

# Rundfunk und Geschichte

---

Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte

---

Interview

**„Verwobene“ Mediengeschichten**

Hans-Ulrich Wagner über ein neues Forschungsprojekt

Edgar Lersch

**„Journal 1870/71“**

Selbstreflexives Fernsehen avant la lettre?

Tilo Prase (†) / Judith Kretzschmar

**„PRISMA-Reportagen“ im Fernsehen der DDR**

Die publizistische Brechung sozialistischer Gesellschaft

Arkadi Miller

**Audioquellen in der Geschichtswissenschaft**

Der Fall des sowjetischen Radiosprechers Jurij Lewitan

Birgit Bernard

**„... damit er Ordnung schafft“**

Ein Aperçu zur Personalpolitik des NS-Rundfunks

Michael Tracey / Christian Herzog

**Thatcher, Thatcherism and British Broadcasting Policy**

**Studienkreis-Informationen**

**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](http://www.rundfunkundgeschichte.de)

Beratende Beiratsmitglieder:  
Dr. Alexander Badenoch, Utrecht  
Dr. Christoph Classen, ZZF Potsdam  
Prof. Dr. Michael Crone, Frankfurt/M.

Redaktion dieser Ausgabe  
Dr. Margarete Keilacker, verantwortl. (E-Mail: [margarete.keilacker@gmx.de](mailto:margarete.keilacker@gmx.de))  
Melanie Fritscher (E-Mail: [melanie.fritscher@geschichte.uni-freiburg.de](mailto:melanie.fritscher@geschichte.uni-freiburg.de))  
Dr. Judith Kretzschmar (E-Mail: [jkretz@uni-leipzig.de](mailto:jkretz@uni-leipzig.de))  
Martin Stallmann (E-Mail: [martin.stallmann@zegk.uni-heidelberg.de](mailto:martin.stallmann@zegk.uni-heidelberg.de))  
Alina Laura Tiews (E-Mail: [alina.laura.tiews@uni-hamburg.de](mailto:alina.laura.tiews@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](mailto:margarete.keilacker@gmx.de)

Änderungen bei Adressen bzw. beim Abonnement bitte mitteilen an:  
Dr. Veit Scheller (E-Mail: [scheller.v@zdf.de](mailto: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](http://www.rundfunkundgeschichte.de)**

# Inhalt

Interview ,Verwobene‘ Mediengeschichten Hans-Ulrich Wagner über ein neues Forschungsprojekt	3
Edgar Lersch „Journal 1870/71“ Selbstreflexives Fernsehen avant la lettre?	7
Tilo Prase (†) / Judith Kretzschmar „PRISMA-Reportagen“ im Fernsehen der DDR Die publizistische Brechung sozialistischer Gesellschaft	25
Arkadi Miller Audioquellen in der Geschichtswissenschaft Der Fall des sowjetischen Radiosprechers Jurij Lewitan	38
Birgit Bernard „... damit er Ordnung schafft“ Ein Aperçu zur Personalpolitik des NS-Rundfunks	53
Michael Tracey / Christian Herzog Thatcher, Thatcherism and British Broadcasting Policy	63
<b>Studienkreis-Informationen</b>	
Jahrestagung des Studienkreises Rundfunk und Geschichte e.V. 2014 HEIMATGEFÜHLE. Lokale Medien in einer globalen Welt	77
<b>Forum</b>	
Margarete Keilacker Archive der Öffentlich-Rechtlichen für die Wissenschaft einheitlich zugänglich	78
Corinne Schweizer Twitter-Feeds und Haushaltsabgabe: Der öffentliche Rundfunk im Um- und Aufbruch Jahrestagung der SGKM 11. bis 12. April 2014 in Zürich	79
Björn Bergold und Andreas C. Matt „Besucher, Zuschauer, Surfer, Gamer“ Workshop zum Auftakt des Forschungsverbundes GAME: Geschichtsaneignungen in der Mediengesellschaft 9. bis 11. April 2014 in Magdeburg	80
Leserbrief von Gidi Verheijen zum Beitrag von Ansgar Diller „Beschlagnahme von Rundfunkgeräten in den Niederlanden 1943“ in RuG 1-2/2013	82
<b>Dissertationsvorhaben</b>	
Anne Burkhard Zur Reflexion der Gewalt in Kolumbien: der innerkolumbianische Konflikt im Film.	84

Gloria Khamkar The Asian Radio Broadcasting: an alternative media platform for Britain's Asian Community	86
Kathryn McDonald A cultural history of the radio interview	88
Bettina Wodianka Hör-Spiel-Raum	90
 <b>Rezensionen</b>	
Markus Behmer/Birgit Bernard/Bettina Hasselbring (Hrsg.) Das Gedächtnis des Rundfunks. Die Archive der öffentlich- rechtlichen Sender und ihre Bedeutung für die Forschung (Clemens Zimmermann)	92
Stiftung Deutsches Rundfunkarchiv (DRA) (Hrsg.) Friedrich Wolf – Ein Rundfunkpionier: „S.O.S. ... rao rao ... Foyn – ‚Krassin‘ rettet ‚Italia‘“ und andere ausgewählte Tondokumente (Friedrich P. Kahlenberg)	93
Klaus Stanjek (Hrsg.) Die Babelsberger Schule des Dokumentarfilms (Judith Kretzschmar)	94
Klaus-Dieter Felsmann (Hrsg.) Klang der Zeiten. Musik im DEFA-Spielfilm – Eine Annäherung. (Sebastian Stoppe)	95
Sigrun Lehnert Wochenschau und Tagesschau in den 1950er Jahren. (Claudia Dittmar)	97
Hilgert, Nora Unterhaltung, aber sicher! Populäre Repräsentation von Recht und Ordnung in den Fernsehkrimis „Stahlnetz“ und „Blaulicht“, 1958/59-1968 (Christoph Lorke)	98
Gerd Ruge Unterwegs. Politische Erinnerungen. (Margarete Keilacker)	99
Autorinnen und Autoren dieses Heftes	U4

---

## **‚Verwobene‘ Mediengeschichten**

Interview mit Hans-Ulrich Wagner über ein neues Forschungsprojekt

Ende vergangenen Jahres begannen die Arbeiten in einem neuen internationalen Forschungsprojekt, das mit EMHIS, d.h. Entangled Media Histories, überschrieben ist. Von deutscher Seite ist Dr. Hans-Ulrich Wagner, Leiter der Forschungsstelle Geschichte des Rundfunks in Norddeutschland am Hans-Bredow-Institut in Hamburg, beteiligt. Margarete Keilacker sprach mit ihm über das Vorhaben.

*Zunächst bitte ich Sie um eine Begriffserklärung. Was soll man sich unter „Entangled Histories“ vorstellen?*

Es gibt aktuell eine, wie ich finde, äußerst interessante Diskussion in den Geschichtswissenschaften um „Entanglement“, also um Fragen der Verflechtung. Die Überlegungen zielen darauf ab, nicht mehr nur komparatistisch vorzugehen, also vergleichende Studien durchzuführen. Untersuchungen zu Transferprozessen werden mehr und mehr Arbeiten über wechselseitige Austauschvorgänge. Die Perspektive der Transnationalität zielt über die national geprägten Grenzziehungen hinaus. Solche Arbeiten behandeln dann Entanglement, indem sie historische Vorgänge als eng miteinander zusammenhängende Prozesse beschreiben. Die einzelnen Forscher bezeichnen dieses mal als „histoire croisée“, mal als „shared history“ oder als „connected history“. Viele komplexe Fragen stehen also hinter dem Begriff der „Entangled History“, oder wie wir im Projekt vorsichtiger formulieren, der „Entangled Histories“.

*Um was geht es in dem Projekt? Wofür steht „EMHIS“?*

EMHIS steht für „Entangled Media Histories“. Dieses Projekt ist im Herbst 2013 an den Start gegangen, und wir wollen diese gerade grob skizzierten methodischen und theoriegeleiteten Fragen zum ersten Mal auch auf dem Gebiet der Mediengeschichte fruchtbar machen. Unser Ziel ist es, wenn Sie so wollen, ‚verwobene‘ Mediengeschichten zu schreiben.

Dass sich der Medienbereich geradezu ideal anbietet, liegt auf der Hand: Medienprodukte überschreiten kulturelle und nationale Grenzen; Produzenten tauschen sich aus, lernen voneinander, beziehen sich aufeinander; Mediennutzer erstellen sich ihre Weltvorstellung – also so etwas wie ihre „mental maps“ – durch eine Vielzahl von Medienkontakten; medientechnologische Entwicklungen glücken im Zusammenspiel von vielen einzelnen nationalen ‚Erfindungen‘.

*Wie muss man sich das alles konkret vorstellen? Was sind Inhalte und Ziele dieser EMHIS-Forschungen?*

Das große, übergreifende Ziel habe ich soeben erwähnt und mit den Medien-Beispielen auch schon Arbeitsfelder umrissen. Konkret geht es in dem Drei-Länder-Netzwerk um zwei Punkte. Hier ist zunächst der Charakter des Netzwerkes zu betonen. Wir verstehen uns als Wissenschaftler/innen, die sich vernetzen, die regelmäßige Workshops veranstalten und die die Chance haben, sowohl einen Gastwissenschaftler-Austausch wie auch ein PhD-exchange-Programm durchzuführen. Das ist eine großartige Sache!

Deshalb wollen wir im Netzwerk und durch das Netzwerk genau solche Forschungen initiieren und selbst unternehmen, in denen Fragen des „Entanglement“ in der Medien- und in der Kommunikationsgeschichte eine zentrale Rolle spielen. Dadurch, dass wir drei nationale Perspektiven bereits selbst mitbringen, soll es möglich werden, transnationale Mediengeschichtsforschung anzugehen. Der wechselseitige Bezug von bereits versierteren und von sogenannten Nachwuchswissenschaftler/innen soll ein Übriges dazu beitragen.

*Auf welchen Zeitraum ist das Projekt angelegt?*

Das Netzwerk-Projekt hat eine Laufzeit von vier Jahren. Wir haben mit einem Kickoff-Meeting im Sommer 2013 in Lund und einem ersten wissenschaftlichen Workshop im Herbst 2013 in Hamburg begonnen. Bis 2017 werden wir regelmäßig Veranstaltungen durchführen, darunter eine große Konferenz in Lund.

*Wer ist an diesem Netzwerk beteiligt? Wieso gerade diese Partner?*

Es ging darum, speziell Medienhistoriker miteinander zu vernetzen. An erster Stelle sind die Kollegen von der Universität in Lund zu nennen. Patrik Lundell und Marie Cronqvist arbeiten dort im Department Mediengeschichte, sie betreuen sehr interessante und vielfältige Promotionsprojekte und sind vor dem Hintergrund der Cultural Studies ausgewiesene Kenner der Pressegeschichte, aber auch der Film- und Fernsehgeschichte.

Die Partner in Großbritannien kommen, fast muss man sagen: logisch, vom „Centre for Media History“ (CMH) an der Bournemouth University. Hugh Chignell hat das CMH dort zu einer exzellenten und renommierten Adresse für die Medienhistoriker gemacht und Kristin Skoog als „Lecturer in Media“ prägt das in Südengland entscheidend mit.

Auf deutscher Seite ist es schließlich das Hans-Bredow-Institut in Hamburg und die Forschungsstelle Geschichte des Rundfunks in Norddeutschland. Ich freue mich sehr, dass neben mir auch der Kollege Christoph Hilgert in seiner Eigenschaft als Research Fellow am Hans-Bredow-Institut beteiligt ist.

Das also sind die drei institutionellen Vertreter. Die von mir genannten Namen bilden das sogenannte Steering Committee. Um dieses herum gibt es viele weitere Mitstreiterinnen und Mitstreiter.

*Worin besteht speziell der Beitrag von deutscher Seite?*

Alle drei Einrichtungen haben methodische Schwerpunkte, bringen unterschiedliche Perspektiven und Herangehensweisen ein. Das soll fruchtbar gemacht werden. Von Hamburger Seite ist es mir wichtig, bestimmte neuere Ansätze der Medien- und Kommunikationsgeschichtsschreibung einzubringen und zur Diskussion zu stellen. Das sind zum einen die Versuche, über die Geschichte von Einzelmedien hinauszukommen. Solche medienübergreifende Fragestellungen sind mir sehr wichtig. In einem Forschungsverbund an den Universitäten Bremen und Hamburg sowie am Hans-Bredow-Institut denken wir sehr stark von Medienensembles her und speziell die Kollegen am Hans-

Bredow-Institut arbeiten aus Nutzersicht mit dem Instrumentarium der Medienreper-toires.

Darüber hinaus sind es sozial-, medien- und kommunikationswissenschaftliche Impulse, die aus dem breiten Strang der Mediatisierungsforschung kommen. Ich denke, hier werden zentrale Überlegungen bereitgestellt, um den Zusammenhang von Medienwandel und gesellschaftlichem Wandel zu untersuchen. Für Medienhistoriker halte ich das für eine große Herausforderung und dies sind außerdem Fragen, denen ich mich auch persönlich derzeit mit großem Interesse widme.

*Wie sieht die Kooperation aus? Welche Arbeitsweisen haben sich die EMHIS-Wissenschaftler vorgenommen?*

Unsere Arbeitsweisen sind ziemlich offen und sollen das auch bleiben. Komplexe Verflechtungsprozesse zu analysieren, soll immer auch ermöglichen, die eigene Arbeit, die eigene Methode zu reflektieren und alle Grenzziehungen zu hinterfragen. Das zentrale Element sind jedoch unsere regelmäßigen Workshops, die „Foren“. „Forum 1“ in Hamburg habe ich erwähnt; unmittelbar bevorsteht „Forum 2“. Im Mai treffen wir uns in Bournemouth. Professor Andreas Fickers, ein ausgewiesener Forscher zu transnationalen Mediengeschichten, hat als Keynote-Sprecher zugesagt und wird das gesamte Treffen über mitdiskutieren.

In Bournemouth wird übrigens auch eine interessante neue Arbeitsform erprobt. Die Doktoranden treffen sich im Vorfeld zu einem mehrtägigen „writing retreat“, einer Art gemeinsamer Schreibklausur. Es wird dabei konzentriert an den Dissertationen geschrieben, jede/r für sich, aber in gemeinsamer, konstruktiver Arbeitsatmosphäre. Je nach Bedarf werden aber auch gezielt einzelne Kapitel oder methodische Probleme diskutiert – ein besonders vielversprechendes Vorgehen, da es sich ausschließlich um Doktoranden der Mediengeschichte handelt, deren jeweilige Arbeiten viele Verknüpfungen aufweisen. Alina Laura Tiews, den Lesern von „Rundfunk und Geschichte“ als Redakteurin bekannt, wird von deutscher Seite aus dabei sein.

Schließlich werden wir viele Formen des Austausches und der Zusammenarbeit pflegen. Im Herbst 2013 waren beispielsweise mehrere schwedische und britische Doktoranden für kürzere und sogar für eine etwas längere Zeit in Hamburg. Sie hatten Gelegenheit zu recherchieren und zu arbeiten, in der Hamburger „Graduate School Media and Communication“ konnten sie ihre Arbeiten vorstellen.

Und was besonders schön ist: Meine schwedische Kollegin Marie Cronqvist ist ein Jahr lang Gastwissenschaftlerin am Hans-Bredow-Institut bzw. ich muss sagen: war, denn im April/Mai kehrt sie nach Schweden zurück. Marie Cronqvist und ich schließen diesen Gastwissenschaftler-Aufenthalt gerade ab, indem wir am Institut für Medien und Kommunikation an der Universität Hamburg ein Seminar anbieten, ein gemeinsam geführtes deutsch- und englischsprachiges Blockseminar zur Mediengeschichte des Kalten Krieges. Das ist auch für mich eine neue Arbeitsform, auf die ich mich schon sehr freue.

*Wer finanziert das Projekt?*

Unser Forschernetzwerk wird von der „Swedish Foundation for International Cooperation in Research and Higher Education“ getragen. Sie ermöglicht finanziell die regelmäßige Veranstaltung von Workshops und Konferenzen, sie fördert den Aufenthalt von Gastwissenschaftler/innen sowie den Austausch von Nachwuchswissenschaftler/innen aus Schweden nach England bzw. Deutschland und umgekehrt.

Speziell Hamburg verdankt das Netzwerk sein inoffizielles Logo: Der schwedische Name der Stiftung führt nämlich zum Akronym „Stint“, was bei uns in der Elbestadt zu einer sehr schönen Überschneidung mit dem kleinen gleichnamigen Fisch führt. Als ich das den Kolleginnen und Kollegen erzählte, führte das spontan zu einem sehr schönen Piktogramm, dem ><(((°>. Dieses Fischchen verwenden wir seither intern bei unserer Kommunikation.

*Was kann die wissenschaftliche Öffentlichkeit von EMHIS erwarten?*

Ich hoffe, wir werden der wissenschaftlichen Öffentlichkeit und speziell der Medien- und Kommunikationsgeschichtsforschung viele interessante Impulse geben können. Das werden wir auf jeden Fall in einer Reihe von Vorträgen auf den großen Konferenzen, also beim Studienkreis, der DGPuK, ECREA, der GSA und der ICA, unternehmen sowie natürlich in Publikationen. Schon jetzt kann man sich übrigens regelmäßig informieren. Seit Spätherbst 2013 pflegen wir einen Blog-Auftritt unter der Adresse <http://emhis.blogg.lu.se/> und sind auch auf Facebook vertreten.

*Zuletzt noch die Frage, welche Kooperationen mit dem Studienkreis Rundfunk und Geschichte können Sie sich vorstellen? Sind beispielsweise gemeinsame Tagungen geplant?*

Auf der Ebene der einzelnen Wissenschaftler/innen werden Kooperationen auf jeden Fall stattfinden. Über gemeinsame Veranstaltungen und vor allem auch über mögliche Arbeitsprojekte sollten wir in der nächsten Zeit das Gespräch suchen. Ich würde ein solches Zusammenarbeiten – in meiner doppelten Rolle als Mitglied des Studienkreises und als Mitglied des EMHIS-Netzwerkes – äußerst begrüßen und lade die Mitglieder des Studienkreises und die Leser von „Rundfunk und Geschichte“ ein, sich bei Interesse mit einer E-Mail an mich zu wenden.

Edgar Lersch

## „Journal 1870/71“

Selbstreflexives Fernsehen avant la lettre?<sup>1</sup>

### 1. Fragestellungen

Anlässlich der 100. Wiederkehr des deutsch-französischen Krieges und der Proklamation des Wilhelminischen Kaiserreiches am 18.01.1871 strahlte das Erste Programm der ARD vom Juli 1970 bis Mai 1971 die Fernsehendereihe „Journal 1870/71“ aus. Die vom Süddeutschen Rundfunks (SDR) produzierte Reihe sticht durch ihre vom Mainstream des damaligen Geschichtsfernsehens abweichende Form heraus. Es handelt sich nicht um eine Folge von Beiträgen im Stil der seit den frühen 1960er Jahren zum festen Bestandteil des Fernsehangebots in der Bundesrepublik gehörenden Geschichtsdokumentationen. Für diese ist das bis in die Gegenwart gültige – wenn auch etwas modifizierte – Schema des Kompilationsfilms fest etabliert. Die „Geschichtserzählung“, den Kommentar aus dem Off, begleitet auf der Bildebene eine Folge von in der Regel zeitgenössischem Bildmaterial (soweit aus der vorfotografischen Zeit) sowie für das 20. Jahrhundert Fotografien und/oder historischen Filmausschnitten. Letztere stammen in der Regel aus Dokumentarfilmen, Wochenschauen u.ä. Ergänzt wird die Geschichtserzählung – mal mehr, mal weniger – durch Expertenstatements und, soweit dies der Abstand zum Ereignis noch erlaubt, Aussagen von Zeitzeugen. Dies war anfangs recht selten der Fall; dass sie zeitgeschichtliche Dokumentationen dominieren, ist erst seit Beginn der 1990er Jahre festzustellen.<sup>2</sup>

Da es in diesen Jahren nur wenige Versuche gab, sich vom Gewohnten abzusetzen und Neues auszuprobieren, verbreitete sich die Ansicht, der so beschriebene Kompilationsfilm stelle die Norm für historiographisch adäquates dokumentarisches Geschichtsfernsehen dar. Dieser folgte der SDR nicht ganz. Die Redaktion „Dokumentar“, die auch für Geschichtssendungen zuständig war, hatte auf diesem Sektor bereits im Zusammenhang mit ihren ersten Gehversuchen seit der zweiten Hälfte der 1950er Jahre eine gewisse Tradition entwickelt, Mischformen auszuprobieren. Ihr ging es schon damals vor allem darum, Spielhandlungen in die dokumentarische Form zu integrieren (entweder wegen des Mangels an filmischen Quellen oder der besseren Zugänglichkeit für die Zuschauer), ohne diese jedoch durch den ‚geschlossenen‘ Fernseh-Spielfilm mit historischen Themen zu ersetzen.<sup>3</sup> Beides existierte nebeneinander.

.....

<sup>1</sup> Dieser Text ist die bearbeitete Fassung der am 24.11.2011 in Halle/Saale vorgetragenen Abschiedsvorlesung anlässlich der Entpflichtung von den Aufgaben eines Honorarprofessors am Institut für Medien und Kommunikation an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg.

<sup>2</sup> Zur Geschichte der Geschichtsdokumentation im bundesrepublikanischen Fernsehen zusammenfassend: Edgar Lersch, Zur Entwicklung dokumentarischer Formen der Geschichtsvermittlung im öffentlich-rechtlichen Fernsehen der Bundesrepublik, in: Barbara Korte/Sylvia Paletschek (Hrsg.): *History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres*. Bielefeld 2009, S. 167-190.

<sup>3</sup> Edgar Lersch: Heinz Huber und Artur Müller beim Süddeutschen Rundfunk und die Anfänge des Geschichtsfernsehens in der Bundesrepublik Deutschland 1958-1962, in: Klaus Arnold, Walter Hömberg, Susanne Kinnebrock (Hrsg.): *Geschichtsjournalismus. Zwischen Information und Inszenierung* (Kommunikationsgeschichte, hrsg. von Walter Hömberg und Arnulf Kutsch Bd.21), Berlin/Münster 2010, S. 271-292; siehe auch Rainer C.M. Wagner: *Geschichtsdarstellungen in Film und zwischen Dokumentation und Dramatisierung*, in: Peter Zimmermann, Gebhard Moldenhauer (Hrsg.): *Der geteilte Himmel: Arbeit, Alltag und Geschichte im ost- und westdeutschen Film*. Konstanz 2000, S. 19-42.

Jenseits der dort ausprobierten frühen Mischformen entwickelte sich in den 1960er Jahren aus dem dokumentarischen Fernsehspiel über historische Ereignisse der in Form eines Fernsehfilms gestaltete dokumentarische Geschichtsfilm mit geschlossener Spielhandlung – und hatte natürlich Vorbilder im Kinofilm mit historischen Sujets und mehr oder weniger quellennah konzipierter Handlung. Insbesondere das Zweite Deutsche Fernsehen (ZDF) widmete sich dieser Gattung und richtete eine eigene Redaktion dafür ein. Die für das ARD-Gemeinschaftsprogramm produzierenden Landesrundfunkanstalten stellten in den 1960er Jahren gleichfalls Dokumentarspiele her (darunter auch der SDR), allerdings weniger als das ZDF. Etliche Produktionen orientierten sich am klassischen Fernsehspiel mit seiner theaterähnlichen Ästhetik, die dem Zuschauer mehr Spielraum ließ, sich vom Geschehen auf der Mattscheibe zu distanzieren.<sup>4</sup>

Mit der Idee, die Ereignisse von 1870/71 im Spiegel ihrer medialen Vermittlung darzustellen, diese in Spielhandlungen zu kleiden und so zu zeigen, als habe es in der behandelten Zeit schon Fernsehen gegeben, wagte – so die These dieser Vorstellung und Analyse – der SDR nicht nur eine Variante eines lediglich zuschauerfreundlichen Zugriffs auf das Geschichtsfernsehen. In der Weise verstanden die Beteiligten vom Fernsehdirektor bis zum Redakteur den innovativen Zugriff. Auch die zeitgenössische Rezeption, soweit sie sich in den Pressekritiken niederschlug, setzte sich mehrheitlich mit einem offensichtlichen ‚Gag‘ auseinander, fand diesen gut oder verurteilte ihn, wie im Einzelnen noch dargelegt werden wird.

Wenn also die Macher es auch nicht *expressis verbis* ausformulierten, und es ihnen vielleicht nur ‚halb bewusst‘ war, so enthält die gewählte Form doch ein weitergehendes Potenzial. Schaut man genauer hin, so kann die Produktion das Nachdenken über den Prozess in Gang setzen, wie Informationen über die Vergangenheit ‚erzeugt‘ werden bzw. ihre Kompilation zu einer ‚Geschichte‘ wird und damit letztlich ein Teil der Geschichte. Diese ist in hohem Maße zusammengesetzt, konstruiert aus Beobachtungen und Berichten auch von nicht immer unmittelbar direkt Beteiligten, die sich in den offiziellen Akten, Aufzeichnungen, Memoiren usw. niedergeschlagen haben. Dieser Zugriff auf das Geschehen mindert den Anspruch des allwissenden Erzählers auch in Gestalt des Historikers, der bereits den Ausgang des Handlungszusammenhangs kennt, und die Illusion des „So-war-es-wirklich“.

Der zweite gewählte Kunstgriff, die fiktionalen Spielhandlungen quasi durch anachronistische mediale Vermittlung dem heutigen Zuschauer zu präsentieren, leistet zwar einerseits einem beliebten Kniff, Geschichte zu popularisieren, Vorschub, nämlich das Vertraute auch schon in der Vergangenheit vorzufinden, frei nach dem Motto: „Schon

.....  
 4 Zum Dokumentarspiel: Knut Hickethier: *Geschichte des deutschen Fernsehens*. Stuttgart 1998, S. 242ff; zur Gattung auch: Christian Hißnauer; *Hybride Formen des Erinnerns, Vorläufer des Dokudramas in bundesdeutschen Dokumentar- und Fernsehspielen zum Nationalsozialismus in den siebziger Jahren*, in: *Medien zwischen Fiction-Making und Realitätsanspruch. Konstruktionen historischer Erinnerungen*, hrsg. von Monika Heinemann u.a. (Veröffentlichungen des Collegium Carolinum Bd. 21), München 2011, S.183-209 sowie Kay Hoffmann: *Gestaltete Wirklichkeiten. Zur Form der Doku-Fiktion*, in: Kay Hoffmann/Richard Kilborn, Werner C. Barg (Hrsg.): *Spiel mit der Wirklichkeit. Zur Entwicklung doku-fiktionaler Formate in Film und Fernsehen* (Close up. Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms, Band 22), Konstanz 2012, S.211-226, S.217 (Hoffmann 2012). Die Bemerkung zum Dokumentarspiel auf S. 218-220, knappe Ausführungen auch zum „Journal 1870/71.“ Mit Hickethier grenzt Hoffmann das ARD-Dokumentarspiel zu stark von dem des ZDF ab. Vielmehr hat auch das ARD-Fernsehen ‚geschlossene‘ Dokumentarspielfilme hergestellt, der SDR beispielsweise mit dem Beitrag „Schleicher: General der letzten Stunde“ und „Das Attentat: Der Tod des Engelbert Dollfuß“, von Anfang bis Ende durchkomponierte ‚geschlossene‘ Fernsehfilme.

die Römer....“ Die hier gewählte Form kann andererseits dazu beitragen, die Wirklichkeitsillusion erzeugende mediale Vermittlung zu konterkarieren, zu durchbrechen. In der Phase der Planung und Realisierung des „Journal 1870/71“ wurde damit ein Gegenkonzept zum vor und während der Zeit der Konzeption und Produktion der Reihe verbreiteten illusionistischen Dokumentarfilm gesetzt, interessanterweise sogar gegen die Vorgehensweise im eigenen Haus.



links: Peter Scholl-Latour berichtet in „Journal 1870/71“ als Pariser Korrespondent über den Aufmarsch der französischen Armee und die patriotische Begeisterung in Frankreich / rechts: Die Korrespondenten der Special-Redaktion: Emil Obermann, Ernst Dieter Lueg, Roman Brodmann, Gerd Ruge und Friedrich Nowotny (v.l.n.r.) (Fotos aus dem Historischen Archiv des SWR)

Dessentwegen lohnt es, sich mit der Reihe zu beschäftigen, denn der illusionistische, dokumentarisch orientierte Geschichtsfilm feiert im deutschen Fernsehen seit einiger Zeit wieder fröhliche Urständ. Über das rein historische Interesse hinaus stellt sich die Frage, ob und inwieweit das Beispiel und die hier vorgelegte Deutung dazu beitragen können, einige Anregungen für selbstreflexive Formen der televisionären Geschichtsvermittlung zu geben. Denn die sowohl im dokumentarischen wie fiktionalen Geschichtsfernsehen der Gegenwart verbreitete Selbstgewissheit, die ‚wahre‘ Vergangenheit zu präsentieren, verdiente es, gestalterische Konzepte zu entwickeln, die sich auf der Höhe der historiografischen Diskussion bewegen und dennoch nicht den Anspruch aufgeben, mehrheitsfähiges, populäres Fernsehprogramm zu bieten.

## 2. Wirklichkeitsversprechen der Massenmedien und der Geschichtswissenschaft

Insbesondere Fotografie und Filme mit dokumentarischem Anspruch (Pressefotografie und Nachrichtenfilm) sowie Kino und Fernsehen in den aus ‚wirklichkeits‘-nahen Spielhandlungen zusammengesetzten Beiträgen ‚verführen‘ den Zuschauer dazu, das ihnen

inhärente oder bewusst ausgesprochene Versprechen, ‚Wirklichkeit‘ zu vermitteln, zu akzeptieren.<sup>5</sup> Das gilt – keine neue Erkenntnis – auch für Bildende Künste, Theater und Literatur insgesamt, und es gab immer wieder Bemühungen, in experimentellen, avantgardistischen Formen dieses Versprechen zu konterkarieren, durch ‚Verfremdung‘ die Illusion der Wirklichkeit zu durchbrechen. Dies gilt gleichfalls auch für die filmischen Vermittlungsformen. Die in der Regel im hochkulturellen Kontext angesiedelten Gegenbewegungen haben aber kaum zu populären bzw. massenmedial tauglichen Konzepten geführt. Die Alltagsroutinen der televisionären Wirklichkeitsvermittlung enthalten insofern für den Rezipienten keine oder kaum erkennbare Signale, da es sich bei dem Präsentierten um – wenn auch wirklichkeitsnahe – Konstruktionen handelt.

Dass dieser Befund auch das Geschichtsfernsehen betrifft, ist schon häufiger festgestellt worden.<sup>6</sup> Doch damit steht dieses nicht allein, denn in weiten Teilen ist auch die wissenschaftliche Geschichtsvermittlung nicht frei von unklaren Vorstellungen darüber, welche Referenz ihre Erzählungen bzw. Darstellungen mit der ‚Wirklichkeit‘ besitzen oder inwieweit es sich um routinisierte Konstruktionen der Geschichtsschreibung handelt. Reinhold Viehoff und der Verfasser wiesen in der 2007 publizierte Studie zum Geschichtsfernsehen darauf hin, dass viele Historiker – nicht unähnlich den Fernsehdokumentaristen – wie selbstverständlich von der „realen Faktizität historischer Fakten“ ausgehen, dass die Repräsentationen des Vergangenen in ihren Arbeiten der ‚Wirklichkeit‘ entsprechen. Ihr historiographisches Geschäft reflektierter betreibende Kollegen sind dagegen der Meinung, dass man nicht mehr sie an einem naiven Realismus festhalten könne, der im Sinne Rankes glaubt, „zu den Sachen“ selbst vorstoßen zu können und historische Tatsachen als „Dinge, die in der Geschichte geschehen sind“ zu betrachten, die „vollkommen unabhängig von den Historikern“ existieren.<sup>7</sup>

Es besteht einiger Anlass zur Vermutung, dass sich inzwischen diesbezüglich einiges verändert hat. In den Einführungen in die Geschichtswissenschaft wird das Problem der Referenz auch geschichtswissenschaftlich fundierter, quellenkritischer Darstellungen mit der vergangenen Wirklichkeit immer thematisiert. Insbesondere die Einlassungen zur Theorie der Geschichtsschreibung von Hayden White sind Allgemeingut geworden und mit ihnen – auf einen kurzen Nenner gebracht – die Annahme, dass Geschichtsdarstellungen eine Konstruktion sind, die z.B. mit Hilfe vorstrukturierender Erzählmuster die unüberschaubare Zahl von ‚Ereignissen‘ auswählt.<sup>8</sup>

Es bleibt der Eindruck, dass die angesprochenen Einsichten insofern nur bedingt Einfluss auf die historiografische Praxis haben, weil es auch hier an selbstreflexiven Darstellungsroutinen fehlt, weiterhin lineare Erzählformen das Feld mit ihren Wirklichkeitsillu-

.....

5 Als eine Stimme dazu mit dem energischen Plädoyer, dem Zuschauer durch die Gestaltung der dokufiktionalen Formate auch die Chance einzuräumen, das Vorgestellte nicht für die historische Wirklichkeit zu halten: Günter Klein: Alles ist erlaubt! Zehn Thesen zur Dokufiktion am Beispiel „Giganten: Goethe“. In: Ohne Spiel kein Deal. Dokufiktionale Formate, Zukunft für Filmemacher, hrsg. vom Haus des Dokumentarfilms, Stuttgart 2007, S. 6-15, etwa These 3, S. 9, These 9, S. 15 (Klein 2007).

6 Vgl. dazu Edgar Lersch/Reinhold Viehoff: Geschichte im Fernsehen. Eine Untersuchung zur Entwicklung des Genres und der Gattungsästhetik geschichtlicher Darstellungen im Fernsehen 1995 bis 2003. Berlin 2007, S. 59ff.

