



Rundfunk und Geschichte

NR. 3-4/2020 | 46. JAHRGANG

Zeitschrift des Studienkreises

Rundfunk und Geschichte

Netzwerk für Mediengeschichte
und audiovisuelles Erbe

Impressum

Rundfunk und Geschichte (RuG)
erscheint zweimal jährlich im Selbstverlag des Herausgebers
ISSN 1434-4408
ISSN 2751-1650 (Online)

Herausgeber

Studienkreis Rundfunk und Geschichte e.V., Sitz: Frankfurt/Main,
vertreten durch die Vorstände Dr. Kai Knörr, Universität Potsdam,
sowie Dr. Kiron Patka, Universität Tübingen (siehe Redaktionsanschrift)

Redaktion

Verantwortlicher Redakteur: Dr. Kiron Patka
Rezensionen: Dr. Andre Dechert, Dr. Christoph Hilgert, Dr. Kai Knörr
Dissertationsprojekte: Dr. Ronald Funke, Dr. Alina Laura Just

Redaktionsanschrift: Rundfunk und Geschichte, c/o Dr. Kiron Patka,
Universität Tübingen, Institut für Medienwissenschaft, Wilhelmstraße 50,
72074 Tübingen, kiron.patka@uni-tuebingen.de

Beratende Beiratsmitglieder

Prof. Dr. Markus Behmer (Universität Bamberg),
Dr. Christoph Classen (ZZF Potsdam)

Druck und Vertrieb

Harzdruckerei GmbH, Max-Planck-Str. 12/14, 38855 Wernigerode
Layout: Annkatrin Breitenborn, Satz: Kiron Patka

Titelbild

Kabelverlegung der Telekom, 1994.
Copyright: Teutopress/Süddeutsche Zeitung Photo

Weitere Informationen unter www.rundfunkundgeschichte.de

Inhalt

5 Editorial

Beiträge

- 9 Ist das noch Doku?
Eine filmanalytische Betrachtung der DokuDramen Raymond Leys
Fabian Sickenberger
- 25 Das Rundfunkschaffen von Josef Pelz von Felinau. Ein Nachlass am
Deutschen Rundfunkarchiv. Funkdramatik und anekdotisches Erzählen
vor dem „akustischen Mikroskop“
Karin Pfundstein
- 43 Kooperation und Konkurrenz.
Veränderungen der Mediengestalter*innen-Ausbildung als Wettbewerb
zwischen Sendeanstalten und Privatwirtschaft
Melanie Mika
- 53 A Forgotten Profession: Producer Representatives
Andre Dechert

Rundfunkhistorisches Gespräch

- 61 „Alle haben mir vertraut.“
Der Aufbau des privatrechtlichen Rundfunks in Bayern
Rundfunkhistorisches Gespräch mit Wolf-Dieter Ring

Forum

- 84 Folgen der Disruption. Worauf wir uns einstellen
Promotion zur Pandemiezeit (*Stephan Summers*)
Lehre als Rundfunk (*Kiron Patka*)
Senden trotz abrupter Entschleunigung (*Christoph Rosenthal*)
- 92 Neuere Oral-History-Projekte in der ARD
Bettina Hasselbring
- 96 Workshop: „Archive, Daten, Netzwerke. Methoden zur Erforschung
historischer Produktionskulturen.“
Henning Persian
- 98 ON AIR. Neue Ausstellung zu 100 Jahren Radio im
Museum für Kommunikation Berlin eröffnet
Kai Knörr

Dissertationsprojekte

- 100 *Valentine Aldebert*
Der Europäische Post- und Fernmeldeverein. Ein Blick auf die europäische Zusammenarbeit während des Zweiten Weltkrieges im Bereich der Telekommunikation
- 102 *Philipp Henning*
Orient, Islam und Muslime in der Propaganda NS-Deutschlands und Italiens. Koloniales Denken, Antisemitismus und Instrumentalisierung von Südosteuropa bis in den Nahen Osten im Vergleich (1934–1967)
- 105 *Simon Ottersbach*
Epistemic Practices at Radio Free Europe.
Production and Circulation of *Cold War Knowledge* (1950–1971)
- 108 *Katharina Schmidt*
Der Mythos vom „Wundermann“ Ludwig Erhard.
Macht und Ohnmacht politischer Öffentlichkeitsarbeit

Rezensionen

- 113 Elizabeth Prommer und Christine Linke
Ausgeblendet. Frauen im deutschen Film und Fernsehen. Mit einem Vorwort von Maria Furtwängler
Joan Kristin Bleicher, Hamburg
- 116 Stephanie Heck, Simon Lang und Stefan Scherer (Hg.)
„Am grünen Strand der Spree“: Ein populärkultureller Medienkomplex der bundesdeutschen Nachkriegszeit
Magdalena Saryusz-Wolska, Warschau
- 118 Melanie Fritscher-Fehr
Demokratie im Ohr. Das Radio als geschichtskultureller Akteur in Westdeutschland 1945–1963
Tabea Bodenstedt, Gießen
- 122 Wolfgang Borchert
Draußen vor der Tür [Hörspiel-CD]
Hans-Ulrich Wagner, Hamburg
- 128 **Mitteilungen aus dem Studienkreis**
E.L. wird 75. Ein Loblied (*Reinhold Viehoff*)
Jahrestagung 2021 (*Kai Knörr und Kiron Patka*)
- 133 Beitragende zu dieser Ausgabe

Editorial

Sehr geehrte Leserinnen und Leser,

wann fängt (Rundfunk-)Geschichte an? Dieser großen Frage sind die beiden Künstlerinnen Frederike Moormann und Angelika Waniek gemeinsam mit dem Kunstwissenschaftler Dieter Daniels auf unserem diesjährigen Medienhistorischen Forum nachgegangen. In einer Live-Performance, digital über Zoom übertragen, haben sie sich auf die Suche nach der ersten Radiosendung begeben – mit dem Ziel, die Fragestellung selbst in Frage zu stellen und zu dekonstruieren. Es gibt sie nicht, diese erste Radiosendung, so die Botschaft; das Projekt Radio hat viele Anfänge, und wer ihnen folgt, verliert sich früher oder später im Wurzelwerk der Geschichte. Dass wir bald 100 Jahre Radio feiern, dass wir das sogar schon in diesem Jahr gemeinsam mit dem Museum für Kommunikation Berlin getan haben, ist berechtigt – das Datum aber bleibt hochgradig kontingent. Ein ausführlicher Bericht zum wirklich sehr gelungenen und gut besuchten digitalen Medienhistorischen Forum 2020, das unmittelbar vor Drucklegung am 6. und 7. November stattfand, wird in der kommenden Ausgabe zu lesen sein.

Auch die Frage nach dem Anfang des Kabelfernsehens ist nur schwer zu beantworten. Vor etwa 40 Jahren konkretisierten sich die Vorbereitungen zu den vier Kabelpilotprojekten, mit denen in Deutschland das Kabelfernsehen unter wissenschaftlicher Beobachtung und Begleitung erprobt werden sollte. Die schon lange andauernde politische Debatte um technische Infrastrukturen einerseits und die damit eng verbundene Frage nach dem öffentlich-rechtlichen Rundfunkmonopol andererseits erreichte damals, in den frühen 1980er Jahren, ihren Höhepunkt. Aus dieser Zeit und darüber hinaus erzählt Prof. Dr. Wolf-Dieter Ring im Rundfunkhistorischen Gespräch, interviewt von Elfriede Walendy. Wolf-Dieter Ring kennt sich mit Anfängen aus: Als Geschäftsführer und späterer Präsident der Bayerischen Landeszentrale für neue Medien (BLM) hat er bei etlichen privaten Rundfunkanbietern auf den Startknopf gedrückt und die Bayerische Medienlandschaft erheblich mitgeprägt.

Auf diese Frühzeit des Privatfunks spielt auch das Titelbild dieses Heftes an. Die Verlegung von Fernsehkabel gehört zu den Erinnerungen von vielen, die in den 1980er Jahren Kind waren – der Sommer mit den aufgerissenen Straßen barg das Versprechen einer neuen und bunten Medienwelt. „Habt Ihr schon Kabel?“ war eine der großen Fragen auf dem Schulhof. So zumindest habe ich es in Erinnerung.

Eine anregende Lektüre wünscht Ihnen
Kiron Patka

Beiträge



Ist das noch Doku?

Eine filmanalytische Betrachtung der DokuDramen Raymond Leys

Fabian Sickenberger

Seit fast vier Jahrzehnten kommt einer hybriden filmischen Form besondere Bedeutung zu, wenn es um die Vermittlung von (Zeit-)Geschichte im Fernsehen geht: dem DokuDrama¹. Heute ist es die bedeutsamste fernsehspezifische Form für semidokumentarisches Erzählen.² Nach ersten vorsichtigen dokudramatischen Versuchen, beginnend mit Horst Königsteins und Heinrich Breloers Romanverfilmung „Das Beil von Wandsbek“ (1982)³, entwickelte sich aus der Verschränkung dokumentarischer (Zeitzeugeninterviews, Dokumente, Archivmaterial, begleitete Recherche) und inszenierter Elemente (Reenactments) über die Jahre eine eigenständige Spielform historischer Wissensvermittlung.⁴ Wenn das Fernsehen tatsächlich „die Grundversorgung der Gesellschaft mit Geschichtsbildern übernommen“⁵ hat, dann nimmt das DokuDrama diesen Trend betreffend bis heute eine zentrale Rolle ein.

Das Genre, das zwei nicht gerade einfach miteinander vereinbare Ansprüche erfüllen möchte – nämlich Information und Unterhaltung gleichermaßen zu bieten⁶ –, hat sich längst

¹ Das Genre besitzt in der Literatur keine konsequent vereinheitlichte Schreibweise. Neben „DokuDrama“ finden sich in deutschsprachigen Texten weitere Formen wie „Dokudrama“ und „Doku-Drama“. Für diesen Aufsatz wurde sich für die vorliegende Form entschieden, um die Gleichberechtigung der beiden Elemente (daher: beide großgeschrieben) und deren idealtypische Verschmelzung (verdeutlicht durch die Synthese zu einem Wort bei gleichzeitigem Verzicht auf orthographisches Satzzeichen) zu betonen.

² Vgl. Fritz Wolf: Deutschland – Doku-Land. Über Entwicklungen im dokumentarischen Fernsehen. Veröffentlichung der AG DOK, Frankfurt/Main 2019. Online: https://www.agdok.de/de_DE/deutschland_doku-land, abgerufen am 11.08.2020.

³ Vgl. Heinrich Breloer: „Spiel mit Fernsehen“. Eine kurzgefaßte Arbeitsgeschichte. In: Peter Zimmermann (Hg.): Fernseh-Dokumentarismus. Bilanz und Perspektiven. Konstanz 1994, S. 271–290.

⁴ Vgl. Christian Hißnauer und Bernd Schmidt: Wegmarken des Fernsehdokumentarismus. Die Hamburger Schulen. Konstanz 2013, S. 296–297.

⁵ Edgar Wolfrum: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik als Forschungsfelder. In: Jan Scheunemann (Hg.): Reformation und Bauernkrieg. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik im geteilten Deutschland. Leipzig 2010, S. 13–32, hier S. 13.

⁶ Vgl. Christian Hißnauer: Fernsehdokumentarismus. Konstanz 2011, S. 275; Kay Hoffmann: Gestaltete Wirklichkeiten. Zur Form der Doku-Fiktion. In: Kay Hoffmann u. a. (Hg.): Spiel mit der Wirklichkeit. Zur Entwicklung doku-fiktionaler Formate in Film und Fernsehen. Konstanz 2012, S. 211–226, hier S. 226; Matthias Steinle: Geschichte im Film. Zum Umgang mit den Zeichen der Vergangenheit im Dokudrama der Gegenwart.

als fernsehspezifische Darstellungsform etabliert.⁷ Zusätzlich zu Breloer, der die Entwicklung des DokuDramas bis heute entscheidend prägt (zuletzt mit seinem dreistündigen Zweiteiler „Brecht“ im Jahr 2019), hat sich die Vielfalt deutscher DokuDramaturgen bis heute entscheidend erweitert. Neben Eric Friedler („Aghet – Ein Völkermord“) und Christian Twente („Uli Hoeneß – Der Patriarch“, „Karl Marx – Der deutsche Prophet“, „Stunden der Entscheidung“) hat sich dabei insbesondere Raymond Ley als außerordentlich produktiver Autor von DokuDramen einen Namen gemacht. Seit 2003 veröffentlichte er ganze elf DokuDramen, zehn davon im abendfüllenden Format von 90 Minuten; zum Zeitpunkt der Veröffentlichung dieses Textes arbeitet er bereits an den DokuDramen Nummer zwölf („Kopfschuss – Tödlicher Hass“ über den Mord an Walter Lübcke) und 13 (über den Wirecard-Skandal, erstmals für RTL)⁸. Schon 2013 wird Ley von Christian Hißnauer und Bernd Schmidt zum bedeutsamsten Nachfolger Königsteins und Breloers auserkoren⁹; im selben Jahr erhält er für „Eine mörderische Entscheidung“ den Grimme-Preis; und als er 2015 den Ehrenpreis des Kasseler Dokfests entgegennimmt, wird er in der Laudatio als „Vollender des DokuDramas“ bezeichnet.¹⁰

Befasst man sich mit dem deutschen DokuDrama der Gegenwart, kommt man an Ley nicht vorbei. In der medienwissenschaftlichen Auseinandersetzung spielte er indes bislang keine Rolle. Diese Lücke beabsichtigt die vorliegende Arbeit zu schließen. Sie verfolgt das Ziel, einen kritischen Überblick über die DokuDramen Leys und seine Handschrift zu geben. Zuerst wird hierzu sein Œuvre vorgestellt. Anschließend erfolgt eine empirische Analyse der Gestaltungsweisen seiner DokuDramen. Es schließt ein Vergleich der durch die Analyse gesicherten Erkenntnisse mit einer ähnlich angelegten Studie zum Werk Königsteins und Breloers an, woraufhin der Text mit einer kritischen Diskussion schließt.

Überblick und Einordnung

In vielerlei Hinsicht bewegt sich das Werk des 1958 in Kassel geborenen Autors und Regisseurs, der ab 1979 Film und Fernsehen an der Hochschule für Bildende Künste in Kassel studierte¹¹, in der Tradition Königsteins und Breloers. Nicht nur führt er deren hybriden Erzähl-

In: Barbara Korte und Sylvia Paetschek (Hg.): *History goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres*. Bielefeld 2009, S. 147–165, hier S. 149.

⁷ Vgl. Wilfried Köpke: *Authentischer als das Original. Reenactment im Fernsehdokumentarismus*. In: Wilfried Köpke und Peter Stettner (Hg.): *Filmerbe. Non-fiktionale historische Filmdokumente in Wissenschaft und Medienpraxis*. Köln 2018, S. 147–161, hier S. 149–150, 158; Derek Paget: *Docudrama. A Format of Last Resort?* In: Hoffmann u. a. 2012, S. 241–253, hier S. 242.

⁸ Vgl. Stefan Schmitz: *Doku-Drama über Wirtschaftskrimi. „In dem Stoff steckt alles drin“*. In: stern.de, 25.08.2020. Online: <https://www.stern.de/wirtschaft/verfilmung-des-wirecard-skandals--helfen-sie-den-produzenten-9383718.html>, abgerufen am 23.09.2020.

⁹ Vgl. Hißnauer und Schmidt 2013, S. 328.

¹⁰ Matthias Lohr: *Lübcke-Mord. Kasseler Regisseur dreht Dokudrama fürs Erste*. In: hna.de, 02.11.2019. Online: <https://www.hna.de/kassel/luebcke-mord-kasseler-regisseur-dreht-dokudrama-fuers-erste-zr-13188965.html>, abgerufen am 11.08.2020.

¹¹ Vgl. *daserste.de*: *Der Regisseur Raymond Ley im Porträt (ohne Datum)*. Online: <https://www.daserste.de/unterhaltung/film/themenabend-gorch-fock/tod-einer-kadettin-statement-raymond-ley-100.html>, abgerufen am 11.08.2020.

ansatz weiter, auch thematisch lassen sich Parallelen ausmachen: Wie die Arbeiten der beiden Pioniere beschäftigen sich auch Leys Filme hauptsächlich mit zentralen bundesdeutschen Ereignissen.¹² Nicht Teil seines Œuvres ist hingegen eine Thematik, die vor allem im Gesamtwerk des promovierten Literaturwissenschaftlers Breloer von zentraler Bedeutung ist: Stoffe aus der Welt der deutschen Literatur („Das Beil von Wandsbek“, „Die Manns“, „Buddenbrooks“, „Brecht“). Tendenziell basieren Leys Stoffe stärker auf Katastrophen, dramatischen Ereignissen und Schicksalsschlägen, weniger auf literarischen oder biographischen Grundlagen.

Um einen Überblick über sein Gesamtwerk zu schaffen, werden Leys bisher veröffentlichte DokuDramen im Folgenden in chronologischer Folge ihres Erscheinens vorgestellt:

- *Aus Liebe zu Deutschland – Eine Spendenaffäre* (2003, 90', ARTE, NDR). Leys erster Film im Stil des Genres befasst sich mit der 1999 aufgedeckten Spendenaffäre rund um den damaligen CDU-Schatzmeister Walther Leisler Kiep, den Waffenlobbyisten Karlheinz Schreiber (welche beide ausführlich im Film zu Wort kommen) und Bundeskanzler Helmut Kohl. Der Film kann als exemplarisch für einen wesentlichen Vorzug des semi-dokumentarischen Films bezeichnet werden, indem seine Reenactments dem Zuschauer einen Blick auf die „Hinterbühne“¹³ gewähren: Mit Hilfe der inszenierten Momente gelingt der Einblick in Bereiche diplomatischer Sphären, die Dokumentarfilmern und Journalisten nie gewährt würden – in die Hinterzimmer, die zwanglosen Verhandlungen am Tresen, die eigentlich unzugänglichen Welten politischer Entscheidungsfindung.¹⁴
- *Die Nacht der großen Flut* (2005, 90', ARTE, NDR) erzählt die Geschehnisse rund um die Hamburger Sturmflut in der Nacht vom 16. auf den 17. Februar 1962, die seinerzeit 340 Menschenleben forderte. Dabei kommen zahlreiche Überlebende und Hinterbliebene der Opfer zu Wort, ebenso wie der damalige Hamburger Innensenator Helmut Schmidt. Der Film erhielt 2006 den Deutschen Fernsehpreis als beste Dokumentation.¹⁵
- *Nanking 1937, Tagebuch eines Massakers – die Geschichte des Hamburgers John Rabe* (2007, 52', ARTE, NDR, WDR) ist das einzige DokuDrama Leys, das ausschließlich mit dialogfreien, sogenannten „kleinen“ Reenactments¹⁶ arbeitet. Es erzählt die Geschichte des deutschen Kaufmanns John Rabe, der zu Beginn des Zweiten Japanisch-Chinesischen Krieges Hunderten Chines*innen, vor allem Kindern, Unterschlupf in Nanking, der damaligen

¹² Vgl. Hißnauer und Schmidt 2013, S. 332.

¹³ Erwing Goffman: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München u. a. 2015[1959], S. 100–104.

¹⁴ Vgl. Tobias Ebbrecht und Matthias Steinle: Dokudrama in Deutschland als historisches Ereignisfernsehen. Eine Annäherung aus pragmatischer Perspektive. In: *MEDIENwissenschaft* 2008, Nr. 3, S. 250–255, hier S. 251; Christian Hißnauer: Das Doku-Drama in Deutschland als journalistisches Politikfernsehen. Eine Annäherung und Entgegnung aus fernsehgeschichtlicher Perspektive. In: *MEDIENwissenschaft* 2008, Nr. 3, S. 256–265, hier S. 259.

¹⁵ Vgl. <https://www.deutscher-fernsehpreis.de/archiv/archiv-2006/preistraeger-2006/>, abgerufen am 11.08.2020.

¹⁶ Vgl. Jan N. Lorenzen: *Zeitgeschichte im Fernsehen. Theorie und Praxis historischer Dokumentationen*. Wiesbaden 2015, S. 107.

Hauptstadt der Republik China, gewährte. Neben Interviews und Archivmaterial dienen Rabes Tagebuchaufzeichnungen als Recherchegrundlage.

- *Eschede Zug 884* (2008, 90', NDR). Der Film rekonstruiert das ICE-Unglück im niedersächsischen Eschede, bei dem am 3. Juni 1998 101 Passagiere ums Leben kamen. Nach „Nacht der großen Flut“ handelt es sich um das zweite Katastrophen-Drama Leys innerhalb von drei Jahren.
- *Eichmanns Ende – Liebe, Verrat, Tod* (2010, 90', NDR). Im Jahr 2010 legt er gleich zwei DokuDramen vor, die sich auf verschiedene Weise der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg widmen. „Eichmanns Ende“ befasst sich mit der Jagd und letztlich erfolgreichen Festnahme Adolf Eichmanns in Argentinien. Wesentliche Grundlage für die Reenactments sind Auszüge aus den Aufnahmen der Interviews, die der Journalist Willem Sassen über mehrere Jahre in Südamerika mit Eichmann geführt hatte.
- *Die Kinder von Blankenese* (2010, 90', ARTE, NDR). Aus einem anderen Blickwinkel nähert sich die zweite Ley'sche Produktion desselben Jahres der Nachkriegszeit: „Die Kinder von Blankenese“ zeichnet die Geschichte einer Gruppe jüdischer Kinder und Jugendlicher nach, die das KZ Bergen-Belsen überlebt hatten und anschließend ein neues Zuhause in einer Villa im Hamburger Stadtteil Blankenese fanden.
- *Eine mörderische Entscheidung* (2013, 90', ARTE, NDR). Die Grimme-Preis-gekrönte Produktion erscheint als Analyse des Bundeswehr-Luftangriffs im afghanischen Kundus am 4. September 2009. In diesem Film wird ein weiterer Vorteil des Genres offenbar: Da die Bundeswehr dem Filmteam die Nutzung des Bundeswehr-Archivs verweigert hatte¹⁷, dienen die Reenactments dazu, Leerstellen zu füllen, die auch auf Basis von Zeitzeugenaussagen nicht vollständig hätten abgedeckt werden können.¹⁸ Allerdings zeigt die Produktion ebenso, welche Freiheiten sich Ley bisweilen in der dramaturgischen Zuspitzung herausnimmt, indem er eine zentrale Figur, einen nach Aktenlage nicht existenten BND-Mitarbeiter erfindet, der die Handlung entscheidend beeinflusst.¹⁹
- *Meine Tochter Anne Frank* (2015, 90', HR, WDR, RBB). Das dritte DokuDrama Leys im Kontext des Holocausts erzählt das Leben der Franks im Amsterdamer Versteck aus Sicht von Annes Vater Otto Heinrich Frank. Basis für den Film ist Anne Franks Tagebuch. Die Produktion erhielt eine Nominierung für den Grimme-Preis in der Sparte Fiktion – durchaus ein Fingerzeig für den sich mit der Zeit verändernden Gestaltungsansatz Leys (s. u.).
- *Letzte Ausfahrt Gera – Acht Stunden mit Beate Zschäpe* (2016, 90', ZDF) ist Leys erstes DokuDrama für das ZDF. Es montiert zwei Stränge gegeneinander: die Fahrt Beate Zschäpes

¹⁷ Vgl. die dpa-Meldung: ARD zeigte Doku über Afghanistan-Bombardement. In: hna.de, 03.09.2013. Online: <https://www.hna.de/kultur/tv-kino/eine-moerderische-entscheidung-fernsehen-gegen-bundeswehr-zr-3090941.html>, abgerufen am 11.08.2020.

¹⁸ Vgl. Bettina Link: Geschichte im Doku-Drama: Fakten und Fiktion in „Todesspiel“ von Heinrich Breloer. Frankfurt/Main 2010 (Magisterarbeit), S. 54.

¹⁹ Vgl. Christan Buß: Der Oberst und der Tod. In: Spiegel Kultur, 16.08.2013. Online: <https://www.spiegel.de/kultur/tv/eine-moerderische-entscheidung-ard-film-ueber-kunduz-affaere-a-915712.html>, abgerufen am 11.08.2020; daserste.de: Eine mörderische Entscheidung. Interview mit Raymond Ley (ohne Datum). Online: <https://www.daserste.de/unterhaltung/film/eine-moerderische-entscheidung/interviews-statements/interview-regie-drehbuch-raymond-ley-100.html>, abgerufen am 11.08.2020.

zu ihrer Großmutter, während der sie (damals, 2012, bereits inhaftiert) von Verhörexper-ten des Bundeskriminalamts befragt wird; in diesen Hauptstrang werden szenisch aufbe-reitete Aussagen aus dem NSU-Prozess eingeflochten.

- *Lehman – Gier frisst Herz* (2018, 90', HR, NDR, BR, RBB). Das erste von zwei im Jahr 2018 veröffentlichten DokuDramen Leys befasst sich mit der Finanzkrise 2008/09. Der Fokus liegt dabei auf deutschen Akteuren. Hierbei verknüpft der Film die Perspektiven von Ban-kern, Börsenhändlern und geschädigten Anlegern.
- *Die Aldi-Brüder* (2018, 90', WDR, NDR, SWR). Leys aktuellstes DokuDrama erzählt vom Aufstieg der Brüder Theo und Karl Albrecht, den Gründern der Aldi-Supermärkte. Zen-traler Aspekt des Films ist die Entführung Theo Albrechts im Jahr 1971, parallel montiert zum stets im Hintergrund schwelenden Konkurrenzkampf der Brüder.²⁰

Thematische Schwerpunkte der DokuDramen Leys sind zusammenfassend die Hintergründe und Auswirkungen des Nationalsozialismus („Eichmanns Ende“, „Blankenese“, „Anne Frank“) sowie Skandale („Aus Liebe zu Deutschland“, „Mörderische Entscheidung“, „Lehman“), Dra-men und Katastrophen („Nacht der großen Flut“, „Nanking“, „Eschede“, „Gera“, „Aldi-Brü-der“).

Ley verfolgt zweierlei Ansätze, wenn man den Abstand zwischen tatsächlichem Ereignis und Zeitpunkt der Filmveröffentlichung betrachtet: Zum einen finden sich Produktionen, die sich mit historischen Ereignissen befassen und in denen es aufgrund nicht mehr interviewba- rer Zeitzeugen oder fehlenden Archivmaterials eindeutige Leerstellen zu füllen gibt. Anderer-seits zeichnen sich zahlreiche seiner Filme durch eine hohe Unmittelbarkeit aus. „Aus Liebe zu Deutschland“ (Ereignis: 1999, Veröffentlichung des DokuDramas: 2003), „Mörderische Ent-scheidung“ (2009 / 2013), „Gera“ (2012 / 2016) sowie mit etwas größeren Abständen „Esche-de“ (1998 / 2008) und „Lehman“ (2008/09 / 2018) entstehen allesamt relativ nahtlos nach dem eigentlichen Ereignis. Ähnlich verhält es sich mit seinen beiden aktuell in der Produktions-phase befindlichen Filmen: „Kopfschuss“ war ursprünglich zum ersten Jahrestag des Lübcke-Mordes (01. Juni 2020) geplant²¹ – der Zeitplan wurde allerdings nicht eingehalten. Sein jüngs-tes Projekt, das geplante Wirecard-DokuDrama, wurde von RTL gar für das erste Quartal 2021 angekündigt²², womit deutlich weniger als ein Jahr zwischen Bekanntwerden des Skandals und Veröffentlichung des Films lägen. Ley verfolgt diesen Zeitplan ungeachtet der Tatsache, dass er bei Ankündigung des Films noch gar nicht wusste, welche Zeitzeug*innen ihm zur Ver-fügung stehen würden. Die auffällig hohe Produktionsgeschwindigkeit seiner Filme (die im Übrigen eindeutig der Arbeitsweise Breloers entgegensteht, der zumeist über viele Jahre an sei-nen Filmen arbeitet) lässt darauf schließen, dass nicht ausschließlich das Füllen von Leerstellen

²⁰ Einen Grenzfall hinsichtlich der Genrezuordnung stellt Leys Film „Der Fall Gorch Fock – Die Geschichte der Jenny Böken“ (2017) dar. Der 29'-Film wird teilweise mit Spielfilmszenen aus dem an die Ausstrahlung gekoppelten Film „Tod einer Kadettin“ bebildert, wurde von der ARD und Ley selbst jedoch stets als klassische Dokumentation gewertet. Dieser Einstufung wurde in der vorliegenden Arbeit gefolgt. Der Film könnte auf-grund seiner Machart aber durchaus als weitere dokudramatische Produktion gewertet werden.

²¹ Vgl. Lohr 2019.

²² Vgl. rtl.de: TVNow zeigt Doku-Drama über Wirecard-Skandal, 30.07.2020. Online: <https://www.rtl.de/cms/tvnow-zeigt-doku-drama-ueber-wirecard-skandal-4587157.html>, abgerufen am 23.09.2020.

und das Fehlen dokumentarischen Materials maßgeblich sind, wenn es für Ley darum geht, neue DokuDramen anzugehen. Vielmehr scheint die Form, die Methode festzustehen und den Inhalt zu bestimmen – erst dann beginnt die Protagonist*innensuche. Darauf angesprochen, weshalb es so schnell gehen müsse, antwortete Ley jüngst: „Das Tempo hat sich wahnsinnig erhöht. (...) Bei Wirecard versuchen wir auch, den Stoff gründlich, aggressiv und schnell anzugehen. Es wäre natürlich einfacher, erst Mal [sic!] fünf Jahre abzuwarten. Aber das funktioniert nicht mehr.“²³ Auf die Gründe, weshalb dem so sei, geht er nicht ein, doch der Faktor Aktualität scheint ein zentraler Antrieb für seine Arbeit zu sein.

Veränderte Schwerpunktsetzung: Empirische Analyse

Betrachtet man Raymond Leys DokuDramen, drängt sich zudem der Eindruck auf, als vernachlässigten diese zunehmend das Dokumentarische zugunsten der Inszenierung. Es wirkt, als nähmen die Anteile von Interviews, Recherche und Archivmaterial immer stärker ab. Ley selbst, der gelegentlich auch Ausflüge in den rein fiktionalen Bereich wagt (so führte er unter anderem Regie in der „Tatort“-Folge „Borowski und das verlorene Mädchen“ (2016) und dem Spielfilm „Tod einer Kadettin“ (2017)), gab vor einigen Jahren an, seine DokuDramen seien „zwar doku-dramatisch geprägt, sie haben aber einen großen fiktionalen Anteil“.²⁴ Allerdings wirkt es, als bestünde dieses Ungleichgewicht nicht von Beginn an.

Um die Entwicklung der dokudramatischen Handschrift Leys präzise nachzuzeichnen, wurde eine quantitative Inhaltsanalyse seiner DokuDramen erstellt. Die zentrale Forschungsfrage lautete: „Wie hat sich das DokuDrama Raymond Leys seit 2003 gewandelt?“

Die Untersuchung konzentriert sich auf die folgenden Dimensionen: Verhältnis dokumentarischer und inszenierter Anteile, Musikeinsatz, Schnittfrequenz sowie Vertrag mit dem Publikum. Die Analyse wurde auf Basis eines vorab deduktiv angefertigten Codebuchs durchgeführt. Die prioritäre Variable ‚Dokumentarisch/Reenactment‘ besaß die Ausprägungen ‚Dokumentarisch‘ (Interviews, O-Töne, Archivmaterial, Fotos, begleitete Recherche), ‚Reenactment‘ (inszenierte Elemente), ‚Mischform‘ (beispielsweise O-Ton auf der Audiospur bei gleichzeitigem Reenactment auf visueller Ebene; oder Einblendung einer tatsächlichen TV-Ansprache in einer ansonsten inszenierten Situation) sowie ‚Sonstiges‘ (Texttafeln, Rolltitel, Abspänne, Diagramme, Animationen). Mittels der Kategorie ‚Musikeinsatz‘ wurden die Anteile extradiegetischer Musik erhoben (dichotom codiert). Die Schnittfrequenz sollte Hinweise auf eine potenzielle Dynamisierung der Filme liefern.²⁵ Die Dimension ‚Vertrag mit dem Publikum‘ wurde im Anschluss daran qualitativ betrachtet.

Um eine systematische Untersuchung der ersten drei Dimensionen umzusetzen, wurden alle DokuDramen Leys gesichert und in die Schnittsoftware „Adobe Premiere Pro“ geladen.

²³ Schmitz 2020.

²⁴ daserste.de: Gespräch mit Regisseur Raymond Ley (ohne Datum). Online: <https://www.daserste.de/unterhaltung/krimi/tatort/sendung/borowski-und-das-verlorene-maedchen-gespraech-regisseur-raymond-ley-100.html>, abgerufen am 11.08.2020.

²⁵ Vgl. zu diesem Vorgehen Jacob Leidenberger: Boulevardisierung von Fernsehnachrichten. Eine Inhaltsanalyse deutscher und französischer Hauptnachrichtensendungen. Wiesbaden 2015, S. 152.

Dort wurde für jede Dimension eine Timeline angelegt, woraufhin die einzelnen Ausprägungen mit Hilfe manuell gesetzter Schnitte (z. B. an einem Übergang von dokumentarischem zu inszeniertem Material oder beim Ein-/Ausfaden extradiegetischer Musik) voneinander abgetrennt wurden. Dies ermöglichte anschließend eine framegenaue Quantifizierung der jeweiligen Anteile. Auch für die Schnittfrequenzanalyse wurde jeder in den Filmen gesetzte Schnitt manuell nachvollzogen. Das manuelle Vorgehen wurde softwarebasierten Verfahren vorgezogen, da diese bis dato weitaus schwächere Reliabilitätswerte aufweisen als händische Verfahren.²⁶

Zur Überprüfung der Verlässlichkeit des Vorgehens fand ein Intracoder-Test für jeweils halbstündige Ausschnitte dreier verschiedener Filme (insgesamt 90 Minuten) statt. Der Test ergab eine Reliabilität von .99 für die Kategorie ‚Dokumentarisch/Reenactment‘, .99 für ‚Musikeinsatz‘ und .98 für die Schnittfrequenz. Insofern kann das Vorgehen als hochreliabel bezeichnet werden.

Insgesamt wurden im Zuge der quantitativen Inhaltsanalyse elf Filme mit 11.260 Einstellungen (15,7 Stunden Gesamtmaterial) betrachtet. Die Ergebnisse werden im Folgenden vorgestellt.

Verhältnis zwischen dokumentarischen und inszenierten Anteilen

Die zentrale Dimension betreffend, gibt das nachfolgende Schaubild Aufschluss über die sich verändernde gestalterische Schwerpunktsetzung in den Produktionen Leys²⁷:

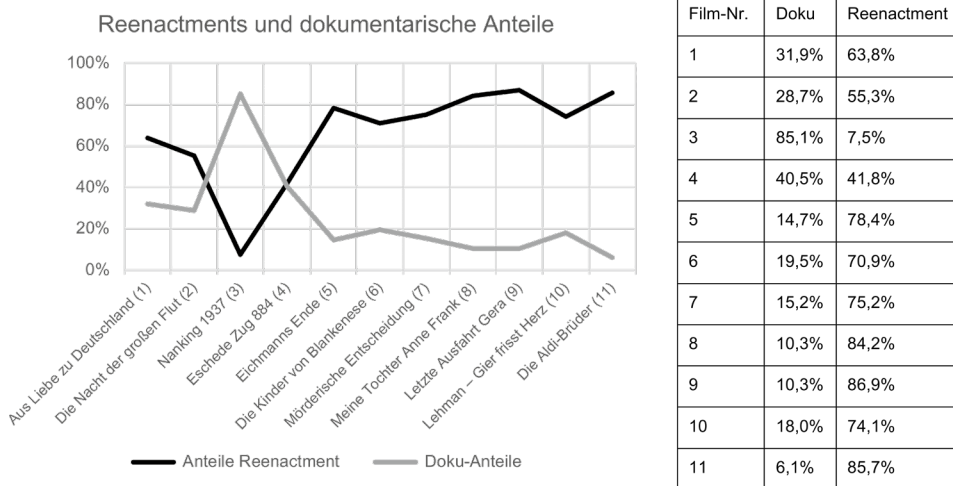


Abb. 1: Anteile rein dokumentarischer und inszenierter Elemente im Zeitverlauf.

²⁶ Vgl. Martin Stommel und Jan Müller: Automatische, computergestützte Bilderkennung. In: Thomas Petersen und Clemens Schwender (Hg.): Die Entschlüsselung der Bilder. Methoden zur Erforschung visueller Kommunikation. Köln 2018, S. 246–263, hier S. 253.

²⁷ Die Ausprägungen Mischform und Sonstiges werden zur besseren Übersichtlichkeit vernachlässigt.

Abbildung 1 beschreibt, wie sich die Verhältnisse in den untersuchten Filmen mit der Zeit verschieben. Nach einer relativ zurückhaltenden Anfangsphase bewegen sich die Reenactment-Anteile seit „Eichmanns Ende“ auf außerordentlich hohem Niveau. Während „Nanking“ sich als einziger 53-Minüter mit seiner Beschränkung auf kleine Reenactments schon im filmischen Ansatz enorm von allen weiteren Werken unterscheidet, halten sich dokumentarische und inszenierte Anteile in „Eschede“ noch die Waage; auch in seinen ersten Produktionen „Aus Liebe zu Deutschland“ und „Nacht der großen Flut“ sind die dokumentarischen Anteile recht beachtlich. Anschließend werden Leys DokuDramen deutlich spielfilmastiger: Sie bestehen seit 2010 allesamt zu weniger als einem Fünftel aus rein dokumentarischem Material. Extrem ist der Verzicht auf dokumentarische Inhalte insbesondere in seinem letzten Doku-Drama „Aldi-Brüder“; doch auch schon in „Eichmanns Ende“, „Anne Frank“ und „Gera“ ist die Marginalisierung dokumentarischer Inhalte evident.

Nimmt man „Nanking“ als Sonderfall aus der Berechnung heraus, bedeutet die obige Grafik, dass der durchschnittliche 90-Minüter aus Leys Feder einen reinen Doku-Anteil von nur knapp 18 Minuten aufweist.

Die sich mit der Zeit wandelnde Schwerpunktsetzung zeigt sich nachgerade mit Blick auf die Expositionen der Filme. Hierzu werden im Folgenden die ersten 30 Filmminuten näher betrachtet.

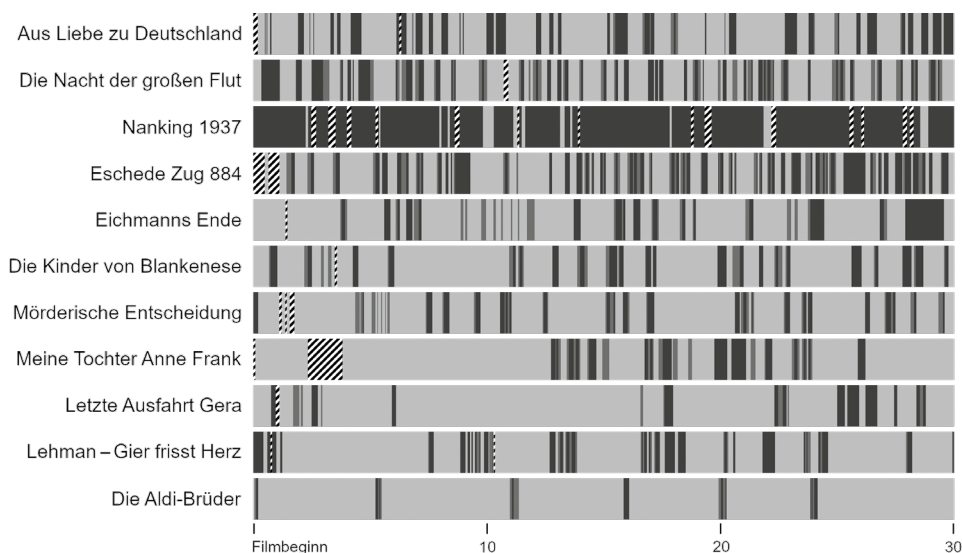


Abb. 2: Anteile dokumentarischer und inszenierter Elemente in den Filmexpositionen (erste 30 Minuten). Dunkelgrau = rein dokumentarisches Material, hellgrau = reines Reenactment; Zwischenton = Mischform; Querstreifen = Sonstiges.

Abbildung 2 legt den Schluss nahe, dass sich die strukturelle Komplexität der Filme über die Zeit verringert hat. Leys frühere Produktionen „Aus Liebe zu Deutschland“, „Nacht der großen Flut“ und „Eschede“ zeichnen sich durch eine hochkomplexe, aufwendige Montage aus:

Dort wechseln sich dokumentarische und inszenierte Elemente im rasanten Wechsel ab und verwachsen zu vielschichtigen Collagen. Seine jüngeren Produktionen wirken hingegen recht einfach gestrickt: Besonders „Gera“ und „Aldi-Brüder“ weisen uniforme Erzählmuster auf, die sich vorrangig auf lange Reenactment-Strecken verlassen und nur sehr selten von dokumentarischem Material durchbrochen werden.

Die Expositionen der Filme werden demnach immer gleichförmiger und vernachlässigen zunehmend das Spiel mit verschiedenen Materialien.

Einsatz extradiegetischer Musik

Der Gesamteindruck umfassender Dramatisierung verstärkt sich mit Blick auf die Musikanteile in Leys Filmen, die sich fast ausnahmslos auf hohem Niveau bewegen, wie Abbildung 3 verdeutlicht.

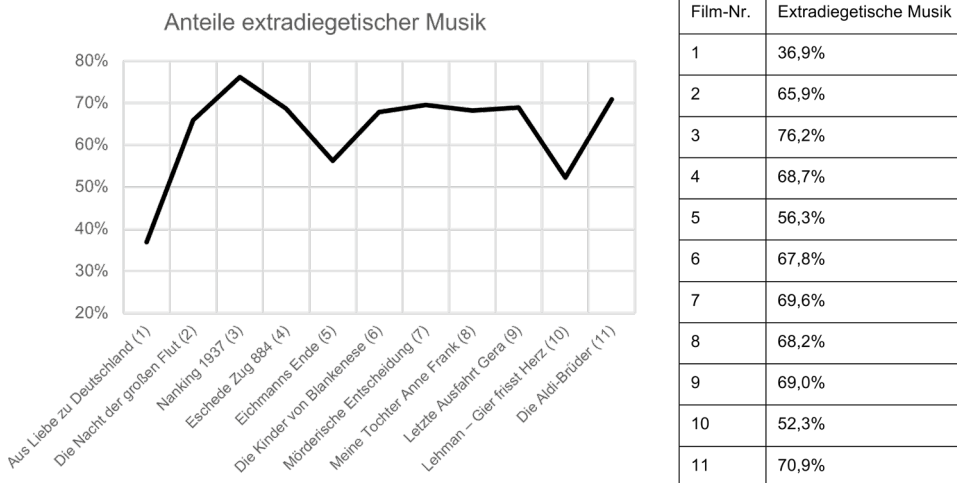


Abb. 3: Anteil extradiegetischer Musik im Zeitverlauf.

63,8 Prozent des Ley'schen Gesamtwerks werden von Hintergrundmusik begleitet (nicht hinzugerechnet wurde diegetische Musik²⁸). Fast zwei Drittel seiner Filme verfügen über einen in der Postproduktion hinzugefügten Musikteppich – ein Wert, der eher der Spielfilmästhetik zugeordnet werden kann als dokumentarischen Erzähltraditionen, und der zudem eine fiktivisierende Lektüre begünstigt (s. u.), da nur Originaltöne von Dokumentarfilmrezipient*innen als realistische akustische Ebene erachtet werden.²⁹

²⁸ Vgl. Norbert Schneider: Musik im dokumentarischen Film. Handbuch Filmmusik, Band 2. München 1989, S. 28.

²⁹ Vgl. Claudia Bullerjahn: Grundlagen der Wirkung von Filmmusik. Augsburg 2001, S. 28; Schneider 1989, S. 32–34.

Besonders intensiv kommt dieses Mittel in „Nanking“, also dem Reenactment-ärmsten Werk zum Einsatz. Sechs weitere DokuDramen bewegen sich bei Werten um die 70 Prozent der Gesamtumfänge. Dieser Anteil scheint sich seit „Blankenese“ als *modus operandi* in den dokudramatischen Arbeiten Leys eingependelt zu haben; eine hohe formale Einheitlichkeit ist seither offensichtlich (mit „Lehman“ als einziger Ausnahme).

Lange Strecken ohne glättenden Klangteppich existieren seither nicht mehr. Pausen-, fast ruhelos zieht sich der Musikeinsatz durch die Werke, wie es die Verteilung in „Mörderische Entscheidung“ nachfolgend beispielhaft verdeutlicht.



Abb. 4: Anteil extradiegetischer Musik in „Eine Mörderische Entscheidung“. Dunkelgrau: extradiegetische Musik; hellgrau: keine extradiegetische Musik.

Der einzige Film, der dieses gleichförmige Schema auf nennenswerte Weise durchbricht, ist „Aus Liebe zu Deutschland“. Dort geschieht der Musikeinsatz wesentlich pointierter. Mit zunehmendem Spannungsaufbau steigert sich auch der Durchschlag extradiegetischer Musik. Diese zunehmende Ballung arbeitet auf die Klimax hin und unterstützt so den Spannungsbogen.³⁰ Die musikalische Gestaltung des Films setzt – als einzige im Œuvre Leys – zum Höhepunkt ein klares Ausrufezeichen³¹ und lässt ein eindeutiges musikdramaturgisches Konzept erkennen.³²



Abb. 5: Anteil extradiegetischer Musik in „Aus Liebe zu Deutschland“. Dunkelgrau: extradiegetische Musik; hellgrau: keine extradiegetische Musik.

Schnittfrequenz

Abbildung 6 zeichnet die durchschnittliche Einstellungsdauer nach³³ und verdeutlicht, dass Leys Filme immer schneller werden. Einer verhältnismäßig gemächlichen Geschwindigkeit mit Schnittfrequenzen von mehr als sieben Sekunden in „Aus Liebe zu Deutschland“ schließt sich eine immer stärkere Beschleunigung an, bis die beiden aktuellsten Filme „Lehman“ und „Aldi-Brüder“ Einstellungslängen von durchschnittlich unter vier Sekunden aufweisen.

³⁰ Vgl. Bullerjahn 2001, S. 70.

³¹ Vgl. Schneider 1989, S. 103.

³² Vgl. Andreas Weidinger: Filmmusik. Konstanz 2006, S. 17.

³³ Gesamtzeit der Filme geteilt durch die Anzahl der Einstellungen; Vor- und Abspanne mit eingerechnet.

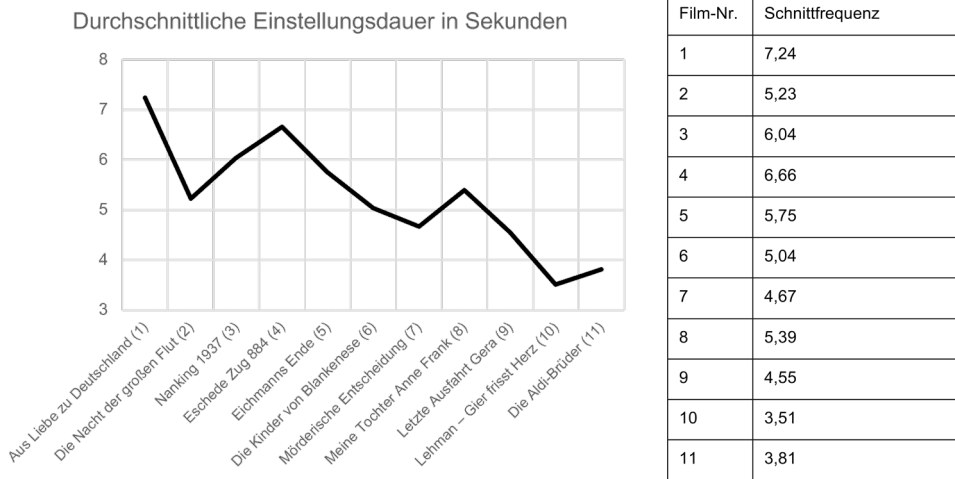


Abb. 6: Schnittfrequenz (durchschnittliche Einstellungsdauer) im Zeitverlauf.

Hans-Dieter Grabe, der große deutsche Fernsehdokumentarist, hat einst angeregt, der Dokumentarfilm müsse in immer schnelleren Zeiten genau den entgegengesetzten Weg gehen: nämlich dem „Schnellerwerden im Informationsbereich (...) im dokumentarischen Bereich die Ruhe – und wenn es sein muss die zunehmende Ruhe – gegenüberstellen.“³⁴ Leys Philosophie weicht von dieser Ansicht erkennbar ab.

Die bisherigen Betrachtungen lassen das Zwischenfazit zu, dass die DokuDramen Leys sich mit der Zeit immer stärker vom DOKUdrama zum dokuDRAMA entwickelt haben – wie es bereits vor einem Jahrzehnt mit Blick auf die Arbeiten Königsteins und Breloers festgestellt werden konnte (s. u.).³⁵ Leys Arbeiten sind eindeutig dem fiktionalisierenden DokuDrama zuzuordnen, das die Inszenierung in den Vordergrund stellt und handlungsleitende Reenactments priorisiert.³⁶ Diese Tendenz verschärft sich mit der Zeit.

Elemente des visualisierenden Dokudramas (Transparentmachen der Inszenierung, Reenactments mit geringer Autonomie, dokumentarisches Material handlungsleitend), des dem fiktionalisierenden DokuDrama gegenübergestellten Ansatzes³⁷, finden sich in seinen Produktionen verhältnismäßig selten. In „Anne Frank“ verschmelzen Spiel und Dokumentation geschickt, wenn die durch Mala Emde gespielte Anne am Schreibtisch sitzt und in ihr Tagebuch schreibt; an die Wände ihres Zimmers wird währenddessen historisches Wochenschau-material projiziert. Es wirkt, als sitze sie in einem überdimensionierten Kino. Auf diese Weise greifen Schauspiel und Archivmaterial, Farb- und Schwarz-Weiß-Film ineinander. Auf audi-

³⁴ Hans-Dieter Grabe, zit. nach: Thomas Frank: Räume für das Nachdenken schaffen. Die dokumentarische Methode von Hans-Dieter Grabe. Berlin 2005, S. 7.

³⁵ Vgl. Hißnauer 2011, S. 281–282.

³⁶ Vgl. Hißnauer und Schmidt 2013, S. 298–299.

³⁷ Vgl. ebd.

tiver Ebene verschwimmen gleichzeitig verlesene Tagebucheinträge mit der blechnen Nachrichtenpropaganda der frühen 1940er – eine eindrucksvolle Collage, wie sie vergleichbar nur noch in den dramatischen Szenen in „Nacht der großen Flut“ und „Eschede“ eingesetzt wird. In diesen Momenten ist der Mix der Elemente so dynamisch, dass man sie als Rezipient*in kaum mehr voneinander unterscheiden kann.

Bis auf solche Ausnahmen lassen Leys Produktionen das Experimentelle jedoch weitgehend vermissen. Das Drama dominiert, das Dokumentarische rückt deutlich in den Hintergrund, und die im DokuDrama ursprünglich angedachte Gleichwertigkeit der beiden Stilmittel³⁸ wird nicht mehr aufrechterhalten.

Vom Vertrag zum Verträgen: Ley und das Publikum

Derselbe Befund drängt sich auf angesichts des Vertrags mit den Zuschauer*innen. Im DokuDrama ist es durchaus üblich, das Publikum auf die Hybridität des Dargestellten hinzuweisen – im Sinne eines Transparentmachens der Tatsache, dass nicht alle Inhalte der filmischen Realität verbrieft sind und das DokuDrama ohne künstlerische Freiheit nicht auskäme. „Der Dokumentarfilm und seine Macher leben ein Stück weit vom Vertrauen des Publikums und von der Glaubwürdigkeit“, schreibt Hoffmann³⁹. Um dieses Vertrauen und diese Glaubwürdigkeit zu evozieren, setzen DokuDramaturgen häufig auf Einordnungen ihres Vorgehens – den Vertrag mit dem Publikum (der freilich nur metaphorisch als solcher zu verstehen ist).

Prototypisch schließt Breloer einen solchen Vertrag vor beiden Episoden seines Zweiteilers „Wehner – Die unerzählte Geschichte“ (1993). Dort arbeitet er mit einer Texttafel, die er parallel dazu aus dem Off verliest. Auf ihr steht: „Dieser Film rekonstruiert das Leben Herbert Wehners. Was gesagt wird, ist Akten, Biografien und Interviews entnommen. Wie es gesagt wird, ist gelegentlich frei erfunden.“⁴⁰ Die Tafel steht zwölf Sekunden an prominentester Stelle – ganz am Anfang des Films. Breloer zeigt dadurch, wie wichtig es ihm ist, das Publikum auf die genretypische Machart hinzuweisen.

