frage nach dem Einfluss des Senders auf die Distinktionslinien wie der Möglichkeit, auf einen symbolischen Kampf Einfluss zu nehmen. Diese scheinen zum einen freilich begrenzt auf die Gruppen der Hörer und ehemaligen Hörern, zum anderen nehmen aber gerade auch die Produzenten in diesem Kampf eine entscheidende Stellung ein. Im kurzen Schlusskapitel zeigt sie knapp mögliche Forschungsfelder, für die das von ihr skizzierte Konzept einer kultursoziologischen Medienwirkungsforschung fruchtbar gemacht werden könnte.

Insgesamt ist die Studie von Corinna Lüthje beeindruckend sowohl hinsichtlich ihrer theoretischen Grundlegung wie auch hinsichtlich der Präzisierung ihrer Methoden und der empirischen Ergebnisse. Eine Straffung hätte jedoch die Lesefreude sehr erhöht.

Inge Marszolek, Bremen

Wakiko Kobayashi

Unterhaltung mit Anspruch.

Das Hörspielprogramm des NWDR-Hamburg und NDR in den 1950er Jahren
Berlin, Münster u.a.: LIT-Verlag 2009, 304 Seiten.

Es dürfte die Ausnahme sein, dass Medienwissenschaftler aus dem Fernen Osten ihre kritische Aufmerksamkeit der deutschen Medienlandschaft widmen, in Sonderheit die deutsche Hörspielentwicklung an einem öffentlich-rechtlichen Sender in den Fokus nehmen. Die japanische Autorin Wakiko Kobayashi hat unter der wissenschaftlichen Betreuung von Knut Hickethier und Hans-Ulrich Wagner an der Universität Hamburg ein solches zunächst »fern liegendes« Wagnis unternommen und die Hörspiel-

produktion und -landschaft des NWDR und späteren NDR in Hamburg in den 50er des vergangenen Jahrhunderts prägnant, spannend und äußerst aufschlussreich untersucht. Die Intention der Dissertation – sie umfasst 300 Druckseiten, gegliedert in neun Hauptkapitel – ist es, »Kultur als eine sich ständig neu formierende Ordnung in der Wechselwirkung aller gesellschaftlichen Praktiken« (S. 12) zu verstehen. Im Blick hat die Autorin vor allem die Programmgeschichte des Hörspiels am Hamburger Sender, bei der der legendäre Hörspielpapst Heinz Schwitzke (1908–1991) seit Jahresbeginn 1951 die Leitung des Hörspiels übertragen bekommen hatte.

Das Radio als »Hegemon der häuslichen Freizeit« (S. 33) wurde vom Publikum keineswegs im Sinne späterer Hörspielanthologien im Kontext seiner anspruchsvollen literarischen Produktionen gefeiert, sondern eher in der Massenproduktion leichter Unterhaltungsware mit komödienhaftem oder kriminalistischem Hintergrund (vgl. S. 40). Sehr sauber und umfassend kann Kobayashi die Ursprünge des »Hörspiels der Innerlichkeit« in seiner Genese aus dem faschistischen oder präfaschistischen Wortzauber Kolbscher Provenienz im Radio herausarbeiten, einer Radiomystik, die das NSDAP-Parteimitglied Heinz Schwitzke sehr zu schätzen wusste und die im Detail auch ausführlich in seinem Standardwerk »Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte« (1963) zitiert ist. Für den Hörspieldramaturgen Schwitzke, so arbeitet die Autorin überzeugend heraus, hatte das Hörspiel erst dort seine eigentliche Sendung erfüllt, wo sich im Radio »gleichnishafte Geschichten«, »unvergängliche Bilder« manifestieren konnten. Als Schwitzke »vom Hörspiel Allgemeingültigkeit und Gleichnishaftigkeit verlangte, beanspruchte er einen metaphysischen bzw. religiösen Sinn des Hörspiels (vgl. S. 51), wobei sich das Hörspiel als »ars sui generis« am besten als ein »geistiger Führer« im Kontext des öffentlich-rechtlichen Rundfunks behaupten sollte. Der Dramaturg propagierte im Schriftverkehr mit Autoren und in seinen Reden vor Programmkommissionen ein zum Teil regressives Hörspiel der Innerlichkeit, das aber durchaus konsensfähig war: »Das Hörspiel der Innerlichkeit fand in den 1950er Jahren allgemeine Zustimmung in der Gesellschaft. Ein Zeichen dafür war seine generelle Anerkennung als literarische Gattung in der letzten Hälfte der Dekade. Hinter diesem Aufstieg des Hörspiels stand aber eine geistesgeschichtlich günstige Situation. Andersherum formuliert: Es passte sich der damaligen Bundesrepublik gut an.« (S. 52)