7 Otto Gerhard Oexle: Von Fakten und Fiktionen. Zu einigen Grundsatzfragen der historischen Erkenntnis. In: Johannes Laudage (Hrsg.): Von Fakten und Fiktionen. Mittelalterliche Geschichtsdarstellungen und ihre kritische Aufarbeitung, Köln/Weimar/Wien 2003, S. 1-42.

8 Siehe eine der jüngeren Publikationen zum Problem: Norbert Frei/Wulf Kansteiner(Hrsg.): Den Holocaust erzählen. Historiographie zwischen Empirie und narrativer Kreativität, Göttingen 2013.

nen fördernden Routinen beherrschen. Diese werden allerdings dadurch aufgebrochen, dass sie spezifische Rahmungen und den im sogenannten wissenschaftlichen Apparat integrierten Diskurs über verschiedene ‚Sehepunkte‘, das heißt Darstellungsperspektiven, Deutungen und vor allem die Kritik und Bewertung der Quellen, relativieren.

Nun ist schon immer von den wissenschaftlich arbeitenden Historikern in Bezug auf das Geschichtsfernsehen bemängelt worden, dass es keinen dem angesprochenen vergleichbaren Diskurs mit dem Zuschauer führt, scherzhaft formuliert, in Fernsehdokumentationen keine relativierenden Anmerkungen eingefügt werden können. Was früher die Macher gar nicht interessierte und Fernsehkritik achselzuckend und als nicht änderbar zur Kenntnis genommen haben mag, ist nicht zuletzt wegen der intensiveren Forschung zum Geschichtsfernsehen nicht mehr einfach zu ignorieren. Die immer perfektere Einpassung von sogen. Reenactments in den Fluss von Standbildern und Filmausschnitten sind illusionsfördernd, anstatt dass man daran arbeitete, diese Effekte zu minimieren. Somit wird auch in den Dokumentationen auf der visuellen Ebene ein immer ganzheitlicheres Bild von einem Geschichtsverlauf ohne Ecken und Kanten präsentiert.

Die als „Eventfilme“ bezeichneten fiktionalen historischen Fernsehfilme leisten ihrerseits dem Illusionismus Vorschub, weil sie keinerlei Anhaltspunkte für irgendwelche Relativierungen bieten. Im Gegenteil, dem Zuschauer wird insbesondere durch die parallel zur Ausstrahlung verbreitete Werbung suggeriert, dass durch die immer perfekter gestaltete, allerdings sekundäre historische Authentizität (Schauplätze, Kostüme usw. betreffend) der vorgestellte Ereigniszusammenhang die ‚Wirklichkeit‘ widerspiegeln.<sup>9</sup> Auch aus dramaturgischen Gründen Fingiertes, Ausgesponnenes wird nicht kenntlich gemacht, sondern eben durch die genannte Vorgehensweise gleichfalls authentifiziert.<sup>10</sup> Um nicht missverstanden zu werden: Es soll keineswegs grundsätzlich gegen die Fiktionalisierung von und in Geschichtsdarstellungen polemisiert werden. Ob und wie das Wirklichkeitsversprechen des Geschichtsfernsehens nicht nur, aber gerade im zuschauerfreundlichen Bereich der Fiktion, der Spielhandlung ‚gebrochen‘ werden könnte, darüber müsste intensiver diskutiert werden.

### 3. Fernseh-Planungen zur Erinnerung an den deutsch-französischen Krieg

Der Erinnerungsbeitrag zur 100jährigen Wiederkehr des deutsch-französischen Kriegs und der Gründung des Wilhelminischen Kaiserreichs entwickelte sich erst nach und nach zu einer aus dem Rahmen fallenden Produktion. Wie sie entstanden ist, kann leider nur etwas fragmentarisch auf Basis einer nicht übermäßig üppig fließenden Quellenüberlieferung rekonstruiert werden. Alles begann mit Recherchen in der zweiten Jahreshälfte 1966. Eine in den Redaktionsakten aufbewahrte hausinterne Notiz ist der erste Beleg, dass im SDR Überlegungen angestellt wurden, zur Erinnerung an das ange-

<sup>9</sup> So wie es Günter Klein in seiner dritten These formuliert: „Im Begriff Dokudrama/Dokufiction liegt ein Versprechen. Es ist aber in erster Linie ein Werbeversprechen, das der Zuschauer allerdings für bare Münze nimmt“. In: Klein 2007, S. 9

<sup>10</sup> Herausragendes Paradigma dafür stellt immer noch der Film „Der Untergang“ dar, der mit der Parole „Ja, so war es“ beworben wurde, ohne auch nur ‚cum grano salis‘ einen Beitrag dazu zu leisten, dass das Vorgestellte eine spezifische Deutung darstellt, und die aus dramaturgischen Gründen erfundenen Teile als solche erkennbar zu machen, siehe dazu Alexandra Tacke: *De/Festing Hitler. Das Spiel mit den Masken des Bösen*. In: Erhard Schütz/Wolfgang Hardtwig (Hrsg.): *Keiner kommt davon. Zeitgeschichte in der Literatur nach 1945*. Göttingen 2008, S. 266–285. Weitere Literatur bis 2008 unter <http://www.zeithistorische-forschungen.de/site/40208486/default.aspx> (zuletzt abgerufen am 08.04.2014).

sprochene Ereignis einen Fernsehbeitrag vorzubereiten. An Heinz Huber, den Leiter der Dokumentarabteilung, die auch die historischen Dokumentationen des SDR betreute,<sup>11</sup> schickte die SDR-Bibliothek am 16.09.1966 einen Hinweis auf den Artikel zu Kaiser Wilhelm I. in der Allgemeinen Deutschen Biografie (ADB).<sup>12</sup>

Es dauerte über ein Jahr, bis allem Anschein nach weitergehende konzeptionelle Überlegungen entwickelt worden waren. Schriftwechsel aus dieser Zeit nehmen Bezug auf ein diesbezügliches Exposé.<sup>13</sup> Heinz Huber schrieb über die inzwischen erarbeiteten konkreteren Vorstellungen zur Sendung bzw. einer Sendereihe an den in Aussicht genommenen, in Paris lebenden Rechercheur Klaus Huwe:<sup>14</sup> „Da wir versuchen wollen, dabei das bisherige einseitige deutsch-nationale Geschichtsbild dieser Vorgänge zu korrigieren, möchten wir im Rahmen dieser Dokumentation, die über den Zeitraum von mehreren Monaten sich erstrecken soll, starkes Gewicht legen auf die französische Seite, sowohl politisch wie militärisch.“<sup>15</sup>

Anfang Februar 1968 verstarb Huber mit 45 Jahren plötzlich an einem Herzinfarkt.<sup>16</sup> Dieter Ertel<sup>17</sup> wurde sein Nachfolger als Leiter der Redaktion. Er und der erst seit wenigen Jahren im SDR-Fernsehen tätige Redakteur Rainer C. Wagner betreuten nun das Projekt weiter. Hellmuth Rompa aus Hamburg lieferte zu der Zeit ein erstes Exposé und war später auch Autor der Drehbücher.<sup>18</sup> Für das im steten Wandel befindliche Konzept der Sendungen produzierte er die entscheidenden Beiträge. Das Projekt durchlief nicht zuletzt wegen des Todes von Huber einige SDR- und redaktionsinterne Veränderungen in der redaktionellen Zuständigkeit.<sup>19</sup>

### **Idee einer Sendereihe, „so als ob es heute passiert“**

Im Jahr 1968 wird über das bereits erwähnte Exposé trotz der wegen des Todes von Huber eingetretenen erheblichen Unsicherheiten über das Programmvorhaben weiter

.....  
11 Zu dieser Redaktion/Hauptabteilung siehe Kay Hoffmann: Zeichen der Zeit. Zur Geschichte der Stuttgarter Schule. München 1996, S.17ff.

12 Der Absender auf einem vorgedruckten Exemplar für eine SDR-internen Mitteilung ist nicht angegeben, die Unterschrift unleserlich. Es spricht jedoch alles für die Herkunft aus der hauseigenen Bibliothek. Die handschriftliche Mitteilung ist das älteste Schriftstück in den beiden Aktenordnern mit allgemeiner Korrespondenz zur Sendereihe, in: Südwestrundfunk Historisches Archiv/ Bereich Stuttgart: SDR Fernsehen Dokumentar“ F07/02, St.Nr. 29/00086. Wegen der Verwendung von Unterlagen ausschließlich aus dem Bestand der archivierten Redaktionsakten wird im weiteren Fortgang nur noch auf die Stellnummern als Belegstelle der eingesehenen bzw. zitierten Archivalien hingewiesen.

13 Es konnte nicht aufgefunden werden und existiert offenbar nicht mehr.

14 Klaus Huwe war später langjähriger Hörfunk-Korrespondent mehrerer Landesrundfunkanstalten in Paris.

15 Heinz Huber an Klaus Huwe, am 17.11.1967, St.Nr. 29/00085.

16 Eine SDR-interne Notiz vom 01. Februar, die die Beschaffung des umfangreichen in Aussicht genommenen Bildmaterials betrifft, ist der letzte Hinweis auf Hubers Befassung mit dem Projekt, St.Nr. 29/00086.

17 Dieter Ertel, 1927-2013, bis 1974 in der (Haupt-)Abteilung Dokumentar beim SDR tätig, 1974-1981 Fernsehredakteur bei Radio Bremen, 1981-1989 in derselben Funktion beim Südwestfunk in Baden-Baden.

18 Da die Nachweise des SWR/SDR-Archivs und auch sonstige Auskunftsmöglichkeiten versagen, konnte über Hellmuth Rompa nichts Näheres mehr in Erfahrung gebracht werden. Er blieb dem SDR verbunden, verantwortete die Serie „Was wären wir ohne uns“ (1979) und war auch an der Entwicklung des innovativen Konzepts für die dokumentarische Fernseh-Reihe: „Europa unterm Hakenkreuz“ (SDR 1982/3) beteiligt, für die er drei Filme („München“, „Paris“, „London“) produzierte, siehe Hans Ulrich Reichert: Produktionsbedingungen des Fernsehens. Eine Fallstudie, Frankfurt u.a. 1986, S.111ff. (Reichert 1986)

19 Es gab komplizierte und teils nur temporäre Regelungen, die hier nicht weiter erläutert werden, da sie für die Entwicklung des Konzepts der Sendereihe und ihre Realisierung nicht von Belang sind. Nur so viel sei angemerkt: innerhalb der Redaktion „Dokumentar“ stellte die Redaktion eine selbständige Einheit dar, wie Ertel an Rompa am 3.4.1968 berichtete, in StNr 29/00085.

diskutiert. Zu dem zu diesem Zeitpunkt vorgesehenen Umfang einer Reihe von 26 Sendungen schrieb Rompa in der Einleitung: „Zweck der Dokumentation ist es, Information und Anschauung zu liefern. Ihr Ziel ist es, der seit Generationen üblichen einseitig militärischen Betrachtungsweise durch starke Einbeziehung der außen- und innenpolitischen Vorgänge ebenso entgegenzuwirken wie der seit Generationen üblichen einseitig deutsch-nationalen Betrachtungsweise durch starke Einbeziehung der französischen Personen, Ereignisse, Perspektiven.“

Angesichts des umfangreichen, politischen und militärischen Stoffes, der sich hinter dem Stichwort 1870/71 verbirgt, erschien schon bei den ersten Überlegungen eine Darstellung in einer, zwei oder drei Sendungen als unzureichend und unbefriedigend. So entstand der Gedanke einer Sendereihe, die die Ereignisse datengleich Schritt für Schritt verfolgt, so als ob sie heute passierten. Dies ergab die Form eines ‚Journal‘, das als eine Art Miniprogramm oder ‚Programm-im-Programm‘ (bzw. nach dem Programm) während der ganzen Dauer der Ereignisse von der Emser Depesche bis zum Pariser Kommune-Aufstand, also von Juli 70 bis März 71 kontinuierlich, aber in wechselnden, durch die Daten der Ereignisse bestimmten Abständen von einer bis drei Wochen ausgestrahlt werden soll. Einige wichtige Termine könnten auch innerhalb des Abendprogramms liegen, da ja sowieso Gedenksendungen fällig wären. Insgesamt sind 26 Termine geplant...

Im Unterschied zu allen bisherigen historischen Sendungen soll sich das Journal ‚70/71‘ verschiedener Fernsehformen bedienen. Das Miniprogramm soll zwei Standardlängen von 20 bis 30 Minuten haben und soll – zur Vermeidung von Komplikationen – einfach dem sonstigen Programm angehängt werden. Die einzelnen Ausgaben des Journals sollen in wechselnden Kombinationen zusammengestellt werden aus den Bausteinen:

a) Kurznachrichten	2 - 3 Min.	(Muster Tagesschau)
b) Kleine Dokumentation	10 – 12 Min.	(Muster Magazinbeitrag)
c) Große Dokumentation	22 – 25 Min.	(Muster ‚Königsgrätz‘ oder ‚amerikanischer Bürgerkrieg‘ <sup>20</sup> )
d) Kommentar	5 Min.	(Muster Kommentar)
e) Zeitgenössische Augenzeugenberichte	5 Min.	(ohne Vorbild)

Die Nachrichten werden authentische zeitgenössische Meldungen möglichst im Wortlaut bringen. Die Dokumentationen können Porträts sein, Wirtschaftssendungen oder strategische Darstellungen, sie werden heutige Realaufnahmen ebenso enthalten wie historisches Material. Die Kommentare sollen von nach wechselnden professionellen Kommentatoren wie Dr. Obermann oder Prof. Besson gesprochen werden. Mit Augenzeugenberichten (je 5 Min.) sind besonders interessante und farbige Stellen und Zitate gemeint aus Kriegsbriefen, Memoiren (Bismarck), Tagebüchern (Gebrüder Concourt), die als Ergänzung der Facten [sic] von einem ständigen Zitator aus den verschiedenen Büchern vorgelesen werden.“

.....

<sup>20</sup> Es geht dabei um eine bereits vom SDR in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre ausgestrahlte Geschichtsdokumentation.

Zum Abschluss der Reihe sollte ein Zusammenschnitt aus dem ganzen bis dahin gesendeten Material gezeigt werden und davon getrennt ein „reine[r] Vortrag“ eines „namhaften Historikers“. Gedacht war an Golo Mann.<sup>21</sup> Die 26 Sendungen, für die Rompa in der Anlage zu diesem Exposé detaillierte Vorschläge zu jedem einzelnen vorgesehenen Termin ausgearbeitet hatte, sollten in der Zeit vom 13. Juli 1970 bis 30. März 1971 ausgestrahlt werden.



Szene aus „Journal 1870/71“ (Foto aus dem Historischen Archiv des SWR)

Offensichtlich empfand der für populäre wie innovative Fernsehgenres aufgeschlossene Jaedicke zum damaligen Zeitpunkt, dass der der historischen Fernsehdokumentation inhärente Schematismus einer derartig langen Serie nicht gut bekommen werde. Diese Einwände haben dann offensichtlich die Kreativität vor allem des Drehbuchautors angestachelt und mit dazu beigetragen, sich nicht allzu sehr auf die Genrekonventionen der Geschichtsdokumentation zu stützen und die anderen vorgesehenen Elemente stärker auszubauen. Nicht überliefert, gleichwohl aber naheliegend ist, inwieweit die diskutierte ‚Aufweichung‘ der gängigen Formen der Geschichtsvermittlung in einen Zusammenhang mit der damals von Redaktionsleiter Dieter Ertel in Arbeit befindlichen zweiteiligen Dokumentarspielreihe über den Mord an Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht bzw. der Prozessfarce gegen die Täter gebracht werden kann.<sup>24</sup>

Rompa entwickelte nun das ursprüngliche Konzept weiter, das im Wesentlichen aus einer zeitlich zum Ablauf des Geschehens im 19. Jahrhundert parallelen Serie von Do-  
.....

<sup>21</sup> Exposé in St.29/00085.

<sup>22</sup> Horst Jaedicke, 1924-2010, 1960-1984 Fernsehdirektor des SDR.

<sup>23</sup> Ertel an Rompa 03.04.1968 in 29/00085.

<sup>24</sup> Siehe Hoffmann 2012, S.218.

kumentationen über die Ereignisse des deutsch-französischen Kriegs mit Einschüben von zeitgenössischen Medienberichten bestanden hatte. Anstelle der konventionellen Dokumentationen über die Zeitereignisse wurden in viel stärkerem Maße die einzelnen Sendungen in Spielhandlungen über die Berichterstattung zu den Kriegs- und sonstigen Ereignissen im Umfeld des Konflikts verwandelt. Im Vordergrund stehen nicht die zentralen historische Abläufe, d.h. nicht die Haupt- und Staatsereignisse wie auch das Schlachtengetümmel, sondern eine teils wirklichkeitsnahe, teils fiktive mediale Berichterstattung darüber.

Letztere ist nun – wie erwähnt – so angelegt, als ob es damals bereits das Fernsehen gegeben habe. Die Berichtersteller verhalten sich so, als arbeiteten sie nicht für die zeitgenössische Presse – als einzigem aktuellem Medium –, sondern für die televisionäre Gegenwart. Dieser Kunstgriff wird in den Konzeptionspapieren mit der „packende[n] Unmittelbarkeit des Miterlebens und des direkten Zugangs zu den Ereignissen durch die Perspektive des Als-ob-es-jetzt-geschieht“<sup>25</sup> begründet. Es war also eine zuschauerfreundliche Dramaturgie der wichtigste Beweggrund für diese Wahl, weniger oder gar nicht der damit einhergehende Verfremdungseffekt der Unzeitgemäßheit des gewählten Blicks auf die Ereignisse, die die Illusion des Dabeiseins ja auch wieder aufhob. Davon war in dem Konzeptionspapier bzw. den Schriftwechseln nicht die Rede.

### Im Stil einer Medienberichterstattung

In den weiteren Planungen verfestigte sich das Konzept für die einzelnen Folgen in der Weise, über den Krieg und die mit ihm in Verbindung stehenden Ereignisse in Form eines ‚Magazins‘ zu berichten. Es wäre damit im Angebot des Ersten der ARD in einem wöchentlichen Rhythmus aufgetaucht, analog der dort fest etablierten Polit-Magazine wie „Monitor“, „Panorama“ und „Report“. Für die Wahl dieser Vorgehensweise spielten entscheidend die wirtschaftlichen Erwägungen eine Rolle. Diese hatten zwangsläufig bei dem als Anstalt mittlerer Größe finanziell nicht üppig ausgestatteten SDR mit seinem schwäbisch-sparsamen Fernsehdirektor einen hohen Stellenwert. Erst recht musste bei einem so großen Produktionsprogramm, wollte man es denn so realisieren, mit spitzer Feder kalkuliert werden.

Der Drehbuchautor Hellmuth Rompa legte in einem langen Brief an den Fernsehdirektor vom 28.12.1968 dar, warum er sich in Bezug auf die geplanten Spielhandlungen anstelle der von Jaedicke kritisierten dokumentarischen Teile auf die indirekte, im Stil einer Medienberichterstattung daher kommende Schilderung der Vorgänge einlasse. Er wolle sich „von Superschinken wie ‚Bismarck‘“ oder der TV-Produktion „NovembERVERBRECHER“<sup>26</sup> absetzen und sich „eine[r] aktuellere[n] und zügigere[n] Form der Stoffbehandlung zuwenden mit Hilfe einer konsequent-schmissigen Mischung aus knapper Gegenwartsberichterstattung und staunend atemloser Reportage.“<sup>27</sup> Einerseits machten Rompa und die Redaktion in diesem Zusammenhang aus der Not knapper Finanzen eine Tugend, andererseits positionierte sich Rompa dezidiert an dieser Stelle gegen den vertrauten

.....  
25 Rompa an Jaedicke am 28.12.1968, St.Nr: 29/00085.

26 Vgl. Hoffmann 2012, S. 217f.: „NovembERVERBRECHER“ war eines der von der ARD (NDR, Sendung am 10.11.1968) produzierten Dokumentarspiele. Welchen Film Rompa mit „Bismarck“ anspricht, konnte nicht festgestellt werden.

27 Ebd.

fiktionalen Geschichtsfilm jedweder Provenienz, wie er von Kollegen, die nach Hubers Tod an der Konzeption kurzzeitig mitgearbeitet hatten,<sup>28</sup> vorgesehen war.

Denn diese Vorgehensweise bedeute: „... zu großer Aufwand für den 1. die finanziellen Voraussetzungen fehlen, und der 2. das Thema in einer Anhäufung sinnlosen Kostümprunks erstickt, wobei letztlich doch nichts anderes herauskommt als ein monströses Wachfigurenkabinett von falschen Rauschebärten. ... schon der Gedanke, einen Schauspieler finden zu müssen, dem man ein Bismarck-Gesicht anpappen kann, jagt mir Schauer über den Rücken“. Rompa distanzierte sich von „eine[r] nur scheinmodernen Form der Behandlung, bei der durch den Überwurf eines Flickenteppichs modischer Stilelemente und Einschübe immer noch die Grundlage eines erzbiedereren Dokumentarspiels hindurch schimmert. [...] Die Flut von Dokumentarspielen und Sendungen im Stil finster-ernster Vergangenheitsbewältigung und des mühseligen Aufackerns der Geschichte mit erhobenem Zeigefinger wird kein Mensch mehr sehen wollen. Krampfhaft Bezugsbrücken von Versailles nach Stalingrad sind dann nicht mehr gefragt. Der Moment ist gekommen, Geschichte auch mit Humor und einem Augenzwinkern zu nehmen.“<sup>29</sup>

### Kein „Historischinken“

Gegen einen ‚Historischinken‘ spreche auch, so Rompa weiter, „das Fehlen einer wirklichen Erhellung der historischen Vorgänge ebenso wie einer plastischen Erfassung des Zeitgefühls, der Lebensumstände, des Selbstverständnisses der damaligen Generation.“ Die Magazinform „ermöglichte nicht nur eine aktuellere und zügigere Form der Stoffbehandlung,“ sondern auch „eine ideale Synthese von Unterhaltung, formaler Moderne und temperamentvoller Wissensvermittlung.“<sup>30</sup>

Schließlich führte er an, man wolle sich an die „sekundäre Ebene der Geschichte halten“, d.h. in der Erzählperspektive eben nicht die Sicht der obersten Führungspersönlichkeiten präsentieren, sondern das Geschehen wenigstens zum Teil von nachgeordneten Chargen berichten lassen. Dies entsprach dem zur Zeit der Vorbereitung der Reihe sichtbar werdenden Trend in der Wissenschaft, Geschichte ‚von unten‘ zu betreiben, also das Geschichte erleidende Subjekt nicht zu vergessen und trotz Quellenproblemen zu Wort

.....  
28 Die nach dem Tod von Huber mit in die Planung einbezogenen Jürgen Neven-du Mont und Fritz Umgelter entwarfen zumindest Teile des Projekts nach dem Muster des Dokumentarspiels. Das lässt sich aus dem Brief Rompas an Jaedicke vom 28.12.1968 herauslesen, in dem er Einwände gegen deren Konzept vorbringt. Aus diesem Brief lassen sich – wie bereits und noch im Folgenden dargelegt – die Beweggründe für das Rompa-Konzept entnehmen (St.Nr 29/00085).

29 Rompa an Jaedicke 28.12.1968, in: St.Nr.29/00085.

30 Ebd. Den Aspekt der Publikumsfreundlichkeit hebt auch Dieter Ertel hervor, der am 31.07.1969 dem ARD-Korrespondenten in London Paul Anderson mitteilt, „...dass dieser recht ungewöhnliche Sendungstyp auch bei kompetenten Kritikern und Historikern einen überraschenden Anklang gefunden hat. Es zeigt sich wieder einmal, dass die Leute die Belehrung mit wahrer Begeisterung schlucken, wenn man sie ihnen mit Unterhaltungseffekten verzuckert.“ Die insgesamt eher seltenen Beispiele (durchaus quer durch die Jahrhunderte) für dezidiert witzig und humorvoll konzipiertes, gleichwohl nicht unseriöses Geschichtsfernsehen verdiente eine eigene Darstellung und Analyse. Ein Beispiel für diese Herangehensweise im Bereich der Zeitgeschichte war die im Februar 1979 gesendete vierteilige SDR-Reihe: „Was wären wir ohne uns“. Dazu Mark Rüdiger: Die ‚50er‘ werden Geschichte: Geschichtskultur und Authentizitätsfiktionen am Beispiel „Was wären wir ohne uns“. In: Eva Ulrike Pirker u.a. (Hrsg.): Echte Geschichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen, Bielefeld 2010, S.147-171. Rompa war auch mit ungewöhnlichen Vorschlägen bei den Planungsgesprächen zu „Europa unterm Hakenkreuz“ hervorgetreten, wie Reichert (Reichert 1986), S. 36 erwähnt.

kommen zu lassen.<sup>31</sup> Es wird Rompa möglicherweise nicht bewusst gewesen sein, dass er sich zudem eines im Historischen Roman sehr verbreiteten Verfahrens bediente: die Einführung des „sekundären Helden“, der als fiktive Figur die in Rede stehenden Zeitaläufe erlebt, erleidet, von ihnen berichtet, ohne dass die Hauptakteure auftreten. Denn in Bezug auf diese bzw. deren möglichst authentische Zeichnung stehen die Autoren unter einem erheblichen Rechtfertigungsdruck. Die sekundären Protagonisten eröffnen ihnen Freiheiten in der Darstellung in Bezug auf die Umstände der in Rede stehenden Ereignisse, das Zeitkolorit usw. Es handelt sich um Darstellungsoptionen, die im Übrigen der Drehbuchautor Rompa bei der Realisierung des Projekts für sich in Anspruch nahm. Dafür bot die Magazinform noch einmal zusätzliche Möglichkeiten.

Wie in der Zwischenzeit das Projekt weiter geplant worden war und weiter behandelt wurde, kann man aus den vorhandenen Unterlagen nicht genau rekonstruieren. Im Herbst 1968 ist der Stoßseufzer von Dieter Ertel zu notieren, man könne sich nicht vorstellen, „wie oft alle bisherigen Konzeptionen wieder umgestoßen wurden“ nach Hubers Tod. Zwischenzeitlich habe es wohl so ausgesehen, als ob das Vorhaben ganz aufgegeben würde.<sup>32</sup> Offensichtlich war schon zu diesem Zeitpunkt der Umfang der Reihe – wie am Anfang der Vorbereitungen schon einmal vorgesehen – auf sechs bis sieben Sendungen geschrumpft.<sup>33</sup> Dabei blieb es denn auch, wie Redakteur Rainer Wagner dem zeitweilig als Projektleiter agierenden Jürgen Neven-du Mont mitteilte, da sich „nach einer Pause, in der es so aussah, als sei das Ganze abgeschrieben [...] Herr Direktor Jaedicke entschlossen [hat], ‚Journal 1870/71‘ als sechsteilige Reihe doch vom Südfunk produzieren zu lassen. Wie Sie am Titel schon sehen, handelt es sich formal um einen Rückgriff auf das erste Stadium der Planung. Der Akzent liegt jetzt wieder auf dem Dokumentarischen,“ was in der Weise von Wagner übertrieben wurde.<sup>34</sup> Denn auch in lediglich sieben Sendungen wurden die für die ‚Langversion‘ entwickelten Ideen beibehalten. Unverändert blieb auch die ungefähre Parallelisierung der Sendetermine mit den Daten bzw. Zeitfenstern der historischen Ereignisse vom Juli 1870/1870 bis Mai 1871/1871 bestehen, nur eben in größeren Abständen.

Im Herbst 1969 fanden unter der Regie von Hans-Joachim Kurz die ersten Dreharbeiten statt,<sup>35</sup> so für die Folge 2 in Sedan und Umgebung, um die herbstliche Stimmung am Ort der letztlich entscheidenden Schlacht dieses Krieges einzufangen.<sup>36</sup>

.....  
31 Ebd. Rainer Wagner hob diese Absicht auch hervor in der Antwort (15.10.1970, in St.Nr.29/00089) auf einen Zuschauerbrief, der auf das besser als die Folge 2 (Sedan) der Reihe gemachte Beispiel in ZDF-Dokumentarspielen verwiesen hatte: „Wir wollen eben nicht die großen Fadenzieher mit gefurchter Stirn über Plänen brütend zeigen. Wir glauben vielmehr, der Mensch von heute kann sich besser in das Lebensgefühl einer vergangenen Epoche versetzen, wenn er die Ereignisse aus Sicht des kleinen Mannes geschildert bekommt.“

32 Dieter Ertel am 02.08.1968 an Ursula Dreyse, die in Paris Rechercheaufträge für die Redaktion erledigen sollte (St.Nr.29/00085).

33 Dies geht aus einem Brief von Hellmut Rompa an Rainer Wagner vom 03.09.1968 hervor. „Mit sonderlicher Begeisterung erfüllt mich jedenfalls diese Form nicht“, lautet sein Kommentar dazu ( St.Nr. 29/00085).

34 Brief vom 28.04.1969 (St. Nr.29/00085). Es war jedoch keineswegs so, dass in der realisierten Produktion das Dokumentarische überwog, war sie doch nach wie vor von zahlreichen nach Quellenüberlieferungen konzipierten Spielszenen geprägt. Neven-du Mont war zeitweise Leiter des Projekts, dann aber aus dem Vorbereitungsteam wieder ausgeschieden.

35 Zu den Produktionsbedingungen bzw. der Vorgehensweise angesichts der verschiedenen Drehorte für die verschiedenen Teilbeiträge für jede einzelne Sendung: Dieter Ertel an Prof. Waldemar Besson am 13.11.1969. Besson beriet das Redaktionsteam von wissenschaftlicher Warte aus.

36 Ein Bericht über die Dreharbeiten, bei denen deutsche Fernsehmacher außerordentlich kooperativ von den Einwohnern Sedans unterstützt wurden, in: „Rundfunk und Fernsehen“ (Gevelsberg), Nr. 5, 07.12.1969. Dass in Sedan auch Laiendarsteller eingesetzt wurden, geht aus der „Vorsorglichen Notiz wegen Arbeitszeitüberschreitung“ vom 15.10.1969 hervor (St.Nr. 29/00089).

Etwa um diese Zeit wurde dem Vorbereitungsteam auch bekannt, dass der englische Regisseur Peter Watkins bereits in der ersten Hälfte der 1960er Jahre einen Film gedreht hatte, der in der Machart dem Stuttgarter Vorhaben stark ähnelte. Auch in „Culloden“ wird die geschlossene Handlung mit der allerdings ausführlich dargestellten blutigen Schlacht zwischen Engländern und schottischen Jakobiten durchbrochen von fiktiven ‚Interviews‘ mit den Soldaten, die ausführlich über die Umstände der Auseinandersetzung wie das soziale Leben in Schottland während des 18. Jahrhunderts Auskunft geben.<sup>37</sup>

#### 4. Die Sendereihe

„Journal 1870/71“ wurde als Reihe vom Sommer 1970 bis zum Frühjahr 1971 im ARD-Programm ausgestrahlt:

1. Folge „Ein Krieg bricht aus“ am 27. Juli 1970
2. Folge „Das Debakel: Sedan“ am 4. September 1970
3. Folge „Gambettas Krieg“ am 27. Oktober 1970
4. Folge „Paris hungert“ am 6. Dezember 1970
5. Folge „Das Traumreich der Deutschen“ am 28. Januar 1971
6. Folge „Der Aufstand der Kommune“ am 28. März 1971
7. Folge „Die blutige Woche“ am 30. Mai 1971.

Mehrfach begannen die Sendungen um 20.15 Uhr nach der „Tagesschau“, andere um 21.00 Uhr, die letzte sogar um 21.45 Uhr.

Die einzelnen Folgen sind ähnlich aufgebaut, jedoch nur am Beginn einer jeden Folge wird ein gleiches Schema verwendet: der Nachrichtenteil mit Berichten vom Kriegsgeschehen, aber auch Meldungen über politische Ereignisse jenseits des Konflikts sowie über ‚Vermischtes‘ ohne Zusammenhang mit dem Krieg. Am Schluss des Nachrichtenblocks steht der jeweilige Wetterbericht vom Tage, der am Beginn der Nachrichten angesagt worden war: „Heute ist“, es folgt der Wochentag und das Datum. Im weiteren Verlauf überwiegen in den 45minütigen Sendungen Beiträge, die dem damaligen Formenrepertoire des politisch-aktuellen Fernsehens in der Bundesrepublik bis zur Kenntlichkeit entnommen waren und sich insbesondere an dem der politischen Magazine anlehnten.

Der Nachrichtenblock am Beginn jedes Beitrags simuliert die aktuelle Nachrichtensendung einer nicht näher bezeichneten Fernsehanstalt der in das Kriegsgeschehen nicht involvierten neutralen Schweiz. Dieser Standort wird signalisiert durch die hinter dem Sprecher aufgestellte Schweizer Flagge mit dem weißen Kreuz<sup>38</sup> und der mäßig schweizerdeutschen Sprachfärbung des Nachrichtensprechers sowie die Moderation des gebürtigen Schweizlers und dem SDR eng verbundenen Dokumentarfilmers Roman Brodmann.

Entsprechend dem im Vorfeld entwickelten Konzept gibt es nicht eine Handlungssequenz mit den höchsten politischen Entscheidungsträgern, etwa mit König Wilhelm

.....  
37 Dazu Hoffmann 2012, S. 219-220.

38 Das „Journal 1870/71“ ist gänzlich in Schwarzweiß gedreht. Bei der Ausstrahlung soll das Opus in einen altertümelnden Sepia-Ton eingefärbt worden sein. Die dem Verfasser vorliegenden Kopien sind in einem normalen Schwarzweiß-Ton gehalten.

von Preußen, dem preußischen Ministerpräsidenten Otto von Bismarck oder Napoleon III. Nur indirekt durch Aussagen von Augenzeugen bzw. nachgeordneter Beamter und Militärs, manchmal auch lediglich durch die Berichte der Journalisten wird ihr jeweiliger Beitrag zum Fortgang der Ereignisse dem Zuschauer vermittelt. Dazu kommen ‚Korrespondentenberichte‘ von den Kriegsschauplätzen (meist nach der Schlacht!) und der Etappe, Kommentare zum Kriegsverlauf und den parallel laufenden politischen Verhandlungen. Eindrucksvoll wird das Prinzip durchgehalten, etwa nach der Schlacht von Sedan: ein Kutscher berichtet über die Gefangennahme Napoleons III. und schildert dem ‚Reporter‘, wie der Kaiser der Franzosen gerade in einer Kutsche vorbeigefahren ist, um in Gefangenschaft zu gehen.

