

Studienkreis Rundfunk und Geschichte e.V. (Hg.)
Objektgeschichten des Rundfunks
2020

<https://doi.org/10.25969/mediarep/18851>

Veröffentlichungsversion / published version
Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Studienkreis Rundfunk und Geschichte e.V. (Hg.): *Objektgeschichten des Rundfunks*, Jg. 46 (2020), Nr. 1–2. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/18851>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://rundfunkundgeschichte.de/artikel/heft-1-2-2020/>

Nutzungsbedingungen:

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

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

Terms of use:

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

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



Rundfunk und Geschichte

Objektgeschichten
des Rundfunks

Nr. 1-2 / 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)

Herausgabe des Themenschwerpunkts dieser Ausgabe

Dr. Karin Martensen, Dr. Kiron Patka

Redaktion

Verantwortlicher Redakteur: Dr. Kiron Patka
Rezensionen: Dr. Andre Dechert, Dr. Christoph Hilgert, Dr. Kai Knörr
Dissertationsprojekte: 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

Weitere Informationen unter www.rundfunkundgeschichte.de

Titelbild

Reste des legendären *Studios für Elektronische Musik*, untergebracht in
einem Keller in Köln-Ossendorf. Foto von Elfi Vomberg, siehe ihren Beitrag
„Zwischen Elektroschrott und Ausstellungsobjekt“ ab S. 34.

Inhalt

- 5 Editorial

Themenschwerpunkt: Objektgeschichten des Rundfunks

- 11 Von der Kardex-Kartei zur Einführung der Datenverarbeitungsmaschine.
Die archivarische Praxis der ersten 20 Jahre des Deutschen
Rundfunkarchivs
Corinna R. Kaiser / Carolyn Birdsall
- 26 „Das Nichts soll sich materialisieren!“
Rundfunkgeschichte in drei Objekten der Sammlung der
Museumsstiftung Post und Telekommunikation
Florian Schütz
- 34 Zwischen Elektroschrott und Ausstellungsobjekt
Das Studio für Elektronische Musik des WDR auf dem Weg zur Musik-
Reliquie. Eine Objektgeschichte in fünf Szenen
Elfi Vomberg
- 47 Mikrophon und Habitus
Überlegungen zum Mikrophonegebrauch in der klassischen
Musikaufnahme
Karin Martensen
- 59 Große und kleine Gesten
Hörspielproduktion 1970/1995 – Eine ethnografische Vignette
Kiron Patka
- 67 Zurückgespult!
Ein in mehrerer Hinsicht biographischer Essay über Radioarbeit im
Kassettenzeitalter
Pia Fruth
- 76 MANTRA auf der Bühne
Zwei Aufführungsfassungen der Komposition Karlheinz Stockhausens
im analytischen Vergleich
Max-Lukas Hundelshausen

Rundfunkhistorisches Gespräch

- 89 „Wir hatten immer Sendezeit, wie wir wollten.“
Rundfunkhistorisches Gespräch mit Gerd Simmank

Forum

- 106 Nachruf: Dietrich Schwarzkopf 1927–2020
Edgar Lersch

Dissertationsprojekte

- 110 *Ania Mauruschat*
Radiophonie, Störung und Erkenntnis
Zur Epistemologie der Radiokunst am Beispiel der Katastrophenhörspiele
von Andreas Ammer und FM Einheit
- 112 *Melanie Mika*
Produktive Psychopathen
Die Ästhetik psychisch kranker Serienfiguren als Reflexion
gesellschaftlicher Ängste und politischer Konflikte
- 115 *Fritz Ludwig Schlüter*
Geschichte und Ästhetik der „Atmo“
„Ambient sound“ als Gegenstand praktischer Gestaltung und
künstlerischen Wissens

Rezensionen

- 120 Fred von Hoerschelmann
Werke I–IV. Hörspiele I; Hörspiele II; Erzählungen; Schauspiele, Gedichte
und Aufsätze und Essays zur Literatur
Hans-Ulrich Wagner, Hamburg
- 123 Gunter Holzweißig
Agitator und Bourgeois. Karl-Eduard von Schnitzler
Christoph Classen, Potsdam
- 125 Edward Brennan
A Post-Nationalist History of Television in Ireland
Andre Dechert, Münster
- 132 **Mitteilungen aus dem Studienkreis**
- 137 Beitragende zu dieser Ausgabe

Editorial

Sehr geehrte Leserinnen und Leser,

wir hoffen sehr, dass diese Ausgabe von Rundfunk und Geschichte Sie alle bei guter Gesundheit erreicht und Sie wohlauf sind. Das Jahr 2020 hätte ein weltweites Jubiläum einleiten sollen: 100 Jahre Rundfunk; ein Jubiläum, das weit über solche Fachgruppen wie den Studienkreis hinaus öffentliche Beachtung finden, das weltweit gefeiert werden und in Deutschland in drei Jahren seinen Höhepunkt erreichen wird. Nun aber wird 2020 in die Geschichte eingehen als das Jahr der weltweiten Corona-Pandemie, die unseren Alltag in einer Weise durchbrochen hat wie kein anderes Ereignis der letzten Jahrzehnte. Neben den existenziellen wirtschaftlichen und gesundheitlichen Krisen, die etliche Menschen in diesen Wochen und Monaten erleben, sind die Auswirkungen auf den Studienkreis von vergleichsweise geringem Gewicht. Und dennoch: Zum ersten Mal seit vielen Jahren und zum zweiten Mal überhaupt in unserer Geschichte findet im Jahr 2020 keine Jahrestagung statt. Ob wir das Medienhistorische Forum wie geplant im Herbst abhalten können, wird sich erst noch erweisen. Die Corona-Krise wird sicherlich auch die inhaltlichen Schwerpunkte, mit denen sich der Studienkreis in Tagungen und in der Zeitschrift in der nächsten Zukunft befassen wird, beeinflussen.

Seit längerem schon diskutiert der Vorstand des Studienkreises Rundfunk und Geschichte über seine Ausrichtung in einem seit seiner Gründung vehement veränderten Umfeld, zuletzt auf einer eigens angesetzten Klausurtagung im vergangenen Februar in Lutherstadt Wittenberg. Die Ergebnisse dieses lebhaften Austauschs können Sie in den Mitteilungen ab S. 132 lesen. Augenfälliger Ausdruck dieser Entwicklungen ist auch die vorliegende Ausgabe von Rundfunk und Geschichte, die – Sie haben es natürlich längst bemerkt – nun in neuer Gestalt erscheint. Die Grafikerin Annkatrin Breitenborn hat das Layout für den Studienkreis entworfen. Es schließt an die Gestaltung der letzten Sonderausgabe sowie unserer Tagungsflyer an und behält zugleich das auffällige Gelb als etabliertes Erkennungszeichen des Studienkreises bei. Das kleinere Format und die neue Typografie soll die Zeitschrift stärker in den Kontext wissenschaftlicher Publikationen rücken und zugleich ihre Attraktivität und Wahrnehmbarkeit erhöhen.

Mit dieser Ausgabe schließlich stellt sich auch die neue Chefredaktion vor. Rundfunk und Geschichte wurde 1974 als „Mitteilungen“ gegründet und war

von Anfang ein Ort für die Präsentation von Quellen, für wissenschaftlichen Diskurs, aber auch ein Forum für die Mitglieder des Studienkreises – diese Funktionen sollen auch weiterhin bestehen bleiben. Wir möchten Sie also ermutigen und bitten, sich mit großen und kleinen Publikationsvorschlägen an die Redaktion zu wenden. Wir hoffen, dass wir auf diese Weise viele von Ihnen in den kommenden Jahren kennen lernen werden.

Zuletzt möchten wir der Musikwissenschaftlerin Karin Martensen danken, die diese Ausgabe gemeinsam mit Chefredakteur Kiron Patka zusammengestellt hat. Der Themenschwerpunkt „Objektgeschichten des Rundfunks“ greift das Thema der Jahrestagung von 2018 in Mannheim – „Materialitäten“ – in produktiver und aktueller Weise noch einmal auf. Zu Wort kommen Autorinnen und Autoren aus den Bereichen der Geschichts-, Medien-, Kommunikations- und Musikwissenschaft sowie aus der Museums- und Rundfunkpraxis. Allen, die zu diesem Heft beigetragen haben, gilt unser Dank.

Herzlich grüßen Sie
Kiron Patka und Kai Knörr

Themenschwerpunkt

Objektgeschichten des Rundfunks



Von der Kardex-Kartei zur Einführung der Datenverarbeitungsmaschine

Die archivarisches Praxis der ersten 20 Jahre
des Deutschen Rundfunkarchivs

Corinna R. Kaiser / Carolyn Birdsall

Das Deutsche Rundfunkarchiv - historische Verortung Gründung, Aufgaben und Personal

1952 gründeten die Intendanten der ARD-Rundfunkanstalten das Lautarchiv des Deutschen Rundfunks (LdDR) als „eine rechtsfähige Stiftung bürgerlichen Rechts“¹ mit der Aufgabe, in Zusammenarbeit mit den Sendeanstalten eine Zentralkartei von bundesdeutschen Hörfunk-Produktionen und Rundfunk-Musikbeständen aufzubauen. Einem Verwaltungsrat aus Intendanten der Rundfunkanstalten rechenschaftspflichtig, wurde das LdDR von einem zweiköpfigen Vorstand geleitet, der anfangs aus Fritz Wilhelm Pauli und Martin Kunath bestand.² 1959 folgte Hans Weber, Geschäftsführer des Hessischen Rundfunks, kommissarisch auf Pauli, bis 1961 Hans-Joachim Weinbrenner die vakante Position übernahm. Als Kunath 1965 in den Ruhestand versetzt wurde, wurde Weinbrenner alleiniger Vorstand.³ In den ersten zwei Jahrzehnten, die hier betrachtet werden, wuchsen nicht nur die Bestände, sondern auch das Personal: von sechs Mitarbeiter*innen 1952 über zwölf im Jahr 1958 auf vierundzwanzig 1965.⁴ Die archivarisches Praxis des Deutschen Rundfunkarchivs (DRA), wie es ab Januar 1963 heißt, wurde entscheidend von den beiden Vorständen Pauli und Weinbrenner bestimmt.

Dr. Fritz (Friedrich) Wilhelm Pauli (Lebensdaten unbekannt) war eine Brücke zwischen der Reichsrundfunk-Gesellschaft (RRG) und dem DRA. Während des 2. Weltkriegs und bis 1945 arbeitete er im Schallarchiv der RRG, zuvor war er ab Mai 1933 in der Musikabteilung des

1 Deutsches Rundfunkarchiv: 50 Jahre Deutsches Rundfunkarchiv. Chronik. Frankfurt/Main, 2002, S. 3.

2 50 Jahre Deutsches Rundfunkarchiv, S. 3.

3 20 Jahre Deutsches Rundfunkarchiv. Eine Chronik 1951–1971. Frankfurt/Main 1971, S. 9, 11 und 13/14. Im Folgenden als „Chronik“. Das Typoskript ist unpaginiert, doch wurden in der uns vorliegenden Kopie die Seitenzahlen handschriftlich ergänzt, die hier angegeben werden.

4 Chronik, S. 2, 6, 8 und 15.

Norddeutschen Rundfunks tätig und ab August 1933 deren Leiter gewesen. Er sah die Aufgabe des LdDR in der „phonetische[n] Dokumentation“.⁵

Hans-Joachim Weinbrenner (1910–1995) war eine Schlüsselfigur des DRA, der die Kontinuität nationalsozialistischer Radiopolitik und -propaganda personifiziert. Ab 1930/31 war er „Berliner Vertreter der Hauptabteilung Rundfunk der NSDAP-Reichspropaganda-leitung“⁶, wo er mit Horst Dreßler-Andrefß den NS-Rundfunk vorbereitete. Bei Gründung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda wurde er im März 1933 zum „Ministerialreferent der Rundfunkabteilung“ ernannt und 1937 zu deren stellvertretendem Leiter.⁷ Zu seinen Aufgaben gehörte die Organisation der Radioübertragung der Olympischen Spiele 1936 in Berlin. Nach dem Krieg arbeitete er ab 1949 im „Bredow-Funkarchiv“ des Rundfunkpioniers Hans Bredow. 1952, in einem Jahr, in dem laut Astrid M. Eckert „auch der letzte spät-entnazifizierte Archivar wieder auf Dauer im öffentlichen Dienst untergekommen war“⁸, wurde Weinbrenner als Referent für Politik in das LdDR geholt, wo er zum Vorstand und später zum Leiter der Historischen Kommission der ARD aufstieg.⁹

Der promovierte Literaturwissenschaftler Dr. Martin Kunath (1901–1974) war bis mindestens Mitte 1933 in der Literatur-Abteilung des Leipziger Senders Mirag beschäftigt. Er wechselte zum Deutschen Volksbildungswerk, bis er 1941 zum Militärdienst eingezogen wurde. Nach dem Krieg war er für alliierte Dienststellen tätig; 1952 begann er beim LdDR.¹⁰

Vorläufer: Die Reichsrundfunk-Gesellschaft und ihr Archivsystem

Auf die ‚Objekte des Archivierens‘ in der RRG als Vorläufer des DRA sowie ihre Materialität kann heute lediglich aus Text- und seltenen Bildquellen geschlossen werden, die die Archivpraxis regeln und darstellen.

Das Schallplattenarchiv der RRG wurde 1929/30 in Verbindung mit dem Hörspielarchiv des Berliner Rundfunkintendanten Hans Flesch gegründet und im Keller des Hauses des Rundfunks in der Masurenalle in Berlin untergebracht. Ein Foto aus dem Jahr 1932 zeigt einen Karteikasten vor einer Wand mit Schränken zur horizontalen Lagerung von Schallplatten.¹¹

⁵ ARD Normdatenbank, Abfrage nach Verfasser Pauli (19.3.2013). F. W. Pauli: Phonetische Dokumentation und Musikforschung. In: Wilfried Brennecke, Willi Kahl und Rudolf Steglich (Hg.): Gesellschaft für Musikforschung. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bamberg 1953. Kassel und Basel 1954, S. 295–299.

⁶ Ernst Klee: Kulturlexikon zum Dritten Reich: Wer war was vor und nach 1945. Frankfurt/Main 2009, S. 587–588, hier S. 587.

⁷ Joachim-Felix Leonhard: Hans-Joachim Weinbrenner (1910–1995). In: Rundfunk und Geschichte 21, 1995, S. 265–267, hier S. 266.

⁸ Astrid M. Eckert: „Im Fegefeuer der Entbräunung.“ Deutsche Archivre auf dem Weg in den Nachkrieg. In: VdA – Verband deutscher Archivarinnen und Archivre e.V. (Hg.): Das deutsche Archivwesen und der Nationalsozialismus. 75. Deutscher Archivtag in Stuttgart. Redaktion Robert Kretzschmar [u. a.]. Essen 2007, S. 426–448, hier S. 427.

⁹ Leonhard 1995, S. 266. Siehe auch Carolyn Birdsall: Radio Documents: Broadcasting, Sound Archiving, and the Rise of Radio Studies in Interwar Germany. In: Technology and Culture 60, 2019, Nr. 2, S. 96–128.

¹⁰ ARD Normdatenbank (19.3.2013).

¹¹ Foto abgedruckt in Hans Vertun: Konservierte Geschichte. In: Die Sendung 49.9, 1932, S. 1055–1056, hier S. 1055. Zur Vorgeschichte der Schallarchivierung in Deutschland und insbesondere zum Berliner Phono-

Das Berliner Archiv wuchs bis 1930 auf 1000 Schwarzplatten an¹² und lokale Sender wie Werag (Köln) und Norag (Hamburg) legten ihre eigenen Archive an. Aus dem ersten Gesamtkatalog der Aufnahmen, der zwischen 1929 und 1932 kompiliert wurde, lässt sich ein Überblick über wichtige Platten in den deutschen Archiven und die Kategorisierung von Wortaufnahmen gewinnen. Aus ihm lässt sich auch ablesen, dass die Schallplattenarchive sowohl Produktionszwecken als auch der langfristigen Aufbewahrung von kulturell und politisch wichtigen Sendungen dienten.¹³

Nach der Machtübergabe an die Nationalsozialist*innen im Januar 1933 und der Gleichschaltung des Radios im Folgejahr mehrten sich Beschwerden, die Archive der Weimarer Republik seien „unübersichtlich“ und – aus nationalsozialistischer Perspektive – lückenhaft.¹⁴ Der neue Archivar Konrad von Brauchitsch klagte: „Von welchem Interesse wäre es, wenn wir heute Aufnahmen hätten von den großen politischen Faktoren rechts und links, die vor der Machtübernahme zur Macht drängten, – leider finden wir aus dieser Zeit nur Aufnahmen der Systemregierung.“¹⁵ Von Brauchitsch reorganisierte die Bestände von „20.000 Matrizen mit annähernd 80.000 Abzügen“ (Schwarzplatten) und eine große Sammlung von „Metallophonplatten“¹⁶ gemäß neuer politischer Vorgaben. Die 1925 gegründete Bibliothek wird als ähnlich durchorganisiert beschrieben. 1939 beschrieb von Brauchitsch in seinem Beitrag „140 000 Schallplatten griffbereit“ in dem von Hans-Joachim Weinbrenner herausgegebenen „Handbuch des Deutschen Rundfunks“ mit typischer NS-Terminologie die Archivarbeit der Einrichtung, die nun Zentral-Schallarchiv der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft hieß. Um die politischen Ereignisse seit Januar 1933 „lückenlos auf Schallplatten“ zu dokumentieren, war ein Archivsystem „mit wissenschaftlicher Gründlichkeit ausgebaut worden“, in dem jede Aufnahme zur Prüfung ihrer technischen Qualität angehört werde:

Mit der Qualität dieser Katalogarbeiten, also der eigentlichen Archivarbeiten, steht und fällt der Wert des Archivs. Das eingehende Plattenmaterial muß vor Einsortierungen in die Schränke abgehört werden, um durch dieses Abhören einmal die Qualität der Platten zu beurteilen, damit ein Urteil vorhanden ist, ob es sich um für Sendezwecke einwandfreie Platten handelt, und zweitens muß der Inhalt im ganzen wie auch in seinen Unterteilen auf Sekunden genau abgestoppt werden, weil auch diese Angaben für Sendungen notwendig sind. Der genaue Inhalt der Aufnahmen, also Inhalt, Autoren, Bearbeiter, Dauer, Datum und Ort der Aufnahme, Plattennummer und Bestellnummer wird zunächst auf

gramm-Archiv und Lautarchiv siehe Carolyn Birdsall und Viktoria Tkaczyk: Listening to the Archive. Sound Data in the Humanities and Sciences. In: Technology and Culture 60, 2019, Nr. 2, S. 1–13.

¹² Hans Tasiemka: Ein Funkarchiv für die Ewigkeit. In: Der Deutsche Rundfunk 8, 1930, H. 30, S. 4.

¹³ Schallaufnahmen der deutschen Rundfunkgesellschaften im Jahre 1932. [Berlin] [1933].

¹⁴ Konrad von Brauchitsch: Schallaufnahme und Schallarchiv der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft. In: Rufer und Hörer 6/7, 1934, S. 294–98, hier S. 298.

¹⁵ von Brauchitsch 1934, S. 298.

¹⁶ von Brauchitsch 1934, S. 295.

Karteiblättern festgehalten, und diese Karteblätter werden in gewissen Zeitabschnitten in Druck gegeben, das heißt in einem Katalog zusammengefaßt.¹⁷

Die Bestände waren 1939 auf fast 140.000 Einheiten angewachsen: 60.000 Matrizen plus zugehöriger gepresster Schwarzplatten und 80.000 Folien.¹⁸ Diese ständig wachsende Zahl, so von Brauchitsch, war Vorbild für andere Archive, ihre Systeme und Richtlinien weiterzuentwickeln. Der zeitaufwändige Abhörprozess wurde später eingestellt und im LdDR nicht wieder aufgenommen.¹⁹

Anfang 1942 übernahm Fritz Wilhelm Pauli von Brauchitschs Aufgaben. Als Leiter der Musikabteilung und des Schallarchivs der RRG hatte für ihn die Vorsorge angesichts der Gefahren durch Luftangriffe auf Berlin Priorität.²⁰ Pauli sorgte für Notunterbringung von Sammlungsteilen im Berliner Umland, aber auch in Städten wie Breslau und Graz.²¹ Daher wurde für die Jahre 1939–1945 kein weiterer Katalog vorgelegt. Lediglich die Produktionsblätter, von denen Kopien auch heute noch im DRA in Frankfurt liegen, halten die Matrizen- und Archivnummern von Platten aus dieser Zeit fest.

Die Kardex-Kartei

Ausgangssituation

Das erste im DRA eingesetzte Archivsystem und seine Objekte können ebenfalls nur aus Beschreibungen rekonstruiert werden. Obwohl Ende 1962 die Ausdehnung der Aufgaben des DRA auf die Fernsehdokumentation beschlossen wurde, beschränken wir uns hier auf die Radiodokumentation mit Schwerpunkt im Bereich Wort.

Ein Jahr nach der Aufnahme des Betriebs konnte das LdDR bereits auf 8.500 erfasste Aufnahmen der ARD-Rundfunkanstalten verweisen, davon 6.000 Musikaufnahmen. Der Erwerb von Eigenbeständen begann erst im Sommer 1953.

Die im LdDR und dem DRA entwickelte Methode des Katalogisierens charakterisierte Hans-Joachim Weinbrenner als ein Arbeiten „vorwiegend ohne Archivalien, also ohne die Ton- und Bildträger“ und – sicherlich übertrieben – „gewissermaßen als Unikum“.²² Für den

17 Konrad von Brauchitsch: 140 000 Schallplatten griffbereit. Das Schallplattenarchiv des Deutschen Rundfunks. In: Hans-Joachim Weinbrenner (Hg.): Handbuch des Deutschen Rundfunks. Jahrbuch 1939/40, Heidelberg 1939, S. 124–127, hier S. 127.

18 von Brauchitsch 1939, S. 124, 127.

19 von Brauchitsch 1939, S. 124.

20 50 Jahre Deutsches Rundfunkarchiv, S. 13.

21 Dr. [Friedrich Wilhelm] Pauli, Zentral-Schallarchiv, an Herrn Dr. Schönicke (für Herrn Ministerialdirektor Hinkel), 22.12.1942, R56-I/27, Bundesarchiv Berlin. Siehe hierzu auch Carolyn Birdsall: Sound and Media Studies. Archiving and the Construction of Sonic Heritage. In: Jens Gerrit Papenburg und Holger Schulze (Hg.): Sound as popular culture. A research companion. Cambridge, MA 2016, S. 133–148.

22 Hans-Joachim Weinbrenner: Das Deutsche Rundfunkarchiv. Dokumentationstätigkeit – Ordnungsprinzipien – Informationsgehalte. Vortrag am 8. Mai 1968 anlässlich der Tagung des Vereins deutscher Archivare, Fachgruppe Presse-, Rundfunk-, Filmarchivare im Radio-Studio Zürich. Frankfurt/Main 1968, S. 4. Im Folgenden als „Dokumentationstätigkeit“.

Hörfunk bestand die Zentralkartei des LdDR bzw. des DRA aus je einem Teil für Musik- und für Wortaufnahmen mit politischen, künstlerischen und wissenschaftlichen Inhalten. Jede Kartei setzte sich aus einer Vielzahl einzelner Karteikarten zusammen, deren Daten zu verschiedenen als Broschüren gedruckten Katalogen kompiliert wurden. „Die Kartei des Instituts wird nach dem Kardex-System geführt“, so im Januar 1953 der erste Hinweis auf die Objekte der archivarischen Praxis. 1956 erläuterte Vorstand Pauli, dass das Kardex-System eine der beiden Standardoptionen für Musikbibliotheken sei, und stellt damit die Praxis des Lautarchivs in die Tradition der Katalogisierung von schriftlichem Material:

Allgemein werden in unseren Musikbibliotheken Karten oder Kardex-Systeme angewendet. Gerade die praktischen Zwecke des Rundfunks können nur bei Verwendung von Kartensystemen erreicht werden, da nur diese die Vielfalt der verschiedenen Katalogisierungsgesichtspunkte zum Ausdruck bringen können.²³

Das Kardex-System ist gekennzeichnet durch eine ziegelartige Anordnung der Karteikarten in stabilen Hüllen, so dass die Kopfzeile nicht durch die folgende Karte verdeckt wird. Die Karten sind bei kleineren Mengen auf drehbaren Ständern oder bei größeren Mengen, wie sie im LdDR anfielen, typischerweise auf schubladenartigen Auszügen in Metall- oder Holzschränken angebracht. Das System erlaubt professionellen Nutzer*innen wie Archivar*innen einen schnellen Zugriff, ist jedoch wenig flexibel hinsichtlich Erweiterungen oder Umsortierung. Da das LdDR mit seiner Aufgabe der laufenden Tondokumentation viele Neuzugänge erhielt, war das System für den Zweck nicht optimal. Zudem erlaubte es kein freies und kreatives Arbeiten mit den Karten, um sie beispielsweise als Hilfsmittel zur Sendungsplanung zu arrangieren.

Der langsame Abschied von der Kardex-Kartei

Am 19.11.1959 legt Vorstand Martin Kunath dem Verwaltungsrat daher Pläne für ein neues Karteisystem vor, die sowohl die Karten als Objekte wie auch ihre Anordnung zu verschiedenen Katalogen betrafen:

[E]s sei zweckmäßig, die bisher verwendete Kardex-Kartei wegen der nunmehr anfallenden großen Kartemengen auf eine Standkartei umzustellen. In Zusammenarbeit mit Schallarchivaren der Rundfunkanstalten und dem Innenrevisor des Hessischen Rundfunks ist hierzu eine Expertise erarbeitet worden. Direktor Weber trägt ergänzend vor, daß durch eine derartige Reorganisation einmalig Mehrkosten in Höhe von etwa DM 20.000.– entstehen.²⁴

²³ F[riedrich] W[ilhelm] Pauli: Die deutschen Rundfunkbibliotheken – ihre Organisation, ihre internationalen Arbeitsmöglichkeiten. In: *Fontes Artis Musicae* 3, 1956, Nr. 1, Quatrième Congrès International des Bibliothèques Musicales Bruxelles (1956). S. 153–155, hier S. 154.

²⁴ Chronik, S. 9.

Der Verwaltungsrat stimmt zu, lehnt aber eine gleichzeitig vorgeschlagene Erweiterung der Aufgaben um die Dokumentation von Fernsehaufzeichnungen als verfrüht ab.

Bereits im Januar 1953 waren bei der Erstnennung des Kardex-Systems Angaben zu den sieben Gruppen des „Wort-Katalogs“ gemacht worden: „Politik – Wirtschaft – Sozialwesen / Gesundheitswesen / Rechtspflege / Erziehungswesen / Kirchenwesen – Parteiwesen – Sport – Volkstum – Kultur / Rundfunk / Fernsehen“.²⁵ Eine weitere Unterteilung dieser Gruppen ist nicht erwähnt. Es ist davon auszugehen, dass es sich um eine flache Organisation der Informationen handelte, die in der Tradition der gedruckten Kataloge der RRG stand, die dortigen Gruppen jedoch durch konsequent inhaltlich bestimmte Kategorien ersetzte. Der Katalog „Schallaufnahmen der Deutschen Rundfunkgesellschaften im Jahre 1932“ hatte im Wortbereich noch inhaltliche (Politische Reden, Politische Veranstaltungen, Sport) und formale, auf die Gattung eines Tondokuments bezogene Kategorien (Vorträge und Reden, Unterhaltungen und Fragegespräche, Hörberichte und Hörfolgen, Veranstaltungen, Hörspiele, Dichtung, Versuchsaufnahmen) vermischt.²⁶ Der Folgeband bis Anfang 1936 war ähnlich inkonsistent.²⁷ Die Bestellnummern in beiden Katalogen geben keinen Hinweis auf eine Systematik, die über die genannten Kategorien hinausgeht. Vielmehr verweisen sie auf den Archivort und innerhalb der Archive offenbar auf eine chronologische Durchnummerierung (Eingangsbuch).

Die 1959 von Martin Kunath angemahnte notwendige Modernisierung setzte an zwei Stellen an: bei der Aufnahme von Informationen – die Ebene der einzelnen Karteikarte – und der Ablage oder Anordnung der einzelnen Karteikarten in der Gesamtheit der verschiedenen Kataloge. Die Hinweise dazu wurden in verschiedenen Systematiken und Regeln zur alphabetischen Ordnung festgelegt, die somit entscheidende Quellen zur Untersuchung der Objekte des Archivierens darstellen. Die auf diese Empfehlung von 1959 folgenden zehn Jahre sind von einer Vielzahl teils parallel laufender Pläne und Projekte zur Modernisierung der Archivpraxis gekennzeichnet, denn ab Mitte der 1960er Jahre wurde auch über EDV-gestützte Katalogisierung in Datenbanken diskutiert, so Hans-Joachim Weinbrenner im Mai 1968 in einem Vortrag: „In unserer Gegenwart vollzieht sich der Übergang des mechanischen Zeitalters, das sich mit der elektrischen Technik verbunden hatte, zur – künftigen – elektronischen Ära.“²⁸

Nach derzeitigem Forschungsstand sind im heutigen DRA keine Überreste der Kardex-Kartei mehr erhalten; auch geben schriftliche Quellen keine exakte Auskunft über seinen Verbleib oder den exakten Zeitpunkt der Einführung der Standkartei. Da erst im Jahr 1962 eine Voraussetzung für den Systematischen Katalog, nämlich die „Systematik Realkatalog Wort“, vorgelegt wurde, ist davon auszugehen, dass der Prozess sich über mehrere Jahre hinzog.

²⁵ Chronik, S. 3.

²⁶ Schallaufnahmen der deutschen Rundfunkgesellschaften im Jahre 1932, S. 3/4.

²⁷ Schallaufnahmen der Reichs-Rundfunk G.m.b.H. von Ende 1929 bis Anfang 1936. [Berlin] [1939], S. 3/4.

²⁸ Dokumentationstätigkeit, S. 1.

Der Katalog

Systematik Realkatalog Wort (1962)

Die Erarbeitung der „Systematik Realkatalog Wort“ ist ein wichtiger Baustein der Modernisierung des Archivsystems des LdDR. Der Modernisierungsdrang dieser Zeit drückt sich auch in der Umbenennung des Archivs zuerst am 14.12.1962 in *Archiv des Deutschen Rundfunks* (AdDR) und dann am 28.1.1963 in *Deutsches Rundfunkarchiv* aus. Zugleich ist es eine Periode der noch ausstehenden Auseinandersetzung mit der Geschichte und Rolle des Radios im Nationalsozialismus.

Im Mai 1962 legten die beiden Vorstände Kunath und Weinbrenner mit der Systematik ihre erste gemeinsame Arbeit vor. Das 40-seitige vervielfältigte Typoskript liegt in der auch für die frühen Kataloge des Hauses typischen DIN A4-Klebebindung mit englischer Broschur vor. Die Systematik legt das Ordnungssystem des Real- oder Systematischen Katalogs Wort des LdDR fest, das, so die beiden Verfasser im Vorwort, „einige Rundfunkanstalten (...) in ihren eigenen Schallarchiven bereits übernommen haben“.²⁹ Aus diesem Hinweis lässt sich ableiten, dass das System zumindest in Ansätzen bereits vor 1962 eingeführt und genutzt worden sein muss.

Das proprietäre System der Kategorienbildung und Dezimalklassifikation ist der Dewey-Klassifikation ähnlich und besteht ebenfalls aus neun Hauptgruppen: 1 *Politik*, 2 *Wirtschaft*, 3 *Sozial-, Erziehungs- und Gesundheitswesen*, 4 *Religion und Kirche*, 5/6 *Kultur (einschl. Wissenschaft und Technik)*, 7 *Volkstum*, 8 *Sport* und 9 *Rundfunk und Fernsehen*.

Innerhalb dieser Hauptgruppen wird eine Feingliederung mittels der Dezimalklassifikation erreicht. Der Dezimalklassifikator ist aus maximal sieben Ziffern in zwei Blöcken von drei bzw. vier Ziffern aufgebaut. Es bietet Möglichkeit zur Erweiterung, doch zeigt sich, dass der Erweiterbarkeit Grenzen gesetzt wurden. Innerhalb der Hauptgruppen sind die ersten beiden Stellen zumeist und auch die dritte Stelle oft vergeben. Erweiterung der zweiten Stelle ist lediglich in den Bereichen 3 (nicht vergeben sind 36–39), 4 (46–49), 5/6 (52, 64–69), 7 (75–79) und 9 möglich. Die für Radio-Wortbeiträge wichtigen Hauptgruppen 1 und 8 hingegen erlauben erst bei Einbeziehung der dritten Stelle Erweiterungen. Aufgrund der ausgeschöpften Dezimalklassifikatoren der Hauptgruppe 1 *Politik* wäre es daher beispielsweise unmöglich, die Bundesrepublik nach der Wiedervereinigung aus BRD (125) und DDR (126) abzubilden, da die zweistelligen Dezimalklassifikatoren 13–19 ebenso vergeben sind wie die dreistelligen 127–129.

Kontinuität nationalsozialistischer Terminologie in der Systematik

Ein undistanzierter Gebrauch der Sprache des Nationalsozialismus, auf die Victor Klemperer bereits 1947 unter dem Begriff „Lingua Tertii Imperii (LTI)“ aufmerksam gemacht hatte, zieht sich durch die gesamte Systematik. Bereits auf der ersten Seite findet sich in 10 „Grundsatzfragen des Staatlichen Lebens“ – also nicht in einer historischen Kategorie, die dem Nationalsozialismus gewidmet ist, sondern in einer politischen Grundsatzkategorie – als fünfte Kategorie 105 *Rassenfragen* mit den Unterkategorien 105.1 *Farbige*, 105.2 *Juden*, 105.3 *Zigeuner* und 105.9 *Allgemeines* mit der auffallenden Erweiterungsmöglichkeit 105.4–105.8. Das Kon-

²⁹ Lautarchiv des Deutschen Rundfunks: Systematik Realkatalog Wort. Mit einem Vorwort von Martin Kunath und Hans-Joachim Weinbrenner. Frankfurt/Main 1962, unpag. Im Folgenden als „Systematik“.

strukt der Rasse ist ein „zentrales Schlüsselwort des Nationalsozialismus“³⁰ und bereits 1950 hatte die UNESCO empfohlen, „daß man auf diesen Terminus, auf die Menschengattung angewandt, völlig verzichte“.³¹ Das Kompositum ‚Rassenfrage‘ wurde bereits in ‚Mein Kampf‘ explizit antisemitisch definiert und später entsprechend verwendet: „Die Rassenfrage aber ist für das deutsche Volk die Judenfrage.“³² Eine Pluralform ‚Rassenfragen‘ kann diese Bedeutung nicht annullieren. ‚Rassenfrage(n)‘ bleibt Ausdruck der völkisch-antisemitischen Ideologie des Nationalsozialismus.³³ Dass derartige Begriffe im Jahr 1962 nicht mehr gängig waren, zeigt ein Abgleich mit den Protokollen des deutschen Bundestages, die sich als Vergleichskorpus für die Hauptgruppe 1 Politik anbieten. Der Begriff ‚Rassenfrage‘ (inklusive Pluralform) wird bis einschließlich 1962 nur einmal im Deutschen Bundestag verwandt, und zwar kritisch im Jahr 1959 in einer Debatte über eine rassistische Äußerung des damaligen Bundesministers für Ernährung, Landwirtschaft und Forsten, Heinrich Lübke.³⁴

Das DRA nutzte die Kategorie 105 Rassenfragen mit der Unterkategorie 105.2 Juden, wie eine Autopsie verbliebener Karten des Realkatalogs zeigt, um antisemitische Originaltöne des Nationalsozialismus einzuordnen (siehe Abb., Vorder- und Rückseite).

Kritisch einordnende Terminologie wie Verfolgung, Konzentrationslager, Verbrechen des Nationalsozialismus fehlt in der Systematik gänzlich, doch zeigen sich einige Ansätze der begrifflichen Modernisierung, so direkt auf der ersten Seite in 101 Politische Grundanschauungen mit den Unterkategorien 101.6 Frauenbewegung und 101.7 Pazifismus.

Im April 1966 wird unter dem nun alleinigen Vorstand und Abteilungs-

T		Aufnahme-Datum		DRA-Nr.		Standort		DRA-Nr.	
		10.05.1962 ✓		52. 8747		DRA		71 U 3075	
Titel/Inhalt/Anforderung		105,2		113,731		114,1		NL-15	
Erste Gemeinschaftskundgebung der Deutschen und Niederländischen Arbeitsfront in Amsterdam		2'35		21'25		62'35		b.w.	
Unbekannt (dt), Eröffnung der Kundgebung / Begrüßung Hendrik Jan WOUDEBERG (holl) - (Leiter der Niederländischen Arbeitsfront) Über Sinn und Aufgabe der Arbeitsfront, Erklärung des Begriffs "Sozialismus"									
Robert LEY, Rückblick auf den 10. Mai 1940/Der gemeinsame Feind der europäischen Völker, der Bazillus Jude, war über uns hergefallen/Juda muß fallen und wird fallen/Über die innere Zerrissenheit Europas in der Vorkriegszeit/Der Drahtzieher war "hinter den Kulissen, da saß ein krummsässi-ger, plattfüßiger Jude, der das alles verursachte"/Die Parole der Juden lautete: Teile und herrsche/"Es genügt nicht, die Juden irgendwo hinzubringen, man muß sie vernichten, man muß sie aussotten"/"Alles Schlechte und Gemeine stammt von diesen plattfüßigen Juden"/Über Bolschewismus und Marxismus/"Was in Rußland ist, das sind keine Menschen mehr"/Über das Verhältnis Deutschland-Holland/"Wir sind keine Barbaren, die ... sadistisch die Völker unterdrücken mögen/"Sie mögen uns nicht wollen, das hilft ihnen nichts, wir drängen und ihnen auf, Wir mögen sie"/Die Niederlande und Deutschland haben									
Aufnahme-Ort		Sendung		Herkuft		Ursent		Verweilung	
Amsterdam				kr		RRG		E 8-9	
105,2		113,731		114,1		NL-15		2-3	
K				6g					
Deutsches Rundfunkarchiv									

ein gemeinsames Schicksal/Wenn Europa zusammengeschießt ist, dann werden die USA wieder in ihre Schranken zurückverwiesen werden/"Roosevelt ist kein Messias, sondern ein eingebildeter Kranker"/Über die hohe europäische Kultur/Über die gemeinsame Blutwurzel Europas/Im Osten liegt ein Riesenreich ungenutzt mit genug Raum und Nahrung für uns alle/"Wir bitten euch: helft uns, Der Raum ist so groß, da haben wir alle Platz/"Die Zukunft ist hart aber schön/Eine neue Zeit bricht auf, das Abendland entsteht neu/Die Völker muß man zum Glück zwingen, ein Zürich gibt es nicht mehr/Die Juden werden zusammengetrieben, und sie werden eines Tages nicht mehr sein sie werden vernichtet, wie man Ungeziefer vernichtet/In London sitzt ein Greis, der die alte Welt bewahren will und unsere Hand zurückweist/Die Menschheit erlebt einen neuen Frühling/Über die Größe Adolf Hitlers/"Napoleon ist am russischen Winter zerbrochen, Adolf Hitler hat den russischen Winter zerbrochen/Ich habe ihnen aufgezeigt, was wir wollen: wir haben alle Chancen/England, USA und die kapitalistische Welt werden verlieren, der Jude wird vernichtet, und triumphieren wird Deutschland

Fritz SCHMIDT - (Leiter des Arbeitsbereichs Niederlande des NSDAP) 1'40
Deutschlandlied 0'45

30 Cornelia Schmitz-Berning: Vokabular des Nationalsozialismus. Berlin und New York 2000, S. 481.

31 Zitiert nach Schmitz-Berning 2000, S. 491.

32 Zitiert nach Schmitz-Berning 2000, S. 509.

33 Vgl. Frank Bajohr und Michael Wildt: Einleitung. In: dies. (Hg.): Volksgemeinschaft. Neue Forschungen zur Gesellschaft des Nationalsozialismus. Frankfurt/Main 2009, S. 7–23, hier S. 10.

34 Deutscher Bundestag: Plenarprotokoll 03/68 vom 08.04.1959. S. 3591.

leiter Weinbrenner eine neue „Systematik Realkatalog WORT und BILD für Hörfunk und Fernsehen mit etwa 2.000 Ober- und Unterbegriffen“ vorgelegt, die nicht gesichert vorliegt. Lediglich ein Ordner mit Kopien, der nicht später als 1971 angelegt worden sein kann und mit Ergänzungen bis in die 1990er Jahre fortgesetzt wurde, wurde bei der Forschung vor Ort im DRA gefunden. Hier soll nur erwähnt werden, dass eine grundlegende Aktualisierung der politischen Semantik der Systematik unter Beibehaltung der Struktur vorgenommen wurde. Die Kategorie *105 Rassenfragen* wurde beispielsweise als *105 Menschen- und Bürgerrechte* weitergeführt. Die Möglichkeit der Erweiterung nutzend, wurde eine neue Kategorie *114.6 NS-Terror* mit Unterkategorien wie *114.631 KZ*, *114.632 Ghettos* und *114.633 Volksgerichtshof* eingeführt.

Die Standkartei

Der Entwurf eines Regelwerks für den Nominalkatalog

Obwohl die Entscheidung für ein neues Kartei- und Katalogsystem im November 1959 gefallen war, präsentierte Weinbrenner erst im Juli 1968 den Entwurf eines „Regelwerks für den Nominalkatalog der Ton- und Bildträger in den Rundfunkanstalten“, was Rückschlüsse auf die Datierung des Übergangs von der Kardex- zur Standkartei erlaubt. Unsere Arbeitshypothese lautet, dass sich die Einführung der Standkartei und das Kopieren der Daten erheblich verzögerte und nach Fertigstellung der Systematik 1962 frühestens Mitte der 1960er Jahre aufgenommen wurde. Erst ab 1968 wurde mit dem Regelwerk offenbar eine konsolidierte Phase erreicht, da ein solches Regelwerk sinnvollerweise vor oder zumindest zeitnah zum Kopieren der Einträge aus dem Kardex-Katalog auf die Karteikarten zur Verfügung gestellt wird.

Das Regelwerk legt für den Nominal- oder alphabetischen Katalog, den Real- oder Systematischen Katalog, den Länderkatalog und die Arbeitsblattkartei die Aufnahme und Ablage fest und gibt Beispiele. Neben diesen Katalogen wurden ein Inventarkatalog bzw. Zugangsbücher mit laufenden Nummern und DRA- oder Sendeanstaltsnummern geführt. Notwendig war die Einführung, da „bisher in den Rundfunkanstalten und im Deutschen Rundfunkarchiv keine bis in die Einzelheiten erarbeiteten Anleitungen, die verbindlich ein einheitliches Ordnungssystem der Kataloge gewährleisten“,³⁵ bestanden. Weinbrenner führt weiter aus, dass „Funktionalität über den Formalismus“ gestellt wurde und Erfahrungen und Anregungen aus der Praxis der Rundfunkanstalten in eine endgültige Fassung einfließen würden.

Aufnahme Standkartei

Grundlage der Datenerfassung ist das Arbeitsblatt, das alle notwendigen Angaben zu einer Tonaufnahme enthält. Die Angaben werden gewonnen aus Karteiunterlagen, Fahnen, Fahrplänen, Sendeprotokollen und, im Falle von Eigenbeständen des DRA, auch den Angaben auf dem Tonträger selbst. Bei Bedarf wurden zur Vervollständigung Anfragen bei den Herkunftssendeanstalten gestellt. Mit Ausnahme der Angaben zur Sendung und Auftragsnummer werden diese Angaben in ein auf Karteikarten aufgedrucktes „Normiertes Karteikarten-Formular“

³⁵ Deutsches Rundfunkarchiv: Regelwerk für den Nominalkatalog der Ton- und Bildträger in Rundfunkarchiven. Entwurf 1968. Mit Vorbemerkungen von Hans-Joachim Weinbrenner. Frankfurt/Main 1968. S. V. Im Folgenden als „Entwurf Regelwerk 1968“.

übertragen (s. Abb. 1 und 2).³⁶ Neben Angaben zum Inhalt der Tonaufnahme (Verfasser*in, Titel, Inhaltsangabe) enthalten die Karten für die Produktion relevante Informationen wie Sperrvermerke, Lizenzangaben und bei Eigenbeständen auch Angaben zur Qualität der Aufnahme. Weiter finden sich archivarisches Angaben wie DRA-Nummer, Standort (DRA oder Sendeanstalt), Band-Nummer (aus der das Jahr des Zugangs ablesbar ist), Systematik-Nummer, Angabe zum Verteiler der jeweiligen Karteikarte, eine Abzeichnung durch Mitarbeiter*innen und die Markierung von Eigenbeständen des DRA.

Die Angaben auf den Karteikarten erlauben auch einen Einblick in die Sozialstruktur des DRA und das Gendering von Arbeitsabläufen. Die Karten des Realkatalogs haben zwei Abzeichnungsfelder für Namenskürzel: „Schreiberin, Assistentin (technisch)“ und „Referent (inhaltlich) / Katalogleitung (formal)“. Die gegenderte Rollenverteilung in der Radioproduktion, die 1942 mit dem Slogan „Frauen helfen im Rundfunk“ umschrieben worden war,³⁷ setzt sich in die Nachkriegszeit fort. Den „Mädels vom Band“ in der Radioproduktion, die schon aufgrund ihrer verkürzten Ausbildung nur an der Tonbandmaschine arbeiten konnten,³⁸ entsprechen in der Radiodokumentation die weniger anspruchsvollen und schlechter bezahlten Positionen der Schreiberinnen und Assistentinnen, während ‚Referent‘ männlich und ‚Katalogleitung‘ gender-neutral formulierte Rollen sind. Stichproben zeigen, dass die Karten nur selten zwei Kürzel tragen, sondern zumeist entweder von der Schreiberin / Assistentin oder dem Referenten / der Katalogleitung abgezeichnet wurden.

Das Regelwerk gibt nicht nur Auskunft über die Gestaltung der Karteikarten, sondern auch über die Karten selbst als Objekte oder „Katalogmittel“. Alle Karteikarten haben das Format DIN A5 (quer) und ihre Farbe wird nach den Kategorien Wort (grün) oder Musik (grau oder weiß) bestimmt. Diese Farbcodierung ist für Radio und Fernsehen identisch, das heißt es wird nicht differenziert nach Medium, sondern nach Inhalt. Die Karten der Eigenbestände sind farblich durch einen schmalen roten Balken längs des rechten Rands der Karte gekennzeichnet (siehe Abbildung auf S 16).

Eine Autopsie noch vorhandener Karteikarten des Systematischen Katalogs im DRA in Frankfurt erlaubt die Materialität der Objekte des Archivierens genauer zu erfassen. In einer Stichprobe von 10 Karten aus der oben diskutierten Kategorie *105 Rassenfragen* wurde lediglich eine rosa Karte nicht nach dem normierten Karteikarten-Formular des DRA angefertigt. Es handelt sich bei der Karte mit Zugangsjahr 1960 um eine im Matrizendruckverfahren angefertigte Kopie einer Karte, die vermutlich so im Archiv des RIAS Berlin angelegt wurde und bei dem Transfer des Tonträgers nach Berlin mitgeliefert wurde. Warum keine eigene Karte angelegt wurde, lässt sich nicht nachvollziehen. Eine Befragung von Mitarbeiter*innen, die heute noch mit dem Standkatalog arbeiten, ergab, dass die Bedeutung der Farbe rosa nicht mehr bekannt ist. Der Vermerk „Document Center“ verweist höchstwahrscheinlich auf das

³⁶ Entwurf Regelwerk 1968, S. 5v. Abbildungen sind jeweils auf den unpaginierten Blattrückseiten abgedruckt, die hier mit verso angegeben werden).

³⁷ Carolyn Birdsall: Divisions of Labour. Radio Archiving as Gendered Work in Wartime Britain and Germany. In: Gender and Archiving: Past, Present, Future. Yearbook of Women's History / Jaarboek voor Vrouwengeschiedenis 37, 2017, S. 107–133, hier S. 115.

³⁸ Kiron Patka: Männer, Mädchen, Mädels. Gegenderte Berufsrollen in der analogen Radioproduktion. In: Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften 18, 2018, Nr. 2, S. 119–133, hier S. 122.

Berlin Document Center, das von der US-Armee 1945 in Berlin errichtet wurde, um beschlagnahmte Dokumente der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft zentral zu sammeln und zur Strafverfolgung von NS-Verbrecher*innen nutzbar zu machen. Der Weg dieses Teilbestands von Tonaufnahmen nach Frankfurt erfordert weitere Forschung.

Die anderen Karten sind alle in dem normierten Karteikarten-Formular des DRA auf grünem Karton (Grammatur geschätzt ca. 180 g/m²) angelegt. Der rote Streifen am Rand für Eigenbestände ist auf den Karten nur auf der Vorderseite aufgedruckt. Die Beschriftung erfolgte mit Schreibmaschinen, die mit den technischen Entwicklungen Schritt hielten und typografischen Trends folgten. Die ersten Karten im DRA wurden mit mechanischen Schreibmaschinen ausgefüllt, elektrische Kugelkopfmaschinen mit Textilband können spätestens ab Anfang der 1970er Jahre belegt werden. Sie wurden, nach dem Schriftbild zu urteilen, Anfang der 1980er Jahre um Typenradmaschinen mit Karbonbändern ergänzt, doch wurden verschieden Maschinenarten parallel weitergenutzt. So zeigt die Stichprobe noch eine mit mechanischer Schreibmaschine ausgefüllte Karte aus dem Jahr 1978. Es ist davon auszugehen, dass das Kopieren der Bestände aus dem Kardex-System in die Standkartei zumindest überwiegend mit mechanischen Schreibmaschinen stattfand.

Die Anzahl der Kopien einer Karte, die im Feld ‚Verteiler‘ vermerkt ist, variiert und liegt in der Stichprobe bei 3 bis 10, wobei die Anzahl um 0 bis 3 Exemplare höher ist als die Anzahl der angegebenen Systematik-Nummern. Dies bedeutet, dass teilweise Karten angefertigt wurden, deren Ablage in der Kartei sich nicht aus der Anzahl der systematischen Zuordnung erklären lässt.

Eine von uns angenommene Qualitätskontrolle der Kartenaufnahme durch doppelte Abzeichnung gehörte offenbar nicht zum Arbeitsablauf. Finden sich die Kürzel anfangs im ersten Feld (Schreiberin, Assistentin), so sind die stichprobenartig gesichteten Karten ab 1978 im zweiten Feld (Referent / Katalogleitung) abgezeichnet. Für diese Entwicklung sind verschiedene Gründe vorstellbar, vom Ausscheiden der Schreiberinnen / technischen Assistentinnen aus dem Katalogisierungsprozess bis zu geänderten Arbeitsanweisungen.

Stellordnung Standkartei

Die Karten wurden in zwei Reihen nebeneinander in großen Holzkarteikästen abgelegt, durch braune Leitkarten aus Kunststoff voneinander getrennt. Das „Regelwerk“ legt die Stellordnungen in drei Abschnitten fest: allgemein, für Wort- und für Musikaufnahmen. Es folgt Regeln aus dem Bibliothekswesen, nämlich den „Instruktionen für die alphabetischen Kataloge der Preussischen Bibliotheken“ (1964) und den „Regeln für die alphabetische Ordnung (ABC-Regeln) DIN 5007, DK 651.533.22“ (1962). Erneut werden also Vorlagen aus der Katalogisierung schriftlicher Quellen bemüht – die Tatsache, dass *Klangobjekte* katalogisiert und archiviert werden, scheint sekundär oder tertiär. Die Titel werden alphabetisch sortiert nach den Namen von Verfasser, Ausführenden und Biographierten.³⁹ Als Ausführende gelten „Musiker; Schauspieler; Dirigent; Regie/Kamera“ und als Mitwirkende „Gesprächspartner; Interviewte, Interviewer; Diskussionsleiter, Diskussionsteilnehmer; Reporter“.⁴⁰ Die Kategorie

³⁹ Entwurf Regelwerk 1968, S. 11.

