

Rundfunk und Geschichte

Nr. 1-2/2018 • 44. Jahrgang

Autorinnen und Autoren dieses Heftes

Dennis Basaldella, M.A., geb. 1982. Medienwissenschaftler und Filmkritiker. Masterarbeit „Geschichte(n) der DDR. Betrachtung des Internet-Archivs ‚Wir waren so frei ... Momentaufnahmen 1989/1990‘ mit Jean-Luc Godard“. Dissertation im Fach „Medienwissenschaft“ an der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität Hamburg zum Werk des privaten freien Filmherstellers Horst Klein aus der DDR. Seit 2014 Mitarbeit (Teilzeit) im Filmmuseum Potsdam, dort in der Abteilung Filmtechnik/Kinotechnik sowie Filmarchiv und beim Sichtungsprojekt „Regionale Bilder auf Filmen (1950 – 1990)“ zum Amateurfilm in der DDR. E-Mail: mail@dennisbasaldella.de

Roxane Gray, born 1993, graduated from the University of Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines in France (UVSQ) with a Master's degree in Cultural and Social History. She started her research on television as part of a master's thesis on the history of the channel France 5. Since December 2016, she has participated in the collective project „Beyond Public Service: Towards an Expanded History of Television in Switzerland, 1960 to 2000“, funded by the Swiss National Science Foundation (FNS). She is currently writing her doctoral thesis on the history of television directors in French-speaking Switzerland in co-supervision between the University of Lausanne and the UVSQ. E-Mail: roxane.gray@unil.ch

Stefanie Palm, geb. 1987, studierte Geschichte, Medien- und Kommunikationswissenschaften und Zeitgeschichte in Halle-Wittenberg, Potsdam und Madrid. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in der Medien- und Wissenschaftspolitik sowie in der Wirtschafts- und Technikgeschichte der DDR. Seit 2014 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin und Doktorandin der Forschungsgruppe zur Geschichte der Innenministerien in Bonn und Ost-Berlin am Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam. E-Mail: palm@zzf-potsdam.de

Karin Pfundstein, M.A., geb. 1983, Wissenschaftliche Dokumentarin am Deutschen Rundfunkarchiv in Potsdam-Babelsberg. Studium der Musikwissenschaft und Neueren deutschen Literaturwissenschaft an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen. E-Mail: karin.pfundstein@dra.de

Marie Sandoz, born 1989, completed in 2016 a Master's degree in Geography and International Economic History at the Paul Bairoch's Institute, University of Geneva, Switzerland. At the University of Lausanne she participates in the collective project „Beyond Public Service: Towards an Expanded History of Television in Switzerland, 1960 to 2000“ funded by the Swiss National Science Foundation and is currently writing her doctoral thesis on the history of satellite television in Switzerland. E-Mail: marie.sandoz@unil.ch

Adrian Stecher, geb. 1986, studierte Medien- und Kommunikationswissenschaften sowie Zeitgeschichte an der Universität Freiburg i.Ü. und schloss 2015 mit dem Master ab. Es folgte ein Jahr als Trainee/Volontär in der Dokumentation der SRG-Bundeshausredaktion in Bern. Seit Dezember 2016 forscht er als Doktorand an der Université de Lausanne für das FNS-Projekt „Beyond Public Service: Towards an Expanded History of Television in Switzerland, 1960 to 2000“ an der Diskursgeschichte des Fernsehens in der Schweiz. E-Mail: adrian.stecher@unil.ch

Sound aus dem Archiv

Ein Expertengespräch über den Stellenwert historischer Tondokumente

Karin Pfundstein

Robespierre hört Radio und Fetzer flüchtet in den Westen

Die Funkoper in der SBZ und der DDR

Dennis Basaldella

Filme machen, den Umständen zum Trotz

Der private freie Filmhersteller Horst Klein

„Es war atemlos“

Rundfunkhistorisches Gespräch mit Alfred Eichhorn (Auszüge)

„Das öffentliche Reden war ein großes Glück für mich“

Rundfunkhistorisches Gespräch mit Norbert Schneider (Auszüge)

Studienkreis-Informationen

Medienhistorisches Forum 2017

speichern | orientieren | produzieren

Workshop der Fachgruppe Speicherkulturen

Forum / Dissertationsvorhaben / Rezensionen

IMPRESSUM

Rundfunk und Geschichte

ISSN 0175-4351

Selbstverlag des Herausgebers

erscheint zweimal jährlich

Zitierweise: RuG - ISSN 0175-4351

Herausgeber

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

Beratende Beiratsmitglieder

Prof. Dr. Markus Behmer, Universität Bamberg

Dr. Christoph Classen, ZZF Potsdam

Prof. Dr. Michael Crone, Frankfurt/M.

Redaktion dieser Ausgabe

Dr. Margarete Keilacker, verantwortl. (E-Mail: margarete.keilacker@gmx.de)

Ronald Funke (E-Mail: funke@zzf-potsdam.de)

Dr. Judith Kretzschmar (E-Mail: jkretz@uni-leipzig.de)

Manuel Menke (E-Mail: manuel.menke@phil.uni-augsburg.de)

Dr. Martin Stallmann (E-Mail: zeitgeschichte@martinstallmann.de)

Dr. Alina Laura Tiewes (E-Mail: alina.laura.tiewes@uni-hamburg.de)

Layout und Endredaktion

Frank und Margarete Keilacker

Druck und Vertrieb

Deutscher Philatelie Service GmbH, Wermsdorf

Redaktionsanschrift

Dr. Margarete Keilacker, Brunnenweg 3, 04779 Wermsdorf/OT Mahlis

Tel.: 034364/889858, E-Mail: margarete.keilacker@gmx.de

Kontodaten: Studienkreis Rundfunk und Geschichte e.V., Frankfurter Sparkasse, IBAN:

DE20 5005 0201 0000 3920 49, BIC: HELADEF1822

Änderungen bei Adressen bzw. beim Abonnement bitte mitteilen an:

Dr. Veit Scheller (E-Mail: scheller.v@zdf.de, Tel: 06131/7014706)

Bisher erschienene Hefte dieser Zeitschrift finden Sie, mit Ausnahme der letzten beiden Jahrgänge, online unter www.rundfunkundgeschichte.de

Inhalt

Sound aus dem Archiv Ein Expertengespräch über den Stellenwert historischer Tondokumente	3
Karin Pfundstein Robespierre hört Radio und Fetzer flüchtet in den Westen Die Funkoper in der SBZ und der DDR	14
Dennis Basaldella Filme machen, den Umständen zum Trotz Der private freie Filmhersteller Horst Klein	27
„Es war atemlos“ Rundfunkhistorisches Gespräch mit Alfred Eichhorn (Auszüge)	39
„Das öffentliche Reden war ein großes Glück für mich“ Rundfunkhistorisches Gespräch mit Norbert Schneider (Auszüge)	49
Studienkreis-Informationen	
Medienhistorisches Forum 2017	58
speichern orientieren produzieren Workshop der Fachgruppe Speicherkulturen am 12.2.2018 in Potsdam	59
Forum	
„Diskurs und mediale Realitätskonstruktion in der Kommunikationsgeschichte“ Jahrestagung der Fachgruppe Kommunikationsgeschichte der DGPK 18. bis 20. Januar 2018 in Berlin	61
Lokale Medienarchive – Digitales Gedächtnis der Regionen? Tagung der Bayerischen Landeszentrale für neue Medien (BLM) am 13.11.2017 in München	62
Dissertationsvorhaben	
<u>Beyond Public Service: Towards an Expanded History of Television in Switzerland, 1960 to 2000</u>	
• Introduction	64
• Marie Sandoz The Archaeology of Satellite Television in Switzerland, 1957-1984 (Université de Lausanne, Schweiz)	65
• Roxane Gray Television Directors in French-speaking Switzerland (1954-1990s). Birth and Construction of a Professional Group (Université de Lausanne, Schweiz)	67
• Adrian Stecher Dekodierung des Fernsehens in der Schweiz. Die Diskurse von und über das Fernsehen zwischen 1967 bis 1991. (Université de Lausanne, Schweiz)	68

Stefanie Palm Verwaltung von Medienkonflikten. Die Medienpolitik des Bundesinnenministeriums nach dem Nationalsozialismus (Universität Potsdam)	70
Rezensionen	
Beate Meyer Fritz Benschler. Ein Holocaust-Überlebender als Rundfunk- und Fernsehstar in der Bundesrepublik. (Hans-Ulrich Wagner)	72
Thomas Kleist / Axel Buchholz Fundstücke aus 60 Jahren Saarländischer Rundfunk. Geschichte(n), Leute, Erlebnisse. (Alexander Kulpok)	73
Thomas Fischer/Thomas Schuhbauer (Hrsg.) Geschichte in Film und Fernsehen. Theorie – Praxis – Berufsfelder. (Edgar Lersch)	74
Eli Nathans Peter von Zahn's Cold War Broadcasts to West Germany: Assessing America. (Niklas Venema)	76
Sven Ismer Wie der Fußball Deutsche macht. Die Fußballweltmeisterschaft 2006 in der Fernsehberichterstattung. (Martin Stallmann)	77
Corina Erk De-/Konstruktionen der RAF im Post-2000-Kino. Filmische Erinnerungsarbeit an einem Mythos. (Christian Hißnauer)	78
Holger Rust Virtuelle Bilderwolken. Eine qualitative Big Data-Analyse der Geschmackskulturen im Internet. (Uwe Breitenborn)	79
Autorinnen und Autoren dieses Heftes	U4

Sound aus dem Archiv

Ein Expertengespräch über den Stellenwert historischer Tondokumente

Am 26. Februar 2018 trafen sich im Deutschen Rundfunkarchiv fünf Experten aus unterschiedlichen Bereichen, um gemeinsam über den aktuellen Stellenwert von und den Umgang mit historischen Tondokumenten aus unterschiedlichen Perspektiven zu diskutieren. Bernd Hawlat, Vorstand des Deutschen Rundfunkarchivs, lud zum Runden Tisch: Dr. Hans-Ulrich Wagner, Leiter der Forschungsstelle Mediengeschichte am Hans-Bredow-Institut in Hamburg, als Vertreter der Wissenschaft und Hans Sarkowicz, Germanist und Leiter des Bereichs Kultur und Wissenschaft beim Hessischen Rundfunk als Programmgestalter; Friedrich Dethlefs, wissenschaftlicher Dokumentar im Deutschen Rundfunkarchiv, verantwortet Digitalisierungs- und Erschließungsprojekte; Rainer Tief, Archivleiter beim Bayerischen Rundfunk und ebenfalls ein Kenner der Herausforderungen der Branche, hatte dankenswerterweise die Moderation übernommen.

Tief: Ich darf Sie herzlich begrüßen zu einer Diskussion über die Bedeutung historischer Tondokumente in Wissenschaft, Kultur und im Programm der öffentlich-rechtlichen Sender. Vergegenwärtigen wir uns, dass wir Millionen von Audios und Videos im Deutschen Rundfunkarchiv, in den Landesrundfunkanstalten, im Deutschlandradio und der Deutschen Welle haben. Diese Archive sind der Hauptort für die Aufbewahrung des vielzitierten audiovisuellen Erbes. Bedeutung lässt sich erst einmal leicht daran ablesen, wie es genutzt wird. Deshalb zielt die erste Frage auf die Nutzung: Wann und wie nutzen wissenschaftliche Einrichtungen heute die Audio-Archive der öffentlich-rechtlichen Sender?

Wagner: Als Wissenschaftler arbeite ich seit langem sehr viel mit historischen Tondokumenten. Damit bin ich mittlerweile in guter Gesellschaft, es gibt einen regelrechten Boom. Die Zeitgeschichtsforschung erkennt zunehmend, wie wichtig historische Töne sind. Die Medienwissenschaft hat sogar schon einen ‚acoustic turn‘ ausgerufen. Man kann sagen: Sound ist ‚in‘. Denn auch andere Disziplinen nehmen immer mehr Bezug auf Töne, auf ihre Bedeutung, auf ihre Sinnlichkeit. Hier ist ein Trend erkennbar – sicherlich auch ein Anlass, warum wir heute über historische Tondokumente sprechen.

Tief: Wie sieht denn die Nutzung aus speziell im Hörfunkprogramm?

Sarkowicz: Da wir ein Sender sind, senden wir und das in vielfältigen Formen. Entweder in der kurzen Form mit nur einem kleinen Ausschnitt aus einem Ton oder aber in großen Dokumentationen. Wir im Hessischen Rundfunk machen seit rund 15 Jahren große Dokumentationen, in denen wir versuchen, das ganze Jahrhundert in Tönen einzufangen oder einzelne Aspekte wie die Zeit der Weimarer Republik oder den Rundfunk in der Emigration. Da haben wir viel im Angebot. Einige der großen Dokumentationen erscheinen auch als Hörbücher, die wiederum ein weiteres Publikum finden. Und dann gibt es im Programm selbstverständlich ganz viele Gedenktage, die immer wieder aufscheinen und die auch fast ausschließlich, wenn sie vorhanden sind, mit Tönen bestückt werden. Darüber hinaus machen wir Porträts: Zeit-Porträts, Personen-Porträts oder Stadt-Porträts, wofür Töne gebraucht werden. Es gibt also eine Fülle von Sendeformen und Sendemöglichkeiten, für die historisches Material genutzt wird. Und, was

natürlich auch ganz wichtig ist: Wir wiederholen auch künstlerische Sendungen aus der Zeit, also große Stimmen, große Hörspiele aus dem Archiv. Dazu gehören auch die Musik- und Tonaufnahmen von großen Orchestern. Archivaufnahmen sind für uns eine wichtige Basis für das ganze Programm.

Tief: Damit Sie beide, Herr Dr. Wagner und Herr Sarkowicz, vernünftig mit den Tonaufnahmen arbeiten können, muss jemand anderes zuerst diese Archivmaterialien bearbeiten. Herr Dethlefs, das betrifft Ihre Arbeit als wissenschaftlicher Dokumentar. Sie müssen eine über Jahrzehnte gültige Ordnung herstellen und pflegen und das Material strukturiert zur Verfügung stellen, sich dabei auf verändernde Normen und neue Techniken einstellen.

Dethlefs: Unsere Hauptaufgabe besteht darin, die Überlieferung zu sichern und sie für die verschiedenen Nutzungsformen zur Verfügung zu stellen. Und wir erleben dabei natürlich wechselnde Konjunkturen. Es wird nicht zu allen Zeiten nach immer gleich viel oder gleichartigem Material gefragt. Die Nutzung der Archivmaterialien hat mit Moden zu tun, mit Tendenzen im Rundfunk-Programm und sich ändernden Fragestellungen in der Wissenschaft. Durch die Arbeit mit dem Internet haben wir alle gelernt, multimedial zu denken. Deshalb steht audiovisuelles Archivmaterial ganz anders im Fokus als zu früheren Zeiten. Man weiß natürlich schon länger, dass die Medien ein wichtiger Aspekt unseres Alltagslebens geworden sind und bei historischen Untersuchungen entsprechend berücksichtigt werden sollten. Aber durch das Internet hat diese Einsicht, glaube ich, noch mal einen Drive bekommen.

Für die Archive heißt das: Es wird zwar viel audiovisuelles Material benutzt und eingesetzt. Das bedeutet aber nicht automatisch ein höheres Nutzungslevel in den Archiven, weil vieles schon im Netz verfügbar geworden ist und von überall geholt werden kann. Auf manchen Gebieten haben wir als Archiv keinen alleinigen Vertretungsanspruch mehr, das merken wir schon sehr deutlich.

Zugleich arbeiten wir mit der Digitalisierung und Erschließung dieser Materialien an dieser Verfügbarkeit mit. Wir wollen damit so nah an die Nutzung ran, dass eine Expertenrecherche oder tiefergehende Beratung durch das Archiv für viele Fragestellungen gar nicht mehr erforderlich ist. Die Möglichkeit einer klassischen Auftragsrecherche und Beratung wird es natürlich weiterhin geben, das haben wir weiter in unserem Angebot. Aber das ist dann eben nur noch ein Teil der Nutzung unserer Aufnahmen.

Tief: Herr Hawlat, Sie haben mit Herrn Sarkowicz die ausgezeichnete Produktion „Geheime Sender. Der Rundfunk im Widerstand gegen Hitler“ auf die Beine gestellt. Das nur als ein junges Beispiel für auch wissenschaftlich relevante Projekte. Sie müssen auf der einen Seite aufgrund der begrenzten finanziellen Mittel sehr sparsam wirtschaften, auf der anderen Seite aber den Stiftungszweck erfüllen und für das Programm und für die Wissenschaft offen sein. Wie ist das Deutsche Rundfunkarchiv da aufgestellt?

Hawlat: Diese Produktion bedeutet in erster Linie einen großen Glücksfall, denn sie stellt eine Synergie der Aufgaben und Ziele einer Institution wie dem Deutschen Rundfunkarchiv dar. Unsere Aufgabe ist es ja nicht nur zu sammeln, abzulegen und zu bewah-

ren, sondern auch, und da kann ich an Herrn Dethlefs anknüpfen, über verschiedene Ausspielwege den Zugang zu unseren Beständen zu verschaffen, und das Programm ist einer der effizientesten Ausspielwege. Insofern besteht zwischen Programm- und Gemeinwohl-Interesse gar keine Diskrepanz. Auch das Programm stellt eine kulturelle und mitunter sogar wissenschaftliche Nutzungsform dar. Und wenn das praktisch in Zusammenarbeit mit einem so renommierten Autor wie Hans Sarkowicz bzw. einem Programm wie hr2 passiert, dann hat man damit das große Los gezogen. Dann haben wir praktisch den Zugang effizient vermittelt. Wir konnten die besondere Befähigung unserer Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter als Beratungsleistung an den Mann und an die Frau bringen und haben am Ende ein Ergebnis in der Hand, das sowohl den Programmschaffenden Erfüllung gibt, als auch einen eindeutigen Nachweis liefert über unsere Leistungsfähigkeit, was wir praktisch im Rahmen unseres Auftrages im Programmbe- reich zu leisten in der Lage sind.

Sarkowicz: Ich möchte ergänzen, dass das Deutsche Rundfunkarchiv nicht nur Töne sammelt, sondern auch Materialien zu den entsprechenden Epochen. Und das ist bei so einer Dokumentation mit anschließender CD-Produktion von ganz entscheidender Bedeutung, weil man kompetent beraten wird und zusätzliche Informationen zur Verfügung gestellt werden. Da sind Dokumente aus der Zeit und Aufsätze über die Zeit dabei, die über viele Jahrzehnte im Deutschen Rundfunkarchiv gesammelt wurden und welche die Einordnung der Töne in den historischen Kontext erleichtern. Solche Quellen finden sich an keiner anderen Stelle in Deutschland.

Tief: Das ist ein schönes und konkretes Beispiel für eine Nutzung von Archivmaterialien, die einen Mehrwert schaffen. Teilweise unter erheblichen zeitlichen und personellen Aufwänden auf beiden Seiten. Herr Wagner, Sie haben sicherlich auch Erfahrungen gesammelt.

Wagner: Ja, viele und sehr gute Erfahrungen. Ich kann das an einem aktuellen Beispiel verdeutlichen. Ich arbeite gerade an einem Aufsatz über die Weihnachts-Ringsendungen des Großdeutschen Rundfunks, besondere Programmhöhepunkte, die es zwischen 1940 und 1943 im „Dritten Reich“ gab. Teile dieser Sendungen sind vorhanden und diese konnte ich auswerten. Aber um die überlieferten Tondokumente zu analysieren, braucht man natürlich ergänzende Dokumente. Ich brauche die Information zu diesem Tonträger. Was ist das überhaupt für ein Tondokument? In dem Fall geht es aus dem Tondokument nicht klar hervor, ob es eine Aufzeichnung ist oder ob es der Mitschnitt der Livesendung ist. Hier haben die Dokumentarinnen und Dokumentare im Deutschen Rundfunkarchiv und ich zusammengearbeitet. Dann gibt es die Rundfunkpresse, es gibt Pressemeldungen, autobiografische Äußerungen sind überliefert und es gibt Interviewaufzeichnungen von damaligen Zuhörerinnen und Zuhörern. Die Kolleginnen und Kollegen haben mit mir zusammen gesucht. Aus diesem Mosaik von Informationen kann ich als Wissenschaftler ermitteln, welche Relevanz diese Dokumente von 1940 bis 1943 hatten. Und weitere Kontextanalysen erlauben mir Aussagen zum Rundfunk im „Dritten Reich“. Wer waren die verantwortlichen Mitarbeiter? Welche Konzeption dieser Programme wurde von wem wann ausgearbeitet, um solche Ringsendungen zu veranstalten? Wenn ich all das gut recherchiert habe, gehe ich auf eine Tagung und halte einen Vortrag, und werde, so geschehen, eingeladen, einen Aufsatz zu schreiben.

Tief: Der Enkel von Frank Wedekind, Anatol Regnier, hat einen BR-Mitarbeiter daran erinnert, dass es noch eine Komplettaufnahme einer Rede von Thomas Mann zum 50. Geburtstag von Frank Wedekind aus dem Jahr 1914 geben muss. Der Kollege hat diese Aufnahme auch bei uns im Archiv gefunden. Nicht einmal die Thomas-Mann-Gesellschaft wusste von diesem Tonband. Es wurde eine öffentliche Lesung organisiert und eine einstündige Hörfunksendung produziert. Das Tondokument steht nun für die Forschung zur Verfügung. Haben Sie weitere Beispiele dieser Art?

Wagner: Ja, habe ich. Ein Hörspielautor hatte vor fünfundzwanzig Jahren auf einem Flohmarkt in Berlin Schallplattenfolien gefunden, die ein Privatmann mittels seines Gerätes 1941/42 mitgeschnitten hat. Diese Platten hat Ulrich Gerhardt, der Autor, als Grundmaterial für ein hochelaboriertes Hörspiel verwendet. Hieran ist wichtig: Wir können über historische Tondokumente nur dann sprechen, wenn sie aufgezeichnet sind. Über alles, was nicht aufgezeichnet wurde, wissen wir vielleicht aufgrund von anderen Quellen, aber der Ton selbst liegt uns nicht vor. Das heißt, es muss eine Aufnahmetechnik vorhanden sein und eingesetzt werden, damit wir überhaupt die Chance haben, das Dokument heute zu hören. Es gibt Techniken bereits vor dem Beginn des Rundfunks. Es gibt Techniken parallel zum Rundfunk. Ich komme natürlich relativ häufig auf den Rundfunk, weil dieser ein institutioneller Akteur ist, der ureigenst dazu da ist, Töne auch aufzuzeichnen. Daneben gibt es aber auch private Akteure und Unternehmen, die Tondokumente produziert haben, aber natürlich in einem kleineren Umfang.

Sarkowicz: Vom Rundfunk haben wir erst seit 1929 Aufzeichnungen, da ist der Rundfunk schon sechs Jahre alt. Die frühesten Tonaufzeichnungen im Deutschen Rundfunkarchiv sind aus dem Jahr 1880. Darunter sind zum Beispiel die Geburtstagsgrüße auf Platten aus den 1910er und 1920er Jahren. Man ging damals in ein Geschäft und konnte seine GrüÙe auf eine Platte sprechen, die dann verschickt wurde. Aber es gibt auch eine ganze Reihe von Schriftstelleraufnahmen, die nicht im Rundfunk aufgenommen wurden. Sie haben Thomas Mann erwähnt, es gibt sehr viele andere. Es gab schon damals eine Art Hörbuch-Boom. Für den Rundfunk, aber auch für die wissenschaftliche Forschung, sind diese Aufnahmen hochinteressant, weil wir die Stimmen von Autorinnen und Autoren hören können, die ihre eigenen Texte vorlesen.

Wagner: Die Phonogrammarchive haben auch Aufnahmen von Menschen vorgenommen, die während des Ersten Weltkriegs Kriegsgefangene waren und aus Afrika oder Asien kamen. Das sind Aufzeichnungen zu ethnographischen Zwecken, die uns Stimmen, Kosmen von vergangenen Welten zugänglich machen, die ansonsten verloren wären.

Tief: Worin genau besteht der Mehrwert dieser Tondokumente und mit welchen vielleicht auch Hilfswissenschaften gehen Sie daran, damit Sie auch tatsächlich das Besondere aus den Audios herauskristallisieren im Unterschied zu einem reinen Schriftdokument?

Wagner: In der Zeitgeschichtsforschung und in der Medien- und Kommunikationswissenschaft sprechen wir von „Kommunikation in der Vergangenheit“. Tondokumente sind neben den schriftlichen Dokumenten wie Gesetzen, Politikerreden, Statements wichtige Ressourcen für die Analyse von Kommunikation in der Vergangenheit. Zu dem Slo-

gan „Vergangenes Sehen, Vergangenes Hören“, ergänze ich „vergangenes Sprechen und vergangenes Hören“. Genau für diese Prozesse interessiere ich mich. Ein Beispiel mag das verdeutlichen: eine Hitler-Rede. Die ist verschriftlicht, ich kann also nachlesen, was Hitler zu diesem Zeitpunkt gesagt hat. Aber damit kann ich noch nicht der Wirkung nachspüren, die Hitler als Redner vor dem Mikrophon und speziell vor einem großen Auditorium ausgeübt hat. Wie sprach Hitler? Wie reagierten die anwesenden Menschen auf diese Rede? In welchem räumlichen und situativen Kontext fand diese Rede statt? Wie erlebten die Radiohörerinnen und Radiohörer die Rede? Über einen kleinen Volksempfänger zu Hause? Allein, in der Familie oder in einer Gruppe? Gibt es darüber Berichte? Angeblich waren diese Geräte mitunter in den Fenstern aufgestellt, damit man sie auf der Straße hören konnte. Vielleicht hat Vater dann auch gesagt „mach ,mal diesen Kasten aus, das nervt mich“ und so weiter. Es gibt eine ganze Fülle von Informationen über die Art und Weise des Verhandels, was da kommunikativ passiert. Das Tondokument ist der Ausgangspunkt der Analyse der kommunikativen Praktiken von „vergangenem Sprechen und vergangenem Hören“.

Sarkowicz: Interessant ist der Vergleich zwischen der schriftlichen und der gesprochenen Form, weil es durchaus starke Differenzen geben kann. Der Ton einer Goebbels-Rede klingt anders in der edierten Textfassung. Wir wissen von der Sportpalast-Rede, dass da ein berühmter Versprecher drin ist, in dem er schon auf die Judenverfolgung Bezug nimmt. In der veröffentlichten Rede, auch in Textform, ist diese Stelle nicht mehr enthalten. Auch die berühmten Worte Willy Brandts vor dem Brandenburger Tor „jetzt wächst zusammen, was zusammen gehört“ sind so nie gesprochen worden. Das wurde in der schriftlichen Fassung ergänzt. Sprechhaltung, Reaktionen des Publikums, und wie der Redner darauf eingegangen ist, sind wichtige Punkte, die zur Atmosphäre gehören und die wir in unseren Sendungen auch schildern wollen.

Hawlat: Der historische O-Ton ist wie eine kleine Zeitkapsel, ein lebendiger Splitter der Zeitgeschichte, der einen tiefen Einstieg ermöglicht, Informationen in einer Bandbreite zwischen Zeitatmosphäre und ganz harten Fakten liefert.

Wagner: Vollkommen richtig. Wir haben weit mehr als nur die semantische Information, also das Gesagte, wir haben viele Informationen, die der Sprecher durch seine Stimme liefert, die der Raum liefert. In meinen Seminaren kommt ein mehrstufiges Analyseverfahren zur Anwendung, anhand dessen die Studierenden lernen, die Informationen des historischen Tondokuments freizulegen. Sie geben also nicht nur den Inhalt wieder, sondern beschreiben als einen wichtigen Schritt die Stimme. Beschreiben Sie einmal eine Stimme mit objektiven Kriterien, das ist alles andere als einfach. Ich habe mir mit dem Gerüst und den Kriterien der Sprechwissenschaft eine Methode erarbeitet, um Sprechstimme wenigstens im Ansatz beschreiben zu können.

Sarkowicz: Für die Besetzung von Lesungen oder Hörspielproduktionen suchen wir Stimmen, die zu den Inhalten passen. Eine Schauspielerin oder ein Schauspieler kann einen Charakter nur mit der Stimme spielen. Daran sieht man auch, welche Möglichkeiten die Stimme hat. Und die Person ist bei einem Autor oder einer Autorin schon da. Ingeborg Bachmann hat ja eine unglaublich spröde, verstörende Art des Lesens. Diese Stimme sagt so viel über Charakter und Psyche dieser Frau aus. Dieses Verstörende

könnte keine Schauspielerin zum Ausdruck bringen. Bei einem Politiker oder einer Politikerin kann ich aus der Stimme Rückschlüsse ziehen, mit welcher Überzeugung etwas vorgetragen wird, ob diese Person den Text selbst geschrieben hat, ob dieser Text der Sprechweise entspricht, die diese Person normalerweise hat.

Wagner: Ich habe letztes Jahr einen O-Ton von Paul Celan ausfindig gemacht. Dieser erklärt, warum es auf der Tagung der Gruppe 47 in Niendorf zum Eklat gekommen ist. Bisher kannten wir nur spätere Aufnahmen des Lyrikers, in denen er in einem irgendwie merkwürdigen Singsang gelesen hat. Wenn ich die bekannten Aufnahmen vergleiche mit dem neu aufgefundenen Tondokument von 1952 wird deutlich, um wie viel langsamer Celan damals gesprochen hat, wie intensiv seine Stimme modulierte. Jetzt erst kann ich erkennen und belegen, was die Anwesenden bei der Tagung 1952 so irritiert hat und ich verstehe den sich unmittelbar anschließenden kommunikativen Prozess. Daran eröffnet sich ein weites Feld für weitere Untersuchungen, wie beispielsweise die Beziehung zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan oder die besondere Situation eines Holocaust-Überlebenden im Literaturbetrieb der Nachkriegszeit und die Wahrnehmung eines Mannes, der eben nicht über Weltkriegserfahrungen verfügte, durch die Zeitgenossen.

Sarkowicz: Wir machen gelegentlich Sendungen über verschiedene Interpretationen ein und desselben Gedichtes aus verschiedenen Zeiten. Wie wurde beispielsweise Goethes Erlkönig 1910 von dem berühmten Schauspieler Alexander Moissi gelesen und später in den 1950er, 60er und 70er Jahren bis heute? Diese Interpretationen variieren ganz stark. Der Sprechstil von 1910 ist deutlich anders als heute. Das sind Interpretationsanalysen, die auch Mentalitäten einer Zeit aufzeigen. Wie stark ich etwas betone, welche Akzente ich setze. Texte können auf ganz verschiedene Weise gelesen werden und bekommen dadurch verschiedene Bedeutungen.

Tief: Vor dem Hintergrund der zusätzlichen Informationen in Audios und Videos im Vergleich zu reinem Textmaterial: Wie sieht das wissenschaftliche Endprodukt, die Dissertation, in zehn Jahren aus? Wird es auch eine neue Form geben?

Wagner: Der intellektuelle Prozess, der sich in einem Text niederschlägt, wird wahrscheinlich noch lange Zeit weitergehen. Aber Ihre Frage wird sofort interessant, wenn es um mediale Zitation geht. Es gibt mittlerweile Überlegungen, wie man einen Text publiziert, in dem man historische Tondokumente auch zitieren kann, um die eigene Interpretation und Beschreibung zu belegen und um nachprüfbar zu machen, ob man alle Aspekte richtig berücksichtigt hat.

Tief: Die zukünftige wissenschaftliche Arbeit, so sie Töne oder Videos beinhaltet, wird als Multimedia-File abgegeben?

Wagner: Ja, eindeutig.

Sarkowicz: Wir brauchen eine bestimmte Form von Normierung, die vom Deutschen Rundfunkarchiv oder von den Archiven entwickelt werden müsste. Wir wissen, wie wir das Internet zitieren können, aber wir wissen nicht, wie wir Töne zitieren. Das ist noch nicht genau festgelegt.

Wagner: Die Zitation selbst ist aus meiner Sicht kein Problem. Im Regelwerk für unsere medien- und kommunikationswissenschaftlichen Studierenden ist das klar geregelt. Das Problem ist der Nachweis des benutzten Files. Das eine ist die Verfügbarkeit eines Tondokuments im Netz – es kann passieren, dass ein einmal eingestelltes File wieder gelöscht wird. Ein zweites und ein sehr gravierendes Problem ist das der philologischen Zuverlässigkeit, das wir schon gestreift haben. Vielfach wird, da das „Originaldokument“ sozusagen aus dem Archiv nicht verfügbar ist, ein File von einem anderen Anbieter genommen, der behauptet, das sei dasselbe Dokument. Bei großen, bei wissenschaftlichen Einrichtungen – der Bundeszentrale für politische Bildung etwa, Gedenkstätten und Museen – kann ich das voraussetzen, aber wer sagt mir, dass ein privater YouTuber nicht etwas ausgelassen hat, etwas verändert hat, bevor er ein historisches Tondokument hochlädt. Hier sind die Daten der Rundfunkarchive die Norm, an der ich mich wissenschaftlich orientieren muss.

Tief: Was kann das Deutsche Rundfunkarchiv für eine zitierfähige Normierung tun?

Dethlefs: Tatsächlich ist die Normierung, und zwar vor allem die Normierung von Metadaten, gerade ein großes Thema für das Deutsche Rundfunkarchiv und die ARD. Dabei geht es auch um permanente Identifier für produzierte Sendungen. Aber das sind Ansätze, die sich zunächst einmal auf die Verbesserung der ARD-internen Produktionsprozesse beziehen und nicht so sehr auf die Identifizierung und Beglaubigung von Aufnahmen für die wissenschaftliche Nutzung.

Natürlich wäre es interessant, für bestimmte definierte Bereiche wie die Überlieferung der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft, also einen halbwegs abgeschlossenen Bestand, ein entsprechendes Angebot zu schaffen. Früher haben wir zu diesem Zweck Bestandskataloge erstellt. Die hatten eine einheitliche Beschreibungstiefe, und dazu gehörte auch eine kritische Prüfung der Aufnahmen selbst. Als Wissenschaftlerin oder Wissenschaftler oder als interessierte Person konnte man sich so einen Überblick über das Ganze verschaffen und auch die einzelnen Töne recherchieren. Mit dem Katalog war also eine Art Normierung oder Standardisierung verbunden. Auf die Archivnummern, die wir dort als Identifier angegeben haben, wird zum Teil noch heute, Jahrzehnte später, Bezug genommen.

Es ist heute möglich, nachdem wir im Audibereich fast alles digitalisiert haben, neue Identifier und Permalinks zu schaffen. Aber das ist, glaube ich, keine Aufgabe, die wir als Deutsches Rundfunkarchiv allein lösen, zumal man das Problem der Identifizierung und Zitierung nicht nur bei Tondokumenten hat. Es besteht im Grunde immer schon für jede Art von Wiedergabe, die nicht nur Texte zitiert, sondern z.B. Werke der Bildenden Kunst. Also wie kriegt man das zu beschreibende Dokument in seinen Text? Und dann gibt es Arbeiten, die sehr multimedial werden müssen, um ihren Gegenstand vernünftig zu präsentieren, und andere, die eher diskursiv sind und mit der Transkription eines Tondokuments gut arbeiten können. Das hängt von der Fragestellung ab.

Hawlat: Das Ganze ist stark im Fluss und es ist unheimlich spannend zu sehen, wie sich die Nutzungspraxis und die Nutzungserwartungen verändern. Die Archive müssen sich auf den Bedarf aus der Wissenschaft und der Kultur einstellen. Ein Archiv allein

kann keine Standards setzen. Durch die Aufbereitung und Veröffentlichung der wissenschaftlichen Texte und Tondokumente auf Online-Plattformen haben sie eine enorme Reichweite, und da sind wir im Bereich des Urheberrechts. Was müssen wir als Archiv an Rechten beachten und als Information mitliefern, um die Tondokumente einer legalen Nutzung zuführen zu können? Das stellt für die Archive quasi ein zweites Nadelöhr dar. Das erste war die Überwindung der Haptik, das Dokument erst einmal technisch so aufbereiten zu müssen, dass es dem Wissenschaftler zur Verfügung gestellt werden kann. Wenn die Digitalisierung abgeschlossen ist, haben wir diese Schwelle erfolgreich genommen. Das zweite Nadelöhr ist die rechtliche Schranke, die uns gegenübersteht und die manchmal einem absolut überlieferungswerten Tondokument oder einer veröffentlichungswürdigen Arbeit den Weg in diese Öffentlichkeit versperrt.

Wagner: Das ist genau die Krux, in der Wissenschaftler sind: Sie möchten diese medialen Publikationsformen gern weiterentwickeln, wissen aber nicht, was sie dürfen.

Tief: Was wäre Ihre zentrale Forderung an den Gesetzgeber?

Wagner: Konkretes Beispiel: Ich bin vom „LARM“-Projekt der Dänen sehr angetan, für das der dänische öffentlich-rechtliche Rundfunk seine Ton-Überlieferung zur Verfügung gestellt hat. Die an dem Projekt beteiligten Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler erhielten Zugriff auf die Tondokumente aus der dänischen Rundfunkgeschichte, zunächst in einer geringeren Qualität. Vor Veröffentlichungen wurden die Nutzungsrechte geprüft und eine entsprechend höhere Qualität zur Verfügung gestellt. Das wäre ein Modell, so etwas würde ich mir wünschen.

Generell geantwortet: Die rechtliche Lage ist nicht immer eindeutig, die diversen Autoren-, Urheber- und sonstige Nutzungsrechte sind nicht immer bekannt. Wo endet das Zitationsrecht, was muss ich bei der Nutzung beachten?

Hawlat: Die Unsicherheit des gesetzlichen Rahmens erschwert auch den Archiven die Arbeit. Zum 1. März 2018 tritt das Gesetz zur Angleichung des Urheberrechts an die aktuellen Erfordernisse der Wissenschaftsgesellschaft in Kraft, das sogenannte Urheberrechts-Wissenschaftsgesellschafts-Gesetz. Das soll mehr Klarheit darüber schaffen, was eine privilegierte Nutzung ist, die legal möglich ist und was die Archive tun dürfen. Das setzt schon weit vor der wissenschaftlichen Nutzung an, nämlich bei der Frage, was ich überhaupt digitalisieren darf. Ich habe vor dieser Gesetzesinitiative, die meiner Meinung nach in die richtige Richtung geht, öfter einmal polarisierend die These vertreten: Unter dem geltenden Rechtsrahmen ist es gar nicht möglich, Bestand durch Digitalisierung zu erhalten, ohne sich mit dem Gesetz in Konflikt zu bringen. Man darf die historischen Archive aber nicht zu Kompostieranlagen des audiovisuellen Erbes machen, indem man auf den Ablauf der Schutzfristen warten muss, um bei der Digitalisierung auf der sicheren Seite zu sein, und dabei den Verfall des Bestands in Kauf nimmt. Schafft aber der neue gesetzliche Rahmen schon die vollen Sicherheiten, die wir hier brauchen? Ich bin da skeptisch. Es wird mit vielen unbestimmten Rechtsbegriffen gearbeitet. In der Vergangenheit hat sich gezeigt, dass die Gerichte ein wichtiges Wort mitzusprechen haben, dass das Ganze der gerichtlichen Auslegung in entsprechenden Urteilen bedarf, um den Akteuren ein Gefühl dafür zu vermitteln, was ist denn jetzt dieser, vom

Gesetzgeber privilegierte Umgang. Das ist eine sehr missliche Situation, auch für die Archive, die gerne ihren Nutzern den richtigen Rahmen abstecken wollen und ihnen bei der Eröffnung des Zugangs behilflich sein möchten. Da gibt es meiner Meinung nach noch viel zu tun.

Sarkowicz: Das gilt auch für unsere Sendungen. Wenn wir fünf Zeilen eines Gedichts senden, kann es sich dabei schon um ein komplettes Werk handeln. Das ist aber eventuell urheberrechtlich geschützt, selbst wenn es nur 30 Sekunden lang sein sollte. Also können wir uns nicht auf das Zitatrecht berufen. Gerade bei den historischen Dokumentationen, die wir zusammenstellen, ist die Rechtslage oft unübersichtlich. Bei welcher Länge gilt das Zitatrecht noch? Wo müssen wir die Urheber kontaktieren? Bisher haben wir uns eine Ungefähr-Grenze von eineinhalb Minuten gegeben, manche sagen 1:50 ist noch als Zitat möglich. Dann die Frage der Musikeinbindung. Wenn ich Heintje singen lasse, „Mama“ zum Beispiel, ist das nicht vom Zitatrecht gedeckt. Wenn ich das Lied aber in seinen historischen Kontext einbaue und sage „Im Jahr 1968 erscheint ein Schlager-Titel des holländischen Kinderstars Heintje, der viele Eltern sehr berührt und zu einem großen Hit wird“, wenn ich dann im Hintergrund Heintje einblende, gilt das Zitatrecht. Wenn dann unsere Sendung als Hörbuch oder für ein Lexikon verwendet werden sollte, wird es als kommerzielles Produkt noch schwieriger.

Tief: Was erwarten Sie von den neuen Big-Data-Technologien, beispielsweise der automatischen Erkennung von visuellen oder auditiven Inhalten? Von Vergleichen, die ein Mensch systematisch gar nicht herstellen kann.

Wagner: Fasziniert bin ich von den bereits gegebenen Möglichkeiten, Audiofiles mit technischer Hilfe anhand verschiedener Parameter sehr viel genauer zu analysieren, als das menschliche Ohr das so kann. Solche Software gibt es, sie wird weiter entwickelt werden und sicherlich auch sehr einfach anwendbar sein. Ich habe die Möglichkeiten solcher Software in einem Projekt zu „Radio-Ästhetiken“ schätzen gelernt. Die Kolleginnen und Kollegen haben den Bau von Jingles analysiert, die Programmfarbe von Pop- und Kulturwellen analysiert. Ich versuche solche technischen Möglichkeiten auf historische Dokumente anzuwenden, um beispielsweise die „Sounds like the 50s“ oder die „Sounds like the 60s“ zu analysieren.