Viele wichtige Hörspielautorinnen und -autoren werden im Kontext ihrer Zusammenarbeit mit NWDR und NDR ausführlich eingebildet und in Beziehung zu ihren Hörspielproduktionen gesetzt. Bekann-

te Namen und Hörspielsterne tauchen auf: Günter Eich, Fred von Hoerschelmann, Friedrich Dürrenmatt, Franz Hiesel, Siegfried Lenz, Benno Meyer-Wehlack, Peter Hirche, Heinrich Böll und viele andere, auch unbekannte Namen haben ihr radiofones Debüt im NDR realisieren können.

Die faktisch unbegrenzte oder doch kaum eingeschränkte Macht der Dramaturgen gegenüber den externen Autoren und Dichtern hat die Autorin plastisch und eindrucksvoll herausgearbeitet. Die Korrespondenzen der Schwitzke-Dramaturgie mit den Autoren sind klug belegt und zeigen einmal mehr einen Schriftverkehr, der zwischen Lob und unverhohlenem Euphemismus oszilliert. In Stellungnahmen vor den Hauptabteilungsleitern am Sender feierte dann der Hörspielleiter die eigene Arbeit mit dem hehren Hinweis: »Die Hörspieldramaturgie ist Anreger, Berater, erster Kritiker, erstes Publikum, nicht selten auch Mitkonstrukteur, Geburtshelfer und gar Mitverfasser bei unseren Autoren, die im Rundfunk und besonders im Hörspiel heute zum großen Teil auch ihre wichtigste wirtschaftliche Basis besitzen.« (S. 130)

Die verdienstvolle und zugleich ambivalente Rolle von Heinz Schwitzke als Schutzpatron eines Worthörspiels der Innerlichkeit, das den Anforderungen an die Aufarbeitung deutscher Geschichte nur sehr bedingt gewachsen sein konnte, ist von Kobayashi detailreich und beispielgebend nachgezeichnet worden. Die Beurteilung des Hörspielzeitraums von 1950 fällt, durch gewissenhafte Analyse untermauert, eher skeptisch und problematisch aus: »Durch die Stilisierung ins Allgemein-menschliche leisteten diese Hörspiele keine Aufarbeitung von deutscher Geschichte und Schuld im Zweiten Weltkrieg. Die Intention dieser Hörspiele lag nicht in der Anklage, sondern im Appellieren an die Moral.« (S. 188) Ob Günter Eichs »Träume« oder die Wiederaufnahme von Borcherts Hörspiel »Draußen vor der Tür« ins Hamburger Hörspielprogramm – die auf allen Ebenen geförderte Dramaturgie der Innerlichkeit stellte sich in dieser Dekade einer schmerzvollen Sezierung der deutschen Vergangenheit entgegen und war damit durchaus mediales Bindeglied zu den kulturellen und politischen Verdrängungsmechanismen in der Ära Adenauer ganz allgemein. Der unverfängliche Blick, der der Autorin zuzubilligen ist, ist dabei besonders wertvoll.