⁴⁰ Entwurf Regelwerk 1968, S. 11.

„Biographierte“ beschreibt „Objekte von: Tonaufzeichnungen; Bildaufzeichnungen“.⁴¹ Die Besonderheit eines Rundfunkarchivs, scheint lediglich durch die Berücksichtigung von „Regie/Kamera“ als Ausführende sowie die Kategorie der Mitwirkenden auf.

Dies korrespondiert mit dem von Weinbrenner hervorgehobenen Archivieren „vorwiegend ohne Archivalien, also ohne die Ton- und Bildträger“⁴². Im Prozess des Katalogisierens wie auch auf den Karteikarten ist so die Dominanz des Schriftlichen über das Akustische deutlich.

Nutzung Standkartei

Im Gegensatz zur alten Kardex-Kartei erlaubte die neue Standkartei ein kreatives, haptisches Arbeiten mit den Karten zur Sendungsplanung. Weinbrenner beschreibt diesen Vorgang anschaulich in seinem Vortrag im Mai 1968:

Bei den vorbereitenden Arbeiten von Rundfunkprogrammen ist es erforderlich, die jeweilig speziell benötigten Karteikarten vorübergehend in eine Ordnung zu bringen, die im redaktionellen Ablauf dem zu bearbeitenden Thema entspricht. Mit einer derartigen Ordnungsmöglichkeit ist z.B. für einen Programmbearbeiter schon für ein von ihm zu behandelndes Thema in sinnvoller Reihenfolge eine Übersicht von Fundstellen gegeben, die Ton- und Bildträger enthalten. Später werden derartige Karteikarten wieder in einer der Ordnung der Realkartei entsprechenden Reihenfolge eingestellt, die durch die Systematikziffern bestimmt wird. Bei einer derart aus Gründen der Arbeitsvereinfachung für Programmgestalter notwendigen Benutzung, nämlich des Entnehmens und des Neueinordnens der Karteikarten, ist die Kartei des Deutschen Rundfunkarchivs ständig in Bewegung.⁴³

Diese Arbeitsweise ähnelt Kreativtechniken wie Mindmaps, die zur Strukturierung von Informationen im Schreibprozess eingesetzt werden. Allerdings werden Programmgestalter*innen der Sendeanstalten, mit Ausnahme des Hessischen Rundfunks, nur selten den Weg nach Frankfurt unternommen haben, um dort mit den Karten zur Sendungsplanung zu arbeiten. Der durchgehend gute Zustand der autopsierten Karten, die kaum Benutzungsspuren aufweisen, unterstützt diese Annahme.

Dokumentarwürdigkeit und Selektion

Als Vorstand strebte Hans-Joachim Weinbrenner eine Aufwertung der Tätigkeit der Archivar*innen an, die er mit der „Selektion von Hörfunk- und Fernsehproduktionen der ARD-Rundfunkanstalten nach Kriterien der Dokumentarwürdigkeit“⁴⁴ verband:

41 Entwurf Regelwerk 1968, S. 9.

42 Dokumentationstätigkeit, S. 4.

43 Dokumentationstätigkeit, S. 14.

44 Dokumentationstätigkeit, S. 3.

Bis in unser Jahrhundert hinein war es überwiegend das Bestreben der Archivare, bereits übernommene oder selbst bearbeitete Archivalien für alle Zeiten aufzubewahren. Bei dem in unseren Tagen sich ständig steigenden Angebot von Archivalien gewinnen Selektionsverfahren und für vorhandene Bestände Kassationsverfahren immer größere Bedeutung. Mit dem Recht und der Pflicht der Bestimmung der Dokumentarwürdigkeit einer Archivalie, mit Verantwortung nur bestimmte historische Quellen der Nachwelt zu erhalten, gewinnt der Beruf des Archivars wesentlich an Bedeutung.⁴⁵

Die Selektion geschah dabei *ex ante* vor dem Tonereignis. Auch in den anderen Fällen wurde der Ton in der Regel nicht gehört und die Selektion basierte auf einer Reihe von schriftlichen Hilfsmitteln wie Programmfahnen, Presseerläuterungen, Sende-Fahrplänen, Karteikarten von Schall- oder Fernseharchiven der Rundfunkanstalten und kritischen Besprechungen in Rundfunkkorrespondenzen, Zeitungen und Zeitschriften. Auf diese sekundären Informationen waren drei empirische „Kriterien der Dokumentarwürdigkeit dieser Hörfunk- und Fernsehaufnahmen“ anzuwenden, die Unwiederholbarkeit, das Zeittypische und das Medientypische.⁴⁶ Ziel der Selektion sollte es sein, ein ediertes Narrativ von Geschichte in Tonaufnahmen zusammenzustellen, dessen zukünftige Bedeutung ebenfalls *ex ante* bestimmt wurde:

Damit bleiben nicht nur akustisch und optisch wertvolle Dokumente aus dem Leben eines Volkes für spätere Generationen erhalten, sondern die Rundfunkanstalten verfügen über geschichtlich und künstlerisch bedeutsame Ton- und Bildträgersendungen, die für spätere Produktionen, die über die Vergangenheit berichten, von Bedeutung sind.⁴⁷

Indem Weinbrenner das „tödliche Argument der *Selektion*“ nutzt,⁴⁸ wendet er sich klar von der Radiophilie und archivarischen Euphorie der Weimarer Republik ab. 1930 jubelte beispielsweise Hans Tasiemka unter dem Titel „Ein Funkarchiv für die Ewigkeit“: „Heute sind es 1000 Platten, am Ende des Jahres werden es schon 2000 sein und in zehn Jahren bereits 20000.“⁴⁹ Die Abwendung von der Vorstellung, alles archivieren zu können, und die Hinwendung zu einem redaktionell bearbeiteten Tonarchiv der Geschichte zeichnet sich in einem Beitrag von Otto Freundorfer in der Zeitschrift „Reichsrundfunk“ aus dem Jahr 1944/45 ab:

Wir bewahren den Bericht von der Vorbereitung eines großen Unternehmens so lange auf, bis der Erfolg des Unternehmens offenkundig ist und bis wir in einer Sendung zusammengefaßt alle die notwendigen Schritte hintereinander

45 Dokumentationstätigkeit, S. 2.

46 Dokumentationstätigkeit, S. 5.

47 Dokumentationstätigkeit, S. 6.

48 Markus Krajewski: Zettelwirtschaft. Die Geburt der Kartei aus dem Geiste der Bibliothek. Berlin 2002, S. 141 (Hervorhebung im Original).

49 Tasiemka 1930, S. 4.

verfolgen können, die zwischen dem ersten Gedanken und dem vollendeten Werk getan werden mußten.⁵⁰

Weinbrenner steht mit seinen DRA-Plänen einer derartigen redaktionell bearbeiteten Geschichte – oder der „Gedächtniskontrolle“ als „Verteidigungsakt des archivischen Gedächtnisses“⁵¹ – näher. In seinem Vortrag 1968 benutzt er ‚Selektion‘ / ‚Selektionsverfahren‘ / ‚selektieren‘ sechsmal, ‚Auswahl‘ / ‚Auswahlverfahren‘ zweimal und ‚bewahren‘ und abgeleitete Formen lediglich zweimal, einmal in negierter Form und einmal zur Beschreibung eines Ist-Zustands. Die spezifische Wortwahl der ‚Selektion‘ irritiert, da der Begriff „im öffentlichen Sprachgebrauch der frühen Nachkriegszeit als Vermeidungsvokabel tabuisiert [war]. Er wurde – vermutlich wegen seiner Synonymsetzung mit der belasteten Stigmavokabel Ausmerze – wenn überhaupt, dann nur äußerst selten verwendet bzw. thematisiert.“⁵² Mit dem ersten Frankfurter Auschwitz-Prozess (Dezember 1963 bis August 1965) wurde der Begriff allgemein bekannter und avancierte zu einem Schlagwort für die Massenvernichtung von Jüdinnen*Juden und anderen Menschen im Nationalsozialismus.⁵³ Ein semantisch derart auf ‚Selektion‘ konzentrierter Vortrag von einem Frankfurter, gehalten 1968, lässt die notwendige Sensibilität für zeithistorische Entwicklungen und den Umgang mit dem Nationalsozialismus und der Shoah vermissen.

Mit Regeln und Systematik ins Hologrammzeitalter - Ausblick

Am 28.11.1966 trägt Hans-Joachim Weinbrenner dem Verwaltungsrat zum „gegenwärtigen Entwicklungsstand der elektronischen Datenverarbeitungsanlagen“⁵⁴ und deren Einsatz vor. In der Folge drängte das DRA gegenüber der ARD darauf, die Federführung in der Einführung der EDV zu übernehmen. Laut Chronik wurden im Sommer 1967 drei EDV-Berichte herausgegeben, die uns bisher nicht vorliegen, doch wurde die Angelegenheit im Oktober 1967 aus Kostengründen für zwei Jahre auf Eis gelegt.⁵⁵

In dem oben erwähnten Vortrag Weinbrenners vom Mai 1968 griff er das Thema EDV erneut auf, wie auch in einem Kurzreferat vor dem Verwaltungsrat im September des Jahres, das von seiner Teilnahme am Internationalen Philosophen-Kongress in Wien inspiriert war. Dort hatte er von philosophischer Dokumentation unter Einsatz von „nicht-numerischen elektronischen Datenverarbeitungsanlagen“ erfahren. Er hielt nun „die künftige Anlage von Thesauri

⁵⁰ Otto Freundorfer: Gegenwart – am laufenden Band. In: Reichsrundfunk 13/14, 1944/45, S. 142–45, hier S. 145.

⁵¹ Wolfgang Ernst: Archivische Technologien im Nationalsozialismus als Instrumente der Täter und Gedächtnis der Opfer. In: VdA – Verband deutscher Archivarinnen und Archivare e. V. (Hg.): Das deutsche Archivwesen und der Nationalsozialismus. 75. Deutscher Archivtag in Stuttgart. Redaktion Robert Kretzschmar [u. a.]. Essen 2007, S. 22–33, hier S. 24.

⁵² Thorsten Eitz und Georg Stötzel: Wörterbuch der „Vergangenheitsbewältigung“. Die NS-Vergangenheit im öffentlichen Sprachgebrauch. 2 Bde. Hildesheim 2007/2009. S. I/554.

⁵³ Eitz und Stötzel 2007, S. I/557.

⁵⁴ Chronik, S. 15.

⁵⁵ Chronik, S. 16.

für Arbeiten des Archivwesens“ für bedeutsam, stellte jedoch Schwierigkeiten in den Vordergrund und kam zu dem Ergebnis, dass „die konservative Kartei noch der praktikablere Vorgang“ sei.⁵⁶ Weinbrenner hatte größere, aus heutiger Sicht phantastische wie vorausschauende Ideen aus Wien mitgebracht. Er sprach von der Einführung des „Hologramm-Verfahrens, das später zum 3-D-Fernsehen führen soll, also zu einem plastischen Fernsehen mittels des Einsatzes des Laserstrahls“, aber auch im Archiv seine Anwendung finden solle, denn so „wird es schließlich möglich sein, den Inhalt von mehreren 1000 Büchern in einem einzigen fingerhutgroßen Hologramm-Kristall unterzubringen.“⁵⁷ Erneut bezieht er sich auf Schrifteinheiten, hier Bücher, statt in Toneinheiten wie Minuten oder Bandrollen zu rechnen.

Diesen futuristischen Plänen stehen die Mühen der Ebene gegenüber. Im Dezember 1968 wird mit der Anlage einer Datenbank für Gedächtnistage zu Personen und Ereignissen begonnen, da die Bedürfnisse der Sendeanstalten auf diesem Gebiet mit den bestehenden Werkzeugen nicht befriedigt werden konnten. Gleichzeitig wird die „Kommission für das Archivwesen der ARD“ gegründet, der der Programmdirektor Walter von Cube (BR) und die Intendanten Franz Mai (SR) und Werner Hess (HR) sowie aus dem DRA Weinbrenner und die namentlich nicht genannten Referenten angehören. Die Kommission besteht bis Februar 1971 und erarbeitet unter anderem das „Regelwerk Musik“, das ab 1972 allen Sendeanstalten zur Nutzung anempfohlen wurde. Nachdem ein 1978 von einer Arbeitsgruppe vorgelegter Entwurf „Regelwerk Wort“ nicht angenommen wurde, wird 1985 zuerst ein „Regelwerk Fernsehen“ verabschiedet und eine neue Arbeitsgruppe „Regelwerk Hörfunk Wort“ eingesetzt, die sich auf die Regelwerke zu Musik und Fernsehen bezog und 1987 ihre Arbeit vorlegte.

Dieses erste in Kraft getretene „Regelwerk Hörfunk Wort“ enthält auch „Kriterien für die Feststellung der Dokumentationswürdigkeit“.⁵⁸ Weinbrenner und sein Stellvertreter hatten bereits 1969 den Auftrag erhalten, zusammen mit den Archivleitern des BR und HR „einen Kriterienkatalog für dokumentationswürdige Aufnahmen“ zu erarbeiten.⁵⁹ Diese Fragestellung ist vor dem Hintergrund ständig wachsender Bestände zu sehen und der Verwaltungsrat erklärt in seiner Sitzung am 9.2.1971 seine Unterstützung für „die Bestrebungen der Archivleiter ‚tote Archivbestände‘ durch geeignete Maßnahmen abzubauen. Gegen eine Magazinierung alter Ton- und Bildträger an einem zentralen Platz werden von verschiedenen Seiten Bedenken geltend gemacht.“⁶⁰

Die Bestände des DRA sind heute längst in einem komplexen Datenbanksystem erfasst, auf das *remote* zugegriffen werden kann. Die Audio-Digitalisierung hat das Problem der beschränkten Archivfläche in den virtuellen Raum verlagert und sowohl die Raumnot wie auch die Frage der Dokumentationswürdigkeit entschärft. Geblieben ist jedoch die Materialität der alten Karteikarten: Die Kästen stehen nicht nur in den Gängen des DRA, sondern werden weiterhin benutzt.

56 Chronik, S. 18.

57 Dokumentationstätigkeit, S. 19/20.

58 Regelwerk Hörfunk Wort. Richtlinien für die Formalbeschreibung, Inhaltserschließung und Feststellung der Dokumentationswürdigkeit von Wortproduktionen. Zweite, ergänzte Auflage. Stuttgart 1993, S. 10–18. Online: http://rmd.dra.de/arc/ap/ard_hf_wort/rw/regelwerk_wort.pdf, abgerufen am 16.2.2020.

59 Chronik, S. 21.

60 Chronik, S. 24.

„Das Nichts soll sich materialisieren!“¹

Rundfunkgeschichte in drei Objekten der Sammlung der Museumsstiftung Post und Telekommunikation

Florian Schütz

Was ist das schönste, prächtigste, wertvollste, aussagekräftigste Objekt im Museum für Kommunikation Berlin? Auf diese Frage antworten viele Mitarbeiter*innen des Hauses: „Das Gebäude selbst.“ Für das ehemalige Reichspostmuseum (RPM) sind neben der beeindruckenden Architektur in der Tat einige Superlative belegt, unter anderem kann es den Titel des ältesten Postmuseums der Welt für sich beanspruchen. Bereits ab 1872, dem Gründungszeitpunkt des Museums, fanden sich in den Räumlichkeiten des damaligen Reichspostamts im heutigen Bezirk Berlin-Mitte Sammlungen und Ausstellungen zum Postwesen. Ab da galt es also, den hoheitlichen Auftrag zu erfüllen, „die Entwicklung des Verkehrswesens von den Völkern des Altertums beginnend bis zur neuesten Zeit kulturgeschichtlich zu veranschaulichen“².

Geburtsstätte des deutschen Rundfunks?

Generalpostmeister des Deutschen Kaiserreichs und Gründer des Reichspostmuseums Heinrich von Stephan sah aber bald den Bedarf für eine bauliche Erweiterung des Reichspostamtes und beauftragte den Geheimen Post-Baurat Ernst Hake, ein repräsentatives Gebäude in direkter Nachbarschaft zu errichten. Der Entwurf für dieses Haus – das heutige Museum für Kommunikation Berlin – erhielt vom Kaiser das Prädikat „Gut! Reiner und einfach würdiger Styl!“³. Die Eröffnung des neuen Museumsbaus im Jahre 1898 erlebte von Stephan allerdings nicht, er starb ein Jahr zuvor.

Als Einrichtung der deutschen Reichspost nimmt das Reichspostmuseum nicht nur baulich eine repräsentative Rolle in Berlin ein. 1927 ‚adelt‘ Reichs-Rundfunk-Kommissar Hans Bredow in seiner Schrift „Vier Jahre deutscher Rundfunk“ das Gebäude an der Leipziger Straße: Er betitelt ein Foto des RPM – mit Schmuckrahmen illustriert vom „Postmaler“ Otto An-

1 Carl Einstein: Bebuquin. Die Dilettanten des Wunders oder die billige Erstarbnis. Stuttgart 1995, S. 17.

2 Bodo-Michael Baumunk: „Übersicht über die Gestaltung des Verkehrswesens aller Zeiten und Völker“. Die Geschichte des Reichspostmuseums und seiner Sammlungen (1872–1945). In: Sigrid Randa-Campani (Hg.): ... einfach würdiger Styl! Vom Reichspostmuseum zum Museum für Kommunikation Berlin. Heidelberg 2000, S. 124–175, hier S. 126f.

3 Guido Hinterkauser: Ein Museumsbau des Kaiserreichs. Architektur und Bildprogramm des Reichspostmuseums (1893–1898). In: Ebd., S. 28–57, hier S. 40.

toine⁴ – „Die Geburtsstätte des deutschen Rundfunks“, gefasst von Porträts des scheidenden Reichspostministers Dr. Karl Stingl und seines Nachfolgers Dr. Georg Schätzel.⁵ Wo der deutsche Rundfunk letztendlich geboren wurde, wo seine Kinderstube lag und wo die wilden Jahre der Adoleszenz verlebt wurden, ist sicherlich eine Frage des Blickwinkels. Dennoch hat es sich das Reichspostmuseum bereits im Jahre 1924 zur Aufgabe gemacht, das „neue Sammlungsfeld Funktechnik“ um die auf der Großen Deutschen Funkausstellung präsentierten Geräte zu erweitern, kontinuierlich zu sammeln und so zumindest ein museales Heim für den jungen Rundfunk zu schaffen. Bei der großen und steigenden Bedeutung des Funkwesens sei die Einrichtung einer Funkabteilung im Museum nicht länger hinauszuschieben gewesen.⁶

Der Museumsbau erfüllt bis heute diese Aufgabe – allerdings hat er seit dem Zweiten Weltkrieg äußerst wechselhafte Zeiten miterlebt: kriegsbedingte Schließung, Auslagerung großer Teile der Sammlung und Zerstörung des Hauses. Als Postmuseum der DDR wurde das Gebäude ab 1958 in Teilen instandgesetzt (allerdings in einer völlig anderen Architektursprache⁷). Als Resultat der deutschen Wiedervereinigung folgte im Jahre 2000 schließlich die Neueröffnung unter dem Namen „Museum für Kommunikation Berlin“ als Teil der 1995 gegründeten „Museumsstiftung Post und Telekommunikation“ (MSPT).

Heute unterhält die MSPT neben dem Berliner Haus noch Museen in Frankfurt am Main und Nürnberg, das Archiv für Philatelie in Bonn sowie Depotgebäude in Berlin und Heusenstamm bei Frankfurt.

Gemäß des Sammlungskonzepts⁸ lagern im Depot in Heusenstamm die rundfunkhistorischen Objekte der Museumsstiftung: rund 1.000 Empfangsgeräte, Sendetechnik aller Epochen, Entwicklungsmuster technischer Erfolge und Sackgassen sowie Archivalien und Fotografien.

Damit verleiht diese Sammlung dem scheinbar immateriellen Rundfunk eine spezifische Objekthaftigkeit. Kann man dem „Radio“ als Hörpraxis nur schwer eine Materialität zuschreiben, so manifestiert sich Radio im musealen Raum *als Material* und wird – wie die folgenden Objektgeschichten zeigen werden – durch Provenienz und Kontext zum Exponat. Das Museum für Kommunikation Berlin steht in dieser Tradition, präsentiert auch heute noch Geschichte, Gegenwart und Zukünfte des Rundfunks. Drei Objekte⁹ aus der rundfunk-

4 Siehe zum Beispiel Hans Hübner: Der Maler von Berlin und Postmaler Otto Antoine (1865–1951). Zum 50. Todestag des Künstlers. In: Post- und Telekommunikationsgeschichte, 2001, Nr. 2, S. 65.

5 Hans Bredow: Vier Jahre deutscher Rundfunk. Berlin 1927, S. 3.

6 Die ausstellenden Firmen haben sich bereiterklärt, ihre Geräte nach der Funkausstellung an die Reichspost, die sich im Sinne eines progressiven Sammlungskonzepts nicht nur dem historischen Postwesen, sondern auch „modernen“ Entwicklungen widmete, zu diesem Zweck zu übergeben. Siehe Baumunk 2000, S. 156.

7 Siehe Klaus Niebergall: Zerstörung und Rekonstruktion. Das Gebäude des Postmuseums der DDR (1945–1991). In: Randa-Campani 2000, S. 58–95.

8 Das Konzept sieht vor, lediglich jeweilige technische Innovationen, nicht jedoch Design-Entwicklungen zu sammeln. Diese Aufgaben werden dementsprechend geführten Museen bzw. privaten Sammler*innengemeinschaften überlassen. Siehe Wolfgang Wengel: Die Nachkriegsgeschichte der Sammlungen. Vom Postmuseum der DDR bis zum Museum für Kommunikation (1945–2000). In: Ebd., S. 176–209, hier S. 196.

9 Diese Objekte sind Teil der Sonderausstellung „ON AIR. 100 Jahre Radio“, 25.09.2020 bis 29.08.2021 im Museum für Kommunikation Berlin, die als Sammlungsschau der MSPT konzipiert ist.

historischen Sammlung der Museumsstiftung Post und Telekommunikation, die im Folgenden beschrieben werden, öffnen diese Zeit- und Materialitätsebenen.

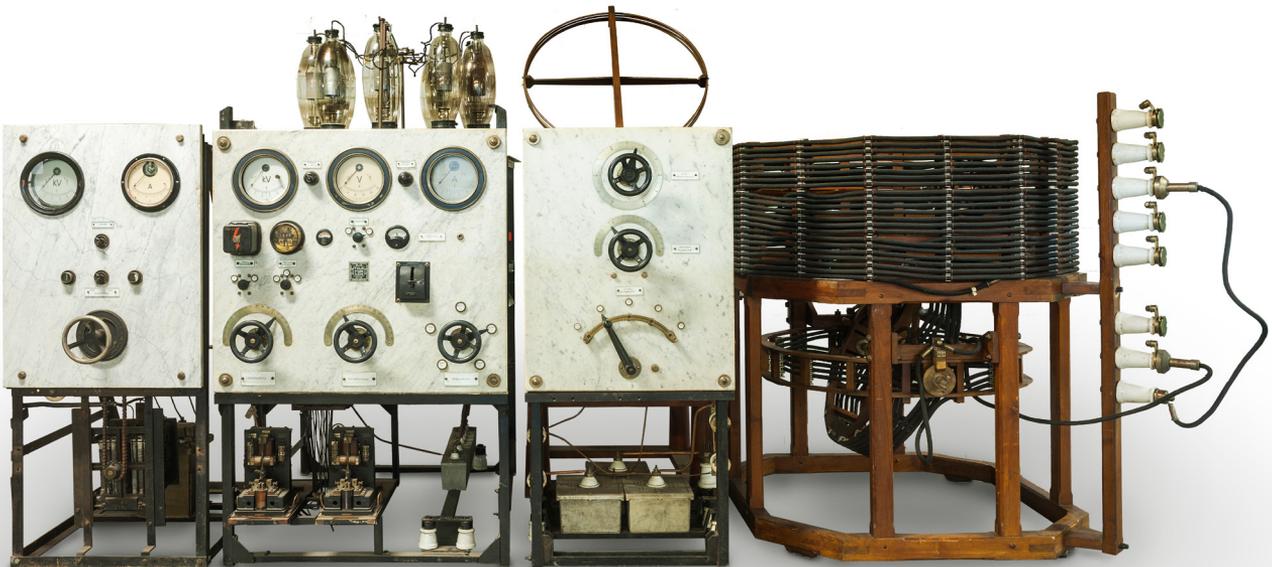
Original von 1925 - oder 1987?

Sammlungsobjekte können um ihrer selbst willen ausgestellt und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden oder im Angesicht immer wechselnder Fragestellungen stets neue Antworten geben. Sie können eine in ihrer Materialität kodierte Erzählung in sich tragen. Diese Erzählung ausfindig zu machen und freizulegen, ist der vielversprechendste Ansatz moderner Kurator*innen, wenn es darum geht, durch die Präsentation historischer Objekte den Museumsbesuch zum Erlebnis werden zu lassen. Meist offenbart sich durch die Frage nach der Provenienz eine Erzählung: Herkunft des Objekts, Erwerbsgeschichte, Vorbesitzer*innen, Rolle in einem größeren, historischen Kontext. Etwas abseitiger scheint da die Restaurierungsgeschichte, also die Frage, ob und wie im Verlauf der Existenz als museal gesammeltes Originalobjekt Eingriffe konservatorischer, wiederherstellender oder schlicht verändernder Natur erfolgt sind.

Eine solche Geschichte kann der 10 kW Langwellensender von Telefunken aus der Sendestelle Königs Wusterhausen erzählen, der in der Ausstellung „ON AIR. 100 Jahre Radio“ im Museum für Kommunikation Berlin gezeigt wird (Abb. 1). Anlass für die Ausstellung ist das 100. Jubiläum der ersten öffentlichen Ausstrahlung eines Rundfunkprogramms aus Königs Wusterhausen am 22. Dezember 1920. Die Sendeeinheit von ca. 1923–25 besteht aus folgenden erhaltenen Teilen: Gitterkreis, Hauptbaugruppe für die acht Röhren der Endstufe, Anlasser und Abstimmspule (Variometer). Nach seiner „Ausmusterung“ 1926 wurde der Sender von der Deutschen Welle zunächst für Unterrichtszwecke, nach Inbetriebnahme des 35 kW Großrundfunksenders in Zeesen 1929 dann zur Telegrafie und Telefonie nachgenutzt.

Neben der Nutzungsgeschichte vermerkt die für die Katalogisierung der Objekte genutzte Inventarisierungssoftware, abgeleitet aus den sogenannten Beiakten des Objekts: „Massive Rekonstruktions- und Ergänzungsmaßnahmen 1986 in der Betriebsschule der Funkdirektion

Abb. 1: 10kW-Langwellensender aus Königs Wusterhausen.
© Museumsstiftung Post und Telekommunikation



Königs Wusterhausen“. Die für den entsprechenden Sammlungsbereich zuständige Kustodin Tina Kubot weiß diese Information einzuordnen:

(W)ährend diese Aufarbeitung noch im 20. Jahrhundert von guten Handwerkern ausgeführt wurde – idealerweise in betriebsinternen Werkstätten –, deren Ziel es war, makellose, neuwertig wirkende Geräte, eventuell sogar funktionstüchtig, zur Präsentation und Vorführung in der Ausstellung herauszustellen, restaurieren heute mehr und mehr akademisch ausgebildete Expert*innen – in enger Zusammenarbeit mit der Sammlungsleitung und mit Ausstellungsmacher*innen; ihr Fokus liegt auf der Authentizität eines Objekts, das Gebrauchsspuren genauso zeigen darf wie Beschädigungen. Brüche und Risse werden nicht länger übertüncht, sondern in die Konservierung einbezogen.¹⁰

Im Falle des Senders aus Königs Wusterhausen bedeutet dies, dass der 2020 zu bestaunende Zustand nicht dem Original aus den 1920er Jahren entspricht. In den Jahren 1986/87 versetzte ein Postangestellter auf Basis von historischen Telefunken-Heften und Artikeln der Reichspost das Objekt in einen – nach damaliger Definition – „ausstellungsfähigen“ Zustand, was nicht nur „Instandsetzungen“ (Ergänzungen, Änderungen, Lackierungen, Umarbeitungen) des Materials betraf, sondern ebenso, um den Ausstellungsbesucher*innen einen möglichst runden Anblick zu bieten, Kürzungen „aus ästhetischen Gründen“¹¹. Konkret bedeutet dies, dass Zuleitungen zur Stabilisierung anderer Teile angebracht, Löcher mit weiteren Instrumenten und Schildern überdeckt sowie Kondensatoren und Isolatoren entfernt und neu arrangiert wurden. Die entfernten Isolatoren ließen einen nun zu langen Isolatoren-Träger zurück, der, wie oben beschrieben, gekürzt wurde, um einen gefälligen Gesamteindruck zu wahren.¹²

Im Lichte gegenwärtiger Diskurse um Authentizität, Auratik und Provenienz museal gesammelter und präsentierter Objekte erscheinen derartige Eingriffe als unumkehrbare Fehler. Dennoch erweitert die fachkundige Betrachtung dieser – ebenso bereits historischen – Vorgänge die Objektgeschichte: zwar weniger im Kontext der Nutzungs-, dafür aber im Feld der eigenen Institutionsgeschichte, zumal Sammlungsarbeit nur in seltenen Fällen als abgeschlossen gelten kann. Die Beschäftigung mit dem Sender aus Königs Wusterhausen zeigt deutlich, wie die unterschiedlichen Zeitebenen im Objekt freigelegt und daraus resultierende Erzählstränge weitergetragen werden können.

From scratch - wenn Material fehlt

In den 1920er Jahren waren es Firmen mit klingendem Namen und schneidenden Logos, welche den Rundfunkmarkt mit Gerätschaften versorgten. Abseits dieser ‚offiziellen‘ Wege

¹⁰ Tina Kubot: „Aus ästhetischen Gründen gekürzt“. Über die Restaurierungsgeschichte zweier Objekte. In: DAS ARCHIV. Magazin für Kommunikationsgeschichte, 2019, Nr. 3, S. 74–78, hier S. 75.

¹¹ Ebd., S. 75.

¹² Ebd.

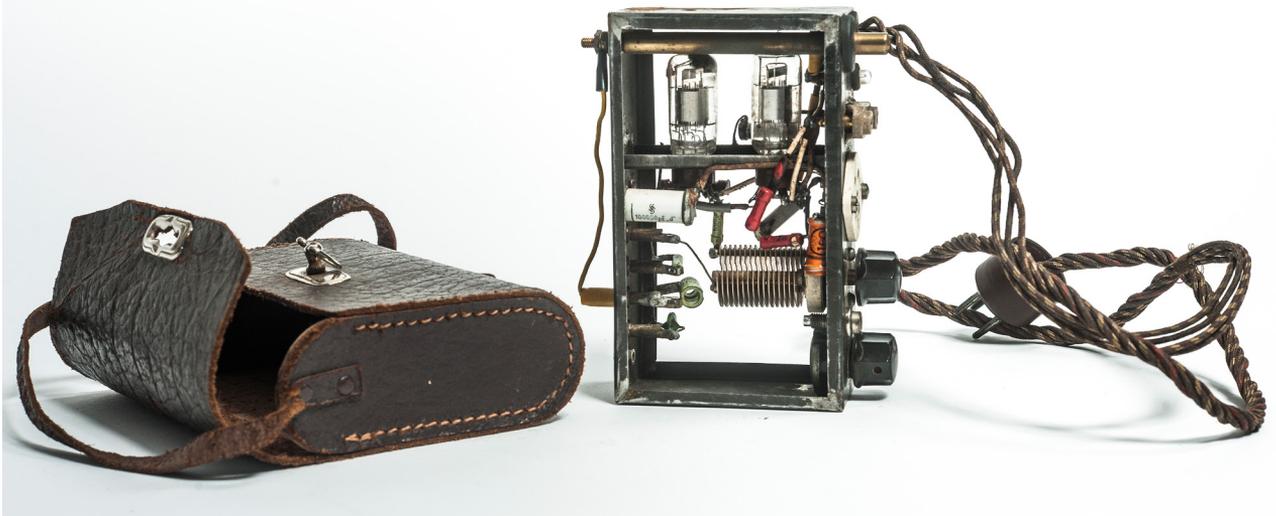


Abb. 2: Röhrenradio in Umhängetasche: Selbstbau
© Museumsstiftung Post und Telekommunikation

war bekanntermaßen von Beginn an die Bastel-, besser DIY-Kultur Teil des Rundfunks. Teilweise mit dem Ziel des illegalen „Schwarzhörens“ – sowohl Lizenzen wie auch Geräte kosten viel Geld – beziehungsweise der proaktiv eingeforderten Teilhabe, teilweise aus reiner Begeisterung für Technik und das kolportierte Bild der beinahe halbgöttisch inszenierten Ingenieure¹³. Nach dem Ende des nationalsozialistischen Rundfunks und des Zweiten Weltkriegs war das Selbstmachen mitunter der einzige Weg, an Empfangsgeräte zu kommen. Die Auflagen der Alliierten, was Material und Sende- wie Empfangslizenzen anging, waren streng und Radioempfänger nur auf Bezugsschein zu bekommen; auch im Rundfunk sollten jegliche Kontinuitäten des Dritten Reiches, beispielsweise eine erneute Zentralisierung, unterbunden werden. Geschichten, wie die um den „Heinzelmann“ von Max Grundig, ein als Spielzeug deklarerter Radiobausatz, der so oben genannte Auflagen umgehen konnte, sind zur Genüge dargestellt worden.¹⁴ Die Produkte erzählen diese Geschichte bereits im Ausgangsmaterial, beispielsweise dem Karton des Heinzelmanns, und werden so zu Leitobjekten, die pars pro toto für den Rundfunk der Nachkriegszeit stehen können.

„Klassische“ Selbstbauten sind schwieriger einzuordnen. Ohne die ikonische Geschichte eines Max Grundig im Hintergrund sind sie lediglich ein Objekt unter vielen. Sie unterscheiden sich von anderen Selbstbauten kaum in Ausgestaltung, Nutzung oder Provenienz, zumal die Provenienz lange Zeit überhaupt nicht ‚mitgesammelt‘ wurde. In Zeiten des Mangels folgt die Form eben noch stärker der Funktion, und es sind eher zufällige beziehungsweise

¹³ Zur Kultur von DIY-Bewegungen siehe Helmut Gold et al. (Hg.): *Do It Yourself. Die Mitmach-Revolution*. Mainz 2011.

¹⁴ Beispielsweise mit musealem Hintergrund aus der „Heimatstadt“ Max Grundigs, Hans Knoll: Ursprünge des Radiobaukastens „Heinzelmann“. In: *Rundfunk und Museum. Zeitschrift des Rundfunkmuseums der Stadt Fürth*, 2009, Nr. 71, S.9-16.

kontingente Entscheidungen der Bastler*innen, die das Objekt zum Material des *Storytelling* im Museum werden lassen.

Das „Röhrenradio in Umhängetasche, Eigenbau, um 1950, unbekannter Hersteller“ ist ein solcher Fall (Abb. 2). Zunächst besticht die fachkundige, beinahe leidenschaftliche Ausführung der Konstruktion: Das vermutliche Vorsatzgerät ist statt mit einem Netzadapter mit einem besonderen Stecker ausgestattet. Dieser kann an die Stelle einer Röhre eines vorhandenen Empfängers gesetzt werden. So ermöglicht das Vorsatzgerät eine Erweiterung der zu empfangenden Frequenzbereiche. Verbaut sind zwei amerikanische 1S5-Röhren und eine extern aufgesteckte französische TE47-Fünfpolröhre. Die Datierung dieser Bauteile sowie deren Provenienz lassen darauf schließen, dass das Gerät im Bereich der Besatzungszone der Westalliierten angefertigt wurde. Ebenso weisen die ‚zusammengesuchten‘ Teile auf die prekäre Versorgungslage in den Nachkriegsjahren hin. Das Chassis des Selbstbaus ‚rahmt‘ das Innenleben auf sprichwörtliche Art und Weise: Als Metallrahmen dient der Rest einer Dose *Kraft Ice Cream Mix*. Das US-amerikanische Produkt – „Kraft Foods Company, Chicago, Ice cream mix, powdered whole milk and nonfat dry milk solids“ – wurde 1950 patentiert¹⁵ und gelangte vermutlich über Versorgungswege der amerikanischen Truppen in Deutschland in die Hände einer Bastlerin oder eines Bastlers.

Dieses Detail, aus Not- und Umstand erwachsen, ruft bei Ausstellungsbesucher*innen ein Bild hervor, das den technischen Charakter (der bei diesem Gerät durchaus eine ebenso spannende Geschichte zu erzählen vermag) des Gegenstands in den Hintergrund rückt. Nicht mehr allein das historische Objekt wirkt im musealen Raum der Gegenwart. Seine Entstehungs- und Nutzungskontexte ergänzen das Objekt, lassen es möglicherweise ein Stück weit in den Hintergrund treten. Sie kolorieren das Andenken an das gesellschaftliche, politische und individuelle Gefüge in Deutschland nach 1945 – nicht nur rundfunkhistorisch, sondern auch als Schnappschuss des Alltäglichen.

Radiosendungen auf Papier

Diese Alltagsgeschichte, die in der rundfunkhistorischen Sammlung der Museumsstiftung Post und Telekommunikation steckt, wird häufig von den Fantasmen des Technischen überstrahlt. Dennoch: Wie der beschriebene Technik-Ice-Cream-Hybrid erzählt, ist das Alltägliche eine Größe, die für aktuelle Ansätze der Museumspädagogik von Belang ist. Sie macht es möglich, Museumsbesucher*innen über den gesellschaftshistorischen Kontext der Artefakte nicht nur didaktische, sondern auch emotionale Erlebnisse zu bieten. Vor allem Einblicke ins Private, die nach Möglichkeit noch an die eigene Biografie anknüpfen, schaffen die nachhaltigsten Erinnerungen.

Für Besucher*innen des Museums für Kommunikation Berlin ist der historische Ort, die Geschichte ‚ihrer‘ Stadt, wichtig. Vor allem in den Wechselausstellungen manifestieren sich ihre Biografien, sofern sich über Thema und Kuratation der *genius loci* mit einbeziehen lassen konnte.

¹⁵ Index of Trade-Marks. Issued from the United States Patent Office, 1950, List of Registrations, Washington 1951, S. 415.



Abb. 3: Einsendung: Hörerbrief
© Museumsstiftung Post und Telekommunikation

Manchmal machen sich Rundfunk-Erinnerungen weder im Auditiven, im Technischen oder in den Räumen dazwischen fest, sondern in einem ganz anderen Material: Papier. Das Sammeln von Schreibkultur gehört zu den Kernthemen der MSPT. Dazu gehören Schreibmittel und -werkzeuge, auch aus dem Postdienst, Correspondenz- und Ansichtskarten. Die Briefsammlung, die in Teilen mittlerweile auch digitalisiert zu sehen ist¹⁶, hält neben Feldpost vom 17./18. Jahrhundert bis 1945 auch Archivalien der Deutschen Teilung bereit. Im besonderen Sammlungskonvolut des „klingenden Sonntagsrätsels“ wird die physische Teilung der beiden Staaten, aber

genauso die imaginäre und zugleich radiophon vollzogene Überwindung dieser materiellen Grenzen durch das Medium Radio deutlich.

„Das klingende Sonntagsrätsel“ lief ab 1965 im RIAS (Rundfunk im amerikanischen Sektor), war als gesamtdeutsche Unterhaltungssendung angelegt und erfreute Zuhörer*innen in Ost wie West. Wer das wöchentlich gesuchte Lösungswort erraten hatte und aus der DDR an das West-Berliner Sendehaus schickte, lief allerdings Gefahr, sich Repressalien seitens des MfS (Ministerium für Staatssicherheit) ausgesetzt zu sehen. Die Stasi öffnete abgefangene Briefe, sammelte Daten und Informationen über West-Radio-Hörer*innen und leitete Maßnahmen („Operative Vorgänge“, also Ermittlungen, die zu Schikanen, Disziplinarstrafen oder gar Verhaftung führten) gegen diese ein.

Im Jahr 2000 fand man in den Archiven des Bundesbeauftragten für die Stasiunterlagen (BStU) 4.500 an den RIAS adressierte Briefe und Postkarten aus der Zeit von 1982 bis 1989. Diese Zuschriften haben aufgrund der Intervention des MfS den RIAS nie erreicht. Das Konvolut wurde nach dem Fund wissenschaftlich aufgearbeitet¹⁷, ausgestellt und ging zuletzt 2017 als Schenkung an die Museumsstiftung Post und Telekommunikation¹⁸. Hörer*innenpost ist in der Rundfunkgeschichte keine ungewöhnliche Quelle; auch im Kontext des „Kalten Kriegs im Äther“¹⁹. Gerade für eine kulturhistorische Ausstellung, die sich den Ost- und West-Rundfunksystemen widmet, sind derartige Briefe anschauliche Objekte. Sie symbolisieren die Überwindung von physischen und ideologischen Grenzen. Die Kommunikation zwischen den und über die Blöcke hinweg gibt so Einblicke ins Private wie auch Strukturelle frei.

¹⁶ <https://www.briefsammlung.de/das-klingende-sonntagsraetsel/>, abgerufen am 20.2.2020.

¹⁷ Vgl. Joachim Kallinich et al. (Hg.): Ein offenes Geheimnis. Post- und Telefonkontrolle in der DDR. Heidelberg 2002.

¹⁸ abgeschickt | abgefangen | aufgefunden. „Das klingende Sonntagsrätsel“ und die Postkontrolle in der DDR, Ausstellung im Museum für Kommunikation Frankfurt, 2015/16.

¹⁹ Vgl. Klaus Arnold: Kalter Krieg im Äther. Der Deutschlandsender und die Westpropaganda der DDR. Münster 2002.

Objektgeschichten zwischen Sammlung und Ausstellung

Die Frage nach der Materialität von „Radio“, seiner Objektgeschichte(n) – technischer wie kultureller –, seiner Evo- und Revolutionen, kann im musealen Kontext über unterschiedliche Annäherungen gestellt werden: Wann wird das Material zum Objekt? Wann und wie bekommt das Objekt eine Geschichte? Geschieht diese Transformation erst durch das fachkundige Sammeln, Bewahren und Beforschen von eigentlich alltäglichen Gegenständen? Ist es eine herausragende Provenienz, die das Alltägliche überlagert? Oder ist es gerade das, was die vielbeschworene Auralität, Authentizität, beinahe Spiritualität und Fetischisierung in das Objekt schreibt und es somit seiner eigentlichen Materialität beraubt? Spricht erst das Ausstellen und die am Exponat vollzogene Vermittlung gegenüber den Besuchenden dem Objekt eine Relevanz zu? Wenn ja, obliegt die Deutungshoheit hierzu wirklich nur den Museen und seinen hochausgebildeten Mitarbeiter*innen? Oder sind es die partizipativen und inklusiven Ansätze, die, angewandt auf die musealen Aufgabengebiete²⁰, von der Sammlung bis zur Vermittlung, echte Relevanz generieren? Der International Council of Museums (ICOM) integrierte diese Ansätze in seine alternative Museumsdefinition, die derzeit zur Diskussion gestellt wird:

They are participatory and transparent, and work in active partnership with and for diverse communities to collect, preserve, research, interpret, exhibit, and enhance understandings of the world, aiming to contribute to human dignity and social justice, global equality and planetary wellbeing.²¹

So schwer manche dieser Begrifflichkeiten auf den ersten Blick in konkrete Maßnahmen zu überführen sind, so sehr verdeutlichen sie auch, dass der Objektbegriff im musealen Diskurs selbst Gegenstand der Aushandlung ist, dass Objekthaftigkeit kein essentialistisches Wesensmerkmal der Exponate darstellt, sondern immer auf externen Zuschreibungen beruht. Sicherlich konstatieren Sammlungskonzepte, Systematiken, gegebenenfalls sogar die Numeriken von Datierungen und Versicherungswerten den Objektstatus. Doch gerade in der ‚ätherischen‘ Rundfunkgeschichte finden sich sinnige, ergiebige und erhellende Überschneidungen zwischen Material und immaterieller Geschichte, die vor allem über Nutzungs-, Rezeptions- Alltagsgeschichte der Objekte sowie die Zusammenarbeit zwischen Museum und Gesellschaft herausgearbeitet werden können. Frei nach einer Mitteilung des Arbeiter-Radio-Klubs vom Juni 1925:

Wem gehört das Objekt? Das Objekt hatte nur einen Gebrauchswert für dich, durch das Museum wird dasselbe zur Ware, wird zum Transportmittel. Wer darf nun das Museum als Transportmittel benutzen? Das Museum ist All-gemeingut aller Menschen, Gemeingut aller Staaten.²²

²⁰ <https://www.museumsbund.de/museumsaufgaben/>, abgerufen am 20.2.2020.

²¹ Hintergrund und gesamte Definitionen – alternative wie aktuell gültige – unter <https://icom.museum/en/activities/standards-guidelines/museum-definition>, abgerufen am 20.2.2020.

²² Nach Peter Dahl: Radio. Sozialgeschichte des Rundfunks für Sender und Empfänger. Reinbek 1983, S. 53; „Luft“ durch „Objekt“ und „Äther“ sowie „Rundfunk“ durch „Museum“ ersetzt.

Zwischen Elektroschrott und Ausstellungsobjekt

Das Studio für Elektronische Musik des WDR auf dem Weg zur Musik-Reliquie. Eine Objektgeschichte in fünf Szenen

Elfi Vomberg

Es ist eine skurrile Situation im Gebäude mit der Hausnummer 27: Im Erdgeschoss mühen sich die Besucher*innen zu wummernden Hip-Hop-Beats an den Laufbändern, Beinpressen und Rudermaschinen ab, während im Keller Magnetophone, Generatoren und Filter laufen, an denen einst Komponistengrößen wie Stockhausen, Pousseur, Ligeti, Krenek und Xenakis Tonbandschleifen geschnitten und geklebt und damit Musikgeschichte geschrieben haben. Im Untergeschoss des Industriegebäudes in Köln-Ossendorf steht das Studio für Elektronische Musik (SEEM). Die einstige Pioniereinrichtung des Westdeutschen Rundfunks, die ab 1951 für Ekklats, Neubeginn und Aufbruch in der Musikwelt gesorgt hat, teilt sich inzwischen ein Dach mit einer Fitnessstudio-Kette. Damit befindet sich das Studio in einem Übergangszustand zwischen Verschrottungsdebatten und musealen Zukunftsszenarien.¹

Das Studio war bis 1986 im Funkhaus am Wallrafplatz – der Herzkammer der Sendeanstalt – beheimatet. Nach einigen Umzügen innerhalb des Studios folgte die Umsiedlung in den einstigen Ballettsaal der Kölner Musikhochschule in der Annostraße. Karlheinz Stockhausen äußerte schon 1979, als der Umzug in die Annostraße geplant wurde, seine Befürchtungen: „Wenn das Studio vom Haupthaus wegkommt, ist es halbtot, und es wird – ganz auf seine eigenen Möglichkeiten gestellt – nicht mehr vernünftig funktionieren. Tun Sie das BITTE NICHT“;² lautete sein Appell an den damaligen Intendanten. Er sollte Recht behalten, denn mit dem Umzug in die Annostraße geriet das Studio zunehmend ins Hintertreffen. Zum 50-jährigen Bestehen 2001 wurde es offiziell geschlossen, die Gerätschaften mit Archivnummern versehen, in Umzugskartons verpackt, nach Köln-Ossendorf verfrachtet und dort teilweise wieder aufgebaut. Plötzlich finden sich auch in den Verwaltungsunterlagen im Zusammenhang mit dem Studio museale Vokabeln – das Studio sei dort im Keller des Industriegebäudes fast kom-

¹ Im Gespräch waren zwischenzeitlich u.a. folgende Optionen: Das Studio im Museum für Angewandte Kunst Köln (MAKK) auszustellen; es an die Folkwang-Hochschule in Essen zu übergeben und eine gemeinnützige GmbH zur Produktion elektronischer Musik zu gründen. Zuletzt sehr konkret war Haus Mödrath in Kerpen als Partner im Gespräch, das das Studio nicht nur ausstellen, sondern auch mit einem „Artist in Residence“-Programm in Funktion halten würde; vgl. hierzu Unternehmensarchiv des Westdeutschen Rundfunks Köln (früher Historisches Archiv des WDR), HA WDR, D 1578.

² HA WDR, 10806, Brief von Karlheinz Stockhausen an Dr. Becker vom 27. August 1979 (Hervorhebung Original).

plett rekonstruiert, systematisch gesichtet und die Tonbänder und Produktionsmaterialien archiviert.³ Seit Abschluss der Digitalisierung verharrt das Studio in der Objektstarre, wurde seiner ursprünglichen Funktion enthoben und hat einen Paradigmenwechsel vollzogen: Von der Produktionswerkstatt ist es inzwischen zum Archiv geworden. Doch was bedeutet dieser Paradigmenwechsel für die Materialitäten des Studios? Und im Anschluss an Stockhausens frühe Befürchtung: Ist das Studio für Elektronische Musik des WDR inzwischen zu einem ‚medienhistorischen Leichnam‘ geworden?

Dieser Beitrag begibt sich auf Spurensuche zwischen Speicherung und Digitalisierung. Er fragt nach der Zukunft des Studios für Elektronische Musik im Kontext von Digitalisierungsprozessen und damit einhergehend dem Verlust des Materials. Als Objektgeschichte in fünf Szenen aufgebaut, spürt er dabei verschiedene ‚Orte des Vergessens‘ rund um das Studio für Elektronische Musik auf.

Szene 1: Hugo-Eckener-Straße 27, 50823 Köln - Keller

Es ist ein Puzzle aus mehreren tausend Teilen, das sich im Kellerraum des ehemaligen Industriegebäudes befindet. Mehrere Studioausstattungen aus verschiedenen Dekaden der Einrichtung sind hier entweder abgestellt, eingelagert oder angeschlossen worden. Tausende Steckverbindungen und Regler, meterlange Kabel, Generatoren, Aktenordner und CDs, die Spalier stehen – es ist ein Wimmelbild der Technik, das hier die Geschichte des Studios für Elektronische Musik plastisch nacherzählt. Doch es ist auch eine Geschichte des Verfalls, die sich hier nachvollziehen lässt – klemmende Schieberegler, ausgefallene Generatoren, kaputte Drehregler und hunderte Geräte und Stecker, die seit 2013 keine Schutzleiterprüfung mehr hatten.

Der einzige, der das Puzzle noch zusammensetzen kann, ist der 77-jährige Volker Müller. Er ist das lebendige Gedächtnis des Studios, war dort von 1971 bis zur Schließung 2001 als Techniker angestellt und hütet seitdem den Schatz in Ossendorf. Für die Digitalisierung hat der WDR die letzte Aufstellung der Gerätschaften von ihm rekonstruieren lassen. Eine weitere komplette Studioausstattung aus den 1970er Jahren steht – mit gekappten Steckverbindungen und nicht angeschlossen – im hinteren Bereich des Kellerraumes und ist somit bloße Staffage. Die Topografie des Kellerraumes erinnert damit schon jetzt teilweise an eine konzipierte Ausstellung: Stellwände mit Skizzen zeichnen die Geschichte des Studios nach und zeigen anhand von architektonischen Zeichnungen die Entwicklung der Studiogrößen (von Abstellkammer über Wohnzimmer-Größe bis hin zum Ballettsaal); Fotos von berühmten Komponisten, die an den Geräten gearbeitet haben, hängen an den Wänden oder liegen in Fotoalben aus; der Rotationstisch, den Stockhausen erfunden hat, thront an herausgehobener Stelle; und schließlich komplette Studioausstattungen, die nun als Designobjekte ausgestellt werden und lediglich als Fassade dienen. Das Studio für Elektronische Musik befindet sich derzeit in einem Zwischenstadium zwischen Produktionsstätte und Museum. Der Transformationsprozess ist noch nicht abgeschlossen – die Entscheidung über die Zukunft steht noch aus. Der

³ Vgl. hierzu Unternehmensarchiv, HA WDR 12976.