In Interviews und auch in Diskussionsrunden treten nachgeordnete, wenn auch durchaus ranghohe politische und militärische Chargen auf. Einige markante Beispiele, vor allem solche mit hohem Wiedererkennungswert, seien erwähnt. So liegt ein Hauch von „Internationalem Frühschoppen“ – des unter Leitung von Werner Höfer über 30 Jahre lang jeden Sonntagmittag gesendeten Journalistengesprächs – in der Luft, wenn etwa in der Folge 1 das kontroverse Gespräch mit deutschen und französischen „Journalisten“ (dargestellt von Rainer Wagner und Hellmut Rompa) vorgeführt wird, in dem Redaktionsleiter Dieter Ertel die Rolle des dänischen (!) Moderators übernimmt. Claus-Hinrich Cassdorf, langjähriger Leiter des WDR-Politikmagazins „Monitor“, und Rolf Rohlinger nehmen im „Journal 1870/71“ kostümiert in zeitgenössische, aber stilisierte Gewandung Léon Gambetta ‚in die Zange‘ (Folge 3), angelehnt an die „Monitor“-Rubrik „Kreuzverhör“. Auch eine Befragung von Passanten in London nach ihrer Meinung zum Konflikt und zum Kriegsgeschehen ist in Folge 3 zu sehen.

Analog zu den Korrespondentenberichten werden Reportagen über die Stimmung in Paris vor Ausbruch des Krieges, bürgerkriegsähnliche Kampfhandlungen während des ‚Commune‘-Aufstands in Paris und dessen Niederschlagung eingefügt, bei denen Peter Scholl-Latour reportiert. Dabei sind Kampfszenen auf dem Schlachtfeld in Sedan oder in den Straßen von Paris eher nur angedeutet als ausführlich ins Bild gesetzt: „Action“-Szenen mit einer größerer Anzahl von Komparsen hätte das vorgesehene Budget der Produktion nicht getragen. Entsprechend den realen historischen Möglichkeiten berichten die Korrespondenten meist *nach* den Kampfhandlungen mit ‚Aufnahmen‘ von Toten oder Verletzten und lassen letztere zu Wort kommen. Nicht ganz fernsehgerecht sind einige kommentierende und Hintergrundberichte in Form von Vorträgen, bei denen der sitzende oder stehende Redner allein im Bild zu sehen ist, wie etwa Emil Obermann, langjähriger Moderator der Diskussionssendung zu kontroversen Themen „Pro und Contra“. Zum Ensemble der verwendeten Formen gehören Informationen über die Vorläufer der Geschehnisse – für den deutsch-französischen Krieg die Aspirationen des Hauses Hohenzollern-Sigmaringen auf den spanischen Thron – , die am Stil der klassischen Geschichtsdokumentation orientiert sind. Ähnlich die Dokumentation über die Biografie Napoleons III. (in Folge 2) oder die Verwicklungen um die Zustimmung Bayerns zur Reichseinigung und Kaiserproklamation (Folge 5) in Versailles.

Entsprechend des im Exposé von Hellmut Rompa angekündigten vielseitigen und unterhaltsamen Potpourri von Programmformen und trotz des dafür nicht gerade geeigneten Themas enthalten die einzelnen ‚Magazine‘ des Journals auch kuriose Beiträge.

Dazu gehören etwa zwei mit Vorträgen patriotischer bzw. kriegsverherrlichender Lieder sowohl eines deutschen wie auch eines französischen Chores (Folge 3) Ein weiterer Beitrag ‚blendet Ausschnitte‘ aus dem populären Theaterstück ein, in dem auf die Trauer über den Tod eines angeblich im Krieg ums Leben gekommenen Familienmitgliedes das Happy-End von dessen überraschender Heimkehr folgt (Folge 6). Vicco von Bülow, alias Loriot, zur Zeit der Produktion dem SDR durch die Sendereihe „Cartoon“ verbunden, stellt – in vertrauter Diktion – die in beiden kriegsführenden Ländern aufblühende Produktion politischer Karikaturen mit belustigenden Aspekten, aber auch erschreckenden Auswüchsen vor (Folge 5).



Heinz-Werner Hübner (Mitte), bekannt als „Weltspiegel“-Moderator, berichtet in „Journal 1870/71“ anlässlich der Krönung des deutschen Kaisers 1871 aus Versailles (Foto aus dem Historischen Archiv des SWR)

Wie erwähnt wählte die Redaktion die in den einzelnen Folgen auftretenden Journalisten und Kommentatoren unter den damals bekanntesten Fernsehpersönlichkeiten aus dem Bereich des politisch-aktuellen Journalismus der ARD aus, und „jeder von Ihnen“ – so Dieter Ertel an den ursprünglich für ein Interview vorgesehenen Günter Gaus – „wurde entsprechend der Rolle verwendet, die er heute im Fernsehen spielt.“<sup>39</sup> Offensichtlich war es für die Redaktion ein Leichtes, sie für eine Mitwirkung gegen ein vergleichsweise geringes Honorar zu gewinnen. Sie hatten wohl alle an dem Chargieren im vertrauten beruflichen Kontext in historischer Kostümierung große Freude.<sup>40</sup> Kom-

<sup>39</sup> Dieter Ertel am 09.01.1970 an Günter Gaus, damals „Spiegel“-Chefredakteur. Er hatte die Sendereihe „Zur Person“ als Interviewer geprägt. Er sollte Léon Gambetta befragen, den ersten Innenminister, dann Regierungschef der jungen III. Republik nach dem Sturz Napoleons III. Daraus wurde nichts, da Gaus einen Reitunfall hatte. Als Ersatz wurde ein „Kreuzverhör“ nach dem Muster des politischen Magazins „Monitor“ (WDR) mit Claus-Hinrich Casdorff und Rolf Rohlinger produziert, vgl. Korrespondenzen in St.Nr. 29/00085.

<sup>40</sup> Paul Anderson an Ertel am 12.08.1970: Ihm sei „allzu klar geworden, dass mein so spät erreichter Ruhm nicht auf 40 Jahren Journalismus, sondern auf einer eintägigen Komparsenrolle beruht.“ Ähnlich Claus H. Casdorff an Ertel am 04.05.1970, Dagobert Lindau an Dieter Ertel am 12.08.1970, jeweils in St.Nr.29/00085.

mentare oder Bemerkungen ihrerseits dazu, inwieweit sie der durch ihre spezifische Mitwirkung erzielte Verfremdungseffekt als Mittel einer selbstreflexiven Geschichtsdarstellung berührte oder beschäftigte, sind allerdings nicht überliefert. Darüber hat sich anscheinend niemand von ihnen Gedanken gemacht.

Dem Publikum waren nahezu alle Personen wegen ihres häufigen Auftauchens auf dem Bildschirm bestens vertraut,<sup>41</sup> zu einer Zeit, da Ende der 1960er/Anfang der 1970er Jahre die Vollversorgung der Haushalte mit Fernsehgeräten mehr oder weniger erreicht war. Paul Anderson (1908-1972, Pseudonym für Harald Müller) war ARD-Korrespondent in London von 1962 bis zu seinem Tod, Claus Hinrich Casdorff (1925-2004) und Rudolf Rohlinger (1926-2011) wurden bereits als Exponenten des Politmagazins „Monitor“ erwähnt, Heiko Engelkes (1933-2008) arbeitete damals als Leiter der „Tagesschau“-Redaktion, als solcher ein weniger bekanntes Bildschirmgesicht. Heinz-Werner Hübner (1921-2005) war zu dieser Zeit Moderator des „Weltspiegels“ und vielleicht etwas weniger bekannt als Dagobert Lindlau (geb. 1930), 1966-1969 als Redaktionsleiter bei „Report München“ tätig, danach USA-Fernsehkorrespondent der ARD.

Ernst Dieter Lueg (1930-2000) und Friedrich Nowotny (geb. 1929) arbeiteten im Bonner Studio des WDR, das für die Berichterstattung der ARD am Sitz von Bundestag und Bundesregierung in Bonn zuständig war. Mindestens einer der beiden hatte fast täglich in den Nachrichtensendungen des ARD-Programms Bildschirmpräsenz. Nowotny brillierte im „Journal 1870/71“ in seiner bekanntesten Rolle als Interviewer und Lueg berichtete in Folge 4 aus Versailles. Emil Obermann (1921-1994), Chefredakteur des SDR-Fernsehens, erlangte Bildschirmbekanntheit durch das gerade eingeführte innovative Format „Pro und Contra“. Gerd Ruge (geb. 1921) war damals USA-Korrespondent der ARD und Peter Scholl-Latour (geb. 1924) in den 1960er Jahren Paris-Korrespondent der ARD; zur Zeit der Produktion fungierte er als Direktor des 3. Fernsehprogramms des WDR.

## 5. Die Fernsehkritik der Tages- und Wochenpresse

Die Presse bewertete die Reihe durchaus zwiespältig.<sup>42</sup> Die Vorgehensweise des „Journal 1870/71“ vollkommen ablehnend schrieb die „Die Welt“ am 29.10.1970, dass das Konzept zwar „den Reiz des Neuen“ habe. „Doch die Reizwirkung lässt rasch an Wirkung nach....Das Ganze wirkt steif und dünnblütig, appelliert einseitig an das Abstraktionsvermögen, setzt die Vorstellungskraft nur mäßig in Bewegung.“ Es bleibe ein „grundsätzliches Problem, dass sich dem Zuschauer das Historische ohne Mühe erschließt.“ Die „Rheinische Post“ am 29.07.1970 fand nach der ersten Folge: „Im Grunde ist das, was – bisher jedenfalls – der neutrale FS-Sender von ‚einst‘ ausstrahlt, simpler Schulfunk mit unverhältnismäßigem Aufwand ... Wie die Dokumentarspielerei weiter gehen wird, wenn erst seine Schlachten zu zeigen sind, wagt man nicht auszudenken. Es könnte arg peinlich werden.“ Mit dem Ende der Reihe bzw. zur letzten Folge stellte der

.....  
41 In den Redaktionsakten findet sich eine von Rainer Wagner verfasste Zusammenstellung eines Teils der beteiligten Fernsehjournalisten mit ihren damals aktuellen Aufgaben, undatiert in St. Nr.29/00086.

42 Die Pressekritiken werden der Einfachheit halber mit dem Zeitungstitel und dem jeweiligen Datum nachgewiesen. Entnommen wurden die Ausschnitte aus den von der Redaktion gesammelten in StNr 29/00089 sowie der nach Sendetiteln geordneten Presseauschnittsammlung der SDR-Pressestelle = SWR Historisches Archiv Stuttgart Bestand SDR.

„Wiesbadener Kurier“ am 01.06.1971 fest: „Die im Ansatz originelle Form hat sich endgültig überlebt, ...die Verkleidungspose wirkt jetzt nur noch ein bißchen albern.“ Eine Befürchtung formuliert „Münchener Merkur“ am 29.07.1970: „Hoffen wir also, dass die große Serie nicht zu jenen Unternehmen gehört, die den Beteiligten während der Arbeit jenen unbändigen Spaß macht, den der später angesprochene Zuschauer dann nur noch zum kleinen Teil nachempfinden kann“.

Andere Stimmen – wie die Programmzeitschrift „Gong“ (28.08.1970) – bescheinigten dem Konzept des „Journals 1870/71“, dass es „etwas Faszinierendes“ habe, und die „Düsseldorfer Nachrichten“ (29.10.1970) meinten, dass es gelungen sei, „Geschichte von damals dem Zeitgenossen von heute transparent zu machen.“ Der Eindruck der „Frankfurter Rundschau“ vom 27.07.1970 war, dass „die ungenierte Einbeziehung von Unterhaltungselementen... der Auffassung des [Dreh-]Buchautors“ entspringt, „dass auch der Fernsehzuschauer, der sich für die Vergangenheit nicht sonderlich interessiert, einen Anspruch darauf habe, sich mindestens nicht langweilen zu müssen.“

Einige Beobachter wollten in der gewählten Perspektive, Geschichtsvermittlung quasi durch das heutige Fernsehen zu verstehen, teils gewollte, teils nicht beabsichtigte Kritik am bundesrepublikanischen Fernsehbetrieb sehen („Frankfurter Allgemeine Zeitung“, 29.07.1970). Die „Stuttgarter Zeitung“ (29.07.1970) interpretierte dies als einen „Betriebsfestulk“, den derselbe Rezensent bei der Begutachtung einer späteren Folge weniger freundlich als „Selbstverspottungsmätzchen“ bezeichnete (29.10.1970).

Das dem Konzept inhärente historiographische Problem bzw. Potenzial einer selbstreflexiven Form der Geschichtsvermittlung zu durchschauen, lag außerhalb des Verständnishorizontes der meisten Kritiker, doch einige von ihnen haben es zumindest partiell erkannt: Der Autor der Kritik des „Abend“ (Berlin, 28.07.1970) notierte die deutlichen Absetzbewegungen vom vertrauten Geschichtsfernsehen, die in der Realisierung des „Journals“ vorgenommen wurden: „Wenn man es genau nimmt, war es auch nur eine Art Geschichtsunterricht, aber einer, der sich vollkommen vom gewohnten Klischee, von der Belehrung, von der starren Dokumentation oder dem nachempfundenen Dokumentarspiel abwandte. Hier hatte man wirklich einmal eine ganz neue Idee, die es lohnte, hinzusehen.“

Ähnlich sah es der Kritiker der „Stuttgarter Zeitung“ (29.07.1970), der in dem Präsentierten „eine neue Form, die beiden Gefahren entgehen will, dem pathetischen Historientheater wie dem trockenen Gelehrtenvortrag“ erkannte, „... das ergibt eine reizvoll, doppelt gebrochene Ironie.“ Noch weiter ging die „Hessische Allgemeine“ in Kassel (27.07.1970), wenn sie schrieb: „Helmut Rompa möchte mit der Sendereihe eine neue Form der Geschichts-Bearbeitung im FS servieren – also kein Spielfilm oder Fernsehspiel, aber auch keine konventionelle Dokumentation“, und schließlich die „Süddeutsche Zeitung“ (27.07.1970): „Die Autoren schmeicheln sich, mit ihrem Werk, zu dem zweijährige Vorarbeiten vonnöten waren, in den Bereich neuer Fernsehdarstellungsformen vorgestoßen zu sein. Sie haben noch keinen Namen dafür. Die Formel ‚Fiktion als Dokumentation‘ wollen sie allenfalls als Arbeitstitel gelten lassen.“ Doch der „Vorwärts“ (26.03.1971) war sich nicht sicher, was letztlich der Zuschauer mit der gewählten Form anfangen könnte: „Das Ganze ist fraglos reizvoll und sicher ein Experiment, das gewagt

werden muss. Warum die schon in der Kleidung ausgedrückte Fiktion, daß Berichterstatte und Kommentatoren aus jener Zeit seien, in der die Ereignisse ablaufen? Warum überhaupt an den Zuschauer die Zumutung der Fiktion, dass er am Sendeabend nicht er selbst, sondern ein anderer Zeitgenosse der Geschehnisse ist? Ihn, den Seher, wird das verwirren, verärgern oder amüsieren.“

## 6. Fazit

Auch nach der Lektüre der Presseresonanz mag man sich in der Tat fragen, ob das verschachtelte Ineinander der verschiedenen Formen des Geschichtsfernsehens, die Mischung aus konventionellen Elementen und innovativen Ansätzen bis hin zu offensichtlichen ‚Spielereien‘ den Zuschauer gelegentlich nicht verwirrt haben mag. Auf eingespielte Sehgewohnheiten trafen die Teile der Folgen, die den klassischen Dokumentationsformaten entsprachen. Dagegen war es sicherlich schwerer, an dem spezifischen Vorgehen mit den anderen Elementen der Serie Gefallen zu finden, das einerseits an die historischen Dokumentarspiele in verfremdeter Form anknüpfte, sie andererseits aber durch den gewählten Anachronismus bewusst konterkarierte. Auch die Fernsehkritik wollte darin häufig nur eine Spielerei erkennen.

Mancher Zuschauer wird sich gefragt haben, warum so konsequent darauf geachtet wurde, dass es keine geschlossene, auf die Hauptereignisse konzentrierte Spielhandlung gab, die Fernsehmacher nicht mit Haupt- und Staatsaktionen und vordergründigem Schlachtengetümmel den deutsch-französischen Krieg wieder auferstehen ließen. Dafür lieferte ihnen der skizzierte ‚minimalistische‘ Ansatz des Konzepts des „Journal 1870/71“ Erklärungen dafür, wie das Wissen über das Ereignis zustande gekommen sein könnte. Es wird zwar nicht offen gelegt, dass in der Regel die den miterlebenden bzw. den Krieg erleidenden Augenzeugen, teilweise auch den Berichterstatte, in den Mund gelegten Aussagen auf zeitgenössischen Quellen beruhen – dass es so war, ist den Hinweisen dazu in den Redaktionsakten entnommen. Insgesamt wird die Breite der Einzelinformationen aus unterschiedlichen Sichtweisen zusammengetragen, die sich erst im Lauf der einzelnen Sendungen, ja der ganzen Reihe nach und nach im Kopf des Zuschauers zu einem Gesamteindruck zusammenfügen und ergänzen, keineswegs aber zu einem geschlossenen Ganzen, einem Gesamtbild, fügen. Es wird das Nichtwissen um weitere Hintergründe hervorgehoben, Unsicherheiten in der Bewertung des Geschehens, Widersprüche in den Aussagen der am Krieg Beteiligten wie der Journalisten werden mitgeteilt, für alle bleibt der Ausgang des Geschehens offen.

Nicht ganz konsequent in ihrer quantitativen Verteilung – so der Eindruck beim Zuschauen –, aber in beträchtlichem Umfang wird die Doppelperspektive durchgehalten: die Schilderung der Ereignisse aus Sicht der beiden kriegführenden Staaten. Meinungen zum Krieg werden im neutralen Großbritannien in einem Beitrag sowohl aus Sicht der hohen Politik als auch aus der des im wahrsten Sinne des Wortes Mannes auf der Straße vermittelt. Die Reihe macht also dem Zuschauer ein – zugegebenermaßen durchaus zeitraubendes – Angebot, sich auf die Komplexität der ‚Ereignisse‘ wie den allmählichen Aufbau eines keineswegs geschlossenen Zeitbildes durch die beteiligten oder teilnehmend beobachtenden Augenzeugen einzulassen.

Wenn dann die vorgestellten Fakten und Meinungen ein weiteres Mal ‚gebrochen‘ werden (was in der Tat ebenfalls mühelos als bloße „Ironie“ oder „Spaß“ verstanden werden kann), ist dies mehr als eine Spielerei und kann zumindest im Ansatz als eine die televisionäre Geschichtsvermittlung selbstreflexiv einholende Strategie verstanden werden. Mit dem Verzicht auf eine zentrale Erzählinstanz und der damit erzeugten Multiperspektivität eines vorgeblichen Fernsehprogramms kann zumindest die vorgetragene Version der Ereignisse als Interpretation der Gegenwart erkannt werden. Denn anders als die in der Regel von Experten vorgetragenen Gewissheiten eröffnet der Verfremdungseffekt eine Möglichkeit, sich von den vorgetragenen Sichtweisen zu distanzieren, verschiedene Meinungen zu den Ereignissen gelten zu lassen, so wie man es bestenfalls auch aus dem aktuellen Fernsehprogramm gewohnt ist.

Die Integration der verschiedenen Ansichten in die Darstellung, hier sogar in die Spielhandlung, könnte somit ein Anreiz sein darüber nachzudenken, wie auch im aktuellen Geschichtsfernsehen der Strom der Erzählung durch selbstreflexive Elemente unterbrochen werden kann. Denn die uniforme Glätte des derzeitigen Geschichtsangebots im Fernsehen bedürfte dringend der Aufrauhung durch moderate experimentelle Formen, wie sie in den Jahrzehnten vor dem Aufkommen des Privatfernsehens immer wieder möglich waren. „Journal 1870/71“ kann in der Weise, wie es vor nun über 40 Jahren hergestellt wurde, sicherlich kaum noch direkte Anregungen vermitteln. Nicht nur, dass sich keine Fernsehanstalt in diesem Umfang auf ein letzten Endes begrenztes Thema einlassen wird und über so viel Zeit und damit Spielraum verfügt, die facettenreichen Voraussetzungen eines medial vermittelbaren Ereignisverlaufs offen zu legen. Vermutlich wirken zudem die vorgeführten „Verfremdungseffekte“ heute nicht mehr. Aber den Versuch, einmal etwas Neues zu wagen, wäre das schwierige Geschäft der Geschichtsvermittlung allemal wert – im Sinne von Günter Kleins „These neun: Je mehr das Fernsehen als bloßes Abbildungs- und Informationsmedium missverstanden wird, um so mehr schwindet das Verständnis für künstlerische Umsetzungen und Verfremdungen, das heißt die Akzeptanz für die eigentlichen Formen der filmischen Gestaltung retardiert. Offensive ‚mediale Alphabetisierung‘ wird notwendig.“<sup>43</sup>

.....  
43 Klein 2007, S. 15.

---

Tilo Prase (†) / Judith Kretzschmar

## **„PRISMA-Reportagen“ im Fernsehen der DDR**

Die publizistische Brechung sozialistischer Gesellschaft

*Der hier publizierte Text stammt aus dem Nachlass von Tilo Prase, der sich im großen DFG-Forschungsprojekt „Programmgeschichte des DDR-Fernsehens“ (2001-2007) besonders der Untersuchung von innenpolitischen Reportagen verschrieben hatte, wobei ein Schwerpunkt die Reportagen von „PRISMA“ waren. Seine Forschungen zum Dokumentarfilm im DDR-Fernsehen als gestaltetes Bild der Wirklichkeit in der sozialistischen Gesellschaft konnte er nicht mehr abschließen. Sein plötzlicher Tod noch vor Projektende beendete 2006 diese Arbeit. Die damalige Projektmitarbeiterin Judith Kretzschmar hat nun das vorliegende Manuskript gekürzt, überarbeitet und zur Veröffentlichung vorbereitet.*

### **Die gesellschaftliche Aufbruchsituation**

Zwischen der Entwicklung der DDR und der der dokumentarischen Genres im Fernsehen gab es auf lange Sicht gesehen eher Parallelität statt Differenz. Was nicht verwundert hinsichtlich einer Gattung, die den Puls der Republik oder gar den des Planeten zu fühlen glaubte. In den letzten beiden Jahrzehnten, den 1970er und 1980er Jahren, ging das Land einen Weg von kurzzeitiger Blüte zur Stagnation. Wie noch zu zeigen sein wird, waren die „PRISMA-Reportagen“ (so wie die ganze Publizistik) zwar vom Innenleben des Machtapparates ausgeschlossen, aber Auftrag, Selbstverständnis und Darstellungsinhalt erhellen so klar wie nirgends im DDR-Fernsehen das Selbstbild vom Funktionieren der DDR-Gesellschaft.

### **Entwicklung und Übersicht**

Der Untersuchungskorpus der „PRISMA-Reportagen“ umfasst 83 Filme im Zeitraum von 1970 bis 1984. Im Durchschnitt wurde also zweimonatlich eine Abendreportage auf den Sender gebracht, dies freilich mit erheblichen jährlichen Schwankungen zwischen 14 Reportagen im Jahr 1974 und nur einer einzigen 1977. Schon in Draufsicht aus großer Höhe zeichnet sich ab: Die Reihe der „PRISMA-Reportagen“ vereinte sowohl kritische Reportagen und Untersuchungen, so zu mangelhafter Arbeitsmoral („Mancher geht, wenn er will“, „Und wer da ehrlich ist...“) oder zu Problemen im Bildungswesen („Facharbeiter – als Studenten nicht gefragt?“ „Schüler – Späne – Seifenblasen“) wie auch Filme voller Selbstlob und Apologetik, so zu Sozialleistungen („Vierlinge wurden vier“), und zum Wohnungsbauprogramm („Bis jeder eine Wohnung hat“). Besonders augenfällig diente der Selbstdarstellung jener Zyklus, der die Renommierbauten wie den Palast der Republik oder das Neue Gewandhaus zu Leipzig präsentierte. Der Spagat, den Günter Jordan für den DEFA-Dokumentarfilm annimmt, „zwischen gesellschaftlicher Affirmation und kritisch-reflektierender Attitüde“ zu changieren, trifft im wortwörtlichen Sinne auf die „PRISMA-Reportagen“ zu.<sup>1</sup> Nicht nur die Affirmation war überdeutlich in den Antlitzfilmen, sondern auch vorgebliche Kritik, demonstriertes Problembewusstsein als bloße Geste.

.....

<sup>1</sup> Günter Jordan: Statt eines Vorwortes. In: Günter Jordan und Ralf Schenk (Hrsg.): Schwarzweiß und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946-92. Berlin 1996, S. 8.

Eine eingehende Betrachtung der Reihe ist geboten, da diese Filme im Gegensatz zum regulären innenpolitischen Magazin „PRISMA“ nicht hinreichend ausgewertet sind, obwohl sie fernsehgeschichtlich wichtige Aufschlüsse ermöglichen.<sup>2</sup> Die „PRISMA-Reportagen“ haben programmpolitisch die gleichen Wurzeln wie die Reihe „Entdeckungsreisen“ der Arbeitsgruppe Technische Revolution. Weder „Entdeckungsreisen“ noch „PRISMA-Reportagen“ waren Antworten auf den VIII. Parteitag, die „in Auswertung“ (so formell in Parteichinesisch) auf den Sender gingen. Beide Reihen starteten bereits 1970 und waren Kinder der Aufbruchphase an sich.<sup>3</sup>

Das ertragreichste Jahr für die „PRISMA-Reportagen“ war zweifelsohne 1974. Mit insgesamt 14 Abendreportagen ging die Redaktion auf den Sender. Im programmpolitisch favorisierten Weihnachtsprogramm sogar mit „Espenhain ruft Papa Bravo“ am ersten und „Kennen Sie Schlotheim?“ am zweiten Weihnachtsfeiertag. Der Tiefpunkt in der Programmpräsenz dagegen lag drei Jahre später. 1977 gab es nur eine einzige Reportage, die offiziell dem PRISMA-Team zugebilligt wurde – „Charité 77“.<sup>4</sup> Diese Reportage berichtete von der Rekonstruktion des Klinikums bei laufendem Betrieb und fand hausintern nur mäßiges Wohlwollen. Der Komiteedienst stufte sie zum „guten Fernsehbericht“ herab. Der Programmbeobachter fand seine Erwartung nicht erfüllt, etwas über „Probleme und Schwierigkeiten eines solchen Baues“ zu erfahren.<sup>5</sup> Für die Jahresbilanz wäre jedoch zu beachten, dass zwar nur ein Werk als „PRISMA-Reportage“ ausgewiesen wurde und auch nur deren Manuskript im Archiv überliefert ist, jedoch aus der traditionellen PRISMA-Mannschaft weitere Abendreportagen produziert wurden, wie auch die Publizistik insgesamt mit nicht vielen, aber propagandistisch protegierten Reportagen auftrat. Ellen und Herbert Wege porträtierten den Vertrauensmann Manfred Schoeps aus der Schmiede des Magdeburger Ernst-Thälmann-Werkes. „Ein Sockel für den Helden“ lautete der mehrdeutige Titel, weil „Zustimmung und Ablehnung“ darin liegen würden.<sup>6</sup> Vielfach wiederholt und von einem großen Autorenteam gedreht (Günter Wittenbecher, Rolf-Axel Kriszun, Wolfgang Böttner, Günter Marquardt) wurde eine andere Reportage. Sie nahm sinngemäß den Werbespruch von Lederhose und Laptop vorweg. „Erfurt zwischen Rostbrätl und Risiko“ hieß die Thüringer Kombination von Tradition und Moderne. Hier sei nicht nur eine „Landschaft des Rostbrätlbehagens“, sondern auch des Leistungsdrucks und technologischen Fortschritts, was vor allem auf den VEB Mikroelektronik Erfurt gemünzt war.<sup>7</sup>

Die vermeintlich starken Schwankungen in der Präsenz der „PRISMA-Reportagen“ dürften zum Teil auch der wechselnden Programmpräsentation geschuldet sein. In der

.....  
2 Anja Kreutz, Susanne Pollert und Doris Rosenstein (Hrsg.): Fernsehen im Magazinformat. Frankfurt/Main 2002 oder Anja Kreutz und Heinze Helmut (Hrsg.): Zwischen Service und Propaganda. Berlin 1998. In beiden Publikationen widmet sich die Autorin Susanne Pollert ausführlich dem Magazin „Prisma“.

3 Vgl. Tilo Prase: Dokumentarische Genres. Gattungsdiskurs und Programmpraxis im DDR-Fernsehen. Leipzig 2006, S. 94ff.

4 Übereinstimmend ist für 1977 in der Datenbank Film wie auch im Schriftgutarchiv des DRA Babelsberg nur diese eine Reportage überliefert.

5 Komiteedienst und Programmbeobachtung vom 26.12.1977. DRA Babelsberg, Datenbank Korrigierte Sendelaufpläne.

6 Ellen und Herbert Wege: Ein Sockel für den Helden. In: „FF Dabei“, 20/1977, S. 6f.

7 „Erfurt zwischen Rostbrätl und Risiko“, von Günter Wittenbecher und Rolf-Axel Kriszun, KA: Klaus Reutermann, ESD: 20.04.1977. Weitere Produktionen der Publizistik: „...Bauer sein dagegen sehr“, AU/RE: Günter Wittenbecher, ESD: 01.04.1977; „Die Liebe im Allgemeinen und im Besonderen“, RE/RED: Gerhard Nerger, AU: Maxi Haupt, ESD: 08.03.1977; „Eisenach – Zwischen Wartburg und Wartburg“, RE: Ulrich Teschner, AU: Günther Hoppe, Erika Wendland, ESD: 01.12.1977.

Planung für 1975 wurden die Hauptvorhaben aus den jeweiligen Bereichen herausgelöst und nach ideologischen Leitlinien wie dem 30. Jahrestag der Befreiung oder der Entwicklung der sozialistischen ökonomischen Integration neu formiert.<sup>8</sup> Die 1977 gegründete Chefredaktion Publizistik hob zudem höchstwahrscheinlich Reportagen aus dem PRISMA-Team ohne Reihentitel ins Programm.

Von Ausnahmen abgesehen wurden die „PRISMA-Reportagen“ dienstags beziehungsweise donnerstags ausgestrahlt, meist auf dem besten, dem 20.00-Uhr-Sendeplatz im 1. Programm, gefolgt von einem späteren Zeitpunkt um 21.00 bzw. 21.15 Uhr, wobei sich zum Ende der Reihe ein schleichender Prestigeverlust auch in der Platzierung zeigte. Als letzter Beitrag konnte 1984 „Als die Kühe noch reiaus nahmen“ eruiert werden.<sup>9</sup>

### Themenfelder und Fallstudien

Das inhaltliche Spektrum der Filme war breit, dennoch zeichnen sich Schwerpunktfelder ab, in denen sich „PRISMA“-Charakteristika zeigen: eine wirtschaftspolitische Ausrichtung, eine versuchte Balance zwischen Kritik und Erfolgspropaganda und ein Eingreifen in die gesellschaftlichen Mechanismen.

### Themenfelder und Beispielfilme (1970 bis 1984)

Themenfeld	Dokumentarfilme
Antlitzfilme	Wo bist Du, Berlin? (1970) Klein-Paris oder Spree-Athen (1970) Palast der Republik (1976) Charité '77 (1977) Pionierpalast „Ernst Thälmann“ (1979) Das hat Berlin noch nicht geseh'n (1981) Neues Gewandhaus zu Leipzig (1981) Mein Leipzig lob ich mir (1982)
Internationalismus und Systemintegration	...dann sag ich's mit den Händen (1971) ...und nannte ihn Wolodja (1972) Testpilot Morosow (1973) Beweise, daß Du ein Wissenschaftler bist (1974) Chilenen in der DDR (1974) ...weil hier die Kinder lachen (1979)
Jugend und Berufsbildung	In den Beinen Beat (1971) Ausgerechnet Bauarbeiter (1973) Werd Du erstmal erwachsen (1974) Facharbeiter werden ist schon schwer (1975) Facharbeiter – als Studenten nicht gefragt? (1978) Schüler – Späne – Seifenblasen (1978) Muffel, Dickkopf, aber nett (1981) Als die Kühe noch reiaus nahmen (1984)

.....  
8 Jahresplan Fernsehen der DDR 1975. Programmredaktion 74-79, Schriftgut FS, DRA Babelsberg.

9 „Als die Kühe noch reiaus nahmen“, RE: Matthias Dautz, RED: Bernd Bretschneider, KA: Klaus Kerkow, ESD: 21.11.1984.

Mensch und Rationalisierung	Werde ich nicht mehr gebraucht? (1970) Und wenn es mich selbst betrifft (1973) Menschen sind anders (1974) Keine Leute! Keine Leute? (1978) Bin Schichtarbeiter – suche Anhang (1978) Wer spart hat doppelt (1982)
Arbeitsmoral und Betriebsklima	Wie sage ich es meinem Chef? (1971) Wer schreibt, der bleibt!? (1972) Wir sind die größten!? (1972) Aus persönlichen Gründen (1973) Und wer da ehrlich ist... (1974) Geld ist erstmal das Wichtigste (1976) Mancher geht, wann er will (1980)
Wohnungs- und Eigenheimbau	Du baust Dich kaputt! (1972) Eigener Herd ist Goldes Wert (1973) Bis jeder eine Wohnung hat (1979)
Wissenschaft und Technologie	Was ist das Schönste im ganzen Land? (1975) Wer sich zufrieden gibt, gibt auf (1979) Eine Pfundsgeschichte (1980) Die Regenmacher (1982)

Quelle: eigene Zusammenstellung nach Datenbank Film und Schriftgutarchiv des DRA Babelsberg.