Der Leser mag es bei der spannenden Lektüre bedauern, dass die Autorin bei ihrer Analyse keinerlei hörspielästhetischen Einschätzungen der Hörspiele unternimmt und wir daher nichts über verschiedene Inszenierungshandschriften von großen Regisseuren in ihrer Zeit erfahren (Fritz Schröder Jahn,

Gert Westphal, Gustav Burmester, Kurt Reiss, Ludwig Cremer und viele andere), aber die Autorin hat diesen Einblick eingangs der Arbeit ausgeschlossen. Man könnte die falsche Schreibweise von Autor und Titel des ersten europäischen Hörspiels auf Seite 165 bekritteln (es war nun einmal Richard Hughes mit seinem Erstling »A Comedy of Danger« und kein homofoner Namensvetter). Es mag auch erhebliche Bedenken bei der Systematisierung und Gruppierung von Hörspielen (S. 176ff.) in Abteilungen wie »Gewissenshörspiel«, »Religiöses Hörspiel«, »Politisches Hörspiel«, »Menschliches Hörspiel«, »Zeitkritisches Hörspiel« und andere geben, weil die Schubladen bei näherer Überprüfung wiederholt widerborstig klemmen. Doch im Kontext des klug gespannten Bogens über das Hörspielprogramm in Hamburg scheint dies unerheblich. Implizit macht die bemerkenswerte Hörspielarbeit (sie ist insgesamt auffallend sauber lektoriert) auf ein weiteres Desiderat der deutschen Hörspelforschung aufmerksam: In seiner rundfunkpolitischen Verfasstheit im Kontext des öffentlich-rechtlichen Rundfunks könnte es durchaus sein, dass das deutsche Hörspiel im Spannungsfeld von Rundfunkfreiheit und Rundfunkpolitik stets zu ganz spezifischen Rundfunkäußerungen verpflichtet ist und war. Reinhard Döhl und vor ihm Klaus Schöning und Bert Brecht haben darauf aufmerksam gemacht, indem vom »Hörspiel als verwalteter Kunst«¹ gesprochen wurde (Klaus Schöning). Darüber wäre nochmals sehr grundsätzlich nachzudenken. Denn das Hörspiel, auch das öffentlich-rechtliche, unterliegt und unterlag von jeher Einflüssen, die an die künstlerische Freiheit des Produkts Hörspiel sehr viele Fragen stellen lässt. Diese konstituierenden Rahmenbedingungen im rundfunkpolitischen Spannungsfeld harren immer noch einer eingehenden Untersuchung.

Christian Hörburger, Rottenburg

¹ Schöning, Klaus: Hörspiel als verwaltete Kunst. In: Ders. (Hg): Neues Hörspiel: Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt a.M. 1970, S. 248–266.

Friedrich Knilli

Das Hörspiel in der Vorstellung der Hörer.

Selbstbeobachtungen

Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 2009,
175 Seiten.

Das Ungewöhnliche dieser im Jahr 2009 erschienenen Publikation besteht zunächst darin, dass die vorliegende Schrift des renommierten Radiotheoretikers und -praktikers Friedrich Knilli eigentlich aus dem Jahr 1959 stammt und es sich dabei um seine bis dato unveröffentlichte Dissertation handelt. Oft wurde irrtümlich Knillis Publikation »Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels« aus dem Jahr 1961 für seine Doktorarbeit gehalten. Ist es ein überflüssiges Unterfangen, eine »alte« Dissertation zu publizieren – von einem Autor, der sich längst einen etablierten Namen in der Fachdisziplin gemacht hat? Nein, denn diese Arbeit weist durchaus Besonderheiten auf, die es wert sind, einer größeren Fach-öffentlichkeit zugänglich gemacht zu werden. Nicht in erster Linie in Hinblick auf die detaillierten Forschungsergebnisse, wohl aber mit Blick auf den Forschungsansatz. In Knillis Studie wird nämlich der Rezipient vor allem in seiner Individualität wahrgenommen und nicht als statistischer Mittelwert für eventuelle Hörermarktforschung ‚gebraucht‘.

Eine weitere Besonderheit der Ausgabe des Peter Lang Verlags ist, dass die Dissertation von einigen sehr aufschlussreichen Zusatztexten eingerahmt ist, Einleitung und Nachwort wurden von Knilli selbst verfasst.

