

Studienkreis Rundfunk und Geschichte Mitteilungen

9. Jahrgang Nr. 2 - April 1983

Nachrichten und Informationen:

14. Jahrestagung 16./17. September 1983 in München - 11. Doktoranden-Kolloquium 14. und 15. Mai 1983 in Grünberg/Hessen - Neue Schriftenreihe "Comcontributions" - Neues Bild- und Tonträger-Verzeichnis Seite 50

Schwarzes Brett: Sprich, damit ich Dich sehe (Heinz Schwitzke zum 75. Geburtstag) - Erinnerungen an 1933: 1) Wilhelm Buschkötter: Die "Machtergreifung" im Kölner Funkhaus. 2) Aus Tagebuchaufzeichnungen des Regisseurs Joseph Kandner bei der WERAG in Köln Seite 52

Karl Tetzner: Idee oder Planung? Technologische Fortschritte der Ton- und Bildaufzeichnung seit den zwanziger Jahren Seite 61

Aus der Podiumsdiskussion auf der 13. Jahrestagung in Münster Seite 77

Helmut Rösing: Thesen zur Archivierung von U-/L-Musik Seite 83

Ulf Scharlau: Die archivische Bewertung von U-Musik-Tonträgern Seite 88

Bibliographie:
Zeitschriftenlese 27 (1.12.1982 - 28.2.1983 und Nachträge) Seite 93

Besprechungen:
Kurt Wagenführ. Anmerkungen zum Fernsehen 1938 bis 1980 (Walter Klingler) Seite 97

NACHRICHTEN UND INFORMATIONEN

14. Jahrestagung in München

Der Vorstand hat beschlossen, die 14. Jahrestagung des Studienkreises am Freitag, dem 16. September, und Samstag, dem 17. September 1983, in München abzuhalten, und zwar im Vortragssaal des Instituts für Rundfunktechnik in Freimann. Für den Kaminabend am Donnerstag, dem 15. September 1983, wird noch eine geeignete Stätte gesucht. Das Tagungsthema ist der Standort des Rundfunks, also des Hörfunks wie des Fernsehens, zwischen Presse und Film. Für den Kaminabend erwägt der Vorstand Gespräche zu einem in München immer aktuellen Thema wie etwa "München, heimliche Hauptstadt der deutschen Fernsehkriminalität?"

Zum Programm der 14. Jahrestagung gehört die ordentliche Mitgliederversammlung, die nach der Satzung alle zwei Jahre abzuhalten ist.

11. Doktoranden-Kolloquium: 14. und 15. Mai 1983 in Grünberg/Hessen

Für das diesjährige Grünberger Kolloquium liegen inzwischen 25 Anmeldungen vor, darunter 10 Erstanmeldungen. Wie die zurückliegenden zehn Treffen steht auch das 11. Doktoranden-Kolloquium für Doktoranden, Magister- und Examenskandidaten mit rundfunkbezogenen Themen offen und bietet ihnen Gelegenheit zu Austausch, Information und Beratung.

Das Kolloquium beginnt am Samstag, dem 14. Mai, um 9.00 Uhr (Anreise am Freitagabend, 13. Mai) mit der Vorstellung der Teilnehmer, der Schilderung des Standes ihrer Arbeiten und der Formulierung

ihrer Wünsche. Daran anschließend werden Arbeitsgruppen gebildet, für deren Betreuung Gesprächspartner aus Wissenschaft, Archiven und Rundfunkpraxis zur Verfügung stehen. Für den Samstagabend (20.00 Uhr) ist ein Vortrag von Dr. Jürgen Wilke (Mainz) vorgesehen, der über seine Langzeitstudie "Nachrichtenwerte im historischen Wandel" berichten wird. Am Sonntagmorgen werden August Soppe (Hamburg) und Rüdiger Steinmetz (München) in zwei Kurzreferaten exemplarisch über Erkenntnisinteresse, Fragestellung und Verfahrensweisen ihrer Arbeitsvorhaben sprechen.

Die Teilnehmer des Kolloquiums sind Gäste des Studienkreises Rundfunk und Geschichte, der Unterkunft und Essen (nicht aber die Getränke) bezahlt. Zur Sportschule des Hessischen Fußballverbandes in Grünberg, dem Tagungsort, gehört auch ein Schwimmbad - also: Badehosen mitbringen.

Arnulf Kutsch

Neue Schriftenreihe "Comcontributions"

Das private Institut für Medienforschung, Kommunikationsanalyse und -entwicklung, Communications Consultants (Dr. Lutz Huth/Michael Krzeminski M.A.) in Linden-Leihgestern gibt seit 1982 eine eigene Schriftenreihe mit dem Titel "Comcontributions" heraus. In ihr sollen künftig Arbeiten des Instituts zu Grundlagenproblemen der Medien- und Kommunikationsforschung erscheinen. Eröffnet wurde die Reihe mit einer Untersuchung des ZDF-Magazins DIREKT von Michael Krzeminski, die 1979 in erster Auflage im Verlag Volker Spiess (Berlin) unter dem Titel "Vermittlung sozialer Erfahrung im Fernsehen" erschienen ist. Für die nun als Band 1 der "Comcontributions" vorgelegte, zweite unveränderte Auflage wurde dieser Titel beibehalten. Der Band kann zum Preis von 22,--DM direkt bei Communications Consultants, Beethovenstraße 38, 6301 Linden-Leihgestern, bezogen werden.

A.K.

Neues Bild- und Tonträger-Verzeichnis

Als Nr. 14 der Reihe "Bild- und Tonträger-Verzeichnisse" des Deutschen Rundfunkarchivs erschien im Dezember 1982 der Band "Literatur, Kunst, Wissenschaft. Tondokumente 1888-1945". Der von Walter Roller bearbeitete Katalog enthält etwas mehr als 1000 Tondokumente (Edison-Walzen, Schallplatten, Rundfunksendungen), und zwar vor allem Autorenlesungen, literarische Rezitationen, Vorträge und Hörbilder (XI, 163 S., Personen- und Sachregister; 26,-- DM).

DRA

SCHWARZES BRETT -----

I.

Sprich, damit ich Dich sehe Heinz Schwitzke zum 75. Geburtstag

Ohne sein Wirken, das kann ohne Übertreibung gesagt werden, ist das bundesdeutsche Hörspiel seit den fünfziger Jahren nicht denkbar. Wie kaum ein anderer hat Heinz Schwitzke, der am 13. Februar 1983 75 Jahre alt wurde, die Entwicklung dieser Hörfunkgattung beeinflußt, hat sie als Kunstform nachhaltig bei uns etabliert.

Auch wenn Biografien selten so angelegt sind, ist Heinz Schwitzkes Entwicklung gradlinig, wenn auch mit Unterbrechungen, verlaufen. Schon als Sechzehnjähriger hat er 1923 die erste Rundfunksendung in Berlin mitgehört und gilt so als der "wohl letzte noch lebende kundige Zeuge dieses Ereignisses" (Friedrich Wilhelm Hymmen in: epd/Kirche und Rundfunk Nr. 10/1983). Die Faszination des damals neuen Mediums hat ihn sein Leben lang in Bann geschlagen. 1908 in Helbra im Mansfeldischen als Lehrersohn geboren, kam er nach Berlin, wo er studierte und promovierte. Durch den Berliner Ordinarius für Psychologie und Kunsttheorie Max Dessoir, der den Sendergremien angehörte und Kon-

takt zu Rundfunkautoren hielt, bekam er die ersten Anregungen, sich mit dem Rundfunk intensiver zu beschäftigen. Er verfolgte dann zu Beginn der dreißiger Jahre für eine Berliner Vorortzeitung die Programme und arbeitete von 1932 bis 1938 als Autor und Redakteur bei der Literarischen Abteilung des Deutschlandsenders. 1938 gab er die Tätigkeit auf und ging zur Luftwaffe. 1948, aus der Gefangenschaft zurückgekehrt, wird er in Bethel bei Bielefeld der erste Redakteur des von ihm mitbegründeten neuen Informationsdienstes "Kirche und Rundfunk" und gibt ihm seine Form. Doch der Rundfunk, wieder auf der Suche nach neuen Mitarbeitern, die mit dem Medium vertraut sind, wird auf ihn aufmerksam. Adolf Grimme holt ihn nach Hamburg, wo er im Winter 1951/52 Hauptabteilungsleiter Hörspiel beim NWDR wird.

Schwitzke hat sich in einer Kontinuität des Rundfunks gesehen, sah seine Aufgabe darin, anzuknüpfen an das, was 1932 abgebrochen worden war, fühlte sich als Teil jener Generation, die mit dem Rundfunk groß geworden war, die seine propagandistische Ausbeutung unter dem Nationalsozialismus miterlebt hatte und nun zeigen wollte, wie ganz anders Rundfunk auch sein konnte. Umbesinnung ins Subjektive, Existentielle war das Stichwort der beginnenden fünfziger Jahre, ein Konzept, das für Schwitzke gerade auch im und durch den Rundfunk zu verwirklichen war. Jahre später schrieb er in seinem großen Buch "Das Hörspiel, Dramaturgie und Geschichte" (1963) über diese, seine Generation: "Darum machte sie nun den Rundfunk durch ihre Mithilfe radikal zu dem, was er vermutlich seinem Wesen nach schon immer am besten hätte sein können: zu einem Vehikel privatester Anrede des Einzelnen durch den Einzelnen - wobei die Bemühung, aus dem bloß einseitigen Sprechen allmählich mit den Mitteln der Poesie eine neue Art von Zwiesprache zu entwickeln, durchaus erfolgversprechend schien."

Selten paßte ein Konzept kulturpolitisch, medial und poetologisch so nahtlos in eine Zeit wie diese. Die Poetisierung des Rundfunks verdeckte seine unaufgearbeitete faschistische Vergangenheit, die Herausstellung der Radiokunst als "Mittelpunkt der Programmentwicklung" (so Heinz Schwitzke an gleicher Stelle) lenkte vom notwendigen politischen Engagement in Tagesfragen auf das Ästhetische ab, das gerade im Konzept der Zwiesprache zwischen den Stimmen im Raum und dem Hörer jene Umbesinnung auf das Subjektive realisierte. Die Rhetorik der geflüsterten Stimmen propagierte Innerlichkeit, im Unterspielen drückte sich das nach innen gewendete stumme Leiden aus. Zugleich war mit einem solchen Konzept privatester Anrede, mit dem der "Zwiesprache" über das Massenmedium, jenen kulturpessimistischen Vorbehalten der Wind aus den Segeln genommen, die im Rundfunk nur ein Instrument der Vermassung und des Kulturverfalls sahen.

Es ist schon beeindruckend, wie der Vorbehalt, der Rundfunk sei ein Vehikel der Kulturvernichtung, in ein Konzept der kulturellen Förderung durch den Rundfunk gewendet wird. Der NWDR als die größte bundesdeutsche Sendeanstalt jener Zeit bot für die von Heinz Schwitzke aufgebaute Hörspielproduktion ideale Bedingungen: nicht nur fanden sich viele alte Mitstreiter aus vergangenen Tagen ein, hier standen auch die größten finanziellen Ressourcen zur Verfügung. Der Rundfunk wurde nicht zuletzt durch

Heinz Schwitzke zum Mäzen für die neu entstehende Literatur. Kaum ein Autor jener Zeit, der nicht Hörspiele oder Features geschrieben und damit seinen Lebensunterhalt gesichert hat: Günter Eich, Wolfgang Hildesheimer, Fred von Hoerschelmann, Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch, Heinrich Böll, Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann, Martin Walser, Siegfried Lenz und viele, viele andere gehören dazu. Schwitzke setzte auf das Originalhörspiel, setzte auf die funktischen Möglichkeiten des gesprochenen Wortes, er machte das Hörspiel zu einer literarisch anerkannten Form des Wortkunstwerkes.

Frühzeitig beschäftigte er sich auch mit dem Fernsehen, regte immer wieder an, es beherrschen zu lernen, damit man nicht von ihm beherrscht werde (so in einem in epd/Kirche und Rundfunk Nr. 26/1952 abgedruckten Vortrag). Er sah in seiner 1953 in Bethel publizierten Schrift "Der Mensch im Spiegel" nicht nur die Gefahren, sondern auch die positiven Möglichkeiten des neuen Mediums. Das Fernsehen war ihm "menschlicher", "redlicher" als der Film, war durch die elektronische Kamera für ihn ruhiger und geduldiger. Schwitzke übertrug hier sein Hörspielkonzept auf das Fernsehen, und er hielt noch lange am Live-Spiel fest, als andere, wie z.B. Hans Gottschalk vom Süddeutschen Rundfunk, es schon als fragwürdig und technisch überholt ansahen. Doch mehr als seine theoretischen Ansichten über das, was das Wesen des Fernsehspiels ausmache, ist vor allem seine Arbeit als Fernsehspielsdramaturg hervorzuheben, die er eine Zeitlang neben seiner Hörspielarbeit bewältigt hat. Denn auch hier setzte er ganz auf das Originalfernsehspiel, hoffte wohl auch, hier ähnlich schnell wie beim Hörspiel in den zwanziger Jahren zu jener Durchsetzung einer originalen Fernsehkunst (gegenüber der als Reproduktion verstandenen Adaption literarischer Vorlagen) zu kommen. Doch dies war, wie er im Vorwort zu seiner Fernsehspielanthologie "Vier Fernsehspiele" (1960) schrieb, eine vergebliche Hoffnung.

Von 1960 an, nach der Auflösung des Nordwestdeutschen Rundfunkverbandes, der 1955 nach der Teilung des NWDR die Zusammenarbeit zwischen dem NDR und dem WDR sicherstellte, als Egon Monk die neugegründete Fernsehspielabteilung übernahm und Schwitzkes Konzept des Originalfernsehspiels intensivierte, konzentrierte sich Heinz Schwitzke wieder ganz auf das Hörspiel. Er gab Hörspielbücher und -anthologien heraus, schrieb sein großes Hörspielbuch (1963) und kümmerte sich in einer Zeit, da in den Sendern kaum sonst einer sich für Rundfunkgeschichte interessierte, um die systematische Sammlung von Materialien aus der Frühzeit des Rundfunks. Der Verlust des alten Rundfunkarchivs in Berlin durch die Zerstörungen infolge des Krieges ließ ihn nicht ruhen, bei alten Rundfunkleuten, Hörspielsdramaturgen, -regisseuren und -autoren nach Manuskripten und Tonaufnahmen zu fahnden. Das zusammengekommene Material bildete wesentliche Teile des Hörspielarchivs in Hamburg, die Schallplatten kamen ins Lautarchiv des Deutschen Rundfunkarchivs nach Frankfurt. Auch die Bemühungen, viele historische Aufnahmen neu zu senden, andere neu inszenieren und aufnehmen zu lassen, zeugen davon, wie wichtig ihm die Bildung eines historischen Bewußtseins über den Rundfunk nicht nur bei den Machern, sondern auch bei den Hörern war. Nicht nur die Gegenwart also war es, die er durch die NWDR- und spätere NDR-Hörspielproduktion prägte, sondern auch die Geschichte, in

dem er einer der ersten war, die sich beharrlich darum bemühten und dem wir viele, heute sonst wohl verschollenes Quellenmaterial zu danken haben.

Umso stärker muß es ihn getroffen haben, daß da 1961 ein junger Mensch daher kam, kein Respekt vor seinem Werk hatte, sondern gegen das von ihm gepflegte literarische Hörspiel das "totale Schallspiel" setzte. Sehr polemisch wehrte er das ab, reagierte heftig auf diese These von Friedrich Knilli und verstand nicht, daß dahinter eine, wenn auch dann erst Jahre später auch praktisch realisierte neue Hörspielkonzeption stand. So wie Schwitzke das Illusionshörspiel gefördert hatte, so kam Ende der sechziger Jahre Klaus Schöning, ebenfalls ein Redakteur, mit dem Neuen Hörspiel heraus. Heute, aus der historischen Distanz auch zum Neuen Hörspiel, sehen wir das alles nüchterner. In der Neu-
begegnung mit alten NDR-Hörspielaufnahmen wie z.B. den Produktionen Günter Eichs, die Heinz Schwitzke jetzt auch in einer hervorragenden Buchedition neu herausgebracht hat, erkennen wir wieder in überraschend neuer Weise den Wert des literarischen Hörspiels, wie Schwitzke es vertreten hat, ohne gleichzeitig auf die ästhetischen Erlebnisse und Hörerfahrungen des Neuen Hörspiels verzichten zu müssen.

Seit zehn Jahren steht Heinz Schwitzke nicht mehr der NDR-Hörspielabteilung vor, aber seine Schaffenskraft ist ungebrochen. Hörspielbücher gibt er weiter heraus, beschäftigt sich mit Hörspielgeschichte (z.B. mit der Entstehungsgeschichte von Döblins "Berlin-Alexanderplatz"), schreibt Erinnerungen und Romane ("Das einundzwanzigste Kapitel", 1980). Vielleicht beschreibt er auch einmal, ganz persönlich und subjektiv, seine Erinnerungen und Innenansichten der Hörspielredaktion, schildert die Arbeit mit den Autoren, Regisseuren und Schauspielern, aus der heraus jene, heute schon fast legendäre Hörspielkultur der fünfziger Jahre entstand. Für die Rundfunkgeschichte, vor allem für die Hörfunk-Programmgeschichte könnte das zu einer wichtigen Informationsquelle werden.

Knut Hickethier

II.

Erinnerungen an 1933

Wilhelm Buschkötter: Die "Mächtergreifung" im Kölner Funkhaus

Das autoritäre Regime, das 1933 die Weimarer Republik ablöste, hatte viele, besonders entscheidende personelle Veränderungen zur Folge. Ernst Hardt mußte das Haus des Kölner Rundfunks, dem er durch sieben Jahre so sichtbar den Stempel seiner Persönlichkeit aufgedrückt hatte, als erster verlassen. Es ist ihm unendlich schwer gefallen, und deshalb hat er es auch vermieden, sich von allen seinen Mitarbeitern zu verabschieden. Unmittelbar bevor er ging, rief er mich zu sich und sagte mir mit tiefbewegter Stimme: "Es ist unvereinbar mit meinem Pflichtbewußtsein, gerade jetzt das Schiff ohne Steuermann zu lassen. Doch was bleibt mir

anderes übrig? Ich kann und will nicht warten, bis ich vielleicht schimpflich und unter entehrenden Umständen entlassen werde." Er schwieg, und ich brachte es nicht über mich, ihm in dieser für uns beide so schmerzlichen Stunde zu sagen, wie tief ich seinen Fortgang bedauerte. Nach einer Weile trat er auf mich zu und sagte leise, indem er seinen Arm um meine Schulter legte: "Leben Sie wohl, Buschkötterchen. Ich werde die Jahre unserer schönen Zusammenarbeit nicht vergessen. Grüßen Sie alle im Hause, alle, die mir so ans Herz gewachsen sind. Danken Sie allen für ihre Treue und Hingabe. Hoffentlich hören wir später einmal von einander."

Ein letzter Händedruck, und er verließ sein Zimmer. Ich stand da, keines Wortes mächtig. Wie lange ich noch an diesem Abend, meinen Gedanken und Erinnerungen an die vergangenen Jahre nachhängend, in meinem Zimmer gesessen habe, weiß ich nicht mehr. Es war Nacht geworden, als ich endlich die Haustür hinter mir schloß. Nur eines war mir klar: mit Ernst Hardts Fortgang hatte ich nicht allein den verehrungswürdigen und achtungsgebietenden, den gerechten und großherzigen Vorgesetzten verloren, sondern eine Persönlichkeit von höchster Geistigkeit und Kultur, einen Menschen, der mir in wahrer Freundschaft vom ersten Tage unserer Bekanntschaft an aufrichtig zugetan war. Wer das Glück gehabt hat, mit diesem Manne zusammenarbeiten zu dürfen, wird die Zeit zu den schönsten Jahren seines beruflichen Lebens zählen und sie nie vergessen.

So oft ich später in Berlin war, stets habe ich Ernst Hardt aufgesucht und mit ihm über die in Köln gemeinsam verbrachten Jahre schöner und erfüllter Zusammenarbeit geplaudert. Kurz vor meiner Einberufung im August 1939 sah ich ihn zum letzten Mal. Ich erhielt später noch einen Brief von ihm, dann zerstörte der Krieg jegliche Verbindung. In Ichenhausen bei Günzburg, wohin er übergesiedelt war, erlitt er einen Schlaganfall, an dessen Folgen er 1947 verstarb.