Digitalisierungsprozess ist jedoch beendet, sodass das Studio wieder seiner Funktion entthoben ist und droht, in diesem Zwischenstadium zu einem ‚Ort des Vergessens‘ zu werden.

Derzeit fungiert das ehemalige Studio vor allem noch als Archiv für historische Geräte, Akten, Realisations-skizzen und Digitalisate. Betrachtet man die Einrichtung im Sinne Michel Foucaults *Archäologie des Wissens*⁴ als Aussagesystem, kann ein komplexes Beziehungsgeflecht von verschiedenen Aussagen sichtbar gemacht werden: Aussagen des WDR Unternehmensarchivs (mit Protokollen, Verwaltungsvorlagen, Beschlüssen, Briefkorrespondenzen, Rechnungen, Plänen, Skizzen), treffen auf Aussagen des Schallarchivs (Tonbänder, CD-Aufnahmen, Digitalisate), Aussagen des Notenarchivs (Realisationspartituren), Aussagen und Ereignisse des Studios selbst (Gerätschaften, Aktenordner, Skizzen, Schaltpläne) und die Ergebnisse der Komponisten, die dort gearbeitet haben (Kompositionen, Dokumentationen, Realisationspartituren). Alle Komponenten bilden ein fluides Aussagesystem, dem gewisse Rahmenbedingungen zugrunde liegen (Sperrfristen, Ordnungssysteme von Signaturen, Gesetzmäßigkeiten der Institution, Rechtfertigungen zum Aufführungsmaterial). Die Fluidität dieses Geflechts vollzieht sich u.a. auch an der Transformation zur Digitalisierung der Bestände.

Der Kultur- und Medienwissenschaftler Wolfgang Ernst sieht in dieser Dynamisierung und Verflüssigung der Archivkonzepte die Gefahr, dass das Konzept der Datenübertragung das ältere Paradigma der Datenspeicherung ersetzt habe.⁵ Die Flüchtigkeit der elektronischen Daten und das Aufgehen der Daten in Ströme habe zur Folge, dass der physische Träger verschwinde.⁶ Auch der Kunsthistoriker Martin Warnke problematisiert das Verhältnis von digitaler Speicherung zu Gedächtnis und Erinnerung. Er wirft die Frage auf, ob digitale Archive die Funktion einer „letzten Ruhestätte“⁷ übernehmen, an der die Erinnerung an ihr Ende kommen könne. Ernst plädiert daher für eine „andere Datenästhetik“⁸: eine medienarchäologische Speicherung, die die Spuren des Materials sichtbar macht. Denn die digitale Datenverarbeitung macht für Ernst andere Logiken und alternative Ordnungen des Archivs notwendig:

Die archivische Operation liegt nicht einfach darin begründet, eine immense Datenbank zum Sprechen zu bringen und dem Schweigen einer vergessenen Welt schriftlich Stimme zu verleihen, sondern die Dinge einer überkommenen Welt in Material für eine noch zu fabrizierende Welt zu verwandeln.⁹

Daher fordert er eine Aufbereitung der Daten in einen kybernetisch anderen Zustand.¹⁰ Im Zuge der Digitalisierung des Studios für Elektronische Musik kann man diese medienarchäo-

⁴ Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt am Main 1981 [1981].

⁵ Vgl. Wolfgang Ernst: *Das Gesetz des Gedächtnisses*. Medien und Archive am Ende (des 20. Jahrhunderts). Berlin 2007, S. 12.

⁶ Vgl. ebd., S. 17.

⁷ Martin Warnke: *Digitale Archive*. In: Hedwig Pompe und Leander Scholz (Hg.): *Archivprozesse: Die Kommunikation der Aufbewahrung*. Köln 2002, S. 270.

⁸ Wolfgang Ernst: *Medium Foucault*. Weimarer Vorlesungen über Archive, Archäologie, Monumente und Medien. Weimar 2000, S. 28.

⁹ Wolfgang Ernst: *Das Rumoren der Archive*. Berlin 2002, S. 12

¹⁰ Vgl. ebd.

logische Speicherung nachvollziehen: Zu jeder Signatur gibt es ein Word-Dokument, in dem der Prozess der Digitalisierung beschrieben und der passende Bandkarton samt Notizen abfotografiert ist sowie Notizen aus der Realisationspartitur zum jeweiligen Material ins Dokument mit aufgenommen sind. Das Kunstwerk wird hier also durch Signatur, Inventarnummer und Metadaten eindeutig als Archivobjekt identifizierbar. In Bezug auf die Fotografie stellte Walter Benjamin 1931 in seiner *Kleinen Geschichte der Photographie* die Frage: „Wird die Beschriftung nicht zum wesentlichsten Bestandteil der Aufnahme werden?“¹¹ Auch in Bezug auf die Tonkunstwerke scheint diese Frage bedeutsam, denn die Metadaten fügen dem Kunstwerk eine weitere Ebene hinzu. In die Metadaten schreibt sich eine interpretatorische Ebene durch den Kurator des



Abb. 1 und 2: Im Keller der Hugo-Eckener-Straße 27.

Digitalisierungsprozesses ein – eine interpretierende Stimme, die so nicht vom Komponisten beabsichtigt war. Stockhausen hat zwar auch seine Bänder beschriftet und Anweisungen zugefügt. Beispielsweise ist auf dem Band zur Signatur EL 130 03 001¹² von Stockhausen folgender Vermerk zu lesen: „Dieses Band wurde bis zum 29.X.1981 von Maiguashca, Eötvös, Müller, Baldensberger als ‚4-Spur-Mutterband‘ bezeichnet und benutzt und ist nun mehr nicht mehr als solches zu verwenden. 4/8-Spur-Kopien sollen vom Original gemacht werden (Das Original hat jedoch verpolte Spuren). St.“ Doch mit den zugefügten Kommentaren und Anweisungen der späteren Mitarbeiter*innen, schreibt sich eine weitere Stimme in den Interpretationsprozess ein. So steht zum Beispiel im ergänzenden Word-Dokument zu Signatur EL 130 00 001: „Kommentar zur Kopie: Es funktioniert nicht, Teil I und Teil II separat zu kopieren

¹¹ Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie*. In: Ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main 1977, S. 45–64, hier S. 64.

¹² *Kontakte* 1960.

und dann die kopierten Teile aneinander zu schneiden („Schnorrer“ bei 17'05 springt dann nach links = Kanal II).“

Auch auf einer anderen Ebene wird dem elektroakustischen Kunstwerk ein weiterer ‚Baustein‘ hinzugefügt: Durch die Digitalisierung der Aufnahmen erhält das Werk plötzlich am Computer eine grafische Beschreibung, die das Kunstwerk sichtbar machen – eine Wirkung, die so nie von den Komponisten intendiert war. Denn das Hörerlebnis wird durch dieses ‚vorausschauende Hören‘ gleich mit beeinflusst, wie folgende Aussage von Volker Müller verdeutlicht: „Hier sehen Sie, da ist so ein Knacks drin, das ist vermutlich eine alte Schnittstelle. Man hört es nicht, aber man sieht es. Und jetzt kommt gleich diese Klangschlange – sehen Sie – Achtung, jetzt.“¹³ Das Hörerlebnis wird dem spontanen Eindruck entzogen und steht im Prozess der Digitalisierung somit einem vorbereiteten Klangerlebnis gegenüber.

In dem Zusammenhang wird auch der Verlust der Materialität wieder deutlich: Die Tonbänder, das Material, mit dem die Komponisten im Studio gebastelt haben, Spuren miteinander verklebt haben – diese Sichtbarkeit der Schnittstellen, die Narben des Materials, sogar Teile des Werks gehen damit verloren. Man sieht die Schnittstelle zwar beim Heranzoomen in der Tonspur auf dem Bildschirm, doch das haptische Erleben bleibt aus. Das Werk wird damit im Digitalisierungsprozess zum reinen Datensatz und somit seiner Materialität entzogen. Dieser Verlust der Materialität steht daher der Verfügbarmachung gegenüber – die Tondokumente bzw. Archivkörper werden zwar auffindbar gemacht, dafür aber im Sinne Walter Benjamins vom ‚auratischen‘ Ort der Entstehung losgelöst. Besonders im Zusammenhang mit dem Studio für Elektronische Musik des WDR gilt es, diesen Prozess und dieses Spannungsfeld des Speicherprozesses näher zu beleuchten. Denn gerade diese Musikkultur nach dem Zweiten Weltkrieg ist natürlich wie keine andere eng mit ihrem Aufzeichnungsmedium verwachsen: „Die Seele vergangener (Musik)kulturen ist ihren Aufzeichnungsmedien buchstäblich verschrieben“, so Wolfgang Ernst.¹⁴ Gerade erst forderte Christoph von Blumröder in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, „sich auf die Historische Aufführungspraxis zu besinnen und mit Nachdruck für deren Rekonstruktion zu plädieren.“¹⁵ Im Kontext der Neuen Musik ein auf den ersten Blick ungewöhnlicher Vorschlag, hat doch vor allem die Alte Musik dieses Bewusstsein für eine historisch informierte Aufführungspraxis – unter Berücksichtigung von historischen Instrumenten und der Rekonstruktion von historischen Spieltechniken – in den vergangenen Jahrzehnte vorangetrieben. Doch auch die Neue Musik, die im letzten Jahrhundert im SfEM entstand und somit durchaus als „historisch“ zu bezeichnen ist, steht inzwischen vor ähnlichen Herausforderungen.

Im Anschluss daran kann der Ansatz des finnischen Medientechnikers Jussi Parikka fruchtbar gemacht werden: Mit seinem Konzept der „Zombie Media“ arbeitet er gegen das Vergessen längt vergangener Medientechniken an, revitalisiert mit seiner medienarchäologischen

¹³ Volker Müller im Gespräch mit der Autorin am 12.12.2019, Observation im Studio für Elektronische Musik in Köln-Ossendorf.

¹⁴ Ernst 2000, S. 27. Er bezieht sich dabei zwar auf die Wachswalzen des Berliner Phonogramm-Archivs – aber dies ist natürlich auch auf die elektronische Musik übertragbar.

¹⁵ Christoph von Blumröder: Vorne spielt die Musik. Plädoyer für eine historische Aufführungspraxis der elektronischen Musik aus Köln 1955–1962. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, IV/2019, S. 41.

Kunstmethode die sogenannten „Dead Media“ und erweckt sie als „Zombie Media“ zu neuem, medialen Leben. Parikka geht von dem Grundgedanken aus, dass Medien nicht nur menschliche Erinnerungen speichern, sondern auch die Erinnerungen von Dingen und Objekten, so dass sein Konzept einer wiedererweckten „Zombie Media“ das Vergessene, Unbrauchbare und Dysfunktionale ausstellt und damit in einem nächsten Schritt auch die kulturelle Entwicklung der Medien sichtbar macht:¹⁶

Although arguments concerning death-of-media may be useful as a tactic to oppose dialog that only focuses on the newness of media, we believe that media never dies: it decays, rots, reforms, remixes, and gets historicized, reinterpreted and collected.¹⁷

Diese verschiedenen Wandlungsprozesse von Medienformen und ihre Umdeutungen können auch im Spiegel des SfEM beobachtet werden: Die ‚toten Bänder‘, die losgelöst von den passenden Abspielgeräten im Schallarchiv lagern, werden erst durch den Digitalisierungsprozess zu ‚Zombie Media‘, die als ‚Gebilde zwischen den Welten‘ wiederbelebt werden und anschließend durch eine komplexe Verschlagwortung und Codierung schwer auffindbar durch das digitale Archiv geistern (siehe Szene 5).

Doch der Archivierungsprozess im SfEM offenbart noch weitere Lücken – nämlich da, wo die Aktenordner im Studio meterweise aufgereiht sind und handschriftliche Skizzen von Komponisten mit Schaltplänen und Anweisungen verborgen bleiben, die bisher nirgendwo erfasst sind. Somit kommt der Archivbegriff im Zusammenhang mit dem SfEM in Köln-Ossendorf an seine Grenzen und widerläuft der Definition Michel Foucaults: „Der Gedanke, alles zu sammeln, gleichsam ein allgemeines Archiv aufzubauen, (...) einen Ort für alle Zeiten zu schaffen, der selbst außerhalb der Zeit steht (...).“¹⁸ Das frühere Studio des WDR steht eben nicht außerhalb der Zeit, es ist als Zeitzeuge der neuen Avantgarde seiner Zeit verpflichtet, funktioniert nur mit Schaltern, Steckverbindungen und Ersatzteilen aus dieser Produktionszeit, kann nur kompatible Bänder dieser musikalischen Ära abspielen. Auch die Pluralisierung der Speicherpraktiken spiegelt die Situation des Studios im Zwischenstadium wider. Es sind Speicherpraktiken des ‚traditionellen‘, physischen Archivs sowie Praktiken des ‚digitalen‘ Archivs, die nebeneinander existieren und die Digitalisierung des Objekts zu einem Archivpuzzle machen: Kartons, Aktenordner, Dateiodner, Festplatten, CDs – hier ausgedruckte Metadaten in Aktenordnern und digitalisierte Kunstwerke auf CDs gebrannt; da Papier mit Schaltkreiszeichnungen im Aktenordner und Skizzen mit Aufführungsanweisungen von Stockhausen. Wolfgang Ernst formuliert über das Nebeneinander der Formen des Aufbewahrens:

¹⁶ Vgl. Garnet Hertz und Jussi Parikka: *Zombie Media: Circuit Bending Media Archaeology into an Art Method*. In: *Leonardo*, Vol. 45, Nummer 5, 2012. S. 424–430, hier S. 425.

¹⁷ Ebd., S. 430.

¹⁸ Michel Foucault: *Von anderen Räumen*. In: Ders.: *Schriften. Dits et Écrits*, Bd. 4: 1980–1988, Frankfurt am Main 2005, S. 931–942, hier S. 939.

So verwandeln sich Gedächtnistechnik, Kulturmüll und kulturelle Datennetze. (...) eine alte Welt ästhetischer Kohärenz von ‚Werken‘ wird damit nicht nur zerstückt, sondern eine neue, bislang ungekannte virtuelle Klang- und Bildwelt daraus generiert. Aus Eingedenken wird *memory of waste*.¹⁹

Im Anschluss daran können David Berrys Gedanken vom „second-order archive“ herangezogen werden: Berry geht davon aus, dass das digitale Archiv als Archiv zweiter Ordnung nicht erfasste Dokumente unsichtbar werden lässt. Diese Pluralität der Archivpraktiken kann auch im SfEM in Köln-Ossendorf ebenfalls die Gefahr von Leerstellen aufdecken. Jacques Derrida sah dieses „Mal d’Archive“ als naturgegebenen Umstand des Archivs an, das stets auf der Dualität von Erhaltung und Dekonstruktion beruhe: „Mit Sicherheit gäbe es ohne die radikale Endlichkeit, ohne die Möglichkeit eines Vergessens, das sich nicht auf die Verdrängung beschränkte, kein Begehren nach einem Archiv.“²⁰ Somit ist das Archiv nach Derrida nicht nur ein Ort des Bewahrens, sondern auch Ort der Zerstörung und des Vergessens.

Szene 2: Hugo-Eckener-Straße 27, 50829 Köln - Dachboden

Eine Archivlücke offenbart sich auch drei Etagen über dem Studio in Köln-Ossendorf. Im Dachgeschoss des Industriebauwerks an der Hugo-Eckener-Straße 27 lagern insgesamt 144 Kartons, die auf einem Lageplan im Maßstab 1:25 genau kartografiert sind. „Dachboden über 2. Etage bei WPEG, vorgesehen zur Lagerung des nach dem überstürzten Auszug aus der Annostr. im Jahre 2001 entstandenen ‚Restfundus‘ aus dem Studio für Elektronische Musik des WDR Köln“, steht unter der Zeichnung. Der Begriff „Restfundus“ verweist schon auf den Status der Materialien, die hier lagern. Synonyme für „Rest“ sind die Wörter „Müll“ und „Abfall“, die allesamt auf „Zwischenzustände“ von Dingen und Materialitäten verweisen. „Es kann (...) kein Archiv ohne Abfall geben, kein Speichern ohne Verdrängung, kein Erinnern ohne Vergessen“, so Sven Spieker zum Thema „Die Ver-Ortung des Archivs“²¹, womit er sich in Derridas Gedanken vom „Mal d’Archive“ eingliedert. Der Dachboden des Industriebauwerks ist mit seinen gepackten Kartons, mit Tüchern, die Gegenstände abdecken und mit dichtem Staub bedecken, eindeutig als „Rumpelkammer“ konnotiert. Während man im Keller des Bauwerks zwischen Dingen unterscheiden kann, die entweder kaputt und somit jeglicher Funktion enthoben sind, oder Dingen, die noch funktionieren, sind es auf dem Dachboden Kategorien von ‚Überfluss‘ (Kabeltrommeln, Ersatzanschlüsse, Büromaterialien, Reise-Lautsprecher für frühere Tournées des Studios) oder Dinge, die sich einer eindeutigen Zuordnung entziehen (Metallgestelle, Skizzen, Schaltpläne zu Kompositionen). „Das Übrige ist somit auch in einem topologischen Sinne ‚zwischen zwei Zuständen‘, als eine Randzone, die wechselnde Nutzungs-

¹⁹ Ernst 2007, S. 268.

²⁰ Jacques Derrida: Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression. Berlin 1997, S. 40.

²¹ Sven Spieker: Einleitung: Die Ver-Ortung des Archivs. In: Ders. (Hg.): Bürokratische Leidenschaften. Kultur- und Mediengeschichte im Archiv. Berlin 2004, S. 21.



Abb. 3: Auf dem Dachboden.

interessen, Operationen und Wertsetzungen anstößt und offenlegt“.²² Und genau in dieser Verortung ist ‚das Übrige‘ laut Aleida Assmann auch speziellen Ordnungssystemen unterworfen: „Als das, was übrig bleibt, unterliegen sie [Anm. d. Verf.: die Dinge] nicht nur wechselnden Wertzuschreibungen, sie bringen darüber hinaus eigene Raum- und Zeitdynamiken hervor und machen damit Aufräum- und Aufbewahrungsarbeit notwendig.“²³ Doch im Zusammenhang mit dem SfEM stellt sich immer wieder die dichotome Frage nach der Wegwerf- oder Aufbewahrungsarbeit – Schrott oder Schatz?

Michael Thompson zeigt in seiner „Rubbish Theory“ auf, dass der „Lebenszyklus“ von Dingen nicht nur von ihrer materiellen Dauerhaftigkeit, sondern insbesondere mit gesellschaftlichen Wertvorstellungen verknüpft sind.²⁴ Die Aushandlung zwischen dem Archivprozess, dem Bewahren und dem Entsorgen, ist daher gleichzeitig auch ein biografischer Akt.²⁵

Der komplizierte Prozess der Entsorgung ist im öffentlich-rechtlichen Gefüge daher besonders brisant, da es sich einerseits um Gebührengelder handelt, die jahrelang in das Studio geflossen sind, und andererseits Erinnerungsgegenstände als Speicher der Geschichte einer ganzen Komponistengeneration fungieren. Somit dienen die Überreste auf dem Dachboden des Studios als historisches Erbe, das einem kuratorischen Prozess bedarf, der die „Überreste“ einer Wertung unterzieht.

²² Christiane Lewe, Tim Othold und Nicolas Oxen (Hg.): Müll. Interdisziplinäre Perspektiven auf das Übrig-Gebliebene. Bielefeld 2016, S. 13.

²³ Ebd., S. 11.

²⁴ Michael Thompson: Rubbish Theory. The Creation and Destruction of Value. Oxford 1979.

²⁵ Vgl. Lewe, Othold, Oxen 2016, S. 22.

Szene 3: Unternehmensarchiv - WDR Archivhaus, Rechtschule 4, 50667 Köln - Magazine

Verlust und Verfall scheinen die beherrschenden Themen im Zusammenhang mit dem Ausagesystem „Studio für Elektronische Musik“ zu sein. Auch im Unternehmensarchiv, das sich im Kölner Funkhaus befindet, sind die Materialitäten teilweise in ihrer Unzulänglichkeit ausgestellt: Briefe und Faxe werden nur rudimentär mit Klebeband zusammengehalten, viele Durchschläge sind fast nicht mehr lesbar. In Panzerschränken lagern die Dokumente rund um die Entstehung, Erweiterung, Verkleinerung des Elektronischen Studios, sowie die Umzüge, Personalien, Anschaffungen und Korrespondenzen. Bis in die 1990er-Jahre liegt ein umfangreicher Archivkorpus vor. Doch seit der Digitalisierung der Verwaltung und der damit einhergehenden digitalen Kommunikation verwischen die Korrespondenzlinien immer mehr, sodass dem Archiv die Aussagen zunehmend entgleiten. Verhandlungen und Prozesse werden vielfach per Mail dokumentiert, stecken in Laufwerk-Archiven der persönlichen Computer fest und werden nicht ausgedruckt und dem Papierarchiv überführt. Damit steht eine medienarchäologische Aufarbeitung, wie sie Wolfgang Ernst empfiehlt, um das Archiv für die Zukunft fruchtbar zu machen, vor vielen Hürden und das Archiv des Elektronischen Studios droht lückenhaft zu werden. „Die Elektronisierung der Verwaltung macht gleichzeitig externe Archive selbst redundant und schiebt die Daten(speicher)pflge den Orten zu, an denen sie geschrieben werden; das Archiv wird buchstäblich eingeholt“,²⁶ so Wolfgang Ernst.

An dieser Stelle sollen jedoch nicht die Materialitäten der Korrespondenzen an sich im Fokus stehen, sondern die Materialitäten der Kunstwerke, die im SfEM entstanden sind, und die in Briefwechseln mit dem Komponisten Karlheinz Stockhausen immer wieder thematisiert werden. Denn keine andere Musik ist so eng mit ihrem Träger verknüpft wie die Elektroakustische. Auch an dieser Stelle geht mit dem Digitalisierungsprozesse des Elektronischen Studios eine Loslösung und letztlich auch ein Verlust der Materialität einher. Schon der Abteilungsleiter für Neue Musik, Wolfgang Becker, machte auf die unsachgemäße Lagerung der Bestände in einem Brief an den Intendanten Friedrich-Wilhelm Freiherr von Sell am 8. Juli 1976 aufmerksam:

(...) Ein weiteres schwerwiegendes Problem des Elektronischen Studios ist die völlig unsachgemäße Unterbringung seines Archivs, das provisorisch in einem Keller des Hauses am Wallrafplatz aufgestellt ist. Unter den Bedingungen dieses Kellers ist damit zu rechnen, daß in kürzerer Zeit die Bestände des elektronischen Archivs, die alle Investitionen seiner Geschichte repräsentieren, einen nicht wiedergutzumachenden Schaden erleiden werden.²⁷

Einige Monate später moniert auch Stockhausen in einem Brief an den WDR-Hauptabteilungsleiter Alfred Krings die Verfallserscheinungen des Materials:

²⁶ Ernst 2000, S. 135.

²⁷ HA WDR, 10806 (Akten).

Nun möchte ich folgende dringende Bitte vortragen: Seit Jahren gibt es keine verschließbaren Schränke für die Originale des Studios. Die Bänder stehen offen herum und können ohne Schwierigkeiten gestohlen werden oder verloren gehen. Es stehen diese ganzen Bänder zur Zeit offen im Saal 5, wo es außerdem ständig zu warm ist und die Temperatur dauernd wechselt, ebenso die Luftfeuchtigkeit. Was das für die wertvollen Originalbänder bedeutet wissen Sie. Das Original vom *Gesang der Jünglinge* ist bereits 1968 auseinandergefallen (alle Klebestellen rissen auf beim schnellen Rücklauf), und es existiert nicht mehr; nur noch eine sehr verrauschte Zweitkopie gibt es. Die Originale von *Kontakte* und *Hymnen* stehen ebenfalls völlig offen und ungeschützt herum.²⁸

In einem weiteren Brief schreibt er: „Es ist eine Schande, daß all die Originale dieser 25-jährigen Arbeit so miserabel verkommen.“²⁹ Seine Forderung lautet: feuerfeste Panzerschränke und die Zusage, dass Kopien der Originale nur vom Fachpersonal gezogen werden dürfen.

Am 14. November 1994 gründet Stockhausen seine eigene Stiftung und schlägt dem WDR kurz danach vor, die Originalbänder seiner Stiftung zur Aufbewahrung zu übergeben. Er schreibt,

die Lager [Anm. d. Verf.: der Stiftung] sind vorschriftsmäßig temperiert, allen Archivbedingungen gemäß klimatisiert und geschützt. (...) Bitte erwägen Sie, ob es nicht für den WDR sinnvoll wäre, daß alle Bänder treuhänderisch unserer Stiftung anvertraut und übergeben werden mit dem Zweck der Kostenparung und der historischen Erhaltung.³⁰

Die Archivverantwortlichen raten dem Intendanten zwar dazu, das Material abzugeben – aber er entscheidet sich letztlich dagegen:

Leider sehe ich im Augenblick jedoch keine Möglichkeit, die Tonbänder an die Stiftung zu überführen. Wir sind im Augenblick dabei, zum 50jährigen Bestehen des Studios für Elektronische Musik im Jahr 2001 über eine zukunftsweisende Weiterentwicklung nachzudenken. Im Rahmen dieses Konzepts wollen wir dabei unter anderem auch den sogenannten analogen Teil des Studios für elektronische Musik einer interessierten Öffentlichkeit zugänglich machen. Ein solches Museum ist jedoch nur reizvoll, wenn die alten Bandmaschinen und Computer ‚bespielt‘ werden. Eine Vielzahl unserer ‚Schätze‘ an elektronischer Musik sollen deshalb in das geplante Museum eingestellt werden. Dazu gehören in ersten [sic!] Linie natürlich auch die ‚Stockhausen-Bänder‘.³¹

28 HA WDR, 05112, Brief von Karlheinz Stockhausen an WDR-Hauptabteilungsleiter Alfred Krings vom 12. März 1977.

29 Ebd.

30 HA WDR, D1471, Brief von Karlheinz Stockhausen an Intendant Fritz Pleitgen vom 3. Februar 2000.

31 HA WDR, D1471, Brief des Intendanten Fritz Pleitgen an Karlheinz Stockhausen vom 19. April 2000.

In diesem Briefwechsel wird der Ursprung des Archivs sichtbar, als Archive für den Nachweis von Rechts- und Besitzansprüchen eingerichtet wurden. Auch Jacques Derrida interpretiert das Archiv als System von Machtverhältnissen, als „Ort, von dem her die Ordnung gegeben wird.“³² Und somit ist eine Archivgeschichte gleichzeitig auch immer eine Institutionengeschichte, die im speziellen Fall der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalt WDR wie bereits beschrieben auch medien- und kulturpolitische Fragestellungen berührt.³³

Das von Fritz Pleitgen im Jahre 2000 in Aussicht gestellte Museum bleibt auch heute, 20 Jahre später, noch pure Utopie.³⁴ Doch was ist in der Zwischenzeit aus den Band-„Schätzen“, deren Lagerung und Besitzansprüche in den Briefwechseln zwischen Stockhausen und der Verwaltung immer wieder diskutiert werden, geworden?

Szene 4: Schallarchiv - WDR Funkhaus, Wallrafplatz 5, 50667 Köln - 3. Etage

Einige Schätze aus der Rundfunkgeschichte lagern inzwischen in der Herzkammer des WDR Funkhauses am Kölner Wallrafplatz in der dritten Etage: Eingerahmt vom Pressearchiv des WDR, zwischen Fecht sportartikeln und Dokumentationen über die Olympischen Spiele, stehen auf 24 Regalen 4500 Bänder

von 150 Produktionen, die im SfEM über die Jahre entstanden sind: chronologisch sortiert, aufgeteilt in Materialbänder, Handbibliothek und Sammelbänder.³⁵ Nachdem das Material drei Jahre lang in Köln-Ossendorf im Studio digitalisiert worden war, wurden die Originalbänder anschließend ins sogenannte „Schallarchiv“ des Westdeutschen Rundfunks überführt. Doch ohne die Einbindung in den Send- und Studiokomplex sind die Tonbänder damit zur reinen Archäo-



Abb. 4: Im Schallarchiv.

³² Derrida 1997, S. 9.

³³ Vgl. Leif Kramp: Zur Situation der Rundfunkarchivierung in Deutschland. In: Rundfunk und Geschichte, 3,4 (2014/2015).

³⁴ Auch die konkrete Option, die am 24.07.2017 vom WDR in einer Pressemitteilung öffentlich gemacht wurde (https://presse.wdr.de/plounge/wdr/unternehmen/2017/07/20170724_studio_fuer_elektronische_musik.html), die Einrichtung eines Museums in Haus Mödrath, zerschlug sich im Januar 2020 und sorgte für ein großes mediales Echo, z. Bsp.: Thomas von Steinaecker, „Ein Heulen kommt über den Himmel“, am 22.1.2020 im van-Magazin; Ida Hermes, „Was wird aus dem WDR-Studio für elektronische Musik?“, am 22.01.2020 in „Tonart“ (Deutschlandfunk Kultur), https://www.deutschlandfunkkultur.de/eingemottet-in-kellerraumen-was-wird-aus-dem-wdr-studio.2177.de.html?dram:article_id=468464, abgerufen am 25.02.2020.

³⁵ Observation im Kölner Funkhaus am 4. Februar 2020.

logie geworden. Ihrer Funktion enthoben dienen sie als bloße Autographen einer Medientechnik, die längst ihren technischen Unzulänglichkeiten gegenübersteht – denn sie dürfen weder ausgeliehen noch genutzt werden. In diesem Zustand kann man sie somit im Anschluss an Jussi Parikka als „Dead Media“ identifizieren. Dennoch haben die original Autographen natürlich ihre spezielle ‚Aura‘ und können – zwar nicht mehr als auditive Kunstwerke, sondern als reine Trägermedien – mit einer besonderen Ästhetik in ihrer Materialität als Archivschätze für sich stehen. Damit repräsentiert das Schallarchiv auf topologischer Ebene genau den Zustand, in dem sich das Aussagesystem SfEM derzeit befindet: als Zwischenebene der Medientechniken. Hier befinden sich die ‚toten Medien‘, die von hier aus in die Cloud, in die ‚höhere Sphäre‘ der digitalen Archivierung wandern und somit zu ‚Zombie Media‘ verwandelt werden und dort als ‚Untote‘ nur von eingeweihten ‚Geisterjägern‘ erschlossen werden können.

Szene 5: Archimedes - digitale Sphäre

Die digitale Objektsuche findet da ihr Ende, wo die Kunstwerke als bloße Audio-Files ihrer Materialität längst enthoben sind: in „Archimedes“, dem digitalen Archiv des WDR. Es handelt sich dabei um eine Online-Datenbank, die den Weg mit Hilfe einer Stichwortsuche zu den historischen Bändern ebnet – oder auch nicht. Denn die Suchenden stoßen dort mit den Schlagworten „Studie I“ und „Stockhausen“ auf einige Audio-Files und CD-Aufnahmen, aber nicht auf die historischen Bänder aus dem SfEM. Erst die Verantwortlichen im Schallarchiv liefern die entscheidenden Hinweise für die Suche. Nicht die Online-Datenbank, sondern der Umweg über die ältere, kaum genutzte SAP-Anwendung der Datenbank erzielt Treffer. Und auch das funktioniert nur, wenn der Suchende das ‚Geheimnis‘ kennt: Die Werke müssen gezielt mit dem Zusatz ‚nicht vorhandenes‘ Material gesucht werden. Zudem handelt es sich dabei um Tonträger, die nicht von Nutzern ausgeliehen werden dürfen – zu fragil und wertvoll sind die Kunstwerke, als dass sie unkontrolliert genutzt werden dürften. Dieser sprachliche Verweis auf eine Leerstelle lässt auch hier wieder den Gedanken an geisterhafte Medien aufkommen, die sich im digitalen Datenlimbus verlieren.

Das SfEM als Archiv oder Erinnerungsort?

Dieser medienarchäologische Streifzug zwischen Keller und Dachboden, zwischen analogem und digitalem Archiv, konnte das Studio für Elektronische Musik als einen ‚Ort des Vergessens‘ identifizieren. Die Topografie des Objekts erinnert mit seiner Aufteilung von Räumen des Übergangs – Dachboden und Keller – an Zwischenzustände, die mal als Rumpelkammer, mal als ‚Wartezimmer‘ auf den Zustand der historischen Einrichtung schließen lassen: Das Studio befindet sich in einem Transformationsprozess, der noch in keine Richtung abgeschlossen ist. Es ist nicht mehr Produktionsstätte, aber auch noch nicht Museum; es ist Aufbewahrungsort, aber eben kein Archiv, in dem Sinne, dass es die Objekte sichtbar und auffindbar (Archimedes) oder nutzbar macht (Schallarchiv). Kurz: Es ist nicht klar, ob die Objekte Ausstellungsstatus oder ‚Vor-Müll-Status‘ besitzen. In diesem schwebenden Objektstatus wird mit dem Digitalisierungsprozess gegen das Verschwinden, Verschweigen und Vergessen gegengesteuert. Dennoch besteht dabei die Gefahr, dass das Werk im Digitalisierungsprozess

zum reinen Datensatz und somit seiner Materialität enthoben wird. Die Kulturwissenschaftler Falko Schmieder und Daniel Weidner stellen fest, dass

(...) in dem, was im Archiv ‚überlebt‘, sich die ‚Materialität‘ als höchst ambig [erweist]. Auf der einen Seite grenzt das Archiv an den Abfall, den Ausschuss, den Staub. Der Bestand ist beständig dem potentiellen Verfall in Bedeutungslosigkeit, Unlesbarkeit oder dem ganz materiellen Zerfall ausgesetzt. Auf der anderen Seite hat das Archiv eine bestimmte Aura, erscheint es als Epiphanie, in der die Vergangenheit wieder lebendig wird und die Toten wieder sprechen.“³⁶

Um das Archiv „lebendig“ zu halten, bedarf es daher eines ständigen Prozesses von Kuration, Bewertung und Interpretation.³⁷ Doch durch die digitale Verschiebung des Archivprozesses wird plötzlich viel mehr gespeichert, eine kuratorische Auswahl bleibt häufig aus.³⁸

Nach der Definition von Erinnerungsforscherin Aleida Assmann befindet sich das SfEM jedoch derzeit in einem Status als bloß hortendes und speicherndes Archiv. Es ist Teil des Speichergedächtnisses und somit ein Produkt des Vergessens. Als stumme Zeugen der Vergangenheit müssten die Materialien neu gedeutet werden, um ins Funktionsgedächtnis zu diffundieren. Mit der Umdeutung vom Studio ins Museum und damit in den Kontext einer kuratierten Ausstellung könnte das Studio demnach wieder ins Funktionsgedächtnis wandern. Da jedoch die Tonbänder als bloße Artefakte im Archiv lagern, werden die Audiodateien im digitalen Archiv – ihres Trägers und Abspielmediums enthoben – aus medientheoretischer Perspektive ‚Untote‘. Dennoch ist die Rolle des SfEM als komplexes Aussagesystem im Sinne Foucaults³⁹ nicht zu unterschätzen: Denn mit der Transformation vom Studio zum Archiv hat sich – mit der Bewahrung der Kompositionen und Hörbarmachung der Musik – die Überführung ins kulturelle Gedächtnis vollzogen.

Weitet man in diesem erinnerungskulturellen Kontext an dieser Stelle den Blick vom Kunstwerk auf das gesamte Studio, kann man auf das Konzept von Pierre Nora zum Erinnerungsort zurückgreifen. Nora geht davon aus, dass Erinnerungsorte als eine Art künstlicher Platzhalter für das nicht mehr vorhandene, natürliche kollektive Gedächtnis fungieren und damit in ihrer symbolischen Dimension von einer speziellen ‚Aura‘ umgeben sind.⁴⁰ Auch das Studio für Elektronische Musik des WDR kann als Erinnerungsort für ganze Komponistengenerationen gelesen werden. Durch den Schwebезustand, in dem sich die Institution mit seinen ‚toten Medien‘ seit nunmehr fast 20 Jahren befindet, droht jedoch nicht nur das SfEM zum medienhistorischen Leichnam zu werden, sondern auch die Medientechnik dieser vergangenen Zeiten in Vergessenheit zu geraten.

³⁶ Falko Schmieder und Daniel Weidner (Hg.): *Ränder des Archivs. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf das Entstehen und Vergehen von Archiven*. Berlin 2016, S. 9f.

³⁷ Vgl. Warnke 2002, S. 280.

³⁸ Vgl. Spieker 2004, S. 7.

³⁹ Foucault ¹⁸2018 [1981], S. 186f.

⁴⁰ Pierre Nora: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Frankfurt a.M. 1998, S. 19–21.

Mikrofon und Habitus

Überlegungen zum Mikrophonegebrauch in der klassischen Musikaufnahme

Karin Martensen

1 Einleitung

Auf den ersten Blick scheint es eine Binsenweisheit zu sein, dass auch in der sogenannten ‚Klassischen Musik‘ eine befriedigende Tonproduktion ohne den durchdachten Einsatz von Aufnahmetechnik nicht möglich ist. Während es jedoch bei Tonaufnahmen im Bereich der Pop- und Rockmusik nicht nur seit langem bekannt und akzeptiert ist, dass dort Aufnahmetechnik zur Erzeugung und Wiedergabe von Sound eingesetzt wird, sondern auch umfangreiche theoretische Überlegungen hierzu angestellt wurden,¹ ist dies im Bereich der klassischen Musik noch nicht geschehen. Oder anders formuliert: Es gibt im Bereich der klassischen Musik noch immer keine Theorie der Musikproduktion, in der – ähnlich wie in der Filmwissenschaft – Gestaltungsprinzipien herausgearbeitet sind sowie eine wissenschaftliche Basis zu deren technischen Umsetzung und diskursiven Verhandlung zwischen den beteiligten Akteuren gelegt wurde.

Mit diesem Aufsatz soll versucht werden, einen ersten ‚Pflock‘ zu einer solchen Theorie der Musikproduktion einzuschlagen.² Aus Gründen des Umfangs möchte ich mich auf Überlegungen zum Mikrophonegebrauch in der Tonaufnahme beschränken. Hierbei gehe ich von der Annahme aus, dass man Tonaufnahme als diskursiven Raum, ja geradezu als ein Netzwerk der Diskurse auffassen kann. Diese Diskurse laufen einerseits in den handelnden Personen auf der Bühne und hinter der Bühne zusammen, andererseits in den verwendeten Gegenständen, also den Mikrofonen. Kurz: Mikrofone sollen hier als Dispositiv aufgefasst werden, in dem

¹ Vgl. etwa Volker Smyrek: Die Geschichte des Tonmischpults. Die technische Entwicklung der Mischpulte und der Wandel der medialen Produktionsverfahren im Tonstudio von den 1920er-Jahren bis heute. Berlin 2013; Thomas G. Porcello: Sonic Artistry. Music, Discourse, and Technology in the Sound Recording Studio, Dissertation Austin 1996.

² Vgl. dazu mein DFG-Projekt „Die Tonaufnahme als diskursiver Raum: Theorie, ästhetisches Konzept und praktische Umsetzung“, das seit März 2019 an der TU Berlin (Fachgebiet Audiokommunikation) angesiedelt ist (Projektnummer: 419911712).

sich Diskurse und Praktiken miteinander verbinden.³ Geprüft werden soll, inwiefern sich Erwartungen, Einstellungen und Zuschreibungen der Beteiligten im Umgang mit bzw. im Gebrauch von Mikrofonen niederschlagen. Kann das handlungsleitende Wissen der Akteure und damit ihre Handlungspraxis herausgefiltert werden (Habitusrekonstruktion)? Zugleich möchte ich erste Überlegungen zu der Frage anstellen, wie technisch vermittelte (Selbst-)Deutungen und Wahrnehmungen von Menschen im Sinne einer historischen Technikanthropologie konkret gefasst werden könnten.⁴ Es geht somit um musikwissenschaftliche Desiderata, in denen sich Musik- und Technikgeschichte begegnen. – Alle diese Überlegungen sind meiner Meinung nach auch für das Radio bzw. für die Rundfunkgeschichte höchst relevant, da vorproduzierte Schallplatten (also Tonaufnahmen) dort von Anfang an die Basis des Programms gebildet haben und auch heute noch bilden.⁵ Zudem treten Rundfunkanstalten als Musikproduzenten für Sendungen und Platten in Erscheinung und stellen in Deutschland vermutlich die wichtigste Größe in der Produktionsszene für ‚Klassische Musik‘ dar. Dass die Radioforschung ebenfalls von der anthropologischen Feldforschung sowie von geistes- und sozialwissenschaftlichen Ansätzen profitieren kann, machte bereits Carolyn Birdsall deutlich.⁶

2 Das Mikrophon im soziokulturellen Kontext

Welche Bedeutung hat das Mikrophon in der klassischen Musikaufnahme? Und ganz genau gefragt: Welche Bedeutung hat es in einer spezifischen Aufnahmesitzung und welche Bedeutung wird ihm im erweiterten soziokulturellen Kontext zugeschrieben? – Zu dieser Fragestellung sei eine Aussage des Tonmeisters Wolfgang Gülich angeführt, die aus dem Film *Karajan, the Second Life* stammt. Gülich beschreibt hier seine eigene Vorgehensweise bei Aufnahmen mit Herbert von Karajan im Vergleich zu der Vorgehensweise seines Kollegen Günter Hermanns, der ebenfalls mit Karajan Aufnahmen machte:

Der Hermanns hat bestimmt doppelt so viele Mikrophone verwendet wie ich. Der Unterschied ist vielleicht so für mich zu erklären: ich geh mit Kugelmikrofonen weit weg, und Günter Hermanns geht mit Nierenmikrofonen nah dran. Kugel, wie der Name schon sagt, nimmt rundum auf. Während eine Niere nur nach vorne aufnimmt und hinten ausblendet. Und das jetzt zu einem Klang gemischt, ist eine Fläche. Und bei Sachen mit Kugel aufgenommen, gewinnen

³ Vgl. hierzu Hannelore Bublitz: Diskurs und Habitus. Zentrale Kategorien der Herstellung gesellschaftlicher Normalität. In: Jürgen Link u.a. (Hg.): ‚Normalität‘ im Diskursnetz soziologischer Begriffe. Heidelberg 2003, S. 151–162, hier S. 161.

⁴ Vgl. hierzu Martina Heßler: Menschen – Maschinen – MenschMaschinen in Zeit und Raum. Perspektiven einer Historischen Technikanthropologie. In: Dies. und Heike Weber (Hg.): Provokationen der Technikgeschichte. Zum Reflexionszwang historischer Forschung. Paderborn 2019, S. 35–68.

⁵ Vgl. hierzu Solveig Ottmann: Im Anfang war das Experiment. Das Weimarer Radio bei Hans Flesch und Ernst Schoen. Berlin 2013, insbesondere S. 246ff.

⁶ Carolyn Birdsall: Radio. In: Daniel Morat und Hansjakob Ziemer (Hg.): Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze. Stuttgart 2018, S. 353–359, insbesondere S. 356ff.

Sie Tiefe. Dreidimensional, wenn Sie so wollen. Beides ist gut, aber es klingt anders.⁷

Interessant erscheint es daher, sich nicht nur mit technischen Aspekten der Tonaufnahme zu beschäftigen oder den ästhetischen Funktionen eines Mikrophons. Interessant erscheint mir auch, dass subjektive Wahrnehmungsweisen und Bedeutungszuweisungen der handelnden Akteure eine hohe Relevanz für die Durchführung einer Tonaufnahme zu haben scheinen. Diese Zuweisungen wiederum werden nur verständlich, ja erhalten erst ihre spezifische Aussagekraft, wenn man versucht, ihren „spezifischen soziokulturellen Kontexten“ nachzugehen, wie es Peter Wicke ausgedrückt hat.⁸

Es mag auf den ersten Blick merkwürdig erscheinen, dass ein Ding, ein Mikrofon, überhaupt eine ‚Bedeutung‘ oder sogar einen ‚Kontext‘ haben soll. Für eine Tonaufnahme sollten doch ganz praktische Erwägungen ausschlaggebend sein, könnte man meinen: Welches Mikrofon ist für welche Stimme oder welches Instrument geeignet?

Natürlich hat ein Mikrofon vor allem technische Eigenschaften. Es ist in einer ganz spezifischen Weise gebaut und kann daher in akustischer Hinsicht ganz bestimmte Dinge in einer Tonaufnahme leisten. Bei genauem Hinsehen steckt aber schon hier der Teufel im Detail: Was kann ein Mikrofon abbilden und was kann es nicht? Wie würde es sich auf die Tonaufnahme auswirken, wenn man nicht dieses, sondern jenes Mikrofon nähme? Und spätestens, wenn man raumakustische Gegebenheiten hinzunimmt, wird spürbar, dass schon in die Auswahl eines Mikrophons auch ästhetische Gegebenheiten hineinspielen. Wie und mit welchem Mikrofon soll nämlich ein bestimmter Raum abgebildet werden? Musik, die in der Berliner Philharmonie gespielt wird, klingt ganz von selbst vollkommen anders als dasselbe Werk im Berliner Konzerthaus. Und diese Räume klingen natürlich wiederum ganz anders als jede Kirche und jede Konzertscheune. Mit welchem Mikrofon kann dies angemessen dargestellt werden? Und soll es denn am Ende so klingen, wie es ‚wirklich‘ klingt?⁹

In meinem seit März 2019 an der Technischen Universität Berlin laufenden DFG-Projekt „Das Tonstudio als diskursiver Raum“ beschäftige ich mich nicht vordringlich mit den technischen Eigenschaften des bei der Tonaufnahme verwendeten Equipments. Als Musikwissenschaftlerin befasse ich mich vielmehr mit der ‚Gruppenleistung Tonaufnahme‘¹⁰ als solcher und ihren soziokulturellen Kontexten.

7 Herbert von Karajan – The Second Life. Ein Film von Eric Schulz. 2012. Online: <https://www.digitalconcert.hall.com/en/film/203>, abgerufen am 9.7.2019.

8 Susanne Binas-Preisendörfer: Rau, süßlich, transparent oder dumpf – Sound als eine ästhetische Kategorie populärer Musikformen. Annäherung an einen populären Begriff. In: PopScriptum 10 (Das Sonische. Sounds zwischen Akustik und Ästhetik), 2008, S. 5. Online: <https://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst10/index.htm>, abgerufen am 8.3.2020, mit Verweis auf Peter Wicke: Popmusik in der Analyse.

9 Vgl. hierzu auch: Zora Schärer Kalkandjiev und Stefan Weinzierl: The influence of room acoustics on solo music performance. An empirical case study. In: Acta Acustica united with Acustica 99, 2013, Nr. 3, S. 433–441.

10 Vgl. zum Begriff: Hans-Joachim Maempel: Technologie und Transformation. Aspekte des Umgangs mit Musikproduktions- und Übertragungstechnik. In: Helga de la Motte-Haber und Hans Neuhoff (Hg.): Musiksoziologie. Laaber 2007, S. 160–180, hier S. 163.

Dies soll mit Hilfe von empirischer Forschung zu den Kommunikationsstrukturen zwischen den Beteiligten (Tonmeister, Toningenieur, Dirigent, Solist) geleistet werden. Ich möchte herausfinden, wie die (vermutlich unterschiedlichen) Ansprüche und Erwartungen der Beteiligten während der Aufnahme ‚unter einen Hut‘ gebracht werden, damit am Ende eine für alle befriedigende Produktion steht. Das Ziel meiner Forschungen ist es also, die Kommunikation der Beteiligten über die Herausforderungen einer Tonaufnahme (hier verstanden als Prozess, nicht als Produkt) und deren Lösungsmöglichkeiten zu betrachten.

Dies soll aber nicht nur mit Hilfe performativer Sprechakte geschehen. Im Gegenteil glaube ich, dass man mit einer Beschränkung auf Sprechakttheorien nach John Austin¹¹ den diskursiven Raum Tonaufnahme nicht zureichend beschreiben und seiner habhaft werden kann. Vielmehr sollen auch reale Handlungen der Beteiligten einbezogen werden. Wegen ihrer herausragenden Bedeutung im Tonaufnahmeprozess steht hierbei der Gebrauch der Mikrophone im Mittelpunkt meiner Überlegungen. Es soll gezeigt werden, dass dieser Gebrauch auf implizites Wissen innerhalb einer Gruppe verweist, es präformiert, formiert und reguliert. Anders formuliert: Habitualisiertes Wissen der Beteiligten, also Erwartungen und Einstellungen, die etwa in Bezug auf die ‚Natürlichkeit‘ einer Tonaufnahme vorliegen, schlagen sich im Gebrauch der Mikrophone auf die (gewünschte) konkrete Konzeption der Aufnahmesitzung nieder. Auf diese Weise soll deutlich werden, inwiefern die subjektiven Wahrnehmungsweisen und Bedeutungszuweisungen der handelnden Akteure Aussagekraft erhalten.

Vielfach ist der soziale Raum und sind die Akteure in ihm bereits beschrieben worden. Meine Überlegungen lehnen sich daher auch an die Forschungen von Christopher Small an, der das „musicking“ als Substantiv begriff und daher als eine Tätigkeit ansah, durch die die Akteure mit der Welt verbunden seien:

The act of musicking establishes in the place where it is happening a set of relationships, and it is in those relationships that the meaning of the act lies. They are to be found not only between those organized sounds which are conventionally thought of as being the stuff of musical meaning but also between the people who are taking part, in whatever capacity, in the performance; and they model, or stand as metaphor for, ideal relationships as the participants in the performance imagine them to be: relationships between person and person, between individual and society, between humanity and the natural world and even perhaps the supernatural world.¹²

Im Kapitel ‚Der Habitus und der Raum der Lebensstile‘ machte bereits Pierre Bourdieu darauf aufmerksam, dass es sich bei dem sozialen Raum um eine abstrakte Darstellung handele, „ein Konstrukt, das analog einer Landkarte einen Überblick bietet“.¹³ Standpunkte innerhalb des Raumes hängen von den Positionen ab, die die Akteure in ihm einnehmen.

¹¹ John L. Austin: Zur Theorie der Sprechakte. Stuttgart 1998.

¹² Christopher Small: Musicking. The Meanings of Performing and Listening. Hanover/USA 1998, S. 13.

¹³ Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt 1984, S. 277ff.

Ich glaube also, dass Mikrophone mit ihren Bauarten, Typen und Marken mehr transportieren als nur ihre technischen Eigenschaften. Sie erzählen Geschichten über ihre Nutzung, ihre Aura und die mit ihnen verbundenen Zuschreibungen, und damit natürlich auch über die Personen, die sie genutzt haben.¹⁴ Die Frage lautet daher: Inwiefern wird Kulturgeschichte im Ding, also hier in den Mikrofonen gespeichert? Was erzählen sie über ‚Mensch und Technik‘?

Mit der Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) und verwandten Ansätzen ließe sich sogar fragen, ob das Mikrofon eine eigene *Agency* besitzt, und zwar nicht nur im Sinne einer symbolischen Bedeutung. Tatsächlich geht es nicht nur darum, wie Menschen Dinge nutzen und begreifen, sondern auch darum, „wie umgekehrt Dinge – einzeln oder als Assemblagen – menschliche Praktiken und Beziehungen prägen, wobei zumindest teilweise eine eigene, von kulturellen Sinnstiftungen unabhängige dingliche Logik ihre Wirksamkeit entfaltet.“¹⁵ Diese Überlegungen gehen davon aus, dass sich die komplexen Beziehungen zwischen Menschen und Dingen nicht auf eine einfache Hierarchie zwischen allmächtigen (menschlichen) Akteuren und passiven Objekten reduzieren lassen.¹⁶ Und in der Tat scheint mir, dass man „Dinggeschichte betreiben [muss]“, wenn man „Menschengeschichte begreifen will“.¹⁷ Diese Fragestellung ließe sich gewinnbringend auch anhand des Mikrophons durchspielen. Im Rahmen dieses Aufsatzes kann dies aber nicht vertieft werden.