Hawlat: Die Archive sind, was die Qualifikation der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter angeht, nach Abschluss der technischen Digitalisierung gut auf die neuen Technologien wie Audio- oder Videomining vorbereitet. Wir nähern uns dem Ganzen technisch und in Zusammenarbeit mit der Wissenschaft und dem Programm, indem wir uns fragen, welcher Beitrag der unsere ist, wie weit wir in das Doing mit hineingehen, wo das Ende der archivarischen, der dokumentarischen Arbeit liegt und wo die wissenschaftliche Arbeit beginnt. Ich denke, das ist ein Prozess, der in den nächsten Jahren seinen Lauf nehmen wird und dann auch zu einer neuen Arbeitsteilung zwischen archivarischem und wissenschaftlichem oder auch programmlichem Arbeiten führen wird. Das ist eine spannende Reise. Das ganze Berufsbild des Dokumentars verändert sich hin zu neuen Herausforderungen. Der gesamte Umgang mit dem Bestand, der ja nun kein haptischer mehr ist, sondern ein digitaler, wandelt sich. Es geht vielmehr um IT, aber auch viel stärker um den Inhalt selbst, der nach wie vor an die Wissenschaftlerin und den

Wissenschaftler oder an die Programmmitarbeiterin und den Programmmitarbeiter herangebracht werden muss.

Wagner: Archivarinnen und Archivare sind immer auch Bestandsbildner, die definieren, was überlieferungswürdig ist. Nachrichten sind zum Beispiel kaum erhalten, weil man sie nicht für aufhebenswert befunden hat. Ein Plädoyer der Wissenschaft wäre, für zukünftige Nutzungen möglichst viel Verschiedenes zu haben. Hochkultur ist das eine, doch den Alltag müssen wir unbedingt auch einfangen. Das ist eine hochkomplizierte Aufgabe. Deswegen gibt es ein wissenschaftliches Regelwerk, das die Archivare reflektieren.

Tief: Nachdem wir die rechtlichen und technischen Rahmenbedingungen gestreift haben, kommen wir noch mal auf die Finanzierung zu sprechen. Wie sieht die in Zukunft aus?

Hawlat: Durch die Digitalisierung schaffen wir die Möglichkeit, Kapazität, die früher in der haptischen Welt in manuellen Archivprozessen gebunden war, für die inhaltliche Bestandsarbeit, die Beratung und die qualifizierten Unterstützungsleistungen zu nutzen. Solange nicht ein neuer Schwerpunkt für die Wissenschaft jenseits des öffentlich-rechtlichen Kernbereichs entsteht, sehe ich da keine unüberwindbaren Hindernisse. Das hängt natürlich auch ein bisschen von der Großwetterlage ab. Die Unterstützung von wissenschaftlichen und Bildungsanliegen ist im Rahmen der Public Value-Leistungen des öffentlich-rechtlichen Rundfunks keine unwesentliche Aufgabe. Aus diesem Grund bin ich zuversichtlich, dass uns auch von den Beitragseinnahmen, die sich in den nächsten Jahren sicher nicht dynamisch entwickeln werden, auch der Anteil künftig zugesprochen wird, den wir brauchen, um eine vernünftige Arbeit auch jenseits der Programmarbeit in den kulturellen und in den wissenschaftlichen Bereichen zu leisten. Ich denke mal, wir werden auf jeden Fall die Ausstattung haben, die es uns ermöglicht, die Spielräume, die uns das Urheberrecht vorgibt, auszufüllen. Wir werden zwar nicht von heute auf morgen eine komplett neue Angebotslandschaft für die Wissenschaft aus dem Boden stampfen können. Wir werden aber Schritt für Schritt zusätzliche Angebote entwickeln können, die Mehrwert-Leistungen beinhalten, die gerne nachgefragt werden und die vor allem auch die Wissenschaft voranbringen, die kulturelle Angebote möglich machen und so am Ende allen nützen.

Tief: Die Offenheit, sich aufeinander zuzubewegen und sich auszutauschen, ist auf allen Seiten vorhanden. Der gesellschaftliche Mehrwert ist auch deutlich geworden. Aber es gibt ökonomische Begrenzungen, die Archivleitungen als Rahmenbedingungen akzeptieren müssen. Deshalb die letzte Frage an die Wissenschaft: Was können Sie tun, damit nicht eine Fülle von Anfragen ungebremst auf die Archive prallen und damit für eine Blockade und eine Kostenexplosion sorgen?

Wagner: Ich zeige meinen Studierenden immer auch, was es heißt, eine Anfrage an ein Archiv zu stellen. Grundsätzlich sollte man dabei höflich formulieren und nicht etwa fordernd. Das mit dem ‚Höflichen‘ ist zwar hier als Bonmot formuliert, doch der Hintergrund ist folgender: Ich frage etwas an, ich bitte Menschen, mir bei der Beantwortung einer wissenschaftlichen Frage zu helfen, mir ihre Expertise zu geben. Das andere ist

die Genauigkeit der Frage. So wie Herr Hawlat gesagt hat, wir sprechen über eine Leistung innerhalb der Debatte um „public value“ und um eine „contribution to society“. Dieses Geben und Nehmen funktioniert sehr viel besser und einfacher, wenn ich meine Frage konkret formuliere und nicht einfach ‚irgendwie alles‘ fordere. Auf eine präzise gestellte Frage, so meine Erfahrung, bekomme ich eine konkrete, gute, valide, von Expertise getragene Auskunft. Das Ganze hat immer etwas mit Zusammenarbeit zu tun, es ist für mich ein Dialog, in dem wir als Partner mit unterschiedlichen Expertisen an einem gemeinsamen Thema zusammenarbeiten.

Dethlefs: Die Notwendigkeit des Dialogs möchte ich gerne noch einmal unterstreichen, vor allem, weil es auch Zeit kostet, ein Thema gemeinsam zu entwickeln. Natürlich sind völlig unbedarfte Studierende manchmal anstrengend für ein Archiv, weil man sehr lange braucht, um zu klären, welche Quellen es überhaupt gibt und welche Fragestellungen Chancen auf Antwort haben aus den Dokumenten, über die wir verfügen. Aber dann kann es sehr fruchtbar werden. Für uns Archivarinnen und Archivare endet die Aufgabe bei einer bestimmten Expertise und Erschließungstiefe. Danach beginnt die Wissenschaft. Wir freuen uns deshalb, wenn es Menschen gibt, die sich dafür interessieren, neue Fragen an das Material zu stellen, es wieder in Erscheinung treten lassen und dadurch auch das Deutsche Rundfunkarchiv als Institution rechtfertigen.

Tief: Herzlichen Dank an diese Runde für die äußerst kompetenten und vor allem auch mit konkreten Beispielen belegten Ausführungen.

(Dieses Gespräch wurde vom Deutschen Rundfunkarchiv (DRA) verantwortet. Susanne Hennings danken wir für Idee und Redaktion, Dr. Murial Favre für den Fragenleitfaden.)

Karin Pfundstein

Robespierre hört Radio und Fetzer flüchtet in den Westen Die Funkoper in der SBZ und der DDR

„Oper auf der Couch“, „...sozusagen eine Oper für Blinde“, „eine Art Mondschiiff“, „Opern aus dem Lautsprecher“¹ - so manches Bild wurde in der einschlägigen Literatur schon bemüht, um sich der Funkoper anzunähern, sie dem Leser zu erklären, ihrem Wesen nachzuspüren. Sprachbilder für eine Gattung, der jede Bildhaftigkeit per se fremd ist. Eine Orchidee der Musikgeschichte, ein Kuriosum der Rundfunkgeschichte, und doch sind die Beweggründe, warum man sich in den Gründungsjahren des Rundfunks und dann wieder in den Nachkriegsjahren intensiv mit den Bedingungen und Möglichkeiten einer Oper für den Rundfunk auseinandersetzte, alles andere als abwegig: Etablierte Formate des Kulturbetriebes wie Theater und Oper sollten adäquat in das Medium Rundfunk überführt werden, und dabei entstanden in Ableitung des Bühnendramas das Sendespiel und das Hörspiel, während aus der Bühnenoper die Sendeoper und die Funkoper hervorgingen.² „So deutlich also die Herkunft der Kunstformen des Rundfunks von den Kunstformen anderer Gebiete ist, so deutlich werden sie allmählich zu funkeigenen Kunstformen“³, schließt 1946 ein gattungstheoretischer Artikel in „Der Rundfunk“ und gibt damit der Erkenntnis Ausdruck, dass die Entwicklung nicht abgeschlossen ist und es nun gilt, nach Krieg und Jahren des kulturellen Ausblutens im NS-Deutschland die Profilierung der Gattungen neu anzugehen.

Angeknüpft werden konnte an die Jahre der Rundfunkpioniere. Denn genauso alt wie der Rundfunk ist auch die Frage nach den funkgeeigneten Formen des Kulturprogramms. Seit den 1920er Jahren wird in den Rundfunkpublikationen diskutiert, was und in welcher Gestalt den Hörern wirksam geboten werden kann, und an den Sendern unternahm man Experimente.⁴ Eine originale mehrstündige Theater- oder Opernaufführung funktioniert nicht optimal als Rundfunkübertragung: Die Aufmerksamkeit der Hörer ist weniger ausdauernd, wenn die optische Dimension fehlt, und es fehlen szenische Informationen. Nicht alle Klangereignisse lassen sich ohne Qualitätseinbußen über die Radioempfangsgeräte in die Wohnzimmer übertragen. Kurzum, das neue Medium hatte den Bedarf nach neuen Werken, die speziell für den Rundfunk konzipiert sind und sich durch den Einsatz von funkeigenen Klangmitteln auszeichnen. Von dieser Idee ausgehend trat das Hörspiel seinen bekannten Siegeszug an und ist bis in die Gegenwart unseres Multiscreen-Zeitalters enorm populär.⁵ Der Funkoper als seinem musikdramatischen Pendant war eine weitaus kürzere Halbwertszeit beschieden und spielt heute keine auszumachende Rolle mehr im Rundfunk. Als erste Funkoper im deutschen Rundfunk werden Gustav Kneips „Christkindleins Erdenreise“ (1929) und

.....
1 Klaus Oehl: Oper auf der Couch. Hans Werner Henzes Funkoper Ein Landarzt, in: Hans Werner Henze. Musik und Sprache, hrsg. v. Ulrich Tadday, München 2006, S. 81 – 103. Unsere Rundfrage. Funk und Oper – Gegensätze oder nicht?, in: Musikleben 8 (1955), S. 14f. Darin: Hans Werner Henze: ...sozusagen eine Oper für Blinde, S. 14. Gerth-Wolfgang Baruch: Opern aus dem Lautsprecher, in: „Musikleben“ 8 (1955), S. 11.

2 Sendespiel bzw. -oper meint die Bearbeitung eines Bühnenwerkes für den Rundfunk.

3 Leo Rein: Kunstformen des Funks, Films und Theaters, in: „Der Rundfunk“, 21.-27.04.1946, S. 8f.

4 Vgl. exemplarisch: [Anonym]: Rundfunkmusik, in: Die Sendung 6 (1929), S. 28. Eberhard Moes: Von der Arbeit der Rundfunkversuchsstelle, in: „Rufer und Hörer“ 1 (1931/32), S. 197 – 199.

5 In der ARD-Hörspieldatenbank sind 535 Hörspiele nachgewiesen, die im Jahr 2016 ihre Erstsendung hatten (<http://hoerspiele.dra.de>, Abfrage 28.03.2018).

Walter Goehrs „Malpopita“ (1931) gehandelt. Doch blieben der neuen Radiogattung und anderer experimenteller Radiokunst vorerst nur vier Jahre, bis zwischen 1933 und 1945 die Entwicklung zum Erliegen kam. Die erste Funkoper im Nachkriegsdeutschland wurde in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) beim Mitteldeutschen Rundfunk produziert und gesendet. Neben den beliebten und mit vergleichsweise geringem Aufwand verbundenen Funkbearbeitungen von Bühnenopern, die regelmäßig neu realisiert wurden, sind danach nur sporadisch Rundfunkopern für die Radioprogramme der SBZ und DDR entstanden. Doch gerade ein Blick auf diese Werke lohnt, können sie doch als Seismographen von politischen und sozialen Geschehnissen im Staat gelesen werden, als Wegzeichen, die prägnante Entwicklungen und Ereignisse in der Zeit von 1945 bis 1991 markieren: Eine Gesellschaft vor den zerstörten Überresten ihres Staates. Eine Gesellschaft, die ein neues Selbstbewusstsein und optimistisch-fröhlichen Fortschrittsglauben herausbildet. Eine Gesellschaft, die mit dem Territorium in zwei Teile getrennt wird und sich den Spannungen des Kalten Krieges ausgesetzt sieht. Eine Gesellschaft, die nach 40 Jahren eine Umwälzung heranziehen sieht und dieser nicht nur in freudiger Erwartung, sondern auch skeptisch-warnend entgegenblickt.

1. „Phantastische Trümmer“: „Die Flut“ (1946)

Am Abend des 20. Dezember 1946 geht die erste Funkoper im Nachkriegsdeutschland über den Äther: „Die Flut“ von Boris Blacher, der die Musik schrieb, und Heinz von Cramer, der das Libretto frei nach der Erzählung „L'épave“ („Das Wrack“) von Guy de Maupassant verfasste. Um 20.20 Uhr eröffnet eine gesprochene Werkeinführung von Josef Pelz von Felinau die Sendung im Berliner Rundfunk der SBZ.⁶ Felinau, zu dieser Zeit eine Rundfunkpersönlichkeit, fasst wesentliche Passagen aus dem Textbuch zu einem knapp sechsminütigen Extrakt zusammen und bietet dieses in seinem prägnanten Vortragsstil, mit sonorer Stimme und in expressiv-funkischer Deklamation, dar. Er erfüllt als einleitender Sprecher eine zentrale Funktion, die das Hören einer Funkoper unterstützt: Der Text in Auszügen wird dem Hörer durch die vorgeschaltete gesprochene Wiedergabe verständlich gemacht, da das gesungene Wort der Oper per se schlechter zu verstehen ist als das gesprochene.⁷ Durch die Werkeinführung kennt der Zuhörer die Handlung und zentrale Sätze im Wortlaut, die er möglicherweise als gesungene Passagen der Funkoper wiedererkennt. Auf die Einleitung folgt die knapp halbstündige Funkoper, die mit dieser relativ kurzen Dauer der Aufnahmefähigkeit der Hörer entgegenkommt und damit ein typisches Merkmal der Oper für den Rundfunk aufweist.

Zur Handlung: Drei Großstädter – ein Mädchen, ein Bankier und ein junger Mann – sind auf einem Ausflug „irgendwo an der Küste“ und werden dort von einem Fischer, ihrem Fremdenführer, zu einem Schiffswrack gebracht. Die Atmosphäre in „weiter Einsamkeit“ empfinden das Mädchen und der junge Mann als reizvoll. „Phantastische Trümmer“, kommentiert der Chor, und bringt damit das tiefe Empfinden der beiden zum Ausdruck. Im jungen Mann erwacht bei der Erzählung des Fischers von der Sturmnacht, in der das Schiff verunglückte, die Lust nach einem Ausbruch aus seinem Leben: „Wie hier alles nach Abenteuer riecht. Nach Sturmfahrten, Kampf und Tod.“ Das Mädchen findet in der

.....

⁶ DRA Standort Babelsberg, Bestand Hörfunk, ANR ZMO1923.

⁷ Klaus Blum: Die Funkoper. Phänomenologie und Geschichte einer neuen Kunstgattung, Köln 1951 (Blum 1951), S. 83-85.

morbiden Umgebung ihr melancholisches und träumerisches Inneres widergespiegelt, ihr Lebensüberdruß und ihre Freigeistigkeit finden Raum. Die Warnung des Fischers vor der nahenden Flut und seine Ermahnung, zurückzukehren, weist sie zurück: „Wir haben soviel Zeit. Gibt es hier überhaupt eine Zeit? Jahre, Jahrzehnte, Jahrhunderte liegen beieinander wie in einem hölzernen Sarg. Kein Lärm, keine Hast. Nur Stille und Weite.“ Die Flut kommt, und „in der daraus entstehenden Lebensgefahr erwacht die Flut der menschlichen Leidenschaften und spült den Firnis der ‚gesellschaftlichen Haltung‘ hinweg“.⁸ Geldgier und Egoismus brechen durch, und die Reisegruppe, als pars pro toto für eine korrupte und versagende Gesellschaft stehend, zerstört sich selbst in



Komponist Boris Blacher beim Presseempfang anlässlich der Ursendung der Funkoper „Die Flut“ im Haus des Berliner Rundfunks. 17.12.1946 (Foto: Stiftung Deutsches Rundfunkarchiv / Riewe)

ihrer Dekadenz durch Mord und Verrat. Zurück bleibt nur ein träumender, gutgläubiger Fischer, der verliebt auf die Rückkehr des Mädchens wartet – wie der Hörer weiß, vergeblich. In existenzialistischer Manier ernüchtert der Chor diesen mit einem Epilog, der eine erbauliche „Moral von der Geschichte“ vorenthält: „Ihr, oh Freunde, nehmt dies Spiel als eine Seifenblase. Sinnt ein wenig, träumt ein wenig von den bunten, bunten Kugeln, die sich nach des Himmels Bläue sehnen und zerspringen müssen, ehe sie ihn erreichen.“

Die zeitgenössische Kritik störte sich genau daran: „Die sozial-kritische Haltung des Textbuches ist klar, sie wird allerdings unbegreiflicherweise aufgehoben durch einige spielerische Schlußverse, die den Hörer auffordern zu ‚träumen‘, anstatt daß er angehalten wird, die klare und eindeutige Schlußfolgerung zu ziehen.“⁹ Die enttäuschte Erwartungshaltung erklärt sich daraus, dass das Stück musikalisch und inhaltlich in der Tradition des

Brechtschen Lehrstückes und des Musiktheaters Hanns Eislers und Kurt Weills zu verorten ist, es sich aber gleichzeitig durch eine fast symbolistische Sprache und die ins Surreale abhebende Schlusswendung der Tradition entzieht. Stattdessen überblendet der Librettist das epische Theater mit dem Existenzialismus der 40er Jahre und appelliert damit implizit an die Erkenntnisfähigkeit der Rezipienten: Sie werden durch einen offengehaltenen Schluss aufgefordert, selbstständig und eigenverantwortlich zu reflektieren, statt quasi entmündigt eine vorformulierte Lehre zu konsumieren.

Die musikalische Faktur des Werkes zeichnet sich durch Klarheit und Strenge in der Tonsprache sowie harmonisch und melodisch durch eine freie Atonalität mit tonalen Bindungen aus. Funkdramatisch wirkungsvoll ist dabei eine kleine Kammerorchesterbesetzung, die die vier solistischen Singstimmen und den Chor gut durchhörbar erklingen lassen: Der gesungene Text bleibt auch in Begleitung von Instrumenten gut

.....
8 Karl Laux: Blachers „Flut“ und Orffs „Kluge“ in Dresden, in: „Melos“ 14, April 1947 (Laux 1947), S. 178.

9 Ebd.

verständlich, während das Klangvolumen eines großen Orchesterapparates eine Singstimme in ihrer Hörbarkeit beeinträchtigen würde. Die vier Solisten sind stimmlich dadurch gut auseinanderzuhalten, dass jeder und jedem eine andere Stimmlage zugeordnet wurde,¹⁰ was für die Nachvollziehbarkeit entscheidend ist, denn die Figuren müssen allein durch ihren Klang vor allem in Szenen mit drei oder allen vier handelnden Personen unterscheidbar bleiben. Die hohen Stimmen Sopran und Tenor werden selten an das obere Ende ihres Ambitus geführt, was ebenfalls als Prämisse für funkgeeignetes Komponieren gilt: „Je höher im Tonraum ein Wort gesungen wird, umso schwieriger ist es aufzufassen. Daher: eine Sängerin ist schwieriger zu verstehen als ein Sänger.“¹¹ Der Chor nimmt die Funktion des Erzählers ein, der beobachtend schildert und dabei zugunsten der Textverständlichkeit unisono und einfach in der Gesangslinie oft deklamatorisch geführt ist. Deutlich wird der positive Effekt, wenn man als Kontrast die wenigen Stellen dagegenhält, die von funkgeeigneten Prinzipien abweichen. Am Ende der fünften Szene wird beispielsweise der Sopran des aufgebrachten Mädchens sehr bewegt geführt, unter Ausreizung des Stimmumfangs bis in die Höhen und mit Begleitung von Instrumenten, die einen ähnlichen Frequenzbereich belegen,¹² und der Text geht für den Hörer an einigen Stellen verloren.

Gestalterisch sorgt der Komponist für Abwechslung, indem er die elf Szenen mit jeweils kontrastierenden Atmosphären ausstattet und langsame auf schnelle Tempi, lyrisch-innehaltende Momente auf bewegtes Fortschreiten der Handlung folgen lässt. Funkwirksam ist der für das Werk Blachers charakteristische Einsatz von vielfältigen rhythmischen Modellen.¹³ Damit wird den Hörern eine Vielfalt an außersprachlichen Stimmungen geboten.

Wie sehr „Die Flut“ ein Kind ihrer Zeit ist, zeigt sich in mehrfacher Hinsicht: Gleichfalls in ihrer Eigenschaft als Funkoper, die ihre Mittel zugunsten einer bestmöglichen radio-dramatischen Wirkung reduziert; als Werk der Neuen Musik nach 1945, die nach den kunstästhetisch verheerenden Doktrinen des Naziregimes und dessen Verherrlichung eines schwülstigen, pathetischen Stils radikal überladene Kunstformen negiert und eine strenge Reduktion anstrebt; und in ihrer inhaltlichen Thematik. Widergespiegelt ist dies in den zeitgenössischen Kritiken zu finden. In einem Artikel in „Der Rundfunk“ anlässlich der Ursendung werden Erläuterungen des Komponisten zum Werk zitiert, die den Hörer auf den Funkoperabend vorbereiten. Wie zukunftsweisend Blacher die kompositorischen Zwänge und Notwendigkeiten der Funkoper betrachtet, kommt in seiner Ansicht zum Ausdruck, „daß die aus der Beschränkung auf das rein Akustische gewonnene Eigenart eines Werks sehr wohl auch auf die Oper im allgemeinen zurückwirken kann, indem sie diese von jedem nur dekorativen Pathos befreit.“¹⁴ Die Funkoper wird also als stilbildend für ein neues Musiktheater betrachtet. Anlässlich der szenischen Uraufführung im Jahr 1947 lobt ein Rezensent die Eigenschaften des Werkes, das durch seine Ausrichtung auf das Akustische auch mit reduzierten Mitteln einer Insze-

.....

10 Mädchen: Sopran. Junger Mann: Tenor. Der Fischer: Bariton. Der Bankier: Bass.

11 Klaus Blum: Funkoper ist Höroper, in: „Musikleben“ 8 (1955), S. 7.

12 Flöte und hohe Streicher. In der Literatur zur Funkoper wird empfohlen, Instrumente mit Frequenzübereinstimmungen zur Singstimme auszusparen. Siehe: Siegfried Goslich: Musik im Rundfunk, Tutzing 1971, S. 208.

13 Blacher setzt auch sein selbst entwickeltes System der „variablen Metren“ ein.

14 N. N.: Die Flut. Bemerkungen zu einer Funkoper, in: „Der Rundfunk“ 46/1946, S. 12.

nierung auskommt, als zeitgemäß angesichts der Not im Nachkriegsdeutschland: Auf „jede szenische ‚Aufmachung‘ [kann] verzichtet werden. Es braucht keine Maschinerie in Bewegung gesetzt zu werden. Sie ist ohnehin zerstört. Es bedarf keiner raffinierter Beleuchtungseffekte. Der Strom ist ohnehin knapp. Es ist genau das, was wir in einer Zeit der zerbombten Theater, der verarmten Stadt- und Staatssäckel brauchen. Und es ist genau das, was das neue Musiktheater will: keine Ablenkung durch Äußerlichkeiten, Konzentrierung auf den Inhalt, also auch auf das in der alten Oper oft zur völligen Nebensache degradierte Wort.“¹⁵ Just dieses Wort – der sozialkritisch-düstere, endzeitliche Plot, der sich gegen jede einfache, auflösende Formel sperrt und daher keine bequeme Schlussfolgerung in Form eines Lehrsatzes anbietet – spricht den Zeitgeist an: „Im Grunde will die Musik [...] nichts anderes, als eine Verdeutlichung einer ethischen Wahrheit, deren Bitterkeit wir alle erfahren.“¹⁶

2. „Tandaradei“ (1949) und Diskussionen um Oper im Radio

Der Komponist Hans-Hendrik Wehding kam 1932 als Dirigent, Korrepetitor und Rundfunkkomponist zum Sender Dresden und wurde 1946 der dortige musikalische Leiter, ab 1953 dann beim Deutschen Fernsehfunk, bis er ab 1955 freischaffend tätig war und sich vor allem der Filmkomposition und der elektronischen Klangkunst widmete. Sein erster Kompositionsauftrag der DEFA wird ihm durch seine Funkoper „Tandaradei“ beschert, die der damalige Produktionschef der DEFA hört und so auf den Dresdner Musiker aufmerksam wird. Bis 1965 hat er Musik zu ca. 400 Filmen geschrieben.

Beim Funkopernpreisausschreiben des Mitteldeutschen Rundfunks 1946 reicht er die Komposition „Tandaradei“ ein und wird „preisgekrönt“.¹⁷ Am 24. Juni 1949 geht die Aufnahme erstmals über den Sender des Mitteldeutschen Rundfunks.¹⁸ Das Werk steht mit heiterem Sujet und gesprochenen Anteilen in den Traditionen der Spieloper und des Singspiels. Es weist jedoch keine gesprochenen Dialoge wie die beiden Gattungen auf, sondern setzt die Figur eines Erzählers ein, der gleichzeitig eine quasi-dramatische Funktion hat, da er sich als „Haushofmeister“ am Hofe des Königs vorstellt, aber nicht als handelnde Person in das Geschehen involviert ist. Damit wird eine Erzählerfigur geschaffen, die mit allwissender Perspektive den Hörer gewissermaßen an die Hand nimmt und ihn durch die Handlung führt, was einer besseren Nachvollziehbarkeit zugute kommt:

Die drei Märchenkönige Fritz, Stratz und Plutz und der Schweinehirt ziehen in das Land des großen Königs und seiner Tochter. Nur derjenige bekommt die Prinzessin zur Frau, der die drei Fragen des Königs beantworten kann und auf dem Galgenberg den bösen Mann besiegt. Die drei Märchenkönige scheitern bereits an den Fragen, während der Schweinehirt alle Aufgaben meistert. Kurz bevor der Schweinehirt und die Prinzessin zusammengeführt werden, bricht die Nachricht herein, dass die Prinzessin in Wahrheit die Tochter eines Türmers ist. Das Paar lebt daraufhin in der Hütte des Schweinehirten, als eine weitere, nun finale Wendung eintritt: Der Schweinehirt ist in Wahrheit der vertauschte Königsson.

.....
¹⁵ Laux 1947, S. 178.

¹⁶ „gh.“: Musikalisches Zeittheater [1947] (Rezension zur Uraufführung von „Die Flut“ (1947) aus einer nicht genannten Zeitung (Quellenangabe fehlt), nachgewiesen in: Akademie der Künste, Boris-Blacher-Archiv, Nr. 276).

¹⁷ Blum 1951, S. 39.

¹⁸ DRA Standort Babelsberg, Bestand Hörfunk, ZMO2065.

Das Libretto schrieb der Komponist selbst, frei nach dem Kunstmärchen „Der Schweinehirt“ von Hans Christian Andersen. Die Musik hat leichten, unterhaltenden Charakter und leitet sich mit ihren Liedern und Melodien mit Wiedererkennungseffekt sowie einer Fülle von Stilzitate von der Operette ab. Die Motivik erfüllt eine Funktion im Sinne der Konzeption des Werkes für den Rundfunk: Der Hörer erhält Orientierung durch eine Melodie, die er erinnert, und kann sie einer Person zuordnen. Damit erhält der visuelle Auftritt einer Figur in der Bühnenoper ein rein akustisch-musikalisches Pendant, das sehr funkgeeignet ist. Über Stilzitate wird der vorgebildete Hörer auf eine Reise durch die Operngeschichte mitgenommen: So lassen die drei Könige beispielsweise die drei Knaben aus Mozarts „Zauberflöte“ anklingen, und es gibt Reminiszenzen an Richard Strauss „Rosenkavalier“, an die große musikalische Geste in den Opern Giacomo Puccinis oder an Christoph Willibald Glucks „Reigen seliger Geister“. Auch jenseits personaler Handschriften werden in bunter Reihung Gattungszitate vom Volkslied über höfischen Tanz bis zur Gruseloper gebracht, die einem Ritt durch die Musikgeschichte gleichkommen. Zwar widersetzt sich das Werk mit seiner Spieldauer von zwei Stunden dem funkischen Gebot der Prägnanz und Kürze. Aber durch den gewitzten, distanziert-ironischen Ton des Erzählers, unterhaltende Elemente wie die karikaturenhafte Zeichnung der drei Märchenkönige und ihrer vier Narren,¹⁹ durch die leicht konsumierbare Handlung, der der Hörer durch den abbestellten, erzählenden „Gefährten an seiner Seite“ gänzlich unangestrengt folgen kann, sowie durch eine abwechslungsreiche und mittels Beziehungsreichtum geistvolle musikalische Komposition erreichte „Tandaradei“ ein breites Publikum.²⁰



Hans-Hendrik Wehding, 1954 (Foto: Stiftung Deutsches Rundfunkarchiv / Siegfried Peters)

Die ungebrochene Popularität der leichten Muse und der Rundfunk als Medium, der Unterhaltung wie heitere Funkoper in die Wohnzimmer im Nachkriegsdeutschland bringt, - beides kann exemplarisch an „Tandaradei“ aufgezeigt werden. Ob man die Handlung affirmativ im Sinne des zur Ursendung im Juni 1949 kurz vor der Gründung begriffenen „Arbeiter- und Bauern-Staates“ DDR ausdeuten kann, sei dahingestellt: Ein einfacher, aber kluger, mutiger und lustiger Bauer wird zum zukünftigen Staatsoberhaupt, während die Eliten – der große König und die Märchenkönige - entweder tyrannisch und dumm oder trunksüchtig und einfältig sind, und letztendlich das Nachsehen haben.

Die Oper im Rundfunk der Nachkriegszeit ist in den westlichen Besatzungszonen und dann in der neugegründeten Bundesrepublik in Fachkreisen ein viel diskutiertes Thema.

.....
¹⁹ König Plutz braucht aufgrund seines traurigen Naturells zwei Narren: Einer für den Tag, einer für die Nacht.

²⁰ Blum 1951, S. 41. Blum lagen Hörerzuschriften vor.

Zeitschriften wie „Rufer und Hörer“, „Melos“, „Das Musikleben“ und „Musica“ druckten regelmäßig musik- und rezeptionsästhetische Debatten zum Thema. In der SBZ und später der DDR ist kein vergleichbares Phänomen zu beobachten. Die bereits zitierte phänomenologische Abhandlung von Leo Rein aus dem Jahr 1946, in der die Erscheinungsformen aus den traditionellen Bühnenformen abgeleitet werden, bleibt singulär. In den Jahren ab 1951 finden sich vor allem Ankündigungen von Sendeoperen in der Rundfunkzeitschrift der DDR, welche fast durchgängig unter dem Begriff „Funkoper“ abgehandelt werden.²¹ 1962 erscheint eine Leserumfrage zum Thema, die Meinungen von Hörerseite einholt. „Was wünschen Sie sich?“ wird der Leser und Opernhörer gefragt und er bekommt zur Auswahl vier Sendungsformen, vom Opernkonzert über die gestaltete Opersendung hin zur Funkfassung der Bühnenoper und der Original-Bühnenoper, wobei das Opernkonzert die meisten Stimmen erhält.²² Nicht zur Abstimmung steht bezeichnenderweise die Funkoper, die aber separat thematisiert wird: In einer Publikumszuschrift wird die völlige Vernachlässigung der Gattung in der DDR beklagt.

Zum Zeitpunkt der Umfrage lagen bereits drei Jahre zurück, als die letzte Funkoper im Rundfunk der DDR auf Sender ging. Und diese sollte dann für fast 30 Jahre die letzte ihrer Art überhaupt bleiben.

3. „Wo Deutschland war, liegen zwei Länder“: „Fetzers Flucht“ (1959)

„Kurt Schwaens Funkoper ‚Fetzers Flucht‘ ist etwas gänzlich Neues: Sie ist die erste sozialistische Funkoper in Deutschland und gleichzeitig die erste Oper des sozialistischen Realismus in der Deutschen Demokratischen Republik, die ein aktuelles politisches Thema – Republikflucht – mutig auf die Funk-, ‚Bühne‘ stellt“,²³ urteilt Ludwig Matthies in der Musikfachzeitschrift „Musik und Gesellschaft“ nach der Ursendung am 30. Juli 1959 auf Radio DDR I.²⁴ Die Proklamation dieser angeblichen Neuerscheinung drückt das Vakuum bezüglich der Gattung in der DDR aus, was auch der Komponist in einer Aussage aus dem Jahr 1994 bestätigt: Er habe sich bei der Komposition von „Fetzers Flucht“ an keiner theoretischen Erörterung orientiert, da es diese in der DDR nicht gab, und ihm war auch keine andere Funkoper bekannt, die ihn hinsichtlich Stil und kompositorischer Mittel beeinflusst hätte.²⁵

Doch nicht nur in Fachkreisen wird die Funkoper als ein Novum wahrgenommen – erstaunlich ist die verhältnismäßig ausführliche Besprechung der Sendung in Tageszeitungen und der Programmzeitschrift, also Publikationen mit einem breiten Rezipientenkreis. In allen Artikeln wird mehr oder weniger ausführlich der Typus Funkoper erläutert, um die Leser und potentiellen Hörer auf das Neuland zu führen. Die Gattung und ihre neu entstandene Vertreterin wird dabei hauptsächlich in kunstästhetischer Hinsicht positiv herausgestellt: Durch ihre rein akustische Erscheinungsform könne sie rezeptionell

.....

21 Exemplarisch seien genannt: „H. H.“: Regina – Eine Funkoper, in: „Der Rundfunk“ 45/1951, S. 5. N. N.: Eine neue Funkoper: Tannhäuser von Richard Wagner, in: „Unser Rundfunk“, 3/1954, S. 5.

22 Was wünschen Sie sich? Auswertung der Umfrage an unsere Opernhörer in Heft 2/1962, in: „Funk und Fernsehen der DDR“, 27/1962, S. 8f.

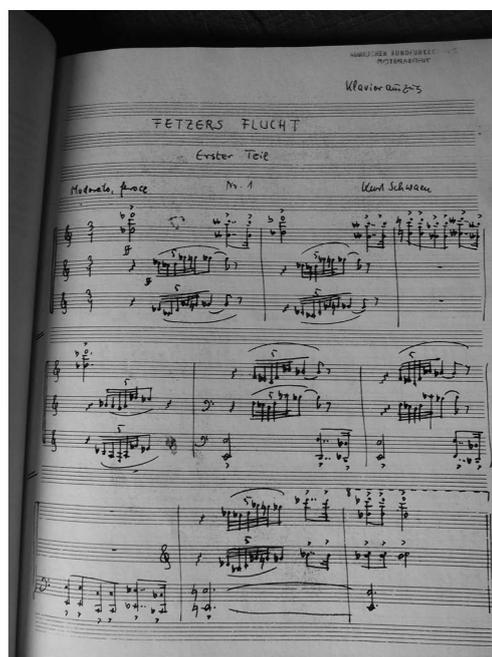
23 Ludwig Matthies: Kurt Schwaens Funkoper „Fetzers Flucht“, in: „Musik und Gesellschaft“, 9/1959 (Matthies 1959), S. 48. Hervorhebung im Original.

24 DRA Standort Babelsberg, Bestand Hörfunk, ANR ZMO2601.

25 Interview Kurt Schwaen mit Antje Hinz, 10.05.1994 (Kurt-Schwaen-Archiv, Berlin, Tonbandkassette, B 2.92 b).

tionspsychologisch unmittelbarer als die Bühnenform wirken, denn durch sie gelinge eine „Lautbarmachung des ewigen Streits der ‚zwei in der Brust des Menschen wohnenden Seelen‘“, eine „Lautbarmachung aller bewegenden Gedanken durch tönende Stimmen“.²⁶ Außerdem rege sie die Phantasie des Hörers stärker an als ein Kunstwerk mit optischer Komponente und vermöge dadurch bei jedem Individuum einen subjektiven Reiz auszulösen.²⁷ Vereinzelt wird auch eine erhoffte gesellschaftspolitische Wirkung des Werkes zum Ausdruck gebracht: „Die Autoren [...] haben hier einen zeitnahen Stoff in parteilicher, künstlerisch hochwertiger Form gestaltet“,²⁸ und die Funkoper trage „Potenzen in sich [...], zur sozialistischen Bewußtseinsbildung unserer Bevölkerung durch die Mittel der Kunst Wesentliches beizutragen.“²⁹

Die Handlung des Librettos von Günter Kunert ist im Jahr 1959 hochaktuell und scheint auf den ersten Blick der Staatsdoktrin in der DDR zu entsprechen: Der junge Mann Harry Fetzer flieht auf einem Güterwaggon aus der DDR in die BRD. Unterwegs versucht ihn ein Eisenbahnwächter von seiner Flucht abzuhalten. Dabei verunglückt dieser tödlich und Fetzers Flucht gelingt. Fetzer ist fortan starken Gewissensplagen ausgesetzt, die ihn auch im Auffanglager nicht loslassen. Dort versucht ein Agent, ihn im Spannungsfeld des Ost-West-Konfliktes zu manipulieren und instrumentalisieren, indem er ihm für sein Leben im Westen Ruhm und Wohlstand verspricht, wenn er aussagt, auf seiner Flucht den Wächter umgebracht zu haben. Aus Angst vor Armut und in der Hoffnung, durch ein Geständnis – und sei es ein falsches – sein Gewissen zu entlasten, entscheidet er sich dafür. Die Witwe des Wächters besucht ihn auf ihrer Suche nach den wahren Umständen des Todes ihres Mannes ebenfalls im Lager und konfrontiert ihn mit ihren Fragen. Sie fordert ihn auf, zurück in die DDR zu kommen und sich der Untersuchung zu stellen. Zum Schluss der Funkoper verkünden Chor und Erzähler die Rückkehr Fetzers.



Kurt Schwaen: Fetzers Flucht. Funkoper. Autograph Klavierauszug, Seite 1 (Kurt-Schwaen-Archiv) (Foto: Karin Pfundstein)

In den zeitgenössischen Besprechungen ist neben anerkennenden Worten gleichzeitig ein gewisses Unbehagen angesichts der Stoffgestaltung und der eingesetzten künstlerischen Mittel durchzuhören: Es ist die Rede von einer „Gefahr der Abstraktion“, „Manches bleibt unklar“, eine eventuelle Bühnenfassung solle mit „konkreterer Charakterisierung der Figuren und Vorgänge in realistischer Darstellung“ gestaltet werden.³⁰ Die einfachen Vorgänge der Handlung werden von Kunert „weit komplizierter“ gemacht, er

26 Ludwig Richard Müller: Etwas über die Funkoper, in: „Unser Rundfunk“ 31/59, S. 7.

27 Ebd. Karl Schönewolf: Eine gegenwartsnahe Funkoper, in: „Berliner Zeitung“, 30.07.1959 (Schönewolf 1959).

28 Ilse Schütt: Fetzers Flucht, in: „B.Z. am Abend“, 28.07.1959.

29 Matthies 1959, S. 52.

30 Schönewolf 1959.

„mißtraut offensichtlich der einfachen Psychologie der Fabel“ und „sucht nach symbolischen Erklärungen“: „Kurzum, es wird zuviel und zu kompliziert geredet, so daß der Hörer vom Wesentlichen abgelenkt wird“. Die Musik Schwaens weise eine „zuweilen nicht genügend lebensvolle Melodik“ auf.³¹

Diese Irritationen können auf den tatsächlich ambivalent-schillernden Charakter der Funkoper sowohl in textlich als auch musikalischer Dimension zurückgeführt werden. Er entzieht sich bei näherer Betrachtung einer Eindeutigkeit und ist geprägt durch eine poetisch-vieldeutige Sprache und eine Musik, die mit ihren außersprachlichen Ausdrucksmitteln Situationen und Personen wertet – und dabei dem Protagonisten Fetzer eine psychologische Tiefe verleiht, die sich jeder plakativen, staatskonformen Agitation verwehrt. Gerade er, der Republikflüchtige und damit Staatsfeind, wird als komplex und gewissenhaft gezeichnet und mit Mitgefühl betrachtet, während die äußere Situation der Entscheidung – das geteilte Deutschland und Fetzers unbefriedigende Lebensumstände in der DDR – als auslösender Faktor klar benannt wird:

„Wo Deutschland war, liegen zwei Länder. [...] Die gleiche Sprache sprechen sie, aber können sich nicht verstehen, weil sie eine andere Sprache sprechen“, eröffnet der Chor in seiner funkischen Rolle als Kommentator die Oper, nach einem instrumentalen Eröffnungsmotiv in düsterem, rätselhaftem Ton. Nicht etwa der Dualismus einer strahlenden DDR und einer zwielichtigen BRD wird zum Motto erhoben – sondern eine Exposition, die Trauer und Verzweiflung angesichts der deutsch-deutschen Teilung zum Ausdruck bringt und gleichzeitig durch die Setzung von „Deutschland“ ins Präteritum den Anspruch der DDR negiert, das rechtmäßige Deutschland zu sein. Im Fortgang wird Fetzer zum Sympathieträger des Werkes, und zwar gleichermaßen durch instrumentale Klangfarben, die ihm zugeordnet werden, durch biographische Informationen, die der Hörer erhält, und durch das ihm zugeschriebene überlegte, kluge Sprechen: Durchgängig begleiten ihn Holzbläser, insbesondere das Fagott, als assoziierte Instrumente, was Wärme, Aufrichtigkeit und Ernsthaftigkeit evoziert. Er erzählt von sich, dass er mittellos sei, ohne Eltern und sozial vereinsamt: „Es geht mir nicht gut.“ Gleichzeitig appelliert er an das Mitgefühl des Wächters, der im Moment der Begegnung Macht über Fetzers Schicksal hat: „Ich bitte dich, sei menschlich.“ Im Lager kommt sein Ringen mit der Schuldfrage zum Ausdruck, indem er seine Alpträume in einer angedeuteten Arie mit weicher, dramatischer Orchesterbegleitung besingt. Monoton-kreisende musikalische Phrasen verweisen wiederum auf seine Einsamkeit und Leere.