Im Zuge der personellen Veränderungen schied bald nach Hardt der Verwaltungsdirektor des Westdeutschen Rundfunks, Paul Korte, aus. Von allen Mitgliedern des Kölner Hauses gleichermaßen hochgeschätzt und geachtet, hat er pflichtgetreu seines verantwortungsvollen Amtes gewaltet. Auch zwischen ihm und mir hatten sich freundschaftliche Beziehungen angebahnt, die im Verkehr von Haus zu Haus ihren sichtbaren Ausdruck fanden.

Mehrere Abteilungsleiter, darunter mein nächster Mitarbeiter Dr. Siegfried Anheisser, mußten ihre Positionen aufgeben. Den Grund für Anheissers Entlassung habe ich nicht begriffen; er war weder "andersrassig" noch politisch irgendwie belastet. Hier lag nach meiner Überzeugung einzig und allein Willkür vor; sein Ausscheiden wirkte sich verhängnisvoll auf die Opernabteilung des Westdeutschen Rundfunks aus. Hinzu kam, daß der Tenor Leonardo Aramesco nach Amerika emigrierte. Schon durch seinen Fortgang erlitt das Opernpersonal des Kölner Senders einen unersetzlichen Verlust. Als dann auch andere Mitglieder des Opernensembles dem Hause Valet sagten, neue Kräfte aber nicht verpflichtet wurden, hörte die Möglichkeit, mit eigenen Personal Opernsendungen durchzuführen, allmählich ganz auf.

Einer der wenigen künstlerischen Lichtblicke jener Zeit war die westdeutsche Uraufführung der Sinfonie "Mathis der Maler" von Paul Hindemith am 17. Mai 1934. Der Versuch, die gleichnamige Oper in der Staatsoper in Berlin zur Aufführung zu bringen, hatte den zeitweiligen Sturz Wilhelm Furtwänglers zur Folge. Denn Hindemiths Schaffen war verfemt und galt als "entartete Kunst".

Die Auswirkung dieser Ursendung bedeutete für mich den Anfang vom Ende, stand ich doch von diesem Zeitpunkt an unter dem Odium der "politischen Unzuverlässigkeit". Als ich dann, etwa zu Beginn des Jahres 1936, ein Werk von Igor Strawinsky wiederholte - es handelte sich meiner Erinnerung nach um seine Pulcinella-Suite, in der es dem Komponisten darum ging, ein Porträt Pergolesis zu zeichnen, mithin um kein irgendwie "neutönerisches" Werk -, da war das Maß meiner Schuld voll.

Auszug aus: "Aus Köln in die Welt", Annalen des Westdeutschen Rundfunks, Band 2 (1974)

Aus Tagebuchaufzeichnungen des Regisseurs Joseph Kandner bei der WERAG in Köln

30.1.33

Adolf Hitler ist von Hindenburg zum Reichskanzler ernannt. Für mein Gefühl hätte diese Ernennung schon nach dem Sturz Brünings kommen müssen. Nun muß Hitler sein Versprechen an Millionen Menschen einlösen. Und das bald! Er ist die letzte Hoffnung eben dieser Millionen. Per aspera ad astra??!

1.2.

Goebbels soll Rundfunkkommissar werden. - An den aktuellen Bilderdienst, Leipzig, auf Wunsch ein Photo gesandt.

2.2.

Gestern abend sprach Hitler im Rundfunk. Wann wird uns dieses Kabinett Positives sagen?! - Hindenburg hat den Reichtstag wieder aufgelöst. Im März sind Neuwahlen. - Abends will ich mit Ilse in einen Film mit Asta Nielsen.

3.2.

Die Stimmung im Funkhaus ist gequält. Keiner weiß was kommt. Die politische Kurve wird sich natürlicherweise auswirken müssen. Aber wie?!

25.2.

Gestern abend war rund ums Funkhaus eine üble Schießerei. Nach dem Ruf: "Straße frei! Fenster zu!!" schoß man blindlings in die Proletenhäuser. Warum nur der ganze Irrsinn? So kann man den Marxismus doch nicht ausrotten. Reichsminister Göring sprach in der Dortmunder Westfalenhalle.

28.2.

Habe heute den Auftrag erhalten: für die Reichs-Rundfunk-Gesellschaft, Berlin, aus dem vorhandenen Filmmaterial aller deutschen

Sendegesellschaften einen Tonfilm zusammenzustellen. Wird eine Riesenarbeit werden. Immerhin aber auch ein ehrender Auftrag.

8.3.

Heute mittag wurde die Hakenkreuzfahne auf dem Funkhaus gehißt. Und nur durch eine Abordnung von 7 Mann. Also ohne große Aufmachung.

10.3.

Abends Minister Göring gehört. Er ist zu allem entschlossen. - Räumt auf. Hat in Vielem nur zu recht.

12.3.

Hitler hat heute die eigenmächtigen Aktionen der SA und SS verboten. - Er will also Ordnung und Sauberkeit!!

20.3.

Gegen 13.00 Uhr erfuhr ich, daß Ernst Hardt und Fritz Worm auf Veranlassung der Reichsregierung beurlaubt worden sind. So auch Hans Ebert. Hardt, der noch sehr krank ist, verließ einsam und allein am späten Nachmittag das Haus. Keiner seiner sonst ihn umschwänzelnden "Freunde" hielt es auch nur für nötig, ihn wenigstens bis an den Wagen zu bringen.

23.3.

11.00 Uhr Probe: "Jack und John". - Heute kam die Anordnung, keine Darsteller jüdischen Glaubens zu engagieren. Mein Stück zu morgen nachmittag hab' ich noch gerettet. - Carl Heil muß weg! - Ehrhardt soll Jude sein, und Uepack linksorientiert. Bis zur Klärung sind sie nicht zu beschäftigen.

24.3.

Ab 10.30 Uhr Sitzungen. 15.00 Uhr Szenenproben zu "Jack und John". 16.30 Uhr Aufführung! - Die Sendung war ausgezeichnet. Danach verabschiedete ich mich von den jüdischen Schauspielern, die wohl kaum wieder unter mir auftreten werden.

25.3.

Vormittags im Funkhaus. Sitzungen. Heute wurde Frau Maaß, Bronislaw Mittmann und Dodja Feldin entlassen.

27.3.

Vormittags im Funkhaus. Wieder zwei Juden aus dem Orchester entlassen. Ernst Ludwig Franken schrieb mir einen Abschiedsbrief. Er geht nach Holland. - War ein netter Mensch.

28.3.

Vormittags im Funkhaus. Alles durcheinander. Bevor die Personalfrage nicht restlich geklärt ist, wird die begreifliche Nervosität anhalten.

29.3.

Vormittags Funkhaus. Nachmittags mußte ich die eidesstattliche Versicherung abgeben: unpolitisch zu sein. Der stellvertretende Intendant teilte mir mit, daß meine eidesstattliche Versicherung in meinem Sinne positive Wirkung hervorgerufen habe.

31.3.33

Heute sind Ullmann, Spitz und Aramesco beurlaubt worden!

1.4.33

Gestern abend sprach Minister Goebbels. "Fehde den Juden!" - Sehr bedenklich!! - Heute, um 10.00 Uhr beginnt der Boykott gegen die Geschäftsinhaber jüdischen Glaubens. Wird, wenn die Auslands Hetze nicht aufhört, am Mittwoch 10.00 Uhr wieder aufgenommen. Schreckliche Zeiten!

2.4.33

Die Vorbereitungen zu meinen nächsten Inszenierungen abgeschlossen. Mit dem jüdischen Problem nicht einverstanden! Das ist Mittelalter!

8.4.

Tell-Probe. Der neue Intendant ist: Dr. Glasmeier, Archivdirektor Münster.

11.4.

10.00 Uhr Generalprobe "Tell". - Nachmittags auf dem Balkon den Frühling genossen. Soweit ich blicken kann, alle Bäume in Blüten. Viel Sonne. - Die Aufführung von Tell, trotz der vielen neuen Leute: sehr anständig. Soll als Geßler sehr gut gewesen sein. Meine Szenen sind auf Platten aufgenommen.

14.4.

Wie ich höre, soll der neue Intendant gar nicht nach Köln ziehen, sondern in Münster bleiben. Sonderbar. Das hat was zu bedeuten... Gestern hat man den Chauffeur des Intendanten Hardt entlassen. Fristlos. Der war schon lange reif. Wird aber noch Schwierigkeiten machen.

17.4.

Im Funkhaus scheinen sich wenig angenehme Dinge abzuspielen. Enthüllungen werden nicht ausbleiben. Man stöbert in Akten und Belegen. Hardt wird noch viel auszustehen haben. - Leider!

18.4.

Im "Westdeutschen Beobachter" soll eine gute Kritik über meinen Geßler stehen. Auf einmal!! Heute vormittag wurden entlassen: Stein, Tigges, Fritz Neumann und alle Doppelverdiener. Um 12.00 Uhr sprach der neue Intendant zum ganzen Hause. Sehr gut! bin äußerst befriedigt.

19.4.

Um 9.30 Uhr Programmsitzung. Alles wird umgestoßen. Mit dem neuen Sendeleiter Dr. Fischer Besprechung. In einigen Tagen sind wir so weit, daß man von einer "Programmgestaltung" sprechen kann.

Rundbrief: An alle Abteilungen!

"Am Montag, den 24. April wird Herr Reichsminister Dr. Goebbels mich als Intendanten des Westdeutschen Rundfunks feierlich einführen. Ich bitte, sämtliche Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen sich spätestens 1/4 vor 2 Uhr im großen Sendesaal einfinden zu wollen. Die Parteigenossen der NSDAP erscheinen im Braunhemd. Die Veranstaltung wird durch den

Sender übertragen und außerdem durch Lautsprecher auf die das Funkhaus umgebenden Straßen übermittelt. Dauer voraussichtlich 1/2 Stunde. Besondere Festkleidung nicht erforderlich.

Dr. Glasmeier"

24.4.

Solch eine Menschenmasse hat das Funkhaus in seiner Umgebung noch nie gesehen. Der Minister sprach nichts Wesentliches.

27.4.

Vormittags - endlich! - einmal zu Hause. Um 14.30 Probe. Abends mit einigen führenden Männern der N.S.D.A.P. zusammen. Habe um eine Unterredung mit dem Rundfunkwart der Gauleitung ersucht. Wird geschehen. Es muß, soweit das nur möglich ist, etwas für Hardt getan werden.

(Historisches Archiv des WDR)

Von den Referaten der 13. Jahrestagung am 1./2. Oktober 1982 in Münster/Westf. folgt hier der Vortrag von Prof. Karl Tetzner. Anschließend Auszüge aus der Podiumsdiskussion und zwei Referate, die während der 13. Jahrestagung in Münster in der Sitzung der Fachgruppe "Archive und Dokumentation" gehalten worden sind.

Karl Tetzner

IDEE ODER PLANUNG? TECHNOLOGISCHE FORTSCHRITTE DER TON- UND BILDAUFZEICHNUNG SEIT DEN ZWANZIGER JAHREN

Die Entwicklung der Ton- und Bildaufzeichnung vom Beginn der zwanziger Jahre an daraufhin abzuklopfen, ob sie spontanen Erfinderideen entsprang oder einem mehr oder minder dringenden Bedürfnis entsprach, ist als Thema einleuchtend, fast simpel, aber schwierig zu realisieren. Es stellt sich rasch heraus, daß derlei klare Aussagen häufig nicht gemacht werden können. Ob Samuel Finley Breese Morse's registrierender Telegraf tatsächlich einem dringenden Bedürfnis abhelfen sollte, kann man heute nur unzulänglich beantworten. Er wurde nach langjährigen Vorbereitungen und oft demütigender Geldsuche schließlich am 24. Mai 1844 zwischen Boston und Washington eingerichtet, aber die geringe Benutzung in der ersten Zeit läßt rückblickend eher darauf schließen, daß die Amerikaner den Morsetelegraph stauend vielleicht, aber sonst gleichgültig hingenommen haben. Und ob Thomas Alva Edison bei der Konzipierung seines Phonographen im Dezember 1877 einen Bedarf der Menschheit an Sprach- und Musikaufzeichnung vor Augen hatte, ist ungewiß - vielleicht ging der ungemein fleißige Vielerfinder einfach davon aus, das Machbare zu machen. Sicherlich sah es zehn Jahre später anders aus, als Emil Berliner die Schallplatte richtig erfand; richtig sage ich, weil Edison ein Jahr nach der Erfindung des Phonographen, 1878 also, nach der Tonwalze auch eine Schallplatte mit Tiefenschrift zum Patent angemeldet hatte, das Projekt aber wieder fallen ließ. Berliner wollte einen Tonträger schaffen, das sich leichter vervielfältigen ließ als die Walze - dafür gab es wirklich einen Bedarf.

Immer wieder erhebt sich die Frage: Was ist Idee, wieviel war Planung? Wer aber kann das nach oft langen Jahrzehnten immer exakt sagen? Zwar gibt es über manche der grundlegenden Erfindungen viel Papier, was aber in den Hirnen der Schöpfer wirklich vorging - wer weiß das heute exakt? Gelegentlich läßt sich doch nachweisen, welche der beiden Versionen, Idee oder Planung, richtig war. Am Beispiel der für uns Europäer so erstaunlichen Herausbringens der wirklich funktionierenden Videoaufzeichnung mit vier rotierenden Köpfen durch Ampex im Jahr 1956 kann nachgewiesen werden, daß es eben auch absolut bedarfsgerechte Erfindungen von großer Tragweite gibt. Über diesen Fall wird ausführlich zu reden sein.

Lassen Sie mich die Frage stellen, ob der Tonfilm geschaffen wurde, um ein Bedürfnis zu erfüllen. Vogt, Masolle und Engl, die Triergon-Gruppe von 1923, mußte schmerzhaft erfahren, wie sehr es die Mächtigen einer Branche in der Hand haben, über Bedarf oder Nicht-Bedarf zu bestimmen. Als die drei Erfinder am 17. September 1922 im Alhambra-Palast in Berlin mit ihren ersten Lichttonfilmen Brauchbares demonstrierten, jubelten ihnen die Teilnehmer und die Presse zu. Der Beifall hat überhaupt nichts genutzt. Die Film-Zaren mit Angst im Nacken ob ihrer riesigen Stummfilm-Bestände und auch die Theaterbesitzer machten nicht mit. Triergon war am Ende. Daß der tönende Film mit zunächst 40-cm-Schallplatten, die mit 33 1/3 Umdrehungen rotierten,

also als Nadeltonfilm, auf dem Umweg über die USA schließlich doch wieder zurückkehrte, ist ein anderes Kapitel. Ehe Europa und Deutschland dann doch einstiegen, mußte in den USA ein Tonfilmtaumel ausbrechen, mußte am 6. Oktober 1927 in New York der Negerimitator Al Jolson als "The Jazz Singer" groß gefeiert werden. Nur wenige dachten damals bei uns daran, daß mit dem 1923 sozusagen verschleuderten Lichttonfilm ein komplettes System zur Verfügung gestanden hatte. Erfindergeist, Geschäftssinn und nackte Marktmacht haben sich häufig genug verbündet, haben aber auch widerstrebende Richtungen eingeschlagen. Fügt man eine gehörige Prise Patentstreitigkeiten hinzu, dann nimmt es nicht wunder, daß Bemerkenswertes und Nützliches in unserer technischen Welt manchmal gefördert, oft gehemmt oder gar unterdrückt wird. Die Geschichte einer jeden Erfindung hat mehrere Seiten. Nur das harmlose Gemüt sieht allein die strahlende Leuchtkraft des erfinderischen Geistes.

1.

Nach diesen Vorbemerkungen lassen Sie mich mit der Entwicklung des Magnettontechnik beginnen, aus der sich später folgerichtig die Videoaufzeichnung entwickelte. Der Themenstellung entsprechend möchte ich von den ganz frühen Versuchen oder manchen unklaren ersten Vorstellungen der magnetischen Aufzeichnung nicht sprechen. Immerhin muß ich auf den Engländer Oberlin Smith verweisen, der am 8. September 1888 in der Zeitschrift "Electrical World" über "Some possible forms of Phonographs" berichtete und sich neben den damals bekannten Sprechmaschinen andere Möglichkeiten der Schallaufzeichnung ausdachte. Ausgedacht - mehr als das wird es wahrscheinlich nicht gewesen sein, denn sein Laufwerk mit Baumwollfäden plus Eisenfeilspänen als Tonträger scheint niemals gebaut worden zu sein. Ernst wurde es, als Valdemar Poulsen, damals Angestellter der Kopenhagener Fernsprechgesellschaft, 1898 vom Deutschen Reichspatentamt ein Patent erteilt bekam, das seine Maschine für die magnetische Aufzeichnung von Schallereignissen schützte; benutzt wurde Stahldraht, wendelförmig auf eine Walze gewickelt und von einem kombinierten Sprech-, Löscher und Hörkopf abgetastet. Benutzt wurde Klaviersaitendraht, derart aufgewickelt, daß sich die Drähte nicht berührten. Die beiden Pole eines Elektromagneten umfaßten den Draht, der dadurch beim Drehen des Zylinders wie von einer Schiene geführt wurde. Daß die Lautstärke begrenzt blieb, ist nicht verwunderlich. Die Verstärkerröhre gab es damals noch nicht!

Aus dem Poulsenschen Apparat, genannt "Telegraphon", entwickelten Firmen wie Mix & Genest tatsächlich funktionierende Diktiergeräte, wobei der Draht bald durch Stahlband ersetzt wurde. Als nach dem Ersten Weltkrieg die Verstärkerröhre in die Reichweite der Technik gekommen war, und zwar in einer schon recht brauchbaren Form, wurde sie auch bei der Stahltontechnik eingesetzt und brachte erhebliche Verbesserungen. Hier ist der Physiker Dr. Curt Stille zu nennen, der sich mit Firmen wie der

Vox-Schallplattengesellschaft in Berlin, mit der C. Lorenz AG und später auch mit Mix & Genest und Schuchhard verbündete, alles klangvolle Namen der Telefontechnik. Aus dieser Zeit sind Namen wie "Echophon", "Daylygraph" und "Textophon" bekannt. Stille entwickelte dann für die englische Firma British Gramophone Stahlbandmaschinen für den Musiktonfilm und meldete noch 1931 Patente in dieser Richtung an. Er hatte übrigens schon vor dem Ersten Weltkrieg mit Stahldrahtgeräten experimentiert und während des Krieges dann Horchgeräte auf Magnettonbasis entwickelt. Er verkaufte später seine Patente an Marconi und Western Electric. Stille verstarb im Alter von 84 Jahren am 7. September 1957, er hat, wie es in der Todesanzeige heißt, zuletzt von der "Altersversorgung der Intelligenz" in Berlin-Köpenick, im Ostteil der Stadt, gelebt.

Stahldraht- und Stahlbandmaschinen waren widerborstige Gesellen. Hierzu Oberingenieur Heinrich Kluth, heute in Murnau lebend, in einem Beitrag in der ETZ vom 21.8.1961: "Stahldrähte und Stahlbänder haben die unangenehme Eigenschaft, sich nur widerwillig in vorgeschriebenen Bahnen zu bewegen. Sie sind zwar sehr elastisch, benehmen sich aber überaus selbständig, wenn sie sich plötzlich selbst überlassen werden. Ein zu einer Spule aufgewickelter Draht schnurrt mit erheblicher Energie auseinander, wenn er bricht oder reißt. Bei einem aufgewickelten Stahlband ist das Bestreben, sich beim Nachlassen der Wickelenergie gerade zu richten, noch energischer." Wie Kluth zu berichten weiß, war es vielfach unmöglich, den aufgeschnurrten Stahl wieder so zu legen, daß die Rolle ohne Störungen weiter glatt abgewickelt werden konnte. Bruchstellen ließen sich nur schwer reparieren, evtl. nur mit der umständlichen Schweißtechnik, wobei die magnetischen Eigenschaften des Drahtes auf einer gewissen Strecke gestört wurden, was krachende Nebengeräusche erzeugte. Später, als der Drahtdurchmesser immer geringer wurde, knotete man einfach die Bruchstelle, was aber auch nicht ideal war.

Es ist bemerkenswert, daß die Stahltontechnik nach dem letzten Kriege erneut aufgegriffen wurde, obwohl es schon lange das Magnetband gab. Schaub zeigte 1949 auf der Hannover-Messe seinen "Luxus-Super" mit einer Kombination von Stahltoneinrichtung und Plattenspieler. Lorenz zeigte auf der gleichen Messe sein "Lorenz Stahlton", eine Diktiermaschine mit einer Stunde Aufnahmezeit, damals bezeichnet als der "nimmermüde Sekretär für Industrie, Handel, Behörden und Presse, fernbesprechbar und als Telefongesprächs-Aufzeichnungsanlage brauchbar". Das waren bemerkenswerte Beispiele für die Zählebigkeit mancher Techniken.