3 Artefaktanalyse

Wie könnte nun der diskursive Raum Tonaufnahme und der Gebrauch der Mikrophone konkret untersucht werden? Oder anders formuliert: Wie könnte man Mikrophone und ihr soziokulturelles Umfeld beforschen? Wie mir scheint, öffnet sich hier ein weiteres Forschungsfeld. Ansätze hierzu sind nämlich in der Musikwissenschaft noch rar. Skizzenhaft will ich daher eine mögliche Herangehensweise entwerfen.

Selbstverständlich ist die Frage nach der kulturgeschichtlichen Bedeutung einer Sache nicht per se neu. Vielmehr wird im Museumswesen, in der Ethnologie und in der Kulturanthropologie schon seit einiger Zeit intensiv über die Frage nachgedacht, wie Dinge zu

¹⁴ Hans Peter Hahn: *Materielle Kultur. Eine Einführung*. Berlin 2005, insbesondere Kapitel 4 „Bedeutungen der Dinge“ (S. 113ff). Vgl. dazu auch Karin Martensen: *Mit Frauen(stimmen) kann man keine guten Tonaufnahmen machen. Zur Analyse eines Motivs aus der Geschichte der Aufnahmetechnik*. In: Rebecca Grotjahn u.a. (Hg.): *Das Geschlecht musikalischer Dinge*. Hildesheim 2018, S. 121–132 und die dort zitierte Literatur.

¹⁵ Simone Derix u.a.: *Der Wert der Dinge. Zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte der Materialitäten*. In: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 13, 2016, H. 3, S. 387–403, hier S. 390. Online: <https://zeithistorische-forschungen.de/3-2016/5389>, abgerufen am 11.1.2020.

¹⁶ Vgl. Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Frankfurt a.M. 2014, zitiert nach Derix u.a. 2016, S. 391.

¹⁷ Derix u.a. 2016, S. 391.

„Gegenständen der Erkenntnis“¹⁸ werden könnten.¹⁹ Doch scheint man sich dabei vorrangig auf Methoden der Feldforschung und ihre Dokumentation zu konzentrieren.²⁰

Die Techniksoziologie wiederum rückt die Befassung mit Artefakten als Bezugspunkt gesellschaftlicher Entwicklungen und speziell im Zusammenhang mit der interaktiven Verkopplung verteilter Aktivitäten von Maschinen und Handlungen ins Zentrum. Neben eher theoretischen Betrachtungen der Technikentwicklung finden sich hier auch phänomenologische Sichtweisen und ethnographische Perspektiven. Spezialisierte Literatur befasst sich darüber hinaus mit Gebrauchsgegenständen.²¹ In meinem eigenen Fach, der Musikwissenschaft, ist diese Hinwendung zur materiellen Kultur²² noch neu. Einige Überlegungen zu der Frage, wie aus der Musikwelt stammende Dinge in einen größeren kulturellen Zusammenhang gestellt werden könnten, sind zum einen in der Musikinstrumentenkunde zu finden,²³ zum anderen etwa in Band 11 des Jahrbuchs Musik und Gender, das aus dem Jahr 2018 stammt und nach dem Geschlecht musikalischer Dinge fragt.²⁴ Systematische Untersuchungsmethoden gibt es aber, so scheint mir, bisher nicht.²⁵

Insgesamt, so konstatieren Ulrike Froschauer und Manfred Lueger daher anscheinend zu Recht, „sind Verfahren für die systematische Analyse dreidimensionaler Artefakte bislang eher rudimentär ausgearbeitet, obwohl sie für die Sozialwissenschaft in vielen Forschungsfeldern wesentlich zum Erkenntnisgewinn beitragen könnten.“²⁶ Wie die Autoren weiter ausführen, können Artefaktanalysen für die Erforschung sozialer Phänomene einen wichtigen Beitrag leisten. Zum einen geben sie „Hinweise auf selbsterzeugte Bedingungen sozialen Handelns“. Ferner vergegenständlichen die Artefakte „kognitive Leistungen und physisches Handeln“. Und schließlich „repräsentieren [sie] individuelle und kollektive Strukturierungen. Insofern eignen sie sich hervorragend für die Analyse gesellschaftlicher Prozesse und Strukturen.“²⁷

18 Gottfried Korf: Dimensionen der Dingbetrachtung. Versuch einer museumskundlichen Sichtung. In: Andreas Hartmann u.a. (Hg.): Die Macht der Dinge. Symbolische Kommunikation und kulturelles Handeln. Münster 2011, S. 11–26, hier S. 11.

19 Vgl. zum Forschungsstand etwa Manfred Lueger und Ulrike Froschauer: Artefaktanalyse. In: Leila Akremi u.a. (Hg.): Handbuch Interpretativ forschen. Weinheim 2018, S. 775–801, hier S. 776 mit weiteren Literaturnachweisen.

20 Über die Dinge als Quellen in den Geschichts- und Kulturwissenschaften vgl. Stefanie Samida: Materielle Kultur – Und dann? Kulturwissenschaftliche Anmerkungen zu einem aktuellen Trend in der Zeitgeschichtsforschung. In: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History 13, 2016, H. 3, S. 506–514.

21 Vgl. Lueger und Froschauer 2018, S. 776 mit weiteren Literaturnachweisen.

22 Vgl. zu diesem Begriff und der Vielfalt der Zugänge zu diesem etwa Stefanie Samida u.a. (Hg.): Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen. Stuttgart 2014.

23 Vgl. auf der Website des Deutschen Museums: Sammlungstiefenerschließung und historische Objektforschung. Online: <https://www.deutsches-museum.de/forschung/forschungsbereiche/sammlungen/objektforschung/>, abgerufen am 1.7.2019.

24 Grotjahn u.a. 2018.

25 Vgl. für die Analyse technikhistorischer Objekte etwa Heike Weber: Das Versprechen mobiler Freiheit. Zur Kultur- und Technikgeschichte von Kofferradio, Walkman und Handy. Bielefeld 2008.

26 Lueger und Froschauer 2018, S. 776.

27 Alle drei Zitate: ebd., S. 777.

Im Folgenden sollen erste Überlegungen zu einer Artefaktanalyse in Bezug auf die bei der klassischen Tonaufnahme verwendeten Mikrophone vorgestellt werden.

a Deskriptive Analyse

Zunächst gilt es, eine Auswahl unter den zur Verfügung stehenden Artefakten zu treffen und diese deskriptiv zu analysieren.²⁸ Aus Gründen des Umfangs dieser Überlegungen beschränke ich mich im Folgenden hinsichtlich der technischen Seite der Mikrophone auf ganz wenige Stichworte.

Man kann unterscheiden zwischen Druck-Empfängern und Druckgradienten-Empfängern. Beim Druckempfänger ist nur die Vorderseite der Membran dem Schallfeld ausgesetzt. Die Membran spricht auf alle an ihrer Oberfläche auftretenden Schalldruckschwankungen an, gleichgültig, in welcher Richtung sich die Schallwellen ausbreiten. Druckempfänger besitzen daher keine Richtwirkung und haben Kugelcharakteristik. Folglich kann man mit einem solchen Druck-Empfänger auch tiefe Töne hervorragend linear abbilden.²⁹

Die Membran von Druckgradienten-Empfängern hingegen ist für den Schall von beiden Seiten zugänglich. Bei Mikrofonabständen zur Schallquelle, die unterhalb etwa eines halben Meters liegen, reagieren Druckgradientenempfänger mit deutlicher Bassanhebung. Umgekehrt klingen Druckgradientenmikrofone im größeren Abstand von der Schallquelle recht tiefenarm. Oder noch anders formuliert: Bei einem Druckgradienten-Empfänger verändert sich das Übertragungsverhalten, und zwar abhängig vom Abstand der Schallquelle zum Mikrofon.³⁰

Ferner sei die Möglichkeit erwähnt, die Charakteristika der beiden zuvor beschriebenen Typen zu kombinieren; es entsteht dann eine sogenannte Nierencharakteristik des Mikrophones. Die Nierencharakteristik ist am günstigsten, wenn hinter dem Mikrofon postierte Schallquellen ausgeblendet werden sollen.³¹

Man kann aus diesen wenigen Ausführungen bereits erkennen, dass man mit der Auswahl eines ganz bestimmten Mikrofontyps erheblichen Einfluss darauf hat, wie der Klang, der auf die Membran auftrifft, übertragen wird. Einige Frequenzen werden ganz besonders gut dargestellt, andere werden eher abgeschwächt.

Die nach einer dieser Bauarten hergestellten Mikrophone werden für Tonaufnahmen von sogenannter Klassischer Musik seit vielen Jahren verwendet. Einerseits in der Form von Hauptmikrofon-Anordnungen, die für die Abbildung des Gesamtklangs eines Ensembles verantwortlich sind. Andererseits in der Form von Stützmikrofonen, die direkt vor den Instrumenten bzw. Instrumentengruppen aufgestellt werden.

Freilich darf man, wie der Tonmeister Eberhard Sengpiel formulierte, „die vielschichtigen Probleme der Aufnahmetechnik nicht allein auf die Mikrofontypauswahl reduzieren.“³² Und er ergänzt:

²⁸ Vgl. zum Vorgehen ebd., S. 783.

²⁹ Vgl. Michael Dickreiter u.a. (Hg.): Handbuch der Tonstudioteknik, Band 1. Berlin u.a. 2014, S. 153.

³⁰ Vgl. ebd., S. 154.

³¹ Vgl. ebd.

³² Eberhard Sengpiel: Gedanken zur Vorlesung ‚Musikübertragung‘. In: Forum für Mikrofonteknik und Tonstudioteknik. o.J. Online: <http://www.sengpielaudio.com/GedankenZurVorlesungMusikuebertr.pdf>, zuletzt abgerufen am 16.2.2020.

Fragen nach dem besten Mikrofon für Gesang oder für die Bass-Drum sind allgemein nicht zu beantworten. Die Auswahl der Mikrofone hat durchaus eine Bedeutung, aber nur in Verbindung mit dem Aufstellungsort zur Schallquelle und im Raum, dem Mischungsanteil und der gewünschten Klangfarbe. Wenn also Autoren von Hi-Fi-Zeitschriften versuchen, den guten Klang vereinfachend an bestimmten Mikrofontypen, Tonaufnahmetechniken oder Lautsprechern festzumachen – das ergibt immer ein nicht korrektes Bild.³³

Ergänzen ließe sich zudem, dass nicht nur der Klang bzw. die physikalisch-akustischen Eigenschaften für die Mikrophonauswahl ausschlaggebend sind. Es wird vielmehr zu zeigen sein (vgl. Abschnitt 3c) dass auch Aussehen, Form, Größe, Haptik usw. bei der Auswahl eine entscheidende Rolle spielen. Doch kann man aus den vorstehenden Ausführungen sicherlich schließen, dass schon die Auswahl der Mikrophone und ihre Platzierung vor dem jeweiligen Instrument oder dem Sänger/der Sängerin eine ‚Philosophie‘ ist.³⁴

b Strukturelle Analyse

Dennoch darf man nach dem Gesagten annehmen, dass dem *Gebrauch* der Mikrophone, also ihrer gezielten Aufstellung und Ausrichtung im Konzertraum, eine noch größere Bedeutung zukommt als der Auswahl. Dieser Gebrauch der Sache steht im Mittelpunkt der strukturellen Artefaktanalyse.³⁵ Es geht hierbei um die soziale Bedeutung des Artefakts und seinen Kontext. Um diesen zu beleuchten, sollen beispielhaft Zitate aus von mir geführten Interviews herangezogen werden.

In einem Interview sagte mir mein Gesprächspartner das Folgende: „Der Pop-Ansatz ist tatsächlich eher so, dass ich nicht ein Portrait von etwas abbilden möchte, sondern ein Kunstobjekt gestalte.“³⁶ Der Interviewte, ein in der Popwelt ausgebildeter Toningenieur, deutet damit an, dass der Gebrauch eines Mikrophons zuallererst im Dienst eines ästhetischen Konzepts steht. Zur Erläuterung fügte er an: „Also, der Ansatz: ich nehme ein Hauptmikrofon, quasi als ausschlaggebende Klangquelle für eine Aufnahme – das funktioniert gar nicht. Da würde der Künstler ankommen und sagen: was ist das denn?!“ Ein Gesangskünstler wäre nämlich im Vergleich zu Schlagzeug und E-Bass gar nicht zu hören, wenn man nicht technische Mittel zur Hilfe nähme und so die Balance zwischen den Beteiligten künstlich veränderte.

Dieser Ausgangspunkt ist in der Klassik eher selten. Zwar verwendet man auch hier künstlichen Hall. Und selbstverständlich kann man mit den Stützmikrophen die Balance zwi-

³³ Ebd.

³⁴ Vgl. zur Entwicklung von Mikrophontechnik als solcher Michael Dickreiter u.a.: Mikrophone und Lautsprecher. In: Ders. u.a. 2014, S. 136–203. Vgl. zu den einschlägigen Hauptmikrophonierungsverfahren Hans Joachim Maempel: Musikaufnahmen als Datenquellen der Interpretationsanalyse. In: Heinz von Loesch u.a. (Hg.): Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen. Mainz 2011, S. 157–172.

³⁵ Vgl. zum Vorgehen Lueger und Froschauer 2018, S. 783.

³⁶ Toningenieur, Interview vom 19.3.2016. Vgl. hierzu Karin Martensen: Überlegungen und Interviews zum Einsatz von Aufnahmetechnik und zur ‚Gruppenleistung Tonaufnahme‘ im Bereich der Klassischen Musik. In: Acta Musicologica 89, 2017, Nr. 2, S. 145–170.

schen den beteiligten Musikern künstlich verändern. Das geschieht aber nur, falls dies aus künstlerisch-ästhetischen Gründen notwendig werden sollte, etwa um wichtige Instrumentenstimmen, die man sonst nicht gut hören könnte, hörbar zu machen. Den Unterschied zur Popmusikaufnahme kann man daher gut durch den Begriff ‚Larger than Live‘ charakterisieren: Es geht hier darum, durch (unter Umständen sehr starke) technische Eingriffe ein Klangideal herzustellen, das auf der Bühne so niemals erklingen könnte. – Mit diesen kurzen Überlegungen ist das hier angesprochene Thema ‚Mikrophongebrauch‘ natürlich keinesfalls ausreichend erfasst. Vielmehr müsste man sich an dieser Stelle mit schwer greifbaren Begriffen wie etwa dem des natürlichen Klangs oder des erwartbaren Klangs auseinandersetzen, die aber weit über das Thema dieses Aufsatzes hinausführen würden.³⁷ Ich will es daher hier bei diesen Erwägungen bewenden lassen. Meiner Meinung nach zeigen sie aber sehr deutlich, dass die Denkweise eines Genres starke Rückwirkungen auch auf den Gebrauch von Mikrofonen in der Tonaufnahme hat.

Doch nicht nur Tonmeister, sondern auch Künstler stehen in einem Wechselverhältnis zur Tonaufnahmetechnik. Dies sei hier nur kurz anhand zweier Äußerungen angedeutet. In der nachfolgenden Aussage, die von der Sängerin Régine Crespin aus den 1990er Jahren stammt, kommt das Mikrofon ausgesprochen schlecht weg: „No, the microphone waits, unpitying, insensitive and ultrasensitive at the same time, and when it speaks, it’s to repeat everything you’ve said word for word. The beast.“³⁸ – Und außerdem heißt es bei ihr: „Fear of an audience is healthy, it stimulates you. But how can you fall in love with a microphone?“³⁹ Die Sängerin nimmt damit Bezug auf die Erfahrung, dass eine künstlerische Darbietung auf der Bühne vollkommen anders gart, sich vollkommen anders anfühlt, als eine Tonaufnahme im Studio.

Ganz und gar gegensätzlich äußerte sich der Autor des BBC Handbooks aus dem Jahr 1929, das dem Mikrofon ein eigenes Kapitel widmet. Unter der Überschrift „My Friend Mike“ heißt es dort:

Ich kenne Mike schon lange. Erstmals bin ich ihm 1922 begegnet. Er hatte damals noch keinen Thron, sondern hing so herum. Ich glaube, er ist sehr empfindlich, denn man wickelt ihn in Baumwolltücher. Ich mag Mike, weil er immer so gut von mir spricht und nie krank ist und mich Menschen vorstellt, die ich ohne ihn nie kennengelernt hätte.⁴⁰

Es lässt sich also zeigen, dass dem Mikrofon und seinem Gebrauch in der Tonaufnahme schon seit langer Zeit von allen Beteiligten eine soziale Bedeutung zugeschrieben wird.

Wie hier nur angedeutet werden konnte, kann Tonaufnahme bzw. Tonaufnahmetechnik nicht einfach nur als Ding betrachtet werden, also als ein von ‚Gesellschaft‘ isolierbarer Be-

37 Vgl. hierzu etwa: Elisabeth Kemper: Realisierbarkeit und Beurteilung ästhetischer Klangkonzepte bei klassischen Musikaufnahmen. Diplomarbeit Erich-Thienhaus-Institut Detmold 2006.

38 Régine Crespin: *On Stage, Off Stage. A Memoir*. Boston 1997, S. 153, zitiert nach Mark Katz: *Capturing Sound. How Technology Has Changed Music*. Berkeley u.a. 2010, S. 19.

39 Ebd.

40 Will Hay: *My Friend Mike*. In: *BBC Hand Book 1929*, S. 185f.

reich oder als ‚Umwelt‘. Aufnahmetechnik prägt vielmehr menschliches Handeln und Erleben. Mit Hilfe der hier skizzierten Überlegungen ergibt sich die Möglichkeit, den gesamten (kulturellen) Prozess einer Tonaufnahme, an dem unterschiedliche wissenschaftliche, künstlerische und institutionelle Akteure beteiligt sind, im Auge zu behalten und dementsprechend zu beschreiben.

Eine der Möglichkeiten, Bedeutungsstrukturen herauszuarbeiten und ihre gesellschaftliche Grundlage und Tragweite zu bestimmen,⁴¹ ist das Interview mit Informanten.⁴² Tatsächlich besteht eine der Annahmen qualitativer Forschung darin, durch die Einzeläußerungen hindurch das zugrundeliegende Muster oder Konzept identifizieren zu können, „denn einerseits sind die Einzeläußerungen Ausdruck dieses zu Grunde liegenden Musters, andererseits wird das Muster durch die Vielzahl seiner Äußerungen erfasst, es ist demnach keine dauerhaft fixierte Struktur.“⁴³ Es besteht demnach die gute Chance, aus den Äußerungen der Befragten die hinter ihren Aussagen liegenden Konzepte hinsichtlich einiger Teilmomente der Tonaufnahme (Klangeinstellung, High Fidelity) herauslesen zu können.

In unserem Fall wurde deutlich, dass sich durch das empirische Mittel der Interviews nicht nur das reflexive, sondern auch das handlungsleitende Wissen der für die Tonaufnahme zuständigen Ingenieure und damit ihre Handlungspraxis herausfiltern lässt.⁴⁴ Letztlich stellt dies eine Möglichkeit einer Habitusrekonstruktion durch dokumentarische bzw. wissenssoziologische Analyse dar.⁴⁵ Es gilt aber weiterhin, Möglichkeiten zu erarbeiten, um „die körperliche Dimension des Handelns angemessen in der empirisch-rekonstruktiven Sozialforschung“⁴⁶ zu repräsentieren; dies stellt Michael Meuser als Desiderat dar.

c Komparative Analyse

Abschließend gilt es, einen Schritt zurückzutreten und für die Artefaktanalyse eine komparative Analyse⁴⁷ anzustellen. Lueger und Froschauer schlagen eine Kontrastierung der analysierten Artefakte mit anderen Artefakten vor, „weil auf der Basis von Unterschieden und Ähnlichkeiten ihre Charakteristika besonders deutlich hervortreten“.⁴⁸ Zudem ist es ihrer Ansicht nach „sinnvoll, andere Materialien und Analysen (Gespräche, Beobachtungen) zur Differenzierung und Bewertung der Erkenntnisse aus der Artefaktanalyse heranzuziehen.“⁴⁹ Dies kann hier

41 Clifford Geertz: Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur. In: Ders., Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt 2015, S. 7–43, hier S. 15.

42 Vgl. ebd.

43 Cornelia Helfferich: Die Qualität qualitativer Daten. Manual für die Durchführung qualitativer Interviews. Wiesbaden 2011, S. 22.

44 Vgl. Ralf Bohnsack u.a.: Einleitung: Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis. In: Ders. u.a. (Hg.): Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis. Grundlagen qualitativer Sozialforschung. Wiesbaden 2013, S. 9–32.

45 Vgl. Michael Meuser: Repräsentation sozialer Strukturen im Wissen. Dokumentarische Methode und Habitusrekonstruktion. In: Bohnsack u.a. 2013, S. 223–239.

46 Ebd., S. 237f.

47 Vgl. zum Vorgehen Lueger und Froschauer 2018, S. 783.

48 Ebd., S. 785.

49 Ebd.

nur in ganz begrenztem Rahmen geleistet werden. Ich will mich daher darauf beschränken, ergänzend andere Mikrophone als Vergleichsmaßstab heranzuziehen. Stichwortartig seien hierzu einige Legenden der Tonaufnahmetechnik genannt – die übrigens bis heute, nicht zuletzt wegen ihrer Robustheit, auch in Livekonzerten genutzt werden.⁵⁰

Über das SM 58 von Shure heißt es:

If you've ever heard someone sing or speak into a live microphone, there's an excellent chance it was an SM58. Rock stars. Pop idols. Comedians. Presidents. Popes. Immortal words have passed through its iconic grille for generations. And with engineering and durability that set the world standard, it's sure to keep turning up at legendary performances.⁵¹

Das U 87-Mikrofon von Neumann war über Jahrzehnte *das* Sprechermikrofon im Rundfunk. Es wird bis heute mit folgender Aussage beworben:

The Neumann U 87 Ai is a true legend. Introduced in 1967, it has shaped the sound of countless hit records for the past 50 years. And when those hits were announced on the radio, many a DJ sat before a U 87 Ai.⁵²

Jörg Wuttke referiert in seinen Aufsätzen zur Mikrofontechnik eine weitere Legende, die sich um die äußere Gestalt von Mikrofonen rankt:

Auch die Einstellung vieler Anwender zum Großmembranmikrofon ist oft von Gefühlen und Erwartungen geprägt. Bei einer Umfrage zu den Gründen, aus denen in bestimmten Fällen ein Großmembranmikrofon gewählt wird, zeigte sich, dass die meisten einfach nur ein großes, optisch beeindruckendes Mikrofon wünschten. Das häufigste technische Argument, dass damit tiefe Frequenzen besser aufgenommen werden können, ist falsch. Es genügt, dass ein Mikrofon mit Kugelcharakteristik verwandt wird, damit sogar sehr kleine Kondensatormikrofone tiefste Frequenzen perfekt übertragen.⁵³

In der Zusammenschau der Analyseschritte deskriptive, strukturelle und komparative Analyse zeigt sich, dass es mit einer technischen Beschreibung der Mikrophone nicht getan ist, will man ihr soziologisches Umfeld hinreichend genau beleuchten. Die Zuschreibungen durch die Anwender, die durch Werbung noch verstärkt wird, sind ein enormer Einflussfaktor bei der Anwendung von Mikrofonen im Live- und im Sendebetrieb. Welcher Stellenwert ‚Mensch

50 Dank an meinen Kollegen Kiron Patka für diese Information. – Über die Robustheit des SM 58 im Livebetrieb berichtet auch der Schlagzeuger und Produzent Tom Hapke (Elke Wisse: Probieren geht über Studieren. Ein Interview mit Tom Hapke. In: vdt-Magazin 2009, Nr. 1, S. 28–31).

51 Online: <https://www.shure.com/en-US/products/microphones/sm58>, abgerufen am 4.7.2019.

52 Online: <https://en-de.neumann.com/u-87-ai>, abgerufen am 4.7.2019.

53 Jörg Wuttke: Mikrofontechnik. Karlsruhe 2000, S. 94.

und Technik‘ zugemessen wird, kann mutmaßlich genau hier festgemacht werden. Dies gilt es durch weitere Forschung zu erhellen.

4 Fazit

Zusammenfassend sei daher folgendes festgehalten: Wir haben mit dem Mikrophon in der Tonaufnahme, seinem Gebrauch und seiner Auswirkung auf die Beteiligten nicht nur die Möglichkeit einer Habitusrekonstruktion vor uns. Sondern darüber hinaus auch ein – wie ich finde – überaus aufschlussreiches Beispiel eines *doing technology*⁵⁴, in dem sich der Mensch in einem vielfältigen Verhältnis zu der von ihm genutzten Technik befindet. Auf diese Weise könnte zugleich ein Brückenschlag zwischen Musikgeschichte und Technikgeschichte gelingen und damit eine historische Technikanthropologie fundiert werden.

⁵⁴ Vgl. zum Begriff Heßler: Menschen – Maschinen – MenschMaschinen, hier S. 57ff.

Große und kleine Gesten

Hörspielproduktion 1970/1995 – Eine ethnografische Vignette

Kiron Patka

Prolog

Wer eine Funkhausführung bucht, um sich von der Materialität des Rundfunks zu überzeugen¹, der wird weniger beeindruckt sein von den Redaktionsbüros, die ja überall irgendwie ähnlich unspektakulär und unberedt aussehen, als vielmehr von den Fernseh- und Tonstudios. Studios² sind die Orte, Räume und Objekte, die oft als das Herz des Rundfunks angesehen werden: Orte, die stellvertretend für den Rundfunk stehen; Räume, die sich durch akustische und visuelle Gestaltung selbst zum Verschwinden bringen und statt dessen das Medium in Szene setzen; Objekte, die durch und durch technologisiert mehr komplexen Maschinen gleichen als von Wänden eingefassten Volumina.

Nach David Waldeckers Untersuchung von Tonstudios lassen sich diese eben nicht nur in ihrer Objektivität als Maschinen verstehen, als Assemblagen aus Geräten, Kabeln, Verbindungen und Vernetzungen, sondern auch als „Wissensmaschinerien“.³ So entstehen in Studios ästhetische Objekte – audiovisuelle bzw. auditive Kulturprodukte –, die sich zugleich als epistemische Objekte fassen lassen und Wissen speichern und freisetzen können. In Studios überlagern sich aber auch unterschiedliche Wissenskulturen⁴, insbesondere die unterschiedlicher Berufsgruppen. Schließlich verbinden sich im Studio auch Ordnungen des Architektonischen und des Technologischen und erzeugen so Regime des Blicks, der Geste, der Interaktion und des Handelns: Wer was wie mit wem tut, wird eben auch beeinflusst von den Möglichkeitsbedingungen, die das Studio schafft.

1 Vgl. zu Funkhäusern als ‚Medienobjekte‘ den Sammelband von Staffan Ericson und Kristina Riegert (Hg.): *Media Houses. Architecture, Media and the Production of Centrality*. New York 2010.

2 Unter der Bezeichnung *Studio Studies* entwickelt sich derzeit ein Forschungsfeld, das die Spezifika des Studios als Raum ästhetischer und epistemologischer Produktivität in den Blick nimmt; vgl. Ignacio Fariás und Alex Wilkie (Hg.): *Studio Studies. Operations, Topologies and Displacements*. London und New York 2016.

3 David Waldecker: *Raum und Technik im Tonstudio. Eine Ethnographie von Wissenskulturen*. In: Bernd Brabec de Mori und Martin Winter (Hg.): *Auditive Wissenskulturen. Das Wissen klanglicher Praxis*. Wiesbaden 2018, S. 381–398, hier S. 383.

4 Vgl. zum Begriff Wissenskulturen: Karin Knorr-Cetina: *Wissenskulturen. Ein Vergleich naturwissenschaftlicher Wissensformen*. Frankfurt/Main 2002.

Diesem Gedanken folgt der Text, der im Anschluss an diese kurze Einführung steht. Er untersucht den Fall des Hörspielstudios, und zwar in seiner historischen Situierung am Übergang von analoger zu digitaler Produktionstechnologie. Der Text entspricht nicht der üblichen Textgattung eines akademischen Aufsatzes. Es handelt sich stattdessen um eine ‚ethnografische Vignette‘,⁵ um eine erzählerische Verdichtung von Vorgängen im Studio also, die so in dieser Form nicht stattgefunden haben, deren Elemente aber durchweg auf empirischen Daten beruhen. Diese Daten stammen vor allem aus Gesprächen, die ich mit Akteur*innen geführt habe,⁶ aber auch aus historischen Dokumenten und Abbildungen.

Solch ein Vorgehen hat freilich Mängel; insbesondere ist es wenig dafür geeignet, implizites Wissen der Beteiligten aufzudecken. Dabei ist doch davon auszugehen, dass vieles von dem, was im Hörspielstudio passiert, auf habitualisierten Verhaltensweisen beruht, die nicht unbedingt verbalisiert werden können⁷ – vor allem nicht im zeitlichen Abstand von mehreren Jahrzehnten, wie es hier der Fall ist. Dennoch haben sich in den Gesprächen viele Einzelheiten herauskristallisiert, oft nur kleine Bemerkungen, die sich aber zu Mustern zusammenfügen.

Diese Muster zu beschreiben und hier in dieser Form zu verdichten, scheint mir dem Material und dem Gegenstand angemessen. Es werden so Zusammenhänge intensiviert, die sich in den einzelnen Gesprächen nicht ohne weiteres zu erkennen gegeben hätten. Diese Zusammenhänge gilt es noch näher zu befragen und zu erforschen.

Hörspiel 1970

Wir sind in einem Studiokomplex für Hörspielproduktionen beim Süddeutschen Rundfunk, vielleicht im Jahr 1970, auf jeden Fall in der analogen Zeit. Durch eine schwere rote Metalltür, schallisierend konstruiert, betreten wir das Herzstück des Komplexes, die Regie. Der Raum ist sechseckig und entspricht einer von mehreren Waben. Sofort fällt das große Mischpult auf, an dem der Toningenieur im *Sweet Spot*⁸ zwischen den beiden Lautsprechern sitzt. Direkt hinter ihm befindet sich ein kleines Podest mit einem Holzpult, das wirkt wie das Dirigentenpult im Orchester: der erhöhte Sitzplatz des Regisseurs.

Drei große Fenster geben Einblick in drei andere Waben, und damit in drei andere Welten. Es ist ein voyeuristisches und fast schamloses Setting: hier der Blick in eine Wohnung mit Sofa, Esstisch und Küchenzeile; dort der Blick in eine expressionistische Stadtlandschaft mit

⁵ Die Ethnologin Birgit Huber beschreibt die ethnografische Vignette als besonders für die „Analyse von Arbeitskontexten mit ethnologischen Feldbeobachtungen“ geeignet; Birgit Huber: *Arbeiten in der Kreativindustrie. Eine multilokale Ethnografie der Entgrenzung von Arbeits- und Lebenswelt*. Frankfurt/Main 2012, S. 11.

⁶ Weitere Gespräche haben Studierende meines Seminars „Funkhauskulturen“ geführt. Darüber hinaus greife ich auf unveröffentlichte Interviews zurück, die der Rundfunkhistoriker Edgar Lersch in den 1980er Jahren mit Mitarbeiter*innen des Süddeutschen Rundfunks geführt und mir dankenswerterweise zu Verfügung gestellt hat.

⁷ Vgl. Susan Schmidt Horning: *Engineering the Performance. Recording Engineers, Tacit Knowledge and the Art of Controlling Sound*. In: *Social Studies of Science* 34, 2004, Nr. 5, S. 703–731.

⁸ Der *Sweet Spot* ist der Bereich in der Symmetrieachse zweier Lautsprecher, in dem das Stereobild ausgewogen wahrgenommen und kontrolliert werden kann.

Treppen, Fenstern, Wänden und Telefonzelle; schließlich der Blick in die dunkle kantige Höhle des reflexionsarmen Raums⁹.

Wenn Toningenieur und Regisseur, an ihren jeweiligen Pulten sitzend, sich umdrehen, sehen sie eine fünfte Wabe mit kleinerem Fenster und einer Tür: die „Schallaufnahme“. Hier steht die Tontechnikerin¹⁰ inmitten von etwa 10 Bandmaschinen. Wenn die Tontechnikerin hingegen in die Regie schaut, sieht sie meist zwei Hinterköpfe. Die Schallaufnahme ist gegen die Regie schallisoliert und verfügt über eigene, etwas kleinere Lautsprecher.

Wenn Tontechnikerin und Toningenieur miteinander kommunizieren, tun sie das über eine Sprechverbindung mit Kommandotasten und kleinen Quäk-Lautsprechern. Damit man weniger Lärm macht – und um vertraulich zu kommunizieren – entwickelt sich ein Code: Die Kommandotaste zweimal kurz anzutippen bedeutet zum Beispiel, dass der Regisseur einen Fehler in der laufenden Aufnahme nicht bemerkt hat.

Beleben wir die Szene nun mit handelnden Akteur*innen.

Tag 1: Die Aufnahme

Ein Inspizient führt zwei Schauspieler in die Regie. Sie begrüßen den Regisseur. Auch mit dem Toningenieur werden Hände geschüttelt, man kennt sich ja schließlich schon aus anderen Produktionen. Die Tontechnikerin schaut von hinten durch die Glasscheibe zu.

Die Schauspieler wechseln in einen der Aufnahmeräume und platzieren sich um das vorbereitete Mikrofon. Auch in der Regie nehmen jetzt alle ihre Plätze ein. Die Tontechnikerin legt eine frische Spule Tonband auf. Sprechprobe. Es geht los.

Die Tontechnikerin startet die Aufnahmemaschine 1: Mit der einen Hand drückt sie die rote Taste herunter, mit der anderen drückt sie auf Play. Sie signalisiert nach vorne, dass die Aufnahme läuft. Der Regisseur fordert die Schauspieler auf, zu beginnen.

Nach ein paar Sätzen verhaspelt sich einer der Schauspieler zum ersten Mal und setzt bei Satzbeginn noch einmal an. Die Tontechnikerin macht einen ‚Anheber‘: Mit dem Finger lenkt sie das Tonband für einen Augenblick aus der präzisen Führung aus, so dass es auf dem rechten Wickel etwas hochsteht: eine Zeitmarke.

Doch der Regisseur ist mit dem ersten Anlauf noch nicht zufrieden. Er bittet die Schauspieler, noch einmal ganz vorne anzufangen. Take 2 beginnt. Wieder eine Zeitmarke, diesmal steckt die Tontechnikerin ein kleines Papierzettelchen in das sich aufspulende Tonband hinein. Gleichzeitig macht sie in ihrem Manuskript mit blauem Buntstift eine Notiz.

So geht es den Tag über weiter: etliche Versionen, „wir setzen auf Seite 5 oben noch einmal an“, „der zweite Abschnitt auf Seite 11 ist noch nicht gut“. Immer wenn der Regisseur eine Version für gelungen erklärt, nimmt die Tontechnikerin das rote Ende ihres Stiftes und macht sich ein Zeichen im Manuskript: Take 8 ok.

⁹ Als ‚reflexionsarmer Raum‘ wird ein Aufnahmeraum bezeichnet, der eine besonders starke Schalldämmung aufweist und damit auch Aufnahmen im Freien simulieren kann.

¹⁰ Bei den Berufsbezeichnungen „Tontechnikerin“, „Toningenieur“ und „Regisseur“ handelt es sich keineswegs um generische Genusformen. Vgl. dazu Kiron Patka: Technische Wolle. Tonband, Berufsrollen und Geschlecht im deutschen Rundfunk. In: Rebekka Grotjahn u. a. (Hg.): Das Geschlecht musikalischer Dinge. Olms 2019, S. 107–199.

Tag 3: Der Schnitt

Es waren noch einige Schauspieler da, die Aufnahmen haben zwei Tage gedauert. Jetzt sind alle nach Hause gegangen und alle Sprechertexte sind auf Band. Die Tontechnikerin hat nun einen halben Tag für sich selbst. Auf etlichen Spulen – Bobbys genannt – liegen insgesamt gut 10 Kilometer Tonband voller Anheber und Papierschnipsel vor ihr, und ein Manuskript mit blauen und roten Markierungen. Ihre Aufgabe besteht nun darin, die jeweils für gut befundenen Passagen heraus- und zu sinnvollen Einheiten zusammenschneiden. Dabei darf sie die anderen Takes natürlich keinesfalls löschen, denn vielleicht braucht man sie später noch einmal.

Die Tontechnikerin spult also an die richtige Stelle, Szene 1, Take 8. Um diese Stelle zu finden, helfen die Zeitmarken. Allerdings: Immer, wenn sie beim Spulen an einer Zeitmarke vorbeikommt (Take 1, Take 2, Take 3 und so weiter), muss sie von Hand den Schnipsel von dem einen Wickel auf den anderen Wickel des Bandes übertragen. Denn sobald das Tonband durch die Maschine läuft, geht die Markierung verloren.

Angekommen bei Take 8 geht das „Scrubben“ los. Um den exakten Anfang des Textes zu finden, dreht sie die beiden Spulen mit den Händen in sanften Stößen und sieht dabei aus wie ein DJ an den Turntables. Sie markiert die richtige Stelle millimetergenau mit Bleistift auf der Rückseite des Bandes, fädelt das Band aus, schneidet mit der Schere ab und klebt eine Armlänge Gelbband an das linke lose Ende. Der rechte Bobby mit Take 1 bis 7 wird zur Seite gelegt, ein leerer Bobby kommt an seine Stelle, das Gelbband mitsamt dem angeklebten Take 8 wird eingefädelt und läuft – Play – nun auf den leeren Bobby. Die Technikerin braucht nur die ersten drei Sätze. Danach setzt sie wieder einen Schnitt mit der Schere. Sie beschriftet den Bobby noch sorgfältig: Take 8, Satz 1 bis 3. Dann legt sie den großen Wickel mit Take 1 bis 7 wieder auf und klebt das alte Band wieder an. Sie spult zurück zu Take 6, Satz 4: Die ganze Prozedur geht mit dem nächsten Abschnitt von vorne los. Ausfädeln, schneiden, kleben, einfädeln, spulen, protokollieren – so geht es weiter, Satz für Satz und Szene für Szene.

Wann immer ein Versprecher kommt, schneidet sie das fehlerhafte Stück raus und hängt es sich um den Hals. Die losen Enden klebt sie wieder zusammen, fädelt das Band ein, spult ein paar Sekunden zurück und hört sich den Satz an. Wenn alles stimmt, kommt das übrige Stück in den Müll, wenn nicht, wird es wieder hineingeklebt. Die Undo-Funktion als Halskette.

Am Ende hat die Tontechnikerin hunderte Male dieselben Tasten gedrückt – Play, Stop, Vorspulen, Zurückspulen –, hunderte Male Band aus- und wieder eingefädelt, hunderte Male die Schere in die Hand genommen und geschnitten und wieder geklebt. Und immer hat sie nebenher auch notiert, beschriftet, protokolliert, was auf welchem Bobby ist und was herausgeschnitten wurde.

Schneiden mit dem Tonband ist eine logistische Meisterleistung. Und es ist ein Knochenjob, oder besser gesagt: eine Strapaze für die Handgelenke. Es geht nur im Stehen, bei den vielen Maschinen. Und ein wenig gefährlich ist es auch, denn einmal nicht aufgepasst und zu früh ans Tonband gefasst, schon hat man sich in den Finger geschnitten.

Tag 4: Die Mischung

Die Tontechnikerin bereitet sich nun auf die *eigentliche* Produktion vor. Alle Sprachaufnahmen, aber auch etliche Geräusche und Musikbänder liegen auf Bobbys bereit, alle beschriftet und sortiert. Die Schauspieler hatten ihre Performance, jetzt kommt die Performance des Produktionsteams.

Auf jeder der 10 Bandmaschinen liegt der richtige Schnipsel. Nur eine ist für die Aufnahme da, bestückt mit Leerband. Die Tontechnikerin wirft noch einen Blick rings herum und kontrolliert, ob wirklich alle Maschinen bereit sind. Auch vorne in der Regie sind alle Kollegen bereit. Und auf Kommando des Regisseurs geht es dann los. Die Tontechnikerin startet die Aufnahme und spielt die Einstiegsmusik von Maschine 1 ab. Der Toningenieur steuert aus, und auf eine Geste des Regisseurs blendet er sanft ab. Auf deutliches Handzeichen startet die Tontechnikerin den ersten Monolog. Die Lautstärkenbalance stimmt – aber dann geht der erste Geräuscheinsatz daneben: Die Straßenatmo ist viel zu laut.

Alle Maschinen werden wieder gestoppt und auf Anfang zurückgespult. Es geht wieder von vorne los, die Konzentration ist mit Händen zu greifen. Diesmal geht alles gut bis Minute 3. Auf Stichwort soll eine Autohupe ertönen, aber: sie kommt ein bisschen zu früh. Erneut: alle Maschinen Stopp, zurückspulen auf Anfang, eine farbige Notiz im Manuskript, die Autohupe ein halbes Wort später. Mal stimmt die Lautstärke nicht, mal ist das Timing nicht perfekt, mal erwischt die Tontechnikerin die falsche Maschine – Musik statt Dialog –, mal hat der Toningenieur den falschen Regler in der Hand, mal lief die Aufnahme nicht.

Das Team probt die Performance so lange, bis sie klappt. Es führt das Hörspiel gewissermaßen im Studio auf, immer und immer wieder, und immer läuft die Aufnahme-Maschine. Nach sechs Durchgängen und eine gute Stunde später ist die Szene 1 auf Band. Alle sind zufrieden. Die Tontechnikerin schneidet das Band mit der Schere ab, beschriftet den Bobby und legt ihn zur Seite. Kurz können alle Luft holen, sich strecken, sich sammeln. Man macht sich bereit für Szene 2.

Hörspiel 1995

Die Welt beginnt digital zu werden. Das Funkhaus fängt mit der Digitalisierung ausgerechnet beim Hörspiel an. Man kauft ein Fairlight MFX3, eines des bekanntesten und solidesten Hard-disk-Recording-Systeme, die die Welt bis dahin gesehen hat. Das System kostet einen höhe-ren 5-stelligen Betrag. Es besteht aus einem Bildschirm und einer Spezial-Tastatur mit vielen Extratasten und einem Jogwheel. Und dazu kommt noch ein Kasten mit den digitalen Prozessoren und Festplatten. Die Zukunft ist da.

Der Umbruch geschieht fließend. Natürlich kann man nicht von einem Tag auf den anderen sämtliche Bandmaschinen durch einen Computer ersetzen. Daher laufen laufen beide Systeme jahrelang im Parallelbetrieb. Der Computer-Arbeitsplatz muss also *zusätzlich* eingebaut werden. Doch wohin, wenn man auf die Bandmaschinen noch nicht verzichten kann? Schon kann das Fairlight-System eine seiner Stärken ausspielen: Es macht längst nicht so viel Krach wie die zehn Bandmaschinen mit ihren Spulen, Motoren und Auslenkungsrollen. Das laute Klackern bei jedem Start, das Jaulen beim Spulen, das Flattern loser Bandenden: all das gehört in die alte, analoge Zeit. Der neue Arbeitsplatz ist so leise, dass man Bildschirm und Tastatur in der zentralen Wabe, der Regie, aufbaut. Zwar verursacht die Prozessoreinheit mit ihren Festplatten und Lüftern durchaus auch Geräusche, doch die Elektronik macht es möglich, diese Komponenten auszulagern. Die Tontechnikerin sitzt nun also vorne im Raum, gemeinsam mit dem Toningenieur und dem Regisseur. Doch weil im *Sweet Spot* kein Platz mehr frei ist, rückt sie in eine Ecke.

Und allein das verändert schon einiges. Die Kommandotaste hat ausgedient; man redet jetzt direkt miteinander. Und man kann einfacher auf gegenseitige Gesten reagieren, die durch die Nähe zueinander auch kleiner werden: Ein Fingerzeig des Regisseurs bestimmt präzise den richtigen Zeitpunkt, wo früher der ganze Arm winken musste. Man schaut sich an, verständigt sich durch Blicke und durch Mimik.

Und man wird mehr zu einem Team. Das fällt der Tontechnikerin spätestens dann auf, als wieder Schauspieler zur Aufnahme kommen. Der Inspizient führt sie herein in die Regie, der Regisseur begrüßt sie und stellt alle einander vor – auch die Tontechnikerin.

Für die Handgelenke der Tontechnikerin ist das Fairlight eine Erlösung. Früher hat sie regelmäßig mit Gelenkschmerzen zu tun gehabt, oft auch mit Sehnenscheidenentzündungen. Das ist jetzt vorbei. Die Tasten sind leichtgängig und ergonomisch angeordnet, das Jogwheel ersetzt das Scrubben ziemlich gut und ist ähnlich „haptisch“, wie man heute wohl sagen würde.

So wie die Regiearbeit durch die kleineren Gesten an Feinheit gewinnt, so hat auch die Tontechnikerin mit ihren minimalen Fingerbewegungen einen erheblich präziseren und schonenderen Zugriff: Zugriff auf Transportfunktionen (früher die Bandmaschine mit ihren Tasten), Zugriff auf Editierfunktionen (früher die Schere, das Klebeband), Zugriff auf das Audio-material selbst (früher das Tonband) – alles ist jetzt erreichbar mit Jogwheel-Gesten (eine Maus verwendet das System noch nicht).

Was die Tontechnikerin jetzt jedoch noch nicht absehen kann: Irgendwann wird sie Rückenprobleme bekommen, denn nun sitzt sie den ganzen Tag in der selben Position und ist viel weniger in Bewegung. Ihr Blick ist jetzt meistens auf den Bildschirm gerichtet. Die Ermüdung nach stundenlangem Schneiden ist nun eine andere als früher.

Das Schneiden geschieht nun auch visuell, und die Tontechnikerin lernt mit der Zeit, die Darstellung der Schallwellen auf dem Bildschirm zu lesen, und kann dann schneller und genauer schneiden. Beim Mittagessen in der Kantine wird das kontrovers diskutiert: Der Verlust des Hörens wird beklagt, man würde verlernen, sich auf das Gehör zu verlassen, und digitale Schnitte sähen oft besser aus als sie klängen. Die Tontechnikerin erlebt die Wellenformdarstellung aber als einen Zugewinn an Möglichkeiten. Hören kann sie, das ist ihr Beruf.

Doch ihr Hören verändert sich trotzdem: Durch ihren neuen Arbeitsplatz in der Regie, bei den anderen, aber außerhalb der Symmetrieachse, hat sie keine ideale Abhörposition. Immer öfter greift sie zum Kopfhörer, um die anderen nicht zu belästigen oder um auch einmal lauter in die laufende Aufnahme reinzuhören. Der Kopfhörer jedoch bindet sie mit dem Kabel zusätzlich an ihren ohnehin schon statischen Arbeitsplatz und verkompliziert die Kommunikation in manchen Situationen wieder. Zugleich wird der Kopfhörer zu einem Zufluchtsort in die Vereinzelung. Früher hatte die Tontechnikerin einen ganzen schallisolierten Raum für sich allein, jetzt kann sie sich mit den Kopfhörern immerhin einen eigenen akustischen Raum schaffen.¹¹

Und schließlich verändert sich auch der Produktionsprozess. Die Performance mit Probe und Aufführung wird nun zerteilt in zwei Arbeitsgänge: Das „Anlegen“ und das „Mischen“.

¹¹ Meine Kollegin Karin Martensen machte mich darauf aufmerksam, dass das Kopfhörerkabel ja voller Tücken steckt: Hängt es bis auf den Boden, fährt man allzu leicht mit dem Bürostuhl darüber. Legt man es auf den Tisch, kommt es sich mit der Maus in die Quere.

Beim Anlegen positioniert die Tontechnikerin alle Aufnahmen – alle Clips – auf den virtuellen Spuren des Fairlight. Einmal angelegt, ist die Position gespeichert; Wiederholungen und Proben sind nicht mehr notwendig. Man montiert, man konstruiert: es ist keine Performance mehr, sondern ein Puzzle, das Stück für Stück zusammengebaut wird, bis alles sitzt.

Toningenieur und Regisseur bekommen bald auch einen Bildschirm, auf dem sie die Gesten der Tontechnikerin mitverfolgen und kontrollieren können. Die Diskurse ändern sich dadurch. Wenn es früher hieß, „etwas später einsetzen“, so sagt man jetzt: „Schieb das weiter nach rechts, noch ein bisschen, ja genau so“. Die visuelle Kontrolle gibt dem Regisseur mehr Macht und mehr Deutungshoheit. Der interpretatorische Spielraum, das akustische Feingefühl der Tontechnikerin, ihr Rhythmus, ihr Gespür fürs Timing – diese Faktoren werden weniger maßgeblich.

Doch auch die Vorteile der Neuerungen sind nicht wegzudiskutieren: Eine Hörspielproduktion wird mit dem Fairlight einfacher und geht schneller. Man ist einen halben Tag früher fertig als geplant. Der Regisseur ist sehr zufrieden und geht nach Hause; der Toningenieur ebenfalls. Bevor die Tontechnikerin gehen kann, hat sie aber noch eine Aufgabe zu erledigen: Sie geht in die Schallaufnahme, den Raum, der jetzt meist „Geräteraum“ genannt wird, und initiiert ein Backup des gesamten Projekts – auf ein digitales Bandlaufwerk.

Epilog

Diese Vignette habe ich in einem Panel „Dinge der Soundproduktion. Praktiken, Affordanzen, Diskurse“ auf der Jahrestagung der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) 2019 vorgetragen.¹² Das Thema der Tagung lautete „Medien-Materialitäten“, und in diesem Kontext wollte mein Text darstellen, wie eng Materialitäten mit Praktiken institutionalisierter Medienproduktion verbunden sind.

Meine Untersuchung und insbesondere die textuelle Verdichtung des Materials haben gezeigt, wie Räume und technologische Artefakte Gestaltungsmacht besitzen. Um Praktiken der Medienproduktion zu verstehen – und entsprechend auch Ästhetiken der hergestellten Medienprodukte –, ist ein mikroskopischer Blick auf die materiellen Bedingungen vonnöten. Analoge und digitale Produktionsumgebungen unterscheiden sich eben nicht nur in der Datenstruktur; ein Aufzeichnungssystem ist keine Blackbox.

Entscheidend ist aber auch, dass Objekte gleichzeitig Machtstrukturen verschleiern und naturalisieren. Die Tontechnikerin, die mir detailliert Auskunft über den Ortswechsel aus der Schallaufnahme in die Regie gegeben hat, konnte mir nichts dazu sagen, wer diese Entscheidung damals getroffen hatte. Sie war von meiner Frage geradezu überrumpelt und hatte sie sich selbst noch nie gestellt. Das alles schien in der *Natur der Dinge* zu liegen. Hier wird deutlich, dass die Interaktion zwischen Menschen und Objekten eben nicht nur mit Ansätzen

¹² An dem Panel waren weiterhin beteiligt Karin Martensen, die Mitherausgeberin dieser Ausgabe von *Rundfunk und Geschichte*, sowie Laura Niebling und Lorenz Gilli. Es fand am 26. September 2019 an der Universität zu Köln statt.

der Affordanz beschrieben werden darf.¹³ Ein medienökologisches Modell muss gerade in stark institutionalisierten und bürokratisierten Umgebungen, wie öffentlich-rechtliche Rundfunkanstalten es sind, weiter greifen und auch formelle und informelle Entscheidungsstrukturen mitsamt den ihnen innewohnenden Kontingenzen mit einzubeziehen.

Zur Ästhetik des Hörspiels ist gerade im deutschsprachigen Raum viel geforscht worden; ein solcher materialitätsbezogener Ansatz mit Blick auf die Produktionskultur des Tonstudios fehlt dabei allerdings bislang.

¹³ Solche Ansätze sind in der Vignette zwar nicht benannt, scheinen aber in vielen Mikropraktiken durch. Vgl. zum Konzept der Affordanz James J. Gibson: *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston 1979.

Zurückgespult!