Ähnlich geht Ley in seinem ersten DokuDrama vor: Zu Beginn von „Aus Liebe zu Deutschland“ werden zwei Texttafeln eingeblendet, die zusammen elf Sekunden lang stehen: (1) „Der Film wurde unter Verwendung von Fakten und dokumentarischem Material frei gestaltet.“ (2) „Szenen und Dialoge sind naturgemäß fiktiv, wenn auch nicht gänzlich unwahrscheinlich.“ Auch hier ist das Vorgehen auf Transparenz gegenüber den Rezipient*innen ausgelegt.

In seinen Folgeproduktionen legt er demgegenüber keinen gesteigerten Wert mehr auf entsprechende Kennzeichnungen: Schon sein zweiter Film „Nacht der großen Flut“ verzichtet gänzlich darauf. Ebenso geht er in „Nanking“, „Eschede“, „Blankenese“ und „Gera“ vor.⁴¹

³⁸ Vgl. Fritz Wolf: Alles Doku – oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen. LfM-Dokumentation, Band 25. Düsseldorf 2003, S. 98. Wolf verwendet hier die Schreibweise „DokuDrama“.

³⁹ Kay Hoffmann: Die Fälschung von Wirklichkeit. Vom Vergnügen, mit dokumentarischen Erwartungen zu spielen. In: Hoffmann u. a. 2012, S. 41–50, hier S. 41.

⁴⁰ Hervorhebungen im Original.

⁴¹ Da von „Eichmanns Ende“ lediglich eine Version ohne Vor- und Abspann vorlag, wird der Film an dieser Stelle nicht betrachtet.

Seine weiteren Arbeiten verfügen zwar über Ansätze solcher Verträge – allerdings handelt es sich durchweg um Rudimente: „Mörderische Entscheidung“ erhält eine kurze Erklärung im Abspann („Die im Film zitierten Aussagen im Bundestags-Untersuchungsausschuss sowie der Funkverkehr mit den F15-Piloten geben den Wortlaut der Protokolle wieder.“), in welcher nicht explizit auf die erfundenen Elemente hingewiesen wird.

Am Ende des Abspanns von „Anne Frank“ findet sich folgender Hinweis: „Alle inszenierten Teile sind dokumentarisch belegt. Spielszenen können nur eine Annäherung an das wirkliche Geschehen sein.“ Während schon die Position der Kennzeichnung auf deren Bedeutung aus Sicht des Autors schließen lässt, fällt im Vergleich zu „Aus Liebe zu Deutschland“ der Wortlaut auf. Was dort ‚fiktive‘ Elemente und ‚freie Gestaltung‘ heißt, wird nun als ‚Annäherung an das wirkliche Geschehen‘ bezeichnet, wodurch die Betonung des Erfundenen weniger deutlich herausgestellt wird.

Ebenso am Filmende erscheint ein Hinweis in „Lehman“: „Der Film verbindet Dokumentarisches mit Inszeniertem und ist mit recherchierten Quellen belegt. Dennoch können die Spielszenen nur eine Annäherung an das wirkliche Geschehen sein.“ Anders als in „Anne Frank“ steht der Text dort allerdings nur gut drei Sekunden lang. Selbst schnelle Leser*innen schaffen es in dieser Zeit höchstens, den ersten Satz zu lesen. Der entscheidende Teil des Hinweises geht unter. Der Vertrag wirkt letztlich wie ein kaum ernstgemeintes Alibi.

In „Aldi-Brüder“ findet sich an selber Stelle der identische Text wie in „Lehman“; dort steht er immerhin für fünf Sekunden und kann von schnell lesenden Zuschauer*innen vollständig rezipiert werden (sofern sie den gesamten Abspann abwarten).

Diese Ausführungen verdichtend, ist festzuhalten, dass der Vertrag mit dem Publikum nur in Leys erstem Film von erkennbarer Relevanz ist, woraufhin im Zuge der Fiktionalisierung seiner DokuDramen auch die Transparenz des filmischen Vorgehens nebensächlich wird.

Die nächste Generation? Vergleich mit Königstein und Breloer

Angesichts seiner enormen Produktivität ist Ley sicherlich der legitime Nachfolger der Pioniere des DokuDramas. Um die Filme Königsteins und Breloers mit jenen Leys zu vergleichen, bietet sich eine Untersuchung Jambors, Hißnauers und Schmidts an.⁴² Sie untersuchten ebenfalls die dokumentarischen und inszenierten Anteile von insgesamt neun Produktionen der beiden Filmemacher (die bis zu Königsteins Tod 2013 im Grunde immer zusammenarbeiteten) aus den Jahren 1982 bis 2005.⁴³ Im Unterschied zur vorliegenden Studie betrachteten sie zwar nur die ersten 30 Filmminuten⁴⁴, dennoch ist das Vorgehen so ähnlich, dass eine hohe Vergleichbarkeit gegeben ist.

Jambor et al. stellten eine sukzessive Zunahme des fiktionalen Bildmaterials fest: Von 24,9 Prozent in „Das Beil von Wandsbek“ steigert sich der Wert auf über 80 Prozent in „Die Manns“

⁴² Vgl. Joanna Jambor u. a.: Horst Königstein. Wagemutiges Fernsehspiel. Eine Betrachtung im Spektrum überkommener und aktueller Formen. In: Rundfunk und Geschichte 2011, Nr. 3–4, S. 60–75.

⁴³ Analysiert wurden die Filme „Das Beil von Wandsbek“, „Eine geschlossene Gesellschaft“, „Staatskanzlei“, „Kollege Otto“, „Wehner“, „Einmal Macht und zurück“, „Todesspiel“, „Die Manns“ sowie „Speer und Er“.

⁴⁴ Zudem wurde nur die Bildebene betrachtet; die Ausprägung ‚Mischform‘ gibt es in ihrer Studie nicht.

und „Speer und Er“. So entwickelt sich das DOKUdrama zunehmend zum dokuDRAMA.⁴⁵ Auch die Filmexpositionen sind aufschlussreich: Während die frühen Filme der beiden Autoren vorrangig mit dokumentarischem Material beginnen, wandelt sich das Verhältnis nach und nach zugunsten fiktionaler Einstiege, die eher an Spiel- als an Dokumentarfilme erinnern.⁴⁶ Die Ähnlichkeit zur Schwerpunktverlagerung Leys ist offensichtlich.

Ferner ist eine zeitliche Überschneidung aufschlussreich: Zwei Jahre vor der Veröffentlichung von „Speer und Er“ wird das erste DokuDrama des damaligen Novizen Ley veröffentlicht. Und es scheint, als wolle dieser damals noch eine Gegenbewegung zur zunehmenden Fiktionalisierung bei Königstein und Breloer schaffen. Seine Reenactment-Anteile liegen in den ersten Jahren deutlich unter jenen der beiden Branchenprimi. Nur wenige Jahre später allerdings geht auch er den Weg zunehmender Fiktionalisierung und übertrifft die beiden darin geradezu.

Diskussion

Leys Filme stehen idealtypisch für die sukzessive „Verspielfilmung“⁴⁷ des Dokumentarischen. Als Hauptgrund für diesen Trend ist sicherlich der Kampf um prominente Sendeplätze zu nennen, die man eher zugeteilt bekommt, wenn man mit seinen Werken möglichst packend unterhält. Aus ebenso gearteten Überlegungen entstand in den 1980ern schließlich erst die Idee zum DokuDrama.⁴⁸ Nur: Handelt es sich bei Filmen mit mehr als 80 Prozent Spielfilmanteil überhaupt noch um *dokumentarische* Produktionen? Denn das ist es ja, was der Genrebegriff impliziert: Wir bieten so viel Dokumentarisches, dass wir es explizit in der Genrebezeichnung nennen.⁴⁹ Und inwiefern ist der Paradigmenwechsel hin zur Fiktionalisierung problematisch?

Diese Fragen ließen sich salopp mit Guido Knopp beantworten, der in seinen stilprägenden ZDF-„History“-Produktionen („Hitlers Helfer“ und weitere) ebenfalls auf Reenactments zurückgriff. Er formulierte wie folgt: „Beim Doku-Drama ist alles erlaubt“.⁴⁹ Diese Einschätzung erscheint freilich zu trivial, ließe sich doch kritisch entgegenen, der Trend zu immer stärker fiktionalisierten Stoffen habe zu einer „Missachtung des dokumentarischen Materials geführt“.⁵⁰

Um sich dieser Debatte anzunähern, ist m. E. die wichtigste Perspektive jene der Rezipient*innen. Als theoretische Grundlage bietet sich ein Ansatz Roger Odins an: die Unterscheidung der fiktivisierenden und dokumentarisierenden Lektüre. Odin beschreibt die Rezeption als individuellen Prozess, der stets das Aushandeln der Zuschauer*innen beinhaltet, die für sich selbst einschätzen, ob es sich nun um einen dokumentarischen oder um einen fiktionalen Film handelt. Das Publikum positioniert sich gegenüber dem Produkt, das es be-

⁴⁵ Vgl. Jambor u. a. 2011, S. 68.

⁴⁶ Vgl. ebd., 68f.

⁴⁷ Fritz Wolf: Fiktionalisierung des Dokumentarischen. Der Trend zu Docutainment und Serialisierung. In: Peter Zimmermann und Kay Hoffmann (Hg.): Dokumentarfilm im Umbruch. Kino – Fernsehen – Neue Medien. Konstanz 2006, S. 125–137, hier S. 129.

⁴⁸ Vgl. Breloer 1994, S. 277; Hißnauer und Schmidt 2013, S. 308–310.

⁴⁹ Guido Knopp, zit. nach Ebbrecht und Steinle 2008, S. 251.

⁵⁰ Wolf 2006, S. 135.

trachtet.⁵¹ Beeinflusst werden kann die individuelle Lektüre durch die filmspezifischen Produktionsmodi.⁵² Filmemacher*innen haben die Möglichkeit, die Rezeption ihrer Filme zu programmieren: Möchten sie, dass ein Film als dokumentarische Produktion gelesen wird, also dokumentarisierend, dann setzen sie vornehmlich dokumentarisches Material ein – insbesondere im Rahmen der Exposition.⁵³ Sie werden sich auf das „dokumentarische Ensemble“⁵⁴ verlassen, um die dokumentarisierende Lektüre zu befördern. Sie werden alles daran setzen, den Zuschauer*innen diese Form der Lektüre nahezu legen.⁵⁵ Um dieses Ziel zu erreichen, werden sie Authentizitätssignale einsetzen: Archivaufnahmen, Dokumente und Zeitzeugen im On.⁵⁶

Zielen die Autor*innen hingegen auf Spannung und narrative Stimmigkeit ab, werden sie einen „unterhaltungsorientierten Ansatz“⁵⁷ wählen – und der gelingt einfacher mit Hilfe fiktionaler Mittel. Im Falle Leys dominiert diese Form des Zugangs spätestens seit 2010. Die Authentizität des Dargestellten rückt in den Hintergrund, während seine Filme sich zuletzt kaum mehr von Spielfilmproduktionen unterscheiden. Sie arbeiten mit umfassenden Klangteppichen, ihre Exposition verzichtet beinahe gänzlich auf dokumentarische Inhalte, Einstellungen wechseln immer schneller, und der Vertrag mit dem Publikum weicht – wenn überhaupt – einem Verträglichem im Abspann. Wir haben es folglich mit einer Fülle an Stilmitteln zu tun, die eher dem Spielfilm zuzuschreiben sind und somit die fiktivisierende Lektüre begünstigen. Leys DokuDramen haben ihre Attraktivität so lange gesteigert, bis sie zu Spielfilmen mit dokumentarischen Einsprengseln wurden – attraktiv, aber nicht mehr authentisch.

Odins Einschätzung, Zuschauer*innen, die „mit geschlossenen Augen in einen Saal eintreten und [denen] man einen Film vorführen würde, von dem [sie] niemals reden gehört [haben], [wüssten] nach einigen Minuten sofort, ob es sich um einen fiktionalen Film oder um einen Dokumentarfilm handelt“⁵⁸, gilt im DokuDrama ohnehin nur unter Vorbehalt. Aber im Falle der jüngeren Ley'schen DokuDramen würde wohl kaum ein(e) Rezipient*in mehr auf einen Dokumentarfilm tippen. Sicherlich sind seine Filme hochwertig umgesetzt, dramaturgisch zumeist spannend und mit den wichtigsten Vertreter*innen deutscher Schauspielkunst besetzt (Axel Milberg, Matthias Brandt, Mala Emde, Joachim Król). Sie können es insofern, rein auf ihre dramaturgische Gestaltung reduziert, zweifelsohne mit reinen Spielfilmproduktionen aufnehmen⁵⁹. Aber um dokumentarische Werke handelt es sich m. E. nicht mehr.

Freilich: Das Label ‚DokuDrama‘ ist nicht geschützt. Doch Leys jüngere Filme haben diese Kennzeichnung angesichts der oben empirisch belegten Schwerpunktverlagerung nicht mehr

51 Vgl. Roger Odin: Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre. In: Eva Hohenberger (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin 2006[1984], S. 259–275, hier S. 259–261.

52 Vgl. Ebd., S. 266.

53 Vgl. Hißnauer 2011, S. 279f.

54 Odin 2006[1984], S. 267.

55 Vgl. Kay Hoffmann: Die Wirklichkeit schmilzt dahin wie Schnee unter der Sonne. Von der Inszenierung im Dokumentarfilm. In: Hoffmann u. a. 2012, S. 21–39, hier S. 23.

56 Vgl. Jambor u. a. 2011, S. 68f.; Hißnauer 2011, S. 280.

57 Jambor u. a. 2011, S. 68f.

58 Odin 2006[1984], S. 268.

59 Vgl. Köpke 2018, S. 148.

verdient. Entweder fehlt den Programmverantwortlichen für die richtige Genrezuordnung das nötige Gespür. Oder aber sie setzen verstärkt auf die Kennzeichnung als ‚DokuDrama‘ im Sinne eines Authentizitätsmarkers, nicht mehr aber auf die genregerechte Ausgestaltung des Stoffs. Leys Filme, so scheint es, nutzen die Aura des Dokumentarischen als trojanisches Pferd, als Vehikel, um glaubwürdig und journalistisch zu wirken – und sind es doch nicht.

Der Autor selbst beschrieb das Verhältnis zwischen seinen Filmen und den Zuschauer*innen einmal wie folgt: „Der Zuschauer“, so sagte er, „ist erwachsen genug, um letztlich zu wissen, dass er sich TV, Kino etc. nicht bedingungslos ausliefern sollte.“⁶⁰ Auf diese Weise legt er die Verantwortung ganz in die Hände seines Publikums. Dabei ist er es, der in den letzten Jahren zunehmend den an das DokuDrama gesetzten Bildungsanspruch vernachlässigt und historische Gegebenheiten zugunsten narrativer Zuspitzungen übervereinfacht hat – zentrale Verantwortungsbereiche des Dokumentaristen, auf die das Publikum keinerlei Einfluss nehmen kann. Noch dazu lässt er die Rezipient*innen ob seines Vorgehens im Unklaren. Ley setzt auf Spannung statt historische Genauigkeit, auf Unterhaltung statt inhaltliche Tiefe. Er will nicht Geschichte rekonstruieren, sondern Geschichten erzählen. Mit *Doku* hat das nicht mehr viel gemein.

⁶⁰ Jakob Buhre: Raymond Ley. Interpretation des dokumentarischen Materials. In: Planet Interview, 26.01.2016. Online: <http://www.planet-interview.de/interviews/raymond-ley/48433/>, abgerufen am 11.08.2020.

Das Rundfunkschaffen von Josef Pelz von Felinau. Ein Nachlass am Deutschen Rundfunkarchiv

Funkdramatik und anekdotisches Erzählen
vor dem „akustischen Mikroskop“

Karin Pfundstein

Am Mikrophon: Pelz von Felinau. Diese Ankündigung genügt für viele Hörer, ihre Arbeit beiseite zu legen, den Alltag im wahrsten Sinne des Wortes abzuschalten, und, Herr von Felinau, sich von Ihnen entführen zu lassen in fremde Länder oder faszinieren lassen von einer Stimme, und Ihre Persönlichkeit doch wieder mit hinüber zu nehmen in den nächsten Tag der Sorgen und Ärger und alles das, was uns Menschen heute bedrückt, nun mit sich bringt.¹

Wie Sigrid Schenkenberger in einer Gesprächssendung im SFB zum 33. Geburtstags des Rundfunks im Jahr 1956 Josef Pelz von Felinau vorstellt, verrät viel vom Renommee, das dieser beim Radiopublikum zu dieser Zeit genoss. Das im Rundfunkstudio anwesende Publikum, für das er offenbar ein Überraschungsgast war, reagierte auf die Ankündigung mit einem entzückten Raunen. Der Rundfunkautor und -sprecher war den Radiohörern der Nachkriegszeit vor allem als charismatische Stimme von sonorem Timbre mit unverkennbarem Akzent – „ein Produkt der Donaumonarchie – geformt aus allen Sprachen des alten Habsburgerreiches“² – bekannt. Als Fabulierer mit überbordender Phantasie, der in seiner Wirkungszeit von einem halben Jahrhundert eine Unzahl von Erzählungen, Hörspielen und Anekdoten verfasste und für den Rundfunk produzierte. Eine Konstante im Ätherprogramm, das die Hörerinnen und Hörer durch die Zeitläufte begleitete – und damit ein Anker in Zeiten der Katastrophe, der Umbrüche und der Unsicherheiten. Dass seine Sendungen und die darin enthaltenen Narrative dabei immer auch einen Fluchtpunkt darstellen, ist am Eingangszitat abzulesen und kann anhand von drei Schaffensperioden des Josef Pelz von Felinau aufgezeigt werden.

¹ Interview mit Josef Pelz von Felinau zum 33. Geburtstag des Rundfunks, SFB 1956, DRA: KONF.6149589.

² „Singendes Weanerisch, hartes Tschechisch und melodisches Dalmatinisch geben ihr den Akzent.“

Claudia Burg: Verliebt ins Mikrophon. Pelz von Felinau. Die Geschichte eines abenteuerlichen Lebens, in: Nacht-Depesche, 18.03.1957 (1. Folge des neunteiligen Zeitungsportraits vom 18. bis 27. März 1957 in der West-Berliner „Nacht-Depesche“).



Abb. 1: Musikschrank aus dem Studio Pelz von Felinau, Nachlass Felinau, DRA. Foto: DRA/Karin Pfundstein.

Geboren am 24. Oktober 1895 in St. Pölten bei Wien, gestorben am 15. Februar 1978 in West-Berlin, wurde Josef Pelz von Felinaus Nachlass 1995 von seiner Witwe Irene Pelz von Felinau dem Deutschen Rundfunkarchiv übergeben. Dieser Nachlass, den man als politisch gesäubert betrachten muss, wird ergänzt durch weitere Überlieferungen aus der Zeit bis 1945 am DRA, vor allem aus Übernahmen des Deutschen Rundfunkmuseums e. V. Berlin und vom Tschechoslowakischen Rundfunk, und Schriftzeugnissen.

Bei einer Annäherung an das Werk von Josef Pelz von Felinau sehen und hören wir ein umfangreiches und vielschichtiges Wirken voller Ambivalenzen und dahinter eine mitunter widersprüchliche Autorenpersönlichkeit:

Zu Beginn seiner enorm produktiven Wirkungszeit um das Jahr 1920 herum Autor von Sensationsberichten über die Titanic und Schiffsabenteuer. Vortragskünstler auf Gastspielreisen mit Auftritten auf Kleinbühnen der Republiken Österreich und Deutschland. Rundfunkpionier an der Seite von Alfred Braun im Voxhaus Berlin Mitte der 1920er Jahre. Entwicklung zum Spezialisten für die Transformation des Fernwehs, der Sehnsucht nach Expedition, Abenteuer und Exotismus in Formate für das Medium Rundfunk. Während der NS-Zeit Autor des Erfolgsromans „Titanic“ und Hörspielsprecher und -verfasser. Hörspiele, die ausgehend vom Expeditionshörspiel³ die Grenze zum propagandistischen Kolonialhörspiel überschreiten und zusammen mit funkdramatischen Eroberungsphantasien, heimatschwelgerischen, sentimentalen oder auch eskapistischen Radiostücken ein Rädchen in der Maschinerie des gelenkten und gleichgeschalteten Rundfunks darstellen. Nach dem Weltkrieg bruchlos Schrittmacher des neu zu gründenden Rundfunks, der ihm das erste Nachkriegshörspiel „Hypnose“ verdankt. Gründer einer quasi sehr frühen Ich-AG als Rundfunk-Allrounder, der im eigenen Tonstudio am Steubenplatz in West-Berlin unzählige Hörspiele und Musiksendungen in Zusammenarbeit mit seiner Ehefrau, die Tontechnikerin war, produzierte und sehr erfolgreich in den Hörfunkprogramm der ARD-Sender platzierte.

³ Rainer Strzolka: Abriss zur Geschichte des Hörspiels in der Weimarer Republik, Hannover 2004, S. 229f.

1. Die Zeit der Weimarer Republik: Pioniergeist und Gründungsmythen des Rundfunks

Als am 01.08.1925 abends um 20.30 Uhr mit „Sensationen“ das erste Hörbild bzw. Hörspiel⁴ in der Funk-Stunde Berlin übertragen wurde, war der Titel Omen: „Vielleicht wird der Untergang der Titanic geschildert werden – der begabte, eigenartige Schauspieler Josef Pelz von Felinau plant derartiges –, das wäre allerdings die größte denkbare Sensation“, heißt es in einer Sendungsankündigung der Programmzeitschrift „Funkstunde“. „Wir müssen eben abwarten und getrost uns der bewährten Leitung – in doppeltem Sinne – überlassen.“⁵ Wie alle funkdramatischen Programme dieser Zeit ging die Sendung live über den Äther und es existiert keine Aufzeichnung dieser Produktion. Aufschluss geben müssen also die wenigen überlieferten Rezensionen. Der „Deutsche Rundfunk“ feierte die Sendung in Superlativen: Als „wertvollste Pionierarbeit für die Entstehung des Hörspiels“ und „außerordentliche Regieleistung“ wird „Sensationen“ beschrieben: „hier dämmert die akustische Kulisse, die wir meinen“.⁶ Die „filmartige Reihe von Hörbildern“⁷ – und damit noch ganz in der Machart der frühen Funk-Revue stehend – muss als das erste von Alfred Braun verfasste Radiostück gelten, wobei Felinau selbst sich später im eingangs bereits erwähnten SFB-Interview als Verfasser des Manuskripts bezeichnete – was aber möglicherweise nur für die von ihm maßgeblich gestaltete Titanic-Szene zutrifft. In dieser Sendung schildert er 30 Jahre später die Produktion des Hörspiels als improvisierten Akt der Rundfunkpioniere und erzählt dabei folgende Anekdote um die Titanic-Szene, die – ganz typisch für Felinau – durch seine Fabulierkunst die Suggestion von Authentizität erzeugt, die die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Fiktion verunklart.

Nun, damals musste man mit akustischen Mitteln noch sehr vorsichtig sein. Der Ozean war eine Badewanne, der Sturm waren ein paar Ruten, die durch die Luft gepeitscht wurden, und das Publikum des Schiffes Titanic, die um Hilfe rufenden, brüllenden, tobenden, in Angst befindlichen Menschen, die mussten natürlich dargestellt werden. Wie machte man das? Man verteilte ungefähr 150 Personen in den vier Treppengängen des Funkhauses. Da bekam jeder ein Zeitungsblatt in die Hand und jedem wurde eine Zeile unterstrichen, mit so einem blauen Bleistift. Eine x-beliebige Zeile: Ein Wirtschaftsbericht, politische Artikel, ganz egal. Den musste er laut und aufgeregt lesen, als dürfte es was weiß Gott was für eine dramatische Stimmung beinhalten. Einzelne Damen wurden

4 Die Gattungsbegriffe „Hörspiel“ und „Hörbild“ sind in Bezug auf die behandelte Zeit definitorisch schwer zu trennen. Tatsächlich werden sie in der zeitgenössischen Literatur tendenziell synonym verwendet, so auch in Bezug auf „Sensationen“.

5 N. N.: Die Funkstunde. Zeitschrift der Berliner Rundfunksendestelle. 2. Jahrgang. Heft 30. 26.07.1925. S. 586. Der Scan des Artikels auch abrufbar über die ARD-Hörspieldatenbank unter http://hoerspiele.dra.de/pdf/3164387_T01.pdf, abgerufen am 11.09.2020.

6 N. N.: „Sensationen“ – Ein geglückter Hörspielversuch der Berliner Funk-Stunde. In: Der Deutsche Rundfunk. 3. Jahrgang. Heft 32. 09.08.1925. S. 2015. http://hoerspiele.dra.de/pdf/3164387_T02.pdf.

7 N. N.: Rezension aus unbekannter Quelle, ohne Quellenangabe, nachgewiesen im Nachlass Felinau, DRA S041-12.

aufgefordert, sie machen, wenn das Zeichen kommt, einen Schrei um Hilfe. (...) Es war ein Chaos, dass man glauben sollte, die Welt sollte untergehen. Die Portale des Funkhauses in der Voxstraße waren natürlich offen, Passanten gingen vorbei und stutzten, ‚Um Gottes willen‘. (...) Ein Herr wagte sich nach vorne (...) und sah, das sind ja Menschen, die um Hilfe rufen. Stürzte auf den Potsdamer Platz, schlägt die Scheibe des Feuermelders ein, und binnen weniger Augenblicke war ein Großalarm in Berlin. Und Feuerwehr fuhr vor, gleich mit der Spritze ins Haus (...) und unterbrach so unsere Probe.⁸

Ebenfalls in diesem Interview garantiert er seine angebliche Zeugenschaft und der damit verbürgte Wahrheitsgehalt von Erzählungen mit eingestreuten Eiden wie „Nun, die nächste Episode ist wahr – ich schwöre Ihnen hier vor dem Mikrofon, dass ich mit keinem Wort Sie belüge, dass ich auch nichts hinzufügen werde, was nicht stimmt.“⁹ und bedient sich damit einer Erzählperspektive, die den „autobiographischen Pakt“¹⁰ vordergründig als Versprechen untermauert, durch diese Explizitität aber gleichzeitig die Faktentreue in Frage stellt. Der Wahrheitsdiskurs oder das erzählerische Spiel mit der Wahrhaftigkeit ist Merkmal des Werks von Felinau. Immer wieder thematisiert er rückblickend eine angebliche Faktizität des Erzählten,¹¹ während er in anderen Sendungen hervorhebt, dass die meisten anekdotischen Erzählungen Erfindungen sind oder ein ambivalentes Verhältnis zur Wahrheit haben.¹²

Sein unzuverlässiges oder unentscheidbares Erzählen zeichnet schon sein allererstes veröffentlichtes literarisches Werk aus, ein episches Gedicht, und entfaltet sich hiervon ausgehend in seinem ganzen Schaffen und der damit verbundenen Aura um seine Person. Die von Felinau „melodramatisches Epos“ bezeichnete Dichtung „Der Untergang der ‚Titanic‘“ (deren Erscheinen in den Quellen unterschiedlich auf die Jahre 1915 oder 1922 datiert wird)¹³ eröffnet mit dem Prolog: „Ich muß hier betonen, daß jede, wenngleich dichterisch ausgeschmückte Episode sowie jede Empfindung wahrheitsgetreu, das heißt historisch einwandfrei – authentisch ist! (...) Ich selbst habe an dem Rettungswerk des Cunard-Dampfers ‚Carpathia‘ teilgenommen, welcher am 19. April mit 868 Überlebenden aus 16, an der Unglücksstelle aufgefishten Booten um 11.30 vormittags in New-York eintraf“, unterzeichnet mit „Der Autor“.¹⁴

⁸ Interview mit Josef Pelz von Felinau zum 33. Geburtstag des Rundfunks, SFB 1956, DRA: KONF.6149589.

⁹ Ebda.

¹⁰ Nach: Philippe Lejeune: Der autobiographische Pakt, Frankfurt am Main 1994.

¹¹ Anekdoten nach Noten, Folge 94: Funkhaus in Berlin. Hier „bürgt“ Pelz von Felinau für die Wahrheit der erzählten Anekdote. DRA: KONF.5088452.

¹² Anekdoten nach Noten, Folge 267: Klassische Anekdoten. In dieser Folge geht es um „wahre Geschichten als Antipoden der Anekdoten“, DRA: KONF.5128366. Um das angeblich widersprüchliche Verhältnis von Wahrheit und Lüge geht es in Folge 268: Das Bonmot, DRA: KONF.5128367. Siehe außerdem: Folge 153: Interview mit Rosanow, DRA: KONF.5768963 / Das Raritätenkabinett des Herrn Pelz von Felinau, Folge 65: Sympathische Histörchen. In dieser Folge wird der der Wahrheitsgehalt von erzählten Anekdoten um Beethoven und dessen angebliche Abneigung gegenüber Mozart angezweifelt, DRA: KONF.5589235.

¹³ „ca. 1915“ (Wikipedia, ZVAB) oder „vermutlich um 1922“ (Titanic-Trouvaillen Band 20, Titanic-Verein Schweiz)

¹⁴ Der Untergang der Titanic. Ein melodramatisches Epos von Josef Ritter Pelz von Felinau. Musik von Rolf Wollmann, Buchdruckerei Kurzmayr, Wien, *ohne Jahr*, S. 2.

Felinau musste sich von dieser falschen Behauptung Zeit seines Lebens immer wieder distanzieren, insbesondere im Kontext der Rezeption und Wirkung seines Titanic-Romans.¹⁵ In zwei Interviews im Jahr 1961 darauf angesprochen, führte er das Gerücht auf eine Werbekampagne zurück: Er habe den Prolog und den Epilog zum Film „Atlantik“ (1929) gesprochen und zu PR-Zwecken sei behauptet worden, ein Offizier der Titanic trete in Erscheinung.¹⁶ Man kann aber gleichwohl annehmen, dass sich diese falsche Behauptung der eigenen Zeugenschaft positiv auf seine Popularität als Bühnenkünstler auswirkte, als welcher er in den Jahren ab ca. 1922 unter anderem mit einem Titanic-Programm in Wien, Graz, Süddeutschland und dann auch Berlin – wohin er 1925 von Wien übersiedelte – auftrat. So wurde seine „nervenaufpeitschende Soloszene: Der Untergang der Titanic“ mit den Worten beworben, sie sei „keine Bluff-Sensation“, sondern „(s)ämtliche Szenen und Episoden dieser gigantischen Schiffskatastrophe sind vom Autor nach persönlichen, wahren Erlebnissen wiedergegeben“.¹⁷

Nach „Sensationen“ wirkte Josef Pelz von Felinau als Sprecher auch im zweiten Hörspiel der Berliner Funk-Stunde von Alfred Braun mit: Mit der Übertragung des „akustischen Films“ „Der tönende Stein“ am 06.03.1926 wurde der neue Aufnahme- und Sendesaal der Funkstunde AG eingeweiht. Das Stück thematisiert selbstreferenziell die Utopie eines Rundfunks, der die Menschheit vernetzt, indem es auf der Inhaltsebene global konzipiert ist. Gleichzeitig ist es Paradestück der akustisch-technischen Möglichkeiten des Rundfunks, wenn es diese Mannigfaltigkeit unter Einsatz aller verfügbaren Klang- und Geräuschemittel zu Gehör bringt.¹⁸ „Der tönende Stein“ kann daher als Prototyp des Hörspiels als „spektakuläres akustisches Ereignis“ in der Weimarer Republik gelten.¹⁹

Aus einer konservativen Wiener Beamtenfamilie der k. u. k. Monarchie stammend, deren Reputationsverlust nach dem Ersten Weltkrieg Pelz von Felinau in seinen späteren Erzählungen stets als Identitätskrise schilderte,²⁰ zog er schon in jungen Jahren mit seiner Familie an verschiedene Orte in Europa (Ragusa, Prag, zurück nach Wien). Dies benennt er rückblickend

¹⁵ Titanic. Die Tragödie eines Ozeanriesen, Berlin 1939. 1936 verfasst, wurde der Roman in mindestens acht Neuauflagen bis in die 1980er Jahre wiederveröffentlicht.

¹⁶ Interview mit Josef Pelz von Felinau mit Hörerfragen, RIAS, 13.01.1961, DRA: KONF.6149282. Interview mit Josef Pelz von Felinau (Berolina, 1961) (Ausschnitt), SFB Aufnahme 21.02.1961, DRA: KONF.6149280.

¹⁷ Anzeige für einen Auftritt in Graz im Kabarett Irrwisch, undatiert. Nachlass Felinau, DRA S041-21.

¹⁸ „Es trat also hervor: Erstens die rapid springende, über den ganzen Erdbereich gespannte Handlung, die teils durch Dialoge, teils durch Töne und Geräusche, Gesang, Instrumentalmusik und Tänze deutlich gemacht ward. Sodann die Mannigfaltigkeit dieser Geräusche selbst, erzeugt mit Hilfe der Apparatur des neuen großen Sendesaal, die eine große Zahl von Schauplätzen zu Wasser und zu Lande, in der Großstadt und auf einsamer Südseeinsel ‚wahrnehmbar‘ zu machen suchte. Man bestrebte sich sogar, die abenteuerliche Vision eines Traumes und eine Parodie auf die Erdenmenschen mit akustischen Mitteln verständlich werden zu lassen.“ Fünf Jahre Berliner Rundfunk. Ein Rückblick 1923–1928, Berlin 1928, S. 190. Siehe auch: N. N.: Im Aufnahme- und Sendesaal der Funkstunde A.-G., in: Die Sendung. 3. Jahrgang. Heft 11. 12.03.1926. S. 7. http://hoerspiele.dra.de/pdf/3164533_T01.pdf, abgerufen am 11.09.2020.

¹⁹ Strzolkka, S. 112.

²⁰ Im Interview mit dem RIAS am 13.01.1961 sagt er, dass das Wien der alten Großmonarchie sein Wien war: „Wie es heute ist, weiß ich nicht – ich traue mich nicht mehr, hinzufahren. Es hat sich sehr viel geändert.“ DRA: KONF.6149282. Im Zeitungsportrait der „Nacht-Depesche“ berichtet er, wie sein Vater als Offizier nach 1918 auf offener Straße in Wien drangsaliert wurde und wie sein familiärer Hintergrund für ihn politisch zum

als biographischen Grundstein einer lebenslangen Reiseleidenschaft. Seine Erfahrungen und Talente als Dichter, Vortragskünstler und Kabarettist verband er mit einem Fernweh, um sich auf den populären Gebieten der Katastrophenerzählung und dem Expeditionshörspiel zu professionalisieren. Beide Gattungen können als Manifestationen von Alltagsmythen betrachtet werden:²¹ Die erzählten Geschichten tragen unbewusste und kollektive Bedeutungen in sich, die als kulturelle Bewältigungsstrategien fungieren. Darin stellen individueller Heroismus und autarke, elitäre Figuren Gegenbilder zur erlebten Realität im 20. Jahrhundert dar, in welchem die gesellschaftlichen Eliten wechselten und die Macht des Einzelnen durch Technologisierung und Demokratisierung der Gesellschaft abnahm. Und auch ein weiteres Leitmotiv von Felinaus Schaffen kann als Bewältigungsprozess gedeutet werden: „Ein neuentdeckte Liebe vermag den jungen Felinau zu trösten: Die Musik!“, heißt es im Portrait von Claudia Burg 1957. Wenn sich der Autor vor allem in der Zeit nach 1945 der gestalteten Musiksending widmet, die in Erinnerungen an Komponisten und Sternchen der Operngeschichte schwelgt, hört man hier auch einen Modernekritiker und seine ablehnende Reaktion auf eine Entwicklung des frühen 20. Jahrhunderts, in der die Hochkultur von einer Alltagskultur der Massen in Frage gestellt wird, was das letzte Kapitel dieses Aufsatzes beleuchten wird.

2. Die Zeit des Nationalsozialismus: Expedition, deutsche Mythen, Eroberungsphantasien und Kolonialismus im Hörspiel

Also stand ich jeden Tag auf der deutschen Kabarettbühne und schmetterte politische Satiren, bis Adolf Hitler dem Spuk ein Ende bereitete und ich dann zum Film übersiedelte. Da war ich Autor der UFA mit einem Jahresvertrag und einer ganz hübschen Gage. Darüber darf man nicht sprechen, Entschuldigung. Ich war aber damals sehr zufrieden. Dann war wieder nichts. Dann entschloss ich mich, dem Funk meine Aufwartung zu machen. Zuerst in Hörspielen, dann in noch größeren Hörspielen, bis ich schließlich dahinter kam, das, was die Leute schreiben, kannst du vielleicht auch. Da fing ich zu schreiben an. Kleine Sachen, mittlere Sachen. Und endlich landete ich bei der eigenen Produktion.²²

So kommentiert Josef Pelz von Felinau in einer SFB-Jugendsendung 1962 seinen Werdegang von der Weimarer über die NS- bis ins die Nachkriegszeit. Bezeichnend ist, wie er über sein Wirken während der Zeit des Nationalsozialismus eher geflissentlich hinwegredet, um dann ausführlicher auf seine Phase der selbständigen Rundfunkproduktionen ab 1949 zu sprechen zu kommen. Erstaunlich ist jedoch auch sein Eingeständnis, dass er in der NS-Zeit keine Probleme gehabt habe und gut beschäftigt gewesen sei – nicht ohne seiner Hemmung Aus-

Hindernis wurde, den Beruf des Seemanns zu wählen. Claudia Burg: Verliebt ins Mikrofon, 2. Folge, in: Nacht-Depesche, 19.03.1957.

²¹ Zum Mythos Titanic: Ute Rösler: Die Titanic und die Deutschen. Mediale Repräsentation und gesellschaftliche Wirkung eines Mythos. Bielefeld 2013. Zum Mythos Expeditionshörspiel: Strzolka, S. 229f.

²² Interview mit Josef Pelz von Felinau (Jugendsendung), SFB 1962, DRA: KONF.6149428.

druck zu geben, dies in den frühen 1960er-Jahren zu gestehen. Die Tatsache seiner ununterbrochenen Beschäftigung während der Jahre 1933 bis 1945 lässt sich belegen, wenn man Felinaus Film-Werkeverzeichnis in seiner Funktion als Drehbuchautor, das die Jahre 1932 bis 1934 umfasst,²³ um die am DRA überlieferten Hörfunkproduktionen unter seiner Beteiligung und Urheberschaft der Jahre 1935 bis 1944 ergänzt. 31 Hörspiele und Funkessays aus dieser Zeit sind als Tondokumente oder als Sendungsnachweise ohne Überlieferung über Metadaten nachgewiesen. Davon sind nur drei – politisch eher unverdächtig anmutende – Hörspiele über die Nachlassgeberin Irene Pelz von Felinau dem DRA übergeben worden.²⁴ Die restlichen 18 – in unterschiedlichen Graden der NS-Propaganda zuspieldenden – Produktionen stammen hauptsächlich aus den Provenienzen Deutsches Rundfunkmuseum e. V. Berlin und Tschechischer Rundfunk.²⁵ Weitere 10 Produktionen sind alleine über Metadaten, insbesondere aus „Der Deutsche Rundfunk“ und den RRG-Katalogen,²⁶ nachgewiesen.

Zu beobachten ist innerhalb dieser Schaffensreihe, dass Josef Pelz von Felinau in den Jahren 1935 bis 1939 ausschließlich als Hörspielsprecher mitwirkte, dann aber ab 1940 als Autor fungierte und hier unter anderem 1940 und 1941 die Hörspielreihe „Volkwerdung der Afrikaner“ als Verfasser mitverantwortete, eine sechsteilige propagandistische Huldigung des europäischen Kolonialismus in Südafrika mit stark antibritischen Tendenzen.

Das im Februar 1935 produzierte Expeditionshörspiel „Die Saat der Sonne“ handelt von der Eroberung des Inkareiches im heutigen Peru durch die Spanier unter Diego de Almagro el Viejo und Francisco Pizarro, wobei die Rolle des Pizarro von Pelz von Felinau gesprochen wird. Es ist das früheste nachgewiesene Hörspiel in der Wirkungszeit Felinaus nach 1933. In der Überlieferung ist nur ein kurzer Ausschnitt von knapp 4'30" Minuten erhalten, in der Pizarro als Anführer eine martialisch-flammende Ansprache an die meuternden Männer der Expedition richtet, und sie im Moment einer nachlassenden Kampfmoral wieder darauf einschwört, „dem Goldreich der Inka den Krieg“ zu erklären.²⁷

In den Jahren 1935 bis 1937 wirkte er mit in Hörspielen wie „Die Hermannsschlacht“ in der Rolle des römischen Feldherrn Varus, „Kreuzzug 1921“, in welchem auf dem Schauplatz der Mongolei und deren Eroberung durch die Weiße Armee ein plakativer Anti-Bolschewismus propagiert wird, sowie „Alkazar, die Helden von Toledo“, das ganz im Zeichen der Frankquistischen Propaganda die Besetzung Toledos durch Truppen Francos im September 1936 feiert.²⁸

²³ Siehe z. B. die Filmografie des Filmportals, die 7 in diesen Jahren verfilmte Drehbücher listet: https://www.filmportal.de/person/josef-pelz-von-felinau_c94d818d05104f1d8226835b65677869, abgerufen am 11.09.2020.

²⁴ Ein Mann sucht sein Recht (Autor: Wilhelm Rinke), RRG, Aufnahmedatum (AD): 08.03.1938, DRA: KONF.6753415. Der Seerosenteich (Ausschnitt) (Autor: N. N.) DRA: KONF.6753417. Hurrican (Ausschnitt) (Autor: N. N.), RRG, AD 15.06.1938, DRA: KONF.6753466.

²⁵ DRA-Bestand Tonkopien von Metallmatrizen der RRG beim Tschechischen Rundfunk.

²⁶ Schallaufnahmen der Reichs-Rundfunk-GmbH von Anfang 1936 bis Anfang 1939, hrsg. von RRG, Berlin 1939.

²⁷ Die Saat der Sonne (Autoren: Willi Grunewald, Frank Leberecht), RRG, AD 28.02.1935, DRA: KONF.6753524.

²⁸ Ohne Überlieferung. Nachgewiesen in: Schallaufnahmen der Reichs-Rundfunk-GmbH, S. 304, S. 332 und S. 399.

Rundfunkgeschichtlich von besonderem Interesse ist die teilweise Überlieferung des Günter-Eich-Hörspiels „Radium“, gleichfalls aus dem Jahr 1937,²⁹ das „zeitgenössisch als eine der wichtigsten Funkarbeiten Günter Eichs und als herausragende Hörspielproduktion des RS Berlin“³⁰ galt. Während Hans-Ulrich Wagner 1999 noch davon ausgehen musste, dass das Hörspiel nicht überliefert ist,³¹ kann das DRA mittlerweile Ausschnitte im Bestand nachweisen. In den fragmentarischen 25 von insgesamt 75 Minuten sind unter anderem der Monolog des Dichters Chabanais zu hören, der den Todesopfern des Radiums eine Hymne dichtet und in dem die „literaturwissenschaftliche Forschung der 90er Jahre verschiedentlich das Alter ego des Rundfunkliteraten Günter Eich“³² gesehen haben will. Pelz von Felinaus Stimme ist in der Rolle des Agenten Bauville, der die Unsinnigkeit seines Handelns erkennt, im Tondokument enthalten.

1937 spricht Felinau im Kolonialhörspiel „Afrikanische Hochzeit“³³ die Rolle des moralisch „schlechten“ burischen Farmbesitzers Beerboom in Südwest-Afrika – ganz als Gegenentwurf zu seinem englischem Nachbarn Morrison und dessen deutschen Farmhelfer Sievers, der sich als besonders vorbildlich in der Behandlung der Afrikaner erweist. Im Vergleich zu den Kolonialhörspielen mit und aus der Feder von Felinau ab Ende 1939 ist hier bemerkenswert, dass die britische Figur positiv konnotiert ist und dem „guten Deutschen“ an die Seite gestellt wird, während in den Hörspielen, die seit dem Beginn des Zweiten Weltkrieg nach dem Kriegseintritt Englands produziert wurden, ein radikaler Antibritannismus propagiert wird. Dazu später mehr.

Erstes Rundfunkstück, das ganz im Zeichen der nationalsozialistischen Propaganda steht und in welches Josef Pelz von Felinau in zentraler Funktion als Sprecher künstlerisch mitgestaltet, ist der „Monolog aus ‚Markgraf Gero‘“, aus der Feder von Günther Lenning aus dem Jahr 1938.³⁴ Darin wird der Symbolfigur einer mittelalterlichen „deutschen“ Eroberungspolitik im Osten – Gero dem Großen – gehuldigt, indem diesem eine schwülstig-martialische Rede in den Mund gelegt wird: „Das Reich steht: Im Süden, im Westen, so auch hier im Osten.“ In überhöhtem Pathos kulminiert sie in einer sakralsprachlichen Anbetung: „Nun beuge ich mir nackt vor Dir, allmächtiger Gott. Ich habe gekämpft, und ich habe gefehlt. Aber ich weiß, du wirst mir vergeben. Denn ich kämpfte ja in deinem Namen, denn du willst das Reich im Himmel, also auch auf Erden. In alle Ewigkeit, Amen.“ Die Germanisierungs- und Aggressionspolitik der Nationalsozialisten wird damit pseudohistorisch untermauert und einer völkerrechtsverachtenden Ideologie Tribut gezollt.

Auch aus dem Jahr 1938 stammen zwei Hörspiele: das Goldtausch-Hörspiel „Ein Mann sucht sein Recht“, in dem Pelz von Felinau die Rolle des Deutsch-Amerikaners Johann August Sutter übernimmt, der vergeblich versucht, seine kalifornischen Besitzungen, auf denen Gold

²⁹ Radium (Autor: Günter Eich), RRG, Erstsendedatum (ESD): 22.09.1937, RS Berlin, DRA: KONF.6753557.

³⁰ Hans-Ulrich Wagner: Günter Eich und der Rundfunk. Essay und Dokumentation. Potsdam 1999, S. 181.

³¹ Ebda., S. 180.

³² Ebda., S. 181.

³³ Afrikanische Hochzeit (Autor: Erich Paetzmann), RRG, AD: 02.11.1937, DRA: KONF.6753488. Die Rolle des John Morrison spricht Heinrich George.

³⁴ Monolog aus „Markgraf Gero“. Hörbild von der Rückeroberung und Besiedlung des deutschen Ostens, RRG, AD 22.01.1938, DRA: KONF.1418230 und KONF.539073.

gefunden wurde, durch Gerichtsurteile zurückzubekommen, und das sentimentale Heimweh-Hörspiel „Herz auf Heimfahrt“, das von der Sehnsucht deutscher Siedler in den USA nach ihrer Heimat handelt.³⁵ Im Jahr 1939 setzt die Reihe von Hörspielen ein, die in einem Zusammenhang mit dem verschärfteren Konfrontationskurs der NS-Führung und dem begonnen Weltkrieg zu betrachten sind.

In den drei RRG-Hörspielen „Opium“ (1939), „Kut el Amara“ (1939) und „Todesmarsch nach Lowitsch, September 1939“ (1940) wird ein stark negatives Feindbild der Engländer gezeichnet – in letzterem zusätzlich auch der Polen – und angebliche politisch-moralische Verfehlungen auf außenpolitischen Schauplätzen Großbritanniens aufgezeigt: In ersterem im China des 18. Jahrhundert, das die Engländer mit Opium „überschwemmt“ haben sollen und es daher „zum berüchtigten ‚Opiumkrieg‘“ kam, „ein ewiges Schandmal in der an Brutalität und Skrupellosigkeit so reichen Geschichte des britischen Imperiums“.³⁶ In „Kut el Amara“ bei den Kämpfen der auf Bagdad vorrückenden englischen Truppen gegen Türken unter dem Befehl des preußischen Marschalls von der Goltz-Pascha während des Ersten Weltkrieges.³⁷ Und in „Todesmarsch nach Lowitsch“ – besonders krude – während der Kriegshandlungen in Polen im September 1939; im Schlusswort wird „der unzähligen namenlosen Opfer, die in dieser Zeit auf den Todes- und Höllenmärschen, dem Hass der polnischen Bestien erlegen sind“, gedacht. In der ideologisch verfälschenden Lesart dieses NS-Hörspiels brachten die Ereignisse im September 1939 „ein ewiges Schandmahl der Anklage vor der Welt für Polen und England – ein Ehrenmahl aber der deutschen Treue“. Das Hörspiel endet mit dem „Marsch der Deutschen in Polen“.³⁸ In allen drei Hörspielen ist Felinau als Sprecher von größeren oder kleineren Nebenrollen zu hören.

Als Autor verantwortet Josef Pelz von Felinau dann alle Teile des Hörspiel-Mehrteilers „Volkwerdung der Afrikaner“, dessen Aufnahmezeitraum zwischen dem 12.04.1940 und dem 26.02.1941 lag. Die Hörspiele auf Afrikaans wurden in den RRG-Abteilungen „1a Krieg“ und „7 Hörspiel“ produziert und als Sendungen des Deutschen Kurzwellensenders für Südafrika ausgestrahlt. Als Tondokumente überliefert sind drei dieser Hörspiele nach historischen Ereignissen der Kolonialgeschichte Südafrikas, die, gehört im Kontext der NS-Kolonialplanungen für Afrika, Zeitzeugnisse dieses wenig bekannten nationalsozialistischen Expansionsstrebens darstellen:³⁹ Teil 3 „Der große Treck“ thematisiert die Flucht der Buren aus der Kapkolonie von 1835 bis 1841 nach britischer Annexion des Kaplandes 1814, Teil 4 „Der Burenkrieg“ den Zweiten Burenkrieg 1899 bis 1902 und die damit verbundenen Konflikte zwischen Großbritannien und verschiedenen Burenrepubliken, und der vermutlich fünfte Teil „Rebellion 1914“ den Burengeneral Christiaan de Wet, der während des Ersten Weltkriegs versuchte,

³⁵ Herz auf Heimfahrt (Autor: Werner Brink), RRG, AD: 05.05.1938, DRA: KONE.557097.

³⁶ Opium (Autoren: Rudolf Brunngraber; Herbert Windt), RRG, AD 08.12.1939, DRA: KONF.583507. Zitat: Illustrierter Rundfunk 1939, Heft 51, S. 3.

³⁷ Kut el Amara (Autoren: Alfred Prugel; Herbert Windt), RRG, AD 27.02.1940, DRA: KONE.583327.

³⁸ Todesmarsch nach Lowitsch, September 1939 (Autoren: Franz Lüdtkke; Fritz Holtzwardt), RRG, AD 01.09.1940, DRA: KONE.587505.

³⁹ Zumindest bis zum Überfall auf die Sowjetunion im Juni 1941 war die Wiedergewinnung deutscher Kolonien in Afrika ein Ziel der NS-Außenpolitik. Siehe dazu: Karsten Linne: Deutschland jenseits des Äquators? Die NS-Kolonialplanungen für Afrika. Berlin 2008.

einen pro-deutschen Aufstand in Südafrika auszulösen.⁴⁰ Lediglich über RRG-Arbeitsblätter nachzuweisen sind die ersten beiden Teile von „Volkwerdung der Afrikaner“ sowie der vermutlich letzte: Teil 1 „Wolread Woltemaade. Ein afrikanischer Freiheitsheld“ über den niederländischen Siedler im Kapstadt des 18. Jahrhunderts, der als Held gefeiert wird, weil er Schiffbrüchige rettete, Teil 2 „Die Rebellion von Slagtersnek“ über den Aufstand der Buren 1815 am Kap der Guten Hoffnung gegen die britischen Kolonialisten, und der vermutlich sechste Teil „Jopie Fourie“ über den später als Märtyrer verklärten burischen Offiziers der Maritz-Rebellion 1914, der während des Aufstands gegen die britische Herrschaft zum Tode verurteilt wurde.⁴¹ Als übergeordnetes Narrativ der Reihe kann die Gegenüberstellung der „guten“ Kolonialmacht der Buren und der „schlechten“ Engländer gelesen werden, mit welcher die ideologische und politische Allianz zwischen vielen Buren und den deutschen Nationalsozialisten ab 1939 verstärkt werden sollte.⁴² „Der Burenkrieg“ öffnet und schließt sogar mit zwei Szenen „Die konsentrasiekamp“ und „Die konsentrasielae“, die mutmaßlich in den Konzentrationslagern der Briten in Südafrika spielen, in welchen Buren interniert wurden – die ersten als „concentration camps“ bezeichneten Lager dieser Art. Das Hörspiel wurde 1940 produziert und damit im Jahr des Baus des KZ Auschwitz. Ob dieser historische Verweis als Ablenkung vom Geschehen im Deutschen Reich gedeutet werden kann, ist angesichts der fehlenden Überlieferung des Tondokuments nicht eindeutig zu bewertet werden. Für vermutlich jedes dieser Hörspiele erhielt Josef Pelz von Felinau ein Honorar von 200 Reichsmark.⁴³

Diese Quellenlage zeigt, dass sich Josef Pelz von Felinau über die Zeitspanne 1935 bis 1941 in zunehmendem Grade in den Dienst des Rundfunks der NS-Diktatur gestellt hat. Als ein Zeichen für eine Identifikation mit dem Weltbild der Nationalsozialisten kann der Umstand gedeutet werden, dass er sich ab 1940 auch als Rundfunkautor betätigte und damit in schaffender und nicht mehr wie bis dahin in rein mitwirkender Funktion auftrat, und in dieser Rolle Hörspiele mit politischer Tendenz verfasste. Dass er sich auch ikonographisch vereinnahmen ließ, be-



Abb. 2: Künstlerpostkarte Josef Pelz von Felinau. Ross-Verlag, Urheber unbekannt. DRA, Nachlass Felinau, S041-21.