Das Vorwort von Heinz Hartwig »Die Kunstform des Hörspiels« verweist auf den Bedeutungsverlust, den das Hörspiel in den vergangenen Jahrzehnten angesichts veränderter Mediennutzung erfahren hat. Hartwig geht aber von der Grundannahme aus, dass es trotzdem derzeit ein genuines Interesse an diesem Genre gebe, das seines Erachtens sogar noch anwachse.

Manfred Mixner beschließt mit seinem gelungenen rezensorischen Beitrag »Nachrichten aus der Vorstellungswelt von Hörspielhörern« diese Buchpublikation und betont, dass Knilli mit seiner Untersuchung seinerzeit vor allem einen »Beitrag zur Materialgestalt des Hörspiels« (S. 165) leisten wollte. Sowohl Friedrich Knillis eigene Einführung als auch sein Nachwort zu diesem Band liefern viel Informatives zu seiner Biografie und zu – durchaus auch kontroversen – Begegnungen mit namhaften Hörspielmachern und Wissenschaftskollegen. So werden zum Beispiel sowohl sein Streit mit Heinz Schwitzke als auch die wichtige Begegnung mit Walter Höllerer

erwähnt. Knilli zeigt seine medienwissenschaftliche und medienpraktische Verortung bis in die jüngste Gegenwart auf und dokumentiert dabei ein äußerst innovatives und offenes Credo zu neuen technologischen Entwicklungen, bis hin zum Internet, ohne einer Technikeuphorie zu verfallen. Seine kreative Zusammenarbeit mit (ehemaligen) Studierenden kennzeichnet ebenso seinen Weg wie seine theoretische Auseinandersetzung mit Formen der Intermedialität; bereits 1972 hatte er sich zu einem entsprechenden Thema habilitiert.

Weiterhin erfährt man einige Hintergründe zur Entstehung der Dissertation und auch zur Wahl seiner Methode der »systematischen experimentellen Selbstbeobachtung« (S. 18). Diese experimentalpsychologische Methode ist nämlich damals in medienwissenschaftlichen Fachkreisen kaum auf Interesse gestoßen, so dass Knilli mit seinem psychologischen Ansatz »gegen den Strom geschwommen« ist. In der Rückschau zeigt sich jedoch heute, dass sein Zugriff von bleibender Relevanz für bestimmte Forschungsfragen sein kann.

Knilli nimmt den aktuellen Bedeutungszuwachs des Hörbuches, das akustisch unterschiedlichste Genres und Formen vermittelt – etwa Gedichte, Erzählungen, Romane oder Spiele – als Beleg dafür, dass trotz der Vormachtstellung des Fernsehens das Hören ein zentraler medialer Wahrnehmungsbereich bleibt und das auditive Medium »unsichtbare, aber begehbbare Vorstellungsräume« (S. 18) aktiviert, die es nach wie vor zu erfassen gelte.

Seine Dissertation von 1959 befasst sich mit der »Phänomenologie der Bewusstseinsräume beim Hören eines Hörspiels« und leistete damit einen frühen Beitrag zur Medienwirkungsforschung. In seiner Untersuchung mit experimentalpsychologischem Instrumentarium ging Knilli von offenen Fragen aus, um zwei Erlebnisbereiche zu erfassen: erstens das Gesamtbewusstsein des Hörers unmittelbar nach dem Hörspielhören, die »Nachklangphänomene« – und zweitens das Gesamtbewusstsein des Hörers nicht unmittelbar nach dem Hörspielhören, also den »Vergessensprozess«. Diese experimentalpsychologische Selbstbeobachtung zur Bewusstseinswirklichkeit von Hörspielhörern hob bei der Auswahl der 41 Versuchspersonen bewusst nicht auf eine Repräsentativität ab. Ziel war es vielmehr, die »individuelle Vielfalt« von Vorstellungen bei der Hörspielrezeption zu ermitteln, also »die Materialmöglichkeiten des Hörspiels auf der Hörerseite auf[zuzuschließen und auf diese Weise einen Beitrag zur Materialgestalt des Hörspiels [zu] geben.« (S. 165) – so Knilli in der Urfassung seiner Dissertation.