Ein in mehrerer Hinsicht biographischer Essay über Radioarbeit im Kassetteneitalter¹

Pia Fruth

An einem Montagmorgen Anfang November 1996 betrete ich als Praktikantin zum ersten Mal das Funkhaus des Süddeutschen Rundfunks in Mannheim. Der Portier stellt mir am Eingang einen Mitarbeiterausweis mit SDR-Logo aus, der mich stark an mein Lesekärtchen der Stadtbücherei zu Hause in Stuttgart erinnert: ein faserig-beiges Stück Papier in Scheckkartenform mit meinem Namen darauf. Nun gehöre ich bis Weihnachten offiziell zur Welt des öffentlich-rechtlichen Rundfunks.

Doch nicht das Stück Papier, das mir der Mann hinter der Glasscheibe an diesem Morgen aushändigt, ist meine eigentliche Eintrittskarte in den professionellen Radiobetrieb. Die bekomme ich ein wenig später in einem Raum, der „Geräteausleihe“ heißt: Gegen Unterschrift überreicht man mir einen braunen Kunstlederkoffer mit Schnappverschluss und Schulterriemen, in dem ich neben einem Mikrophon und Ersatzbatterien einen tragbaren Sony-Kassettenrekorder finde. Der TC-D5M hat ungefähr die Größe eines doppelstöckigen Schulmäppchens, mehrere Anschlüsse für ein Mono- oder Stereomikrophon, einen internen Lautsprecher, zwei runde Messinstrumente mit zappelnden Zeigern zur Kontrolle des Aufnahmepegels, einen Aussteuerungsregler und die üblichen Tasten eines herkömmlichen Kassettenrekorders.

¹ Im Rahmen meiner Forschungen zu diesem Thema habe ich mehrere ausführliche biographische Interviews mit Radioschaffenden geführt, die über Jahrzehnte hinweg aktiv im Dunstkreis des öffentlich-rechtlichen Rundfunks gearbeitet haben und zum Zeitpunkt des Interviews zum Teil bereits im Ruhestand waren (z.B. Wolfgang Bauernfeind, ehemaliger Feature-Chef beim rbb; Reinold Hermanns, SWR2-Korrespondent in Tübingen; Gerd Redlich, Filmtonspezialist ZDF und freiberuflicher HiFi-Sammler). Diese Erinnerungen, meine eigenen inzwischen mehr als 20 Jahre umfassenden Erfahrungen als Reporterin und Autorin für verschiedene Sender der ARD, akustische Archivmaterialien des SWR sowie etliche Primärquellen, die mir dankenswerter Weise von der Firma Philips zur Verfügung gestellt wurden, bilden die Grundlage der vorliegenden Gedanken zum bislang noch wenig dokumentierten Thema „Kassetten in der Radioarbeit“.

Seit Mitte der 80er Jahre gehört „der Sony“ zur Standard-Ausrüstung aller Radio-Reporterinnen und -Reporter. Wer ihn über der Schulter hängen hat, gibt sich als Profi zu erkennen. Und das, obwohl dieses Gerät sogar für Einsteigerinnen wie mich denkbar einfach zu bedienen ist: Klappe auf, Leer-Kassette rein, Record und Play drücken, Aufnahme läuft! Diese Abläufe kennt meine Generation, die seit Jahren eigene Kassetten mit Lieblingssongs aus dem Radio und von Schallplatten bespielt, aus dem Effeff. Die kurze Einweisung, die ich in der Geräteausleihe bekomme, lautet darum auch lediglich: Batteriestand regelmäßig kontrollieren. Und – ach ja: Finger weg von der Pausentaste.² Batterien und Kassetten gibt es im Funkhaus und im Notfall auch an jeder Tankstelle. Ich bin also mit wenig technischem Aufwand gerüstet für meinen ersten Reporterinnen-Einsatz.

Was für Radio-Leute bis Ende der 90er Jahre zum technischen Grundstandard gehört, hat eine lange Vorgeschichte: Schon 1963 brachte die Firma Philips bei der Berliner Funkausstellung mit dem *Philips-Taschen Recorder 3300* den ersten Kassettenrekorder samt zugehöriger Kassette auf den Markt. Das neuartige Kassettensystem zielte mit rund 300 Mark Anschaffungskosten³ mittenhinein ins Niedrigpreissegment des Heimerätemarktes. Es versprach ein besseres Preis-Leistungsverhältnis und einen niedrigeren Energieverbrauch als die bereits bekannten batteriebetriebenen – und damit tragbaren – Heimtonbandgeräte. Außerdem sollte es praktischer in der Handhabung sein, viel kleiner und leichter und damit noch mobiler als alle bisher dagewesenen Tonbandgeräte oder Schallplattenspieler. Die bisherige Standard-Tonbandbreite von ¼ Zoll, also 6,35 Millimetern, hatte Lou Ottens, der leitende Ingenieur bei Philips, auf 3,8 Millimeter reduziert. Die sperrigen, offen liegenden Spulen eines Tonbandgeräts hatte er nach einigen Fehlversuchen erfolgreich durch zwei spulenlose Bandwickel in einem Kassettengehäuse ersetzt. In einem Interview mit der britischen Nachrichten-Webseite *El Reg* erklärt Ottens später: „Flangeless hubs facilitate smaller dimensions because one reel diminishes as the other grows in diameter. It was an intelligent solution, but with a few drawbacks.“⁴

Bei Philips setzt man große Hoffnungen in das neue Gerät, das 1963 zunächst als „sprechendes Notizbuch“⁵ angekündigt wird. Zum ersten Mal in der Magnettongeschichte sollen nun auch Menschen ohne technische Grundkenntnisse auf ein- und demselben Gerät aufnehmen und abspielen können. In einer Vorab-Pressemitteilung zur Funkausstellung heißt es hoffnungsvoll:

² In der Pausenstellung schleift die sogenannte Friktionskupplung; dadurch verschleißt das Gerät schneller. Außerdem besteht in stressigen Interviewsituationen die Gefahr, dass man vergisst, die festgestellte Pausentaste zu Beginn der Aufnahme wieder zu lösen.

³ Vgl. Datenblatt Philips EL 3300, Quelle: Archiv Philips.

⁴ Bob Dormon: Compact Cassette supremo Lou Ottens talks to El Reg. In: The Register. Biting the hand that feeds IT. 2. September 2013, Online: http://www.theregister.co.uk/2013/09/02/compact_cassette_supremo_lou_ottens_talks_to_el_reg/, abgerufen am 30.3.2020

⁵ Pressemitteilung vom 26.8.1963, S.7, Quelle: Archiv Philips.

Die Verwendung einer neu entwickelten Tonbandkassette mit dem großen Vorteil des überaus einfachen Bandwechsels, die narrensichere Bedienung durch nur zwei Tasten, (...) und das breite Anwendungsgebiet eines solchen handlichen Tonbandgerätes machen den *Philips-Taschen Recorder 3300* sicher zu einem Hauptanziehungspunkt auf der Funkausstellung.⁶

Doch zunächst nehmen nur wenige Menschen Notiz von den Kassettenneuheiten am Philips-Stand. Die Branche feiert das 40-jährige Bestehen des deutschen Rundfunks und den Start der Rundfunk- und Senderstereophonie. Die Fachpresse spricht rückwirkend gar von einem „Jahrmarkt in Stereo“⁷, nicht aber von einem zigarrenkistengroßen beige-grauen Mono-Kassettenrekorder.

Das ändert sich erst im Lauf der darauffolgenden Jahre. Philips rührt kräftig die Werbetrommel für den Kassettenrekorder und schaltet Annoncen in Illustrierten, Zeitungen und Hifi-Zeitschriften. Und ganz allmählich nehmen nicht nur private Kunden, sondern auch die Redaktionen der Fachzeitschriften oder die Publikationen ambitionierter Tonband-Amateure Notiz vom mobilen *Taschenrecorder*. „Wir haben während der Fahrt in einem Renault Dauphine aufgenommen und wiedergegeben. Die Aufnahmen gelangen einwandfrei und die Wiedergabelautstärke reichte auch bei höheren Geschwindigkeiten völlig aus.“⁸

Zwei Jahre nach der Berliner Funkausstellung kann Philips in einer weiteren Pressemitteilung stolz verkünden:

Die schon damals an eine vielversprechende Zukunft dieser Geräte und vor allem des neuen Tonträgers glaubenden Optimisten behielten recht, denn das System hat sich in den vergangenen zwei Jahren bewährt. Es ist ausgereift und ein voller Erfolg geworden. Weit über eine Million Cassetten konnten bisher im In- und Ausland verkauft werden.⁹

Dass die Firma zusätzlich kostenfreie Lizenzen für den Nachbau des Kassettenrekorders und der Kassette nach Japan oder auch an europäische Hersteller vergibt, befeuert die rasante Ausbreitung des neuen Mediums zusätzlich. Im Jahr 1969 sind weltweit schon rund sechzig verschiedene Rekordertypen erhältlich. 1973 hat jeder dritte westdeutsche Haushalt einen Kassettenrekorder. Jährlich werden mehr als zwei Millionen Stück verkauft.¹⁰ Selbst aufgenommene Mix-Tapes, vorbespielte Musikkassetten, so genannte MCs, oder etwa Sprachlernkassetten gehören bald ganz selbstverständlich zum Autofahren, zum Schulunterricht, zur Unterhaltung von Kindern und Jugendlichen, zum öffentlichen Leben dazu. Als 1979 der noch

⁶ Ebd.

⁷ Ernst Pfau: Editorial. In: HiFi-Stereophonie, 1963, Nr. 10, S. 3

⁸ Horst Gaffrey: Philips „Taschen-Recorder 3300“ das „sprechende Notizbuch“. In: Der Tonbandfreund. Die aktuelle Zeitschrift für Tonbandamateure, 1964, Nr. 2, S. 32–34, hier S. 33. Online: <http://www.tbf-austria.org/files/dtbf196402.pdf>, abgerufen am 30.3.2020.

⁹ Pressemitteilung vom August 1965, Quelle: Archiv Philips.

¹⁰ Monika Röther: The Sound of Distinction. Phonogeräte in der Bundesrepublik Deutschland (1957–1973). Eine Objektgeschichte. Marburg 2012, S. 416f.

kleinere Sony-Walkman auf den Markt kommt, sind Kassetten aus dem Straßenbild und der gesamten Alltagskultur endgültig nicht mehr wegzudenken.

Auch die professionellen Radio-Reporter, die Philips schon von Anfang an als potentielle Zielgruppe für den Kassettenrekorder im Auge hatte,¹¹ beginnen Ende der 70er Jahre allmählich von tragbaren Spulentonbandgeräten wie dem *Uher Report* oder dem Schweizer Modell *Nagra* auf Kassetten umzustellen. Kassettenaufnahmen, die bis dahin als minderwertig und nicht sendefähig galten, haben – dank Dolby-Rauschunterdrückung, verbesserter Chromdioxid-Bänder und vor allem Stereofähigkeit – qualitativ einen Standard erreicht, der auch den hohen Ansprüchen des öffentlich-rechtlichen Rundfunks genügt. Vor allem die aktuel-

len und nachrichtlichen Formate, wo Schnelligkeit, Authentizität und Stimmenvielfalt traditionell wichtiger sind als technische Brillanz und Raffinesse, werden zunehmend mit Kassettenaufnahmen bestückt.

Bis schließlich auch die anspruchsvollen künstlerischen Produktionen der ARD-Kulturwellen standardmäßig mit O-Tönen von Kassetten zu arbeiten beginnen, vergehen noch einmal einige Jahre. Dann aber ziehen sie nach. Der bisher den Feature-Autor begleitende Ton-techniker, der damit beauftragt ist, die *Nagra* richtig aufzubauen und zu bedienen, wird nicht mehr gebraucht. Als Sony mit dem *TC-D5M* in den 80er Jahren einen einheitlich-professionellen Gerätestandard in den Rundfunkanstalten setzen kann, beginnen in den Kulturredaktionen tragbare Spulentonbänder allmählich Staub anzusetzen.

Auch bei der Einführung des privaten Rundfunks Mitte der 80er Jahre leistet die Kassette



Cassetten-Recorder 3300

(links Jesse Owens) (1963)

Foto: Philips Unternehmensarchiv

¹¹ In einer Pressemitteilung vom April 1964 zur Hannover Messe ist zu lesen: „Besonders für Vertreter, Reporter und Journalisten dürfte das leicht zu bedienende Gerät eine große Arbeitserleichterung bedeuten.“ Quelle: Archiv Philips.

Schützenhilfe. Viele der neuen Radiostationen haben erst einmal nur kleine Etats für Ausrüstung und Technik zur Verfügung, wollen aber qualitativ mit dem öffentlich-rechtlichen Rundfunk mithalten. Also wird auch hier „der Sony“ das Standardgerät für alle Reporterinnen und Reporter – bis zur Marktreife der Minidisc Ende der neunziger Jahre.

Schon wenige Tage nach meinem Einstieg als Praktikantin des Süddeutschen Rundfunks bin ich alleine unterwegs zum Katholischen Kindergarten St. Martin in Edingen-Neckarhausen, einer Gemeinde zwischen Mannheim und Heidelberg. Ich soll mir die Geschichte vom Heiligen Martin erzählen lassen und ein Martinslied der Kindergartenkinder aufnehmen.

20 Kinder erwarten mich im Kreis auf dem Boden sitzend und mustern mich – „das Radio“ – mit großen Augen. Bis ich die beiden Anschlüsse meines Reporter-Mikros in die großen XLR-Buchsen des Aufnahmeegeräts gesteckt bekomme, muss ich drei Mal ansetzen, weil meine Hände vor Aufregung etwas zittern. Dann geht alles überraschend einfach: Ich drücke zwei Knöpfe, die Aufnahme läuft. Das Mikrofonkabel habe ich in einer so genannten „Reporterschleife“ um meine rechte Hand gelegt, damit das hin- und herschwingende Kabel möglichst wenig Störgeräusche produziert. Nun ist es möglich, ohne einen weiteren Gedanken an die Technik verschwenden zu müssen, von Kind zu Kind zu gehen, mich hinzuhocken, um auf Augenhöhe mit meinen kleinen Interviewpartnerinnen und -partnern über St. Martin zu sprechen. Vielleicht ist da ein bisschen Schüchternheit zu spüren, weil die Kleinen mich nicht kennen – aber keinerlei Befremden über das Mikrofon oder das Aufnahmeegerät. Kassettenrekorder sind allen vertraut: entweder in Form eines Tapedecks aus der elterlichen Stereoanlage, vom Autoradio, aus dem bei langen Fahrten Kinderkassettenmusik dudelt, oder sogar aus dem eigenen Kinderzimmer. Als die Kinder zum Abschluss das Lied vom Heiligen Martin singen, der dem Bettler im Schnee seinen halben Mantel reicht, haben wir alle vergessen, dass ich „das Radio“ bin. Für kurze Zeit war ich einfach ein Teil der Kindergarten-Truppe.

Später, zurück im Funkhaus, muss ich meine Aufnahmen auf Tonband überspielen und für die Produktion eines Beitrags zurechtschneiden. Ich kämpfe mit der komplizierten Technik der schweren Telefunken-Maschinen. Ein Kollege kommt mir zur Hilfe, weil ich das Tonband nicht eingelegt bekomme, die Bandenden rotieren durch den Raum, weil ich zu schnell zurückgespult und nicht früh genug abgebremst habe, und zu guter Letzt rutscht mir mein fertiges Band beim Herunternehmen von der Spule, dem „Bobby“, weil ich es nicht richtig gesichert habe.

Man kann sich in diesem direkten Vergleich vorstellen, welche sprichwörtliche Leichtigkeit, Schnelligkeit und Mobilität die Arbeit mit Kassetten in den Radioalltag hineingetragen hat. Als die Kassette Einzug in die Sendeanstalten hielt und alle Reporter*innen mit eigenen Kassettengeräten ausgestattet werden konnten, verschob sich der Alltag der Radioleute aus den Funkhäusern mehr und mehr nach draußen. Reporterinnen und Reporter konnten zwischen den Menschen unterwegs sein mit einem Gerät über der Schulter, das kaum auffiel, weil es jedem bekannt war.

So brachte der Einsatz von Kassetten und kleinen Rekordern im professionellen Radioalltag mehr O-Ton, Atmo und damit mehr Außenwelt ins Radio. Er konnte diese Außenwelt in Form ‚akustischer Großaufnahmen‘ sogar dichter ans Ohr des Hörers holen, als das vorher möglich war, und damit eine Ästhetik größerer Nähe und Intimität schaffen.

Da pratzeln Lagerfeuer entlegener Urwaldstämme so präsent, als flämme es dem Hörer gleich die Haare in den Ohren ab. Da knistern die Bettlaken in Bordellen derart auf Tuchfühlung, als liege man selber drin. Da tuscheln Menschen so lippennah als klebten sie einem direkt am Trommelfell. Millimeterdichte Sprachaufnahmen machen jeden Mundmuskel, jedes Zäpfchenrucken, jede Gaumenbewegung hörbar. Der Mundraum wird zum letzten Intimraum, den das Radio-Feature erschließt.¹²

Auch dieses Phänomen ist mittelbar auf die Verkleinerung und Simplifizierung der Aufnahmetechnik zurückzuführen: darauf, dass mit Kassettengeräten die räumliche und persönliche Distanz zwischen Reporter*innen und Interviewpartner*innen schwindet. Mit dem Alltagsgegenstand Kassettengeräte verliert das Beklemmend-Institutionelle des Rundfunkapparats im Kontakt zu den Interviewten mehr und mehr an Bedeutung. Weil die Technik keine Barriere mehr aufbaut, kommt man sich näher und wird als Reporter*in mitunter in persönliche Bereiche vorgelassen, die technisch aufwändigeren und damit einschüchternden Medien verschlossen sind.

Die Arbeit mit Kassetten verändert also nach und nach nicht nur die konkrete Arbeit der Radioleute und die Ästhetik von Radioprodukten, sondern auch das Rollenverständnis im Produktionsprozess. Das Radiopublikum von außen wird dank Kassettenaufnahme-Technik immer mehr und selbstverständlicher zum inhaltlichen Lieferanten für weite Strecken des Programms – ob Nachrichten oder Magazinsendungen – und damit an der Entstehung eines aktuellen Beitrags, Features oder Hörspiels beteiligt, statt nur passiv konsumieren zu können.

Ohne ein Ereignis, ohne den Akteur, über den berichtet wird, käme kein O-Ton zustande. Er entsteht also in gewissem Sinn in Zusammenarbeit zwischen Kommunikator und Akteur. (...) Auch die scheinbar unbeeinflusste Tonauf-

¹² Walter Filz: Die Geschichte des deutschsprachigen Features. Von der Digitalisierung bis heute. In: Udo Zindel und Wolfgang Rein (Hg.): Das Radio-Feature. Konstanz 2007, S. 51.

nahme, der akustische Schnappschuss, entsteht in einer Interaktion von Kommunikator und Akteur.¹³

Mit dem „Straßen-O-Ton“ geht also auch ein gewisser Abschied einher von professoralen Belehrungsattitüden, von einer Katheder-Mentalität des Radios. Vielmehr bewegt man sich mit dem Mikrophon als gleichsam hörendes Ohr der Hörer*innen in einer Welt, über die es sich aus der Perspektive eben dieser Hörer zu berichten lohnt.

Bereits 1930 hatte Bertolt Brecht eine Demokratisierung von Technik und Sendestrukturen durch die aktive Beteiligung des Radiopublikums am Programm gefordert: „Die zunehmende Konzentration der mechanischen Mittel sowie die zunehmende Spezialisierung in der Ausbildung (...) erfordern eine Art *Aufstand* des Hörers, seine Aktivisierung (sic!) und seine Wiedereinsetzung als Produzent.“¹⁴

Zwei Jahre später, immer noch in den Anfangsjahren des Radios, entwirft Bertolt Brecht in seiner *Rede über die Funktion des Rundfunks* seine berühmt gewordene Vorstellung von einem Rundfunk, der sich vom reinen „Distributionsapparat“ in einen „Kommunikationsapparat“ verwandeln sollte:

Der Rundfunk wäre der denkbar großartigste Kommunikationsapparat des öffentlichen Lebens, ein ungeheures Kanalsystem, das heißt, er wäre es, wenn er es verstünde, nicht nur auszusenden, sondern auch zu empfangen, also den Zuhörer nicht nur hören, sondern auch sprechen zu machen und ihn nicht zu isolieren, sondern ihn auch in Beziehung zu setzen. Der Rundfunk müßte demnach aus dem Lieferantentum herausgehen und den Hörer als Lieferanten organisieren.¹⁵

Brecht fordert in seiner Rede einen Austausch zwischen Regierenden und Regierten, zwischen Branchen und Konsumenten.¹⁶ Was ihm vorschwebt, ist eine Art Kommunikationsnetzwerk, das vom Rundfunk organisiert und bis zu einem gewissen Grad auch gesteuert wird, in dem aber eben existierende Machtverhältnisse nicht reproduziert, sondern demokratisiert werden.

Mit Kassettenaufnahmen kommt der deutsche Rundfunk der Brecht'schen Idee vom Rundfunk als großem, allumspannenden Kommunikationsapparat unbewusst einen entscheidenden Schritt näher: Das typisch massenmediale Kommunikationsmuster, in dem einer an viele sendet und die Kommunikation monologisch abläuft, wird dialogischer.

Zwar sind es in letzter Instanz natürlich auch im Kassettenzeitalter die Radio-Redaktionen, die Themen setzen und bestimmen, worüber im Programm geredet wird. Redakteur*innen bearbeiten O-Töne, schneiden, kontextualisieren neu. Auch sind beispielsweise

¹³ Häusermann, Jürg. Zugespieltes Material. Der O-Ton und seine Interpretation. In: Harun Maye, Cornelius Reiber u.a.: *Original / Ton. Zur Mediengeschichte des O-Tons*. Konstanz 2007, S. 31ff.

¹⁴ Bertolt Brecht: *Radiotheorie. 1927 bis 1932*. In: *Schriften zur Literatur und Kunst I*. Berlin 1967, S. 121–140, hier S. 130.

¹⁵ Brecht 1967, S. 134

¹⁶ Brecht 1967, S. 135

Programmschemata, und -auftrag, Musikfarbe, Beitrags- und Sendungslängen weitgehend genormt, standardisiert und festgelegt. Rundfunkräte, Intendanten, Senderdirektionen und Redaktionsleitungen wachen darüber, dass diese Normen eingehalten werden. Dennoch verändert sich „on air“ mit der Kassette etwas: Neben Experten aus Wissenschaft, Politik, Bildung und Kultur – alle Repräsentanten wichtiger Organisationen und Knoten der öffentlichen Kommunikation – sind immer häufiger auch „normale“ Leute, sozusagen als Repräsentanten und Experten des eigenen Lebens, des Alltags, im Programm zu hören.

Der Grund für diese Entwicklung ist nicht nur in der leicht und unkompliziert bedienbaren Kassettentechnik zu suchen. Vielmehr sind Radio-Reporter*innen und ihre Kassettengeräte nun stärker in der Öffentlichkeit und damit im Alltag der Menschen präsent. Damit bewegen sie sich im gleichen Raum- und Zeitkontext wie das Radio-Publikum. Dort kommunizieren Radioteute und Hörer*innen direkt miteinander und nicht nur über den Äther. Das weicht die Hierarchien, wie sie in massenmedialen Kommunikationsformen normalerweise bestehen, auf. Die steuernde Macht, die Repräsentant*innen des Rundfunkapparates mit exklusiver und komplizierter „Geheim-Technik“ bisher über den Kommunikationsvorgang ausgeübt haben, schwindet durch die Verwendung von alltäglicher Kassettentechnik. Interviews verlieren ihren einschüchternden Charakter und gleichen eher einem tatsächlichen Gespräch als einem Examen. Es kann nun ein eher freiwilliger und gleichberechtigter Dialog entstehen.

Bei der Arbeit auf der Straße müssen sich echte Kommunikationsbereitschaft und Interviewtalent der Reporter*innen darum auch mehr beweisen als im Funkhaus. Wer als Interviewgast im Studio erscheint, hat ein Kommunikationsangebot bereits verstanden und angenommen. Auf der Straße ist das anders. Dort muss die Bereitschaft zum Gespräch bei allen Beteiligten ständig erneuert werden. Oft sind es dabei die Interviewten, die im wahrsten Sinn des Wortes das Sagen haben. Sie bestimmen spontan, ob sie ein Gesprächsangebot annehmen und – wenn ja – was später von ihnen zu hören sein wird. Alle Radioteute – ich eingeschlossen – kennen das Gefühl der Verzweiflung und Ohnmacht, wenn Passant um Passantin beim Anblick von Mikrophon und Rekorder abwehrend den Kopf schüttelt und den Schritt beschleunigt. In massenmedialen Kontexten etablierte kommunikative Rollen verkehren sich in solchen Momenten plötzlich ins Gegenteil. Man wird als Journalist, der den Rundfunk repräsentiert, zum Empfänger statt zum Sender einer Botschaft.

Brecht selbst bezeichnete seinerzeit den Vorschlag, aus dem Rundfunk einen „Kommunikationsapparat öffentlichen Lebens zu machen“, als utopisch¹⁷. Er vermutete, ein solcher Demokratisierungsprozess des Rundfunks könne nur in einer anderen, neuen Gesellschaftsordnung stattfinden. Ich würde nicht so weit gehen zu behaupten, die Kompaktkassette hätte diese neue Gesellschaftsordnung hervorgebracht. Aber sie hat doch Radio im Brecht'schen Sinne ein Stück weit demokratisiert.

Zehn Jahre nach meinem ersten Praktikum beim Mannheimer
SDR arbeite ich als Feature-Autorin für SWR2. Ich bin unterwegs in
einem Heim für Straßenkinder im indischen Pune. Die Kinder erzählen
mir von ihrem Alltag, einige sind von zu Hause abgehauen, andere

17 Brecht 1967, S. 139

haben ihre Eltern verloren. Auch sie betrachten interessiert und ohne Scheu mein Sony-Aufnahmegerät, das ich um die Schulter gehängt habe. Den meisten Spaß haben wir, als wir uns ein paar Aufnahmen noch einmal gemeinsam anhören. Die Kinder spulen vor und zurück, lachen und interviewen sich dann gegenseitig. Meine digitalen Backup-Geräte – einen Flashkarten-Rekorder und ein DAT-Gerät – habe ich gar nicht ausgepackt. Die einfache Kassetten-Technik, die selbst bei schwülwarmen, staubigen Verhältnissen und Temperaturen über 40 Grad anstandslos funktioniert, bringt alles mit, was wir in diesem Moment brauchen: ein spielerisches, fröhliches und offenes Miteinander auf Augenhöhe, ein Gespräch über das Medium Radio und eine ganze Kasette voller Dokumentationen, die auch heute – im Jahr 2020 – nichts von ihrer Qualität eingebüßt hat.

Foto: Philips Unternehmensarchiv



MANTRA auf der Bühne

Zwei Aufführungsfassungen der Komposition Karlheinz Stockhausens im analytischen Vergleich

Max-Lukas Hundelshausen

Einleitung: Die Konsequenz obsoleter Technologie

„In what form can ‚live electronic music‘ live on?“¹ So lautet der Titel eines Aufsatzes von Simon Emmerson aus dem Jahr 2006. Darin stellt er ein Dilemma der elektroakustischen Kunstmusik dar: Einerseits führt das Altern technischer Bauteile dazu, dass Instrumente und Verschaltungen nicht mehr funktionieren und im schlimmsten Fall nicht mehr repariert werden können. Andererseits vertritt er die Auffassung, die Wiederaufführung einer Produktion solle möglichst originalgetreu konzipiert werden. Emmerson hebt hervor, welche Konsequenz sich aus diesem Spannungsfeld ergibt: Je schneller sich die technologischen Bedingungen ändern, desto kürzer ist die Lebensdauer der Kompositionen, die für sie geschrieben wurden.² Als Ausnahme, die diese Regel bestätige, führt er Karlheinz Stockhausens Komposition *MANTRA* für zwei Klaviere und Elektronik an.³ Er betont, dass alle von Stockhausen autorisierten Interpretationen des Stückes auf die Originalgeräte, zwei eigens entwickelte, spezielle Ringmodulatoren, zurückgreifen müssten. Trotzdem habe das Stück nichts an Bedeutung und Bekanntheit eingebüßt. In diesem Aufsatz soll untersucht werden, ob Emmersons Behauptung stimmt. Dazu wird die technische Umsetzung in der Urfassung des Stückes von 1970 mit der einer Fassung von 2010 verglichen. Dies geschieht anhand der Analyse der Bedienoberfläche als Interaktionsfläche zwischen Musiker*in und Instrument, der technischen Signalverarbeitungskette sowie der resultierenden Höreindrücke.

Skizze: Zur Entstehung von *MANTRA*

Heinrich Strobel, damaliger Ressortleiter Musik des Südwestfunks, erteilte Karlheinz Stockhausen 1969 den Auftrag, ein neues Stück für zwei Pianisten zu komponieren. Der Kompo-

¹ Simon Emmerson: In what form can ‚live electronic music‘ live on? In: Organised Sound 11, 2006, Nr. 3, S. 209–219.

² Ebd., S. 218.

³ Ebd., Fußnote 28.

nist fügte der Besetzung zwei Sets „Cymbales Antiques“⁴ und zwei japanische Woodblocks („Boku-Sho“⁵) hinzu. Um die harmonische Palette des Stücks zu erweitern, sollten die Klavierklänge mithilfe von Ringmodulatoren aufgespalten werden. Bei einer Ringmodulation wird ein eingespeistes Signal mit der Frequenz und Amplitude eines Sinusoszillators multipliziert.⁶ Der resultierende Klang enthält zwei Frequenzen, die als Seitenbänder bezeichnet werden. Die Grundfrequenz des Eingangssignals ist dabei nicht hörbar.⁷ Um die technischen Anforderungen, die Stockhausens Komposition erfordern, konzertant umsetzen zu können, wurde ein Gerät entwickelt, das in den Quellen als „MODUL 69 B“⁸ und als „Kleinklangumformer“⁹ bezeichnet wird. Hergestellt wurde das Instrument von der Firma Lawo.¹⁰ Zusätzlich zu einer der beiden Geräteeinheiten bediente der*die erste Pianist*in einen Kurzwellenempfänger, der zu einer bestimmten Passage im Stück hinzugemischt werden soll.¹¹ Alle Signale – die Ausgangssignale der beiden Kleinklangumformer, die beiden unmodulierten Signale und das Signal des Kurzwellenempfängers sowie die Lautstärke der vier aufgestellten Lautsprecher – wurden über ein Mischpult von der Klangregie in der Mitte des Saals gesteuert.¹²

Die Uraufführung des Stücks fand 1970 im Rahmen der Donaueschinger Musiktage statt. Es spielte das Klavierduo Kontarsky, Stockhausen führte Klangregie.¹³

Zwei Instrumente aus zwei Jahrtausenden

Stockhausens Wunschliste: Das Freiburger MODUL 69 B von 1970

Karlheinz Stockhausen forderte den Bau zweier Geräte, die von den Pianist*innen auf der Bühne bedient werden sollten. Er gab Hans Peter Haller, Mitarbeiter der Redaktion Musik des SWE, und Peter Lawo eine Liste mit Wünschen an die zu bauende Verschaltung. Diese Liste enthielt laut Haller:

4 Karlheinz Stockhausen: MANTRA. Werk Nr. 32. Kürten 1975 (Partitur, 2. Auflage: 1979), S. I

5 Ebd.

6 Als Formel ausgedrückt: $U a = A * \sin \alpha * B * \sin \beta$, wobei $U a$ die Ausgangsspannung, A und B die Amplituden und α und β die Kreisfrequenzen der Schwingungen sind.

7 Ausnahme: Wenn der zweite Faktor des Produkts, also die zugeführte Sinusschwingung, eine Frequenz unterhalb von ca. 16 Hz hat, gleicht der Effekt einem Tremolo, mit dem das Eingangssignal rhythmisiert wird.

8 Stockhausen, 1975 (1979), S. I.

9 Hans Peter Haller: Das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Freiburg 1971–1989: Die Erforschung der Elektronischen Klangumformung und ihre Geschichte. Band 2. In: Südwestfunk: Schriftenreihe Rundfunkgeschichte. Band 6/2. Baden-Baden 1995, S. 11.

10 Ebd.

11 Es handelt sich um die Takte 578 bis 637. Stockhausen 1975 (1979), S. III und S. 39–42.

12 Stockhausen 1975 (1979), S. III.

13 Vgl. Christoph von Blumröder: ‚MANTRA für 2 Pianisten‘ von Karlheinz Stockhausen. Zitiert nach Karlheinz Essl: MANTRA. Karlheinz Stockhausen’s Meisterwerk für zwei Klaviere und Ringmodulatoren. Online: http://sammlung-essl.at/jart/prj3/essl/main.jart?content-id=1465039459955&rel=de&article_id=13982074154&x=1&event_id=1398207874182&reserve-mode=active, abgerufen am 13.02.2020.

2 Mikrofonverstärker, 1 Kompressor und ein Begrenzer, 1 Filterbank, bestehend aus 10 Bandpässen, 1 Ringmodulator, 1 Sinusoszillator 20 – 4000 Hz, 1 Lautstärkeregelung am Ausgang des Gerätes.¹⁴

Peter Lawo und Hans Peter Haller entwickelten nach diesen Angaben das MODUL 69 B. Es enthielt zwei Mikrofoneingänge mit separat regelbaren Mikrofonverstärkern. Das Signal der Mikrofone wurde summiert und in eine Dynamikregulierungssektion geleitet. Dort wurde es komprimiert und begrenzt, sodass eventuelle Lautstärkeschwankungen ausgeglichen und Spitzen in der Amplitude vermieden werden konnten. So sollten mögliche Verzerrungen am Eingang der nachfolgenden Bauelemente verhindert werden. Als nächstes wurde das bearbeitete Signal durch einen Entzerrer geleitet, der aus den zehn Bandpässen bestand, die Stockhausen vorgeschlagen hatte. Die Bänder sind circa quintbreit und decken ein Spektrum zwischen 60 Hz und 3417 Hz ab. Mit ihnen sollten eventuelle, unerwünschte Resonanzen, die durch Rückkopplung entstehen können, unterdrückt werden. Über die Flankensteilheit der Bandpässe geht aus den Aufzeichnungen Hallers und den Dokumentationen im Archiv des Experimentalstudios nichts hervor. Grund hierfür ist vermutlich, dass sowohl die Dynamikregulatoren als auch der Quintbandentzerrer nach Erprobung nicht eingesetzt wurden. Ihre Wirkung hätte, so Haller, den Klang der Klaviere, die laut Partitur ebenfalls leicht verstärkt werden sollen, zu stark beeinträchtigt. Eine günstige Platzierung der Mikrofone und die korrekte Einstellung der Mikrofonverstärker sei für eine einwandfreie Übertragung des Signals hinreichend.¹⁵ Dynamikregulation und Entzerrung besaßen jeweils Schalter zum Ein- und Ausschalten. Es schloss sich das Herzstück des Instruments an, der Ringmodulator. Dieser bestand aus einem Sinusoszillator und einem Multiplikator, der Sinusschwingung und Eingangssignal miteinander multipliziert. Der Sinusoszillator war als Schwebungssummer realisiert.¹⁶ Dabei wird eine Sinusschwingung niedriger Frequenz im hörbaren Bereich (20 Hz – 20 kHz) durch Addition zweier Sinusschwingungen mit unterschiedlichen Frequenzen im Ultraschallbereich erzeugt. Die hörbare Schwingung ist die Differenzschwingung, die aus der Schwebung der konstanten und der variablen, hochfrequenten Schwingung entsteht.¹⁷ Mit Hilfe dieses Verfahrens können kontinuierliche Tonverbindungen, Glissandi, gespielt werden. Das transformierte Signal wurde über eine regelbare Endstufe ausgeleitet. Besonderheit des Moduls war, dass sowohl eingangs- wie ausgangsseitig symmetrische, niederohmige Anschlüsse verbaut wurden. Dies sollte unerwünschtes Brummen verhindern und war für die Entstehungszeit des Geräts ein Fortschritt im Vergleich zu den Ringmodulatoren, die in der Nachrichtentechnik zur Übermittlung eines aufmodulierten Signals eingesetzt wurden.

¹⁴ Haller 1995, S. 11.

¹⁵ Ebd., S. 11f.

¹⁶ Stockhausen 1975 (1979), S. I.

¹⁷ Die Summenschwingung befindet sich im Ultraschallbereich und spielt bei einer vollanalogen Umsetzung oder einer digitalen Umsetzung mit entsprechend hoher Samplingrate keine Rolle.

Die Konfiguration wurde von der Firma, die Peter Lawo 1970 in Rastatt gegründet hatte¹⁸, angefertigt. Das Gerät vereinte alle genannten Baugruppen in einem Gehäuse. Die Bedienoberfläche lässt sich schematisch wie folgt darstellen¹⁹:

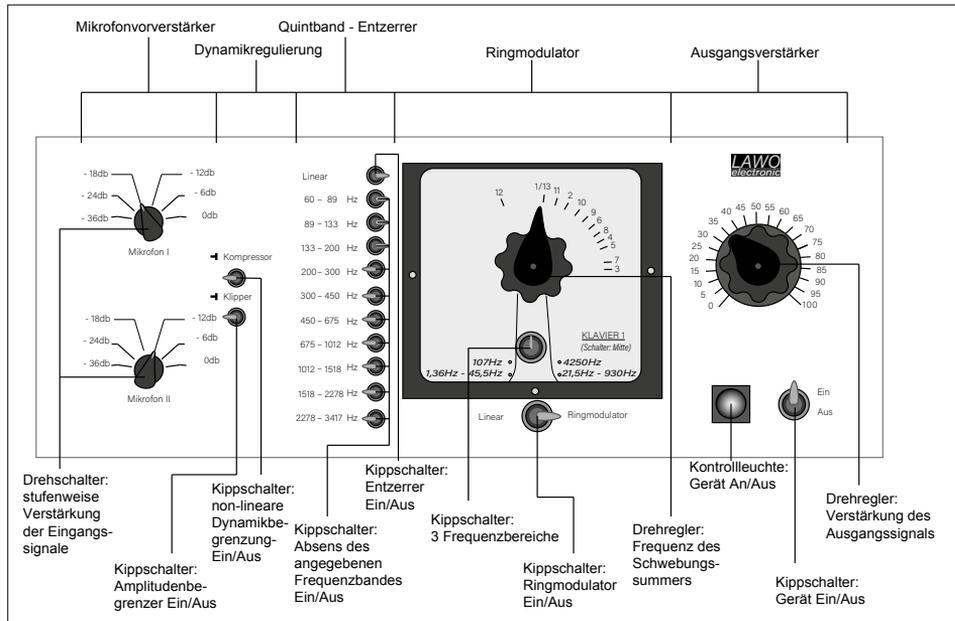


Abb. 1: Schematische Darstellung der Bedienoberfläche des Moduls 69 B, auch Kleinklangumformer genannt, für Pianist*in I. Alle Baugruppen und der Signalfluss von links nach rechts sind auf einen Blick ersichtlich.

Die Bedienoberfläche legt nahe, dass die Verstärkungsgrade der beiden Mikrofonverstärker links stufenweise mithilfe von Drehschaltern eingestellt werden konnten. Es handelte sich um Schritte im Abstand von sechs Dezibel. Daneben sind die Kippschalter zum Ein- und Ausschalten von Kompressor und Begrenzer („Klipper“) zu sehen. Ein Klipper begrenzt die Amplitude des Signals ab einem Schwellenwert ohne nennenswerte Ein- und Ausschwingvorgänge. Dies kann zur Sättigung führen. In dem Fall würde das Spektrum des Signals mit neuen Obertönen abhängig von den verwendeten Bauelementen²⁰ non-linear angereichert. Rechts neben der Dynamikregulierung befindet sich der Entzerrer, der über den Schalter „Linear“

¹⁸ Vgl. die offizielle Darstellung der Firma online: <https://www.lawo.de/de/lawo/company/meilensteine.html>, abgerufen am 13.02.2020.

¹⁹ Vorbild für die schematische Darstellung ist eine Fotografie aus der Studiochronik von Hans Peter Haller. Haller 1995, S. 15.

²⁰ Bei Röhren handelt es sich um überwiegend geradzahlige Obertöne, bei Transistoren kann es auch zu inharmonischen Verzerrungen kommen. Welche Elemente verbaut wurden, geht nicht aus der Partitur hervor.

hinzu- oder abgeschaltet werden kann. Da es sich um eine Absenzfilterbank handelte, deren einzelne Filterbänder nur ein- oder ausgeschaltet werden konnten, gab es keine Regelemente zur Einstellung der Parameter der Absenzen (Stärke, Bandbreite, Frequenz und Flankensteilheit, um die gängigen zu nennen). Der Ringmodulator war mit drei Bedienelementen ausgestattet: einem großen Drehregler zur Einstellung der Frequenz des Sinusoszillators, einem Frequenzbereichschalter und einem Ein- und Ausschalter. Die Skala des Drehreglers war mit den Ziffern 1/13 bis 12 beschriftet. Diese Ziffern korrespondieren²¹ mit den 13 Tönen der Reihe, auf der das Stück beruht.²² Der Frequenzbereichschalter war notwendig, um bestimmte Passagen des Stücks spielen zu können, ohne die Bedienfreundlichkeit des Geräts für die Pianist*innen einzuschränken.²³ Die Beschriftung des Schalters kann verwirren. Gemeint sind laut Haller drei Tonhöhengruppen, von denen beim Modell für das erste Klavier eine zwischen ca. 1,3 Hz und 45,5 Hz (links), eine zwischen 21,5 Hz und 930 Hz (rechts) und eine zwischen 107 Hz und 4250 Hz (mittig) liegt.²⁴ An den Ringmodulator schloss sich die Ausgangsverstärkung an, die über einen großen Drehregler einzustellen war. Die Elemente ‚Ringmodulationsfrequenz‘ und ‚Ausgangsverstärkung‘, die von den Pianist*innen auf der Bühne bedient wurden, sind in diesem Aufbau leicht zu erkennen.

Armstrongs Update: Der digitale Nachbau von Newton Armstrong von 2010

Für ein Konzertprojekt mit dem Plus-Minus-Ensemble am 20. September 2010 im Kings Place in London²⁵ baute der britische Komponist, Klangregisseur, Soft- und Hardwareentwickler Newton Armstrong eine digitale Variante des Kleinklangumformers. Diese besteht aus zwei drahtlos verbundenen Steuereinheiten und einem Programm, das in der Programmierumgebung SuperCollider²⁶ geschrieben wurde. Den Code und eine Dokumentation des Aufbaus veröffentlichte Armstrong 2013 online.²⁷

Ziel der Neukonzeption war, eine Umsetzung zu finden, die möglichst leicht zu transportieren und zu bedienen ist. Die Digitaltechnik bot Armstrong den Vorzug gegenüber analoger Lösungen, die Steuereinheiten von der eigentlichen Transformation lokal trennen zu können. Die Klangberechnung für die Ringmodulation fand in Armstrongs Fassung nicht am Ort der Steuerung statt, sondern in einem mitgebrachten Laptop. Somit mussten auch keine Mikrofoneingänge, Mikrofonverstärker oder Ausgangsverstärker in der Steuereinheit verbaut werden. Diese waren im Sound Interface oder Mischpult, das mit dem Laptop verbunden ist, zu finden. Die drahtlose Übertragung von Steuersignalen reduzierte die Aufbau-

²¹ Vgl. Haller 1995, S. 14.

²² Stockhausen 1975 (1979), S. II.

²³ Vgl. Haller 1995, S. 11.

²⁴ Vgl. Haller 1995, S. 10f.

²⁵ Vgl. den Konzertkalender des Ensembles online: <http://www.plusminusensemble.com/archive/2010>, abgerufen am 13.02.2020.

²⁶ Online: <http://www.audiosynth.com/>, abgerufen am 13.02.2020.

²⁷ Newton Armstrong: Stockhausen's MANTRA (1970): A Technical Guide. 2013. Online: <http://www.staff.city.ac.uk/newton.armstrong.1/mantra/>, abgerufen am 13.02.2020.

zeit erheblich und erleichterte das Gepäck von den sonst notwendigen Verbindungskabeln.²⁸ Trotz der volldigitalen Implementierung sollte die Klangcharakteristik des analogen Vorbildes nachempfunden werden. Hierzu wurde softwareseitig ein Tiefpassfilter mit einer Cut-off-Frequenz bei 6 kHz und einer Flankensteilheit von 12 dB/Oktave („2nd-order low pass filter“) eingesetzt.²⁹ Obwohl im Original weder Kompressor noch Entzerrer zum Einsatz kamen, fanden diese Elemente in Armstrongs Fassung Verwendung. Die Mikrofonsignale durchliefen, ähnlich der ersten Konzeption des Originalmoduls, nach ihrer Verstärkung und Summierung einen Equalizer, der in Armstrongs Version parametrisch implementiert wurde.³⁰ Zweck des Entzerrers war, wie auch beim Modul 69 B, der Ausgleich von Resonanzfrequenzen, die durch Raummoden bedingt werden. Der Kompressor war anders als im Ur-Instrument nicht vor, sondern hinter der Ringmodulation platziert.³¹ Seine Parameterwerte waren nach eigenem Ermessen Armstrongs fix eingestellt.³² Der Schwebungssummer, der in der analogen Umsetzung die Sinusschwingung zur Ringmodulation bereitgestellt hatte, war in Armstrongs Fassung repräsentiert durch einen digitalen Sinusoszillator. Der Kurzwellenempfänger wurde softwareseitig als digitale Emulation integriert. Die Lautstärke wurde von Pianist*in I gesteuert. Neben der Klangcharakteristik sollte auch das Gefühl der Bedienung des analogen Vorbildes berücksichtigt werden. Dieser Gedanke schlägt sich in zwei Bedienoberflächen nieder, die schematisch in Abb. 2 (S. 82) dargestellt sind.

Die zwei kleinen, schwarzen Boxen weisen deutlich weniger Bedienelemente auf als der Kleinklangumformer von 1970. Die Elemente sind nicht horizontal von links nach rechts, sondern vertikal angeordnet. Ein Farbcode unterscheidet bei der Steuerbox für Pianist*in I zwischen Frequenz der Sinusschwingung zur Ringmodulation (rot, mit Skala) und Lautstärke der Kurzwellen (blau, ohne Skala). Der Druckschalter, der bei beiden Boxen rechts neben dem Frequenzregler angebracht ist, schaltet zwischen den zwei Skalierungsmodi „Normal“ und „Extended“ hin und her.³³ Dies ersetzt den Drei-Wege-Schalter des Originalmodells. Eine rote Kontrollleuchte über dem Taster zeigt an, wenn die Steuerwerte auf die erweiterte Frequenzskala übertragen werden. Eine gelbe Kontrollleuchte über dem Frequenzdrehregler zeigt an,

²⁸ Das Bauteil, mit dessen Hilfe die Drahtloseinheit in der Controllerbox verbaut wurde, das Arduino Wireless SD Shield, ist mittlerweile nicht mehr im Handel erhältlich. Ironischerweise benötigt die Fassung, die als technisches Update konzipiert ist, zum Nachbau ein eigenes Hardwareupdate. Online: <https://store.arduino.cc/arduino-wireless-sd-shield>, abgerufen am 13.02.2020.

²⁹ Armstrong 2013. Online: <http://www.staff.city.ac.uk/newton.armstrong.1/mantra/>, abgerufen am 13.02.2020.

³⁰ Dieser müsste sich laut Armstrongs Signalflussdiagramm im Code finden (13.02.2020). Allerdings findet er sich dort an keiner Stelle. Es ist davon auszugehen, dass externe Mikrofonverstärker verwendet wurden, und anzunehmen, dass ein externer Equalizer vorgeschaltet wurde.

³¹ Die Bezeichnung „Compander“ im Signalflussdiagramm, das Armstrong bereitstellt, bezieht sich auf die softwareseitig eingesetzte Klasse, die je nach Werten der Variablen entweder als Kompressor oder als Expander eingesetzt werden kann.

³² Es handelt sich um einen Schwellenwert von -9 dB, eine Ratio von 1:4, eine Attackzeit von 10ms, eine Ausschwingzeit von 66ms und eine Ausgangsverstärkung von +6dB. Stockhausen gibt hierzu keine Vorschläge in der Partitur an.

³³ Armstrong 2013. Online: <http://www.staff.city.ac.uk/newton.armstrong.1/mantra/>, abgerufen am 13.02.2020.

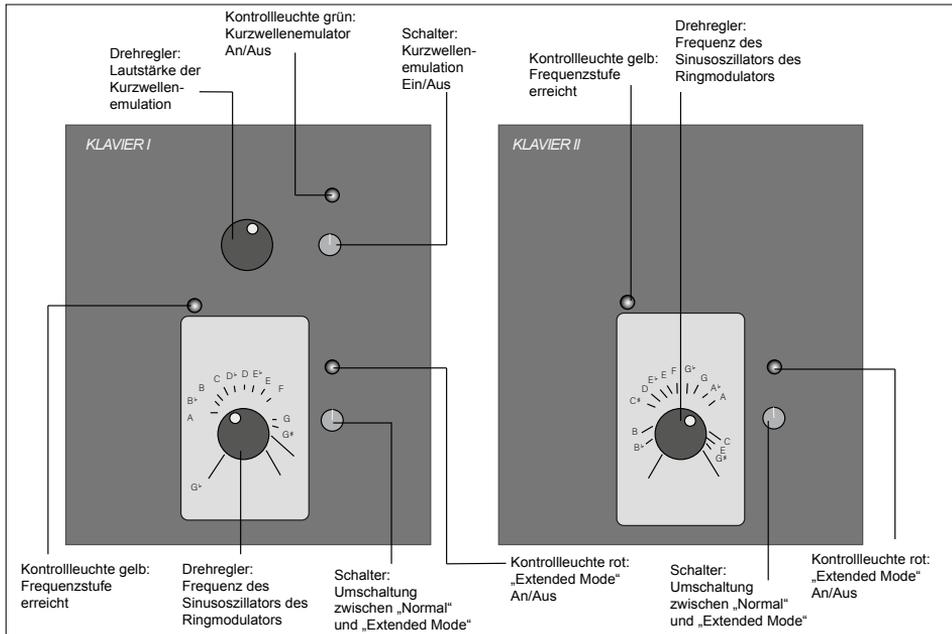


Abb. 2: Schematische Darstellung der Bedienoberfläche der Steuerboxen bei Armstrong. Entzerrer und Dynamikregulation sind nicht steuerbar, ebenso die Ausgangslautstärke der Ringmodulation.

wenn eine Tonstufe erreicht wurde. Die Stufen werden nicht mit Korrespondenzziffern, sondern mit Tonhöhenamen angegeben. Eine grüne Leuchte signalisiert Pianist*in I, dass die Kurzwellenempfängeremulation, die mit einem Druckschalter eingeschaltet werden kann, aktiviert ist.

Höranalytischer Vergleich

Da die analoge Aufnahme von 1971 (A) in der Besetzung der Uraufführung von 1970 nur auf Vinyl³⁴ erhältlich ist und die Aufnahme von 2015 (B) in der Besetzung des Konzerts von 2010, eine digitale Aufnahme, als CD und Download/Stream³⁵ veröffentlicht wurde, ist der höranalytische Vergleich medienbedingt erschwert. Die Unterschiede lassen sich dennoch mit einiger Sicherheit auf die technische und performative Interpretation zurückführen.

Alle Modulationen klingen in B dumpfer als in A, wodurch das Klavier im Verhältnis zur Elektronik in den Vordergrund tritt. Feinheiten der Schwingungsmodulation, die in A hervortreten, sind daher in B eher verhalten.³⁶ Die modulierten Klänge wirken in A in der

³⁴ Karlheinz Stockhausen, Alfons und Aloys Kontarsky: Mantra. Deutsche Grammophon 1971.

³⁵ Newton Armstrong, Roderick Chadwick, Mark Knoop: Mantra. hat[now]ART 2015.