## Antlitzfilme

Mit „Wo bist Du Berlin?“ begründeten Wolfgang Stemmler (Redaktion) und Janos Gyarmati (Regie) einen Themenstrang, der die gesamte Schaffenszeit durchzog: die Demonstration des sozialistischen Aufbaus, gerne gezeigt an Renommierbauten.<sup>10</sup> Der Bildreporter der „Prawda“ Jewgenij A. Chaldei war im 2. Weltkrieg Frontberichterstatte und hatte mit seiner Leica den Kampf um Berlin miterlebt und in später zu Ikonen gewordenen Fotos (wie dem Aufpflanzen der Roten Fahne auf dem Reichstag) dokumentiert. Nach 25 Jahren kam Chaldei wieder nach Berlin und „PRISMA“ versuchte, anhand seiner Impressionen den Kontrast zwischen Kriegszerstörung und großartiger Aufbauleistung sinnfällig zu machen. Wer die plakative Gegenüberstellung goutierte, schwelgte wie Wolfgang Böttger in der Leipziger „Azet“<sup>11</sup>: „Ich kenne kein ähnliches Filmunternehmen, das überzeugender die Ereignisse der letzten 25 Jahre zeigte.“<sup>12</sup> Wer dagegen auf eine Wiederbegegnung Chaldeis mit Berlin und den Berlinern hoffte, musste zumindest ob der Flüchtigkeit enttäuscht sein. Die Kritikerin des „Sonntag“ sah „ein mit Plätschermusik unterlegtes Berlin-Feuilleton, durch das der sowjetische Gast, fast überflüssig scheint es, hindurch läuft“, selbst seine weltberühmten Fotos wären „mit peinlich kargem Interesse betrachtet“ worden.<sup>13</sup> Dabei sollten mittels der Perspektive von Chaldei auf das neue Berlin Entwicklungen aufgezeigt werden. „Dieser Absicht

.....  
10 „Wo bist Du Berlin?“, ESD: 04.02.1970.

11 „Azet“ – Kürzel für „Abendzeitung, Boulevardzeitung für Halle und Leipzig“.

12 Wolfgang Böttger: Zugeschaut. Gestern. In: „Azet“, 05.02.1970.

13 Elisabeth Bahl: Kleine Kritik. Fernsehen. „Wo bist du Berlin?“ Filmreportage von Wolfgang Stemmler und Janos Gyarmati. In: „Sonntag“, 01.03.1970.

schlug die routinierte Flachheit der Argumentation geradezu ins Gesicht. Wo damals zerstörte Häuser waren, stehen heute ganze, wo damals kaputte Autos standen, fahren heute neue, wo damals Kinder weinten, spielen heute welche im Sandkasten und so weiter.<sup>14</sup> Diese erste „PRISMA-Reportage“ wirkte glücklicherweise nicht prägend oder präjudizierend für das Gesamtwerk, wohl aber für die gefälligen Präsentationen der Renommierbauten.

Wenige Stunden, nachdem er eröffnet worden war, und gleich nach der umfänglichen Manifestation der Jubelfeier in der „Aktuellen Kamera“ wurde der „Palast der Republik“ auch publizistisch ausgeleuchtet.<sup>15</sup> Nur dürtig beauftragt durch eine getürkte Umfrage („Das Gespräch so lenken, daß sie fragen, warum denn das Fernsehen nicht mal alles zeigt.“) stellten dann Erbauer und Mitarbeiter des Palastes „den Eigentümern ihr Haus vor“.<sup>16</sup> Umschauen im Palast zwischen 6 und 10 Uhr, dem Zeitpunkt der offiziellen Eröffnung, ein erster Blick in „Erichs Lampenladen“, so bespöttelt wegen der 1.000 Kugelleuchten im Hauptfoyer. Smalltalk mit Hostessen, Haustechnikern, Köchen, Bereichsdirektoren, dagegen keine ernsten Bezüge wie die Baukosten oder das Absaugen der Bauarbeiter aus dem Lande. Stattdessen rekordverdächtige Details wie 120.700 Besteckteile oder die zig Quadratmeter Fliesen, doch auch Servicefreundliches wie Öffnungszeiten und Preisstufen waren darunter, für Schwarz-Weiß-Zuschauer wurden Farben benannt. Die journalistische Dienstleistung wurde politisiert als „Kurzgefaßte Hinweise für die Eigentümer“.<sup>17</sup> Zwei Botschaften sollte der Film transportieren: Erstens sei der Palast ein Haus des Volkes, mit Vergnügungsstätten wie den 13 Lokalitäten für die Massen und dem Sitz der vermeintlichen Volksmacht. Und zweitens sei der Palast ein Haus des ganzen Landes, Besucher wie Bedienstete kämen aus der ganzen Republik, die Köche aus Schwerin, Leipzig und Cottbus.

In der Gesamtheit der Reportagen wurden die Hauptstadt Berlin und die zweite Metropole Leipzig augenfällig gleichmäßig bedient, was weniger einer offiziellen, sondern eher der massenpsychologischen dualen Wertigkeit der Ostmetropolen entsprach – eine Art Balance zwischen dem zentralistischen, nachpreußischen Berlin und dem sächsischen Leipzig. Ein zusätzlicher Faktor für die Leipzig-Präsenz dürfte der Herkunft von Wolfgang Stemmler zu danken sein. Stemmler begann seine journalistische Laufbahn beim Leipziger Rundfunk. Das Duo Stemmler und Gyarmati drehte die meisten Reportagen dieses Themenfeldes und war im Grunde das Team, das fähig war, im feuilletonistischen Stil zu erzählen, zu filmen. Gerade diese leichte und freundliche Erzählweise erschien wohl besonders angebracht, wenn Erfolge weniger aufdringlich propagiert werden sollten.

### **Internationalismus und Systemintegration**

In der Frühzeit der Reihe fand die Reportage „...dann sag ich's mit den Händen“ die stärkste Resonanz.<sup>18</sup> 1965 kamen polnische Frauen zum ersten Mal ins Chemiefaser-

.....

14 Ebd.

15 „Palast der Republik“, RE: Janos Gyarmati, RED: Wolfgang Stemmler, KA: Klaus Kerkow, ESD: 30.04.1976.

16 Wolfgang Stemmler: Manuskript Palast der Republik, Schriftgut FS, DRA Babelsberg.

17 Abspann in „Palast der Republik“.

18 „...dann sag ich's mit den Händen“, RE: Ellis Lander, RED: Axel Kaspar, KA: Peter Schmidt, ESD: 26.01.1971.

werk Guben, inzwischen waren es rund 1.000 und die nächsten 150 Neuen saßen gerade im Bus über die Neißebrücke. Vor dem politisierten Hintergrund sozialistischer ökonomischer Integration wurden die kleinen und vertrauensvollen Gesten deutscher und polnischer Frauen beobachtet. Die Spannung zwischen politischem Überthema und feinfühligem Beobachtung klang schon im extra gefertigten Titelsong des Liedermachers Reinhold Andert an: „Kollegin und Kolleganska/ein Klassenstand/Sie zwirnen zusammen,/der Faden wird zum Band“. Doch Andert sang nicht nur von „Klassenpflicht“, auch von kürzesten Miniröcken, schwärzestem Kaffee, den nicht schwindenden Erinnerungen an Auschwitz und Treblinka. Der Erzählstrang wurde aus zwei sich abwechselnden Fäden geknüpft: Einmal die Vorstellungen, Kurzporträts von vier schon längere Zeit in der DDR arbeitenden Polinnen, dazwischen jeweils Beobachtungsstudien, wie die gerade angekommenen Neuen eingearbeitet werden, wie sie sich zurecht finden. Betriebsakademie, Kindermodenschau, Besuch beim Betriebsarzt, Einkaufsbummel und immer wieder das Anlernen an den Zwirnmaschinen. Hier kam auch das Grundmotiv des Films, die sprechenden Hände, am stärksten zum Tragen. „Sie sind Ausdruck des gegenseitigen Verstehens und Hinweis auf die schwierige Verständigung zugleich.“<sup>19</sup>

Trotz des aufpolitisierten Denkrahmens waren die Bekenntnisse der Frauen eher zurückhaltend („wo ich helfen kann, warum sollte ich das nicht machen“). Diese unpolitische Natürlichkeit tat der Reportage zweifelsohne gut und es war ehrlich, wenn Reporter Kaspar immer einen Übersetzer brauchte, und es zeugte vom Vertrauen, wenn das Team an den Familientisch gebeten wurde oder bei einer Geburtstagsgratulation im Betrieb auch dem drehenden Kameramann Pralinen angeboten wurden. Letztlich ein liebe- und respektvolles Porträt, bei dem nur zuviel Piano von Franz Liszt die durchaus anstrengende Arbeit verzuckerte. Und angesichts der Politisierung könnte man auch sagen: Die Natürlichkeit dieser Studie wurde vergoldet. Auf der XIV. Internationalen Dokumentar- und Kurzfilmwoche für Kino und Fernsehen 1971 in Leipzig erhielt „...dann sag ich's mit den Händen“ die „Goldene Taube“.

### **Jugend und Berufsbildung**

Zehn Jahre zuvor wären die Macher und Programmverantwortlichen zumindest hochnotpeinlich auf ihre politische Verlässlichkeit geprüft worden. Lange Haare und Tanzen zur „Beatmusik“ galten Ulbricht und seinen Kulturwächtern als Ausdruck kapitalistischer Dekadenz. Und nun, 1971, griff die PRISMA-Redaktion das Thema der Jugendlichen mit den langen Haaren und der Beatmusik auf – „In den Beinen Beat“.<sup>20</sup> Man solle diese nicht nach dem Äußeren bewerten oder über sie abfällig urteilen, sondern möge sich um sie bemühen. Die Redaktion ging auf den Tanzboden, fragte, wessen Geist die jungen Leute sind, und fand auch jene, für die „noch nicht alles klar“ sei, ansprechbar. Um diese zu erreichen sollte auch die FDJ neue Wege gehen. Ein FDJ-Funktionär wurde („mir bleibt ja nichts anderes übrig“) gedrängt, in einer Tanzpause zehn Minuten über Politik zu reden. Die Reaktion der Zuhörer: er müsse noch lernen, zu jungen Leuten zu sprechen. Und auch die Erwachsenen, Eltern wie ältere Arbeitskollegen, wurden aufgefordert, mit der Jugend über politische Probleme zu sprechen, was gerade in den Betrieben selten vorkam. Der stellvertretende Direktor des Werkzeugkombinats 7. Ok-

.....  
 19 Alle Zitate aus: „...dann sag ich's mit den Händen“.

20 „In den Beinen Beat“, RE: Manfred Tzschacksch, RED: Axel Kaspar, Hans-Jürgen Lehmann, ESD: 11.05.1971.

tober Berlin wurde am Gaststättentisch befragt und dann losgeschickt, um unter den Tanzwütigen „Ausschau [zu] halten nach einem Nachfolger, nach einem künftigen stellvertretenden Generaldirektor“.<sup>21</sup>

Bevor im Mai 1971 „In den Beinen Beat“ über den Sender gehen konnte, hatte der Stoff einen langen Weg mit umfassenden Wandlungen hinter sich. Die schnelle Abfolge, das mehrfache Umstoßen der Aussagerichtung deutet auf Einflussnahmen, Wenden und Lavieren hin. Schon 1970 war von der zuständigen Chefredaktion Wirtschaft/Wissenschaft eine „PRISMA-Reportage“ über die FDJ vorgesehen, als eines der drei ersten Reportagethemen.<sup>22</sup> Im Januar 1971 sah es laut Konzeption mit dem Arbeitstitel „Jung und alt verträgt sich nicht!“ so aus, als sollten „junge Persönlichkeiten von heute vorgestellt werden, und insbesondere erfragt werden, welche Probleme sie zu lösen haben“ und „wie vertragen sie sich dabei mit den Alten“.<sup>23</sup> Der Generationskonflikt spielte drei Wochen später nur noch eine Nebenrolle. Unter dem neuen Arbeitstitel „Geburtstag“ lag der Hauptakzent nunmehr auf der FDJ als Instrument der Jugendziehung. „Einer der Erzieher ist der sozialistische Jugendverband, aber wie erzieht er – und wie sollte er es besser tun?“<sup>24</sup> Von unbekannter Hand wurde in dieser Konzeption zuvorderst die Arbeiterjugend vermisst: „Wo ist der junge Arbeiter mit klarem Standpunkt/ Wo ist Arbeitsatmosphäre?“<sup>25</sup>. Von Hand waren dann die dramaturgischen Bausteine durchnummeriert, so z.B. beim Tanz zum Beat „1. Äußeres – Haltung“. Vor allem aber wurden in der handschriftlichen Gliederung verschiedene Jugendpositionen markiert: der oder die Indifferente, der Gute, der keine Probleme hat, und der Opportunist. „Opportunist“ war ein Mädchen, hier hatte das Konzept noch vorgesehen: „Wir diskutieren mit ihr über das Problem. Chemie braucht sie für das Leben. Politik für die Prüfung.“<sup>26</sup> Die Indifferenten und Opportunisten kamen dann im endgefertigten Film nicht mehr vor. Allerdings die einflusslose FDJ.

„Kochen muss er können...“, so der neue Arbeitstitel Ende Februar. Die Reportage sollte Jugendliche (FDJ-Mitglieder und Nicht-FDJler) porträtieren und wollte zur Botschaft kommen, dass der „Sozialismus jeden braucht“ und die Jugendarbeit dahin zielen müsse, „jeden zu gewinnen und keinen zurückzulassen.“<sup>27</sup> Das Konzept für den Film als „Diskussionsbeitrag der Redaktion PRISMA zum 5. Parlament der FDJ“<sup>28</sup> rückte die Frage ins Zentrum, ob die Jugend eine politische Position brauche und habe. Nach Chemie-Studenten, BMSR-Technikern<sup>29</sup>, Schlossern und anderen Jugendlichen sollte insbesondere an und mit dem Kochlehrling Jürgen Feige die politische Formung der Jugendlichen durch Eltern, Ausbilder und Jugendverband besprochen werden. Bei

.....

21 Alle Zitate aus: „In den Beinen Beat“.

22 Chefredaktion Wirtschaft/Wissenschaft, Planentwurf 1970, Schriftgut FS, DRA Babelsberg.

23 Kaspar/ H.-J. Lehmann/ Tzschacksch: Konzeption für die Prisma-Abendsendung „Jung und alt verträgt sich nicht!“ (Arbeitstitel) vom 21.01.1971, Schriftgut FS, DRA Babelsberg.

24 Kaspar/ H.-J. Lehmann/ Tzschacksch: Konzeption für die Prisma-Abendsendung „Geburtstag“ (Arbeitstitel) vom 08.02.1971, Schriftgut FS, DRA Babelsberg.

25 Ebd.

26 Ebd.

27 Kaspar/ H.-J.-Lehmann: Konzeption für die Prisma-Abendsendung „Kochen muss er können...“ (Arbeitstitel) vom 16.02.1971, Schriftgut FS, DRA Babelsberg.

28 Ebd.

29 BMSR-Techniker ist die Berufsbezeichnung für in der DDR ausgebildete Facharbeiter für Betriebs-, Mess-, Steuer- und Regelungstechnik.

der Konzeption scheint den Beurteilern eine Rückkehr zum Beginn der Stoffentwicklung wieder notwendig. Die Meinung der Jugend über die Älteren sollte ebenso wie die umgekehrte eingebracht werden. Richtung Gesamtbild ging die Anmerkung: „Was ist das für eine Jugend?“; und als Letztes war wohl der Wunsch „Leistungsstreben!“ vermerkt.<sup>30</sup> Vergleicht man die Namen der geplanten Gesprächspartner mit tatsächlich auftretenden, so finden sich nur wenige der Vorgesehenen im endgültigen Film wieder. Hier setzten Axel Kaspar und seine Mitarbeiter dann (bis auf den bestellten Funktionär, den stellvertretenden Direktor und die Mutter eines Jugendlichen) auf spontane Begegnungen. Geblieben ist von Anbeginn an der filmische Einstieg im Klubhaus des Transformatorwerks Schöneweide mit „Beat-Kravall“ (sic!), mit „Beat-Bums“.<sup>31</sup>

Die keinem konkreten PRISMA-Mitarbeiter zuzuordnenden handschriftlichen Anmerkungen kann man als Hinweise von „Oben“ deuten, sie gingen konstant in Richtung eines möglichst repräsentativen, zugleich positiven Bildes (leistungsstarke Jungarbeiter). In dem endgültigen Titel „In den Beinen Beat“ zeigte sich auch eine Legitimationstechnik der PRISMA-Redaktion, im Gewand der Provokation zu bejahen. Letztlich musste doch die Botschaft beruhigend für die Parteiführung wirken, wenn die Jugend den Beat nur in den Beinen hatte, statt etwas Westliches im Kopf. Da die ursprünglich avisierten Opportunisten und Indifferenten außen vor blieben, konnte die Folgerung nur sein: In den Köpfen ist, mal mehr, mal weniger, Sozialismus.

### **Mensch und Rationalisierung**

„PRISMA-Reportagen“ thematisierten vor allem die menschliche Seite der Rationalisierung, Einsparung von Arbeitskräften und deren Umsetzung in andere Bereiche oder Firmen: „Werde ich nicht mehr gebraucht?“ (1970); Modernisierung eines Emaillierwerkes als Veränderung der Arbeit, ihrer Bedingungen und der erforderlichen Qualifikation: „Menschen sind anders“ (1974); echter Arbeitskräftemangel und auch überzogene Klagen dazu: „Keine Leute! Keine Leute?“ (1978); Schichtarbeit, ihre vermeintliche Notwendigkeit sowie die Folgen für die Lebensweise: „Und wenn’s mich selbst betrifft“ (1973). In „Bin Schichtarbeiter – suche Anhang“, einer Untersuchung von Kurt Seeger und Matthias Dautz, werden – vordergründig aufgezogen am Lokführer Werner Treue, der keine Frau findet – die Negativaspekte der Schichtarbeit artikuliert.<sup>32</sup> Schichtarbeit gefährde die Gesundheit, beeinträchtige die Freizeit und schade dem Familienleben. Da der Film „Anhänger für die Schichtarbeit zu gewinnen“ suchte, wurden die Probleme ernst genommen, aber als lösbar, vor allem durch verbesserte Infrastruktur des Territoriums, dargestellt.<sup>33</sup> Auch der Eisenbahner mit dem Namen Treue war hoffnungsvoll, eine schichtfreundliche Gattin zu finden.

Die Konsumgüterproduktion sollte gesteigert werden, auch mehr Emaillegeschirr auf den Markt kommen, so ein Beschluss des Ministerrates. Das überalterte Emaillierwerk des Eisenhüttenwerks Thale wurde hierzu rekonstruiert. Und die Rekonstruktion, so die

.....  
30 Kaspar/ H.-J.-Lehmann: Konzeption für die Prisma-Abendsendung „Kochen muss er können...“ (Arbeitstitel) vom 16.02.1971, Schriftgut FS, DRA Babelsberg.

31 So die Bezeichnungen im Manuskript, Schriftgut FS, DRA Babelsberg.

32 „Bin Schichtarbeiter – suche Anhang“, RE: Matthias Dautz, RED: Kurt Seeger, ESD: 14.06.1978.

33 Seeger/Dautz: „Bin Schichtarbeiter – suche Anhang“. Sprechertext 08.06.1978, S. 12. Schriftgut FS, DRA Babelsberg.

Meinung der Parteiorganisation im Film, habe nicht nur dem technologischen Fortschritt zu dienen, sondern solle auch die Arbeitsbedingungen verbessern und qualifizierte Arbeitsplätze schaffen. Diese menschenfreundliche Seite der Rekonstruktion wollte „Menschen sind anders“ ins Bewusstsein rücken.<sup>34</sup> Die bisherigen Arbeitsmethoden, so der Filmbeginn, stammten noch von vor der Jahrhundertwende, produziert werde hier seit 1836 „und so sieht es hier auch aus“.<sup>35</sup> Für 235 Frauen und Mädchen solle sich nun die Arbeit technologisch und von den Bedingungen her ändern. Echte Probleme (unqualifizierte Arbeitsplätze verschwinden, generell hohe Verschleißerkrankungen der Gelenke) wurden benannt, um die Größe der parteilichen Herausforderung zu illustrieren. Die Botschaft des Films sollte sein: dies ist eine Rekonstruktion mit und für den Menschen. Ganz dementsprechend forderte der Betriebsdirektor auch die Mitsprache der Werkstätigen. Doch wozu oder worüber die Meinung und Mitarbeit der Werkstätigen gebraucht würden, teilte der Film nicht mit. Sollten ihre Erfahrungen technologische Fehlkonstruktionen verhindern? Sollten sie nur psychologisch in die verordnete Veränderung eingebunden werden? Schweigen im verschneiten Harzwald. Redakteur Sergio Günther hatte die Pseudodialektik der Parteisprache gut drauf.

### **Arbeitsmoral und Betriebsklima**

Ein weiterer Film war als Porträt gedacht und vorbereitet, und de facto ging er auch als solches über den Sender, nämlich als das des Produktionsdirektors Heinz Peters von der Volkswerft Stralsund. Unklar ist, was die PRISMA-Macher geritten hat, dieses Porträt als Untersuchung des Verhältnisses von Unterstellten zum Leitungspersonal unter dem Titel „Wie behandle ich meinen Chef?“ verkaufen zu wollen.<sup>36</sup> Weder Presse noch Programmbeobachtung fielen auf das irrige Gebrauchswertversprechen herein.

Ein Jubiläum stand am Anfang der Ideenfindung. 25 Jahre zuvor, im Jahre 1946 also, wurden im Osten die so genannten Nazi- und Kriegsverbrecher enteignet. Hinter der mit großem Propagandaaufwand betriebenen Kampagne stand neben der wirtschaftlichen Zerschlagung von wirklichen Rüstungskonzernen wie der IG Farben jedoch die Veränderung der Eigentumsverhältnisse in der Industrie. Die Sozialisierung begann getarnt als Antikriegsmaßnahme. Zwei Jahrzehnte später glaubten die PRISMA-Macher, auf diese Tarnung verzichten zu können, und wollten die Enteignungskampagne offen als Beginn der Entstehung sozialistischer Produktionsverhältnisse feiern. Im Film sollte das dargestellt werden mittels des Porträts eines neuen Eigentümers, ehemals Werftarbeiter, jetzt Produktionsdirektor. Historisch gesehen hatte „PRISMA“ Recht, aber war es opportun, den Beginn sozialistischer Umgestaltung so weit vor der 2. Parteikonferenz (1952) anzusiedeln?

Die neue Eigentümerklasse spielte dann im Wortlaut der Fernsehuntersuchung keine Rolle. Es wurde allerdings auch nicht die angekündigte Untersuchung über den Umgang der Werkstätigen mit der neuen Oberschicht, sondern das Porträt des Mannes, vor allem konkretisiert an seinem Leitungsstil. Wie aufrichtig der Film nun ist, kann kaum beurteilt werden. In der Sendung erschien Heinz Peters als „harter Leiter“, der „Konse-

.....  
34 „Menschen sind anders“, RE: Jan Carpentier, RED: Sergio Günther, ESD: 11.06.1974.

35 Zitate aus: „Menschen sind anders“.

36 „Wie behandle ich meinen Chef?“, RE: Werner Schmiedutz, RED: Hartmut Berlin, ESD: 28.07.1971.

quenz an den Tag legen“ müsse, auch mit einem rauen Ton. Auftakt war eine Beratung, in der Peters Mitarbeiter zusammenstaucht, mit merkwürdig metakommunikativen Worten über die Beratung selbst, die „keine allgemeine Gebetsstunde“ sei.<sup>37</sup> Vielleicht war es ein Anliegen von „PRISMA“, Härte und andere verblichene oder ausbleichende Managementqualitäten wie Ehrgeiz, Durchsetzungsfähigkeit, Entscheidungsvermögen zu stimulieren. Die realiter wettbewerbsarme DDR-Gesellschaft schien es zu brauchen.

Der Produktionswettbewerb und die Rolle der öffentlich protegierten Spitzenreiter wurde zwei Jahre später auch in „Und wer da ehrlich ist...“ aufgegriffen.<sup>38</sup> Die Problematisierung von Starbrigade und ehrlicher Wettbewerbsführung schien nur denkbar vor dem Hintergrund einer simulierten und inszenierten Wettbewerbsführung, die spätestens seit Lenins Konzept „Die große Initiative“ als Stimulus sozialistischen Wirtschaftens für unverzichtbar gehalten wurde. Zum Hintergrundwissen um diese gesellschaftliche Konstruktion gehörten auch Mängel wie unehrliche Abrechnung, Wichtigtuerei, Scharlatanerie, vergebliche Liebesmüh – kurz „Die große Show“. Als Balance für nicht artikulierte Problemlagen wurden Nichtigkeiten aufgewertet, auch um der problemheischenden Darstellungsform Untersuchung Genüge zu tun. Was den Film sehenswert macht, ist der souveräne Umgang der Arbeiter mit der nassforschenden Reporterin.

### **Wohnungs- und Eigenheimbau**

Acht Familien bauten in der Halberstädter Händelstraße ihre Eigenheime. Und das DDR-Fernsehen war dabei, den Schwierigkeiten, Hindernissen und Problemen nachzugehen, was brisant zu werden versprach. In der Konzipierungsphase hatte die „PRISMA-Reportage“ noch den Arbeitstitel „Einen Balken hebt man nicht allein“. Die hier anklingende Gemeinschaftsarbeit auf dem Bau blieb dann auch Grundgedanke, vorerst aber wurde der endgültige Titel zu „Du baust Dich kaputt!“ verschärft.<sup>39</sup> Die Botschaft des Films war dann freilich eine gegenteilige, das Stöhnen vom Kaputtbauen wurde nur als Gerücht angesprochen, an der rechtzeitigen Vollendung der Häuser durfte nur die Oma Oelkers zweifeln. Ansonsten hatten die Bauherren unverschämtes Glück, den Halberstädter Stadt- oder Parteivätern als Vorzeigeprojekt zu dienen. Das Eigenheim hatten sie sich auch klassenmäßig verdient, alle acht waren Arbeiterfamilien und vollends kinderreich. Der Hürdenlauf durch die Bürokratie, durch den Genehmigungsdschungel blieb ihnen erspart: „Für die acht Familien war es eine ungeheure Erleichterung, daß ihnen der Rat der Stadt, der Rat des Kreises und viele andere Helfer ein Paket von Vorarbeiten abgenommen haben (...).“ Sie bekamen den Genehmigungsstapel tatsächlich perfekt erledigt und im Paket überreicht. Zudem hatten sie nicht nur „die geballte Kraft der örtlichen Staatsmacht im Rücken“, sondern auch die ihrer Firmen. „Die vier Betriebe der Bauherren nahmen die acht Häuser unter ihre Fittiche“, und die kamen ausgerechnet aus der Branche selbst. Betonwerk, Wohnungsbaukombinat, Kraftverkehr.<sup>40</sup>

In einem Anflug von Realismus wurde mit Siegfried Trepte (Maschinenführer in der Molkerei, Vater von sieben Kindern) ein Häuslebauer in seinem Frust zitiert, der sich selbst

.....  
37 Zitate aus: „Wie behandle ich meinen Chef?“.

38 „Und wer da ehrlich ist...“, RE: Ellis Lander, RED: Irina Madanz, KA: Wolfgang Lepke, ESD: 02.07.1974.

39 „Du baust dich kaputt!“, RE: Ursula Lehmann, KA: Gerd Bajinski, ESD: 31.08.1972.

40 Zitate aus: „Du baust dich kaputt!“.

und ohne massive Staatshilfe durchschlagen muss: „Die anderen haben alles in den Hintern geblasen gekriegt.“ An diese Klage setzte der Reporter nur hilflos und wohl auch dümmlich an: „Dem eenen sin Uhl, is dem anderen sin Nachtigall, sagte man früher. Muß das auch heute noch gelten? Die acht in der Händelstraße jedenfalls kommen voran.“<sup>41</sup>

Nach der „PRISMA-Reportage“ wären nicht etwa die Konditionen, das Bedingungsgefüge für Eigenheimbauer zu ändern, sondern auftretende Probleme im revolutionären Schwung zu meistern, mit Staatshilfe und Betriebssolidarität. So die vordergründige Botschaft, im Widerspruch dazu bleiben Indizien über massive Unzulänglichkeiten unkommentiert. Da war es „nicht im Sinne des Gesetzgebers“ gewesen, die Häuser in einem Vierteljahr hochzuziehen, in dem sich die geforderte Eigenleistung von 40.000 DDR-Mark nicht erbringen ließ. Da wurde der Pächter des Baulandes mit seinen Erdbeeren vom Bagger überrollt, weil man ihm nicht kündigte, sondern ihn vertrieb. Da wurden die acht Großfamilien von den Alteingesessenen („Hausbesitzern seit langem oder Gartenfreunde aus Passion, jedenfalls an paradiesische Ruhe gewöhnt.“) „neugierig erwartet, aber nicht feindselig empfangen.“<sup>42</sup> Vielleicht war „Du baust Dich kaputt!“ ein Film, dessen Subtext dem DDR-Zuschauer anderes sagte als die von Erfolg tönende Oberfläche.

## Wissenschaft und Technologie

In ihren wirtschaftspolitischen Wegweisungen hatte die SED wiederholt gefordert, die Technologie als „Schlüsselfrage“ zu behandeln, dem wollte PRISMA u. a. mit „Wer sich zufrieden gibt, gibt auf“ Rechnung tragen.<sup>43</sup> „Plastisch“ sollte dem Zuschauer die Entwicklung der Technologie vorgeführt und zudem nicht als „nur technisches, sondern als gesellschaftliches Problem“ behandelt werden.<sup>44</sup> Die entsprechende Filmkonzeption – mit langen Erörterungen zur Rolle von Technologie überhaupt – stammte vom Redaktionsleiter Ingomar Reschke selbst. Offenbar sollte der Bogen vom Steinzeitbeil zur industriellen Revolution gehen, um dann bei den Erben des Fortschritts in der DDR anzukommen. Im letztlich realisierten Film schrumpfte dann der historische Schwung zum Anreißer (nächtlicher Besuch im Märkischen Museum) und zu kurzen Streiflichtern auf Johann Beckmann (der 1777 den Begriff Technologie prägte) und Watt als glückliche Verbindung von Erfinder und Techniker. In der realisierten Fassung also weniger historischer Tiefgang, aber auch weniger Schematismus.

Wie oft in „PRISMA-Reportagen“ wurden am Rande der Erfolgsgeschichte die Schwierigkeiten nur konstatiert. Sowohl der Haupttechnologe des Schwermaschinenbaus Wildau wie auch Prof. Weber, der Rektor der TH Karl-Marx-Stadt, kritisierten, dass bei den Technologen „nur ein ganz schmaler Streifen des in der Ausbildung erworbenen Wissens“ genutzt wird.<sup>45</sup> Eine Karikatur (dem Gesprächspartner gezeigt, dem Zuschauer nur angedeutet) machte den Technologen zum Prügelknaben von Werkleitung, Güte-

.....  
41 Ebd.

42 Ebd.

43 „Wer sich zufrieden gibt, gibt auf“, RE: Ursula Lehmann, RED: Gerhard Janc, Ingomar Reschke, KA: Helmut Hennes, ESD: 25.04.1979.

44 Ingomar Reschke: "Wer sich zufrieden gibt, gibt auf". Manuskript. Schriftgut FS, DRA Babelsberg.

45 Zitat aus: „Wer sich zufrieden gibt, gibt auf“.

kontrolle und Arbeitern, die zerren, schubsen und ihn in den Hintern treten. Doch statt jetzt nach den Ursachen zu suchen, brach der Film den Konfliktbogen hier ab.

Um Materialökonomie und ökonomisches, volkswirtschaftliches Denken ging es in „Eine Pfundsgeschichte“.<sup>46</sup> Ein Kocher mit zwei Platten ist ein Pfund schwerer als nötig, weil der Schalterhersteller nur einen Schalter stattlicher Höhe liefern konnte, so dass der gesamte Blechrahmen massiver werden musste. Angesichts der extremen Preissteigerungen für Rohstoffe ging der Film der Frage nach: „Was machen wir eigentlich aus unseren Rohstoffen und Materialien?“ Die Kurven für explodierende Rohstoffpreise wurden gezeigt, um daran gleich den positiven Wegweiser zu setzen: „Was berechtigt uns eigentlich zum Optimismus, unser sozialpolitisches Programm auch unter diesen veränderten Bedingungen fort zu führen?“ Dann stellte die Untersuchung materialgünstige, effektiv und energiearm hergestellte beziehungsweise arbeitende Produkte vor. Die positiven Beispiele wie das Moped Mokick S51, eine Außenrundscheifmaschine und der leichte und moderne S-Bahnzug in der Hauptstadt sollten zeigen, es geht. Zum S-Bahnzug: „Weniger ist hier also besser und das kommt sogar dem zugute, der nicht gerade täglich mit der Berliner S-Bahn fährt.“ Dazu Popmusik mit dem Hintergrundchor „ha, ha, ha, yeah, yeah, yeah.“<sup>47</sup> Modernität wurde vielfach recht plakativ per aktueller (auch westlicher) Musiktitel suggeriert. Wenn nach dem Motiv für Materialeinsparungen gefragt wurde, dann klangen in der Antwort eher die parteiamtlichen Ziele als die menschlichen Bedürfnisse an: „um weiter Wohnungen zu bauen und Mieten und Tarife stabil zu halten“.