Inzwischen gab es das Magnettonband bereits seit zwanzig Jahren. Das Verdienst an dieser Erfindung gehört, wie wir alle wissen, dem kleinen, eher scheu wirkenden Dresdner Fritz Pfelemer, der bis 1928 in der Zigarettenindustrie als Entwickler von metallisiertem Papier bekannt war - denken wir an das "Goldmundstück". Ob er auf den Ausführungen von Oberlin Smith fußte oder ob ihm das Patent von Ernst Ruhmer aus dem Jahre 1909 vor Augen gekommen war, wissen wir nicht. Ruhmer ließ sich ein Verfahren zur Herstellung von Phonogrammen durch Einstäubung klebriger Programmträger mit einem Pulver aus magne-

tischem Material schützen. Jedenfalls schlug Pfeleumer nicht nur vor, sondern bekam auch patentiert: "Auf eine biegsame Unterlage aus zähem Papier oder durch irgendein chemisches Verfahren hergestellte Werkstoffe, sogenannte Filme, aus Zellulosederivate, z.B. Azetylzellulose, Zelluloid, Viskose oder dergl. aufzubringen." Er nannte dieses Band "Lautschriftträger"; es war durch das später angefochtene Patent 500 900 vom 31. Januar 1928 an geschützt. Nach dessen Nichtigkeitserklärung wurde Pfeumers Zusatzpatent (DRP 552 787) zum Hauptpatent erhoben. Es schlug gewisse Verbesserungen vor, dennoch war die Zuverlässigkeit des Pfeumerschen Bandes gering - es riß und riß, was wohl auch am Transportsystem des Gerätes lag. Das tat es beispielsweise auch bei einer Vorführung in der naturwissenschaftlich-technischen Redaktion des Scherl-Verlages in Berlin, wie Heinrich Kluth gesprächsweise berichtete. Immerhin brachten solche Vorführungen die Pfeumersche Erfindung in die Zeitungsspalten und damit u.a. zur Kenntnis des damaligen AEG-Chefs Geheimrat Bücher. Er gab eine eingehende Untersuchung in Auftrag, was 1932 zu einem neuen Patent (Nr. 605 152) führte. Es sah noch immer ein Papierband vor mit einer Schicht aus Karbonyleisenpulver, wobei die Partikelabmessungen unter 1/1000 mm lagen. Wie bekannt, kam es bei der AEG zu der Entscheidung, die Probleme mit dem Band an die BASF abzugeben und sich voll der apparativen Entwicklung zu widmen. Dr. Gaus von der BASF schlug dann vor, anstelle des unzuverlässigen Papiers als Träger Azetylzellulose zu benutzen (ganz entsprechend den Pfeumerschen Angaben), dessen Eigenschaften beim Chemiekonzern BASF gut bekannt waren. Das Eisenpulver wurde in dieses Material eingebettet. Die ersten, noch im gleichen Jahr vorgenommenen Laboruntersuchungen bewiesen die Richtigkeit; das erste auf diese Weise hergestellte Tonband war geboren; von ihm wurden 1934 bereits 50 000 Meter gefertigt. Weil die AEG die Bandmaschine Magnetophon getauft hatte, hieß das Band folgerichtig Magnetophonband mit dem Zusatz C. C. steht für Cellit, was die Markenbezeichnung für Azetylzellulose war. Bei der Herstellung wurden die Grundsätze der Photofilmproduktion angewendet. Man goß einen Grundfilm aus dem genannten Material und trug auf ihm die magnetisierbaren Teilchen in einer dünnen Schicht auf, schön gleichmäßig verteilt. Es entstanden Rollen von 1000 m Länge und 1 m Breite, die dann sorgfältig in 6,5 mm breite Streifen geschnitten wurden, was seither noch immer ein Arbeitsgang ist, der hohe Präzision voraussetzt. Die 1000-m-Bänder wurden auf Metallspulen aufgewickelt. Später, und damit ist insbesondere die Nachkriegszeit gemeint, entstanden in rascher Folge neue Typen von Magnettonbändern, für Langspielzwecke etwa, das Doppelspielband und viele weitere Typen, deren Entwicklung auch heute, nach 50 Jahren, noch nicht abgeschlossen ist.

1939 stellte das Werk Ludwigshafen der BASF bereits 12 000 Kilometer Band her, zumeist verkauft an den Rundfunk und auch an Schallplattenfirmen. Bald darauf nahm die Wehrmacht große Mengen für die Wortbericht in den PK-Kompanien ab, die mit Federwerk-Magnetophonen ausgerüstet wurden. 1943 wurde das Werk Ludwigshafen total zerstört; der Wiederaufbau gelang nicht, zumal keine Gießmaschinen erhältlich waren. Daher wurde die Bandfabrikation in die zum gleichen Konzern gehörende Film-

fabrik Wolfen verlegt. Not macht erfinderisch; der damalige Leiter der Farbengruppe, Karl Pflaumer (nicht Pflaumer) schlug vor, den damals neuen und erhältlichen Kunststoff Polyvinylchlorid als Trägermaterial zu verwenden. Dazu brauchte man keine komplizierten Gießmaschinen. Im Werk vorhandene Kalander genügten, das magnetische Eisenoxid mit Polyvinylchlorid-Pulver zu dünnen Folien auszuwalzen. 1944 war man wieder so weit und konnte allen Interessenten genügend neue Bänder liefern. Sie hießen "Massebänder", weil hier Träger und Eisenoxidpulver zu einer homogenen Masse vermengt wurden. Weil sie nach dem Luvithermverfahren produziert wurden, trugen sie die Zusatzbezeichnung L.

Doch nun wieder zurück zum Magnetophon. Die zielstrebige Entwicklung des Bandes ist schließlich nur ein Teil der Story. Die erwähnte Arbeitsteilung zwischen AEG und BASF hatte nicht die Folge, daß sich die AEG beim Band völlig abstinert verhielt. Vielmehr hatte man hier nach Erwerb der Pflaumerschen Patente auch versucht, Tonbänder zu fertigen. Das gelang, und man taufte sie "Magnetfilm". Das blieb allerdings Episode; von einem bestimmten Zeitpunkt an befaßte man sich bei der AEG ausschließlich mit der Bandmaschine. Hierfür richtete Dr. Volk ab 1932 im Kabelwerk Oberspree ein eigenes Labor ein. Die Arbeiten gingen jedoch nur schleppend voran. Erst als am 1. August der junge Diplomingenieur Edward Schüller, vom Heinrich-Hertz-Institut kommend, zur AEG stieß, wurde der Durchbruch erzielt. Dieses Ereignis nennt sich "Ringkopf". Das Band konnte an diesem gut gerundeten Kopf klaglos vorbeilaufen, was bei der damaligen hohen Bandlaufgeschwindigkeit von einem Meter pro Sekunde wichtig war. Schüller beseitigte mit seiner Erfindung die Streuung der Felder des Elektromagnetens; der Magnetkopf bildete jetzt einen Ring mit einem sehr schmalen Spalt. Damit war eines der großen Probleme gelöst, die schon Poulsen Kopfschmerzen gemacht hatte: Wie kann man die Einwirkung des Magnetfeldes auf den Tonträger punktförmig gestalten? Schüller hat es später einmal so gesagt: "Das Feld des Elektromagneten wird im Ring gefesselt und kann nur an dem schmalen Spalt austreten. Anfangs war dieser 1/10 mm breit, was die erwähnte hohe Bandgeschwindigkeit bedingte. Dennoch betrug die obere, noch aufgezeichnete Grenzfrequenz anfangs nur 6000 Hertz." Immerhin gelang mit dem Schüllerschen Ringkopf und dem Tonband C eine Tonqualität, die der damaligen 78er Schallplatte entsprach. In der Literatur kann man aber auch nachlesen, daß die obere, noch aufgezeichnete Grenzfrequenz des ersten Magnetophons nur bei 3000 Hertz gelegen haben soll. Wer recht hat, wird kaum noch feststellbar sein. Vielleicht lag es an der Meßmethode - 6000 Hertz minus 24 dB oder so ähnlich.

Wie dem auch sei, die Beteiligten erkannten, daß das Prinzip der Tonaufzeichnung auf Kunststoffband richtig war. Man hatte ja auch eine Konkurrenz zu schlagen - die damaligen Sender benutzten neben einigen Stahlbandmaschinen mit 1,2 m Laufgeschwindigkeit und einer oberen Grenzfrequenz von 5000 Hertz und dazu im großen Umfange Wachsplatten und einige Folienschneider.

Probleme gab es noch genug. Zwar war das Azetylzelluloseband schon wesentlich robuster als das Original-Papierband von

Pfleumer, aber Bandrisse gab es genug; schließlich war das Band nur 5/100 mm dick. Abhilfe schaffte der von Dr. Volk entwickelte Dreimotorenantrieb. Mit ihm verlief der Bandtransport nicht nur feinfühlicher, sondern er erlaubte auch das Vor- und Rückspulen mit der zehnfachen Normalgeschwindigkeit.

Die AEG wollte das Magnetophon bereits auf der 11. Funkausstellung 1934 vorstellen. Dieser Zeitpunkt geistert heute noch durch manche Veröffentlichungen, offenbar ausgelöst durch einige Presseinformationen der AEG, die nicht mehr gestoppt werden konnten. In Wirklichkeit wurden die zehn bereitgestellten Maschinen im Sommer 1934 kurzfristig wieder zurückgezogen, denn es waren noch weitere Entwicklungsarbeiten nötig. Sie konnten bis zur 12. Funkausstellung im August 1935 abgeschlossen werden. Nun also standen einige Geräte auf Stand 407 im Mittelteil der Holzhalle IV. Nicht lange, denn am Abend des 19. August, drei Tage nach Eröffnung, brannte die Halle ab, und mit ihr die Magnetophone.

Ihre Grunddaten: Bandgeschwindigkeit 1 m/Sekunde, Breite des Bandes 6,5 mm; eine 30-cm-Spule lieferte eine Spielzeit von ca. 17 Minuten. Die weitere Kopfentwicklung ließ die Bandlaufgeschwindigkeit zunächst auf 77 cm/Sekunde sinken. Übrigens wurde dieses neue Magnetophon K 2 im Jahre 1936 auch in den USA vorgeführt. Es war ein so schweres Modell, daß man es eigentlich nur mit der Sackkarre transportieren konnte; allein jeder der drei Motoren wog 3 Kilogramm. Wie Schüller später sagte, habe man in Amerika eigentlich nur mildtätig gelächelt und keinesfalls die in dieser Entwicklung steckenden Möglichkeiten erkannt.

Im gleichen Jahr, genau am 19. November 1936, veranstaltete die BASF das nachträglich berühmt gewordene Konzert der Londoner Philharmoniker unter der Stabführung von Sir Thomas Beecham im Feierabendhaus zu Ludwigshafen. Es wurde auf Band aufgenommen und den Musikern später beim Essen vorgeführt; sie fanden es gut; die Aufnahmen sind heute noch vorhanden. Hört man sie jetzt mit unseren verwöhnten Ohren ab, erkennt man einerseits die mäßige Tonqualität und das hohe Grundrauschen insbesondere in den Pausen, andererseits wird klar, daß das System an sich beträchtliche Chancen bot. Es war das erste Konzert der Welt, das auf Magnetband aufgezeichnet wurde.

Daß die Möglichkeit, jede Aufnahme im Anschluß daran unmittelbar wieder abzuhören, faszinierte, ist richtig, aber das konnten die Stahltongeräte auch. Immerhin entschloß sich die Reichsrundfunkgesellschaft, damals Dachorganisation des reichsdeutschen Rundfunks, die Magnetophone 1938 offiziell einzuführen, was das langsame Ende der anderen Tonaufzeichnungssysteme bedeutete.

Die Arbeiten bei der AEG und der BASF konzentrierten sich bald auf die Schaffung von Geräten und Bandsorten für niedrigere Bandlaufgeschwindigkeiten. 1 Meter pro Sekunde war doch zu unhandlich. Die Hauptaufgabe hatten die Bandentwickler zu leisten. Sie suchten in Richtung feinerer Magnetpartikel. Das Ziel war, Eisenpulverteilchen unter 1 Mikrometer zu schaffen,

denn nur dann ließ sich das Fernziel erreichen, das Dr. W. Gaus damals so beschrieb: Wir müssen die Laufgeschwindigkeit des Bandes auf 50 cm/Sekunde oder, noch besser, auf 30 cm/Sekunde verringern. Das gelang aber nicht mit dem damals ausschließlich verwendeten Carbonyl-Eisenpulver. Erwin Lehrer und F. Mathias waren die Männer, die neue Wege gingen. Sie experimentierten mit Eisenoxid und fanden schließlich das heute noch verwendete Ferrioxid Fe_2O_3 .

Die ganz große Verbesserung der magnetischen Aufzeichnung und Wiedergabe aber brachte die vielfach dargestellte Erfindung der Hochfrequenz-Vormagnetisierung anstelle der Gleichstrom-Vormagnetisierung, die bis 1940 allein benutzt wurde; man wußte es nicht besser. Trotz aller Bandverbesserung lag das Grundrauschen noch immer bei Werten, wie sie damals bei der Schellack-schallplatte und dem Lichttonfilm üblich waren. Bis heute ist es unwiderrspochen, daß die Erfindung der Hochfrequenz-Vormagnetisierung ein Zufall war. Dr. Hans-Joachim von Braunmühl und Dr. Walter Weber arbeiteten 1940 im Laboratorium der Reichs-rundfunkgesellschaft an den Möglichkeiten, durch Gegenkopplung des Sprechkopfes die in diesem infolge der Bandungleichmäßigkeit induzierten Störspannungen zu kompensieren. In einem Bericht ist nachzulesen, daß es den beiden Ingenieuren fast den Atem verschlug, als bei diesen Versuchen das Rauschen plötzlich verschwunden war. Die Gegenkopplung konnte nicht die Ursache sein, sie schaffte vielleicht 3 dB. Bei einer eingehenden Untersuchung der Schaltung fanden sie vielmehr heraus, daß der Verstärker durch Vertauschen der Gegenkopplungsleitungen ins Schwingen geraten war; aus der Gegenkopplung war unversehens eine Mitkopplung geworden. Die erzeugte Frequenz lag oberhalb der Hörgrenze. Es war das Verdienst beider Männer, die Zufalls-entdeckung richtig gedeutet und ausgewertet zu haben. Weitere zielgerecht angesetzte Experimente zeigten, daß das Grundrauschen bis zu 30 dB gesenkt werden konnte. Jetzt war bei sonst unveränderten Maschinen eine Dynamik von 60 bis 70 dB erreichbar. Das bedeutete tatsächlich den Durchbruch der Magnetonteknik von AEG und BASF. Alle anderen Verfahren waren fortan abgehängt.

Nun haben Erfindungen dieser Art oftmals Vorläufer, wenn auch unbekannte. Auch sind Parallelerfindungen fast an der Tagesordnung. Wer denkt da nicht an die fast gleichzeitige Entdeckung der Glühkatoden-Verstärkerröhre durch Lee de Forest und Robert von Lieben? In unserem Falle waren es die beiden Amerikaner Carlson und Carpenter, die 1921 in einem Marinelaboratorium Versuche zur Aufnahmeverbesserung von Funksignalen mit magnetischen Detektoren anstellten und dabei herausfanden, daß man sehr schwache magnetische Signale besser aufnehmen konnte, wenn man sie mit einem Wechselstrom von 10 Kilohertz überlagerte. Die beiden wurden nach dem Krieg, als das deutsche Patent von Weber und von Braunmühl über die Hf-Magnetisierung bekannt wurde, noch nachträglich zu den Erfindern dieses Verfahrens erklärt. Übrigens gibt es aus dem Jahr 1938 ein japanisches Patent über die Hf-Vormagnetisierung, das jedoch erst nach Verkündung des deutschen Patent (DRP 743 411 vom 28.7. 1940) herauskam und somit ohne Einfluß blieb. Über die Geschichte dieser deutschen Zufallserfindung kann neuerdings in

der FUNKSCHAU, Heft 16/1982, nachgelesen werden. Heinz Thiele war es gelungen, Originalberichte von Weber und nachträgliche, 1947 angefertigte Niederschriften von Ing. E. Augustin aufzufinden. Dr. von Braunmühl war von 1960 bis 1967 technischer Direktor des Südwestfunks; Weber ertrank gegen Ende des Krieges in der Nähe von Posen, wohin sein Labor verlagert worden war.

Es ist nicht uninteressant, an dieser Stelle einzublenden, daß die Reichsrundfunkgesellschaft bzw. der Reichssender Berlin während des Krieges im Funkhaus an der Masurenallee Versuche mit Stereoaufnahmen auf Zweispurband machten. U.a. gab es ein Hörspiel mit Heinrich George in der Hauptrolle. Wie ich unverbürgt hörte, wurden etwa 1943, als die Angriffe auf Berlin zunahmen, alle diese Tonbänder nach dem damals noch ruhigen Breslau verlagert, wo sie verloren gingen. Nur wenige sind gerettet. Sie befinden sich im Deutschen Rundfunkarchiv in Frankfurt. Es mag der Krieg gewesen sein, der die bahnbrechenden deutschen Entwicklungen auf dem Magnettongebiet im Ausland wenig bis überhaupt nicht beachtet werden ließ. Erst erbeutete PK-Magnetophone und die Beobachtung, daß im reichsdeutschen Rundfunk im Kriege umfangreich mit Aufzeichnungen gearbeitet wurde, ließ die alliierten Fachleute aufhorchen. Schließlich wurden nach Kriegsende die erbeuteten deutschen Patente in den USA für wenige Dollar an jedermann verkauft. Daraufhin befaßten sich viele amerikanische Firmen mit Tonbandgeräten für den Heimgebrauch. Bis dahin hatte es auf dem Magnettongebiet in den USA nur wenig Bewegung gegeben, und wenn, dann nur mit dem Stahlton. Nun setzte ein Boom ein; bis 1951 soll die US-Industrie mehr als 200 000 Geräte verkauft haben, und als man in der Bundesrepublik sich wieder mit dieser Technik befaßte, hatte es fast den Anschein, als ob es sich um eine amerikanische Erfindung handele. Parallelen zum Tonfilm sind erkennbar.

Meine Damen und Herren, ich bitte um Nachsicht, daß ich mich bisher vornehmlich mit der Historie der magnetischen Schallaufzeichnung befaßt habe. Zwangsläufig mußte sich der Tonfilm mit eher marginalen Erwähnungen zufrieden geben, die Schallplatte mußte vollends entfallen. Aber auch Bemerkenswertes wie die Lichtton-Aufzeichnungsanlage Selenophon, um 1930/31 vornehmlich in Wien und in der Schweiz im Einsatz, oder das leistungsfähige Philips-Miller-System und das Tefifon müssen dem Rotstift, genannt Zeitbeschränkung, zum Opfer fallen, desgleichen auch eine ausführliche Behandlung der erwähnten Aufnahmeverfahren mit Wachsplatte und Schallfolie. Ich kam mir bei der Sichtung des Materials für diesen Vortrag ohnehin wie jener vor, der Goethes Werke in einer zwanzigzeiligen Anekdote zusammenzufassen hat... Allerdings ist jetzt, im Hinblick auf die ursächliche Themenstellung "Idee oder Planung?" für die abgehandelten Kapitel eine Zwischenbilanz fällig. Sie lautet kurz: "Die Magnetonaufzeichnung auf Stahldraht, erfunden von Poulsen, entsprach einem Bedürfnis; die Weiterentwicklung von Stahlton zum Magnetband war eher Planung, also gewollte Konkurrenz zum Bestehenden mit dem Ziel der Verbesserung."