Die Dissertation gliedert sich im Einzelnen in fünf Teile: 1. Fragestellung und Aufbau der Experimente; 2. Schemata von Hörspielen; 3. Phänomenologie der Szenenvorstellungen; 4. Phänomenologie der Personenvorstellungen und 5. Verlauf der Selbstbeobachtungsexperimente. Die Grund- und erst recht die Feinstruktur lassen deutlich erkennen, dass es weniger um das zu Kommunizierende, also die Hörspiele selbst, oder die Hörspielautoren geht, sondern um die individuelle Disposition und Rezeption der Hörer. Die Hörspiele sind bei dieser Betrachtungsweise lediglich die Verursacher von spezifischen Bewusstseinsprozessen, und die Forschungsfrage lautet: Welche Vielfalt von perspektivischem Sehen hat sich in den virtuellen Realitäten der Hörer entfaltet? So werden zum Beispiel die Verbindung von (virtuellen) Farben und Gefühlen und auch die von Musik bzw. Geräuschen und Emotionen untersucht wie auch die konkreten Vorstellungsräume, die jeweiligen Handlungsreproduktionen und Ortsvorstellungen, das Situationsbewusstsein und das Zeitempfinden, die Gefühlsbeziehungen und Identifikationen oder auch die Personenvorstellungen in Hinblick auf Phänotypus und Charakterzeichnung der Hörspielprotagonisten. Bei Letzterem richtet sich der Blick darauf, wie sich die Bewusstseinsvorstellungen aufgrund der stimmlichen Sprecherdarbietung und verbalen bzw. dialogischen Präsentation bei den Rezipienten bilden. Erwartungen und Einstellungen des Hörers gehen ebenso in die Untersuchung ein wie die Unterscheidung von dem »phantasierenden Hören« und dem »Nur-Hören« (S. 146) der einzelnen Rezipienten. Die Versuchsbedingungen, Protokolle, Ergebnisse und detaillierten Auswertungen sind adäquat systematisiert, übersichtlich gestaltet und – auch für den am Experiment nicht beteiligten Betrachter – gut nachvollziehbar.

Wie Friedrich Knilli selbst resümiert, hat die systematische experimentelle Selbstanalyse bei Medienpsychologen keinen guten Ruf und wird kaum genutzt. Zu Unrecht – wie er meint –, da mit dieser Methode durchaus ergebnisreiche medienkomparatistische, sprach- und kulturvergleichende Untersuchungen durchgeführt werden können, bei denen potentiell auch kulturkritische Aspekte erfasst werden könnten. Die Publikation dieser »alten« Dissertation hat also in Hinblick auf den methodischen Zugriff für eventuelle neue Forschungsfragen durchaus ihre fachliche Berechtigung und ist darüber hinaus durchaus lesenswert.

Ingrid Scheffler, Köln

Katarina Agathos/Herbert Kapfer (Hg.)

BR radiobuch Hörspiel.

Autorengespräche und Portraits

München: Belleville Verlag 2009, 280 Seiten.

Seit 2007 gibt der Bayerische Rundfunk in der Reihe edition BRradiobuch Texte aus seinen Hörfunkprogrammen heraus, gleichsam Rundfunkgeschichte zum Nachlesen, »Radio zum Lesen«. Erschienen sind bisher unter anderem Reiseberichte und Auslandsreportagen, Radioessays aus dem Nachtstudio und Religionssendungen. Der vorliegende neunte Band widmet sich dem Hörspiel. Hierzu wurden Texte der sogenannten Begleitsendungen von herausragenden, vielfach preisgekrönten Hörspielen ausgewählt. Dazu zählen Glanzlichter der Radiokunst, des Neuen Hörspiels: hörspieltheoretische und zeithistorische Erläuterungen zu den jeweiligen Hörspielen oder zu ästhetischen und akustischen Experimenten; Gespräche und Montagen über Innovationen des Genres oder über Adaptionen literarischer Stoffe; Reflexionen und Essays über Gemeinsamkeiten und Unterschiede von medienübergreifenden Stoffverarbeitungen, so im Radio, im Film, im Roman; künstlerisch und hörspielgeschichtlich anspruchsvolle Porträts von Hörspielautoren.