³⁶ Es lässt sich vermuten, dass der Tiefpassfilter bei 6kHz, der laut Armstrong eingesetzt wurde, um einen analogen Klang des modulierten Signals zu simulieren, dafür mitverantwortlich ist. Ein weiterer Grund für diesen

Amplitude stellenweise instabiler als in B.³⁷ Außerdem sind Echoklänge in A zu hören, die sich vermutlich auf das Aufzeichnungsmedium, das Tonband, zurückführen lassen.³⁸ Der Kurzwellenempfänger ab Takt 578 ist in Aufnahme A eine Tonbandaufzeichnung.³⁹ Der Klang wirkt direkt und obertonreich. In B wird der Empfänger digital simuliert, allerdings mit langsamerer Tonhöhenvariation als in A. Es fehlt eine saturierende Instanz in der Signalkette, sodass sich der Klang weicher und obertonärmer anhört. Die prinzipielle Klangtransformation wirkt in beiden Varianten gleich. Die Unterschiede zwischen den Interpretationen lassen sich auf Klanggestaltung und –mischung zurückführen. A ist eine analytische Interpretation, deren großer Dynamikumfang durch die geringe Distanz der Mikrofone zu den Instrumenten besonders zum Tragen kommt. B hat klanglich einen runden, zurückgenommenen, konzertanten Charakter, in dem sich die Ringmodulatoren unauffällig mit dem Klavierklang mischen.

Fazit

Emmersons Einwand, dass die Intentionen der Urheber der Urfassung von MANTRA nur mit Originalgeräten umzusetzen seien, ist problematisch. Die Analyse künstlerischer Entscheidungen muss differenziert werden in technische und ästhetische Interpretation in Bezug auf einen Referenzpunkt, der zu definieren ist. Diese Referenz kann sowohl in Form von Texten zur Komposition (z.B. Partituren und Anmerkungen), als auch in Texten zur Uraufführung (z.B. technische Dokumentationen und Aufnahmen) gesehen werden. Die Inhalte dieser Texte sind aber nicht zwangsläufig Gesetz. Es lohnt, den Werkbegriff Emmersons kritisch zu hinterfragen. Das Werk ist nach Emerson ein unwiederholbares Original, das in der Uraufführung definiert ist. Dies bezieht nicht nur die Spielweise, sondern die Spielenden, die Instrumente, den Raum, das Publikum und in Konsequenz den Zeitgeist mit ein. Emerson versteht Musik als ein Erlebnis, das nicht im klanglichen Resultat aufgeht, sondern dessen erlebte Rezeption durch soziale Kontexte vorgeprägt wird.⁴⁰ Diese Betrachtung hilft aber bei der Fragestellung, wie elektroakustische Musik in der traditionellen Rollenverteilung zwischen Komponist*in, Interpret*in und Rezipient*in wiederaufgeführt kann, nicht weiter. Wollte man nach Emerson eine ‚authentische‘ Interpretation aufführen, müsste man sowohl das ursprünglich verwendete Instrumentarium, als auch die ursprünglichen Interpret*innen, als auch das ursprüngliche Publikum im ursprünglichen Raum zusammenbringen und hätte dennoch nicht alle Kriterien hinreichend erfüllt, weil sich die sonstigen zeitgenössischen Kontexte, welche die Rezeption der Uraufführung individuell begleiteten, nicht mehr rekonstruieren lassen. Die einzige Chance, Musik für kommende Generationen zu erhalten, ist, sie zukunftsfähig zu dokumentieren und mit den Mitteln, die zur Verfügung stehen, zu rekonstruieren.⁴¹ Auf

Eindruck ist die starke Verräumlichung in B. Die wahrgenommene Entfernung der Instrumente ist größer. Dies schränkt darüber hinaus die laterale Lokalisation der Klaviere in B ein.

37 Z.B. in T. 420ff. Grund kann die Live-Mischung durch die Klangregie sein.

38 Z.B. in T. 364ff.

39 Vgl. Coverfoto der LP. Deutsche Grammophon 1971.

40 Emmerson 2006, S. 215.

41 Dies gilt nicht ausschließlich für elektroakustische Musik, die auf diese Rekonstruktionsarbeit in besonderem Maße angewiesen ist.

eine zeitgemäße Weiterentwicklung des technischen Instrumentariums gänzlich zu verzichten bedeutet, ihre kulturelle Tradierung zu erschweren.⁴² Produktionen, die so dem Wandel der Zeit ausgesetzt werden, können nach Verfall ihrer Produktionsmaterialien gar nicht mehr aufgeführt werden – ein problematisches Szenario, das Emmerson einer ‚nicht-authentischen‘ Aufführung vorziehen würde.⁴³

Die Instrumente, mit denen MANTRA aufgeführt wird, können technisch zeitgemäß angepasst werden, sodass die Musik auch ohne Hilfe des Originalequipments auf die Bühne gebracht werden kann. Dass dies eine Praxis ist, die dazu beiträgt, dass das Stück auch fünfzig Jahre nach der Uraufführung rezipiert werden kann, zeigt die Fassung von Armstrong. Über die Emulation der klanglichen Transformationsmethode hinaus sollte je nach ästhetischer Positionierung und gewünschter Nähe zum analogen Vorbild auch bei einer digitalen Umsetzung das Verhalten der analogen Bauelemente implementiert werden.⁴⁴ Es sollte bedacht werden, welche Klanganteile schon 1970 gewünscht und welche technisch bedingt waren. Diese Unterscheidung gelingt selten eindeutig. Die Nähe zu dem, was als Original- oder Urfassung definiert wird, kann ein Kriterium für die Bewertung einer Interpretation sein, muss sie aber nicht. Im Zeitalter des audiovisuell reproduzierbaren Moments kann jedes Mal abgewogen werden, welche Klang- und Performanzanteile Identität stiftend für die Komposition sind,⁴⁵ und welche sich aus zeitgenössischen technischen Einschränkungen oder der Ästhetik der Interpretation ergeben.⁴⁶ Eine eindeutige Antwort darauf, was eine gute Interpretation sei, allgemein zu formulieren, ist daher müßig. Insbesondere das Kriterium der ‚Authentizität‘ ist für eine solche Kategorisierung problematisch, da es suggeriert, dass Interpretationen, die möglichst nah an einer Urfassung orientiert sind, genauer den musikalisch-performativen Kern trafen, der schon von der Komponist*in intendiert worden wäre – und anderen Interpretationen deshalb vorzuziehen seien. Um aber überhaupt Bewertungskriterien an verschiedene Fassungen anlegen zu können, muss es möglich sein, verschiedene Interpretationen zu erarbeiten.⁴⁷ Der Zwang zum Original verhindert die freie Entwicklung unterschiedlicher Perspektiven auf die Komposition und macht diese in der Konsequenz flügelahm.

⁴² Vgl. Xenia Pestova, Mark T. Marshall, Jacob Sudol: *Analogue To Digital: Authenticity Vs. Sustainability* In Stockhausen's MANTRA (1970). In: *Proceedings of the International Computermusic conference (ICMC)*, Michigan 2008.

⁴³ Vgl. Emmerson 2006, S. 219.

⁴⁴ Z.B. durch ein Saturierungsglied.

⁴⁵ Ein Beispiel für ein Element, das die Identität einer Komposition definieren kann: Die Töne einer aufgeschriebenen Tonleiter sollten als Abfolge, nicht als Zusammenklang wiedergegeben werden. So will es die Konvention, mithilfe derer musikalische Gedanken im westeuropäisch geprägten Raum schriftlich kommuniziert werden. Es ließe sich für jede Produktion abhängig vom vielschichtigen Kontext aus Konventionen und Intentionen individuell darüber streiten, welche Aspekte (z.B. ‚Dynamik‘, ‚Tempo‘ und ‚Charakter‘) in die Kategorie der Identität stiftenden Elemente fallen. Diese Kategorie ist variabel.

⁴⁶ Auch diese Frage ist nicht immer eindeutig zu beantworten, da technische Limitationen dem kreativen Entstehungsprozess einen Rahmen geben und ihn somit lenken.

⁴⁷ Die Themenkomplexe um die Zusammenhänge aus Archivierung, Interpretation und Rezeption elektroakustischer Musik behandelt der Autor dieses Artikels in seiner Dissertation, die er derzeit an der Universität Paderborn bei Prof. Dr. Antje Tumat verfasst.

Rundfunkhistorisches Gespräch





Abb. 1: Pfarrer Gerd Simmank beim Zeitzeugen-Interview.
© Steinmetz/Kretzschmar

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.

„Wir hatten immer Sendezeit, wie wir wollten.“

Rundfunkhistorisches Gespräch mit Gerd Simmank¹

Lokalfernsehen ist Heimatfernsehen im besten Sinne. Es zeigt regionale Alltagskulturen, ist, um es mit Aleida Assmann zu sagen,² ein Teil des lokalen medialen, kulturellen Gedächtnisses. So spiegelten auch die lokalen, privaten sächsischen TV-Anbieter seit Anfang der 1990er Jahre Ereignisse, Formen und Transformationen der Alltagskultur. Sie begleiteten den beschleunigten lebensweltlichen Wandel der Vereinigungsphase, wie er in den bundesweiten und öffentlich-rechtlichen Länderanstalten nicht bzw. nicht aus der Perspektive der alltagsweltlichen Basis abgebildet werden konnte. Die Programme waren aufgrund ihrer jeweils eng begrenzten, räumlichen Orientierung näher am lokalen „Zeitgeist“ der Transformation. Sie tragen dadurch heute in herausragender Weise zur Beschreibung und Erforschung der Umwälzungsprozesse des Alltagslebens, der mentalen, politischen, ökonomischen und baulich-strukturellen Veränderungen in der Frühphase der deutsch-deutschen Vereinigung bei. Beachtenswert ist dabei die Vielfalt: Zwischen 1991 und 1999 gab es bis zu 80 Lokalprogramme, allein 1994 waren rund 40 Programme lizenziert, so viele wie in keinem anderen Bundesland. Dies ist nicht nur ein eindrucksvoller Fundus, sondern auch ein Alleinstellungsmerkmal der sächsischen Medienlandschaft.³

Am 19. Juni 2019 interviewten Judith Kretzschmar und Rüdiger Steinmetz in Hohenbocka den evangelischen Pfarrer Gerd Simmank, der von 1991 bis 2009 in der Lausitz den Lokalsender „Laubuscher

¹ Die hier abgedruckten Auszüge aus dem Interview wurden zur besseren Lesbarkeit sprachlich geglättet, das komplette Gespräch wird demnächst unbearbeitet unter <http://rundfunkundgeschichte.de/zeitzeugen/> veröffentlicht.

² Vgl. Aleida Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München 2018, S. 210–215.

³ Diesen Fundus untersucht derzeit das Projekt „Heimat heute – oder: Jeder hat sein Nest im Kopf. Transformationen ins vereinte Deutschland im Spiegel sächsischer Lokal-Fernsehprogramme (1990–1995) und ihre heutige Relevanz“ des „Leipziger Instituts für Heimat- und Transformationsforschung LIHT“. Vgl. www.heimat-und-transformation.de.

Heimatkanal“ betrieb.⁴ Pfarrer Simmank war ein Einzelfall in der entstehenden lokalen Fernsehvielfalt. Er initiierte und realisierte ein Fernsehprogramm, das aktuelle Ereignisse des unmittelbaren Nahraums ungeschnitten abbildete, völlig unformatiert, aber nicht als Verkündigungsprogramm, sondern zur Herstellung von und Beteiligung der Öffentlichkeit, wie es bis 1989 undenkbar war. Zusätzlich strahlte er rund 3.600 Morgenandachten aus.

Das Phänomen des Laibuscher Heimatkanals mit seinem Protagonisten Pfarrer Simmank war in vielerlei Hinsicht einmalig. Daneben gab es jedoch auch andere Macher des Lokalfernsehens in Sachsen, die teilweise aus den seit Mitte der 1980er Jahre entstandenen Satelliten-Antennengemeinschaften von DDR-Bürgern hervorgingen, teilweise aus der Bürgerbewegung, und einige wenige schließlich waren Westdeutsche, die neue Betätigungsfelder suchten. In dieser „wilden“ Übergangsphase 1990 bis 1992 war die rechtliche Basis der neuen Rundfunkveranstalter und ihrer Programme noch weitgehend unregelt. Erst Anfang 1992 nahm die Sächsische Landesmedienanstalt (SLM) ihre Arbeit auf und vergab ab Herbst desselben Jahres erste Sendelizenzen.

Es ist sehr schön, dass Sie uns zu diesem Gespräch zur Verfügung stehen und uns Rede und Antwort stehen wollen. Wir fangen mal mit dem Blick von heute in die Vergangenheit an. Wie wirkt für Sie der Laibuscher Heimatkanal bis in die Gegenwart nach? Was bedeutet er für Sie heute noch?

Wir haben ja damals viel zur Zeitgeschichte beigetragen und das natürlich chronologisch aufgezeichnet. Wenn man es im Abstand von fast 30 Jahren sieht, ist man eigentlich erschrocken, welchen Mut man hatte, alles eins zu eins rüberzubringen. Wenn ich so überlege, was heute die großen Sender für Zeitaufwand betreiben, um dann ein paar Sekunden zu senden... Wir haben damals eine Minute aufgezeichnet und haben davon eine Minute ausgestrahlt. Das ist natürlich ein Stück Zeitgeschichte. Man kann es kaum in Worte fassen, was man damals alles so gemacht hat.

Wie ist es zu dem Laibuscher Heimatkanal gekommen? Wie lange haben die Vorbereitungen gedauert? Welche Ideen von Ihnen und

⁴ Gerd Simmank wurde 1960 in Altdöbern geboren. Nach der Schule absolvierte er zunächst eine Zimmermannslehre, entschied sich 1980 für den Weg in den Pfarrberuf und studierte in Berlin Theologie. Seit Ende der 1980er-Jahre war Gerd Simmank als Pfarrer für Laibusch und Schwarzkollm verantwortlich. Heute ist er Pfarrer für die Kirchgemeinden Bernsdorf, Hohenbocka, Hosena und Laibusch.

vielleicht von anderen lagen zugrunde? Welche Voraussetzungen waren gegeben, welche waren nicht gegeben? Was bedeutete das für die Gemeinde?

Ich war eigentlich schon immer ein Mensch, der technikbesessen ist. Ich habe schon bei meiner ersten Berufsausbildung zum Zimmermann meinen Filmvorführerschein gemacht und habe dann auch schon in der Lehre viele solche Dinge mit Dia-Vorträgen erarbeitet und mit Ton unterlegt. Und dann kam im Studium mal eine Situation: Da war eine große Pressesache auf dem Alexanderplatz in Berlin, und da hatte ich mich sogar beworben, als Sprecher für das DDR-Fernsehen zu arbeiten. Und so kamen eigentlich diese ganzen Dinge, die schon im Vorfeld liefen, ganz gut, als dann in Laubusch die Bagger das Kabel für eine Gemeinschaftsantennenanlage verlegten. Denn Laubusch liegt ja in einem Bereich, wo man schlecht Westfernsehen, also die ARD, empfangen konnte, ähnlich wie im Raum Dresden. Und so bastelten viele Menschen Antennen auf die Dächer, das sah dann natürlich nicht mehr architektonisch schön aus. Und so gab es dann den Wunsch, eine große Antennengemeinschaft aufzubauen. Und als sie so baggerten, dachte ich, ich habe ja durch meine erste Westreise, die ungefähr acht Wochen vor dem Mauerfall stattfinden konnte, eine VHS-Kamera „M7“ von Panasonic in unserer Partnergemeinde geschenkt bekommen. Und so kam der Gedanke: Kann man das nicht auch nutzen, um etwas in dieses Kabel einzuspeisen?

Das war 1991. Es war ganz frisch nach der Wende. Wir hatten 1990 einen neuen Bürgermeister bekommen, und der war auch Kirchenmitglied. Zu dem hatte ich einen guten Draht und einen guten Kontakt. Und so kam die Frage, ob es nicht möglich ist, die Genehmigung bekommen, in dieses Kabel einzuspeisen und Ereignisse im Ort ein Stück zu verbreiten. Wir bekamen das „Ja“, und der Bürgermeister machte ein Schreiben fertig, dass wir unbegrenzt und kostenlos unsere Sendungen in dieses kommunale Kabel einspeisen dürfen. Ja, und dann kam schon der erste Eklat: Wir nahmen eine Gemeinderatssitzung auf und sendeten das. Aber es war ein unpopulärer Beschluss zur Schließung eines Kindergartens gefasst worden. Wir haben das alles eins zu eins mitgeschnitten, und die Bürger von Laubusch echauffierten sich. Dabei kam die PDS-Riege plötzlich in ein nicht so gutes Licht. Man wollte uns den Garaus machen. Man erstattete Anzeige, und wir bekamen dann mit, dass wir eigentlich ein Piratensender sind. Wir hatten doch gar keine Ahnung, dass wir dafür eine Genehmigung brauchten. In dieser Zeit war gerade Hans-Jochen Vogel⁵ in Laubusch zu Besuch, zusammen mit der Landtagsabgeordneten Barbara Wittig. Die war in Dresden u.a. zuständig für Medienfragen und sagte: „Gar kein Problem Herr Pfarrer, wir sind gerade dabei, ein Gesetz zu erarbeiten. Stellen Sie einen formlosen Antrag, und dann wird das bestimmt genehmigt.“ Eigentlich haben wir am 1. April 1991 angefangen zu senden und die Sendelizenz als privatrechtliche Rundfunkanstalt erst im September 1992 erworben.⁶

⁵ Von 1987 bis 1991 Parteivorsitzender der SPD und von 1983 bis 1991 Vorsitzender der SPD-Bundestagsfraktion.

⁶ Nachdem die Sächsische Landesanstalt für Privaten Rundfunk und Neue Medien/SLM Anfang Januar 1992 ihre Arbeit aufgenommen hatte.

Wie viele Leute waren dann verkabelt und konnten das Programm sehen, und was bedeutete das dann für die Zuschauer und auch für Ihr Feedback?

Die Zeit war ja mehr oder weniger die Zeit vor der Schließung des Brikett-Werkes. Das heißt, die Einwohnerschaft hatte damals noch 4.000 Bürger gezählt. Das waren unsere Zuschauer, und 4.000 Zuschauer konnten wir damals mit unseren Sendungen erreichen, das waren ungefähr 1.200 Haushalte. Drei Ortsteile in Laubusch waren mit dem Kabel durch eine Kopfstation in der Mitte des Ortes verbunden. Das Feedback war erstmal riesengroß: Sie können sich die Neuigkeit vorstellen, in so einem kleinen Ort wie Laubusch einen eigenen Fernsehkanal zu haben, und dann Leute auf dem Bildschirm zu sehen, denen man am Tag zuvor begegnen konnte oder mit denen man gerade noch gesprochen hatte.

Noch mal weiter bei diesem Feedback, Sie haben es ja gerade angedeutet: Wenn man in diese spektakuläre Gemeinderatssitzung von außen hineingucken und live dabei sein konnte oder zeitversetzt live dabei sein konnte: Was bedeutete das für die Leute, auch für deren Verständnis von Politik?

Es war ein völlig anderes Gebrauchen von Medien. Wir hatten ja in der DDR die Erfolgsmeldung schon immer im Frühjahr, dass die „Ernte zu 100 Prozent eingefahren“ wurde. Es wurden ja fast nur politische und positive Meldungen gebracht. Wir brachten nun das, was real war, weil wir ja auch nicht geschnitten haben. Das, was gesprochen wurde, wurde zu den Bürgern gebracht, und das nahmen die natürlich an und merkten: Die Medien in der Nachwendzeit sind eben anders als die Medien, die man in der DDR kannte. Fernsehen war bis dahin Berlin-Adlershof und weiter nichts.

Das haben die Menschen dann auch sofort interessiert und engagiert angenommen und...

... registriert. Nach der ersten Gemeinderatssitzung, die dann diesen Eklat nach sich zog, war es so, dass wir ein Verbot bekamen, während der Sitzung zu filmen. So ergab sich dann die Idee mit dem Bürgermeister und seiner Stellvertreterin, dass wir dann im Studio die jeweilige Gemeinderatssitzung gleich danach im Gespräch nachholten, und die Leute sich dabei mehr oder weniger live in das Programm einwählen und ihre Fragen per Telefon stellen konnten. Das ging dann alles unverändert über den Sender.

Sie haben praktisch im Anschluss an die Gemeinderatssitzung die beiden im Studio gehabt, und dort konnten die Bürger anrufen?

Genau. Wir haben das live ausgestrahlt und dann aber die Aufzeichnung dieser Sendung wiederholt. Denn manch einer war noch in Schichtarbeit tätig und sah sich das dann am nächsten Morgen an. Wir hatten ja jede Menge Sendeplatz. Wir brauchten nicht zu fragen,

wie viel Zeit wir für jede Sendung oder für jeden Mitschnitt bekamen. Wir hatten danach 24 Stunden Zeit, um es immer wieder abzuspielen.

Sie haben sich ja wahrscheinlich bestimmte Sendezeiten genommen, die die Hauptsendezeit war.

Diese „Bürgermeister-Sendung“ haben wir immer um 19:30 Uhr begonnen, weil wir wussten, dass um 20 Uhr die Tagesschau losgeht und viele dann die überregionalen Nachrichten sehen wollten. Das war eine gute Zeit. Wir haben immer das Empfinden gehabt: Es war ein Straßenfeger! Gerade die „Bürgermeister-Sendung“. Die war dann am nächsten Tag im Gespräch! Die Menschen hörten und sahen zu, weil sie nun auch interessiert waren: Was passiert in Laubusch? Was wird eröffnet? Was wird abgerissen? Was verändert sich? Das war ja damals tagespolitisches Geschäft, dass sich nach der Wende so viel veränderte. Es war ganz schnell in den Zimmern, in den Wohnungen der Laubuscher.

19:30 Uhr war ja die Aktuelle Kamera gewesen.

Ja, aber deshalb haben wir es nicht 19:30 Uhr gemacht. Wir haben nicht gedacht, dass wir für dieses Gespräch manchmal zwei Stunden brauchten. Es kam darauf an, wer anrief, wie lange der Zuschauer die Frage stellte und wie dann speziell auf die Frage geantwortet wurde. Es kam also vor, den Gemeinderat zwei Stunden in solch einer Sendung Revue passieren zu lassen.

Wie haben denn die Bürger davon erfahren, wann die Sendungen kommen, wann sie wiederholt werden, wann sie einschalten können? Gab es eine Programmankündigung?

Das ganze Projekt lief ja mehr oder weniger ehrenamtlich und enthusiastisch. Und so haben wir eigentlich nicht 24 Stunden ein Fernsehprogramm senden können. So hatten wir, während keine Filmbeiträge liefen, eine Schleife der Programmorschau gebracht. Und da waren praktisch die angekündigten Sendezeiten und die Thematik abgebildet, aber nebenbei auch, dass ein Vogel entfliegen ist oder jemand seine Garage veräußern wollte oder so etwas. Also das war ganz bunt gestreut, was wir dann in dieser Zeitung elektronisch weitergaben – und das alles kostenlos.

Das Gemeindennetzwerk, also das Kabelnetz war von der Gemeinde. Die stellte das kostenlos zur Verfügung. Wurde Ihnen auch nichts bezahlt?

Nein. Das Netz gehörte der Kommune, aber alle waren beteiligt, weil alle den Kredit für diese Anlage tilgen mussten. Da musste in den ersten Jahren jeder einen Obolus an die Gemeinde bezahlen, was sich dann irgendwann amortisierte, und dann wurde diese Zahlung eingestellt. Aber an den Heimatkanal ist kein Cent gegangen – oder kein Pfennig damals noch, wir haben das alles aus privaten Mitteln gekauft, ob das eine Kamera war oder ob das irgendwelche Pulte waren oder Stecker oder was man alles technisch so für eine Fernsehsendung braucht.

Das ist auch ein ganz wichtiger Punkt. Sie haben im Grunde von 1991 bis 2009 ohne Finanzierung von außen Programm gemacht. Sie haben das alles aus eigener Tasche bezahlt?

20 Jahre. Ja, das ist alles aus eigener Tasche finanziert worden. Aber das ist bei mir immer so gewesen. Auch Kirche habe ich sehr mit meinen privaten Mitteln finanziert, ob das irgendwelche Orgeln waren oder technische Voraussetzungen. Ich hatte in den Kirchengemeinden immer Mangel zu verwalten, und dadurch musste man irgendetwas dazugeben. Das war mir gegeben, und so hatte ich auch den Heimatkanal selbst finanziert.

Da gibt es ja dann Engpässe. Sie müssen laufend Kassettenmaterial kaufen usw.

Das habe ich beim Einkauf der Lebensmittel bei Lidl mit eingekauft, da waren die Kassetten nicht so teuer. Jedes Mal, wenn ich eine neue Lizenz beantragte, hatte ich Angst, dass die dann teuer wird, aber es blieb bei 300 DM, und das konnte man noch erschwingen.

Sie haben natürlich kostenlos gearbeitet. Und die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter?

Wir haben ja mit einem kleinen Team begonnen. Wer war da alles? Da war Frank Noack. Der war von Beruf Elektriker. Der hat sich damit eingebracht, der hat sogar ein kleines Computerprogramm für den Commodore C64 geschrieben, um unsere ersten Schrifttafeln über den Sender zu bringen. Dann hatten wir eine Grundschullehrerin, Ulrike Fritsch. Die machte zum Beispiel auch Ansagen oder mal eine Quizsendung in der Grundschule mit Schülern. Und dann hatten wir einen Spätaussiedler, Alexander Lehmann. Der hat beim Fernsehen in Leninograd gearbeitet und hatte Voraussetzungen technischer Art und auch programmäßig. Der hat sich da auch mit eingebracht. Dann war da noch ein Mitarbeiter, der sich so sehr in die Computertechnik hineinarbeitete, Manuel Wenzko. Der hat dann letztlich in diesem Team am längsten mitgearbeitet. Ich war sozusagen der Vorsitzende dieser Arbeitsgemeinschaft.

Die haben das alle neben ihrer eigentlichen Arbeit als Pfarrer gemacht?

Alles ehrenamtlich und kostenlos investiert.

Würden Sie noch mal ihre Motivation und die von den Mitarbeitern beschreiben?

Ich denke, die Motivation der Mitarbeiter war die Liebe zur Technik. Bei Ulrike Fritsch vielleicht auch die Liebe zu diesem Medium. Bei mir war es die Kommunikation, das Miteinander, auf einer Perlenkette gefädelt in diesem Kabelkanal zu sein und Öffentlichkeit herzustellen. Das ist ja eigentlich auch das Grundanliegen meines Berufes, dass man öffentlich das sagt, was man im Herzen hat.

Öffentlichkeit herstellen – für mich war das immer eine große Verantwortung, niemanden vor der Kamera bloßzustellen. Das gelingt einem nicht immer, wenn man im Nachgang erst sieht, was man gemacht hat oder wie man die Fragen gestellt hat.

Ich hatte mal die Situation, dass ich eine Andacht vorbereitet habe, und meine Kamerafrau, Susanne Fischer, die gleichzeitig im Background noch das Keyboard bediente, war erkrankt und konnte nicht kommen. Ich musste ja um 7:45 Uhr mit dieser Andacht immer von Montag bis Freitag auf Sendung gehen. Dann bin ich schnell raus in den Pfarrgarten, habe einen Tannenzweig abgenommen, hab dazu einen Strohstern gelegt und eine Kerze entzündet und eine Totale eingestellt, so dass der ganze Fernsehapparat ein adventliches Erscheinungsbild hatte. Und da ist mir bewusst geworden, was Bilder eigentlich für eine Macht haben. Niemand hat gesehen, wie mein Arbeitszimmer aussieht, wer in dem Zimmer drinnen ist und was da gerade geschieht. Wie viel Verantwortung im Journalismus steckt – und gerade mit den Bildern, die ja Macht haben. Das habe ich mir immer gewünscht, dass gerade in unserer Zeit die Journalisten verantwortlicher damit umgehen, um die Menschen nicht, ja, ich würde das vielleicht mal so formulieren: verrückt zu machen. Denn die Bilder heute sind grausam, und ich denke, es ist nicht die Aufgabe von Fernsehmedien, den Menschen Angst zu machen, sondern Öffentlichkeit so darzustellen, dass sich etwas bewegt und dass man Leute mitnimmt mit ihren Fragen und mit ihren Ängsten und dass man irgendwo auch ein positives Denken hervorruft. Ich denke immer an die Zeit der 1950er Jahre. Ich bin da zwar noch nicht in dieser Welt gewesen, aber ich glaube, dass durch die Kitsch-Filme in diesen Jahren das Wirtschaftswunder⁷ mitgetragen wurde. Die Menschen sind ins Kino gegangen, haben ein Happy End gesehen, konnten am nächsten Tag von diesem Liebesfilm und von diesem Happy End erzählen. Und heute erzählen die Menschen nur, wo jemand sein Kind in die Babyklappe gegeben hat, wo ein Autounfall war, wo Grausamkeiten geschehen, wo irgendetwas mit Asylanten passiert. Ich denke, hier müssen die Medien umdenken und lernen, die Öffentlichkeit mitzunehmen und nicht nur immer die schlechten Nachrichten zu verkaufen, die vielleicht sogar gerne gelesen oder gesehen werden.

Da wir an diesem Punkt schon sind, das ist ja eine sehr weitgehende Reflexion ihrer Tätigkeit damals, aber sie haben das ja jetzt auch auf die Gegenwart bezogen. Würden Sie da eine Beziehung auf die gegenwärtige politische Situation, auf die Verhärtung nationalistischer Themen auf der einen Seite und zersplitterten Altparteien auf der anderen Seite herstellen – nachdem sie jetzt gerade diese Medienkritik angestellt haben?

Ich denke, dass die Medien heute zu viel Politik machen – durch Fragen, durch Bilder, durch Meinungsäußerung, ob es in Talkshows ist oder in Nachrichtenbeiträgen. Ich denke, man lässt die Politiker nicht mehr Politik machen, weil man sie verfolgt und jagt. Und das ist eine große Gefahr, denn der Journalist ist ja in einer anderen Tätigkeit und Aufgabe unterwegs als ein

7 In der alten Bundesrepublik.

Politiker. Und wenn ein Politiker ständig nur von Kameras verfolgt wird, dann ist das eine große Gefahr, dass er im Anblick dieser Kamera immer reflektiert spricht und dass dadurch viel Ehrlichkeit verloren geht, weil Entblößung auch eine Rolle spielt. Und das war damals bei uns eben nicht so. Wir konnten in Laubusch zeigen, wie ein Markt eröffnet wurde, wie Kinder eingeschult wurden. Wir konnten über die Chronik sprechen. Wir haben Drehorte gefunden, wo sich kommunales Leben abspielte, wo wir niemanden vorführen mussten. Und wir waren nicht abhängig, dass unsere Beiträge gekauft wurden. Wenn eben nur 100 geguckt haben, dann haben 100 geguckt und wenn 1.000 geguckt haben, dann waren's 1.000. Wir hatten keine Einschaltquoten.

Hatten Sie Programmelemente, oder ist das, was aufgenommen wurde, eins zu eins gesendet worden, oder kam noch ein Nachrichtenblock dazu, der immer dabei war? Feste Elemente gab es gar nicht?

Wir haben nichts kommentiert, sondern immer nur Fragen gestellt. Wir hatten keine Nachrichtensendung in dem Sinne, sondern wir hatten Zusammenfassungen von Bürgermeistergesprächen, die praktisch die Ratssitzung noch einmal Revue passieren ließen. Das haben wir alles eins zu eins gemacht, denn wir hatten ja gar nicht die Schnitttechnik. Und wenn wir diese Technik gehabt hätten, wer hätte schneiden sollen? Ich war ja Pfarrer.

Noch mal zu dem Thema „Bürgermeisterfernsehen“. Sie haben nun diese spezifische Zeit gehabt, und die hat sich in Laubusch so besonders abgebildet, auch durch das neue politische Personal, das auf die Bühne kam. Wenn da irgendein Extremistischer oder Extremere da doch mal aufgetreten wäre, wäre es vielleicht nicht so gut gewesen, oder es hätte nicht so funktioniert?

Also die Fragestellung stand nicht. Wir hatten eine gemeinsame politische Meinung. Das war ganz wichtig, dass wir miteinander etwas bewegen wollten, was den Bürgern zugutekommt, wo sich etwas entwickelt. Denn ich bin ja auch ein Vertreter davon, der sich gefreut hat, dass die Wende kam und dass wir auch ein teilweise neues Deutschland bauen konnten. Natürlich hatten wir damals noch ganz andere Vorstellungen. Dann kamen natürlich die Gesetze, die wir übernommen haben. Das war ohnehin eine Zeit, wo man fragen muss: Wo haben sich Menschen jemals so verändern müssen wie in den 90er Jahren in der ehemaligen DDR? Das zu begleiten und dann durch die Öffentlichkeit den Druck rauszunehmen, dass alles transparent ist, das war mir immer wichtig. Dass nichts gemunkelt wird, sondern dass sich die Menschen per Telefon in die Sendung einwählen konnten und gemerkt haben, das ist nicht geschnitten, hier kannst du deine Frage stellen, als würdest du jetzt im Rathaus aufstehen und deine Frage vor den Räten stellen. Der Bürgermeister war ja in alle Dinge, die damals liefen, involviert und konnte dadurch auch perfekt antworten. Das war eigentlich für mich eine Situation, die gut war. Wenn damals vielleicht ein PDS-Bürgermeister gewählt worden wäre, weiß ich nicht, wie ich damit umgegangen wäre. Aber man muss ja nicht spekulieren. Es war nicht so und so hatte ich Glück. Durch das Fernsehen hat man eine Bekanntheit gewonnen, gerade in Laubusch.

Nicht alle Menschen in Laubusch waren ja kirchlich eingestellt. Die 40 Jahre Sozialismus gingen ja nicht spurlos an der Bevölkerung von Laubusch vorbei. Das Brikett-Werk war das einzige, das sozusagen das Sagen im Ort hatte. Es gab kaum private Wohnungen, kaum private Handwerker, alles machte das Werk, und somit organisierte die Betriebsparteileitung das Leben in unserem Ort. Der Pfarrer war mehr oder weniger schon fast in Vergessenheit geraten. Wenn wir nicht so eine schöne, große Kirche gehabt hätten und die schwersten Glocken in der ganzen Gegend, dann hätten viele von Kirche gar nichts mehr mitgekriegt. Durch das Fernsehen bin ich aber im Dorf, oder im Industrieort, bekannt geworden, wo Menschen mich vielleicht nie kennengelernt hätten. Und dann habe ich kandidiert und hatte dann 1994 die zweitmeisten Stimmen im Parlament und bin dann auch stellvertretender Bürgermeister in Laubusch geworden.

Wie sehen Sie den Einfluss Ihrer Arbeit und des Laubuscher Heimatkanals als Sprachrohr, als Begleiter der Transformation, dieser Umbruchzeit, die ja für uns alle sehr dramatisch war? Wie sehen Sie da Ihre Position und auch die Position des Laubuscher Heimatkanals?

Wie gesagt, das war die Öffentlichkeit. Die Öffentlichkeit, die wir hergestellt haben, die ja in der vorhergehenden Staatsdoktrin nicht vorhanden war. Da hat man ja nur das gesendet, was man politisch wollte. Wir haben die Menschen vor die Kamera genommen und die Berichte authentisch gestaltet und die Fragen gestellt, und die Menschen haben dann, ohne später geschnitten zu werden, ihre Informationen an die Bevölkerung gegeben. Ich denke, das war bestimmt auch ein Lerneffekt, dass man eine Nähe auch unter den Menschen hatte. Ich denke, dazu trug der Heimatkanal bestimmt bei.

Weil Sie jetzt gerade Heimatkanal sagen. Heimat ist ja nun auch ein Begriff, der sehr emotionalisierend ist. Wie sind Sie auf den Namen „Laubuscher Heimatkanal“ gekommen?

Nach der Wende gab es ja in allen Gemeinden die Amtsblätter. Wir wollten diesem Amtsblatt nicht nur den Titel „Amtsblatt“ geben, sondern auch einen Namen, und so haben wir dann „Laubuscher Heimatblatt“ daraus gemacht. Kurz danach gründete sich der Laubuscher Heimatkanal eben vor diesem Hintergrund. Den Vorschlag habe ich gemacht, um Heimatverbundenheit und Nähe zu der Region, in der man lebt, wieder herzustellen.

Sie haben das also gar nicht als belasteten Begriff gesehen, sondern als emotionalen Begriff?

Nein, das war ohne Belastung zu steuern. Wir liebten ja unsere Heimat, und es sind ja auch viele in der Heimat geblieben. Das war auch damals diese Traurigkeit in Laubusch, dass 1993 das Brikett-Werk geschlossen wurde und viele Menschen, gerade die starken, in den Westen gingen. Die hatten wir kurz vorher noch vor der Kamera. Das war ja das Groteske. Wir haben im Dezember 1993 noch einen Film gedreht, in dem wir den Produktionsprozess der Brikett-Fabrik Laubusch aufgezeichnet haben, also vom Einfahren der Rohbraunkohle mit der

Grubenbahn zum Bunker, bis hinten am letzten Produktionsprozess die Kohle, das Brikett gepresst wurde. Eine Woche später brannte das gesamte Kohlenwerk ab. Und so haben wir praktisch die letzte Dokumentation von der Herstellung der Kohle in Laubusch aufgezeichnet, die 1918 begonnen hatte. Das ist natürlich ein sehr historisches Dokument. Die Kumpel haben

wir nicht nur gefragt, was sie da tun, denn wir wussten ja, dass ohnehin das Anhalten der Brikett-Fabrik in Aussicht gestellt war. Jetzt fragten wir die Kumpel, wie sie damit umgehen, wenn sie plötzlich nicht mehr hier arbeiten, wenn es ihren Arbeitsplatz hier nicht mehr gibt. Dann kamen die entsprechenden Antworten, und das ist auch ein Dokument, was die Menschen in unserer Heimat damals in den Veränderungen geleistet haben. Das sucht seinesgleichen in der Geschichte. Da ist ja in der Familie Veränderung gewesen, eine örtliche Veränderung.

Was ich selbst immer festgestellt habe nach der Währungsunion 1990: Plötzlich mussten wir einen ganz anderen Geschmack entwickeln. Es gab nicht mehr den Senf, nicht mehr die Butter, nicht mehr das Brot, was man so aß. Man musste sich erst neu orientieren, was ich denn jetzt esse. Erst später kamen dann der Bautzner Senf oder andere Produkte wie das Leinöl wieder auf den Markt. Das ist Wahnsinn, was damals passierte. Was mit den Menschen auch gemacht wurde. Vielleicht hat man das auch ein Stück weit der DDR zu verdanken, dass Menschen doch still blieben. Ich denke, mit einem westdeutschen Bürger hätte man das alles gar nicht geschafft, was im Osten gelaufen ist. Denn im Westen hatte man ja die Freiheit und die Demokratie, die 68er waren da. Das merkt man heute in den politischen Vertretungen, was da möglich war. Die Menschen in der DDR hatten das aber nicht gelernt. Dadurch, denke ich, ist auch ein Stückchen Wende so passiert, wie es passiert ist. Dass es ruhig geblieben ist trotz der großen Veränderung.

Abb. 2-4: Gerd Simmank in seinem Fernseh-Feature, das die Produktions- und Arbeitsabläufe des Werks eine Woche vor dem Brand dokumentierte, kurz bevor das Werk zum Jahresende 1993 geschlossen werden sollte.
© Laubuscher Heimatkanal



Da ergeben sich vielleicht auch Ost-West-Unterschiede, nämlich hier eine relativ große Demut auch gegenüber dem, was das Eigene ist, wie man zurechtkommt und welche Ziele man sich selbst stellt, während andere, die Westdeutschen, eher ganz andere Vorstellungen hatten und letztendlich, wenn sie kamen, auch hierher mitgebracht haben.

Man muss sich immer vorstellen: In der DDR lebten die Menschen, die dann ja auch in der neuen Bundesrepublik mitlebten. Die hatten damals Verantwortung. Sie konnten ihre politischen Denkweisen ja nicht von jetzt auf gleich verändern. Man konnte ja diese Menschen nicht austauschen, die waren ja unsere Nachbarn geblieben. Die waren plötzlich in den neuen Ämtern: im Finanzamt, im Arbeitsamt. Überall dort, wo Schreibtische neu gebraucht wurden, kamen die Menschen hin, die früher eigentlich eine ganz andere politische Einsicht hatten. Mit denen mussten Sie jetzt Neues aufbauen, und das war schwer, wenn Sie plötzlich in den Ämtern Menschen begegneten, die ihr Mäntelchen nach dem Wind gehalten hatten, die sogenannten „Wendehälse“ der damaligen Zeit. Das war manchmal demütigend, wenn man das erlebte. Für uns war es damals wichtig, im Heimatkanal solche Gedanken mit einzufangen, gerade bei diesen Beiträgen, in denen wir die Brikett-Fabrik filmten oder in denen wir Leute auf der Straße zu verschiedenen Themen ansprachen und sie sich frei äußern konnten – immer mit dem Wissen, dass sie eine DDR-Geschichte hatten. Im Umgang mit Medien, im Umgang mit der Wahrheit, im Umgang mit der Öffentlichkeit. Ich würde die Zeit nie zurückdrehen wollen. Das war, wie es war. Wenn heute so viele schimpfen, dass das anders hätte gemacht werden müssen. Damals wussten wir alle nicht, wie man es anders hätte machen sollen. Es war eine historische Chance, und unter anderem war das auch eine Chance für so einen kleinen Ort wie Laubusch, einen eigenen Fernsehkanal zu haben. Das war früher in der DDR nicht gegeben.

Kommen wir nochmal auf den Heimatkanal zurück. In Ihren Programmen kommt ja auch dieses Nachbarschaftliche, dieses Schätzen von Menschen zum Ausdruck. Auch der Versuch, Menschen zusammenzubringen, obwohl sie völlig unterschiedlich sind. Die einen kommen aus Kasachstan, die anderen sind die Arbeitslosen und die neuen Wessis vielleicht. Das ist ja total interessant. Würden Sie da Ihr mediales Wirken im Heimatkanal gerade in dieser frühen Zeit der 1990er und Mitte der 1990er Jahre als eine Zeit ansehen, die da etwas vorangebracht hat und bei dem Sie wirklich Erfolgserlebnisse hatten? Erfolg nicht im vordergründigen, sondern in einem nachhaltigen Sinne.

Ich denke, dass im Journalismus Liebe und Barmherzigkeit eine Rolle spielen müssen. Von dieser Sache bin ich getragen gewesen. Ich hatte praktisch immer, wenn wir etwas gedreht haben, diesen Anspruch in mir. Wie gesagt, ich wollte niemanden vorführen, sondern respektvoll mit den Leuten umgehen und andere mit auf diesen Weg des gegenseitigen Respektierens nehmen. Denn unsere Beiträge waren ja nicht nur Berichte, sondern wir haben durch unsere Fragen und durch das, was in diesen Beiträgen behandelt wurde, Menschen mitgenommen, damit sie

auf einen Weg kommen, den sie vorher nie in Erwägung gezogen hätten, weil sie sich darüber keine Gedanken gemacht hatten. Wir haben durch unsere Beiträge immer Fenster und Türen geöffnet, um eine andere Perspektive zu eröffnen. Wir hatten damals, als die Spätaussiedler⁸ kamen, unheimlich Angst. Die Arbeitslosigkeit, das stillgelegte Brikett-Werk muss ich immer wieder erwähnen. Und dann kommen plötzlich Menschen, die von unserem Kuchen mitessen wollen. Da hatten wir mit dem Bürgermeister große Angst. Deshalb haben wir das von Anfang an mit der Kamera begleitet, damit die Menschen sehen, dass das ja ehemalige Deutsche sind, die noch gebrochen Deutsch sprechen. Das sind anständige Leute. Die wollten ja nicht nur von unserem Kuchen essen, sondern es waren Menschen, die deutschstämmig sind und nach Laubusch zurückkamen, um hierher in ihre alte Heimat bzw. in die Heimat ihrer Vorfahren zu gehen, weil es dort, in Kasachstan, unter menschenunwürdigen Bedingungen kaum noch möglich war, die deutsche Sprache zu sprechen und eine deutsche Kultur zu leben. Ich denke, dass wir mit dem Heimatkanal in die Speichen des Rades griffen. Wir machten nicht Politik, sondern wir riefen zur Mitmenschlichkeit auf.

Bei all dem, was Sie im Laubuscher Heimatkanal gemacht haben, auch alleine gemacht haben: Sie haben Fernsehen gemacht. Welche journalistischen und filmischen Kenntnisse hatten Sie? War das alles autodidaktisch? Hatten Sie vorher schon Erfahrungen? Können Sie uns mal einige biographische Eckdaten nennen?

Ich denke, das sind Gaben. Manche Dinge kann man nicht lernen. Die muss man fühlen und umsetzen, und wenn man es dann professionell macht, muss man sich auch mal ein Buch dazu nehmen. Aber ich habe das ja nicht professionell gemacht. Mein Ansinnen war immer, Dinge zu verbinden. Das ist auch so im Gottesdienst. Die Feier des Gottesdienstes ist auch so etwas wie ein Drehbuch. Ich mache mir zum Beispiel genau Gedanken, wann ich mich zur Gemeinde drehe und wann ich mich zum Altar drehe. Das ist jetzt nicht nur etwas Technisches oder ein Problem des Aussehens, sondern die Frage: Wer bin ich dann? Bete ich jetzt mit der Gemeinde oder bin ich jetzt qua Amt ein Gegenüber? So stellt sich doch auch das ganze Leben dar, dass man irgendwo früh so ein Drehbuch für jeden Tag hat – und dann die Gabe zu entwickeln, weiche Übergänge zu haben. Das ist, denke ich, die Kunst, Bilder einzufangen und Bilder mit Ton und Sprache zu unterlegen. Ich habe in meiner Jugend auch Dia-Ton-Vorträge gemacht. Das war mir wichtig, dass ich mit dem Schallplattenspieler die Musik leise einspiele und die Sprache dazu wähle und dass man seine Sprache auch kontrolliert, so dass das weich überkommt. Es ist die Kunst ist, medial Dinge aufzubereiten und zu anderen zu bringen. Man muss es auch ein Stück haben.

Können Sie kurz beschreiben, wie die technische Ausstattung war? Was hatten Sie für den Heimatkanal zur Verfügung, und wie hat sie sich im Lauf der Jahre verändert?

⁸ Die deutschen Spätaussiedler aus Kasachstan.

Am Anfang hatte ich eine „M7“ von Panasonic⁹, die ich noch vor Maueröffnung von der Partnergemeinde mitgebracht hatte. Die mussten wir im Zug verstecken, damit sie der Zoll nicht sah. Mit der habe ich, bevor es zum Heimatkanal kam, ein paar Gemeindeaufnahmen und private Aufnahmen gemacht. Das war unser Anfang, und da war der Ausgang, den wir in das Kabel schicken konnten. So haben wir unsere erste Sendung eingespielt.

War da schon ein externes Mikrofon?

Nein, am Anfang noch nicht. Das war ein Camcorder. Man konnte die Kassette damit sofort abspielen. Und dann ergab es sich, dass man sich ein billiges Mikrofon für 20 DM dazu gekauft hat; dann hat man einen Videorekorder benutzt, und dann kam ein „Commodore C 64“. Den kennt heute niemand mehr. Ich weiß gar nicht, wie viel RAM der hatte, wahrscheinlich ein paar k oder so. Dann haben wir einen Computer mit Windows angeschafft. Dann hatte ich mal so eine kleine Musikmaschine, wo man GEMA-freie elektronische Musik herstellen konnte, damit die unter die Videotexttafeln gelegt werden konnte. Dann haben wir uns eine „M40“ von Panasonic angeschafft, das war eine etwas größere Videokamera, aber das Geld für eine richtige Betacam hatten wir nie. Das hätte mein Finanzbudget weit überstiegen. Jedenfalls hatten wir ein Mischpult, mit dem wir eine Schwarzblende vorn an die Beiträge dranmachen konnten. Wir haben dann von dem Mitarbeiter Alexander Lehmann, der beim Leningrader Fernsehen angefangen hatte, einen kleinen Silberkoffer mit Geräten verlöten lassen. Da war ein Umschaltpult für Video, für SCART. Da konnten wir dann zwei Kameras hin- und herschalten, natürlich nicht ohne Wackler. Da waren auch vier Buchsen dran, wo wir Kragenmikrofone anstecken konnten, wenn wir mal mehrere Menschen interviewt haben. Das war's eigentlich, mehr hatten wir gar nicht.

Sie haben also die ganze Zeit analog gearbeitet?

Bis 2009 waren wir analog, ja.

Aber vielleicht noch was zur Technik. Wir hatten im Pfarrhaus einen Keller. Den konnten wir nach der Wende gut einrichten, und da haben wir uns ein Studio im ehemaligen Luftschutzraum des Pfarrhauses eingerichtet. So richtig mit Studio und Pult, wo dann die Geräte drauf waren. An die Decke hängten wir ein paar Halogen-Fluter, damit wir richtig schön Licht hatten. Wir konnten dann mit einer Leitung, die wir unter der Straße zur Kirche gruben, live aus der Kirche senden. Wir konnten live aus dem Pfarrgarten senden, und wir konnten live aus einem anderen Raum des Kellers senden und aus meinem Arbeitszimmer. Wir hatten überall eine Tonleitung und eine Bildleitung, die manches ermöglichten. Das wird zur Zeit alles zurückgebaut, weil das Pfarrhaus nun verkauft wurde.

Von wann bis wann haben Sie Morgenandacht gemacht? Die war ja noch mal zusätzlich zum Programm, und wie ist die angenommen worden?

9 VHS-Camcorder.

Von 7:45 Uhr bis 8 Uhr lief die Morgenandacht. Das ist eine Zeit, in der man schon manches erledigt hatte. Dann kam das ins Programm. Ich hatte auch eine Fangemeinde. Man wusste ungefähr, wer jetzt zuguckt und zuhört. Die Leute brauchte man hinterher nicht anzurufen, denn die riefen sich gegenseitig an und erzählten sich über das, was gerade in der Andacht lief. Die Andacht lief so: Nach einer kurzen Schwarzblende habe ich die Zuschauer begrüßt, ihnen einen guten Morgen gewünscht und ein Lied aus dem Gesangbuch ausgewählt; die Kamerafrau Susanne Fischer führte nicht nur die Kamera, sondern sie unterlegte, wenn das schwarze Bild verschwand und ich auf dem Bildschirm erschien, ein Orgelstück zu dem Lied, das ich in Strophenform las; dann nahm ich mir Losung und Lehrtext der „Herrnhuter Brüdergemeinde“ vor und legte diesen tagesaktuellen Text aus; und dann habe ich den Menschen einen guten und schönen gesegneten Tag gewünscht und beendete immer die Sendung wie im Gottesdienst: Seien sie alle Gott befohlen!

In welchem Jahr haben Sie damit angefangen?

Wir haben 1992 angefangen zu senden. Wir hatten 1993, glaube ich, dann diese Rückkanaltechnik,¹⁰ also ab 1993 bis 2009.

Das war ja dann eigentlich eine Kirchensendung.

Ich habe es immer so verstanden, dass ich alle erreichen wollte. Ich habe mir vorgestellt, dass da jemand zuschaut, der sich nie zu erkennen geben wird, weil er vielleicht eine andere Einstellung hat, aber neugierig ist auf das, was der Pfarrer heute zu sagen hat. Und ich hatte diejenigen vor Augen, die mir in der Gemeinde begegneten, die, wie gesagt, dann an dieser Telefonkonferenz teilnahmen. Es war meine Aufgabe, das Wort Gottes zu verkündigen und in unsere Zeit hineinzusprechen. Das wünschte ich mir manchmal auch verstärkt in den anderen Medien, in denen es zu kurz kommt. Wenn ich dazu komme, eine kirchliche Sendung zu sehen, ärgere ich mich immer, dass ein Schnitt schon irgendwo beim Orgelnachspiel gemacht wird, wenn mal ein paar Sekunden überzogen wird. Dann kommt abrupt ein Werbetrailer für eine andere Sendung. Ich finde das skandalös. Die sollen das doch mal nachwirken lassen. Wir hatten immer Sendezeit, wie wir wollten.