+

Damit möchte ich das Kapitel Magnetton abschließen, nicht jedoch ohne einer fast kuriose Geschichte aus Japan Erwähnung zu tun. 1945, der amerikanisch-japanische Krieg war gerade beendet, da wurde im zerbombten Tokio die Tokio Tsushin Kenkyusho von einem gewissen Masaru Ibuka gegründet, weiter nichts als eine elende Bude im dritten Stock eines ausgebrannten Warenhauses an der Ginza. Zu diesem, ein Jahr später mit einem noch unaussprechlicheren Namen umgegründeten Kleinstunternehmen stieß 1946 ein kleiner, agiler ehemaliger Marineoffizier namens Akio Morita, heute ein hochberühmter Mann. Ständig war man auf der Suche nach etwas, was man herstellen und gewinnbringend verkaufen könne, womit man im besiegten, ausgemergelten und gedemütigten Japan Erfolg haben kann. Ein Reiskocher war das Produkt Nummer eins, verkauft wurde ein Stück. Kurzwellenvorsätze für Rundfunkempfänger folgten, Stecker, auch ein Studiomischpult für die Tokioter Rundfunkstation. Man machte alles, was Umsatz versprach. Ende 1949 sahen einige Mitarbeiter in einem Büro der amerikanischen Besatzungsmacht einen aus den USA stammenden Tonbandrekorder. Dort war, wie erwähnt, die Fertigung angelaufen. Morita fand das Ding erfolgversprechend, andere in der Firma waren strikt dagegen. Morita setzte sich durch. Bei der langwierigen Entwicklung halfen amerikanische Zeitschriftenartikel. Aber es gab weit und breit kein Tonband. Das wurde zwar in den USA von 3M schon hergestellt, durfte oder konnte aber nicht eingeführt werden. Da beschlossen die Japaner, es selbst, sozusagen in der Küche, herzustellen. Erste Versuche mit Zelluloid schlugen fehl. Da entsann man sich des Nächstliegenden, auf das bekannt gute japanische Papier. Jetzt legten sie Papierbahnen auf den Fußboden, bestrichen sie mit einem Bindemittel und streuten Eisenpulver darauf. Auf diese Weise entstand Japans erstes, offenbar brauchbares Tonband. Das fast 50 kg schwere Gerät funktionierte, und zum Glück konnten sogar 50 Stück an einen wagemutigen Geschäftsmann verkauft werden. Der aber hätte es nicht kaufen sollen, denn niemand wollte das teure Gerät haben. Nach zwei Monaten hatte der Mann zwar seine vereinbarten 6 Millionen Yen an die Hersteller gezahlt, aber noch kein Stück abgesetzt. Die Japaner verstanden nicht, was ein solches Gerät eigentlich sollte; nicht einmal einen japanischen Namen gab es dafür. Der Durchbruch kam erst, als jener Geschäftsmann namens Masao Kurahasi ein Gerät mit in eine der vielen an der Ginza entstandenen Garküchen mitnahm, wo die hereinschauenden Passanten nach dem dritten Glas Sake meist zu singen anfangen. Der Barkeeper hielt den freudigen Burschen flugs das Mikrofon vor und gab deren nicht sehr zarten Gesänge anschließend vom Tonbandgerät Typ G wieder. Dieser Spaß sprach sich schnell herum, sogar bis in die Räume der Tokioter Justizverwaltung, die sogleich ein Dutzend Maschinen orderte. Damit war nach 1951 nicht nur der Grundstein der erwähnten Firma gelegt, die sich seit 1957 Sony Corporation nennt, sondern war auch das Tonbandgerät in Japan eingeführt. Mit welchen Folgen, das sehen wir heute an der Macht dieses Landes bei der Videoaufzeichnung auf Magnetband. Die weiteren Meilensteine der Magnettonentwicklung sind keine Historie mehr, sondern hautnahe Gegenwart und mögen daher außerhalb meine Betrachtungen bleiben.

gab. Im Vorkriegsfernsehen gab es natürlich auch schon den Wunsch, Fernsehprogramme aufzuzeichnen, um sie wiederholen zu können. Selbstverständlich wollte man Außenreportagen durchführen und sie wegen der seinerzeitigen Schwierigkeiten einer Live-Übertragung für eine zeitversetzte Ausstrahlung konservieren. Der Hörfunk hatte 1930 und später seine Wachsplatte, seinen Folienschneider und gelegentlich eine Stahlbandmaschine, das Fernsehen hingegen war weniger günstig dran.

Natürlich gab es den Film, aber seine Aufnahmen waren zu entwickeln, was in der Regel mehr Zeit erforderte als zur Verfügung stand. Hier half das aufwendige Zwischenfilmverfahren der damaligen Fernseh AG. Sie baute einen Ü-Wagen, auf dessen Dach eine Tonfilmkamera montiert war. Der aufgenommene Normal-Negativfilm lief durch das als hohle Säule ausgebildete Stativ in das Wageninnere zu der dort untergebrachten Schnellentwicklungsanlage. Nach 85 Sekunden war der Film sendefertig, was zwei 20-Watt-Bild- und Ton-Reportagesender übernahmen. Die Aufnahmen blieben nach dem Trocknen als kopierfähige Negativfilme verfügbar. Der Filmverbrauch war naturgemäß groß, und so wurden erfolgreiche Versuche gemacht, das belichtete und bereits gesendete Filmmaterial zu waschen, neu zu beschichten und sofort wiederzuverwenden. Benutzt wurde dafür eine 70 m lange Blankfilmschleife. Insgesamt ein beachtliches Stück Technikerarbeit! In den ersten Nachkriegsjahren waren der Film und die Richtfunkstrecke das Rückgrat des aktuellen Fernsehgeschehens. Darüber gibt es vornehmlich aus England Berichte, wo das Nachkriegsfernsehen fast sieben Jahre vor dem unsrigen wieder aufgenommen wurde. 1948 beispielsweise filmte das britische Fernsehen das bedeutende französische Pferderennen St. Leger; der Film wurde nach London geflogen "und noch am gleichen Abend gesendet", wie es nicht ohne Stolz hieß. Die ersten Fernsehreportagen, live natürlich, aus Nordfrankreich durch das BBC-Fernsehen am 21. August 1950 waren für damalige Verhältnisse Meisterwerke der Technik, und was das Fernsehen bei der Krönung von Elisabeth II. im Jahr 1953 mit seiner Übertragung nach dem Kontinent geleistet hatte, ist in die Geschichte eingegangen. Allein die Normwandlung brachte Probleme genug. London schickte die Bilder mit 405 Zeilen, sie wurden in Frankreich auf 819 Zeilen umgesetzt und in Breda für Holland und Deutschland auf 625 Zeilen. Elektronische Normwandler waren noch nicht in Sicht; man machte es auf primitive Weise: Vor dem 405-Zeilen-Monitor stand eine Fernsehkamera für die neue Norm - fertig!

Ähnliches geschah seinerzeit häufig, etwa wenn von einer Fernsehaufnahme eine Aufzeichnung gemacht werden sollte; man filmte einfach den Bildschirm des Monitors. Die dabei auftretende Verschlechterung der Bildqualität mußte in Kauf genommen werden. Das konnte natürlich auf die Dauer keine Lösung sein. Die Fernsehleute blickten begehrlisch auf die Magnettechnik, die es längst gelernt hatte, Tonprogramme mit gutem Frequenzgang, ausreichender Dynamik und brauchbarem Störabstand festzuhalten. Nur besteht eben der kleine, aber entscheidende Unterschied, daß die obere noch zu übertragende Tonfrequenz bei 15 Kilohertz, die obere Videofrequenz aber bei 5 Megahertz liegt - oder wenigstens bei 2,5 oder 3, mit dem man sich zufrieden geben konnte. Was das bedeutet, ist jedem Techniker klar; in diesem

Wenn wir uns nun der Bildaufzeichnung widmen, muß ich meine Einschränkung wiederholen: Film mit Tonfilm und die Photographie müssen bis auf Ausnahmen draußen bleiben. Begonnen werden soll mit den Anfängen des Fernsehens, das sich im Laufe der Zeit als ein Moloch in jeder Weise erwies, indem es einen uner-sättlichen Bedarf entwickelte, eben und auch an aufgezeichnetem Programmmaterial. Welche entscheidende Rolle hier der Film, der Tonfilm, spielte und heute noch spielt, darf als bekannt voraus-gesetzt werden. Wir befassen uns vorwiegend mit anderen Metho-den.

Wie kann man Videosignale aufzeichnen, um sie für eine spätere Wiedergabe zu konservieren? Entsprechend der erst ab 1946 ein-setzenden Bedeutung des Fernsehens wird es sich also um Näher-liegendes handeln müssen als es bei der Magnettonaufzeichnung der Fall war, deren hohe Zeit der Entwicklung, historisch ge-sehen, in den zwanziger und dreißiger Jahren lag. Dennoch auch hier ein Rückblick. Ich fand in Heft 29 der Berliner Zeitschrift "Funk-Bastler", Jahrgang 1928, eine Notiz über die Möglichkeiten des Festhaltens von bewegten Bildern auf Schallplatten. Das war ein erster Hinweis auf die Bildplatte, die uns nunmehr mit mehr als fünfzigjähriger Verspätung eingeholt hat. Die im "Funk-Bastler" gegebene Erklärung des "Wie" ist reichlich verworren. Ein Jahr später aber machte das schottische Erfinder-Genie John Logie Baird vor, wie so etwas funktioniert. Natürlich mit den damaligen, heute primitiv erscheinenden Möglichkeiten der Schellack-Platte, der guten alten 78er, deren obere Grenzfrequenz mit Ach und Weh bei 6000 Hertz anzusiedeln war. Dem hatte sich das Fernsehbild anzupassen, was aber keine Schwierigkeiten bedeutete. 1928 nämlich benutzte Denes von Mihály bei seinem in Berlin gezeigten Nipkowscheiben-Fernseher 30 Bildzeilen und 10 Bildwechsel pro Sekunde, und als am 8. März 1929 zum ersten Male Fernsehen (noch ohne Ton) über die Rundfunkwellen transpor-tiert wurde, reichte ein Mittelwellensender aus, denn mehr als 900 Bildpunkte hatte das damals von der Deutschen Reichspost gesendete Bild nicht. Im September des gleichen Jahres wurden Versuche mit 7500 Hertz als Modulationsfrequenz unternommen, was, streng genommen, unzulässig war, denn die Kanalbandbreite des Mittelwellenrundfunks betrug damals 10 kHz, was bei der üblichen Zweiseitenband-Modulation rechtens nur 5000 Hertz erlaubte. Kurzum: um 1929 herum wurden sowohl in Deutschland als auch in anderen Ländern Europas, also auch in Großbritan-nien, mit Modulationsfrequenzen von 6000 und 7000 Hertz ge-arbeitet. Baird gelang es, dieses für unsere Ansprüche unmög-lich schlechte bewegte Bild auf eine 78er Schellackplatte zu fixieren. Altmeister Prof. Bruch hatte in London noch eine sol-che Platte aufgefunden und sie 1975 in einer Fernsehsendung des ZDF vorgeführt. Da die Synchronimpulse fehlten, war das Bild nur zu erraten. Im Deutschen Museum hier in München hatte es einmaleine Anlage namens FULTOGRAPH für das Aufzeichnen von telegrafierte Bildern gegeben. Ihm war zugeordnet ein gewöhn-licher 78er Sprechapparat, eine Art Koffergrammophon, jedoch mit einer elektrischen Abtastdose zum Abspielen von Bildschall-platten à la Baird. Das war eine praktische Sache bei Vorfüh-rungen des Fultographen - immer dann, wenn es keine Sendungen

Kreis brauche ich nicht zu sagen, wie eng verknüpft obere Grenzfrequenz, Bandgeschwindigkeit und Spaltbreite des Aufnahme/Wiedergabekopfes sind.

Wie kann man ein breites Videoband auf Magnetband fixieren; Drei Methoden sind denkbar:

1. Die Tonbandmethode, d.h. man zeichnet das Videosignal longitudinal auf einer Spur auf, wie man es vom Audiosignal her gewohnt ist. Dann muß das Band sehr schnell laufen - etwa 6 bis 12 Meter pro Sekunde, je nach verlangter Bildqualität. Hier kommt es zu beträchtlichen mechanischen Problemen.

2. Man teilt das breite Videospektrum in eine Anzahl von schmalen Bändern, die sich mit mehreren Spuren longitudinal aufnehmen lassen. Weil jetzt die Bandbreite wesentlich geringer ist, sinkt die Bandgeschwindigkeit. Beim Abspielen müssen die Teilfrequenzbereiche sozusagen fugenlos zusammengefügt werden.

3. Schräg- oder Querspuraufzeichnung des Videosignals auf einem relativ langsam laufenden breiten Magnetband. Es ergeben sich zwei Geschwindigkeiten: die wirkliche Laufgeschwindigkeit des Bandes, die den Bandverbrauch bestimmt, und die relative Geschwindigkeit der Köpfe zum Band.

Alle drei Methoden sind praktisch erprobt worden. Methode 1, auch Schnellläufer genannt, wurde 1958 einmal von der BBC für die Halbzoll-Maschine "VERA" benutzt, mußte aber wieder aufgegeben werden, denn bei einer Bandgeschwindigkeit von ca. 5 m/s ergaben sich nicht nur schnell fast wagenradgroße Bandwickel, sondern beim Anfahren, Abstoppen und beim schnellen Vor- und Rücklauf nicht mehr beherrschbare mechanische Probleme. Die Masse war einfach zu groß, die Bänder rissen. Das Prinzip ist jedoch noch immer lebendig; erinnert sei an die langjährigen Versuche der BASF, eine kleine Aufzeichnungsanlage nach dem Newell-Prinzip zu entwickeln. Das Videosignal wurde in einer Einzelspur aufgesprochen, die alle zweieinhalb Minuten, am Bandende, umgeschaltet wurde. Die Probleme des Spurwechsels waren zu groß, so daß die Versuche vor einigen Jahren aufgegeben wurden, wobei allerdings wohl auch die Frage, ob eine vierte Norm am Heimgerätemarkt eine Chance hat, mitspielte.

Methode 2, die Aufteilung des Videosignals in etwa 0,3 MHz breite parallel aufzuzeichnende Bänder, hatte die Ingenieure der Bing Crosby Enterprises schon 1951 inspiriert. Hier wurde mit zehn parallelen Spuren experimentiert, ohne aber die Schwierigkeiten beim Zusammenfügen der Einzelspuren zu einem Bild zu meistern. Dennoch ist auch dieses Verfahren irgendwie lebendig geblieben; wir fanden es erst kürzlich in einer Versuchsausführung einer Mini-MAZ für einen Kamera-Recorder wieder, ohne daß es zu einer Realisation kam.

Es soll an dieser Stelle erwähnt werden, daß insbesondere in den USA und Kanada ein besonders ausgeprägtes Bedürfnis nach einer qualitativ befriedigenden Aufzeichnung von Fernsehprogrammen bestand. Einmal breitete sich das Fernsehen nach der

kriegsbedingten Unterbrechung besonders rasch aus, und dann besteht eben zwischen der amerikanischen Ost- und Westküste ein Zeitunterschied von wenigstens vier Stunden, der sich nach Fertigstellung der transkontinentalen Richtfunkstrecken bei Direktübertragungen mehr als störend bemerkbar machte. Wenn New York die Abendnachrichten brachte, war es in Los Angeles noch Nachmittag und somit nicht die rechte Zeit für diese Informationen. Es mußte ein Speicher her, der die Programme für einige Zeit verzögerte.

David Sarnoff, der legendäre Chairman der Radio Corp. of America, hatte am 27. September 1951 in seiner Ansprache zum 45. Jahrestag der Einrichtung der RCA Laboratories die Fernsehprogramm-aufzeichnung auf Magnetband verlangt. Die Anlage taufte er sogleich "Videograph". Er zählte drei Vorzüge gegenüber dem damals üblichen Abfilmen der Bildröhre auf: Unmittelbare Verwendbarkeit der Aufnahme ohne Zwischenbehandlung, schnelle Verfügbarkeit beliebig vieler Kopien und eben die Lösung des erwähnten Zeitproblems. Zunächst blieb es bei dieser an sich naheliegenden Anregung. Eine zwei Jahre später in den gleichen Laboratorien vorgeführte Magnetbandmaschine arbeitete noch mit vier Parallelschritten und FM-Aufzeichnung bei einer Bandgeschwindigkeit von 30 Fuß pro Sekunde oder 9,1 Meter. Sie kam jedoch nicht zum praktischen Einsatz. Es dauerte vielmehr bis 1957, ehe die RCA einen sehr umfangreichen, dann aber kommerziell voll gebrauchsfähigen Video Tape Recorder liefern konnte; er war dann sofort farbtüchtig.

Das Geschilderte ging hierzulande ziemlich unbemerkt über die Bühne, denn im April 1956 zeigte die relativ kleine Firma Ampex aus Redwood in Kalifornien der staunenden Fachwelt ihren Vierkopf-Video Tape Recorder, der eine ausgezeichnete Qualität hatte. Für uns Deutsche, die wir damals gerade drei Jahre Schwarzweiß-Fernsehen hinter uns hatten und zunächst noch wenige Gedanken an das Farbfernsehen verschwendeten, erschien diese Erfindung wie das Kaninchen, das ein Zauberer aus dem Hut gezogen hat, makellos weiß und höchst lebendig. Kam doch plötzlich schier über Nacht aus dem fernen Kalifornien ein hierzulande nur wenigen Spezialisten bekanntes Unternehmen daher und präsentierte die Lösung!

Natürlich war das keinesfalls so. Wenn man heute die Schilderungen liest, die einer der damaligen sechs jungen Ingenieure aus Anlaß des 25jährigen Jubiläums der Einführung der Ampex-Vierkopfanlage nochmals vorlegte, dann hört sich das ganz anders an. Charles P. Ginsburg beginnt so: "Die Arbeit, die zur Entwicklung des ersten brauchbaren Vierkopf-Recorders führte, war weder einer göttlichen Eingebung vergleichbar noch ein geheimnisumworbener Durchbruch auf der Straße zum Erfolg. Jener erste Video Tape Recorder war vielmehr das Ergebnis von mehr als vier Jahren harter, wenn auch gelegentlich begeisternder Arbeit einer Gruppe von Individualisten, die ihre eigenen unverkennbaren Erfahrungen einbrachten, um die endlosen Probleme zu lösen, mit denen sie konfrontiert wurden. Manchmal waren die Fortschritte sehr gering, und zweimal wurde das ganze Projekt aus innerbetrieblichen Gründen für eine gewisse Zeit zurückgestellt." Also nichts da mit Erfinderglück und der leichten Hand des Genies.

Edisons Erkenntnisse von dem einen Prozent Inspiration und 99 Prozent Transpiration erfüllten sich einmal mehr.

Zeitweilig gehörte zu dem Team bei Ampex auch der anfangs 19 Jahre alte Student Ray Dolby, dessen Namen jeder kennt. Er hatte sich 1951 vom Studium beurlauben lassen, um an diesen ihn begeisternden Entwicklungen mitzuarbeiten. Begonnen hatte es im Oktober 1951, als Alexander Poniatoff, Gründer und Präsident von Ampex, mit seinen beiden technischen Beratern Myron Stolaroff und Walter Selsted zu der Überzeugung kam, daß die Aufzeichnung von Fernsehprogrammen auf Magnetband möglich sein müßte und daß man für diese Entwicklung keine allzugroßen Beiträge auszuwerfen brauchte; hierin, in letzterem, sollte er sich allerdings irren. Weiterhin waren die drei der Meinung, daß die longitudinale Aufzeichnung nicht zum Ziel führen könnte. Von Anfang an hatten sie die Querspuraufzeichnung auf einem 2-Zoll-Magnetband im Sinn - man bedenke: 1951; im Dezember des gleichen Jahres fiel der Startschuß.

Ginsburg und seine Mitarbeiter begannen zunächst mit der Realisierung einer Kopftrommel, die ihrer Meinung nach drei Köpfe tragen sollte. Als Bandlaufgeschwindigkeit stellte man sich 76,2 cm/Sekunde vor - das sind 30 Zoll -, angelehnt an die seinerzeitige Geschwindigkeit von Studio-Tonbandmaschinen. Die Relativgeschwindigkeit wurde zunächst auf 635 cm per Sekunde oder 250 Zoll festgelegt.

Wie Ginsburg ausführte, hatte das Projekt innerhalb der Firma eine nur geringe Priorität und wurde 1952 für volle drei Monate zugunsten anderer Entwicklungen, u.a. für die amerikanische Navy, zurückgestellt. Immerhin konnten die Entwickler im Oktober des gleichen Jahres der Firmenleitung ein Bild demonstrieren, das zwar kaum etwas erkennen ließ, aber, wie Ginsburg listig schrieb, "ausreichte, um die Begeisterung der Firmenleitung zumindest anhalten zu lassen".