Nächste Station: Robotron Dresden. Die Zentraleinheit eines Elektronenrechners, später gemeinhin Prozessor genannt, wurde entwickelt. Debattiert wurde die fortschreitende Miniaturisierung der Rechnerteile, verdeutlicht an einer alten Rheinmetall-Rechenmaschine aus der Nachkriegszeit und dem damaligen DDR-Taschenrechner. Der Gesprächspartner von Robotron las vom Spickzettel ab. Im Maschinenbau zwei Gesprächspartner, Dr. Hahn, Staatssekretär und zuständig für den Maschinenbau, dann der Direktor des Werkzeugmaschinenwerks Karl-Marx-Stadt. Rhetorische Fragen: „Könnten Sie es nicht bequemer haben?“ Statt alle vier Jahre eine Neuentwicklung auf den Markt zu bringen. „Aber nun ständig Neues – das ist doch teuer. Lohnt sich denn der Aufwand?“ Er lohne sich, das wurde dann auch anhand von so genannten hochfesten Schrauben gezeigt. Selbst der positive Widerspruch schien einigen Reportern tauglich, um Kritikhaltigkeit zu suggerieren. Also wurde er mit naiven Fragen herausgefordert. Die Antwort zum technologischen Fortschritt entlarvt die Rhetorik des Reporters von den Bequemlichkeiten als hohl: „Aber wir haben keine Wahl.“ Resümee, in Anspielung auf den Beginn, es gehe darum, in punkto Materialökonomie „mit unseren Pfunden zu wuchern“.<sup>48</sup>

### **Gebrauchswertversprechen im Metatext**

Sowohl selbstkritische Film- und Fernsehpraktiker wie auch die Medienwissenschaft sind sich seit langem darüber klar, dass die Gebrauchswerte von Film- und Fernseh-

.....  
46 „Eine Pfundsgeschichte“, RE: Ursula Lehmann, RED: Kurt Seeger, KA: Klaus Kerkow, ESD: 08.10.1980.

47 Zitate aus: „Eine Pfundsgeschichte“.

48 Zitate aus: „Eine Pfundsgeschichte“.

produkten nicht nur mehr oder weniger vorhandene Qualitäten dieser Produkte sind, sondern auf kommunikativen Vereinbarungen mit den Zuschauern beruhen und dass auf jene fraglichen Gebrauchswerte (manchmal geradezu demonstrativ) auf metakommunikativer Ebene hingewiesen wird.

Für die Publizistik in der DDR ist insofern interessant, dass die ausgewiesenen Gebrauchswerte sowohl dem sozialistischen Ideal entstammen könnten als auch durchaus mit einem Journalismus unter demokratischen Verhältnissen vereinbar wären. Anders gesagt: Einige wenige professionelle Fernsehmacher sahen oder empfanden zumindest die Zwänge und Defizite des Systems und gaben Eigenschaften vor, die dem besseren (ideal-sozialistischen und/oder demokratischen) Journalismus entsprochen hätten. Bei „PRISMA“ zeigte sich zuvorderst ein permanenter Ausweis von Qualitäten eines kritischen Journalismus. Die PRISMA-Redaktion gab Problembewusstsein vor, pflegte eine kritische Attitüde und unterstrich, wie langfristig und tiefgehend ihre Recherchen wären. Die geläufigen Attribute versprachen Kritik, Problemgehalt, packenden, unverstellten Zugriff usw. Doch wie stand es um diese Gebrauchswerte, so um Kritikhaltigkeit und prozessuale Darstellung? Auf den ersten Blick scheinen die Maßstäbe – auch unter DDR-Verhältnissen – für kritischen Journalismus nach unten verschoben, recht tief angelegt. Entsprechende Widersprüche dürften die Zuschauer bemerkt haben. Den Programmverantwortlichen jedenfalls fiel nicht selten das selbstgefällige Spiel mit den Attributen des herzhaften Journalismus auf.

Die schöngefärbte Präsentation kollidierte durchaus mit dem Ruf und der Erwartungshaltung gegenüber PRISMA-Produktionen. Ein Problemchen wird zum journalistisch/ideologisch tauglichen Problem aufgeblasen, Leichtgewichte werden bedeutsamer gemacht. Ein Befund wurde nur dann verallgemeinert, wenn er zur Verdeutlichung der Dramatik nützlich erschien. Wenn die erste Frage und ihre Antwort auf Lage oder Befund zielten, dann konnte und wollte sich „PRISMA“ nicht um die zweite Frage, die nach den Ursachen, drücken. Doch jene werden höchst einzeln benannt und keinesfalls verallgemeinert. Die Defizite, welche auch immer, hatten keine verallgemeinerungswürdigen Ursachen, denn die müssten dann ja als systemisch gelten.

Abschließend lässt sich feststellen: Auch und gerade durch die verzerrte Eigenwahrnehmung vom internen Funktionieren erlauben die „PRISMA-Reportagen“ originäre Einsichten in die Sozialtechnik der DDR. „PRISMA“ war das einzige innenpolitische Fernsehmagazin der DDR und die oft wirtschaftspolitisch orientierten Reportagen die einzigen Filme längerer Metrage dieses Teams. Wenn man nur von Fernsehproduktionen spricht, mithin die DEFA-Dokumentarfilme ausklammert, so waren die „PRISMA-Reportagen“ die einzige Reihe über die innere DDR, die sich mit einem Hauch von Selbstkritik dokumentarischer Verpflichtung näherte.

---

Arkadi Miller

## Audioquellen in der Geschichtswissenschaft

Der Fall des sowjetischen Radiosprechers Jurij Lewitan

Niemanden wird die Feststellung überraschen, dass sich Töne und Geräusche im Laufe der Geschichte verändert haben und geändert wurden. Jeder Mensch kann Veränderungen der Geräusche in seiner eigenen Umgebung im Laufe der Jahre feststellen, umso mehr, wenn er seine einst gewohnte Umgebung verlassen hat. Der Komponist und Klangforscher Raymond Murray Schafer verwies bereits 1977 auf den Charakter von soundscapes, d. h. räumlichen Klanglandschaften, die sich von soundscapes anderer (angrenzender) Regionen unterscheiden.<sup>1</sup> Er betonte, dass Sound und seine Wahrnehmung kulturelle Produkte seien, auf die diverse Faktoren einwirkten. Diese Überlegungen Schafers werden spätestens seit dem acoustic turn auch in der Geschichtswissenschaft rezipiert.

Der acoustic turn steht in einer langen Reihe von kulturwissenschaftlichen methodisch-theoretischen Paradigmenwechseln, angefangen beim linguistic turn der 1960er Jahre über den iconic turn bzw. pictorial turn, den medial turn sowie den performative turn. Im Unterschied zu vorangegangenen Paradigmenwechseln forderte der acoustic turn weniger ihre Ablösung, sondern eine Einbeziehung der Dimension des Klangs in diese Paradigmen.<sup>2</sup>

Auch in der Geschichtswissenschaft markiert er eine allmähliche Hinwendung zu Untersuchungen von akustischen Phänomenen, die Geschichte geprägt haben und von ihr geprägt wurden.<sup>3</sup> Untersuchungen zur Geschichte des Klangs stehen im Kontext der sogenannten sound studies und verfolgen eine Vielzahl von Ansätzen.<sup>4</sup> Die Beschäftigung mit dem Klang als einem historischen Phänomen führt jedoch nicht automatisch zur intensiveren Auseinandersetzung mit Tonquellen in der Geschichtswissenschaft. Arbeiten aus dem Bereich Musik und Geschichte erforschen die politik-, sozial-, und kulturgeschichtlichen Dimensionen der Musik (vor allem in Europa) überwiegend anhand von Textquellen.<sup>5</sup> Die historische Anthropologie kann qua ihres Untersuchungsgegenstandes, der oft in der Zeit vor der medialen Tonaufzeichnung liegt, nicht auf Audioquellen zurückgreifen.<sup>6</sup> Aber auch Untersuchungen zur Zeitgeschichte verzichten oft auf Tondokumente als Quelle, was sicherlich auch an den kaum vorhandenen Werkzeugen für die Kritik von Audioquellen liegt. Dagegen sticht die Mediengeschichte

.....

1 Vgl. Raymond Murray Schafer: *The Tuning of the World*, New York 1977.

2 Vgl. Petra Maria Meyer (Hrsg.): *Acoustic turn*, München 2008 (Meyer 2008).

3 Programmatisch ist der Sammelband von Petra Meyer (Meyer 2008). In der Geschichtswissenschaft markieren die Ausgaben „Musikalische Kommunikation“ der Zeitschrift „Geschichte und Gesellschaft“, 38 (2012) 1, und „Politik und Kultur des Klangs im 20. Jahrhundert“ der Zeitschrift *Zeithistorische Forschungen*, 8 (2011) 2, die steigende Bedeutung einer Geschichte des Klangs als Forschungsfeld.

4 Forschungsüberblicke bieten Daniel Morat: *Zur Geschichte des Hörens*. Ein Forschungsbericht. In: „Archiv für Sozialgeschichte“ 51 (2011), S. 695-716; sowie Jürgen Müller: „The Sound of Silence“. Von der Unhörbarkeit der Vergangenheit zur Geschichte des Hörens. In: „Historische Zeitschrift“ 292 (2011) 1, S. 1-29 (Müller 2011).

5 Ausnahme: Sven Oliver Müller und Jutta Toelle: *Bühnen der Politik. Die Oper in europäischen Gesellschaften im 19. und 20. Jahrhundert (= Die Gesellschaft der Oper. Die Musikkultur europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert, Bd. 2)*, Wien 2008.

6 Vgl. Alain Corbin: *Die Sprache der Glocken. Ländliche Gefühlkultur und symbolische Ordnung in Frankreich des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1995; Mark Michael Smith: *Listening to Nineteenth-Century America*, Chapel Hill 2001; Jonathan Sterne (Hrsg.): *The Sound Studies Reader*, London 2012.

des Hörens in ihrer Quellenauswahl zur Erforschung des Klangs und des Hörens hervor. Untersuchungen zur Geschichte des Radios als einem klanglichen Massenmedium greifen durchaus auf Tondokumente zurück. Diese Analysen kommen jedoch vermehrt aus der historisch orientierten Medienwissenschaft und selten aus der Geschichtswissenschaft, die eine vage Vorstellung von dieser Quellengattung hat.<sup>7</sup> Dies liegt zum Teil am starken Medienbegriff, von dem die historische Medienwissenschaft ausgeht.

Dieser Begriff erlaubt es, Medien nicht nur als Überbringer von Informationen zu sehen, sondern weist ihnen eine eigene realitätsprägende Wirkung zu. Dagegen geht die Geschichtswissenschaft eher von einem schwachen Begriff der Medien aus, der sie überwiegend als Informationsmittler betrachtet.<sup>8</sup> Auch aus diesem Grund kommt es zur eigenartigen Situation, dass die Geschichte des Klangs ohne Tonquellen auskommt. Der vorliegende Aufsatz hat nicht den Anspruch die Lücke zu füllen, die durch Nicht-Beachtung von Tonquellen in der Geschichtswissenschaft entstanden ist. Vielmehr soll es darum gehen, Möglichkeiten aufzuzeigen und erste Konturen zu ziehen, die Analysen von Tondokumenten für die Geschichtswissenschaft bieten.

### Sound history und Audioquellen

Das Beispiel der visual history zeigt, dass die Anwendung eines starken Medienbegriffes in der Geschichtswissenschaft möglich ist. Durch die Integration der Medialität von Bildern in die geschichtswissenschaftliche Analyse ist diese Methode gewinnbringend.<sup>9</sup> Somit können weitere Quellenbestände erschlossen und neue Analysemöglichkeiten eröffnet werden. Die Grundannahme des visual turns lässt sich auf historische Klangforschung übertragen: So wie Bilder die Realität nicht nur abbilden oder verdoppeln, sondern durch ihre Medialität eine neue Dimension erschaffen, spiegeln auch Töne nicht nur die akustische Dimension der Realität, sondern erzeugen und gestalten sie im Moment des Klangs. Auch sie verfügen über eine autonome Kraft (des Ästhetischen). Die Formel vom Marshal McLuhan: „The Medium is the Message“<sup>10</sup> heißt für den Historiker übersetzt: Die Form des Mediums beeinflusst die Botschaft, ihre Wirkung und Wahrnehmung, d. h. eine Nachricht in der Zeitung wirkt anders als eine Meldung im Radio oder in einer Fernseh Nachrichtensendung.

7 Jürgen Müller (Müller 2011) hat im Rahmen seiner Arbeit Stichproben unter geschichtswissenschaftlichen Einführungswerken in Hinblick auf den Umgang mit Audiodokumenten durchgeführt. Hinweise auf Tonquellen geben nach seinen Recherchen lediglich Ernst Oppenoorth und Günther Schulz: Einführung in das Studium der neueren Geschichte, Stuttgart 2010. Zu diesen Recherchen kann hinzugefügt werden, dass Boris Schneider bereits 1974 einen differenzierten Kommentar zur Verwendung von Tonquellen schrieb, vgl.: Boris Schneider: Einführung in die neuere Geschichte, Stuttgart u. a. 1974. Weitere in der Übersicht von Jürgen Müller nicht genannte Werke erwähnen die Existenz von Tonquellen, ohne auf den spezifischen Umgang mit ihnen hinzuweisen, vgl: Frank Bösch und Christine Bartlitz (Hrsg.): Zeitgeschichte – Konzepte und Methoden, Göttingen 2012; Joachim Eibach und Günther Lottes (Hrsg.): Kompass der Geschichtswissenschaft. Ein Handbuch, Göttingen 2002; Stuart Jenks und Stephanie Marra (Hrsg.): Internet-Handbuch Geschichte, Köln 2001; Martin Lengwiler: Praxisbuch Geschichte. Einführung in die historischen Methoden, Zürich 2011; Gabriele Metzler: Einführung in das Studium der Zeitgeschichte, Paderborn 2004; Matthias Peter und Hans-Jürgen Schröder: Einführung in das Studium der Zeitgeschichte, Paderborn u.a. 1994; Volker Sellin: Einführung in die Geschichtswissenschaft, Göttingen 2005.

8 Vgl. Frank Bösch und Anette Vowinckel: Mediengeschichte. Version 2.0. In: Docupedia-Zeitgeschichte, 29.10.2012, online unter: [http://docupedia.de/zg/Mediengeschichte\\_Version\\_2.0\\_Frank\\_B.C3.B6sch\\_Annette\\_Vowinckel?oldid=85080](http://docupedia.de/zg/Mediengeschichte_Version_2.0_Frank_B.C3.B6sch_Annette_Vowinckel?oldid=85080) (zuletzt abgerufen am 03.03.2014) (Bösch/Vowinckel 2012).

9 Vgl. Bösch/Vowinckel 2012; Jan-Friedrich Missfelder: Period Ear. Perspektiven einer Klanggeschichte der Neuzeit. In: "Geschichte und Gesellschaft" 38 (2012) 1, S. 21-47, hier S. 26 (Missfelder 2012).

10 Marshall McLuhan: Understanding Media. The Extensions of Man, London 2001.

Was dies konkret heißt, soll am Beispiel der Meldung vom Ende des Krieges durch den sowjetischen Radiosprecher Jurij Lewitan verdeutlicht werden.<sup>11</sup> Es war die Meldung, aus der die Bürger der Sowjetunion am 9. Mai 1945 erfahren haben, dass Deutschland besiegt und der ‚Große Vaterländische Krieg‘ beendet ist. Welche, über den rein informativen Charakter hinausgehende Informationen kann uns die Tonaufnahme dieser Ansprache liefern? Welche Prozesse können durch die Analyse dieser Tonquelle erfasst werden? Um diese Fragen zu beantworten, müssen zunächst sowjetische Spezifika der Radioproduktion und des -empfangs im historischen Kontext erläutert werden.

### Kontext der Tonquellen – sowjetisches Radio im Krieg

Die Nachricht vom deutschen Überfall auf die Sowjetunion verbreitete sich am 22.06.1941 in Windeseile. Jedoch lesen wir in der „Prawda“ vom 22.06.1941, der wichtigsten Tageszeitung der Sowjetunion, kein Wort vom Krieg.<sup>12</sup> Dies liegt an den Produktionsmechanismen des Zeitungswesens: Jede Ausgabe hat einen Redaktionsschluss. Die Bewohner der Sowjetunion haben vom Krieg durch Mundpropaganda und aus dem Radio erfahren.<sup>13</sup> Die Rolle des Radios unterstrich die „Prawda“ in der nächsten Ausgabe vom 23.06.1941, in der sie über den Überfall berichtete. Darin verwies sie auf die Radiosendungen vom Vortag als Quelle ihrer Information und überschrieb den ersten Artikel auf Seite eins mit den Worten: „Der Radioauftritt des stellvertretenden Vorsitzenden des Rates der Volkskommissare der UdSSR und des Vorsitzenden des Volkskommissariats für Auswärtiges Gen.[osse] W. M. Molotow“.<sup>14</sup> Diese Überschrift macht auf einen Aspekt des Radiomediums aufmerksam, der bei der Analyse im Blick behalten werden muss: Die mediale Qualität des Radios ist die Gleichzeitigkeit, in der eine Botschaft die Hörer erreicht. Was Stephen Lovell für die Sowjetunion der 1930er Jahre feststellt, galt auch für die Kriegszeit: „Radio stood out from the other mass media of the 1930s (cinema and the press) for its capacity to serve up collective events that unfolded in real time.“<sup>15</sup> Auf diese Weise konnte das Radio ein neues Zeitempfinden und eine neue Zeitstruktur schaffen. Radiokonsumenten konnten schneller auf bestimmte Ereignisse reagieren, was ihre Alltagskultur prägte.

Neben der Zeit ist der Raum ein weiterer Faktor, der bei der Geschichte des sowjetischen Radios berücksichtigt werden muss. Dabei spielt die technische Organisation des Radiosendens und -empfangens in der Sowjetunion eine bedeutende Rolle. Das sowjetische Radio war bis in die Nachkriegszeit über Drahtfunk organisiert, d. h. die Geräte waren an bestimmte Orte gebunden und konnten nicht oder nur sehr schwer verstellt

.....

11 Rossijskij gosudarstwennyj archiw fonodokumentow (=RGAFD, Russisches Staatsarchiv für Tondokumente), f. 1, arch.-Nr. 5704, dok. 430, Soobschtschenije ob okontschanii Welikoj Otetschestwennoj Wojny (Meldung über die Beendigung des Großen Vaterländischen Krieges), diese Aufnahme ist auf unterschiedlichen Websites zugänglich, wie z. B. online unter: <http://svidetel.su/audio/23> (zuletzt abgerufen am: 03.03.2014).

12 „Prawda“, 22.06.1941.

13 Am Vorabend des Krieges gab es in der Sowjetunion über 6,7 Mio. Radiogeräte, davon waren mehr als 80 Prozent (5,5 Mio.) über Drahtfunk organisiert, vgl: Stephen Lovell: How Russia Learned to Listen. Radio and the Making of Soviet Culture. In: „Kritika“, 12 (2011) 3, S. 591–615, hier S. 602 (Lovell 2011).

14 „Prawda“, 23.06.1941, S. 1.

15 Lovell 2011, S. 609.

werden.<sup>16</sup> Viele Radiolautsprecher waren in öffentlichen Räumen installiert: auf öffentlichen Plätzen, in Klubhäusern, Fabriken etc.<sup>17</sup> Hierdurch existierten in der Sowjetunion öffentliche akustische Räume, die sich von den privaten Hörumgebungen (bürgerlicher) Gesellschaften in anderen europäischen Staaten unterschieden.<sup>18</sup> Das Radiohören in öffentlichen Räumen war in der Sowjetunion überwiegend ein gemeinschaftliches Erlebnis, wo sich Menschen zu bestimmten Stunden versammelten, um gemeinsam Konzerte, Reportagen oder Nachrichten zu hören. Dies soll nicht heißen, dass Radiohören in einer privaten Umgebung in der Sowjetunion unmöglich war. Jedoch schränkte der Krieg Deutschlands gegen die Sowjetunion das Hören in den heimischen vier Wänden zusätzlich ein, weil private Wellenempfänger in der Sowjetunion für militärische Zwecke konfisziert wurden.<sup>19</sup> Durch diese Maßnahme wurde der gemeinschaftliche Aspekt des Radiohörens unter den Sowjetbürgern intensiviert.

Die Hörer, die sich in den Kriegstagen um die Lautsprecher versammelten, befanden sich in einem medial hergestellten Klangraum. In diesem Raum waren sie nicht alleine, sondern hatten andere Mithörer in ihrer unmittelbaren Umgebung. Thomas Lindenberger drückte es in der Formel aus: Der Medienkonsument „hört und sieht eine Gesellschaft von Mithörenden und -sehenden, die anderen beim Mithören und -sehen zuhören und zusehen.“<sup>20</sup> In solch einer Hörumgebung konnte die Nachricht gemeinschaftlich rezipiert und diskutiert werden. Das sowjetische Radio bildete einen Kommunikationsraum, indem sich Individuen im kommunikativen Akt vergemeinschaften konnten. Während des Zweiten Weltkriegs war das Radiohören in der Sowjetunion auf Grund der Beschaffenheit des Klangraums ein performativer Akt. Die Gemeinschaftlichkeit des Hörakts führte zur stetigen Reproduktion der sowjetischen Gesellschaft. Sowjetbürger waren Radiohörer.<sup>21</sup>

.....

16 Erst 1963 glich sich das Verhältnis zwischen fest installierten Drahtfunkempfängern und Wellenempfangsgeräten in der UdSSR aus: Die Sowjetbürger besaßen zu diesem Zeitpunkt ca. 34 Mio. Kabel- und 35 Mio. Wellenempfänger, vgl.: Kristin Roth-Ey: *Moscow Prime Time. How the Soviet Union Built the Media Empire That Lost the Cultural Cold War*, Ithaca 2011, S. 137f. (Roth-Ey 2011).

17 „In the prewar USSR, listening was above all a collective activity. It took place in village reading rooms, in workers' clubs, in army barracks, or on city streets and squares.“ Lovell 2011, S. 602; Willy A. Boelcke: *Die Macht des Radios. Weltpolitik und Auslandsfunk. 1924 – 1976*, Frankfurt am Main 1977, spricht von 6 Mio. Drahtfunkanschlüssen gegenüber 760.000 Röhrenempfängern in der UdSSR im Jahr 1940. Kristin Roth-Ey nennt für 1941 die Zahl von ca. 7 Mio. Radiogeräten in der Sowjetunion, davon waren knapp 6 Mio. Drahtfunkgeräte, vgl.: Roth-Ey 2011, S. 135. Stephen Lovell stellte dabei jedoch ein starkes Stadt-Land-Gefälle fest: „Even as late as the eve of World War II, rural Russia had only 82.000 functioning radio sets.“ Lovell 2011, S. 605.

18 Vgl. Karin Falkenberg: *Radiohören. Zu einer Bewusstseinsgeschichte 1933 bis 1950*, Haßfurt 2005, S. 74; Uta C. Schmidt: *Der Volksempfänger. Tabernakel moderner Massenkultur*. In: Inge Marbolek und Adelheid von Saldern (Hrsg.): *Radiozeiten. Herrschaft, Alltag, Gesellschaft (1924 - 1960)*, Potsdam 1999, S. 136-159 (Marbolek/Saldern 1999); Carsten Lenk: *Medium der Privatheit? Über Rundfunk, Freizeit und Konsum in der Weimarer Republik*. In: Marbolek/Saldern 1999, S. 206-217; Inge Marbolek, *Radio in Deutschland 1923 – 1960. Zur Sozialgeschichte eines Mediums*. In: „Geschichte und Gesellschaft“ 27 (2001) 2, S. 207-239.

19 Tatjana M. Gorjajewa: „Welikaja kniga dnja“. Radio i soziokulturnaja sreda w SSSR w 1920 – 1930-je gody. In: Hans Günther und Sabine Hänsgen (Hrsg.): *Sowjetskaja vlast i media. Sbornik statej*, Sankt-Peterburg 2006, S. 59-75 (Gorjajewa 2006); James von Geldern: *Radio Moscow. The Voice from the Center*. In: Richard Stites (Hrsg.): *Culture and Entertainment in Wartime Russia*, Bloomington 1995, S. 44-61 (Geldern 1995); Is postanowlenija Soweta Narodnych Komissarow SSSR „o woswrate naseleniju, utschreshdenijam i predprijatijam radioprijomnikow, prijnatych w 1941 godu na chranenije organami Narkomata swjasi“, 14.03.1945. In: Tatjana M. Gorjajewa (Hrsg.): *Istorija sowetskoj radioshurnalistiki. Dokumenty, teksty, wospominanija 1917 – 1945 gg*, Moskwa 1991, S. 35 (Gorjajewa 1991).

20 Thomas Lindenberger: *Vergangenes Hören und Sehen. Zeitgeschichte und ihre Herausforderung durch die audiovisuellen Medien*. In: „Zeithistorische Forschungen“ - Online-Ausgabe, 1 (2004) 1, online unter: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Lindenberger-1-2004> (zuletzt abgerufen am: 03.03.2014).

21 Zur Identitätsbildung durch performative Akte siehe: Malte Rolf: *Das sowjetische Massenfest*, Hamburg 2006 (Rolf 2006); in Bezug auf das Radio: Lovell 2011, S. 615.

An dieser Stelle wird eine weitere Parallele zur visual history deutlich: Das Tondokument verweist auf einen Tonakt, der sowohl ein Sprech- als auch ein Hörakt war und weitere Handlungen evozierte.<sup>22</sup> Die Schrecken des totalen Krieges und das Pathos des ‚Großen Vaterländischen Krieges‘ waren durch das Radio nicht nur in den betroffenen Gebieten, sondern in der gesamten Sowjetunion vom ersten Kriegstag an spürbar. In der medial hergestellten Gemeinschaft sollte der Sowjetbürger zum Soldat bzw. zur Soldatin an der Front oder Arbeiterin bzw. Arbeiter im Hinterland werden.<sup>23</sup>

Nach der ersten offiziellen radiophonen Stellungnahme der Sowjetunion zum deutschen Überfall von Außenkommissar Molotow musste Jurij Lewitan als einer der Hauptnachrichtensprecher beim sowjetischen Allunionsrundfunk im Halbstundentakt die offizielle Meldung vom Kriegsbeginn verlesen.<sup>24</sup> Die Wahl fiel nicht zufällig auf ihn. Er war bereits ab 1934 für das Verlesen von Meldungen verantwortlich, denen staatstragende Bedeutung beigemessen wurde.<sup>25</sup> Während des Krieges gegen Deutschland war er für das Verlesen der Nachrichten aus dem Sowinformbjuro<sup>26</sup> und alleinig für die Vertonung der Erlasse des Hauptbefehlshabers der Roten Armee beim sowjetischen Allunionsrundfunk zuständig.<sup>27</sup> Diese Konzentration staatlich bedeutender Meldungen auf eine Person verweist darauf, dass sowjetische Machthaber und Radioverantwortliche über die Stimme Lewitans Eindeutigkeit herstellen wollten. Die Stimme der Macht sollte eine bestimmte sein und auf diese Weise Ge- und Entschlossenheit vermitteln. Somit kann auch die unter Zeitgenossen verbreitete Charakterisierung Lewitans als die ‚Stimme Stalins‘<sup>28</sup> oder als ‚Radiosprecher des Staates‘<sup>29</sup> erklärt werden, es war seine Stimme, die den Befehlen des Hauptbefehlshabers akustische Form verlieh.

Ein ranghoher Militär erinnerte sich nach dem Krieg an die Radioansprachen Lewitans und unterstrich dabei, dass ausschließlich er die Befehle des Oberkommandierenden der Roten Armee im Radio vorlas: „Die Armee bekam während des Krieges 27 Befehle des Oberbefehlshabers und alle davon wurden von diesem herausragenden Radio-

.....  
22 Der Begriff des Tonaktes wird hier äquivalent zum dem des Bildaktes verstanden, vgl.: Horst Bredekamp: Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007, Berlin 2010.

23 Vgl. Daniel Gethmann: Radiophone Stimminszenierungen im Nationalsozialismus. Eine medienwissenschaftliche Perspektive. In: „Zeithistorische Forschungen“ - Online-Ausgabe 8 (2011) 2, online unter: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Gethmann-2-2011> (zuletzt abgerufen am 03.03.2014), (Gethmann 2011); zur Herstellung von Gemeinschaft durch das Radio zwischen Zentrum und Peripherie in der Sowjetunion, vgl.: Geldern 1995.

24 Die offizielle Bezeichnung des sowjetischen Rundfunks lautete Allunionsradiokomitee beim Rat der Volkskommissare der UdSSR (Wsesojusnyj radiokomitet pri SNK SSSR), oft wurde auch die kürzere Bezeichnung Allunionsrundfunk (Wsesojusnoe radio) verwendet.

25 Der Legende nach hat Stalin Lewitan persönlich ausgewählt, als er ihn bei seiner nächtlichen Arbeit im Radio hörte, vgl.: Ella Taranowa, Lewitan. Golos Stalina, Sankt-Peterburg 2010 (Taranowa 2010); Natalja Tolstowa: Wnimanie, wkljutschaju mikrofon!, Moskwa 1972, S. 61 (Tolstowa 1972).

26 Das Sowjetische Informationsbjuro (Sowezkoje Informazionnoje Bjuro, kurz: Sowinformbjuro) wurde am 24.06.1941 beim Außenkommissariat der UdSSR gegründet und war fortan als Nachrichtenagentur für die Berichterstattung über die Kriegsgeschehnisse zuständig, vgl.: Postanowlenije ZK WKP(b) i Sownarodnaja SSSR o sosdanii i sadatschach Sowetskogo Informazionnogo Bjuro, 24.06.1941. In: Gorjajewa 1991, S. 32; Aleksandr Liwschin (Hrsg.): Sowetskaja propaganda w gody Welikoj Otetschestwenoj Wojny. „Kommunikazija ubeshdenija“ i mobilisazionnyje mehanizmy, Moskwa 2007.

27 Vgl. Tolstowa 1972, S. 193.

28 Die einzige bisher erschienene monographische Biographie zu Jurij Lewitan greift diese Charakterisierung mit dem Untertitel „Die Stimme Stalins“ auf, vgl.: Taranowa 2010. Jedoch verwies die Autorin nach der Veröffentlichung in einem Interview darauf, dass das „ganze Buch davon handelt, dass Lewitan nicht eine Stimme Stalins war“, online unter: <http://www.spb.aif.ru/culture/article/35711> (zuletzt abgerufen am 03.03.2014).

29 Alexandr Scherel: Duschi otkrowennyj dnewnik. In: Wladimir M. Wostschikow (Hrsg.): Jurij Lewitan. 50 let u mikrofonta, Moskwa 1987, S. 142-158, hier S. 143 (Wostschikow 1987).

sprecher [Jurij Lewitan] verlesen. Die Stimme Lewitans war für uns Militärs eigentlich eine Stimme der Stawka.“<sup>30</sup>

Diese Konstellation erzeugte in der Wahrnehmung des sowjetischen Radiopublikums eine Exklusivität, bei der die Stimme Lewitans mit den Befehlen des Oberbefehlshabers und anderen wichtigen Meldungen verknüpft wurde. Dies führte dazu, dass die Stimme Lewitans bei sowjetischen Radiohörern einen Reflex zur Aufmerksamkeit hervorrief, wie es der Radiojournalist Boris Ljaschenko ausdrückte: „In den Minuten wichtiger landesweiter Ereignisse, die höchst bedeutungsvoll und offiziell sind, warten alle auf Lewitans Stimme aus dem Äther, dessen Intonationen und Sprechweise immer der Bedeutung der Ereignisse entsprechen.“<sup>31</sup>

Sowjetbürger bewerteten die Stimme Lewitans im Kontext der Kriegserfahrungen mit wichtigen, staatstragenden Meldungen. Ertönte seine Stimme, würde sie gleich eine wichtige Meldung übermitteln. Ihr Klang war mit einer speziellen Bedeutung versehen; er war ein Marker für die Relevanz der Nachricht und spielte somit eine Rolle bei der Organisation von Wissen in der sowjetischen Gesellschaft;<sup>32</sup> die Stimme wirkte auf Hörer handlungsleitend, d. h. wenn Sowjetbürger an Nachrichten über den Kriegsverlauf interessiert waren, erzeugte Lewitans Bariton bei ihnen einen Reflex zum Zuhören, damit sie die Botschaft nicht verpassten und erfahren konnten, ob die deutschen Truppen näher kamen, aufgehalten oder zurückgeschlagen wurden.<sup>33</sup>

Der Grund für die Wahl Lewitans seitens der Radioverantwortlichen liegt sicherlich in der Qualität seiner Stimme, die von Zeitgenossen mit unterschiedlichen Attributen versehen wurde. Ihr Klang wurde als ‚eisern-samtig‘ oder als ‚ein Guss gehärteten klingenden Stahls‘ bezeichnet.<sup>34</sup> Diese bildhaften Umschreibungen verknüpfen die sonischen Qualitäten der Stimme mit den sozialen und historischen Dimensionen, in denen sie erklang. Lewitan sollte mit seinem tiefen Bariton staatstragenden Meldungen zusätzliche Autorität verleihen. Das Prinzip, nach dem die Autorität umso höher gewertet wurde, je tiefer die Stimme klang, war unter den jungen Radiomachern weltweit verbreitet.<sup>35</sup>

Ein weiterer Grund für die oben erwähnten Charakterisierungen muss in der intensivierten Reproduktion seiner Ansprachen aus den Kriegstagen im Kontext der sowjetischen Erinnerung an den ‚Großen Vaterländischen Krieg‘ ab der zweiten Hälfte der 1960er Jahre gesucht werden. Lewitans Stimme wurde auch nach dem Krieg sowohl von Radioverantwortlichen als auch vom sowjetischen Radiopublikum überwiegend mit den Kriegereignissen in Verbindung gebracht, was in der Erinnerungsliteratur zu ihrer Charakterisierung in militärischen Kategorien (eisern, hart, Stahl) führte.