Fetzer erweist sich zudem als in hohem Maße reflexionsfähig, wenn er wiederholt die Komplexität der Schuldfrage äquivok zusammenfasst: „Unschuld bin ich vielleicht nicht vollkommen, weil nachts der Schrei niemals ruht. Doch bin zur anderen Welt ich gekommen ohne die Hände voll Blut.“ Er erkennt sich als schuldlos Schuldiger und damit als tragische Figur im Sinne der literarischen Tragödie. Bezeichnend und für Apologeten der klaren Lehre unbefriedigend ist der Schluss des Werkes: Fetzer ist nicht mit einem Bekenntnis der Reue oder einer Darlegung seiner Motive der Umkehr zu hören, sondern mit einem Klagegesang auf seine Unfreiheit und die teilende Grenze, die er auf seinem Rückweg überschreitet: „Geh ohne Zögern und Bedauern, als zöge mich wer an der Schnur.“ / „Ein Streifen Land in grauer Frühe, und den das Auge nicht erkennt.

.....
31 Ernst Krause: „Fetzers Flucht“ – eine Funkoper, in: "Der Sonntag" 34/1959.

Und nicht erkennt mit aller Mühe, daß dieser hier ein Volk gar trennt.“ Stattdessen übernimmt der Erzähler die Ausdeutung seiner Entscheidung: „Fetzer hat sich durchgerungen, zu erkennen sich als eigener Feind. Und den eignen Feind hat er bezwungen für die nächste Zukunft, wie es scheint.“ Der letzte Halbsatz lässt dabei einen merkwürdig vagen Vorbehalt ob der Endgültigkeit des Entschlusses durchscheinen. Das Ende bleibt dadurch undurchschaubar widersprüchlich.

Die knapp einstündige Funkoper, ausgezeichnet mit einem Anerkennungspreis des OIRT-Musikwettbewerbs 1959, kam drei Jahre später in einer bearbeiteten Version als Filmoper auf die Fernsehbildschirme der DDR: Ein künstlerisch ambitioniertes Experiment, das „einen völlig neuen Typ von Fernsehkunst“³² zu entwickeln versuchte. Aufgrund einer angeblich mangelnden „Parteilichkeit und Volksverbundenheit“³³ wurde über das Werk ein Scherbengericht veranstaltet. Die kulturpolitische Kampagne der SED ließ das Werk in beiden Versionen in den Giftschränk wandern. Nach dem Bann über „Fetzers Flucht“ entstand in der DDR keine eigentliche Funkoper mehr – zumindest innerhalb der Zeit, die als letzte Hochphase der Gattung bis Mitte der 1960er Jahre angesehen werden kann.

4. Im „Haus der entlebten Seelen“: „Die Gebeine Dantons“ (1988, 1990/91)

„Der Live-Opernhörer ist eingesperrt, der am Radio kann weglaufen?“, eröffnet die „Berliner Zeitung“ ironisch-provozierend ein Interview mit dem Komponisten Friedrich Schenker, am Tag der Ursendung seiner Radio-Oper „Die Gebeine Dantons“ am 22. März 1991 auf Deutschlandsender Kultur. Er bringt in seiner Antwort zum Ausdruck, dass er sich um die eingeschränkte Massentauglichkeit seines Opus sehr bewusst ist: „Unsere Hoffnung ist der ‚sensible Rest‘; vielleicht kommt Zulauf aus der Gemeinde der Hörspiel-Fans, denn es ist ja ein ‚Sprach-Musik‘-Stück.“

1986 beauftragte der Rundfunk der DDR Friedrich Schenker mit einer Komposition zu Georg Büchners „Dantons Tod“. Anlass war das bevorstehende Jubiläumsjahr 1989 zum 200. Jahrestag der Französischen Revolution. Schenker entschied sich für den Librettisten Karl Mickel, und die Partitur war im Oktober 1988 beendet. Ursprünglich war geplant, das Werk „Ende Juni/Anfang Juli“ des Jahres 1989 „an exponierter Stelle [...] mit anschließender Diskussion im Radio-DDR-Musikklub“³⁴ auszustrahlen. Die Produktion verzögerte sich – jedoch weniger wegen inhaltlicher oder ästhetischer Bedenken, sondern vielmehr aufgrund der zu erwartenden enorm hohen Produktionskosten³⁵ –, und erst in den Monaten von März 1990 bis Februar 1991 erfolgte die Einspielung der Radio-Oper.³⁶

.....
32 Ingrid Pietrzynski: „Im Orkus verschwunden?“ Günter Kunerts frühe Hörfunkarbeiten (1953-1962), in: Literatur im DDR-Hörfunk. Günter Kunert - Bitterfelder Weg - Radio Feature, hrsg. von Ingrid Scheffler, Konstanz 2005, S. 112.

33 Kurt Hager: Rede auf der Beratung des Politbüros des Zentralkomitees und des Präsidiums des Ministerrates mit Schriftstellern und Künstlern am 25. März 1963, in: „Neues Deutschland“, 30.03.1963, S. 3-5.

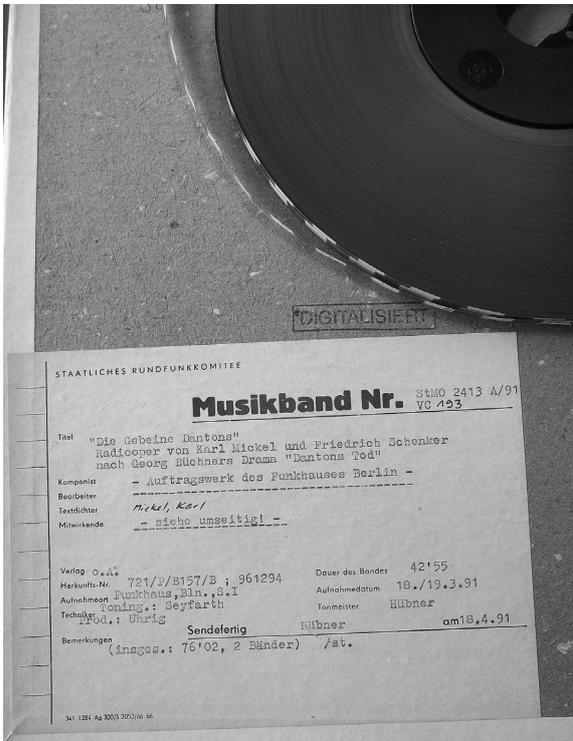
34 DRA Standort Babelsberg, Schriftgut HF, HA Musik, Ernste Musik, Jahrespläne 1985-1990, Radio DDR Musikredaktion II. Programm, Jahresplan 1989.

35 Stefan Amzoll in einer E-Mail an die Autorin, 07.03.2018. Das Werk abzulehnen, „traute sich seinerzeit niemand mehr, der Gegenwind war zu stark“. Ebda. Amzoll war verantwortlicher Redakteur für Auftrag und Produktion des Werkes bei Radio DDR II und Deutschlandsender Kultur. Tatsächlich war laut Kostenvoranschlag der erste Produktionskomplex von „Die Gebeine Dantons“ mit 150.000 Mark drei Mal so teuer wie die jeweils komplette Jahresproduktion Sinfonik bzw. Kammermusik. DRA Standort Babelsberg, Schriftgut HF, Funkhaus Berlin, HA Musik, Ernste Musik, Auftrags- und Lektoratswesen, Auszug aus der AWA-Liste für 1990.

36 DRA Standort Babelsberg, Bestand Hörfunk, ANR StMO2413.

Das Werk ist eine hochkomplexe Kontrafaktur, deren Ideen- und Assoziationsreichtum kaum zu erfassen ist: Eine literarische Montage aus Textfragmenten des Büchner'schen Dantons, eine avantgardistische, expressive Komposition mit Stil- und Werkzitate, einer immensen Fülle an Instrumenten, Klang- und Geräuscherzeugern, sowie diversen elektronischen Verfahren zur künstlerischen Manipulation der Aufnahmen. Ein anspruchsvoller, intellektueller Kommentar zu den Tendenzen und Stimmungen einer DDR in den späten 80er Jahren, der Fragen aufwirft, Zweifeln und Ängsten Ausdruck verleiht, Parallelen in die Geschichte aufzeigt, der Gesellschaft in ihrer Heterogenität und Vielstimmigkeit einen Spiegel vorhält – und wiederum: Dem nichts ferner ist, als einfache Antworten zu bieten.

Beim ersten Hören öffnet sich das Werk dem Hörer nicht. Die Überforderung des Rezipienten kann als Verweis auf die Unübersichtlichkeit einer Gesellschaft im Umbruch



Friedrich Schenker: Die Gebeine Dantons, StMO2413. Tonband und Bandkarton (Foto: Stiftung Deutsches Rundfunkarchiv / Karin Pfundstein)

gedeutet werden. Aber dennoch: Haben die Autoren ohne Rücksicht auf eine anzustrebende Funktauglichkeit einer „Radio-Oper“ gehandelt? „Die Fabel war dem Haus der entlebten Seelen einzupassen; optisch erzählende Elemente sind verboten“, reflektiert Karl Mickel im „Vorsatz“ zum Libretto seine zugrundeliegende Idee für das Medium Rundfunk. „Solche Randbedingungen scheinen beengend, indes, sie erzwingen poetische Freiheit. Ich durfte nicht überlegen, was gestrichen werden könne, sondern: was unbedingt erhalten werden müsse.“³⁷ Er benennt damit sein Adaptionprinzip: Bis auf wenige Ausnahmen ist jede Phrase des Librettos ein meist wortwörtliches Büchner-Zitat. In einem höchst verdichtenden Verfahren entsteht somit ein Kon-

densat, das die Vorlage nicht nur in Form des Textmaterials und der Handlung in die Gegenwart spiegelt, sondern auch den literarischen Entstehungsprozess perpetuiert.

Georg Büchners „Danton“ ist selbst eine Montage aus geschichtswissenschaftlichen Texten zur Französischen Revolution: Seine „Vertextung der Quellen“ in den Jahren 1834 und 1835 ist gleichzeitig „Camouflage des eigenen Projektes in Hinblick auf die Zensur“ des Vormärz und „subversiver Subtext“³⁸. Wenn Mickel diese Methode aufgreift, zieht er implizit Parallelen zwischen den Arbeitsbedingungen von Kunstschaffenden in den Zeiten des Vormärz und der DDR in Hinblick auf die eingeschränkte künstlerische Freiheit. In einem Interview gibt er zu erkennen, dass sein eigener Anspruch war, trotz des Destillationsprozesses dem Rezipienten der Funkoper eine Verständlichkeit zu garantieren: Sowohl übergeordnet der

.....
37 Karl Mickel: Vorsatz, in: Karl Mickel: Raubstücke. Weiberherrschaft. Die Gebeine Dantons (Schriften 4), Halle und Leipzig 1990, S. 7f.

38 Gerhard P. Knapp, Herbert Wender: Nachwort, in: Georg Büchner: Gesammelte Werke, München 2002, S. 374.

Fortgang der Handlung als auch im Detail die gesungenen Sätze müssen nachvollziehbar sein. Außerdem hebt er den eingesetzten Chor als Spezifikum der Funkoper hervor, den er schon in Büchners „Danton“ als „fossile Splitter des Chores der alten Griechen“ aufspürte und für das Funkopernlibretto herausarbeitete.³⁹

Friedrich Schenker hat sich hingegen für die musikalische Komposition nicht mit den Erfordernissen der Funkoper auseinandergesetzt, sondern verließ sich auf die Vorarbeit seines Librettisten, der tontechnische Möglichkeiten der Radiophonie und Angaben zur Instrumentation schon im Textbuch vorwegnahm.⁴⁰

Das Werk zeichnet die fiebrige Vision eines Revolutionsverlaufes, mit ihren Wirrnissen, widerstreitenden Parteien, und die Unmöglichkeit einer Verwirklichung der zugrundeliegenden Ideale, nicht zuletzt durch die menschlichen Schwächen und Unzulänglichkeiten der Protagonisten. Die beiden Revolutionsführer Danton und Robespierre werden einer etwaigen Stilisierung als Helden radikal entzogen: Dantons Auftritt in der ersten Szene besteht darin, dass ihn der Komponist den Ausruf „Kühnheit“ in einzelne Partikel zerstückeln lässt. Er kämpft stotternd und hechelnd mit dem Wort, im Duett mit Posauern, die ihm als klangliches Attribut durch das ganze Werk hindurch zugeordnet sind. Dantons Morden im Zuge der Revolution und die Frage der Schuld werden thematisiert, wenn er in der Szene „Nacht, freies Feld“ in einen alptraumhaften Dialog mit einem Fremdsender tritt – eine der Selbstreferenzen des Radiostückes –, wobei die Stimme des guillotinierten Königs über das Radio Dantons Gewissen quält. Auf akustischer Ebene ist laut Libretto und Partitur „KW-Sound“ vorgesehen, was durch den Einsatz von Frequenzrauschen umgesetzt wird. Danton wird als Genussmensch herausgearbeitet: Er schätzt Sinnlichkeit und Luxus und steht damit antagonistisch dem von Robespierre verkörperten blutleeren und starren Ethos der Tugendhaftigkeit gegenüber.

Musikalisch kommt dies in einem Zitat aus Mozarts „Don Giovanni“ zum Ausdruck: Danton wird mit dem mythischen Libertin überblendet, wenn er im Dialog mit Robespierre eine Phrase des Don Giovanni aufgreift, während Robespierre in diesem kurzen Moment die Rolle des Komtur einnimmt. Die Frage der Schuldhaftigkeit eines ausschweifenden Lebensstils wird durch die intertextuelle Anspielung assoziationsreich verhandelt. Resigniert verabschiedet sich schließlich der desillusionierte Danton mit folgenden letzten Worten, kurz bevor das Messer der Guillotine fällt: „Ich hinterlasse / Eine schreckliche Verwirrung: / Niemand / Versteht das Regieren.“⁴¹ Robespierres hoher moralischer Anspruch wird in der Funkoper hingegen als Überheblichkeit ausgedeutet: Dem zerrissenen, stotternden Danton wird der technisch verfremdete Sopran eines Robespierre gegenübergestellt. Seine virtuose Auftrittsarie hat geradezu barocken Gestus und steht damit für eine aus der Zeit gefallene Weltfremdheit. Arroganz und Selbstüberschätzung zeichnen somit beide aus: Sie entschweben im zweiten Teil der Oper, eingeleitet durch die Szene „Robespierre hört Radio“, in die Sphären des Äthers. Dies kann als Bild eines einseitigen Kommunikationsflusses und der daraus resultierenden Abwendung

.....
39 Die Welt hat ihren Grund in sich. Diskussion über die Radio-Oper „Die Gebeine Dantons“, in: „motiv. Musik in Gesellschaft anderer Künste“, 4/5, 1991, S. 47.

40 Ebda, S. 47f.

41 Ein Büchner-Zitat, das bei der Vorführung eines Fragmentes aus der Radio-Oper am 1. Oktober 1989 – also wenige Tage vor dem endgültigen Wendepunkt der Geschehnisse in der DDR – eine besondere Atmosphäre im Publikum hervorrief, wie sich Dirigent Reinhard Schmiedel erinnert. Vgl. ebd., S. 46.

vom Gegenüber gelesen werden: Sie können sich mitteilen, aber nicht mehr hören. Das eigene Sendungsbewusstsein besiegt die Dialogfähigkeit. Auf die Frage Robespierres, warum Danton antworte, wenn er ihn nicht höre, antwortet Danton: „Weil ich dich wirklich nicht höre. Ich bin / In der Nachwelt / Im Radio / Und in der Kantate.“

Schenker und Mickel betreiben eine Dekonstruktion des Helden, zerlegen mit ihrer Lesart eine blinde Revolutionsbegeisterung, hinterfragen nebenbei noch kritisch die Rolle des Mediums Rundfunk in Zeiten der gesellschaftlichen Auseinandersetzung⁴² und überblenden die dabei entstandenen Trümmer und Gebeine mit dem Geschichtsfatalismus eines Georg Büchner. Die Hinwendung zur Jetztzeit erfolgt in der letzten Szene, wenn die Totengräber die fossilen Knochen der Revolutionäre auffinden und in einer apokalyptischen Hymne das Aufeinandertreffen zweier Naturgewalten besingen. Dieses Bild verweist durch ein musikalisches Zitat aus der Hymne der DDR von Hanns Eisler unmissverständlich auf das Deutschland vor dem Umbruch. Der Gesang endet mit der Aufforderung: „Kind! jongliere die Gebeine / Oder trage du den Schaden“. Ganz entgegen der zweifelnden, fragenden Grundhaltung des Werks endet es mit einem Schlussgesang, der als Lehre, Botschaft und Mission aufgefasst werden kann: Eine Ermahnung an eine junge Generation, das politische und gesellschaftliche System in Zeiten der Veränderung zu gestalten.

Eingetaucht in die Fragmentästhetik des „Danton“ ist man versucht, dort auch nochmals jenes Zitat mit den „phantastischen Trümmern“ zu finden – bis man merkt, dass dieses ja dem fast 40 Jahre jüngeren Werk „Die Flut“ entstammt. Hätte es Karl Mickel seinem Danton in den Mund gelegt, man würde sich als Hörer nicht wundern. Und man erkennt, wie überraschend nah sich die erste Funkoper nach dem Krieg und die letzte Funkoper vor der Wende sind: Die Motive der Erschütterung und des Bruchs, sowie Ahnungen einer bevorstehenden Neuordnung – letztere durch die künstlerischen Akte der „Komposition“ der jeweiligen Werke quasi ästhetisch vorweggenommen – tauchen an verschiedenen geschichtlichen Stationen unter variierenden Vorzeichen immer wieder auf. Und so reiht sich auch ein Harry Fetzer, als Zer„fetzter“ die personifizierte Zerrissenheit, ein in die Parade der orientierungslosen Funkoperprotagonisten, während der Chor ihm vieldeutig zuruft: „Sieh die neuen Trümmer ragen“.

.....
42 Vgl. dazu auch: Stefan Amzoll: „Büchner, schon mal gehört?“ „Die Gebeine Dantons“, Radio-Oper von Friedrich Schenker und Karl Mickel, in: *motiv. Musik in Gesellschaft anderer Künste*, 4/5, 1991, S. 43.

Dennis Basaldella

Filme machen, den Umständen zum Trotz

Der private freie Filmhersteller Horst Klein

Die Filmgeschichtsforschung zur Deutschen Demokratischen Republik (DDR) hat sich in den letzten Jahren vorrangig mit den großen Institutionen wie dem staatlichen Fernsehen, dem Deutschen Fernsehfunk (DFF, ab 1972 Fernsehen der DDR), und der für Spiel- und Dokumentarfilm zuständigen Deutsche Film AG (DEFA) befasst. Dabei wurden aber die anderen Formen des filmischen Schaffens in der DDR weitestgehend ignoriert, so wie das der privaten freien Filmhersteller.¹ „Ausschlaggebend für die Ignoranz der Forschung gegenüber den ... [privaten freien Filmherstellern]“, beschreiben Forster und Petzold dieses Desiderat im bisher einzigen Übersichtswerk zu den Freischaffenden, „mag dabei die Tatsache gewesen sein, dass diese Kleinbetriebe überwiegend Filme geschaffen haben, die in der wissenschaftlichen Rezeption generell eine untergeordnete Rolle spielen: Informationsfilme, Wirtschaftsfilme, Werbe- und Aufklärungspots, Dokumentationen von Orten und Ereignissen – kurzum allesamt Auftrags- oder ‚Gebrauchsfilme‘“².

Doch was genau sind private freie Filmhersteller³? Da es hierfür keine feste Definition gibt, ist der Begriff private freie Filmhersteller (oder auch nur freie Filmhersteller) am einfachsten mit dem heutigen Begriff des Freelancers zu vergleichen. Also als ein Sammelbegriff für all diejenigen (Filmschaffenden) zu verstehen, die in keinem festen Arbeitsverhältnis stehen und vornehmlich durch einzelne Arbeitsprojekte sowie Pauschalverträge auf begrenzte Zeit an einen (oder auch mehrere gleichzeitige) Arbeitgeber gebunden sind. Oder anders formuliert: freischaffende professionelle Filmemacher, die als Einzelpersonen oder zeitweise im Kollektiv mit anderen Filmschaffenden, im eigenen Studio und mit ihrer eigenen Produktionsfirma Auftragsfilme herstellten.⁴ Die 20 bisher bekannten professionellen freischaffenden Filmhersteller bildeten in der streng institutionalisierten DDR somit eine wichtige Ausnahme und befanden sich in einer Position zwischen dem staatlich kontrollierten Amateurfilmwesen – von dem sie sich bewusst abgrenzten – und den staatlichen Medienanstalten der DEFA und des Fernsehens. Das Dissertationsvorhaben, auf das sich dieser Artikel bezieht, analysiert in diesem Zusammenhang das Werk und Schaffen des privaten freien Filmherstellers Horst Klein (1920-1994) und untersucht dieses im Licht der wechselnden Geschichte der Institutionen, für die er gearbeitet hat, sowie der sich verändernden kulturellen und politischen Strömungen des Landes und eben dieser Institutionen. In der Folge stellt sich auch die Frage, welche neuen Erkenntnisse Kleins Schaffen für Film- und Fernsehessen in der DDR liefern kann.

.....

¹ Der folgende Text ist eine ausführlichere Diskussion meines bereits in Rundfunk und Geschichte beschriebenen Dissertationsvorhabens an der Universität Hamburg, vgl. Freischaffende in der DDR. Ein Blick auf die DDR-Filmmedien durch das Werk des privaten freien Filmherstellers Horst Klein. In: „Rundfunk und Geschichte“. Nr. 1-2/2016. 42. Jahrgang, S. 47-48.

² Ralf Forster und Volker Petzold (2010): Im Schatten der DEFA. Private Filmproduzenten in der DDR. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft (Close up: Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms, Bd. 21), S. 15.

³ Im Folgenden wird bewusst die männliche Form benutzt, da es sich nach aktuellem Forschungsstand (2018) bei den 20 nachgewiesenen privaten freien Filmherstellern in der DDR ausschließlich um männliche Filmschaffende gehandelt hat.

⁴ Der Einfachheit halber wird im Folgenden auch der allgemeinere Begriff Freischaffenden zu Benennung dieser Gruppe verwendet.

Was macht aber Klein so interessant, um dieses bisher wenig bekannte Kapitel zu erforschen? Für seine Relevanz sprechen zwei Punkte. Zum einen ist es seine Karriere. Obwohl seine filmische Laufbahn vor der DDR im Jahr 1937 begann und Klein zuerst als Amateur und dann durch seine Einberufung zur Armee als Filmberichterstatter bei der Propagandakompanie (PK) im Zweiten Weltkrieg bereits erste Erfahrungen sammelte, ist seine berufliche Karriere während der DDR – im Gegensatz zu den anderen Freischaffenden – aufgrund ihrer Länge und ihres fast lückenlosen Verlaufs, einmalig. Sie umfasste dabei nicht nur die Zeit der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ, 1946-1949), sondern auch den gesamten Zeitraum des Bestehens der DDR (1949-1990) als eigenständiger Staat. Eine Karriere, während der er sowohl für die DEFA und den DFF bzw. das Fernsehen der DDR und viele staatliche Institutionen im Osten als auch für kommerzielle Institutionen im Westen tätig war.

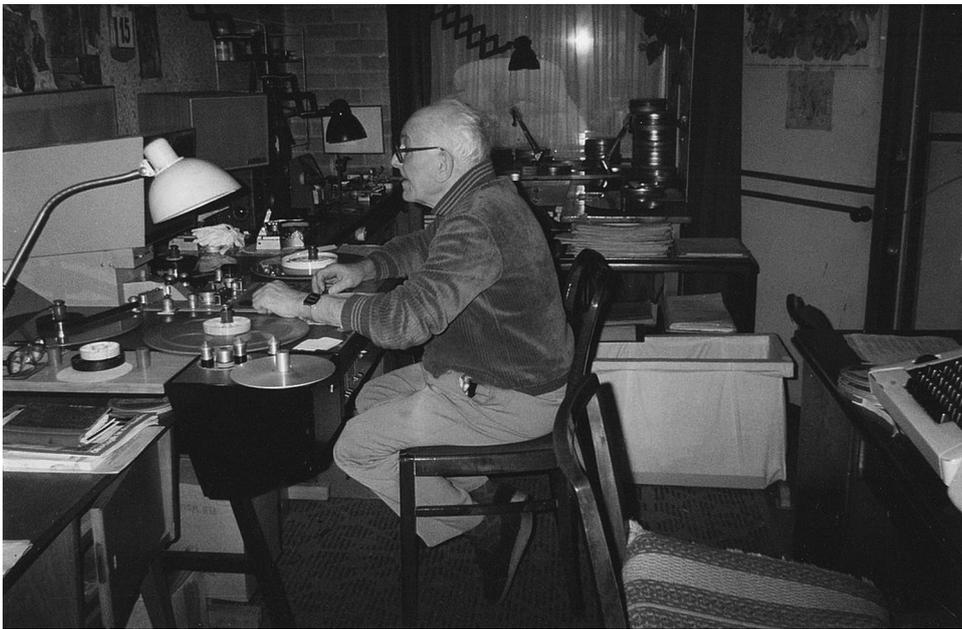


Abb. 1
Horst Klein (1920-1994), circa 1993 in seinem Arbeitsstudio in Berlin (Foto: Jörg Leopold / Mit freundlicher Genehmigung des Filmmuseum Potsdam)

Zum anderen ist es auch der einmalige Umfang und die Art von Kleins Nachlass, der dieser Arbeit zugrunde liegt und seit 1994 im Filmmuseum Potsdam überliefert ist. So beinhaltet der Bestand Klein ein 780 Filmrollen umfassendes Film- und Schnittarchiv im 16mm-Filmformat (71 davon als vollständige Filme), ein 578 Rollen umfassendes Tonarchiv auf Magnetton (73 davon als Tonmaterial zu vollständigen Filmen) sowie 53 Kartons mit Motiv-, Recherche- und Werkfotos, Manuskripten zu den Filmen und Schriftgut wie z.B. die Korrespondenz zu einzelnen Auftragsarbeiten.⁵ Jedoch stellen diese 71 Filme nur einen Bruchteil der – wie die Nachforschungen der letzten beiden Jahre ergeben haben – 922⁶ ausschließlich dokumentarischen Film- und Fernsehbeiträge dar, die Klein im Laufe seiner Karriere produziert hat.

Ungeachtet dieser einmaligen Überlieferungslage ist der wohl wichtigste Aspekt des Klein-Nachlasses das Schriftgut und hier genauer die Tagebücher bzw. Arbeitstage-
.....

⁵ Die Zahlen sind dem vom Filmmuseum Potsdam erstellten Findbuch entnommen und durch eigene Recherchen ergänzt.

⁶ Die Zahl resultiert aus der Aufarbeitung des Nachlasses und hier besonders der Tagebücher. Sie entspricht dem letzten Forschungsstand vom März 2018.

bücher⁷, die Kleins Filmarbeit von 1937 bis Ende 1993 auf 1.827 maschinen- und teils handgeschriebenen DIN A4-Seiten dokumentieren. Die Tatsache, dass autobiographische Zeugnisse aus der Zeit der DDR bewahrt wurden, ist per se keine Neuheit, da viele Texte dieser Art ehemaliger DDR-Filmemacher überliefert sind. Der entscheidende Punkt ist in diesem Fall jedoch, dass Klein in seinen Aufzeichnungen minutiös in chronologischer Tagebuchform seine Arbeit dokumentiert hat und es so möglich ist, die Arbeit und die Produktionsprozesse eines Freischaffenden in der DDR sehr genau zu rekonstruieren.

Die Einmaligkeit dieses Nachlasses wird auch noch einmal in Hinblick auf die oft sehr unterschiedliche Überlieferungslage des DDR-Film- und Fernsehbeses deutlich. Während das Erbe der staatlichen Institutionen wie der DEFA und dem Fernsehen in der DDR nach der Wiedervereinigung automatisch in das Bundesarchiv (BArch) und in das Deutsche Rundfunkarchiv (DRA Potsdam-Babelsberg) übergingen, ist die Überlieferungslage für den nicht-staatlichen Film – zu dem auch die privaten freien Filmhersteller zu zählen wären – deutlich schwieriger. Exemplarisch hierfür der Amateurfilm in der DDR: So zeigte das Projekt „Regionale Bilder auf Filmen (1950-1990)“, dem sich das Filmmuseum Potsdam zwischen 2013 und 2017/18 gewidmet hat, dass die circa zehn gesichteten Bestände ehemaliger Amateurstudios nur die sprichwörtliche Spitze des Eisbergs sind und einen Bruchteil der circa 1.000 Studios darstellen, die zur Hochzeit in der DDR aktiv waren. Viele der Nachlässe der Amateurfilmstudios sind mit der Auflösung der DDR und der damit einhergehenden Abwicklung der Studios verloren gegangen. Und nur in den seltensten Fällen wurden die Archive der Studios von den Mitgliedern übernommen und damit für die Nachwelt aufbewahrt.

Doch auch für die beiden genannten staatlichen Institutionen ist die Überlieferungslage nicht immer optimal. Während die Aktenlage zur DEFA relativ gut ist, erweist sie sich in Hinblick auf das Fernsehen in der DDR als problematisch und teils unvollständig, da auch hier viele der Akten in den zwei Jahren der Wiedervereinigung verloren gegangen sind, wie Nachforschungen im DRA in Potsdam-Babelsberg ergeben haben.

Im Folgenden soll ein kurzer Überblick über die Karriere von Klein gegeben und dabei hervorgehoben werden, welche Bedeutung die verschiedenen Abschnitte in Kleins Schaffen hatten und wie sie Einfluss auf seine weitere Karriere gehabt haben.

In Anbetracht der langen Schaffensdauer und der großen Anzahl der von ihm gedrehten Filmbeiträge, ist diese Beschreibung jedoch nur ein kleiner Ausschnitt seiner circa 56 Jahre umfassenden filmischen Tätigkeit. Dieser kann schon allein deswegen nicht als vollständig gelten, da für die Beanspruchung auf Vollständigkeit des Werkes von Klein auch eine eingehende Auseinandersetzung mit der Gestaltung und den Inhalten der Tagebücher notwendig wäre. Letztere spiegeln eine ständige Chronik seiner Karriere wider und dies nicht nur auf beruflicher, sondern auch persönlicher Ebene.

.....
7 Die Aufzeichnungen sind in Buchform zusammengefasst. Dabei umfasst ein Buch (gekennzeichnet durch eine Archivnummer) oft auch mehrere Jahre. Aus diesem Grund wird in den folgenden Fußnoten auch immer – soweit vorhanden – das Datum des Eintrags beigefügt. Die Seitennummerierung der Tagebücher folgt darüber hinaus keinem einheitlichen Muster. So hat das erste Tagebuch (1936 – 1946) keine Seitenzahlen, sondern nur vom Filmmuseum bei der Archivierung vergebene Blattnummern, die jeweils 2 Seiten umfassen. Alle anderen Tagebücher folgen bei der Nummerierung hingegen den exemplarischen Mustern „S. XX“, „S. XX/JAHRESZAHL“ oder „S. JAHRESZAHL/XX“, wobei XX eine numerische Seitenzahl darstellt.

Erste Schritte als Amateur und Zeit bei der Propagandakompanie

Der am 1. November 1920 im brandenburgischen Luckenwalde geborene Horst Klein beginnt seine filmische Karriere 1937 als Amateur. Nach seinem Eintritt in den Bundesverband Deutscher Film-Autoren (BDFA) und ersten Schritten zusammen mit anderen Gleichgesinnten gründet Klein die erste Amateurfilmgruppe in Luckenwalde, die im Juli 1940 offiziell vom Verband anerkannt wird.⁸ Eine Gruppe, die er schließlich bis zu seiner Einberufung zur Wehrmacht bzw. zur Propagandakompanie (PK) im September 1942⁹ leitet. Während der Zeit beim Militär führt Klein sein Schaffen als Filmberichtersteller bis zu seiner Gefangennahme durch britisch-amerikanische Truppen im Mai 1945¹⁰ weiter.

Der Zeitraum vor der DDR markiert in Kleins Leben nicht nur den Abschnitt, in dem er die ersten praktischen Erfahrungen im Filmbereich sammelt, sondern auch denjenigen, der sein Verhältnis zu staatlichen Institutionen prägt und hier besonders sein Verhältnis zu Versuchen der Einflussnahme von außen auf seine Arbeit. So passiert es z.B., dass während seiner Zeit als Amateur immer wieder Versuche von einzelnen NSDAP-Mitgliedern unternommen werden, Klein aus seiner Position als Leiter der Amateurgruppe zu verdrängen, und dies – so scheint es zumindest anhand der Aussagen von Klein selbst – primär aus persönlichen statt aus politischen Gründen.

Zugleich offenbart dieser Abschnitt seiner Karriere Kleins Pragmatismus in der Ausführung seiner filmischen Leidenschaft, der sich gerade im Umgang mit solchen wie oben beschriebenen Ereignissen äußert. Ein Pragmatismus, der aus retrospektiver Sicht durchaus zu diskutieren ist. Das Filmemachen wird ungeachtet der Umstände zum zentralen Element seines Lebens. Exemplarisch für dieses – zumindest aus heutiger, retrospektiver Sicht – durchaus ambivalente Verhältnis ist ein Propagandafilm für die Hitlerjugend, den Klein zusammen mit den anderen Amateurfilmern aus seiner Gruppe im Mai 1940 dreht, und dies obwohl er in seinen späteren Aufzeichnungen den politischen Zielen eines solchen Filmes widerspricht. So schreibt Klein:

„[...] Obwohl ich im Jahr 1938 aus der H.J. ausgewiesen wurde begann ich mit der Herstellung eines Filmes mit dem Titel ‚Jugend im Kampf‘. Ich wandte mich diesem Objekt zu, weil ich mir filmisch viel davon versprach und dabei viel lernen konnte, und nicht aus der Absicht heraus, Propaganda für die H.J. zu treiben. Abgesehen davon hatte ich für Politik absolut kein Interesse und kümmerte mich wenig darum. Kann man nicht trotzdem zu der Meinung kommen, daß ich durch die Herstellung dieses Films unbewußt Propaganda für die H.J. getrieben habe? Ich halte es für töricht und feige, da zu verleugnen oder zu verdrehen, was begangen wurde. Ich war ja auch noch jung, und ist die Jugend nicht das Opfer einer großen Irreführung geworden? Glaubte nicht jeder oder jedenfalls in den meisten Fällen, er ist auf dem richtigen Weg? Aus diesem Gedankengang heraus machte ich mir deshalb seinerzeit keine Kopfzerbrechen über diesen H.J. Film und habe deshalb keinen Grund, auf diesem Gebiete irgend etwas zu verheimlichen, sah ich doch in Allem nur das Filmische, den Film, Erfolge. Es war eben die jugendliche Begeisterung in meinem filmischen Leben. (...)“¹¹.

.....
8 Vgl. Horst Klein: 1936 Meine Filmarbeit 1946 Der Weg meiner Lebensarbeit – In einer betrogenen Generation 1936–1946. Filmmuseum Potsdam. N008/3364. Blatt 19 (Eintrag vom 1. Juli 1940) (Klein 1936–1946).

9 Vgl. Klein 1936–1946, Blatt 40 (Eintrag vom 30. September 1942).

10 Vgl. Klein 1936–1946, Blatt 88 (Eintrag vom 2. Mai 1945).

11 Klein 1936–1946, Blatt 13 (Eintrag ohne genaue Datierung vom Mai 1940).

Zuletzt ist es auch wohl dieser Wunsch, seiner Leidenschaft nachzugehen, der Klein dazu bewegt, sich während seiner Militärzeit bewusst für eine Tätigkeit bei der PK zu melden, um dort als Filmberichterstatter zu arbeiten.

Festangestellt bei der Kulturfilmproduktion der DEFA

Kleins Karriere in der DDR, bzw. genauer gesagt damals noch in der SBZ, startet schließlich bei der Kulturfilmproduktion der DEFA, wo er im Juli 1946 als festangestellter Kameraassistent beginnt.¹² Während dieser Zeit wirkt Klein bei nachweislich zehn Kultur- und Lehrfilmen mit, darunter auch bei „Zurück ins Leben“ (1948) unter der Regie von Werner Bergmann, dem späteren Kameramann von DEFA-Regisseur Konrad Wolf.

Die Aufzeichnungen zeigen, dass Klein zu diesem Zeitpunkt noch keineswegs darüber nachdenkt, freischaffend zu arbeiten bzw. das geregelte feste Produktionsumfeld zu verlassen. Insofern ist es umso interessanter zu beobachten, dass es gerade die Zeit bei der DEFA ist, die der Auslöser für Kleins Karriere als Freischaffender wird. So berichtet Klein in seinem Tagebuch, nachdem er von Dreharbeiten in Rostock zum Lehrfilm „Tierzucht“ (1948) zurückkehrt, dass das Produktionsprogramm bei der Kulturfilmabteilung deutlich reduziert und viele der festen Mitarbeiter – darunter auch Klein selbst – fortan als freie Mitarbeiter beschäftigt werden sollten. Da neben ihm auch Regie-Kameramann Hans Paxmann, mit dem er während der Zeit beim Kulturfilm immer gearbeitet hatte, ebenso entlassen werden sollte, entschließt sich Klein zusammen mit seinem Kollegen, die DEFA zum 1. Juni 1948 zu verlassen.¹³

Erste Schritte als Freischaffender und Arbeit für den Westen

Im Anschluss an die Kündigung bei der DEFA beginnt somit die eigentliche freischaffende Karriere Kleins in der DDR. So ist die Zeit zwischen 1949 und 1955 neben vereinzelten Aufträgen als Bildberichterstatter primär durch zahlreiche Einzelarbeiten als eigenständiger Filmberichterstatter geprägt. Aufgrund der oft nicht eindeutigen Informationen in Kleins Tagebüchern ist in einigen Fällen nicht eindeutig zu belegen, für wen genau diese Aufträge gemacht wurden. Zwar lassen sich anhand der Fotos in Kleins Tagebuch die Angaben zu seinen Filmberichten belegen, jedoch ist die Quellenlage zu diesem Abschnitt von Kleins Lebens unvollständig und schwierig.

Es lässt sich aber festhalten, dass von den circa 72 Aufträgen als Filmberichterstatter, die Klein eindeutig in seinen Aufzeichnungen erwähnt und die eben anhand von Einträgen und Fotos belegbar sind, ungefähr 16 nachweislich für die – so Klein – Nachrichtenmagazine der damals in West-Berlin ansässigen Büros der National Broadcasting Company (NBC) und Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) ausgeführt wurden. Während zu Beginn dieser Tätigkeit die Aufträge noch zusammen mit seinem ehemaligen DEFA-Kollegen Hans Paxmann erfolgen, trennen sich die Wege der beiden bereits Mitte 1949, sodass Klein in den folgenden Jahren alleine als Filmberichterstatter tätig wurde. Zentraler Ansprechpartner dieser Jahre wird der Deutsch-Amerikaner Gerhard ‚Gary‘ Stindt, der

.....
¹² Vgl. Klein 1936-1946, Blatt 102 (Eintrag vom 24. Juli 1946) und Horst Klein: Der Weg meiner Lebensarbeit – In einer betrogenen Generation 1947-1949. Filmmuseum Potsdam. N008/3365. S. 2 (Anlage zum Tagebuch 1947: Arbeitsausweis der DEFA) (Klein 1947-1949).

¹³ Klein 1947-1949, S. 21 (Eintrag zum 26. April 1948).

zuerst bei der MGM tätig war und später die Leitung des Büros der NBC übernahm.¹⁴ Ungeachtet der unklaren Überlieferungslage lässt sich feststellen, dass die ersten Aufträge, die zuerst für MGM und später für die NBC gedreht wurden, primär Filmaufnahmen von gesellschaftlichen und politischen Ereignissen in West-Berlin waren. Erst im Auftrag von Stindt widmete sich Klein verschiedenen Themen und Ereignissen im Osten der Stadt. So schreibt Klein am 30. Mai 1949:

„Ein geschäftliches Zusammentreffen mit Mstr. Stindt, dem Leiter der Metro-Goldwyn-Meyer Wochenschau Berlin, führt eine Unterredung zwischen uns herbei, in welcher er mir das Angebot macht, gelegentlich für diese Wochenschau Berichte aus dem Osten zu drehen. In Hinblick auf meine erfolgreiche Pressearbeit müsste ich, so Mstr. Stindt, aus Gründen für meine persönliche Sicherheit, meinen Wohnsitz von dem Ostsektor in den Westsektor verlegen. Dieser Ratschlag Mstr. Stindts ist natürlich ohne weiteres gerechtfertigt.“¹⁵

Neben der Tatsache, dass Klein ab diesem Zeitpunkt finanziell auf eigenen Beinen steht, verfügt Klein jedoch – im Gegensatz zur Zeit bei der DEFA und zu den folgenden Abschnitten seiner Karriere – noch über keine eigenen Produktionsmittel. So war es vor allem Stindt, der ihn mit technischer Ausrüstung für seine filmische Tätigkeit versorgte. Ebenfalls von Bedeutung für das Verständnis von Kleins Schaffen ist die Tatsache, dass sich gerade in diesen Jahren Kleins Zukunft in der DDR entscheidet. So ist es wieder Stindt, der Klein anbietet, dauerhaft im Westen zu arbeiten und die DDR zu verlassen. Das Angebot, als Kameramann in München zu arbeiten, lehnt Klein jedoch ab.¹⁶ Auch wenn Klein 1957 noch einmal von sich aus vergeblich versucht, sich als festangestellter oder freier Kameramann beim Nord- und Westdeutschen Rundfunkverband (NWRV) in Hamburg zu bewerben¹⁷, wird anhand seiner Tagebücher mehrfach klar, dass Klein sich bewusst für eine Arbeit in der DDR entscheidet. Bewusst insofern, da selbst die Bewerbung beim Westfernsehen nicht aus politischen Gründen getroffen wurde, sondern immer dazu diente, auch in den damals schwierigeren Zeiten eine Option zu haben, seinen filmischen Interessen nachzugehen.