Im März 1953 gingen die Entwickler zur später beibehaltenen Vierkopf-Trommel über. Es ist hier nicht Zeit genug, um alle Einzelheiten des zähen Kampfes der Entwickler mit den sich türmenden Problemen zu beschreiben; an viele hatten sie vorher überhaupt nicht gedacht. Beispielsweise klappte es während vieler Monate nicht, die Signale der vier Köpfe bei der Wiedergabe derart aneinander zu reihen, daß kein Jalousie-Effekt auftrat, den die Fachleute auch "Venetian Blinds" nennt. Mitten in diese Arbeiten traf die zweite Rückstellung des Projektes die Entwickler hart. Einige des Teams arbeiteten aber im Geheimen und mit winziger finanzieller Unterstützung doch weiter, durchweg mit unbezahlten Überstunden. Schließlich ließ sich das Management erweichen und bewilligte das, was Ginsburg untertreibend mit "einigen Dutzend Mann-Stunden" umschrieb. Es war der 1. September 1954, als das Projekt erneut offiziell angepackt werden durfte.

Immer wieder gab es Ärger mit den Köpfen, obwohl deren Material - Ferrit-Kerne - heute höchst modern anmutet. Einen grossen Fortschritt brachte die Einführung der FM-Modulation (Einseitenband-Aufzeichnungsverfahren) anstelle der AM-Modulation.

Im März 1955 wollte die Direktion endlich etwas sehen, was die Freigabe weiterer Mittel rechtfertigt. Man zeigte ihr ein Bild mit etwa 1,5 MHz Auflösung, was eigentlich noch immer schlecht genug war. Aber die hohen Herren waren es zufrieden, und die Arbeiten liefen weiter. Inzwischen war davon allerlei nach draußen gedrungen, was nicht im Sinne der Geschäftspolitik war. Die Firmenleitung entschloß sich, die Entwicklungsgruppe in ein neues, leicht abzuschirmendes Quartier zu stecken, das jedoch die angenehme Eigenschaft hatte, etwa fünfmal so groß zu sein wie die bisherigen Labors.

Hier begann als erstes die Entwicklung vollständig neuer Köpfe; die Trägerfrequenz lag jetzt bei 6 MHz. Die Auflösung verbesserte sich, und der Signal-Rauschabstand konnte entscheidend vergrößert werden. Ende 1955 wurde die Maschine erneut der Geschäftsleitung vorgestellt, die sich ob der bedeutenden Bildqualitätsverbesserung zwar befriedigt zeigte, aber eine rasche und entscheidende Verbesserung des Gehäuse-Designs verlangte, das beste Zeichen für eine bevorstehende Freigabe.

Anfang Februar 1956 wurden einige 30 Ampex-Mitarbeiter zu einer Vorführung eingeladen. Zunächst wurde ein Fernsehprogramm vorgeführt und dann demonstriert, wie kurze Aufnahmen praktisch sofort wiedergegeben werden können. "Unsere Gäste", schrieb Ginsburg, "blieben zunächst stumm, dann aber sprangen alle auf und klatschten in die Hände und schrien, daß das Haus wackelte. Wir Ingenieure umarmten uns, und zwei von uns, die sich nicht recht leiden mochten, klopfen sich gegenseitig auf den Rücken - und weinten."

Bald darauf wurden unter äußerster Geheimhaltung maßgebliche Leute der großen Networks CBS und ABC eingeladen, dazu Manager des Canadian Broadcasting Systems und der BBC London. Bill Lodge von CBS war sofort voll überzeugt; er verabredete die erste öffentliche Vorführung der Ampex-Maschine Mark IV auf der Jahresversammlung aller Repräsentanten jener Fernsehstationen, die laufend CBS-Programme übernehmen. Das war am Vorabend der alljährlichen Convention der National Association of Radio and Television Broadcasters, die damals in Chicago stattfand und die noch heute alljährlich ein wichtiges Ereignis ist. Gleichzeitig sollte in Redwood die Pressevorführung stattfinden; das Team mußte sich also teilen.

Die Monate vor diesen Ereignissen waren eine Zeit hektischer Arbeit, um auch die letzten "bugs" herauszufischen. 100-Stunden-Wochen waren die Regel. Die Vorführung vor den CBS-Affiliates sollte am Samstag, einen Tag vor Conventionbeginn, stattfinden. Die zerlegte Mark IV war erst am Donnerstag in Chicago angekommen, lieferte aber nach dem Zusammenbau die besten je erhaltenen Bilder, jedenfalls nach Meinung der Ampex-Ingenieure. Aber bei CBS war man unzufrieden - der Störabstand sei zu gering. Ginsburg und Mitarbeiter legten eine 24-Stunden-Schicht ein, um durch Trimmen, Feinabstimmen und den Einsatz eines neuen, soeben erst eingetroffenen Bandmaterials die Bildqualität so zu steigern, daß auch die mäkeligen CBS-Leute zufrieden waren.

Was dann kam, liest sich so. Redwood vor der Presse: sensationell,

aufregend und absolut zufriedenstellend; Chicago, zunächst vor dem geschlossenen CBS-Kreis und ab Sonntag auf der Convention: "Es brach die Hölle aus, Ampex wurde mit Aufträgen förmlich überschwemmt." Übrigens hat die Anlage in Chicago eine Woche völlig störungsfrei gearbeitet. So wundervoll die Erfolge waren, in Redwood begann man sich ungemütlich zu fühlen, denn niemand hatte eine Vorstellung davon, wie man die Fülle der Aufträge ausführen könnte, zumal vorrangig eine Anzahl von Anlagen an Regierungsstellen auszuliefern war. Auch kam hinzu, daß man in Redwood mit der Bildqualität noch immer nicht ganz zufrieden war. Schließlich waren die bisherigen Modelle sozusagen alle "hand made", und nun sollten sie fremden Benutzern ausgeliefert werden. Dazu Ginsburg: "Wir erkannten, auf welch' wackeligem Grund wir uns bewegten." Die Bandqualität war trotz Neuentwicklungen unbefriedigend, und die Kopflebensdauer betrug nur rund 100 Stunden - woher sollte man genügend Austauschköpfe nehmen? Aus der sorgsam Einzelanfertigung mußte schnellstens eine präzise Serienproduktion werden.

Aber das sind letztlich Aufgaben, die auch anderen erfolgreichen Pionieren gestellt werden und die schließlich gelöst wurden. Am 30. November 1956 kam das erste Fernsehprogramm von einer Ampex-Maschine in das CBS-Netzwerk, abgespielt in der CBS Television City Los Angeles. Kurz nach dem Beginn des Jahres 1957 begann die NBC, und im April 1957 folgte das ABC-Netzwerk. Die Schlacht war geschlagen, das Folgende war Routine, die Welt hatte ihre fast perfekte MAZ. Auch die Ausweitung auf Farbe gelang, noch im gleichen Jahr. Meines Wissens übernahm Siemens sehr bald darauf die Vertretung von Ampex in Deutschland. Vor allem machte sich Dr. von Braunmühl beim Südwestfunk stark für die Ausstattung deutscher Fernsehstudios mit diesen Bandaufzeichnungsgeräten.

+

Um beim roten Faden zu bleiben: Es muß anerkannt werden, daß die magnetische Bildaufzeichnung für Studiozwecke ganz und gar Planung war, wenn auch angefüllt mit brillanten Ideen. Das Fernsehen verlangte dringend nach dieser Konservierungsmethode - und die Technik lieferte sie. Es dauerte dann nicht allzu lange, um aus den Vierkopfmachines für professionelle Zwecke, die fast eine halbe Million D-Mark kosteten, zunächst abgemagerte Geräte für einige zehntausend Mark zu schaffen, wobei aus der Vierkopfdie Zweikopfmachine mit Schrägspuraufzeichnung wurde. Daraus entstanden die ersten Anlagen für den Heimgebrauch; das Unterbringen der offenen Bandrollen in Kassetten vom Halbzolltyp markierte die beginnende Eroberung des Wohnzimmers. In diesem Prozeß sind wir mitten drin. Wenn ich darüber nichts berichte, dann wegen der Erkenntnis, die ich schon beim Abschluß des ersten Teiles "Magnetontechnik" erwähnte: "Das ist Gegenwart und keine Historie".

AUS DER PODIUMSDISKUSSION AUF DER 13. JAHRESTAGUNG IN MÜNSTER

Die Auszüge aus der Podiumsdiskussion, mit der die Jahrestagung abgeschlossen wurde, sollen die Referate ergänzen. Aus technischen Gründen konnten jedoch noch nicht alle Texte in Nr. 1 und Nr. 2/1983 abgedruckt werden, so daß die Referate in der Smitten, Diller und Horn erst in Nr. 3/1983 folgen werden.

Die Podiumsdiskussion wurde von Professor Dr. Friedrich P. Kahlenberg eingeleitet:

"Die Frage, die uns hier gestellt ist - "Programm und Technik - miteinander, gegeneinander?" - bleibt die Frage nach den Ursachen der technischen Innovation in der Programmproduktion, in der Programmvermittlung. Wer ist der Partner in diesen Prozessen? Primär die Industrie für Geräte wie Sender einerseits, die Programmveranstalter andererseits oder die Programmacher? Beide bleiben eingebettet in jeweilige ordnungspolitische Rahmenbedingungen. Und dennoch ist zu fragen: Wer entwickelt primär die Ideen für die technischen Innovationen? Sind es wirklich die Erfinder, die Ingenieure in den einzelnen Industriezweigen, die Industrieunternehmer, am Ende gar Politiker oder Journalisten?

Prof. Karl Tetzner: Auch hier stellt sich die Frage: das Ei zuerst oder das Huhn zuerst? Tatsache ist allerdings, daß, wenn man zurückschaut in einen überschaubaren Zeitraum, dann bin ich der Meinung, daß die Industrie - nicht unbedingt nur die Industrie, sagen wir lieber: die Technik - gewisse Werkzeuge zur Verfügung gestellt hat, gewisse Rahmen angedeutet hat, die dann der Rundfunk (Rundfunk als Hörfunk und Fernsehen) manchmal etwas knirschend ausgefüllt hat. Wenn man (ich greife einmal ein wahllos herausgefundenes Beispiel heraus) an die Einführung der Stereophonie im UKW-Rundfunk denkt, dann war es so: es gab innovationsfreudige Rundfunkanstalten, es gab welche, die wollten nicht so recht. Und diejenigen, die nicht so recht wollten, die wurden dann gezwungen, es doch zu tun. Ein ganz neues Beispiel ist der Zweikanalton im Fernsehen. Man kann über den Wert und Unwert, über die Notwendigkeit oder Nichtnotwendigkeit dieser Methode streiten, aber Tatsache ist: es gab eine Erfindung oder eine Entwicklung (so muß man es wohl sagen), und dann wurden die Rundfunkanstalten in Deutschland damit konfrontiert. Sie wissen alle, daß die beiden Organisationen ZDF und ARD unterschiedlich reagierten; die einen machten mit, und die anderen machten nicht mit. Aber immer war es doch so, daß zuerst, das kann man wohl klar festhalten, eine technischen Entwicklung da sein mußte, und dann wurde sie auch aufgegriffen. Wir haben gehört, wie Herr Professor Indersmitten gesagt hat: ohne Farbkameras und ohne die entsprechenden technischen Möglichkeiten wäre es ja gar nicht möglich gewesen, Farbfernsehen zu machen.

Frank Müller-Römer: Ich glaube, man muß unterscheiden zwischen Entwicklungen, Ideen und technischen Vorstellungen der Industrie zur Verbesserung von etwas, was besteht. Dazu tragen, glaube ich, alle Techniker sehr gern, sehr intensiv bei - dazu sind sie ja auch gefordert, etwas, was für eine Aufgabe benutzt wird, vielleicht noch besser zu machen, mit neuen Ideen anzu-

reichern, so daß es eines Tages eine ständige Verbesserung benutzter Einrichtungen gibt. Die zweite Frage, der zweite Aspekt, der mich immer sehr beschäftigt, ist: Es gibt aber auch technische Ideen, technische Entwicklungen aus der Sicht der Industrie in letzter Zeit (auch sehr stark natürlich vom BMFT in den letzten Jahren gefördert) mit der Absicht, für die deutsche Industrie neue Märkte im Inland und im Export zu erschließen. Sie befassen sich mit der Frage der Vermittlung und Verteilung weiterer Programme - Beispiel Rundfunksatellit, Beispiel Kabelanlagen. Das sind Entwicklungen, über die es von der Programmseite (wer auch jetzt immer für das Programm zuständig sei) eigentlich wenig Vorstellungen gibt, auch keine Anforderungen, und da wird die Programmseite eigentlich ständig in Zugzwang gebracht. Und die Frage heißt: Ist das eine einseitige, richtige Richtung oder sollte es nicht da auch eine vernünftige Wechselwirkung geben?

Prof. Dr. Franz-Josef In der Smitten: Ich muß allerdings (und das mag jetzt vielleicht ein bißchen hart klingen) auch umgekehrt sagen, daß die Techniker in den Rundfunkanstalten hin und wieder mit Programmleuten Schwierigkeiten haben insofern, als Forderungen an die Technik gestellt werden, die die Technik einfach nicht erfüllen kann. Derartige Beispiele sind mir aus eigener Praxis bekannt. Das mag teilweise daran hängen, daß Redakteure oder Regisseure bei anderen Rundfunkanstalten mit anderen technischen Möglichkeiten konfrontiert gewesen sind, dort etwas machen konnten und dann beispielsweise zum (sagen wir mal) Westdeutschen Rundfunk kamen mit dieser fixen Idee, mit dieser Vorstellung: das muß hier auch möglich sein. Und es gab dann doch teilweise heftige Diskussionen, um diesen Leuten klarzumachen: Das können wir nicht! Wobei jetzt nicht etwa der böse Wille oder das Nichtwollen das Ausschlaggebende gewesen ist, sondern einfach die derzeit mangelnde technische Ausrüstung.

Prof. Dr. Michael Schmolke: Es kann ja Bedarf sehr verschiedener Art geben. Sie haben schöne Beispiele. Es gibt Bedarf von Künstlern oder von Realisatoren, und die sagen: Bitte, baut uns das! Und dann muß das auch so gehen. Es gab ganz konkreten Bedarf, die Farbe grün-blau wiederzugeben. Sie haben herausgefunden, daß das vielleicht mit rosa geht oder mit irgend etwas. Das sind ganz konkrete Bedarfsfälle. Aber Bedarf kann auch aus anderen Ecken kommen. Es kann z.B. den Bedarf großer Elektroindustrie- oder Elektronikindustrieunternehmen geben, zu expandieren oder zumindest den jetzigen Stand zu halten. Dafür hat man Neuentwicklungen in der Schublade, die nach einem ganz bestimmten Zeitplan herausgezogen werden und dann entweder den Medienunternehmen oder auch dem breiten Publikum angedient werden. Manches davon ist ganz hervorragend; bei manchem davon fragt man sich: muß das eigentlich kommen, brauchen wir das eigentlich? Zweifellos war die Erfindung der Magnetaufzeichnung im ganzen, Ton und später auch Bild, etwas, was unbedingt gebraucht wurde. Aber kurioserweise traten dann durch den Zweiten Weltkrieg intervenierende Kräfte dazwischen, die die Weltausbreitung dieser genialen Erfindung über Jahre verhindert haben und die es dann nicht in das Bewußtsein von Völkern haben treten lassen, die technisch uns kurz danach viel weiter voraus waren. Es gibt schließlich auch den Bedarf des Publikums, der manchmal echt ist und manchmal künstlich geweckt wird und der dann wieder vom

Bedarf der Industrie, der Wirtschaft auch ausgeschlachtet wird. Das Publikum im ganzen ist ja am wenigsten beweglich. Es kann am wenigsten geschickt reagieren, wenn irgend etwas kommt. Die Technikabteilung einer großen Rundfunkanstalt kann, weil sie im Verhältnis zum Publikum klein und mit klugen Köpfen besetzt ist, sehr schnell reagieren und beurteilen und eventuell modifizieren und umbauen und sagen: das geht und das geht nicht. Aber das Massenpublikum läßt sich etwa seit Jahren Schallplatten verkaufen, die viel teurer sind, weil die Zauberformel Digital dabei steht, obwohl man die ja gar nicht digital abspielen kann. Man hat also gar nichts von dem, wie sie vielleicht aufgenommen worden sind. Aber man zahlt zehn Mark mehr für die Platte.

Frank Müller-Römer: Weil das der eigentliche Grund für Investitionen in Medien und für Entwicklungen sein sollte: ein festgestellter Bedarf, Anforderungen, Zielvorstellungen - genau da setzt eigentlich die Schwierigkeit in der derzeitigen Situation ein. Lassen Sie mich das Beispiel Rundfunksatelliten nehmen. Es gibt bis heute von denen, die dafür zuständig sind (in letzter Kompetenz die Bundesländer, alle zusammen natürlich; denn ein Satellit kann ja nur gesamtBundesrepublikanisch gemacht werden wegen des Versorgungsgebietes), keine formulierten und keine verabschiedeten Nutzungsvorstellungen, keine Zielvorstellungen. Das ganze Thema Satellit hat sich entwickelt vor etwa fünfzehn Jahren, vor zehn Jahren, als Techniker überlegten, was könnte man denn mit solchen Frequenzen im 11-, 12-, 10- und 15-Gigahertz-Bereich machen; da fangen die Satelliten an und da kamen Techniker (ich sage das einmal so) auf die Idee, man könnte doch auch vielleicht einmal Rundfunk drüber machen. Seitdem hat sich die Idee des Rundfunksatelliten entwickelt. Das haben Techniker, ohne daß in der Gesellschaft danach gefragt wurde: von wem auch immer, wer auch immer zuständig sei, braucht man dieses Ding überhaupt? von sich aus entwickelt. Das scheint mir ein ganz gravierendes Beispiel dafür zu sein, wie es eigentlich nicht sein darf. Nur: bei uns in der Gesellschaft ist es bisher leider so. Und ob die Polarisierung zwischen links und rechts und rot und schwarz in den nächsten Jahren geringer wird - die Bundesländer sind nun einfach mal verschieden strukturiert -, ist meine große Frage. Ich wollte damit nur sagen: Die Frage des Bedarfs und der Bedarfsorientierung, (bei den Kabelanlagen ähnlich) muß bei solchen Investitionen und bei solchen Vorhaben eigentlich viel früher stehen als heute.

Prof. Dr. Wilhelm Treue: Ich habe eine etwas allgemeine Frage. Als wir im Vorstand begannen, diese Tagung vorzubereiten, da haben wir manchmal den Eindruck gehabt, daß wir nicht genug Zeit haben und daß wir vielleicht noch länger darüber nachdenken sollten. Nun haben wir in den Vorträgen und vor allem in der Podiumsdiskussion gesehen, wie man so etwas zusammenfassen kann und was dabei herausgekommen ist. Ich glaube, es war ganz nützlich. Und wenn eines Tages das Bausch-Werk auch in dieser Hinsicht fortgeführt wird, dann können von dieser Tagung vielleicht ein paar Anregungen ausgehen.

Zwei Dinge fehlen mir, jetzt hinterher. Das eine ist: Ich glaube, wir hätten von der Seite der Industrie einen Vortragenden und einen Teilnehmer am Podiumsgespräch haben sollen. Denn

schließlich ist die Industrie ja doch ein sehr wesentlicher Faktor neben der Technik der Anstalten und neben den Programmen der Anstalten. Ob da Anregungen oder Hemmungen hergekommen sind, was für Erfindungen dort gemacht worden sind, die nicht eingeführt worden sind - ich weiß es nicht. Ich wäre sehr froh gewesen, wenn wir darüber etwas erfahren hätten.

Das Zweite hat Herr Schmolke hier ganz kurz ein einziges Mal angesprochen: das ist das Publikum. Spielt sich denn diese ganze Auseinandersetzung technischer Art nur zwischen dem Programm und der Technik der Anstalten und der Industrie ab oder kommt irgendwann einmal auch aus dem Publikum eine Anregung, eine Forderung, ein Verlangen in Form von Leserbriefen, in Form von Besuchen?

Dr. Wilhelm van Kampen: Die Frage nach der Miniaturisierung beschäftigt uns deswegen so, weil man uns sagt, daß die Aufzeichnung ganzer Programme ungemein kostenintensiv ist und daß man in den Anstalten erst dann darangehen würde, wenn durch Miniaturisierung so etwas sehr billig wird. Nun habe ich von englischen Freunden gehört, daß es gar nicht mehr lange dauern wird, bis es möglich ist, durch diese Verkleinerung die täglichen Programme aufzuzeichnen und dann auch relativ billig zu stapeln. Da hat einer gesagt: Also dann kannst du ein paar Jahrzehnte in einen Raum wie diesen hier reinstecken. Frage also an die Techniker: Gibt es solche Entwicklungen? Wie beurteilen Sie die? Das würde mich sehr interessieren für die archivarische Aufbereitung.