⁴⁰ Der große Treck, AD 23.06.1940, DRA: KONF.583576. Der Burenkrieg, AD 11.12.1940, DRA: KONF.587142. Rebellion 1914, AD 15.01.1941, DRA: KONF.545951. Ob es sich bei den letztgenannten tatsächlich um Teil 4 und 5 handelt, kann nur angenommen werden.

⁴¹ Arbeitsblätter RRG, Findmittel DRA Frankfurt: „Wolread Woltemaade. Ein afrikanischer Freiheitsheld“, AD 12.04.1940, Matrizenummer: KWS 58625-635. „Die Rebellion von Slagtersnek“, AD 17.05.1940, Matrizenummer: KWS 59026-035. „Jopie Fourie“, AD 26.02.1941, Matrizenummer: KWS 63921-932.

⁴² Das wird vor allem deutlich beim Ossewabrandwag, einer 1939 gegründeten nationalistisch geprägte Organisation der Buren, die offen mit dem NS-Staat sympathisierte.

⁴³ Die Summe ist belegt in den Arbeitsblättern von „Rebellion von Slagtersnek“, „Der große Treck“, „Der Burenkrieg“ und „Jopie Fourie“. Man kann davon ausgehen, dass dies auch für beiden anderen Teile gilt.

legt ergänzend dazu ein Portraitfoto im Nachlass, das auf einer undatierten, aber angesichts der ästhetischen Gestaltung vermutlich in der NS-Zeit zu verortenden Künstlerpostkarte des Ross-Verlag abgedruckt ist. Die Inszenierung seiner Person entspricht ganz der des idealtypischen „Ariers“: Die markanten Gesichtszüge sind durch die zurückgelegten Haare exponiert, das direkt schräg von oben einstrahlende Sonnenlicht und die stark kontrastierenden Schatten lassen die Person wie eine Skulptur wirken. Verstärkt wird dies durch die Kameraperspektive der Untersicht, die die Person erhöht. Ein ernst und entschlossen in die Ferne gerichteter Blick markiert zusammen mit entblößtem, muskulösem Oberkörper den Heldentypus.

3. Nach 1945: Das erste Hörspiel nach dem Krieg „Hypnose“, Sendungen aus dem Heimstudio in West-Berlin, Anekdoten nach Noten und musikalische Raritäten

Wer die Sendungen dieses Mannes aus der Zeit nach 1933 und während des Krieges kennt, weiß, daß sie zu den angenehmen Erinnerungen zählen. Immer waren es kleine Meisterwerke in Inhalt und Form. Die Nazis ließen ihn gewähren. Seit der Hartmann-Affäre von 1933 hatte sich Felinau den Respekt einiger Propagandafunktionäre zugezogen und außerdem – wer sollte solche Sendungen machen?⁴⁴

1957 kommentiert die West-Berliner Tageszeitung „Nacht-Depesche“ die Schaffensperiode Josef Pelz von Felinaus ab 1933 im Rahmen eines mehrteiligen Portraits mit wohligen Worten. Die Hartmann-Affäre referiert auf eine Szene, die in der Portraitreihe erzählt wird: Felinau habe „kurz nach der Machtergreifung Hitlers“ während einer seiner Vorstellungen im Publikum einen „gewisse(n) Hartmann“ entdeckt, „SA-Führer und künftiger ‚Reichsfilmchef‘, der als rechte Hand Goebbels die Filmateliers unsicher zu machen begann“ und Felinau habe ihn vor versammeltem Berliner Abendpublikum mit einer Satire bloßgestellt, woraufhin dieser „wachsbleich“ den Saal verlassen habe. Goebbels habe Hartmann daraufhin als „unbrauchbar“ erkannt, und die „Ufa jedoch blieb von einem ihrer schärfsten Tyrannen verschont. Und – von Stund an war Felinau für die Ufa-Leute der Mann...“⁴⁵ Eine Episode von zweifelhaftem Wahrheitsgehalt,⁴⁶ also eigentlich eine Anekdote im engeren Sinne: Ohne Anspruch auf Authentizität, aber mit dem Zweck, eine Geisteshaltung zu charakterisieren und zu vermitteln – die hier jedoch nicht ohne die mutmaßliche Absicht einer Verbrämung der Gesinnung Felinaus gehört werden kann.

Beschönigungen des Wirkens Felinaus während der NS-Zeit wie in obigem Zitat sind bezeichnend für dessen Rezeption in der Nachkriegszeit. Unter Verzicht auf konkrete Bei-

⁴⁴ Claudia Burg: Verliebt ins Mikrofon. Pelz von Felinau. Die Geschichte eines abenteuerlichen Lebens, Folge 7, in: Nacht-Depesche, 25.03.1957.

⁴⁵ Claudia Burg, Verliebt ins Mikrofon, Folge 5, in: Nacht-Depesche, 22.03.1957. Hervorhebung im Original.

⁴⁶ Weder eine Person namens Hartmann, der im Umfeld Goebbels in der Filmpolitik wirkte, noch eine Funktion wie „Reichsfilmchef“ in der Zeit um 1933 konnte bei Recherchen für vorliegenden Artikel nachgewiesen werden.

spiele von Rundfunksendungen werden diese hier als „angenehm“ und künstlerisch wertvoll verklärt, und sogar als Werke dargestellt, die sich durch eine unbestimmte Widerständigkeit auszeichnen („ließen ihn gewähren“). Begründet wird es durch die Zeichnung der Person Felinaus als einer respektierten Persönlichkeit, die „sich etwas herausnehmen“ konnte. In anderen Diskursen wurde Felinaus Rolle in der Zeit vor 1945 nach dem Kriegsende jedoch auch öffentlich kritisch hinterfragt, wie ein Zeitungsbericht über den Entnazifizierungsprozess der Person Cornelis Bronsgeest verrät. Josef Pelz von Felinau entlastete Bronsgeest mit seiner Aussage, „worauf der Kommissionsvorsitzende antwortete, er könne dem Zeugen ein politisches Urteil nicht zubilligen, da er für die Nazis Rundfunksendungen veranstaltet habe. Pelz von Felinau verbat sich diese Kritik und erklärte, daß er überprüft und seine einwandfreie Haltung festgestellt worden sei.“⁴⁷

Für Felinaus offensichtlich bruchlosen Übergang vom Rundfunkschaffen unter den Nationalsozialisten zum Rundfunkschaffen im besetzten Deutschland ab Mai 1945 steht das erste Hörspiel im Nachkriegsdeutschland, das nur wenige Wochen nach Kriegsende im Berliner Rundfunk ausgestrahlt wurde: „Hypnose“ ging am 5. Juli 1945 über den Äther. Das Hörspiel entstand auf Grundlage des in der Weimarer Republik populären Originalhörspiels „Das Wasser steigt“ von Geno Ohlischläger.⁴⁸ Es handelt von dem bekannten Zauberer Torro, der ein Gastspiel im Neapel vergangener Tage gibt. In seiner Aufführung suggeriert er seinen Zuschauern im Theatersaal, dass eine Flut die Stadt überschwemme. Er löst damit eine Panik aus und verursacht einen tragischen Ausgang des Abends. Das Narrativ in der Textversion von Felinau kann als Abbild und Paraphrase eines Deutungsmusters von Politik und Gesellschaft während des NS-Regimes gelesen werden. Wer sich psychologisch-moralische Entlastung angesichts der unfassbaren Gräueltaten der Naziherrschaft erhoffte, dem kam die sinnstiftende Erzählung dabei möglicherweise zupass: Das Unheil als Naturkatastrophe, die über die Menschen hereinbricht und der sie unverschuldet ausgeliefert sind. Die Rettung durch die Heldentat eines Einzelnen, der als widerständiger Volksaufklärer charakterisiert wird und der in vollkommener moralischer Integrität die Erlösung herbeiführt. Und besonders prägnant: Die Figur des Hypnotiseurs Torro als charismatischer Demagoge, der das versammelte Volk manipuliert und als Retter auftritt, sich aber als Zerstörer entpuppt.⁴⁹

Gleichwohl steht „Hypnose“ für das Pionierbewusstsein und die enorme Produktivität der Rundfunkpersönlichkeit Felinau: Wieder einmal zeichnet er nach „Sensationen“ mit „Hypnose“ verantwortlich für ein „erstes Hörspiel“. Und gleichzeitig stellt es den Auftakt seines umfangreichen Werkes der Nachkriegszeit dar, wie es über den Familiennachlass am Deutschen Rundfunkarchiv überliefert ist. Knapp 190 Hörspiele, Sendungen, vor allem Musiksendungen, sowie wenige Interviews und Essays sind in diesem Bestand nachgewiesen, die der Schaffens-

⁴⁷ N. N.: Antrag Bronsgeest vertagt, in: Neues Deutschland, 16.08.1947, S. 3

⁴⁸ Das Wasser steigt! ESD 05.03.1931, SDR, ohne Überlieferung. Manuskript: SWR, Historisches Archiv, A000209.

⁴⁹ Siehe: Karin Pfundstein: „Das Wasser ist da. Verbrecherwasser.“ Am 5. Juli 1945 wird das erste Hörspiel nach dem Krieg im deutschen Rundfunk ausgestrahlt: „Hypnose“ von Josef Pelz von Felinau, <https://www.dra.de/de/entdecken/1945-der-krieg-ist-aus/hypnose-erstes-nachkriegshoerspiel-im-rundfunk/>, abgerufen am 11.09.2020.

periode nach dem Zweiten Weltkrieg zugeordnet werden können.⁵⁰ Hinzu kommen 54 Folgen der Sendereihe „Das Raritätenkabinett des Herrn Pelz von Felinau“ – 45-minütige Sendungen, in denen besondere Fundstücke des Kultur-, hauptsächlich Musiklebens präsentiert werden – und knapp 350 Folgen der Reihe „Anekdoten nach Noten“ – kleine fünfminütige Rundfunk-aphorismen über Musikerinnen und Musiker. Beide Reihen liefen ab 1963 bzw. 1964 auf der Deutschen Welle: Das „Raritätenkabinett“ bis 1968, die „Anekdoten“ bis mindestens 1976.⁵¹ Angesichts dieser Fülle an Dokumenten kann die Wirkungszeit bis zu Felinaus Tod 1978 nur kursorisch und exemplarisch anhand ausgewählter Beispiele umrissen werden.

Sie geht einher mit dem Aufbau einer Selbständigkeit: 1949 richteten sich die Felinaus ein eigenes Tonstudio in ihrer Wohnung in West-Berlin ein. Josef Pelz von Felinau als Autor und Sprecher und seine Ehefrau Irene als Tontechnikerin, mitunter auch als Sprecherin zu hören, produzierten dort zusammen Sendungen und Hörspiele. Diese bot das Autoren-Produzentinnen-Gespann dann den Rundfunkanstalten an. Der Erfolg dieser für den Rundfunksektor ungewöhnlichen Freiberuflichkeit spiegelt sich in der ungeheuren Produktivität des Paares und der Popularität der Marke Felinau wider.

1950 produzierten sie eine „berühmt gewordene“⁵² Sendung über den Tenor Joseph Schmidt, der bis 1933 – dem Jahr seiner Emigration – ein erfolgreicher Sänger am Berliner Rundfunk und von Schallplattenproduktionen war und nach seiner Verfehmung und Flucht 1942 im Schweizer Exil in einem Internierungslager an Krankheiten in Folge der Fluchtstrapazen starb. Felinau stellt darin das Schicksal des Joseph Schmidt dar und klagt dessen Demütigung und Verfolgung mit humanistischen Appellen, an vielen Stellen in pathetischem Tonfall, an. In „Ein Lied geht um die Welt“ – betitelt nach Schmidts größtem musikalischem Erfolg, dem Lied aus dem gleichnamigen Film aus dem Jahr 1933 –, kommt neben Felinau auch Cornelis Bronsgeest zu Wort. Beide waren Berliner Weggefährten Schmidts am Rundfunk. Bronsgeest als Leiter der Abteilung Oper gilt als Schmidts Entdecker und Förderer. Die Sendung schließt Felinau mit den Worten:

Ein Lied geht nicht um die Welt! Nun – es ging nicht um die Welt. Es erlosch im Hochmut einer grausamen Zeit. Es erstickte in Einsamkeit und jener unfassbaren Sehnsucht, die uns selbst noch als Verfemte an den Gott der Liebe und an den Segen der Heimat glauben lässt. Wir sollten uns öfters erinnern an den kleinen jüdischen Sänger Joseph Schmidt, der uns so viel unvergesslich Schönes gegeben hat. Vielleicht geht sein Lied doch noch um die Welt (...) Und vielleicht hört er es sogar. Die Ätherwelle ist nicht so verschwiegen wie manches verstockte Herz. Was wissen denn wir?⁵³

⁵⁰ Eine Datierung aller Produktionen im Bestand ist bisher noch nicht erfolgt.

⁵¹ Die letzten Folgen konnten bisher noch keinen Sendedaten zugeordnet werden.

⁵² Claudia Burg, Verliebt ins Mikrofon, Folge 8, in: Nacht-Depesche, 26.03.1957.

⁵³ Ein Lied geht um die Welt. Erinnerungen an Joseph Schmidt, AD 12.09.1950, ESD 16.11.1950, Südwestfunk, DRA: KONF.6029422.

Das mahnende Erinnern in dieser und zwei weiteren Sendungen⁵⁴ über Joseph Schmidt an einen der vielen vom NS-Regime verfolgten Künstlern zu einem verhältnismäßig frühen Zeitpunkt im Nachkriegsdeutschland trug sicherlich mit dazu bei, dass der Sänger, sein Werk und sein Leben nicht in Vergessenheit geriet. Ausschlaggebend für deren Entstehen war die persönliche Bekanntschaft zwischen Felinau und Schmidt, von der Felinau wiederholt in Episoden und Anekdoten in diesen und anderen Sendungen erzählt.⁵⁵

Ein weiteres Beispiel in diesem Zusammenhang ist die Produktion „Es werde Licht“,⁵⁶ eine bisher undatierte Sendung über den „tragische(n) Werdegang des jüdischen Volkes und die Geschichte des neuen Israel mit alten und neuen Gesängen aus der jiddischen Folklore“.⁵⁷ Sie zeugt von Felinaus Beschäftigung mit der jüdischen Geschichte und Kultur in der Zeit nach dem Holocaust und kann als aufrichtige Betroffenheit gedeutet werden, die sich im produktiven Schaffen sublimierte.

Dennoch stehen diese Sendungen in einem ambivalenten Verhältnis zum Werk Felinaus in der Zeit vor 1945. Unangemessen vereinnahmend wirken dabei Formulierung wie „uns selbst noch als Verfemte“ im obigen Zitat: Als Sprecher und Autor in der persönlichen Ich-Perspektive damit eine Verfemung durch die Nationalsozialisten auch auf sich selbst zu beziehen erscheint als anmaßende Selbstentlastung, wenn man sich die ungebrochene Karriere des Autors vor 1945 vor Augen führt und diese mit dem Schicksal eines Joseph Schmidt vergleicht.⁵⁸

Ein emphatischer Humanismus im Grundton prägt schon die erste Folge der Rundfunkreihe „Das Raritätenkabinett des Herrn Pelz von Felinau“ (1963–1968, Deutsche Welle). Am 27.05.1963 ging diese unter dem Titel „Was ist eine Rarität?“ auf der Deutschen Welle auf Sendung und beantwortete die titelgebende Frage mit: „Die größte Rarität wäre gelebte Menschlichkeit“.⁵⁹ Von dieser Botschaft aus spannt der Autor den Bogen von politischen Stellungnahme zum „Atomzeitalter“ und „Langstreckenraketen“ (und damit auf den Ost-West-Konflikt, die Kubakrise und die damit verbundene Forderung nach Rüstungskontrolle anspielend) über den Wunsch nach der gesellschaftlichen Rarität, dass „die Menschheit endlich den Sinn ihrer Menschwerdung begriffe und danach zu handeln versuchte“, zu den eigentlichen Raritäten der Sendereihe, nämlich seltenen und alten Aufnahmen des klassischen Musikrepertoires seit Beginn der Tonaufzeichnung. Die von ihm über die gesamte Laufzeit der Sendereihe präsen-

⁵⁴ Ein Lied geht um die Welt, AD 12.09.1950, DRA: KONF.6029422. Gib Frieden den Menschen – Joseph Schmidt, AD ca. 1956, DRA: KONF.1868130. Glück, das mir verblieb – Joseph Schmidt, AD ca. 1965, DRA: KONF.1868133.

⁵⁵ Neben den drei schon erwähnten Stundensendungen zum Beispiel in den beiden Folgen der Reihe „Das Raritätenkabinett des Herrn Pelz von Felinau“: Folge 7: Novembergedanken, AD vor 10.11.1963, DRA: KONF.5389004. Folge 24: Alte Sänger, AD vor 14.03.1965, DRA: KONF.5528664.

⁵⁶ Es werde Licht, AD unbekannt, DRA: KONF.1868124.

⁵⁷ Rundfunk-Produktionen Pelz v. Felinau. Katalog, S. 2, DRA: S041-08.

⁵⁸ Das gilt in etwas abgeschwächtem Maße ebenfalls für den anderen Mitwirkenden der Sendung, Cornelis Bronsgeest, auf den sich das „uns“ ebenfalls beziehen könnte: Er musste nach der Machteroberung 1933/1934 zwar seine Rundfunkstätigkeit aus politischen Gründen aufgeben, fand jedoch anderweitig im NS-Deutschland ein Auskommen. Siehe: Artikel „Bronsgeest, Cornelis“, in: Karl Josef Kutsch, Leo Riemens: Großes Sängerlexikon, 4. Auflage, München 2003, Band 1, S. 606.

⁵⁹ Raritätenkabinett, Folge 1: Was ist eine Rarität?, AD vor 27.05.1963, DRA: KONF.5369248.

tierten musikalischen Raritäten beschränken sich jedoch auf die Epochen vor der kompositorischen Moderne, die mit den Traditionen brach, und Avantgarde. Besonders reich vertreten sind Aufnahmen aus der Epoche des 19. Jahrhunderts, insbesondere des musiktheatralischen Repertoires der Romantik und hier vor allem des italienischen Belcanto. Dieser Schwerpunkt geht einher mit einer im Laufe der Reihe sich immer stärker ausprägenden Modernekritik. Besonders deutlich ist diese in einer der letzten Folgen ausgeprägt: In Folge 61 „Musikalische Happenings“ vom 10.03.1968⁶⁰ kommentiert er den Begriff für diese avantgardistische Form der Kunstdarbietung abwertend als einer „der vielen Fremdkörper, die als integrierende Bestandteile in unsere teutonische Dialektik eingedrungen sind, oder sagen wir lieber: Die nach dem Kriege in unsere Begriffswelt eingeheiratet haben“ und die Erscheinungsform dieser Performances als „etwas aus dem Hüftgelenk geborenes. (...) Etwas aller Logik und den guten

Abb. 3: Josef und Irene Pelz von Felinau. Aus: Portraitserie Josef Pelz von Felinau (1964), SLUB Dresden / Deutsche Fotothek / Fritz Eschen.



60 Raritätenkabinett, Folge 61: Musikalische Happenings, AD vor 10.03.1968, DRA: KONF.5589028.

Sitten Entgleitendes, Schlüpfriges, dem Schädel einer Phallus Athene Entsprungenes“ – zwischen Einspielungen von klassischer Programmmusik aus den Werken Joseph Haydns, Ludwig van Beethovens und Peter Tschaikowskys. Programmatiken aus „musikalischen Schlachten-gemälden“ wie Beethovens „Wellingtons Sieg“ präsentiert er in diesem Zusammenhang in Abgrenzung zur angeblich dekadenten modernen Kunstform als legitime Erscheinungsformen von historischen „Happenings“.

Die Tendenz der Verklärung einer angeblich geistvolleren Vergangenheit kommt auch in der Reihe „Anekdoten nach Noten“ (1964 – mindestens 1976, Deutsche Welle) zum Ausdruck. Felinaus Modernekritik ist hier sogar noch deutlicher auszumachen, da in den einzelnen Folgen, die jeweils einem Komponisten, einer Musikinterpretin oder einem -interpreten gewidmet sind, Persönlichkeiten der Neuen Musik auffallend häufig eher herabsetzend dargestellt werden, während Vertreterinnen und Vertreter der musikalischen Tradition wohlwollender gezeichnet in einem guten Lichte erscheinen.

Prägnant wird dies bei der Gegenüberstellung von Sendungen über „Neutöner“ und Sendungen über Vertreter der zeitgenössischen traditionellen und konservativen Musikästhetik. Dem Komponisten Hans Pfitzner (1869–1949), als einer der „Gottbegnadeten“ ein Musiker mit herausgehobener Stellung in der Kulturpolitik der NS-Zeit und Schriftsteller mit anti-semitischen Positionen, dessen Handeln unter dem Regime aber dennoch ambivalent war,⁶¹ widmete Felinau drei Folgen und erzählt in insgesamt sieben Folgen schmeichelnde Anekdoten um ihn. Wiederholt thematisiert wird Pfitzners angebliche Schlagfertigkeit in Gestalt von „meist spontan erfundenen Scherzworte(n), mit denen er sich aus jeder Bedrängnis und Situation zu retten verstand“.⁶² Geradezu schwärmerisch-mystifizierend erscheint die Folge um das Zusammentreffen zwischen Pfitzner und Oswald Spengler, die als „Brüder im Geiste“ bezeichnet werden und in der die „starke innere Verwandtschaft zwischen dem ‚Untergang des Abendlandes‘ von Oswald Spengler und der musikalischen Legende ‚Palestrina‘ von Hans Pfitzner“ beschworen wird.⁶³ Ein Jahr später, im Jahr 1967, war in der 99. Folge der Reihe eine Anekdote um Pfitzner zu hören, die diesen als mutigen Regimegegner darstellt: „Er war auch als offener Streiter gegen das sogenannte Dritte Reich sehr bekannt und soll sich nach einem Konzert der Hitlerjugend, dem er gegen seinen Willen als Zuhörer beiwohnen musste“ mit einem „sehr mutvollen Ausspruch“ gegen den NS-Jugendverband profiliert haben.⁶⁴ Die Wertung „offener Streiter“ in Bezug auf das „Dritte Reich“ in Kombination mit der merkwürdig distanzierenden Beifügung „sogenannt“ beschreibt die Funktion Pfitzners in der Zeit des Nationalsozialismus offensichtlich verfälschend.

In starkem Kontrast zu einer solchen Persönlichkeitsskizze stehen die Portraits von Vertretern der Avantgarde wie Eric Satie, der in zwei Folgen sehr herabwürdigend als Witzfigur, als „absurder Künstlertyp“ und „Edelkommunist(en)“ dargestellt wird,⁶⁵ oder Arnold Schön-

⁶¹ Vgl. Sabine Busch: Hans Pfitzner und der Nationalsozialismus, Stuttgart und Weimar 2001.

⁶² Anekdoten nach Noten, Folge 269: Il y a trois grands „B“, ESD unbekannt, KONF.5128368.

⁶³ Anekdoten, Folge 63: Hans Pfitzner, ESD 20.04.1966, DW, DRA: KONF.5088405.

⁶⁴ Anekdoten, Folge 99: Hans Pfitzner, ESD 18.01.1967, DW, DRA: KONF.5088465.

⁶⁵ Anekdoten, Folge 34: Eric Satie, ESD 22.09.1965, DW, DRA: KONF.5088356. Folge 220: Eric Satie, ESD unbekannt, DRA: KONF.5128232.

berg. Dieser wird als „Verleugner aller musikalischen Naturgesetze überhaupt“ charakterisiert und die maßgeblich durch ihn in die Kompositionsgeschichte eingeführte Zwölftontechnik mit der Persönlichkeit des Komponisten enggeführt und abqualifiziert: „Ja, ich hoffe, dass ich mich [bei Ausführungen über die Zwölftonmusik] ungenau genug ausgedrückt habe, und dass Sie jetzt die Kunst Arnold Schönbergs wenigstens einigermaßen... äh, ja, aber genauso kompliziert war er auch als Mensch.“⁶⁶ Hart fällt auch das Urteil gegenüber seiner Witwe Gertrude Schönberg aus, die Felinau in der Folge „Die lästige Witwe“ in ihrem Bemühen, die Rechte am Werk ihres Mannes einzufordern, als „gnadenlos“, als „Furie“, „Tigerin“ und mit „Argusaugen“ skizziert und damit als rabiate, geldgierige und unverhältnismäßig agierende Erbverwalterin.⁶⁷

Der Großteil der Sendungen ist jedoch geprägt von humorvollen, schwelgerischen Ausflügen in vergangene Epochen: Unterhaltsame Skizzen im Falle von „Anekdoten nach Noten“, Erzählungen „im Stil einer launigen Stammtischrunde“⁶⁸ im Falle von „Das Raritätenkabinett des Herrn Pelz von Felinau“, um „musikalische Spitzenleistungen aus zwei Jahrhunderten“ zu präsentieren. Die Zuhörerinnen und Zuhörer ließen sich von den phantasievollen und kunstvoll dargebotenen Fabeln des „überzeugenden Vermittler(s), dem in jahrelanger Erfahrung das Mikrophon zum Ohr seiner großen Gemeinde wurde“,⁶⁹ gerne mitreißen. In der zeitgenössischen Rezeption blieb sogar ein Shakespeare-Vergleich nicht aus: Die Persönlichkeit Felinau als einer der „Idealfälle, in denen der Autor sein eigener Spielleiter und Darsteller ist“.⁷⁰

5. Ein halbes Jahrhundert für den Rundfunk

Josef Pelz von Felinau prägte mehr als 50 Jahre des Rundfunks der Weimarer und NS-Zeit, der Nachkriegszeit und der Bundesrepublik – als ambivalente Gestalt, wie sie zwar keine Ausnahme in Werdegängen von öffentlichen Personen seiner Generation darstellt, in der sich aber Aspekte der politisch-gesellschaftlichen Brüche und Widersprüche in den genannten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts widerspiegeln. Im Werk Felinaus ist jedoch eine kritisch zu hinterfragende Anpassungsfähigkeit der Geisteshaltung zu beobachten, die sich während der NS-Zeit mindestens als Opportunismus offenbarte, stellenweise – und zwar, wie dargelegt, mindestens ab 1940 –, aber auch deutlich als Zustimmung zum Nationalsozialismus gedeutet werden muss. Im Schaffen ab 1945 wirken die Hinwendung zur Muse, zu den schönen Künsten und die bevorzugte Gattungsform der Anekdote – bei Felinau meist biedermeierlich bis reaktionär anmutend – eskapistisch, stark vergangenheitsverliebt und bilden gesellschaftliche Tendenzen eines restaurativen Konservatismus der Nachkriegszeit ab. Uneindeutig-schillernd geht diese Weltflucht mit einem nach außen getragenen Ethos einher und wird darüber hinaus verbunden mit einer magischen Aufladung des Mediums Rundfunk, die ideell auf die Anfangstage des Radios und auf die Wurzeln Josef Pelz von Felinaus als Rundfunkpionier der

⁶⁶ Beide Zitate: Anekdoten, Folge 66: Arnold Schönberg, ESD 11.05.1966, DW, DRA: KONF.5088408.

⁶⁷ Anekdoten, Folge 358: Die lästige Witwe, ESD unbekannt (ca. 1976), DW, DRA: KONF.5128542.

⁶⁸ Rundfunk-Produktionen Pelz v. Felinau, S. 28.

⁶⁹ In der Sendepause: Pelz von Felinau, in: Radio Revue, 44/1951.

⁷⁰ Das Rundfunk-Interview der Woche: Pelz von Felinau, in: Der Rundfunk, 13–14/1947.

Weimarer Republik rückverweist. So legt er im eingangs bereits zitierten Rundfunkinterview mit dem SFB im Jahr 1956 eine Art Radiotheorie dar:

Ein Mikrofon ist wie ein akustisches Mikroskop, das nicht, wie viele meinen, die Stimme überträgt. Denn sonst wäre es doch so, dass eine wunderbar hell klingende Stimme immer sympathisch wirken müsste. Aber nein, nein. Oft wirken wundervolle Stimmen unsympathisch, und raue, krächzende sympathisch. Also muss ein Geheimnis dahinter liegen. Das Mikrofon ist ein akustisches Mikroskop, das nicht die Stimme, sondern die jeweilige kontemplative Seelenstimmung, das Gemüt, Gefühl des Agierenden überträgt. Und das macht es, was den Rundfunk bei vielen Hörern groß, klein, mittel sein lässt – oder ihn abschalten lässt – und darin liegt, glaube ich, noch sehr viel Zukunftsarbeit, bis man dahinter kommt.⁷¹

Die Rückvergrößerung beim Blick durch das Mikroskop auf einzelne Rundfunkwerke Felinaus zeigt vielgestaltige Einzelbilder, voller Phantasie, Pioniergeist und Leidenschaft für das Medium, aber auch von mitunter fragwürdiger Gesinnung, wenn zum Beispiel die NS-Ideologie mittragend bis unterstützend. In der weiteren wissenschaftlichen Beschäftigung mit Person und Werk neue Fokusse zu setzen und die Bilder aus verschiedenen Blickwinkeln zu interpretieren, ist ein Forschungsdesiderat.

⁷¹ Interview mit Josef Pelz von Felinau zum 33. Geburtstag des Rundfunks, SFB 1956, DRA: KONF.6149589.

Kooperation und Konkurrenz

Veränderungen der Mediengestalter*innen-Ausbildung als Wettbewerb zwischen Sendeanstalten und Privatwirtschaft

Melanie Mika

Ausbildungsstrukturen als Gegenstand der Mediengeschichte

Im August 2020 trat eine neue Verordnung zur Ausbildung von Mediengestalter*innen Bild/Ton in Kraft – der zentralen Ausbildung für die sogenannten „technischen“ Mitarbeiter*innen im Rundfunk. *Ausbildungsverordnung* ist nun ein sperriges Wort aus dem Behördendeutsch, das intuitiv als ein zu Recht untererforschtes Gebiet der Mediengeschichte erscheint. Trotz abstrakter Begriffe geben die so bezeichneten Dokumente aber sehr konkrete Einblicke in Berufsbilder und ihre Veränderungen. So ist der bisherigen wie auch der neuen Verordnung zu entnehmen, welche Tätigkeiten Mediengestalter*innen zugeordnet werden: Sie machen beispielsweise Kamera- und Tonaufnahmen, schneiden Videos, bearbeiten Musikaufnahmen; sie arbeiten in der Außenübertragung oder als Cutter*innen und Bildmischer*innen und einiges mehr.¹ Diese grundsätzlichen „Berufsbildpositionen“² haben sich durch die Novelle nicht gravierend verändert; die aktuellen Informationen zum Berufsbild, veröffentlicht vom Bundesinstitut für Berufsbildung (BIBB), sind kaum anders formuliert als die Beschreibungen bei Einführung des Berufs 1996.³ Die Struktur der Ausbildung dagegen schon. In diesem Artikel möchte ich die Entwicklung des Ausbildungsgangs von seiner Einführung Mitte der 1990er Jahre bis zu der jetzt in Kraft tretenden Änderung nachvollziehen und einordnen.

Ausbildungsverordnungen regeln, was Auszubildende lernen, was Betriebe ihnen beibringen müssen und welche Prüfungen sie am Ende bestehen müssen, um einen staatlich

¹ Die aktuelle und die bisherigen Ausbildungsverordnungen des Berufs Mediengestalter*in Ton/Bild sowie weitere Informationen zum Berufsbild sind auf den Seiten des Bundesinstituts für Berufsbildung zu finden: Informationen zu Aus- und Fortbildungsberufen. Mediengestalter Bild und Ton / Mediengestalterin Bild und Ton. Online: https://www.bibb.de/dienst/berufesuche/de/index_berufesuche.php/profile/apprenticeship/555114, abgerufen am 3.10.2020.

² Verordnung über die Berufsausbildung zum Mediengestalter Bild und Ton und zur Mediengestalterin Bild und Ton (Bild- und Ton-Mediengestalter-Ausbildungsverordnung – BuTMedAusV). In: Bundesgesetzblatt Jahrgang 2020 Teil 1, Nr. 9, S. 300–315, §4 (2).

³ Vgl. Bundesanstalt für Arbeit (Hg.): Musikberufe. In: Zeitschrift für berufskundliche Information und Dokumentation, 1998, Nr. 29, S. 2697–2702.

anerkannten Abschluss zu bekommen. Medien, Medientechnik und die mediale Konfiguration dessen, was zum Mediensystem Rundfunk zählt und was nicht, haben sich in den letzten zwei Jahrzehnten erheblich verändert. Daher ist es nicht verwunderlich, dass sich auch die Ausbildungsgänge anpassen müssen. Die neue Ausbildungsverordnung ist nun die dritte seit Einführung des Ausbildungsberufes im Jahr 1996. Bereits 2006 wurde die Verordnung überarbeitet, damals allerdings nur in geringerem Maße.

Verglichen mit medientechnischen Studiengängen gibt es nur wenige betriebliche Ausbildungen in diesem Bereich. Sie sind bislang von Seiten der Medienwissenschaft – auch im Forschungsfeld der *Production Studies* – weitgehend unerforscht. Dabei entstammt ein großer Teil des technischen Personals betrieblichen oder schulischen Ausbildungen. Anders als das Hochschulstudium stehen Ausbildungen im Allgemeinen meistens mehr Berufsanfänger*innen offen – sie erfordern in der Regel kein Abitur. Aber sie führen auch seltener zu Führungspositionen und sind in der Regel mit einem niedrigeren Einkommen verbunden. Wenn ich mich hier auf die Mediengestalter*innen und ihre Ausbildung konzentriere, wende ich mich also bewusst einem Tätigkeitsfeld *below the line*⁴ zu. Der mit dieser Bezeichnung verbundenen kritischen Perspektive folgend möchte ich in diesem Beitrag zugleich auf einen blinden Fleck der historischen Rundfunkforschung hinweisen. In Ansätzen soll daher auch herausgearbeitet werden, wie und mit welchen Konsequenzen für Auszubildende und Betriebe sich diese Ausbildungen verändern. Wer kann Einfluss auf die Gestaltung der Ausbildung nehmen und wer muss sich anpassen?

Dafür liegen diesem Beitrag neben den offiziellen Dokumenten – Ausbildungsverordnungen sowie Berufsinformationen und -statistiken, die vom BIBB herausgegeben werden –, vor allem ein Interview mit zwei langjährigen Ausbilder*innen am SWR und zugleich IHK-Prüfer*innen⁵ zugrunde. Die Ausbildungsverordnungen stellen immer imaginierte Konfigurationen dar; sie bilden eine normierende Idealvorstellung davon ab, was Absolvent*innen des Berufs können sollen und wie die daran anschließende Berufstätigkeit aussehen wird. Eine Anbindung an die Realität der Berufsausbildung sowie einen Einblick in die Diskurse, die in Ausbildungsverordnungen einfließen, sollen über das Gruppeninterview mit den beiden Akteur*innen aus dem Berufsfeld in explorativer Weise erreicht werden.⁶

⁴ Der Begriff *below the line* entstammt dem Feld der filmwissenschaftlichen Produktionsforschung und bezeichnet Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter, die nicht zum „kreativen Team“ gezählt werden, weniger Sichtbarkeit genießen, denen ein geringerer Status zugeschrieben wird. Vgl. Vicky Mayer: *Below the Line. Producers and Production Studies in the New Television Economy*. Durham 2011.

⁵ Die IHKs – Industrie und Handelskammern – sind als Körperschaften öffentlichen Rechts für die Entwicklung von Ausbildungsgängen und die Prüfung der Auszubildenden zuständig. Die Prüfer*innen werden ehrenamtlich bestellt.

⁶ Eine zusätzliche Quelle stellt meine eigene Berufserfahrung dar. Ich habe selbst diese Ausbildung zwischen 2005 und 2008 absolviert und seitdem elf Jahre für den SWR als Mediengestalterin gearbeitet. Seit 2018 nehme ich als ehrenamtliche Prüferin für die IHK Region Stuttgart Zwischen- und Abschlussprüfungen in diesem Beruf ab. Aufgrund meines eigenen Werdegangs legen die Betrachtungen hier einen Schwerpunkt auf Baden-Württemberg und auf den SWR.

Das Interview fand im August 2020 statt. Johann Rauscher war seit 1999 Mitglied – und später Vorsitzender – des Prüfungsausschusses der IHK für den Beruf Mediengestalter*in Bild/Ton und beim SWR verantwortlich für die betriebliche Ausbildung dieses Berufes sowie Fachbereichsleiter im EB-Ton. Agnes Stitzenberger war als Fachbereichsleiterin Hörfunk ebenfalls verantwortlich für die betriebliche Ausbildung der Mediengestalter*innen in diesem Bereich und seit Mitte der 2000er Jahre ebenfalls Prüferin für die IHK.

Die Vorgeschichte: Von der Schule für Rundfunktechnik zur betrieblichen Ausbildung

Bevor mit der Mediengestalter*innen-Ausbildung 1996 eine betriebliche Ausbildung initiiert wurde, wurden sowohl Tontechniker*innen als auch Bildtechnikerinnen für den öffentlich-rechtlichen Rundfunk über Jahrzehnte schulisch ausgebildet. Die Schule für Rundfunktechnik (SRT) in Nürnberg, eine Stiftung des öffentlichen Rechts, übernahm diese Aufgabe seit 1964 und bot entsprechende staatlich anerkannte Ausbildungen an. Allerdings war diese Ausbildung dann auch nur für den eigenen Nachwuchs gedacht – andere Medienunternehmen konnten dort keine Auszubildenden schulen lassen.⁷ Aufgrund einer Änderung im bayrischen Schulgesetz wurde die SRT 1972 aufgefordert, sich auch für private Unternehmen öffnen, wenn die Ausbildung weiterhin staatlich anerkannt bleiben solle.⁸ Wie Agnes Stitzenberger sich aber erinnert, lagen die Interessen und Anforderungen von Rundfunk und privaten Medienunternehmen so weit auseinander, dass es hier zu keinem gemeinsamen Ausbildungsgang kam. Folge war der Verlust der staatlichen Anerkennung.

Daraufhin strukturierte die SRT ihr Angebot um – vielleicht auch aus der Erfahrung heraus, dass Absolvent*innen ja nicht daran gehindert werden konnten, Stellenangebote privater Medienunternehmen anzunehmen. Die bisher zwei- oder dreisemestrige, inhaltlich recht breit angelegte Ausbildung wurde von der SRT aufgegeben und an ihrer Stelle eine neunmonatige Ausbildung angeboten, die zu einem Teil aus schulischer Ausbildung bei der SRT bestand und zum anderen Teil aus einem Praktikum bei einer Sendeanstalt. Zu einem Berufsabschluss führten diese neun Monate nicht. Aber auch wenn die SRT diese Ausbildung bis 1996, also über 20 Jahre lang anbot, erinnert sich Agnes Stitzenberger daran als Übergangslösung: „Wenn jemand zu einem anderen Sender oder woanders hin wechseln wollte ... dann hat der einfach keine Grundlage gehabt. Die waren so speziell nur für einen Bereich ausgebildet, dass man eigentlich gesagt hat, das kann man jungen Leuten so nicht zumuten.“

Was die Sendeanstalten brauchten, waren ausgebildete Techniker*innen für die grundlegenden technischen Anforderungen im Hörfunk- und Fernsehbetrieb. Für höherwertige Tätigkeiten gab es Absolventen von Ingenieursstudiengängen – für die meisten Tätigkeiten genügten dem Sender jedoch angelernte Techniker*innen:

⁷ Wie diese Ausbildung in den 1960er Jahren strukturiert war – gerade auch im Hinblick auf gegenderte Berufsbilder – wird dargestellt in Kiron Patka: Männer, Mädchen, Mädels. Geschlechterkonstruktionen in der analogen Radioproduktion. In: Navigationen 18, 2018, Nr. 2, S. 120–133.

⁸ Hans Springer: Zeitgemäße Aus- und Fortbildung. Die Schule für Rundfunktechnik. In: ARD Jahrbuch, 1976, S. 33–40, hier S. 35.

„Und das war, glaube ich schon, ein wenig das Ziel, die Mehrzahl der Leute so zu halten, dass das bezahlbar geblieben ist. Weil da ging dann der Trend ja immer mehr in die Richtung, dass man gesagt hat, die Redakteure als Hochschulabsolventen und alle andere möglichst nur als ausgebildete Berufe, weil dann kann ich sie viel niedriger bezahlen“, sagt Agnes Stitzenberger. „Was nicht heißt, dass die nicht manchmal die Aufgaben besser machen und bewältigen als die Ingenieure. Wir haben wirklich viele Techniker, die wirklich besser sind als viele Ingenieure“, ergänzt Johann Rauscher. Dass diese personalpolitischen Überlegungen nicht nur für die SRT-, sondern später dann auch für Mediengestalter*innen-Ausbildungen galten, zeigt ein Hinweis in der *Zeitschrift für berufskundliche Information und Dokumentation* (IBV) der Bundesanstalt für Arbeit. Mit Verweis auf eine „berufskundliche Informationsveranstaltung beim Süddeutschen Rundfunk in Stuttgart zum Beruf des Mediengestalters Bild und Ton am 30. Mai 1997“ ist der Profilbeschreibung des Berufsbildes der Hinweis angefügt: „Zukünftig werden keine hochqualifizierten und hochbezahlten Spezialisten mehr eingesetzt, die ausschließlich Profis auf ihrem Gebiet sind, sondern der neue Beruf soll eine schnellere Arbeits erledigung, die zudem günstiger und vielseitiger sein wird, gewährleisten.“⁹

Obwohl die neunmonatige Ausbildung keine befriedigende Lösung gewesen sei, wurde die Mediengestalter*innen-Ausbildung erst in den 1990er Jahren entwickelt. Dass sich die Sendeanstalten nicht zügiger um eine neue Lösung bemühten, erklärt sich Agnes Stitzenberger damit, dass man immer unsicher war, was ein großer Rundfunksender angesichts technischer Veränderungen und Digitalisierung in der Zukunft benötigen würde: „Man hat gedacht, man braucht gar keine Techniker mehr in Zukunft. Also, schon vor 30 Jahren. [...] Man braucht nur Redakteure keine Techniker. Und dann hat sich eben rausgestellt, dass das halt nicht funktioniert.“

1996: Zurück zur staatlich anerkannten Ausbildung

Rauscher und Stitzenberger berichten beide, dass letztendlich die Initiative für die Mediengestalter*innen-Ausbildung vom NDR ausging. Mit der betrieblichen dreijährigen IHK-Ausbildung sollte nun auch umgesetzt werden, was die Gesetzgebung seit den 1970ern Jahren vorgesehen hatte – die Ausbildung sollte für alle qualifizierten Betriebe offen sein, nicht nur für (öffentlich-rechtliche) Rundfunkanstalten. Seit Mitte der 1980er Jahre ja auch eine Reihe privater Rundfunkanbieter dazugekommen waren, besaß die Frage nach der Offenheit eines Ausbildungsgangs sicherlich mehr Brisanz. Doch neben den Radio- und Fernsehsendern gab und gibt es eine zunehmende Zahl an oft sehr kleinen Medienbetrieben, die ebenfalls Bedarf an technischem Personal haben. Die Berufsbeschreibung des BIBB reiht potenzielle Arbeitgeber zurzeit auf: „Mediengestalter und Mediengestalterinnen Bild und Ton arbeiten überwiegend bei Dienstleistern für Medienproduktionen, bei Rundfunkunternehmen, Produktionsbetrieben für Hörfunk, Film, Fernsehen und Online, Industriefilmproduktionen.“

Die Differenz zwischen den großen Rundfunkanstalten auf der einen Seite und kleinen Medienbetrieben auf der anderen Seite ist für Auszubildende von eklatanter Bedeutung. In

⁹ Bundesanstalt für Arbeit 1998, S. 2702. Von wem diese Äußerung stammt – und weshalb sie in die Informationsunterlagen der Bundesanstalt für Arbeit Eingang gefunden hat – ist nicht nachvollziehbar.

den Rundfunkanstalten ist eine sehr viel umfangreichere und vielfältigere Ausbildung möglich als in Kleinbetrieben. Den kleinen Betrieben dagegen fehlt nicht nur die Möglichkeit zu einer umfangreichen Ausbildung, sondern oft auf der Nutzen; es ist aus dieser Perspektive sehr viel effizienter, Auszubildende sehr speziell auf ihre spezifischen Bedürfnisse hin und damit sehr schnell zu vollwertigen Arbeitskräften auszubilden.

Was sämtliche Veränderungen der technischen Rundfunkausbildungen seit den 1970er Jahren nun prägt, ist das Ringen von diesen zwei Gruppen um eine gemeinsame Linie in der Ausbildung: den großen (vor allem öffentlich-rechtlichen) Funkhäusern und Sendeanstalten und den kleinen Betrieben. Rundfunkanstalten haben Interesse an breit ausgebildetem Personal und Allroundern; sie haben viele Gewerke und wollen ihr Personal flexibel einsetzen. Kleine Betriebe hingegen sind auf wenige Tätigkeitsfelder spezialisiert und wollen genau für ihr Fachgebiet ausbilden; eine breitere Ausbildung anzubieten stellt für sie eine Belastung dar.

Die Ausbildungsverordnung von 1996 legte die Ausbildungsinhalte nun sehr breit an. Das dort formulierte Berufsbild umfasst im fachlichen Bereich: „Herstellen von Bild- und Tonaufnahmen, Aufbereiten und Prüfen von Bild- und Tonmaterial, Bearbeiten von Bild- und Tonaufnahmen, Durchführen der Bildmischung, Wiedergeben von AV-Produktionen.“¹⁰ Diese umfassenden wie weichen Themenfelder werden in den Anforderungen an die Zwischen- und Abschlussprüfung konkretisiert, die ebenfalls in der Ausbildungsverordnung fixiert sind. „Der Mediengestalter war der erste [medientechnische] Beruf, der quasi so breit angelegt ist, dass er vom Tontechniker bis zum Bildmischer, Kameramann, alles abdeckt“, sagt Agnes Stitzenberger.

Diese Bandbreite der Ausbildungsinhalte bieten allerdings fast nur große Rundfunkanstalten an. Kleinere Betriebe sind meistens auf einen oder wenige Fachbereiche spezialisiert. Um die breite Mediengestalter*innen-Ausbildung anzubieten, waren diese Unternehmen aufgefordert, Ausbildungskooperationen untereinander zu bilden. „Das ist in der Wirklichkeit nicht passiert“, sagt Agnes Stitzenberger. Trotzdem sei das Interesse an dieser Ausbildung von Seiten der kleinen Betriebe sehr hoch. Im Konflikt um ein Konzept für den neuen Beruf Mediengestalter*in Bild/Ton – Allround-Ausbildung oder spezialisierte Ausbildung – konnten sich die Sendeanstalten 1996 durchsetzen, und das, obwohl der größere Teil der Auszubildenden ihren Ausbildungsvertrag gar nicht dort, sondern bei privaten Firmen haben.¹¹ So erinnern sich Agnes Stitzenberger und Johann Rauscher an das Ergebnis der ersten Ausbildungsverordnung aus jenem Jahr. „Eigentlich ist das aus dem Bedarf der Öffentlich-Rechtlichen entstanden“, und damit in einer Kontinuität zu der Ausbildungspraxis vor 1996. Die Ausbildungsverordnung bevorzugte die großen Sendeanstalten, und kleine Betriebe mussten sich zwangsläufig dieser Allround-Ausbildung anzupassen. Und so muss man auch den bereits zitierten Hinweis in der IBV verstehen, in dem ohne weitere Kontextualisierung – oder Distan-

¹⁰ Verordnung über die Ausbildung zum Mediengestalter Bild und Ton / zur Mediengestalterin Bild und Ton vom 29. Januar 1996. In: Bundesgesetzblatt Jahrgang 1996 Teil 1, Nr. 7, S. 133–140, §3.

¹¹ Insgesamt hat sich die Anzahl der Auszubildenden bundesweit seit Einführung der Ausbildung verdoppelt. Vgl. BIBB: Datenblatt 94532020 Mediengestalter/-in Bild und Ton. Online: <https://www.bibb.de/tools/dazubi/data/Z/B/30/94532020.pdf>, abgerufen am 3.10.2020. In den Landesfachklassen in Baden-Württemberg sind nach Einschätzung von Johann Rauscher jedes Jahr etwa zehn der 65 bis 80 Auszubildenden beim öffentlich-rechtlichen Rundfunk angestellt.

zierung – die Perspektive der Sendeanstalten in die Berufsinformationen der Bundesanstalt für Arbeit übernommen wird. In jenem Hinweis heißt es weiterhin:

Grundüberlegung für die Einführung dieses Berufs war die Tatsache, daß die Sender gerne einen multimedialen Arbeitnehmer hätten, der nicht sehr tief, aber dafür sehr breit ausgebildet wird. Inhaltlich muß der Mediengestalter Bild und Ton die Bereiche Grafik, Produktionsmanagement, Printmedien, Ton-technik und Bildtechnik abdecken können, was daraus folgt, daß er Kenntnisse erwirbt, die seither einem Tontechniker, Bildtechniker bzw. fernsehtechnischen Assistenten vorbehalten waren.¹²

Diese Formulierung, aber auch ihre Platzierung in den Berufsinformationen zeigen eindrücklich, dass die Sendeanstalten eine privilegierte Position in den Gremien der IHK und des BIBB hatten, um ihre Wünsche zu äußern, ‚wen sie gerne hätten‘.

Die neue Ausbildung: Spezialisierung in Wahlpflichtbereichen

Die Ausbildungsverordnung von 1996 ist im Jahr 2006 zum ersten Mal überarbeitet worden. Die Unterschiede sind allerdings gering und beziehen sich nahezu ausschließlich auf Umfang und Durchführung von Zwischen- und Abschlussprüfung. Die Novellierung 2020 ist nun die zweite Überarbeitung. Die Kontinuität des Mediengestalter*innen-Berufs über fast ein viertel Jahrhundert ist geradezu erstaunlich angesichts dessen, dass genau dieser historische Zeitabschnitt unter dem Stichwort „Digitalisierung“ in die Geschichtsbücher eingegangen ist und für einen grundlegenden Wandel der globalen Gesellschaft steht. Medientechnik stellt einen, wenn nicht gar *den* Nukleus dieser Entwicklung dar. Selbst wenn man den Fokus verengt auf Produktions- und Distributionstechniken des Rundfunks, ist die Umwälzung nicht zu übersehen: digitale Übertragungsstandards wie DAB, DVB und IP-basiertes Streaming, Einführung von 16:9 als Standard-Fernsehformat, neue Endgeräte wie Smartphones und Tablets, das Aufkommen von Sozialen Medien oder das plattformbasierte Internet. Der Stellenwert der Informatik hat die klassische Elektrotechnik als technische Grundlage ein Stück weit verdrängt. Vieles davon fließt ganz automatisch in die Ausbildung ein; zum Beispiel lernen Auszubildende an digitalen Tonmischpulten anstelle von analogen, wenn der Ausbildungsbetrieb sein Equipment erneuert. In die Ausbildungsverordnung gehen diese tiefgreifenden Veränderungen erst mit der nun in Kraft getretenen Novelle ein.

Das zeigt sich vor allem in der strukturellen Ausgestaltung der Ausbildung. Es ist sicherlich als Reaktion auf die enorme Ausdifferenzierung an medientechnischen Tätigkeitsfeldern und Wissensbestände zu werten, dass nun bereits während der Ausbildung eine Spezialisierung und Fokussierung eingeplant wurde. Dies ist in zwei Stufen vorgesehen. Die sogenannte *große Wahlqualifikation* unterscheidet vier grundsätzliche Ausrichtungen der Ausbildung:¹³

¹² Bundesanstalt für Arbeit 1998, S. 2702.