Freischaffende Tätigkeit für staatliche Institutionen in der DDR

Ab 1954 beginnt die Zeit, in der Klein für verschiedene Institutionen außerhalb der DEFA freischaffend arbeitet. Zu seinen Auftraggebern zählen in dieser Zeit das Ministerium für Land- und Forstwirtschaft, die Vereinigung der gegenseitigen Bauernhilfe (VdgB), die Volkssolidarität, die Werbeleitung der Handelsorganisation (HO)-Stalinallee, das VEB-Werk für Fernmeldewesen, für die Klein je einen nachweisbaren Film produziert. Für den Zentralrat der Freien Deutschen Jugend (FDJ) und den Freien Deutschen Ge-

.....
¹⁴ Auch im Zusammenhang mit Stindts Karriere sind die Informationen widersprüchlich. So wird z.B. in einem Nachruf für Stindt in der „New York Times“ vom 4. Mai 1986 erwähnt, dass er 1948 das Büro der NBC in West-Berlin eröffnet haben soll. Aus den Angaben in Kleins Tagebuch geht jedoch an mehreren Stellen hervor, dass er zu diesem Zeitpunkt noch bei MGM tätig war. Vgl. online unter: <http://www.nytimes.com/1984/05/04/obituaries/gary-stindt-an-ex-reporter-is-dead-at-64-in-west-berlin.html> (zuletzt abgerufen am: 12.03.2018).

¹⁵ Klein 1947-1949, S. 61 (Eintrag zum 30. Mai 1949).

¹⁶ Vgl. Horst Klein: Der Weg meiner Lebensarbeit – In einer betrogenen Generation 1950-1952. Filmmuseum Potsdam. N008/3366. S. 28 (Eintrag zum 21. Juli 1950) (Klein 1950-1952).

¹⁷ Vgl. Horst Klein: Der Weg meiner Lebensarbeit – In einer betrogenen Generation 1957-1958. Filmmuseum Potsdam. N008/3368. S. 138-139 (Eintrag zum 29. Juni–4. Juli 1957).

werkschaftsbund (FDGB) entstanden hingegen zwei bzw. drei und für den VEB Tiefbau Berlin fünf Filme. Markantestes Beispiel in dieser Schaffensperiode ist zweifelsohne die Gesellschaft für kulturelle Verbindungen mit dem Ausland, die ab Ende 1961 unter dem Namen Liga für Völkerfreundschaft agierte und für die Klein immerhin 14 nachweisbare Filmaufträge realisieren wird. Filme, die hauptsächlich die Umwandlung der Gesellschaft für kulturelle Verbindungen mit dem Ausland in die Liga für Völkerfreundschaft im Jahr 1961 sowie die Gründungen der Freundschaftsgesellschaften und -komitees innerhalb der Liga dokumentieren.

Ab diesem Zeitpunkt beginnt Klein, teils als Einzelperson, teils zusammen mit anderen Filmschaffenden, in Form von Produktionskollektiven und somit kleinen eigenständigen Produktionsfirmen, Aufträge entgegenzunehmen und damit auf eigene Produktionsmittel zurückzugreifen. Es ist somit die Phase in seiner Karriere, in der Klein zum ersten Mal im Sinne der zu Beginn dieses Artikels beschriebenen Definition als privater freier Filmhersteller auftritt. Die Produktionsfirma, die diese Aufträge zu dieser Zeit ausführt, das „Fernseh-Film-Produktionskollektiv Klein“, wurde nicht nur von ihm initiiert und trägt seinen Namen, sondern hatte auch in den Räumen von Kleins Wohnung ihren Sitz. Bis zu Kleins Tod im Jahr 1994 ist seine Wohnung daher auch das Produktionsstudio des Kollektivs und des sich in den folgenden Jahren verändernden Produktionsstabes. Wie Fotos des Filmmuseums Potsdam, die 1993 im Zuge der Übernahme des Nachlasses gemacht wurden, zeigen, besaß Klein bis zuletzt eine beträchtliche Anzahl an Technik, die ihm ein unabhängiges Arbeiten ermöglichte. So befanden sich in den Räumen neben Schneidetischen für Film und Ton auch eine Dunkelkammer für die Filmentwicklung sowie ein Aufenthaltsraum, der mit einem separaten Raum für den Projektor die Vorführung der produzierten Filme ermöglichte.

Neben der produktionstechnischen Eigenständigkeit stellt jedoch noch ein anderer Punkt einen signifikanten Unterschied zu den vorherigen Karriereabschnitten dar. Zwar war Klein bei seinen Aufträgen für MGM und NBC an die Vorgaben seines Auftraggebers gebunden, jedoch bei seinen Filmberichten für diese Westmedien in eine – wenn auch ohne eigene Produktionsmittel – existierende Produktionsinfrastruktur eingebettet. Bei den oben erwähnten Institutionen handelt es sich jedoch um solche Auftraggeber, die im Gegensatz zu MGM und NBC, aber auch zur DEFA und dem Fernsehen, nicht über eine eigene Produktionsinfrastruktur verfügten und somit ausschließlich als Auftraggeber in Erscheinung traten. Die gesamten Produktionsabläufe, die für die Herstellung der in Auftrag gegebenen Filme somit notwendig waren, lagen in den Händen von Klein und dem Kollektiv.

Tätigkeit für das Fernsehen in der DDR

Kleins Zeit beim Fernsehen markiert – neben der gerade beschriebenen Arbeit für verschiedene Institutionen der DDR – mit circa 729 von insgesamt 922 während seiner Karriere realisierten Beiträgen den wohl produktivsten Abschnitt seiner Tätigkeit als Filmschaffender.

Seine erste Arbeit im Jahr 1953 für das damals noch junge Fernsehzentrum, das 1952 mit dem Sendebetrieb begann, werden Aufnahmen vom Winzerfest in Freyburg (Un-

strut) in Sachsen-Anhalt, die er zusammen mit seinem damaligen Kollegen Kurt Kämpfel produziert. In den folgenden Jahren festigt sich die Zusammenarbeit, sodass das Fernsehen bis zu Kleins Renteneintritt 1987 von wenigen Ausnahmen abgesehen der zentrale Arbeitgeber für ihn bleibt. Dabei lassen sich einige zentrale Arbeitsfelder ausmachen: So arbeitete Klein im Lauf dieser circa 34 Jahre beim Fernsehen - soweit bisher nachweisbar - bei 14 Folgen von „Rendezvous am Wochenende“, 24 Folgen der polytechnischen Sendereihe „Schule und Leben“, 51 Folgen der Sendung „Aktuelle Kurbelwelle“ des Kinder- und Jugendfernsehens und 106 Folgen des „Tele-Spiegel“ sowie bei circa 205 Folgen der Reihe „Berufe im Bild“ mit.

Während bis circa 1960 die Produktion der Beiträge noch als „Fernseh-Film-Produktionskollektiv Klein“ erfolgte, ändert sich in den folgenden Jahren die Konstellation und die Form des Kollektivs, in dem Klein arbeitet. Dass das Produktionsteam um Klein dabei schon immer über eine gewisse Eigenständigkeit oder genauer gesagt Autonomie in der Ausführung verfügte, lässt sich anhand von zwei Beispielen darlegen.

Als erstes Beispiel ist u.a. die bereits erwähnte Sendereihe „Schule und Leben“ zu nennen, eine „... Sendereihe für Lehrer und Erzieher zum Grundlehrgang Elektronik“¹⁸, für die Klein und sein Fernseh-Film-Produktionskollektiv zwischen 1958 und 1960 (vermutlich sogar bis 1964) mehrere polytechnische Filmberichte bzw. Lehrfilme produzieren. Wenngleich die Leitung der Sendungen einem Redakteur des Fernsehens oblag und die im Folgenden beschriebene Situation nicht auf alle produzierten Folgen zutrifft, lässt sich feststellen, dass das Kollektiv an allen Phasen der Produktion beteiligt war. Exemplarisch hierfür ist die Folge „Weichlöten“, die am 1. Oktober 1959¹⁹ im Fernsehen lief. Wie aus dem Nachlass von Klein im Filmmuseum Potsdam hervorgeht, war das Kollektiv um Kameramann Klein nicht nur beim Dreh beim VEB Bergmann-Borsig in Berlin eingebunden, sondern auch bereits bei der Erstellung des Drehbuchs dieser Folge beteiligt.²⁰ Da die Folge auch über einen Studioteil verfügte, übernahm Kollektivmitglied Günter Felgentreu neben Regie und Drehbuch schließlich auch die Live- bzw. Senderegie dieser Folge.²¹

Ein weiteres Beispiel dafür, wie eigenständig der Produktionsstab um Klein bzw. hier genauer gesagt er selbst als Kameramann war, ist die Reihe „Berufe im Bild“, bei der Klein von 1976 bis 1987 tätig war. Das Produktionskollektiv hatte sich zu diesem Zeitpunkt in seiner früheren Form bereits aufgelöst, sodass Klein alleine bei der Sendereihe arbeitete. Dieser Karriereabschnitt ist in mehrfacher Hinsicht interessant. Allen voran wegen der Tatsache, dass Klein zu diesem Zeitpunkt als Festangestellter beim Fernsehen arbeitet. Diesem festen Arbeitsverhältnis, das bereits im November 1971²² begann, waren seit circa 1958 wiederholte Bemühungen Kleins vorangegangen, sich und sein damaliges Kollektiv stärker in die Arbeit beim Fernsehen einzubinden.²³ Dies in Anbe-

18 Vgl. korrigierter Wochenplan vom 1. Oktober 1959. DRA Potsdam-Babelsberg.

19 Vgl. ebd.

20 Vgl. Drehbuch zur Folge „Weichlöten“. Filmmuseum Potsdam. N008/4876.

21 Vgl. Horst Klein: Der Weg meiner Lebensarbeit – In einer betrogenen Generation 1959-1964. Filmmuseum Potsdam. N008/3369. S. 19/59 (Eintrag zum 1. Oktober 1959) (Klein 1959-1964).

22 Vgl. Horst Klein: Der Weg meiner Lebensarbeit – In einer betrogenen Generation 1968-1972. Filmmuseum Potsdam. N008/3371. S. 71/9 (Anlage zum Tagebuch 1971: Arbeitsvertrag zwischen dem DFF und Horst Klein vom 25.11.1971) (Klein 1968-1972).

23 Vgl. u.a. Klein 1968-1972, S. 71/9 (Eintrag zum 1. November 1971).

tracht der Tatsache, dass trotz der damals noch freischaffenden Arbeit des Kollektivs und der noch relativ losen Anbindung das Fernsehen in vielen Fällen nicht nur bereits verstärkt auf die Produktionsmittel von Klein, sondern auch auf das Filmmaterial aus dessen Filmarchiv zurückgriff.

Ungeachtet dieser Festanstellung und seiner somit vermeintlich festen Rolle innerhalb des Produktionsapparates boten sich ihm hier viele Freiheiten, die in gewisser Hinsicht auf eine Eigenständigkeit hindeuten. So finden sich im Nachlass circa 200 Bildreihentexte, Manuskripte und Sprechertexte²⁴, die Klein – trotz der Beteiligung von verschiedenen Regisseuren an den Dreharbeiten – in seiner Rolle als Kameramann angefertigt hat und darauf deuten, dass die Mitarbeit von Klein bei der Gestaltung der Sendereihe eine besondere war und ihm gerade während der Konzeptions- und Dramaturgiephase eine wichtige Rolle zugeordnet war.

Zwei Einträge in seinen Tagebüchern machen zuletzt deutlich, dass das oben bereits erwähnte Filmarchiv, das Klein über die Jahre hinweg zusammengestellt hatte und während seiner Tätigkeit immer wieder für die Produktion genutzt wurde, auch nach seinem Eintritt in die Rente ein wichtiges Materialarchiv für die Redaktion von „Berufe im Bild“ darstellte.²⁵

Eigenständigkeit als Markenzeichen

Wenngleich der vorangegangene Text nur einen Bruchteil der Arbeit von Klein beleuchtet, wird die Eigenständigkeit seiner Person immer wieder deutlich. Trotz der immer ständig wechselnden Konstellationen und des Arbeitsverhältnisses zwischen fester und freier Mitarbeit, vor allem gerade in den letzten Jahren beim Fernsehen, schafft es Klein, den zahlreichen Produktionen seinen Stempel aufdrücken. Dies wird besonders deutlich in den Jahren nach 1954, als das Produktionskollektiv nicht nur seinen Namen trägt, sondern auch der Produktionsapparat unter Klein vereint wird und er als Kameramann eine besondere Rolle bei der dramaturgischen Gestaltung übernimmt.

Doch auch anhand der Auftragsgeberrolle, bzw. im konkreten Fall auf Seiten des Fernsehens, werden die besondere Position und die zentrale Funktion von Klein deutlich. So wird z.B. in einer Aktennotiz vom 8. September 1958 zum Fernsehbericht „Nur ein Vorschlag ...“ das Produktionsteam um Klein als (vermutlich inoffiziell) „Kameragruppe Klein“ bezeichnet, obwohl das Produktionsteam zu dem Zeitpunkt offiziell den Namen „Fernseh-Film-Produktionskollektiv Klein“ trägt. Zweifelsohne haben die Verantwortlichen beim Fernsehen hierbei Kenntnis davon gehabt, dass Klein beim Kollektiv eine zentrale Rolle spielt und somit ist der Begriff „Kameragruppe Klein“ auch als eine sprachliche Vereinfachung zu verstehen. Jedoch ist es interessant, dass Klein mit seiner Rolle als Kameramann so in den Vordergrund gerückt wird.

Betrachtet man nun ferner das Werk von Klein und dessen Bedeutung für Film und Fernsehen in der DDR, so ist es wichtig, von der immer wieder allgemein verbreiteten

.....
²⁴ Vgl. Manuskripte zu Filmen. Filmmuseum Potsdam. N008/3155 bis N008/3354.

²⁵ Vgl. Horst Klein: Der Weg meiner Lebensarbeit – In einer betrogenen Generation 1985-1987. N008/3376, S. 87/41 (Eintrag zum 17. Dezember 1987) und u.a. Horst Klein: Der Weg meiner Lebensarbeit – In einer betrogenen Generation 1988-1989. N008/3377, S. 88/21 (Eintrag ohne genaue Datierung für das Jahr 1988).

Annahme abzurücken, die Rolle des Regisseurs sei die wichtigste Funktion bei einer Produktion. Denn Klein selbst – abgesehen von einzelnen Fällen in seiner Karriere, in der er die Rolle des Regiekameramanns übernommen hat – wurde nie in dieser durchaus wichtigen Rolle tätig, sondern blieb immer ‚nur‘ der Kameramann. Trotzdem hat es Klein immer geschafft, seine zentrale Funktion als kreativer und vor allem organisatorischer Kopf zu behaupten, wie in den vorangegangenen Abschnitten deutlich wurde. So mögen in vielen Fällen zwar andere die Regierolle übernommen und somit auf den ersten Blick die Arbeit bestimmt haben, jedoch war es eigentlich Klein, der nicht nur als Kameramann, sondern zugleich auch als Produktionsleiter fungierte und die Arbeit entscheidend mitbestimmt hat.

Wenn die Bedeutung von Klein und seines Werks für das Filmschaffen in der DDR bestimmt werden soll, ist es wichtig, Klein nicht nur in der Funktion als Kameramann als einzelne Person zu sehen und damit zu bewerten, was er in dieser einzelnen Funktion erreicht hat oder in welchem Angestelltenverhältnis er zur jeweiligen Institution stand. Vielmehr kommt es darauf an, Klein auch als die ‚Produktionsfirma‘ (oder zumindest als die bestimmende Person derselben) zu betrachten, die mit Hilfe seiner Organisation und vor allem seiner Produktionsmittel die Realisierung der Aufträge ermöglicht hat.

Arbeit mit dem Nachlass

Wie anhand der vorangegangenen Ausführungen deutlich wurde, sind der Nachlass, und hier besonders die Tagebücher, zentrale Indikatoren für Kleins Karriere, um zugleich die Produktionskontexte einzelner Arbeiten rekonstruieren zu können. Wie dies funktioniert, soll exemplarisch anhand des (ersten mit Ton synchronisierten)²⁶ Filmes „Lernende, schaffende Jugend“ erklärt werden, den Klein 1954 für die Abteilung Berufsausbildung des Zentralrats der FDJ gedreht hat und der 2016 dank der finanziellen Unterstützung des Filmmuseums Potsdam digitalisiert und rekonstruiert werden konnte. Die Dreharbeiten zu diesem Film fanden vom 31. März bis circa Juli 1954 in Sondershausen in Thüringen statt.

Ein erster Schritt der Rekonstruktion dieses Filmes war die Digitalisierung der im Nachlass überlieferten Materialien. Diese wurden neben dem durch das Filmmuseum verfassten Findbuch auch durch die überlieferte Filmliste von Klein ermittelt. Dabei wurde klar, dass zu diesem Zeitpunkt der Rekonstruktionsphase zwei Versionen dieses Films im Nachlass existieren mussten: Eine erste stumme Version auf 16mm-Filmmaterial, die in der Filmliste als Umkehr-Original gelistet wurde, mit einer Länge von circa 13:52 Minuten²⁷ und eine zweite Version, ebenfalls auf 16mm Filmmaterial und als Umkehr-Kopie mit einer Länge von circa 14:10 Minuten gelistet, der Klein ein Magnettonband zugewiesen hat.²⁸ Auch wenn letzter Film als ‚Kopie‘ bezeichnet wurde, ist es sinnvoller, hier von zwei Versionen des gleichen Films zu sprechen, da die beiden sich in ihrer Länge und damit ihrer inhaltlichen Gestaltung unterscheiden.

.....

²⁶ Vgl. u.a. Horst Klein: Der Weg meiner Lebensarbeit – In einer betrogenen Generation 1953-1956. Filmmuseum Potsdam. N008/3367. S. 38 (Eintrag zum 6. Juli 1954) (Klein 1953-1956).

²⁷ Vgl. „Lernende, schaffende Jugend“ (Umkehr-Original), Filmmuseum Potsdam. N008/3430.

²⁸ Vgl. „Lernende, schaffende Jugend“ (Umkehr-Kopie), Filmmuseum Potsdam. N008/3429.

Bei der Digitalisierung und Bearbeitung letzterer Version (der Umkehr-Kopie) stellte sich heraus, dass der Ton um circa eine Minute kürzer war als das Bildmaterial. Da die oben erwähnte Bild-Ton-Zuweisung jedoch von Klein selbst vorgenommen wurde, war anzunehmen, dass diese richtig war. Wie mehrere Versuche mit der Tongeschwindigkeit zeigten, mussten die Tonaufnahmen während des Drehs mit circa 22 Bildern/Sekunde und damit einer anderen Geschwindigkeit aufgenommen worden sein als das Filmbild mit seinen 24 Bildern/Sekunde. Dieser Punkt ermöglichte es schließlich, Rückschlüsse auf den Produktionsprozess zu ziehen: Wenngleich aus dem Film nicht eindeutig ersichtlich war, wo genau die Synchronisation stattgefunden hat, deuteten die unterschiedlichen Geschwindigkeiten bei Ton und Bild darauf hin, dass der Ton mit einem Aufnahmegerät aufgenommen wurde, das nicht mit der Filmkamera synchronisiert war. Dies lässt sich vermutlich darauf zurückführen, dass im Vorfeld des Drehs auf die Benutzung der AK 16-Kamera verzichtet werden musste,²⁹ die erst ein Jahr zuvor auf den Markt gekommen war und zu diesem Zeitpunkt noch erhebliche technische Probleme aufwies³⁰ und daher keinen reibungslosen Dreh garantierte.

Aufzeichnungen aus dem Nachlass ermöglichten es jedoch, nicht nur den technischen Produktionskontext zu rekonstruieren, sondern auch der Produktions- und vor allem der Versionsgeschichte des Films nachzugehen.

In einem Eintrag vom Juni 1955 schrieb Klein: „Die zweite notwendige Synchronisation für den Film ‚Lernende, schaffende Jugend‘, die aus pädagogischen Gründen notwendig wurde, wird von mir vorbereitet.“³¹ Insofern musste es sich zu diesem Zeitpunkt bei der digitalisierten Umkehr-Kopie um diese erwähnte Synchronisation bzw. Version handeln und somit von circa 1955 stammen. Der vierseitige Sprechertext und der Bild-Tonschnittplan der ersten Fassung des Films sowie eine einzelne halbe Seite mit Hinweis auf die neu synchronisierte Stelle, die beide in der Filmbüchse der Umkehr-Kopie gefunden wurden, schienen dies zu bestätigen.³² Die Änderungen konnten darüber hinaus auch im digitalisierten Film akustisch nachvollzogen werden.

Ein genauerer Blick in die Aufzeichnungen zeigte jedoch, dass zwischen den Dreharbeiten und dem Eintrag vom Juni 1955 zum einen noch zahlreiche Schnitte unternommen wurden und zum anderen noch andere Kopien existieren mussten, die möglicherweise auch noch zwei weitere Versionen des Films beinhalteten.

Aus den Dreharbeiten zwischen dem 31. März und Juli 1954 entstand vermutlich die Version des Films, die oben als Umkehr-Original bereits erwähnt wurde. Wie aus dem Eintrag vom 6. Juli 1954 hervorgeht, wurde diese Version in einer synchronisierten Form den Auftraggebern vorgeführt.³³ Auch wenn dies nicht zu 100 Prozent zu belegen ist, handelt es sich bei dieser Version aber vermutlich nicht um die Version vom Juni 1955,

.....
29 Vgl. Klein 1953-1956, S. 32 (Eintrag ohne genaue Datierung für das Jahr 1954).

30 In seinen Aufzeichnungen von 1956 erwähnt Klein, dass er ein Treffen mit verschiedenen Repräsentanten der Filmbranche organisiert (darunter auch Vertreter von VEB Zeiß-Ikon in Dresden, die die AK 16 produzierten), um eben diese Probleme bei der Kamera zu erläutern und zu beseitigen. Vgl. hierzu u.a. Klein 1953-1956, S. 106-107 (Eintrag vom 27. August 1956).

31 Klein 1953-1956, S. 65 (Eintrag ohne genaue Datierung vom Juni 1955).

32 Vgl. Sprechertext und Bild-Tonschnittplan zu „Lernende, schaffende Jugend“ und Tonänderungen. Filmmuseum Potsdam. o. A.

33 Vgl. Klein 1953-1956, S. 38 (Eintrag vom 6. Juli 1954).

die als Umkehr-Kopie überliefert ist, da Klein in seinem oben zitierten Eintrag von einer zweiten Synchronisation spricht. Somit handelte es sich bei dem Film vom 6. Juli 1954 um eine weitere Version des Films (zwischen Umkehr-Original und Umkehr-Kopie), die nicht überliefert ist.

Nach dieser Premiere – so die Aufzeichnungen weiter – gingen im Oktober 1954 Film und Tonband zum Staatssekretariat für Berufsbildung nach Berlin, wo eine Kopie (weiterhin auf 16mm, aber dieses Mal mit kombiniertem Magnetton) angefertigt werden sollte. Auch ihr Verbleib ist ungeklärt.³⁴ Im Februar 1955 fand die Zensurabnahme der Stummfassung des Filmes durch die Hauptverwaltung Film, der zentralen Kontrollinstanz des Filmwesens im Land, statt.³⁵ Ab 24. Februar wiederum erfolgte eine Überspielung des Tons auf Lichtton,³⁶ was darauf deuten ließ, dass ebenfalls eine verschollene Kopie des Films mit Lichtton existieren muss.

Aus einem Eintrag für den 5. Mai 1955 ging ferner hervor, dass an diesem Tag eine Vorführung der Stummfassung beim Deutschen Zentralinstitut für Lehrmittel (DZL) erfolgte, infolge derer „... die Gestaltung des Tones und einige, aus pädagogischen Gesichtspunkten heraus notwendige kleinere Bildumschnitte [besprochen]“³⁷ wurden. Die hier erwähnten „pädagogischen Gesichtspunkte“ verwiesen somit auf die von Klein in seinem Eintrag vom Juni des gleichen Jahres erwähnten „pädagogischen [Gründe]“ und belegten somit, dass die Umkehr-Kopie infolge der Vorführung beim DZL und in Folge des Eintrags vom Mai 1955 entstanden ist. Insofern bestätigte dies die zu Beginn aufgestellte These.

Der Blick auf die darauffolgenden Aufzeichnungen zeigte jedoch, dass im Verlauf des Jahres 1955 wiederum eine zweite Tonveränderung am Film vorgenommen wurde³⁸ und es sich dabei um noch eine Version des Films handeln musste (nach der Umkehr-Kopie), die sich in ihrer Gestaltung von den vorangegangenen Versionen (wenn auch vermutlich nur wenig) unterschied.

Das Beispiel zeigt, welche vielseitigen Informationen zur Entstehungsgeschichte eines Films sich anhand des Nachlasses und der Tagebuchaufzeichnungen gewinnen lassen. Ungeachtet dessen zeigt es aber auch, dass aufgrund fehlender klarer Belege einige Fragen offenbleiben müssen bzw. dass in diesem konkreten Fall unklar ist, ob es sich bei der digitalisierten Version, der Umkehr-Kopie, nun um die letzte Fassung des Films handelt oder nicht.

.....
34 Vgl. Klein 1953-1956, S. 35 (Anlage zum Tagebuch 1954: Brief der Allgemeinen Berufsschule Sondershausen an das Staatssekretariat für Berufsbildung vom 8. Oktober 1954).

35 Vgl. Klein 1953-1956, S. 58 (Eintrag vom 11. Februar 1955).

36 Vgl. u.a. Klein 1953-1956, S. 58 (Eintrag vom 16. Februar 1955).

37 Vgl. Klein 1953-1956, S. 62 (Eintrag vom 5. Mai 1955).

38 Vgl. Klein 1953-1956, S. 84 (Eintrag vom 3. Februar 1956).

„Es war atemlos“

Rundfunkhistorisches Gespräch mit Alfred Eichhorn (Auszüge)

Alfred Eichhorn, geb. 1944, studierte Journalistik in Leipzig, 1967 bis 1991 arbeitete er im Rundfunk der DDR, moderierte Magazinsendungen und war ständiger Autor des II. Programms von Radio DDR. Im DDR-Fernsehen präsentierte er zudem die Quizsendung „Spielstraße“. 1990 bis 1991 letzter Chefredakteur von RADIO DDR; 1993 bis 2009 Redakteur und Moderator im SFB (vorwiegend „FORUM – Die Debatte im Inforadio“); seit 2009 freier Journalist, Berater und Moderator unterschiedlicher Veranstaltungen.

Margarete Keilacker führte mit Alfred Eichhorn am 22. November 2017 ein Gespräch über seine journalistischen Erinnerungen.

Schildern Sie doch zunächst mal: Wie war Ihr Zugang überhaupt zum Journalisten-Beruf und dann auch zum Rundfunk?

Dieser Zugang begann möglicherweise schon in der Schule. Wir hatten in der Grundschule – also in die ging man, bis man 14 Jahre alt war – Wandzeitungen und solche Aktivitäten und gestalteten in dieser Weise auch die Schulräume aus. Das habe ich sehr aktiv gemacht. Dann hat mich in dieser Zeit ein Mann sehr fasziniert, der in der DDR ein wirklicher Star war. Obwohl es in der DDR Stars eigentlich gar nicht gab – Heinz Florian Oertel. Oertel, ein Mann Jahrgang 1927. Das war ein Reporter, der an sage und schreibe 17 Olympischen Spielen teilgenommen hat, schon als ganz junger Mann 1952 zum ersten Mal in Helsinki. Er hat von sechs Fußballweltmeisterschaften berichtet und war auch ein Fernsehunterhaltungsmann. Er hatte eine ungeheure Sprachkraft. Er brachte, sagen wir mal, in den alles in allem doch ziemlich geregelten DDR-Alltag sehr viel Farbe, sehr viele Bilder, und das war nicht so ausgeprägt in der DDR. Dieser Mann hat mich fasziniert und ich habe ihn dann nachgeahmt. Es gab in der DDR eine Talentebewegung – junge Talente, regelrechte Wettbewerbe, und ich habe mir ein Kohlekörnermikrofon gekauft, mit einer Flachbatterie betrieben, kostete zehn Mark, und habe Sportreportagen aus dem Kopf, aus der Fantasie nachgesprochen. Da gab es auch regelrechte Wettbewerbe. Ich habe da mindestens drei Mal eine Biografie von Wilhelm Pieck gewonnen als Preisträger.

Also das waren die Urformen, weil ich Sportreporter werden wollte. Das klappte nicht, weil der Zugang sehr schwierig war. Da bin ich dann zum Journalismus direkt gekommen, durch, man muss schon sagen, durch Beziehungen. Eine Art Großtante war Sekretärin bei der mitteldeutschen Tageszeitung „Freiheit“ in Halle – ein SED-Bezirksorgan. Der Chefredakteur zu dieser Zeit war Rudi Singer, ein ziemlich einflussreicher Journalist und Medienfunktionär, dem ich dann später im Rundfunk wieder begegnet bin. Dieser Rudi Singer hat zu meiner Großtante gesagt: „Na dann schicke den Jungen doch mal her“. Und dann bin ich quasi aus Großzössen im Kreis Borna nach Halle gefahren und habe dort ein Volontariat in der Stadtreaktion der „Freiheit“ begonnen. Ich will damit nur sagen, auch solche Wege, solche Dinge waren in der DDR möglich. Ein reiner Zufall und Glücksfall, ich war zu der Zeit natürlich parteilos und habe da in der Stadtreaktion Leute getroffen, denen ich sehr achtungsvoll begegnet bin. Leute, die zum Teil auch aus Betriebszeitungen kamen, also, wie man damals sagte, aus der Arbeiterklasse.

Von dort bin ich mit ein, zwei Aufnahmeprüfungen und -gesprächen direkt an der Fakultät für Journalistik immatrikuliert wurden in Leipzig. Die damals noch eine journalistische Fakultät war, später ja dann zur Sektion und zum Institut wurde. Diese Zeit in der Journalistik-Fakultät hat mich als quasi Junge vom Dorf natürlich, ich will nicht sagen ergriffen, aber doch sehr geprägt. Da kam man mit Leuten zusammen wie Hermann Budzislawski zum Beispiel. Budzislawski ist 1978 gestorben. Er war Dekan der Fakultät, als ich dahin kam. Ein Mann, der aus dem Exil in den Vereinigten Staaten kam, der sich selber als die berühmteste Frau Amerikas bezeichnete. Er war Ghostwriter für eine bekannte amerikanische Journalistin. Budzislawski, er war ein Stück der „Weltbühne“. Also da schwang wahnsinnig viel Geschichte mit, und von solchen Leuten wurde man geprägt – also ich jedenfalls – an der Fakultät.

Und wurde da weggeschickt zu einem Praktikum. Dabei kam ich in die Hände von Walter Nowojski. Walter Nowojski ist auch ein in der DDR wichtiger Journalist gewesen. Er hat die Kulturabteilung bei Radio DDR geleitet und war später in der Funkdramatik im DDR-Rundfunk. Er ging zum Fernsehen, dann später zur „Neuen Deutschen Literatur“. All die Schritte nicht grade freiwillig, weil immer irgendetwas mit ihm geschah, was der Partei oder der Obrigkeit nicht gefiel. Dieser Mann, dieser Nowojski, hat dann später sich einen Namen gemacht, also nach 1989, in dem er die Schriften von Viktor Klemperer herausgab. Mit Klemperer hat er sich schon ewig beschäftigt. Davon hat er auch erzählt. Also der Mann hat mich fasziniert, weil er anders war als das Gros derer, denen ich im Rundfunk im Praktikum begegnete.

Sie haben Ihr Volontariat bei der „Freiheit“ gemacht. In der DDR war es ja üblich, dass man dann normalerweise wieder dahin zurück kam nach dem Studium, wo man hergekommen war. Nun sind sie aber nicht mehr zur „Freiheit“ zurück, sondern sind zum Rundfunk. Wie kam das?

Das kann ich Ihnen so genau nicht sagen. Ich weiß nur so viel, dass sich das von selber verbat, weil ich an der Fakultät für Journalistik in die Rundfunkgruppe kam. Weil ich ja immer schon zum Rundfunk wollte. Es gab zu der Zeit, als ich da studierte, eine Rundfunkgruppe, eine Fernsehgruppe, mehr oder weniger eine Fotogruppe und das große Gros der Zeitungsjournalisten. Ich habe dann dort wieder einen Mann gefunden, der zu meinem Vorbild wurde, aber auch zu meinem Förderer, und das war Doktor Willy Walther. Doktor Willy Walther war Dozent an der Fakultät, aber er war gleichzeitig auch ein Mann, der nicht nur dozierte und lehrte. Der auch praktisch journalistisch arbeitete. Er hatte eine nicht unbekannte Sendung im Rundfunk der DDR, bei Radio DDR, gestaltet und moderiert: „Die pädagogische Sprechstunde“. Dieser Mann hat mich weiterhin für den Rundfunk begeistert.

Wie ich dann nach Berlin gekommen bin, das weiß ich nicht. Es gab an der Fakultät für Journalistik eine sogenannte Einsatzkommission, der ich persönlich selber nie begegnet bin. Es war immer die Rede von einem Genossen Fröhlich, der die Studenten, sagen wir mal, je nach Notwendigkeit, wie das die Partei sah, verteilte auf Zeitungen, Illustrierte, Fernsehen, Rundfunk. Ich bin zum Rundfunk gekommen und zwar sofort nach Berlin zur Kulturredaktion von Radio DDR, wo ich den eben beschriebenen Walter Nowojski kennenlernte. Keine Ahnung warum.

So kamen Sie also zum Rundfunk der DDR. Wann war das?

Das war 1967. Das war insofern ein kurioses Jahr, als die Parteiführung versuchte, die sogenannte „Bitterfelder Konferenz“ zu beleben. „Bitterfelder Konferenz“, das waren Zusammenkünfte, die fanden im Jahr 1959 und 1964 statt. Da hat man versucht, das künstlerische Schaffen zu verbinden mit der Produktion, mit der Arbeiterklasse. Also ein ziemlich strukturierter und organisierter Prozess, der aber nie so richtig klappte – wie gesagt 1967 Wiederbelebung. Da fiel dem Rundfunk der DDR ein, wir machen eine Sendereihe. Die Überschrift hieß damals: „Das müsste doch zu machen sein“. Der Sinn war, die Werktätigen hören Nachrichten, befassen sich mit Aktualitäten und machen Kunst daraus. Also quasi die letzte Meldung und die wird zur Kunst. Also ein sehr rigides Verständnis von Schöpfertum und Kunst überhaupt. Es wurde auch im Kollegenkreis belächelt und so. Aber einen Dummen hatten sie gefunden, der das machte. Das war ich. Ich war kaum in der Nalepastraße. Ich wurde regelrecht auf eine Bühne gestellt, habe mir zwei Anzüge gekauft und moderierte da große Bühnenshows. Da trafen Werktätige aus dem VEB Kombinat Bitterfeld auf die Arbeiter aus Wolfen. Im nächsten Monat haben die Menschen der Schokoladenfabrik in Pößneck gegen die Druckerei Pößneck gekämpft. Sie machten Vierzeiler, haben Lieder gesungen. Es gab eine Jury. Das war für mich alles in allem natürlich eine tolle Zeit, weil das ein Traumstart zunächst mal für einen jungen Kollegen war, der in aller Regel sonst nur Nachrichten schreibt oder irgendwas verwaltet. Ich wurde auch beäugt von den alten Hasen. Es gab auch in der DDR beim DDR-Rundfunk so Showmaster wie Günter Hansel und so Leute, die man heute möglicherweise nicht mehr so kennt. Aber ich habe dort Folge für Folge, Monat für Monat diese Sendereihe gemacht. Das war mein Start in der Kulturredaktion.

Ich kam dann, das war in der DDR offenbar so üblich, da ich nicht erfolglos wirkte, von der Kultur in die Politik. Nach dem Motto: „Du kannst das und das und jenes. Du musst uns jetzt helfen“. Dann kam ich in die, man würde sagen, Zeitgeschehen-Redaktion und war in jenen Jahren dann mit dabei, als die Magazine erfunden wurden. Der DDR-Rundfunk hat noch vor dem Westdeutschen Rundfunk die Form des Radiomagazins, also der Vermittlung von Politik gemischt mit Musik, erfunden. Das war dann quasi der nächste Schritt, den ich im Rundfunk gegangen bin. Zudem muss ich sagen, dass Rundfunk natürlich in jenen Jahren etwas anderes war von der ganzen Erscheinung her, als es heute der Fall ist. Heute können sie Rundfunk machen aus einer Küchenstube oder aus einem Nebenzimmer. Der Rundfunk der DDR war eine riesengroße Kulturinstitution. Es waren zum Beispiel in der Hauptabteilung Musik fast tausend Mitarbeiter in Berlin und Leipzig, die fast alle festangestellt waren. Es gab da zwei Symphonieorchester. Es gab zwei Chöre, Unterhaltungsorchester, drei Tanzorchester, Kinderchöre. Das übertrug sich auf das Gesamtklima des Hauses. Es war eher wie ein Theater. Ein Intendant war dort auch nicht nur irgendein politischer Verwalter, sondern er hatte diese Kulturinstitution zu leiten. Das gleiche trifft für die Funkdramatik zu. In der Funkdramatik im DDR-Rundfunk waren etwa 150 Menschen beschäftigt. Auch fast alle Regisseure, fast alle festangestellt im Gegensatz zu Gepflogenheiten, wie wir sie heute kennen. Ich habe nochmal in der Statistik nachgesehen. Allein im Jahr 1987 wurden 71 Hörspiele im DDR-Rundfunk produziert, 24 Kurzhörspiele, jede Menge Kinderhörspiele. Das ging in die Hunderte und so weiter. Also das war natürlich auch eine Umgebung, die mich für diesen Rundfunk eingenommen hat. Der politische Alltag, das ist dann eine ganz andere Geschichte.

Also Zeitgeschichte, welche Magazine waren das, wo sie sich vorwiegend mit beschäftigt haben? Oder hatten Sie gleich die Verantwortung für eins?

Nein, die Verantwortung hatten andere. Wir begannen mit dem Morgenmagazin und einem Mittagsmagazin. Also alles Sendeformen, die sich bis auf den heutigen Tag erhalten haben. Wir haben, wenn ich sage wir, meine ich relativ junge Journalisten, uns Gedanken gemacht um die Wirksamkeit des Rundfunks und die Verbesserung der Wirksamkeit, weil uns natürlich klar war, unter welchen Missständen vieles geschah. Wir haben uns bemüht, ein hörbares Programm zu machen. Wir haben uns bemüht, ein fließendes, durchgängiges Programm zu machen – weg von irgendwelchen Standards oder von irgendwelchen festen Rubriken. Das hat sehr viel Kraft gekostet, ist oft auch auf Widerspruch gestoßen, auch was die Bestückung von Musik mit diesen Programmen betrifft. Wir haben Konzeptionen über Konzeptionen geschrieben in so genannten Ideenkonferenzen, die nur minimal verwirklicht wurden und nur minimal Gehör fanden. Weil wir immer wieder merkten und dann später natürlich ganz deutlich sahen, wer das Sagen hatte und wer die Strukturen im Rundfunk bestimmt. Nichtsdestotrotz, wir haben vieles versucht.

Sie haben aber mal Magazine moderiert?

Ja, ich habe Magazine moderiert. Ich bin von der Kulturredaktion in die Zeitgeschehen-Redaktion, bin dort bald stellvertretender Redaktionsleiter geworden und später auch Redaktionsleiter der aktuellen Politik von Radio DDR – so hieß das. Ich habe auch in dieser ganzen Zeit, wo ich also auch Leitungsfunktion hatte, andere anleiten und mich um Strukturen sowie Abläufe kümmern musste. weiter journalistisch gearbeitet und immer, vornehmlich am Freitag, ein dreistündiges Magazin moderiert, „Magazin am Nachmittag“ hieß das. Das hat mir eigentlich gut getan, weil ich da nie, sagen wir mal, in eine Sphäre gekommen bin, wo du nur noch Verwalter oder politischer Administrator von Journalismus bist, was in der DDR eigentlich die Regel war. Das hat mir später dann auch geholfen. Und ich muss doch nochmal zurückkommen. Ich glaube, der Impetus so zu verfahren, kam nicht zuletzt auch von so einem Mann wie Willy Walther, der Theorie immer mit Praxis verbunden hat.

Sie wurden dann aber auch Redaktionsleiter?

Ende 1979 wurde ich Redaktionsleiter bei Radio DDR, zehn Jahre später Chefredakteur des Senders. Als die eilige Umbenennung des Senders in RADIO AKTUELL erfolgte, blieb ich Chefredakteur, dann schon berufen durch Christoph Singelstein, der zu dieser Zeit geschäftsführender Intendant in der Nalepastrasse war.

Sie waren aber auch ständiger Autor von Radio DDR II.

Man muss wissen, die dritten Programme in der Bundesrepublik waren die Kulturprogramme und die Programme der Reflexion. So war das auch mit dem Zweiten Programm von Radio DDR. Ich glaube, die Hamburger „Zeit“ schrieb mal, das zweite Programm von Radio DDR ist das beste unter den dritten. Da gab es große Spielwiesen. Man konnte dort aus dem Alltag ausbrechen und konnte in längeren Sendeformen arbeiten.

Das habe ich getan. Meistens in einer Sendereihe, die hieß „Montag viertel vor Zehn“. Das waren Dreiviertelstunden-Interviews mit Kulturschaffenden oder Kulturtheoretikern et cetera. Aber auch in so Sendereien wie „PS. Zu einem Lebenslauf“, wo man Leuten nachspürte. Also wie sieht er/sie das jetzt, wie sind sie geworden, zu dem was sie sind. Das hat viel Spaß gemacht.

Sie deuteten vorhin schon an, dass natürlich nicht alles auf Gegenliebe gestoßen ist, was Sie da gemacht haben. Welche Themen sind Ihnen denn sozusagen total verwehrt wurden.

Mir sind keine Themen verwehrt wurden im DDR-Rundfunk. Das liegt möglicherweise daran, dass ich von vornherein wusste, wie weit ich gehen kann, was ich probieren kann. Es gab natürlich Fragen und Nachfragen. Ich habe zum Beispiel Willy Brandt interviewen wollen. Und zwar in der Zeit, als er Chef der Nordsüdkommission war. Da habe ich ein Telefax an Willy Brandt geschrieben: „Sehr geehrter...“ und so weiter und so fort, „Würden Sie uns freundlicherweise zu den und den und den Punkten ein Interview geben?“. So ein Post- beziehungsweise Faxverkehr in die Bundesrepublik, der musste in der DDR gegengezeichnet werden vom Intendanten. Man konnte sich nicht einfach an den Fernschreiber oder an das Faxgerät setzen und solche Dinge versenden. Das habe ich geschrieben, es ging in das Büro des Intendanten.

Wer war das damals?