Stichwort Archiv. Haben Sie ein eigenes Archiv aufgebaut? Haben Sie noch irgendwelche Kamerakassetten, Akten oder Dokumente des Laibuscher Heimatkanals archivarisches bewahrt und gepflegt?

Als ich aus dem Pfarrhaus in Laubusch auszog, habe ich natürlich auch die Ordner mit den handschriftlich eingereichten Annoncen weggeschmissen. Manchmal hat man sich ein bisschen davor geekelt, diese Zettel in die Hand zu nehmen. Ich habe sie aber doch gelocht und abgelegt. Aber das habe ich alles weggeworfen. Es wäre vielleicht auch interessant gewesen,

¹⁰ Gemeint sind hier die oben erwähnten Phone-Ins zum Feedback in die Sendung unmittelbar nach der Gemeinderats-Sitzung.

wenn man diese ganzen Annoncen wie „Suche Küchenmaschine“ oder „Biete alten Trabant an“ gesammelt hätte. Ich habe gar nicht so viele private Aufnahmen, das sind alles Aufnahmen vom Heimatkanal. Sie müssen sich immer wieder vorstellen, dass ich in erster Linie Pfarrer war und den Beruf immer verantwortlich ausgeübt habe, und der war auch zeitbegrenzt. Da ging Privates eigentlich verloren, und somit hat man mit der Kamera auch nicht so viel Privates aufgezeichnet. Man hatte schon genug zu tun, wenn man die Kamera für den Heimatkanal auf der Schulter trug.

Ganz, ganz herzlichen Dank. Da war ein tolles Gespräch!

Aber es tut mir auch gut. Wissen Sie, man denkt doch nicht an diese Sachen, die man gemacht hat. Heute Vormittag ist so viel von dem, was man mal gemacht hat, wieder aufgebrochen. Ich wünschte mir manchmal so eine Wertschätzung auch in der Kirche, dass man mal gefragt wird, was man gemacht hat. Ich habe immer das Gefühl, dass in der Kirche und in der Gesellschaft immer bloß gesagt wird, was man vergessen hat oder falsch gemacht hat. Und das ist demotivierend. Das schließt nichts auf, sondern das schließt zu. Machen Sie deshalb schön weiter und suchen Sie sich immer wieder Leute, die befragt werden wollen. Das erlebe ich doch auch, wenn ich Besuche mache. Wenn man sich die Zeit nimmt, einem alten Menschen zuzuhören. Was da so ausbricht und aufbricht – und der ist glücklich darüber. Denn alles, was ich ausspreche, entlastet mich. Der Rucksack ist dann etwas leichter. Es gibt ja manchmal auch Dinge, auf die man trotz der Demut stolz sein kann. Ach so, das hast du ja damals auch gemacht, stimmt ja. Eigentlich war es gar nicht schlecht. Aber es hat niemand gemerkt. Schade. Und nun ist endlich jemand da, der dich mal danach fragt.

Ich bin dankbar, dass Sie diese ganzen Fragen stellen, und damit erlebe ich eine Wertschätzung unserer Arbeit und dieser Arbeitsgemeinschaft Laubuscher Heimatkanal, erstmalig so im Nachgang. Ich denke, dass es wichtig ist, immer eine Erinnerung für die Zukunft zu bewahren. Konservativ sein ist nämlich etwas ganz Positives. Wenn man etwas konserviert, kann man mal eine Büchse aufmachen, wenn mal eine Notzeit ist und man nichts mehr im Ist-Zustand hat, sondern aus der Vergangenheit mitbringt. Chronik zu machen ist eine ganz wichtige Aufgabe. Jeder Ort muss stolz sein, wenn er etwas aus einer Geschichte fixieren kann. Wir in Laubusch sind besonders stolz, dass wir dieses neue Medium nutzen konnten und dass wir Bild und Ton aufbewahren können und zu einer Chronik herstellen konnten.

Sehr vielen Dank, Herr Pfarrer Simmank.

Forum



Nachruf

Dietrich Schwarzkopf 1927-2020

Der langjährige ARD-Programmdirektor Dietrich Schwarzkopf ist am 21. Januar 2020 im Alter von fast 93 Jahren verstorben. Sein Berufsleben begann der Jurist in schwieriger Nachkriegszeit als Volontär beim Preußischen Geheimen Staatsarchiv, arbeitete während seines Studiums im Pressearchiv des Berliner „Tagesspiegel“ und wurde 1952 Redakteur dieser Zeitung. 1962 ging er als politischer Hörfunkjournalist zum Deutschlandfunk, 1966 als Fernsehprogrammdirektor zum NDR und war dort von 1974 bis 1978 außerdem stellvertretender Intendant der Anstalt. 14 Jahre leitete er die Programmdirektion des Ersten Deutschen Fernsehens in München, um 1991 bis 1994 noch für gut zwei Jahre als Vizepräsident das Programm von ARTE mit auf den Weg zu bringen. Sein Wirken für den öffentlich-rechtlichen Rundfunk ist anlässlich runder Geburtstage sowie nach seinem Tod vielfach gewürdigt worden. Dieser Nachruf erinnert an seine Verdienste für die Rundfunkgeschichte als langjähriger Vorsitzender der Historischen Kommission der ARD (1992–2010).

Als Nachfolger von Hans Bausch (1921–1991), der das Gremium 1962 und abermals 1986 wiederbelebt hatte, wählten ihn die Intendanten zum Vorsitzenden der Historischen Kommission. Umfassend gebildet und vielseitig interessiert auch jenseits des politischen Geschehens war Schwarzkopf eine Idealbesetzung. Der bestens vernetzte und erfahrene Programmmanager war angesichts des unübersehbaren Wandels der Publikumsinteressen, auf die auch der öffentlich-rechtliche Rundfunk reagieren musste, mit gesellschaftlichem Wandel, mit historischer Veränderung ganz unmittelbar konfrontiert. Insofern war ihm historische Orientierung wichtiger als legitimierende Rückversicherung



Bild: ARD/Wolfgang Groeger-Meier

des Bestehenden wie unreflektierte Rückschau auf tatsächliche oder vermeintliche ‚Verdienste‘. Den öffentlich-rechtlichen Rundfunk in seinen historischen Voraussetzungen zu verstehen und zu analysieren angesichts neuer Herausforderungen, dem galt sein Engagement für die Rundfunkgeschichte in der Historischen Kommission.

Beiträge zu solcherart Reflexion konnten deren Aktivitäten (häufig in Zusammenarbeit mit dem für Rundfunkgeschichte zuständigen Referat des Deutschen Rundfunkarchivs) nur begrenzt leisten. Schwarzkopf gelang es, mit beschränkten finanziellen Ressourcen und unter Zuhilfenahme personeller ‚Bordmittel‘ der Häuser seine spezifischen Akzente zu setzen. Ulf Scharlau (SDR/SWR) und der Unterzeichnete unterstützten ihn dabei fast zwanzig Jahre lang in enger Zusammenarbeit als mehr

oder weniger informelle ‚Geschäftsführer‘ für das laufende Tagesgeschäft. Es gab eine dichte Kommunikation und enge Kooperation trotz räumlicher Distanz mit Telefon und Fax.

Was das besondere Engagement des Vorsitzenden angeht, so ist an zwei ‚Großprojekte‘ zu erinnern, die Schwarzkopf maßgeblich auf den Weg brachte. Mit großem Geschick trieb er angesichts auftretender divergierender Interessen und Meinungsunterschiede unter den Beteiligten beide Vorhaben voran und brachte sie in jeweils überschaubaren Zeitfenstern zum erfolgreichen Ende.

Schon bald nach Amtsübernahme nahm er Planungen in Angriff, die bis Ende der 1970er Jahre reichende Geschichte der Rundfunkpolitik in Deutschland (1980 von Hans Bausch herausgegeben und für die Bundesrepublik von ihm selbst verfasst) bis etwa zur Jahrtausendwende fortzuführen. Diese zwanzig Jahre waren geprägt von tiefgreifenden Zäsuren: der Konsolidierung des dualen Rundfunksystems und der Wiedervereinigung mit Ausdehnung des Rundfunksystems in die sogenannten neuen Länder. Ausgestattet mit Sondermitteln der ARD konnte das maßgeblich von Schwarzkopf geprägte Konzept in zahlreichen Planungs- und Redaktions-sitzungen unter Beiziehung einer großen Zahl mitwirkender Autoren auf den Weg gebracht, das zweibändige Werk 1999 der Öffentlichkeit übergeben werden.¹

Auch noch zehn Jahre nach der Wiedervereinigung gab es rundfunkintern und in der Öffentlichkeit immer wieder skandalisierten Streit: Inwieweit waren westdeutsche Rundfunkmitarbeiter sowie vor allem in den neugegründeten Anstalten ehemalige DDR-Journalisten in die Machenschaften des Mi-

nisteriums für Staatsicherheit der DDR verstrickt? Als einer der besonders betroffenen Intendanten – es war wohl Udo Reiter vom MDR – vorschlug, mit Hilfe eines unabhängig operierenden Forschungsauftrags die Vorgänge zu untersuchen und mit der ARD-seitigen Begleitung die Historische Kommission zu beauftragen, griff Schwarzkopf diese Anregung unmittelbar auf. An dem Vorbereitungs- und Realisierungsprozess – von der Auswahl des in Frage kommenden Forschungsinstituts (die Aufgabe übernahm der „Forschungsverband SED-Staat“ an der FU Berlin) über die (Mit-)Entwicklung des Untersuchungsdesigns bis zur Durchsetzung des schließlich finanziell gut ausgestatteten Auftrags bei den Intendanten auch gegen zahlreiche starke Bedenken und Widerstände in diesem Kreis – war er maßgeblich beteiligt. Er führte erfolgreiche Gespräche etwa in der Stasi-Unterlagenbehörde wegen der Einsichtnahme in Dokumente und moderierte souverän die zahlreichen Sitzungen der Steuerungs- und schließlich Redaktionsgruppe für das 2004 fertiggestellte Gutachten.²

Wenigstens erwähnt seien die unter seiner Ägide veranstalteten wissenschaftlichen Tagungen in erster Linie zu programmgeschichtlichen Fragen. Für deren Planung ließ Schwarzkopf den Vorbereitern ein größt-

¹ Dietrich Schwarzkopf (Hrsg.): Rundfunkpolitik in Deutschland (2 Bde), München 1999.

² Siehe die unter Berücksichtigung der datenschutzrechtlichen Belange veröffentlichte Fassung des Gutachtens: Die Ideologiepölizei. Die rundfunkbezogenen Aktivitäten des Ministeriums für Staatssicherheit der ehemaligen DDR in der DDR sowie der Bundesrepublik Deutschland. Herausgegeben von der Historischen Kommission der ARD. Verantwortlich für den Herausgeber: Dietrich Schwarzkopf. Frankfurt am Main 2008. Ergebnisse der Studie sind eingeflossen in: Jochen Staadt / Tobias Voigt / Stefan Wolle: Operation Fernsehen. Die Stasi und die Medien in Ost und West. Göttingen 2008.

mögliches Maß an Gestaltungsfreiheit und ebnete Lösungswege, wenn es Probleme gab.³

Wenn Schwarzkopf in Sachfragen einen Standpunkt hatte, bedeutete dies nicht, dass man mit ihm nicht weiter darüber diskutieren konnte. Er war auch immer bereit, die eigene Meinung zu korrigieren. Er fragte gerne andere um Rat, wenn seine Meinungsbildung noch nicht abgeschlossen war, erörterte oft im gemeinsamen Gespräch noch Unfertiges. Wenn sich dann die Argumente zu einem Ganzen zusammenfügten, setzte er sich verlässlich für die gefundenen Lösungen ein. „Seine Kritik war konstruktiv, jedes Kompliment von ihm war kostbar“, so heißt es in der Traueranzeige der Deutschen Journalistenschule. Der Verf. übernimmt – dieser Würdigung voll zustimmend – sie gerne als Quintessenz seiner Zusammenarbeit mit Dietrich Schwarzkopf.

Edgar Lersch, Tübingen

³ Vgl. z.B. die in fünf Bänden zwischen 1997 und 2006 erschienene Reihe „Buch, Buchhandel und Rundfunk“, die Tagungen dokumentiert, die in Kooperation von Historischer Kommission der ARD mit der Historischen Kommission des Börsenvereins des deutschen Buchhandels im Deutschen Literaturarchiv in Marbach/Neckar veranstaltet wurden.

Dissertationsprojekte



Ania Mauruschat

Radiophonie, Störung und Erkenntnis

Zur Epistemologie der Radiokunst am Beispiel der
Katastrophenhörspiele von Andreas Ammer und FM Einheit

Aufgrund ihrer Einzigartigkeit können radiokünstlerische Werke als ‚Störung‘ des standardisierten Programms eines Senders verstanden werden. Dies gilt umso mehr, wenn digital produzierte Hörspiele dezidiert mit radiophonen Störgeräuschen, Rauschen, Lärm und anderen Geräuschen arbeiten. Entgegen des Versprechens einer störungsfreien Digitaltechnologie verschwindet das für das analoge Radio so charakteristische Störgeräusch mit der digitalen Umstellung zumindest in der Kunst nicht, sondern wird im Moment seines vermeintlichen Verschwindens zum ästhetischen Material. Diese Hypothese wird exemplarisch anhand der vier besonders geräusch- und störungsreichen *Katastrophenhörspiele* des Autors Andreas Ammer und des Komponisten und Musikers FM Einheit untersucht.¹ Diese Katastrophenhörspiele stehen in einem auffälligen Kontrast zur überwiegend geräuscharmen Hörspielgeschichte in Deutschland seit 1933, für die ein signifikanter Mangel an ‚Störungen‘ bzw. ‚störenden‘ Geräuschen zu konstatieren ist.

Vor diesem Hintergrund lauten die zentralen Forschungsfragen des Dissertationsprojektes: Welche ästhetischen, semantischen und epistemologischen Bedeutungen haben ‚Störungen‘ in den Katastrophenhörspielen von Ammer und Einheit? Etwa wenn der Sprung in der Aufnahme der Live-Reportage vom Absturz des Zeppelins *Hindenburg* (1937) zum strukturierenden Element des Hörspiels „Crashing Aeroplanes“ wird? In welchem Verhältnis stehen die Kunstwerke damit zu welchen gesellschaftlichen, zeitgenössischen Phänomenen? Zum Beispiel wenn Ammer und Einheit 2017, 100 Jahre nach der Oktoberrevolution, Arseny Avraamovs lautstarkes Revolutionsstück „Symphonie der Sirenen“ (1922) neu inszenieren?

Der Fokus des Dissertationsprojektes liegt aus mehreren Gründen auf den vier Katastrophenhörspielen von Ammer und Einheit. Zum einen kann das so reichhaltige wie relativ wenig erforschte Werk des Künstlerduos auf unterschiedliche Weise als ‚Störung‘ verstanden werden: die beiden haben z. B. nicht nur das Hörspiel endgültig aus dem „Korsett des Literaturzwangs“² befreit. Ihr Werk steht auch für das Aufbrechen des einstigen Hörspiel-Monopols der Rundfunkanstalten und die Bedeutungszunahme der sogenannten freien Szene. Andererseits spielt die Katastrophe in der Geschichte des Radios eine bedeutende Rolle. Ob der Untergang der *Titanic* 1912 oder die beiden Weltkriege: Katastrophen haben immer wieder auf unterschiedliche Weise die Entwicklung des Radios beeinflusst. Zugleich gilt das Radio bis

¹ Im Zentrum stehen die Hörspiele „Apocalypse Live“ (BR 1994), „Deutsche Krieger“ (BR/WDR 1995–1997) und „Crashing Aeroplanes“ (EBU/WDR/DLF 2001). Ein wichtiger Bezugspunkt ist darüber hinaus die Hörspielfassung der Performance „Symphonie der Sirenen“ (BR 2018).

² So die Formulierung der Jury in ihrer Begründung zur Verleihung des Günter-Eich-Preises 2019 an Andreas Ammer und FM Einheit für ihr gemeinsames Lebenswerk als Hörspielmacher. Vgl. Günter-Eich-Preis 2019 für Ammer & Einheit, in: Hörspielkritik.de, 12.03.2019. Online: <http://hoerspielkritik.de/guenter-eich-preis-2019-fuer-ammer-einheit/>, abgerufen am 04.02.2020.

in die Gegenwart als wichtigstes Medium für den Katastrophenfall.³ Darüber hinaus markiert die Katastrophe als künstlerischer Topos aber auch die Urszene der Radiophonie, wie Katja Rothe anhand der drei ersten Originalhörspiele der europäischen Radiogesichte gezeigt hat.⁴ Demnach begann das Radio mit seinem Ende, denn die Inszenierung seines Zusammenbruchs ermöglichte zugleich die Reflexion der gesellschaftlichen Auswirkungen des neuartigen Mediums. Die Dissertation geht davon aus, dass Katastrophenstoffe im Hörspiel noch immer dazu dienen, das Medium Radio künstlerisch zu erforschen.

Den Kontext der Arbeit bilden rund 100 Hörspiele aus der internationalen Geschichte der Radiokunst seit ca. 1929, die inzwischen u. a. dank der archiverschließenden Pionierarbeit des Lehrstuhls Experimentelles Radio der Bauhaus-Universität Weimar zugänglich sind.⁵ Der Schwerpunkt der Untersuchung liegt dabei auf den insgesamt 50 Hörspielen von Ammer und Einheit (Stand: Februar 2020), die von den beiden Künstlern sowie den Hörfunkarchiven des BR und des WDR zur Verfügung gestellt wurden. Im Zentrum stehen jedoch die Katastrophenhörspiele, deren Audiofiles mittels *Close Listening* und deren Manuskripte mittels *Close Reading* erschlossen werden.⁶ Für die Analyse und Interpretation der Werke stützt sich die Arbeit auf hörspielsemiotische und audionarratologische Ansätze wie sie von Götz Schmedes⁷, Elke Huwiler⁸, Jarmila Mildorf und Till Kinzel⁹ entwickelt wurden und die den Fokus auf die klanglichen Merkmale akustischer Kunstwerke legen. Gefragt wird also nicht nur danach *was* erzählt wird, sondern *wie* etwas erzählt wird, also was z. B. über den Einsatz welcher Geräusche, Stimmen und Musikstücke vermittelt wird sowie welche Rolle Blenden, Schnitte, O-Töne, Stille und elektroakustische Manipulationen für die Interpretation der Stücke spielen. Die so herausgearbeiteten Erkenntnisse werden durch Recherchen ergänzt, v. a. im Deutschen Rundfunkarchiv Frankfurt, im Historischen Archiv des BR, bei der EBU in Genf und der ABC in Sydney, sowie auf der Grundlage qualitativer Experteninterviews mit den beiden Autoren, Technikern und Abteilungsleiter*innen vertieft und interpretiert.

3 So weist etwa das schweizerische Bundesamt für Bevölkerungsschutz (BABS) auf die besondere Bedeutung des Radios für die Information im Katastrophenfall hin. Vgl. Die Alarmierung der Bevölkerung, in: Bundesamt für Bevölkerungsschutz. Online: <https://www.babs.admin.ch/de/alarm/alarmierung.html>, abgerufen am 04.02.2020.

4 Vgl. Katja Rothe: *Katastrophen hören. Experimente im frühen europäischen Radio*. Berlin 2009.

5 Vgl. Radiophonic Spaces, in: Bauhaus-Universität Weimar. Online: <https://www.uni-weimar.de/de/kunst-und-gestaltung/professuren/experimentelles-radio/radiophonic-spaces/>, abgerufen am 04.02.2020.

6 Der Begriff *Close Listening* wurde von mir definiert. Er ist inspiriert von der literaturwissenschaftlichen Methode des *Close Reading* nach I. A. Richards (vgl. Philipp Schweighauser u. a.: *Vom Close Reading zum Social Reading. Lesetechniken im Zeitalter des digitalen Texts*, in: *Dichtung Digital*, No. 44, 29.12.2014, S. 1–19. Online: https://edoc.unibas.ch/37887/1/Current%20Issue%20_%20Dichtung%20Digital.pdf, abgerufen am 04.02.2020.) und wurde von mir weiterentwickelt im Zuge meiner Auseinandersetzung mit den drei Arten des Hörens von Michel Chion nach Pierre Schaefer (vgl. Michel Chion: *Audio-vision: Son et image au cinéma*. Paris 2013 [1991]) sowie von Pauline Oliveros' Ansatz des „tiefen Hörens“ (vgl. Pauline Oliveros: *Deep Listening. A composer's sound practice*. New York u. a. 2005).

7 Götz Schmedes: *Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens*. Münster 2002.

8 Elke Huwiler: *Erzähl-Ströme im Hörspiel. Zur Narratologie der elektroakustischen Kunst*. Paderborn 2005.

9 Jarmila Mildorf und Till Kinzel (Hg.): *Audionarratology. Interfaces of Sound and Narrative*. Berlin 2016.

Theoretisch baut das Dissertationsprojekt einerseits auf Philipp Schweighausers Arbeiten zum Verhältnis von *Noise* und (US-amerikanischer) Literatur auf.¹⁰ Es folgt dabei mit Schweighauser der Philosophie der Störung von Michel Serres und dessen These: „Noise always remains part of the equation.“¹¹ In diesem Sinne wird die Art, wie das Radio künstlerisch in den Katastrophenhörspielen von Ammer und Einheit anhand von Störgeräuschen ausgestellt wird, als Reaktion auf den technologischen Wandel verstanden. Die Katastrophen, die geräuschvoll in den Hörspielen verhandelt werden, wären somit nur in zweiter Hinsicht Apokalypse, Krieg, Flugzeugabsturz und Revolution. Die eigentliche Katastrophe wäre vielmehr das Ende des analogen Radios. Ein zentraler theoretischer Bezugspunkt des Dissertationsprojektes sind die medienphilosophischen und -ästhetischen Arbeiten von Dieter Mersch, insbesondere zu den Epistemologien *ästhetischer Praktiken*¹² als Kritik an dem gegenwärtig so verbreiteten wie unterkomplexen Verständnis von künstlerischer Forschung.

Das Dissertationsprojekt ist an der Schnittstelle von Medienphilosophie, Ästhetik, Rundfunkgeschichte, Sound Studies und Literaturwissenschaft angesiedelt. Dieser interdisziplinäre Ansatz und die Fokussierung auf die Störungen im experimentellen Hörspiel versprechen weiterführende Erkenntnisse zur Epistemologie der Radiokunst. Ziel ist es, das Desiderat einer grundlegenden Arbeit zum komplexen Werk von Andreas Ammer und FM Einheit vorzulegen und dadurch nicht zuletzt auch der Hörspielforschung neue Impulse zu geben.

Melanie Mika

Produktive Psychopathen

Die Ästhetik psychisch kranker Serienfiguren als Reflexion gesellschaftlicher Ängste und politischer Konflikte

Wir sehen einen jungen Mann mit Hoodie, dem es schwerfällt, Blickkontakt zu halten. Er stellt uns als Voice-Over-Erzähler in einer Desktop-Ästhetik andere Figuren vor, während wir dabei zuschauen, wie er sich in ihre Social-Media-Profilen und E-Mail-Konten hackt. Die Figur leidet unter Halluzinationen. Als Zuschauer*innen können wir uns nie sicher sein, ob die Männer in schwarzen Anzügen ihn tatsächlich verfolgen oder welche Nachrichtenbilder echt sind. Das ist die Hauptfigur der Serie „Mr. Robot“: Elliot Alderson. Sie leidet unter sozialer Phobie und paranoider Schizophrenie – und ist ein genialer Hacker, der eine Cyber-Revolution anführt.

Figuren mit psychischen Krankheiten als funktionale Held*innen finden sich in vielen Fernsehserien des 21. Jahrhunderts: Der schizophrene Hacker, der die Welt vom Finanzkapitalismus befreit, ist nur eine davon. In anderen Serien hat eine bipolare CIA-Agentin ein

¹⁰ Philipp Schweighauser: *The Noises of American Literature, 1890–1985. Toward a History of Literary Acoustics*. Gainesville 2006.

¹¹ Vgl. Schweighauser 2006, S. 17.

¹² Dieter Mersch: *Epistemologien des Ästhetischen*. Zürich 2015.

untrüglisches Gespür für Terrorist*innen („Homeland“) oder ist ein zwangsgestörter Mörder auch der beste Forensiker der Polizei Miamis („Dexter“).

Meine Dissertation untersucht die Darstellung solcher psychisch kranken Figuren in aktuellen US-amerikanischen Fernsehserien. Anders als es im Großteil bisheriger Filme und Serien der Fall ist, werden diese Figuren als Held*innen und nicht als Antagonist*innen inszeniert: Indem ihre psychischen Störungen gleichzeitig Quelle von Genialität und spezieller Begabungen sind, können sie die zentralen Konflikte lösen, an denen Staat und Gesellschaft scheitern. Diese Figuren mit teilweise schweren, aber eben hochgradig funktionalen psychischen Störungen habe ich verkürzt *produktive Psychopathen* genannt. Die Bezeichnung der funktionalen Störung und des Psychopathen lehnt sich hier bewusst an einen populären Diskurs an und nicht an eine klinische Diagnose: Die Figuren haben psychopathische Züge, die sie in ihren Alltag integrieren und zu ihrem beruflichen Vorteil nutzen.

Meine filmwissenschaftlich-hermeneutische Analyse konzentriert sich dabei nicht auf die Figurenpsyche, sondern analysiert, wie diese Krankheiten in den Serien aussehen und wie sie klingen. Mein Fokus liegt in erster Linie darauf, die Ästhetik dieser Figuren zu verstehen. Konkret geht die Arbeit zwei aufeinander aufbauenden Fragen nach: Wie werden psychisch kranke Figuren inszeniert und ihre psychischen Störungen ästhetisiert – mit welchen filmischen Mitteln und mit welchen dramatischen Erzählstrategien? Und zweitens: Welche gesellschaftlichen Ängste und Weltanschauungen reflektieren diese Figuren? Das Materialkorpus meines Projektes umfasst fünf US-amerikanische Serien, die seit 2006 produziert wurden: „Dexter“ (USA, Showtime, 2006–2013), „Homeland“ (USA, Showtime, 2011–2020), „The Leftovers“ (USA, HBO, 2014–2017), „Jessica Jones“ (USA, Netflix, 2015–2019) und „Mr. Robot“ (USA, USA Network, 2015–2019). Diese Serien wurden einerseits nach ihrem kommerziellen Erfolg ausgewählt – alle Serien bestehen aus mehreren Staffeln und keine von ihnen wurde vorzeitig abgesetzt – und andererseits nach dem Stellenwert, den die psychischen Störungen in ihnen haben: In allen Serien sind es die Hauptfiguren, die unter psychischen Krankheiten leiden. Die Krankheiten werden jeweils thematisiert, mit psychologischen Fachbegriffen beschrieben und ihre Therapiemöglichkeiten inszeniert.

Um Serienfiguren auf ihre Ästhetik hin zu untersuchen und zu verstehen, ist es notwendig, zunächst das Phänomen der Serialität theoretisch zu fassen. Fernsehserien – wie auch andere Rundfunkmedien(-angebote) – entziehen sich über Jahre hinweg einem Werkcharakter, wie ihn etwa ein Spielfilm aufweist. Diese Unabgeschlossenheit ist typisch für viele serielle Formen. Und wie andere Rundfunkprogramme zielen auch Fernsehserien darauf ab, einen Flow zu erzeugen oder in den Programm-Flow integriert zu werden. Für aktuelle Serien ist gerade die zeitliche Verschränkung von Produktion und Rezeption bestimmend für das Erzählen. Mit den Arbeiten von Frank Kelleter verstehe ich Serien als „evolving narratives“, als eine Erzählform, die ihre Effekte auf ein Publikum beobachten kann und die Publikumsreaktionen wiederum in ihr „storytelling“ mit einbezieht.¹³ In diesem Sinne ist Serialität nicht nur eine *Form*, sondern auch eine *Praxis*. Welche Erzählstrategien diese Selbstreflexivität in Fernsehserien

¹³ Frank Kelleter: Five Ways of Looking at Popular Seriality. In: Ders. (Hg.): *Media of Serial Narrative*. Columbus 2017, S. 7–34, hier S. 14.

herausbildet, hat Jason Mittell einschlägig beschrieben.¹⁴ Aufbauend auf den Arbeiten Kelleterers und Mittells zielt meine Arbeit darauf ab, psychisch kranke Hauptfiguren als *serielle* Figuren theoretisch zu erschließen.

Diese Vorüberlegungen führen mich zu einem Figurenbegriff, bei dem ich Figuren mit Jens Eder als „neither signs ‚in the text‘ nor mental representations ‚in the head‘ but collective constructs with a normative component“ verstehe.¹⁵ Eder entwickelt auf kognitionspsychologischer Basis das Figurenmodell der „Uhr der Figur“.¹⁶ Dieses Modell dient meiner Arbeit nicht nur als Theorierahmen, sondern auch als methodisches Analysemodell.

Die „Uhr der Figur“ unterscheidet vier Ebenen, auf denen sich die Analyse von filmischen Figuren bewegen kann. Die Figur ist demnach fiktives Wesen, Artefakt, Symbol oder Symptom. Die ersten drei Ebenen korrespondieren dabei mit der ersten Forschungsfrage dieser Arbeit, wie psychisch kranke Figuren inszeniert und ihre psychischen Störungen ästhetisiert werden. Als fiktives Wesen steht die Menschenähnlichkeit der Figur im Vordergrund. So können wir für die Hauptfigur in „Mr. Robot“ beispielsweise psychiatrische Diagnosen anstellen – paranoide Schizophrenie. Die Ebene der Figur als Artefakt bezieht sich auf die ästhetischen Strukturen des Filmtextes, beispielsweise die Voice-Over-Erzählung und die Desktop-Ästhetik. Diese beiden Ebenen sind dem Filmtext am nächsten und damit auch Grundlage dieser filmwissenschaftlichen Untersuchung. Der Bereich Symbol deckt alle metaphorischen, allegorischen und indirekten Bedeutungen ab. Figuren als Symptome stellen hingegen einen konkreten Bezug zur Gesellschaft her: Dies können politische Diskussionen, Rezeptionsweisen oder ökonomische Rahmenbedingungen der Filmproduktion sein. Dieser Aspekt schließt so einerseits an Überlegungen zur Serialität als eine Praxis der Populärkultur an. Andererseits ist die Analyse von Figuren als Symptomen auch Grundlage für die Beantwortung meiner zweiten Forschungsfrage, welche gesellschaftlichen Ängste und Weltanschauungen diese Figuren reflektieren.

Ich verstehe Serien – und mit ihnen die fiktionalen Figuren – als Kulturprodukte, die sich immer auch gesellschaftlich und politisch lesen lassen. Konkret prüft meine Arbeit erstmals die These, dass *produktive Psychopathen* als Figuren des 21. Jahrhunderts post-9/11-Politiken und -Traumata spiegeln. Damit begreife ich die Darstellung psychisch kranker Figuren in aktuellen Serien als historisch gebundenes Phänomen. Mit dieser Lesart stelle ich diese Figuren in eine Tradition von psychisch kranken Figuren in Film und Fernsehen: Analoge Lesarten wurden von der Filmwissenschaft mit Blick auf die Psychiaterfiguren des Weimarer Kinos wie Dr. Calligari und Dr. Mabuse als Reflexion des Ersten Weltkrieges und des Film Noir als Reflexion der Folgen des Zweiten Weltkrieges vorgebracht.¹⁷ Die paranoide Schizophrenie der Hauptfigur in „Mr. Robot“ ist nun beispielsweise mit Massenüberwachung und Geheimhaltung verbunden, Themen die seit den Terroranschlägen vom 11. September 2001 gesellschaftlich wieder höchst virulent sind – und wird in manipulierten Nachrichtenbildern und Desktop-Ästhetik dargestellt. Dabei ist die psychische Krankheit immer sowohl Teil des Problems als auch Teil der

¹⁴ Vgl.: Jason Mittell: *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York 2015.

¹⁵ Jens Eder: *Understanding Characters*. In: *Projections* 4, Juni 2010, Nr. 1, S. 16–40, hier S. 18.

¹⁶ Vgl. Ders.: *Die Figur im Film: Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg 2008.

¹⁷ Anton Kaes: *Shell Shock Cinema. Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton 2009.

Lösung. Thomas Elsaesser stellt ähnliches über die Figuren in Mind-Game-Filmen fest, die ihre mentalen Zustände als Erweiterung ihrer Fähigkeiten zu nutzen wissen: „paranoia [...] is also the appropriate – or even ‚productive‘ – pathology of our contemporary network society.“¹⁸

Meine Dissertation soll zeigen: Figuren mit psychischen Krankheiten, die sich als Hacker*innen, Polizist*innen oder Detektiv*innen, manchmal auch als Psychiater*innen präsentieren, erzählen eigentlich vom modernen *war on terror* und dessen Traumata – verhandeln aber eben auch Lösungsstrategien im Sinne von Elsaessers *produktiven Pathologien*. In ihnen spiegeln sich einerseits die Unmöglichkeit sich vor Terrorismus schützen zu können und andererseits die ethischen Fragen, wie man ihn bekämpfen sollte.

Fritz Ludwig Schlüter

Geschichte und Ästhetik der „Atmo“

„Ambient sound“ als Gegenstand praktischer Gestaltung
und künstlerischen Wissens

„Atmo“ bzw. „ambience“ sind Jargonbegriffe aus dem Radio- und Filmbereich, die eine unproblematische Verfügbarkeit und Gestaltbarkeit akustischer Umgebungen suggerieren – gewissermaßen auf Knopfdruck. Was genau diese „ambiences“ oder „Atmos“ im Rahmen medialer und künstlerischer Inszenierungen leisten und wie sie dies bewerkstelligen, wird im Tagesgeschäft jedoch kaum befragt: die Begriffe werden intuitiv verwendet, aber selten reflektiert oder gar definiert. Das hat auch mit einer gewissen Indifferenz des Phänomens zu tun – im Gegensatz etwa zum klar definierten „Geräusch“.

Der Gebrauch der „Atmo“ in tagesaktuellen, journalistisch geprägten Hörfunkformaten sieht oft folgendermaßen aus: Die Redakteurin im Studio sagt den nächsten Beitrag an: „... Ergebnis der jahrelangen Misswirtschaft in Venezuela? Unsere Reporterin ist dieser Frage nachgegangen: ...“. Es folgt eine kurze Pause, dann wird es interessant: ein undefinierbares, atmosphärisches Rauschen wird eingeblendet, hält für ca. drei Sekunden an – selten länger – und rutscht dann sofort unter die Stimme der Korrespondentin, die den gesamten restlichen Beitrag dominieren wird. Um den „Informationsgehalt“, um das Szenische der Aufnahme kann es in der Kürze der Zeit kaum gehen. Doch scheint sich damit die routinemäßige Verwendung der Atmo als „Aufmacher“ eines Beitrags nicht zu erübrigen. Udo Zindel und Wolfgang Rein vom SWR zufolge werden „Geräuschaufnahmen und Atmosphären (...) im Funkhaus-Alltag (...) oft nur ‚inselartig‘ eingesetzt, als kleine Farbleckse oder Pausenfüller“.¹⁹ Ob es daran liegt, dass sie in ihrer „Wirkung meist unterschätzt“ werden, wie die Autoren mutmaßen, wäre allerdings zu diskutieren: Denn dass die „Atmo“ nur so kurz zu hören ist, spricht eher für das

¹⁸ Thomas Elsaesser: The Mind-Game Film. In: Warren Buckland (Hg.): Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema. West Sussex 2009, S. 13–41, hier S. 26.

¹⁹ Udo Zindel, Wolfgang Rein: Geräusche und Atmosphären. In: Dies. (Hrsg.): Das Radio-Feature. Konstanz 2007, S. 115–121, hier S. 115ff.

Gegenteil, nämlich für ihre Stärke. Angesichts eines Stils der Berichterstattung, der sich durch Nüchternheit und Faktenorientierung auszeichnet, wird der Suggestionskraft der „Atmo“ gerade nur so viel Raum zugestanden wie unbedingt nötig. „Atmo“ wird hier rein strategisch eingesetzt, als akustischer Anwesenheitsnachweis.

Im Dolby-Surround-Kino, wo die „Töne von allen Seiten gleichzeitig auf die Zuschauer ein[stürzen]“²⁰, stellt die „Atmo“, die mehr als alle anderen Gestaltungsmittel über die Raum-Lautsprecher zu hören ist, eine akustische Umhüllung dar – „a space with fluid borders, a sort of superscreen enveloping the screen – the superfield“,²¹ die überdies – zumal im Bassbereich – geradezu körperlich erfahren werden kann. Sound ist nicht nur indexikalischer Verweis, sondern zunächst einmal in einem (neu-)materialistischen Sinne „mass, texture, velocity“.²² Auf dem Weg zu einer neuen Ästhetik der Klangkunst fordert der Philosoph Christoph Cox daher eine „materialist theory of sound“, die nicht nur die symbolische Dimension von Klängen und Geräuschen anerkennt, sondern Schall vor allem als eine physisch-materielle Form von Energie versteht: „sound (...) [is] firmly rooted in the material world and the powers, forces, intensities, and becomings of which it is composed. (...) We might ask (...) not what it means or represents, but what it does, how it operates, what changes it effectuates.“²³

Solche neueren theoretischen Ansätze eines new materialism und der Affekttheorie greift die Dissertation auf und prüft, inwiefern sie eine Aktualisierung bestehender atmosphärischer Ästhetiken notwendig machen.²⁴

Die Dissertation untersucht, was die sogenannte Atmo als spezifisches akustisches Gestaltungselement in verschiedenen medialen Konstellationen leistet und wie sie es tut – sowohl historisch, indem Schlüsselwerke aus Klangkunst und Neuer Musik aufgerufen und konkret auf den Einsatz von ambient sounds hin rezipiert werden, als auch im Hinblick auf die gegenwärtige Praxis der Mediengestaltung. Die Selbstverständlichkeit, mit der ambient sounds heute gebraucht werden, verschleiert jedenfalls weitgehend, dass sie anfangs durchaus als reales Problem (Rauschen), als neues Phänomen, als bis dato unbekanntes ästhetisches „Objekt“ wahrgenommen wurden. Eine gewisse phänomenale wie auch begriffliche Unschärfe zeichnet die „Atmo“ sogar bis heute aus. Hier setzt die Dissertation an, indem sie den praktischen Umgang mit ambient sounds in den Blick nimmt.

Um die handwerklichen wie technischen, sinnlichen wie abstrakten Aspekte eines künstlerischen und gestalterischen Wissens am Beispiel des Einsatzes der „Atmo“ aufzuzeigen und nachvollziehbar zu machen, bietet sich eine praxeologische Perspektive an,²⁵ in Verbindung mit einem flexiblen methodischen Ansatz, der ethnografisch beobachtende und kollaborative

²⁰ Barbara Flückiger: Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films. Marburg 2001, S. 56.

²¹ Michel Chion: Audio-Vision. Sound on Screen. New York 1994, S. 69.

²² Sean Cubitt: Digital Aesthetics. London and Thousand Oaks 1998, S. 95.

²³ Christoph Cox: Beyond representation and signification. Toward a sonic materialism. In: Journal of Visual Culture 10, 2011, Nr. 2, S. 145–161, hier S. 157, i.O. kursiv.

²⁴ Vgl. etwa Christoph Cox: Sonic Flux. Sound, Art, and Metaphysics. Chicago 2018; Holger Schulze: The Sonic Persona. An Anthropology of Sound. New York 2018.

²⁵ Vgl. etwa Karin Knorr-Cetina, Eike von Savigny, Theodore Schatzki (Hg.): The Practice Turn in Contemporary Theory. London 2001; Sebastian Gießmann: Elemente einer Praxistheorie der Medien. In: Zeitschrift für Medienwissenschaft 19 (2) 2018, S. 95–109.

Formen der Forschung gleichermaßen verfolgt. Um die Frage nach dem Gebrauch der „Atmo“ in verschiedenen medialen Settings adressieren zu können, genügt es nicht, einschlägige Handbücher querzulesen und zu kompilieren. Der Weg muss durch die Orte der Praxis führen. Ethnografische Beobachtungen und Gespräche mit Praktiker*innen werden Einblicke in die konkrete Arbeit am Medium Ton in Hörfunk- oder Filmproduktionen geben, die nur so und nicht anders zu erlangen sind.

Bei alledem ist der Jargonbegriff „Atmo“ schwer datierbar. Schon Béla Balázs spricht in seiner „Theorie des Films“ von „akustischen Atmosphären“ und „klanglichen Milieus“.²⁶ Die Kurzform „Atmo“ meint zumeist eine tontechnisch fixierte, tontechnisch generierte bzw. eine im Hinblick auf ihre spätere Verwendung in den Medien gehörte „akustische Atmosphäre“.²⁷ Dabei tritt die „Atmo“ zunächst als tontechnisches Problem auf den Plan. Durch technische Weiterentwicklungen in den 1930er bis 1950er Jahren wurden Mikrofone und Aufnahmegeräte allmählich empfindlich genug, nicht nur Sprache, Musik oder laute Geräusche, sondern auch „den Raum“ aufzunehmen. Die „Raumatmo“ muss daher eigens gewonnen werden, um sie später als „Stützatmo“ einzusetzen, d.h. Schnitte zu kaschieren.

Im Rundfunk spielte die „Atmo“ ab Mitte der 1960er Jahre eine wachsende Rolle in der Tongestaltung, in Deutschland maßgeblich durch die „stereophonen Dokumentationen“ des Radio-Autors Peter Leonhard Braun („Londoner Abend“, 1964; „Hühner“, 1967), im Tonfilm erst ab Mitte der 1970er Jahre, hier vor allem propagiert durch den Tonmeister Walter Murch („The Conversation“, 1974, „Apocalypse Now“, 1979). Hier ist zu untersuchen, welcher historische Zusammenhang zwischen der technischen Verfügbarkeit eines räumlichen Stereo-panoramas und dem Aufschwung der „Atmo“ als neuem Gestaltungsmittel besteht. Zu klären ist aber auch, inwiefern Neue Musik und Klangkunst die Aufmerksamkeit erst auf die „atmosphärische“ Qualität von Geräuschen lenkten bzw. die neue mediale Darstellbarkeit „konkreter“ ambient sounds selbst kompositorisch nutzten (vgl. etwa Cage: „4'33““, 1952; Ligeti: „Atmosphères“, 1961; Ferrari: „Presque Rien No. 1“, 1967).

Für eine grundlegende theoretische Fundierung des medialen Phänomens „Atmo“ sind insbesondere Forschungsarbeiten zu konsultieren, die sich dezidiert mit akustischen Ästhetiken befassen – etwa mit Bezug auf Radio und Film Sound Design.²⁸ In der Literatur zu Klang- und Medienkunst und Sound Studies werden die „Atmo“ bzw. akustische Umgebungen oft nur am Rande erwähnt – im Rahmen meines Forschungsvorhabens gilt es, sie ins Zentrum zu holen. Die „Atmo“ selbst mag ein Hintergrundphänomen sein, ihre tontechnische Gewinnung, Verarbeitung und Verbreitung ist jedoch oft mit einem erheblichen Aufwand verbunden, der nur dadurch zu rechtfertigen ist, dass sie eine wesentliche Funktion erfüllt: „Ein ständiges, leicht unregelmäßiges Hintergrundgeräusch signalisiert uns (...) Lebendigkeit, (...) Kontakt mit der Welt. (...) Sie ist auch anwesend, wenn sonst nichts zu hören ist“.²⁹ Mindestens eine „Stützatmo“ muss immer mitlaufen, um eventuelle Schnitte zu kaschieren: Echte Stille wäre

²⁶ Vgl. Béla Balázs: *Theory of the Film. Character and Growth of a New Art*. London 1930, S. 211.

²⁷ Gernot Böhme: *Architektur und Atmosphäre*. München 2006, S. 76ff.

²⁸ Vgl. etwa Chion 1994, Flückiger 2001, Kiron Patka: *Radio-Topologie. Zur Raumästhetik des Hörfunks*. Bielefeld 2018.

²⁹ Knut Hieckthier: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart, Weimar 1993, S. 94.

,tödlich' für die akustische Inszenierung. Diese permanent notwendige ,Grundversorgung' mit einem atmosphärischen Rauschen setzt meines Erachtens – ebenso wie ihr Fehlen – auf einer vorbewussten Ebene an. Ambient sound – so eine der zentralen Thesen der Arbeit – entfaltet gerade da seine Wirkung, wo er nicht zeichenhaft gedeutet, sondern ästhetisch erfahren wird.

Rezensionen



Fred von Hoerschelmann

Werke I-IV. Hörspiele I; Hörspiele II; Erzählungen; Schauspiele, Gedichte und Aufsätze und Essays zur Literatur

Herausgegeben und kommentiert von Hagen Schäfer. Göttingen: Wallstein 2019. 4 Bände, 737, 642, 487 und 549 Seiten.

Viele Autoren in der bundesrepublikanischen Nachkriegsgeschichte waren Medienarbeiter, Rundfunkliteraten, Hörspiel- und Drehbuchlieferanten. Doch im Literaturbetrieb zählten die Texte für das Massenmedium Hörfunk wenig oder gar nicht. Auch Fred von Hoerschelmann (1901–1976) ist ein solcher „Geheimsschreiber Ihrer Majestät, der Literatur“, wie Alfred Andersch einmal über andere Schriftstellerkollegen geurteilt hat. Andersch' damalige polemische Abrechnung mit dem Literaturbetrieb – man „schreibt für Hörer, nicht für Leser. Und das *gilt* nicht [...]. Das aufs Radio-Werk gelöste Ticket verschafft keinen Eintritt ins Literatur-Theater“ – deuten an, warum auch ein in den Nachkriegsjahren bekannter Funkautor wie Hoerschelmann heute weitgehend in Vergessenheit geraten ist. Zu Unrecht freilich, wie hier und da angemerkt wird – auch vom Verfasser dieser Rezension, der 2001 Fred von Hoerschelmann zum 100. Geburtstag als „Radio-Romancier“¹ vorstellte, als einen Schriftsteller, der es in seinen gelungensten Prosatexten und Hörspielarbeiten vermag, die Welt, geschichtliche Ereignisse, menschliche Schicksale zu erzählen, novellistisch zugespitzt, in existenziellen Situationen, die Entscheidungen verlangen. Seit einigen Jahren nun wurde die literatur-

wissenschaftliche Forschung intensiver, was speziell an Hagen Schäfer, dem Herausgeber der vorliegenden Werkausgabe, liegt. Schäfer wurde 2012 mit einer umfangreichen germanistischen Arbeit zum „Hörspielwerk Fred von Hoerschelmanns“² promoviert und bearbeitete in der Folge das vor allem mit Mitteln der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien ermöglichte Editionsprojekt, dessen Ergebnis hier vorgestellt werden kann.

Vier Bände, leinengebunden, mit Schutzumschlag, im Schubert: Gut 2.300 Seiten. Darin: 24 Hörspiele, 49 Prosatexte, drei Schauspiele, eine Anzahl von Gedichten, einige Aufsätze und Essays. Diese Angaben beschreiben den Umfang des edierten Textkorpus, mit dem das Schaffen von Fred von Hoerschelmann jetzt neu erkundet werden kann: Eine wahre Fundgrube tut sich auf, zum einen für Hörspiel-Interessierte, zum anderen für Interessierte an deutsch-baltischer Literatur. Denn Fred von Hoerschelmann, 1901 in Hapsal geboren, war zeitlebens geprägt von seiner baltischen Heimat, einem „multinationalen Kulturraum“, wie Frank-Lothar Kroll, der Projektleiter der Edition, in einem kurzen Essay einleitend schreibt. Die Ironie des Schicksals wollte es, dass Hoerschelmann nach 1945 in Tübingen, also im Südwesten und damit ausgerechnet in der entgegengesetzten Ecke des deutschsprachigen Kulturraums lebte und arbeitete.

Kurz zum Aufbau der vorliegenden Edition. In drei der vier Bände folgt den abgedruckten Hoerschelmann-Texten jeweils ein Nachwort von Hagen Schäfer – „Hörspiele I“ und „Hörspiele II“ haben zusammen ein Nachwort im ersten der beiden Bände. Es

¹ Hans-Ulrich Wagner: Ein Romancier des Radios: Fred von Hoerschelmann. SWR 2, 15.11.2001. Das Typoskopript des Features ist bei „academia.edu“ abrufbar.

² Hagen Schäfer: Das Hörspielwerk Fred von Hoerschelmanns. Berlin 2013.

folgt ein Kommentarteil mit Informationen zur Textfassung, zur Entstehungsgeschichte, einem weiteren zusammenfassenden Kommentar sowie einem Stellenkommentar. In diesen Bereichen wird das Wissen aus der langjährigen wissenschaftlichen Arbeit gebündelt, die mit einer solchen kritischen Werkausgabe eng verbunden ist. Zwei Aspekte sollen anhand der vorliegenden Edition diskutiert werden. Der erste gilt der Persönlichkeit des Schriftstellers, die mit einer solchen Werkausgabe immer auch präsentiert wird. Der zweite gilt Fragen der Edition von Texten, die für den Rundfunk geschrieben werden und bekanntlich neben dem literarischen Urheber viele ‚Väter‘ und manchmal auch ‚Mütter‘ im arbeitsteiligen Entstehungsprozess haben.

Liest man die drei Nachworte sowie die einzelnen Angaben im Kommentarteil, entsteht ein vielschichtiges Bild von Hoerschelmann. Merkwürdig unscharf bleibt es, was die Jahre des „Dritten Reiches“ anbelangt bzw. die Jahre am Ende der Weimarer Republik, in denen Hoerschelmann als junger Literat startet. Dies mag an fehlenden Dokumenten liegen. Doch an dieser Stelle gilt es festzuhalten, dass in der gesamten Ausgabe keine Informationen zum Umfang und zur Beschaffenheit des Nachlasses von Hoerschelmann im Deutschen Literaturarchiv in Marbach gegeben werden, also Angaben zum Umfang und zur Überlieferungsdichte und Antworten auf Fragen, was man aus dem vorhandenen Material beantworten und welche nicht mehr beantworten kann. Es fällt auf, dass die keineswegs geringe Anzahl von Hörspielen, Hörfolgen, Buchbesprechungen, Gedenksendungen wie etwa zu Nietzsches 90. Geburtstag, die Hoerschelmann nach 1933 verfasste, in der vorliegenden Ausgabe nur in einem einzigen Halbsatz Erwähnung finden. Dabei gibt es viele Sendenachweise aus

der Programmpresse, doch unklar ist, welche Texte im Bundesarchiv oder im Deutschen Rundfunkarchiv erhalten sind. Parallel dazu führt Schäfer im Kontext der frühen Prosa-Texte aus: „Mit dem der nationalsozialistischen ‚Machtergreifung‘ folgenden Verbot und der Einstellung eines Großteils der Zeitungen und Zeitschriften, in denen Fred von Hoerschelmann Erzählungen veröffentlicht hatte, kam die Arbeit an neuen Erzählungen zum Erliegen“ (Erzählungen, S. 420). Dieses mediengeschichtliche Urteil ist zu hinterfragen, vor allem aber widerspricht es den gegebenen Drucknachweisen der frühen Erzählungen, die fast ausschließlich die Jahre 1933 bis 1936 nennen. Der Kommentarteil geht an keiner Stelle auf die Frage ein, wie sich der junge Baron mit estnischem Pass zur nationalsozialistischen „Bewegung“ in der ersten Hälfte der 1930er Jahre verhielt.