¹³ Vgl. Verordnung über die Berufsausbildung zum Mediengestalter Bild und Ton und zur Mediengestalterin Bild und Ton 2020, §4 (3).

- Kameraproduktion
- Studio-, Außenübertragungs- und Bühnenproduktionen
- Postproduktion
- Ton

Darüber hinaus sieht die *kleine Wahlqualifikation* eine Spezialisierung auf einen von 18 Bereichen vor: Bild- und Tonaufnahmen, Kamerasysteme bei Studioproduktionen oder Außenübertragung, Regie-Serversysteme, Bildmischung, Medienpräsentationen bei Veranstaltungen, Montage, Farbkorrektur, visuelle Effekte, Hörfunkproduktionen und -sendungen, Sounddesign, Musikproduktionen, Audioproduktionen unter Livebedingungen, redaktionelle Arbeit, eigenständig Beiträge herstellen, fiktionale Formate, Inhalte für soziale Netzwerke, Produktionsorganisation und produktionsbezogenes Datenmanagement.¹⁴ Die Wahlqualifikationen werden vor Beginn der Ausbildung im Ausbildungsvertrag festgelegt. Kleine Betriebe können so sicherstellen, dass sie nur einen Teil der möglichen Spezialisierungen umsetzen müssen. Die Ausbildungsverordnung sieht vor, dass diese Wahlqualifikationen nachträglich noch einvernehmlich geändert werden können. In der Praxis ist aber davon auszugehen, dass allenfalls große Betriebe wie Rundfunkanstalten von dieser Möglichkeit Gebrauch machen werden.

Vorteile wird diese Möglichkeit der Spezialisierung vor allem den kleineren Betrieben bringen – die auch den Großteil der Auszubildenden stellen. Diese Firmen können so konzentrierter für ihren eigenen Bedarf ausbilden und müssen auch keine Kooperationen mit anderen Betrieben mehr eingehen.

Aber vor allem an die Auszubildenden stellt die Spezialisierung auch Anforderungen. So fürchtet Agnes Stitzenberger: „Für die Auszubildenden finde ich es wirklich ganz schwierig. Und ich fand halt immer das Tolle, dass die so eine große Palette gekriegt haben, das ganze Spektrum aus all den Bereichen kennenlernen konnten und sich dann selber entscheiden.“ Sie befürchtet, dass die Spezialisierung zulasten der Qualität der Ausbildung geht. Johann Rauscher konkretisiert das anhand seiner Erfahrung aus der eigenen Ausbildung; er verweist auf den größeren Arbeitszusammenhang der unterschiedlichen Gewerke, in dem sich jede spezialisierte Tätigkeit befindet: „Ich habe im Verlauf der ersten Jahre aus allen Bereichen so viel lernen können. Und das hat mir für die Ausübung meines Berufs [in der Fernsehtonaufnahme] so geholfen. Einfach zu wissen, was passiert in einem Schneiderraum mit dem, was ich da abliefern. An den Bewegungen, wie die Kamera geführt wird, erkennen, was der Kameramann treibt. Und wenn du mit offenen Augen und Ohren immer dabei bist, dann bleibt viel hängen.“

Denn zumindest in Bezug auf die theoretischen Grundlagen sollen Mediengestalter*innen nach wie vor die ganze Breite der Medientechnik kennen. Wenn sich Betriebe zukünftig mehr spezialisieren dürfen, wird hier wieder der schulische Teil der Ausbildung wichtiger – so wie es auch die SRT früher war.

¹⁴ Ebd., §4 (4)

Die veränderte Balance zwischen Sendeanstalten und Wirtschaftsbetrieben

Was bedeutet diese neue Struktur in der Ausbildung? Zwei Entwicklungen schlagen sich meiner Meinung nach in dieser Verordnung nieder. Erstens trägt sie offensichtlich der Komplexität von Medientechnik und der Fragmentierung von Mediensystemen Rechnung. Elektrotechnik ist eine wichtige Grundlage, um analoge Ton- und Videosignale zu verstehen, die es ja noch immer gibt. In vielen Arbeitszusammenhängen ist diese Grundlage aber nicht mehr ausreichend. Auszubildende brauchen je nach Einsatzgebiet beispielsweise auch Kenntnisse in Servertechnik oder Datenmanagement. Aber auch redaktionelle Fähigkeiten werden zunehmend wichtiger, beispielsweise um selbstständig Social-Media-Inhalte zu erstellen oder Kameraaufnahmen ohne redaktionelle Begleitung vor Ort durchzuführen. Eine Ausbildung, die von Anfang an auf Breite statt auf Tiefe angelegt war, stößt hier unweigerlich an ihre Grenzen. Der erweiterte Spielraum von Rundfunkanstalten umfasst auch längst nicht mehr nur Radio und Fernsehen, sondern auch Onlinemedien und Soziale Medien, und Inhalte müssen für unterschiedlichste Kanäle aufbereitet werden. Neben Audio und Video sind damit zum Beispiel auch Fotografie und Webtechnologien zum Gegenstand von Mediengestaltung geworden. Diese Vielfalt kann in drei Jahren kaum umfassend und gleichermaßen detailliert vermittelt werden.

Zum zweiten ist aber eben dieser extensivierte Bedarf der großen Sendeanstalten nicht mehr der ausschlaggebende Standard für die Medienindustrie in Deutschland. Die Ausweitung und Spezialisierung der Ausbildung zeigt, dass der Beruf auch außerhalb der Funkhäuser für Unternehmen attraktiv bleiben muss. So sieht es offensichtlich auch das BIBB:

Online-Plattformen und Social Media-Angebote machen eine zielgruppengerechtere Aufbereitung von Inhalten erforderlich. Daher müssen Auszubildende auf der Grundlage journalistischer Beiträge künftig auch andere Medienkanäle, wie zum Beispiel Facebook, Instagram oder Twitter, mit eigenem Inhalt bedienen können.¹⁵

Es wäre aber gleichzeitig zu kurz gedacht den Verlust dieser zentralen Stellung der öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten als Arbeitgeber und Ausbildungsbetrieb pauschal mit einem Verlust an Relevanz gleichzusetzen. Vielmehr deutet die Zunahme an kleinen Produktionsbetrieben und die Spezialisierung der Techniker*innen auf eine Verschiebung in den Produktionsstrukturen der Medienindustrie hin: Große Funkhäuser vergeben immer mehr Aufträge und Teile des Produktionsprozesses an Fremdfirmen; viele der kleinen Medienunternehmen sind Zulieferbetriebe für Rundfunkanstalten. Auch diese organisationsökonomische Ausdifferenzierung schlägt sich in der neuen Ausbildungsstruktur nieder.

¹⁵ Bundesinstitut für Berufsbildung: Pressemitteilung: Flexibel, Vielseitig, Passgenau: Neue Ausbildungsordnung Mediengestalter/in Bild und Ton. Online: https://www.bibb.de/de/pressemitteilung_121338.php?from_stage=ID_96240&title=Flexibel-%E2%80%93-vielseitig-%E2%80%93-passgenau, abgerufen am 3.10.2020.

Relevant sind die großen Sendeanstalten schließlich nicht nur als Arbeitgeber und Medienproduzenten. Agnes Stitzenberger und Johann Rauscher sehen deren Rolle auch in einem gesellschaftlichen Engagement in und für die Ausbildung– das heißt einerseits, Ausbildungsplätze zur Verfügung zu stellen und jungen Menschen dadurch eine Perspektive anzubieten, andererseits heißt es aber auch, sich in die Administration und Organisation der Ausbildung einzubringen.

„Als es so geburtenstarke Jahrgänge gab und viele keinen Ausbildungsplatz bekommen haben, hat sich unser technischer Direktor hingestellt und hat gesagt, ‚wir sind öffentlich-rechtlich finanziert. Es ist unsere Pflicht über unseren Bedarf hinaus auszubilden. Wir haben diese Pflicht der Öffentlichkeit gegenüber!‘“, erinnert sich Agnes Stitzenberger und stellt sich offensichtlich hinter diese Haltung.

Auch bei der Auswahl der Auszubildenden spielten Werte wie Geschlechtergerechtigkeit für die Auswahlkommission eine große Rolle. „Weil in der Technik eben Frauen so unterrepräsentiert waren, haben die Gleichstellungsbeauftragten schon sehr darauf geguckt, dass es wenigstens 50:50 ist im Durchschnitt über den Sender“, bestätigt Agnes Stitzenberger. Der hohe Anteil von weiblichen Auszubildenden im SWR ist zum einen sicherlich darauf zurückzuführen, dass hier auch Betriebsrat und Gleichstellungsbeauftragte an den Einstellungsprozessen beteiligt sind. Zum anderen ist es aber auch so, dass gerade im Hörfunk technische Aufgaben (aber keine Ingenieursaufgaben) schon immer typischerweise von Frauen übernommen wurden.¹⁶ Vergleicht man diese Angaben mit der deutschlandweiten Statistik, die vom BIBB herausgegeben wird, erweist sich Mediengestalter*in im Gegensatz zur paritätischen Aufteilung beim SWR als ein Beruf, der vor allem von Männern gelernt wird. Nur etwa ein Viertel aller Auszubildenden sind Frauen – dieses Verhältnis hat sich seit Einführung des Berufs 1996 nicht wesentlich verschoben.

Auch wenn die Öffentlich-Rechtlichen nur einen kleinen Teil der Auszubildenden stellen – meiner eigenen Erfahrung nach stellen sie aber einen großen Teil der ehrenamtlichen IHK-Prüfer*innen, die mehrmals im Jahr ganze Tage lang Zwischen- und Abschlussprüfungen vorbereiten und abnehmen. Dafür gibt es pragmatische Gründe, sagt Agnes Stitzenberger: „Gerade diese kleinen Ein-Mann-, Zwei-Mann-Betriebe, wenn die Aufträge haben, dann können die nicht. Die IHK zahlt ja nichts. Das ist ehrenamtlich. Dann können die nicht einen Auftrag rausgehen lassen, weil sie jetzt für die IHK irgendetwas machen.“ Johann Rauscher verweist darauf, dass der SWR für die Prüfungen auch Räumlichkeiten zur Verfügung stellt „mit dem Hintergrund, dass wir einfach öffentlich-rechtliche Aufgaben haben und das ist dann auch eine Aufgabe, die der Öffentlichkeit zur Verfügung gestellt wird. Und dass halt die Prüfer auch überwiegend aus dem SWR sind, das ist auch genau aus dem gleichen Grund. Da ist die Freistellung einfacher als bei irgendeinem kleinen Betrieb.“

Stitzenberger und Rauscher bedauern beide, dass die Ausbildung mit den fast zwanzig Spezialisierungen keinen starken gemeinsamen Nenner mehr hat. Auch weil es den Anfänger*innen im Beruf schwerer fallen wird, das große Ganze zu sehen und zu verstehen, welche Gewerke und Faktoren im Produktionsprozess ineinander greifen. Gleichzeitig ist die Notwendigkeit einer Reform des Berufs für beide ebenso offensichtlich. An der Überarbeitung

¹⁶ Vgl. Patka 2018.

der Verordnung haben sie nicht mehr mitgearbeitet. „Es kommen Neue nach und die haben einen anderen Blickwinkel. Und das finde ich auch in Ordnung.“

Fazit

Die hier nur grob skizzierte Entwicklung des Berufs Mediengestalter*in Bild/Ton deutet an, dass Berufe und Gewerke *below the line* die tiefgreifenden Veränderungen des Rundfunks und ihre gesellschaftliche Dimension in Form einer eigenen Geschichte miterleben. Die Herangehensweise, medientechnische Ausbildung in den Evolutionsstufen ihrer offiziellen Konfiguration zu verfolgen und mit den Realitäten tatsächlicher Ausbildungs- und Berufspraktiken abzugleichen, ist in diesem kurzen Text nur ansatzweise erprobt worden, könnte aber ein Ansatz sein, der für die weitere rundfunkhistorische Forschung von Interesse ist.

Der Blick auf Ausbildungsverordnungen von Medienberufen eröffnet eine bislang wenig genutzte Perspektive auf medialen Wandel. Die in diesem Artikel verwendeten Dokumente, die auf ihre eigene Weise Medienwandel reflektieren und imaginieren, auf Veränderungsprozesse reagieren und sie gleichermaßen in Gang setzen, sind öffentlich zugänglich. Es ist davon auszugehen, dass es viele weitere Dokumente zur Ausbildungspolitik in Rundfunk- und Firmenarchiven gibt, die in der medienkulturwissenschaftlichen Forschung meines Wissens bislang nicht verwendet worden. Sie stellen eine spezifische Form von Diskursen dar und ziehen eigene Diskurse nach sich, die aufzudecken sich sicherlich lohnt.

A Forgotten Profession: Producer Representatives

Andre Dechert

When West Germany's regional television broadcasters started to jointly produce a nationally distributed program in the mid-1950s, their resources were in many cases rather scarce. Especially those who were responsible for its afternoon programming – a programming that was primarily designed for children, young people and homemakers – had to deal with a lack of money. Since creating and programming one's own television shows was a rather expensive undertaking, the regional broadcasters' staff was looking for an alternative. Instead of creating television shows that were especially designed for a West German audience, at least some of the people responsible for the DFS' afternoon programming turned to a – at least in comparison – rather low-priced alternative.¹ They started broadcasting television series from other nations, especially from the United States of America where television had already been established as a mass medium.²

When West German television executives were purchasing the rights to broadcast 'canned programming', they and the company holding the rights to the respective series were not the only parties involved. At least until the advent and establishment of international television fairs in the course of the 1960s,³ the business of licensing and distributing TV series to broadcasters from other nations also included some highly involved intermediaries that represented the producers of the series. Even though, in recent years, research on television history has crossed the boundaries of the nation state by adding international and transnational perspectives, also pointing to "the flows and transfers of personnel across [...] boundaries" as an important part of "the historical development of television as a medium",⁴ our knowledge about producer representatives is still very limited. It is basically limited to the fact that US-American companies (both producers and distributors) that were pushing for the control of the emerging global television market relied upon overseas sales agents/representatives for economic

¹ DFS ("Deutsches Fernsehen") was the official name of West Germany's first TV station. It has been changed to "Erstes Deutsches Fernsehen" in 1984.

² See Andre Dechert, 'A Case of Asynchronous Media Change in the 1950s: How US-American TV Series Came to Early West German Television,' *Global Media Journal German Edition*, 6, 2, 2016, https://www.db-thueringen.de/servlets/MCRFileNodeServlet/dbt_derivate_00037163/GMJ12_Dechert_final.pdf.

³ On these fairs see Timothy Havens: *Global Television Marketplace*, BFI, 2006.

⁴ Andreas Fickers and Catherine Johnson, 'Introduction,' in Andreas Fickers and Catherine Johnson, eds, *Transnational Television History: A Comparative Approach*, Routledge, 2012, pp. 1–12, here p. 7.

reasons as some earlier studies have mentioned rather in passing.⁵ This limited knowledge of this profession is probably based not least on the fact that, in most cases, the histories of these intermediaries are quite elusive as sources on their professional careers are, as far as we know, rather scarce. However, from time to time we may succeed in catching a glimpse of the professional life and actions of a producer representative. Such a glimpse is offered by documents that are preserved within the historical archive of Bayerischer Rundfunk (BR), one of the regional West German television broadcasters which jointly produced West Germany's then-only national TV channel DFS. When taking a closer look at these single documents, i.e. some of BR's correspondence on the broadcasting of the two famous US-American TV series *Fury* and *Lassie* which this article refers to in the following, we can recognize producer representatives as a potentially important part of 1950s and 1960s television business.

The Case of Leo J. Horster

In the early years of West German television, Dr. Gertrud Simmerding, who was in charge of BR's afternoon programming, not only had to cope with a lack of money. She also believed that West German television was suffering from a lack of entertaining programs for children. Thus, in 1956, she secured the rights to broadcast episodes of *Fury* and *Lassie* from Television Producers of America (TPA), the company which was originally producing the two series. She believed that at least some episodes of the two series were offering a rather low-priced, but suitable and entertaining program for children.⁶ However, in the late 1950s and early 1960s, not only Simmerding secured further episodes of the series as they proved popular among the West German television audience. Broadcasters from Austria and Switzerland also decided to include *Fury* and *Lassie* into their television programs.⁷ At this time, another company had acquired the rights to the two series: In 1958, the British production company Incorporated Television Company, Ltd. (ITC) had bought TPA.

Unfortunately, the documents from the historical archive of the West German regional broadcaster Bayerischer Rundfunk do not shed light on the question if and how a producer representative was involved when the West German broadcaster secured the rights to some of the series' episodes in the first place. However, BR's correspondence shows us that at least ITC was relying on a producer representative when licensing and distributing the two series to other nations: Leo J. Horster from Munich, an intermediary who was rooted both in the United States as well as Germany. In fact, Horster was not only capable of speaking English and German, the lingua franca (or at least one of them) of West Germany, Austria and Switzerland, he was also familiar with both US-American and Western European culture: He had been born in Germany but emigrated to the United States sometime in the 1920s and finally became an

⁵ I.e. esp. Kerry Segrave, *American Television Abroad: Hollywood's Attempt to Dominate World Television*. Jefferson, NC/London 1998, pp. 12, 20. See also Havens 2006, pp. 13–24.

⁶ Dechert 2016.

⁷ On the history of Swiss children's television see Sara Signer Widmer: *Qualität im Kinderfernsehen: Beurteilung von Programmqualität am Beispiel des Schweizer Kinderfernsehens* [Quality in children's television: An assessment of program quality using the example of Swiss children's television]. Wiesbaden 2013, pp. 107–162.

US-citizen. In the United States, he worked in the movie business, e.g. as Paramount's distribution chief and general sales manager to Germany, before he finally returned to Germany after World War II and became a producer representative. After first representing renowned companies like Goldwyn and Walt Disney he set up his own business as a producer representative in Munich in 1959.⁸

When taking a closer look at the documents in BR's historical archive, we are able to reconstruct some of Horster's professional actions, some of which appear to be potentially significant, particularly in regard to a history of transnational TV content circulation. When representing ITC, Leo Horster tried to support the diffusion process by offering to the interested broadcasters the opportunity to pre-screen episodes of the series before actually deciding on which episodes to purchase and to broadcast. In this context, he not only arranged for pre-screening copies to be sent to BR and Simmerding.⁹ When Austrian television broadcaster Österreichischer Rundfunk (ORF) got interested in broadcasting *Fury* episodes, Horster remembered that many episodes were available in Munich since the West German broadcaster from Bavaria had acquired the rights to broadcast episodes of the two series. A letter from Horster to BR from May 31, 1960, implies, that the representative of ITC considered this an opportunity and that he facilitated a pre-screening in Munich. In this letter, Horster states that Austrian television has bought 13 episodes of *Fury*'s third season after the opportunity to pre-screen episodes in BR's offices at Freimann, Munich.¹⁰ Indeed, this was probably not the only time, that people of ORF were able to come to Munich and to have a look at episodes of *Fury* and also *Lassie*. A further letter of Horster, dated September 30, 1960, tells us that someone from ORF has sighted episodes of *Fury* and *Lassie* "for hours these days".¹¹

The correspondence that has been preserved in the historical archive of Bayerischer Rundfunk also shows us that copies of *Fury* and *Lassie* episodes were not abundant: All three broadcasters had to rely on the exact same 16mm films.¹² Taking into account that we do not only need to ask what humans did with 'things', but also how these 'things' might have enabled, shaped and limited human actions,¹³ it has to be assumed that the profession of producer rep-

⁸ *Who's who in Germany. A biographical encyclopedia of Sutter's international red series containing biographies on top-ranking personalities in the fields of business, politics, science, the arts and entertainment*, Intercontinental Book & Publishing, p. 730.

⁹ Bayerischer Rundfunk [Bavarian Broadcasting] (BR), Historical Archive, FS/5524-FS/5525, letter from Leo Horster to Friedrich Sauer (Bayerischer Rundfunk), 10.8.1960; Bayerischer Rundfunk (BR), Historical Archive, FS/5524-FS/5525, letter from Leo Horster to Gertrud Simmerding (Bayerischer Rundfunk), 9.7.1962.

¹⁰ Bayerischer Rundfunk (BR), Historical Archive, FS/5524-FS/5525, letter from Leo Horster to Friedrich Sauer (Bayerischer Rundfunk), 31.5.1960.

¹¹ Bayerischer Rundfunk (BR), Historical Archive, FS/5524-FS/5525, letter from Leo Horster to Friedrich Sauer (Bayerischer Rundfunk), 30.9.1960; my translation.

¹² For sound, different tapes (Magnetocord) were used. See Bayerischer Rundfunk (BR), Historical Archive, FS/5524-FS/5525, letter from Leo Horster to Friedrich Sauer (Bayerischer Rundfunk), 31.5.1960. On the translation of 16mm films into a signal ready for broadcasting see Richard Misek, *Chromatic Cinema. A History of Screen Color*, Wiley-Blackwell, 2010, p. 158; 'Telecine: preparing 16mm film for television broadcast,' <http://www.adapttvhistory.org.uk/16mm/telecine/>.

¹³ See e.g. Simone Derix, Benno Gammerl, Christiane Reinecke, and Nina Verheyen, 'Der Wert der Dinge: Zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte der Materialitäten [The Value of Things: On the Economic and Social

representatives was closely tied to this storage medium: It was Horster who repeatedly asked the broadcasters for the episodes on 16mm films to be sent to another broadcaster.¹⁴ Accordingly, it was he to whom Bayerischer Rundfunk turned with a complaint when a local lead was missing on the film reel when it was returned to Munich.¹⁵ In other words, it was Horster who was in charge of the circulation process.¹⁶ However, broadcasters' trust and reliance in him inevitably had its limits as he could not ultimately guarantee the integrity of the film copies: these could still be damaged, e.g. during transport, editing or broadcasting.¹⁷ Thus, it does not come as a surprise that Bavaria's local broadcaster made "the copies [...] available" to other broadcasters "only after the episodes premiere", just to make sure "that nothing has happened to the master copy".¹⁸

Conclusion, or: A Call for Further Research on Producer Representatives

Research on early Western European television is plenty. Still, even though our knowledge about that era of television is thorough, parts of this history are still unknown to us. These parts keep hiding from our eyes as archival documentation of early Post-World War II Western European television is quite often patchy – practical problems in television production at that time dominated over the concern to document and archive. Still, archival research sometimes confronts us with these unsuspected parts of television history and the hitherto 'unknown' draws our attention and curiosity. Such an 'unknown' part of television history is the history of producer representatives such as Leo Horster.

History of Materialities], *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, 13, 3, 2016, <http://www.zeithistorische-forschungen.de/3-2016/id=5389>; Leah A. Lievrouw, 'Materiality and Media in Communication and Technology Studies: An Unfinished Project,' in Tarleton Gillespie, Pablo J. Boczkowski, and Kirsten A. Foot, eds, *Media Technologies: Essays on Communication, Materiality, and Society*, MIT Press, 2014, pp. 21–51; Stefanie Samida, 'Materielle Kultur und dann? Kulturwissenschaftliche Anmerkungen zu einem aktuellen Trend in der Zeitgeschichtsforschung [Material culture and then? Notes from Cultural Studies on a Current Trend in Contemporary History Research], *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, 13, 3, 2016, pp. 506–514, here pp. 509, 512.

¹⁴ This is evident from Horster's correspondence, which is partly preserved in: Bayerischer Rundfunk (BR), Historical Archive, FS/5524-FS/5525.

¹⁵ Bayerischer Rundfunk (BR), Historical Archive, FS/5524-FS/5525, letter from Leo Horster to Schweizerische Rundspruch-Gesellschaft – Fernsehen –, 14.3.1961.

¹⁶ This was probably not due to a fear of product piracy. For the film industry, Paul R. Paradise has pointed out that "for nearly two decades after the war, film piracy was a small, underground problem. The major studios paid little attention to the piracy problem. The market was primarily bootleg prints – copies of older movies that were no longer in distribution." Paul R. Paradise, *Trademark Counterfeiting, Product Piracy, and the Billion Dollar Threat to the U.S. Economy*, Quorum Books, 1999, p. 137. This might also hold true for early television – yet, further research on this issue has still to be done.

¹⁷ See *How television used to be made. ADAPT: Researching the history of television production technology*, <http://www.adapttvhistory.org.uk/>.

¹⁸ Bayerischer Rundfunk (BR), Historical Archive, FS/5524-FS/5525, letter from Leo Horster to Friedrich Sauer (Bayerischer Rundfunk), 31.5.1960; my translation. See also Bayerischer Rundfunk (BR), Historical Archive, FS/5524-FS/5525, internal note from Gertrud Simmerding to Friedrich Sauer, 27.4.1960.

As I have pointed out, documents that are preserved within the historical archive of West German broadcaster Bayerischer Rundfunk clearly indicate that producer representatives like Horster were deeply involved in the process of licensing and distributing television series from the United States (and Great Britain) to other West European nations like West Germany, Austria and Switzerland, that producer representatives like him were part of the inter- and transnationalization of television: As television was still an analogue medium, a major part of his job was not only to stay in control of the circulation of the film copies among broadcasters. He was also trying to license series such as *Fury* and *Lassie* to different national broadcasters by e.g. organizing pre-screenings of the series, thus potentially fostering or deepening contacts between broadcasters. Thus, this case study urges us to look deeper into the history of producer representatives and to ask about the general importance of this profession to the history of television. In this context, we especially also need to look at different national contexts: it has to be assumed that the profession producer representative was a rather global phenomenon as television was becoming a rather global phenomenon, too. In the end, this profession could complicate our current histories of television, especially in regard to its inter- and transnationalization.

Rundfunkhistorisches Gespräch





Abb. 1: Wolf-Dieter Ring beim Interview mit Elfriede Walendy.

Der Studienkreis Rundfunk und Geschichte e. V. führt im Rahmen einer Arbeitsgruppe rundfunkhistorische Gespräche mit ehemaligen Rundfunkmitarbeiter*innen, um deren berufliche Erinnerungen zu sichern. Das Projekt wurde dankenswerterweise von den Landesmedienanstalten Berlin-Brandenburg (mabb) und Nordrhein-Westfalen (LfM) gefördert.

„Alle haben mir vertraut.“ Der Aufbau des privatrechtlichen Rundfunks in Bayern

Rundfunkhistorisches Gespräch mit Prof. Dr. Wolf-Dieter Ring

Ohne Frage war die erste Hälfte der 1980er Jahre in medienpolitischer Hinsicht eine aufregende Zeit in der Bundesrepublik Deutschland. Die Einführung des privaten Rundfunks ging Hand in Hand mit der forcierten Verkabelung Deutschlands und den Beschlüssen der Genfer Wellenkonferenz von 1984 – und war nicht zu trennen von dem politischen Machtwechsel in Bonn 1982. Unter Bundeskanzler Helmut Kohl und seinem Postminister Christian Schwarz-Schilling wird der Kabelausbau mit koaxialem Kupferkabel massiv vorangetrieben; damit begegnet die schwarz-gelbe Bundesregierung der notorischen Knappheit an terrestrischen Fernseh- und Radiofrequenzen und befördert so – zumindest auf technologischer und infrastruktureller Ebene – die Zulassung privater Anbieter durch die Landespolitik. Die Kommunikationswissenschaft liefert just in dieser Zeit ein weiteres Argument für die Erweiterung des Programmangebots: Elisabeth Noelle-Neumanns bahnbrechende Studie „Die Schweigespirale“ wird politisch als Aufforderung gelesen, das öffentlich-rechtliche Fernsehen durch ein liberales, dem Markt unterworfen System zu ergänzen. In der Entstehungsphase dieses dualen Systems entstehen vier „Kabelpilotprojekte“ in Ludwigshafen, München, Berlin und Dortmund, geplant als Versuchsfeld für den privaten Rundfunk, *de facto* aber sein Startschuss.¹ In dieser Zeit, der Entstehungszeit des Dualen Systems, wird Wolf-Dieter Ring zu einem der maßgeblichen Akteure in der Bayerischen Medienpolitik.

Prof. Dr. Wolf-Dieter Ring, geb. am 27.03.1941 in Wien, lebt seit seinem vierten Lebensjahr in Bayern. Nach Besuch des Wilhelms-Gymnasiums in München war er drei Jahre als Zeitoffizier bei der Bundeswehr. Den Wunsch, Offizier zu werden, hat er verworfen

¹ Vgl. zur medienpolitischen Situation Dietrich Schwarzkopf: Die „Medienwende“ 1983. In: Ders. (Hg.): Rundfunkpolitik in Deutschland. Wettbewerb und Öffentlichkeit. Band 1. München 1999, S. 29–49.

und stattdessen Rechtswissenschaften an der Universität München studiert. 1972 hat er das Zweite Staatsexamen abgelegt und anschließend über ein verfassungsrechtliches Thema bei Prof. Dr. Peter Lerche promoviert. Nach einer Beschäftigung bei der Chemieindustrie ging es beruflich weiter im Haushaltsreferat des Bayerischen Staatsministeriums für Arbeit und Sozialordnung.

Als Beamter mußte er einen Außendienst absolvieren. Er entschied sich gegen den Flughafen München und für den Bayerischen Rundfunk, wo er ab 1975 für drei Jahre persönlicher Referent des BR-Intendanten Reinhold Vöth wurde. Ab 1978 war er Referatsleiter für Medienpolitik an der Bayerischen Staatskanzlei und Vorsitzender der Arbeitsgruppe „Rundfunkbegriff“ der Rundfunkreferenten der Länder. In dieser Zeit war er ab 1980 für fünf Jahre auch als Geschäftsführer der Projektkommission zum Kabelpilotprojekt München tätig. Von April 1985 an war er für acht Monate Beauftragter der Bayerischen Landeszentrale für neue Medien (BLM). Anschließend, ab Januar 1986, übernahm er zunächst für vier Jahre als Geschäftsführer und ab 1990 bis zu seinem altersbedingten Ausscheiden 2011 als Präsident Verantwortung für die BLM. Er ist für seine Verdienste beim Aufbau eines erfolgreichen privat-rechtlichen Rundfunks in Bayern mit höchsten Auszeichnungen geehrt worden.

Im Oktober 2019 veröffentlichte Wolf-Dieter Ring ein Buch mit dem Titel: „Aufbruch zur Medienvielfalt: Entwicklung des privaten Rundfunks in Bayern“, auf das er sich im Interview immer wieder bezieht.²

Elfriede Walendy führte am 8. Dezember 2019 in München das folgende rundfunkhistorische Gespräch. Sie war von 1988 bis 2017 Referentin bei der Landesanstalt für Kommunikation Baden-Württemberg.

² Wolf-Dieter Ring (Hg.): Aufbruch zur Medienvielfalt. Entwicklung des privaten Rundfunks in Bayern. Erschienen im context verlag Augsburg 2019.

Als Sie in der Staatskanzlei waren, waren Sie ab 1980 Vorsitzender der Arbeitsgruppe „Rundfunkbegriff“ der Rundfunkreferenten der Länder. In dieser Zeit, 1980, hat ja das Kabelpilotprojekt in München angefangen.

Da muss ich eine kleine Korrektur anbringen. Der Start des Kabelpilotprojektes in München war am 01.04.1984. Am 01.01.1984 ging es in Ludwigshafen los, also drei Monate vor München. 1980 wurde die *Projektkommission*³ für das Kabelpilotprojekt München zur Vorbereitung dieses Projekts berufen. Und da war ich Geschäftsführer. Insofern stimmt es schon, dass ich dort ab 1980 als Geschäftsführer tätig war, aber das Kabelpilotprojekt [an sich] kam dann später. Dafür wurde eine Gesellschaft gegründet, die dann die Organisation und die Durchführung des Kabelpilotprojektes vorgenommen hat. Die hieß MPK, *Münchner Pilot-Gesellschaft für Kabelkommunikation GmbH*. Die hat das Projekt mit einem Chef, der Rudolf Mühlfenzl hieß, durchgeführt. Bevor Mühlfenzl 1986 Präsident der Landeszentrale wurde, hat er diese Aufgabe übernommen.

Verstehe, er hatte die Leitung inne. Es war ein Pilotprojekt, das es an drei anderen Stellen in Deutschland ebenfalls gegeben hat. Mit den Ergebnissen haben Sie dann auch nichts zu tun gehabt?

Doch. Die Ergebnisse flossen ja auch in die gesetzgeberischen Aktivitäten und medienpolitischen Diskussionen ein. Sie sind in einem Bericht⁴ veröffentlicht und haben eine große Rolle gespielt. Die Projektkommission war exzellent zusammengesetzt. Eberhard Witte, ein ganz bekannter Professor, war der Vorsitzende. Professor Peter Lerche dabei. Er war ein berühmter Verfassungsrechtler, übrigens auch mein Doktorvater. Die Projektkommission war auch mit Leuten aus der Praxis gut zusammengesetzt. Reinhold Kreile zum Beispiel, ein exzellenter Fachmann des Urheberrechts und später GEMA-Präsident. Ich habe als junger Geschäftsführer von den hochkompetenten Mitgliedern viel gelernt, das schreibe ich auch in dem Buch. Im Vergleich zu den anderen Mitgliedern war ich dort der Jüngste. Ich konnte dann auch später in der Praxis dieses Wissen gut verwenden.

Sie verweisen jetzt auf Ihr Buch. Können Sie noch inhaltlich etwas dazu sagen? Denn das gesprochene Wort gilt ja im Augenblick.

Ja klar. Einmal war das ja, wie Sie schon zurecht sagen, eines der vier Projekte, die die Ministerpräsidenten der Länder beschlossen haben. Die Idee war, Pilotprojekte zu machen und dabei zu erfahren, ob die Leute überhaupt diese Inhalte wollen und welche gesellschaft-

³ Die Projektkommission sollte „die Versuchsbedingungen des Münchner Projekts erarbeiten und das Projekt beratend begleiten“ (ARD-Chronik von 1980, Online: <http://web.ard.de/ard-chronik/index/2369>, abgerufen am 15.9.2020).

⁴ Bayerische Staatskanzlei (Hg.): Kabelpilotprojekt München. Bericht der Projektkommission. Berichterstatter: Eberhard Witte. München 1987.

lichen Auswirkungen das hat, weil wir eine sehr kritische gesellschaftspolitische Diskussion in Deutschland geführt haben, auch in München war die heftig. Als Geschäftsführer der Projektkommission habe ich regelmäßig über den Fortschritt des Pilotprojekts berichtet. Parallel dazu war die MPK tätig. Gleichzeitig habe ich – vor allem auch davor – die Bürger über die Entwicklung informiert. Hier in München gab es viele Veranstaltungen, auch in Schulen. Wir haben die Bürger eingeladen, vor allem in dem Gebiet, das für die neuen Angebote vorgesehen war. Das war nicht ganz München, sondern nur ein Teil für das Kabelprojekt. Das war für mich eine ganz schwierige Zeit. Ich bin in die Sitzung gegangen, der eine oder andere Professor aus der Kommission hat mich begleitet. Ich war der Geschäftsführer und voller Begeisterung, dass wir jetzt neue Dinge machen und ich wollte diese Begeisterung vermitteln. Bei den Veranstaltungen waren dann zwischen 100 und 200 Teilnehmer und dann waren in der Regel dort 90 Prozent organisierte Gegner. Die einen dann niedergeschrien haben. 10 oder 20 Bürger haben zugehört und wollten wirklich etwas wissen. Es war ziemlich strapaziös für mich, weil ich das mein ganzes Leben nie erlebt habe. Ich dachte, ich wollte ordentlich sachlich informieren und die gehen so mit einem um. Das hat mich aber fürs weitere Leben stabil gemacht. Eine Bürgerinitiative in München war ganz heftig: die *Bürgerinitiative gegen Kabelkommerz*, kurz BIKK. Die haben die gesellschaftliche Debatte ziemlich kritisch geführt, zum Beispiel mit so Sätzen wie „Wollen Sie, dass ihre Kinder den Fernseher mehr lieben als die eigenen Eltern?“ oder „Kein Kabelkommerz für die Weltstadt mit Herz!“ oder Zeichnungen, zum Beispiel hat eine Mutter einen Fernseher und durch den Rahmen des Fernsehers reicht sie dem Kind, das sie stillt, ihre Brust.

Also gab es vor allem die Befürchtung, dass die Kinder nur noch Tag und Nacht vor dem Fernseher sitzen und mit Inhalten gefüttert werden. Amerikanische Verhältnisse in Deutschland, das wollte man unbedingt vermeiden.

Diese Befürchtung war da und die war sehr stark ausgeprägt. Ich habe diese kritischen Stimmen in der Aufbereitung dieser Zeit [im Buch] ziemlich detailliert dargestellt. Die SPD war vor allem dagegen; es war der DGB, also die Gewerkschaften, dagegen; die Rundfunk-Gewerkschaft, die damals RFFU hieß, also die Rundfunk-Fernseh-Film-Union war dagegen; die Mitarbeiter des *Bayerischen Rundfunks*; die Spitze des BR hat den Eindruck erweckt, sie würde da mitmachen wollen, weil sie auch Vorteile von der neuen Entwicklung für die eigene Entwicklung erwartet hatten, aber auf der Macher-Ebene war eine ganze Reihe von Mitarbeitern des BR, auch zum Teil von Presseunternehmen, gegen diese Entwicklung. Die waren alle in der Bürgerinitiative organisiert. Das war eine schwere, harte Zeit.

Es gab ja nicht so viele Kabelhaushalte, die da angeschlossen waren.

Ja, das waren ganz wenige. Es gibt bis heute eine kritische Debatte, ob die Zahlen, die Mühlenzl damals veröffentlicht hat, richtig waren. Es war eine begrenzte Zahl. Das Problem dieses Projektes in München und auch der anderen Projekte war, dass inzwischen die Entwicklung der Technik die Grundidee „Wir können noch nein sagen, wenn sich das nicht bewährt!“ überholt hatte. Nein sagen zu können als Erkenntnis aus den Projekten, das war inzwischen

unrealistisch geworden. Das war einer der Gründe, warum ich immer wieder so beschimpft wurde. Ich habe nämlich immer gesagt, dass es nicht um das „Ob“ geht, dass wir an dieser Entwicklung nicht vorbei gehen können, sondern dass es um das „Wie“ geht. Wir wollen wissen, wie wir das machen, damit es auch möglichst sozialverträglich und vielfältig wird. Das war eigentlich die Idee.

Die Rückholbarkeit war kein Thema mehr?

Bei mir nicht, bei den Gegnern schon. Die haben darauf rumgeritten und gesagt, dass muss rückholbar bleiben. Ich habe wirklich nicht daran geglaubt, sondern gesagt, dass ich das jetzt der Bevölkerung eigentlich schuldig ... naja, ein bisschen hochgestochen formuliert ... aber dass man dann ehrlicherwise sagt, wie man diese Entwicklung realistisch sehen wird.

Es gab ja dann auch schon die Lizenzierung von größeren Fernsehveranstaltern/-anbietern.

Ja. Es gab vor allem das, was mich damals auch ganz stark motiviert hatte, diesen ordnungspolitischen Weg zu gehen. Es gab ganz real Einstrahlungen vom Ausland nach Deutschland. Hier in München zum Beispiel vom *Schwarzenstein*, einem Südtiroler Berg. Da haben UKW-Sender hierher nach München eingestrahlt, ohne dass die eine Lizenz hatten, ohne dass sie sich den Spielregeln unterwerfen mussten. Das gab es im Fernsehen auch. Die Verleger haben auch gedroht, dass sie über Luxemburg eine Satelliten-Lizenz bekommen, um dann mit dem Satelliten über Deutschland ihre Programme zu verbreiten. Das hat sich dann nicht verwirklichen lassen. Also es war eine sehr dynamische Entwicklung. Die Projekte hatten durchaus ihren Sinn. Man hat auch was gelernt und Erfahrung gesammelt, aber sie wurden durch die dynamische Entwicklung Stück für Stück überholt.

Endete das Projekt nach der vorgesehenen Zeit?

Ja, das war aber gar nicht so lange. Es endete, aber es gab dann ein Gesetz, das ich federführend in der Staatskanzlei als Referent für Medienpolitik auf der Beamtenebene zu verantworten hatte. In diesem Gesetz gab es einen Artikel 7, das Gesetz hieß: *Medienentwicklungs- und Erprobungsgesetz*. Das zeigt auch, wie vorsichtig man da herangegangen ist. Das Gesetz war zeitlich auf acht Jahre befristet. Der angesprochene Artikel 7 hat die Verbreitung der im Kabelpilotprojekt schon erprobten und vorhandenen Programme auf ganz Bayern ausgedehnt und es wurde auch um die UKW- und Hörfunknutzung erweitert. Es war also ein Aufbau und deswegen war das schon interessant, wie das zustande kam und welche Programme verbreitet werden konnten.

Dann kommen wir schon zur Gründung und zum Aufbau der Bayerischen Landeszentrale für neue Medien, der BLM. Sie sagten ja schon, dass das Kabelpilotprojekt auch mit dem Übergangsgesetz erweitert wurde. Die dort erprobten Kanäle bekamen dann eine bayernweite oder lokale Lizenz.

Ja. Es waren unterschiedliche Programme. Die, die in Bayern zugelassen waren, bekamen dann eine Lizenz⁵, man konnte das aber nicht auf das Land begrenzen. Deswegen gab es auch andere Programme, die zum Beispiel in Ludwigshafen ausgestrahlt wurden. Da gab es dann schon die Entscheidung der Ministerpräsidenten, den TV-Sat zu nutzen, also den Satelliten mit fünf Kanälen. Es war also nicht nur Bayern. Natürlich waren UKW und solche Verbreitungen lokal und regional begrenzt, aber es gab nationale Programme, die dann in diesem Rahmen schon bundesweit ausgestrahlt wurden.

Kommen wir jetzt zu der BLM. Ich habe nachgelesen, dass Sie mit fünf Mitarbeitern angefangen haben.

Mit fünf Mitarbeitern auf geliehenen Schreibtischen, ohne Sekretärin, nur mit ein paar Studenten. Die fünf habe ich heute wieder zusammengerufen. Die sind dann alle was in der BLM geworden. Die sind Bereichsleiter geworden. Der Herr Heim für Programm; der Herr Müller für Technik; Herr Dr. Neupert, der 1. Justiziar; und Herr Haunreiter, der Frequenzspezialist, den ich vom BR abgeworben hatte. Der Herr Müller war vorher bei der Deutschen Bundespost. Meine Grundüberzeugung, das hatte ich schon im Pilotprojekt und immer wieder erlebt, weil hier bei uns mit Technik getrickst wurde, war: Ohne technischen Sachverstand braucht man eine Landesmedienzentrale gar nicht aufzubauen. Man muss den technischen Sachverstand im Hause haben. Das haben andere Landesmedienanstalten dann nachgemacht. Wir waren die ersten, beziehungsweise ich war der erste, der gesagt hat, dass wir technischen Sachverstand brauchen. Ich wurde über die Technik immer belogen. In der Vorphase ... das war unglaublich! Zum Beispiel: „Es gibt keine terrestrischen Frequenzen mehr!“, hat der Post-Präsident der Oberpostdirektion in München erklärt, „... und wir können auch keine technischen Investitionen im Olympiaturm installieren, dafür gibt es keinen Platz mehr für die Errichtung von Sendern, um die terrestrische Verbreitung privater Programme zu unterstützen!“ Schwarz-Schilling, der frühere Postminister, mit dem ich für mein Buch auch ein Zeitzeugeninterview gemacht habe, hat das anders gesehen, aber hier war das so. Ich habe mir Rat aus dem Ausland und dann später ins Haus geholt.

Ja. Ich denke, das ist eines der Erfolgskriterien. Wenn man selbst Messungen über die Ausstrahlung von Frequenzen machen kann, weiß man, was Sache ist.

⁵ Vgl. zur Lizenzvergabe von Satellitenfernsehen in der Anfangszeit Hans Hege: Praxis der Lizenzvergabe – eine Zwischenbilanz. In: Direktorenkonferenz der Landesmedienanstalten (Hg.): DLM Jahrbuch 88. München 1988, S. 27–34. — Dr. Hans Hege, seit 1985 Direktor der Anstalt für Kabelkommunikation und 1992–2016 Direktor der Medienanstalt Berlin-Brandenburg, schreibt dort: „Eine Eigenart der deutschen Rundfunkentwicklung ist es, daß es eine echte Zulassung für über Fernmeldesatelliten verbreitete Programme nicht gibt. Die Veranstalter werden wie ein regionaler Veranstalter in einem Bundesland zugelassen. (...) Für die anderen Landesmedienanstalten beschränkte sich die Lizenzvergabe auf Zuteilung von [technischen Übertragungs-] Kapazitäten.“ (S. 28f.)



Abb. 2: Die BLM startet 1985 mit fünf Mitarbeitern: Heinz Heim, Reiner Müller, Wolf-Dieter Ring, Helmuth Neupert, Helmut Haunreiter (v.l.n.r.). Foto: BLM.

Genau. Und dass man die Nutzungsmöglichkeiten der Technik parallel zu dem setzt, was man medienrechtlich und medienpolitisch beschließt. Und das waren die Fünf. Wie gesagt, bei den ersten Fünf sind zwei technische Sachverständige dabei. Einer, der was von Verkabelung verstand und einer, der was von Frequenzen verstand. Das war eine wesentliche Grundlage.

Fünf Jahre später hatten Sie schon ganz viele Frequenzen lizenziert – wie macht man das mit fünf Menschen?

Erst einmal durch die Überzeugung, dass das eine tolle Aufgabe ist, die uns zwar wahnsinnig fordert, die wir aber erfolgreich bewältigen wollen. Die Leidenschaft hatten wir alle. Ich denke nur mal an Herrn Müller, der kam 01.04.1985 – Beginn der BLM – schweißüberströmt in die angemieteten Räume, und da habe ich natürlich gefragt, was mit ihm los sei. Er meinte, dass er sich gestern im Handball eine Verletzung zugezogen habe, die zwar weh tue, wir aber heute die Landesmedienzentrale aufbauen würden und er daher nicht zum Arzt gehen würde. Ich meinte dann, dass er natürlich sofort zum Arzt gehen solle. Er wollte nicht und beharrte auf dem Aufbau der Landesmedienzentrale, die am 01.04. begann. Es waren also diese Leidenschaft und diese Begeisterung, die sehr viel bewirkt haben. Dann gab es ein Gremium, den Medienrat, der zunehmend seine Eigenständigkeit und sein Selbstbewusstsein gegenüber dem Rundfunkrat des BR entwickelt hat. Solange der Rundfunkrat alleine im Rahmen der gesellschaftlichen

Gruppierungen die Diskussion bestimmt hat, war sie sehr einseitig. Als sich der Medienrat zunehmend etabliert und mitgemacht und mitgewirkt hat, hat das ein ausgewogenes Bild ergeben. Dieses plurale Gremium habe ich mein Leben lang für einen wesentlichen Faktor bei dieser Entwicklung gehalten.

Ich glaube, der hat in Bayern ja auch ein bisschen mehr Einfluss aufgrund der Verfassungsvorgaben, darauf kommen wir auch noch, oder?

Die man unbedingt erwähnen muss, die habe ich, wo immer es passt, erwähnt. Das hängt auch mit dem Erprobungscharakter zusammen.

Hatten Sie sonst Vorgaben? Mussten Sie irgendetwas beachten?

Es war ein sehr grobmaschiges Gesetz, das nicht sehr detailliert formuliert war, das Medien-erprobungs- und Entwicklungsgesetz – MEG – mit sehr vielen Möglichkeiten der Auslegung und der praktischen Anwendung. Man hatte ja kein Beispiel. Es war gut, dass der Gesetzgeber nicht meinte, er könne das alles bestimmen. Das hatte ich auch im Bayerischen Senat, den es damals noch gab, vertreten. Auch im Bayerischen Landtag und in den Arbeitskreisen. Ich war ja monatelang im Bayerischen Senat und habe mich da „rumgeschlagen“. Die Rolle des Senats ist auch ganz wichtig. Der Bayerische Senat war mit seinen Gutachten ein wesentlicher Faktor. Das war damals das Verfahren. Der Senat machte ein Gutachten zum Gesetzentwurf der Staatsregierung. Dieses Gutachten ist in die Gesetzgebungsdebatte eingeflossen. Es gab einen Vorsitzenden, Professor Ekkehard Schumann, mit dem ich auch ein Zeitzeugeninterview gemacht habe, ein sehr bekannter Professor in Regensburg, er ist heute 87 Jahre alt. Der hat erreicht, dass der Senat nach heftigen, monatelangen Debatten ein einstimmiges Gutachten abgegeben hat. Das hat der gesellschaftlichen Zerstrittenheit ein Stück entgegengewirkt. Im Senat waren ja verschiedene gesellschaftliche Gruppen vertreten. Das war also unglaublich wichtig, dass der Debatte, die stark vom BR beeinflusst wurde, etwas entgegengesetzt werden konnte.

... und dass die Kräfte zusammengewirkt haben ...

Ja. Da war noch etwas, was ich erwähnen will, das mit der Verfassungslage, aber auch mit dem Aufbau zusammenhing. Wir haben in Bayern eine Struktur entwickelt, in der es am Anfang Kabelgesellschaften gab. Die regionalen Kabelgesellschaften, die nach bestimmten Kriterien genehmigt wurden, haben eine vorbereitende Tätigkeit für die endgültige Entscheidung durch den Medienrat und durch die Landeszentrale wahrgenommen. Die haben also Vorschläge gemacht und sich mit den Anbietern zusammengesetzt und haben uns dann, immer bei lokalen und regionalen Fragen, Vorschläge gemacht. Wir haben aber entschieden und immer wieder haben wir das etwas anders gesehen, was durchaus Konflikte mit sich brachte. Man hatte vor Ort noch mal ein steuerndes, nach Vorgaben der Landeszentrale und des Gesetzgebers tätiges Organisationselement, was ganz wichtig war. Sonst hätten wir das nicht so schnell aufbauen können. Das griff ineinander. Für die landesweiten, nationalen, bundesweiten Programme war die MPK, die wir schon erwähnt haben, die dann später MGK, *Münchener Gesellschaft für*

Kabelkommunikation, hieß, verantwortlich. Die hatte bei der Vorbereitung der Lizenzen für diese Programme die gleiche Aufgabe. Das hat dann aber sehr schnell zu vielen Konflikten geführt.

Ich hätte noch eine Frage zu Ihrem Führungsstil während des Aufbaus. Wie nimmt der Geschäftsführer, und später dann Präsident, seine Mitarbeiter mit?

Ich hatte immer einen sehr kooperativen Führungsstil. Ich habe auf das unmittelbare Mitwirken der Mitarbeiter ganz großen Wert gelegt. Wir hatten eine wöchentliche Fachbesprechung, so nannte sich das damals. Da sind anfangs die wenigen Mitarbeiter und später dann die Bereichsleiter zusammengesessen. Wir haben immer über alle Grundsatzfragen gemeinsam gerungen und gestritten: „Herr Präsident, so geht das nicht! Das können wir so nicht machen!“ Es war eine sehr offene Diskussionsatmosphäre. Manchmal war das richtig heftig. Ich habe das aber gepflegt.

... abteilungsübergreifend oder bereichsübergreifend?

Ja, alle Bereiche. Noch ein weiterer Vorteil dieser Aufbausituation war, dass ich nicht nur Juristen hatte, wie den Justiziar, sondern Mitarbeiter aus ganz unterschiedlichen Bereichen. Technik haben wir schon erwähnt. Der Programmbereichsleiter Heim war Kommunikationswissenschaftler. Dann gab es später kaufmännische und medienpädagogische Vorbildungen. Ich habe sehr großen Wert daraufgelegt, dass unterschiedliches Wissen und unterschiedliche Erfahrungen zusammengefügt werden und das war die Idee dieser einmal in der Woche stattfindenden Fachbesprechungen mit stundenlangen Diskussionen. Immer montags um 10 Uhr ging es los. Auch jenseits dieser regelmäßigen Fachbesprechungen habe ich grundsätzlich bei allen Fragen und bei allen Gesprächen jemanden dazu gezogen. Ich habe ganz selten allein Gespräche geführt. Das ergibt sich natürlich so als Präsident. Wenn ich nach Gesprächsterminen gefragt wurde, dann habe ich in der Regel meinen Geschäftsführer dazu genommen, lange Jahre Herrn Gebrande, der gerade aus der BLM verabschiedet wurde. Das habe ich auch so praktiziert.

War Ihr Plan von Anfang an, eine große Medienanstalt aufzubauen?