Siegfried Zielinski: Ich habe einen ein bißchen generellen Aspekt anzusprechen. Mir fiel auf, daß die Podiumsdiskussion, wie das eigentlich relativ typisch ist bei Auseinandersetzungen über Technik in den letzten Jahren, sehr schnell bei einer Auseinandersetzung über die aktuelle Mediensituation und über die Zukunft der sogenannten neuen Medientechnologie angelangt war. Ich persönlich habe mich mit der Technikgeschichte des Rundfunks beschäftigt, weil mir aufgefallen ist, daß diese aktuelle Auseinandersetzung eben sehr ahistorisch und ohne viel historischen Hintergrund geführt wird. Daher kommt meine Motivation, mich mit der Technikgeschichte des Rundfunks zu beschäftigen und zu versuchen, aus dieser Geschichte tatsächlich möglicherweise Anregungen zu bekommen, wie eben diese aktuellen Probleme zu lösen sind. Und da muß ich eigentlich feststellen, daß wir in dieser Sammlung von Material in den Vorträgen zur Technikgeschichte eigentlich noch nicht sehr weit fortgeschritten sind. Es ist für mich zumindest ein bißchen ein bedauerliches Resümee, daß eigentlich diese verschiedenen Bedingungsfaktoren, wie sie Herr Schmolke auch in dem Anfangsreferat erwähnt hat, eigentlich noch sehr unverbunden und sehr lose im Raum stehen. Da gibt es verschiedene Faktoren, die die Technikentwicklung bestimmen bzw. von denen die Technikentwicklung wiederum bestimmt wird. Aber wie die sich genau verhalten, da sind wir noch sehr, sehr wenig weit gekommen.

Um einmal ein Beispiel herauszugreifen. Ich halte die Frage: Technik für oder gegen das Programm noch viel zu verfrüht, weil sich mir davor zunächst einmal die grundlegendere Frage stellt: Wie sieht das Verhältnis von Programm und Technik überhaupt aus? Da gibt es in der Rundfunkgeschichte noch sehr wenige

Antworten, etwa konkrete Untersuchungen zum Farbfernsehen auf das Programm. Da gibt es ein paar Andeutungen in der Rundfunkgeschichte, aber noch keine exemplarischen, detaillierten Untersuchungen, was die Folgen dann in der Ästhetik, in der Dramaturgie waren.

Ein zweiter Punkt, was die Ursachen anbetrifft: Mir ist aufgefallen in den Referaten von Herrn Tetzner und von Herrn Indermitten, daß einige Male Punkte angeschnitten worden sind, die zum Weiterdenken sehr stark anregen können. Es wurde mir deutlich bei dem Problem der MAZ, der Entwicklung der elektronischen Aufzeichnung, daß da ganz offensichtlich doch auch Bedingungsfaktoren für diese technische Entwicklung vorhanden sind, die überhaupt nicht aus dem Rundfunk kommen müssen, sondern ganz anderswoher kommen können. Tetzner deutete an, daß z.B. die Firma Ampex in der Anfangsphase (ich weiß nicht, ob das heute auch noch so ist) von der amerikanischen Navy vor allen Dingen beauftragt worden ist. Dieser Zusammenhang von Forschung, von Rüstungstechnologie und Nachrichtentechnologie, ein sehr problematischer und sicherlich empfindlicher Punkt, ist sehr eng. Und eine ganze Reihe von Innovationen, die dann später im Rundfunk sozusagen für die Unterhaltung benutzt werden, kamen ursächlich aus diesem Bereich. Das ist ein Punkt, der mir deutlich macht, daß man bei der Technikgeschichte des Rundfunks ganz offensichtlich eben auch aus dem unmittelbaren Rahmen des Rundfunks heraustreten und in andere gesellschaftliche Bereiche hineingehen muß, in denen man vielleicht Antworten auf die Frage bekommt, wo diese Innovationen eigentlich her kommen.

Rüdiger Steinmetz: Ich habe aus den beiden Vorträgen heute morgen eigentlich sehr viel gelernt in bezug auf Programmentwicklung. Es ist doch ganz deutlich geworden, daß die Technik immer das Prä gehabt hat. Das hat sich in der Anfangsphase des Nachkriegsfernsehens so ausgewirkt, in bezug auf ästhetische Fragen z.B., daß es erst mal eine Live-Ära gegeben hat. Nach der Vorkriegsfernsehära, die mehr eine Filmära war, wurde es erst mal eine Live-Ära. Das hat übrigens für uns als Historiker jetzt auch schon das Problem, daß bestimmte Quellen gar nicht mehr vorhanden sind, weil die damals die Fernsehspiele, die sie gemacht haben, wie im Theater aufgeführt haben, und die sind weg. Da gibt es jetzt nur noch Sekundärquellen. In den Veröffentlichungen des Deutschen Rundfunkarchivs kann man noch die Titel nachlesen und auch die Besetzungen und dann zum Teil feststellen, daß neue Inszenierungen gemacht wurden wie auf dem Theater. Da klafft also eigentlich bis 1958, bis dieses von Ihnen vorhin beschriebene Verfahren entwickelt wurde, eine große Lücke.

Das ist das eine, was ganz eindeutig Auswirkungen auf eine Ästhetik gehabt hat. Die Farbe, die dann dazugekommen ist, hat erhebliche Veränderungen in bezug auf eine Fernseh-Ästhetik gehabt. Man müßte das also eigentlich an der Entwicklung des Fernsehspiels verfolgen. Am Fernsehspiel von 1952 bis heute kann man diese Interdependenzen sehr gut nachweisen, weil das Fernsehspiel eben in dieser Anfangsphase das typische Fernsehen war.

Zweitens hat die Technik in bezug auf Programmentwicklungen Folgen gehabt. Neue technologische Möglichkeiten haben überhaupt

Programme entstehen lassen und auch Begehrlichkeiten bei Politikern geweckt. Ohne diese technischen und technologischen Möglichkeiten hätte es das Fernsehurteil von 1961 nicht gegeben. Dieses Prä der Technik hat sich, das hat Herr Müller-Römer vorhin genau zutreffend gesagt, inzwischen ja zu einem Zugzwang ausgeweitet. Es setzt Politiker, es setzt Programmacher unter Zugzwänge. Ich meine, daß Medienpolitiker heute gar nicht mehr frei in ihren Entscheidungen sind. Und vorhin, als Sie auf der Suche nach Motiven waren, die erst überhaupt diese neuen technologischen Möglichkeiten irgendwie plausibel und begründbar machen, da ist noch nicht genannt worden, daß das ja ein ungeheures Investitionspotential ist, das da in den nächsten 30, 40 Jahren brach liegt. Es werden Summen bis Anfang des nächsten Jahrtausends von zwischen 100 und 200 Milliarden Mark genannt, nämlich der gesamte Umschlag, die gesamte Erneuerung des Telekommunikationsnetzes vom Anbieter bis zum Endgerät. Es kommt außerdem hinzu der Dienstleistungssektor, die Rationalisierung auf dem Dienstleistungssektor, die erhebliche Auswirkungen hat oder die ein wesentliches Motiv für diese neuen Technologien sind. Ich bin der Meinung, daß der Fernsehzuschauer gar nicht so sehr im Mittelpunkt steht, sondern es geht erheblich mehr um Rationalisierung und damit eigentlich mehr um eine Revolution auch in bezug auf erhebliche Veränderung von Arbeitsplatzcharakteristika und des Fernsehteilnehmers überhaupt.

Und als letztes: Die Rolle der Post müßte tatsächlich mal beleuchtet werden. 1961 in Zusammenhang mit der Entwicklung des Zweiten Deutschen Fernsehens hat die Post eine entscheidende Rolle gespielt, und das tut sie im Moment auch wieder.

Wolf Dieter Ruppel: Wir fragen die Techniker auch danach, wie sie uns helfen, das Notwendige zu bewahren, um das, was wir dann mühselig bewahrt haben, nicht auch noch zu verlieren. Also etwa: Die Tonaufzeichnung auf Magnetband aus dem Jahre 1951, die, wenn wir sie heute hochheben - wir haben Glück, wenn uns der Bobby nicht aus der Mitte herausfällt, weil ja dieses Band 30 Jahre nicht bewegt worden ist. Dann schauen wir nach, was von dem Ton noch übriggeblieben ist, und dann fehlt es oben und ganz unten, und in der Mitte ist noch irgendetwas da. Ich erfahre zu meiner Hoffnung auf technische Zukunft, die auch die Historie zu bewahren hilft, daß es praktisch von sofort an Aufzeichnungssysteme gibt, die uns helfen können, unveränderte Töne über lange Zeit zu speichern. Ich beobachte ja auch, daß die Techniker unseren Leuten sagen: die Materialien, mit denen Ihr heute umgeht, sind in 20 oder 15 Jahren schon so veraltet, daß Ihr ganz große Mühe haben werdet, im Jahre 2000 noch einmal 38 cm-Bänder aufzulegen; die Maschinen dafür wird es dann gar nicht mehr geben. Also ermutige ich die Technik, auch im Sinne des Gedankens Rundfunk und Geschichte, im Sinne eines historischen Imperativs, uns zu helfen, das zu erhalten, was wir halt brauchen, wenn wir mit Vergangenheit auch eine Rundfunkzukunft machen wollen.

DIE ARCHIVISCHE BEWERTUNG VON U-MUSIK-TONTRÄGERN

Die Fachgruppe "Archive und Dokumentation" hatte sich auf ihrer Tagung am 30. September 1982 in Münster als Thema "Die archivistische Bewertung von U-Musiktonträgern" gewählt. Dr. Ulf Scharlau vom Schallarchiv des Süddeutschen Rundfunks hielt dabei ein Referat, in dem er die Bewertungsfrage unter dem Aspekt des Programmauftrags der Rundfunkanstalten und der Nutzung darstellte, wobei er einige Kriterien für die Bewertung aus der Nutzungshäufigkeit zu erarbeiten suchte, die heute mit Hilfe der EDV mühelos nachzuweisen ist. Prof. Dr. Helmut Rösing, Gesamthochschule Kassel, entfaltete die Bewertungs- und Archivierungsproblematik auf dem Hintergrund historischer Zusammenhänge und plädierte dafür, bei Archivierung und Dokumentation von U-Musik auch außermusikalische Daten zu berücksichtigen, die für den Gebrauch von U-Musik und damit auch ihre historische Einschätzung von zentraler Bedeutung sind. Diese zusätzlichen Daten lassen sich mittels der EDV vermutlich leicht bewältigen, wie anwesende Experten meinten. In der anschließenden Diskussion war es dann nicht möglich, sich auf qualitative Kriterien für die Bewertung von U-Musik zu einigen. Auch wenn der Versuch abgelehnt wurde, sie auch nur zu formulieren, trat dennoch die paradoxe Situation auf, daß die Teilnehmer jeweils im Lichte ihrer Qualitätskriterien argumentierten, Kriterien allerdings, die sich bei näherem Hinsehen doch auch immer wieder auf die außermusikalischen Konnotationen von U-Musik bezogen. Immerhin aber waren sich alle Beteiligten darüber einig, daß die gesamte deutsche U-Musikproduktion an einer zentralen Stelle in Deutschland archiviert sein sollte. Seit Beginn der Zentralen Schallplattenkatalogisierung (ZSK) von ARD/ZDF im Jahre 1979 und des Beginns des Musiktonträgerverzeichnisses der Deutschen Bibliothek/Deutsches Musikarchiv in Berlin gibt es praktisch eine vollständige Nationalphonographie für U-Musik. Für die Zeit davor bedarf es aber noch energischer Koordinationsbemühungen, um das in Rundfunk- und Industriearchiven verstreut liegende Material zu sichten, möglichst zentral zu katalogisieren und aufzubewahren, zumal die Schallplattenindustrie z.Zt. nur bedingt bereit ist, sich dieses Problems anzunehmen. Der Fachgruppenvorsitzende wurde beauftragt, das Deutsche Rundfunkarchiv zu bitten, diese Koordinationsfunktion in stärkerem Umfang als bisher wahrzunehmen, nachdem auch ein Vertreter dieser Institution in der Diskussion angedeutet hatte, daß möglicherweise im Rahmen der ZSK Kapazitäten für diese Aufgaben unterzubringen seien.

Edgar Lersch

Helmut Rösing:

THESEN ZUR ARCHIVIERUNG VON U-/L-MUSIK

Das Zeitalter des Computers ist zugleich das Zeitalter der Dokumentation. Es können Datenmengen erfaßt, gespeichert, sortiert und für die schnelle Nutzung zur Verfügung gestellt werden wie nie zuvor. Für die U- und L-Musik mit einer jährlichen Platten-

produktion von gut 60 000 Titeln für den Markt in der Bundesrepublik bedeutet der Computer mit seinem theoretisch unbegrenzten Speichervermögen eine unabdingbare Voraussetzung, um diese Produktion auch für die Zukunft "griffbereit" zu halten: z.B. für den Einsatz in den Programmen der Rundfunkanstalten, aber auch für wissenschaftliche, insbesondere musiksoziologische Fragestellungen.

Exkurs in die Vergangenheit

Computer und aktuelle Musikproduktion sind unterschiedliches Ergebnis ein und desselben Sachverhalts: die Folge der Nutzung neuester elektronischer Technologien. Das Neue der Situation wird deutlich im Vergleich mit der Vergangenheit. Gebrauchs- und Kunstmusik bildeten vor der Möglichkeit der schriftlichen Fixierung (also bis etwa 1000 n. Chr.) eine Einheit; Heinrich Besseler prägte dafür den Begriff "Umgangsmusik". Das Repertoire der Umgangsmusik war zwar regional unterschiedlich, innerhalb einer Region aber zwangsläufig recht begrenzt. In der mündlichen Tradierung überlebten nur einige wenige, als besonders wichtig erachtete musikalische Inhalte. Das änderte sich mit dem Beginn der Notation. Es gab nun einige besondere Musikstücke, die man in Notenschrift festhielt, und eine Fülle von weiterhin mündlich tradiertem Musik. Notiert wurde vornehmlich aus drei Gründen: weil die musikalische Struktur zunehmend komplizierter wurde (Beginn der Mehrstimmigkeit), weil eine Realisation (Aufführung) nach dem Gedächtnis nicht mehr möglich war und weil notierte Musik dem Wechsel der Zeiten weniger ausgeliefert ist als mündlich tradierte. Damit war der Anfang für eine Entwicklung vorgezeichnet, die zur Trennung von mündlich weitergegebener Gebrauchsmusik und schriftlich fixierter Kunstmusik führt. Mit dem Notendruck (von Ende des 15. Jahrhunderts an) setzte sich dieser Trend fort; mit dem Beginn des lithographischen Druckverfahrens von Anfang 1800 an wurde allerdings zunehmend auch ein bestimmter Typ von Gebrauchsmusik in Noten vorgelegt. Er entwickelte sich zum Kassenschlager: die Unterhaltungsmusik des gehobenen Bürgertums. Mit Beginn unseres Jahrhunderts schließlich wurde die Möglichkeit geschaffen, Musik auf Tonträgern zu speichern. Während die aktuelle E-Musik-Komposition davon nur am Rand berührt zu werden scheint, zeichnen sich für die U-Musik weitreichende Konsequenzen ab. Es wird sprunghaft mehr produziert, und die Notation der Musik verliert an Bedeutung. Der Tonträger (Schallplatte, Kassette) ist das allortortsatzbereite Kernstück einer jeden U-Musik-Produktion, nicht die Live-Darstellung und kaum der Notentext.

Zur gegenwärtigen Situation

Von der mündlichen Überlieferung über die schriftliche Fixierung und den Notendruck bis hin zur Musikkonserven auf Tonträger läßt sich eine kontinuierliche Progression zugunsten der Musikspeicherung beobachten. Umgekehrt proportional dazu aber scheint die Nutzung der Tonträger-Musik durch das Publikum zu sein. Früher bekam es ein begrenztes Musikrepertoire zu Gehör; verschiedene Selektionsmechanismen waren wirksam, bevor schließlich

Musik erklang. Heute bestehen kaum technologische oder ökonomische Hindernisse, um diese Selektionsmechanismen weiterhin aufrecht zu erhalten. Die Selektion erfolgt erst am erklingenden Material, sowohl durch die für die Musikdistribution Verantwortlichen wie durch das Publikum. Die Haupttendenz der Selektion durch das Publikum (nicht durch die Programmredakteure) im Bereich der E-Musik ist eindeutig: man bevorzugt vertraute musikalische Inhalte und wendet sich von neuen Inhalten ab. Zeitgenössische E-Musik ist nahezu nicht gefragt, "klassische" E-Musik dagegen sehr. Im Bereich der U-Musik hat ebenfalls das Vertraute, Bekannte größere Chance, angenommen zu werden, als das Neue. Hitverdächtig sind Produktionen, die Vertrautes und Neues in einem wohldosierten Mischungsverhältnis bringen. Die "Kurve des Wohlgefallens" hat hier, nahe dem Pol der totalen Redundanz und weit entfernt vom Pol der hundertprozentigen Information, ihren maximalen Ausschlag. So ist es verständlich, daß im U- wie im E-Musik-Bereich das immense Musikangebot auf einige begrenzte Inhalte eingeengt wird. Mit Hilfe des Computers ließe sich diesem Selektionsverfahren entgegenwirken. Zugleich aber bedeutete das die Eliminierung der "subjektiven Teilhabe" an der Musik: "Indem wir die Maschinen der integrierten Schaltkreise erfanden und bauten, die Computer, Datenbänke, Superspeicher - wurden wir nicht insgeheim von der Idee geleitet, daß die entscheidende kulturelle Leistung unseres Zeitalters darin bestehen müsse, Summe zu ziehen, eine unermeßliche Sammlung, ein Meta-Archiv, ein Riesengedächtnis des menschlichen Wissens zu schaffen, um uns selbst gleichzeitig von diesem zu verabschieden, unsere subjektive Teilhabe daran zu verlieren? ... Das tatenlose, überinformierte Bewußtsein, das nicht mehr in der Lage ist, Wunsch, Idee, Erinnerung zu produzieren, erlebt stattdessen eine (sonst nur dem Wahnsinn bekannte) Gleichzeitigkeit des Unvereinbaren und denkt einen wahllos aus den Beständen zugespielten Datensalat." ¹⁾ Gleichwohl, es wäre töricht so zu tun, als gäbe es weder Computer noch (mittlerweile) synthetische und digitale Musikproduktion. Wohl aber lassen sich die vorhandenen technischen Hilfsmittel so verwenden, daß sie weder dem menschlichen Grundbedürfnis nach Selektion noch dem nach Integration des Gespeicherten in einen subjektiven Kontext zuwiderlaufen. Im Gegenteil, eine sinnvolle, nicht nur primär auf Vollständigkeit des zu erfassenden Materials ausgerichtete Datenspeicherung könnte und müßte gerade dazu beitragen, "Datensalat" zu vermeiden. Denn die "Gleichzeitigkeit des Unvereinbaren" ist nicht der Datenbank anzulasten, sondern - wenn schon - denjenigen, die sie nach wenig relevanten Suchkriterien angelegt haben, insbesondere aber denjenigen, die in endlosen Musik-Misch-Programmen musikalischen Datensalat zu Gehör bringen. Abhilfe schaffen könnte hier, soweit nicht funktionale Gesichtspunkte wie im Werbefunk oder bei Muzak die Programmfolge bestimmen, eben gerade eine Datenbank, allerdings nur, wenn materialimmanente und zugleich für die Musikrezeption relevante Ordnungskriterien eine Selektion der unübersehbaren Datenmenge nach historisch-chronologischen, nach funktionalen und inhaltlich-textbezogenen sowie nach strukturellen und ggf. auch qualitativen Aspekten ermöglichen.

1) Botho Strauß: Paare, Passanten. München-Wien 1981. S. 193 f.

Was überhaupt ist U-/I-Musik?