Gewürdigt werden solche Autorinnen und Autoren wie Helmut Heißenbüttel, Friederike Mayröcker, Ernst Jandl, Elfriede Jelinek, Günther Weisenborn, Klaus Mann, Alfred Döblin, Peter Weiss, Carl Amerly, Raoul Schrott, Hartmut Geerken und Paul Wühr. Die Sendungen, deren Texte in diesem Band abgedruckt sind, stammen alle aus den 1990er Jahren und dem ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts. Zum Teil wurden sie anlässlich der Wiederausstrahlung von in den Jahrzehnten zuvor entstandenen Hörspielen gesendet, zum Teil werden auch Hörspiele behandelt, die nicht im Bayerischen Rundfunk produziert worden sind. Eine systematische Hörspiel-Geschichte des Senders ist so nicht entstanden. Dies war aber auch nicht die Absicht der Herausgeber. Wie in den anderen Bänden der edition BRradiobuch sollten Kontrapunkte gegen die Flüchtigkeit unserer heutigen Mediengesellschaft gesetzt werden. Dies ist mit dem vorliegenden, auch buchkünstlerisch und mit vielen Fotos hervorragend ausgestatteten Hörspielbuch gelungen. Wie die Hörspiele nichts für passive Hörer sind, ist der Band nichts für passive Leser, sondern eine ambitionierte Publikation. In erster Linie eine für Fachleute, Macher und Liebhaber des so alten und sich ständig erneuernden literarischen Radio-Genres Hörspiel.

Ingrid Pietrzynski, Potsdam

Jan Schmidt

Das neue Netz.

Merkmale, Praktiken und Folgen
des Web 2.0

Konstanz: UVK 2009, 214 Seiten.

»Das neue Netz. Merkmale, Praktiken und Folgen des Web 2.0« – so der vielversprechende Titel des 2009 erschienenen Buches des Hamburger Kommunikationssoziologen Jan Schmidt, das auf 182 Textseiten »Erkenntnisse aus einer Reihe von Forschungsprojekten« (S.7) bündelt, die er im Laufe der letzten Jahre bearbeitet hat.

Auch wenn bereits einige Veröffentlichungen zum Thema Web 2.0 existieren, handelt es sich hier um eines der wenigen Werke, die sich in solch umfassender Weise mit Entwicklungen, Strukturen und Nutzungsmustern des »neuen Netzes« befassen. Das ist wenig erstaunlich: Ist der »hardblogging scientist« (wie er sich selbst in seinem Blog bezeichnet) doch aktiver Teil des Phänomens, das er vorliegend analysiert. So begleitet Schmidt seine Publikation nicht nur mit einem eigens dafür eingerichteten Blog (www.dasneuenetz.de), sondern bietet ihr auch mit einem eigenen Facebook-Profil eine Präsentationsplattform.

Gut strukturiert und didaktisch motiviert gliedert Schmidt seine Publikation in acht Kapitel und gibt zu Beginn eines jeden sowohl einen kurzen Rückblick auf vorangegangene Inhalte als auch eine thematische Übersicht des Folgekapitels.

Nach einer übersichtlichen Einleitung, in der Schmidt Ziel und Zweck seiner Publikation erläutert, geht Kapitel 1 auf Geschichte und Entwicklungen des Web 2.0 ein, verabschiedet sich jedoch schon nach wenigen Seiten von dieser nach Ansicht des Autors unpassenden Bezeichnung. Aus einer kommunikationssoziologischen Perspektive heraus argumentierend, findet er eine Alternative mit dem Begriff Social Web, da dieser unter anderem den sozialen Charakter und die besonderen Anwendungsformen des World Wide Web mit berücksichtigt. Im Anschluss an seine terminologischen Überlegungen geht Schmidt kurz auf verschiedene Arten der Anwendungen des Social Web ein, wie (Netzwerk-)Plattformen, Personal Publishing, Wikis, Instant Messaging sowie Werkzeuge des Informationsmanagements, und legt umfassende Daten zur Verbreitung und Nutzung der erläuterten Anwendungsformen unter Zusammenführung profund recherchierter Studien dar.