Eigentlich war sie, das kann man auch in den Gesetzesmaterialien nachlesen, mal viel kleiner diskutiert worden. Aber mit dieser Idee, verschiedene Felder abdecken zu müssen, zum Beispiel auch Medienpädagogik oder Aus- und Fortbildung, wo wir sehr viel gemacht haben, gab es automatisch eine Vergrößerung, weil die Aufgaben zugenommen haben. Ich schätze auch sehr die Unterstützung der Politik, jedenfalls der Mehrheitsfraktion, der CSU, und die hatte damals eine große Mehrheit. Was ich immer ganz toll fand: Wir haben bestimmte Dinge wie z. B. Aus- und Fortbildung einfach gemacht, da wir Qualität in den Sendern brauchten und wir dazu einen Beitrag liefern mussten, auch zu den Wirtschaftlichkeitsproblemen beim Aufbau. Im Nachhinein hat der Gesetzgeber solche Aktivitäten dann als Aufgabe ins Gesetz geschrieben.

Sie haben Fakten geschaffen.

Ja. Das wurde auch akzeptiert, allerdings auch durch die Gremien, durch den starken Medienrat und den Verwaltungsrat.

Da kommen wir auch schon zum Aufbau der bayerischen Medienlandschaft und ihren Besonderheiten. Damals hat jedes Land seine eigenen medienrechtlichen Grundlagen gezimmert. Das ist dann zum Teil sehr unterschiedlich verlaufen. In Bayern gibt es eine Besonderheit, die Sie bestimmt erklären können.

Es gibt den Artikel 111a der Bayerischen Verfassung, wonach Rundfunk in Bayern in öffentlich-rechtlicher Trägerschaft und in öffentlicher Verantwortung betrieben wird. Die Grundsatzdiskussion, die verfassungsrechtlich natürlich hoch streitig war, lief darauf hinaus, ob eine starke öffentlich-rechtliche Aufsicht eine dezentrale Struktur, die ich gerade schon mit den Kabelgesellschaften beschrieben habe, und eine starke ordnungspolitische Steuerungsmöglichkeit der Aufsicht dieses Trägerschaftsmodell der Verfassung erfüllt. Es gab verschiedene Gutachten. Die Gegner wollten das alles natürlich nicht wahrhaben und haben es logischerweise für verfassungswidrig gehalten. Die Staatsregierung hat mir damals vertraut. Das hat der ehemalige Ministerpräsident Edmund Stoiber, mit dem ich auch ein Zeitzeugengespräch geführt habe, in meinem Buch bestätigt. Das war ein unglaublicher Vertrauensvorschuss. Das muss man sich mal vorstellen. Da gab es Gutachten von anerkannten Professoren, die gesagt haben, dass das alles verfassungswidrig sei. Ich habe nicht alleine, aber im Wesentlichen alleine in den politischen Debatten die Auffassung vertreten, dass, wenn wir ein Erprobungs- und Entwicklungsgesetz verabschieden und das befristen und dann nachweisen, dass das Modell funktioniert, dann wird dies auch der Verfassungslage gerecht. Das ist auch prompt so gekommen. Im Landtag hatten wir heftige Debatten, als die CSU dann endlich auf dieser Linie war, und das war gar nicht so einfach, den privaten Rundfunk einzuführen. Das hat der damalige Staatssekretär Stoiber durchsetzen müssen. Die Abgeordneten waren ja auch vom BR beeinflusst und waren ja dort auch im Rundfunkrat.

... und die kritische Öffentlichkeit darf man nicht vergessen ...

Ja klar. Die kritischen gesellschaftlichen Gruppierungen, die dabei waren. Und dann war die Diskussion im Landtag, wenn ich im Arbeitskreis der CSU war. „Herr Ring was ist denn jetzt los? Jetzt haben wir uns dazu entschieden, ein Mediengesetz zu schaffen ... was soll jetzt denn dieses Medienerprobungs- und Entwicklungsgesetz, das noch dazu befristet war? Wie sollen da Unternehmen Planungssicherheit finden?“ Es war gar nicht so einfach, das verfassungsrechtliche Risiko, das in einer dauerhaften Regelung gelegen hätte, deutlich zu machen. Ich kann aber sagen, dass mir das gelungen ist. Das war heftig. Der kritische Teil der CSU-Fraktion hat gesagt, dass wir das jetzt mal machen sollen, da das Gesetz in acht Jahren ja sowieso auslaufen wird, und wir können dann mal sehen, was wir dann machen werden. Die Befristung war also für die Kritiker relevant. Es war also eine Gratwanderung. Der Verfassungsgerichtshof hat dann das Modell mit einer Korrektur bestätigt. Die Zusammensetzung des Verwaltungs-

rats war ihm zu wirtschaftsnah. Das wollte ich eigentlich. Dann wurde das Gesetz angepasst und der Verwaltungsrat neu berufen. Das Modell war damit verfassungsrechtlich abgesichert.

Es war ja auch vieles neu. Immer wieder wurde Neuland betreten.

Die Besonderheit rein praktisch: Die BLM besitzt starke Steuerungselemente, zum Beispiel eine weitreichende Anordnungsbefugnis im Gesetz. Es gibt eine starke Stellung des Medienrates als Organ. Die BLM kann nach dem Gesetz auf programmliche Vorgaben einwirken, muss Programmkonzepte genehmigen und ähnliches mehr. Das haben die Anbieter jedoch akzeptiert und akzeptieren das bis heute. Jetzt ist ja sogar die Lizenz für Pro7 von Berlin nach München gewandert. Pro7 hat die Lizenz für die Fortführung der Genehmigung jetzt bei der BLM beantragt und akzeptiert deren stärkere Stellung. Gleichzeitig ist damit eine absolute Kontinuität und Sicherheit in der Lizenzpolitik der BLM und der begleitenden Politik verbunden. Das war das Ausschlaggebende, warum man das auch bei Pro7 akzeptiert hat. Einfach gesagt: Eingriffsbefugnisse über andere Landesmedienanstalten hinaus, dafür Planungssicherheit sowie medienpolitische Unterstützung der BLM und in der Politik.

Die Begleitung finde ich einen ganz wichtigen Aspekt. Die Lizenzvergabe ist das eine. Es gibt aber noch ganz viel, was dazu beiträgt, damit etwas erfolgreich ist. Die Veranstalter können sich darauf verlassen, dass sie begleitet werden und dass das Knowhow transferiert wird. Die Aus- und Fortbildung und so weiter ...

Genau. Das technische Knowhow, insbesondere zum Nutzen der kleinen Unternehmen, dazu die Aus- und Fortbildung ... das waren alles begleitende Aktivitäten, die wir mit diesem Trägerschaftsmodell praktiziert haben. Wir haben uns immer als Teil dieses Systems gesehen, nicht nur als Aufsicht.

Kann ich zusammenfassen: Sie sind deswegen so groß geworden, weil Sie ihre Aufgaben mehr und mehr in diese Richtung verstanden haben?

... und weil wir auch die Mittel zur Verfügung hatten. Das kommt hinzu. Man kann sich ja tolle Aufgaben definieren, aber ohne Mittel, um sie durchzusetzen, ist das schwierig. Wir haben ja durch den Einsatz von Staatssekretär Stoiber, diese Zwei-Prozent-Finanzierung durchgesetzt bekommen, einen Anteil aus der Rundfunkgebühr.

Sie haben die zwei Prozent komplett bekommen?

Wir haben sie komplett bekommen. Wo anders wird mehr und mehr abgezogen, so dass man manche Aufgaben gar nicht mehr wahrnehmen kann. Wir bekommen sie zu 100 Prozent und ich habe immer dafür gekämpft, dass ja keiner auf die Idee kommt, irgendwelche Zweckbestimmungen ins Gesetz zu schreiben. Wir haben dafür zum Beispiel auch die Einrichtung des Film-Fernseh-Fonds für die Fernsehproduktions- und Filmförderung unterstützt, haben das

also abgefangen, indem wir es selbst gemacht haben, sodass sich jeder gefragt hat, warum sollen wir denen was wegnehmen, die machen doch lauter vernünftige Sachen.

Sie hatten da ein bisschen die Hand drauf...

Ja. Die Finanzausstattung für die BLM war schon sehr gut, sonst hätten wir das alles nicht machen können. Am Anfang nicht, da war es hoch riskant. Wir hatten am Anfang eine Zusage der Staatsregierung für eine Staatsbürgschaft. Wir haben ein Darlehen aufgenommen und hatten im Laufe der ersten Jahre 10 Millionen DM Schulden. Die Banken hatten uns das Geld gegeben, weil der Staat eine Bürgschaft übernommen hat. Ich habe mit meinem Verwaltungsrat, der für wirtschaftliche Angelegenheiten zuständig war, heftige Diskussionen über die Frage gehabt, warum wir nicht endlich den Weg gehen, uns einen Zuschuss vom Staat zu holen. Nachdem ich aber selbst mal in einem Haushaltsreferat eines Ministeriums tätig war und erlebt habe, was es bedeutet, wenn der Staat einen Zuschuss gibt ... dann sitzt der am Tisch, dann steuert er mit.

Aber auch die Staatsferne des Rundfunks hat das verboten.

Genau. Die Mitglieder des Verwaltungsrats waren dann so mutig und haben mitgemacht. Staatssekretär Stoiber hat dann im Kreise der Länder die Finanzierung aus 2 Prozent der Rundfunkgebühr durchgesetzt. Bis kurz vor der Entscheidung war noch 1 Prozent in der Abstimmung. Da hätten wir unsere Schulden gar nicht so leicht zurückzahlen können. Am Abend vor der Sitzung hatten Rudolf Mühlfnzl als Präsident und ich als Geschäftsführer bei Staatssekretär Stoiber einen Termin. Wir haben ihm gesagt, dass es nur mit 2 Prozent gehen würde und wir es anders sonst nicht schaffen würden.

Sie haben schon angedeutet, dass der Medienrat, auch aufgrund der Verfassung, eine starke Stellung hatte. Die Verfassung hat ja aufgegeben, dass die gesellschaftlichen Gruppen stark vertreten sind. Wie war die Zusammenarbeit über die vielen Jahre?

Die Zusammenarbeit, das kann ich wirklich sagen, war hervorragend. Der Medienrat hat mich in einer Weise immer wieder gewählt und mir vertraut. Wenn das nicht gewesen wäre, dann wäre vieles gar nicht gelungen. Ich hatte ja Wahlergebnisse mit einer oder zwei Gegenstimmen oder Enthaltungen.

Die Medienstandortpolitik, die damals in den Anfangsjahren in jedem Land geführt wurde ... man wollte unbedingt bundesweite Veranstalter vor Ort ansiedeln. Wie erfolgreich waren Sie? Wie wichtig war das für Bayern und für die BLM?

Ich habe ständig vertreten, dass wir auch die Aufgabe haben, eine erfolgreiche Standortpolitik zu machen, aber nicht um den Preis von vernachlässigter Ordnungspolitik. Wie bereits gesagt kam uns zugute, dass immer ein großes Vertrauen da war, selbst wenn man ein Unternehmen

nicht gewonnen hat oder mehr wollte. Ich empfand das als Teil unserer Aufgaben und habe das auch so definiert. Dafür wird man natürlich kritisiert. Wenn man heute den privaten Rundfunk und seine publizistischen und wirtschaftlichen Ergebnisse vergleicht, dann hat Bayern bundesweit den allergrößten Anteil. Das ist also eine erfolgreiche Standortpolitik gewesen.

Die Zahl der Beschäftigten im privaten Rundfunk war bei Ihrem Abschied bei fast 10.000.

Bayern hat an dieser Entwicklung den größten wirtschaftlichen Anteil und die größte Zahl an neugeschaffenen Arbeitsplätzen. Im Jahr 2016 gab es in Bayern 121 private Fernsehprogramme, darunter 31 regionale Programme, 190 private Web-TV-Programme. Im privaten Fernsehen waren knapp 10.000 Mitarbeiter tätig und der Gesamtertrag lag bei 6,3 Milliarden Euro. Damit erwirtschafteten Bayerns private Fernsehunternehmen rund zwei Drittel der TV-Beiträge in Deutschland.

Das ist wirklich eine sehr starke und erfolgreiche Entwicklung. In einem Zeitungsartikel habe ich gelesen, dass Ihnen der Titel „Herr der Knöpfe“ verliehen wurde, weil Sie bei jedem Start gern dabei sein wollten.

Mit Begeisterung, das stimmt. Die habe ich aber nie allein gedrückt. Da waren immer die Landräte oder die Politik oder die Unternehmer und so ...

Das ist ja aber auch immer eine Wertschätzung dem Sender gegenüber, der an den Start geht.

Ja. Das macht auch deutlich, dass das ein Trägerschaftsmodell ist. Man ist Träger ...

... und deshalb bin ich beim Start dabei und begleite. Kommen wir nun zu einem anderen Bereich. Sie haben ja bei viele Sendern den Startknopf gedrückt, aber nicht alle sind erfolgreich gewesen. Die Probleme, mit denen jetzt vor allem die lokalen und regionalen Anbieter zu kämpfen haben ... Vielleicht können Sie dazu etwas sagen?

Ja. Wir haben diese Entwicklung stetig begleitet, immer wieder durch intensive Kontakte mit den Unternehmen. Wir hatten uns öfter getroffen und diskutiert, auch außerhalb förmlicher Verfahren. Das war ganz wichtig. Wir haben dann verschiedene Maßnahmen ergriffen, um die wirtschaftlichen Probleme, die es gab, vor allem von Lokalradios anzugehen und nach wie vor ist das regionale Fernsehen immer noch ein Subventionsunternehmen, der Staat subventioniert inzwischen die Satellitentechnik. Wir haben verschiedene Maßnahmen ergriffen wie gemeinsame Vermarktung, die Beteiligung der kleinen Lokalen durch ein Vermarktungsmodell an der nationalen Werbung. Das hat ein Mitarbeiter von mir auf den Weg gebracht, Johannes Kors, der da besonders kreativ war. Das war ganz wichtig.

Dann die Zusammenarbeit von Anbietern an bestimmten Stationen, das sogenannte Funkhaus-Modell, bei dem verschiedene Sender, die erst im Wettbewerb standen (da hat man gemerkt, dass das nicht so richtig geht, weil der Markt das nicht hergibt), und dann zusammen wirken durften. Das Modell zeichnet sich aus durch wirtschaftliche, und bis zu einem gewissen Grad auch programmliche Zusammenarbeit, aber mit unterschiedlichen inhaltlichen Angeboten. In Regensburg und Nürnberg sehr erfolgreich, in Augsburg mit zwei Sendern. In München haben wir das nicht gemacht, weil der Markt Konkurrenz zulässt. Wir haben sehr genau geprüft, wo es notwendig ist. Das waren also Maßnahmen, um die wirtschaftliche Stabilisierung herzustellen. Die haben sich grundsätzlich bewährt. Für das Lokale war unser Teilnehmerentgelt schon eine wesentliche Grundlage. Mit Herrn Stoiber, mit Herrn Kreile, der war damals Aufsichtsratsvorsitzender der MPK, mit Herrn Müller aus der BLM und mir haben wir bei Schwarz-Schilling einen Termin gehabt. Letztlich haben wir mit allen Methoden, die man da so auf der politischen Ebene braucht, erreicht, dass die Deutsche Bundespost mit der Gebührenerhebung für die Netze gleichzeitig ein Bayerisches Teilnehmerentgelt einkassiert hat. Am Anfang waren das im Einzelfall mehrere DM. Jeder Haushalt hat die Gebühr an die Post und ein Teilnehmerentgelt bezahlt. Dieses Entgelt haben wir eingesetzt, um lokale und regionale Strukturen und auch die Organisation, von der ich schon gesprochen habe, zu finanzieren. Leider hat die Politik gegen erbitterte Widerstände meinerseits im Landtag viele Jahre später dieses Teilnehmerentgelt abgeschafft. Das gibt es jetzt nicht mehr. Nach wie vor gibt es aber das Problem, dass sich die lokalen Fernsehsender nicht ohne Subventionen im Markt halten können. Deswegen haben wir immer die Diskussion geführt, einen Teil der Rundfunkgebühr dafür zu nutzen. Lokales Fernsehen ist Grundversorgung. Das ist ein Angebot, das der Markt nicht hergibt, also muss aus den Gebührenmitteln geschöpft werden. Was wir bis jetzt nicht durchgesetzt haben, außer diesen 2 Prozent. Der Staat zahlt jetzt die Satellitenübertragungstechnik für die lokalen und privaten Fernsehstationen aus dem Staatshaushalt.

Kommen wir nun zu einem anderen Bereich. Nach Beendigung des Bayerischen Entwicklungs- und Erprobungsgesetzes wurde das Bayerische Mediengesetz etabliert. Mit der Novellierung 1996 wurden die Aufgaben der BLM im Bereich Medienerziehung erweitert. Insgesamt war der Bereich Medienerziehung, die Stärkung der Medienkompetenz für Sie ein wichtiges Thema.

Ja. Wenn man fragt, was Medienpädagogik eigentlich macht, welche Idee steckt dahinter. Es gibt ja welche, die sagen, dass wir nur Medienpädagogik brauchen und dann den Jugendschutz abschaffen können. Wir waren aber immer der Auffassung ... vor allem Frau Verena Weigand, die das initiiert und die Ideen entwickelt hat und eine ganz wichtige Mitarbeiterin der BLM war. Ich habe das immer unterstützt, brauchte aber natürlich immer die Fachleute dazu. Ich habe das ja nicht gelernt. Die Idee war, dass wir den Jugendschutz für sehr wichtig halten und dass wir gleichzeitig auch die Medienkompetenz einsetzen, um einen kritischen und kompetenten Umgang mit Medien zu verschaffen, um negative oder problematische Einflüsse zu relativieren. Das ist auch eine Idee der ganzen Medienpädagogik. Wir haben dann eine Stiftung gegründet, die *Stiftung Medienpädagogik Bayern*, die heute sehr erfolgreich mit dem Staat zusammenwirkt und -arbeitet. Das war der nächste Schritt. Frau Weigand hat das sehr stark

unterstützt. Die Staatsregierung stand dem zunächst sehr kritisch gegenüber. Ich weiß heute noch, dass es da eine ganz kritische Grundsatzsitzung gab, in der die Staatskanzlei gesagt hat, dass wir das nicht machen können. Ich erinnere mich, dass es das einzige Mal war, bei dem wir etwas gemacht haben, obwohl die Staatskanzlei erst die Auffassung vertreten hatte, dass wir das nicht dürfen, weil Medienpädagogik nicht zu unseren Aufgaben gehöre und wir deshalb dafür kein Geld einsetzen dürften. Unser Argument, das wir formuliert haben, lautete: „Was sagen Sie dazu, dass das im Rundfunk federführende Land Rheinland-Pfalz in seiner Landesmedienanstalt erhebliche Mittel für Medienpädagogik ausgibt? Ist das auch rechtswidrig?“ Der damalige Chef der Staatskanzlei, Herr Sinner, hat dann dazu festgestellt, dass wir das machen sollen. Heute ist die *Stiftung Medienpädagogik* ein Lieblingsskind der bayerischen Politik, ein ganz wesentlicher Beitrag in Schulen und ist vielfältig tätig und wird sehr anerkannt.

Im Bereich Öffentlichkeitsarbeit hat die BML, wie ich finde, schon sehr früh wichtige und beispielgebende Impulse gesetzt. Wenn wir heute sehen, was die Münchner Medientage sind, und die schon 1988 angefangen haben. Sie sind sehr früh an die Öffentlichkeit gegangen.

1987 waren die ersten Münchner Medientage, der Rundfunkkongress der BLM 1988, aber die Medientage haben wir natürlich immer mit unterstützt, bereits 1987. Später haben wir die Medientage als alleiniger Gesellschafter übernommen. Aus dem Rundfunkkongress wurden die Lokalrundfunktage in Nürnberg.

Was hat uns damals bewogen, so früh an die Öffentlichkeit zu gehen ...? Das ist die Überzeugung, dass wir in die Öffentlichkeit mit den Fragestellungen und Problemlagen gehen müssen, die das duale System insgesamt aufwirft. Und dass wir dazu eine qualifizierte Diskussion brauchen und keine vordergründigen Schnellschüsse aus dem Bauch heraus, die wir auch immer wieder erlebt haben. Dazu dienen solche Kongresse.

Die Medientage haben mehr die großen Themen der Fernsehsender und die Konflikte im dualen System dargestellt. Für die lokalen und regionalen Themen gab es den Kongress in Nürnberg, der sehr erfolgreich war und nach wie vor ist, und inzwischen auch international anerkannt ist. Ich gehe da immer noch hin und freue mich, dass das so gut läuft.

Kommen wir zum Bereich Technik. Technische Entwicklungen treiben immer an. In diesem Bereich hat sich viel verändert. Wo waren aus Ihrer Sicht die größeren Herausforderungen? Heute sind wir ja bei der Regulierung von Plattformen.

Die größte Herausforderung war zum Beispiel beim Aufbau von lokalen UKW-Sendern die Herstellung von Reichweite, weil der BR in umfangreicher Weise über Frequenzen verfügte und weitere beanspruchte. Es gab große Konflikte. Die schärfste Auseinandersetzung, die ich erlebt habe, war eine Besprechung mit dem BR, bei der es um die UKW-Frequenzen für die Privaten ging. Das war unglaublich. Insbesondere mit dem Rundfunkratsvorsitzenden gab es einen Konflikt. Der BR hat versucht, für seine Reichweitenverbesserung Frequenzen zu bekommen und hatte offensichtlich schon damals vor, ein fünftes UKW-Programm aufzubauen, hat es aber immer bestritten. Deswegen hat er Frequenzen gehortet. Es gibt heftige Schrift-

wechsel mit dem Intendanten Vöth noch ganz am Anfang, 1985, als ich noch Beauftragter der BLM war. Da bestreitet er das massiv, dass er ein fünftes Programm aufbauen wolle. Genau das ist aber später gekommen. Der Medienrat hat sich sehr kritisch mit dem BR auseinandergesetzt. Das war die eine Herausforderung. Die zweite war die Frage, was die Post im Hinblick auf terrestrische Fernsehfrequenzen, also nicht nur den Ausbau über Kabel, macht. Das war nicht so ohne, was die Technik anbetrifft. Dann DAB ...

Die Post war ja damals noch ein Monopol ...

... ja. Es gab überall so kleine Kabelinseln, aber die große Reichweite war bei der Post. Es war ja auch die Frage, nach welchen Kriterien verbreitet wird. Das Teilnehmerentgelt spielt da zum Beispiel mit rein. Wenn ich mir vorstelle, dass bei Schwarz-Schilling damals ein Gutachten vorgelegt worden ist: Wenn in Bayern das Teilnehmerentgelt durchgesetzt wird, dann wird die Reichweite dramatisch einbrechen, weil die Leute das nicht bezahlen wollen. Das war völlig falsch. Bayern hatte die höchste Reichweite, trotz Teilnehmerentgelt. Das waren so Herausforderungen in der Struktur und in der Bewältigung der technischen Grundlagen. Und wie gesagt DAB, weil sehr früh klar war, dass wir eine digitale terrestrische Technik brauchen und die vorhandenen Anbieter die Konkurrenz fürchteten. Das war immer das gleiche. Sie können das wie einen roten Faden zurückverfolgen. Die Gegnerschaft gegen DAB, die viele Argumente hervorgebracht hat, warum alles dagegenspricht und die Alternativen diskutiert hat, die bloß das Ziel hatten, die Entwicklung von DAB zu erschweren. Das kann man alles nachvollziehen, indem man sich bewußt macht, das viele Hörfunkunternehmen keine Technik wollten, die Konkurrenz bedeutet. Die UKW-Technik war gut etabliert, besonders auch in Nordrhein-Westfalen und anderen Ländern. Da gab es in einigen Ländern ja nicht mal lokale Sender, weil vor allem die Zeitungsverleger dafür gesorgt hatten, dass es ja kein lokales Konzept geben darf, so zum Beispiel in Hessen. Diese Einflüsse sind nach wie vor bei DAB gegeben. Nur die Realitäten haben inzwischen diese Diskussion überholt. Heute wird kein Mensch mehr DAB abschalten können, da ist die Reichweite viel zu hoch. Wir haben das konsequent gemacht. Ich bin wirklich in vielen Dingen beschimpft worden, aber am meisten für die Unterstützung von DAB. Der niedersächsische Kollege, Herr Albert, hat in öffentlichen Sitzungen gesagt, wenn es Probleme mit dem Aufbau von DAB gab: „Wieder ein Sargnagel mehr für DAB, Herr Ring!“ Das war massiv. Die Besitzenden wollten keine Technik unterstützen, die mehr Wettbewerb zulässt.

Sie haben sich später dann geradezu mit Leidenschaft dem Jugendschutz gewidmet. Zunächst waren Sie da noch gar nicht federführend, sondern haben die bereits dargelegten Posten begleitet. Dann haben Sie ab 1999 den Arbeitskreis ...

... „Gemeinsame Stelle Jugendschutz“ ...

... Programm, Medienkompetenz und Bürgermedien der Landesmedienanstalten geleitet. Dann gab es eine Änderung im Staatsvertrag über den Jugendschutz. Und ab 2003 hatten Sie den Vorsitz der

Kommission für Jugendmedienschutz (KJM). Die Kommission war ja anders besetzt, hatte andere Funktionen. Das Internet war auf dem Plan, somit hatte sich der Jugendschutz ganz anderen Herausforderungen zu stellen.

Das war extrem schwierig, insbesondere die Strukturen des Internets zu erfassen und die Möglichkeiten einer jugendschutzorientierten Steuerung. Zum Beispiel die Fragen, wie Jugendchutzprogramme oder technische Mittel und ähnliches mehr für den Jugendschutz wirken. Bei der KJM hatten wir immer einen Sachverständigen, den wir ständig zu diesen Fragen gehört haben. Der Vorteil der KJM war, dass wichtige Bereiche wie zum Beispiel die *Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien*, deren Leiterin in der KJM war, auch über die Landesmedienanstalten hinaus mitwirkten. Die obersten Landesjugendbehörden waren mit einer Vertreterin vertreten. Dann noch ... Da muss ich mal kurz überlegen ...

... die Bundeszentrale für politische Bildung?

Ja genau. Herr Thomas Krüger war sehr hilfreich, weil er auch eine breite gesellschafts-politische Position eingebracht hat. Wir haben, so glaube ich, durchaus erfolgreich gekämpft und gearbeitet und uns zusammengerauft. Das war eine richtig tolle Aufgabe, aber auch sehr herausfordernd. Das war eine der schwierigsten Aufgaben, die ich je gemacht habe. Vor allem dieser Mechanismus, wie weit Selbstregulierung geht und wie weit Aufsicht gehen muss. Wie weit kann man sich auf Selbstregulierungseinrichtungen verlassen? Da hat der Gesetzgeber was Kluges im Staatsvertrag geregelt, finde ich. Da hat er ganz bestimmte Anforderungen an die Selbstregulierung formuliert, zum Beispiel unabhängige Prüfer, die Herauslösung der Entscheidungsstrukturen aus den Unternehmen etc. Das war also ganz wichtig. Da aber den richtigen Mittelweg zu finden, das war auch schwierig. Das war auch ein neues Modell, das ich europaweit vertreten habe. Dafür gab es viel Kritik, was denn ‚regulierte Selbstregulierung‘ heißen soll, haben zum Beispiel die Engländer gefragt. Entweder gibt es „Regulierung“ oder „Selbstregulierung“ – „regulierte Selbstregulierung“, was ist das für ein Blödsinn. Das haben wir dann eher als Ko-Regulierung bezeichnet. Es waren also lauter neue Fragen, die uns ziemlich gefordert haben. Ich habe das sehr gerne gemacht. Wir hatten großes Vertrauen zu einander. Die haben mir zum Abschied ein auf mich bezogenes Schriftstück produziert, davon träume ich noch, so anerkennend und nett war dies (lacht).

Kommen wir zu Ihrer persönlichen Bilanz. Wenn man die Ergebnisse Ihrer Arbeit Revue passieren lässt, dazu zählt unter anderem der Aufbau eines erfolgreichen privat-rechtlichen Rundfunks in Bayern, auch einer großen und gut funktionierenden Landesmedienanstalt, Aufbau von Aus- und Fortbildungseinrichtungen für den journalistischen Nachwuchs sowie für den Bereich Marketing und ihr unermüdlicher Einsatz für den Jugendschutz. Man muss anerkennen, dass Sie dafür zurecht mit den höchsten Auszeichnungen geehrt wurden: mit dem Bayerischen Verdienstorden, der Goldenen Feder, dem Verdienstkreuz 1. Klasse des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland,

dem Goldenen Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich und der Bayerischen Verfassungsmedaille in Silber.

Vielen Dank für diese Bewertung. Das haben nicht alle immer so gesehen, aber ich freue mich, dass Sie das so sehen.

Vor diesem Hintergrund muss es Sie doch persönlich sehr getroffen haben, dass Sie gegen Ende ihrer Präsidentschaft, vor allem auch mit zwei Themen, bundesweit ins Kreuzfeuer geraten sind. Ich spreche hier die sogenannte ‚Kopka-Affäre‘ an. Vielleicht können Sie die ein bisschen erläutern und dann auf ihr Gehalt, das zum Schluss zum Thema wurde, eingehen. Wie bewerten Sie diese Vorfälle aus heutiger Sicht?

Ich war in der *Kopka-Affäre* nicht nur ziemlich getroffen, sondern ich war ganz hart getroffen. Das hat mich voll erwischt. Ich will noch mal den Sachverhalt genau schildern, wie er sich jetzt auch nach den Erklärungen, die wir damals abgegeben haben, richtig darstellt. 2003 nimmt Klaus Kopka, Vorsitzender des Medienrats, ein Darlehen von einem Anbieter mit Namen Ralph Burkei. 2009 wird dieser Vorfall dann bekannt. Warum? Weil Burkei in Indien ums Leben gekommen ist und man in seinem Nachlass Darlehensverträge mit Kopka gefunden hat, die dann in die Öffentlichkeit geraten sind. Diese Situation hat mich deswegen so geschlaucht und so betroffen gemacht, weil ich dafür verantwortlich gemacht wurde, dass ich das der Öffentlichkeit nicht mitgeteilt habe. Ich hätte das 2009, so war die Vorstellung, der Öffentlichkeit mitteilen müssen.

2003 ...

2003 habe ich das ja gar nicht gewusst.

In der Presse ist das aber ...

Doch, Moment, damit ich das nicht verwechsle. Ich habe mir das nämlich noch mal angesehen. Ja, richtig. 2003 war das mir, dem stellvertretenden Medienratsvorsitzenden, Herrn Dr. Jooß, der inzwischen verstorben ist, und dem Vorsitzenden des Verwaltungsrats, Herrn Nüssel, der gerade ausgeschieden ist, bekannt geworden. Wir haben dann überlegt, wie wir damit umgehen. Wir haben geprüft, was das eigentlich für einen Einfluss auf die Entscheidungspraxis hatte, das war ja auch ein wichtiger Punkt. Der Einfluss war gleich Null. Herr Kopka hatte durch das Darlehen keinerlei Einfluss auf die Entscheidung der Verlängerung der Lizenz von Burkei. Herr Kopka war bei der entscheidenden Grundsatzausschusssitzung gar nicht dabei und hat auch sonst keinen Einfluss genommen. Der hätte auch gar keine Chance gehabt, Einfluss zu nehmen. Das waren Vorlagen der BLM und die Gremien haben das nach sachlichen Kriterien beraten. Ein Einzelner kann vielleicht ein bisschen auf die Diskussion Einfluss nehmen, aber nicht auf so einen Entscheidungsprozess. Dann war die Frage, wie wir damit umgehen. Wir haben dann alle drei beschlossen, dass wir nicht in die Öffentlichkeit gehen. Und zwar auch

deshalb, weil wir der Meinung waren, Herr Kopka könne nicht mehr zum Vorsitzenden des Medienrats gewählt werden, die Wahl stand bevor ... Das habe ich dann persönlich übernommen, was mir bis heute von Herrn Kopka noch nachgetragen wird. Ich habe Herrn Kopka dann gesagt, dass der Verzicht auf die Wiederwahl der Preis dafür ist, dass wir nicht in die Öffentlichkeit gehen und das dann in unserem Kreis bleibt, und wenn doch, ich mich gezwungen sehen würde, den Medienrat über sein Verhalten zu informieren. Das macht einen natürlich unglaublich beliebt. Letztlich hat er das dann geschluckt und akzeptiert. Und dann kam das 2009 an die Öffentlichkeit und ich wurde persönlich zur Verantwortung gezogen und im Kulturpolitischen Ausschuss des Bayerischen Landtages massivst kritisiert. Unglaublich, wie ich beschimpft wurde und immer wieder die Frage, warum ich das nicht der Öffentlichkeit mitgeteilt habe. Wir waren damals aber einhellig der Auffassung, das zu veröffentlichen ist unangebracht, weil Herr Kopka doch ausscheidet aus dem Medienrat. Das hat auch der Medienratsvorsitzende, Dr. Jooß, so gesehen, darüber gibt es auch einen Bericht im Medienrat.

Es gab auch die Frage, ob es nicht gegenüber der Rechtsaufsicht eine Verpflichtung gegeben hätte, über diese Darlehensannahme zu berichten. Dann hat die Rechtsaufsicht geprüft und die Auffassung vertreten, dass das Fehlverhalten eines Medienrats bei einer unabhängigen Landesmedienanstalt intern abzuwickeln ist. Die Erklärung der SPD-Landtagsfraktion, dass die Landeszentrale die Rechtsaufsicht hätte informieren müssen, verkehrt die Aussagen der Rechtsaufsicht ins Gegenteil. Das Ministerium hat nämlich das Gegenteil gesagt: „Die Rechtsaufsicht stellt ausdrücklich fest, dass es keine gesetzliche Informationspflicht über das Verhalten des früheren Medienratsvorsitzenden Klaus Kopka gegeben habe.“ Wir haben uns in der Rechtsauffassung bestätigt gesehen. Das hat aber nichts daran geändert, dass mich Politiker sehr scharf kritisiert haben, wie ich es erst einmal, ganz zu Anfang, wie ich schon erzählt habe, erlebt hatte, und danach so nie wieder. Einmal beim BR, einmal bei den Bürgerinitiativen und einmal im Landtag: „Herr Ring, treten Sie sofort zurück! Jeder Tag, den Sie länger in Bayern für Medienpolitik verantwortlich sind, ist ein Schaden für die bayerische Medienpolitik.“ Neben mir saß der Medienratsvorsitzende Dr. Jooß, Nachfolger von Herrn Kopka. Der war offensichtlich gar nicht so interessant, den haben sie gar nicht angegriffen, sondern mich. Als ob ich die Aufsicht über den Medienrat habe, was nicht stimmt. Ich habe als Präsident keine Aufsicht über das Gremium. Mich haben Politiker also massiv kritisiert. ‚Ziemlich‘ getroffen ist eigentlich harmlos formuliert. Ich habe schlaflose Nächte gehabt. Das wurde aber dann durch die Unterstützung des Medienrates – also wieder die vertrauensvolle Zusammenarbeit mit dem Medienrat – wieder in Ordnung gebracht. Ich bin auch nicht zurückgetreten, weil ich das nicht für richtig gehalten habe und weil ich auch gar keine Veranlassung gesehen habe. Die Kritik im Landtag kam von den Grünen und der SPD. Die haben sich ausgetobt, das glauben Sie gar nicht. Der SPD-Fraktionsvorsitzende Markus Rinderspacher, der vorher bei einem privaten Sender tätig war, hat mich ganz besonders heftig kritisiert und Ulrike Gote von den Grünen, die dann später im Medienrat war. Mit Frau Gote hatte ich auch regelmäßige Kontroversen. Im Buch durfte sie dann aber schreiben (lacht).

Nun zum Thema Gehalt. Die Ausgangslage, warum der Verwaltungsrat dieses Gehalt festgesetzt hat, war die Parallele zum Intendanten des BR. Man hat gesagt, das sei die zweite öffentlich-rechtliche Anstalt in Bayern ...

... dualer Rundfunk ...

... genau, und in Bayern die besondere Rechtsstellung der BLM mit Grundrechtseigenschaft und weitreichender Verantwortung im Trägerschaftsmodell. Wir wollen uns ein Stück am BR orientieren. Das war das eine Motiv für den Verwaltungsrat. Ich habe das nicht mal intensiv betrieben, sondern die Mitglieder wollten das auch. Dabei spielte auch die Sorge mit, dass ich die Landeszentrale für Neue Medien verlasse und in den Vorstand eines Unternehmens gehen könnte. Das waren die zwei wesentliche Motive. Dieses Selbstverständnis galt ja auch für den Medienrat. Der Medienrat hatte ja, und das ist in anderen Ländern anders, genau die gleiche Aufwandsentschädigung wie der Rundfunkrat. Die gleiche Höhe, die gleiche Struktur. Das haben wir völlig parallel gemacht. Es gab ja damals politische Stimmen, die den Medienrat schwächen wollten, angeführt vom BR, wonach man nicht wollte, dass die Mitglieder des Medienrats von der BLM entlohnt werden, sondern von den Gruppierungen, die sie entsenden. Mit dem Ziel, dass da nicht so gute Leute reingehen. Das war eindeutig so. Das war die Parallele. Das ist jetzt natürlich richtig, dass das ein hohes Gehalt war. Das gilt auch für das Intendantengehalt, welches ziemlich genau das gleiche war. Dass das Kritik auslöst, das finde ich verständlich – vor allem diese Struktur, die der Verwaltungsratsvorsitzende öffentlich vertreten hat, dass es nämlich um zusätzliche Tantiemen gehe. Im Grunde war die Idee die, dass derjenige, der das alles aufgebaut hat, für das erfolgreiche Ergebnis „belohnt“ werden sollte. Das unternehmerische Denken im Verwaltungsrat war sehr ausgeprägt.

Beide Vorfälle haben ja ihre Konsequenzen gehabt. Einmal hat man die Ausarbeitung eines Verhaltenskodex für Mitglieder der Organe beschlossen. Bei Ihnen hat man dann auch als Konsequenz gesagt, das im Geschäftsbericht zu veröffentlichen.

Ja. Das kam überhaupt erst an die Öffentlichkeit, weil wir es freiwillig veröffentlicht haben. Wir haben gesagt, dass wir das jetzt auch veröffentlichen müssen. Das war damals auch bei den Intendanten üblich geworden. So wollten wir das parallel machen. Und dann gab's diese Kritikwelle.

Ich hätte noch eine letzte Frage. Sie haben dieses Buch hier herausgegeben und ich habe den Eindruck, das Thema Medien bestimmt immer noch Ihr Leben. Wollen Sie noch etwas zu Ihnen selbst sagen?

Ja, das stimmt auch. Nicht ganz so schwerpunktmäßig, wie wenn man das Präsidentenamt der BLM innehat, aber ich wirke noch in einigen Gremien mit, werde dorthin eingeladen. Gerade erst bin ich wieder berufen worden in die Medienkommission der CSU, da bin ich schon immer gewesen, und in die Filmkommission der CSU. Ich bin in einem Thinktank, das nennt man ja jetzt nicht mehr Beirat, das heißt ja Thinktank, des DVTM, Deutscher Verband für Telekommunikation und Medien, da sind auch zum Beispiel Herr Prof. Thoma und Herr Prof. Schneider drin, dabei ist auch der ehemalige Ministerpräsident von Nordrhein-Westfalen, Herr Clement. Das ist ein interessanter Kreis mit bundesweiter Wirkung. Da gehe ich gerne hin. Ich bin in einem Arbeitskreis des Wirtschaftsrats der CDU, *Mehr Privat für einen starken Staat* heißt der. Der beschäftigt sich mit der Glückspielregulierung, einem unglaublichen Thema, das mich wirklich umtreibt. Ich bin bei der *Vereinigung der Bayerischen Wirt-*

schaft in einem Ausschuss über Wirtschaft und Medien. Und ich bin auch als Rechtsanwalt mit Beratung tätig, zeitlich sehr reduziert. Das macht mir Spaß, solange ich das Gefühl habe, dass erstens die Unternehmen einen gerne zu Rate ziehen und einem Aufträge geben und zweitens wenn ich das Gefühl habe, dass ich in den Kommissionen mit den Erfahrungen, die ich habe, etwas Sinnvolles bewirken kann.

Vielen Dank für das Gespräch.

Ich bedanke mich auch.

The image features a dark gray background. On the left side, there is a series of concentric circles of varying diameters, centered towards the bottom-left corner. A large, thin, light gray arc sweeps from the top-left towards the bottom-right, partially enclosing the concentric circles. In the upper right quadrant, the word "Forum" is written in a clean, white, sans-serif font.

Forum

Dokumentation

Folgen der Disruption. Worauf wir uns einstellen

Erfahrungen aus dem Studienkreis

Die Corona-Pandemie hat die Welt in eine Krise auf vielen unterschiedlichen Ebenen gestürzt. Und wie es mit Krisen meist der Fall ist, trifft sie nicht alle Menschen gleichermaßen hart, sondern führt zu einer Verstärkung sozialer Ungleichheiten.

Auch wenn es an spekulativen Diskursen nicht mangelt: Die Langzeitfolgen lassen sich bislang nur sehr vage ermessen, in medizinischer wie auch in ökonomischer Hinsicht. Genauso wenig abzuschätzen sind die kulturellen Folgen, die Veränderung von Kommunikation oder von Praktiken der Gemeinschaft. Wir richten uns mithilfe von Szenarien ein, die mal optimistischer, mal pessimistischer ausfallen, die uns aber zumindest mit einem gewissen Maß an Handlungsfähigkeit ausstatten.

Die Redaktion hat im letzten Heft dazu aufgerufen, kurze Berichte dazu einsenden, welche Umstellungen Sie in Ihren Arbeitsfeldern erleben und auf welche längerfristigen Veränderungen Sie sich einstellen. Und es ist sicherlich als ein erfreuliches Zeichen zu werten, dass nur wenige Zuschriften eingegangen sind. Wir hoffen, dass wir diesen Umstand als einen Hinweis darauf sehen können, dass es Ihnen an den Universitäten und Forschungseinrichtungen, in den Archiven und Rundfunkanstalten alles in allem gut geht, dass Sie nicht zu denjenigen gehören, die sich vor schier unlösbare Herausforderungen oder gar existenzielle Nöte gestellt sehen.

Bei verschiedenen persönlichen Nachfragen kam denn auch heraus, dass die direkten Auswirkungen der Pandemie auf die jeweiligen Tätigkeiten recht überschaubar sind. In Archiven nehmen die Anfragen per Mail zu,

werden Archivalien digitalisiert – doch diese naheliegenden Entwicklungen sind sicherlich keine Reaktionen auf Corona. Und bei universitären Forschungsarbeiten ist – je nach Stand der Forschungsarbeit – Isolation ja sogar eher förderlich.

Es gibt aber auch Anzeichen für Veränderungen, Umorientierungen, Anpassungen. Die folgenden drei Berichte in diesem Forum thematisieren, teils aus recht persönlicher Perspektive, worauf wir uns einstellen müssen und können, und zwar in den Bereichen der rundfunkgeschichtlichen Forschung, der universitären Lehre und der medienpolitischen und journalistischen Praxis.

Unser herzlicher Dank geht an diejenigen, die sich gemeldet und uns ihre Erfahrungen mitgeteilt haben. Wenn Sie weitere Berichte zu den Folgen von und Anpassungen an die Pandemie einsenden wollen, schreiben Sie gern an die Redaktion unter kiron.patka@uni-tuebingen.de.

Folgen der Disruption I

Promotion zur Pandemiezeit

Bilanz eines Doktoranden

Berichte der letzten Monate kreisten um Begriffe wie „Stunde Null“ (FAZ/WDR) und „Coronarealität“ (TAZ), Politiker*innen sprachen von einer „neuen Normalität“. Die Covid-19-Pandemie hat alle Bereiche des öffentlichen Lebens und somit auch die wissenschaftliche Forschung und Lehre an Universitäten, Forschungseinrichtungen und – nicht zuletzt – im Rundfunk getroffen. Auch wenn sich Forscher*innen, die sich mit rundfunkhistorischen Themen beschäftigen, nun mit vergleichbar geringen Problemen konfrontiert sahen, so mussten sie sich dennoch auch in diesen Arbeiten mit ihren vielfach ver-

zweiten Tätigkeitsfeldern und -orten auf die veränderte Situation neu einstellen. Dies hat zur vielbeschworenen Wiederentdeckung der Kreativität geführt, eingeschränkte Kommunikationsmöglichkeiten werden inzwischen nahezu ausschließlich mit ‚digitalen‘ Mitteln kompensiert und Bibliotheken stocken ihre elektronisch-verfügbaren Bestände auf. Sieben Monate nach dem sogenannten ‚Lockdown‘ nehme ich gerne die Gelegenheit wahr, eine persönliche Bilanz aus der Sicht eines musik- und medienhistorischen Nachwuchswissenschaftlers zu ziehen.

Die bereits im Call erwähnten Digitalisierungsbemühungen scheinen vor dem Hintergrund der Pandemie noch stärker an Dringlichkeit gewonnen zu haben. Sie stellen Forscher*innen darin aber vor zwei Extreme, indem diese nun je nach Stand der archivari-schen Digitalisierung entweder über alle oder über gar keine Quellen verfügen, auf die von Fern zugegriffen werden könnte. So stehe ich auch bei meinem eigenen Dissertationsvorhaben vor der Herausforderung, dass noch einige Arbeiten in Archiven ausstehen, die für externe Besucher*innen weiterhin geschlossen sind und es auf absehbare Zeit auch bleiben werden. Ebenso trifft dies auf noch nicht digitalisierte Archivbestände im Ausland zu, die nun für das aktuelle Vorhaben keine Rolle mehr spielen können. Gleichzeitig bilden einige ‚remote‘-zugängliche Quellen nun eine ausgezeichnete Möglichkeit, meine Projekte fortzuführen, ohne große Veränderungen an Umfang und Detailgrad vornehmen zu müssen. Beispielhaft ist hier die Digitalisierungsinitiative des SWR im Winter 2019/2020 zu nennen. Ob sich hierdurch aber evtl. eine Neugewichtung bestimmter Themen innerhalb meiner Dissertation ergeben wird, muss sich noch zeigen, da sich durch eingeschränkte Archivzugänge jetzt auch innerhalb meines gesamten Quellenkorpus die Verhältnisse ein-

zelner Bestände zueinander verändern können.

Insgesamt zeichnet sich aber schon jetzt durch die Arbeit mit digitalisierten Quellen eine Veränderung des wissenschaftlichen Zugriffs ab, die sich – mit Hartmut Rosa und Andreas Rödder gesprochen – als ‚Beschleunigungsparadox‘ beschreiben lässt: In den Fällen, in denen digitalisierte Quellenbestände vorliegen, deckt sich die exponentielle Steigerung an nutzbaren Daten (d.h. digitalisierte Archivalien) nicht in gleichem Maße mit dem erreichten Zeitgewinn. Da angesichts der aktuellen ‚Coronarealität‘ die Verfügbarkeit von Quellen nun teilweise digital wiederhergestellt werden kann, scheint auch der Anspruch an die Forscher*innen zu steigen, einen deutlichen größeren Quellenkorpus für die eigene Arbeit nutzbar zu machen, als es sonst möglich gewesen wäre. In jedem Fall wirft die aktuell veränderte Situation ein Schlaglicht auf die Rundfunkarchive und ihre herausragende Bedeutung als Wissensspeicher für die Erforschung von medien- sowie musikhistorischen Fragestellungen.

Digitale Reaktionen auf die aktuellen Einschränkungen werfen ihren Schatten allerdings noch weiter auf wissenschaftspragmatische Bereiche, die in Forschungsdiskursen oft nicht thematisiert werden: Sofern Archivalien digital vorliegen, müssen jetzt zwar weit weniger mehrtägige Archivaufenthalte an verschiedenen Standorten in ganz Deutschland in Zeitplänen berücksichtigt werden. Allerdings haben Erfahrungen auch gezeigt, dass sich häufig erst während der Arbeit im Archiv an konkreten Quellen Forschungsfragen ergaben und die Existenz weiterer relevanter Bestände erst im direkten Austausch mit Archivar*innen vor Ort bekannt wurde. Weitere solcher Momente finden sich im spontanen Austausch in ‚Flurgesprächen‘ am Arbeitsplatz, in Bibliotheken und in Archiven, die erst langsam wie-

der möglich werden, wie auch insbesondere im Rahmen von Tagungen und Seminaren. Diese erhalten nun meist nur im Sonderfall das Attribut „Präsenz“ – „digital“ ist insofern schon ein gutes Stück des Weges hin zum ‚neuen normal‘ geworden. An ihnen scheint der kritisierte Begriff des ‚social distancing‘ noch am Ehesten Anwendung zu finden, was Rosa als Defizit- und Entfremdungserfahrung beschreibt. Die Filmwissenschaftlerin Kristina Köhler formulierte diese als Diskrepanz von physischer Distanz und digital erlebter Intimität, die sich meist durch Settings in privaten Räumen, Nahaufnahmen und mikrofonierte Sprechgeräusche zeitigte. Entsprechend blieb es bei digitalen Tagungen häufig entweder bei einer oberflächlichen Begegnung und somit einem in gewisser Weise anonymen wissenschaftlichen Austausch oder es musste über mehrere Tage eine wahrgenommene Barriere abgebaut werden.

Auch wenn m.E. die Verlagerung des persönlichen Austauschs sowie nahezu sämtlichen wissenschaftlichen Handelns von öffentlichen Räumen in die Privatsphäre in den letzten Monaten mit Verlusten verbunden war, so will ich auch hervorheben, wie schnell funktionierende digitale Tagungs- und Seminarkonzepte entwickelt wurden und erfolgreich umgesetzt werden konnten. In kürzester Zeit sind verschiedene Systeme etabliert worden, die bereits in weiten Teilen der wissenschaftlichen Community Anwendung finden. Perspektivisch würde ich mir eine Begrenzung des jetzt schon umfangreichen Repertoires wünschen und darauf abzielen, eine größtmögliche Kompatibilität zwischen Institutionen und Fächern herzustellen. Nichtsdestoweniger haben hier digitale Realisierungen eine größere Flexibilität eingeführt, die sich auf mehreren Ebenen bemerkbar macht: Im Rahmen von Tagungswochen werden Räume für anderweitige Unternehmungen im pri-

vaten Rahmen geöffnet und das parallele Weiterarbeiten an eigenen Projekten ermöglicht. Gleichzeitig steht die aktive Teilnahme an internationalen Konferenzen Forscher*innen aus der ganzen Welt offen, ohne dass dabei Flugzeugreisen die CO₂-Bilanz von Tagungen sprengen – ein Punkt, der 2020 mitgedacht werden könnte.

Abschließend bleiben für mich die folgenden Fragen unbeantwortet: Welche Maßnahmen sind temporär, welche werden sich auch dauerhaft einen Platz in der wissenschaftlichen Praxis sichern? Wenn nun digitale Strukturen zunehmend geschaffen werden und sich in der Breite etablieren, kann dies dann auch zukünftig ausgebaut und als Modell beibehalten werden oder befinden wir uns gerade nur in einem kleinen, krisengebundenen Zeitfenster, in dem Veränderungen der Wissenschaft (und der Lehre) noch umgesetzt werden? Wie verändert sich das Arbeiten mit Archivalien und in Archiven in der Zukunft? Vermutlich wird dies nur im Rückblick zu beantworten sein. Mittelfristig – möglicherweise aber auch als belastbares Modell darüber hinaus – hoffe ich auf mehr hybride Formate und Zugriffsoptionen, die Gelegenheit zum Kennenlernen und Austausch bieten bzw. die Entdeckung von Neuem in Archiven und die Arbeit vor Ort an Quellen weiterhin erlauben.

Stephan Summers

Folgen der Disruption II

Lehre als Rundfunk

Hallo und herzlich willkommen im Corona-Semester!

Die akademische Lehre hat ihre eigene Zeitlichkeit und ihren eigenen Rhythmus. Die Grundeinheit dieses Rhythmus' ist das Semes-

ter; in der Logik dieser Zeitrechnung befinden wir uns nun im „2. Corona-Semester“. Aus der im Frühjahr 2020 oft bemühten Bezeichnung „Ausnahmesemester“ ist nun also eine zählende und damit auf Zukunft ausgerichtete Redeweise, aus dem Sonderfall ist eine *Reihe* geworden.

Als im März die Schulen praktisch von einem Tag auf den anderen ihre Türen schließen und den Unterricht im Hauruckverfahren in das digitale Netz verlagern mussten, befanden wir uns an den Universitäten gerade in der vorlesungsfreien Zeit. Wir hatten also ein klein wenig mehr Zeit, uns auf das „Ausnahmesemester“ einzustellen. Die dann umgesetzte Ad-hoc-Version des digitalen Unterrichtens wurde schnell mit dem Begriff „Emergency Remote Teaching“¹ belegt, einem Begriff, der wohl vor allem die Funktion hatte, das Image von ‚richtiger‘ Online-Lehre zu schützen. Doch immerhin: Eine von unserer Fachschaft durchgeführte Befragung der Studierenden zog am Ende des Semesters eine größtenteils positive Bilanz. Positiv vor dem Hintergrund der Umstände freilich, mit anderen Worten: Es lief besser als befürchtet.