Deutlicher wird mit Hilfe der Werkausgabe das Bild Hoerschelmanns in den unmittelbaren Nachkriegsjahren mit seinen Versuchen, von Tübingen aus, erneut im literarischen Betrieb Fuß zu fassen. Etwa mit seinen Hoffnungen, mit einem Novellenband zu reüssieren – der Verlag Paul List pries den Band „Die Stadt Tondi“ 1950 im Klappentext mit den Worten an: „Dieses Buch wird seinen Namen endgültig zu denen stellen, die bestimmend sind für die große deutsche Prosadichtung unserer Zeit“. Hoffnungen, die sich nicht erfüllen sollten. Hagen Schäfer konzentriert sich in seinen Kommentaren sehr auf das jeweilige Werk und greift weiterführende Fragen nicht auf. Warum findet Hoerschelmann – im Gegensatz zu Günter Eich und Siegfried Lenz – keinen Anschluss an die „Gruppe 47“? Wie Günter Eich scheint Hoerschelmann sich ebenfalls „überhört“ zu haben. Er lebt von der Arbeit für die Massenmedien und er leidet darunter. „Ich habe mich etwas überhört“, heißt es tatsächlich in einem sei-

ner Briefe, und des Öfteren ist davon die Rede, dass er „völlig funkverseucht“ sei. Nur allzu gern hätte er einen Roman geschrieben, doch obwohl es zahlreiche Überlegungen dazu gibt, wird das Projekt nie ausgeführt. Verlagen und Lektoren gegenüber rechnet Hoerschelmann vor, welch ein unbezahlbarer „Luxus“ es sei, ein Jahr nur für das Schreiben eines Romans aufwenden zu können. Wie viele seiner Kollegen, die ausschließlich oder nahezu ausschließlich für den Rundfunk schreiben, gerät auch Hoerschelmann in eine literarische Falle. In der Werkausgabe wird zwar erwähnt, dass Hoerschelmann auch zahlreiche Funkbearbeitungen von Texten anderer Autoren ausführte (Hörspiele I, S. 698f.), doch weder gibt es eine Übersicht noch eine Notiz zu den editorischen Entscheidungen, so dass unklar bleibt, welche Rolle diese Texte für Hoerschelmanns Lebensunterhalt und für seine literarische Arbeitszeit spielten.

Wechseln wir zum zweiten Aspekt. 1982 hatte der Stuttgarter Germanist Reinhard Döhl wegweisend auf die Standards einer „Hörspielphilologie“ aufmerksam gemacht und 2002 widmete sich Götz Schmedes eingehend dem Hörspiel als einem „Medientext“.³ Auch Hagen Schäfer kämpft mit den damit verbundenen Fragen einer Edition von Hörspieltexten. Vielfach enthält die Werkausgabe deshalb folgerichtig Varianten, etwa von „Flucht vor der Freiheit“ (1928/29), das in mehreren Fassungen überliefert ist, in einer vom Autor geschaffenen, in einer von ihm autorisierten bzw. einer ohne sein Zutun von Dramaturgen erarbeiteten Fassung. In diesem Zusammen-

hang ist hervorzuheben, dass die Rubrik „Entstehungsgeschichte“ im Kommentarteil durch die Zitation aus dem redaktionellen Briefwechsel mit dem Autor wertvolle Einblicke liefert, wie einzelne Rundfunktex te in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden sind. Fred von Hoerschelmann zeigt sich als ein Schriftsteller, der offen war für die Anregungen und Hinweise von Dramaturgen und Hörspielchefs. „Das Schiff Esperanza“ vom März 1953 beispielweise – Hoerschelmanns bekanntestes und literarisch bedeut samstes Hörspiel – nahm im April 1952 seinen Ausgangspunkt, als er der Hamburger Drama turgie des Nordwestdeutschen Rundfunks drei Pläne vorlegte und sich daraus nach und nach der dramatische Konflikt entwickelte, der dieses Hörspiel so großartig werden ließ. Solche Entstehungsgeschichten werden im Kommentar beschrieben, größere Dokumen te wie etwa Exposés werden allerdings nicht in die Edition mitaufgenommen. Reinhard Döhl hatte damals zwischen Autormanuskript, Pro duktions-, Regie- und Sendetyposkript sowie der Veröffentlichung im Druck unterschieden. Dieser philologisch hilfreichen Anleitung folgt Schäfer nicht, der über weite Strecken lediglich von „Originalmanuskripten“ und „Sendemanuskripten“ spricht, ohne diese Begriffe näher zu erläutern. Die Angaben zu den Textfassungen in Hoerschelmanns Nachlass sind mitunter sehr vage – Manu- oder nicht doch Typoskripte? – und es ist zu fragen, ob bzw. inwiefern zeitgenössisch gedruckte Text fassungen, denen die Edition vielfach folgt, von der Regiefassung bzw. der gesendeten Fassung abweichen. Hier stellt sich die grund sätzliche editionsphilologische Frage, ob ein vom Autor geschaffener Text im Vordergrund stehen soll oder ein gesendeter Medientext, wie ihm letztlich das Publikum begegnet.

Freuen wir uns jedoch, dass das Werk von Fred von Hoerschelmann mit dieser umfang-

³ Reinhard Döhl: Hörspielphilologie? In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 26, 1982, S. 489–511; Götz Schmedes: Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens. Münster 2002.

reichen und mit so großem Engagement zusammengestellten Edition in dieser Form neu zugänglich geworden ist. Mit ihr gilt es, wie gesagt, einen großen „Radio-Romancier“ zu entdecken, und man kann – das machen die Kommentare deutlich – einem Medienhandwerker nachspüren, einem Schriftsteller, dem Beobachtungen, Zeitungsnotizen, beiläufige Erwähnungen zu einem kurzen Plot gerinnen, zu einer Idee für ein skizziertes Exposé. Dieses ständig parate Repertoire an Stoffen setzte der Autor gezielt ein für ein literarisches Leben, das immer am Rande stand, geographisch und hinsichtlich des Mainstreams. Die Werkausgabe kann Fred von Hoerschelmann nun ein wenig in das Zentrum der Aufmerksamkeit rücken.

Hans-Ulrich Wagner, Hamburg

Gunter Holzweißig

Agitator und Bourgeois. Karl-Eduard von Schnitzler

Berlin: Berliner Wissenschaftsverlag 2019,
112 Seiten

„Lohnt die Beschäftigung mit ‚Sudel-Ede‘?“ (S.7). Diese rhetorische Frage stellt Gunter Holzweißig an den Anfang seines Buches über den umstrittenen Rundfunkjournalisten Karl-Eduard von Schnitzler (1918–2001). Es versteht sich, dass der Autor sie mit „Unbedingt“ beantwortet (S.11), wie sollte er sonst erklären, jahrelang akribisch seinen Spuren gefolgt zu sein. Und gewiss ist seine Begründung richtig, dass v. Schnitzler bis heute ein Symbol für die Polit-Propaganda des SED-Staates darstellt und in kaum einer Ausstellung über die DDR fehlt. Zudem möchte er, dass von

Schnitzler den „Nachgeborenen“ präsent bleiben soll, gewissermaßen als abschreckendes Beispiel neben Erich Honecker und Erich Mielke (S.11).

Doch genügt das? Schon der Spitzname „Sudel-Ede“ deutet an, dass von Schnitzlers Ruf vor allem auf seinem negativen Image als unerschütterlicher Ideologe im Dienste der Partei beruhte, der noch die plattesten Behauptungen und durchsichtigsten taktischen Winkelzüge der Kalten Kriegs-Propaganda zu verkaufen suchte. „Schnitzler ist Antikommunist, aber er weiß es nicht. Er ist das abschreckende Beispiel: Wenn so einer den Kommunismus preist, macht das den Kommunismus unmöglich. Warum sagt ihm das keiner?“ schrieb Thomas Brussig 1995 in einer Rezension von Schnitzlers Memoiren und empfahl, in Zukunft einfach über ihn hinwegzugehen.⁴ Letzteres wäre für den geltungssüchtigen v. Schnitzler vermutlich die Höchststrafe gewesen. Und natürlich weiß der Autor, dass auch jede noch so kritische Biografie *volens nolens* von der Bedeutung ihres Protagonisten zeugt. Fast scheint es, ihm seien diesbezüglich Zweifel gekommen: „Eine Biografie im eigentlichen Sinne“ solle das Buch nicht sein, eher eine „Porträt-skizze“, die „eine der öffentlich auffälligsten Figuren“ und zugleich „die Absurditäten der SED-Informationsdiktatur“ in ihren gesamtdeutschen Bezügen erhelle (S.12). Das ist nachvollziehbar, eine klare Fragestellung, die wirklich über die Person des Protagonisten hinausreicht, wird dadurch aber nicht ersetzt.

Dass das Buch nicht den Anspruch einer Biografie erhebt, wird allerdings auch mit dem Mangel an Quellen begründet: Bis

⁴ Thomas Brussig: Und keiner fletscht zurück. Auch eine Biographie: Karl-Eduard von Schnitzler erinnert sich. In: FAZ Nr. 273, 23.11.1995, S. 36.

heute ist der Nachlass nicht zugänglich, ganz zu schweigen von Moskauer Geheimdienst-Archiven, aus denen sich Holzweißig weiteren Aufschluss erhofft. Tatsächlich beruht das öffentliche Bild maßgeblich auf Darstellungen, die entweder von Schnitzler selbst stammen oder aus zeitgenössischen Meldungen der westlichen Boulevardpresse. Während letztere, so der Autor, „nicht selten frei erfunden“ gewesen seien, waren erstere erkennbar dermaßen von Selbststilisierung geprägt, dass es um ihre Zuverlässigkeit kaum besser bestellt ist. Umso mehr imponiert die Breite der Recherchen, die neben dem Bundesarchiv, dem Stasi-Unterlagen-Archiv und dem Deutschen Rundfunkarchiv (DRA) auch Bestände im Landesarchiv Berlin, im Historischen Archiv des WDR sowie beim Verfassungsschutz umfasst hat. Hinzu kamen einige Interviews mit ehemaligen Kollegen beim Rundfunk wie Eberhard Fensch, Kurt Goldstein, Markus Wolf und Karl Gass.

Das Buch ist im Wesentlichen chronologisch aufgebaut: Nach einem Kapitel über die Herkunft aus einer großbürgerlichen Berliner Diplomatenfamilie, das auch die Kriegsjahre und die Ausbildung und Propagandatätigkeit in britischer Gefangenschaft umfasst („Biografische Prägungen“, S. 13–35), folgt ein Abschnitt über die ebenso steile wie kurze Karriere in der britischen Zone beim NWDR. Der anschließende Seitenwechsel zum sowjetisch kontrollierten „Berliner Rundfunk“ wird unter der Überschrift „Wunderknaben‘ aus dem Westen“ behandelt (S. 47–56), eine Anspielung auf die exponierte Position, die die Gruppe der aus den Westzonen gewechselten Rundfunkleute im Berliner Sender einnahm. Während der stalinistischen Phase zeigte sich aber auch bald, wie gefährlich eine solche Herkunft war: Außer v. Schnitzler überstand keiner von ihnen diese Zeit beim Rundfunk unbeschadet. Einen Karriereknick erfuhr wenig

später freilich auch er, hauptsächlich wegen kritischer Äußerungen etwa zu Ungarn 1956 und seines ausschweifenden Lebenswandels.

Ein weiteres Kapitel ist der Tätigkeit als Moderator der „Schwarzen Kanals“ gewidmet, die v. Schnitzler nach seinem Wechsel zum Fernsehen von 1960 bis 1989 ausgeführt hat, und die er als sein „Lebenswerk“ ansah, wie er 1989 in seinem Protestschreiben an Egon Krenz gegen die Absetzung der Sendung wissen ließ. Andere Arbeiten für das Fernsehen, die DEFA sowie die umfangreiche Tätigkeit als Vortragsredner kommen hingegen nicht vor. Vergleichsweise ausführlich widmet sich Holzweißig dagegen anschließend Schnitzlers Beziehungen zu diversen Geheimdiensten, wobei vor allem aus den Akten von Stasi und BND referiert wird, die ihn zeitweise observiert haben. Ein Blick auf die Zeit nach 1990 als „Politrentner“, ein knappes Fazit und ein recht übersichtliches Literaturverzeichnis schließen die Darstellung ab.

Das Bild, das auf dieser Basis entsteht, entspricht keineswegs einfach dem bekannten Image vom starrsinnigen Ideologen, das wohl überwiegend auf v. Schnitzlers Tätigkeit als Moderator des „Schwarzen Kanals“ und seinen Einlassungen nach dem Ende der DDR beruht. Vielmehr stand er bis in die 1970er Jahre unter Dauerbeobachtung der Stasi, die immer wieder kritische Äußerungen, Witze auf Kosten des Regimes und permanente Westkontakte verzeichnete – ganz zu schweigen von seinen zahlreichen Affären und sonstigen privaten Verfehlungen. Die Kluft zwischen seiner öffentlich zur Schau getragenen Regimetreue und seinen privaten, wesentlich intelligenteren und liberaleren Ansichten wurde schon seinerzeit im Kollegenkreis als bigott wahrgenommen, und dies gereichte ihm dort zusammen mit seiner immer wieder monierten Arroganz und Großspurigkeit nicht zum Vorteil. Zu Recht weist Holzweißig

darauf hin, dass in anderen Fällen wesentlich geringere Verfehlungen ausreichten, um Karrieren zu beenden. Dass es bei v. Schnitzler dazu nicht kam, erklärt er vor allem mit dessen guten Beziehungen zur Staatsspitze. Ob, wie er annimmt, Ulbricht persönlich seine Hand über ihn gehalten hat, bleibt allerdings mangels Beleg ebenso spekulativ wie mögliche Verbindungen v. Schnitzlers zum sowjetischen Geheimdienst.

Nicht alles davon ist völlig neu, nicht zuletzt dank einiger Aufsätze, die der Autor schon vorab veröffentlicht hat.⁵ Nicht alles möchte man allerdings auch wissen, etwa von jenem Gossip, der über Stasi-Zuträger in die Akten gelangt ist und dem bisweilen recht viel Raum gegeben wird. Hier stört ein wenig die Engführung der Darstellung, die den Protagonisten ganz in den Mittelpunkt rückt und die jeweiligen (medien-)politischen Kontexte nur knapp skizziert oder gar voraussetzt. Das Buch eignet sich daher wohl eher für Leser mit Vorkenntnissen der DDR-Geschichte und ihrer Informationspolitik. Wer sich darüber informieren möchte, wird anderswo besser bedient.⁶

Am Ende des Buches steht die Frage, ob v. Schnitzler in erster Linie „überzeugter Kommunist“ oder „ein opportunistischer Journalist“ (S. 95) gewesen sei. Holzweißig ist sich da nicht sicher, er bleibe „eine schillernde, in sich widersprüchliche Figur“ (ebd.), denkt aber, dass beides irgendwie zutraf. Allerdings gibt

es auch Indizien, die darauf hindeuten, dass v. Schnitzlers politische Flexibilität und seine Fähigkeit sich herauszureden lange sehr viel größer waren als seine Überzeugungen. Gerhart Eisler, Chef des DDR-Rundfunks, hat ihm in den 1950er Jahren ein „Rückgrat wie eine Gewehrreinigungskette“ bescheinigt. Alle Informationen über seine angebliche früh erworbene kommunistische Überzeugung und über seine vermeintliche Rolle im Widerstand während des Nationalsozialismus beruhen einzig auf Selbstauskünften des in dieser Hinsicht notorisch unzuverlässigen Protagonisten. Hier könnte wahrscheinlich nur der Nachlass Klarheit schaffen. Bis dahin ist sogar offen, ob an Jürgen Kuczynskis Invektive vom „ehemaligen Nazischwein, das heute den Nazi abgelegt hat, aber ein Schwein geblieben ist“ (S. 85) nicht vielleicht doch etwas dran ist.

Christoph Classen, Potsdam

Edward Brennan

A Post-Nationalist History of Television in Ireland

Cham: Palgrave Macmillan 2019, 235 Seiten (E-Book).

Die Geschichte des Fernsehens in Irland neu zu schreiben – kein geringeres Ziel verfolgt der Mediensoziologe Edward Brennan mit seinem 2019 erschienenen Buch „A Post-Nationalist History of Television in Ireland“. Bisherige Arbeiten zur irischen Fernsehgeschichte als auch zur Fernsehgeschichte anderer Nationen, so betont Brennan, bedürfen dringend einer Ergänzung. Sie seien durch einen ausgeprägten Fokus auf zentrale nationale Institutionen, das heißt vor allem auch auf die

⁵ Gunter Holzweißig: Ein roter Schmock. Karl-Eduard von Schnitzler. In: Carsten Reinemann/Rudolf Stöber (Hg.), Wer die Vergangenheit kennt, hat eine Zukunft. Festschrift für Jürgen Wilke. Köln 2010, S. 195–209; ders.: Karl-Eduard v. Schnitzlers Gastspiel beim Nordwestdeutschen Rundfunk. In: Deutschland Archiv 44, 2011, Nr. 1. S. 13–17.

⁶ Zum Beispiel bei Anke Fiedler: Medienlenkung in der DDR. Köln u.a. 2014.

Rundfunkanstalten, gekennzeichnet und bewegten sich dementsprechend vornehmlich innerhalb der Grenzen des Nationalstaates (vgl. S. 1, 7–8, 47–48). Dies gilt nach Brennan auch für die transnational ausgerichtete Fernsehgeschichtsschreibung: „analyses tend to remain at the level of national institutions“ (S. 8).

Als wertvollen Ansatzpunkt, eine institutionengebundene Fernsehgeschichte aufzubrechen, verstärkt internationale Einflüsse in den Blick zu nehmen und zudem eine neue Perspektive auf die Frage gewinnen zu können, wie das Fernsehen Teil unserer Gesellschaft wurde, begreift Brennan eine Hinwendung zu Erinnerungen und damit den bisher ungehörten Stimmen der Zuschauer*innen: „Turning to people’s memories of television changes our view of the private screen from being an element of a national culture to that of a crucible where global processes became fused with personal, private life“ (S. 2). „Klassische“ Quellen wie Überlieferungen aus institutionellen Archiven oder andere Medienquellen sucht er dabei aber ausdrücklich nicht auszuschließen (siehe S. 47, 62). Brennan plädiert vielmehr für eine Methodentriangulation, auch wenn er die Interviews in seinem Buch als Quellengattung in den Vordergrund rückt. Um die Reaktionen der Zuschauer*innen in der Republik Irland auf das neue Medium Fernsehen zu rekonstruieren, greift Brennan – insbesondere in Anlehnung an Jérôme Bourdons Arbeiten⁷ – in „A Post-Nationalist History of Television in Ireland“ auf „life-story interviews“ zurück. Er begründet: „Life-story interviews can tell us about how people have viewed television

at different stages in their lives. The resulting stories are not just about television but about the connections between television and everyday habits and relationships“ (S. 40). Konkret verwendet er für sein Buch semi-strukturierte Interviews mit 23 Personen im Alter von etwa 60 bis 90 Jahren. Der Umfang des Samples ist daher also eher schmal geraten, wie der Autor selbst einräumt: „The interviews provided depth rather than breadth“ (S. 62, siehe zudem auch S. 157).

„A Post-Nationalist History of Television in Ireland“ ist weitgehend klassisch aufgebaut. In der passend mit „How Should We Write a History of Television“ benannten Einleitung werden Thema und Ansatz des Buches konzise hergeleitet und begründet. Gewünscht hätte man sich angesichts der von Brennan ausgemachten Forschungsdefizite bereits hier aber eine nähere Auseinandersetzung mit dem internationalen Forschungsstand zur transnationalen Geschichte des Fernsehens. Im zweiten Kapitel des Buches, „A Dominant Narrative in Irish Television History“, widmet sich Brennan dann detailliert der bisherigen irischen Fernsehgeschichtsschreibung. Hier zeigt er beispielsweise auf, dass die Geschichte des Fernsehens in der Republik Irland zwar in der Forschung lange mit der Geschichte von RTÉ (Raidió Teilifís Éireann), der irischen öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalt, gleichgesetzt worden ist, dies jedoch zu kurz führt. Tatsächlich gilt: „Television viewing in Ireland started with the BBC“ (S. 29). Bereits in den 1950er Jahren wurde das Fernsehprogramm der BBC nicht zuletzt auch aufgrund entsprechender Transmitter in Nordirland teils auch in der irischen Republik empfangen. Entsprechend druckte die irische Presse schon damals das Programm der BBC ab. Im dritten Kapitel des Buches, „Personal Memory and Social Power“, wendet sich der Autor dann auf theoretischer Ebene der Frage zu, welche

⁷ Siehe zum Beispiel Jérôme Bourdon und Neta Kligler-Vilenchik: Together, nevertheless? Television memories in mainstream Jewish Israel. In: *European Journal of Communication* 26, 2011, Nr. 1, S. 33–47.

Bedeutung Erinnerungen für die Fernsehgeschichtsschreibung entfalten können und wie mit diesen auf analytischer Ebene umzugehen ist. Hier argumentiert Brennan unter anderem, dass Erinnerungen zwar immer individuell ausgestaltet sind, diese aber mit spezifischen sozialen Hintergründen (*class, gender, ethnicity, etc.*) korrelieren können. Er betont vorausschauend: „as we will see, social class background played a significant role in people’s experiences, and recollection, of television“ (S. 56). Am Ende dieses Kapitels stellt Brennan zudem sein Sample der interviewten Personen näher vor. Bevor sich Brennan eben jenen von ihm analysierten Erinnerungen an das Fernsehen in Irland widmet, wendet er sich in einem vierten Kapitel, „Making Sense of Television“, zunächst der Frage zu, wie die Presse über das Fernsehen berichtete bevor dieses Einzug in einen Großteil der irischen Haushalte hielt. Er begründet unter kritischer Reflektion der Grenzen einer Nutzung der Presse als Quelle: „In the 1950s, newspapers, and other media, helped to create among the public a sense of what television was, and how it would and should be used“ (S. 67). Deutlich wird dabei vor allem, dass das neue Medium auch in Irland jene Ängste und Hoffnungen erzeugte, die in der Regel die Einführung und Verbreitung neuer Medien begleiten. In den Kapiteln 5 bis 9 präsentiert Brennan schließlich seine aus den Interviews gewonnenen Erkenntnisse. Er zeigt dabei in Kapitel 5 („Memories of Imported Programmes and International Broadcasts“) auf, dass in Irland – wie in anderen europäischen Ländern – vor allem auch kostengünstige Formate und Sendungen aus dem Ausland (insbesondere aus den USA und aus Großbritannien) ausgestrahlt worden sind und diese, wie etwa „The Fugitive“ (Auf der Flucht), in der Erinnerung der interviewten Personen deutlichen Niederschlag fanden. Brennan betont: „While institu-

tional histories may dwell upon the national, Irish viewers experienced television as a window to the world, or at least the Anglo-American portion of it“ (S. 119). Kapitel 6 („Time, Space and Television“) widmet sich dahingegen der Frage, wie das Fernsehen konkret das Leben der irischen Bevölkerung beeinflusste und veränderte. Hier zeigt er auf Basis der Interviews beispielsweise, dass das Fernsehen nicht nur die Spielgewohnheiten von Kindern (zum Beispiel wann und was gespielt wurde) beeinflusste, sondern – zumindest in der Erinnerung – der Pub-Besuch in Folge der Etablierung des neuen Mediums Fernsehen in den heimischen vier Wänden mehr und mehr auf die Wochenende verlagert wurde. Kapitel 7 („Recollection and Social Status“) wiederum wendet sich der Diversität der Fernseherfahrungen der Zuschauer*innen zu, indem er deren unterschiedliche soziale Hintergründe fokussiert werden. Dabei gelingt es Brennan unter anderem aufzuzeigen, dass der Fernsehempfang in Irland durch deutliche lokale Unterschiede geprägt war – zu erwähnen sind hier auch „cross-border transmissions“ (S. 154–155), die etwa in Dublin nur in Teilen der Stadt zu empfangen waren. Zudem stellt er unter anderem auch heraus, dass Gender bzw. eine „gendered division of labour“ (S. 157) als Einflussfaktor nicht außer Acht gelassen werden: „The evening appeared to be the domain of male viewing. While the home was a place of work for many women, it was commonly seen as a place where men were entitled to rest, and be deferred to, having done their work elsewhere“ (S. 159). Der Fokus des Kapitels liegt aber auf dem Faktor Class. Hier fördert Brennan einige interessante Ergebnisse zu Tage, zum Beispiel: „people from poorer background were more likely to describe the educational benefits they had gained from television“ (S. 176). Kapitel 8 („Putting the Bishop and the Nightie to Bed“) fokussiert ein

Ereignis aus der irischen TV-Geschichte, dem in der Forschung als Beispiel für die Modernisierung Irlands weithin eine besondere Bedeutung zugeschrieben worden ist: Nachdem eine frisch verheiratete Frau in einem unterhaltsamen Quiz gefragt wurde, welche Farbe das Nachthemd ihrer Hochzeitsnacht gehabt habe und diese geantwortet hatte, sie habe keines getragen, manifestierte sich frühen Betrachtungen nach Empörung in der irischen Gesellschaft. Bei Heranziehung anderer Quellen als der Presse und solchen aus institutionellen (Rundfunk-)Archiven ergibt sich jedoch ein anderes Bild, wie Brennan hier eindrucksvoll zeigt: „Interviews suggested that, other than second-hand knowledge of it, the event had little presence in the memories of viewers“ (S. 188). Brennan macht so durch die Kontrastierung der Quellen noch einmal den Mehrwert seines Ansatzes für Leser*innen gut greifbar. Kapitel 9 („Personally Remembering the Global“) wendet sich noch einmal im Fernsehen übertragenen Ereignissen zu, die über die Grenzen des Nationalstaats hinausgingen, wie beispielsweise die Ermordung Kennedys, und verknüpft bzw. leitet dies geschickt in ein in dieses Kapitel integriertes Resümee über. Ein klassisches Schlusskapitel findet sich dafür nicht – dies ist aber auch nicht nötig.

Insgesamt hat Edward Brennan mit „A Post-Nationalist History of Television“ ein trotz einiger Redundanzen gut lesbares Buch vorgelegt. Auf eindrucksvolle Weise macht er die Notwendigkeit deutlich, über die Rundfunkhistoriker*innen zur Verfügung stehenden Quellen nachzudenken und neben Akten und Presse insbesondere auch Interviews mit Zeitzeugen – je nach Erkenntnisinteresse – als potenziell wichtige Quelle mit Mehrwert zu begreifen. Das von Brennan aufgezeigte Panorama an Erfahrungen liefert wertvolle Denkanstöße, auch wenn die Studie selbst

auf einem schmalen Sample beruht. Brennans Buch ist damit als wertvoller Beitrag zur Rundfunkgeschichte zu betrachten, der über die Grenzen von Irland hinaus Aufmerksamkeit finden sollte.

Andre Dechert, Münster

Mitteilungen

The image features a dark gray background with a series of concentric white circles in the lower-left quadrant. A large, thin white arc curves across the upper portion of the page, partially overlapping the word 'Mitteilungen'.

50 Jahre Studienkreis Rundfunk und Geschichte: Ein Netzwerk für Mediengeschichte und audiovisuelles Erbe

Ergebnisse einer Klausurtagung zur Zukunft des Studienkreises

Vor gut 50 Jahren wurde der Studienkreis gegründet, um die wissenschaftliche Erforschung der Rundfunkgeschichte zu befördern, anzuregen, ja vielleicht sogar überhaupt erst richtig in Gang zu bringen: „Die Aufgabe des Vereins ist es, im Zusammenwirken mit der Wissenschaft, der Historischen Kommission der Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten, der Rundfunkindustrie und anderen entsprechend interessierten Institutionen die Erforschung und Darstellung der Rundfunkgeschichte zu fördern und zu betreiben.“¹ Damit entstand 1969 eine der ersten medienhistorischen Fachgesellschaften und ein Zusammenschluss, der jahrzehntelang eine maßgebliche Rolle an der Schnittstelle zwischen Rundfunkanstalten, Archiven und universitärer Forschung spielte.

Auf einer Klausurtagung am 13. Februar 2020 in der Lutherstadt Wittenberg hat sich der Vorstand dezidiert mit der Situation des Vereins und seiner heutigen Rolle auseinandergesetzt.² Bei seiner Gründung vor einem halben Jahrhundert lag die Funktion des Studienkreises vor allem in drei Bereichen, aus denen sich nun jeweils aktuelle Herausforderungen ergeben.

Erstens: Bündelung von Forschungskompetenzen in dem zu dieser Zeit nicht institutionalisierten Feld der Rundfunkgeschichte – auch in enger Anknüpfung an das Deutsche Rundfunkarchiv. Das Forschungsfeld kann jedoch mittlerweile als etabliert gelten. Die akademische Forschung zur Mediengeschichte organisiert sich heute eigenständig innerhalb der Medien-, der Kommunikations- wie auch der Geschichtswissenschaft.

Zweitens: Zugang zu Informationen, zu Zeitzeugen und nicht zuletzt zu archivari-schen Quellen. Einen wichtigen Beitrag dafür leistet auch unsere Zeitschrift, die immer wieder unbekannte Bestände dokumentiert und längst selbst zu einer wertvollen und gut verfügbaren Quelle geworden ist. Doch auch die historischen Archive sind heute direkt erreichbar, Kataloge können recherchiert werden und Informationen sind verfügbarer als früher. Zwar ist die Öffnung der Rundfunkarchive – vor allem der audiovisuellen Archive – für die Öffentlichkeit nach wie vor ein rechtlicher, medienpolitischer und gesellschaftlicher Zankapfel, doch ist der Zugang zu diesen Quellen für die wissenschaftliche Forschung mittlerweile weitgehend gesichert und führt nicht mehr zwingend über den Studienkreis.

Drittens war der Studienkreis als Karrierenetzwerk auch außerhalb der Wissenschaft, insbesondere bei den Rundfunkanstalten, Archiven und anderen Medieninstitutionen von Bedeutung. Dies ist heute nicht mehr der Fall. Wir haben allerdings auch festgestellt, dass die interdisziplinäre Ausrichtung, die sich von Anfang an in der Zusammensetzung des Vereins – nämlich aus Forschenden, aus Archivarinnen und Archivaren sowie aus Rundfunkpraktikerinnen und -praktikern – ausgedrückt hat, noch heute einen einzigartigen Austausch sowohl zwischen verschiedenen Fachkulturen als auch zwischen

¹ Satzung des Studienkreises Rundfunk und Geschichte e.V., § 2, Abs. 2, 1969.

² Teilgenommen haben Alec Badenoch, Uwe Breitenborn, Christoph Classen, Golo Föllmer, Susanne Hennings, Kai Knörr, Judith Kretzschmar, Kiron Patka und Veit Scheller. Besonderer Dank gilt Christoph Classen für seinen pointierten Impulsvortrag.

Wissenschaft und Praxisbereichen des Rundfunks ermöglicht.

Die Rückschau macht deutlich, wie sehr sich das Feld der Rundfunkforschung in verschiedenen Fächern und Instituten einerseits etabliert hat, wie akademische Forschung zugleich unabhängiger wurde von den beforschten Institutionen. Damit sind wesentliche Ziele, für die sich der Verein über Jahrzehnte einsetzte, erreicht worden.

Den Studienkreis indes stellt das vor die Herausforderung, die eigene Rolle, Funktion und Aufgabe zu überdenken. Hinzu kommt, dass der Begriff „Rundfunk“ den Status Quo und die Zukunft von Inhalten, Angebots- und Nutzungsweisen längst nicht mehr adäquat beschreibt. Muss der Begriff aufgegeben werden? Ist das Prinzip des *public broadcasting* angesichts Sozialer Medien überholt? Man könnte meinen, an die Stelle der „Geschicht-vergessenheit“ der Nachkriegszeit, die zur Gründung des Studienkreises geführt hatte, sei nun eine „Rundfunkvergessenheit“ getreten.

Die Diskussion des Vorstandes über die aktuelle und zukünftige Rolle schloss in vielen Punkten an Debatten an, die der Verein schon in der Vergangenheit führte. Das belegt beispielsweise ein Memorandum von Wolf Bierbach, Joachim Drengberg und Arnulf Kutsch aus dem Jahr 1987. Damals – der Studienkreis ging auf sein 20jähriges Jubiläum zu – forderten die Verfasser, er solle sich „mit der Frage befassen, ob sich sein Interesse ausschließlich auf den Rundfunk (Hörfunk und Fernsehen) konzentriert oder auf die Geschichte anderer publizistischer Mittel ausweiten soll und läßt.“³ Tatsächlich war Mediengeschichte

im weiteren Sinne von Anfang an immer auch Bestandteil der Aktivitäten des Studienkreises, wie Winfried B. Lerg zum 20jährigen Bestehen 1989 deutlich gemacht hat.⁴ In den ersten Jahren stand sogar die Frage im Raum, ob er denn „Rundfunk und Geschichte“ oder „Rundfunk und Wissenschaft“ heißen solle, welcher Raum also einer Erforschung des Rundfunks über rein historische Themen hinaus gegeben werden müsse.⁵

Auch jetzt, im Jahr 2020, sind diese Fragen hochaktuell, aber in einem anderen wissenschafts- und gesellschaftshistorischen Kontext. Deutlich ist in der Diskussion geworden, dass die beiden Begriffe „Rundfunk“ und „Geschichte“ nach wie vor die Kernbegriffe des Studienkreises bleiben sollen. Es ist unsere Absicht, den Rundfunkbegriff nicht zu kassieren, sondern im Gegenteil die Spezifika des Rundfunks innerhalb der Vielfalt der Medien im Zentrum der Forschung zu halten, nicht zuletzt als Alleinstellungsmerkmal im Kontext medien- und kommunikationswissenschaftlicher sowie medienhistorischer Gruppierungen und Netzwerke.

Rundfunk mag angesichts gesellschaftlicher und technischer Entwicklungen als Institution durch das Paradigma der Sozialen Medien zunehmend marginalisiert erscheinen. Dieser Sichtweise möchte der Studienkreis jedoch engagiert entgegenreten. Im Verlauf der „Corona-Krise“ zeigt sich bereits eine bemerkenswerte Resilienz des Rundfunks und seiner gesellschaftlichen Funktion. Wir sehen in ihm sowohl einen ganz entscheidenden

³ Wolf Bierbach, Joachim Drengberg und Arnulf Kutsch: Aufgaben und Arbeit des Studienkreises. In: Mitteilungen 13, 1987, Nr. 2, S. 103–108, hier S. 104.

⁴ Vgl. Winfried B. Lerg: Kritische Rückschau. Zwanzig Jahre Studienkreis Rundfunk und Geschichte. In: Mitteilungen 15, 1989, Nr. 4, S. 288–194, hier S. 293.

⁵ Vgl. dazu Wilhelm Treues Rechenschaftsbericht auf der Jahrestagung 1977 in Tübingen, erschienen in Mitteilungen 3, 1977, Nr. 4, S. 4ff.

Faktor der Zeit- und Kulturgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts als auch ein Medium, das nach wie vor öffentliche Meinungsbildung ermöglicht. Gleichwohl kann und möchte sich der Studienkreis auch einer allgemeinen Mediengeschichte nicht verschließen – das hat er auch schon früher nicht getan. Erst vor dem Hintergrund des mediengeschichtlichen Kontextes, so die Überzeugung, kann Rundfunkgeschichte präzise und umfassend verstanden werden.

Weiterhin gefördert werden soll die Beforschung des privat-kommerziellen und des lokalen Rundfunks sowie diejenige der unterschiedlichen Formen des Bürgerfunks. Hier steht die historische Erforschung vor dem Problem mangelnder Zugänglichkeit von Archiven, wo diese überhaupt existieren, und der dringend nötigen Digitalisierung von analogem Material.⁶ Denn während der Erhalt des filmischen Erbes inzwischen glücklicherweise mehr und mehr in den Fokus politisch-kulturellen Handelns rückt, ist das beispielsweise beim Fernseherbe der privatrechtlichen und lokalen Veranstalter bisher kaum der Fall. Sehr unterschiedliche Überlieferungssituationen und Erschließungsgrade liegen vor, was sich auf die Zugänglichkeit für Wissenschaft, Forschung und Wiederverwendung des Kulturguts auswirkt. In einem Forschungsprojekt zur Sicherung und Verfügbarmachung solcher Bestände engagieren sich zwei unserer aktuellen bzw. ehemaligen Vorstandsmitglieder.⁷

⁶ Vgl. Audiovisuelles Kulturgut ins Internet! – Stellungnahme des Studienkreises Rundfunk und Geschichte auf der Jahrestagung 2019. Vgl. RuG 45, 2019, Nr. 3–4, S. 56.

⁷ Vgl. Leipziger Institut für Heimat- und Transformationsforschung (LIHT): www.heimat-und-transformation.de.

Auch „Geschichte“ bleibt ein Kernbegriff für den Studienkreis. Klar ist: Ein historischer Blick auf Rundfunk erfordert ein Mindestmaß an zeitlichem Abstand. Ebenso klar ist aber auch, dass „Geschichte“ nicht einfach eine abgeschlossene Vergangenheit beschreibt, sondern als zeitliche Beziehung von Gegenwart und Vergangenheit verstanden und immer wieder neu befragt werden muss. Nicht nur, dass viele unserer eigenen Medienerfahrungen bereits zu Geschichte geworden sind, Entwicklungen der Digitalisierung – etwa das Aufkommen von Podcasts und Streamingplattformen – verändern auch den Blick auf die Vergangenheit und lassen neue Perspektiven und Fragen entstehen. Der Studienkreis möchte dies alles ebenso in den Blick nehmen, wie er den Rundfunk der letzten 100 Jahre aus aktueller Perspektive stets neu beleuchtet.

Darüber hinaus versteht sich der Verein weiterhin als Forum der Wissenschaft. Wo man noch vor 50 Jahren von „Rundfunkwissenschaft“ sprach – eine Bezeichnung, die sich nicht halten konnte und die heute eher mit Forschungen der NS-Zeit in Verbindung gebracht wird – stehen heute „Radio Studies“ und „TV Studies“ für eine sich internationalisierende Forschungslandschaft. Veröffentlichungen wie „Transnationalizing Radio Research“ machen diese Entwicklung unübersehbar; der Band ist zwar keine RuG-Schrift, wurde aber von zwei Vorstandsmitgliedern herausgegeben.⁸

So subtil diese Justierungen im Hinblick auf seine Kernbegriffe erscheinen mögen: Die Vorstands-Diskussionen zeigen, wie grundlegend eine Erneuerung und Modernisierung des Studienkreises sein muss, um der heuti-

⁸ Vgl. Golo Föllmer und Alexander Badenoch (Hg.): *Transnationalizing Radio Research. New Approaches to an Old Medium*. Bielefeld: transcript, 2018.

gen Situation gerecht zu werden. Einerseits kann der Verein nicht an Aufgaben festhalten, die obsolet geworden sind; dazu gehört seine Funktion als Karrierenetzwerk ebenso wie die als Türöffner zu den historischen Archiven. Andererseits identifiziert der Studienkreis heute zentrale gesellschaftliche Herausforderungen im Umgang mit Rundfunk und Geschichte – auch im Umgang *des* Rundfunks mit Geschichte.

Konkret geraten audiovisuelle Programmarchive in den Blick: Wer verwaltet diese Archive, wie lassen sie sich bewahren, wie ihr gesellschaftliches Potenzial bergen? Daran, dass die audiovisuellen Archive des Rundfunks eine unhintergehbare Quelle für Zeitgeschichte und gesellschaftliche Selbstverständigung in all ihrer Vielschichtigkeit darstellen, ist kaum zu zweifeln. Daran, dass dieses Potenzial längst nicht ausgeschöpft wird, ja, dass diese Archivalien gar von Zersetzung und Kassation bedroht sind, steht genauso außer Frage. Der Studienkreis versteht es als seine Aufgabe, auf die Relevanz dieses audiovisuellen Kulturerbes hinzuweisen und dafür Lobbyarbeit zu betreiben. Wir machen dies durch einen neuen Zusatz deutlich, der nun den Vereinsnamen spezifiziert: Studienkreis Rundfunk und Geschichte, *Netzwerk für Mediengeschichte und audiovisuelles Erbe*.

*Kiron Patka,
Judith Kretzschmar,
Kai Knörr*

Geplante Jahrestagung 2020 in Marl

Verschiebung auf 2021 infolge der Corona-Pandemie

Vor dem Hintergrund der unabsehbaren Entwicklung der Corona-Pandemie und den daraus bereits entstandenen Folgen für das kulturelle und öffentliche Leben hat der Vorstand des Studienkreises Rundfunk und Geschichte in Absprache mit dem Grimme-Institut entschieden, die geplante Jahrestagung am 4. und 5. Juni 2020 in Marl abzusagen.

Die Entscheidung zur kompletten Absage in diesem Jahr (statt einer Verschiebung in den Herbst) ist uns nicht leicht gefallen, erscheint aber angesichts der Situation vernünftig. Zumal – wie man hoffen kann – größere Fachtagungen und Arbeitstreffen nach dem Ende der Krise in dichter Folge stattfinden werden.

Mit dem Grimme-Institut haben wir vereinbart, in engem Dialog zu bleiben und unsere 50. Jahrestagung im Frühjahr 2021 nachzuholen. Den genauen Termin geben wir so bald wie möglich bekannt. Das geplante Thema zur Geschichte und Zukunft von Bildungsmedien und Medienbildung bleibt bestehen und dürfte bis dahin an Brisanz nichts einbüßen. Im Gegenteil: Klassische Plattformen und insbesondere der Rundfunk mit linearen und nichtlinearen Bildungs- und Informationsangeboten werden derzeit besonders gebraucht.

Wir hoffen, dass es uns möglich sein wird, im nächsten Jahr auf die Thematik mit anderen Augen zu schauen und einen produktiven Mehrwert für alle Disziplinen und Professionen zu generieren, die sich unter dem Dach des Studienkreises Rundfunk und Geschichte zum Austausch versammeln.

Folgen der Disruption. Worauf wir uns einstellen

Aufruf für die RuG-Ausgabe 3–4/2020

Rundfunk und Geschichte möchte den Mitgliedern des Studienkreises ein Forum bieten für den wissenschaftlichen, aber auch für den berufspraktischen Austausch. Unsere Mitglieder setzen sich an unterschiedlichsten Stellen und in verschiedenen Institutionen mit dem Zusammenhang von Rundfunk und Geschichte auseinander. Wir arbeiten in den Rundfunkanstalten und anderen Medienhäusern, in historischen Archiven und Medienarchiven, in Museen und Stiftungen, an Hochschulen und in Forschungsinstituten. Wir forschen, kuratieren, verwalten, wir unterrichten, bilden aus – und noch vieles andere.

Die Bedingungen unseres Handelns wurden wie das gesamte gesellschaftliche Leben in diesem Frühjahr jäh herausgefordert. Wir alle haben die „Corona-Krise“, die Pandemie und die anschließenden Maßnahmen des *social distancing* in unterschiedlichem Maße als disruptiv erlebt. Unsere Institutionen mussten kurzfristig darauf reagieren – oftmals zu allererst durch die Verstärkung der Digitalisierungsbemühungen. Längst wird aber auch debattiert, wie es mittelfristig und langfristig weitergeht: Aus Reaktionen werden Anpassungen, aus Taktik wird Strategie. Der weitere Verlauf der Pandemie ist derzeit kaum abzusehen.

Dadurch verändern sich zwangsläufig auch die Bedingungen nachhaltig, unter denen rundfunkgeschichtliches Arbeiten vonstatten geht, wie auch die Themen, mit denen wir uns dabei befassen. Für tieferegehende Analysen dieses Prozesses ist es sicherlich zu früh. Aber im Geiste einer Chronistik des Vereins wollen wir in der kommenden Ausgabe von RuG eine erste Dokumentation anlegen

und bitten Sie um Ihre Beteiligung. Wir würden gerne wissen, wie und worauf sich Ihre Institution, Ihr Arbeitsbereich, Ihr Tätigkeitsfeld angesichts der disruptiven Erlebnisse der „Corona-Krise“ nun einstellt.

- Welche Maßnahmen werden getroffen, die Ihre Arbeit mittel- und langfristig verändern werden?
- Welche Zukunft – welche *Zukünfte* – bilden die Grundlage für nun in Gang gesetzte Veränderungsprozesse?
- Welche Konsequenzen für die rundfunkgeschichtliche Arbeit sind aus Ihrer Perspektive abzusehen?

Wir hoffen, dass eine solche erste Dokumentation uns jetzt gegenseitige Einblicke in die aktuellen Herausforderungen unserer Arbeits- und Forschungsfelder geben kann und später als Quelle wertvoll sein wird. Diese Dokumentation soll im „Forum“ der kommenden Ausgabe von RuG abgedruckt und auch auf der Webseite des Studienkreises nachzulesen sein.

Berichtigung

Die Autorin des Beitrags „Günter Kunert als Medienautor in DDR-Hörfunk und -Fernsehen 1953 – 1979“ in der letzten Ausgabe von RuG, Heft 3–4/2019, stellt fest, dass der erste Satz auf S.24 so nicht von ihr formuliert worden ist. Richtig muss er lauten: „Nach Einzelveröffentlichungen seiner Gedichte in der Bundesrepublik erschien hier im Herbst 1963 sein erster Gedichtband.“ In der digitalen Online-Ausgabe des Heftes wird die korrigierte Textfassung erscheinen.

Wir bitten um Entschuldigung.

Beitragende zu dieser Ausgabe

Carolyn Birdsall, Medienhistorikerin, Universität von Amsterdam, Leiterin der Forschungsgruppe „TRACE“ (Tracking Radio Archival Collections in Europe, 1930–1960) und Vice-chair der „Broadcast Archives Section“ bei IASA (International Association of Sound and Audiovisual Archives). Publikationen u.a.: *Nazi Soundscapes. Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933–1945* (2012), und *Doing Memory Research. New Methods and Approaches* (Hg. zus. m. Danielle Drozdewski 2018).

Pia Fruth ist wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Geschäftsleitung am Institut für Medienwissenschaft der Universität Tübingen. Dort lehrt sie vor allem praktischen Journalismus mit Schwerpunkt Audio-Medien. Sie wurde 2018 mit einer Arbeit zur Geschichte und Kultur der Kassette promoviert. Außerdem ist Pia Fruth ausgebildete Hörfunkjournalistin und beschäftigt sich auch intensiv mit der Frage nach dem pädagogischen Potenzial von Audio-Medien in der Medienarbeit mit Kindern und Jugendlichen.

Max Hundelshausen absolvierte 2015 den Bachelor als Tonmeister mit Hauptfach Komposition (Lévy) am ETI (HfM Detmold). 2016 schloss er dort den Master als Klangregisseur mit Sehr Gut ab. 2018 war er Meisterschüler bei Wolfgang Rihm an der HfM Karlsruhe. Seit 2019 Arbeit an einer musikwissenschaftlichen Dissertation im Bereich der Konservation elektroakustischer Musik an der Universität Paderborn (Prof. Dr. Tumat-Schnurr). Seit 2020 Stipendiat der Friedrich-Naumann-Stiftung für die Freiheit.

Corinna R. Kaiser, Postdoc, Forschungsgruppe „TRACE“ an der Universität von Amsterdam. Zuvor Positionen u. a. in Düsseldorf, Jerusalem, Oxford und Göttingen. Forschungsschwerpunkte zu jüdischer Klanggeschichte und Digital Humanities. Publikationen u.a. zu *Tolerance within Judaism* (2013, zus. m. Martin Goodman, Joseph David und Simon Levis Sullam), *Gustav Landauer als Schriftsteller: Sprache, Schweigen, Musik* (2014), und *Klang von Deportationszügen in der Gegenwartsliteratur* (im Ersch.).

Judith Kretzschmar, Dr. phil., geb. 1971, Studium der Kommunikations- und Medienwissenschaft sowie Theaterwissenschaft; Dissertation über die Repräsentation von „Heimat“ im DDR-Fernsehen. Wissenschaftliche Mitarbeiterin

am Zentrum Journalismus und Demokratie der Universität Leipzig (JoDem), Vorstandsmitglied und Fachgruppenleiterin „Rundfunkhistorische Gespräche“ im Studienkreis Rundfunk und Geschichte e.V., Geschäftsführerin Leipziger Institut für Heimat- und Transformationsforschung LIHT.

Karin Martensen studierte Historische Musikwissenschaft an der Universität Hamburg. 2012 Promotion an der HMTM Hannover. Zwischen 2016 und 2019 war sie Projektleiterin (Eigene Stelle) des DFG-Projekts „Technologien des Singens“ in Detmold. Seit März 2019 läuft ihr DFG-Projekt „Die Tonaufnahme als diskursiver Raum“ an der TU Berlin/Audiokommunikation (Eigene Stelle).

Ania Mauruschat, geb. 1976, studierte Diplom-Journalistik sowie Germanistik, Theaterwissenschaft und Amerikanistik an der Universität München. Von 2002 bis 2011 war sie hauptberuflich als ARD-Radiojournalistin tätig und von 2012 bis 2014 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Seminar für Medienwissenschaft der Universität Basel. Seit 2016 promoviert sie zur Epistemologie der Radio-kunst an der Universität Basel, seit 2018 ist sie Mitglied des Doktoratsprogramms „Epistemologien ästhetischer Praktiken“ am Collegium Helveticum in Zürich.

Melanie Mika, M.A., ist Doktorandin am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Sie studierte Musik-, Medien- und Filmwissenschaft in Tübingen, Frankfurt, Montréal und Amsterdam. Seit 2019 ist sie Lehrbeauftragte am Institut für Medienwissenschaft der Universität Tübingen. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören Film- und Figurentheorie sowie mediale Repräsentationen von psychischen Krankheiten, Paranoia und Verschwörungstheorien.

Kiron Patka studierte Medienwissenschaft, Allgemeine Sprachwissenschaft sowie Literatur- und Kulturtheorie. Er wurde 2017 mit einer Arbeit zur Ästhetik des Hörfunks promoviert. Aktuell ist er akademischer Mitarbeiter am Institut für Medienwissenschaft Tübingen. Vor und während des Studiums sammelte er viele Jahre Praxiserfahrung als Tontechniker beim SWR. Er ist Chefredakteur der Zeitschrift *Rundfunk und Geschichte* und leitender Redakteur des Wissenschaftsblogs *Auditive Medienkulturen*.

Fritz Ludwig Schlüter, geb. 1978, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am DFG-Graduiertenkolleg „Das Wissen der Künste“ an der Universität der Künste Berlin. Seine Dissertation behandelt die Geschichte und Ästhetik der „Atmo“ bzw. „Ambient sound“ als Gegenstand praktischer Gestaltung und künstlerischen Wissens. Weitere Forschungsschwerpunkte sind Sound Studies, Sensory Ethnography, Medienästhetik und Medientheorie.

Florian Schütz ist Historiker und wissenschaftlicher Mitarbeiter am Museum für Kommunikation Berlin. Seine Arbeitsschwerpunkte beinhalten neben Technik- und Mediengeschichte Alltags- und Mentalitätsgeschichte sowie Erinnerungskulturen des 19. Jahrhundert. Er ist Kurator der Sonderausstellung „ON AIR. 100 Jahre Radio“, die sich chronotopologisch sowohl mit Geschichte, als auch mit Zukünften des Rundfunks auseinandersetzt.

Rüdiger Steinmetz, Prof. em. Dr. phil., geb. 1952, Studium der Kommunikationswissenschaft, Germanistik und Politikwissenschaft. Dissertation 1983 Ludwig-Maximilians-Universität München, Habilitation 1992, Philipps-Universität Marburg. Emeritus Lehrstuhl Medienwissenschaft und Medienkultur am Institut für Kommunikations- und Medienwissenschaft der Universität Leipzig (1992–2018). Seit 2010 Sachverständiger im Medienrat der Sächsischen Landesanstalt für privaten Rundfunk und neue Medien (SLM). Geschäftsführer Leipziger Institut für Heimat- und Transformationsforschung LIHT.

Elfi Vomberg, Dr. phil, ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medien- und Kulturwissenschaft der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Nach dem Studium der Musikwissenschaft, Literaturwissenschaft und Soziologie an der Universität zu Köln promovierte sie im interdisziplinären Studiengang „Musik und Performance“ am Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth.