.....  
30 Pawel Batow: Lewitana snali wse. In: Wostschikow 1987, S. 40-42, hier S. 41 (Batow 1987).

31 Boris P. Ljaschenko: Najedine s mikrofonom, Moskwa 1974, S. 15.

32 Zum Konzept der Akustemologie als einem Versuch, die Welt auf akustischem Wege zu erfahren und zu deuten vgl. Missfelder 2012, S. 36; Richard Cullen Rath: How Early America Sounded. Ithaca u. a. 2003; Stephen Feld: Waterfalls of Song. An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea. In: Ders. und Keith H. Basso (Hrsg.): Senses of Place, Santa Fe 1996, S. 91-135.

33 Zum Aspekt der Erfahrung durch Hören vgl.: Müller 2011, S. 9; weitere Beispiele bei Boris P. Ljaschenko: Tak proletelo sorok let.... In: Wostschikow 1987, S. 10-34 (Ljaschenko 1987).

34 Ljaschenko 1987, S. 13 und 20.

35 Vgl. Greg Goodale: Sonic Persuasion. Reading Sound in the Recorded Age, Urbana 2011, S. 18.

## Radiophone Inszenierung – Lewitan als Gefühlsproduzent

Es würde jedoch zu kurz greifen, die Stimme Lewitans nur im Sinne der Überbringung von Informationen zu interpretieren, die dem autoritären Herrschaftssystem der Sowjetunion wichtig erschienen. Im Folgenden soll die Ansprache Jurij Lewitans vom 9. Mai 1945 im Hinblick auf seine radiophone Inszenierung analysiert werden, um herauszuarbeiten, welche Wirkung er beim sowjetischen Radiopublikum erreichen wollte. Der medienwissenschaftliche Begriff der radiophonen Inszenierung fokussiert die Sprechsituation und berücksichtigt dabei die Eigenheiten des Massenmediums Radio in der Kommunikation zwischen dem Sprecher und seinen Zuhörern.<sup>36</sup> An dieser Stelle haben Audiodokumente einen Mehrwert: Sie erlauben nicht nur eine Auseinandersetzung mit dem Inhalt einer Meldung, sondern geben auch Auskunft über die Form, in der diese überbracht wurde. Lewitan verlas die Nachrichten, die in seiner Sprechermappe landeten, nicht neutral, sondern interpretierte sie mit seiner Sprechkunst für das Radiopublikum, indem er Sätzen seinen Rhythmus verlieh und Wörter auf seine eigene Art und Weise betonte. Die Gestaltung des medialen Klangraumes hing zu einem bedeutenden Maße von seiner Stimminszenierung ab. Diesen Prozess konnte er selbst bestimmen und war somit für die Beschaffenheit des Klangraumes verantwortlich.

Damit bewegte sich Lewitan außerhalb des Machtbereiches des sowjetischen Zensurapparates; genaue Vorgaben, wie ein bestimmter Text zu lesen sei, existierten beim sowjetischen Rundfunk nicht.<sup>37</sup> Er prägte im Einklang mit den damaligen technischen Gegebenheiten die emotionale Gestaltung der Meldungen, die für ihn verfasst wurden. Emotionen werden hierbei aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive als soziale Phänomene betrachtet, die u. a. im radiophonen Kommunikationsprozess produziert wurden.<sup>38</sup> Auf diese Weise erscheint das sowjetische Radio nicht nur als ein rein auf Inhalte abzielendes Propagandainstrument, sondern es rief „auch selbst neue Formen einer auditiven Massenkonstruktion hervor (...).“<sup>39</sup> Mit dem Prinzip der dichten Beschreibung soll herausgearbeitet werden, wie Lewitan den Befehl des Oberkommandierenden an das sowjetische Radiopublikum vermittelte und welche Gefühle er durch seine radiophone Inszenierung beim sowjetischen Radiopublikum evozieren wollte. Angesichts der Massenwirksamkeit des Radiomediums erlauben Radiomitschnitte Aussagen über die intendierten emotionalen Identifikationsangebote, die eine Möglichkeit zu Vergesellschaftungsprozessen in der Sowjetunion bilden sollten.<sup>40</sup>

Die Radiomeldung über das Ende des Krieges war zugleich der Befehl des Oberkommandierenden Nr. 369, den Lewitan am 9. Mai 1945 zum ersten Mal um 02:10 Uhr (Moskauer Zeit) verlas und im Verlauf des Tages mehrmals wiederholte. In der ersten Person Singular abgefasst, wurde die Meldung eingangs zwar als ein „Befehl des Ober-

.....  
36 Vgl. Gethmann 2011.

37 Stenogramm der künstlerischen Besprechung der Radiosprechergruppe am 16.09.1944 zum Verlesen der „Neuesten Nachrichten“, Staatsarchiv der Russländischen Föderation (Gosudarstwennyj archiw Rossijskoj Federazii, im Folgenden: GARF), f. R-6903, op. 1, d. 102, l. 1; zum Aspekt der Zensur beim sowjetischen Radio vgl.: Tatjana Gorjajewa: Radio Rossii. Polititscheskij kontrol sowetskogo radioweschtschanija w 1920-ch – 1930-ch godach, dokumentirowannaja istorija, Moskwa 2000.

38 Vgl. Ute Frevert: Was haben Gefühle in der Geschichte zu suchen. In: „Geschichte und Gesellschaft“ 35 (2009) 2, S. 183-208 (Frevert 2009).

39 Gethmann 2011.

40 Vgl. Frevert 2009, S. 197.

kommandierenden der Truppen der Roten Armee und der Marine“ gekennzeichnet. Jedoch machte Lewitan danach eine längere Pause von zwei Sekunden, um den Überschriftcharakter des vorher Gesagten zu markieren, aber auch um die Charakterisierung der Meldung als Befehl vom folgenden Haupttext zu trennen. Der Name Stalins wurde erst am Ende des Befehls genannt, so dass beim Radiopublikum der Eindruck entstehen konnte, dass es der Radiosprecher war, der die Dinge aus seiner Sicht darlegte.



Jurij Lewitan (Quelle: Kinoarchiv UdSSR)

Diesen Eindruck verstärkte Lewitan, indem er der Gratulation an die Truppen mit seiner freudigen Stimme eine emotionale, persönliche Note verlieh: „Genossen der Roten Armee und der Roten Marine, Unteroffiziere, Offiziere der Armee und der Marine, Generäle, Admiräle und Marschalle, ich gratuliere Ihnen zur siegreichen Beendigung des Großen Vaterländischen Krieges. Zur Feier des totalen Sieges über Deutschland salutiert heute, am 9. Mai, dem Tag des Sieges, um 22 Uhr die Hauptstadt unserer Heimat Moskau im Namen der Heimat den heldenhaften Truppen der Roten Armee, den Schiffen und Truppen der Marine, die diesen glanzvollen Sieg errungen haben, mit 30 Artillerieschüssen aus 1000 Geschützen.“<sup>41</sup>

Um der Freude deutlichen Ausdruck zu verleihen, beschleunigte Lewitan den Lesetak bei der Aufzählung der einzelnen Truppenränge, wobei seine Stimme automatisch höhere Klänge annahm, um zum Schlüsselwort, dem Verb „gratuliere“ zu kommen, vor dem er eine kurze Pause einlegte, um es zu betonen. Die Schlüsselbedeutung des Wortes und des dadurch ausgedrückten Gefühls der Freude unterstrich er durch die langsame Aussprache einzelner Silben (im russ. Original: po-zra-wlja-ju).

.....  
41 Soobschtschenije ob okontschanii Welikoj Otetschestwenoj Wojny, 9.5.1945, RGAFD, f. 1, arch.-Nr. 5704, dok. 430. Lewitan wiederholte die Meldung am 9. Mai mehrmals. Die archivarische Beschreibung verzeichnet lediglich den Tag, an dem das Tondokument entstand, der genaue Zeitpunkt der Aufnahme geht aus den Archivangaben nicht hervor.

Der unsichtbare Radiosprecher erscheint auf diese Weise nicht nur als ein Überbringer der Nachricht, sondern ihr Gestalter. Durch die Modulation der Rede zwischen einem sachlichem Ton und freudiger Gratulation drückte er nicht nur die Freude über das Ende des Krieges aus, sondern präsentierte sich als der persönliche Gratulant der Truppen. Auf diese Weise richtete nicht der Staat, sondern der Radiosprecher Lewitan das Angebot zur emotionalen Identifikation an das sowjetische Radiopublikum. Freude war nicht die einzige Stimmung, die er in der Nachricht über die bedingungslose Kapitulation Deutschlands ausdrückte. Lewitan schlug am Ende der Meldung traurige Töne an, als es darum ging, den Toten zu gedenken. Den emotionalen Bruch markierte er erneut durch eine Pause von mehr als drei Sekunden: „Ewiger Ruhm den Helden, die in den Kämpfen für die Freiheit und Unabhängigkeit unserer Heimat gefallen sind.“<sup>42</sup> Die Wörter sprach Lewitan langsamer als im oben zitierten Abschnitt aus und trennte sie mit längeren Pausen deutlich voneinander, so dass er zwölf Sekunden brauchte, um den kurzen Satz auszusprechen. Die langsame Aussprache erlaubte es ihm, eine tiefere Tonlage anzunehmen, mit der er die Trauer deutlicher unterstreichen konnte.

Die Meldung wird nicht auf der traurigen Note beendet; den Abschluss bildet das Hochleben der Armee für den Sieg. Diesen Abschnitt trennt Lewitan vom vorangegangenen Teil des Gedenkens an die militärischen Opfer wieder durch eine Pause von ca. 1,5 Sekunden: „Es lebe die siegreiche Rote Armee und die Kriegsmarine!“<sup>43</sup> Diesen Satz interpretiert Lewitan mit Stolz und Pathos, indem er sich in der Betonung jeweils zu den Wörtern „Armee“ und „Marine“ in der Tonlage und im Takt steigert.

Der abschließende Stolz der Meldung zieht Bilanz zwischen den Gefühlen der Trauer und der Freude. Der Krieg war vorbei, er wurde gewonnen und der Stolz auf diese Leistung sollte nicht nur ein Gefühl der sowjetischen Führung, sondern auch das der Armee werden und durch die Kommunikation über das Radio auf die sowjetische Gesellschaft übertragen werden. Sowjetische Radiohörer verwiesen auf die Relevanz der Sprechweise Lewitans für ihre emotionale Verfassung in den Kriegstagen. Manche glaubten, den Charakter einer Nachricht bereits an den ersten Tönen seiner Stimme erkennen zu können.<sup>44</sup>

Nach dem Überfall Deutschlands auf die Sowjetunion führten Umbildungen der Programmstruktur beim sowjetischen Allunionsrundfunk zu einer flexibleren Form der Kommunikation mit dem Radiopublikum.<sup>45</sup> In den Reportagen von der Front sollte Spontaneität als ein Stilmittel eingesetzt werden. Wie aus einer Anweisung der Propagandaabteilung bei der Roten Armee aus dem Jahr 1942 an die Kriegskorrespondenten hervorgeht, sollte der Kampf der Soldaten in emotionalen Kategorien, freilich im Sinne des Regimes, dargestellt werden: „Die Hauptaufgabe der Kriegskorrespondenten besteht darin, die Menschen an der Front zu zeigen: Kämpfer und Kommandeure der Roten Armee (und der Kriegsmarine), die Kriegsgerätschaften und Kampfaktiken gut beherrschen, ihre Initiativen, ihr Kriegsverständnis und ihre Schläue im Kampf gegen die Feinde, ihren Hass gegenüber den deutsch-faschistischen Besatzern, ihre *Stand-*

.....  
42 Ebd.

43 Ebd.

44 Vgl. Emil Wernik: Diapason talanta. In: Wostschikow 1987, S. 136-141; G. T. Beregowoj: Kak nikto drugoj. In: Wostschikow 1987, S. 45-48.

45 Vgl. Geldern 1995.

*haftigkeit, Selbstlosigkeit und Disziplin* bei der Ausführung der Kommandobefehle.“<sup>46</sup>  
[Hervorhebungen des Autors]

Emotionen sollten nicht nur die Radiomacher leiten, sondern bildeten eine Kommunikationsgrundlage zwischen ihnen und unterschiedlichen Publikumsgruppen, wie z. B. in den Sendungen „Briefe an die Front“ und „Briefe von der Front“, in denen persönliche Briefe von Soldaten und Soldatinnen und ihren Angehörigen im Hinterland verlesen wurden.<sup>47</sup> Die Sendungssprecher, zu denen auch Jurij Lewitan gehörte, mussten dabei den emotionalen Charakter der Briefe vermitteln. Das Radio funktionierte auf diese Weise als ein emotionales Band zwischen Personen und Gruppen in der Sowjetunion, die durch den Krieg getrennt worden waren.<sup>48</sup> Es sollte persönliche Emotionen massenwirksam in die Öffentlichkeit tragen und verwischte dabei die Grenzen zwischen diesen beiden Sphären. Als Jurij Lewitan am 9. Mai 1945 das Kriegsende mit Jubel, Trauer und Stolz verkündete, agierte er in der damals üblichen emotionalen Inszenierungspraxis des Radios.

Der für 22:00 Uhr angekündigte Salut trieb die Moskauer Bevölkerung am 9. Mai 1945 auf den Roten Platz, um das Ereignis zu feiern. Lewitan sollte um 21:50 Uhr den Befehl des Oberkommandierenden zum letzten Mal verlesen und den Salut ansagen. Aber auf Grund der großen Menschenmenge kam er auch mit Polizeiuunterstützung nicht zum Studio durch. Auf Bitten zum Durchlassen bekam er zu hören, dass er stillhalten soll, weil Lewitan gleich im Radio die Siegesmeldung verlesen werde.<sup>49</sup> Daraufhin musste er in den Kreml umkehren und das dortige kleinere Studio nutzen, um die Nachricht zu verlesen. Seine Radiostimme war den sowjetischen Radiohörern bekannt, sein Aussehen nicht.

Diese Anekdote zeigt zum einen, dass auch die Meldung vom 9. Mai 1945 in der Sowjetunion gemeinschaftlich rezipiert wurde. Zum anderen verweist sie darauf, dass sowjetische Radiohörer am Ende des Krieges die Stimme Lewitans erwarteten, um die Meldung vom Sieg zu hören, die den auditiven Auftakt zum anschließenden Massenfest bot.<sup>50</sup> Lewitans mediale Inszenierung wurde auf öffentlichen Plätzen rezipiert und sollte auf der emotionalen Basis zu Vergesellschaftungs- und Vergemeinschaftungsprozessen beitragen. Das vorliegende Audiomaterial kann uns jedoch keine Auskunft darüber geben, inwiefern dies auch gelang. Aber wir können nachverfolgen, wie seine emotionale Interpretation des Krieges, die er in Radiomeldungen immer wieder vermittelte, in den folgenden Jahren einen Rahmen für die Art und Weise der Erinnerung an den Krieg in der Sowjetunion mitgestaltete.

.....

<sup>46</sup> Is poloshenija Uprawlenija propagandy i agitazii ZK WKP(b) i Glawnogo polititscheskogo uprawlenija Krasnoj Armii „O rabote wojennykh korrespondentow“, 1942. In: Gorjajewa 1991, S. 32-34, hier S. 33.

<sup>47</sup> Die Briefe sowie Unterlagen der Sendungen lagern im GARF, f. 6903, op. 9, d. 1-1344; GARF, f. 6903, op. 19, d. 1-263; Is ottscheta komissii po rabote otdela pisem na front i s fronta sa period s 15 ijulja po 15 awgusta 1942 goda. In: Gorjajewa 1991, S. 74f.; Wera Kablutschko und Michail S. Glejser: Dwa milliona pisem. In: Michail S. Glejzer und N. M. Potapow (Hrsg.): Radio w dni wojny. Otscherki i wospominanija widnych wojenatschalnikow, iswestnykh pisatelej, shurnalistow, dejatelej iskusstwa, diktorow radioweschtschanija, Moskwa 1982, S. 207-218.

<sup>48</sup> Vgl. Richard Stites: Russian Popular Culture. Entertainment and Society Since 1900, Cambridge 1992.

<sup>49</sup> Vgl. Boris Sudarow: Slawnyj syn epochi, online unter: [http://www.tvmuseum.ru/catalog.asp?ob\\_no=11286](http://www.tvmuseum.ru/catalog.asp?ob_no=11286) (zuletzt abgerufen am 11.03.2014); Jurij Lewitan: Prikasy Pobedy. In: Wostschikow 1987, S. 168-176, hier S. 174.

<sup>50</sup> Vgl. Rolf 2006.

## „Originalton“ und Grenzen der Audioquellen

Auch wenn Audiodokumente der Geschichtswissenschaft neue Analyse­möglichkeiten bieten, zieht ihre Verwendung als historische Quelle spezifische Probleme nach sich, die diskutiert werden müssen. Im Fall der von Jurij Lewitan verlesenen Meldungen ist dies besonders wichtig, weil sie im kulturellen Gedächtnis, in den Massenmedien, Museen und Ausstellungen sehr aktiv verwendet werden.<sup>51</sup>

In seiner Auseinandersetzung mit der Frage nach Quellenkritik bei Tondokumenten macht Robert Maier darauf aufmerksam, dass der „technisch konservierte Laut“ sich „erheblich von ‚Originalton‘“ unterscheidet.<sup>52</sup> Im Falle des Radios muss festgehalten werden, dass verschiedene Hörer den Originalton unterschiedlich wahrnehmen, was am Signal und/oder der technischen Beschaffenheit des Empfangsgeräts liegen kann. Der Unterschied zwischen dem Original und seiner konservierten Form besteht auch bei Quelleneditionen von Textdokumenten, deren Verwendung in der Geschichtswissenschaft unumstritten ist.

Die Unterscheidung zwischen dem „technisch konserviertem Laut“ und „Originalton“ sollte freilich in Untersuchungen thematisiert werden, jedoch erscheint es als kontraproduktiv, dieser Differenz unabhängig des Erkenntnisinteresses zu viel Bedeutung beizumessen, zumal historische Untersuchungen stets auf unterschiedliche Quellengattungen zurückgreifen und die Aussagekraft von Tondokumenten anhand von Textquellen und Bildzeugnissen überprüft, eingeschränkt bzw. ergänzt werden kann.

Bei der oben analysierten Radiomeldung vom Ende des ‚Großen Vaterländischen Krieges‘ wird die Anwendung des Begriffes ‚Originalton‘ zusätzlich erschwert, weil Lewitan diese Meldung am 9. Mai 1945 mehrmals verlesen musste. Einer dieser Auftritte wurde aufgezeichnet, jedoch die exakte Zeitangabe nicht vermerkt, so dass wir heute nicht bestimmen können, um welche Uhrzeit die vorliegende Ansprache erfolgte. Ein Großteil der archivierten Tondokumente mit den Ansprachen Lewitans stellt Historiker vor zusätzliche Herausforderungen: Die heute im Archiv für Tondokumente der Russischen Föderation existierenden Tonaufzeichnungen, in denen Jurij Lewitan Kriegsmeldungen verliest, z. B. die Meldung vom Anfang des Krieges am 22.06.1941, sind keine Mitschnitte des sowjetischen Allunionsrundfunks, sondern nach dem Krieg eingesprochene Meldungen.<sup>53</sup>

Während des Krieges wurde im sowjetischen Radio live gesprochen. Aufzeichnungen waren zwar ab dem Ende der 1920er Jahre technisch möglich, jedoch beschränkten sie sich größtenteils auf Kunst- und Bildungssendungen.<sup>54</sup> Deshalb wurden bis zum Ende des Krieges von offizieller Seite nur wenige Radiosendungen mitgeschnitten, u. a. die

51 Vgl. Robert Maier: Einführung. In: Ders. (Hrsg.): *Akustisches Gedächtnis und Zweiter Weltkrieg*, Göttingen 2011, S. 11-20 (im Folgenden: Maier 2011). Als Beispiele für die museale und mediale Verwendung der Stimme Lewitans in der Bundesrepublik Deutschland kann auf die am 27. April 2013 eröffnete neue Dauerausstellung im Deutsch-Russischen Museum Berlin-Karlshorst und auf den 2012 von Günther Kotte produzierten und am 19.09.2012 im MDR ausgestrahlten Rundfunk-Beitrag unter dem Titel „Stalins Stimme. Jurij Borisowitsch Lewitan“ verwiesen werden.

52 Maier 2011, S. 14.

53 Soobschtschenije ob okontschanii Welikoj Otetschestwennoj Wojny, 9.5.1945, RGAFD, f. 1, arch.-Nr. 5704, dok. 430; Zentralnyj gosudarstwennyj archiw swukosapisej SSSR (Hrsg.): *Zentralnyj gosudarstwennyj archiw swukosapisej SSSR. Otscherk-putiwoditel*, Moskwa 1991, S. 52ff. (Archiv swukosapisej 1991).

54 Vgl. Gorjajewa 1991, S. 3f.

oben analysierte Meldung zur bedingungslosen Kapitulation Deutschlands und dem Ende des ‚Großen Vaterländischen Krieges‘.<sup>55</sup>

Noch während des Krieges erkannten sowjetische Machthaber die Bedeutung des Radios, was sie durch die Einführung des feierlichen Radiotages am 7. Mai 1945 unterstrichen.<sup>56</sup> In diesen Zusammenhang fällt die ab der Mitte der 1960er Jahre deutlich werdende Tendenz, Lewitan die Radiosendungen zu den Schlüsselereignissen des ‚Großen Vaterländischen Krieges‘ nachsprechen zu lassen. Das nachträgliche Aufzeichnen von bestimmten Reden, die aus unterschiedlichen Gründen als historisch wertvoll eingestuft wurden, war in der internationalen Praxis keine Seltenheit.<sup>57</sup> Jedoch beeinflusst die Auswahl der uns heute zugänglichen Audioquellen unser Bild von der Geschichte im Allgemeinen und des Radios im Spezifischen. Für den Bereich der sowjetischen Radiogeschichte erwies sich der „Befehl an das Allunionsradiokomitee Nr. 415“ von 1938, der die Vernichtung „ideologisch nicht verwertbarer“ Audiodokumente ermöglichte, als folgenreich. Noch in den 1970er Jahren wurden in der Sowjetunion archivierte Tondokumente als vermeintlich wertlos vernichtet.<sup>58</sup> Deshalb müssen Historiker, die sich mit der Geschichte des sowjetischen Radios beschäftigen, die Frage nach den Bedingungen und Gründen für die Überlieferung bestimmter (Ton-)Dokumente in ihre Quellenkritik aufnehmen.

Die meisten heute bekannten Aufnahmen der Stimme Lewitans stammen aus den Jahren 1967/68.<sup>59</sup> Zu dieser Zeit wurde die Erinnerung an den ‚Großen Vaterländischen Krieg‘ in der Sowjetunion zunehmend wichtig, so dass man in der Mitte der 1960er Jahre einen Erinnerungsboom verorten kann.<sup>60</sup> Zahlreiche Veranstaltungen und Publikationen hielten das Gedenken an die Jahre 1941 bis 1945 wach. Einen wesentlichen Teil übernahmen dabei Film-, Fernseh- und Radioproduktionen. Lewitan leistete schon in der unmittelbaren Nachkriegszeit seinen Beitrag zur Erinnerung an den Krieg, indem er

.....

55 Erst nach dem Krieg wurde am 15. November 1945 von zentraler Stelle erlassen, dass Radiosendungen künftig aufgezeichnet werden sollen, vgl.: *Is prikasa Nr. 747 Komitjeta po radiofikazii i radiowjeschtschaniju pri SNK SSSR „Ob organizazii sapisej na magnitnuju pljonku, 15.10.1945.* In: Tatjana Gorjajewa (Hrsg.): „*Welikaja kniga dnja...*“. Radio w SSSR, dokumenty i materialy, Moskwa 2007, S. 112f. (Gorjajewa 2007).

56 Vgl. Roth-Ey 2011, S. 137; *Is postanowlenija Soweta Narodnych Komissarow SSSR „Ob osnawenowanii 50-letija so dnja isobretenija radio A. S. Popowym, 02.05.1945.* In: Gorjajewa 1991, S. 36f.

57 So wurde z. B. der Aufruf Kaiser Wilhelm II. an das deutsche Volk vom 6. August 1914 erst im Januar 1918 aufgezeichnet. Auch die Aufzeichnung der Proklamation der Deutschen Republik von Philipp Scheidemann stammt aus dem Januar 1920, vgl.: Joachim-Felix Leonhard: *Rundfunkgeschichte als Zeitgeschichte.* In: MarBolek/Saldern 1999, S. 269-275; Müller 2011, S. 14.

58 Hinzu kommt, dass der Großteil der Dokumente aus dem Archiv des sowjetischen Radiokomitees im Oktober 1941 im Rahmen der Evakuierung der staatlichen Behörden aus Moskau zerstört wurde, vgl.: Gorjajewa 2007, S. 16.

59 *Archiw swukosapisej* 1991, S. 52ff.; Alexandr Scherel: *Duschi otkrowjennyj dnjewnik.* In: Wostschikow 1987, S. 142-158 (Scherel 1987).

60 Vgl. Dietmar Neutatz: *Identifikation und Sinnstiftung. Integrative Elemente in der Sowjetunion.* In: „*Osteuropa*“ 57 (2007) 12, S. 49-63 (Neutatz 2007); Peter Jahn: *Sowjetische Erinnerung an den Krieg.* In: Burkhard Asmuss, Kay Kufek und Philipp Springer (Hrsg.): *1945 – der Krieg und seine Folgen. Kriegsende und Erinnerungspolitik in Deutschland (Zwischen Krieg und Frieden),* Berlin 2005, S. 80-85; Anna Nowikowa: *Die Sieger auf dem Weg der Selbstkenntnis. Der „Große Vaterländische Krieg“ im sowjetischen Rundfunk und Fernsehen 1945 – 1991.* In: Karl Eimermacher und Astrid Volpert (Hrsg.): *Tauwetter, Eiszeit und gelenkte Dialoge. Russen und Deutsche nach 1945,* München 2006 (= *West-östliche Spiegelungen*; 3), S. 241-275. Christine Evans verweist auf die außenpolitische Dimension der medialen Erinnerung an den patriotischen Kraftakt der Abwehr des Faschismus, die zugleich die moralische Überlegenheit des sozialistischen Systems im Cultural Cold War verdeutlichen sollte, vgl.: Christine Evans: *From Truth to Time. Soviet Central Television, 1957 – 1982,* Dissertation, Berkeley 2010; vgl. auch: Christine Evans: *Evoking Emotions. The ‚Soviet Way of Life‘ on „Ot vsej dushi“,* Vortrag auf der Konferenz „*Television in Europe beyond the Iron Curtain – National and Transnational Perspectives since the 1950s*“, Universität Erlangen-Nürnberg, 05. - 07.12.2013.

in Filmproduktionen seine eigene Stimme spielte.<sup>61</sup> Der Zeitpunkt der Wiederaufzeichnung seiner Radioansprachen ab 1967 fällt mit der Massenproduktion medialer Erinnerungsformate zusammen. Deshalb liegt die Vermutung nahe, dass diese Tonaufnahmen für diverse Erinnerungssendungen zur Verfügung stehen sollten. Insofern besitzen die nachgesprochenen Aufnahmen, auch wenn diese den Anspruch auf Authentizität erheben und als historische Dokumente in staatlichen Archiven abgelegt wurden, weniger Aussagekraft zu Prozessen in der Zeit des ‚Großen Vaterländischen Krieges‘. Vielmehr sind dies Quellen zur Erinnerung an den Krieg und ihre Funktion für den sowjetischen Staat und die Gesellschaft in der Nachkriegszeit.

Der Prozess der Wiederaufnahme wurde nicht breit kommuniziert, jedoch auch nicht verheimlicht; Lewitan selbst hatte sich zu dem Vorgang geäußert. Nach seinen Erinnerungen versuchte er, sich genau an die Stimmung dieser Zeit zu erinnern und seine Stimme so authentisch wie möglich zu reproduzieren.<sup>62</sup> An dieser Stelle wird die Ambivalenz von Tonquellen deutlich, die dem Verständnis von automatisierten Ton- und Bildaufzeichnungen als Spiegel der Realität entspringt: die Technik der Aufzeichnung scheint die Realität vermeintlich genau wiederzugeben, so dass ihr künstlicher und die Aufzeichnung zugleich prägender Charakter nicht hinterfragt wird. Jürgen Osterhammel spricht in diesem Zusammenhang für das 19. Jahrhundert von „der Aufzeichnung von Erscheinungen der äußeren Realität durch technische Apparate“ und folglich einer „Geburt des Authentischen“.<sup>63</sup> Jedoch erscheint es problematisch, ein Produkt der Nachkriegszeit als eine Quelle zur Beschreibung von Prozessen während des Krieges heranzuziehen, besonders wenn es sich um ein Ereignis wie den ‚Großen Vaterländischen Krieg‘ handelt, dessen Funktion in der sowjetischen Gesellschaft die sowjetische Geschichtsschreibung im hohen Maße beeinflusste.<sup>64</sup>

Die Ansprachen, die Lewitan nach dem Krieg erneut aufzeichnete, wurden als Traditionsquellen angelegt, d. h. sie wurden für Zeitgenossen in der Sowjetunion und nachfolgende Generationen als ein Dokument geschaffen, um den Klang des sowjetischen Radios zu Kriegszeiten wieder ins kollektive Gedächtnis zu führen. In diesem Kontext stehen auch die Bemühungen Lewitans, sich selbst in die historische Stimmungslage zu versetzen, um mit seiner Stimme authentische Emotionen zu vermitteln. Diese Funktion erfüllen die Tonaufnahmen heute noch zu Anlässen der Siegesfeierlichkeiten oder in Museen.<sup>65</sup> In den Memoiren seiner Zeitgenossen wurden die nachgesprochenen Aufzeichnungen und seine Filmeinsätze sowie Live-Auftritte als authentisch eingestuft.<sup>66</sup>

.....  
61 Lewitan vertonte mehrere sowjetische Filme, wobei er ab den 1970er Jahren vermehrt seine eigene Stimme während des Krieges spielte, darunter: „Die Schlacht von Stalingrad“ (Stalingradszkaja bitwa, SU, 1948/1949), Das weiße Gold (Beloe soloto, SU, 1947), „Das Haus, in dem ich lebe“ (Dom, v kotorom ja shiwu, SU, 1957), „Die Kraniche ziehen“ (Ljetjat shurawli, SU, 1957), „Das Passwort wird nicht benötigt“ (Parol nje nushen, SU, 1967), „Viktor Krochins zweiter Versuch“ (Wtoraja popytka Wiktora Krochina, SU, 1977), „Nach Angaben der Kriminalfahndung...“ (Po dannym ugolownogo rosyska..., SU, 1979), eine ausführlichere Filmografie online unter: <http://www.kino-teatr.ru/kino/acter/m/star/28971/works/> (zuletzt abgerufen am 17.03.2014).

62 Scherel 1987, S. 150ff.

63 Vgl. Jürgen Osterhammel: Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts, München 2009.

64 Vgl. Joachim Höslér: Aufarbeitung der Vergangenheit? Der Große Vaterländische Krieg in der Historiographie der UdSSR und Russlands. In: „Osteuropa“ 55 (2005) 4-6, S. 115-125; Neutatz 2007.

65 In der 2013 eröffneten Ausstellung „Das Individuum und die Macht in Russland des 19. – 21. Jahrhunderts“ des Staatlichen Museums für politische Geschichte Russlands in St. Petersburg ist Lewitan zwei Mal zu hören: zuerst im Kontext der Geschichte des Großen Vaterländischen Krieges und im nächsten Abschnitt bei der Verkündung vom Tod Stalins.

66 Vgl. Batow 1987, S. 41.

Auf diese Weise unterschieden seine Hörer nicht strikt zwischen der performativen Erfahrung der Meldungen während des ‚Großen Vaterländischen Krieges‘ und der Erinnerung daran in den Folgejahren.

Interessant sind Überlieferungen von Zeitzeugen, denen gegenüber Lewitan sich über seinen eigenen Sprechstil beklagte: „Weißt du, all das hätte man irgendwie anders lesen müssen“, sagte er gegenüber Boris Ljaschenko bezüglich seiner früheren Aufnahmen.<sup>67</sup> Diese Aussage verweist auf die Diskrepanz zwischen den wechselnden Vorstellungen, wie man eine alte Meldung lesen muss und der tatsächlichen Umsetzung. Im Laufe der Jahre und der Evolution der sowjetischen Erinnerungskultur veränderte sich auch Lewitans Vorstellung über den während des Krieges angebrachten Sprechstil. Aus diesen Gründen können die nachgesprochenen Aufnahmen von Jurij Lewitan nicht als Original- bzw. Primärquellen des Zweiten Weltkrieges betrachtet werden. Dennoch sind sie für die Forschung brauchbar und können als Tondokumente zu Fragen der Erinnerung an den ‚Großen Vaterländischen Krieg‘ in der Sowjetunion herangezogen werden.

### **Fazit: Geschichtswissenschaft und der Mehrwert von Audioquellen**

Durch die Berücksichtigung von Tondokumenten kann die Geschichtswissenschaft Instrumente der historischen Medienwissenschaft für eigene Fragen nutzen – Fragen nach der Funktion und Wirkung von Klängen in einer Gesellschaft und im Falle des Radios nach der Funktionsweise von auditiven Medienräumen und ihrer Verortung in der Gesellschaft.