Diese „Umstände“ und die mit ihnen verbundenen Herausforderungen waren vielfältig, für Lehrende und Studierende gleichermaßen. Auf beiden Seiten gibt es Eltern mit Erziehungsverantwortung, Personen mit Pflegeaufgaben in der Familie; psychische und mentale Überlastung; räumliche Einschrän-

kungen im Homeoffice und viele andere Herausforderungen mehr. In einem meiner Seminare waren die Studierenden geografisch verstreut von Südamerika bis Südost-Europa – der Lockdown erwischte manche, bevor sie von ihrem Familien oder aus dem Urlaub wieder zurückkehren konnten, und die Zeitverschiebung verlangte zusätzliche Kompromissbereitschaft von allen Seiten. Auch eine ausreichend leistungsfähige technische Ausstattung war und ist für viele nicht selbstverständlich; dazu gehört vor allem eine Internetverbindung, die es mehreren Personen im Haushalt oder in der WG erlaubt, gleichzeitig an Videokonferenzen teilzunehmen. Diese und viele andere Probleme sind ja bekannt und finden sich nicht nur in der akademischen Lehre. Das Maß an Erschöpfung, das ich bei meinen Kolleginnen und Kollegen zum Ende des Semesters beobachten konnte, war um einiges höher also sonst.

Klar ist inzwischen, dass auch das „2. Corona-Semester“ weitgehend digital und ‚remote‘ stattfinden wird. Für die Vorbereitung blieb nun etwas mehr Ruhe; dennoch: Für eine intensive Einarbeitung aller Lehrenden in das, was Expert*innen der Hochschuldidaktik als eine sinnvolle Digitalisierung der Lehre auffassen würden, reichte die Energie oft nicht. Die besondere Herausforderung dieses Semesters besteht nun darin, dass wieder ein neuer Jahrgang an die Universitäten und Hochschulen kommt, Studienanfänger, für die jetzt das Abenteuer Studium beginnen soll. Sie werden ihre akademische Sozialisierung also mit einem Corona-Semester beginnen und – für viele in Kontinuität mit ihrer Schulerfahrung aus dem Frühjahr – voraussichtlich viel Zeit in Videokonferenzen verbringen. Sie dennoch in die akademische Welt der Wissenschaft einzuführen, ihnen zu vermitteln, was Universität in ihrem Kern ist, was Uni-Seminare von Schulunterricht unterscheidet, darin zeigt sich

¹ Der Begriff stammt aus einem in der amerikanischen Zeitschrift EDUCAUSEreview erschienen Artikel und wurde auch im deutschen Diskurs um akademische Lehre aufgegriffen; vgl. Charles Hodges et al.: The Difference Between Emergency Remote Teaching and Online Learning. EDUCAUSEreview, 27. März 2020. Online: <https://er.educause.edu/articles/2020/3/the-difference-between-emergency-remote-teaching-and-online-learning>.

nun eine ganz neue Herausforderung. Damit ist unmittelbar die Frage angesprochen, was denn akademische Lehre überhaupt im Kern ausmacht und worin sie sich von anderen Bildungsangeboten unterscheidet.

Meine persönliche Sichtweise ist hierbei weniger auf Distinktion ausgelegt, sondern auf Austausch. Nach meinen ersten Gehversuchen mit reiner Online-Lehre erscheint es mir gewinnbringend zu fragen, was wir als Lehrende vom Rundfunk, aber auch von YouTube und Podcasterinnen lernen können. Bei der Produktion von „asynchronen Lehrinhalten“ als Video oder Audio ist mir zumindest immer wieder die Nähe zu den alten und neuen Rundfunkmedien aufgefallen. Die selbstständige Produktion von Vorlesungen als Video weist frappierende Parallelen zur Fernsehpraxis auf. Überlegungen und kollegiale Diskussionen zur Dramaturgie, zur Ästhetik, zur technischen Machbarkeit vermischen sich mit den eigentlichen didaktischen Diskursen. Wir stehen vor den gleichen Problemen, die in der Rundfunkgeschichte schon dokumentiert sind, Fragen der mediengerechten Sprache und des Sprechens bei abwesendem Publikum, Fragen der Inszenierung von *talking heads* und der Bildgestaltung (ein Kollege hat sich sogar einen Greenscreen fürs Homeoffice gekauft), Fragen der Lichtführung und der Mikrofonierung. Ein Stück weit kommt es mir so vor, als befänden wir Dozentinnen und Dozenten uns in einem Crashkurs für TV-Produktion, jeweils in Personalunion als Dramaturg*in, Autor*in, Regisseur*in, Moderator*in, Kamerafrau*, Tontechniker*in und Cutter*in – manchmal auch als Live-Bildmischer*in. Der Stundenplan wird zum Programmschema, das synchron gehaltene Seminar zur Live-Sendung. Nicht zuletzt erinnert die Periodizität typischer Seminare an die Logik der TV-Serie.

Oft, ich würde sagen: zu oft dient das Fernsehen dabei als einziges Modell für digitale Lehrangebote. Die Gefahr beim Modell Fernsehen besteht darin, einer Ästhetik nachzueifern, die mit den vorhandenen Ressourcen kaum umzusetzen ist; was dabei herauskommt, erinnert schnell an die Telekolleg-Sendungen der 1980er Jahre. Gleichzeitig verzweifeln Kolleginnen und Kollegen an ihrem Perfektionismus, bei dem Versprecher genauso inakzeptabel erscheinen wie harte Schnitte. Dass die visuellen Medienerfahrungen der Studierenden sich längst nicht mehr vorrangig an der Fernsehästhetik einüben, können wir allzu gut ausblenden.

Auch die Möglichkeit der „Audio-Lectures“ nach dem Vorbild von Radiofeatures oder Podcasts gerät nur selten in den Blick. Hier stellen sich ähnliche Herausforderungen wie bei den Lehrvideos. Studierende haben zurückgemeldet, dass sie die Form des „Lernpodcasts“ deswegen als positiv erleben, weil sie ihnen eine wertvolle bildschirmfreie Zeit bescheren kann.

Meine Lehre aus der digitalen Lehre ist die (zugegeben nicht neue) Erkenntnis, dass Lehre schon immer medial ist; eine Form multimodaler Kommunikation in gezielt zugerichteten Dispositiven (zu denen beispielsweise die Architekturen des Seminarraums gehören). Der mediale Wechsel aus einem analogen in einen virtuellen Raum kennt historische Blaupausen zu Genüge. Sich digitale Lehre als Rundfunk vorzustellen, kann dabei ein neues Set an Kriterien an den Tag legen, die in der analogen Lehre nicht immer selbstverständlich sind: vor allem eine Adressatenzugewandtheit, die die jeweiligen Rezeptionsumstände und die Medienrealitäten der Studierenden ernst nimmt. Im Sinne Brechts ist die digitale Lehre womöglich gar der bessere Rundfunk, wenn die Lecture schließlich in eine Diskussion mündet und die inzwi-

schen ausreichend zur Verfügung stehenden Tools als Kommunikationsapparate zum Einsatz kommen.

Kiron Patka

Folgen der Disruption III

Senden trotz abrupter Entschleunigung

Die ARD zu Beginn der Corona-Pandemie

Wenn Historikerinnen und Historiker in ein paar Jahrhunderten auf das Frühjahr 2020 zurückblicken, so mutmaßt der Soziologe Hartmut Rosa, sei es sehr wahrscheinlich, „dass Covid-19 und die Reaktion darauf auch dann noch als ein gewaltiger und überraschender Einschnitt wahrgenommen wird. Nach zwei Jahrhunderten nahezu ungebrochener Beschleunigung und Dynamisierung bremst die Welt plötzlich ab, sie wird in ihrer materiell-physischen Bewegung abrupt langsamer.“² Innerhalb kürzester Zeit sind Reisen stark eingeschränkt, Straßen und Büros fast menschenleer, Veranstaltungen und Konferenzen entfallen. Im Zentrum des Interesses steht ein Virus, das weder zu sehen noch zu hören ist. Keine Idealbedingungen für Journalistinnen und Journalisten, die aufzeigen, aufzeichnen, aufklären sollen. Doch genau diese Aufgaben sind in der Krise gefragt denn je.

Der Auftrag des öffentlich-rechtlichen Rundfunks ist, „die demokratischen, sozialen und kulturellen Bedürfnisse der Gesellschaft zu erfüllen“. So steht es im Rundfunkstaatsvertrag. Während der Corona-Pandemie wird besonders plastisch, was das bedeutet: Politische Entscheidungen nicht nur bekannt

machen, sondern auch hinterfragen und einordnen. Zum Zusammenhalt der Gesellschaft beitragen, selbst wenn das Gebot der Stunde „social distancing“ lautet. Kunst und Kultur pflegen, obwohl Spielstätten geschlossen werden müssen. Um die Vielzahl dieser neuen Anforderungen bewältigen zu können, ist ein gemeinsamer Kraftakt nötig: der Pandemie-bedingten Entschleunigung eine nicht minder radikale Beschleunigung des eigenen Betriebs entgegenzusetzen. Eine solche Phase durchlebt im ersten Halbjahr 2020 die gesamte ARD.

Zunächst muss Grundlegendes geklärt werden: Während sich Daheimbleiben zur obersten Maxime der Gefahrenprävention entwickelt, können Reporterinnen und Reporter dieser Empfehlungen von Berufs wegen nicht folgen. Sie und ihre Teams müssen rausfahren – zur Intensivstation des örtlichen Krankenhauses, zu Geschäftsleuten, die ihre Läden schließen müssen, zu Seniorenresidenzen und Forschungsinstituten sowie in die internationalen Krisenherde von New York bis Nairobi.³ Sie dabei bestmöglich zu schützen wird zur Herausforderung für alle Gewerke: Masken müssen beschafft, Technik bereitgestellt werden. Krisenstäbe erarbeiten Konzepte und passen sie kontinuierlich der Lage an. Wie wird derweil die Kinderbetreuung sichergestellt? Dass Medienschaffende „systemrelevant“ für Deutschland sind, muss dazu erst amtlich bescheinigt werden – für den redaktionellen und den technischen Bereich.

² Hartmut Rosa: Wir können die Welt verändern. In: Die ZEIT, Nr. 19 vom 29. April 2020, Christ & Welt, S. 1.

³ In der gleichnamigen Dokumentation berichten die Korrespondentinnen und Korrespondenten Gudurun Engel, Norbert Hahn, Christiane Meier, Sabine Rau, Nicole Rosenbach, Ina Ruck und Ellen Trapp eindrucksvoll von ihren Erlebnissen und Arbeitsbedingungen zu Beginn der Pandemie: „Von New York bis Nairobi – Corona in meiner Stadt“, ESD: 3. Juni 2020, WDR, verfügbar in der ARD Mediathek.

Die programmunterstützenden Bereiche werden soweit möglich ins „Homeoffice“ verlegt. Neue Software wird dazu binnen Tagen ausgerollt und lässt verstreute Teams zusammenrücken; neue Hardware muss beschafft und eingerichtet werden. Abteilungen organisieren sich neu und spiegeln ihre Kompetenzen in sich abwechselnde Teil-Mannschaften, um Quarantäne-bedingtem Totalausfall vorzubeugen. Improvisationstalent ist gefragt: Wie kann ich zu zweit im Schneiderraum arbeiten? (Plexiglas-Aufsteller machen es möglich.) Wie komme ich ohne Infektionsgefahr an O-Töne? (Mikrofon-Angeln bekommen eine völlig neue Bedeutung.) Wie kann ich trotz personell reduzierter Redaktionen die aktuelle Berichterstattung noch intensivieren? (Im Wechselspiel mehrerer Landesrundfunkanstalten, die sich gegenseitig ergänzen.)

Die föderal organisierte ARD kann in dieser Lage ihre große Stärke nutzen: Die Mitarbeitenden sind ohnehin in allen Regionen vor Ort. Die Häuser entlasten und stützen sich gegenseitig mit Beiträgen, Erfahrungsberichten und Kapazitäten.

Die Krise beschleunigt Entscheidungsprozesse. Auf einmal sind neue Formate on air: Die Sondersendung „ARD Extra“ wird bald nach der Premiere am 10. März 2020 zum verlässlichen Begleiter für durchschnittlich 8 Millionen Menschen. Der NDR zögert nicht, das tollkühne Ansinnen eines täglichen Langformats an den Virologen Christian Drosten heranzutragen – und wird mit einer postwendenden Zusage belohnt. Der rbb bringt eine „Carmen“-Aufführung in die Wohnzimmer der Kulturbesorgten, als die Staatsoper Unter den Linden ihre Türen schließen muss. Und der BR lässt keinen einzigen Tag verstreichen, als am 16. März 2020 die Schülerinnen und Schüler nach Hause geschickt werden: Er springt mit „Schule daheim“ über ARD-alpha und die Mediathek in die Bresche.



Abb. 1: Tonangeln bekommen zu Corona-Zeiten eine völlig neue Bedeutung. Foto: Annika Fußwinkel/WDR.

Die Erfahrung der Dynamik, der über Bord geworfenen Gewissheiten, der Leistungsfähigkeit in Krisenzeiten und der Anerkennung des eigenen Tuns wird die ARD wohl noch lange tragen und prägen. Das Format „ARD Extra“ hat sich bewährt und wird zukünftig auch bei anderen besonderen Lagen zum Einsatz kommen. Längere Interviewformate gewinnen an Popularität – im Bereich des Wissenschaftsjournalismus und darüber hinaus. So manche Kolleginnen und Kollegen stellen erstmals fest, wie ergiebig Videokonferenzen sein können – und behalten diese Form des Austauschs bei. Andere sind überrascht vom Erfolg vertiefender Bildungsangebote und der Information in Radio und TV: Im Frühjahr schalten bis zu viermal so viele 14- bis 20-Jährige wie üblich die Tagesschau ein – und zwar ganz klassisch um 20 Uhr im



Abb. 2: Die ARD-Korrespondentin Christiane Meier (l.) führt ein Interview in New York – mit dem gebotenen Sicherheitsabstand. Foto: WDR.

Fernsehen.⁴ Auch wenn sich das Sehverhalten nun wieder normalisiert, wird doch deutlich: Der lineare Rundfunk lebt. Digitale Angebote etablieren sich derweil stetig.⁵ Prägend bleibt auch die Erfahrung des Zusammenhalts mit externen Partnerinnen und Partnern: Als sich erste Drehstopps abzeichneten, spannte die ARD in kürzester Zeit einen Schutzschirm für

Produzierende auf. Die Mehrbelastung durch Corona schultern Sender und Produktionsfirmen dann gemeinsam – ein Modell, das über Monate wieder und wieder verlängert wird, da alle Kreativen über längere Zeit hinweg „auf Sicht fahren“ müssen.

„In dieser Lage kommt das zum Tragen, was Hannah Arendt als die *Natalität* des Menschen identifiziert hat: Sie meint damit die Fähigkeit, als kreativ handelnde Akteure eingespielte Pfade zu verlassen, geltende Reaktionsweisen und -ketten außer Kraft zu setzen und genuin Neues hervorzubringen“, konstatiert Hartmut Rosa im bereits zitierten Essay. Diese Art der Kreativität und des permanenten Neuanfangs ist in Krisenzeiten unabdingbar. In der ARD ist sie in diesen Tagen allorten zu spüren – und das im 70. Jahr ihres Bestehens.

Christoph Rosenthal

⁴ So geschehen am 22. März 2020. Details und weitere Daten zum „Public Value der ARD in Zeiten von Corona“ stehen online unter: <https://www.ard.de/die-ard/ARD-Broschuere-Gemeinwohl-Corona-100.pdf>.

⁵ Eine Deloitte-Befragung ergab, dass knapp ein Drittel der Zuwächse aus der Zeit der Ausgangs- und Kontaktbeschränkungen als nachhaltiger Effekt erhalten blieben. Während sich die Nutzung klassischer Angebote stärker normalisiert, konnten digitale Medienangebote dauerhafte Steigerungen feststellen: <https://www2.deloitte.com/de/de/pages/technology-media-and-telecommunications/articles/mediennutzung-covid-19.html>

Neuere Oral-History-Projekte in der ARD

Die vielseitige Rundfunkgeschichte ist wesentlich durch einst verantwortliche Personen gestaltet worden: Das sind Menschen, die den öffentlich-rechtlichen Rundfunk an herausragender Stelle geprägt haben, im Hörfunk und Fernsehen tätig waren und dort neue Programme erfunden oder legendäre Sendungen gestaltet haben. Damit wertvolle Erinnerungen gesichert werden, ging im November 2014 ein Schreiben des Vorsitzenden der Historischen Kommission Prof. Heinz Glässgen an alle ARD-Intendant*innen mit der Bitte, im eigenen Haus Zeitzeugen-Gespräche zu führen. Zeitzeug*innen aus allen Rundfunkhäusern sollten von ihrer Arbeit vor und hinter den Kulissen erzählen, von ihren Erfahrungen und Erlebnissen im Programm, in der Rundfunkpolitik oder mit der Technik – und damit ein facettenreiches Bild der öffentlich-rechtlichen Rundfunkgeschichte entwerfen.

Es ist nicht neu, dass in den Rundfunkanstalten oder vom Studienkreis „Rundfunk und Geschichte“ Oral-History-Interviews geführt werden. Zeitgeschichtsredaktionen oder die Archive selbst hielten seit Jahren aus verschiedenen Anlässen Gespräche mit ehemaligen Kolleg*innen in Ton und Bild fest. Davon zeugen zahlreiche Archivdokumente. Es muss aber der Historischen Kommission und ihrem Vorsitzenden hoch angerechnet werden, dass sie das Thema wieder in den Fokus rückten und damit neue Zeitdokumente entstehen ließen.

Die Initiative der ARD wurde in den einzelnen Häusern unterschiedlich angenommen und umgesetzt. Den Anfang machte der NDR. Nach dem Artikel von Hans-Jürgen Börner über das Oral-History-Projekt beim NDR in „Rundfunk und Geschichte“ Nr. 3–4/2019 sollen hier auch die jüngeren Interviewprojekte des BR, rbb, SR, des WDR und der Deutschen

Abb. 1: Erster Gast der BR-Geschichte(n) war im Oktober 2015 der Moderator Gerhard Schmitt-Thiel (links). Hier mit Interviewer und Hauptabteilungsleiter Archive, Dokumentation, Recherche, Rainer Tief. Aufzeichnungsort war der Proberaum 6 im Funkhaus. Die Interviews führten und führen (festangestellte) Kolleg*innen aus dem BR. Foto: BR, Sabine Rittner.



Welle vorgestellt werden, ebenso die Planungen beim HR und MDR¹.

BR-Geschichte(n)

Der Intendant des Bayerischen Rundfunks delegierte das Projekt an die HA Archive, Dokumentation und Recherche, und dort an das Historische Archiv. Nach anfänglichen Überlegungen und Gesprächen, wie das Projekt kostenneutral zu realisieren sei, entschied man sich im BR für circa 45- bis 60-minütige Videoaufzeichnungen, die in voller Länge archiviert und in gekürzter Form online präsentiert werden. Mit Unterstützung zahlreicher Kolleg*innen aus der Onlineredaktion, Multimedia und Design, Ausstattung, Digitale Entwicklung und Social Media sowie aus der Fernsehproduktion konnte das Projekt im Oktober 2015 starten.

Das Konzept sieht vor, die Interviewpartner*innen direkt in die Kamera sprechen zu lassen und die Interviewer*innen nicht aufzuzeichnen. Nach der Aufnahme kürzt die Redaktion (Bettina Hasselbring und Sabine Rittner) das Interview, erarbeitet aus den gestellten Fragen gekürzte Textfragen, erstellt einen Lebenslauf, eine Bildergalerie, einen Teasertext für die Onlinefassung und wählt zum Thema passende Fotos für den Hintergrund aus; diese werden dann digital in dort aufgehängte Bilderrahmen eingefügt. Das Projekt wird BR- und ARD-intern sowie in den Sozialen Netz-

werken, über Twitter, Facebook und Youtube, beworben.

Inzwischen (Stand: September 2020) stehen 18 Interviews auf BR.de bereit (www.br.de/br-geschichten): Videos, Bildergalerien und biografische Informationen über Gerhard Schmitt-Thiel, Isabel Mühlfnz, Gustava Mösler, Thomas Gottschalk, Günther Jauch, Marianne Koch, Albert Scharf, Gabi Schnelle, Ernst Emrich, Ilse Neubauer, Günther Koch, Dagobert Lindlau, Frank Müller-Römer, Dieter Hanitzsch, Georg Stefan Troller, Friedrich Schreiber sowie Jürgen Herrmann. Im Rahmen der Herbstsitzung der Historischen Kommission wurde am 12. November 2018 ein weiteres Interview mit der ehemaligen Chefredakteurin Hörfunk, Mercedes Riederer, aufgezeichnet.

Abb. 2: Thomas Gottschalk mit Interviewer Ulli Wenger. „Und was passiert jetzt? – Ach macht doch, was ihr wollt ...“, mit diesen Worten betrat am 15. Dezember 2015 Thomas Gottschalk recht unkompliziert und zu allem bereit den Proberaum 6 im Münchner Funkhaus. Mit 66 Jahren war er der bisher jüngste Gast der Online-Serie BR-Geschichte(n). Foto: BR, Sabine Rittner.



¹ Vgl. auch den Artikel von Bettina Hasselbring: Medienarchive, Historisches Archiv des Bayerischen Rundfunks, BR-Geschichte(n) als Oral History-Projekt. Thomas Gottschalk und Co. erzählen. In: Archive in Bayern, Band 10, 2018, S. 328–332 und die Onlinesite des Bayerischen Rundfunks: www.br.de/br-geschichten. Die anderen Berichte stammen aus den Protokollen der Historischen Kommission der letzten Jahre.

Beim BR-Konzept sollten nicht nur Personen aus möglichst unterschiedlichen Programmsparten zu Wort kommen, sondern zur Hälfte auch BR-Frauen, um speziell auch die weibliche Sicht auf die Ereignisse, die sich manchmal stark von der männlichen Wahrnehmung unterscheidet, deutlich zu machen.

Für 2020 ist eine zweite Staffel mit einem neuen Konzept in einem virtuellen Fernsehstudio geplant, die allerdings Corona-bedingt bislang noch nicht starten konnte. Die Interviews sollen wie bisher von verschiedenen BR-Mitarbeiter*innen geführt werden. Eine Kurzfassung von ca. 30 Minuten wird wieder online gestellt in der Reihe „BR-Geschichte(n)“, die Langfassungen werden als Archivgut gespeichert und sind jeweils in der ARD-Mediathek zu sehen.

Zeitzeugenprojekte beim rbb, SR, WDR und der Deutschen Welle

Beim **Rundfunk Berlin-Brandenburg** wird das Projekt aus dem Etat des Chefredakteurs finanziert. Der Medienjournalist Jörg Wagner führte bislang Interviews mit: Manfred Becker, Wolfgang Birthler, Wernfried Maltusch, Heinz Odermann, Michael Albrecht, Ernst Dohls, Helmut Drück, Jörg Hildebrandt, Hansjürgen Rosenbauer, Christoph Singelnstein, Hannelore Steer, Günther von Lojewski und Friedrich-Wilhelm Freiherr von Sell. Im Dezember 2019 wurde ein Interview mit Alfred Eichhorn realisiert, dem letzten Chefredakteur von Radio DDR (1989/90) und einem der maßgeblichen Rundfunkreformer der Wendezeit. Später wurde Eichhorn Moderator beim SFB und rbb. Interviewt wurde auch Jürgen Karney, Moderator u. a. seit 1984 beim Berliner Rundfunk. Nach dem Mauerfall arbeitete Karney zunächst weiter im DFF. 1992 war er beim Start des neu gegründeten, inzwischen privaten Berliner Rundfunks 91.4, dabei. Das für dieses Frühjahr angedachte Ge-

spräch mit Karola Wille musste wegen der Corona-Krise verschoben werden.

Der **Saarländische Rundfunk** gründete 2015 eine AG mit Expert*innen aus verschiedenen Abteilungen, unterstützt von den beiden bekannten Journalisten Axel Buchholz und Frank Johannsen. Erste Interviews wurden 2017 online präsentiert, eingebunden in einen interaktiven Zeitstrahl. Möglich geworden war das durch einen Relaunch des Online-Auftritts zum 60. Geburtstag des SR. Das bei der Abendveranstaltung der Historischen Kommission am 18. Mai 2017 geführte Fernseh-Interview von SR-Chefredakteur Norbert Klein mit Günter Rohrbach wurde online präsentiert und ebenso im Programm von SR 2 KulturRadio ausgestrahlt.

Beim **Westdeutschen Rundfunk** wurde das Projekt vom Intendanten sofort positiv aufgenommen, daraufhin 2016 ein Konzept mit dramaturgischen Ideen und einer Auflistung der Gesprächspartner*innen in die Direktorensitzung eingebracht. Das Projekt startete 2017 mit einem Interview mit Friedrich Nowottny. Bis jetzt führten zwei Redakteure, Michael Hinz und Klaus Mertens, insgesamt 23 Gespräche u. a. mit: Carmen Thomas, Fritz Pleitgen, Gert K. Müntefering, Günter Rohrbach, Gunther Witte, Hansjürgen Rosenbauer, Nikolaus Brender, Peter Rüchel, Ulrich Wickert.² Pro Gespräch werden ca. 2 Stunden angesetzt. Die Interviews werden auf 60 Minuten geschnitten und im Spätprogramm gesendet sowie online gestellt. Inzwischen wurde auch ein Interview

² Da einige Zeitzeug*innen für mehrere Rundfunkanstalten gearbeitet haben und dort jeweils wichtig für die Rundfunkentwicklung waren, kommt es vor, dass eine Person, wie hier im Fall von Günter Rohrbach, sowohl beim SR als auch beim WDR interviewt werden.

mit dem Dokumentarfilmer Heinrich Breloer veröffentlicht, das sogar 90 Minuten dauert. Der WDR wird seine Reihe „WDR-Geschichte(n)“ auch 2020/21 fortsetzen. Ein Schwerpunkt könnte in Zukunft auf Personen aus der Unterhaltung gelegt werden, die auch einem größeren Kreis bekannt sind. Unter anderem wird das Autoren-Team Gespräche mit Herbert Faßbender, Werner Filmer, Ernst Huberty, Armin Maiwald, Reinhard Münchenhagen, Jean Pütz, Thomas Roth, Gerd Ruge, Günter Struve, Georg Stefan Troller und Jürgen von der Lippe aufnehmen. Neu konfektioniert und mit neuem Layout versehen ist die Reihe jetzt auch in der ARD- und in der WDR-Mediathek unter dem Stichwort „WDR-Geschichte(n)“ zu finden:

Erfreuliche Nachrichten konnte der Vertreter der **Deutschen Welle** in der Historischen Kommission im November 2018 verkünden: Die Deutsche Welle startet mit Zeitzeugengesprächen. Auf der Liste stehen ehemalige Intendanten und Leiter von Sendestationen. 2019 wurden Hans-Josef Berghäuser, der Leiter der DW-Relaisstation in Kigali, und Günter Knabe, der Leiter der Asien-Programme, vom ehemaligen Chefredakteur der DW, Alexander Kudaschew, interviewt. Die Interviews wurden auf Video aufgezeichnet, eine Online-veröffentlichung war 2019 in Planung.

Planungen beim HR, MDR, SWR und Radio Bremen

Der **Hessische Rundfunk** hat bislang im Rahmen dieses Projekts keine Interviews geführt. Der Vertreter des HR in der Historischen Kommission hat im Frühjahr 2020 mit dem Intendanten Manfred Krupp gesprochen, ob dieser das Projekt unterstütze und Vorschläge für Zeitzeugen habe. Herr Krupp teilte mit, dass er im Herbst nähere Einzelheiten besprechen möchte. Im Moment seien keine Interviews möglich, da die relevanten Personen

ja in aller Regel zur Risikogruppe gehören. Grundsätzlich gebe es aber keine Bedenken gegen das Zeitzeugenprojekt.

Für den **Mitteldeutschen Rundfunk** wurden im Vorfeld des Symposiums 2012 der Historischen Kommission zum Thema „Entstehung und Entwicklung des öffentlich-rechtlichen Rundfunks in den neuen Bundesländern. Bilanz und Ausblick“ folgende Zeitzeug*innen interviewt: Barbara Molsen, Kurt Biedenkopf, Karl Gerhold, Rolf Markner sowie Udo Reiter. Möglicherweise wird im Hinblick auf das 30jährige Jubiläum des Sendestarts des MDR am 1. Januar 2022, wie zu vergangenen Jubiläen unter Leitung der HA Kommunikation des MDR, eine Konzeption zur Würdigung dieses Anlasses erarbeitet. Für diesen Fall könnten auch weitere Interviews mit MDR-Protagonist*innen „der ersten Stunde“ bzw. der ersten Jahre eingebunden werden.

Neue Anläufe starten wollen nach dem Wechsel Ihrer Intendanten auch der **SWR** und **Radio Bremen**. In allen anderen Häusern lassen neue Zeitzeug*innen-interviews noch auf sich warten, meist aufgrund fehlender Ressourcen, und natürlich erschwert durch die Corona-Krise.

In einer ersten Bilanz aber kann sich die Namensliste aller seit 2015 geführten Interviews in den ARD-Anstalten sehen lassen und bereichert jetzt schon die deutsche Rundfunkgeschichtsschreibung und auch das aktuelle Programm. So konnten etwa beim BR für einen Nachruf auf Dagobert Lindlau 2018 Videoauszüge aus den „BR-Geschichte(n)“ für den Fernsehbeitrag genutzt werden, da es Lindlaus letztes Interview war. Derzeit werden die Online-Seiten der Historischen Kommission auf ARD.de überarbeitet und neu konzipiert. Ziel ist es, wie auch bisher, auf alle aktuellen Oral-History-Projekte der Rundfunkanstalten hinzuweisen und zu verlinken.

Bettina Hasselbring

**Workshop: „Archive, Daten, Netzwerke.
Methoden zur Erforschung historischer
Produktionskulturen.“**

Vor dem Hintergrund der im deutschsprachigen medienwissenschaftlichen Forschungskontext zunehmend an Bedeutung gewinnenden *production studies* fand am 10. Juli 2020 ein Workshop zur Erforschung historischer Produktionskulturen statt. Eingeladen hatte das Institut für Theater- und Medienwissenschaft der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg gemeinsam mit der AG Medienindustrien der Gesellschaft für Medienwissenschaft und dem Interdisziplinären Medienwissenschaftlichen Zentrum der FAU. Einer der Anlässe hierzu war das am dortigen Lehrstuhl Medienwissenschaft angesiedelte DFG-Forschungsprojekt „Serielle Handlungsmacht. Eine historische Produktionsstudie zu Serien im öffentlich-rechtlichen Unterhaltungsfernsehen auf Grundlage des Nachlasses von Wolfgang Rademann“. Angesichts der derzeitigen Situation fand der Workshop ausschließlich online statt: Die im Vorfeld produzierten Beiträge der Teilnehmenden wurden online zur Verfügung gestellt und am Tagungstag im Rahmen einer Videokonferenz gemeinsam diskutiert.

Die Beiträge, welche teilweise schriftlich, teilweise in Form von vertonten Präsentationen eingereicht wurden, spannten dabei ein ausgesprochen heterogenes, weil interdisziplinäres Feld auf. Sowohl der historische als auch der topografische Rahmen waren weit gesteckt. Neben film- und fernsehwissenschaftlichen Themen kamen Forschungsaktivitäten aus der Literatur-, der Musikwissenschaft sowie aus der Kunstgeschichte zur Sprache. Gemeinsam hatten sie das Ziel der Rekonstruktion vergangener Medienproduktionskontexte, wobei ein besonderer Schwerpunkt der Vorträge und Diskussionen auf der

Reflexion einer angemessenen Methodik für ein derartiges Vorgehen lag. Neben den klassischen Problemhorizonten historiographischer Arbeit wie Selektion, Quellenkritik, Zugänglichkeit von Archivbeständen lag ein Schwerpunkt des Austausches auf der Frage, inwieweit mit der Nutzung digitaler Werkzeuge bei der Datenauswertung neue Schwierigkeiten entstehen können, z. B. hinsichtlich der Delegation der Datenverarbeitung an nicht-menschliche Akteure oder auch der angemessenen Visualisierbarkeit so gewonnener Daten.

Bereits der Eröffnungsvortrag machte dieses Spannungsfeld produktiv deutlich: Im Forschungsprojekt von Elizabeth Prommer und Andy Räder werden mithilfe von *Data Mining* Akteurs-Netzwerke innerhalb deutscher Filmproduktionskulturen rekonstruiert. Aufbauend auf der Online-Datenbank *Internet Movie Data Base* vermögen Prommer und Räder so auch marginalisierte Filme und Filmschaffende zu erfassen. Kritisch reflektiert wurden in der Debatte sowohl die Herausforderungen von Big Data für die quantitative Forschung als auch die Validitätsprobleme bei durch Nutzer*innen zusammengetragenen Datenbanken.

Gerade diese von Nutzer*innen produzierten Daten stellen eine Besonderheit in der Arbeit des Kunsthistorikers Peter Bell da. Kunsthistorische Fototheken waren und sind nämlich nicht nur Sammlungen von Abbildungen künstlerischer Arbeiten, sondern auch Orte für informellen Austausch zwischen Wissenschaftler*innen. Diese Form der Wissensproduktion in digitale Fototheken zu übertragen und mit den modernen Möglichkeiten von Datenbanken zu vereinen, stellt ein Ziel der Forschungen von Bell dar.

Ebenfalls stark auf die Kooperation seiner Nutzer*innen baute das Kunstprojekt „Van Gogh TV“ auf, welches während der *do-*

cumenta 1992 hundert Tage lang via 3sat und den Satelliten Olympus ein frühes interaktives Programm sendete. Viele Phänomene der heutigen ‚Sozialen Netzwerke‘ wurden dabei bereits vorweggenommen. Im Rahmen eines bilokalen (Mainz/Bonn) und von der DFG geförderten Projekts stehen Tilman Baumgärtel und seine Kolleg*innen nun vor dem Problem, die mehr als 800 Stunden historischen Videomaterials sowie diverse andere Produktionsunterlagen zu sichten und erfassbar zu machen. Genutzt wird dafür unter anderem eine Software, welche die Annotation via Timecode und Indexikalisierung vereinfacht.

Transnationale Produktionsstrukturen standen im Mittelpunkt der Vorträge von Virginia Martin und Skadi Loist sowie von Maja Figge. Im Hinblick auf das von Martin und Loist untersuchte Argentinische Kino richtet sich das Untersuchungsinteresse auf die zunehmende Praxis von Koproduktionen mit europäischen Ländern. Dabei stellen sie einerseits die Frage, wo diese Strukturen auf einer Skala von tatsächlicher Zusammenarbeit und bloßer Förderungspolitik anzusiedeln sind, aber auch inwiefern diese letztlich postkoloniale Systeme und Hierarchien reproduzieren. An diese letzte Frage knüpft auch Maja Figge an, wenn sie Kollaborationen zwischen dem indischen und dem westeuropäischen Kino anhand von in Indien gedrehten Filmen untersucht. Als Herausforderung identifiziert sie dabei, wie sie es als Forscherin umgehen kann, nicht die in den Archiven teilweise noch vorherrschenden postkolonialen Strukturen zu prolongieren und potentiell sogar zu verstärken.

Der Vortrag des Buchwissenschaftlers Eyk Henze führte zurück in den deutschen Kontext und stellte das Druckgenehmigungsverfahren der DDR anhand der Lyrikbegutachtung zwischen 1956 und 1962 vor. Systematisch analysiert er den großen Korpus

an Zensurgutachten und vergleicht diese sowohl syn- als auch diachron, um Einblicke in die spezifischen Produktionskontexte unter staatlicher Kontrolle zu gewinnen. Mit großen ökonomischen und institutionengeschichtlichen Strukturen hinter der eigentlichen Produktion beschäftigt sich auch Georg Fischer, welcher die Arbeitsweisen von Verwertungsgesellschaften wie der GEMA oder der VG Wort beleuchtete. Ausgehend von eigenen Erfahrungen in der Musikindustrie analysiert er Autorschaftsvorstellungen und Verwertungsmechanismen im medienhistorischen Wandel und beobachtet auch die Auswirkungen des digitalen Wandels auf die Verwertungsgesellschaften.

Mit dem abschließenden Beitrag von Theodor Frisorger und Dennis Göttel kehrte der Workshop wieder zu *production studies* im engeren Sinne zurück. Anhand von Fernsehreportagen, die Filmarbeiten begleiteten, untersuchen die beiden Medienwissenschaftler die Entwicklung der damit einhergehenden Ästhetisierung kreativer Arbeitsprozesse. Diese Beiträge, welche für den Zeitraum von den 1950er Jahren bis 1980 analysiert werden sollen, unterscheiden sich von heutigen Making-Ofs insofern, als sie einem journalistischen Kontext entstammen. Womöglich können durch diese bislang kaum untersuchte audiovisuelle Textsorte neue Impulse und Quellen für die filmhistorische Produktionsforschung erschlossen werden; zugleich bilden die Fernsehreportagen aber auch einen für die historische Rundfunkforschung interessanten Korpus.

Insgesamt bot der Workshop Einblicke in divergente, aber durchaus benachbarte Forschungsfelder. Als Plattform für weitergehende Diskussionen war besonders der Austausch über sinnvolle Methodiken zur Erschließung großer Archive und Netzwerke fruchtbar. Auch wenn es angesichts der je unterschied-

lichen Vorgehensweisen, Fragestellungen und Zugriffsoptionen auf historisches Datenmaterial so etwas wie einen gemeinsamen Nenner naturgemäß nicht geben konnte, so verdeutlichte die Breite des vorgestellten Themenspektrums aber noch einmal nachdrücklich die Fruchtbarkeit und den intermedialen Charakter historischer Produktionsforschungen.

Liste der Vorträge:

- „Big Data, Data Mining & Netzwerkanalyse. Übersehene Produktionskulturen in der deutschen Filmgeschichte (1895–2019)“ – Eilizabeth Prommer & Andy Räder
- „Karton für Karton. Kunsthistorische Fototheken und deren digitale Transformationen“ – Peter Bell
- „Van Gogh TV. Erschließung, Multimedia-Dokumentation und Analyse ihres Nachlasses“ – Tilman Baumgärtel
- „Transnationale Strukturen in der Koproduktionspraxis des Argentinischen Kinos“ – Virginia Martin & Skadi Loist
- „Zur historischen Rekonstruktion transnationaler Filmproduktionen: Wie dabei nicht die (post-) kolonialen Ungleichheiten reproduzieren?“ – Maja Figge
- „Keine Einwände. Das Druckgenehmigungsverfahren und die Begutachtung von Lyrik am Beispiel der Reihe Antwortet uns! (1956 bis 1962)“ – Eyk Henze
- „Verwertungsgesellschaften als medienindustrielle Akteurinnen: Historische und ethnografische Ansätze einer empirischen Urheberrechtsforschung“ – Georg Fischer
- „Der frühe Making-of-Film und seine telemediale Infrastruktur als Quellen historischer Produktionsforschung“ – Theodor Frisorger & Dennis Göttel

Henning Persian

ON AIR. Neue Ausstellung zu 100 Jahren Radio im Museum für Kommunikation Berlin eröffnet

Am 1. Oktober ist die Ausstellung „ON AIR. 100 Jahre Radio“ im Berliner Museum für Kommunikation eröffnet worden, die ersten öffentlichen Führungen beginnen in dieser Woche. Moderiert vom Berliner Radiomoderator Jürgen Kuttner fand die Feierlichkeit im Lichthof des einstigen Reichspostmuseums statt – allerdings musste diese coronabedingt mit deutlich weniger Gästen stattfinden. Interessierte konnten sich via Audio-Livestream zuschalten, zudem wurde die Sendung vom Förderverein Sender Königs Wusterhausen auf der europaweit empfangbaren Kurzwellenfrequenz 5980 kHz ausgestrahlt.

Tatsächlich bezieht sich die Ausstellung mit ihrem „frühen“ Termin auf jenes „inoffizielle Jubiläum“ des ersten Weihnachtskonzerts, das Postbeamte im Sender Königs wusterhausen am 22.12.1920, noch lange vor dem offiziellen Programmstart des deutschen Rundfunks, veranstaltet hatten.

Die Vorbereitung zur Ausstellung, die in Berlin bis zum 29. August 2021 und anschließend ein Jahr lang im Museum für Kommunikation Frankfurt/Main zu sehen sein wird, begann vor zwei Jahren. Der Studienkreis Rundfunk und Geschichte hat die beiden Kurator*innen Florian Schütz und Anne-Sophie Gutsche inhaltlich unterstützt. Die Zusammenarbeit zwischen Studienkreis und Museum begann kurz nach der Jahrestagung in Baden-Baden. Förderung erhielt das Museum von der Kulturstiftung der Länder, im Rahmen von Kooperationen wird die Ausstellung vom DRA, Deutschlandfunk Kultur und rbb Kultur unterstützt.

Kai Knörr

Dissertationsprojekte



Valentine Aldebert

Der Europäische Post- und Fernmeldeverein

Ein Blick auf die europäische Zusammenarbeit während des
Zweiten Weltkrieges im Bereich der Telekommunikation

Der 1942 gegründete Europäische Post- und Fernmeldeverein war das Ergebnis einer deutsch-italienischen Initiative. Er führte die Mitglieder der Post- und Telekommunikationsverwaltungen zahlreicher mit den Achsenmächten verbündeter oder besetzter europäischer Länder zusammen.¹ Der Kriegsgegner Großbritannien wurde nicht eingeladen, eine Beteiligung Frankreichs zunächst von Deutschland verhindert und auch die neutralen Staaten Schweden, Schweiz und Irland beteiligten sich nicht. Der Verein folgte dem Vorbild der großen internationalen wissenschaftlichen Kongresse der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sowie der Gründung internationaler Organisationen wie der Internationalen Fernmeldeunion (1865) und dem Weltpostverein (1874). Der Europäische Post- und Fernmeldeverein arbeitete allerdings unabhängig von diesen beiden Organisationen, auch wenn die europäischen Experten, aus denen er sich zusammensetzte, vielfach auch dort Mitglieder waren. Von den früheren Initiativen unterschied sich der neue Verein vor allem in seiner rein europäischen Dimension sowie in seiner Entstehung und Existenz in der Zeit des Zweiten Weltkrieges. Dies war eine Zeit, die für die Diskussion und Verwirklichung einer internationalen technischen Zusammenarbeit zunächst ungünstig erscheinen mag, zugleich standen die Entwicklungen damit unter dem Eindruck der zeitweiligen nationalsozialistischen Dominanz über die meisten Länder Europas.

Die Eröffnungskonferenz des Vereins fand im Oktober 1942 in Wien statt, wobei es im Einladungsschreiben über die Zielsetzung hieß: „Politik, Wirtschaft und Kultur der europäischen Völker verlangen nach diesem Kriege ein noch viel reibungsloseres Ineinandergreifen aller Einrichtungen des Post- und Fernmeldewesens.“² Es wurde beschlossen, eine internationale Geschäftsstelle in Wien zu eröffnen sowie mehrere ständige Ausschüsse einzurichten. Für die praktischen Fragen zuständig waren die drei Ausschüsse für Postwesen (Ausschuss 1), Fernmeldedienst und -gebühren (Ausschuss 2) sowie Fernmeldetechnik (Ausschuss 3). Diese Ausschüsse dienten der Klärung von komplexen Problemen, die langwierige Versuche und Tests erforderten, um bei künftigen Tagungen bereits ausgereifte Berichte vorlegen zu können. Im Jahr 1943 fanden zwei weitere Konferenzen des Vereins in Kopenhagen und Wien statt, um die bisherigen Beratungen und Beschlüsse weiterzuentwickeln. Aufgrund des Kriegsverlaufs wurde die Arbeit jedoch 1944 schließlich eingestellt.

¹ Neben Deutschland und Italien gehörten zu den Teilnehmern Albanien, Bulgarien, Dänemark, Finnland, Kroatien, die Niederlande, Norwegen, Rumänien, San Marino, die Slowakei sowie Ungarn.

² Einladung zur Teilnahme am Europäischen Postkongreß. In: „Probleme und Ziele eines Europäischen Postvereins“, Postarchiv: Zeitschrift für d. gesamte Post und Fernmeldewesen 70 (1942), S. 81–104, hier S. 81

Das Projekt nimmt den Europäischen Post- und Fernmeldeverein näher in den Blick, da durch die Analyse dieser Organisation eine neue Perspektive auf die Geschichte der europäischen Integration sowie der deutsch-französischen Beziehungen während und nach dem Zweiten Weltkrieg eröffnet werden kann. Die Untersuchung geht davon aus, dass der Verein einerseits integraler Bestandteil der langfristigen Entwicklung der technischen Zusammenarbeit und andererseits Bestandteil der Diskussionen über politische Konzeptionen von Europa war. Im Kontext des zeitgleichen Krieges lautet die Ausgangsthese, dass sich die europäische Integration trotz der politischen, ideologischen und militärischen Brüche dieser Jahre in den sozioökonomischen Kernbereichen der Infrastrukturnetze nicht nur fortgesetzt, sondern durch den Krieg sogar beschleunigt hat. So ist zu fragen, wie sich der Europäische Post- und Fernmeldeverein strukturell und personell in die lange Geschichte des technokratischen Internationalismus einfügt. Wo zeigen sich zugleich drastische Unterschiede bei dieser Organisation, die sich in ihrem Streben nach der technischen Harmonisierung streng auf die europäische Ebene beschränkte, also den damaligen Machtbereich der Achsenmächte Deutschland und Italien, und zugleich deren totalitäre ideologische Grundlagen bekräftigte? Letztlich steht also im Mittelpunkt, wie sich die Akteure und Experten des Vereins an der totalitären Neuordnung Europas durch Technologie beteiligten, damit aber zugleich auch am langfristigen Prozess der europäischen Integration teilnahmen.

In der Arbeit des für Telekommunikation und Funk zuständigen Ausschusses 3 zeigte sich, dass technischen Fragen des Funks und seiner Harmonisierung eine hohe Dringlichkeit zugesprochen wurde. Dies beruhte wohl auf der großen strategischen Rolle, die diesem Kommunikationsmittel während des Krieges zugesprochen wurde, obwohl sich der Europäische Post- und Fernmeldeverein nur auf die zivile Nutzung bezog. Zugleich fällt auf, dass bei der Begründung der angestrebten Maßnahmen – beispielsweise in der Standardisierung der Funksender und -empfänger sowie der Schaffung einer europäischen Standardfrequenz – eine europäische Perspektive stets präsent blieb. Allerdings wurden, im Gegensatz etwa zu Fragen der Tarife, die auf dem Kongress diskutierten technischen Maßnahmen zum Funk von den Mitgliedsländern nicht (oder nur sehr begrenzt) umgesetzt. Dies war auch auf den Ausschluss einzelner Länder zurückzuführen. Zwar bemühte sich das Reichpostministerium später doch noch darum, Telekommunikationsexperten aus Frankreich in die Arbeit des Vereins einzubeziehen, dies gelang jedoch nur teilweise. Zudem durchschauten die französischen Delegierten durchaus die hinter den technischen Maßnahmen liegenden politischen Ziele: „In der Haltung Deutschlands schien es viel mehr die Absicht zu sein, die deutsche Hegemonie über Europa zu etablieren, als eine postalische oder gar wirtschaftliche Vereinbarung zu schließen, die für alle europäischen Länder von Interesse ist.“³

Die Untersuchung nutzt einen vergleichenden Ansatz. Neben dem Europäischen Post- und Fernmeldeverein werden daher auch vor dem Krieg gegründeten Organisationen, wie die Internationale Fernmeldeunion, sowie die weiteren Nachkriegsentwicklungen der europäischen Technikkoordination und -harmonisierung in den Blick genommen. Dadurch lässt sich der besondere Charakter der sehr spezifischen europäischen Zusammenarbeit während

³ Note du Directeur des Postes et des Bâtiments au Secrétaire d'Etat, 19.09.1942. (Übersetzung Valentine Aldebert), Archives Nationales, Pierrefitte-sur-Seine, 19960439/8.

des Krieges besser verstehen und in einen größeren Kontext zu den vorherigen und späteren Entwicklungen der internationalen Kooperation und der europäischen Integration stellen. Aufgrund der besonderen Bedeutung der beteiligten Telekommunikationsexperten wird zudem ein prosopographischer Ansatz gewählt – also die systematische Untersuchung eines bestimmten Personenkreises. Dafür wurde eine Datenbank über jene europäischen Experten zusammengestellt, die sowohl an den Sitzungen des Europäischen Post- und Fernmeldevereins teilnahmen, als auch vor und nach dem Krieg Mitglieder der beratenden Ausschüsse der Internationalen Fernmeldeunion waren. Von den fünfzig italienischen, deutschen und französischen Experten werden zehn genauer in den Blick genommen, darunter der Franzose Joseph Schneider, Amtsleiter in der Direktion für Telekommunikation, der Italiener Giuseppe Pession, ein Spezialist für Radiotelegraphie und Elektromagnetismus, sowie der deutsche Ingenieur und spätere Staatssekretär im Bundesministerium für das Post- und Fernmeldewesen Helmut Bornemann.

Für das Projekt waren Archivrecherchen in mehreren europäischen Ländern notwendig.⁴ Besonders wichtig waren das französische Nationalarchiv in Pierrefitte-sur-Seine bei Paris, das Archiv des Reichspostministeriums (Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde), das Archiv des Auswärtigen Amtes in Berlin sowie das Archiv des italienischen Außenministeriums in Rom. Daneben wurden aber auch Fachsammlungen zum Thema Telekommunikation konsultiert, darunter etwa die Bibliothek des Museums für Kommunikation in Berlin. Bei der Archivarbeit zeigte sich, dass der Zweite Weltkrieg nicht nur den Forschungsgegenstand selbst massiv beeinflusst hat, sondern auch seine Überlieferung. So sind relevante Bestände mitunter verschwunden oder kriegsbedingt zerstört, beispielsweise Teile des Archivs in Berlin-Lichterfelde. Das eigenständige Archiv des italienischen Kommunikationsministeriums wurde bereits 1931 aufgelöst und nach diesem Zeitpunkt angefallene Akten sind nicht mehr auffindbar. In Frankreich war es wiederum nötig, mehr als acht Monate auf eine Erlaubnis zur Einsicht zu warten, da für die Untersuchung wichtige Archivbestände noch immer als „*secret défense*“ (streng geheim) eingestuft und daher mit einer besonders langen Sperrfrist versehen waren.

Philipp Henning

Orient, Islam und Muslime in der Propaganda NS-Deutschlands und Italiens

Koloniales Denken, Antisemitismus und Instrumentalisierung von
Südosteuropa bis in den Nahen Osten im Vergleich (1934–1967)

Die nationalsozialistische Rundfunkpropaganda auf Arabisch während des Zweiten Weltkrieges war in den letzten Jahren vermehrt Gegenstand der Forschung. Nachdem Jeffrey

⁴ Dazu zählen Deutschland, Frankreich, Italien, Schweiz, Spanien, Norwegen sowie die Niederlande.

Herf das Thema erstmals umfassend bearbeitete, widmete sich vor allem David Motadel dem Themenkomplex NS-Deutschland und Islam ausführlich.⁵ Der Blick auf den Achsenpartner Italien, der mit Radio Bari bereits seit 1934 – fünf Jahre vor Deutschland – auf Arabisch sendete, blieb dabei meist aus.⁶ Ziel des Promotionsvorhabens ist eine Überwindung der bislang oft isoliert erfolgten Betrachtung der deutschen und italienischen Vorstellungen und Perspektiven auf, bzw. Planungen für „den Orient“ sowie eine Untersuchung und Neubewertung der propagandistischen Realisierungen in einem interkulturellen Kontext von 1934 bis 1945 und deren Auswirkungen. Abschließend soll eine Analyse der Verselbstständigungen des Gedankengutes der Propaganda in der Nachkriegszeit stattfinden. Methodologisch bedient sich das Vorhaben damit bei Analyseinstrumenten der historischen Stereotypenforschung, der Mentalitätsgeschichte, der Analyse von Raumkonstruktionen und Ideentransfers sowie Ansätzen der *Postcolonial Studies*.