Das war Rolf Schmidt. Nach zwei oder drei Stunden kam der stellvertretende Chefredakteur zu mir, der hieß Heinz Winter. Übrigens beide Kollegen, Menschen, denen ich auch noch heute mit Achtung aus verschiedenen Gründen entgegentreten würde, wenn sie unter uns wären. Dieser stellvertretende Chefredakteur Heinz Winter sagte: „Alfred, hier ist dein Telefax, der Rolf“ – der Intendant Rolf Schmidt – „hat gesagt, hier gib das dem mal wieder, der spinnt wieder“. Es passierte nichts, aber „der spinnt wieder“. Man akzeptierte solche Sachen, aber ja. Also es gab immer wieder Bremsen, wenn man solche Versuche machte. Aber es gab für mich kein Verbot.

Und auch keinen richtigen Zusammenstoß, sondern nur solche Bremsen?

Solche Bremsen. Es gab relativ wenige Zusammenstöße im Sender Radio DDR. In der ganzen Zeit, in der ich da gearbeitet habe und das waren 20 Jahre, sind zwei Kollegen entlassen worden, aus den Reihen des Rundfunks entfernt. Das waren der Kollege Dietmar Meinhold und der Kollege Klaus Bredel. Klaus Bredel, nebenbei gesagt, der Sohn des Arbeiterschriftstellers Willi Bredel. Beide hatten sich engagiert im Zusammenhang mit der Ausbürgerung von Wolf Biermann. Sie haben auch nicht lockergelassen. Beide sind entlassen worden, haben dann unter unsäglichen Bedingungen in der DDR in Museen und so gearbeitet, bis sie ausgebürgert wurden in die Bundesrepublik. Beiden bin ich dann im Westen in der Masurenallee im Haus des Rundfunks wieder begegnet. Das sind die einzigen Fälle, wo Leute geflogen sind. Ich hatte selber, was Biermann betrifft, insofern eine Begegnung wieder mit meinem Intendanten, mit Rolf Schmidt. Diese Biermann-Geschichte vollzog sich im November. Zu der Zeit war in Leipzig die Dokumentar- und Kurzfilmwoche. Für uns Journalisten, also für mich jedenfalls, ein Schaufenster zur

Welt. Man begegnete vielen Leuten. Man kam da in Gespräche. Ich bin da mindestens 20 Mal hingefahren. Dort auf der Filmwoche habe ich ein Gespräch geführt, ich weiß gar nicht mehr mit wem, über Biermann und habe da wohl sinngemäß gesagt: „Na so ein Quatsch, die müssen doch einen Knall haben, diesen Mann auszubürgern. Das fällt doch auf uns zurück“. Als ich in Berlin ankam, bestellte mich der Intendant und sagte: „Alfred, du hast dich in Leipzig zu Biermann geäußert“. Ich sagte: „Ja“. Und das war es. Damit sehen Sie, dass es immer ein wachsames Auge gab auf solche Dinge.

Das ist ja nicht überall so zugegangen, wie Sie das jetzt beschreiben. Kann es sein, dass das vielleicht am Intendanten lag? Dass er mehr im Hause so glättend gewirkt hat?

Also der Intendant war, ich würde sagen, ein feiner Mensch. Er hat sich auch vor seine Kollegen gestellt in jenen Jahren vor dem Mauerfall, wo die Kinder nach dem Westen gegangen sind. Dann kam der Redakteur und sagte: „Du, Rolf, mein Sohn ist drüben geblieben“. Und da habe ich in vielen Fällen gehört, dass er sich vor diese Leute gestellt hat. Ja, er war einfach ein feiner, ein lebenserfahrener Mensch. Was sein Verhältnis zur Partei betraf, wie ich das heute beurteile, war er natürlich ganz tief und eng mit der Partei und der Bewegung verbunden. Aber eben auch aus einer früheren Zeit. Das ist überhaupt interessant gewesen, wie verschiedene Leute, meine Chefs, wie die zur Partei standen. Da gab es die, die aus dem Widerstand kamen. Deren Eltern oder sie selber noch in der Resistance waren oder so in die Kommunistische Bewegung kamen. Dann gab es Leute wie diesen Rolf Schmidt, die von klein an in Parteischulen unmittelbar nach Gründung der DDR zur Partei gekommen sind. Die auch völlig erschüttert dann den Zusammenbruch der DDR erlebt haben. Es gab, das waren nicht wenige, Leute, die erst Mitte der DDR zur Partei und zu dieser ganzen Ideologie und zu diesen ganzen politischen Bewegungen kamen. Wir nannten sie „Präsent 20“-Kommunisten. Also es waren Leute, die trugen in der DDR entwickelte Anzüge – „Präsent 20“-Anzüge. Die hatten für uns, für meine Generation, lange nicht diese, sagen wir mal, Vorbildwirkung wie ein Mann wie Budzislawski, von dem ich sprach. Man tut den Leuten vielleicht auch Unrecht, aber von denen habe ich Abstand gehalten. Das war auch jene Gruppe von Leuten, die erschrocken geschaut haben dann auf die Gorbatschow-Ära. Als Gorbatschow zwischen 1985 und 1991 Generalsekretär wurde und nach dem 27. Parteitag Glasnost und Perestroika ausgerufen hat – große Hoffnungsmomente für uns im Journalismus – wehrten sie schon ab, weil sie auf Grund ihrer Erfahrung wussten, hier läuft was schief.

Sie haben in dieser Zeit auch irgendwann, ich habe nicht herausbekommen wann, im Fernsehen die „Spielstraße“ moderiert.

Das stimmt, ja. Ich galt durch diese erwähnte Sendereihe „Das müsste doch zu machen sein“ irgendwie als Nachwuchstalent auf irgendwelchen Bühnen. So dass man mich fragte, ob ich das machen könnte. Das war im Haus der Heiteren Muse. Das ist ein Gebäude gewesen in Leipzig, was es schon nicht mehr gibt. Dort wurden Fernsehaufzeichnungen gemacht. Da habe ich die erste Spielshow/ Rätselsendung/ Raterunde moderiert, wo die Preisträger Geld bekamen. Da gab es ich weiß nicht wie viele Folgen. Das war natürlich ein Riesenabenteuer für mich, aber das ging dann zu Ende, weil das Fernsehen kein Geld mehr hatte. Aufgrund des Berlin-Jubiläums wurden da Mittel abgezogen. Es lief im zweiten Programm, ein oder zwei Mal im ersten Programm. Ich

habe keine Erinnerungen mehr, wie erfolgreich oder nicht erfolgreich das war. Ich habe nur unglaubliche Erfahrungen gemacht, wie Fernsehen in der DDR funktioniert. Man wurde eingekleidet in einem Exquisit-Laden in Berlin. Alles schön in Brauntönen, grüner Binder und so. Und dann kam man nach Leipzig ins Haus der Heiteren Muse. Da stellte man fest: „Oh, die haben doch die Dekoration so und so gemacht. Er muss was Blaues haben“. Dann wurde man in das nächste Geschäft gefahren und kriegte Anzüge, die zur blauen Dekoration passten. Also unglaublich. Und so funktionierte vieles in der DDR, offenbar nicht nur im Fernsehen, auch in der Industrie. Ich kann mich noch erinnern – Fernsehen in Halle. Da hatte ich „Burgparty“ oder so ähnlich hieß die Sendung, weiß nicht mehr genau. Da hatte ich ein Gespräch mit Theo Adam zu machen und mit anderen. Da musste das „Lied an den Mond“ eingespielt werden am nächsten Tag. Das „Lied an den Mond“ war in Halle nicht aufzutreiben. Da ist ein Wolga von Halle nach Berlin gefahren und hat das „Lied an den Mond“ im Bandkarton geholt. Also solche Absurditäten gab es im Alltag.

Wollen Sie zum DDR-Teil direkt, also bis zur Wende, noch etwas ergänzen?

Ja, gern. Die ganze Zeit im DDR-Rundfunk war natürlich geprägt von vielen Zweifeln an dem, was wir machen. Wir merkten, dass wir in einem politischen Magazin et cetera oft über die Köpfe hinwegredeten, die Dinge nicht beredeten, nicht bebilderten, wie man es hätte machen sollen. Es gab auch im DDR-Rundfunk einen Rhythmus von Anweisungen durch das Zentralkomitee. Wir hatten einen ganz strikten Ablauf, wie diese Anweisungen, genannt Argus, eingehalten werden sollten. Die waren oft so absurd, dass die, die sie gaben, schon selber nicht daran glaubten. Viele der Hinweise wurden auch gar nicht überprüft, ob sie eingehalten wurden oder nicht. Aber es gab immer wieder auch in dieser Zeit Momente, Ereignisse der Hoffnung, wo wir dachten, es bewegt sich was. Sagen wir mal, solche Sachen wie, Gorbatschow habe ich schon erwähnt, aber auch schon vorher das „SED-SPD-Papier“, also die Verständigung der beiden Parteien, im August 1987 wurde das veröffentlicht. Da dachte man: Hier dreht sich was. Hier bewegt sich was. Hier werden Dinge möglich. Noch bedeutender war weit vorher, das war im Sommer 1975, die KSZE-Schlussakte von Helsinki. Das ist ein Dokument, das in der DDR, nebenbei gesagt, in allen Zeitungen verbreitet und abgedruckt wurde – in der Bundesrepublik nicht. Das hat uns immer wieder Hoffnung gemacht. Wir dachten immer wieder, dass die starren und lähmenden Momente beseitigt würden. Dass die wegfallen. Das hatte natürlich seinen Höhepunkt in der Gorbatschow-Ära mit Glasnost und Perestroika 1986.

Aber spätestens mit dem sogenannten „Sputnik“-Verbot im Jahr 1988 brach das alles zusammen. Dazu muss man sagen, „Sputnik“ war ein Magazin, das wichtige politische, historische Ereignisse in der Sowjetunion und in der internationalen Geschichte reflektierte. Es gab eine deutsche Ausgabe und dort wurde dann nach der Perestroika und nach Glasnost sehr freimütig auch über Entwicklungen in den kommunistischen Parteien berichtet. Das war natürlich von einem Punkt an der DDR zu viel. 1988 Verbot und dann merkten wir schon, es wird hier bald zu Ende gehen. Damit will ich nicht sagen, dass man das Ende der DDR zu der Zeit schon vorausgesehen hätte. Das war nicht der Fall, aber die Bestrebungen der Liberalisierungen und der Lockerungen waren spätestens an dem Tag vorbei. Bezeichnenderweise gab es auch da unter den Ge-

nerationen Unterschiede in den Wahrnehmungen. Meine Generation zum Beispiel hat resigniert dann gesagt: „Hm, ja“. Jüngere Leute bei Sendern wie DT64 oder anderen, die haben regelrecht protestiert. „Ein Stern fiel vom Himmel“, hieß ein Kommentar, weiß ich heute noch, von einer jungen Frau, die heute auch Korrespondentin der ARD ist. Und die noch Älteren, die Hardliner sozusagen, die wir damals nicht so nannten, die waren erlöst, dass endlich jemand diesem Gorbatschow einen Riegel vorschiebt. Es war kurioserweise der stellvertretende Postminister der DDR, der den „Sputnik“ von der Postzeitungsliste nahm.

Also insofern war diese Rundfunkzeit für mich und für einen anderen Kreis von Leuten auch eine Zeit unendlicher Bemühungen etwas zu verbessern. Denn es war so: Schon wenn man die Beschlüsse der Partei ernst nahm, konnte man in Konflikte mit der Partei kommen. Es gab in regelmäßigen Abständen zu verschiedenen politischen Feldern Beschlüsse des Zentralkomitees der SED. Ich kann mich zum Beispiel erinnern, es gab eine Erbekonzeption – wie hat die DDR mit dem Erbe umzugehen. Ich kann mich erinnern, es gab einen Kritikerbeschluss – einen Beschluss zur Kunstkritik in der DDR, mehr Offenheit, allen eine Stimme geben. Wenn man begann, das ernst zu nehmen, konnte man schon in Konflikte kommen. Damit hat man gelebt, mehr oder weniger zähneknirschend. Aber auch letztlich hatte man sich in diesen Dingen eingerichtet. Was mich betrifft, ich habe immer versucht das auszuweiten, indem ich mich mit Leuten umgab, auch in der journalistischen Praxis, die das ebenfalls kritisch sahen. Aber ich habe auch versucht in journalistischen Begegnungen Leute ins Programm zu bringen, wo ich dann selber, ich will mal sagen, mich aufrüstete. Ich habe in diesen Jahren mit so linken Leute wie Walter Jens oder Rolf Hochhuth oder Günter Wallraff stundenlange Interviews geführt. Diesen Zugang hatte man als DDR-Journalist, zu den wirklichen oder vermeintlichen Bündnispartnern in der Bundesrepublik zu gehen und mit denen zu sprechen. Also das konnte alles platziert werden. Günter Wallraff zum Beispiel, bei dem war ich in Köln, aber den habe ich auch in den Rundfunk der DDR eingeladen. Plötzlich habe ich anderthalb Stunden mit ihm im Technikraum P10, ich weiß noch wie heute, gesessen und die Leute guckten völlig aufgelöst: „Was, ist das der wirklich?“ In diesem Fall vollzog sich das gleiche Ritual. Ich wurde zum Intendanten bestellt: „Du Alfred, weißt du nicht, dass wir, wenn wir solche Gäste hier im Haus haben, dass wir da eine Bescheinigung brauchen von der Hauptabteilung I“. Und die habe ich dann beim nächsten Gast geholt. Ich erwähne das immer wieder deshalb, weil ich damit zeigen will, dass natürlich vieles möglich war und keiner, der aus der Reihe tanzte, erschossen wurde, wie das möglicherweise manchmal heute dargestellt wird.

Sie hatten schon angedeutet, mit dem „Sputnik“-Verbot näherte sich einiges, ich will mal nicht sagen zum Ende, aber es hat sich vieles verändert dadurch. Schließlich kam 1990 die Einigung und Sie wurden noch Chefredakteur – und zwar gewählt.

Ja, das waren alles kuriose Prozesse. Also zunächst mal war Schweigen. Die Administration im Rundfunk der DDR war wortlos in diesen Tagen. Man wusste, der Generalsekretär war schwer krank, von da kam auch nichts, und die Leute gingen auf die Straße. Es war interessant zu beobachten, wie dann in verschiedener Weise versucht wurde, diese Bewegungen in der Öffentlichkeit ins Programm zu tragen. In Leipzig ist da relativ viel gemacht wurden – in Berlin erst später. Aber im Rundfunk selber, in der Binnen-

struktur des Rundfunks, gab es große Aufgeregtheit. Eine Versammlung jagte die andere. Plötzlich merkte ich dann im Laufe der Wochen und Monate, unter wie vielen Widerstandskämpfern ich gearbeitet habe im Rundfunk der DDR. Es war ganz eigenartig, wer alles plötzlich entdeckte, dass er schon immer dagegen war. Das waren natürlich auch menschliche Enttäuschungen. Das gab es ja überall. Nebenbei gesagt, hat sich herausgestellt, dass einige der größten Widerstandskämpfer IMs der Stasi waren. Das hat sich dann erst ergeben, als man Akteneinsicht machen musste. Ich hätte das von mir aus selber nicht getan. Aber das sind sehr verzwickte Dinge, die sich da abgespielt hatten. Es gab im Rundfunk Runde Tische zu der Zeit. Die alten Leitungen gingen zum Teil freiwillig, weil sie wussten, dass sie in dieser oder jener Weise eingebunden waren in Aktivitäten auch der Staatssicherheit und ähnliches. Der von mir im Gespräch mehrfach zitierte Intendant Rolf Schmidt ist auch gegangen. An dem haben sich dann einige Kollegen auf Parteiversammlungen et cetera regelrecht abgearbeitet. Also auch in einer wirklich unschönen Art.

Dann, das ist ja bekannt, kam Herr Mühlfenzl mit einer Crew von Leuten, der den Rundfunk der DDR abzuwickeln hatte. Ich war in der Tat in dieser Zeit Chefredakteur, aber auch da muss man genau unterscheiden. Der Rolf Schmidt kam, ich war krank geworden in diesen Monaten. Ich lag im Krankenhaus mit einer Lungenentzündung, aus Tübingen kommend, und der Intendant besuchte seinen Mitarbeiter Eichhorn. Das war sensationell, weil er bei aller – ich sagte, er war ein feiner Kerl – sehr distanziert war. Er kam zu mir ins Oskar-Ziethen-Krankenhaus, ich sehe ihn noch vor mir, und sagte: „Alfred, werde wieder gesund, du musst auf den Stuhl“. Was heißt das auf Deutsch? Rolf Schmidt hatte erkannt, dass das Schiff sinkt und hat offenbar in mir einen Mann gesehen, der jetzt dringend in eine Leitungsfunktion muss. Aber offenbar war ich drei Wochen länger krank. Wenn ich zu dieser Zeit, inthronisiert von Rolf Schmidt, Chefredakteur von Radio DDR geworden wäre, dann hätte ich hinterher Versicherungen verkauft oder sonst was gemacht. Weil ich dann ein Kader der alten Administration gewesen wäre. Das ist mir erspart geblieben. Erst Wochen und Monate später bin ich Chefredakteur geworden. Ich will damit auch nur deutlich machen, von wie vielen Zufällen solche Karrieren und solche Dinge abhängen. Dann die Wendezeit, da gibt es eigentlich nur ein Wort: Es war atemlos.

Lassen Sie mich nochmal nachfragen: Sie sind aber damals als Chefredakteur gewählt worden von den Mitarbeitern, ist das richtig? Weil das ja meistens so üblich war.

„Gewählt“ ist nicht der richtige Ausdruck, „bestimmt“ würde ich sagen. Es gab große Versammlungen. Man wurde vorgeschlagen und eingesetzt. Bestätigt wurde ich letztlich zwei Mal durch den dann amtierenden Leiter der „Einrichtung“, hieß das damals, Christoph Singelstein. Er hat mich sowohl in der alten Zeit, also in der Modrow-Zeit, zum Chefredakteur berufen, als auch später in der Zeit, als Lothar de Maizière Ministerpräsident war. Das waren durchaus unterschiedliche politische Konstellationen. So war das aber. Wenn das Wort „gewählt“ fällt, dann denkt man, es waren da 200 Mitarbeiter und davon haben 184 gesagt „Ja“ und der Rest „Nein“. So war es nicht. Atemlos war die Zeit, man hat vieles gespürt, aber nicht begriffen – ich jedenfalls –, was da mit uns geschah. Herr Mühlfenzl, das ist ja hinlänglich in der Literatur beschrieben, was seine Anschauungen waren, hatte eine Crew, die jeden Montag mit einer Flotte von Merce-

des-Autos auf das Gelände des Funkhauses fuhr. Komischerweise Mercedes, obwohl er aus Bayern kam. Der Mann brachte Leute mit wie Roland Tichy zum Beispiel. Auch ein hinlänglich dokumentierter Medienjournalist und auch politisch aktiver Mann. Die dann auch erste Verbote und Restriktionen aussprachen gegenüber den Mitarbeitern. Auch gegen so einen Mann wie Jörg Hildebrandt zum Beispiel – er kam von der Evangelischen Verlagsanstalt, da war er Lektor – war stellvertretender Intendant geworden. Er kriegte einen Maulkorb und hat sich unwahrscheinlich gewehrt gegen Mühlfenzl, wurde dann auch entlassen. Also es gab kuriose Dinge, die man in der Zeit selber so nicht begriff.

Wir haben Interviews mit Leuten geführt. Ich kann mich erinnern mit Friedrich Nowotny, ganz naiv: „Sagen Sie Herr Nowotny, was kann man denn für den Erhalt der Medien in der DDR tun?“. Was aus heutiger Sicht natürlich völlig absurde Vorstellungen waren, weil man sich auch nicht in den Bewegungsformen auskannte. Der ARD-Vorsitzende zu dieser Zeit war Herr Kelm, der uns dann mehrfach besuchte. Mit dem wir auch sprachen. Wir fuhren plötzlich zu Medienkonferenzen, Medientagungen in Köln und weiß der Teufel wie. Aber wir hatten eigentlich zu dem Zeitpunkt, ich jedenfalls, noch nicht begriffen, wie die ganze Sache genau läuft. Inzwischen weiß man ja, dass die Dinge mit dem späteren Kulturstaatsminister Herr Naumann ganz klar strukturiert wurden. Man müsste vielleicht noch sagen, dass als die Anstalt dann geschlossen wurde, viele Leute wie die Sau vom Trog gegangen sind. Sie haben alles liegen lassen. Ich habe dann mit amerikanischen Journalisten nochmal das Funkhaus besucht. Wir haben in den Schreibtischen noch die Hausschuhe der Sekretärin gefunden. Also die Leute sind regelrecht geflohen.

Wir haben in den Schreibtischen noch die Schnapsgläser und die unabgewaschenen Kaffeetassen ausgeräumt und so weiter.

So in etwa muss das offenbar überall gewesen sein. Es war in dieser Zeit auch eine große Absatzbewegung. Mein Radio DDR wurde immer kleiner. Zuerst gingen die Musikredakteure, dann die Unterhaltungsredakteure, dann die Sportredakteure. Ich habe dann mehrfach Briefe an Christoph Singelstein geschrieben, wie das Programm aufrechtzuerhalten sei. Aber das Positive dieser Zeit: Die Kollegen sind natürlich aufgewacht. Wir haben ein unwahrscheinlich attraktives Programm gemacht zu der Zeit. Ich habe die Hörerbriefe gesammelt und heute liegt noch eine Dokumentation da. Ein Riesenzuspruch von Hörern, immer verbunden auch mit dem Wunsch oder der Forderung, das Programm zu erhalten, was natürlich illusorisch war. Also eine aufregende Zeit, eine Zeit der Hoffnung, eine Zeit auch der Demütigung durch verschiedene andere Vorgänge, aber so richtig begreift man das erst wohl nach Jahren, was mit uns geschehen ist.

(Das ganze Gespräch finden Sie demnächst unter: www.rundfunkundgeschichte.de.)

(Die rundfunkhistorischen Gespräche werden freundlicherweise von den Landesmedienanstalten mabb und LfM finanziell unterstützt.)

„Das öffentliche Reden war ein großes Glück für mich“ Rundfunkhistorisches Gespräch mit Norbert Schneider (Auszüge)

Prof. Dr. Norbert Schneider, geb. 7.8.1940, studierte evangelische Theologie und Publizistik an den Universitäten Tübingen, Marburg und Hamburg. Von 1964 bis 1967 promovierte er (Dr.theol.) und war Vikar. 1968 absolvierte er ein Volontariat im Kirchenfunk des SWF (Baden-Baden), arbeitete anschließend als wissenschaftlicher Assistent im Seminar für Neues Testament an der Universität Marburg und erhielt ein Habilitationsstipendium der DFG.

1971 bis 1973 wirkte Schneider als Referent für Hörfunk und Fernsehen und als Redakteur der Zeitschrift „medium“ in der Evangelischen Konferenz für Kommunikation Frankfurt/Main. 1972 bis 1974 übernahm er zudem Lehraufträge für Religionspublizistik in Münster, Bochum und Mainz. 1974 wurde er Grundsatzreferent im neu gegründeten Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik (GEP), 1976 (bis 1981) dessen Direktor. 1981 bis 1986 war Norbert Schneider als Programmdirektor des SFB, 1986 bis 1993 als Geschäftsführer der Allianz Film tätig. 1993 wurde er zum Direktor der Landesmedienanstalt NRW (LfR, später LfM) gewählt, von 1999 bis 2003 war er Vorsitzender der Direktorenkonferenz der Landesmedienanstalten (DLM). Seit 2010 lebt er im Ruhestand.

Margarete Keilacker führte mit ihm am 23.11.2017 in Berlin ein ausführliches Gespräch über sein Berufsleben.

Sie hatten ein sehr bewegtes Berufsleben. Mit sehr vielen Stationen, auch sehr unterschiedlichen Stationen. Woraus resultiert das? War das immer Ihr Wunsch, mal schnell wieder zu wechseln, oder war es Einsicht in die Notwendigkeit, weil sie irgendwo gebraucht wurden? Wie ist das zu begründen?

Also, ich kann nicht sagen, dass es irgendeinen elementaren Wunsch gegeben hätte, dies oder jenes zu tun. Was ich im Rückblick feststelle, ist, dass die jeweiligen Weichenstellungen oder Entscheidungen in aller Regel aus verschiedenen Gründen, die alle für sich nicht ausreichend gewesen wären, zusammengewirkt haben und diese multifaktorielle Begründungslage die Dinge befördert hat. Es war auch gelegentlich ein Zufall im Spiel. Es hat Situationen gegeben, die absolut unvorhersehbar waren. Also es mischt sich hier eine ganze Menge.

Meine erste Festanstellung, kann man sagen, als – damals hieß es Assistent, in einem theologischen Seminar in Marburg, ist auf merkwürdige Weise zu Ende gegangen, weil der Professor, an dessen Lehrstuhl ich war, mit dem ich auch persönlich sehr verbunden war, mich entlassen hat: Eines Tages, als die Assistenten gestreikt haben, weil sie zu viele Lehrverpflichtungen hatten, da haben wir mit gestreikt, obwohl wir gar keine hatten und er hat uns, wir waren drei bei ihm, alle drei entlassen. Eigentlich durfte er uns nicht entlassen, das war Sache der Fakultät. Aber der Bruch war nicht zu kitten. Es war ein großes, peinliches Durcheinander, aber das hat meine akademischen Absichten durchkreuzt. Ich habe zwar noch an einer Habilitation weitergearbeitet, habe sie dann im Verfahren irgendwann nicht mehr weiter verfolgt, weil mir das zu mühsam wurde, weil ich inzwischen ganz woanders war. Das kann man als Zufall ansehen. Wenn ich an dem

Tag nicht gestreikt hätte, für nichts, nur aus Solidarität, dann wäre wahrscheinlich vieles anders gelaufen.

Zweite Zufälligkeit/Merkwürdigkeit: Ich hatte beim Südwestfunk, so hieß er damals, volontiert und habe eine Sendereihe damals betreut, in der ein Mainzer Professor für Praktische Theologie einen Vortrag hielt, mit dem ich dann bei der Herstellung dieses Textes einen sehr ausführlichen Kontakt hatte: Gert Otto. Und dieser Mainzer Theologie-Professor hat mich eines Tages angerufen und sagte: „Ich habe einen alten Freund, der hat mich gefragt, ob ich jemanden wüsste, der so zwischen Theologie und Medien zu haben wäre und ich habe ihren Namen genannt“. Das bezog sich auf Frankfurt, auf die damals frisch gegründeten Konferenz für Kommunikation. Der Geschäftsführer war Hans-Joachim Beeg, der kam vom Kirchentag nach Frankfurt und er suchte vier Referenten. Ich bin einer davon geworden. Das war Zufall, dass ich über diesen Professor diesen Kontakt..., aber so läuft das. Es hat natürlich auch sachliche Gründe gegeben, das dann auch zu machen. Also nicht nur einen Job zu bekommen, wie das vielleicht heute eher der Fall wäre. Es war ein großer Zufall, dass mein späterer Chef dort, Robert Geisendörfer, eines Abends auf dem Weg zum Bahnhof, wo er sich die erste Ausgabe der „Süddeutschen Zeitung“ besorgte, tot umgefallen ist. Und sie fanden keinen Nachfolger. Der eine wollte Militärbischof werden, der andere wollte jenes werden. Ich bin übriggeblieben. Ich war der Jüngste. Und der damalige Ratsvorsitzende, mit dem ich das auch zu besprechen hatte, hat gesagt, das ist das Einzige, was sich wirklich ändern wird. Ein Zufall oder eine Situation, die man nicht vorhersehen kann.

Etwas übersichtlicher war mein Wechsel von Frankfurt nach Berlin. Wobei man auch da sagen muss, der SFB-Intendant Wolfgang Haus hatte bereits eine ganze Menge von möglichen Nachfolgern für seinen Fernsehdirektor Proebster angesprochen und die hatten alle aus irgendwelchen Gründen abgelehnt. Ich nenne jetzt keine Namen, aber es war eine respektable Liste. Und dann ist er auf mich verfallen, warum kann ich schwer sagen, wir hatten uns vorher nie gesehen, wir wussten wenig voneinander. Ich hatte den SFB nur in Gestalt von Franz Barsig erlebt. Aber es kam zu einem Treffen, dass im Hotel Seehof in Berlin am Lietzensee stattfand; am selben Tag, an dem dort auch die ZFP, also die Zentrale Fortbildung Programm, bei der ich ein paar Planspiele mitgemacht hatte und deren Protagonisten ich gut kannte, tagte. Ich saß mit Haus unten in der Ecke im Restaurant. Sie kamen alle an mir vorbei und sahen: Aha, Herr Haus sitzt da und ich sitze da, was hat das wohl zu bedeuten? Das war ein Wechsel, der vor allem damit zu tun hatte, dass ich in Frankfurt eigentlich so recht nichts mehr bewegen konnte. Ich war zehn Jahre in diesem Haus und hatte die wesentlichen Dinge, die mit Veränderung zu tun hatten, erledigt. Das Gemeinschaftswerk war eine Neugründung von Robert Geisendörfer und Rudolf Weber, es war eigentlich soweit auf die Reihe gebracht. Es kamen die Mühen der Ebene, die immer etwas mühsamer sind, als wenn man aufsteigt. Ich hatte das Gefühl, dass ich da nicht mehr so lange sein werde. Es hat bis dahin in diesen zehn Jahren drei oder vier - ich nenne es mal Abwerbungsversuche gegeben. Das hat schon angefangen 1972. Lothar Hartmann, der in München der erste offizielle Programmdirektor Deutsches Fernsehen war, der hatte schon angefragt. Ich hatte eine ziemlich weit gediehene Abwerbung, die Martin Neuffer, der NDR-Intendant, ins Werk gesetzt hatte, als Nachfolger von Manfred Jenke nach Hamburg zu kommen. Das ist dann an politischen Gründen gescheitert. Ich hatte offenbar die falsche Farbe, obwohl ich gar keine habe.

Ich gehöre keiner Partei an, aber ich bin immer für links gehalten worden, was meine Frau gelegentlich auch amüsiert hat. Das war auch so ein Versuch. Wir haben uns drei oder vier Mal getroffen und waren eigentlich kurz davor das zu fixen, zu finalisieren, sagt man. Es ist daraus am Ende nichts geworden. Gerhard Schröder in Bremen wollte mich als Fernsehdirektor einkaufen, und ich erinnere mich sehr gut an eine außerordentlich makabre Situation. Es gibt in Bremen, glaube ich, heute noch den Regionalfernsehwettbewerb und ich war...

Der hat erst wieder stattgefunden.

... damals Vorsitzender der Jury und wir hatten unsere Arbeit getan. Und es wurde dann verliehen an einem, ich glaube, Sonntagmorgen. Gerhard Schröder hat sich bei dieser Verleihung beim Vorsitzenden der Jury bedankt, den er sehr gerne als Fernsehdirektor gehabt hätte, der ihm aber abgesagt habe und jetzt sei dies eben der Kollege Conradt geworden. Das war eine außerordentlich peinliche Situation, aber Schröder hatte für Peinlichkeiten einen guten Riecher. Da hat er es nicht dran fehlen lassen. Das war auch ein Versuch, mich aus der Frankfurter Situation herauszulocken.

Haus ist es dann gelungen, 1981. Das heißt, es war im Sommer 1980. Es hat, wie gesagt, bei mir mit der Frage zu tun gehabt, ob ich in Frankfurt noch sehr viel Neues würde bewegen können – einerseits. Ich habe mich auch ein bisschen schlecht behandelt gefühlt. Es war so, wenn ich nach Bonn zu einem Treffen mit der Politik gefahren bin, dann standen die Dienstwagen der anderen schon vor der Tür. Ich bin da allein hingefahren. Ich bin bei Nacht und Nebel zurückgefahren. Es hat nicht einer mal irgendwie aus den kirchenleitenden Organen sich näher für die Arbeit interessiert. Ich war einmal im Jahr im Rat der EKD und habe dort berichtet. Aber das hat eigentlich niemanden so richtig interessiert. Ich habe ein bisschen, ich will nicht sagen, darunter gelitten, aber es war mir nicht so angenehm, dass die Publizistik nach wie vor als fünftes Rad am großen kirchlichen Wagen angesehen worden ist von den Leitungsfiguren. Die Kirchenkanzlei, hieß es damals, was heute, glaube ich, Kirchenamt heißt, hat sich eher darum bemüht, unsere Etats zu kürzen, als uns mit irgendwelchen Ideen zu konfrontieren. Das hatte für mich eine gewisse Abrundung von, ich will nicht sagen Frustration, das wäre zu viel gesagt, aber es war nicht mehr so das, was ich gut fand.

Und da hatte natürlich ein Angebot, in einer kleineren Anstalt, Fernseh- und Hörfunkdirektor, es waren ja damals die Ämter noch verbunden – ist, glaube ich, heute wieder so – schon was. Der Intendant konnte auch, wenn auch, wie ich heute denke, ein bisschen vollmundig, eine Mehrheit garantieren. Man geht nicht gern in einen solchen Job, wo gewählt wird und wird dann überhaupt nicht gewählt. Das will niemand. Das ist damals eine sehr knappe Entscheidung gewesen. Ich glaube, es war 13 zu 12. Und das hat sich vorher so nicht abgezeichnet. Haus war schweißgebadet. Nein, also nicht schweißgebadet, aber war doch einigermaßen irritiert, dass es so knapp war. Gut, aber das war dann gelaufen und die Sache selber hat eigentlich auch ganz gut begonnen. Ich habe zwar auch vorher ein Haus mit über hundert Leuten zu leiten gehabt, aber so eine Anstalt hat ihre eigenen Milieus und ihre eigene Temperatur. Man braucht eine Weile, bis man die Platzhirsche kennt und herausbekommt, wen man möglichst meiden oder wen man näher an sich heranziehen sollte. Das alles sind die normalen Anfangsdinge, wenn Sie in so ein

Haus kommen. Die ich auch hinter mich bringen musste. Und es war eigentlich so, dass wir gerade dabei waren, eine gewisse Kontinuität in die Arbeit zu bekommen. Erste Personalentscheidungen getroffen haben. Uwe Rosenbaum war einer, den ich damals aus Köln geholt habe, der dann später nach Mainz als Landesstudiochef des Südwestfunks gegangen ist, jetzt auch hier in Berlin im Ruhestand lebt. Dann stand die Wiederwahl von Haus an. Da wusste Haus, dass es knapp wird. Aber er hatte durchzählen lassen und hatte eine Mehrheit von einer Stimme. Es ist dann anders gekommen. Die Mehrheit hat sich sozusagen umgedreht. Der Wahlsieger wurde Lothar Löwe. Ganz am Ende der Vorwahlzeit, eingebracht von Landowsky, dem damaligen CDU-Fraktionsvorsitzenden, dem der Sender halbwegs gehört hat, auf den der Sender insgesamt gehört hat. Landowsky ist es gelungen, ein oder zwei Leute kurz vor der Wahl noch umzudrehen. Ich nenne jetzt keine Namen, aber es waren zwei Sozialdemokraten, die ihren eigenen Sozialdemokraten Haus im Stich gelassen haben. Es war ein großer Schrecken im Haus, weil – Haus war nicht, ich will mal sagen, er wurde nicht geliebt, aber er wurde sehr respektiert, weil er nach der Ära Barsig, die eine sehr kalte und formalistische Art Rundfunk zu machen bedeutet hat, weil er nach dieser Ära wirklich frische Luft in diesen Sender gebracht hat. Er hat das Radio komplett reformiert. Im Fernsehen war er nicht so zu Hause. Auch was Personal angeht, nicht so gut besohlt. Da wollte er natürlich auch mit einer Neuberufung des Direktors die Dinge verändern. Ich habe nie verstanden, warum er meinen Vorgänger nicht mehr haben wollte, der ein fabelhafter Direktor war – Proebster. Das will ich ausdrücklich nochmal sagen. Der auch diesen Abgang auf eine unglaublich seriöse und anständige Weise hinter sich und hinter mich gebracht hat. Nicht ein böses Wort, nie ein Interview, wie das heute üblich wäre – was er noch alles hätte machen können, wenn man ihn hätte machen lassen dürfen. All das nicht, sondern er ist wirklich sehr nobel in die Pension gegangen. Wie gesagt, das sollte auch in der Politik von Haus eine Personallösung sein mit meiner Person, für einen Neuaufbruch des Senders.

Sie sind dafür eingetreten, eine Institution zu gründen, die systemübergreifend sich mit Programm beschäftigt. Also wie man es auch nennen will – Medienstiftung oder Medienrat oder sowas.

Das ist eine Idee von mir gewesen, die ziemlich alt ist. Die eigentlich aus der Mahrenholz-Kommission heraus und ihrer Arbeit entstanden ist. Dass es so etwas wie ein Programmmonitoring geben müsste für das gesamte Fernsehsystem – also für alle Veranstalter. Für das Kriterien zu bilden wären und für das auch eine formale Struktur zu finden wäre, weil man ja, wenn man flächendeckend Programm beobachtet und verarbeitet, was man beobachtet, eine Einrichtung braucht, die heute digital und eben auch personell ordentlich ausgestattet ist. Die nicht viel im Vergleich zu anderen Sachen gekostet hätte. Da hätte man aus dem Topf der zwei Prozent nur eine Kleinigkeit raus nehmen müssen. Dann wäre das gegessen gewesen. Man hätte das mit anderen Instituten zusammenlegen können – mit Grimme oder Bredow. Also da habe ich zweierlei erlebt mit diesem Vorschlag. Erstens, ich habe erlebt, dass die meisten Kollegen, die sich eigentlich dafür interessieren müssten, sich deshalb nicht dafür interessieren, weil sie sich für Programm nicht interessieren. Das Programm, finden sie, ist nicht so wichtig, sondern die Strukturen, die Beziehungen, die öffentliche Wahrnehmung, also wie komme ich vor. Das ist wichtig. Aber das Programm ist eigentlich nicht so wichtig. Die kennen auch kein Programm. Glauben Sie, dass außer mir jemand mal RTL gesehen hat? Obwohl die in

Niedersachsen das regulieren. Das war der eine Punkt und der andere Punkt war: Es ist im deutschen kulturellen Betrachten der Dinge ein Sakrileg, wenn man die Kulturhoheit der Länder durch irgendeine, jetzt sage ich mal, eine zentrale Einrichtung zu unterlaufen versucht. Für Kultur sind die Länder zuständig. Selbst die Kulturbeauftragte des Bundes, jetzt Frau Grütters, ist keine Ministerin, sondern eben eine Staatsministerin. Aber das ist zweitchargiert. Zentral und Programm – No-Go. Das wollen die Kollegen nicht. Sie wollen über Programm nicht reden. Da müssten sie es angucken. Da müssten sie Kriterien haben, was ist ein Programm, was man für angemessen halten kann, was ist ein Programm, wo man sagen muss, das nicht wieder und warum nicht wieder. Wie viel Geld braucht man, um Programm zu machen? Das wissen sie ja alle nicht, die das beaufsichtigen. Deshalb ist an der Stelle am Ende auch nichts daraus geworden. Ich habe mich sehr dafür verkämpft. Ich habe auch beim einen oder anderen Journalisten Unterstützung bekommen, der das dann auch aufgegriffen hat. Aber es war nie an den Punkt gekommen, wo es wirklich Ernst geworden wäre. Wenn man sich auf diese Weise selber abschafft, dann ist man natürlich am Ende, ja, muss man warten bis der Vertrag zu Ende ist und dann ist es zu Ende.

Sie hatten eingangs schon gesagt, dass Sie sich sehr für Sprache interessieren, nun sind Sie ja Autor zahlreichster – ich weiß nicht, haben Sie sie gezählt?

Nein.

...Artikel, Broschüren, sowohl in Tageszeitungen als auch Zeitschriften und Diensten zu eigentlich allen medienpolitischen Fragen. Alle Texte sind nicht nur sehr ideenreich, sondern auch super formuliert. Sie sind sozusagen ein Wortkünstler und wenn Ihnen das mal nicht gelingt, dann sagt die Frau Keilacker, als sie Ihre Broschüre rezensiert: „Das ist kein Schneider“.

Das ist sicher richtig. Das hat mit einem einzigen, nicht mit einem einzigen, aber mit einem wesentlichen Grund zu tun. Das Abfassen von Texten, ob sie nun gesprochen oder geschrieben erscheinen, ist Arbeit. Es ist nicht so, wie viele denken, dass ich zu einem Geburtstag gehen kann von irgendjemanden und vorher hat jemand gesagt: „Es wäre schön. Der Jubilar würde sich freuen, wenn Sie ein paar Sätze sagen würden“. Dann gehen Sie dahin und dann machen den Mund auf. Das wird nichts. Also es gibt nur drei oder vier Talente, die sich dieses Fehlverhalten erlauben können, weil dann tatsächlich etwas herauskommt. Aber die sind wirklich sehr selten. Es ist Arbeit. Es ist viel Arbeit. An der Sprache zu arbeiten ist zeitintensiv. Es macht auch Spaß, aber es ist mit Zeit verbunden.

Ich habe Geburtstagsreden, um ein Beispiel herauszugreifen, gehalten, an denen ich ein halbes Jahr und länger gearbeitet habe. Nicht jeden Tag und nicht zu jeder Stunde. Aber deshalb habe ich auch keine kurzfristigen Angebote wahrgenommen, sondern da musste ich Zeit haben. Es kostet viel Zeit. Ich bin auch immer wieder gefragt worden: Wie machen Sie das nur? Ich sagte: „Sie müssen sich hinsetzen und dann wird Ihnen schon was einfallen. Aber das müssen sie dann auch noch formulieren“. Also diesen Prozess, ich habe Zeit gehabt, ich habe mir die Zeit nehmen können. Ich habe als LfM-Direktor das Wesentliche gewissermaßen halbtags erledigen können. Also das, was sein musste, und die andere Zeit habe ich mir für die Kür genommen. Reden, also Geburtstagsreden

vielleicht am wenigsten, aber Reden sind kein Luxus, kein Obendrauf, sondern in Reden steckt das, was Sie wollen. Zum Beispiel war ich bei den Medienforen in Köln einer der Anfangsredner. Da habe ich im Januar angefangen, mir zu überlegen, was ich sage und wie ich es sage, weil es ja auch vermittelt werden muss. Die öffentliche Rede muss ein paar Bedingungen erfüllen. Das kann man bei Bundestagsreden sehr schön lernen, wer die nicht erfüllt. Fast alle, die können alle nicht reden. Die haben das nicht gelernt. Ich habe das vielleicht gelernt, weil ich zwei Jahre lang jeden Sonntag gepredigt habe. Wenn Sie einem Publikum, das sie nicht ganz genau kennen, etwas erklären müssen und zwar so, dass es nicht nach Minute drei laut schnarchend abgeht, da müssen Sie sich was einfallen lassen.