In diesem Aufsatz sollte gezeigt werden, wie Lewitan mit seiner Stimme Klangräume gestaltete, und mit welchen Emotionen er diese gesellschaftlichen Klangräume auflud. Audioquellen erlauben Historikern eine Analyse dieser Felder, weil sie nicht nur faktische Informationen enthalten, sondern auch Auskunft über die Vermittlung der Inhalte auf einer emotionalen Ebene geben.<sup>68</sup> An dieser Stelle ermöglichen sie es der Geschichtswissenschaft, den Klang als eine relevante Kategorie in die Analysen einzubeziehen. Anhand von Klängen können Gefühle erfasst und auf ihre gesellschaftsprägende Rolle in der Geschichte untersucht werden.<sup>69</sup>

Die Emotionen, die Lewitan mit seiner Stimme in den Ansprachen bereits während des Krieges produzierte und die in der analysierten Tonquelle zu hören sind, bildeten die Grundlage für die mediale Erinnerung an den ‚Großen Vaterländischen Krieg‘. Seine sonische Interpretation der Nachricht vom Sieg am 9. Mai 1945 zeichnete die emotionalen Dimensionen aus Freude, Trauer und Stolz. Auf diese Emotionen griff die Erinnerung zurück, als es darum ging, die Erfahrung des Krieges auch an die nach ihm geborenen Generationen zu vermitteln. Darüber hinaus zeigt die Tonquelle, dass der Herrschaftsanspruch im Stalinismus nicht nur mit Terror, sondern auch mit emotionalen, medial vermittelten Identifikationsangeboten durchgesetzt werden sollte. Terror und Angst spielten zweifellos eine konstitutive Rolle für das stalinistische Regime, aber allein da-

.....  
67 Boris P. Ljaschenko: *Radio bes tajn. Rasskas neiswestnogo diktora*, Moskwa 1990.

68 Vgl. Stephan Marks: Zur Bedeutung des akustischen Mediums für die sozialwissenschaftliche Forschung und Lehre. In: Maier 2011, S. 21-30; Zur Verbindung zwischen akustischen Signalen und emotionaler Wahrnehmung, vgl.: Müller 2011, S. 15.

69 Vgl. Daniele Saxer: Mit Gefühl handeln. Ansätze der Emotionsgeschichte. In: „*Traverse*“ 14 (2007) 2, S. 15-29.

durch lassen sich Prozesse der Vergemeinschaftung und Vergesellschaftung in der Sowjetunion nicht erklären. Es waren sowohl die Freude über den Sieg als auch die Trauer um die Toten sowie der Stolz auf den geleisteten Kraftakt der Abwehr, über die sich Sowjetbürger mit dem Regime identifizieren konnten. Beschäftigen wir uns intensiver mit Tondokumenten aus dieser Zeit, bekommen wir eine Möglichkeit, weitere emotionale Identifikationsangebote herauszuarbeiten, die das Regime seinen Bürgern machte.

Nach der Entstalinisierung unter Chruschtschow erfolgte die teilweise Restalinisierung in den Jahren der kollektiven Führung unter Breschnew nicht über die Mechanismen des stalinistischen Terrors. Es waren die emotionalen Identifikationsmuster aus der Zeit des ‚Großen Vaterländischen Krieges‘, die eine ideenreiche Annäherung an den Stalinismus erlaubten. Der Stolz auf den Sieg sollte in der sowjetischen Gesellschaft der Nachkriegszeit eine identitätsstiftende Klammer bilden und wurde von der offiziellen sowjetischen Erinnerungspolitik gefördert. Im Zuge der voranschreitenden Medialisierung der sowjetischen Gesellschaft in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre, konnte die Erinnerung auf unterschiedlichen Kanälen forciert werden.

Lewitans emotional gestaltete Radioansprachen und ihre Medialität korrespondierten mit diesen Prozessen, sie ermöglichten dem Rundfunk, Film und Fernsehen der 1960er Jahre den Anschluss an die emotionale Lage während des ‚Großen Vaterländischen Krieges‘. Der medial während des Krieges in der Sowjetunion gebildete emotionale Klangraum sollte nach dem Krieg wiederbelebt und erweitert werden. In diesem Kontext sind die Bemühungen der Radioverantwortlichen und Lewitans zu sehen, Ansprachen aus den Kriegstagen für die mediale Verarbeitung neu aufzuzeichnen.

Der Befehl Nr. 369 liegt auch in der Textform vor, er wurde in der Ausgabe der „Prawda“ vom 10. Mai 1945 abgedruckt.<sup>70</sup> Jedoch erlaubt der Text keine Rückschlüsse auf die emotionale Gestaltung der Nachricht. Die Form der Quelle bestimmt die Möglichkeiten der historischen Analyse. Deshalb müssen Audioquellen, soweit sie zugänglich sind, zur historischen Auseinandersetzung herangezogen werden. Sie erlauben mehr als nur eine „akustische Veranschaulichung“ der Geschichte. Auf Grund ihrer Beschaffenheit geben sie uns Auskunft über Prozesse, die andere Quellen nicht in der Art und Weise aufzuzeigen vermögen.

.....  
70 Prikas Werchownogo Glawnokomandujuschtschego po wojskam Krasnoj Armii i Wojenno-Morskemu Flotu. In: „Prawda“, 10.05.1945, S. 2.

---

Birgit Bernard

## **„... damit er Ordnung schafft“**

Ein Aperçu zur Personalpolitik des NS-Rundfunks

Im Sommer 1934 erschütterte eine Korruptionsaffäre den Reichssender in Köln. Dabei wurden Unterschlagungen zulasten der Nationalsozialistischen Volkswohlfahrt (NSV) aufgedeckt, die in Zusammenarbeit mit dem Reichssender Köln „Bunte Abende“ in zahlreichen Orten des Sendegebietes veranstaltete, die vom Reichssender übertragen wurden. Die Revision der Geschäftsführung durch die Reichs-Rundfunk-Gesellschaft (RRG) enthüllte ein Missmanagement ungeahnten Ausmaßes.<sup>1</sup>

Im Zentrum der Affäre stand der Leiter der „Bunten Abende“, Hermann Keiper, der umgehend suspendiert wurde. Die Affäre begann jedoch weitere Kreise zu ziehen. Einerseits ging es um die Übernahme der Verantwortung für die Missstände, die der im April 1933 eingesetzte Intendant Dr. Heinrich Glasmeier entschieden von sich wies. Andererseits hätte die von Goebbels ursprünglich favorisierte „Strafversetzung“ Glasmeiers an einen anderen Sender als Eingeständnis eines Führungsversagens im NS-Rundfunk gewertet werden können. Eine Korruptionsaffäre im deutschen Rundfunk war jedoch im Sommer 1934 politisch nicht opportun – zu einer Zeit, in der parallel zu den Kölner Ereignissen in Berlin die Vorbereitungen zu einem Schauprozess gegen „Magnus und Genossen“, d.h. gegen die vermeintlich korrupte Führung des „Weimarer Systemrundfunks“ getroffen wurden. Drahtzieher des Berliner „Rundfunkprozesses“ war der ehemalige Gaufunkwart von Berlin, Eugen Hadamovsky, der 1933 von Goebbels als „Reichssendeleiter“ innerhalb der RRG installiert wurde. In Köln ging es deshalb um die Vertuschung der Affäre. Sie wurde nach „politischer Opportunität“ geregelt, indem Glasmeier für zehn Monate vom Dienst suspendiert und nach der Verurteilung Keipers im Jahre 1935 als Intendant am Reichssender Köln rehabilitiert wurde. Keiper wurde die Alleinschuld an der Affäre attribuiert.

Im Juli 1934 entfalteten das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP) und die RRG eine hektische Betriebsamkeit, um die Keiper-Glasmeier-Affäre in den Griff zu bekommen. Eine besondere Rolle spielte dabei die Entsendung eines „Kommissars“ an den Reichssender. Die Wahl fiel auf Wilhelm Hartseil, zu dieser Zeit als kommissarischer Sendeleiter am Reichssender Hamburg tätig. Das Resultat war alles andere als zufriedenstellend. Sowohl das verwaltungstechnische Missmanagement in Köln als auch die Personalie des „Sanierers“ Wilhelm Hartseil werfen ein bezeichnendes Bild auf den 1933 in der Personalpolitik in Gang gesetzten Prozess der Entprofessionalisierung im deutschen Rundfunk.

Wilhelm Hartseil stammte aus Pommern. Dort kam er am 9. September 1892 in Solkendorf im Kreis Franzburg-Barth als Sohn eines Landwirtes zur Welt. Nach dem Besuch des Pädagogiums in Potsdam besuchte er von 1902-1913 die Missions- und Industrieschule sowie das Predigerseminar der Freikirche der Siebenten-Tags-Adventisten in Möckern-Friedensau (Sachsen-Anhalt) mit dem Ziel, Missionar zu werden. Das Missionarsexamen legte er im Dezember 1913 ab. In einem Lebenslauf gibt Hartseil an, bis

.....  
<sup>1</sup> Birgit Bernard. Korruption im NS-Rundfunk. Die Affäre um die „Bunten Abende“ des Reichssenders Köln. In: „Geschichte im Westen“ 23 (2008), S. 173-203.

zu seiner Einziehung zum Infanterie-Regiment Nr. 48 im November 1914 als Missionar gewirkt zu haben. 1917 wurde er zum Offizier im Grenadier-Regiment 12 und zum Ausbilder am schweren Maschinengewehr befördert, im Januar 1920 demobilisiert.<sup>2</sup>

Mit dem Kriegsende war auch Hartseils ursprünglicher Berufswunsch obsolet geworden, eine berufliche Neuorientierung erforderlich. „Nach Beendigung des Krieges erwarb ich eine Landwirtschaft, da unsere Kolonien verloren gingen.“ Von 1920 bis 1928 betätigte er sich als Landwirt in Pommern, trat dem Stahlhelm bei und heiratete die 1885 in Posen geborene Offizierstochter Irmgard von Eckartsberg. Von 1920 bis 1922 war Hartseil Mitglied der DNVP, am 1.5.1930 trat er in die NSDAP ein (Pg. Nr. 233 548) und schloss sich der SA an. Von Mai 1930 bis November 1932 leitete er die Ortsgruppe Gartz/Oder und von November 1932 bis Dezember 1932 den Kreis Randow. Ab Sommer 1930 war Hartseil zudem als Gauredner in Pommern tätig. Zahlreiche Geldstrafen wegen Beleidigung politischer Gegner resultierten aus dieser Zeit.

Zu einem späten Zeitpunkt, erst am 12. Dezember 1932, übernahm Hartseil die Gaufunkstelle und die Gaufilmstelle der Gaupropagandaleitung in Pommern. Im Sommer desselben Jahres war er in den Programmbeirat der Berliner Funkstunde berufen worden – eine Funktion, die im Zuge der „Gleichschaltung“ des Rundfunks im Jahre 1933 obsolet wurde.

### **„Karriere“ ohne Fachkenntnisse**

Im Jahre 1934 folgte ein weiterer Karriereschritt. Hartseil wurde zum 1. Mai 1934 zum kommissarischen Sendeleiter des Reichssenders Hamburg ernannt. Dies geht aus einem Schreiben hervor, das die Landesstelle Mecklenburg-Vorpommern des Propagandaministeriums am 4. Mai 1934 an eben jenes adressierte. Hier heißt es: „Auf den Erlaß vom 2. Mai 1934 wird berichtet, daß der Funkreferent Wilhelm Hartseil gemäß Schreiben der Reichsrundfunk-Gesellschaft auf Anweisung des Herrn Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda mit Wirkung vom 1. Mai 1934 zum kommissarischen Sendeleiter bei dem Reichssender Hamburg ernannt worden ist. Der Referent Hartseil hat es verstanden, in Pommern die Arbeit für den Rundfunk in vorbildlicher Weise durchzuführen und eine Gaufunk- und Filmstelle aufzubauen, die mir gegenüber von Herrn Ministerialrat Dreßler-Andreß und vom Reichssendeleiter Hadamovsky als vorbildlich organisiert bezeichnet worden ist. Er ist ein Mann, der außerordentlich fleißig und aktiv ist.“<sup>3</sup>

Ganz so vorbildlich, wie das Schreiben suggeriert, war Hartseils Amtsführung in Pommern mitnichten. Im Juli 1935 erfuhr der nach Stettin entsandte Justiziar der RRG von der pommerschen Gauleitung, ein Parteiausschlussverfahren aus der NSDAP wegen Amtsunregelmäßigkeiten sei im Jahr zuvor nicht eingeleitet worden, weil Hartseil in einen anderen Gau gewechselt war. Die Personalie hatte sich durch die willkommene „Weglobung“ des Gaufunkwarts nach Hamburg erledigt, die von ihm verursachten Schulden mussten zum Missvergnügen der Gauleitung im folgenden Jahr von dieser beglichen werden...

.....

<sup>2</sup> Angaben laut Lebenslauf vom 29.12.1940 sowie Personalfragebogen des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda vom 25.8.1933 in: Bundesarchiv Berlin (BArch), BDC, RKK 2101 Wilhelm Hartseil. Zwei schwere Kriegsverwundungen (Verwundetenabzeichen in Silber), Träger des EK I und II.

<sup>3</sup> Deutsches Rundfunkarchiv Frankfurt/Main (DRA). Historisches Archiv, C01040, fol. 449.

Die Berufung nach Hamburg verdankte Hartseil vermutlich seiner Bekanntschaft mit Reichssendeleiter Hadamovsky. Der Kölner Sendeleiter Fischer berichtet jedenfalls, Hartseil sei bei diesem „persona grata“ gewesen.<sup>4</sup> Über eine rundfunkfachliche Expertise verfügte er, soweit aus den Quellen zu erkennen ist, nicht. Desto mehr verwundert es, dass der neue und unerfahrene Hamburger Sendeleiter nach nur zwei Monaten eine ungleich schwierigere Aufgabe erhielt: Am Reichssender Köln in Anbetracht der dortigen Affäre „aufzuräumen“.

Am 7. Juli 1934 traf Hartseil, von Berlin aus kommend, in Köln ein. Die Gründe für die Berufung Hartseils als „Sanierer“ am Reichssender Köln liegen im Dunkeln. Sie verweisen zugleich auf unterschiedliche „Interpretationen“ der Aufgaben und der Position eines Sendeleiters innerhalb der RRG, insbesondere auf die neue Lesart als der eines „politischen“ Amtes, bei dem Fachkenntnisse entbehrlich schienen.

Ganz offensichtlich vermochte sich Hadamovsky aber bei der Personalie gegen den Verwaltungsdirektor der RRG, Hermann Voß, durchzusetzen. Bei Voß handelte es sich ebenfalls um einen Altparteigenossen der NSDAP, der jedoch als Verwaltungsfachmann innerhalb der RRG eine streng bürokratische Position vertrat und strikt auf die Erfüllung der Dienstvorschriften pochte. Abgesehen davon dürfte es einem routinierten Verwaltungsfachman wie Voß klar gewesen sein, dass sich Hartseil schon allein aufgrund mangelnder Expertise und fehlender Erfahrung nicht für die Position eines Supervisors oder gar „Sanierers“ am Reichssender Köln eignete. Dass es tatsächlich zu einem heftigen Dissens zwischen den beiden RRG-Direktoren Voß und Hadamovsky in Bezug auf die Berufung Hartseils kam, dokumentiert der in den Akten erhaltene Schriftwechsel mit dem Propagandaministerium. Voß bestellte Hartseil Anfang Juli zu einem Gespräch nach Berlin, um ihn persönlich ins Gebet zu nehmen. Hier teilte er Hartseil mit, er erhalte den Auftrag, „damit er Ordnung schafft und durch eine vorbildliche Pflichtauffassung auf die übrigen Angestellten einwirkt.“<sup>5</sup>

Am 11. Juli 1934 notierte der Regisseur und Schauspieler Josef Kandner, Mitglied des Hörspielensembles des Kölner Reichssenders, in sein Tagebuch: „Heute Nachmittag brachte mir [Wilm] Böckenholt die Nachricht, daß der komm. Intendant Hartseil, aus Hamburg kommend, ein gebürtiger Pommer, bereits zu den Angestellten des Hauses gesprochen habe. Er muß einen guten Eindruck hinterlassen haben. Man wünscht von Berlin aus, daß das Programm endlich ein anderes Gesicht bekomme.“<sup>6</sup> Den Vorschusslorbeeren für den neuen Mann in der Verwaltungsleitung schloss sich Kandner an, nachdem er Hartseil beim Betriebsausflug am 29. Juli, einer Dampferfahrt auf dem Rhein, persönlich kennengelernt hatte. Dabei ging er sogar so weit, Hartseil mit dem von ihm hoch verehrten, 1933 entlassenen Intendanten Ernst Hardt auf eine Stufe zu stellen. Seiner Meinung nach sei Hartseil „die einzige Persönlichkeit, die in der Lage wäre: dem Sender als Leiter vorzustehen!“ Leider habe er jedoch von Funkwart Wunderlich erfahren, dass Hartseil „nicht bleiben“ werde.<sup>7</sup>

.....

4 DRA. Historisches Archiv. A 18/3. Eugen Kurt Fischer, Rundfunkerinnerungen, IV, S. 63.

5 Vertrauliches Schreiben von RRG-Verwaltungsdirektor Voß an Ministerialrat Rüdiger vom RMVP vom 11.9.1934. R55/235, fol. 47.

6 Kandner, fol. 151r.

7 Kandner, fol. 156r.

Kandners Einschätzung wurde allerdings nicht von denen geteilt, die enger mit Hartseil zusammenarbeiteten bzw. die sich aus der Aktenlage ein differenziertes Bild seiner Tätigkeit erlauben und hinter die Fassade des selbsternannten „Machers“ blicken konnten. So äußerte der Kölner Sendeleiter Eugen Kurt Fischer in einem nach dem Krieg verfassten Rückblick: „Pg. Hartseil erschien als Kommissar und verschwand wieder, nachdem er den Betrieb, so gut es sich in etwa zwei Monaten machen ließ, durch maßlos törichte, von Sachkenntnis ungetrübte Anordnungen, Kompetenzdrosselungen, kurzfristige Verbote vorgeplanter Sendungen und Maßregelungen verdienstvoller Mitarbeiter völlig durcheinandergebracht und ein miserables Betriebsklima geschaffen hatte, in dem sich nur die SS-Wache wohlfühlen konnte und allenfalls die Parteigrößen Heikhaus und Tara.“<sup>8</sup>

Fischers Beurteilung der Kompetenz des von der RRG delegierten „Kommissars“ scheint in einem Schreiben durch, das er bereits am 12. Juli 1934 an Josef Kandner schickte. Das wenig schmeichelhafte Urteil lautete: „Falls ich noch einige Zeit im Kölner Funkhaus tätig sein darf, werde ich Sie, so Gott will, nicht enttäuschen und mit dem sehr energischen Mann, der kommissarisch die Leitung übernommen hat, dafür sorgen, daß die Kirche im Dorf bleibt und die Sendungen jene innere Spannkraft und echte Wirksamkeit wieder erreichen, die ihnen not tut.“<sup>9</sup> In den kommenden Wochen betrieb Fischer die Abberufung von Hartseil bei der RRG, wobei er sich auf die Rückendeckung von Verwaltungsdirektor Voß stützen konnte. Tatsächlich wurde Hartseil am 7. September 1934 mit Rückwirkung zum 31. August, von seinem Amt entbunden.<sup>10</sup>

### **Betrug**

Nach nur zwei Monaten, am 10. September verabschiedete sich Hartseil von der „Gefolgschaft“ im Funkhaus in der Dagobertstraße.<sup>11</sup> Seiner Ansicht nach hatte er die Mission in glänzender Weise erfüllt. Ein vertrauliches, mehrseitiges Schreiben, das Verwaltungsdirektor Voß bereits einen Tag später, am 11. September 1934, an Ministerialrat Rüdiger vom Propagandaministerium richtete, spricht jedoch, wie auch die verklausulierte Aussage Fischers, eine ganz andere Sprache.<sup>12</sup> In dem Schreiben unterstreicht Voß, dass er von Anfang an gegen eine Berufung Hartseils nach Köln gewesen sei und dass er sich in der Zwischenzeit aufgrund der Amtsausübung und Arbeitsauffassung Hartseils in seiner Anschauung bestätigt sehe: „Ich bedauere, dass ich mit meiner Voraussicht Recht behalten habe.“<sup>13</sup>

So war Hartseil, obwohl ihn die Rechtsabteilung der RRG rechtzeitig über seine Rückversetzung nach Hamburg zum 1. September 1934 informiert hatte, eine Woche später, am 8. September, immer noch nicht zum Dienst im Funkhaus in Hamburg erschienen.

.....  
8 Fischer, IV, S. 63. Bei Wilhelm Tara und Wilhelm Heikhaus handelte es sich um zwei Altparteigenossen aus dem Gelsenkirchener Dunstkreis der NSDAP, die ihre Anstellung, trotz mangelnder Fachkenntnis, der Verortung in der Seilschaft des Gauleiters von Westfalen-Nord, Dr. Alfred Meyer, und seines ehemaligen Gaukulturwartes, Heinrich Glasmeier, verdankten. Hierzu ausführlich: Birgit Bernard. „... daß den Reichssender Köln einwandfreie Persönlichkeiten leiten“ – Personalpolitik am Westdeutschen Rundfunk 1933-1935. In: „Westfälische Forschungen“ 63 (2013), S. 295-318.

9 Kandner, fol. 151v.

10 BArch, R55/230, fol. 44.

11 Tagebucheintrag Kandner vom 11.9.1934: „Gestern verabschiedete sich der kommiss. Intendant Hartseil vom Personal des Reichssenders Köln.“ Zitiert nach fol. 162r.

12 BArch R55/230, fol. 38-44.

13 Ebd., fol. 47.

„Seit Wochen versuchte Herr Dr. Schenk [der Justiziar der RRG], ihn zu erreichen“, monierte Voß weiter, „allerdings vollkommen resultatlos, da sowohl die an ihn nach Köln wie die nach Hamburg gerichteten Briefe als unzustellbar zurückkamen. Doch das nur nebenbei.“<sup>14</sup> Abgesehen von Hartseils laxer Arbeitsmoral, die Voß als „sehr eigenartig“ charakterisierte, gab es jedoch noch gravierendere Tatbestände. So orderte Hartseil am 4. September – d.h. nach seiner offiziellen Abberufung – von Hamburg aus telefonisch in der Dagobertstraße einen Dienstwagen, da er gedenke, von Hamburg nach Münster zu reisen. Von Münster aus schickte er den Chauffeur dann nach Köln zurück. In Münster hielt er sich offenbar bis zum 7. September auf, denn an diesem Tage bestellte er wiederum einen Dienstwagen beim Reichssender, der ihn nun von Münster nach Köln bringen sollte. Einen entsprechenden Antrag auf einen Reisekostenzuschuss hatte er telegrafisch bei der RRG eingereicht. Indigniert resümierte Voß: „Abgesehen davon, dass Herr Hartseil weder am 4.9. etwas in Münster noch am 7.9. etwas in Köln dienstlich zu tun hatte, ist es mir nicht bekannt, dass die Eisenbahnverbindungen Hamburg/Münster und Münster/Köln gestört waren.“<sup>15</sup>

Bei der genaueren Überprüfung seiner Tätigkeit in Köln stellte sich heraus, dass er „in der Zeit vom 6.7. bis 31.8. – das sind 54 Tage – insgesamt 17 Tage in Köln anwesend“ war. Und da er über procura verfügte, wies er sich Vorschüsse, die er bereits erhalten hatte, gleich noch einmal an. So fasste Voß zusammen: „Er hat selbst erhoben: Vorschuß auf Juligehalt in Köln: 500.— obwohl Nettosumme v. Hamburg bereits erhalten. Vorschuß auf Augustgehalt in Köln: 13.8. 300.—, obwohl er dies bereits erhalten hatte.“ Damit hatte Hartseil die RRG nicht nur um mehrere hundert Reichsmark betrogen, sondern auch das Loyalitätsverhältnis zum Arbeitgeber verletzt. Aus diesem Grunde plädierte Voß für ein hartes Durchgreifen – mochte Hartseil nun Alt-Parteigenosse sein oder nicht: „Ob wir Herrn Hartseil auf Grund dieser Angaben kündigen wollen, bitte ich Sie, zu entscheiden. Ich bin dafür!“<sup>16</sup>

Während der Entscheidungsprozess im Propagandaministerium noch schwelte, traf ein vom 16. September datierter Bericht Hartseils über seine Tätigkeit in Köln bei der RRG ein.<sup>17</sup> In diesem rückte er seine Amtsführung in das allerbeste Licht. So sei er unverzüglich dem Befehl von Voß nachgekommen und habe sich noch am Abend des 7. Juli um 19.00 Uhr ans Werk gemacht. Es folgt eine Beschreibung der vorgefundenen Missstände, die sein Durchgreifen in desto besserem Licht erscheinen lassen sollten. Gleich zu Anfang habe er klare Richtlinien an die „Gefolgschaft“ erlassen, Gespräche mit den leitenden Mitarbeitern geführt und unter den Nicht-Parteimitgliedern, „verwöhnte[n] ,alte[n] Funkhasen“ aufgeräumt, „die seit Jahren fette Bezüge hatten, während wir den harten Kampf führen mußten unter ungeheuren Opfern und Entbehrungen“ und die dann „unmännlich flennend sich unrichtig behandelt fühlten“.<sup>18</sup> Das Verhältnis zu den Funkwarten des Sendegebietes sei bestens gewesen, ebenso das zu den Kirchen, und das „gestörte“ Verhältnis zur Presse ebenfalls von ihm wiederhergestellt worden. Kurzum: „Von früh bis spät in die Nacht verschaffte ich mir gründlichen Einblick und Überblick“, und auch Verwaltungsleiter Behrendt habe ihm das allerbeste Zeugnis ausgestellt.

.....  
14 Ebd.

15 Ebd., fol. 48.

16 Ebd., fol. 49

17 Ebd., 38-44.

18 Ebd., fol. 41.

Was nun folgt, ist die Beschreibung des Idealtypus eines Intendanten (als dessen Prototyp sich Hartseil offenkundig selbst betrachtete): „Ich bin mir darüber klar, daß der Führer eines Senders innerlich reif sein muß, über Energie und Herzensbildung, über Güte und Freundlichkeit verfügen muß. Er muß Autorität besitzen und doch echter Kamerad sein, muß Organisator sein und künstlerisches Verständnis haben und auch musikalisches Empfinden. Die große Verantwortung, die auf seinen Schultern liegt, erfordert schnelle Entschlusskraft und Umsicht. Und es sind der Eigenschaften mehr, deren der Führer eines Senders bedarf, vor allem muß er durch und durch in seinem Denken und Fühlen Nationalsozialist sein. ... Ich habe die Aufgabe gelöst.“<sup>19</sup>

Hartseil fühlte sich allem Anschein nach zu Höherem berufen; seine Selbststilisierung und übersteigerte Selbstwahrnehmung als genialer Organisator klafften allerdings mit der behördeninternen Fremdwahrnehmung auseinander. „Der Reichssender Köln war nunmehr wieder in Ordnung und ich konnte mich nebenher mit den brennendsten Rundfunkfragen im Gebiet des Reichssenders Hamburg, zu dem ich ja zurückkehren mußte, befassen“, heißt es weiter in der Eloge in eigener Sache. „Im Gau Pommern (Nebensender Stettin) war durch den Wechsel in der Gauleitung eine neue Lage geschaffen worden, die mein Eingreifen unbedingt erforderlich machte. Niemand konnte die Verhältnisse in Pommern besser kennen und beurteilen als ich. ... Es ist mir auch hier gelungen, sofort Wandel zu schaffen.“<sup>20</sup> Bei der herkulischen Aufgabe, mit der er sich nun konfrontiert sah, handelte es sich im Übrigen um den Umbau eines Sendesaales... Im Propagandaministerium schreckte man zu diesem Zeitpunkt vor einer Beurlaubung oder Kündigung Hartseils (noch) zurück. Über die Gründe kann nur spekuliert werden, da ein diesbezüglicher Vorgang in der Akte fehlt.

Sendeleiter Fischer revidierte die Personalpolitik des Jahres 1933 zu einem guten Teil, indem er diverse Mitarbeiter entließ. Neben Hermann Keiper und dessen Sekretärin Esch, die ebenfalls in den Betrugsskandal verwickelt war, handelte es sich um den Leiter der „Programmstoffverwaltung“, Wilhelm Tara. Auch der Wirtschaftsredakteur und „Zeitfunk“-Leiter, Wilhelm Heikhaus, sowie der Referent des Intendanten, Dr. Otto Barlage, erhielten die Kündigung. Fischer überliefert, dass er von Reichssendeleiter Hadamovsky partiell freie Hand erhielt, diese Posten nach seinem Gutdünken nachzubesetzen. Fischer wählte dabei Vertrauenspersonen, die sich aus dem Kreis der vor 1933 bewährten, fachkundigen „Rundfunkpioniere“ rekrutierten. Freilich machte Hadamovsky aus seiner utilitaristischen Haltung keinen Hehl. Nach dem Grund für die Anweisung befragt, habe er Fischer mitgeteilt: „Erstens halten wir Sie für anständig und zweitens halten wir’s wie die Bolschewiken: Fachleute werden eingesetzt, solange man sie braucht.“<sup>21</sup>

Die Personalpolitik des Reichssenders in den folgenden Jahren – auch in Interdependenz mit der Linie der RRG – ist allerdings noch nicht ansatzweise aufgearbeitet. Zu untersuchen wäre in diesem Kontext auch die These, ob die zunehmende Ausrichtung des Programms in Richtung unterhaltender Anteile, vor allem der Unterhaltungsmusik, eine weiter reichende Spezialisierung der Redakteure möglicherweise entbehrlich(er) machte.

.....  
19 Ebd., fol. 42.

20 Ebd., fol. 44.

21 Fischer IV, S. 64f.

Ein dreiviertel Jahr später, am 18. Juni 1935, sollte es schließlich doch noch zu einer Beurlaubung Hartseils durch die RRG kommen. Auch der Reichssender Hamburg suchte nach einer Möglichkeit, sich seiner zu entledigen. Hierzu schreibt Lilian-Dorette Rimmele: „Er war der Typ des radikalen ‚alten Kämpfers‘, trug im Dienst seine Uniform und versuchte, durch Befehle und Pöbeleien zu demonstrieren, daß er die Vertretung der Partei sei. Nationalsozialisten dieser Prägung waren in bürgerlichen Hamburger Kreisen nicht erwünscht, so mußte Hartseil auf Betreiben Grupes [des Intendanten] gehen. Am 1. Juli 1935 wurde er wegen fachlicher Unkenntnis, wegen seines Benehmens und seiner Haltung entlassen.“<sup>22</sup> Freilich war Hartseil in Hamburg, wie Rimmele in ihrer Dissertation zeigt, ohnehin entbehrlich, da das Tagesgeschäft in kommissarischer Leitung von Julius Jacobi erledigt wurde, der sich als Allrounder in den Zeiten der alten NORAG vor 1933 umfassende Kenntnisse und Verdienste erworben hatte und seine Tätigkeit, unabhängig von den wechselnden nominellen Sendeleitern, als Graue Eminenz in souveräner Weise bis zum Jahre 1939 ausübte.

### **Tauziehen: Weiterbeschäftigung oder Kündigung?**

Möglicherweise veranlassten die Vorgänge in Pommern und in Hamburg die RRG dazu, die causa Hartseil nochmals genauer unter die Lupe zu nehmen. Hintergrund der Beurlaubung durch die RRG vom Juni 1935 waren die ungeklärten Eigentumsverhältnisse an einem PKW, den Hartseil vor der „Machtergreifung“ in seiner Eigenschaft als Gaufunkwart in Pommern unter der Reklamierung von Behördenrabatt anschaffte, allerdings der RRG gegenüber als Privateigentum deklarierte und für den er deshalb Spesen bei der RRG liquidiert hatte. Auch in dieser Affäre offenbarten sich die Vermischung von Dienstlichem und Privatem und eine Selbstbedienungsmentalität gegenüber dem System, für das er – auch hier wiederholt sich die Argumentationslinie – während der „Systemzeit“ Opfer gebracht habe. Als er von der Rechtsabteilung der RRG zu einer Erklärung aufgefordert wurde, äußerte er sich in einem Ablenkungsmanöver, in dem, wie man hier richtig erkannte, „auf die wesentlichen Fragen von ihm nicht eingegangen, sondern um diese herumgeredet wird, wobei insbesondere von Herrn Hartseil seine Verdienste um die Bewegung und den Funk in den Vordergrund gestellt werden.“<sup>23</sup>

Da von Hartseil kein Beitrag zur Klärung des Sachverhaltes zu erwarten war, begab sich der Justiziar der RRG persönlich nach Stettin zu Gesprächen mit der Gauleitung und mit der Firma, von der der Wagen erworben worden war. Dabei stellte sich heraus, dass sich die finanziellen Unregelmäßigkeiten nicht allein auf den Personenwagen bezogen: „Herr Hartseil hat bis in die letzte Zeit offenbar seine Geschäfte als Gaufunkwart, Gaufilmwart, Geschäftsführer des R.d.R. [Reichsverband deutscher Rundfunkteilnehmer] in Stettin, Sendeleiter der RRG. und seine Privatangelegenheiten in einen Topf geworfen. Die Folge hiervon ist ein völliges Durcheinander. Herr Hartseil hat Kredite aufgenommen, die sich in die Tausende belaufen und dabei offenbar stets zum Ausdruck gebracht, dass er für die Partei bzw. den R.d.R. handle.“<sup>24</sup> Insgesamt entstand ein Schaden in Höhe von 13.000 RM. So habe der Gau Pommern ursprünglich ein Partei-

.....  
22 Lilian-Dorette Rimmele. Der Rundfunk in Norddeutschland 1933-1945. Ein Beitrag zur nationalsozialistischen Organisations-, Personal- und Kulturpolitik. Hamburg 1977, S. 111f.