Zunächst soll einleitend untersucht werden, welche Konsequenzen die beiden Mächte aus dem Ersten Weltkrieg für die eigene „totalitäre Propaganda“ gezogen haben.⁷ Anschließend ist eine Analyse der Motivation für die Rundfunkpropaganda in den Orient geplant, die durch das antisemitische Weltbild und den nach Osten gerichteten Drang des NS, bzw. das restaurative und imperiale Streben des Faschismus definiert wurde. Wie Christoph Kienemann zeigte, war der deutsche „Blick gen Osten“ seit dem Kaiserreich ebenso ein kolonialer wie derjenige der europäischen Großmächte gen Afrika und damit die deutsche Variante des Orientalismus.⁸ Dabei fallen zahlreiche Parallelen zur Perspektive des NS auf den islamischen Raum auf. Hier zeigte sich die schon von Sebastian Conrad beschriebene „koloniale Globalität“, die den Osteuropadiskurs auch auf andere Räume anwendbar machte.⁹ Die Konstruktion des osteuropäischen Menschen ähnelte dabei dem Bild des „Orientalen“ des NS. Gleichzeitig gab es in Deutschland Vertreter einer völkischen Orientromantik wie Ludwig Ferdinand Clauß.¹⁰ Die Vorstellung des faschistischen Italiens mit dem „*spazio vitale*“ und dem „*mare nostrum*“ – Begriffe, die in Analogie zum deutschen „Lebensraum“ zu sehen sind – in die Kontinuität des Römischen Reiches zu treten und die gesamte Mittelmeerküste zu beherrschen, bedeutete vor allem eine auf die arabischen Mittelmeeranrainer ausgerichtete koloniale Agenda. Beide Diktaturen hatten damit einen offen formulierten Ausbreitungsdrang in den Orient. Dies führt direkt zur Fragestellung nach dem Holocaust in Kontinuität zum Kolonialismus.¹¹ Dabei soll besonders der parallel zur Umsetzung der Judenvernichtung in Europa stattfindende Transfer des Antisemitismus in den islamischen Kulturkreis durch die deutschen Sender (Radio Ber-

⁵ Vgl. Jeffrey Herf: *Nazi Propaganda for the Arab World*. New Haven 2011; David Motadel: *Islam and Nazi Germany's War*. London 2014.

⁶ Vgl. Arturo Marzano: *Onde fasciste. La propaganda araba di Radio Bari (1934–43)*. Rom 2015.

⁷ Siegfried Kracauer: *Totalitäre Propaganda*. Berlin 2013 [1936–1938 entstanden].

⁸ Vgl. Christoph Kienemann: *Der koloniale Blick gen Osten*. Paderborn 2018.

⁹ Vgl. Sebastian Conrad: *Deutsche Kolonialgeschichte*. München 2016.

¹⁰ Vgl. Felix Wiedemann: *Der doppelte Orient. Zur völkischen Orientromantik des Ludwig Ferdinand Clauß*. In: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 61, 2009, Nr. 1, S. 1–24.

¹¹ Vgl. Sybille Steinbacher: *Sonderweg, Kolonialismus, Genozide. Der Holocaust im Spannungsfeld von Kontinuitäten und Diskontinuitäten der deutschen Geschichte*. In: Frank Bajohr und Andrea Löw (Hg.): *Der Holocaust. Ergebnisse und neue Fragen der Forschung*. Frankfurt am Main 2015, S. 83–101.

lin und Concordia A „Stimme des freien Arabertums“) und die Inszenierung Mussolinis als „*Spada dell'Islam*“ (Schwert/Verteidiger des Islam) durch Radio Bari untersucht werden. Es kam jedoch vor allem in Südosteuropa zu einem längerem direkten Kontakt von deutschen wie auch von italienischen Soldaten mit Muslimen. Besonders in den Blick zu nehmen sind die dort rekrutierten muslimischen Waffen-SS-Einheiten, die selbst wieder als Propagandaobjekte genutzt wurden. Ideengeschichtlich ist das Zusammentreffen der faschistischen und nationalsozialistischen Konzeptionen von Geschichtlichkeit mit der islamischen Vorstellung und den Auswirkungen auf das Sender-Empfänger-Verhältnis in der Rundfunkpropaganda von Interesse.

Das Vorhaben soll einen Beitrag zur vieldiskutierten Frage liefern, inwieweit Islamismus und Antisemitismus in der nahöstlichen Welt durch die Propaganda der Achsenpartner bestärkt und gefördert wurden. In den Jahren 1945 bis 1948 erfolgte die Transformation der aus Europa gesteuerten Beeinflussung zu einer eigenständigen Weiterentwicklung im modernen Nahostkonflikt, der ab 1948 nach der Gründung Israels, dem ersten israelisch-arabischen Krieg sowie der *Nakba* entstand. Dabei soll betrachtet werden, wie sich der Antisemitismus zu Beginn der Nachkriegszeit im aufkommenden Israel-Palästina-Konflikt festzusetzen begann und inwiefern hierbei von einer Übertragung der in der Achsen-Propaganda verwendeten Antisemitismus-Muster auf die neue Situation gesprochen werden konnte. Festgemacht wird dies unter der Fragestellung, ob sich antisemitische Sprachbilder und Narrative der Propaganda später in der arabischen Diskussion der Nachkriegsjahre wiederfanden.¹² Am deutlichsten zeigte sich die rasante Wandlung und Politisierung an den weiteren Karrieren des Großmuftis von Jerusalem Amin al-Husseini und des NS-Publizisten Johann von Leers. So wurde al-Husseini mit dem Kriegsende über Nacht vom Propagandaprotagonisten zum Propagandagegenstand. Seine angebliche Kollaboration bei der „Endlösung“ diente als neues Propagandamaterial im Konflikt der Palästinenser mit Israel. Von Leers hingegen setzte seine Laufbahn als antisemitischer Propagandist in Kairo fort. Mit dem Sechstagekrieg 1967 wurde die direkte Beeinflussung der arabischen Anti-Israel-Propaganda durch das Gedankengut der NS-Propagandisten beendet.¹³

Als Quellenmaterial dienen die Sendungsmanuskripte der italienischen und deutschen Sender sowie Militärberichte über die direkten Begegnungen mit Muslimen auf dem Balkan, die sich im Bundesarchiv, dem Politischen Archiv des Auswärtigen Amtes und dem Archivio Centrale dello Stato befinden. Einige Dokumente zum italienischen Sender Radio Bari finden sich auch als Microfilmkopien des amerikanischen Nationalarchivs in der Staatsbibliothek München. Außerdem soll eine Auswertung der Bibliothek Duilio Susmel sowie der Datenbank zu den Mussolini Audienzen, die beide im Deutschen Historischen Institut in Rom einsehbar sind, erfolgen. Britische Archive dienen zur Auswertung der Reaktionen der britischen Sender für die arabisch-islamische Welt auf die italienischen und deutschen Ausstrahlungen sowie zur differenzierteren Analyse der Achsensender im Vergleich zur ‚Propaganda‘ eines demokrati-

¹² Vgl. Omar Kamil: Holocaust im arabischen Gedächtnis. Eine Diskurgeschichte 1945–1967. Göttingen 2018.

¹³ Vgl. Michael Sharnoff: Defining the Enemy as Israel, Zionist, Neo-Nazi or Jewish. The Propaganda War in Nasser's Egypt, 1952–1967. In: Posen Papers in Contemporary Antisemitism, 2017, No. 14, S. 1–26.

schen Staates. Zu nennen sind das BBC Written Archives Centre und die National Archives. Die Bearbeitung der Frage nach den strategischen Zielen und der Selbstdarstellung des faschistischen Italiens im arabischen Raum sowie der Orient- und Islamdarstellung soll anhand der Auswertung italienischer Kolonial-Periodika und Filmbeiträgen des Istituto Nazionale Luce erfolgen. Dabei liegt das Erkenntnisinteresse sowohl auf den geopolitisch-kolonialen als auch auf den ideologischen Zielen aus italienischer Perspektive. Auf deutscher Seite soll der Orient aus Sicht des NS anhand von Zeitschriften wie „Der Weltkampf“, der „Zeitschrift für Geopolitik“, den Schriften von Clauß¹⁴ und von Leers¹⁵ sowie von Propagandafilmen wie „Das Lied der Wüste“ (1939) vorgestellt werden. Dokumente, die den Übergang von al-Husseini zum Propagandaobjekt in den Jahren 1946/47 und das fortgesetzte Propagandastreben von Leers' in den 1950er Jahren in Ägypten aufzeigen, finden sich in den Central Zionist Archives und den Yad Vashem Archives in Jerusalem. Eine Sichtung von Material in den National Archives Kairo muss noch geprüft werden. Der Nachlass von Leers' ist zweigeteilt im Bundesarchiv Berlin und im Russischen Staatlichen Militärarchiv Moskau einzusehen.

Simon Ottersbach

Epistemic Practices at Radio Free Europe

Production and Circulation of *Cold War Knowledge* (1950–1971)

In the 1960s, the well-known Cold War broadcaster Radio Free Europe (RFE), amply researched by historians as a ‘propaganda’ radio, also became a highly reputed producer of research and knowledge on Eastern and Central Eastern Europe. While many Cold War media histories extensively cover RFE’s radio operations,¹⁶ the epistemic side of RFE’s knowledge production and circulation is still largely unexplored. With an institutional history approach inspired by core assumptions of the history of knowledge, my project focuses on RFE’s epistemic practices for the creation and circulation of what I conceptualize as “Cold War Knowledge” from 1950 to 1971.

RFE was founded in 1950 as an international radio broadcaster to ‘win the hearts and minds’ of the Eastern and Central Eastern European people. Publicly depicted as a private organization under the umbrella of the Free Europe Committee, RFE was covertly and largely funded, yet only loosely controlled by the CIA until 1971, when the cover was blown. RFE was conceived as a “surrogate broadcaster”, a full-scale, (almost) round-the-clock radio service

¹⁴ Etwa: Ludwig Ferdinand Clauß: Als Beduine unter Beduinen, Freiburg im Breisgau 1933; Ders.: Araber. Berlin 1943.

¹⁵ Etwa: Johann von Leers: Juden sehen Dich an, Berlin 1933; Ders.: Die Verbrechernatur der Juden. Berlin 1944.

¹⁶ Friederike Kind-Kovács: Cold War Broadcasting, in: H-Soz-Kult, 01 October 2013, online: <https://www.hsozkult.de/publicationreview/id/reb-15475>, accessed on 30 July 2020; Anna Bischof, Zuzana Jürgens (Eds.): Voices of Freedom – Western Interference? 60 Years of Radio Free Europe, Göttingen 2015.

that reported primarily on domestic issues in the Eastern bloc from afar in Munich: Enabled by an American management, émigrés from Poland, Czechoslovakia, Hungary, Rumania, and Bulgaria were to speak in their native language to the people in their home countries via radio waves.

After focusing on hard-hitting, polemical propaganda for the first years, the Hungarian Uprising in 1956 became a caesura: RFE came under heavy scrutiny by the media and the public for some allegedly incendiary broadcasts during the Hungarian Uprising. Through the crisis, RFE officials realized that a political change in Eastern and Central Eastern Europe was not as imminent as they had desired. Therefore, they gave up their strategy of immediate 'liberation' and replaced the polemical propaganda style by a more 'objective' approach to the news programs and political commentaries. RFE should become the reliable alternative source of information and opinion that successfully rivaled the domestic media: Credibility was now key for the new strategy of invoking gradual change in the target countries.

The main challenge of this new approach was the gathering of timely, reliable, and news-worthy information from within their target areas to which they had no physical access. An own network of official correspondents was unthinkable. As Susan D. Haas has shown, one solution was the professionalization and expansion of the News and Information Department: This in-house news agency provided the editors with content for the scriptwriting of e.g. news programs.¹⁷ Thereby, RFE managed to fill the information gap that the Iron Curtain caused.

Another strategy, however, has been less studied so far: In addition to the expansion of the day-to-day newsgathering, RFE also strengthened what could be called the sector of basic research with the institutionalization of the Research and Analysis Department.¹⁸ Detached from the urgencies of the daily news cycle, RFE researchers should provide 'academic'-style evaluations of current events and longitudinal analyses of socio-political processes in their target areas. The resulting "Research Reports" informed scriptwriters on a variety of topics concerning the daily social and political life in Eastern and Central Eastern Europe. The reports became the epistemic backbone for the radio operations. Rigorous research should corroborate the broadcasters' news stories and political commentaries and thus maintain and expand RFE's credibility.

Besides its internal use for script writing, RFE's research was soon highly esteemed – and regularly accessed – by external professionals working on Eastern and Central Eastern Europe, such as academics, journalists, or officers from governmental agencies. By that, RFE and its "epistemic community" (Peter Haas) of researchers became an authoritative resource and a respected actor in Eastern European area studies. RFE representatives spoke at the major conferences of the field or appeared as experts in a wide range of other media. RFE's publications and research reports found hundreds of subscribers among university libraries worldwide. The "Research Reports" still today attract large numbers of historians studying the daily life behind the Iron Curtain.

¹⁷ Susan D. Haas: *Communities of Journalists and Journalism Practice at Radio Free Europe During the Cold War (1950–1995)*, PhD dissertation, University of Pennsylvania 2013, online: <https://repository.upenn.edu/edissertations/869>.

¹⁸ This is only one of the many denominations the research section had over time.

Even though being highly reputed amongst specialists on the region then and now, no history of RFE so far has profoundly analyzed the epistemic practices of knowledge production and circulation that made RFE one of the most reputed Cold War Knowledge institutions of its time. In my project, I am therefore focusing on the epistemic dimension of RFE in their creation of what I call “Cold War Knowledge”. As RFE’s research had the Cold War as its focus, as it was produced under the ideological framework of the bipolar order within one of its core psychological warfare institutions, and, as by circulation, this research actively reproduced the Cold War, I conceptualize the research output as “Cold War Knowledge”. I hereby follow structuralist sociologists of knowledge such as Berger & Luckmann, Ludwik Fleck, amongst many others, who point to the social constructedness and plurality of many forms of knowledge.

Proponents of the recently burgeoning history of knowledge such as Peter Burke, Philip Sarasin, or Simone Lässig urge us to think beyond knowledge production in academia and to look at all historical configurations of knowledge creation as well as the processes of circulation and translation of that knowledge for various target domains.¹⁹ I also follow the work of historians of “Cold War social sciences” and area studies such as David Engerman, Mark Solovey, Christian Dayé, or Anne Kwaschik, who explore the impact of the Cold War on various fields of scholarly inquiry.²⁰ In that sense, RFE operated in a liminal space, trying on the hand to produce research that withstood academic rigor, yet on the other hand was accessible enough to be used in effective broadcasts of a “propaganda” radio.

I will shed light on the nexus of the production and circulation of knowledge within one of the core institutions of a highly politicized and ideologized cultural Cold War. Therefore, I will study the first two decades of the institution until 1971, when the CIA cover was blown, and subsequent structural changes of the institution left no stone unturned. I will approach the production of knowledge with these core questions: What was the incentive for a radio broadcaster to create and expand so significantly a research section? What was its institutional place and how did it evolve over time? How did the social dynamics within such a multiethnic institution influence the research processes? Concerning circulation, I ask what channels and modes of giving access to RFE’s research were instituted under which principles? Who were the main users and intended target groups, and for what purposes?

I will approach these questions by analyzing a rich body of institutional documents by US government agencies – archived at the National Archives Record Administration at College Park, Maryland – and most importantly RFE itself, many of the latter only recently released by the Hoover Institution Archives at Stanford University and therefore largely unexplored. These allow the reconstruction of the institutional framework in which RFE’s knowledge production operated. This is amended by personal papers of central actors within and surrounding the institution, collected, for instance, at Georgetown University’s Booth Family Center for Special

¹⁹ See, for instance, the recent inaugural volume of the *Journal for the History of Knowledge* and here especially Philipp Sarasin: *More Than Just Another Specialty: On the Prospects for the History of Knowledge*, in: *Journal for the History of Knowledge* 1 (1), 2020, online: <http://doi.org/10.5334/jhk.25>.

²⁰ See, e.g., Mark Solovey and Christian Dayé (eds.): *Cold War Social Sciences, Transnational Entanglements*, forthcoming with Palgrave Macmillan, to which I have also contributed one chapter. See also Anne Kwaschik: *Der Griff nach dem Weltwissen. Zur Genealogie von Area Studies im 19. und 20. Jahrhundert*, Göttingen 2018.

Collections in Washington DC or at Columbia University's Rare Books & Manuscripts Library in New York. Additionally, the research reports themselves, which are administered by the Vera and Donald Blinken Open Society Archives at Central European University in Budapest, inform about the contents and the nature of the produced knowledge. I will show how besides RFE being one of the most important international broadcasters, it did also become one of the prime institutions studying the area of Eastern and Central Eastern Europe during the Cold War.

This thesis speaks to current debates on the epistemic role of media actors and their specific "journalistic" knowledge.²¹ RFE was in many ways unique in that it brought together radio broadcasting with "academic" research practices. Focusing on this hitherto neglected epistemic dimension of RFE will therefore not only further our understanding of the institution. It will also introduce a new and central player into current debates on the history of knowledge, of the social sciences, and of area studies research during the Cold War. The project will thus shed light on the praxeology of knowledge production under the impression of the bipolar order and its transsystemic and transnational transfers and circulations in the second half of the 20th century.

Katharina Schmidt

Der Mythos vom „Wundermann“ Ludwig Erhard

Macht und Ohnmacht politischer Öffentlichkeitsarbeit

Die geschichts- und wirtschaftswissenschaftliche Forschung hat sich in den letzten Jahren eingehend mit dem Mythos Ludwig Erhards als Vater des Wirtschaftswunders und der Sozialen Marktwirtschaft beschäftigt und ein differenziertes Bild über den Anteil bzw. Nichtanteil Erhards an ebendiesen Zuschreibungen vorgelegt.²² Im kollektiven Gedächtnis ist er jedoch auch weiterhin als „Wundermann“ fest verankert. Historische Jubiläen wie das 70-jährige Bestehen der Bundesrepublik verliehen dem Erhard-Mythos in den letzten Jahren neue Impulse. Sein Name dient der nostalgischen Erinnerung des Aufstiegs der Bundesrepublik in den 1950er und 1960er Jahren und weckt Hoffnungen auf ein zweites Wirtschaftswunder. Entgegen dieser Mythisierung des Bundeswirtschaftsministers wird der „glanzlose“ Kanzler Erhard in der

²¹ Melanie Fritscher-Fehr: *Demokratie im Ohr: Das Radio als geschichtskultureller Akteur in Westdeutschland, 1945–1963*, Bielefeld 2019.

²² Kritisch: Volker Hentschel: *Ludwig Erhard. Ein Politikerleben*. Berlin 1998; Werner Abelshauser: *Deutsche Wirtschaftsgeschichte von 1945 bis zur Gegenwart*, Bonn 2011; Uwe Fuhrmann: *Die Entstehung der „Sozialen Marktwirtschaft“ 1948/49. Eine historische Dispositivanalyse*. München 2017; positiver: Alfred C. Mierzejewski: *Ludwig Erhard der Wegbereiter der Sozialen Marktwirtschaft*. München 2005.

rückblickenden Betrachtung übergangen oder findet sich – sowohl im wissenschaftlichen als auch im öffentlichen Kontext – unter genau diesem Schlagwort: „Kanzler des Übergangs“.²³

Die Dissertation nimmt die Ursprünge des heutigen Erhard-Bildes – der „verzerrten“ Betrachtung der Person Ludwig Erhard – genauer in den Blick. Es wird gezeigt, dass das Bild des „Wundermannes“ nicht auf wundersame Weise entstanden ist, sondern vielmehr aktiv, mittels politischer Öffentlichkeitsarbeit geschaffen wurde. Im Mittelpunkt der Untersuchung stehen die Inhalte, Vermittlungsmethoden und Strukturen der politischen Öffentlichkeitsarbeit in den Jahren 1949 bis 1966. So soll die Frage beantwortet werden, welche Macht beziehungsweise welche Ohnmacht politische Öffentlichkeitsarbeit im Hinblick auf den Erwerb, den Erhalt und den Verlust von Vertrauen in den Politiker Erhard besaß. Ziel der Arbeit ist es nicht, Erhards Aufstieg lediglich mit erfolgreicher politischer Öffentlichkeitsarbeit zu erklären oder seinen Sturz auf einen Mangel an einer solchen zurückzuführen – dass für diese Ereignisse mehrere Faktoren entscheidend waren, steht außer Frage. Vielmehr gilt es, die Verknüpfung zwischen Person, Kommunikationsstrategien und öffentlichem Vertrauen herauszuarbeiten, welche für den Verlauf der politischen Karriere Erhards von entscheidender Bedeutung war.

Gegenstand der Analyse sind Dokumente des Bundesarchivs in Koblenz (insbesondere die Bestände des Wirtschaftsministeriums, des Presse- und Informationsamtes und des Kanzleramtes), des Archivs der Ludwig-Erhard-Stiftung in Bonn sowie Nachlässe von Personen aus dem Umfeld Erhards und von Journalist*innen. Darüber hinaus wurden Interviews mit Zeitzeug*innen geführt – etwa mit Fritz-Ullrich Fack einem Mitglied des „Neuhauser Kreises“ oder Elisabeth Leutheusser von Quistorp, der Hausdame Erhards im Kanzleramt – die ebenso wie zeitgenössische mediale Berichte und demoskopische Erhebungen in der Untersuchung berücksichtigt werden.

Das Promotionsvorhaben ist eingebettet in das von Benjamin Krämer (LMU München) und Thomas Birkner (WWU Münster) geleitete Projekt „Die Medienbiografien der bundesdeutschen Kanzler und der Kanzlerin“.²⁴ Ziel des Forschungsvorhabens ist es, das Verhältnis von Medien und Politik in historischer Dimension anhand der Kristallisationsfiguren der deutschen Politik aufzuarbeiten. Hierfür werden die Medienbiografien (die Bedeutung der Medien im Lebensverlauf) der Kanzler und der Kanzlerin analysiert.²⁵ Dies umfasst sowohl die frühe Sozialisation als auch professionelle Erfahrungen in oder mit den Medien. Es soll gezeigt werden, wie die Medienbiografien die jeweils eigenen Strategien der politischen Öffentlichkeitsarbeit prägten.

Als Bundeswirtschaftsminister erkannte Erhard früh, dass politische Herrschaft in demokratischen Systemen „begründungspflichtig“ und „zustimmungsbedürftig“ ist.²⁶ Für eine er-

²³ Vgl. Edgar Wolfrum: Die geglickte Demokratie. Geschichte der Bundesrepublik Deutschland von ihren Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart 2006, S. 217.

²⁴ Vgl. Thomas Birkner und Benjamin Krämer: Mediensozialisationstheorie und Medienbiografien funktionaler Eliten. In: Dagmar Hoffmann u. a. (Hg.): Mediatisierung und Mediensozialisation: Prozesse – Räume – Praktiken. Wiesbaden 2017, S. 175–193.

²⁵ Vgl. Benjamin Krämer: Mediensozialisation. Theorie und Empirie zum Erwerb medienbezogener Dispositionen. Wiesbaden 2013.

²⁶ Vgl. Max Kaase: Demokratisches System und die Mediatisierung von Politik. In: Ulrich Sarcinelli (Hg.): Politikvermittlung. Beiträge zur politischen Kommunikationskultur. Bonn 1987, S. 24–51, hier S. 37.

folgreiche Durchsetzung seiner wirtschaftspolitischen Vorstellungen, der Politik der Sozialen Marktwirtschaft, musste Erhard daher um Akzeptanz und Zustimmung innerhalb der Bevölkerung werben. Im Herbst 1952 schlossen sich Unternehmer aus der Wirtschaft unter dem Namen „die WAAGE“ zusammen.²⁷ Gemeinsam mit dem Wirtschaftsminister initiierten sie eine Werbekampagne für die Soziale Marktwirtschaft. Diese Kampagne mit einer Laufzeit von dreizehn Jahren galt zeitweise als der größte private Werbefeldzug in der Bundesrepublik und trug maßgeblich zur erfolgreichen Umsetzung der Sozialen Marktwirtschaft und zur Popularisierung Erhards bei.²⁸ Ergänzt wurden diese Bemühungen durch eine Verflechtung mit der westdeutschen Medienlandschaft im „Neuhauser Kreis“. In diesem fanden sich unter anderem Wirtschaftsjournalisten von der „Welt“, der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ sowie der „Süddeutschen Zeitung“, die Erhard und „seiner“ Sozialen Marktwirtschaft ein günstiges Meinungsklima verschafften. So stieg Erhard Ende der 1950er Jahre zum beliebtesten Politiker der Bundesrepublik auf und damit zum Favoriten für die Nachfolge Konrad Adenauers.²⁹

Als Kanzler wurde ebendieses Image zum Problem: Weite Teile der westdeutschen Bevölkerung sahen in Erhard weiterhin den „Vater des Wirtschaftswunders“, nicht aber einen „Volkskanzler“. In einer Besprechung mit dem Bundespresseamt warnten Werbeberater, dass es fast unmöglich sei, Erhards Wirtschaftsminister-Image umzudeuten.³⁰ Der „Sonderkreis“, wurde ins Leben gerufen, um dem Kanzler ein neues, zupackendes „James-Bond-Image“ zu verschaffen.³¹ Die Teilnehmer des Kreises, Publizisten, Werbeberater, Demoskopisten, kreierte mit den Ideen der „Formierten Gesellschaft“ und des „Deutschen Gemeinschaftswerkes“ jedoch abstrakte Konstrukte, die außerhalb dieses Zirkels kaum jemand zu deuten verstand. Erhard selbst, einstiger Publikumsliebbling und Medienstar, zog sich zunehmend zurück. Das Fernsehen, das aufsteigende Medium der 1960er Jahre, war Erhard eher fremd. Suchte der Kanzler doch den Weg vor die Kamera, kam es häufig zu Problemen: Die Brille rutschte von der Nase, der Teleprompter stand im falschen Winkel oder Erhard strauchelte beim Verlesen seines Textes.³² Auf dem Bildschirm und ebenso im Kanzleramt erschien Erhard plötzlich wie ein Anachronismus. Laut Meinungsumfragen befürworteten im November 1966 nur 16% einen Verbleib im Amt.³³ Auf den Vertrauensverlust der Bevölkerung folgte der Machtverlust.

War es Erhard und seinem Team in früheren Jahren gelungen, die Medien für die eigenen Zwecke zu instrumentalisieren, so scheiterte diese Strategie im Kanzleramt. Das funktionalistische Verständnis, nach dem Medien die Politik in ihrer „Vertrauenswerbung“ unterstützen

²⁷ Vgl. Dirk Schindelbeck und Volker Ilgen: „Haste was, biste was!“ Werbung für die Soziale Marktwirtschaft. Darmstadt 1999.

²⁸ Vgl. Daniel Koerfer: Kampf ums Kanzleramt. Erhard und Adenauer. Stuttgart 1987, S. 149.

²⁹ Vgl. ebd.

³⁰ Vgl. Facta Werbegesellschaft: Gedanken zur Öffentlichkeitsarbeit, v. 23. Januar 1966, S. 5f. In: BArch B 136/3911.

³¹ Vgl. Hartmut Bebermeyer: Gedächtnis-Protokoll Sonderkreis v. 15. Januar 1966, S. 4f. In: Nachlass Ludwig Erhard NE 562.

³² Vgl. Freibüter (Fernsehreferat) Vermerk: Fernsehaufnahmen mit dem Herrn Bundeskanzler, Bonn, den 27. Januar 1965. In: BArch B 145/4498.

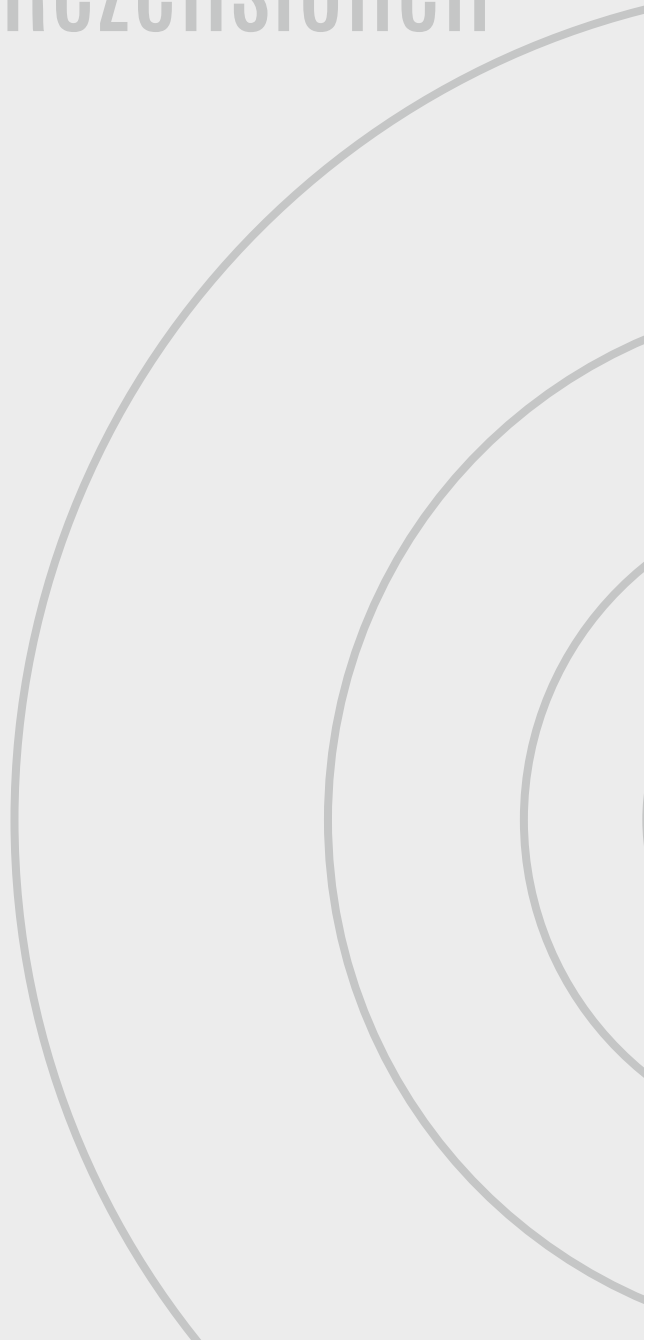
³³ Vgl. Elisabeth Neumann und Erich P. Neumann (Hg.): Jahrbuch der öffentlichen Meinung 1965–1976. Allensbach u. a. 1967, S. 198.

sollten, stand in Kontrast zu einer zunehmend „zeitkritischen“ Medienöffentlichkeit, wie sie sich in den 1960er Jahre herausbildete.³⁴ Insbesondere das Fernsehen schien sich dem Ideal Erhards vom Primat des Politischen nicht fügen zu wollen. Karl Hohmann (Erhards „Image-Macher“) äußerte kritisch, es sei eine tragische Entwicklung, wenn der Fernsehschirm über die Karriere begabter Politiker entscheide.³⁵

³⁴ Vgl. Christina von Hodenberg: *Konsens und Krise. Eine Geschichte der westdeutschen Medienöffentlichkeit 1945–1973*. Göttingen 2006.

³⁵ Karl Hohmann: *Über Politisches und Menschliches in der Politik*. In: Gerhard Schröder u. a. (Hg.): *Ludwig Erhard. Beiträge zu seiner politischen Biographie*. Frankfurt 1972, S. 555–570, hier S. 561f.

Rezensionen



Elizabeth Prommer und Christine Linke

Ausgeblendet. Frauen im deutschen Film und Fernsehen. Mit einem Vorwort von Maria Furtwängler

Köln: Herbert von Halem 2019, 184 Seiten

„Die Bilder, die uns durch die Medien, insbesondere Film und Fernsehen vermittelt werden, beeinflussen, was wir für möglich halten“ (S. 9) bemerkt die prominente Schauspielerin Maria Furtwängler in ihrem Vorwort zur Publikation „Ausgeblendet. Frauen im deutschen Film und Fernsehen“. Furtwängler ist Mitgründerin der MaLisa Stiftung, die sich für eine freie, gleichberechtigte und vielfältige Gesellschaft und die Überwindung einschränkender Rollenbilder einsetzt. Der hier besprochene Band dokumentiert die Ergebnisse einer im Auftrag dieser Stiftung sowie von Fernsehsendeanstalten und Filmförderanstalten durchgeführten Studie zur Repräsentation von Frauen in den zentralen audiovisuellen Medien des Landes. Erstellt haben die Untersuchung die beiden Kommunikations- und Medienwissenschaftlerinnen Elizabeth Prommer und Christine Linke vom Institut für Medienforschung an der Universität Rostock. Im Unterschied zu den USA, so schreiben Prommer und Linke in ihrer Einleitung, fehlt es in Deutschland bislang an regelmäßigen Datenerhebungen und wissenschaftlichen Studien zum Ist-Zustand der medialen Geschlechterdarstellung (S. 10 und 15). Während das Fernsehen von beiden anhand künstlicher Beispielswochen im Jahr 2016 untersucht wurde, fand für den Kinospielefilm des gleichen Jahres eine Vollerhebung statt. Das Augenmerk liegt also auf der Gegenwart. Historische Bezüge werden dennoch u. a. durch die Auswertung älterer Studien hergestellt.

Im zweiten Abschnitt des Buches zeigt ein umfassender Forschungsbericht auf Ba-

sis teilweise lang zurückliegender nationaler und internationaler Studien markante Unterschiede in der Repräsentation von Frauen und Männern in allen Programmbereichen und Genres des Fernsehens auf (S. 18ff.). Diese Zusammenschau der bisherigen Untersuchungen macht deutlich, dass sich in den Programmbereichen Information, Fiktion und Unterhaltung trotz aller Unterschiede – in Geschichte und Gegenwart – auffällige Gemeinsamkeiten zeigen: „Männer handeln, Frauen treten auf“, konstatierten Küchenhoff und Bossmann bereits 1975. Die letzte umfassende Analyse nahmen Lukesch et al. 2004 vor. Prommer und Linke veranschaulichen die Ergebnisse der von ihnen erfassten Studien auch mithilfe von Grafiken.

Der dritte Abschnitt stellt theoretische Aspekte und Untersuchungsansätze von „Frauenforschung, Geschlechterforschung und Gender Studies“ vor. Die Methoden der eigenen Untersuchung und das erhobene Datenmaterial sind Gegenstand des vierten Abschnitts (S. 33ff.). Hier zeigt sich der hohe Aufwand der Studie ebenso wie die gelungene Verbindung quantitativer und qualitativer Forschungsmethoden. Deutlich werden auch die Zusammenhänge zwischen unterschiedlichen Erhebungen: „Je größer der Männerüberhang bei den Experten in Fernsehinformation, desto größer ist die Lücke an Frauen in diesen Berufen in der Fernsehfiktion.“ (S. 68)

Das fünfte Kapitel stellt die Ergebnisse der analysierten Häufigkeit von Frauen und Männern im deutschen Fernsehen vor. In unterschiedlichen Programmbereichen des Fernsehens – untersucht wurden Fiktion, nonfiktionaler Unterhaltung und Information – ließ sich eine überproportional häufige Präsenz männlicher Figuren ermitteln „Mit anderen Worten: Über alle Fernsehprogramme hinweg kommen auf eine Frau zwei Männer. (...) Im Kinderfernsehen sind die Unterschie-

de noch deutlicher ausgeprägt: Hier kommen auf eine weibliche Figur sogar drei männliche“ (S. 48f.). So zeigte sich beispielsweise auch, dass keine Quizsendung im deutschen Fernsehen von einer Frau moderiert wurde (S. 50). In anderen Showformaten dominierten gleichfalls männliche Moderatoren. Hingegen sei im Fiktionsbereich (u. a. in Langzeitserien) im Verlauf des Untersuchungszeitraums ein häufigeres Auftreten und eine größere Vielfalt von Frauenrollen zu beobachten (S. 51ff.). Auch bei den Funktionen, die Frauen und Männer im Fernsehen einnehmen und zeigen, lassen sich Genderdifferenzen feststellen: „Über alle Genres, Formate und Sender hinweg sehen wir, dass uns überwiegend Männer die Welt erklären. Sie sind Journalisten, Sprecher aus dem Off, Quiz-Show Moderatoren und Experten“ (S. 61).

Die Studie befasst sich auch mit einer weiteren Form der genderspezifischen „Ausblendung“, nämlich der geringen Bildschirmpräsenz von Frauen in einem Alter von über 35 Jahren (S. 54ff.). Im Unterschied dazu seien ältere Männer als Moderatoren oder auch als Darsteller in fiktionalen Sendungen viel häufiger zu sehen. Daran anschließend konstatiert der sechste Abschnitt zudem noch eine fehlende Diversität jenseits binärer Geschlechterdarstellungen. Es fehle im deutschen Fernsehen grundsätzlich an Personen mit Migrationshintergrund, an der Repräsentanz sexueller Diversität oder auch an nicht den medialen Schönheitsidealen entsprechenden Körperformen (S. 59f.).

Insbesondere in dem für die Sozialisation von Heranwachsenden besonders relevanten Kinderfernsehen, das zeigt der neunte Abschnitt des Buches, ist das Missverhältnis in der audiovisuellen Geschlechterdarstellung eklatant. „Kinder wachsen mit Fernsehfiguren und -geschichten sowie mit Menschen auf dem Bildschirm auf, die ihnen die Welt zeigen

und Neues erklären. Kinder erfahren ihre Sozialisation im Kontext medialer Kommunikation (Mikos 2010) und dabei haben Repräsentationen, also Darstellungen von Menschen, eine wichtige Rolle inne“ (S. 81). Auch hier lässt sich in allen Programmschwerpunkten neben einer Altersdiskriminierung, eine ungleiche Geschlechterverteilungen feststellen. „Der Anteil an männlichen Protagonisten beziehungsweise Hauptakteuren macht insgesamt 72% aus, der an weiblichen 28%“ (S. 83). Beim öffentlich-rechtlichen Kinderkanal sei das Ergebnis insgesamt besser als bei den kommerziellen Sendeanstalten (S. 84). Zudem lassen sich, das zeigt der zehnte Abschnitt, im Kinderfernsehen generell eine Vielzahl problematischer Aspekte der Figurengestaltung (Festlegung irrealer Schönheitsideale in den Körperformen von Animationsfiguren, sexualisierte Darstellung, passives Rollenverhalten) feststellen (vgl. auch Götz und Herrche 2013).

Zusätzlich zur Programmanalyse wird im Abschnitt elf die Fernsehproduktion und die Auswirkungen geringer Geschlechterdiversität in diesem Bereich beleuchtet. Hier zeigt sich eine eklatante Diskrepanz zwischen der Zahl der Absolventinnen von Filmhochschulen und dem Anteil von Frauen in Produktion und Regie. Insgesamt wird nur ein Fünftel der Fernsehsendungen von Frauen produziert (S. 13). Zugleich zeigte sich ein höherer Anteil von Frauenfiguren in von Frauen produzierten Kindersendungen. Genauere Untersuchungen zum Einfluss divers zusammengesetzter Redaktionen auf die Film- und Fernsehproduktion hätten in dieser Studie weitere Zusammenhänge etwa im Bereich der Auftragsvergabe, der Drehbuchbearbeitung und des Casting verdeutlichen können.

Eine Grundlage für Vergleiche zwischen der medialen Darstellung und den realen gesellschaftlichen Bedingungen bilden in der Studie Statistiken. Hier ließ sich u. a. ermit-

teln ob das zahlenmäßige Auftreten von Expert*innen mit dem Anteil der Geschlechter in bestimmten Berufsgruppen zusammenhängt (S. 64ff.). „Auch in den Berufsfeldern, in denen Frauen in der Realität überrepräsentiert sind, bleiben sie im Fernsehen vergleichsweise unterrepräsentiert. (...) Im Bereich Gesundheit und Pflege sehen wir Frauen also seltener als im echten Leben.“ (S. 64f.)

Der Titel „Weniger sichtbar, wenig vielfältig, wenig zu sagen“ fasst in Schlagworten die Ergebnisse der Kino-Studie (untersucht wurden Arthouse- und Mainstream-Filme aus deutscher Produktion) zusammen, die detailliert im achten Abschnitt vorgestellt wird. Als problematisch gewertet wird der Anteil von Frauen an zentralen Rollen der Filmproduktion, der in den Jahren 2011–2018 bei 42 Prozent lag (S. 71). Hier werden auch Aspekte der Finanzierung beleuchtet, wie etwa die ungleiche Verteilung bei Filmförderung und Auftragsvergabe an Regisseur*innen. Für die Rollenbesetzung konstatieren Prommer und Linke: „Zählt man Haupt- und Nebenrollen zusammen, so sehen wir 3,4 weibliche und 5,5 männliche Rollen in einem durchschnittlichen deutschen Kinofilm“ (S. 71). Frauen seien nicht nur weniger sichtbar, sie haben auch weniger zu sagen, was sich in einem geringeren Textanteil manifestiere (S. 73). Auch im Kinospielefilm bilde die Altersdiskriminierung von Frauen ein Problem. So verschwänden Frauen ab einem Alter von 30 Jahren von der Leinwand und tauchen erst als Großmütter wieder auf (S. 75). Vergleichbare Plotstrukturen lassen konservative Lebensmodelle erkennen. Weibliche Figuren sind zunächst Single, suchen dann aber einen (männlichen) Partner (S. 77). Das deutsche Kino zeige systematisch weniger diverse Sexualitäten als sie in der Realität vorkommen; auch die Körperbilder seien wenig divers, so tauchen stark übergewichtige Figuren nahezu nicht auf (S. 78).

An die film- und fernsehbezogene Studie schloss sich 2019 noch eine Analyse von Onlinevideos an. Die Studie „Weibliche Selbstinszenierung auf YouTube? Selbstermächtigung oder Normierung?“ führte zu vergleichbaren Ergebnissen. Es handelt sich also um ein strukturelles Problem der audiovisuellen Medien bzw. des gesellschaftlichen Miteinanders in Deutschland. Die abschließenden Abschnitte des Buches befassen sich mit ersten Reaktionen auf die Studie und ihren Auswirkungen. Dabei werden die Schwerpunkte in der medialen Berichterstattung ebenso verdeutlicht wie das problematische Verhältnis von kommunizierter Betroffenheit und tatsächlicher Veränderungsbereitschaft. Ein Internationaler Vergleich informiert noch über Forderungen, thematisch einschlägige Institutionen und Veränderungen in anderen Mediensystemen.

Die US-Schauspielerinnen und Frauenrechtlerin Geena Davis hat zum Vorbildcharakter der Darstellung von Frauen in audiovisuellen Medien einmal konstatiert: „If she can see it, she can be it“ (S. 14). Mehr Frauen im Bereich der Film- und Fernsehproduktion können mit ihrer bewussteren Inszenierung von Frauenrollen vermutlich die von Geena Davis geforderten Vorbilder liefern. Es bleibt das Fazit: „Wenn wir Frauen und Vielfalt auf den Bildschirmen einblenden wollen, damit wir unsere Gesellschaft auch realistisch und fortschrittlich abbilden, dann müssen wir zu konkreten Maßnahmen kommen“ (S. 158). Der Band zeigt exemplarisch die Potenziale von Medien- und Kommunikationswissenschaft als engagierte Produzentinnen und Vermittlerinnen forschungsbasierter Erkenntnisse für politische Diskurse und für Veränderungen in Medien und in der Gesellschaft.

Joan Kristin Bleicher, Hamburg

Stephanie Heck, Simon Lang und Stefan Scherer (Hg.)

**„Am grünen Strand der Spree“:
Ein populärkultureller Medienkomplex der
bundesdeutschen Nachkriegszeit**

Bielefeld: transcript 2020, 326 Seiten

„Am grünen Strand der Spree“ erschien im September 1955 als erster und gleichzeitig einziger Roman von Hans Scholz, der später als leitender Redakteur des Feuilletons beim Berliner „Tagesspiegel“ Karriere machte. Das Buch besteht aus sieben miteinander verflochtenen Geschichten, die während eines langen Männerabends in der Berliner Jockey-Bar erzählt werden. Offensichtlich traf dieses Format den Nerv der Zeit, denn die erste Auflage war schnell vergriffen. Bereits 1956 erhielt Scholz den Fontane-Preis für Literatur. Im selben Jahr wurde das Buch als Hörspiel (Regie: Gert Westphal) beim SWF inszeniert und nach und nach in der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ abgedruckt. 1960 folgte eine fünfteilige Fernsehadaptation (Regie: Fritz Umgelter), die vom NWRV produziert und als großer Erfolg gefeiert wurde. Der von den Literatur- bzw. Medienwissenschaftler*innen Stephanie Heck, Simon Lang und Stefan Scherer herausgegebene Sammelband beleuchtet den Roman, Hörspiel- und Fernsehmultipler aus unterschiedlichen Perspektiven, wobei die Aspekte der Populärkultur und der rasanten Entwicklung der Massenmedien, allen voran des Fernsehens, in der frühen Bundesrepublik stets im Mittelpunkt stehen.

Der Ansatz der Herausgeber*innen ist insofern innovativ, als dass „Am grünen Strand der Spree“ bisher ausschließlich im Kontext der frühen Auseinandersetzung mit den NS-Verbrechen diskutiert wurde. Im ersten Kapitel des Buches sowie in dem jeweils ersten Teil des Hörspiels und des Fernsehmultiplers geht es nämlich um einen Wehrmachts-

soldaten, der ein Massaker an der jüdischen Bevölkerung in der besetzten Sowjetunion beobachtet. Diese bedeutende Szene setzten die Herausgeber*innen und Autor*innen des Sammelbandes bewusst an den Rand ihrer Überlegungen und beleuchten hingegen andere Aspekte des Romans und seines Eingangs in die Populärkultur der westdeutschen Nachkriegszeit. Durch die Fokussierung der fünfzehn Beiträge auf unterschiedliche Elemente derselben Fallstudie entsteht ein detailreiches Bild eines wichtigen Ausschnitts der westdeutschen Mediengeschichte.

Insbesondere die multimediale Gestaltung des Romans, Hörspiels und Fernsehmultiplers bietet sehr gute Grundlagen für komplex angelegte Analysen. Inspirierend ist dabei das Konzept des Medienkomplexes, das die Herausgeber*innen in Anlehnung an Harro Sehebergs Arbeiten zu „Berlin Alexanderplatz“ verwenden. Ungeachtet der Tatsache, dass Heck, Lang und Scherer über die „Einzigartigkeit in der medienspezifischen Integration von Roman, Hörspiel und Fernsehmultipler“ (S. 11) schreiben, war die crossmediale Verarbeitung von populären Werken keine Seltenheit in der frühen Nachkriegszeit, wie beispielsweise „So weit die Füße tragen“ (Roman: 1955; achteiliges Hörspiel: 1956; sechsteilige Fernsehreihe: 1959) oder „Stalingrad“ (Fortsetzungsroman: 1944; Buchausgabe: 1945; Hörspiel: 1953; Fernsehfilm: 1963) belegen. Die Besonderheit von „Am grünen Strand der Spree“ liegt demnach eher in der Tatsache, dass die verschiedenen zeitgenössischen Medien auch auf intradiegetischer Ebene thematisiert werden. Die Männer, die sich in der Jockey-Bar versammeln, sind u. a. Künstler, Schauspieler, Dramaturgen und Musiker. Sie kommentieren die Medienwelt und bieten sich bei dieser Gelegenheit gegenseitig den einen oder anderen Auftrag an. Die intermedialen Vernetzungen, die auf diese Wei-

se entstehen, analysieren Roya Hauck, Antonie Magen, Stephanie Heck und Simon Lang in ihren Beiträgen, wobei sie nicht nur auf die Literatur, den Rundfunk und das Fernsehen, sondern auch auf die Motive der Malerei und der Musik in „Am grünen Strand der Spree“ eingehen. Christian Hißnauer zeigt ferner überzeugend, wie der Fernsehmultipler an die ästhetischen Entwicklungen des frühen Nachkriegskinos anknüpft.

Das zentrale Thema von „Am grünen Strand der Spree“ sei „das Verhalten des Einzelnen in Kriegs- und Nachkriegszeiten“ (S. 228), so Stephanie Heck in ihrem Aufsatz. Tatsächlich reichen die in der Bar erzählten Geschichten von den Erinnerungen eines Wehrmachtssoldaten an den Krieg und den Holocaust in der besetzten Sowjetunion, über Erlebnisse eines Vertriebenen in Ostdeutschland bis hin zu heiteren Abenteuern eines deutschen Paares in Italien. Alle Episoden lassen sich mit der Biografie von Hans Scholz in Verbindung bringen. Das „Geschichten-gewebe“ – ein Begriff, den die Protagonisten in der Bar selbst verwenden und den die Herausgeber*innen des hier diskutierten Bandes übernehmen – verfügt also auch über dokumentarische Züge. Diesem Kontext widmet sich der Aufsatz von Hannes Gürgen. Allerdings müsste man ihn zusammen mit der von Simon Lang durchgeführten und sehr ernüchternden Untersuchung des Alkoholkonsums der Protagonisten lesen. Lang rechnet jedes im Medienkomplex erwähnte Glas minutiös in pro Kopf absorbierte Promille um und kommt zum Schluss, die Männer in der Bar hätten sich am Ende des Abends im Zustand einer schwerwiegenden alkoholischen Vergiftung befinden müssen. Dies stellt die Diskussion über den Bezug der erzählten Geschichten zur außerdiegetischen Wirklichkeit selbstverständlich in Frage.

Die Art, wie in „Am grünen Strand der Spree“ mit der Kriegs- und Nachkriegsgeschichte umgegangen wird sowie das Streben nach einer „Aufheiterung“, stehen wiederum im Mittelpunkt der Texte von Stefan Scherer und Moritz Baßler. Während ersterer den Roman von Scholz vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Literatur bespricht, analysiert Baßler einzelne Stellen im Sinne eines *close readings*. Beide Literaturwissenschaftler behaupten dabei, die Leichtigkeit und Schnoddrigkeit, mit der die einzelnen Geschichten in „Am grünen Strand der Spree“ erzählt werden, seien einerseits der Grund für den Publikumserfolg und andererseits für die Nicht-Präsenz des Romans im literarischen Kanon gewesen. „Dass der Roman lange Zeit mehr oder weniger völlig aus dem kollektiven Gedächtnis verschwunden war (...) geht wohl entscheidend auf eine Politisierung der Literatur in den 1960er Jahren zurück“, pointiert Scherer (S. 111). Kurzum: Die Literaturgeschichte nahm ein Buch, das aus Erzählungen angetrunkenen Männer bestand, nicht ernst genug. Den Anschluss an die öffentlichen Debatten der Zeit verpassten auch das Hörspiel sowie der Fernsehfilm.

Offensichtlich soll nun der Sammelband den Medienkomplex wieder in Erinnerung bringen, was in Bezug auf das Hörspiel am besten funktioniert. Die zwei Beiträge von Gustav Frank und Christina Strecker sind die ersten, die jemals der Rundfunkfassung von „Am grünen Strand der Spree“ gewidmet wurden. Während Frank das SWF-Hörspiel von Westphal im Kontext der zeitgenössischen Entwicklungen der bundesrepublikanischen Rundfunkgeschichte platziert, geht Strecker auf die medientechnischen Möglichkeiten der Hörspielrezeption ein. Angesichts der relativ schlechten Quellenlage standen sie wohl vor der schwierigsten Aufgabe. Die Beiträge über den Roman und den Fernsehmultipler

ergänzen hingegen die bestehende, aber dennoch recht knappe Forschung zu „Am grünen Strand der Spree“. Die größte Leistung der Herausgeber*innen und Autor*innen des Bandes besteht hierbei in der umfassenden Kontextualisierung des Medienkomplexes und seiner Verankerung in der Geschichte der westdeutschen Populärkultur.

An dem gut lesbaren und gründlich durchdachten Band gibt es insgesamt wenig zu bemängeln. „Am grünen Strand der Spree“ wird in der ganzen Bandbreite der darin angesprochenen Themen analysiert und medienhistorisch kontextualisiert. Durch die Gliederung des Sammelbandes, die den jeweiligen medialen Umsetzungen von „Am grünen Strand der Spree“ folgt, wird das Konzept des Medienkomplexes jedoch entschärft. Die meisten Beiträge betrachten nämlich nur eine Fassung: den Roman, das Hörspiel oder die Fernsehserie, wodurch die intermedialen Verflechtungen der Reihe in den Hintergrund rücken. Der in dem Sammelband oft angesprochene Aspekt der Serialität könnte zudem durch einen weiteren Beitrag über den Abdruck in der FAZ, der zwischen Juni und September 1956 erfolgte, vertieft werden. Eine genauere Berücksichtigung der zahlreichen Archivquellen, die die Produktion und Rezeption von „Am grünen Strand der Spree“ dokumentieren und in den Archiven der Akademie der Künste, des WDR und SWR lagern, hätte einige Thesen der Herausgeber*innen und Autor*innen zu Wirkungsgeschichte des Medienkomplexes stärken können. Im Anhang präsentieren Stephanie Heck und Simon Lang eine Zusammenfassung der verfügbaren Rezensionen von „Am grünen Strand der Spree“ sowie tabellarische Lebensläufe des Schriftstellers Hans Scholz und des Fernsehregisseurs Fritz Umgelter. Hierzu bleiben zwei Fragen offen: Wieso wurde der Rundfunkregisseur Gert Westphal nicht berücksichtigt und auf Grund-

lage welcher Quellen wurden die Biogramme zusammengestellt? Zusammenfassend lässt sich aber sagen, dass es sich um eine empfehlenswerte Publikation handelt, die ein kaum bekanntes Medienphänomen der bundesdeutschen Nachkriegsgeschichte in fast voller Breite und mit vielen wertvollen Einsichten präsentiert.