Diese öffentliche Rede ist in Deutschland insgesamt sehr schwach entwickelt. Die Angelsachsen sind da viel besser. Wenn ich in den Bundestag gehen würde, würde ich vielleicht vier oder fünf Redner finden, bei denen es mich interessieren würde, zuzuhören. Dann gibt es noch die freie Rede, das ist nochmal was anderes. Aber die vorbereitete Rede ist so, als würden sie ein Bild malen. Das ist ja auch ein Produkt. Oder als würden sie ein bestimmtes Gericht kochen. Da gibt es Zutaten. Da gibt es zeitliche Ausdehnungen. Da gibt es das Problem, das muss schmecken – das Gericht. Und das Bild muss ansehnlich sein. Das müssen sie alles zusammenbinden. Das ist eine Frage auch von Übung, von Routine. Also ich kann zum Beispiel ganz schwer einen Text in drei Minuten hinschreiben. Das fällt mir sehr schwer. Ich muss mindestens einmal darüber schlafen. Dann gefällt mir ein Halbsatz nicht besonders, weil er nicht ganz präzise ist. Dann muss ich mir überlegen und dann gucke ich, kann ich es ein bisschen plastischer machen. Das sind lauter Dinge, die einem beim Herstellen von Texten kommen. Ab und zu ist einer drunter, wo ich hinterher auch sagen würde: „War nichts“.

Sie waren und sind zum Teil noch in zahlreichen Gremien verankert.

Ich bin nur noch in ganz wenigen. Diese Berufe bringen es mit sich, dass sie irgendwo eingemeindet werden. Das habe ich überwiegend, nachdem ich in den Ruhestand getreten bin, zurückgelassen und auch Nachfolger ausgeguckt, die diese Funktionen übernommen haben. Ich habe eine neue übernommen, weil mein Freund Hans Janke sich da nicht mehr hin traute, nachdem er eigentlich nach Berlin ziehen wollte und nicht kam. Das war bei den Freunden der Kinemathek, das habe ich zwei Jahre lang im Sinne einer Ersatzlösung gemacht. Dann aber abgegeben, weil das nicht mein Ding war. Da wollte ich eigentlich nur aushelfen. Ich bin jetzt eigentlich nur noch in einem Beirat der Deutschen Mediathek. Und ich bin, das ist auch sehr komisch, bei einem Privatrado in einem Kuratorium. Da ist der Vorsitzende Dieter Stolte – beim Privatrado. Der zweite Vorsitzende ist Klaus Bresser, der Dritte ist der alte Pressesprecher von Stolpe und der Vierte ist der alte Senatssprecher von Diepgen. Ich bin der Fünfte und noch eine Kollegin von Deutschlandradio. Das sind alles öffentlich-rechtlich eingeführte Personen. Das ist B2 hier – ein Schlagersender.

Ich bin jetzt seit bestimmt drei Jahren darin. Das ist das einzige, was ich noch bediene. Sonst eigentlich nichts. Ich habe auch keine Angebote bekommen, die mich interessiert hätten. Es ist auch so, irgendwann macht das Sitzen in Gremien mir Mühe. Ich weiß genau, zwei oder drei, für die ist es wichtig. Ich saß da nur noch, weil es eben sechs

sein müssen. Das muss ich nicht mehr haben. Ich habe auch meine anderen Dinge. Ach Gott, ich bin jedes Jahr zu den Filmfestspielen zu den Eröffnungen. Dann hatte jemand mal gefragt: „Wie kommen Sie denn an die Karten ran?“. Ich sagte: „Das ist im Job inbegriffen“. Ich habe ja lange Filmstiftung gemacht. Das war übrigens auch eine meiner Nebentätigkeiten. Ich war elf Jahre Vorsitzender des Vergabeausschusses. Da habe ich jeden Monat bestimmt eine Woche nur mit der Lektüre der 110 Tagesordnungspunkte verbracht. Also das konnte nebenher laufen. Wir waren auch Gesellschafter bei der Filmstiftung. Ich gehe noch zum VPRT, weil die immer in Berlin tagen. Das ist immer im September, da machen sie ein Jahresfest. Da kriege ich noch eine Einladung. Ich kriege zu jeder Premiere noch eine, aber ich gehe zu keiner Premiere mehr. Das ist nicht mehr sinnvoll. Ich bin raus aus der Sache. Und ich halte das auch sehr strikt eigentlich. Ich habe andere Interessen jetzt. Für das, wofür ich meine Zeit aufwende. Meine Frau und ich reisen jetzt endlich. Sie ist auch emeritiert. Wir müssen keine Semesterferien mehr beachten. Jetzt können wir reisen, wann wir wollen und das tun wir auch. Und da ich nicht im Hartz-IV-Bereich angesiedelt bin, kann ich mir das auch leisten. Das ist viel schöner als in Gremien zu sitzen. Das sage ich Ihnen. Ich bin auch aus manchen Gremien herausgewählt worden. Zum Beispiel war ich jahrelang im Gemeinschaftswerk in Frankfurt im Aufsichtsrat. Aber nachdem ich die letzten drei oder vier Jahre fast immer nur widersprochen habe, hat der Vorsitzende angerufen. Ich fragte: „Warum rufen Sie mich an? Wollen sie meinen Job?“. Er sagte: „Ihren nicht, also ich will ihn nicht, aber wir brauchen Ihre Stelle.“ „Ach“, sage ich, „das ist ja nett, dass Sie das so sagen. Die können Sie gerne haben“. Da bin ich mal selber aus was ausgetreten, ist auch schön.

Sie haben sich auch für die Ausbildung engagiert in verschiedensten Funktionen. Nun sind sie ja auch Professor. Haben Sie auch mal selbst gelehrt?

Also nicht am Stück. Ich habe, was weiß ich, vielleicht dreißig oder vierzig Vorlesungen an nicht ganz so vielen Universitäten gehalten.

Das ist schon eine ganze Menge.

Davon auch einige in Übersee. Aber ich war zum Beispiel in Erlangen, glaube ich, vier Mal. Ich kenne Erlangen nur von Kurzbesuchen bei Vorträgen in der Universität. Also ich habe einzelne Vorträge, muss man es nennen, gehalten. Vorlesung ist ein anderer Begriff. Aber ich bin ja auch kein richtiger Professor. Das heißt, ich bin schon ein richtiger Professor. Ich bin kein Gelernter, sondern ein Ernannter. Und von einer Landesregierung ernannt, die immerhin Scholl-Latour und Elisabeth Flickenschild auch ernannt hat. Vor mir lange niemanden. Ich weiß nicht, was nachher war, aber das ist eher so eine... Ich weiß gar nicht, wie es dazu kam. Ich glaube, da hat Hahn-Cremer damals mir Gutes tun wollen, aber es ist in Ordnung. Aber ich habe auch immer Schwierigkeiten, wenn ich zu irgendeinem Arzt komme und er sagt: „Sie sind Professor“. – Das liegt an diesen Visitenkarten, weil da steht das ja drauf. Die hat mein Büro in Düsseldorf organisiert, ich war noch nicht drei Tage wieder zurück, da hatten die schon die neuen Briefbögen. – Und dann sagt er: „Und was lehren sie?“ Und da sage ich: „Ich lehre nichts.“ Früher hätte man das einen richtigen Honorarprofessor genannt. Aber das ist ja heute etwas anderes. Der ist ja der Einzige, der kein Honorar bekommt oder er ist Senator.

Sie hatten eingangs gesagt, zu Ihrer politischen Haltung, dass Sie kein Parteibuch haben und für links gehalten wurden. Wie würden Sie denn Ihre Haltung selbst beschreiben?

Also im alten, klassischen Spektrum ist es natürlich das, was man linksliberal nennen würde. Mir ist die Entwicklung der Dinge wichtiger als sie zu bewahren, um es etwas altmodisch zu sagen. Das heißt, ich habe mich immer mehr für die Menschen und die Sachen interessiert, die sich vom aktuellen Stand der Dinge in einem produktiv-positiven Sinn unterscheiden wollten. Das Neue hat mich interessiert. Die Risiken habe ich eher geschätzt als gemieden. Also es gibt ja Risiken des Denkens und Risiken des Handelns. Die Risiken des Handelns habe ich mehr gemieden, aber die des Denkens habe ich jedenfalls nicht gemieden. Das ist mit einem Begriff wie „links“ natürlich sehr pauschal gekennzeichnet. Aber ich habe, wie gesagt, keiner Partei angehört. Das hätte ich schon deshalb nicht können, weil ich ja eine Weile lang Pfarrer war. Ich finde nach wie vor, dass man als Pfarrer nicht in einer Partei sein sollte, wenn es sich irgendwie einrichten lässt. Es wäre so, als wäre der Intendant von RTL ein SPD-Mann und würde dann dafür in Anspruch genommen, SPD-Politik zu realisieren. Der Intendant von RTL oder der Geschäftsführer haben ein Publikum. Dieses Publikum setzt sich aus sehr unterschiedlichen Menschen und Biografien zusammen. Es wäre nicht gut. Ich würde das nicht generell für falsch halten. Aber man muss ein sehr hohes Ansehen haben, und das hat man als junger Pfarrer nicht, wenn man einer Partei angehört. Deswegen kam das für mich auch nicht infrage. Aber Sie können auch nicht verhindern, dass Sie zugeordnet werden. Da können Sie nicht widersprechen. Sollen Sie sagen, Sie seien konservativ, wenn Sie das nicht sind? Wenn jemand sagt: „Sie sind ein Linker“, dann sage ich: „Ein Linker in dem Sinne bin ich auch nicht. Da kenne ich andere. Da ist noch Platz“. Also das ist ein Definitionsproblem. Ich könnte sagen, ich bin so ähnlich wie und dann könnte ich ein paar Namen nennen.

Alles klar. Mal zusammenfassend. Was war das Schönste in Ihrem Berufsleben? Ich weiß, die Frage wird allgemein nicht gemocht, aber ich stelle sie trotzdem immer wieder.

Also wenn ich sie allgemein beantworten soll, dann würde ich sagen, dass mir ein Absturz, dass mir Arbeitslosigkeit und Aussichtslosigkeit beruflich erspart worden sind. Das ist eine Negativbeschreibung von Glück. Das ist aber auch ein Glück. Wer das hatte, eine gewisse Kontinuität, in dem was er tun konnte, mit denen er es getan hat, also eine personelle Kontinuität – auch keine abrupten Übergänge. Das ist eigentlich für die Gesamtbetrachtung eines Zeitraumes von 45 Jahren etwas, was ich nicht hoch genug einschätze. Es gibt natürlich Einzelerlebnisse, bei denen man sich auch sehr wohl gefühlt hat. Wo ich mich sehr wohl gefühlt habe. Dazu zählt eigentlich, wenn ich das mal so aus dem Stand überlege, dazu zählt nicht zuletzt das, was ich „Kasualreden“ nenne. Also die Möglichkeit, bei Anlässen, bei Personen öffentlich zu reden. Das hat mir immer großen Spaß gemacht. Also der Spaß hört natürlich irgendwann auf, wenn es sich um Grabreden handelt, aber auch das war in meiner Wahrnehmung wichtig. Ich habe eine Menge Menschen beerdigt, meistens solche, die nicht in der Kirche waren – weil sie niemanden gefunden haben, der es getan hat. Und dann hat sich irgendwann rumgesprochen: Er macht das. Ich habe das nicht bei jedem machen können, aber doch bei manchen. Bei Ulrich Schamoni, bei einem alten Freund, bei Wolf Gremm, der vor zwei Jahren an Krebs gestorben ist. Also das öffentliche Reden war ein großes Glück für mich. Die Möglichkeit,

es zu können, das ist ja auch nicht jedem möglich. Das muss aus den Aufgaben heraus sich ergeben.

Vielleicht sollte ich doch auch noch sagen, ich habe auf dieser Strecke ein paar Leute kennengelernt, die mir diese Strecke wirklich wert gemacht haben. Hans Abich, Dieter Ertel, Wolfgang Menge, Heinz Drache auch, mit dem ich politisch ganz quer war, aber wir haben eine große Freundschaft gehabt. Leute, die alle tot sind. Ertel hat mir schon sehr früh gesagt: „Suche dir junge Freunde, die alten sterben alle weg“. Dieter Hildebrandt, den muss ich noch erwähnen. Dass ich mit dem zusammen Fernsehen gemacht habe und zwar wirklich zusammen – nicht ich oben, er unten. Sondern wir haben seine „Scheibenwischer“ Textzeile für Textzeile durchgesprochen. Und wenn ich eine Idee hatte als Aufseher und er hat sie gut gefunden, dann war sie im Text. Dieter Hildebrandt war ein wirklich wunderbarer Freund. Sammy Drechsel auch noch. Er starb ja sehr früh. Also Personen, mit denen ich nicht zusammengekommen wäre ohne diese Berufe – Johannes Rau. Jetzt fängt es an bei mir zu arbeiten. Es gab auch welche, denen wäre ich am liebsten nie begegnet.

Da kommen wir jetzt gleich dazu. Worüber haben Sie sich am meisten geärgert?

Also am meisten geärgert habe ich mich schon, dass ich eigentlich, als ich zum SFB gekommen bin, die Idee hatte, das mindestens zwei Perioden zu machen und dass es, aus Gründen, die nicht ich zu vertreten habe – ich habe mich sehr geprüft, was ich da vielleicht auch dazu beigetragen habe aber ich habe nichts Vernünftiges gefunden –, anders gekommen ist. Das habe ich als eine große Kränkung empfunden, weil sie eben nicht in Sachen begründet war oder in Inkompetenz oder in persönlichen Unverträglichkeiten, sondern weil ich ein Stück Verhandlungsmasse für Dritte geworden bin. Das hat etwas Kränkendes. Das ist etwas, was ich auch bis heute nicht richtig einordnen kann. Das ist mir sonst nicht mehr passiert. Das ist eine einmalige berufliche Situation, die ich auch keinem wünsche. Aber wenn Sie schon so fragen. Das würde ich dazu rechnen.

Gut, ich bin mit meinen Fragen durch, möchten Sie noch etwas ergänzen?

Jetzt müsste ich zu Ihrer Biografie fragen. Da erzähle ich Ihnen eine schöne Geschichte dazu, die aus meinem Kontext stammt. Wir haben mit dem Osten als Allianz Beziehungen gehabt. Ziemlich früh hat mir jemand gesagt, heute kommt Helmut Diller, das ist der Chef des Außenhandels der DEFA. Mit dem gehen Sie essen und lernen sich kennen. Dann hat der Diller beim Essen gefragt: „Wo kommen Sie denn her? Was machen Sie denn? Was haben Sie bisher so gemacht?“ – Präferenzen und so. Ich habe ihm das alles, so wie hier, erzählt – ein bisschen diskreter. Und dann war er fertig, die Suppe war weg und dann habe ich gesagt: „Ja, Herr Diller, jetzt erzählen Sie doch mal“. Dann sagte er: „Wieso, müssen Sie auch berichten?“. Das fand ich makaber schön.

(Das ganze Gespräch finden Sie demnächst unter: www.rundfunkundgeschichte.de.)

(Die rundfunkhistorischen Gespräche werden freundlicherweise von den Landesmedienanstalten mabb und LfM finanziell unterstützt.)

Studienkreis-Informationen

Medienhistorisches Forum 2017

Am 10. und 11. November 2017 fand in der Lutherstadt Wittenberg wieder das Medienhistorische Forum statt. Gemeinsam mit dem Nachwuchsforum Kommunikationsgeschichte der DGPK bot der Studienkreis Rundfunk und Geschichte jüngeren Wissenschaftler/innen Gelegenheit, über ihre Forschungsthemen aus der Kommunikations- und Medienhistorie zu sprechen und sich institutionell zu vernetzen.

Knapp 20 Teilnehmer/innen aus Wissenschaft und Praxis diskutierten über Fragestellungen, Probleme und Methoden geplanter oder laufender Forschungsprojekte. Veit Scheller, Leiter des ZDF-Unternehmensarchivs und Vorstandsmitglied im Studienkreis, lieferte in seinem Abendvortrag spannende Hintergrundinformationen zur Aufgabe und Ausrichtung eines der wichtigsten audiovisuellen Medienarchive in Deutschland. Themen waren digitale Produktion, Umgang mit Metadaten aus Archivdatenbanken und die heutige Handhabung von Datenströmen und Speicherkapazitäten.

Mit Blick auf das noch immer recht enge Korsett, in das Wissenschaftler/innen bei der Nutzung öffentlich-rechtlicher Senderarchive aus Gründen des Urheberrechts, geltender Produktionsverträge und Persönlichkeitsrechte gepresst sind, sprach sich Scheller für die Formulierung eines neuen Nutzungsrechts aus, bei dem die heutigen exorbitant langen Schutzrechte so modifiziert und verkürzt werden, dass dadurch der Archivzugang für die medienwissenschaftliche und zeithistorische Forschung deutlich erleichtert werden könnte. Ideen und Ansätze dazu gäbe es.

Den Auftakt der Projektvorträge machte Niklas Venema (Berlin), der seine Doktorarbeit an der Freien Universität Berlin über die „Geschichte des Volontariats in Deutschland von 1900 bis heute“ schreibt. Venema will herausfinden, wie sich die journalistische Ausbildung im Spannungsfeld beruflicher Traditionen, Autonomieansprüche und Akademisierung entwickelt hat. Dazu will er Autobiographien, Unterlagen aus Redaktions- und Verlagsar-

chiven, statistische Daten und Beiträge der Berufsverbände heranziehen.

„Diskursive Konstruktionen von Emil Dovifat am Institut für Publizistik (-und Kommunikationswissenschaft) an der Freien Universität Berlin“ interessieren Juliane Pfeiffer (Leipzig). Mit einer Diskursanalyse möchte sich Pfeiffer dem historischen Bild des „Nestors der Zeitungswissenschaft“ und dessen Konjunkturen am Institut für Publizistik nähern, um den Umgang der Kommunikationswissenschaft mit deren „Vorgeschichte“ in der NS-Zeit zu konturieren. Der Höhepunkt der Auseinandersetzung um Dovifat und sein Verhalten im Nationalsozialismus liegt schon zwei Jahrzehnte zurück. Die Debatte um Kontinuitäten nach 1945 scheint sich seitdem beruhigt zu haben – allerdings zeigte sich in der nachfolgenden Diskussion, wie eng das Fach noch immer an die Arbeiten Dovifats und dessen „Nachfolger“ (B. Söseemann) anschließt.

Theo Müller (Paris) untersucht in seiner Arbeit den „Presseausweis als Distinktionsmerkmal im französischen und deutschen Journalismus“ und zeigte schon im Vortrag, wie verschieden die journalistischen Kulturen beider Nachbarländer bis heute sind. So entscheidet der in Frankreich ungleich komplizierter zu bekommende Presseausweis faktisch, wer sich als professioneller Journalist betätigen darf – und wer nicht. Indem Müller nach den historischen Umständen fragt, möchte er auch einen vergleichenden Blick auf die neuere journalistische Praxis werfen und herausfinden, ob dem Presseausweis als Distinktionsmerkmal in digitalen Zeiten vielleicht sogar eine Aufwertung bevorsteht.

Jeder, der sich im Hörfunk oder im Film mit Ortsaufnahmen beschäftigt, kennt sie, die „Atmo“. Fritz Schlüter (Potsdam) will unter diesem Titel in einer medienwissenschaftlichen Dissertation untersuchen, was diese Art der Raum- oder Außenaufnahmen in ihrer Mischung aus Zufälligkeit und Signifikanz auszeichnet und welche Funktionen Atmo in akustischen Medien spielt. Dabei will er einen Ansatz zur Geschichte, Ästhetik, Medialität und Funktion entwickeln, der die Affekt- und Bedeutungsebene solcher alltäglichen

gebrauchter Klänge gleichermaßen beleuchtet.

Stephan Summers (Mainz) wiederum interessiert sich für das Verhältnis „Musik – Programm – Politik“ bei den Sendern der amerikanischen Besatzungszone zwischen 1945 und 1949. Wie wurden kulturpolitische Vorstellungen der Amerikaner in Musiksendungen umgesetzt? Wie sah der Neuanfang der Sender Frankfurt, Stuttgart, München, Berlin und Bremen gegenüber der alten NS-Programmpolitik aus und gab es unterschiedliche Strategien in den Funkhäusern? Seinen Untersuchungsschwerpunkt legt Summers dabei auf E-Musik.

Über „Soziales Engagement, Bewegungsnetzwerke und öffentliches ‚Frauenstreben‘“ forscht Désirée Dörner (Augsburg) und erarbeitet eine Art historisches „Bewegungsprofil“ der bayrischen Frauenbewegung um 1900. Ihre Vorrecherchen haben gezeigt, dass eine gute Quellenbasis um den Münchner Verein für Fraueninteressen besteht, die zeigt, wie die Akteurinnen ein publizistisches-institutionelles Netzwerk aufbauten, dessen Erfolg auch in der systematischen Dokumentation seiner eigenen Kommunikationen bestand.

Aus der Perspektive der Radiopraktikerin und Kulturwissenschaftlerin betrachtet Susanne Wegner (Eichstätt) „Narrative Strukturen und Deutungsmuster im Radio am Beispiel der aktuellen Holocaust-Berichterstattung“. Im Vortrag diskutierte sie unterschiedliche Hörzitate aus öffentlich-rechtlichen Tagesprogrammen und fragte nach der Rolle journalistischer Medien bei der Konstruktion kollektiver Erinnerung, vor allem im Hinblick auf akustische Macharten.

Um ein ganz anderes Thema kollektiver Erinnerung geht es Nils Theinert (Berlin), der sich in seiner Masterarbeit an der FU Berlin mit dem so genannten „Hippie Trail“, konkret: „Westliche[n] Alternativtouristen der ‚langen‘ 1960er Jahre im Blick von Fernsehberichten 1970-2008“, beschäftigt, und das Thema zu einer Dissertation auszubauen plant. Das Thema verspricht nicht nur einen Blick auf eine vergessene Ästhetik von Reiseberichten über die Post-68er, sondern auch auf (medien-)politische Formationen des ausgehenden 20. Jahrhunderts.

Kai S. Knörr, Potsdam

speichern | orientieren | produzieren

Workshop der Fachgruppe Speicherkulturen am 12.2.2018 in Potsdam

Am 12. Februar 2018 fand der erste Workshop der Fachgruppe Speicherkulturen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte in Zusammenarbeit mit der Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf und der Hochschule Magdeburg-Stendal sowie mit Unterstützung des Deutschen Rundfunkarchivs (DRA) in Potsdam statt. Anhand von Praxisbeispielen wurden mit Expert/innen und Student/innen beider Hochschulen anwendungsorientiert künstlerische, journalistische und wissenschaftliche Perspektiven auf Aspekte der Digitalität und neuer Speichermodi in beruflicher Praxis sowie im privaten Leben erarbeitet.

Zu Beginn stand für die Teilnehmer/innen wahlweise ein Besuch im Deutschen Rundfunkarchiv Babelsberg oder eine Führung durch den rbb Potsdam mit dem Schwerpunkt digitale Medienproduktion auf dem Programm. Thema beider Führungen waren digitale Archivierungs- und Produktionsprozesse. Im DRA gab Julia Weber Einblicke in die Arbeit mit FESAD sowie ins digitale Rechtemanagement (RMS), welches Recherche und Lizenzklärungen maßgeblich beschleunigt. Besonders für die Studierenden, die ja alle mittlerweile als ‚Digital Natives‘ gelten können, wurde bei der Führung durch das Archiv (Jörg-Uwe Fischer) nochmal die Digitalisierung analogen Archivguts (Film- oder Audiomaterial) sehr anschaulich. Ähnlich verhielt es sich bei der zweiten Gruppe, die gemeinsam mit dem Potsdamer Medienhistoriker Kai Knörr eine Stippvisite an verschiedene Produktionsorte des rbb unternahm. Die Teilnehmer/innen konnten erfahren, dass sich hinter den Türen so traditioneller Orte wie Schaltraum und Sendeabwicklung inzwischen ebenso rein digitale Prozess- und Speichersysteme bzw. deren Steuerinterfaces befinden, wie dies im durch HD neu hinzugekommenen Ingest der Fall ist. Dort spielen die rbb-Reporter ihr frisch gedrehtes Fernsehmaterial ins Produktionssystem ein.

Auch konnte die Gruppe für einen kurzen Moment in der laufenden Sendung bei Radio Fritz-Moderator Golo Schmied zu Gast sein. Im Gegensatz zum Rundfunkarchiv sind hier zwar kaum noch Schnittstellen zu analogen Medien zu verzeichnen, gleichwohl bleibt bei der täglichen Arbeit von Redakteur/innen und Moderator/innen der handwerkliche und

menschliche Faktor nach wie vor entscheidend. Der zweite Teil des Workshops, an dem insgesamt mehr als 40 Interessent/innen teilnahmen, fand in der Filmuniversität statt.

Der erste Beitrag des Workshops widmete sich Potenzialen für künstlerische Produktionsprozesse durch Speichertechnologien. Die Berliner Fotografin Karoline Schneider setzte damit einen imposanten künstlerischen Auftakt (siehe auch www.karolineschneider.de). In ihrem Vortrag ging sie auf das komplexe Verhältnis von analoger und digitaler Fotoproduktion, auf Aspekte des Kunstmarktes sowie auf ihre persönlichen Zugänge zu digitalen Speicherkulturen ein. Insbesondere ihre Ausführungen und Präsentationen zur Wet Plate-Fotografie (sog. „nasses Kollodiumverfahren“) beeindruckten die Anwesenden.

Filmuni-Urgestein Professor Lothar Mikos referierte auf der Basis einer aktuellen Publikation (Mikos 2017: *Collecting Media Data: TV and Film Studies*) über das Verhältnis von wissenschaftlicher Analyse und Materialzugängen im Film- und Fernsbereich. Diese können heutzutage deswegen so intensiv und facettenreich betrieben werden, weil es gute und immer größere Speichermöglichkeiten gibt. Speichermedien haben damit nicht nur einen immensen Einfluss auf die Film- und Fernsehproduktion, sondern auch auf die Analyse dieser Produkte. Ein Siegfried Kracauer konnte für seine Analyse einen Film vielleicht ein- bis zweimal im Kino sehen, so Mikos. Heute sind uns audiovisuelle Materialien auf vielen Wegen zugänglich. Dementsprechend präsentierte er einen breit und international fokussierten Überblick zur Genese von Speichertechnologien im Film- und TV-Bereich sowie zu Speicherorten, die gleichermaßen off- und online zu finden sind. Für die Teilnehmer/innen war dies eine Möglichkeit, den Blick auf Mediatheken, Medienarchive und Online-Plattformen aus medienwissenschaftlicher Sicht zu richten. Genauso lud dieser Vortrag aber auch zur Reflexion darüber ein, ob der Schein der unbegrenzten Verfügbarkeit von Filmen und Serien, den das Internet und Streamingangebote zuweilen produzieren, nicht doch sehr trügerisch ist.

Fokussierter um die Speicherorte ging es bei Tab Bergner vom Fem_Archiv Potsdam (www.femarchiv-potsdam.de). Sie stieg mit einem stark inhaltlichen Bezug in das Thema Speicherkulturen ein und referierte, wie feministisches Wissen gesammelt und vor allem weitergegeben werden kann. Die Potsdamer

Initiative arbeitet dabei strukturell zum einen als Bibliothek, wo das einschlägige Sammlungsgut ausgewählt und kuratiert wird. Zum anderen ist das Fem_Archiv auch eine Plattform für Veranstaltungen wie Filmreihen, Lesungen und Podiumsdiskussionen.

Zum Abschluss des Workshops wurde es dann noch einmal spielerisch. MA-Studentin der Medienwissenschaften Rebecca Scharlach von der Filmuniversität reflektierte in ihrem Beitrag „Are you sure you want to delete this? Datenspeicherung und Digital Natives“ eigene biografische Bezüge hinsichtlich des Speicherverhaltens in ihrer früheren und aktuellen Mediennutzung. Sie referierte vor allem über die Nutzung von Social Media-Angeboten und ging hierbei auf das Thema des Datenschutzes im Netz ein. Ihren Vortrag schloss sie mit einem interaktiven Teil ab:

Gemeinsam mit den Teilnehmer/innen des Workshops wurden unter anderem diverse Suchanfragen simuliert, die durchaus Aspekte eines Datenprofilings beinhalteten. Sie zeigten, wie viele Spuren wir im Netz hinterlassen und wie mit wenigen Recherchen öffentlich zugänglicher Netzinformationen ein komplexes Persönlichkeitsbild generiert werden kann.

Der erste Workshop der Fachgruppe Speicherkulturen zeigte einmal mehr, welche vielfältigen Zugänge und Themen das Feld der Speicherkulturen aufweist. Seinen Gästen bot er manch neue und überraschende Anregung hinsichtlich digitaler Produktionsprozesse im künstlerischen und journalistischen Bereich. Welche wichtige Rolle die Speicherorte spielen, auch abseits der klassischen Archive, gehörte ebenfalls zum Diskussionsstoff der Veranstaltung. Im privaten Bereich, so ging es auch aus den Beiträgen hervor, spielt nach wie vor die persönliche Einstellung zum Thema Speichern die entscheidende Rolle. Am Ende der Veranstaltung konnten sich die Organisator/innen Yulia Yurtaeva-Martens (Filmuniversität Babelsberg) und Uwe Breitenborn (Hochschule Magdeburg-Stendal) über einen produktiven Workshop und positive Rückmeldungen der Teilnehmer/innen sehr freuen.

Uwe Breitenborn, Yulia Yurtaeva-Martens, Magdeburg/Potsdam

Forum

„Diskurs und mediale Realitätskonstruktion in der Kommunikationsgeschichte“

Jahrestagung der Fachgruppe Kommunikationsgeschichte der DGPK
18. bis 20. Januar 2018 in Berlin

Nicht erst mit dem Brexit-Votum und der Wahl Donald Trumps zum Präsidenten der USA kann das diskursive Klima in der Gesellschaft als bisweilen stürmisch bezeichnet werden. Auch einem Laienpublikum wird nicht entgangen sein, dass den Massenmedien – nicht zuletzt dem Rundfunk – hierbei eine zentrale Bedeutung zukommt, sind diese doch in ihren unterschiedlichen Formen für ein breites Spektrum gesellschaftlicher Akteure Ressource und strategischer Bezugspunkt der Diskursführung und zuletzt verstärkt selbst Streitgegenstand öffentlicher Debatten geworden.

Das Thema der diesjährigen Jahrestagung der Fachgruppe Kommunikationsgeschichte der DGPK, die in Kooperation mit dem Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft der Freien Universität Berlin (FU) stattfand, besaß damit durchaus Aktualität.

Die Umstände der Tagung schienen sich schlechterdings dem stürmischen gesellschaftlichen Diskursklima der Gegenwart anpassen zu wollen. Ein Orkan behinderte zunächst die Anreise zahlreicher Teilnehmer/innen. Im Verlauf des ersten Tages fanden aber schließlich knapp 40 Wissenschaftler/innen aus Deutschland, Österreich, der Schweiz, Belgien und Frankreich im Seminarzentrum der FU zusammen, um sich im Rahmen von 16 Vorträgen den verschiedenen Facetten der Thematik anzunähern.

Martin Kohlrausch (KU Leuven) beschäftigte sich in seiner Keynote mit der Frage nach politischer Macht in einem „komplexen Wechselverhältnis in einem neuen medialen Raum“ und dem Zusammenspiel von Monarch und Massenmedien, die den „medialen Neoabsolutismus“ der wilhelminischen Epoche prägten. Thematisch daran anknüpfend verglich Betto van Warden (ebenfalls KU Leuven), wie Massenpresse durch ihre Berichterstattung die Erwartung zum Umgang mit diplomatischen Konflikten in Großbritannien und dem deutschen Kaiserreich formulierte.

Hendrik Michael (Universität Bamberg) konzentrierte sich hingegen auf die medialen Repräsentationen der Unterschicht in Sozialreportagen der Berliner Massenpresse um 1900. Maria Löblich und Niklas Venema (beide FU Berlin) adaptierten das Modell eines diskursiven Institutionalismus, um die Presereformdebatte zwischen sozialdemokratischen Journalisten und der kommerziellen Presse zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu erschließen. In einer weiteren Vergleichsstudie präsentierte Lisa Bolz (Universität Paris-Sorbonne), wie Auslandsbilder in den telegrafischen Depeschen der Nachrichtenagenturen in Deutschland und Frankreich kultiviert, verbreitet und verfestigt wurden. Durch eine diskursiv-semiotische Analyse unter Nutzung digitaler Methoden konnte Bolz in ihren Ergebnissen zeigen, dass mit den Depeschen erstmalig eine „Übersymbolisierung des Auslands und ein Entfremdungsprozess durch Massenproduktion“ eingeleitet wurde.

Indira Dupuis (FU) zeigte anhand eines polnischen Fallbeispiels wie Massenmedien die Delegitimation staatlicher Institutionen unter bestimmten Voraussetzungen vorantreiben können. Leidenschaftlich diskutiert wurde anschließend der Vortrag von Hanan Badr (FU), in dem sich diese mit Framing in der Berichterstattung über Terrorismus auseinandersetzte und dies mit Bezug auf den palästinensisch-israelischen Konflikt erläuterte. Abgeschlossen wurde das Panel durch Erik Koenens (Universität Bremen) Vortrag, der mithilfe datengestützter Diskursforschung die Berichterstattung über die russische Revolution analysierte.

Die Verleihung des Nachwuchspreises der Fachgruppe Kommunikationsgeschichte war besonders aus rundfunkgeschichtlicher Perspektive sehr erfreulich. Ausgezeichnet wurden die Dissertationen von Anna Jehle (ZZF Potsdam) und Andre Dechert (Universität Augsburg). Jehles Dissertation „Welle der Konsumgesellschaft“ untersuchte die Rolle Radio Luxembourgs bei der Kommerzialisierung des Rundfunks in Frankreich zwischen 1945 und 1975 und zeigte wie sich Massenmedien und Massenkonsum im Frankreich der Nachkriegszeit wechselseitig beeinflus-

ten. Decherts Dissertation „Dad on TV“ hat die mediale Wandlung von Familienbildern in US-amerikanischen Sitcoms anhand von drei Prime-Time-Serien, darunter die bekannte „Cosby Show“, zwischen 1970 und 1980 hinsichtlich der Konstruktion von Geschlechterbildern und ethnischen Stereotypen beschrieben. Honoriert wurden die Dissertationspreise mit jeweils 800€ durch die Ludwig-Delp-Stiftung.

Zwei weitere Vorträge schlossen den ersten Tagungstag ab. Anne Purschwitz und Alexander Hinneburg (beide Universität Halle-Wittenberg) erläuterten die unterschiedlichen Formen gesellschaftlicher Wissensproduktion in der Aufklärung am Beispiel von Hallenser Medienerzeugnissen. Christian Schwarzenegger (Universität Augsburg) und Gabriele Falböck (Universität Wien) nahmen den österreichischen 80er-Jahre-Rundfunk in den Blick. Diskutiert wurde, wie sich die Programmgestaltung in diesem Zeitraum als „Identitäts- und Mentalitätspflege“ verstand und eine Rückbesinnung auf traditionelle Formate der 1950er Jahre unternahm. Anhand der Beispiele „Die liebe Familie“ und „Tiere suchen ein Zuhause“ kontrastierten Schwarzenegger und Falböck die diskursive Transformation von TV-Produktionen und Protagonist/innen von Kitsch zu Kult.

Am Samstag präsentierte Jürgen Wilke (Universität Mainz) eine detaillierte Nachzeichnung des Diskurses über Pressefreiheit in der Bundesrepublik am Beispiel der Thematisierung der „Spiegel“-Affäre zwischen 1960 und 2010. Niklas Venema (FU Berlin) beleuchtete hingegen die Debatten zur Journalistenausbildung im frühen 20. Jahrhundert in einem an Schimanks Akteur-Struktur-Dynamiken angelehnten Modell. Andre Dechert (Universität Augsburg) und Aline Maldener (Universität des Saarlandes) untersuchten im abschließenden Vortrag des Panels die veränderten Diskursstrukturen in den Jugendschutzdebatten in der BRD der 1950er und 1960er Jahre, um zu zeigen, wie Medienschaffende konkret als Mittler in gesellschaftlichen Selbstverständnisdiskursen über Kinder- und Jugendschutz fungierten.

Im abschließenden Panel sprach Susanne Kinnebrock (Universität Augsburg) über den Gedächtnis-Aktivismus gesellschaftlicher Akteure und die unterschiedlichen Strategien, wie über öffentliche Diskurse der Eingang in das kollektive Gedächtnis einer Gesellschaft möglich ist. Am Beispiel der Frauenrechtlerin

Helene Lange zeigte Kinnebrock unter Anwendung der Gedächtnismodelle der Assmanns und dem Öffentlichkeitsmodell von Klaus wie es Lange durch ihre öffentliche Inszenierung zu Lebzeiten vermochte, als Ikone der Frauenrechtsbewegung zu gelten, während andere Akteurinnen in Vergessenheit gerieten. Simon Sax (Universität Bremen) warf hingegen ein Schlaglicht auf das kommunikative Konzept des Central-Vereins deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens während der Weimarer Republik und erläuterte wie die Publikationen des Vereins Rechtshilfe und Propaganda miteinander verwoben. Im letzten Vortrag der Tagung beschäftigen sich Erik Koenen und Marie Bartning (beide Universität Bremen) mit dem zeitaktuellen Diskurs über „Lügenpresse“ und zeigten anhand einer N-gram-Analyse die lange Geschichte und Konjunktur von diffamierenden Mediendiskursen im deutschsprachigen Raum. In der anschließenden Diskussion gelang es dann, diese Diskurse an unterschiedlichen Zeitpunkten differenzierter im Feld von Medienkritik oder tatsächlicher Propaganda einzuordnen.

Damit endete eine von Maria Löblich und ihren Mitarbeiter/innen hervorragend organisierte Tagung, der es durchaus gelungen ist, Potenziale für kommunikationsgeschichtliche Auseinandersetzungen mit den bisweilen schwammig konturierten Begriffsfeldern Medienrealität und Mediendiskurs auszuloten.

Michael Hendrik, Bamberg

Lokale Medienarchive – Digitales Gedächtnis der Regionen?

Tagung der Bayerischen Landeszentrale für neue Medien (BLM) am 13.11.2017 in München

Die Bedeutung der Archivierung im bayerischen Lokalfunk stand im Mittelpunkt der Tagung „Lokale Medienarchive – Digitales Gedächtnis der Regionen?“ am 13.11.2017 in München. Ins Gespräch kamen lokale Medienmacher, Archivare und Wissenschaftler.

Eröffnet wurde die Tagung von Gastgeber Siegfried Schneider, Präsident der BLM, der auf eine Umfrage der BLM bei bayerischen Rundfunkanbietern verwies. Diese habe gezeigt, dass fast alle Sender ihr Rohmaterial in digitalen Speicher- und Redaktionssystemen aufbewahren. Alles da und alles einfach also? Mitnichten, so Schneider, denn gerade lokale und regionale Radio- und Fernsehsender stünden bei der langfristigen und

systematischen Archivierung ihrer Beiträge vor großen Herausforderungen: Ein hoher zeitlicher Aufwand, geschultes Personal und eine entsprechende technische Infrastruktur seien Voraussetzungen. Aufgabe der BLM ist es nach dem Bayerischen Mediengesetz, auf eine Archivierung hinzuwirken.

Wie groß das gesellschaftliche und wissenschaftliche Interesse an der Archivierung im Rundfunk ist, unterstrich Manfred Tremel – Medienrat der BLM, Honorarprofessor in Eichstätt und Initiator der Tagung – in seinem Begrüßungsvortrag. Die privaten Medien produzierten Dokumente ihrer Zeit und Kulturgut, das erhaltenswert sei: So seien die privaten Medien keine „Eintagsfliegen“, sondern hätten eine eigene Geschichte, die es zu dokumentieren gelte. Eine wissenschaftliche Perspektive warf dann auch Markus Behmer, Professor an der Universität Bamberg, auf. Er betonte: „Rundfunkarchive könnten als Gedächtnis- und Erinnerungsorte fungieren und unter anderem der rundfunkhistorischen Forschung wichtige Impulse geben oder eben Forschungsmöglichkeiten offerieren.“

Praktische Beispiele der Archivierung folgten in den weiteren Vorträgen. Wie wertvoll so eine „Schatztruhe“, ein Archiv audiovisueller Beiträge, für die Sender sein kann, bewies Rainer Tief, Leiter der Hauptabteilung Archive des BR. In BR-Archiven befinden sich rund 740.000 Tonträger, 1.300.000 Audiofiles, 380.000 Videobänder, 400.000 Videofiles und 55.000 Filme. Diese Quellen stehen der Forschung offen, werden aber ebenso im aktuellen Programm wieder eingesetzt. Diese Einbindung könne ein „Alleinstellungsmerkmal bei der Programmgestaltung“ sein und sei hilfreich, um diverse Themen beispielsweise zu Jubiläen wiederaufzubereiten. Mario Müller, Leiter des Content Management der Produktion bei ProSiebenSat.1, unterstrich anschließend in seinem Vortrag die Bedeutung von Content Management im Zeitalter der digitalen Transformation. Danach stellte Thorsten Schoop, Geschäftsführer von Spaactor GmbH, mit Spaactor eine Suchmaschine für audiovisuelle Medien vor.

Der „neue Schweizer Weg“ stand schließlich im Zentrum des Vortrags von Christoph Stuehn, Direktor von Memoriav, ein Verein zur Erhaltung des audiovisuellen Kulturguts in der Schweiz. Am Beispiel des zweisprachigen Walliser Regionalsenders Canal 9 zeigte Stuehn, wie Medienarchive „Wissens-

speicher statt Wissensgräber“ sein können. Um das audiovisuelle Erbe des Senders zu erhalten und den Fortbestand der Archive in digitaler Form sicherzustellen, hatten sich die Mediathek Wallis und der Lokalfernseher zusammengeschlossen. Aus dieser Kooperation entstand ein Pilotprojekt, das vom Schweizer Bundesamt für Kommunikation (BAKOM) und Memoriav unterstützt wurde. Seit Abschluss dieses Projektes sind mehr als 3.000 Sendungen digitalisiert und in einer Online-Mediathek zugänglich gemacht worden. Wie übertragbar das „Schweizer Modell“ für die Archivierung in Deutschland ist, bleibt zu klären.