Im darauffolgenden dritten Kapitel widmet sich Schmidt der Analyse von Nutzungspraktiken und

liefert theoretisch-begriffliche Grundlagen zu ihrer Untersuchung. Ausgehend von Bourdieu und Giddens über Bongaerts, Goffmann, Hasebrink, Hall und anderen hin zu den Vätern des Uses and Gratification-Ansatzes Katz bzw. Blumler und Grevitch zeichnet der Autor Grundgedanken der sozialtheoretischen Diskussion nach, um anschließend selbst Ansatzpunkte eines eigenen Analysemodells für Praktiken der Social Web-Nutzung aufzuzeichnen.

Nach diesem praxistheoretischen Exkurs, wie Schmidt es nennt, geht es im vierten Kapitel um verschiedene Handlungsweisen im Social Web, die sich nach Schmidt in drei Handlungskomponenten ordnen lassen: Identitäts-, Beziehungs- und Informationsmanagement. Die Bezeichnung Management wählt Schmidt hier bewusst, um das gezielte Handeln im Social Web – welches er zudem als eng verwoben mit dem eigenen Handeln im realen Umfeld sieht – zu verdeutlichen. Dieses Kapitel bietet thematische Anknüpfungspunkte für das nächste Kapitel, welches sowohl der Genese als auch den Konsequenzen persönlicher Öffentlichkeiten nachgeht. Diese entstehen, so Schmidt, durch die hauptsächlich privat motivierte und online stattfindende (Selbst-)Präsentation eines Nutzers hin zu einem Publikum ohne Anspruch auf gesellschaftsweite Relevanz. Nach Schmidt ist diese Sonderform vernetzter Öffentlichkeit gekennzeichnet durch vier Merkmale: Persistenz, Duplizierbarkeit, Skalierbarkeit und Durchsuchbarkeit. Auch hier untermauert er seine Erläuterungen mit empirischen Befunden eigener und internationaler Studien.

Das sechste Kapitel beschäftigt sich – nachdem es zuvor um persönliche Öffentlichkeiten ging – mit den Konsequenzen für professionell agierende Kommunikatoren aus dem Journalismus sowie die politische Kommunikation. Dass sich die neuen Entwicklungen des Social Web auch auf die Mechanismen der Wissensgenerierung und des Informationsmanagements auswirken, zeigt Schmidt im Folgenden am Beispiel des Taggings (als eine Form der Verschlagwortung) als Praxis des Informationsmanagements sowie der Online-Enzyklopädie Wikipedia.

Und da dem Autor schon zuvor seine Affinität zu Social Web-Angeboten bescheinigt werden konnte, wirkt es nur glaubhaft, dass Schmidt den Kreis schließt und abschließend noch einmal praktischen Bezug zum Microblogging-Dienst Twitter nimmt. So gibt er zu Beginn seiner »Kritik des neuen Netzes«, die im achten Kapitel den gelungenen, aber doch relativ kurz geratenen Abschluss seines Buches darstellt, eine kleine Twitter-Kostprobe, indem er die Kernthesen seines Buches in 140 Zeichen kurze Tweets (Twitter-Nachrichten) verpackt.

Auch wenn Jan Schmidt für fachlich weniger Versierte mit seinem Werk stellenweise zu viel an Vorwissen voraussetzt und sich die in den ersten Kapiteln sehr präzise Stringenz gegen Ende verliert (besonders die Inhalte des sechsten und siebenten Kapitels wirken vielmehr beliebig zusammengefügt denn kohärenzfördernd), handelt es sich hier um eine wissenschaftlich ordentliche, gut nachvollziehbare und umfangreich erarbeitete Übersicht zu Entwicklungen, Strukturen und Nutzungsmustern des Social Web, deren Lektüre nur zu empfehlen ist.

Mareike Düssel, Salzburg