Magdalena Saryusz-Wolska, Warschau

Melanie Fritscher-Fehr

Demokratie im Ohr.

Das Radio als geschichtskultureller Akteur in Westdeutschland 1945-1963

Bielefeld: transcript 2019, 487 Seiten
(E-Book)

Der Weg der (west-)deutschen Nachkriegsgesellschaft aus dem Nationalsozialismus in ein freiheitlich-demokratisches System gilt Zeit-historiker*innen als staunenswert,¹ „geradezu atemverschlagend“² und in jedem Fall erklärungsbedürftig. Es verwundert daher nicht, dass bis in jüngste Zeit zahlreiche Studien unter verschiedenen Blickwinkeln relevante Prozesse, Einflüsse und Akteure dieser Demo-

¹ Edgar Wolfrum: Die geglättete Demokratie. Geschichte der Bundesrepublik Deutschland von ihren Anfängen bis zur Gegenwart. Bonn 2007, S. 11.

² Ulrich Herbert: Liberalisierung als Lernprozess. Die Bundesrepublik in der deutschen Geschichte – eine Skizze. In: Ulrich Herbert (Hg.): Wandlungsprozesse in Westdeutschland. Belastung, Integration, Liberalisierung 1945–1980. Göttingen 2002, S. 7–49, hier: S. 7.

kratisierung untersuchen.³ Der Rundfunk ist dabei als potenzieller Demokratisierungs-Akteur bisher allerdings wenig beachtet worden.⁴ Melanie Fritscher-Fehr hat sich diesem Desiderat gewidmet und untersucht in ihrer Studie den Schulfunk als geschichtskulturellen Akteur in Westdeutschland am Beispiel des Süddeutschen Rundfunks (SDR) und des Südwestfunks (SWF). Sie vertritt dabei die These, dass die Schulfunk-Journalist*innen in den Geschichtssendungen des Programms ihre Vorstellungen von Demokratie verhandelten und so dazu beitrugen, den Zuhörer*innen einen demokratischen Wertehorizont zu vermitteln. Durch den Schulfunk hatten die-

se „Demokratie im Ohr“ – so auch der Titel des Buches.

Tonaufnahmen der Schulfunksendungen hat man heute leider nicht mehr „im Ohr“, denn sie sind kaum überliefert. Fritscher-Fehr konnte für ihre Untersuchung aber mit den vollständig archivierten Manuskripten der Sendungen arbeiten. Zudem hat sie sechs Zeitzeug*inneninterviews mit ehemaligen Schulfunk-Redaktionsmitgliedern und Hörfunkjournalist*innen geführt. Ihre Erkenntnisse hat sie im Buch in drei große Hauptkapitel gegliedert, die ihren Untersuchungszeitraum von 1945 bis 1963 abdecken. Die sinnvoll aufgebaute Chronologie der Kapitel orientiert sich einerseits an Phasen der jeweiligen Redaktionsleitungen, andererseits an zeithistorischen Periodisierungen und grob an Zäsuren der Radiogeschichte.

Den Hauptkapiteln vorangestellt zeichnet die Autorin in einem einführenden Kapitel knapp die Entstehung des Schulfunks zu Zeiten der Weimarer Republik nach. Sie markiert dabei darstellerische Vorbilder, Traditionslinien und auch erste Probleme, an die der Schulfunk auch nach 1945 anknüpfte bzw. die ihn weiterhin beschäftigten und die im weiteren Verlauf des Buches ausgeführt werden.

Nachdem die Nationalsozialisten den Schulfunk ab 1937 sukzessive abgebaut hatten, reaktivierten die Alliierten das Format in der Nachkriegszeit und integrierten es in ihre Pläne zur Reeducation der deutschen Bevölkerung. Hiervon handelt das erste Hauptkapitel, dass sich dem Zeitraum von 1945 bis 1949 annimmt. Die inhaltlichen Schwerpunkte, die Fritscher-Fehr setzt, finden sich auch in den anderen Hauptkapiteln wieder: Institutionsgeschichtliche Rahmenbedingungen und verantwortliche Akteure bei den Sendern; Programmplanung und mediale Darstellungsweisen; Rezeption des Schulfunks und inhaltliche Themenbeispiele. Die schnell-

³ Unter anderem: Claudia Gatzka: *Die Demokratie der Wähler. Stadtgesellschaft und politische Kommunikation in Italien und der Bundesrepublik 1944–1979*. Düsseldorf 2019; Michaela Fenske: *Demokratie erschreiben. Bürgerbriefe und Petitionen als Medien politischer Kultur 1950–1974*. Frankfurt am Main 2003; Nina Verheyen: *Diskussionslust. Eine Kulturgeschichte des „besseren Arguments“ in Westdeutschland*. Göttingen 2010; Axel Schildt und Wolfgang Schmidt (Hg.): *„Wir wollen mehr Demokratie wagen“*. Antriebskräfte, Realität und Mythos eines Versprechens. Bonn 2019.

⁴ Ausnahmen bilden etwa: Monika Boll: *Kulturradio. Ein Medium intellektueller Selbstverständigung in der frühen Bundesrepublik*. In: Frank Bösch und Norbert Frei (Hg.): *Medialisierung und Demokratie im 20. Jahrhundert*. Göttingen 2006, S. 121–144; Irmela Schneider: *Zum Versprechen radiophoner Teilhabe. Der Hörer hat das Wort (1947–1958)*. In: Irmela Schneider und Cornelia Epping-Jäger (Hg.): *Formationen der Mediennutzung III. Dispositive Ordnungen im Umbau*. Bielefeld 2008, S. 115–132; Janina Fuge und Christoph Hilgert: *Aktuell und überparteilich, aber nicht unpolitisch. Informationssendungen und politische Programmangebote im Hörfunk des NWDR*. In: Hans-Ulrich Wagner (Hg.), *Die Geschichte des Nordwestdeutschen Rundfunks*. Hamburg 2008, S. 105–149.

le Übernahme und der Wiederaufbau der Rundfunksender durch die (West-)Alliierten machten das Radio zu einem vielversprechenden Erziehungsmedium und Verlautbarungsorgan demokratischer Inhalte. Besondere Hoffnungen setzten die Alliierten darauf, die Zielgruppe der Kinder und Jugendlichen zu erreichen. In Stuttgart richteten die amerikanischen Rundfunkoffiziere unter der Leitung von Dr. J. Keith Tylor zu diesem Zweck unmittelbar nach der Übernahme des SDRs eine Schulfunkreihe ein und banden diese eng an das Kultusministerium und die Schulen von Württemberg-Baden. Der erhoffte Einsatz des Schulfunks im Unterricht erwies sich aber als schwierig: Radiogeräte waren in Schulen kaum vorhanden, die Übertragungsqualität häufig schlecht und Lehrer*innen kritisierten das zu hohe Niveau der Schulfunksendungen für die Schülerschaft. Dass die amerikanischen Offiziere sich daraufhin trotz finanzieller Engpässe bemühten, Schulen mit Radiogeräten auszustatten und die Sendungsgestaltung besser an die Bedürfnisse der Schüler*innen anzupassen, interpretiert Fritscher-Fehr als Hinweis auf den hohen Stellenwert, den sie dem Rundfunk im Reeducation-Prozess zuwiesen.

Im zweiten Hauptkapitel, das den Zeitraum von 1950 bis 1954 behandelt, nimmt Fritscher-Fehr neben dem SDR-Schulfunk auch den Schulfunk des SWF in den Blick, der ab 1950 in der französischen Zone aufgebaut wurde. In überwiegend getrennten Kapiteln werden beide Schulfunkredaktionen einzeln betrachtet und verglichen. Dabei fallen zahlreiche Unterschiede, aber auch sehr viele Ähnlichkeiten in Rahmenbedingungen, Themen und Publikum der Sendungen auf. Für beide Schulfunkprogramme galt beispielsweise, dass sie neben der eigentlichen Schüler*innen-Zielgruppe eine ganze Reihe an ‚Zaungästen‘ erreichten, allen voran Haus-

frauen, Rentner*innen und Arbeitslose. Auch ist auffällig, dass beide Schulfunkredaktionen als Karrieresprungbrett für Frauen fungieren konnten. Der Schulfunk bot in der Vorstellung der männlichen Leitungsebene stereotyp weibliche, ‚weichere‘ Themen und Frauen hatten in diesen Redaktionen überdurchschnittlich häufig die Chance auf eine feste Anstellung und auf Führungspositionen – Beispiele sind etwa die Redaktionsleiterinnen Margherita von Brentano (SWF) und Gertrude Reichert (SDR). Die für den Schulfunk verantwortlichen Journalist*innen charakterisiert Fritscher-Fehr zudem in Anlehnung an Christina von Hodenberg als typische Vertreter*innen der 45er-Generation:⁵ Sie lehnten rechte und antidemokratische Strömungen ab und verstanden ihre Rundfunkarbeit als Beitrag zur Demokratieerziehung einer verunsicherten Jugend.

Für die Frage nach einem potenziell demokratisierenden Beitrag des Schulfunks sind die zahlreichen Beispielsendungen, die Fritscher-Fehr qualitativ ausgewertet hat, besonders aufschlussreich. Im gesamten Untersuchungszeitraum macht die Autorin bei den Geschichtssendungen des Schulfunks eine Dominanz von Themen aus dem 19. und 20. Jahrhundert aus und weist darauf hin, dass entgegen der Wünsche der Alliierten der Nationalstaat stets der zentrale Bezugspunkt der Sendungen blieb. Bei der Auswahl ihrer einzelnen Sendungsbeispiele hat sich Fritscher-Fehr an thematischen Schwerpunkten der Redaktionen orientiert: Sie untersucht Sendungen zum Kaiserreich und zur Weimarer Republik, zum Nationalsozialismus und exemplarische Themen aus der Epoche des Mittelalters. Da-

⁵ Vgl. Christina von Hodenberg: *Konsens und Krise. Eine Geschichte der westdeutschen Medienöffentlichkeit 1945–1973*. Göttingen 2006.

bei stellt sie fest, dass die Redakteur*innen des SDR und SWF zwar gut mit Geschichtswissenschaftler*innen vernetzt waren, ihre Arbeit jedoch als eigenständigen Beitrag zur Wissenschaft ansahen und der zeitgenössischen Historiographie teilweise eigene Interpretationen entgegensetzten. Fritscher-Fehr verdeutlicht anhand ihrer Beispiele zudem Ambivalenzen und Widersprüche im Programm. So betrieb der Schulfunk einerseits Ursachenforschung zur NS-Diktatur oder bot in Bezug auf europäische Bewegungen der 1920er Jahre progressive Europaentwürfe an, im Versuch Deutschland als selbstbewusstes Mitglied der westeuropäischen demokratischen Staatengemeinschaft aufzuwerten. Andererseits schrieben aber die mediävistischen Beiträge des Schulfunks kulturkonservative, teilweise völkisch-nationale Imaginationsräume fort. Auch wenn der Schulfunk sein Publikum zunächst auf freiheitlich-demokratische Werte verpflichtete, diente die Auseinandersetzung mit der eigenen Nationalgeschichte auch einer Suche nach „positiven“ deutschen Traditionsbeständen, um den Nationalsozialismus als „Irrweg“ betrachten zu können (S. 432).

Im dritten Hauptkapitel, das die Zeit von 1955 bis 1963 behandelt, tritt das Fernsehen als Konkurrent auf den Plan. Mit zunehmender Relevanz von Einschaltquoten galt es beim SDR und SWF nicht nur innovativere Hörfunkkonzepte auszuarbeiten, zusätzlich sollten neben den Schüler*innen nun auch vermehrt die ‚Zaungäste‘ der Sendungen bewusster angesprochen werden. Inhaltlich sind vor allem die deutlich steigende Anzahl und die qualitative Veränderung von Sendungen zur NS-Vergangenheit auffällig. In diesen Sendungen drückte sich bei beiden Sendeanstalten ein wachsendes kritisches Bewusstsein aus gegenüber den Verstrickungen der Gesellschaft in die nationalsozialisti-

schen Gräueltaten und Verbrechen. Die Thematisierung des Nationalsozialismus erhielt dadurch neue Züge und wurde weniger politikgeschichtlich ausgerichtet, sondern nahm vermehrt den Alltag und das Verhalten der Bevölkerung in den Blick. Die Schulfunkbeiträge des SWF charakterisiert Fritscher-Fehr außerdem als frühe Vorreiter bei der Thematisierung von Judenverfolgung und Holocaust. Solche Beispiele nutzt die Autorin, um den aktiven Charakter des Rundfunks bei der Aushandlung von Demokratievorstellungen und bei Demokratisierungsprozessen zu betonen. Auch divergierende Ansichten und Deutungsangebote der Redaktionen dienen ihr als Belege: So sprachen sich SWF-Sendungen stärker gegen obrigkeitsstaatliche und autoritäre Elemente aus, wohingegen SDR-Sendungen solche konservativen Elemente befürworteten und als nötig für die Stabilität der demokratischen Ordnung ansahen. Mit ihren jeweiligen Geschichtsdeutungen beeinflussten die Journalist*innen auch Deutungen der Gegenwart, so Fritscher-Fehr.

Melanie Fritscher-Fehrs Fokus auf den Schulfunk ist eine spannende Sonde, um dem Beitrag des Hörfunks zur Demokratisierung der deutschen Gesellschaft nach 1945 nachzugehen. Die Schulfunksendungen lassen sowohl Aushandlungsprozesse eines bundesrepublikanischen Selbstverständnisses erkennen, als auch zeigen sie den Rundfunk als „Verarbeitungs- und Integrationsmedium“ (S. 437). Dass es sich beim Schulfunk nur um einen kleinen Spezialbereich des Rundfunkprogramms mit eng begrenzter Zielgruppe handelt, schmälert den Wert von Fritscher-Fehrs Erkenntnissen nicht, sondern regt vielmehr weiterführende Fragen nach dem demokratisierenden Beitrag anderer Hörfunkformate an. Zwei Probleme bleiben allerdings bestehen: Zum einen die Fra-

ge, warum Fritscher-Fehr die Untersuchung des Schulfunks auf zwei Rundfunkanstalten im Südwesten Deutschlands beschränkt, zumal die Studie im weitgefassten Titel den Anspruch erhebt, Erkenntnisse für ganz „Westdeutschland“ bereitzustellen. Zum anderen lässt Fritscher-Fehr einiges Potential ihrer Studie ungenutzt, indem sie die Rezeption der Programme nur oberflächlich untersucht. Die Autorin verweist zwar an einigen Stellen ihrer Untersuchung auf vielversprechende Quellen wie Hörerbriefkonvolute oder Abhörberichte von Lehrer*innen, wertet diese jedoch wenig bis gar nicht aus. Für die Frage, welchen Beitrag der Schulfunk zur Demokratisierung der Bevölkerung leistete, wäre aber gerade die Rezeptionsperspektive von besonderem Interesse gewesen. Hier ließe sich nicht bloß rekonstruieren, welche Angebote die Rundfunkmacher*innen in demokratisierender Absicht zur Verfügung stellten, sondern wie diese Angebote tatsächlich die Bevölkerung erreichten und von dieser genutzt wurden.⁶

Nichtsdestotrotz ist das Buch von Melanie Fritscher-Fehr lesenswert, sowohl für

Schulfunkinteressierte, als auch für Leser*innen, die sich für Rundfunkgestaltung und -inhalte der Nachkriegszeit interessieren und über mögliche demokratisierende Effekte des Rundfunks nachdenken mögen.

Tabea Bodenstedt, Gießen

Wolfgang Borchert

Draußen vor der Tür [Hörspiel-CD]

Hamburg: GoyaLiT aus dem Hause JUMBO Neue Medien und Verlag GmbH, NDR Kultur 2019. Gesamtspielzeit: 01:19:10.

Das CD-Label „GoyaLiT“ legte als Partner von NDR Kultur 2019 eine ziemlich schmucklose Edition von Wolfgang Borcherts bekanntem Hörspiel „Draußen vor der Tür“ vor. Ein kurzer Hinweis auf der Umschlagseite informiert, dass es sich im vorliegenden Fall um die Neuinszenierung des Hörspiels beim Hamburger Nordwestdeutschen Rundfunk aus dem Herbst 1952 handelt. Gut 78 Minuten ist sie lang, also kürzer als die berühmte Fassung aus dem Jahr 1947 mit mehr als 85 Minuten. Aber Ludwig Cremer führt in beiden Fassungen Regie; mit Hans Quest in der Hauptrolle als Kriegsheimkehrer Beckmann und mit Gustl Busch als Elbe treten Sprecher der Besetzung von fünf Jahren zuvor auf. Statt Maria Janke gibt nun Inge Meysel die resolute, abweisende Frau Kramer, Hans Paetsch ersetzt mit seiner wohlklingenden Erzählerstimme den davor sachlich, fast journalistisch berichtenden Heinz Ladiges. Was hat es also mit dieser Neuinszenierung auf sich? Die in vieler Hinsicht auf billig getrimmte Edition – die Werbung für weitere CDs dominiert – gibt dazu keinerlei Informationen. Das werbewirksame

⁶ Zur Relevanz historischer Rezeptionsforschung siehe u. a.: Hans-Ulrich Wagner u. a.: Historische Rezipient_innenforschung. In: MEDIENwissenschaft, 2017, S. 173–191; Für rezeptionshistorisch ausgerichtete Studien siehe u. a.: Michael Meyen: Hauptsache Unterhaltung. Mediennutzung und Medienbewertung in Deutschland in den 50er Jahren. Münster 2001; Ulrike Weckel: Beschämende Bilder. Deutsche Reaktionen auf alliierte Dokumentarfilme über befreite Konzentrationslager. Stuttgart 2012; Christina von Hodenberg: Exemplarische Studie: Auf der Suche nach dem Zuschauer. Rezeptionsforschung im Archiv. In: Markus Behmer u. a. (Hg.): Das Gedächtnis des Rundfunks. Wiesbaden 2014, S. 237–243; Aniko Bodroghkozy: Black Weekend: A Reception History of Network Television News and the Assassination of John F. Kennedy. In: Television & New Media 14, 2013, S. 560–578.

Versprechen auf der hinteren Umschlagseite, dass „mit diesem Meisterstück der Hörspielkunst Maßstäbe“ gesetzt worden seien, kann berechtigterweise in Zweifel gezogen werden.

Heinz Schwitzke verantwortete diese neue Inszenierung, die im Herbst 1952 produziert und gesendet wurde. Er war seit November 1951 Leiter der Hauptabteilung „Hörspiel und Produktion“ des Funkhauses Hamburg im NWDR und bald schon vielfach gefürchteter „Hörspielpapst“ einer mitunter einengenden „Hamburger (Hörspiel-)Dramaturgie“, die dem Wortkunstwerk kanonischen Rang verleihen sollte. Schwitzke selbst urteilte ein Jahrzehnt später über diesen von ihm unternehmen Versuch im Vergleich zur Urfassung aus dem Februar 1947: „Die erste Inszenierung aus dem Geist der Zeit, in der Borcherts Werk entstand, ist trotz oder vielleicht gerade wegen des mangelnden Understatements wahrscheinlich für immer unüber trefflich“. Diese Einsicht findet sich in seinem 1963 erschienenen Kompendium „Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte“.¹ Damals, am Beginn seiner Amtszeit, hatte Schwitzke überlegt, wie das Stück von Borchert „hörspielgemäßer“ inszeniert werden könne; weniger „expressiv“, dafür mehr „intensiv“, die „übermäßig ekstatische Darstellung“ zurücknehmend. Für ihn galt zu Beginn der 1950er Jahre, dass „die ‚Virtuation‘, das stammelnde Wiederholen von Wort und Sätzen, das allzu stürmisch und allzu laut Herausfordernde“ nicht typisch für die „Hörspielsprache“ sei.² Deshalb unternahm er den Versuch, mit demselben Regisseur und vielfach denselben Sprecherinnen und Sprechern eine Neuproduktion anzugehen.

Die stimmlichen Veränderungen sind dabei alles andere als eklatant. Die am Ende verzweifelt geäußerten Fragen „Gibt denn keiner Antwort?“ sind freilich deutlich zurückgenommen, sie sind weniger exklamatorisch und verhalten sanfter. Umgekehrt reagiert Beckmann in der Fassung von 1952 regelrecht aggressiv, nachdem ihm Frau Kramer recht schnoddrig vom Selbstmord seiner Eltern erzählt hat. Gleichwohl ist der Ton insgesamt zurückhaltender, das Hörspiel wirkt literarischer, es hat nicht mehr die aufrüttelnde Unmittelbarkeit der Inszenierung aus den Nachkriegsmonaten. Vor allem wird das in der Prosa-Einleitung von „Draußen vor der Tür“, dem Prolog „Ein Mann kommt nach Deutschland“, deutlich: Diente der 1947 dazu, die Figur des Beckmann einzuführen, wird er 1952 zu einer Kurzgeschichte, die bereits von vergangenen Ereignissen erzählt.

Am 26. Oktober 1952 war diese neue Fassung zu später Stunde auf dem Mittelwellenprogramm zu hören (NWDR 1, 22.35–24.00 Uhr). „Als Abschluß und Höhepunkt der ‚Woche der Kriegsgefangenen‘ [...] sendet der NWDR Hamburg an deren letzten Tag, dem ‚Tag der Treue‘, Borcherts Hörspiel ‚Draußen vor der Tür‘ in einer neuen Aufnahme“, vermeldete die Pressemitteilung des NWDR. Sie fuhr fort: „Die meisten Hörer werden sich sicher noch an den 13. Februar 1947 erinnern, an den Tag der Erstsending, als Wolfgang Borchert mit dem Ruf ‚Gibt denn keiner Antwort?‘ ungezählte Menschen aus ihrer Nachkriegslethargie aufschreckte. Die Regie der Neuaufnahme liegt wieder – wie vor fünf Jahren – in den Händen von Ludwig Cremer. Die Hauptrolle hat erneut Hans Quest übernommen. Mit der Wiederholung dieses Hörspiels wird zugleich eine neue Sendereihe begonnen, in der besonders erfolgreiche Hörspiele der letzten Jahre in gemeinsamer Redaktion vom

¹ Heinz Schwitzke: Das Hörspiel. Geschichte und Dramaturgie. Köln und Berlin 1963, S. 286.

² Alle Zitate, S. 285 und 286.

NWDR Hamburg und dem Süddeutschen Rundfunk neu inszeniert werden“.³

Diese Kontextualisierung der Neufassung von Borcherts Stück und die vollmundige Ankündigung weiterer Neuinszenierungen haben jedoch einen dunklen Hintergrund. 2007 hatte Henning Rademacher, Dramaturg beim NDR Hörspiel, in „Rundfunk und Geschichte“ aufgedeckt, dass Schwitzke über 170 Hörspielproduktionen aus den unmittelbaren Nachkriegsjahren löschen ließ, nahezu alle Einspielungen, die vor seinem Amtsantritt als Hamburger Hörspielchef entstanden waren.⁴ Diese groß angelegte „Archivbereinigung“ wurde von Schwitzke, so zeigen die Dokumente, am 11. November 1952 persönlich verfügt. Sie steht also zeitlich in unmittelbarem Zusammenhang mit den hier geschilderten neuen Hörspiel-Plänen und ist offensichtlich deren folgerichtige Konsequenz.

Zunehmend sieht man Heinz Schwitzkes Versuche, in den 1950er und 1960er Jahren eine „Hamburger Dramaturgie“ zu etablieren und auf vielerlei Wegen einen verbindlichen Kanon an Hörspielen zu errichten, kritisch.⁵ Die aufgedeckte Lösch-Aktion ist eine

frühe, sehr einschneidende und irreversible Maßnahme gewesen. Schwitzkes Ende 1952 gestarteter Versuch, mit Neuinszenierungen seine eigene Hörspiel-Konzeption zu unterstreichen, kommt nun hinzu und hält mit dem geschilderten Fall ein interessantes Beispiel bereit. Dass Wolfgang Borcherts Hörspiel in seiner legendären und wirkmächtigen Inszenierung von 1947 fünf Jahre später nicht kasziert worden ist, mag also Schwitzkes Erkenntnis geschuldet sein, dass dieser sein Versuch einer „hörspielgemäßen“ Inszenierung von 1952 nicht geglückt war.⁶

Um auf die vorliegende CD-Edition zurückzukommen: Wer also das „Meisterstück der Hörspielkunst“ erwerben möchte, sollte nicht auf die Ausgabe des CD-Label GoyaLiT zugreifen. Sie liefert stattdessen den Stoff für die Beschäftigung mit einem merk- und fragwürdigen Fall in der Hörspielgeschichte. Die ‚originale‘ produktions- und rezeptionsgeschichtlich so bedeutende Hörspielfassung von „Draußen vor der Tür“ aus dem Jahr 1947 kommt übrigens Anfang 2021 wieder auf den Markt, in einer neuen Edition des Münchner Hörverlags, zusammen mit der damals im Februar 1947 vorangegangenen Einleitung des Hörspieldramaturgen Ernst Schnabel sowie mit einem ausführlichen Booklet, das den Entstehungskontext von „Draußen vor der Tür“ in den unmittelbaren Nachkriegsjahren schildert.⁷

Hans-Ulrich Wagner, Hamburg

³ Die Ansage. Pressemitteilung des NWDR, Nr. 95, 23.10.1952, S. 3.

⁴ Henning Rademacher: Wege ins Paradies oder „A la recherche des sons perdus“ (I). Streifzüge im Archiv der NDR-Hörspielabteilung – Geschichte, Materialien, Fundstücke. In: Rundfunk und Geschichte 33 (2007), Nr. 1–2, S. 52–55.

⁵ Vgl. Knut Hickethier: Sprich, damit ich Dich sehe. Heinz Schwitzke zum 75. Geburtstag. In: Studienkreis Rundfunk und Geschichte. Mitteilungen 9 (1983), H. 2, S. 52–55; Hans-Ulrich Wagner: Ein Nestor mit Nachdruck. Der Hörspielpapst Heinz Schwitzke [Porträt]. MDR Figaro, 10.2.1988; Wolfram Wessels: Eine Gattung populär gemacht. Zum Tode des ‚Hörspiel-Papstes‘ Heinz Schwitzke. In: Süddeutsche Zeitung, 2.11.1991; Hans-Ulrich Wagner: Der öffentlich-rechtliche Rundfunk und das literari-

sche Feld in der Metropolregion Hamburg. Zugänge, Annäherungen und Erkundungen für die Jahre 1948–1955. In: Melanie Mergler, Hans-Ulrich Wagner, Hans-Gerd Winter (Hrsg.): „Hamburg, das ist mehr als ein Haufen Steine.“ Das kulturelle Feld in der Metropolregion Hamburg 1945–1955. Dresden 2014, S. 80–95.

⁶ Heinz Schwitzke: Das Hörspiel (Anm. 1), S. 286.

⁷ Wolfgang Borchert: Draussen vor der Tür. München [erscheint 2021].

Mitteilungen



E.L. wird 75

Ein Loblied

E.L. – dahinter „verbirgt“ sich in *Rundfunk und Geschichte* natürlich Edgar Lersch. Man könnte aber auch nach all den Jahren sagen, dass sich *Rundfunk und Geschichte* in Edgar Lersch „verbirgt“, denn niemand anders als Edgar Lersch hat wohl in den letzten 40 Jahren so intensiv, so beständig, so kenntnisreich und kritisch, so umfassend und – ja auch – fleißig das Schicksal, den Charakter und die Bedeutung dieser einzigen rundfunkgeschichtlichen Zeitschrift im deutschsprachigen Raum bestimmt und mitbestimmt wie eben Edgar Lersch. Und wenn ich schon einmal dabei bin, dann kann ich diese Einschätzung auch ohne Mühen von der Zeitschrift auf die „Organisation“ dahinter ausweiten, auf den *Studienkreis Rundfunk und Geschichte*. Dazu später mehr.

Jetzt wird Edgar Lersch in diesem Jahr im Oktober 75 Jahre alt, und das ist dann gerade

auch rundfunkgeschichtlich interessant, weil vor 75 Jahren mit der ‚Stunde Null‘ die Geschichte des demokratischen öffentlich-rechtlichen Rundfunks wieder begonnen hat. Wenn sich Edgars Eltern etwas mehr Mühe gemacht hätten, dann könnte der Jubilar eben schon am 3. Juni 1945 um 17.45 Uhr, gleichzeitig mit der Durchsage: „Hier ist Radio Stuttgart, ein Sender der amerikanischen Militärregierung. Wir senden täglich von 11.30 bis 14.00 Uhr und von 18.30 bis 22.00 Uhr auf der Wellenlänge 523 m“, in Ahrweiler das Licht der Welt erblickt haben. So musste er sich aber mit dem 10. Oktober 1945 zufriedengeben, was auch nicht schlecht war, denn da konnte er im Alter von gerade einmal 4 Tagen miterleben, wie am 14. Oktober 1945 das ehemalige Radio Koblenz für die französische Besatzungszone erste Hörfunksendungen ausstrahlte. Edgar Lersch

Foto: Uta Tintemann.



hat im Übrigen – etwas später dann, nämlich 1990 – recherchiert, dass schon am 12. Oktober 1945, also knapp nach seiner Geburt, Radio Stuttgart das erste Hörspiel wieder sendet – „Die Entdeckung Amerikas – Christoph Columbus“. Ob damals in dem beschaulichen Ahrweiler, mitten in den Weinbergen des auslaufenden Ahrtales, jemand wirklich dieses Hörspiel an der Wiege des kleinen Edgar gehört hat – man weiß es nicht. Wahrscheinlich war die Entdeckung der amerikanischen Besatzung und ihrer administrativen Verlautbarungen lebenswichtiger.

Wenn man dem Gedanken von der frühkindlichen Prägung durch Umwelteinflüsse anhängt, dann wäre diese Koinzidenz der Programmereignisse mit dem langsamen Bewusstwerden des Neugeborenen gleichwohl eine Erklärung dafür, dass der Rundfunk und seine Geschichte Edgar Lersch – wissenschaftliches – Leben dann nicht mehr losgelassen haben.

Trotz solcher rundfunkhistorischen und familiären ‚Umwelteinflüsse‘ war eine solche Karriere als Rundfunkhistoriker allerdings familien- und lebensgeschichtlich nicht von vorne herein programmiert, denn diese medialen Interessen und Kenntnisse haben sich erst auf Umwegen entwickelt. Dazu beigetragen hat vermutlich weniger, dass er nach dem Abitur mit dem Studium der katholischen Theologie begonnen hat, wodurch er – seiner systematischen Neugier folgend – im späteren Leben womöglich in den Archiven das Vatikan verschollen wäre. Zum Glück hat ihn – nach vorhergehenden eigenen Zweifeln – Irmgard endgültig von einem solchen ‚geistlichen‘ (Irr-)Weg abgehalten, mit der er seitdem – und also schon seit langer Zeit – verheiratet ist und mit der er vier Kinder erfolgreich erzogen hat, 1976 Johannes, 1979 Gregor, 1987 Helena und Barbara – vier Kinder! Mein erster akademischer Lehrer, Helmut Kreuzer, selbst

ohne Kinder, hat mir – als Vater von drei Kindern – einmal beiläufig, aber respektvoll – in den Kategorien seines Denkens – gesagt: jedes Kind ist wie eine Promotion. Vier Kinder wäre dann, bei Edgar Lersch, Dr. hc. mult., was nicht zu unterschätzen ist!

Nach einigen Semestern Theologie liegt es – pragmatisch – dann für Edgar nahe, in der profanen Laienwelt Studienfächer zu wählen, in denen er Einiges von dem in theologischen Seminaren Gelernten verwerten kann: Philosophie natürlich, Pädagogik sowieso, das gehörte damals zum sogenannten *Philosophicum*, als Studienfächer aber Geschichte und Religion. Nach dem Abschluss des ersten Staatsexamens absolviert Edgar in Speyer, also in Rheinland-Pfalz und nicht in Baden-Württemberg, sein Referendariat als angehender Studienrat. Eine sehr pragmatische Entscheidung, weil in Rheinland-Pfalz das Referendariat kürzer war. Gleichzeitig und gewiss auch, um nicht auf eine Karriere als Gymnasiallehrer festgelegt zu sein, findet Edgar in dem Osteuropahistoriker Dietrich Geyer, dem damaligen Direktor des Instituts für Osteuropäische Geschichte und Landeskunde an der Universität Tübingen, einen Betreuer, der ihm ein interessantes historisches und politisches Thema zur Dissertation anbietet. Mit der anschließenden Promotion über die auswärtige Kulturpolitik der Sowjetunion in den 1920er Jahren und den intensiven Recherchen in den zugänglichen staatlichen Archiven in Moskau (seit dem Archivaufenthalt in Moskau mit umfassenden Russland- und Russisch-Kenntnissen) entdeckt Edgar dann aber auch sein Faible für das Studium der historischen Quellen und deren sorgfältige, systematische Aufbewahrung und Auswertung. Da die damalige Situation an der Universität in Tübingen keine direkten Perspektiven bietet, entschließt er sich zusätzlich zu einer Ausbildung zum höheren Archivdienst.

Das sind dann unbedingt hinreichende Bedingungen, die Edgar Lersch für die Leitung des historischen Archivs des SDR in Stuttgart – ab 1979 – qualifizieren. In dieser Funktion leitet er, auch noch nach dem 1. Oktober 1998, als der Süddeutsche Rundfunk (SDR) in Stuttgart und der Südwestfunk (SWF) in Baden-Baden im neuen Südwestrundfunk (SWR) aufgingen, das historische Archiv (des SDR) und dokumentiert systematisch und ordnet historisch-kritisch in überaus zahlreichen Publikationen die Geschichte der Stuttgarter Institution ein, ihrer Intendanten, Redaktionen und auch die Entwicklung des Programms. Vor und nach seiner Pensionierung 2010 mischt sich Edgar weit über solche Archivarbeiten hinaus immer in die Diskussionen der historischen Wissenschaft ein, er publiziert zur Rundfunkgeschichte, schreibt wissensgesättigte Handbuchartikel und organisiert Forschungsprojekte mit, wobei er sowohl bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft (Fiktionale Geschichtssendungen im DDR-Fernsehen) als auch bei Landesmedienanstalten (Geschichte im Fernsehen) erfolgreich Projekte beantragt und mit umfangreichen Publikationen abschließt. Eine solche wissenschaftliche Karriere als Historiker muss beinahe natürlich in die Übernahme einer Honorarprofessur für Mediengeschichte und Archivkunde der Medien an der Martin-Luther-Universität in Halle/Saale münden, die Edgar 2001 zusätzlich antritt. Ruh- und rastlos übernimmt er nach Erreichen der Altersgrenze sogar noch Lehraufträge am historischen Institut der Universität Stuttgart, um die vielfältigen Erfahrungen mit den didaktisch aufbereiteten rundfunkhistorischen Materialien, die er in seiner Zeit in Halle hat machen können, an die Studierenden in Stuttgart weiterzugeben.

Man könnte sich jetzt zurecht fragen, ob das nicht schon für ein ausgefülltes Familien-

und Berufsleben ausreicht, aber da gibt es ja noch den Studienkreis Rundfunk und Geschichte!

Wenn man eine Volltextsuche in den digital vorliegenden Heften von Rundfunk und Geschichte nach Edgar Lersch vornimmt, dann stellt man fest, dass in 88 dieser 126 Hefte Edgar Lersch genannt wird als Autor, als Moderator von Fachgruppen und Organisator von Tagungen, als Mitglied der Redaktion bzw. des Redaktionsbeirates von RuG, als Vorstandsmitglied und als Vorstand, als Schriftführer des Vereins, als fachlicher Betreuer beim Doktorandenkolloquium, als Vortragender auf Jahrestagungen, als Abgesandter des Studienkreises beim Deutschen Historikertag, als Organisator und Herausgeber der Buchreihe „Buch, Buchhandel und Rundfunk“, als Initiator des Wilhelm-Treue-Stipendiums, als Herausgeber von Jahrbüchern des Studienkreises, als Vorbereiter eines Projektes für den Aufbau des Deutschen Rundfunkarchivs – Ost, als Beisitzer des Vorstands, schließlich – 2013 – als Ehrenvorsitzender. Diese Aufzählung beansprucht nicht, vollständig zu sein!

Edgar Lersch's aktive Mitarbeit im Studienkreis Rundfunk und Geschichte lässt sich – quellenkritisch – dadurch rekonstruieren, dass er zum ersten Mal *als Autor* im Heft 4/1980 erscheint, mit einem Artikel, der ganz aus dem Leben des jungen Archivars gegriffen ist: „Probleme der Programmarchivierung. Dargestellt an Fragen, die sich beim Aufbau des Aktenarchivs beim Süddeutschen Rundfunk ergeben“ (RuG 4/1980, 214–220). Es lohnt sich sogar, diese frühen Überlegungen genau zu lesen, denn Edgar Lersch argumentiert angesichts einer eher unübersichtlichen Vorlage im vorhandenen Archiv des SDR für die Vorzüge einer Provenienzzordnung, und zwar ausdrücklich mit dem Hinweis, dass nur so „unter dem Gesichtspunkt der Benutzung zu historisch-wissenschaftlichen Zwecken“

das Archiv bedeutsam werden könne. Er greift also schon in seiner ersten Stellungnahme in den „Mitteilungen“ einen zentralen Gedanken der bis heute andauernden Diskussion um die wissenschaftliche Nutzung der öffentlich-rechtlichen Medienarchive auf.

Aktenkundig wird Edgar Lersch dann zum zweiten Mal *als beratender Teilnehmer* am 9. Grünberger Doktoranden-Kolloquium am 2. und 3. Mai 1981 (RuG 3/1981, 143 ff.) – wobei er natürlich später immer wieder an den „berühmten“ Grünberger Kolloquien teilgenommen hat, die 1973 mit einer Anschubfinanzierung durch Friedrich Bender (AEG Telefunken) zum ersten Mal in dieser Sporthochschule in Hessen stattfinden konnte.

Als Fachgruppenleiter „Archive und Dokumentation“ seit 1981 nimmt er früh auch an den Sitzungen des Gründungsvorstandes teil. Das war die Zeit der ersten Generation: Walter Först, Winfried B. Lerg, Friedrich P. Kahlenberg, Wilhelm Treue, Walter Bruch, Harald Heckmann, Wolfgang Hempel ... und das war auch die Zeit, in der bei den Vorstandssitzungen selbstverständlich geraucht wurde, was Tabak und Pfeife hergaben, und im Übrigen waren sich die Herren meistens einig. Nicht nur unter dem Qualm hat Edgar gelitten, wenn er an solchen Sitzungen teilnahm – „Außerdem gab es mir zu wenig Kontakt und Austausch mit gleichgerichteten Fachgesellschaften und Wissenschaftseinrichtungen. Doch gegen den vorherrschenden Konsens konnte ich keine Punkte machen“ (RuG 1–2/2019, 43).

Als langjähriger Leiter der Fachgruppe „Archive und Dokumentation“ – von 1981 bis 1996 – berichtet Edgar Lersch dann regelmäßig in RuG über deren Aktivitäten, die er – umtriebiger und fruchtbarer für alle Seiten – später mit seiner Arbeit (als Geschäftsführer) in der „Historischen Kommission“ von ARD und ZDF (von 1986 – 2010) verbinden kann und

so einige der „Punkte“ seiner Mängelliste *en passant in persona* verwirklicht.

Edgar Lersch hat in seiner Notiz zu den „Erinnerungen an 50 Jahre Studienkreis“ (RuG 1–2/2019, 42–44) unter dem Titel „Die denkwürdigen Vorstandswahlen 1991“ geschildert, wie er – eben 1991 – dann plötzlich und unverhofft zum Schriftführer des Studienkreises avanciert ist. Mit dieser „denkwürdigen“ Wahl war für den Studienkreis auch ein Generationenwechsel verbunden. Dieser Generationswechsel hat sich in den folgenden Jahren nach 1991 stabilisiert durch Edgars Mitarbeit im Vorstand – bis 2003, da wurde er nämlich auch für zwei Jahre Vorsitzender des Studienkreises. Die Jahrestagung 2003 im „Haus des Rundfunks“ in Berlin, von diesem Vorsitzenden initiiert, widmete sich höchst innovativ der Frage, welche „Idee“ in unterschiedlichen Nationen in den zwanziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts eigentlich mit der Gründung und Etablierung des öffentlichen Rundfunks verbunden war. In den Beiträgen auf der Tagung und in den anschließend von Edgar Lersch und Helmut Schanze herausgegebenen *Jahrbuch Medien und Geschichte des Studienkreises 2004* (Konstanz 2004) rekonstruieren renommierte Rundfunk- und Medienhistoriker, welche „Gründungsmythen“ jeweils wirkmächtig geworden sind, und wie sich diese nationalen Mythen voneinander auch unterscheiden. Diese Publikation des Studienkreises markiert einen wichtigen Anstoß für die komparative Rundfunkforschung und -geschichte.

In Heft 3–4/2010 von RuG kann man die Vorträge nachlesen, die zur Verabschiedung von E.L. in den Ruhestand (als Leiter des historischen Archivs beim SWR) am 18. Oktober 2010 in Stuttgart gehalten worden sind. Unter den Vortragenden waren dann auch solche, die Edgar Lersch in seinem „Studienkreisleben“ als Kollegen und Freunde begleitet haben

und begleiten: Konrad Dussel, Michael Crone ..., man müsste gewiss auch andere hinzufügen – Ansgar Diller, Heiner Schmitt, Walter Klingler, Rüdiger Steinmetz, Wolfgang Hempel. Alle Nichtgenannten sollten sich auch genannt fühlen, denn so ein Leben im Studienkreis geht auch besonders gut oder überhaupt nur mit – manchmal lebenslangen – Freundschaften einher.

Diese Verabschiedung ist nun schon wieder 10 Jahre her. Inzwischen gehört Edgar jetzt selbst irgendwie zu den „Altvorderen“ als Ehrenvorsitzender des Vereins.

Soviel zur „Institutionengeschichte“ des Studienkreises und meiner Anfangsbemerkung, dass es kaum ein anderes aktives Mitglied gibt, das so ausdauernd, engagiert und mit Geduld Schicksal, Charakter und Bedeutung des Studienkreises beeinflusst hat und beeinflusst wie eben Edgar Lersch. Allerdings: auch weiterhin beeinflusst. Denn eine Würdigung dieser so erfolgreichen Verbindung von E.L. und dem Studienkreis wäre ganz unvollständig, wenn nicht seine beständige kritische Rezensionstätigkeit in den *Mitteilungen* und dem späteren RuG hier mit in den Blick genommen würde. Einen Band mit den gesammelten Rezensionen zusammenzustellen und herauszugeben, das wäre doch noch ein Projekt. Vielleicht würden das sogar zwei Bände. Warten wir einmal, was wir da noch von E.L. bekommen!

Reinhold Viehoff

Jahrestagung 2021

Die für 2020 geplante Jahrestagung beim Grimme-Institut in Marl – „Bildung und Fernsehen“ – musste pandemiebedingt abgesagt werden. Sie soll aber im Jahr 2021 stattfinden, das ist die feste Absicht des Studienkreises. Angesichts des erneuten Lockdowns und der großen Unsicherheit, der wir nach wie vor unterworfen sind, lassen sich im Augenblick allerdings noch keine konkreten Planungen machen. Wir müssen die Möglichkeit in Betracht ziehen, dass die Tagung zumindest teilweise digital stattfinden wird; eine Festlegung auf ein Präsenzformat scheint nicht sinnvoll.

Aber unsere Erfahrung mit dem ersten digitalen Medienhistorischen Forum in diesem Jahr hat gezeigt, dass eine digitale Veranstaltung nicht nur möglich ist, sondern auch Vorteile mit sich bringt. Dort hatten wir nämlich so viele aktive Teilnehmenden wie schon lange nicht mehr, und es gab auch eine große Zahl an Interessierten Zuhörer*innen, die sich zudem engagiert in die Diskussion eingebracht haben. Sollte auch unsere Jahrestagung auf eine teilweise oder womöglich vollständig digitale Veranstaltung hinauslaufen, so wissen wir wenigstens, dass das keineswegs nur als defizitäres Surrogat zu sehen wäre. Dennoch hoffen wir sehr darauf, uns im Jahr 2021 in Marl wieder persönlich begrüßen zu können.

Informationen zu Termin und Modus der Jahrestagung (turnusmäßig mit einer Mitgliederversammlung und Vorstandswahlen) veröffentlichen so bald wie möglich auf der Website des Studienkreises:

www.rundfunkundgeschichte.de.

Kai Knörr und Kiron Patka

Beitragende zu dieser Ausgabe

Valentine Aldebert, geb. 1992 (Paris, Frankreich), interessiert sich für den materiellen Aspekt von Geschichte und studierte Geschichte und Archäologie an der Universität Panthéon-Sorbonne (Paris I). 2015 schloss sie ihr Studium mit einem Master in Technikgeschichte ab mit einer Arbeit über „Das Erbe des chilenischen Salpeter (19. bis 20. Jahrhundert) und seine Weiterentwicklung“. Im Jahr 2017 begann sie mit der Promotion in Geschichte an der Universität Paris-Sorbonne (Paris IV) und an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Ihr von der ANR/DFG finanziertes Projekt befasst sich mit dem Europäischen Post- und Fernmeldeverein.

Andre Dechert, Dr., promovierte 2016 an der WWU Münster im Fach Neuere und Neueste Geschichte mit einer Arbeit zur Darstellung und Anschlusskommunikation von Vätern und Familien in US-amerikanischen Sitcoms der 1980er und frühen 1990er Jahre. Die Dissertation ist 2018 mit dem Nachwuchspreis der DGPK-Fachgruppe Kommunikationsgeschichte ausgezeichnet worden. Zwischen 2015 und 2019 war er als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Medien, Wissen und Kommunikation der Universität Augsburg tätig. Seit 2019 ist er wissenschaftlicher Koordinator des DFG-Graduiertenkollegs „Vertrauen und Kommunikation in einer digitalisierten Welt“ an der WWU Münster.

Bettina Hasselbring, M.A., geb. 1963, studierte Geschichte und Germanistik in Bonn und München. In ihrer Magisterarbeit analysierte sie Geschichtssendungen im Hörfunk des Bayerischen Rundfunks in den 1950er Jahren. Seit 1989 arbeitet sie beim Bayerischen Rundfunk, zunächst als freie Mitarbeiterin in der Historischen Kommission, seit 1996 als Leiterin des Historischen Archivs / Unternehmensarchivs. Seit 1990 Autorin diverser Hörfunksendungen und Herausgeberin von Publikationen zur Geschichte des Bayerischen Rundfunks sowie zur Rundfunkforschung. Mitglied in der Historischen Kommission der ARD.

Philipp Henning, geb. 1992, Studium der Geschichte, Politik- und Orientalwissenschaft (2011–2018) an den Universitäten Marburg, Florenz (B.A), Freiburg, Exeter und an der Humboldt-Universität zu Berlin (M.A.). 2019 arbeitete er am German Desk der International School for Holocaust Studies in Yad

Vashem/Jerusalem. Angehender Promovend am Institut für Geschichtswissenschaften der HU-Berlin mit einer Arbeit zum Orient-Bild und kolonialen Denken in der Rundfunkpropaganda NS-Deutschlands und Italiens.

Melanie Mika, M.A., promoviert am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt a. M. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören Figurentheorie und Repräsentationen von psychischen Krankheiten, Paranoia und Verschwörungstheorien. Vor ihrem Studium absolvierte sie eine Ausbildung zur Mediengestalterin Bild/Ton beim SWR. Von 2008 bis 2019 arbeitete sie als Technikerin im Hörfunk. Seit 2019 ist sie Lehrbeauftragte am Institut für Medienwissenschaft der Universität Tübingen und Promotionstipendiatin der Studienstiftung.

Simon Ottersbach ist Wissenschaftsmanager am Forschungscampus Mittelhessen und Doktorand der Geschichte an der Justus-Liebig-Universität Gießen. In seiner Forschung beschäftigt er sich mit der Wissens- und Mediengeschichte des kulturellen Kalten Krieges. In seiner Dissertation untersucht er Radio Free Europe als Produzent sozialwissenschaftlicher Regionalforschung. Außerdem interessiert er sich für transsystemische Verflechtungsgeschichte, History of Translation sowie Geschichtstheorie.

Henning Persian ist wissenschaftliche Hilfskraft bei dem von der DFG geförderten Projekt „Serielle Handlungsmacht. Eine historische Produktionsstudie zu Serien im öffentlich-rechtlichen Unterhaltungsfernsehen auf Grundlage des Nachlasses von Wolfgang Rademann“ am Institut für Theater- und Medienwissenschaft der Friedrich-Alexander Universität Erlangen-Nürnberg. Seine Themenschwerpunkte sind Ethik im Fotojournalismus, Production Studies und Fotobücher.

Karin Pfundstein, Magistra Artium, geb. 1983. Studium der Musikwissenschaft und Neueren Deutschen Literaturwissenschaft an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen. Wissenschaftliche Dokumentarin am Deutschen Rundfunkarchiv, Bereich Bestände Hörfunk.

Christoph Rosenthal, Dr. phil., geb. 1987, ist Referent im ARD-Generalsekretariat und beschäftigt sich dort vor allem mit medienpolitischen Themen. Nach dem Studium der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft an der Freien Universität Berlin promovierte er dort mit einer Arbeit über den Filmessayisten Jan Franksen. Von 2014 bis 2018 war er Autor beim ARD-Politikmagazin „Kontraste“.

Katharina Schmidt studierte im Bachelor Geschichte (HF) und Kommunikationswissenschaft (NF) sowie im Master Geschichte an der Ludwig-Maximi-

lians-Universität München. Seit Dezember 2017 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin im von der DFG geförderten Projekt „Die Medienbiografien der Kanzler und der Kanzlerin“ am Institut für Kommunikationswissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München und seit 2020 Mitglied der Promotionsförderung der Friedrich-Ebert-Stiftung.

Fabian Sickenberger, M.A., geb. 1990, studierte Kommunikationswissenschaft, Geschichte und Fernsehjournalismus in Erfurt und Hannover. Seit September 2016 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Fakultät Medien, Information und Design der Hochschule Hannover. Parallel promoviert er an der Technischen Universität Dortmund zum Afrikabild der Tagesschau.

Stephan Summers studierte Musik und Anglistik für das Lehramt an der HfM Detmold/Uni Paderborn sowie Instrumentalpädagogik Orgel. Er promoviert über die Musikprogrammpolitik an den amerikanischen Besatzungssendern, 1945–49 an der JGU Mainz. Darüber hinaus arbeitet er als wissenschaftliche Hilfskraft an der Operettenedition von Carl Zellers *Der Vogelhändler* im Rahmen des an der Uni Frankfurt angesiedelten OPERA-Projekts. Seit 2019 ist er Stipendiat der Konrad-Adenauer-Stiftung.

Reinhold Viehoff, Prof. Dr., emeritierter Professor für Medien- und Kommunikationswissenschaften an der Martin Luther Universität Halle-Wittenberg. Seine Forschungsinteressen sind interdisziplinär ausgerichtet. Zuletzt erschienen: Kriminalität und Fernsehen. POLIZEIRUF 110 vs. TATORT. In: Dorothee Röseberg und Monika Walter (Hg.): Die DDR als kulturhistorisches Phänomen zwischen Tradition und Moderne (= Abhandlungen der Leibniz-Societät der Wissenschaften, Band 63). Berlin 2020, S. 219–240. Er ist seit 1972 Mitglied des Studienkreises.

Elfriede Walendy, Dipl.-Soz., geb. 1954 in Masuren/Polen, studierte Soziologie, Politik und Sozialpsychologie in Konstanz und Mannheim. Von 1985 bis 1988 arbeitete sie als Freie Medienforscherin in Baden-Baden und von 1988 bis 2017 als Referentin bei der Landesanstalt für Kommunikation. Dort zuletzt war sie fast 20 Jahre u. a. für die nichtkommerziellen Lokalradios (NKL) in Baden-Württemberg zuständig. Heute im Ruhestand.