Eine in Nordrhein-Westfalen umgesetzte Kooperation zwischen Archiv und Lokalsender stellte Thomas Wolf vor. Als Kreisarchivar aus Siegen-Wittgenstein archiviert Wolf verschiedene Beiträge des Lokalsenders Radio Siegen. Dabei werden nur audiovisuelle Dokumente mit regionaler Relevanz und zeitgeschichtlicher Bedeutung übernommen. Dazu zählen vor allem Jahresrückblicke, Bürgerumfragen oder Interviews mit Politikern der Region. Thomas Wolf betonte die Notwendigkeit der Selektion für Archivierungsvorhaben: „Alles aufheben“, also die Totalarchivierung, so der Kreisarchivar, sei keine Option.

Nach diesen Vorträgen diskutierten aktive Medienmacher, Verbandsvertreter und Archivare auf dem Podium Perspektiven für lokale Medienarchive. Zum Abschluss der Diskussion betonte Tremel, dass es keinen Königsweg der Archivierung gäbe, wohl aber verschiedene gangbare Pfade wie Kooperationen mit lokalen Archiven oder der schrittweise Aufbau eigener Archive. Und so lässt sich wohl als Tagungsfazit ziehen: Die Archivierung privater Rundfunkangebote in Bayern bewegt sich im Spannungsfeld zwischen öffentlichem und wissenschaftlichem Interesse einerseits und praktischer Umsetzbarkeit für die Anbieter andererseits. Fest steht aber, dass der Weg hin zu öffentlich zugänglichen und systematisch durchsuchbaren Medienarchiven lokaler Rundfunkanbieter wohl noch lang ist.

Vera Katzenberger, Bamberg

Dissertationsvorhaben

Marie Sandoz, Roxane Gray, Adrian Stecher
Beyond Public Service: Towards an Expanded History of Television in Switzerland, 1960 to 2000

Introduction

To propose an archaeology of Swiss television this research project, financed by the Swiss National Science Foundation and lead at the University of Lausanne by Prof. François Vallotton and Dr. Anne-Katrin Weber, aims specifically to embrace the plurality of televisual practices, techniques and actors before the digital era.

In current historiography the rise of digital media is regularly celebrated as a „revolution“ that has radically transformed TV to becoming a multifaceted media with scattered uses, images and economies.

This model, that has become dominant, describes the media transformations from the 1950s onward by distinguishing three periods: Between the 1950s and the 1980s, sometimes called the „paleo-television“ and characterized by the broadcasting of television programs limited in quantity and time to a mass audience. The following years, until the 2000s, with the emergence of „neo-television“ or „multichannel TV“: new technologies, such as cable or satellite, broaden the audiences' choice and allow niche programming. The third „age“ of television – the all-digital one, called „post-television“ – dismantles television's traditional definitions as the media is now divided in multiple platforms and technologies.¹

Operational for describing the recent developments, this narrative in three steps is called into question for being too schematic and linear. Historical research, referring in particular to Media archaeology, emphasizes on the contrary the continual instabi-

lity of TV.² According to this scholarship the perspective shows a constantly changing media, whose post-war years economic and technological immutability is rather an exception than the norm. Our project seeks to contribute to this discussion in revealing the media's complexities existing from the first decade of the Swiss television public service on. The project traces the emergence of „old“ new media, as the Teletext or satellite television, and proposes to study different actors and discourses linked to the development of televisual systems in Switzerland, taking into account the country's three cultural and linguistic areas. Hence, the study distances itself from an approach focused on the public service in order to embrace the multiple production and reception practices that co-exist with, collorate with and stand out from institutional TV before 2000. This perspective constitutes an innovative approach to think the history of Swiss television, which has mainly been written from an institutional point of view.³ In terms of diversity the Swiss televisual landscape becomes more complex at the end of the 1960s, just 10 years after the regular service is launched by the Société suisse de radiodiffusion et télévision (SSR). At that time appear the first signs of a critical debate on the SSR's state monopoly, introduced among other things by the proliferation of cable networks. At the same time, the SSR's role is regularly questioned by both right- and left-wing circles. Politicians and lobbies denounce its allegedly biased editorial lines,

2 William Uricchio, 'Télévision: l'institutionnalisation de l'intermédialité', in M. Berton and A.-K. Weber (eds), *La télévision du Téléphonoscope à YouTube: pour une archéologie de l'audiovision* (Lausanne, 2009), pp. 161-179.; Markus Stauff and Judith Keilbach, 'When Old Media Never Stopped Being New. Television's History as an Ongoing Experiment', in M. de Valck and J. Teurlings (eds), *After the Break. Television Theory Today*, (Amsterdam, 2013) pp. 79-98.

3 See mainly Markus T. Drack, *La radio et la télévision en Suisse: histoire de la Société de radiodiffusion SSR jusqu'en 1958*, (Baden, 2000); Theo Mäusli and Andreas Steigmeier (eds), *Radio und Fernsehen in der Schweiz: Geschichte der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft SRG 1958-1983* (Baden, 2006); Theo Mäusli, Andreas Steigmeier and François Vallotton (eds), *La radio et la télévision en Suisse: histoire de la Société suisse de radiodiffusion et télévision SSR de 1983 à 2011* (Baden, 2012).

.....
1 We borrow the vocabulary of Jean-Louis Missika, *La fin de la télévision* (Paris, 2006).

and call for an opening of airwaves during the next centuries.

Hence the collective study covers this burgeoning period, proposing an analysis of TV's plurality, and grasps its technical dimensions as well as the discursive and cultural ones. More specifically the research carried out in this collective project is based upon three intercorrelated axes, each of which is covered by a PhD thesis presented in more detail in the articles below. First, the economic and technological development of a „new media“, namely satellite, is considered in order to understand the Swiss audiovisual landscape as a whole. Secondly, the production practices are examined, paying particular attention to the actors, techniques and programs on the fringes of public service. Finally, the discourses „about“ and „on“ TV are studied, with a special interest for the growing criticism of televisual public service that accompanies and fosters the media's economic, juridical and cultural transformations in Switzerland. Conceived as an „expanded“ history of Swiss television, *Beyond Public Service* will contribute to a better knowledge of the media's transformations in the pre-digital era and will participate to the international debates on media history as well as to related theoretical and methodological issues.

Marie Sandoz

The Archaeology of Satellite Television in Switzerland, 1957-1984

(Université de Lausanne, Schweiz)

The collective research project „*Beyond Public Service: Towards an Expanded History of Television in Switzerland, 1960 to 2000*“ is conceived around three strands that respectively concern the history of audiovisual professions, the analysis of discourses on and about television and the study of the media's technological developments. Adopting a cultural history perspective my dissertation examines this last strand through an examination of the beginnings of satellite television in Switzerland. In line with the scholarships developing in the field of Media archaeology and New media studies,⁴ the goal is to write the archaeology of the Swiss satellite-
.....

4 Jussi Parikka, *What is media archaeology?* (Cambridge, 2012); Andreas Fickers and Anne-Katrin Weber, 'Towards an Archaeology of Television', *Journal of European Television History and Culture* 4, 7 (2015); Peter Benjamin, 'And lead us not into thinking the new is new: a bibliographic case for new media history', *New Media & Society* 11, 1-2 (2009) pp. 13-30.

television by considering its emergence from a *longue durée* perspective. Mobilizing, among others, the methodological and theoretical notion of „dispositive“, as elaborated by Maria Tortajada and François Albera,⁵ this research aims to analyze distinctive forms of satellite television, forms that can be tangible realizations as well as discursive constructions. The main hypothesis of this research is twofold: first, a unique definition of satellite television doesn't exist; second, the media's signification is constructed by its conditions of existence, determined by the combination of the technical, the representational and the reception-related elements, inscribed in a certain cultural, political, economic and social time and space.

My study is focused on the years following the launch of the Soviet satellite Sputnik in 1957 and preceding the effective realization of a Swiss satellite television, which takes the form of a francophone international public channel in 1984 with the creation of TV5, a cooperation of public broadcasters from France, Belgium, Switzerland and since 1986 Canada. Following a genealogical approach, we could easily have gone back to the 19th century; the imaginary of spatial communication is indeed way older than its material realization. The choice of 1957 matches, thus, our ambition to consider imaginary objects in relation to similar existing technological achievements, and vice-versa. The almost thirty years separating 1957 from 1984 are nevertheless characterized by important technological evolutions and a plurality of debates that gradually lead to a dominant model of satellite television in the 1990s. According to the global media sociologist Jean K. Chalaby, from the mid-1990s on the European satellite television industry has matured and stabilized after a difficult start. This consolidation is due to more powerful technologies, able to broadcast directly to individual antennas and a channels' multiplication, but also to a better understanding of the European public's cultural diversity, which leads the producers to tailor the programs accordingly.⁶

.....

5 François Albera and Maria Tortajada (eds), *Cinédispositifs: spectacles, cinéma, télévision, littérature* (Lausanne, 2011); François Albera and Maria Tortajada, 'L'Epistémè „1900“', in A. Geaudrault, C. Russell, P. Veronneau (eds), *Le Cinématographe, nouvelle technologie du XXe siècle* (Lausanne, 2004) pp. 45-62.

6 Jean K. Chalaby, 'The quiet invention of a new medium: twenty years of transnational television in Europe', in J. K. Chalaby (ed.), *Transnational television worldwide: towards a new media order*, (London etc., 2005), pp. 43-65.

This research is thus interested in the formative years of this „new media“. The period's interest lies in its instability. Indeed, the media definition and uses are not yet fixed and this uncertainty is conducive to a profusion of projects, artefacts and debates of many kinds, reflecting the utopian and dystopian effects new media technologies can produce in different social, professional and political circles. In order to account for this plurality and to examine the potential crossroads linking heterogeneous arenas we will study different actors and places discussing the television satellite technology, such as mass media (the press, public radio and television), the field of space research, the national Postal services, the Parliament, and some international organizations physically present in Switzerland, such as the International Telecommunications Union in Geneva. It should be noted, however, that the media television was well institutionalized when satellite technologies emerged. Thus this new form of television interacts with a cultural and economic system in place.

In regard with the primary sources we will then survey the archives of the institutions mentioned above and visit the National Archives in Bern, the CERN in Geneva and the Swiss Space Center in Lausanne. The Archives cantonales vaudoises in Lausanne are also of interest as they hold the Association de la presse suisse's material. We will also examine media products such as Swiss newspapers, among others „La Tribune de Genève“, „Le Nouvelliste“ and „Die Neue Zürcher Zeitung“, and radio and television broadcasted programs, mainly from national TV stations, as the French-speaking Radio Télévision Suisse.

Furthermore an important part of the research considers the role new media technologies, in particular satellite television, take in the liberalization and the transnationalization of the Swiss audiovisual landscape during the studied years. Satellite television has indeed a complex relationship with national borders, since it deterritorializes the contents. The issue of cross-border media is not new in the history of telecommunications and Switzerland's history of broadcasting has been transnational from very early on. Surrounded by big neighbors the small country is traditionally an importer of radio and television programs, via airways and cable. But the question is posed with particular acuity in the context of liberalization of European public televisions in the 1980s, with notably satellite

technologies crystallizing expansion hopes as well as fears of loss of national control.

To consider the linkages between new cross border media technologies and Swiss media landscapes' liberalization, the year 1984 is especially relevant. Indeed, it's the same year that swiss public broadcaster Société Suisse de Radiodiffusion (SSR) takes part in TV5 and that the abolishment of the audiovisual state monopoly is implemented. These two events are preceded with heated and interrelated debates. In 1980, a newly created enterprise, lead mainly by newspaper publishers, requests a concession to launch the first Swiss satellite television. The prospect to give this possibility to a private group animates the following discussions in various political and professional arenas. The arguments intertwine with debates lead in the Parliament on the television public monopoly and the future of Swiss media landscape in general.

Finally, this study will pay careful attention to the specific imaginary that surrounds not only the actors and spaces directly involved in satellite television material development and discursive definition, but also the Swiss general public. To examine how the „European astroculture“ is expressed in Switzerland – borrowing the term from the historian Alexander C. T. Geppert⁷ – press articles and drawings, scientific popularization magazines, exhibitions material and science-fiction writings and films will be mobilized. We can mention for instance the exhibition pavilion in Loèche opened in the 1970s, on the site of huge satellite dishes, or the impressive amount of historical material carefully accumulated by La Maison d'Ailleurs, the Swiss science-fiction museum in Yverdon-les-Bains. This approach will allow to inscribe satellite television representations in Switzerland into a set of western spatial images with major political implications, such as imperialism and liberal globalization in the context of the cold war. To conclude, by enmeshing a technical and economic history of satellite television with a broader perspective on its social and cultural construction in the space age this dissertation brings together seemingly very different aspects of satellite television in Switzerland.

.....
 7 Alexander C. T. Geppert (ed.), *Imagining outer space: European astroculture in the twentieth century*. (Houndmills, 2012).

Roxane Gray

Television Directors in French-speaking Switzerland (1954-1990s). Birth and Construction of a Professional Group

(Université de Lausanne, Schweiz)

Even though the field of television history has developed different approaches to the medium, researchers have shown less interest for the analysis of television production and its professions.⁸ In Switzerland, television professionals have significantly contributed to the writing of the history of television production. Through testimonial websites⁹, anniversary books¹⁰ or autobiographical writings¹¹ they share stories, thoughts and memories of their own television history. These publications are valuable sources for reconstructing some aspects of Swiss television history. Nonetheless, they reproduce an institutional and regional history of Swiss television and focus on its key figures and moments without deeper problematization and without national or international contextualization.

Part of the FNS project „Beyond Public Service: Towards an Expanded History of Television in Switzerland, 1960 to 2000“, my doctoral thesis revises a history of television considered too linear and proposes a less schematic definition of the medium. The thesis will re-examine the Télévision Suisse Romande's (TSR)¹² history by paying particular attention to its production processes. I argue that analysing the professional trajectories helps to look beyond the television medium and reveals the porous boundaries between media. This approach also shifts the focus away from the institutional framework of television in order to understand the diversity of practices at its margins.

8 Jérôme Bourdon, *Histoire de la télévision sous de Gaulle*, (Paris, 2014), p. 18.

9 'TSR Notre histoire', online at www.notrehistoire.ch/pages/about (last accessed 27 January 2018).

10 Boris Acquadro and Raymond Vouillamoz, *La TSR a 50 ans: un album de famille 1954-2004* (Genève, 2004); Nicolas Bouvier, *Télévision suisse romande 1954-1979: 25 ans TV ensemble* (Lausanne, 1979).

11 François Bardet, *Témoins de la Terre, Continents sans Visa (1959-1969)*, TSR Archives, Geneva; Robert Gerbex, *En balayant devant ma porte et devant celles de la Télévision Suisse romande et de quelques cinéastes* (Lausanne, 1997); Pierre Matteuzzi, 'Passion TV', *Culture Enjeu*, 50 (Genève, 2016); Raymond Vouillamoz, *Zapping intime* (Lausanne, 2015).

12 *Télévision Suisse Romande (TSR)* was a unit of the Swiss public broadcasting group (SSR) in the French speaking part of Switzerland. Since 2010 this television network has merged with the radio network to create Radio Télévision Suisse (RTS).

My doctoral thesis focuses on the professional group formed by television directors in the French speaking part of Switzerland. The regional framework of my subject fits into a broader analysis beyond institutional television and at different spatial scales. Indeed, my research examines the diversity of professional practices within the public service and the private sector and pays attention to the transnational and transmedia collaborations. Because of its geographical, cultural and linguistic proximity to French-speaking Switzerland France is a privileged partner of Swiss television professionals. This study also considers the circulations between Swiss television and independent cinema. The contiguity between both spheres is historically marked by the foundation of the association of Swiss film directors in 1962 and by the development of co-production platforms like the creation of the Groupe 5 in 1968. These different events are integral part of a national process of negotiations between the Swiss public broadcasting organization (SSR) and independent cinema.

My research retraces the professionalization of Swiss television directors from 1954 – the official launch date of the Télévision Suisse Romande (TSR) – to the late 1990s. This decade has seen a reconfiguration of television's modes of production due to the generalization of digital technologies. The expansion of cable television and the creation of the TSR 2 channel in 1997 have marked the entry of the TSR into the era of the diversification of offers. In 1996 the Audiovisual Pact was also signed, which officially established the conditions for co-production between the SSR and Swiss independent cinema.

The history of television directors is, throughout this period, generally told as the decline of the profession.¹³ This particular professional group has allegedly been the most affected by organizational and management strategies put in place by national television institutions from the 1970s on. However, the diversity of the areas of activity of the profession and its constitution in different forms of organizations suggest that the identities and professional practices of television di-

13 Jérôme Bourdon, 'Les réalisateurs de télévision: le déclin d'un groupe professionnel', *Sociologie du travail*, 4 (1993), pp. 431-445; Pierre Corset, Philippe Mallein, Joëlle Périllat, Monique Sauvage, 'Éléments pour l'histoire d'un corps professionnel: les réalisateurs de télévision', *Bulletin du Comité d'Histoire de la Télévision*, 4 (1982), pp. 59-76.

rectors in Switzerland are multiple. They are (re)configuring according to the different networks and instances in which they evolve. To address this issue different resources will be consulted, among others the Swiss Television Archives, the Swiss Film Archives, the Swiss Social Archives as well as press and professional publications. Interviews with television professionals will be conducted as well.

In line with the scholarship in the field of media industry studies, this thesis first of all aims at studying the reconfigurations of the profession inside institutional television. How did the group renegotiate its positions within the TSR and with the other professions? The definition of „television director“ will be deconstructed and taken in its broadest sense. The profession will be understood as a ‚professional configuration‘¹⁴ characterized by exchanges, conflicts and negotiations between a multiplicity of actors competing for a field of skills, techniques and knowledge. This approach will pay attention to the attempts by groups or individuals to delimit and define a professional space.

My study will also take into account aspects of television directors' paths outside the TSR and the connections between the group and other networks. To what extent has TSR been a central player in the history of the profession and in the construction of this latter culture and collective identity? A first observation of the group shows that television directors belonged to groups and associations of varied natures: they met at professional associations and trade unions in both television and cinema spheres, through intermedia collaborations, at international meetings and festivals, or thanks to transnational exchange of programmes and technical cooperations. Television directors have also imported or exported knowledge and skills acquired during training abroad.

These professional meetings can finally be understood as many opportunities for these television directors to define and to highlight certain specificities of their profession at different times and in different geographic, institutional and media contexts. These multiple frameworks will make it possible to approach the variety of designations of the profession according to the contexts in which they are produced.

.....
14 Andrew Abbott, *The system of professions: an essay on the division of expert labor* (Chicago and London, 1988).

Adrian Stecher

Dekodierung des Fernsehens in der Schweiz. Die Diskurse von und über das Fernsehen zwischen 1967 bis 1991.

(Universität de Lausanne, Schweiz)

Die kulturelle Besonderheit der Schweiz mit ihrer Sprachenvielfalt und den föderalen Strukturen hat einen signifikanten Einfluss auf das Fernsehen in diesem Land. Die Fernsehlandschaft in der Schweiz ist stark segmentiert. Lokale und nationale Fernsehanstalten produzieren seit der Einführung des dualen Ordnungsmodells 1991 Programme in vier Sprachen. Davor produzierten die Unternehmenseinheiten der Schweizerischen Rundfunkgesellschaft (SRG SSR), Schweizer Fernsehen DRS (SF-DRS), Télévision Suisse Romande (TSR) und Televisione Svizzera Italiana (TSI) in allen Sprachregionen Fernsehprogramme. Die Geschichte dieser Institutionen ist gut dokumentiert und breit erzählt worden.¹⁵ In der Schweiz fehlt es allerdings an historischen Ansätzen, Fernsehen aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive zu analysieren – auch deshalb, weil das Fernsehen in den Kulturwissenschaften gegenüber anderen kulturellen Institutionen wie Theater oder Kino lange einen schweren Stand hatte.

Amerikanische sowie europäische Intellektuelle äusserten sich zum Fernsehen stets kritisch.¹⁶ Pierre Bourdieu, ein französischer Soziologe, ging in seinem 1996 veröffentlichten Buch „Sur la télévision“ gar soweit, dass er dem Fernseher absprach, ein Ort, eine Arena für Gespräche zu sein, da man im Fernsehen nicht viel sagen, geschweige denn über das Fernsehen sprechen könne.¹⁷ Mittlerweile hat sich in der Wissenschaft ein differenzierteres Bild des Fernsehens ergeben. Es wird nicht mehr allein über seine inhaltlichen Merkmale des Programms analysiert, sondern wird verstanden als „Dispositiv“; als ein komplexes Geflecht von Beziehungen zwischen Re-
.....

15 Vgl. Markus T. Drack (Hrsg.): *Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Rundfunkgesellschaft SRG bis 1958*. Baden 2000; Theo Mäusli und Andreas Steigmeier (Hrsg.): *Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft SRG 1958-1983*. Baden 2006; Theo Mäusli u. a. (Hrsg.): *Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft SRG 1983-2011*. Baden 2012.

16 Vgl. Theodor W. Adorno: *Fernsehen als Ideologie*. In: Theodor W. Adorno: *Kulturkritik und Gesellschaft*, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1997, S. 518-533; Neil Postman: *Amusing ourselves to death. Public discourse in the age of show business*. New York 1985.

17 Vgl. Pierre Bourdieu: *Sur la télévision. Suivi de L'emprise du journalisme*. Paris 1996.

zipient, Programm, Institution und Technik.¹⁸ Meine Doktorarbeit knüpft an dieses Verständnis von Fernsehen an und will den wissenschaftlichen, politischen, medialen und televisuellen Diskurs in der Schweiz zwischen 1967 und 1991 analysieren. Zusammen mit den beiden anderen Doktorarbeiten, welche im Rahmen des FNS-Forschungsprojektes „Beyond Public Service: Towards an Expanded History of Television in Switzerland, 1960 to 2000“ verfasst werden, soll mein wissenschaftlicher Beitrag dazu führen, das Dispositiv Fernsehen in der Schweiz zu beleuchten und somit eine lang währende Forschungslücke zu schliessen.

Das Ziel meiner Doktorarbeit ist nicht, das Fernsehen in der Schweiz normativ zu umreißen und eine institutionelle Perspektive einzunehmen, sondern vielmehr die von den verschiedenen Teilgebieten der Gesellschaft – Wissenschaft, Politik, Medien und auch dem Fernsehen selbst – produzierten Vorstellungen von Fernsehen zu dokumentieren und zu analysieren. Ein weiteres Ziel ist es, die Diskurse über das Fernsehen zu strukturieren und die Akteure, politische Meinungsführer/innen, Interessensverbände, Journalist/innen und Wissenschaftler/innen, welche sich über eine gewisse Zeit hinweg an den Diskursen beteiligten, festzumachen und zu benennen. Dafür dienen dieser Arbeit eine Vielzahl an schriftlichen Quellen, von parlamentarischen Quellenkorpora über Medienerzeugnisse zu Dokumentationen von Archiven und Interessensverbänden des Fernsehens. Auch filmische Quellen sollen analysiert werden, um das Bild des Fernsehens in der Schweiz zu vervollständigen. Als wichtigste filmische Quelle dient die politische Diskussionssendung „Fernsehstrasse 1-4“, welche SF-DRS 1974 eingeführt und mit Unterbrechungen bis 1980 gesendet hat. Darin lud der Moderator Hans W. Kopp Gäste aus Politik, Wirtschaft, Wissenschaft und Gesellschaft in die Sendung ein und diskutierte eine Stunde lang mit ihnen das Fernsehen in seiner politischen, juristischen und gesellschaftlichen Dimension.

Die Analyse der Quellen erfolgt auf zwei Ebenen. Auf der ersten werden die schriftlichen Quellen anhand des traditionellen diskursanalytischen Ansatzes analysiert. Dieser erlaubt es, die öffentliche Umgangsweise mit dem Thema Fernsehen zu beschreiben, Kontinuitäten und Diskontinuitäten in Inhalt sowie

.....
18 Vgl. Knut Hickethier: Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells. In: Michael Grisko (Hrsg.): Texte zur Theorie und der Geschichte des Fernsehens. Stuttgart 2009, S. 271-292.

Machtkonstellationen festzumachen und die Kreation von kollektiven Symbolbildern zum Fernsehen in der Schweiz zu kartographieren, einzuordnen und zu beschreiben.¹⁹ Die zweite untergeordnete Analyseebene folgt dem während des pictorial turns entwickelten Ansatzes der Film- und Fernsehanalyse. Dieser Ansatz erlaubt es mir, Fernseherzeugnisse anhand ihres diskursiven Potenzials zu verstehen und Aussagen über den gesprochenen Inhalt hinaus zu machen zu bildlicher Aussagekraft, Inszenierung der Akteure und zur Reflexion des Mediums über sich selbst.²⁰ Der Untersuchungszeitraum von 1967 bis 1991 ist sinnvoll, weil schweizerische Parlamentarier 1967 eine Debatte zum Radio und Fernsehen lancierten, welche zum Ziel hatte, dem Schweizerischen Rundfunk zum zweiten Mal eine Verfassungsgrundlage zu geben. Dieser politische Prozess wurde von weiteren Arenen des öffentlichen Diskurses verfolgt und kommentiert. 1991 endete der juristische Prozess, der Radio und Fernsehen in der Schweiz auf Verfassungsebene implementierte.

Unter diesen Voraussetzungen ergibt sich eine Vielzahl an Fragekomplexen, anhand derer ich das Quellenmaterial erkunde: Wovon wurde gesprochen? Diese Fragestellung zielt auf den Inhalt des politischen, medialen und wissenschaftlichen Diskurses über das Fernsehen in der Schweiz ab. Wer war an den Diskursen beteiligt? Auf dieser Ebene der Analyse soll nach dem Inhalt der Dokumente gefragt werden und danach, wie die Äusserungsmodalitäten geformt wurden. Als Letztes wird nach den regulierenden Umgangsweisen mit dem Fernsehen gefragt: Wie wurde Fernsehen rechtlich bewältigt? Inwiefern wurden auf staatlicher Ebene Gesetze erlassen, um das Fernsehen zu regulieren? Und welche anderen Kontrollinstanzen gab es? Die zur Beantwortung dieser Fragen untersuchten Arenen bilden die Wissenschaft, das Parlament und das Fernsehen, welche laut der amerikanischen Philosophin Nancy Fraser jene Orte darstellen, die diskursive Öffentlichkeiten herstellen.²¹ Sie eignen sich als Untersuchungsorte besonders gut für das Forschungsziel, den in der Schweiz geführten Diskurs über das Fernsehen zu dokumentieren und zu analysieren.

.....
19 Vgl. Siegfried Jäger: Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung. 7. vollständig überarbeitete Auflage. Münster 2015.

20 Vgl. Knut Hickethier: Film- und Fernsehanalyse. 5. Auflage. Stuttgart 2012.

21 Vgl. Nancy Fraser: Widerspenstige Praktiken. Macht, Diskurs, Geschlecht. Frankfurt a. M. 1994.

Stefanie Palm

Verwaltung von Medienkonflikten. Die Medienpolitik des Bundesinnenministeriums nach dem Nationalsozialismus

(Universität Potsdam)

Die Erfahrungen der Deutschen mit Goebbels Propagandaapparat und einer gleichgeschalteten Presse beeinflussten die Sicht der Zeitgenossen der 1950er und 1960er Jahre auf die Medienlandschaft. Deshalb sahen sie eine Einflussnahme des Bundes auf Presse und Rundfunk nach dem Nationalsozialismus oftmals kritisch, während in anderen europäischen Ländern zentralistische Kulturkonzepte sogar expandierten. Trotz (oder gerade wegen) des föderalen Charakters der Bundesrepublik erhielt der Bund einige Kompetenzen im Medien- und Kulturbereich. Bis in die 1970er Jahre rangen die staatlichen und nichtstaatlichen medienpolitischen Akteure jedoch um die Durchsetzung ihrer Prinzipien und Kompetenzen und unterlagen damit einem permanenten Aushandlungsprozess um Handlungsfelder. Sei es der sogenannte Rundfunkstreit, die Initiativen für ein Bundespressegesetz oder die Schmutz- und Schund-Debatte – Kontroversen um den Einfluss des Staates auf die Medien waren in der frühen Bundesrepublik zahlreich.

Auf Seiten der Bundesregierung stand neben dem Bundeskanzleramt das bisher in der Forschung wenig beachtete Bundesinnenministerium¹ im Mittelpunkt der gesellschaftlichen Medienkonflikte. Daher nimmt die Dissertation dieses Ressort und die dort wirkenden Akteure in den Fokus. Das Ministerium besaß gegenüber den Bundesländern übergeordnete gesetzgeberische Zuständigkeiten für Medien. Auf dem Sektor der Mediengesetzgebung und -politik waren jedoch eine Vielzahl von Bundesministerien sowie Institutionen, Gremien, Gruppen und Einzelpersonen tätig, die auf unterschiedliche Weise versuchten, ihren Einfluss geltend zu machen. Wie agierte das Bundesinnenressort vor dem Hintergrund des permanenten Konflikts und der Fülle an individuellen und institutionellen Akteuren?

.....

¹ Für einzelne Randbereiche der Medienpolitik des Bundesinnenministeriums vgl. Stephan Buchloh: „Pervers, jugendgefährdend, staatsfeindlich“. Zensur in der Ära Adenauer als Spiegel des gesellschaftlichen Klimas. Frankfurt a. M. 2002; Jürgen Kniep: „Keine Jugendfreigabel“. Filmzensur in Westdeutschland 1949-1990. Göttingen 2010; Anke Hagedorn: Die Deutsche Welle und die Politik. Deutscher Auslandsrundfunk 1953-2013. Konstanz 2016.

Die Annahme, dass sich eine Institution vorrangig durch ihre Angehörigen und deren Handeln konstruiert und konstituiert,² rückt die seinerzeit überwiegend männlichen Beamten des Bundesinnenressorts in den Fokus der Betrachtung. Im Bundesinnenministerium war eine kleine „Kulturclique“³, wie sie sich selbst bezeichnete, für die Medienpolitik zuständig. Wer waren die Referenten für Presse, Rundfunk und Film des Bundesinnenministeriums und mit welchem Erfahrungshorizont aus Kaiserzeit, Weimarer Republik, Nationalsozialismus und Besatzungszeit blickten sie auf die Entwicklungen der Nachkriegszeit? Wie waren sie inhaltlich und organisatorisch in das Ministerium eingebunden? Um Denken, Handeln und Handlungsumstände der Ministerialbeamten beurteilen zu können, wird der gruppenbiographische Ansatz mit einer Analyse der gesellschaftlichen und politischen Rahmenbedingungen verknüpft.

Gerade in den Feldern des Films, des Fernsehens, des Rundfunks und der Presse – so eine Vorannahme der Dissertation – werden konkrete Ordnungsgedanken der staatlichen Akteure in den 1950er und 1960er Jahren erkennbar. So war in der Nachkriegszeit noch immer die Vorstellung einer starken Medienwirkung auf die Bevölkerung verbreitet, deren Ursprung bis in die Zeit des beginnenden 20. Jahrhunderts zurückreichte.⁴ Auch die längeren Traditionslinien des Antikommunismus sowie modernekritische Wertvorstellungen prägten das Handeln der Ministerialbeamten.⁵ Daran anschließend ergeben sich eine Reihe von Fragen an die Erfahrungen, Mentalitäten und Prägungen der im Fokus stehenden Personen: Welchen Einfluss hatten die strukturellen Umwälzungen des Mediensystems der vorangegangenen Epochen? Wie wirkten beispielsweise die Erfahrungen aus

.....

² Vgl. zum zugrundeliegenden akteurszentrierten Institutionalismus Renate Mayntz und Fritz W. Scharpf: Der Ansatz des akteurszentrierten Institutionalismus. In: Dies. (Hrsg.): Gesellschaftliche Selbstregulierung und politische Steuerung. Frankfurt a. M. und New York 1995, S. 39-72; Fritz W. Scharpf: Interaktionsformen. Akteurszentrierter Institutionalismus in der Politikforschung. Opladen 2000.

³ Ludmilla Römer an Carl Gussone, 1977, Bundesarchiv (BArch), N 1321/29.

⁴ Michael Schenk: Medienwirkungsforschung. Tübingen 1987; Heinz Bonfadelli: Medienwirkungsforschung I. Grundlagen und theoretische Perspektiven. Konstanz 1999.

⁵ Vgl. resümierend Frank Bösch: Mediengeschichte. Vom asiatischen Buchdruck zum Fernsehen. Frankfurt a. M. und New York 2011, S. 206.

der Besatzungszeit fort, als die alliierten Besatzungsmächte das Presse- und Rundfunksystem zumindest strukturell neu regelten.⁶ Wie hatten die Beamten die zensorischen und restriktiven Regelungen des NS-Propagandasystems erlebt? Empfanden sie das Scheitern der Weimarer Republik 1933 als Bruch auch für ihre eigene Biographie? Und nahmen sie den Aufstieg der Massenmedien, den Eintritt in das Medienzeitalter in den Jahren von 1918 bis 1933, als Bedrohung oder als Chance für die gesellschaftliche Ordnung wahr, mit welchem Wert- und Normensystem hantierten die staatlichen Akteure in der Nachkriegszeit und aus welchen individuellen oder auch gruppenübergreifenden Erlebnissen aus der Vergangenheit beurteilten sie ihre Gegenwart? Die Analyse der Ordnungsvorstellungen der Handelnden kann somit auch darüber Auskunft geben, wie sich die Ministerialbeamten zu einer sich wandelnden und pluralistischen Gesellschaft verhielten.

Diese Fragen werden mithilfe der überlieferten Personalakten des Bundesinnenministeriums untersucht. Für die Studie der Forschungsgruppe zur Geschichte der Innenministerien in Bonn und Ost-Berlin, in deren Rahmen auch die Dissertation entsteht, sind diese Personalakten erstmals zugänglich. Sie werden systematisch für alle leitenden Beamten der Kulturabteilung, die zwischen 1949 und 1969 im Bundesinnenressort wirkten, im Bundesarchiv Koblenz beziehungsweise in der letzten personalaktenführenden Behörde ausgewertet und mit der Parallelüberlieferung verglichen. Dazu gehören unter anderem die Personalakten von vor 1945, die Bestände des Berlin Document Center oder die Aufzeichnungen zu Mannschaften und Unteroffizieren der Wehrmacht in der Deutschen Dienststelle. Zudem werden Nachlässe, Selbstauskünfte, Memoiren sowie Tagebücher herangezogen und mit einigen ehemaligen Ministerialbeamten Zeitzeugengespräche geführt.

Verknüpfend mit der biographischen Perspektive werden die Gesetzesinitiativen des Bundesinnenministeriums, etwa zu einem Bundespresse- und Bundesrundfunkgesetz Anfang der 1950er Jahre oder zu einem

.....
 6 Die These der „Stunde Null“ ist hinreichend widerlegt worden, u. a. bei Norbert Frei und Johannes Schmitz: *Journalismus im Dritten Reich*. 3., überarb. Aufl. München 1999; Jürgen Wilke: *Überblick und Phasengliederung*. In: Ders. (Hrsg.): *Mediengeschichte der Bundesrepublik Deutschland*. Köln u. a. 1999, S. 15-27.

Pressenotstandsgesetz von 1965, inhaltlich und insbesondere in ihrer Rückbindung an vergangenes Medienrecht beleuchtet. Schließlich wird durch die Betrachtung der Gesetzesgenese auch zutage treten, wie erfolgreich die Akteure letztlich mit ihren Initiativen waren. So kann auch hinterfragt werden, ob und wie sich die Lösungsmöglichkeiten für Kontroversen um den Einfluss des Staates auf die Medien im zeitlichen Verlauf veränderten. Denn die historische Forschung beleuchtet zwar aus nichtstaatlicher Perspektive, aus welchen Gründen sich die Medienkonflikte in den 1960er Jahren verschärften.⁷ Die Frage, warum die staatlichen Akteure Mitte der 1960er Jahre ihre Position aber unnachgiebig und vehement durchzusetzen suchten, etwa in der „Spiegel“-Affäre, blieb jedoch bisher unbeantwortet.

Antworten darauf kann das Verwaltungsschriftgut des Bundesinnenministeriums geben, das die Verwaltungspraxis bezüglich Presse, Film und Rundfunk dokumentiert. Die Sachakten des Ministeriums, anderer Bundes- und Landesministerien sowie der Kultusministerkonferenz im Bundesarchiv Koblenz, in einzelnen Landesarchiven sowie die erstmals zugänglichen Verschlussachen des Geheimarchivs des Bundesarchiv St. Augustin-Hangelar stellen einen zentralen Quellenbestand für die Dissertation dar.

Die Verknüpfung dieser Verwaltungsakten mit personenbezogenen Quellenbeständen soll dazu beitragen, die Medienkonflikte und -skandale in der frühen Bundesrepublik zu erforschen und diese in den Interaktionsraum des Regierungshandelns, in den biographischen ‚fünffachen Erfahrungshorizont‘ der Akteure⁸ sowie in die tradierten Modelle von Presse- und Meinungsfreiheit einzuordnen.

.....
 7 Hier geht die Forschung zum einen von einem Generationenwandel in den Redaktionen und Entscheidungsgremien der medialen Akteure aus (vgl. Christina von Hodenberg: *Konsens und Krise. Eine Geschichte der westdeutschen Medienöffentlichkeit 1945-1973*. Göttingen 2006), zum anderen betont sie eine generelle gesellschaftliche Fundamentalliberalisierung oder Demokratisierung (Vgl. Ulrich Herbert (Hrsg.): *Wandlungsprozesse in Westdeutschland. Belastung, Integration, Liberalisierung 1945-1980*. Göttingen 2002; Anselm Doering-Manteuffel: *Wie westlich sind die Deutschen? Amerikanisierung und Westernisierung im 20. Jahrhundert*. Göttingen 1999; Konrad H. Jarausch: *Die Umkehr. Deutsche Wandlungen 1945-1995*. München 2004).

8 Hierunter werden die gemeinsamen Erfahrungen aus den fünf Epochen Kaiserzeit, Weimarer Republik, Nationalsozialismus, Besatzungszeit und Nachkriegszeit ab 1949 verstanden.

Rezensionen

Beate Meyer

Fritz Benschers. Ein Holocaust-Überlebender als Rundfunk- und Fernsehstar in der Bundesrepublik.

Göttingen: Wallstein Verlag 2017. 272 Seiten, 48 Abb.

Nur wenigen Leserinnen und Lesern dürfte der Name Fritz Benschers heute noch ein Begriff sein. In den Nachkriegsjahren jedoch war Benschers beim Radio, später auch im Fernsehen bekannt und berühmt, gefeiert und gefürchtet. Er war ein satirischer Unterhaltungskünstler, ein vielseitig versierter Conférencier, ein kluger Quizmaster und witziger Moderator. Seine Radio-Stimme wurde spätestens mit den Autofahrersendungen des Bayerischen Rundfunks „Nimm's Gas weg“ und „Gute Fahrt“ prägend. Seine öffentlichen Auftritte und seine Theater-, Film- und Fernsehrollen machten den gebürtigen Hamburger zu einer prominenten Figur der Münchner Szene. Doch „Warum“ eine Biographie über diesen Mann schreiben (S. 9), fragt Beate Meyer im ersten Satz ihres gut 250-seitig kompakten Buches, das im Wallstein Verlag erschienen ist. Was folgt, ist ein in höchstem Maß des Understatements lakonisch als „Einleitung“ übertitelter 15-Seiten-Text, der etwaige Bedenken sofort und komplett zerstreut. Denn schon in diesem hoch verdichteten, exzellent geschriebenen Essay gibt es die Möglichkeit, der Biographie und dem Schicksal eines jüdischen Mannes nachzuspüren, der – anders als der sehr viel jüngere Hans Rosenthal – sein Judentum ausstellte, in die Arbeit beim Nachkriegsrundfunk integrierte, der politisch arbeitete und sich öffentlich an vielen Zeitgenossen rieb, die mit militaristischen, nationalistischen, antisemitischen, den Holocaust leugnenden oder ihn verharmlosenden Ansichten die bundesrepublikanische Nachkriegsära beherrschten.

Beate Meyer ist eine versierte Zeithistorikerin und eine erfahrene Biographin. Seit langem arbeitet sie als Wissenschaftlerin am Institut für die Geschichte der deutschen Juden in Hamburg und legt Editionen und Studien vor. Die kleine, ein wenig bieder und hausbacken wirkende Veröffentlichung des Göttinger Verlags könnte man übersehen, sollte man aber

auf keinen Fall. Das liegt an der speziellen Handschrift der Autorin. Diese könnte man an vielen Stellen aufzeigen, beispielhaft soll dies anhand der Seiten 38 und 39 verdeutlicht werden. Meyer schildert, was nach dem 30. Januar 1933 politisch geschah – dazu benötigt sie eine halbe Seite. Sodann geht es darum, was dies für den 29-jährigen jüdischen Schauspieler bedeutet und welche Gründe ihn zu diesem Zeitpunkt in Untersuchungshaft gebracht hatten. Die Leser werden eingestimmt: „unbestritten drohten ihm ab 1933 allerorten Probleme“ (S. 38). Dazu noch ein Bonmot Fritz Benschers aus dem Jahr 1959. Rückwirkend spitzte er nämlich später zu: „Leider hatte der ‚Führer‘ keine großen Sympathien für mich und verzichtete auf meine Mitwirkung“ (S. 39). Man erahnt die sprachliche Verklärung aus der zeitlichen Distanz. Doch Meyer geht noch weiter. Ein Problem von Benschers hatte weniger mit der großen Politik zu tun, nämlich die ungeklärten Umstände eines Brands in der väterlichen Lederwarenfabrik und das Sich-Absetzen der Eltern nach Marienbad, woraufhin die Staatsanwaltschaft ermittelte. Nach knapp zwei Seiten hat man als Leser einen Eindruck davon gewonnen, wie schwierig der jüdische Alltag im neuen „Reich“ werden konnte.