Die Aufteilung der Musik in die Sparten E, U/L und V entstammt einer Rundfunkpraxis, die weniger am musikalischen Material als an rundfunkintern-organisatorischen Sachverhalten orientiert war. Versucht man nur allein die Sparten E und U/L voneinander abzugrenzen (die Abgrenzung zwischen U/L und V ist noch schwieriger), indem man definiert, U-Musik sei alles, was nicht zur E-Musik gehört, so ist nichts gewonnen. Denn welche Kompositionen sind der E-Musik zuzurechnen? Mozarts "Kleine Nachtmusik", Händels "Largo", Beethovens "5." und Rachmaninoffs "Préludes"? Und der U-Musik: "Revolution Number 9" von den Beatles, "The Star spangled Banner" von Jimmi Hendrix oder die Avantgarde-Rock-Produktionen von Frank Zappa? Es könnte ja auch umgekehrt sein! Die erstgenannten Beispiele fungieren heute immerhin eher als wohlvertraute, unterhaltend-unterhaltsame Hintergrundmusik denn die letztgenannten. Darüber, was U- und was E-Musik sei, entscheidet zu einem guten Teil der Hörer, und er wird zu verschiedenen Zeiten je nachdem, was ihm zur musikalischen Erfahrung geworden ist, anders entscheiden. Warum also eine Trennung zwischen U- und E-Musik (und gar noch V-Musik) aufrechterhalten wollen, die nur dazu angetan ist, Mißverständnisse zu provozieren? Gerade der Computer böte die Möglichkeit, alle Musiksparten gemeinsam in einer Datenbank zu erfassen und nach unterschiedlichen Sortierkriterien auf Abruf bereit zu halten.

Spartenunabhängige Sortierkriterien

Es gibt Musik, die ihrem musikalischen Material nach vergangenheitsbetont, und andere, die der Gegenwart verpflichtet ist und neue Perspektiven selbst dann aufweist, wenn sie auf musikalischen Traditionen aufbaut. Sogenannte volkstümliche Musik (kompositorisches Etikett: "traditional"), Folklore, Melodien, aus Operette, Musical und z.T. auch Oper, Evergreens, Tanzmusik und alte Schlager in neuen Arrangements gehören zur vergangenheitsbetonten Musik. Diese Musik weist die höchsten Hörpräferenzen auf, sie ist Grundlage aller funktionellen und Hintergrundmusik (Typ: Muzak). Vergangenheitsbetonte Musik ist vertraute Musik, Musik zum Nebenbeihören oder gar Weghören, und vor allem: meist "Wegwerfmusik". Durchaus treffend heißt eine mehrstündige Sendung im Programm von HR III "Pop und weg". Hier werden vornehmlich musikalische Einwegflaschen zu Gehör gebracht - warum auch nicht? Denn genau genommen geht es gar nicht um die Musik selbst, es geht um ihre Funktion als "farbiger" Pausenfüller, als akustisches Ornament zwischen verbalen Informationen.

Gegenwartsbetonte Musik dagegen hat selber Neues, Aktuelles zu sagen, ist selbst Träger von Botschaften. Das kann Punk oder Progressive Rock ebenso sein wie Musik von Cage oder Kagel, aber durchaus auch Beethovens op. 111, Monteverdis "Poppea" oder eine Mahler-Sinfonie: zwar beruht all diese Musik in unterschiedlicher Art und Weise auf Traditionen oder gehört gar schon der Tradition an, aber dennoch bietet sie "Durchblicke", enthält sie einen aktuellen revolutionären Kern, der sich der totalen Vereinnahmung als funktioneller Musik widersetzt.

Der Unterschied zwischen vergangenheitsbezogener und gegenwartsbetonter Musik läßt sich auch an ihren Funktionen dingfest machen. Vergangenheitsbezogene Musik ist polyfunktional. Sie findet Verwertung als Klangkulisse und Pausenfüller, sie dient der Aktivierung und positiven Stimulierung im Kaufhaus oder während der Arbeit, sie erlaubt Identifikation, Projektion und Abreaktion, kurz, jede Art von psychischer Resonanz. Sie wird nebenbei gehört und fungiert als punktueller Reizauslöser. Gegenwartsbetonte Musik ist dagegen geprägt durch gesellschaftsrelevante Funktionen. Sie enthält ein kritisches Potential, und das fordert zum konzentrierten Hören auf. Eine völlige Unterordnung unter andere und beliebig austauschbare Inhalte ist letztlich nicht möglich. Nebenbei bemerkt: Korrelationen mit dem Qualitätsbegriff von Musik liegen auf der Hand, sollen hier aber nicht weiter dargelegt werden.

Praxis der Datenspeicherung

Was nun ist gewonnen aus derartigen Vorüberlegungen? Denn zur Praxis der Datenspeicherung geben sie kaum konkrete, geschweige denn realisierbare Anhaltspunkte. Dennoch, so meine ich, zwingen sie den Archivar, Voraussetzungen zu klären und überprüfbare Positionen zu beziehen.

Zu klären wäre vor allem, warum Musik archiviert und über eine Datenbank verfügbar gemacht werden soll. Geht es nur um die Nutzung von Musik für rundfunkbezogene Zwecke der Programmgestaltung oder geht es auch um wissenschaftliche Auswertung? Wissenschaftliche Auswertung verbietet die Einengung des zu archivierenden Materials; schon die Unterteilung in E- und U-Musik wird hier zum Problem. Wissenschaftliche Auswertung wäre zudem um so besser möglich, je mehr Daten zu jeder Musikproduktion gespeichert werden. Von Interesse sind hier nicht nur alle Fakten zur Produktion, wie sie nach der umfangreichen und klar gegliederten Checklist der ZSK (Zentrale Schallplattenkatalogisierung) im Deutschen Rundfunkarchiv erfaßt werden, sondern darüber hinaus möglichst genaue Angaben zur "Lebenszeit" der Musik: von der ersten bis zur letzten verkauften Schallplatte, der ersten bis zur letzten Sendung und allen anderen Arten der Verwertung. Damit zugleich wären alle wichtigen Daten zur Akzeptanz einer jeden Musikproduktion durch bestimmte Hörer bzw. Hörerschichten sowie der funktionale Rahmen, in dem die jeweilige Musik erklingt, zu speichern. Sehr schnell wird hier die Grenze des Machbaren überschritten, nicht, weil ein Computer über zu wenig Speicherkapazität verfügt, sondern weil derart umfassende Recherchen zu jeder Musikproduktion über ihre gesamte Lebenszeit hinweg einfach nicht geleistet werden können, solange nicht ein Universalcomputer existiert, der alle Vorkommnisse auf dem Musikmarkt registriert.

Bewegen wir uns aus dem Reich der Utopien in das der nüchternen Realität zurück. Die Archive der Hörfunkanstalten benötigen eine Handhabe, um der Flut von U-Musik-Produktionen Herr zu werden und um eine bessere Archivierung für das Programm sicher zu stellen. Hierbei bietet sich ein zweigleisiges System an:

1. Die zentrale Erfassung möglichst aller Musikproduktionen oder aber zumindest aller U-/I-Musik-Produktionen, wie das im DRA bereits praktiziert wird. Alle ARD-Anstalten sollten in ihrem eigenen Interesse die zentrale Erfassung so nachhaltig wie nur irgend möglich finanziell und ideell unterstützen.
2. Die dezentrale Erfassung in den jeweiligen Sendeanstalten nach Selektionskriterien, die den speziellen Belangen einer jeden Anstalt gerecht werden. Als Selektionskriterien könnten z.B. angesetzt werden:

- die Sendehäufigkeit während eines bestimmten Zeitraumes nach dem Erscheinen einer Musikproduktion (quantitativer Aspekt);
- bestimmte Musikstile oder Musiksparten, die im Programmangebot eine besondere Rolle spielen;
- bestimmte Interpreten oder Formationen, zu denen man eine lückenlose Dokumentation wünscht;
- bestimmte Funktionen oder thematische (auch textorientierte) Bezugspunkte, die schwerpunktmäßig erfaßt werden sollen u.a.m.

Eine dezentrale, selektierende Erfassung setzt, das sei abschließend betont, mindestens zweierlei voraus: eine reibungslos funktionierende zentrale Archivierung mit der Möglichkeit eines sofortigen Daten- und Tonträgertransfers zu den einzelnen Sendeanstalten und eine exakte Definition der Selektionskriterien, die für die jeweilige dezentrale Archivierung maßgeblich sind. Damit wäre dann auch der Wissenschaft schon weitgehend gedient. Eine "Über-Alles-Dokumentation" der Tonträger und hauspezifische, programmorientierte Archivierungssysteme böten - trotz der Unvollständigkeit im oben dargelegten Sinn - eine Fülle von Material, um musikhistorischen und insbesondere musiksoziologischen Fragestellungen gezielt nachgehen zu können.

Ulf Scharlau:

DIE ARCHIVISCHE BEWERTUNG VON U-MUSIK-TONTRÄGERN

Herr Rösing hat bereits aus musikhistorischer und musiksoziologischer Sicht einige Gedanken zur Bewertung von Leichter Musik mitgeteilt und daraus Schlüsse auf Methoden und Techniken der Selektion von Unterhaltungsmusik gegeben. Seinen Rückschlüssen, vor allem hinsichtlich der Benutzung der Datenverarbeitung, stimme ich bei; im Grunde ist der Computer bereits seit einigen Jahren zumindest in den Archiven der Rundfunkanstalten ein nicht mehr wegzudenkender Helfer bei Dokumentationsprozessen von Leichter Musik geworden. Es darf jedoch dabei nicht vergessen werden, daß die Maschine lediglich nahezu unbegrenzt speichern und wiederauffinden kann, daß jedoch die Kriterien der Speicherung und die Entscheidungen der Selektion dem Archivar von der Maschine weder abgenommen werden können noch sollen. Insofern ist der Computer zum wertvollen Hilfsmittel geworden, unüberseh-

bare Datenmengen zu kanalisieren und zu verwalten. Aber das eigentliche Problem der Bewertung, das sowohl ein künstlerisches wie intellektuelles Problem ist, kann er uns nicht abnehmen.

Schriftlich Fixiertes, das dem Archivar zur generellen Bewertung der Leichten Musik im Rundfunkprogramm Hilfe leisten könnte, existiert zumindest aus der Feder eines Archivars kaum. Konfrontiert werden wir jedoch mit pauschalen Forderungen des Programms, für das Leichte Musik einen funktionalen Bezug im Rahmen des Programmangebots besitzt. So heißt es beispielsweise im offiziellen Jahresbericht 1981 von Radio 3 Südfunk Stuttgart, einem nahezu ausschließlichen Pop-Programm: "Es wurde im Frühjahr das Programm konsequent weiter zu einem eindeutig strukturierten Programm ausgebaut, seit diesem Jahr dominiert auch in der Mittagszeit die von der Zielgruppe gewünschte Musik. Zwei Drittel der Sendezeit von Radio 3 Südfunk Stuttgart ist der Rock- und Pop-Musik vorbehalten, die heute von den 14- bis 40jährigen akzeptiert oder gar als Lieblingsmusik konsumiert wird. Das restliche Drittel des Programms besteht aus Nachrichten, Verkehrshinweisen, Meldungen aus allen Lebensbereichen und Werbung." Weiter unten ist dann vom Gebrauchswert des Radios für die Hörer die Rede, wobei die Leichte Musik dazu dient, diesen Gebrauchswert zu erhöhen. Mir scheint, hier ist eine bemerkenswerte programmpolitisch motivierte Bewertungsrichtlinie für Unterhaltungsmusik aus der Sicht der Programmacher formuliert, denn es handelt sich hierbei, anders ausgedrückt, um Musik- und Informationsprogramme, die all das Repertoire ausschließen, das erfahrungsgemäß die "Zielgruppe" nicht anspricht und somit die Wirkung und den gewünschten Erfolg des Programms und des Radios als Gebrauchsgegenstand vermindern oder gar verhindern könnte.

Ein erster Rückschluß wäre somit: Bewertungen Leichter Musik, die der Rundfunkarchivar zu beachten hat, entstammen zum erheblichen Teil Forderungen von außerhalb der Archive. Ob sie uns gefallen oder nicht, wir haben als Service-Abteilung für das Programm mit ihnen zu leben.

Die von den Rundfunkanstalten 1973 herausgegebenen Richtlinien für die Dokumentation von Ton- und Bildträgern im Rundfunk gehen dem Problem Leichter Musik ebenfalls aus dem Weg. Die Definition für Bewertungskriterien sind pauschal formuliert und bringen für unser Problem keine Hilfe. In der sehr umfangreichen Beispielsammlung dieses Kriterienkatalogs werden für die Leichte Musik Beispiele dokumentationswürdiger Tonaufnahmen aus den Bereichen Unterhaltungs- und Tanzmusik, Jazz und Volksmusik und der Gattung Chanson, Politsong und Folklore angeführt. Der weite Bereich der Schlager, Pop- oder Rockmusik wird völlig ausgeklammert. Dokumentationskriterien für Industrieproduktionen fehlen schlechthin, da sich der sog. Kriterienkatalog nur Bewertungskriterien für Rundfunkproduktionen zum Ziel gesetzt hatte; hier wäre eine aktualisierte Überarbeitung durchaus wünschenswert. Ähnlich ist die Erfahrung mit den 1974 in der ARD eingeführten "Richtlinien für die Katalogisierung von Musiktonträgern" (Regelwerk Musik): 35 Beispielen zur E-Musik stehen nur 13 zur Leichten Musik gegenüber, auch hier Fehlanzeige bei Schlager, Pop, Rock etc.

Meine zweite Feststellung wäre somit: das bisherige Interesse der Rundfunkarchivare an Überlegungen zu Dokumentationskriterien ihrer U-Musikbestände ist weit weniger stark ausgeprägt als das hinsichtlich der E-Musik, es steht in einem Mißverhältnis zur Quantität des vorhandenen Materials. Bei diesem Verhalten wirken sich sicherlich auch musikhistorische Traditionen aus.

Die Dokumentationskriterien für ein Werk der Ernsten Musik sind aufgrund der historischen Erfahrungen und Konventionen unseres Konzertlebens zumindest seit den letzten 180 Jahren halbwegs gesichert. Für Interpretation von Ernster Musik liegt als Vorlage ein fixierter Text zugrunde, eine von der Historie bereits positiv bewertete Vorlage, die nun vom Interpreten in Klang umgesetzt wird und damit dem Archivar eine Vergleichbarkeit zwischen den unterschiedlichen Interpretationen derselben Vorlage liefert. Anders ist es bei der Leichten Musik; hier liegt eine Textversion, ein Arrangement oft nur in einer Interpretation vor. Andere Interpretationen beruhen auf veränderten Arrangements. Vergleichbar sind also selten identische musikalische Textvorlagen in unterschiedlichen Interpretationen. Der Archivar hätte also die individuelle Aufnahme als Einzeldokument zu beurteilen, ein unmögliches Unterfangen bei 55 000 jährlich erscheinenden neuen Titeln allein auf dem deutschen Schallplattenmarkt. Ich glaube, und dieses wäre meine nächste These, daß bei den heutigen Fabrikationsmechanismen Leichter Musik für den Rundfunkarchivar letztlich nicht mehr das Einzelstück zur Bewertung anstehen kann (auch hier bestätigen die Ausnahmen die Regel), sondern die Tendenz, die sich in vielen Stücken artikuliert. Die Bewertung des Archivars sollte sich also nicht so sehr darauf konzentrieren, Stück für Stück zu prüfen, sondern den Versuch machen, die Entwicklung einer Stilrichtung in einer repräsentativen Auswahl von Musikstücken festzuhalten.

Dem ständigen Zugang Leichter Musik in die Schallarchive während der vergangenen zehn bis fünfzehn Jahre entsprach ein ständig wachsendes Bedürfnis nach mehr Material seitens der Programme. So wurden im Jahre 1970 im Schallarchiv des SDR noch 1 900 U-Musikschallplatten katalogisiert, 1972 waren es bereits 3 500 Platten, und zur Zeit hat sich die jährliche Annahmequote auf etwa 5 000 Platten mit insgesamt 35 000 Titeln eingepegelt. Dieser Zunahme von Archivgut entspricht ohne Zweifel eine Tendenz zum erhöhten Verbrauch, denn im gleichen Zeitraum hat sich die Hörfunksendezeit des SDR von knapp 15 000 auf 24 500 Sendestunden im Jahr 1980 erhöht. Davon waren 10 600 Sendestunden (43 Prozent) mit Leichter Musik gefüllt; insgesamt sind dies rund 37 Sendestunden Leichter Musik täglich. Die Konsequenz: die objektive Bewertung einer U-Musik durch Archiv und Redaktion wird im Alltagsbetrieb gehemmt durch die Flut des eingehenden Materials, die eher als Belästigung denn als Bereicherung empfunden wird. Ein Problem für die Archive ist daher auch nicht allein die qualitative Bewertung, sondern schlichtweg die quantitative Bewältigung des Materials, das tagtäglich auf uns einströmt.

Ohne Zweifel kann hier der Programmgestalter dem Archivar Entscheidungshilfe angedeihen lassen. Hierzu gibt es beispielsweise in zahlreichen Rundfunkanstalten sogenannte Abhörkommis-

sionen, die eine tägliche oder wöchentliche Selektion der eingehenden Musikstücke vornehmen. Die Frage der Objektivität dieser Bewertung wäre im einzelnen sicherlich eine eingehendere Diskussion wert; der Verdacht liegt nahe, daß durchaus die legitime Frage des Programmgestalters, "was paßt in den Rahmen meiner Sendung und was nicht?", hier eine nicht unwesentliche Rolle spielt. Dennoch, aus der Summe der jeweils individuellen Entscheidungsprozesse kann sich durchaus ein halbwegs charakteristisches Auswahlprinzip ergeben; hinzu kommen Erfahrungswerte des Programmgestalters, die sich in Jahren entwickelt haben. Er kennt das interpretatorische "Strickmuster" eines bestimmten Tanzorchesters und weiß vielfach, ohne schon in die Platte hineingehört zu haben, was in stilistischer und interpretatorischer Hinsicht zu erwarten ist. Auch werde ich von Kollegen des Programms immer wieder darauf hingewiesen, wie beispielsweise das Cover einer Platte wichtig für den Entscheidungsprozeß sein kann; es scheinen hier ganz offensichtlich enge Verbindungen zwischen Graphik und Inhalt einer Schallplattenedition zu bestehen. Darüber hinaus gibt es für den Archivar Kriterien speziell für die Annahme von Musikstücken, die außerhalb der redaktionellen und archivarischen Entscheidungsebene liegen.

Einen besonderen Wert für die Bewertung der U-Musik stellen Eigenproduktionen der Sender dar, die normalerweise nur als Unikate vorliegen. Es handelt sich hierbei häufig um Bestellarrangements der Redaktionen, um gezielte Produktionen also, die mit ihrer Löschung ein für allemal verloren wären. Es ist wohl einleuchtend, daß hierbei ein wesentlich erweiterter Entscheidungsspielraum für die Aufbewahrung gegeben sein muß, da es sich bei diesen Produktionen letztlich auch um Belege für die Produktionstätigkeit des eigenen Hauses handelt und vielfach auch um ein Repertoire, das von der Schallplatte nicht angeboten wurde.

Als Teilversuch einer Problemlösung bemühe ich mich in meinem Hause darum, einen anderen, sicherlich nicht unumstrittenen Weg zu gehen, nämlich den über die Statistik. Seit etwa drei Jahren werden fast sämtliche neuen Titel der Leichten Musik im Schallarchiv des SDR über die Datenverarbeitung erfaßt. Der Computer gibt mir nun die Möglichkeit, Statistik zu betreiben über den Einsatz und die Verwendung der abgespeicherten Musikstücke. Dabei hilft die in vielen Jahren empirisch erhärtete Erfahrung, daß ein neuer Schallplattentitel, der innerhalb von sechs bis acht Wochen nach seinem Zugang nicht in die Sendung gekommen ist, kaum noch eine Chance hat, zu einem späteren Zeitpunkt herangezogen zu werden, da die ständige Flut neuer Titel ihn immer mehr in die Vergessenheit geraten läßt. So ist uns eine der verlässlichsten und einfachsten Auswertungsmöglichkeiten für "benutzte" Musikstücke der Leichten Musik die auf EDV gespeicherte Abspielmeldung geworden, die sich nach Einsatzhäufigkeiten mühelos auflisten läßt und relativ eindeutige Trends und Tendenzen über Musiktiteleinsätze im SDR gibt. So wurden 1976 insgesamt 144 000 Abspielungen von Musikstücken vorgenommen, die sich etwa aus 72 500 unterschiedlichen Musiktiteln zusammensetzten; von diesen Einzelstücken haben allein 12 600 knapp über 50 Prozent aller Abspielungen verursacht, allein 5 400 Musikstücke wurden mehr als fünfmal gesendet und bewirkten 34 Prozent sämtlicher Abspielungen.