Es ist dieses durchgängige Verweben von persönlichen Entscheidungen und charakteristischem deutsch-jüdischen Lebensweg, von individueller Biographie und allgemeinen Zeitläuften, die das Nachspüren der „drei Leben“ (S. 10) des Fritz Benschers so interessant und aufschlussreich machen – das seines ersten Lebens in Hamburg und Berlin bis 1933, das den Aufbruch ins künstlerische Milieu vor Augen führt; seines zweiten Lebens zwischen 1933 und 1945, das ebenfalls von Theaterspielen geprägt ist, ab 1943 aber unter den bedrohlichen Umständen der KZs Theresienstadt, Auschwitz und Dachau; schließlich seines dritten Lebens, als er in Süddeutschland von der US-Armee befreit wird, bei Radio München eine beispiellose Karriere startet, sich bis weit in die 1950er leidenschaftlich politisch engagiert, umtriebiger agiert und aneckt, prozessiert und mit spitzer Feder austeilt.

Was für ein Leben – Firmeninhaber wider Willen, Schauspieler im Jüdischen Kulturbund, Sargtischler der Jüdischen Gemeinde in Hamburg bis 1943, KZ-Überlebender, Radio München-Allrounder seit Mai 1945, mit vorübergehenden Redeverböten belegter Satiriker, Filmgröße und Werbeträger für die Automarke NSU und das Reinigungsmittel Ajax, um nur einige der Stationen herauszugreifen. Man verfolgt als Leser jede Wendung dieses umtriebigen Schaffens. Mitunter bewundert man das Engagement und die Streitlust, mitunter schüttelt man verwundert den Kopf über die immer nächste Fehde, die ihn vor Gericht bringt, sowie über manche finanzielle Wagnisse, die Benschers eingeht. In mancher Hinsicht mag einem dieser Tausendsassa des Unterhaltungsbetriebs, der sich exponiert, angreift und zum Angriff einlädt, sympathisch erscheinen. Spätestens in Hinblick auf seine Ehe wird auch der äußerst schwierige Charakter deutlich, denn nach der Hochzeit mit der 20 Jahre jüngeren Schauspielerin Annemarie Moser weist Benschers mitunter Züge eines psychisch labilen Patriarchen auf.

Die Lektüre von Beate Meyers Buch ist lohnenswert. Es stellt die Biographie des Unterhaltungskünstlers und schwierigen Menschen Fritz Benschers vor. Hier gelingt der Zeithistorikerin ein profunder Beitrag zum Thema ‚Jüdisches in den Medien nach 1945‘. Meyer nimmt einen auf eine spannende Zeitreise durch die deutsch-jüdische Geschichte seit Anfang des 20. Jahrhunderts und durch den Radio- und Fernsehbetrieb der westdeutschen Nachkriegsjahrzehnte mit.

Hans-Ulrich Wagner, Hamburg

Thomas Kleist, Axel Buchholz

Fundstücke aus 60 Jahren Saarländischer Rundfunk. Geschichte(n), Leute, Erlebnisse.

Saarländischer Rundfunk und Geistkirch-Verlag, 2017, 496 Seiten.

Der öffentlich-rechtliche Rundfunk in Deutschland war stets ein Spiegelbild gesellschaftlicher Zustände und Entwicklungen. Die Größe einer Sendeanstalt sagt dabei nichts über ihre Bedeutung und ihre Strahlkraft aus. Die kleinsten ARD-Anstalten Radio Bremen (RB), der nicht mehr existierende Sender Freies Berlin (SFB) und der sechzigjährige Saarländische Rundfunk (SR) liefern die besten Beispiele für geringen Aufwand und große Leistungen.

Thomas Kleist, seit 2011 Intendant des Saarländischen Rundfunks, und Axel Buchholz, bis 2002 Chefredakteur und stellvertretender Hörfunkdirektor des SR und ab 1960 ein Markenzeichen auf den SR-Radiowellen, präsentieren als Herausgeber sechzig Fundstücke aus den sechzig SR-Jahren. Ein Kaleidoskop von Geschichten und Ereignissen, von Persönlichkeiten und Programmen – ein Beleg für „Rundfunk at its best“. (Wobei „Rundfunk“ nach der Definition des Bundesverfassungsgerichts immer für Radio und Fernsehen steht).

Allein die Reihe der programmprägenden Personen, die beim SR arbeiteten oder vom SR kamen, ist bestechend: Kameramann Truck Branss (Meister der TV-Musikshow), Dieter Stolte (später ZDF-Intendant), Friedrich Nowotny (später WDR-Intendant), der Schriftsteller Ludwig Harig, der legendäre SR-Intendant Franz Mai, Sportikone Werner Zimmer, Manfred Krug (Preisträger der „Goldenen Europa“ des SR), Musikmoderator Manfred Sexauer, Kabarettist Hanns Dieter Hüsch und viele andere. Über allen aber schwebt symbolhaft als Zeuge für anspruchsvollen und hervorragenden Journalismus Peter Scholl-Latour, der den Saarländischen Rundfunk stets als seinen „Heimatsender“ bezeichnete. Dort begann seine Fernsehkarriere, die ihn in mehr als 65 Berufsjahren durch die weite Welt führte. Dass Scholl-Latour davor sogar Regierungssprecher des noch französisch inspirierten Saarlandes war, sei nur am Rande erwähnt. Doch das Französische in einem „Europa der Vaterländer“ war am SR stets unverkennbar. Die von Axel Buchholz in den 1960er Jahren aus der Taufe gehobene „Europawelle Saar“ war hierfür jahrzehntelanges Beispiel.

Allerdings wären die außergewöhnlichen Erfolge der SR-Programme kaum möglich ohne ein Spezifikum, um das andere Sendeanstalten und deren Mitarbeiter die kleine ARD-Anstalt oft beneideten: die familiäre Atmosphäre und die rundum spürbare Kollegialität. Wer als „fremder“ Kollege auf den Halberg kam, durfte sich sogleich dazugehörig fühlen. Dafür standen auch Intendanten wie Hubert Rohde, Manfred Buchwald und Fritz Raff und Führungskräfte wie Otto Klinkhammer, Fernsehdirektor Heinz Garber oder die unvergessene Chefredakteurin Elke Herrmann. Die ernste Seite des öffentlich-rechtlichen Rundfunkdaseins wurde für den SR allerdings immer dann spürbar, wenn es ums Geld ging. Wie Radio Bremen und der

SFB ist auch der Saarländische Rundfunk bis heute auf den ARD-Finanzausgleich angewiesen. Eine vorausschauende Haushaltspolitik programmorientierter Verwaltungsdirektoren wie Hermann Fünfgeld oder Friedrich Feldbausch ermöglichte die SR-Glanzlichter im ARD-Programm – oft in Kooperationen mit Nachbaranstalten wie dem SWR oder dem Hessischen Rundfunk.

Die Herausgeber haben all das und noch ein wenig mehr aus den Fundstücken, die Axel Buchholz seit Jahren akribisch sammelt, zusammengestellt. Herausgekommen ist die lebendige, anschauliche und pralle Chronik einer kleinen Sendeanstalt mit großem Format.

Alexander Kulpok, Berlin

Thomas Fischer/Thomas Schuhbauer (Hrsg.)
Geschichte in Film und Fernsehen. Theorie – Praxis – Berufsfelder.

Tübingen: Narr Franke Attempto Verlag 2016, 198 Seiten.

Darüber, was Geschichtssendungen im Fernsehen ‚dürfen‘ und was nicht, um die epistemologischen Grenzüberschreitungen der ZDF-Redaktion Zeitgeschichte unter Leitung von Guido Knopp, gab es heftigen Streit. Der ist nun vererbt, gehört das Beharren auf strikten Gattungsgrenzen zwischen fiktionalen Spielhandlungen – wie im historischen (Kino-) Spielfilm – und der als objektive (Re)Präsentation der Geschichte geltenden (Fernseh-)Dokumentation ebenso der Vergangenheit an. „Szenische Zitate“, gegenwärtig unter dem breiteren Begriff des Reenactment verbreitet, wie die Mischformen zwischen Fiktionalität und Dokumentation, sind als Gestaltungsvarianten audiovisueller Geschichtsvermittlung gang und gäbe.

Fischer und Schuhbauer stellen in der knappen Einführung jenseits der überkommenen Frontlinien diese Breite der etablierten Spielarten der audiovisuellen Geschichtsvermittlung im Sprache-/Bild-Medium dar, im Übrigen in Bezug auf die angesprochenen Streitpunkte nicht unkritisch, jedoch nicht grundsätzlich ablehnend. Das hat auch damit zu tun, dass Fischer (früher FS-Redaktionsleiter „Geschichte“ beim SWF/SWR) als langjähriger Lehrbeauftragter und wissenschaftlicher Autor die Metaebene seiner praktischen Arbeit reflektierend den Part übernommen hat, den ‚state of the art‘ historisch und theoretisch mit Hilfe historiographietheoretischer Überlegungen zu verorten: Er weiß in jedwe-

der Beziehung, wovon er schreibt. Gelegentlich etwas sprunghaft in der Darstellung, die Argumentationslinien durch zahlreiche zwar weiterführende Einschübe und Differenzierungen auf dem vorgegebenen engen Raum etwas verunklarend, können aus der Fülle der Informationen und Überlegungen nur einige Kernaussagen vorgestellt und kritisch gewürdigt werden.

Fischers Ausgangspunkt von der Universal-kategorie des (Geschichten-)Erzählens als dem kommunikativen Hilfsmittel sowohl im alltäglichen interpersonalen Austausch und Weltverständnis wie in der (massen-)medialen, ist zweifellos konsensfähig. In Erzählungen werde auch die Vergangenheit kommunizierbar: Selbst die reflektierte Präsentation seitens der Geschichtswissenschaft vollziehe sich im Gewand der Erzählung. Insofern sieht der Autor Geschichtsschreibung und Fernsehen als die große ‚Erzählmaschine‘ (Knut Hickethier u.a.) eng mit einander verklammert. Das audiovisuelle Medium habe einerseits die (wie zu ergänzen ist: altvertraute) Form der Erzählung übernommen und verbreitet: Die szenisch und somit auch sichtbar gestalteten Geschichten von vergangenen Ereignissen. Diese stellen die eine Variante audiovisueller Geschichtsvermittlung dar neben andererseits der faktographisch orientierten Erzählung in Verbindung mit visuellen Materialien, gemeinhin als Dokumentation oder Dokumentarfilm bezeichnet. Mit den jeweiligen Besonderheiten der beiden Unterkategorien von szenischer Darstellung und Dokumentation: 1. Thematiken jenseits der Erfahrung von Mit-erlebenden und 2. solchen, die – vereinfacht – als zeitgeschichtliche bezeichnet werden können (vgl. auf S. 31f. die unglücklicherweise durch einen Seitenwechsel unübersichtlich gewordene Tabelle), gewinnt der Leser mit dem Eingehen auf die Gestaltungsvarianten Einblick in die Vielfalt des Angebots etwa der letzten 20 Jahre.

Fischer arbeitet sorgfältig die aus historiographischer Sicht zu benennenden Schwachpunkte des szenischen Angebots heraus: Mit der Genrekonvention der kohärenten Erzählung gehe ja generell die Suggestion einher, dass es so gewesen ist wie vorgestellt. Kritisch sei anzumerken, dass der ‚Schein des Wirklichen‘ durch quasi sekundäre Authentizität (Kulisse, Kostüme usw.) noch verstärkt werde, und dies trotz stillschweigender, mit dramaturgischen Erfordernissen begründeter und damit nichtauthentischer Veränderungen im Ablauf. Die seien anders zu bewerten

als solche, die angesichts lückenhafter Wissensstände in jedem Spielfilm/Fernsehfilm erforderlich seien, die die Grenzen zwischen Faktuellem, d.h. durch Belege gesicherten Handlungsabläufen, und Erfundenem verschwimmen lassen. Letzten Endes eine Irreführung sei die Praxis im zeitgeschichtlichen Spielfilm, das Geschehen im Modus des Dokumentarischen quasi als Quelle zu inszenieren (Paradebeispiel: „Der Untergang“). Mit der Frage, ob überhaupt und welche gestalterischen Möglichkeiten der Illusionsbrechung bestünden, setzt sich Fischer nicht auseinander.

Für die ebenfalls nach dem Modell der Erzählung konzeptualisierten (Film- bzw. Fernseh-) Dokumentationen beschreibt Fischer die verschiedenen Erzählerrollen (Stimme aus dem ‚Off‘ ggf. auch aus dem ‚On‘, Experten mit verschiedenen Funktionen sowie in dieser Funktion Zeitzeugen usw.), die zu verschiedenen Zeiten aus unterschiedlichen Gründen bevorzugt oder vernachlässigt wurden. Erstaunlich ist, dass der Verfasser die Bildebene der Dokumentation als authentifizierende bzw. als Belege fungierende Quellen-Inserte versteht. Dabei unterstellt er, dass dem verwendeten Bildmaterial in früheren ‚Nachrichten-Erzählungen‘ durch die Rahmung in vertrauenswürdigen Medien hohe Glaubwürdigkeit zugefallen sei, die auch in den historischen Rückblicken authentifizierend wirke. Nun ist gerade dies nicht nur mit Bezug auf manipulative Aussageabsichten (z.B. in der NS-Wochenschau) in Frage gestellt und darüber hinaus am so genannten dokumentarisch eingesetzten Bildmaterial kritisiert worden, dass es häufig nur in einem losen Zusammenhang mit der verbalen ‚Erzählung‘ stehe, eigentlich nichts oder wenig belege oder gar beweise, der Zusammenhang von Text und Bild häufig lediglich ein assoziativer sei.

Zur Authentizität – so eine These – trage das unverkennbare Alter des Materials bei und beglaubige somit, dass auch das Erzählte in der Vergangenheit wirklich passiert sei. Keine Beachtung schenkt Fischer der Tatsache, dass grundsätzlich beim Einsatz von historischem Bildmaterial in Geschichtsdokumentation dieses immer neu kontextualisiert wird, wodurch seine ursprüngliche Aussageintention stets in der Gefahr ist, verfälscht zu werden. Auch hier gilt das Desiderat, wie angesichts der Konvention der kohärenten Erzählung Formen entwickelt werden könnten, dem Zuschauer darüber Auskunft zu geben.

Vergleichbare, im Buch nicht angesprochene Probleme als Mittel der Authentifizierung bereiten Zeitzeugenaussagen: Judith Keilbach hat in Detailanalysen gezeigt, wie ein nicht aufgedeckter Befragungs-Kontext den Tenor der Gesamterzählung konterkarieren kann. Auch in dem Zusammenhang ist ‚Quellenkritik‘, integriert in die erwähnte Gestaltungskonvention, eine ungelöste Aufgabe.

Der informative zweite Hauptteil (ab S. 109ff) von Thomas Schuhbauer verschafft Studierenden der einschlägig berufsqualifizierenden Fächer Einblicke in die Praxis des (dokumentarischen) Geschichtsfilms, die ihnen bei der Suche nach künftigen Arbeitsfeldern nützlich sein könnten. Anschaulich wird die Komplexität der Aufgabe beschrieben, derartige Projekte auf den Weg zu bringen bzw. durchzuführen. Was für Produktionen im Spielfilmformat auf der Hand liegt, erweist sich auch für eine im Aufwand überschaubar erscheinende Doku als Aufgabe, die nicht vergleichbar ist mit der Erarbeitung einer historischen Publikation. Sie beginnt mit vorgelagerten Planungsarbeiten und den für die Einwerbung von (Produktions-) Aufträgen erforderlichen Präsentationspapieren einschließlich Kostenermittlung bzw. -schätzung.

Nach der Genehmigung entsteht dann das Drehbuch, auf dessen Basis der Regisseur aus dem Arsenal der Gestaltungselemente bzw. -routinen sich für die ihm am geeignetsten erscheinenden Varianten entscheidet. Zu kritisieren ist im Text von Schuhbauer, dass er Aufmerksamkeit lenkende bzw. stabilisierende allerdings auf der Medientechnik beruhende Stilmittel (etwa Einstellungsgrößen und -dauer, Kameraführung, Toneinsatz, die jeweilig spezifische Mischung von allem) und die epistemologisch zu verortenden Gestaltungselemente (Filmzitate und andere Bildüberlieferungen, Zeitzeugen, Reenactments) auf eine Stufe stellt.

Mit den kritischen Anmerkungen soll nicht die Anerkennung gemindert werden, die das Buch verdient. Die relevanten Problemstellungen audiovisueller Geschichtsvermittlung sind (endlich einmal) zusammenhängend und umfassend dargestellt in einem sachkundigen Überblick, und dies jenseits teilweise ahnungsloser Feuilleton-Polemik. Auf dieser Basis wird hoffentlich engagiert das Genre weiter diskutiert werden.

Edgar Lersch, Tübingen

Eli Nathans

Peter von Zahn's Cold War Broadcasts to West Germany: Assessing America.

Basingstoke: Palgrave McMillan UK 2017, 334 Seiten, 3 Abb.

Biografien liefern wichtige Erkenntnisse zur journalistischen Berufsgeschichte. Gerade für Auslandskorrespondenten liegen sie auf Grund der guten Quellenlage zu diesen oftmals prominenten Elitejournalisten zahlreich vor. Eli Nathans Biografie eines der bekanntesten und einflussreichsten deutschen Journalisten der Nachkriegszeit, des Rundfunkkorrespondenten Peter von Zahn, verspricht insbesondere eine Untersuchung zur Darstellung der USA in dessen Beiträgen während des Kalten Kriegs. Auch wenn darauf tatsächlich der Fokus liegt, beschränkt sich die Studie allerdings nicht auf diesen Aspekt des Lebenswegs von Zahns. Das erste Drittel des Buchs beschäftigt sich stattdessen mit den Jahren vor 1945 und beleuchtet dabei auch einen weiteren für Kommunikations- und Medienhistoriker überaus spannenden Aspekt. Hauptsächlich gestützt auf Briefe von Zahn an seine Frau Christa nimmt der Autor dessen Tätigkeit in einer Propagandakompanie der Wehrmacht in den Blick. Im letzten Teil der Biografie untersucht Nathans zudem die Rezeption der Hörfunk- und Fernsehbeiträge von Zahn und deutet damit den Quellenwert von Publikumszuschriften für die historische Rezeptions- und Wirkungsforschung an. Der US-amerikanische Historiker stützt seine Arbeit insgesamt auf ein umfangreiches Quellenstudium.

Leider sind die verwendeten Quellen über den Fußnotenapparat hinaus nicht noch einmal in einem separaten Quellenverzeichnis aufgelistet, das der weiteren Forschung einen guten Überblick über die Archivbestände bieten würde. Ihre Quellensättigung ist die große Stärke der Studie. Die Erkenntnisse der Quellenanalysen sind allerdings dadurch eingeschränkt, dass von Zahn seinen Nachlass insbesondere im Hinblick auf seine Tätigkeit im Nationalsozialismus und seines Wissens zum Holocaust umfangreich selektiert und nachbearbeitet hat. Dieses Problem thematisiert der Autor gründlich in seinen quellenkritischen Anmerkungen. Leider können viele Interpretationen dadurch nur spekulativ bleiben. Für deutschsprachige Leser bietet die Originalangabe wichtiger Schlüsselbegriffe einen guten Eindruck über den Charakter der Quellen, der bei der Übersetzung ansonsten verloren gehen würde.

Das Buch ist chronologisch aufgebaut, geht aber sowohl durch Ausblicke und Rückverweise als auch durch die gute Kontextualisierung anhand wichtiger historischer Ereignisse auf einer breiten Literaturlage über eine bloße Nacherzählung hinaus. Dabei irritiert teilweise, dass manche zentralen historischen Ereignisse wie die Sueskrise trotz mehrfacher vorheriger Erwähnung erst an späterer Stelle näher beschrieben werden. Die Einordnung anhand der Literatur, beispielsweise zu Zahns Rezeption der Bücher Ernst Jüngers, bietet einen guten Interpretationsrahmen der Quellen. Allerdings hätte sie, systematischer angelegt, noch deutlich mehr Potential besessen, wie die Analysen des deutschen Amerikabilds als Herzstück des Buchs zeigen.

So bleiben die Vergleiche von Schlüsselwerken der deutschen Literatur zu den USA von der Weimarer Republik bis in die Nachkriegszeit und der Beiträge von Zahn noch zu unverbunden und eher deskriptiv. Trotzdem gelingt Nathans eine gute Beschreibung der Wahrnehmung von Zahn hinsichtlich der US-amerikanischen Gesellschaft, ihrer ethnischen Zusammensetzung, der Konflikte des Kalten Kriegs oder der Bürgerrechtsbewegung und den begleitenden Debatten der deutschen wie US-amerikanischen Öffentlichkeit. Insbesondere kann der Autor den Wandel in der Bewertung dieser Themen im Lebenslauf von Zahn differenziert nachzeichnen und verfällt an keiner Stelle in eine Huldigung des Journalisten.

Die aus Sicht kommunikations- und medienwissenschaftlicher Leser eher allgemeinen Beschreibungen, etwa zum Verhältnis von Politikern und Journalisten in den Nachkriegsjahren, schmälern dabei den Verdienst der Studie als zeitlich umfassende Analyse der deutsch-amerikanischen Beziehungen nicht. Vielmehr regt es theoretisch fundierte weitere Forschung zum Wechselverhältnis des Politik- und des Mediensystems im trans- und internationalen Kontext an. In seiner gelungenen Studie zeichnet Nathans anhand eines wichtigen Protagonisten die deutsche Geschichte von der Weimarer Republik bis in die Bundesrepublik nach. So ist aus der Feder des US-amerikanischen Historikers ein wichtiges Stück deutscher Rundfunk- und Zeitgeschichte geschrieben worden.

Niklas Venema, Berlin

Sven Ismer

Wie der Fußball Deutsche macht. Die Fußballweltmeisterschaft 2006 in der Fernsehberichterstattung

Campus: Frankfurt am Main 2016, 389 Seiten.

Zwölf Jahre ist es mittlerweile her, dass sich Autokorsos durch deutsche Städte wälzten und Public Viewing zur Lieblingsbeschäftigung vieler Fußballfans wurde: Das Sommermärchen von 2006 brachte ein Meer an schwarz-rot-goldenen Fahnen mit sich, das bei jedem Tor der deutschen Nationalmannschaft vor Freude aufbrandete und Ausdruck eines neuen Patriotismus war. In seiner Dissertationsschrift geht der Sportsoziologe Sven Ismer der Frage nach, wie der Fußball Deutsche macht. Dabei untersucht er, „welche Vorstellungen von ‚Nation‘ und ‚nationaler Identität‘ durch den Fußball beziehungsweise durch die mediale Inszenierung des Fußballs vermittelt“ wurden (S. 13). Seine Arbeit ist in fünf Abschnitte unterteilt, wobei der Autor seine ersten drei Kapitel mit der Analyse der Fernsehberichterstattung gründet. Hierfür widmet sich Ismer ausführlich der Nations- und Nationalismusforschung (I.), der Emotions- (II.) und der Ritualforschung (III.), bevor er die Daten und Methoden seines Vorgehens (IV.) thematisiert und schließlich zur Fernsehberichterstattung (V.) kommt. Vorgeschalet ist darüber hinaus ein informativer Prolog, der eine kurze Geschichte des Fußballs in Deutschland bietet.

Ismers Forschungsarbeit liegt ein weites Verständnis des Nationalismusbegriffs zugrunde. Der Begriff bezeichnet für ihn nicht nur die Ideologien und Praktiken national ausgerichteter Politbewegungen, sondern vor allem „die alltäglichen Handlungsweisen, medialen Darstellungen und Diskursformationen sowie die Rituale und diskursiven Rahmungen kollektiver Ereignisse“, in denen sich Nationsvorstellungen manifestieren (S. 38). Bei diesem Zugriff wird Nationalismus somit als eine alltägliche Praxis begriffen, wobei sich eine Nation durch Vergemeinschaftungsprozesse und Zugehörigkeitsaushandlungen konstruiert. Den Untersuchungsgegenstand Fußball hat der Autor ausgezeichnet gewählt, ist der Lieblingssport der Deutschen doch einerseits aus der Alltagskultur nicht wegzudenken. Andererseits eignen sich insbesondere Sportgroßereignisse wie Fußballweltmeisterschaften, um den Emotionshaushalt einer Nation zu untersuchen, da geteilte Emotionen und die Verhandlung gesellschaftlicher Zugehörigkeit sehr gut zu beobachten sind. Hierbei

spielen – wie Ismer nachzeichnet – auch Rituale eine zentrale Rolle: Sie bilden den Rahmen für kollektive Emotionen (vgl. S. 150). Mit der Trias aus Nation, Emotion und Ritual hat der Autor auf über 140 Seiten die theoretischen Grundlagen sehr ausführlich dargelegt und die einschlägige Forschungsliteratur umfassend referiert. Zwar steht die intensive Beschäftigung mit einer solch vielschichtigen Theorielandschaft einer Dissertationsschrift gut zu Gesicht, ob es jedoch diesem Umfang bedarf, dahinter kann man durchaus ein Fragezeichen setzen. Lobend anzumerken ist aber, dass Ismer seine theoretischen Erarbeitungen nicht losgelöst führt, sondern immer wieder an das Thema Fußball zurückbindet und mit Beispielen illustriert.

Als Interpretationsverfahren hat Ismer die dokumentarische Methode (nach Ralf Bohnsack) ausgewählt, wobei sich seine Arbeitsschritte idealtypisch in formulierende Interpretation (Betrachtung der Was-Ebene des Gezeigten), reflektierende Interpretation (Wie-Ebene), Globalanalyse als Systematisierungsinstrument sowie Feinanalyse aufgliedern lassen. Sein eigentlicher Untersuchungsgegenstand sind die Fernsehvorberichte vor den Anpfiffen der Deutschlandspiele mit einer Gesamtdauer von 345 Minuten. Dass der Live-Kommentar und die Nachberichte nicht in die Analyse einfließen, überrascht jedoch. Ismer begründet dies einerseits mit einem Forschungsdesiderat im Hinblick auf die Vorberichte. Andererseits stellen sie für ihn „kondensiert[es] Wissen“ dar, während der Kommentar das Geschehen auf dem Rasen beschreibe und der Nachbericht das Ergebnis kommentiere (S. 183 f.). Weil jede Fernsehanalyse inhaltliche Einschränkungen vornehmen muss, ist Ismers Vorgehen legitim und nachzuvollziehen. Schade ist jedoch, dass gerade die Emotionalität und Ritualität während und unmittelbar nach dem Spiel somit aus dem Blick gerät. Anhand der Vorberichte arbeitet der Autor drei Grundmuster der Fernsehberichterstattung heraus: „Alltag und Effervescenz“, „Das Eigene und das Andere“ sowie „Führung und Unterordnung“.

Beim ersten Muster beschreibt Ismer die Publikumsangebote der deutschen Bildproduzent/innen, sich in eine nationale Gemeinschaft einzureihen und Teil eines „Land[es] im Rausch“ zu werden (S. 217). Er analysiert die Inszenierung des deutschen Teamgeists und hält fest, „dass die Berichterstattung die Herstellung einer Vorstellung von nationaler Gemeinschaft nicht nur affirmativ zur Kennt-

nis nimmt, sondern aktiv befördert und formt“ (S. 248). Die Konstruktion nationaler Identität durch die Verhandlung von Zugehörigkeit und durch Abgrenzung stehen im Zentrum des zweiten Grundmusters. Deutlich zeigt der Autor auf, dass die WM 2006 eine gewisse Findungsphase hinsichtlich der Frage, was eigentlich Deutsch-Sein sei, darstellte. Am Beispiel von Miroslav Klose und Lukas Podolski wird deutlich, dass die Berichterstattung die beiden Stürmer mit polnischer Herkunft wie die anderen Nationalspieler als „symbolische Verkörperung der Nation“ (S. 261) darstellte. Das Fernsehen folgte in seinen Berichten dem Motto „Einheit in Verschiedenheit“, wobei die Heterogenität mit Hilfe von deutschen Fan-Utensilien visuell überbrückt und gleichzeitig Zugehörigkeit ausgestellt wurde (S. 277).

Die Teams oder die Stars der anderen Nationalmannschaften überzog man hingegen entweder mit Spott oder diskreditierte sie, in dem man mangelnden Teamgeist oder Unpünktlichkeit im Kontrast zu den vermeintlich „deutschen“ Tugenden besonders hervorhob (vgl. S. 307). Im letzten Muster analysiert Ismer die Darstellungen der Mannschaftshierarchie und des Trainers Jürgen Klinsmann. Dem Mittelfeldspieler Thorsten Frings kommt dabei die Rolle als heimlicher Chef der Mannschaft zu. Er dient als Identifikationsperson für das Publikum, die sich im Hintergrund für die „gemeinsame Sache“ aufopfert (vgl. S. 326), während der Trainer geradezu als „role model für patriotische Emotionalität“ (S. 337) und als Vorbild eines neuen Patriotismus diente.

Die Fußball-WM 2006 fungierte für Sven Ismer als eine „Plattform der Vergewisserung“ bezüglich kollektiver Identität sowie geteilter Werte und Normen (S. 351). In seiner detaillierten Analyse macht er deutlich, wie das Fernsehen eine imagined community in Szene setzte, während die Berichterstattung mitnichten offen und tolerant gegenüber dem Anderen war. Damit legt Ismer einen wichtigen Grundstein für weitere Forschungsarbeiten. Der diachrone Vergleich mit späteren Sportgroßereignissen oder Fußballweltmeisterschaften dürfte im Hinblick auf die stetige Verhandlung vom „Deutsch-Sein“ sehr gewinnbringend sein.

Martin Stallmann, Frankfurt am Main

Corina Erk

De-/Konstruktionen der RAF im Post-2000-Kino. Filmische Erinnerungsarbeit an einem Mythos.

Paderborn: Fink 2017, 673 Seiten.

Die Rote-Armee-Fraktion wird regelmäßig im wissenschaftlichen Diskurs wiederbelebt – als „Mythos RAF“. In den letzten Jahren scheint sich die Auseinandersetzung insbesondere mit der Darstellung und Verhandlung des sozialen Phänomens RAF in den Medien vor allem an diesem schillernden Begriff festzumachen (filmische Beschäftigungen mit dem „Dritten Reich“, Hitler oder der DDR werden demgegenüber nicht als Auseinandersetzung mit einem Mythos apostrophiert). Unklar bleibt dabei allzu oft, welchen Erkenntnisgewinn oder analytischen Mehrwert ein solcher Zugang bringen soll, gerade aufgrund der auch von Erk konstatierten „Negativkonnotation“ (S. 70) des Mythos als unwahre Wahrheit beziehungsweise als symbolische Erzählung.

Erk selbst lehnt sich an Roland Barths Bestimmung des Mythos als Mitteilungssystem und damit als Botschaft an (S. 75). Als Möglichkeit zur Auflösung eines Mythos sieht sie, diesen „selbst in seiner Mythoshaftigkeit [zu] entlarv[en]“ (S. 79). Aber, so ließe sich mit Barth argumentieren, „[d]ie Anprangerung, die Entmystifizierung (oder Entmythisierung) ist selbst zu einem Diskurs, einem Korpus an Phrasen, einer katechetischen Aussage geworden“ (Roland Barth, *Mythologie heute* (2015), in: *Das Rauschen der Sprache*, S. 74). Die Dekonstruktion von Mythen führt somit in der Regel lediglich zu neuen Mythen.

Erk untersucht in ihrer Arbeit neun Post-2000-Kinofilme, die sich mit der RAF mehr oder weniger explizit befassen. Diese unterteilt sie in drei Gruppen: a) Filme mit zeitgeschichtlich/biografischen Stoffen („Die Stille nach dem Schuss“, 2000; „Baader Meinhof Komplex“, 2008; „Wer wenn nicht wir“, 2011), b) Filme der Verpöppung des RAF-Phänomens („Baader“, 2000; „The Rasperry Reich“, 2004) und c) Familienfilme („Die innere Sicherheit“, 2000; „Schattenwelt“, 2008; „Es kommt der Tag“, 2008; „Das Wochenende“, 2012).

Für die einzelnen Filme analysiert Erk sehr umfassend – wenn auch hier und da etwas redundant – die Rezeption in der Filmkritik und im wissenschaftlichen Diskurs; die für die jeweiligen Filme in Anschlag gebrachte Materialfülle ist beeindruckend. Die Produktionen

selbst werden in Form ausführlicher und gut nachvollziehbarer close readings untersucht, die sich – zwar theoretisch reflektiert, aber dennoch mehr oder weniger nacherzählend – an der Chronologie der jeweiligen Filme abarbeiten, insgesamt aber sehr überzeugen.

Einmal mehr fragt man sich aber, warum sich die Auseinandersetzung mit der audio-visuellen Erinnerungskultur rund um die RAF fast ausschließlich auf das Kino bezieht (Fernsehproduktionen werden nur am Rande erwähnt, lediglich Breloers „Todesspiel“, 1997; wird in seiner Bedeutung gewürdigt). Dies liegt nicht nur daran, dass einige der Filme, denen Erk eine Bedeutung für die De-/Konstruktion von Erinnerungsbildern unterstellt, kaum gesehen wurden – und daher nur eine sehr geringe Wirkmächtigkeit haben dürften (das gilt insbesondere für den Schwulenporno „The Raspberry Reich“, 2004). Zuweilen greifen Fernsehproduktionen – zumindest seit den 1990er Jahren – Aspekte der RAF-Geschichte früher auf und berücksichtigen auch eher abseitige und spekulative Themenfelder. So wurde beispielsweise das Untertauchen von RAF-Terroristen bereits in dem Fernsehspiel „Vater – Mutter – Mörderkind“ (1993) thematisiert (und bereits in „Tatort: Tod eines Wachmanns“, 1992; erwähnt). Die Opfergruppe Polizeiangehörige rückte überhaupt erst Hartmut Schoen – ebenfalls im Fernsehen – in den Mittelpunkt („In den besten Jahren“, 2011). Dadurch, dass leichtfertig Krimis und Thriller nicht berücksichtigt werden – angeblich sei der RAF-Hintergrund nur „Plot-Folie und Staffage“ (S. 140), wie das in der Tat für die „Alarm für Cobra 11“-Folge „Die verlorenen Kinder“ (2017) gilt –, kann Erk die Thematisierung von Verschwörungstheorien zum RAF-Komplex nicht in den Blick bekommen (die allerdings bereits Fassbinder in seiner „Dritten Generation“, 1979; kinotauglich verhandelt). Die Verschwörungstheorien gehören aber mit zur Erinnerungskultur (und ein Teil der RAF-Geschichte ist nur vor deren Hintergrund zu verstehen). Hier sind es vor allem Fernsehproduktionen wie „Tatort: Tod eines Wachmanns“, „Das Phantom“ (2000), „Tatort: Schatten“ (2002) oder „Tatort: Wie einst Lilly“ (2010), die solche Aspekte aufgreifen. Eine Engführung von Verschwörungstheorie und DDR-Unterschlupf findet sich zudem im TV-Film „Verräter – Tod am Meer“ (2017).

Auch scheint es etwas fragwürdig, wenn betont wird, dass „Wer wenn nicht wir“ zum ersten Mal die Vorgeschichte des Terrorismus erzähle (S. 282), denn die spielt auch in „Die

bleierne Zeit“ (1981), „Kinder unserer Volkes“ (TV 1983) und „Die Reise“ (1986) eine große Rolle. Nichtsdestotrotz ist Corina Erk eine informative, lesenswerte Studie zum RAF-Kino seit den 2000er Jahren gelungen, deren Stärken vor allem in der Rekonstruktion der Diskurse um die einzelnen Filme und deren detailreiche Analyse liegen.

Christian Hißnauer, Berlin

Holger Rust

Virtuelle Bilderwolken. Eine qualitative Big Data-Analyse der Geschmackskulturen im Internet.

Wiesbaden: Springer VS 2017, 152 Seiten, 56 Abb.

Milliarden Bilder sind im Netz präsent. Ob selbst arrangiert, gepostet oder geteilt; sie sind ein essenzieller Teil unserer Kommunikation. Millionen Digital Natives inszenieren täglich ihr Dasein im Netz. Die Studie untersucht die Entwicklung von Geschmackskulturen im Internet anhand dieser Bilderwelten, die für Rust keine ‚echten‘ Welten, sondern nur Vorstellungen von diesen (Imaginationen) sind. Ihn interessiert letztlich die Rückkopplung zur ‚echten‘ Welt. Das Buch bewegt sich damit im Fahrwasser bisheriger Publikationen des Soziologen, die sich unter anderem „faulem Zahlenzauber“ oder einer „Kritik der Trendforschung“ widmeten. Der Autor sieht Thema und Methodik seiner aktuellen Untersuchung ganz klar im Einzugsbereich von Big Data und künstlicher Intelligenz. Mittels einer automatisierten Bildanalyse werden hier „alltagskulturelle Ausdrucksaktivitäten“ identifiziert.

Der Autor verbindet mit dieser Analyse einige philosophische Fragestellungen, die weiterführend sind. „Wird nicht am Ende eines immer enger um sich selbst kreisenden Datafizierungsprozesses die Dystopie einer digitalen Schockstarre zu einer Wirklichkeit, die die echte ersetzt, weil keine Impulse von außen mehr kommen? Was bedeutet das für Innovation, Kreativität, Kultur?“ (S. 3) Big Data ist für Rust ein „modischer Grundbegriff“, aber im Kern natürlich ein technischer Prozess, der die innersten Gesetze der analogen Welt durch die digitale Erfassung ihrer Äußerungen wie in einem unbewussten Prozess offenbare. Die digitalen Artefakte, so ist oft zu hören, ließen eine nahezu prognostische Entschlüsselung der ‚realen‘ Welt zu. Rust entpuppt sich hier wieder mal als entschiedener Kritiker solcher datafizierten Perspektiven. Er hinterfragt scharf die begriffliche Ungenau-

igkeit solcher imageprägenden Buzz Words wie ‚Big Data‘ oder ‚Algorithmen‘ und stellt letztlich den ganzen Sinn von Big Data in Frage: „Daten werden als Indikatoren für bislang unentdeckte Strukturen und Prozesse interpretiert und das nicht nur in physikalischen und technologischen Domänen, sondern auch in den alltagskulturellen Äußerungen von Menschen. Diese Annahme gründet unausgesprochen auf einer erkenntnistheoretisch höchst zweifelhaften Idee: Menschen werden als Systeme betrachtet, die nach gänzlich beobachtbaren Regeln funktionieren und dies meist selbst nicht wissen.“ (S. 15f) Beobachtet werde letztlich jedoch nur, was sich in Daten erfassen lasse und nur dort, wo Daten auch generiert werden. Das treffe auch auf die Bildkulturen zu, die er analysiert, denn die beispielsweise auf „Blogplattformen inszenierten Bilder sind bereits Visualisierungen von Daten, und zwar in Regie der Urheber dieser Daten“. (S. 21) Rust denkt auch die analytischen Prozesse in einer größeren Dimension. Er geht davon aus, dass die repräsentierenden Strukturen und Artefakte die nächste Generation beeinflussen und spricht selbst von ‚kulturellen Algorithmen‘, die sich in der Web-Kommunikation abzeichnen.

Allerdings billigt er ihnen ein hohes Maß an Zufälligkeit und Unvorhersehbarkeit zu und fragt, ob die abgebildeten Banalitäten (Warum posten Millionen junge Leute Bilder von ihrem Espresso?) wirklich über eine datengestützte Analyse auswertbar sind. Letztlich geht Rust davon aus, dass aus einer unendlich erscheinenden Anzahl von ästhetischen, preislichen und technischen Alternativen sich sukzessive kulturell fundamental verankerte „Attraktoren“ entwickeln, die von bestimmten Milieus oder darüber hinaus geteilt werden. Die methodische Herangehensweise bei dieser Studie wirkt etwas willkürlich. Rust präsentiert stichprobenartig Bildanalysen von insgesamt 1.526 Foto-Postings auf Blogs und Social Media-Profilen, die zufällig ausgewählt wurden. Insgesamt fünf Research Units aus 60 Digital Natives haben unter der Leitung des Autors ein Jahr lang in Befragungen und quantitativen Analysen die Szene durchforscht. Dabei zeichnen sich Handlungsmuster ab, die durchaus einen anarchischen Prozess darstellen, der durch unabgesprochene Interaktionen von Individuen entsteht. Durch ‚Random Copying‘ kristallisieren sich bestimmte Attraktoren heraus, also Motive, die sich in der Dynamik der Postings, Likes und Repostings zeigen. Hier entstehe eine Art „Webmilieu“ („Zeitgespräch der Generation

zwischen 16 und 25“), in dem sich alltagskulturelle Ausdrucksaktivitäten virtuell repräsentieren. Die Bedeutung dieser Imaginationen lasse sich aber erst in den jeweiligen Kontexten erschließen.

Rust plädiert hier sehr klar für eine sozialwissenschaftliche Perspektive auf die dynamischen Netzwelten und warnt letztlich vor einer absoluten Hörigkeit gegenüber Big-Data-Analysen. In Zukunft wird die Kommunikation und Interaktion über Bilder noch weiter an Bedeutung gewinnen. Für den Autoren bedeutet dies auch, dass eine soziologische Perspektive auf Netzkommunikation unerlässlich ist. Leider wirkt die Ergebnisdarstellung unsortiert und etwas fahrig. So sind die Kurzabschnitte zu Begriffen, Funktionen und Routinen des Netzhandelns Zusammenhangslos und scheinbar willkürlich angeordnet. Das ist schade, weil das Buch viele interessante Überlegungen aufweist, die gerade auch in der Bewertung der gegenwärtigen Netzkultur eine wichtige Rolle spielen. Sozialwissenschaftliche Kompetenzen sind auch in der Big Data-Analyse unverzichtbar.

Oder, um es salopp zu formulieren: Wenn es um das Verständnis des Verhältnisses von Individuen und Kollektiven geht, dann ist Intelligenz anstatt Rechner Routinen gefragt, denn diese technizistischen Präferenzverfälschungen produzierten eher Datenmüll ohne Inhalte. Rust bezieht hier sehr deutlich und kontrovers Stellung, denn es gehe immer auch um Datenqualität. In seinem Fazit (Fünf Lektionen für Zukunftstalente) plädiert der Autor nochmal klar für eine sinnvolle sozialwissenschaftliche Kontextualisierung datengestützter Analysen. So fragt er, ob in der „Reminiszenz an die klassische Soziologie und Philosophie und ihre Methoden der strukturellen Relativierung von Daten“ (S. 143) ein diesbezüglicher Lösungsansatz liegen könnte. Für alle medienwissenschaftlich interessierten Leser bietet dieses kleine Buch eine Menge bemerkenswerter Überlegungen und widerspricht auf eine recht plausible Weise einer zeitgenössischen Daten-Hybris.

Uwe Breitenborn, Magdeburg