Meine These im Hinblick auf die Bewertung dieser Musik ist nun also, daß, wenn ich per EDV diese häufig eingesetzten Musikstücke aufliste, ich eine Art Hitliste des Süddeutschen Rundfunks habe, die möglicherweise einigermaßen identisch ist mit der anderer Sender, für alle Fälle jedoch ein wichtiges Entscheidungsmittel zur Frage der Aufbewahrung dieser Musikstücke darstellt.

1. Die Leichte Musik im Rundfunk erfüllt eine Programmaufgabe, die auch ihre Auswahl beeinflußt, diese Auswahl gehorcht nicht unbedingt archivischen Bewertungsgrundsätzen.
2. Die Rundfunkarchivare haben sich bisher zu sehr den Kopf über Bewertungsrichtlinien von E-Musik und zu wenig über die Bewertung von U-Musik zerbrochen.
3. Bei der dokumentarischen Bewertung von Leichter Musik sind in erster Linie Tendenzen und Stilrichtungen festzuhalten, die sich in einer Summe von Einzeltiteln repräsentieren.
4. Die ungeheuerere Menge von U-Musikproduktionen, die auf die Sender einströmt, erleichtert nicht die Auswahl, sondern erschwert sie. Nicht die qualitative Bewertung, sondern die quantitative Bewältigung bestimmt den Alltag des Schallarchivars und des Programmredakteurs.
5. Eine rein archivistische Bewertung des Materials ohne Berücksichtigung der Interessen der Redaktion kann nicht erfolgen; andererseits sollte der Archivar dem Programmgestalter die Bewertung nicht allein überlassen.
6. Neben inhaltlichen Kriterien (Genre der Musik, Musiktendenzen, Versionen, Typen von Arrangements, musikalische und textliche Qualität u.a. mehr) sind die uns heute mit Hilfe der EDV an die Hand gegebenen statistischen Möglichkeiten für eine Entscheidungsfindung mit heranzuziehen; sie sind gewiß nicht alleiniger Maßstab, doch können sie allgemeine Tendenzen halbwegs objektiv darstellen.

Die von Herrn Rösing geforderte dezentrale, selektierende Erfassung ist in den Rundfunkarchiven vorhanden. Die zentrale Archivierung findet seit 1978 im großen und ganzen im Deutschen Rundfunkarchiv statt. Seit diesem Zeitpunkt haben sich also die Verhältnisse gegenüber früher erheblich verbessert. Zu wünschen wäre aus Sicht der Archive, aber sicherlich auch aus Sicht des Musikwissenschaftlers und des Musikhistorikers eine zentrale Erfassung (und sei es wiederum in selektiver Form) der Altbestände an Unterhaltungsmusik. Hierfür würde sich ebenfalls das Deutsche Rundfunkarchiv als zentrale Organisation der Deutschen Rundfunkanstalten anbieten.

BIBLIOGRAPHIE

Zeitschriftenlese 27 (1.12.1982 - 28.2.1983 und Nachträge)

- Herbert Antoine: "Ein schwerer Abschied". "Machtübernahme" im Rundfunk 1933, in: SFB Information. 1983. Nr. 1. S. 3-7, 20-30.
- Aufzeichnungen zur Rundfunkgeschichte Deutschland. Vor 50 Jahren in einem Rundfunkhaus. T. 1, in: Fernseh-Informationen. Jg. 34. 1983. Nr. 2. S. 27-29. Erinnerungen an die nationalsozialistische Machtergreifung im deutschen Rundfunk. Beiträge von 1. Kurt Wagenführ.
- Carl Boehm: Das deutschsprachige Rundfunkwesen in Ostbelgien - Tradition und Perspektiven, in: Rundfunk und Fernsehen. Jg. 30. 1982. H. 4. S. 510-514.
- Chronik des Rundfunks der DDR 1981. Vom Lektorat Rundfunkgeschichte des Staatlichen Komitees für Rundfunk beim Ministerrat der DDR, in: Beiträge zur Geschichte des Rundfunks. Jg. 16. 1982. H. 2. S. 49-77.
- Georg Dannenberg: Aus der Werkstatt des Rundfunk-Dokumentaristen Georg Dannenberg. T. 1-2, in: Neue Deutsche Presse. Jg. 36. 1982. Nr. 12. S. 10-11, Jg. 37. 1983. Nr. 1. S. 14.
- Giso Deussen: 25 Jahre "Miranda Prorsus". Die Medien-Enzyklika Papst Pius XII, in: Communicatio socialis. Jg. 15. 1982. Nr. 4. S. 267-281.
- Ansgar Diller: Vor 50 Jahren: Nationalsozialistische Machtergreifung im Rundfunk. T. 1-4, in: Funk-Korrespondenz. Jg. 31. 1983. Nr. 1. S. 1-3, Nr. 2. S. 7-9, Nr. 3. S. 5-8, Nr. 5. S. 6-9, Nr. 6. S. 3-5.
- Ansgar Diller: Wahlkampf im Radio: Machtergreifung. "Auf alle deutschen Sender", in: Das Parlament. Jg. 33. 1983. Nr. 4/5. S. 23.
- 30 Jahre Fernsehen. 25. Dezember 1952 - 1982, in: Deutsches Fernsehen. Pressedienst. 1983. Nr. 3. S. I,1 - I,12. Über 30 Jahre Fernsehen in der BRD. Am 25. Dezember 1952 begann der NWDR in Hamburg, Berlin und Köln mit der regelmäßigen Ausstrahlung eines Fernsehprogramms. Dietrich Schwarzkopf: 30 Jahre Fernsehen, Werner Pleister (Intendant des NWDR-Fernsehens): Ansprache am 25. Dezember 1962, Werner Nestel (Technischer Direktor des NWDR): Aus der Ansprache am 25. Dezember 1952, Werner Pleister im Gespräch mit Horst Jaedicke: Erinnerungen an die erste Stunde, 30 Jahre Fernsehen. Eine Auswahl wichtiger Daten.
- Dreissig Jahre Deutsches Fernsehen. Kleine Chronik, in: SFB Information. 1982. Nr. 5. S. 19-25.
- 30 Jahre Deutsches Fernsehen. 1952-1982, in: Fernseh-Informationen. Jg. 33. 1982. Nr. 23/24. S. I-XVIII.
- Mike Egbon: Federal television service and the issue of national development and unity in Nigeria, in: Gazette. Vol. 29. 1982. Nr. 3. S. 179-188. Unter dem Titel: TV development and unity in Nigeria, in: Media in education and development. Vol. 15. 1982. Nr. 2. S. 18-85.
- Hans Heinz Fabris: Medienpolitik 1970-1981 (in Österreich), in: Medien-Journal. Jg. 6. 1982. Nr. 3. S. 1-4.
- Ernst Goltzsch: Geschichte und Gegenwart der kirchlichen Morgenfeiern im Rundfunk der DDR, in: Beiträge zur Geschichte des Rundfunks. Jg. 16. 1982. H. 2. S. 5-35.

- Giuseppe Grizzaffi: Sechs Jahre Privatfernsehen in Italien, in: Media Perspektiven. 1982. H. 11. S. 711-717.
- Horst O. Halefeldt: Aufzeichnungen zur Rundfunkgeschichte Deutschland: Zu "NWDR - Ein Ideal wird geformt", in: Fernseh-Informationen. Jg. 34. 1983. Nr. 2. S. 41-42. Kritik an Michael Tracey: Das unerreichbare Wunschbild. Ein Versuch über Hugh Greene und die Neugründung des Rundfunks in Westdeutschland nach 1945. Köln, Stuttgart, Berlin, Mainz 1982. (Annalen des Westdeutschen Rundfunks. Bd. 5.)
- Horst O. Halefeldt: Weichenstellungen in der historischen Entwicklung des Hörfunks. Versuch einer Skizze, in: Die Zukunft des Hörfunkprogramms. Hamburg 1982. S. 20-37.
- Agnes Handwerk: "Hallo, hier roter Sender!" Über die Arbeiter-radiobewegung in Hamburg, in: Vorwärts und nicht vergessen. Arbeiterkultur in Hamburg um 1930. Berlin 1982. S. 263-274.
- Hans Joachim Holtz: Norddeich-Radio bekannt auf allen Meeren. Aus den Anfängen des deutschen Küstenfunks. Seit 75 Jahren Küstenfunk, in: Kultur und Technik. Jg. 6. 1982. H. 4. S. 210-216.
- Wolfgang Horn: Die "Machtergreifung" beim WDR. Vor 30 (!, vielmehr: 50) Jahren: Ein Mann in brauner Uniform übernimmt das Kommando im Funkhaus, in: WDR print. Nr. 81. 1983. S. 7.
- August Hülsmann, Heinrich Seeger: Rundfunk als Klassenschranke? Arbeiter-Radio der Weimarer Zeit zwischen Bastelleiden-schaft und Staatsraison. T. 1, in: Journal für Publizistik & Kommunikation. Jg. 1. 1982. H. 4. S. 177-185.
- Friedrich Wilhelm Hymmen: Der Adolf-Grimme-Preis. Erwachsenenbildung und Fernsehen: gebend und nehmend, in: Weiterbildung durch Medien. Ein Handbuch. Stuttgart, Bonn 1983. S. 273-278.
- Friedr(ich) Wilh(elm) Hymmen: Fasziniert vom Medium. Zum 80. Geburtstag von Kurt Wagenführ, in: Kirche und Rundfunk. 1983. Nr. 11. S. 4-5.
- (Friedrich Wilhelm) Hy(mmen): Hans Werner von Meyenn gestorben. Große Verdienste um die nationale und internationale kirchliche Rundfunkarbeit, in: Kirche und Rundfunk. 1982. Nr. 96. S. 11-12.
- Friedrich Wilhelm Hymmen: Mehr als der erste deutsche Fernsehintendant. Zum Tod von Werner Pleister, in: Kirche und Rundfunk. 1982. Nr. 93. S. 3-4.
- Friedr(ich) Wilh(elm) Hymmen: Ein Rundfunkmann - und mehr als das. Zum 75. Geburtstag von Heinz Schwitzke, in: Kirche und Rundfunk. 1983. Nr. 10. S. 5-6.
- Friedr(ich) Wilh(elm) Hymmen: Radio Vatikan, in: Medium. Jg. 13. 1983. H. 1. S. 51.
- Gordon Jackson: TV 2 - the introduction of television for blacks in South Africa, in: Gazette. Vol. 29. 1982. Nr. 3. S. 155-171.
- Henk Jurgens: The Open School - present and future. A more optimistic view, in: EBU Review. Programmes, administration, law. Vol. 33. 1982. Nr. 6. S. 28-29. Zur Situation der Erwachsenenbildung im niederländischen Rundfunk.
- Gerd Kadelbach: Funkkolleg. Kooperation im Medienverbund. Antwort auf eine neue bildungspolitische Situation, in: ARD Jahrbuch. Jg. 14. 1982. S. 32-42.
- Ingo Kahle: SFB-Gesetz: Chronik der gelaufenen Ereignisse, in: SFB Information. 1983. Nr. 1. S. 8-12, 31-43.

- Hanjo Kesting: Hörfunk: vom Kulturinstitut zum Dienstleistungsunternehmen? in: Die Zukunft des Hörfunkprogramms. Hamburg 1982. S. 83-92.
- Werner Klippert: Hörspiele in Saarbrücken, in: Hörspiele saarländischer Autoren. Dillingen 1982. S. 86-101.
- W. Kortmann, W(infried) Ba(umann): BRF - Deutschsprachiger Rundfunk in Belgien. Modell für ethnischen Rundfunk, in: Weltweit hören. Jg. 11. 1983. Nr. 1. S. 38-39.
- Werner Lauff: Die audiovisuelle Kommunikation ist frei. Rundfunk in Frankreich nach der '82er Reform. T. 1-3, in: Fernseh-Informationen. Jg. 33. 1982. Nr. 23/24. S. 629-631, Jg. 34. 1983. Nr. 1. S. 12-14, Nr. 2. S. 44-46.
- Hans Oesch: Klangforschung und Lehre. Zehn Jahre Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung (des Südwestfunks in Freiburg), in: SWF intern. 1983. H. 1. S. 6-7.
- Wladimir Ostrogorski: Wie wurde der KOMINTERN-Sender zu einem Weltbegriff? in: Beiträge zur Geschichte des Rundfunks. Jg. 16. 1982. H. 2. S. 78-84. Der KOMINTERN-Sender war der erste sowjetische Auslandssender. Er strahlte am 18. März 1926 seine erste Sendung aus.
- Klaus Preisigke: Fernsehen der DDR als Gegenstand journalistikwissenschaftlicher Forschung, in: Theorie und Praxis des sozialistischen Journalismus. 1982. H. 5. S. 233-236.
- Hans Prescher: ARD-Fernsehspiele im Ausland. Geachtet, doch nicht geliebt, in: ARD Fernsehspiel. 1983. Nr. 1. S. 10-15.
- Paul-Josef Raue: "Was für eine wunderschöne Sprache kann das Deutsche sein". Heinz von Cramers Kunst, Hörspiele zu realisieren, in: Funk-Korrespondenz. Jg. 30. 1982. Nr. 47. S. 17-18.
- Andreas Rommelspacher: Auntie kommt in die Jahre. Sechzig Jahre BBC, in: Kirche und Rundfunk. 1982. Nr. 93. S. 1-2.
- Peter von Rüden: Vom Fernseharbeitskreis zum Konzept des offenen Medienverbundes. Von den Anfängen der Kooperation zwischen Volkshochschule und Fernsehen zur Arbeit des Adolf-Grimme-Instituts des Deutschen Volkshochschul-Verbandes, in: Weiterbildung durch Medien. Ein Handbuch. Stuttgart, Bonn 1983. S. 258-272.
- Asiah Sarji: The historical development of broadcasting in Malaysia (1930-1957) and its social and political significance, in: Media Asia. Vol. 9. 1982. Nr. 3. S. 150-160.
- Wolfgang Schivelbusch: Radio Frankfurt, in: Schivelbusch: Intellektuellendämmerung. Zur Lage der Frankfurter Intelligenz in den zwanziger Jahren. Frankfurt a.M. 1982. S. 62-76.
- Christiane Schlötzer: Antennen auf Palmdächern. Fernsehen im Entwicklungsland Sri Lanka, in: Kirche und Rundfunk. 1983. Nr. 7. S. 2-5.
- Gerhard Steinke: 100 Jahre Stereophonie, in: Beiträge zur Geschichte des Rundfunks. Jg. 16. 1982. H. 2. S. 36-48.
- Erwin K. Thomas: Mass media in Guyana: a critical appraisal, in: Gazette. Vol. 29. 1982. Nr. 3. S. 173-178.
- Theo Venus: "Der Sender sei die Kanzel des Volkes". Zur sozial-demokratischen Rundfunkpolitik in der 1. Republik, in: Medien-Journal. Jg. 7. 1983. Nr. 1. S. 8-19. Der Beitrag behandelt die sozialdemokratische Rundfunkpolitik im frühen österreichischen Rundfunk (1924-1933) und ist damit zugleich ein Beitrag zur Geschichte der RAVAG (Radio Verkehrs AG).

- Tom H.A. van der Voort: Radio and television in Dutch Open School - not such a good idea after all? in: EBU Review. Programmes, administration, law. Vol. 33. 1982. Nr. 6. S. 25-28. Zur Situation der Erwachsenenbildung im niederländischen Rundfunk.
- Kurt Wagenführ: Ein alter Rundfunkmann - ein neuer Fernsehmann: Dr. Werner Pleister gestorben, in: Fernseh-Informationen. Jg. 33. 1982. Nr. 22. S. 585-586.
- Kurt Wagenführ: Hans-Werner von Meyenn gestorben, in: Fernseh-Informationen. Jg. 33. 1982. Nr. 23/24. S. 620.
- Kurt Wagenführ: Heinz Monnier gestorben, in: Fernseh-Informationen. Jg. 34. 1983. Nr. 1. S. 11. Heinz Monnier (1909-1982) war der erste Bühnenbildner des deutschen Fernsehens (1935-1939).
- Peter Wuss: Zur gegenwärtigen Situation der Film- und Fernsehwissenschaft in der DDR. (Auszüge aus einer Expertise), in: Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft. Jg. 23. 1982. H. 2. S. 4-30.
- Josef Othmar Zoeller: Service-Programm - dargestellt am Programm Bayern 3 des Bayerischen Rundfunks, in: Die Zukunft des Hörfunkprogramms. Hamburg 1982. S. 67-69.

BESPRECHUNGEN

Kurt Wagenführ. Anmerkungen zum Fernsehen 1938 bis 1980

Wer sich in den letzten Jahren und Jahrzehnten mit Problemen der Rundfunkgeschichte befaßt hat, ist früher oder später auf den Namen Kurt Wagenführ gestoßen, sei es als Quelle in Fragen der Rundfunkentwicklung vor 1945 oder als kritischer Beobachter und Chronist der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg. Der 80. Geburtstag von Kurt Wagenführ war nun Anlaß, aus seinem Werk eine Auswahl zu treffen und interessierten Lesern in einem Band anzubieten. Herausgegeben wurde die Sammlung unter dem Titel "Kurt Wagenführ. Anmerkungen zum Fernsehen 1938 bis 1980" (Mainz/Stuttgart 1983) von Prof. Dr. Hans Bausch und Prof. Dieter Stolte. Das Grußwort trug ein "Weggenosse aus den Zeiten des 'Dampf radios'", Prof. Dr. Karl Holzamer, bei, die Auswahl der Beiträge besorgte Dr. Arnulf Kutsch.

Wie schon der Titel des Buches deutlich macht, liegt der Schwerpunkt der Zusammenstellung beim Medium Fernsehen, trotz der ebenfalls zahlreichen Artikel Wagenführs zum Thema Hörfunk. Das "Fernsehen ist eben das Medium, das ihn am meisten beschäftigt, dem seine ... heimliche Leidenschaft gehört", so Kutsch über Wagenführ. Und weiter: "So betrachtet findet die Auswahl eine persönliche, keinesfalls aber unwesentliche Berechtigung" (S. 13f.) Der Bogen der rund vierzig Beiträge spannt sich vom Thema "Stilprobleme des Fernsehens" (Dezember 1938) bis hin zu dem Artikel "Die Anfänge der Fernsehkritik" (1980). Der Geschichte des Mediums Fernsehen entsprechend ist der Schwerpunkt des Bandes auf die Zeit nach 1945 gelegt; nur drei Beiträge stammen aus den Jahren davor (1938 und 1939). Schon in dieser begrenzten Auswahl zeigt sich der Übergang von der technisch versierten, am Programm interessierten Perspektive des Chronisten der Jahre des "Dritten Reiches" mit deutlicher, zeitbedingter politischer Zurückhaltung bis hin zur engagierten und kritischen Begleitung des öffentlich-rechtlichen Rundfunks. Die Zusammenstellung macht gleichzeitig deutlich, daß Wagenführ dabei keineswegs begrenzt argumentiert, sondern sich bewußt der ganzen Bandbreite moderner Medien und den damit zusammenhängenden Problemen öffnet. Um nur einige Themen zu nennen: die Rolle des Mediums bei Wahlen, der Start des Zweiten Deutschen Fernsehens und die damit verbundenen Veränderungen der bundesrepublikanischen Fernsehlandschaft, die Bedeutung der Kritik für die Entwicklung des Fernsehens, die Zuschauerforschung bis hin zu den immer wiederkehrenden Forderungen nach öffentlichen Sitzungen der Gremien der Rundfunkanstalten und nach Offenlegung der Rundfunkfinanzen. Der Band macht damit im übrigen auch eindringlich deutlich, daß die heutigen Probleme der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten keineswegs aus Entwicklungen der letzten Jahre alleine resultieren. Eine Perspektive, deren man sich bewußt sein sollte.

Das langjährige Schaffen Kurt Wagenführs wird in dieser Zusammenstellung mit dem Schwerpunkt Fernsehen dokumentiert, ein Werk, das im übrigen fortgesetzt wird. Auf die Aufzeichnungen Wagenführs zur frühen Fernsehgeschichte z.B. kann man gespannt warten. Insgesamt liegt uns mit diesem kleinen Band nicht nur eine Chronik der Arbeit eines engagierten Rundfunkjournalisten vor, sondern auch eine kleine Chronik des Mediums Fernsehen und seiner Probleme.

Walter Klingler