23 BAArch, R55/230. Bericht der Rechtsabteilung der RRG vom 10.7.1935, fol. Xxx.

24 Fol. Xxx.

ausschlussverfahren gegen Hartseil einleiten wollen, das jedoch nicht weiterverfolgt wurde, weil der Beschuldigte 1933 [recte: 1934] in ein anderes Gaugebiet gewechselt sei. Der Stettiner Gaufunkwart habe sich, so berichtet der Justiziar weiter, eindeutig von Hartseil distanziert. Sein Verhalten „grenze an Betrug“, die Gauleitung stehe immer noch unter dem Druck der Gläubiger, und auch der Gauleiter lehne eine weitere Zusammenarbeit mit Hartseil ab. Bei der Einsichtnahme in den Kaufvertrag für das Automobil stellte der RRG-Justiziar fest, dass er den Dienststellenstempel der Gauleitung trug und mit der Erklärung versehen war, der Wagen sei ausschließlich für die Gaurundfunkstelle bestimmt. Damit befand sich der Gau juristisch in der Haftung. In einer Gläubigerversammlung vom 9. Juli 1935 in Stettin einigte man sich schließlich auf den Modus, dass der RDR zwei Drittel und der Gau Pommern ein Drittel des Betrages übernehmen sollte.<sup>25</sup>

Was sich nun ereignete, gehört zu den großen Possen der NS-Rundfunkgeschichte: Hartseil wurde zum 1. Juli 1935 als kommissarisch bestätigter (derzeit beurlaubter) Sendeleiter wieder nach Köln berufen. Über die Hintergründe kann mangels Quellen nur spekuliert werden. Auch Eugen Kurt Fischer, ansonsten eine ergiebige Quelle, hält sich zu diesem Punkt bedeckt. So deutet er lediglich an, dass Intendant Glasmeier, der am 18. Mai 1935 seinen Dienst nach seiner Suspendierung im Rahmen der Keiper-Glasmeier-Affäre wieder antrat, entschlossen gewesen sei, den „Weg des geringsten Widerstands“ zu gehen. Mit der Rückkehr Glasmeiers kam es allerdings zu einer Personalrochade in Köln, bei der das Tandem Fischer–Behrendt, das den Sender durch die Krise der Jahre 1934/1935 gesteuert hatte, entweder freiwillig ging oder nach Verhandlungen innerhalb der RRG ausgetauscht wurde. In Anbetracht der Revidierung von Glasmeiers Personalentscheidungen aus dem Jahre 1933 und der offenkundigen Notwendigkeit seiner „politischen Rehabilitation“ war eine Zusammenarbeit Glasmeiers mit dem Tandem weder für Glasmeiers Image noch für einen reibungslosen Verwaltungsablauf nützlich. Fischer wechselte zum Deutschen Kurzwellensender, d.h. zum Auslandsrundfunk, nach Berlin, und Behrendt ging als Kaufmännischer Direktor zum Reichssender Leipzig. Für Verwaltungsdirektor Voß war die Angelegenheit Hartseil damit jedoch noch nicht erledigt.

Zu einer Stellungnahme in Bezug auf die Dienstwagenaffäre aufgefordert, erklärte Hartseil in einem Schreiben vom 18. Juli 1935 an das Propagandaministerium, die gegen ihn vorgebrachten Beschuldigungen (der Rechtsabteilung der RRG) seien haltlos und ehrabschneidend, wiederum gefolgt von einer Darstellung seiner Verdienste für die Partei. So seien SA-Führerkurse von ihm privat und unter großem Opfer in seinem Hause durchgeführt worden, wobei seine Frau die Teilnehmer selber verköstigt hätte. Hartseil spielt dabei offenbar auf seine Tätigkeit als Leiter der SA-Führerschule Pommern vom Juni 1931 bis zum Februar 1932 an. Die fortgesetzten Reisen zu Vorträgen als Gauredner hätten angesichts der schlechten Verkehrsverhältnisse in Pommern große Kosten verursacht, so dass er sich schließlich zur Anschaffung eines Automobils auf eigene Kosten entschlossen habe. Seinen Privatwagen habe er der NSDAP dann kostenlos zur Verfügung gestellt. Privatfahrten habe er nicht unternommen, so dass der Behördenratt gerechtfertigt gewesen sei.

.....

25 BArch, R55/230. Schreiben RRG an RMVP, 28.8.1935, fol. Xxx.

Die causa Hartseil lag damit im Propagandaministerium zur Entscheidung vor. Offenbar verfügte Hartseil, abgesehen von Hadamovsky – dessen Image durch die Schlappen in Köln und beim Rundfunkprozess in Berlin angekratzt war – auch dort über mächtige Fürsprecher, denn man war nicht willens, ihn fallenzulassen, obwohl sich die RRG klar dafür aussprach und Kündigungen im Rahmen der Affäre beim Reichssender Köln in ähnlich gelagerten Fällen durchaus ausgesprochen worden waren. Das Konzept eines Schreibens von Ministerialrat Rüdiger an die RRG vom 13. September 1935 enthält einerseits missbilligende Worte in Bezug auf Hartseils Verhalten in der Dienstwagenaffäre, andererseits tendierte Rüdiger jedoch dazu, die Absicht des Begehens strafbarer Handlungen zu verneinen. „Ich ersuche daher, die Frage seiner Weiterbeschäftigung im Rahmen seiner Fähigkeiten zu prüfen...“<sup>26</sup>

Damit ging das Tauziehen um die Beschäftigung von Hartseil in die nächste Runde. Die RRG beugte sich pro forma dem Propagandaministerium, indem sie die Beurlaubung Hartseils am 9. Oktober 1935 aufhob und eine weitere kommissarische Beschäftigung am RS Köln bis zum Ende des Jahres in Aussicht stellte. Danach sollte eine Entscheidung über die weitere Verwendung Hartseils getroffen werden.<sup>27</sup>

Die Interimslösung verschaffte der RRG Zeit. Denn angesichts der reichlich wirren Faktenlage und der nicht minder wirren Salvationsstrategie Hartseils sah sich Verwaltungsdirektor Voß, Hartseils mächtigster Gegenspieler, in seinem grundsätzlichen Aufklärungsbestreben bestärkt. Ein Berichtsauftrag über die Prüfung der Buch- und Kassenführung des RDR bei der Kreisgruppe Stettin erging am 13. September 1935 seitens der RRG an die Revision.

Der abschließende Bericht lag jedoch erst am 31. März 1936 vor. Aus ihm wird ersichtlich, „dass die Buch- und Kassenführung unter der verantwortlichen Leitung des Herrn Hartseil den Anforderungen einer ordnungsgemässen Buchführung in keiner Weise entsprochen hat. Der Bericht kommt zu dem Ergebnis, dass die Zahlungsbewegungen niemals so stattgefunden haben können...“<sup>28</sup>

Ob sich Hartseil einer strafbaren Handlung schuldig gemacht hatte, konnte die Revision allerdings nicht klären, weil die Belege und Buchungsunterlagen, anhand derer sie den Sachverhalt hätte überprüfen können, schlicht und ergreifend fehlten. Und so bat die RRG in einem Schreiben an das Propagandaministerium vom 18. April 1936 um Mitteilung, ob Hartseil in seinem Amt als Sendeleiter bestätigt werden solle. Grünes Licht für die endgültige Ernennung Hartseils zum Sendeleiter des RS Köln erging am 28. August 1936. Von April 1937 bis Dezember 1939 wirkte er in der gleichen Position am Reichssender Leipzig, ehe er, wiederum als Sendeleiter, zum RS Danzig versetzt wurde.<sup>29</sup>

Im Frühjahr 1942 begegnete Hartseil als Hauptmann der Wehrmacht an der Ostfront, und zwar beim Soldatensender „Siegfried“, dem im Oktober 1941 vom Senderbetreuungsstrupp der Propagandakompagnie (PK) 689 übernommenen Wehrmachtssender

.....  
26 BArch, BDC, RKK Hartseil. Konzept eines Schreibens des RMVP an RRG vom 13.9.1935.

27 BArch R55/230. Schreiben RRG an RMVP, 26.10.1935.

28 Ebd.

29 Laut Lebenslauf Hartseils vom 29.12.1940 in: BArch, BDC, RKK Hartseil.

Smolensk. In seinem Bericht über seine Tätigkeit als PK-Berichterstatter schreibt Wilhelm Heysing: „Zum gleichen Zeitpunkt [d.h. der Umbenennung des Senders Smolensk in Soldatensender ‚Siegfried‘] erfolgt wahrscheinlich auch die Unterstellung bei der Propagandaabteilung ‚W‘ und Eingliederung bei der Gruppe Rundfunk, die von Hauptmann Hartseil geleitet wird. – Hartseil gilt als überaus intelligenter Mann mit vielseitiger Rundfunkpraxis, der aber streckenweise infolge unmäßigen Alkoholverbrauchs total ausfällt.“<sup>30</sup> Spätestens im Oktober 1943, zum Zeitpunkt der Verlegung des Senders „Siegfried“ von Mogilew nach Minsk, ist Hartseil bereits abgelöst, wobei der Grund aus Heysings Bericht nicht eindeutig ersichtlich wird. In einem von Heysing zitierten Schreiben von Artillerie-Major Albert Kost an seinen ehemaligen Adjutanten heißt es allerdings: „Die Angelegenheit Hartseil, die unangenehme Geschichte, läuft immer noch. Vor einiger Zeit waren große Vernehmungen und soviel ich hören konnte, haben ihn seine Senderleute stark belastet und nicht gut über ihn ausgesagt.“<sup>31</sup>

Das Resultat bestand allem Anschein nach in disziplinarischen Maßnahmen, jedenfalls wusste Kost zu berichten, dass Hartseil „im Augenblick am ‚kurzen Zügel‘“ gehe, „[er] exerziert sein Dasein als zwangsläufiges Mitglied der Prop. Abt. W.“<sup>32</sup> 1944 verliert sich die Spur von Wilhelm Hartseil in den Akten.<sup>33</sup>

.....

30 DRA A 39/2. Wilhelm Heysing. Rundfunksender unter deutscher Regie. Mittelabschnitt Ostfront. Leitfaden und Dokumentation, S. 166. Freundlicher Hinweis von Susanne Hennings, DRA.

31 Ebd., S. 180.

32 Ebd.

33 Eine Stichprobe betr. einer eventuellen Entnazifizierung in Hamburg erbrachte keinen Befund. Freundliche Mitteilung von Christina Ahrens, Staatsarchiv Hamburg, vom 25.4.2013.

Michael Tracey and Christian Herzog

## Thatcher, Thatcherism and British Broadcasting Policy

There are obvious and deep differences of opinion about the policies pursued by Thatcher-led governments from 1979 to her political demise in 1990. There is, however, little or no doubt that however divisive she was — and she was very divisive — Margaret Thatcher was the dominant political figure in British politics in the latter decades of the 20<sup>th</sup> century. The political commentator Martin Kettle wrote: „She was the most formidable leader of my lifetime, but her legacy is one of public division, private selfishness and a cult of acquisitiveness that has certainly made this country what it is today, though not quite in the way she intended.“<sup>1</sup>

Few areas of British life and few institutions remained untouched by what became known as Thatcherism, a set of ideological dispositions that very much reflected the inner personality, emotion and intellect of Margaret Thatcher.<sup>2</sup> Indeed, one can no more separate Thatcher from Thatcherism than one can separate cold from ice, a metaphor which might be deemed somewhat appropriate, given her famously chilly demeanor. In a review of Thatcher's memoir, *The Path to Power*, Peter Clarke wrote that her account makes clear the debt she owed to her upbringing: „It was an amalgam of three influences, all with strong mutual affinities, and all mediated through her father. First came the moral ethic of judgmental Methodism. [...] Then there was the economic ethic of the family grocery business.“<sup>3</sup> As Thatcher herself wrote in the memoir, „there is no better course for understanding free market economics than life in a corner shop.“<sup>4</sup> Clarke concludes, „Finally there was the political ethic of the overburdened ratepayer. Here was the archetype of the respectable, God-fearing, hard-working citizen, faithfully represented by Councilor Roberts [Thatcher's father], the old fashioned Liberal who became a staunch Conservative.“<sup>5</sup>

Another commentator described her as “a warrior, not a healer. To her, the mixed economy, guaranteed full employment, the welfare state, high public expenditure, the attempts to solve the nation's problems by negotiation and compromise, were all anathema. They were part of the problem, not the solution. What Britain needed was the unleashing of market forces, the creation of an ‚enterprise culture‘, big reductions in public expenditure and in direct taxation, a cutback in role of the state, more individual responsibility and self-reliance — in short, as she liked to put it, a return to ‚Victorian values.“<sup>6</sup> Looked at from these perspectives it is not difficult to see how public service broadcasting (PSB) would have represented something close to an insult to her worldview. And as we will argue, PSB was established precisely to confront the most powerful aspect of the Victorian era, the epicentre of industrial capitalism, what Mathew Ar-

.....  
1 Martin Kettle: Margaret Thatcher Unmasked: The Lady was for Turning. In: „The Guardian“ (London), 30 December 2011.

2 See Stuart Hall: *The Hard Road to Renewal: Thatcherism and the Crisis of the Left*. London 1988; Bob Jessop, Kevin Bonnett, Simon Bromley and Tom Ling: *Thatcherism: A Tale of Two Nations*. Cambridge 1988.

3 Peter Clarke: Margaret Thatcher's Place in History: Two Views. In: „Journal of the History of Economic Thought“, 24/3 (2002), pp. 357-368, here p. 360.

4 Margaret Thatcher: *The Path to Power*. London 1995, p. 566.

5 Clarke: Margaret Thatcher's Place in History, p. 360.

6 Michael Stewart: Nanny knows Best. In: *London Review of Books*, 9/11, 4 June 1987, pp. 8-9.

nold called „this strange disease of modern life“, materialism.<sup>7</sup> However, as we will also argue, she not only believed in a liberalism which would leave almost everything to the market, she also embodied a conservatism with faith in authority, allegiance, tradition.

In this article we lay out in the first instance the policy narrative of Thatcher governments with regard to broadcasting. We then address what we take to be a more compelling question, which is what it was about PSB that she seemed to so readily loathe. One immediate answer is that she saw the BBC and even ITV as vast and vibrant symbols of a world that she simply wanted to go away.<sup>8</sup> They would also obviously not appeal to someone so deeply committed to the idea of the free market as the determinant logic of everything. We will argue that while there is much truth to these arguments, there was an even deeper conflict in play. This reflects a comment by the Scottish-Australian philosopher John Anderson, who urged us not to ask of a social institution „what end or purpose does it serve?“ but, rather, „of what conflict is it the scene?“<sup>9</sup> It is fairly obvious that PSB was, and is, the scene of the colossal ideological struggle over what should constitute the values and logics of late modernity, invoking an effort to get „the public“ and „public institutions“ to re-imagine themselves as consumers not citizens, as purveyors of marketable goods rather than public goods.<sup>10</sup>

### **Thatcherism and British Broadcasting Policy (1979-1990)**

Perhaps surprisingly for those who supported PSB values, the Thatcher years began rather well. Two years before she became Prime Minister, the Report of the Committee on the Future of Broadcasting, better known as the Annan Report after its chairman, Lord Annan,<sup>11</sup> recommended that the new fourth television channel be run by a new organization, the Open Broadcasting Authority (OBA).<sup>12</sup> The model, proposed initially by the former broadcaster Anthony Smith, was that of a publishing house which would commission programmes from a variety of sources, in particular independent production houses.

The new Conservative government rejected the OBA model and established a new Channel 4 under the regulatory authority of the Independent Broadcasting Authority (IBA), which also regulated ITV. However, the „publisher“ model was kept and the brief of the new channel made clear that it would place a stress on innovative programming: „[...] the Fourth Channel service will have as a particular charge the service of special interests and concerns for which television has until now lacked adequate time. The Fourth Channel is expected by providing a favoured place for the untried to foster the new and experimental in television, [...] the availability of additional broadcasting hours

7 See Michael Tracey: *The Concept of Public Value and the Triumph of Materialist Modernity: „... this strange disease of modern life ...“* In: Gregory Ferrell Lowe and Fiona Martin (eds.): *The Value of Public Service Media*. Göteborg 2014, forthcoming.

8 ITV, while funded by advertising, was every bit as much committed to public service values as the Corporation from the 1960s to the 1990s.

9 See John Passmore: *Introductory Essay: John Anderson and Twentieth-Century Philosophy*. In: John Anderson: *Studies in Empirical Philosophy*. Sydney 1962, pp. ix-xxiv, here p. xxii.

10 See Colin Leys: *Market-Driven Politics: Neoliberal Democracy and the Public Interest*. London 2001.

11 Annan was an author, academic and, during the 1940s, a senior officer in the political division of the British Control Commission in Germany.

12 Report of the Committee on the Future of Broadcasting (Annan Report), Cmnd 6753. London 1977, recommendation 93, p. 482.

and the lesser importance of ratings provide the chance to introduce new talent, to reaffirm creative alliances or bring together fresh ones, and to develop ideas for which the existing services have not so far found a place."<sup>13</sup>

There was nothing here that the advocates of PSB would find problematic, Indeed, this is the sort of proposal many PSB advocates would applaud as it reflects a commitment to the core values of PSB.<sup>14</sup> However, if one tilted the head a little later, one could smell the scent of change on the wind. In March 1982 the Thatcher government asked Lord Hunt of Tamworth to chair an inquiry into the possibilities of developing cable television. When the Hunt report was published later in the year it proposed that cable television should be expanded, that it should not be seen as a new public service broadcaster and that it should be supervised by a new Cable Authority that would have a very light regulatory touch. The Report argued: „We believe that multi-channel cable television should be seen as supplementary, and not as an alternative or rival, to public service broadcasting."<sup>15</sup> It recommended that there be a basic package that would include the BBC and ITV but that „cable television should be different“ and should „greatly widen the viewer’s choice by providing many additional channels for those people ready to pay more than their basic television licence fee.“<sup>16</sup> In a key phrase, the Report suggested: „Cable television is therefore all about widening the viewer’s choice. [...] There is no reason why we should not have a high standard of privately financed cable television, just as we enjoy a high standard of public service broadcasting.“<sup>17</sup>

The Hunt Report embodied an emerging theme within the Conservative government’s evolving policy about the future of television. That term „choice“ clearly had buried within it the idea of choice within the market place because no one was going to be forced to take cable television, whereas it was elemental to British broadcasting that if you had a television set you had to pay the licence fee to fund the BBC even if you never watched its programmes. However, in the Hunt Report was another element of the emergent policy, which was that even if choices were being made in the context of a new market, it did not mean that standards of programme quality would have to decline. Thatcher, „though a free marketer, was no libertarian“ and strongly advocated the maintenance of standards of moral, taste and decency with regard to programme content.<sup>18</sup> The Hunt Report argued that a laissez-faire cable policy could guarantee both market liberalization and the preservation of moral standards, paving the way for the Cable and Broadcasting Act, which was passed in 1984.

Later that year, Kenneth Baker, the Minister for Industry and Information Technology, went to the Edinburgh Television Festival, the annual gathering of British broadcasters, to lay out the government’s „vision“ for the future of a wired-up Britain. According to

.....  
13 The Fourth Channel, Programme Policy Statement. In: Stephen Lambert: Channel Four: Television with a Difference? London 1982, pp. 170-171, here p. 170. See also Peter Goodwin: Television under the Tories: Broadcasting Policy, 1979-1997. London 1998, pp. 25-34; Des Freedman: Television Policies of the Labour Party, 1951-2001, London 2003, pp. 104-111; Michael Tracey: The Decline and Fall of Public Service Broadcasting. Oxford 1998, pp. 201-219.

14 See Broadcasting Research Unit: The Public Service Idea in British Broadcasting: Main Principles. London 1985.

15 Report of the Inquiry into Cable Expansion and Broadcasting Policy (Hunt Report), Cmnd 8679. London 1982, p. 3.

16 Hunt Report, 1982, p. 3.

17 Hunt Report, 1982, pp. 3-4.

18 Douglas Hurd: Memoirs. London 2003, p. 332.

Ray Fitzwalter, a former, highly-respected senior ITV executive at Granada television, „Baker would be symbolic of the familiar politician berating businessmen for not investing their money quickly enough in this obvious goldmine. The government saw the cabling of Britain as all they wanted — high tech industry, new jobs and competition for the old broadcasters.“<sup>19</sup>

By 1985 the scent of change was getting even stronger. On January 1985 the Labour MP Joe Ashton introduced a bill into the House of Commons proposing that the BBC should accept some advertising. Coinciding with this „The Times“, which remained a major outlet for Conservative politicians and Conservative thought, ran a series of editorials, backing such change: „Last month, on the very day that the BBC began its campaign for a 41% increase in its licence fee, the Prime Minister let it be known that she too favoured BBC advertising. The BBC is today accused, with varying degrees of fairness, of inefficiency, unaccountability, self-aggrandisement, feather bedding its employees [...] Are the critics justified? In their main principles: yes [...] The BBC should not survive this Parliament at its present size, in its present form and with its present terms of reference intact.“<sup>20</sup>

This first editorial pointed to the fact that whatever happened to the BBC the reality was that the rise of satellite and cable services would expand „consumer choice“. It ended with the language of another aspect of the emergent narrative: „If a licence fee is thought acceptable in principle but too large in practice, cannot a reasonable public contribution to broadcasting be concentrated in those areas most central to public service?“<sup>21</sup> Here we see conceived the idea — which later also spread to other countries — that the role of PSB should be to provide those programmes that the market could not or would not provide. The public broadcaster would fill in the gaps. The government, however, had some heavy duty opposition to this from the existing advertising-funded ITV companies, who feared losing revenue.<sup>22</sup> There was also a sense among many people that tinkering with the way the BBC was funded would damage and corrupt an institution that was widely regarded as a „national treasure“ and immensely well regarded around the world.

One of the defining elements that had, in the eyes of many commentators, made the British PSB system so successful was having two different funding mechanisms for its two main structural elements: monopoly television advertising for each regional franchise with the ITV system on the one hand, and the mandatory licence-fee funding of the BBC on the other. For example, in an address to the Royal Society of Arts on 27 February 1985, John Whitney, Director General of the IBA (1982-1989), commented: „If there is a single clue to the steady output of distinctive, high quality programmes, both popular and more specialised, made in Britain, it is the decision of Parliament to provide our rival systems with separate sources of finance.“<sup>23</sup> However, what was beginning to loom large was the clear sense that the Conservatives were eager to get the BBC

.....  
19 Raymond Fitzwalter: *The Dream that Died: The Rise and Fall of ITV*. Leicester 2008, p. 15.

20 Lead editorial. In: „The Times“ (London), 14 January 1985.

21 Lead editorial.

22 See John Whitney: *To Serve the People: My Years at the IBA*. New Barnet 2013.

23 In James McDonnell: *Public Service Broadcasting: A Reader*. London 1991, p. 92.

to take at least some advertising. The question that would remain, however, was how to do this without triggering a cultural death spiral. The rhetorical answer that would emerge would be to place an optimistic faith in the ability of the public-qua-consumer-qua-citizen to make the „right“ decisions about their cultural consumption, but if they chose not to do so then so be it.

It is certainly not clear from the public record whether Thatcher even cared about the quality of the culture; but she did care passionately about market forces and the individual's place within them. In fact, when one looks at how broadcasting policy unfolded under Thatcher, and continued under her successors, John Major and Labour's Tony Blair, it is clear that what was taking place was a major shift from seeing the role of broadcasting through the lens of a cultural model to one which saw it as a constituent part of the economic model for the future of the British economy.

In 1987, in his Richard Dimbleby Lecture, Sir Dennis Foreman, Chairman of Granada Television (1974-1987) and one of the most esteemed figures in the history of British broadcasting, referred to the „mood of our masters who have come to see television as an industry, and an industry in need of reform.“<sup>24</sup> Phillip Whitehead, a well-regarded television producer and Labour MP, stroke the same note in his MacTaggart Lecture of 1987: „The power that comes from cashpoint and credit card are going to be as dominant in choice of media for information and entertainment as anywhere else as programmes become commodities, to be hoarded, speculated against, sold as futures, intermingled with the admass. Those who believe that the only true regulator is the sovereign market loathe the protected duopoly and the statutory regulators of public service broadcasting.“<sup>25</sup>

### **The Peacock Committee**

Almost as a matter of ideological imperative, the government continued to seek ways to transform the funding mechanism for the BBC, if only because in the universe of British public broadcasting the Corporation was the brightest star. On 27 March 1985, Home Secretary Leon Brittan announced in the House of Commons that the government was setting up an inquiry into the future financing of the BBC, the committee to be chaired by Professor Sir Alan Peacock. Peacock's appointment was immediately seen as potentially of enormous significance because, as an economist and Chief Economics Advisor to the Department of Trade and Industry (DTI) (1973-1976), Peacock was known to be very much in favor of free-market principles. He was also known to have a formidable intellect, so here it seemed would be the latest and most potent challenge to the BBC. Brittan also appointed to the committee his brother Sam Brittan, a columnist on the „Financial Times“ and an avid free-marketeer.

Norman Buchan would write later that when „Mrs Thatcher appointed the Peacock Committee to report on the financing of the BBC it was with the intention of replacing the licence fee by advertising, and thus killing off one more of the quangos dedicated

.....  
24 In McDonnell: Public Service Broadcasting, p. 106.

25 Phillip Whitehead: Power and Pluralism in Broadcasting (The James MacTaggart Lecture 1987). In: Bob Franklin (ed.): Television Policy: The MacTaggart Lectures. Edinburgh 2005, pp. 113-121, here p. 114.

to public service. Economics were against her. It took the Committee only a couple of weeks to discover that this would slash the income of all existing commercial television. But no government committee or Royal Commission has ever said, 'we recommend nothing', and this Committee, being a very bright committee, said a great deal. The aim, commented Alan Peacock, was to open up a free market economy and let British broadcasting develop in the same way as the free press has developed since the ending of pre-censorship in 1694.<sup>26</sup> As Buchan was quick to point out, the slight problem with this is that the British press was highly monopolistic, with three individuals controlling 80 percent of newspaper circulation.<sup>27</sup> There was also the rather brutal fact that the British newspaper industry was dominated by some of the worst tabloid journalism in the world, conflating news, information and entertainment.<sup>28</sup> That the members of the Committee were not unaware of this would be made clear in the Report, as would their agonized dilemma over the question of balancing the provision of cultural appetites while maintaining standards of programme quality.

The Report's major conclusion was that the licence fee should, over the long haul, be replaced by income drawn from subscriptions and that this would eventually be made possible by the cornucopia of emergent technologies: „The fundamental aim of broadcasting policy should in our view be to enlarge both the freedom of choice of the consumer and the opportunities available to programme makers to offer alternative wares to the public.“<sup>29</sup> In an extraordinary piece of intellectual ju-jitsu, made necessary by the fact that the public, by and large, did not view „public service“ as dirty words, the Report continued: „The fulfilment of this goal, so far from being incompatible with public service activities positively requires them in a sense of ‚public service‘ [...] Our goal is of course derived from aims much wider than any applying to broadcasting alone. They are embedded, for example, in the First Amendment to the US Constitution [...] ‚Congress shall make no law ... abridging the freedom of speech or of the press ...‘“<sup>30</sup>

The Peacock Committee suggested that the problem to date, and the justification for PSB, was that there had been spectrum scarcity and no real way of charging viewers and listeners directly: „Technological developments hold promise, however, of liberation from these constraints. There is at least a chance of creating a genuine consumer market in broadcasting combined with a continuation of public service, in the positive sense of secure funding of programmes of a demanding or innovative kind. [...] Viewers must be able to register their preferences directly and register the intensity of their preference. The only system which will fulfill these conditions is ‚pay-per-view.‘“<sup>31</sup> At the same time as the Committee was suggesting subscription television, there lingered

.....  
26 Norman Buchan: Broadcasting and the Abyss. In: London Review of Books, 12/11, 14 June 1990, p. 14.

27 See Buchan: Broadcasting and the Abyss.

28 See Bob Franklin: Newszak and News Media. London 1997; Shelley McLachlan and Peter Golding: Tabloidization in the British Press: A Quantitative Investigation into Changes in British Newspapers, 1952-1997. In: Colin Sparks and John Tulloch (eds.): Tabloid Tales: Global Debates over Media Standards. Lanham, MD, 2000, p. 76-90.

29 Report of the Committee on Financing the BBC (Peacock Report). Cmnd. 9824. London 1986, para. 547, p. 125. See Tom O'Malley and Janet Jones (eds.): The Peacock Committee and UK Broadcasting Policy. Basingstoke 2009; Christian Potschka: Towards a Market in Broadcasting: Communications Policy in the UK and Germany. Basingstoke 2012, pp. 86-108.

30 Peacock Report, paras. 547, 548, p. 125. One has constantly to be aware that Thatcherism, incubating within such Petri dishes as the Peacock Committee, was nothing short of an effort to transform the very essence of the UK, not just as an economy but as a culture.

31 Peacock Report, paras. 551, 552, p. 126.

a certain doubt as to the outcome in broad cultural terms: „[...] a broadcasting market designed to promote the welfare of viewers and listeners certainly does not carry the implication that ‘commercial laissez-faire’ [...] should take over.“<sup>32</sup> The Committee concluded that there would remain a place for public patronage to support programming that might otherwise not happen. These included news, current affairs, documentaries, the arts as well as critical and controversial programming.<sup>33</sup> They added, somewhat ironically, that while such patronage might be necessary, nonetheless, „viewers and listeners are in the last analysis the best judges of their own interest [...]“ and, anyhow, „such patronage should account for a modest proportion of total broadcasting.“<sup>34</sup>

They continued to grapple with the delicate question of cultural appetites and standards, and seemed resigned to a somewhat pessimistic conclusion: „If one believes that people should be allowed to make their own decisions, and they appear content with a diet of manufactured junk food, then we can support all sorts of activities designed to enlarge their taste and inform them of the merits of other foods. But if after all these efforts they still make for junk food, that is their privilege in a free society.“<sup>35</sup> Here was classic Thatcherism — what was important was the individual, however dreadful their habits, rather than the collective communal good because, of course, there is no such thing as a collective, communal good.<sup>36</sup> The Peacock Committee’s conclusion was clear: „British broadcasting should move towards a sophisticated market system based on consumer sovereignty. That is a system which recognises that viewers and listeners are the ultimate judges of their own interests, which they can best satisfy if they have the option of purchasing the broadcasting services they require from as many alternative sources of supply as possible.“<sup>37</sup>

We have dwelt at some length on the Peacock Report because it is perhaps the quintessential argument as to where Thatcherite philosophy wished to take broadcasting, while at the same time suggesting all the problems and dilemmas of actually getting there. The fundamental problem, which was a seriously large stone in the shoe of those who wished to let market forces loose, was that they agreed that there is such a thing as cultural junk food and that it is neither good for the body politic nor the societal corpus.

Opinions within the Thatcher administration with regard to broadcasting diverged. Most apparently this applied to the different agendas followed by the Home Office and the DTI, the powerhouse of Thatcherite market-driven politics. During Thatcher’s first term in office, Home Secretary Willy Whitelaw (1979-1983), a „ready advocate“<sup>38</sup> of the broadcasters, carried out a moderating influence on the Tory’s media policy.<sup>39</sup> During

.....

<sup>32</sup> Peacock Report, para. 553, p. 126.

<sup>33</sup> See Peacock Report, para. 563, p. 127; Christian Potschka: Broadcasting and Market-Driven Politics in the UK and Germany: The Peacock Committee in Comparative Perspective. In: *International Journal of Cultural Policy*, 19/5 (2013), pp. 595-609.

<sup>34</sup> Peacock Report, paras. 564, 565, p. 128.

<sup>35</sup> Peacock Report, para. 566, p. 128.

<sup>36</sup> Margaret Thatcher: Interview for *Woman’s Own*, 23 September 1987, No. 10 Downing Street, London. Online: <http://www.margaretthatcher.org/document/106689> (18 April 2014).

<sup>37</sup> Peacock Report, para. 592, p. 133.

<sup>38</sup> Margaret Thatcher: *The Downing Street Years*. London 1993, p. 634.

<sup>39</sup> James Curran and Jean Seaton: *Power without Responsibility: Press, Broadcasting and the Internet in Britain*. London 2010, p. 221.

the second Thatcher administration (1983-1987), the government's focus shifted from Channel 4, Direct Broadcast Satellites (DBS) and broadband cable to the BBC and ITV. In 1987 the Home Affairs Select Committee initiated a study on the future of broadcasting that was published in July 1988 and argued in favour of „phased deregulation.“<sup>40</sup> This was followed by the government's 1988 White Paper „Broadcasting in the 1990s: Competition, Choice and Quality.“<sup>41</sup> Its proposals ensued from the realization that it would be devilishly difficult to change the funding for the BBC and made ITV the primary subject of the application of market economics. Here was the Orwellian trifecta: we could have it all, market values, competition and high cultural values. Its provisions could not deliver its promised aims, but it became law just a few days before Margaret Thatcher's forced resignation as Prime Minister. The Broadcasting Act 1990 eventually abolished the IBA, which had regulated commercial television since 1973, and replaced it with the „light touch“ Independent Television Committee (ITC). It also created a new analogue Channel Five and allowed for the growth of multi-channel satellite broadcasting — a move which would allow Rupert Murdoch to enter British television. Crucially, it allowed companies within ITV to take over other ITV companies after 1994, a process which would end with today's ITV plc which now owns 11 of the 15 regional franchises and is largely devoid of any commitment to public service values.<sup>42</sup>

The 1990 Broadcasting Act has been described by Ray Fitzwalter as „perhaps one of the most shameful pieces of legislation of the past 50 years.“<sup>43</sup> Historically, ITV franchises had been awarded on the basis of the quality of the proposals for the kinds of programmes, which the franchisee would offer in their region, say the Northwest or the Southwest of England.<sup>44</sup> Once awarded, the franchisee was granted a monopoly of advertising in their region — echoes of Reith's „brute force of monopoly“<sup>45</sup> — but was expected to deliver on their promises. If they did not, they would face the real possibility of their franchise being removed. Under the 1990 Act franchises were to be awarded on the basis of blind, one-time bids, which would inevitably take large amounts of money out of programme budgets.<sup>46</sup> The Act also separated ITV from Channel 4 setting up competition for ratings and revenue.<sup>47</sup> As Fitzwalter suggests, „it fatally weakened the regulator, opening the floodgates to lower standards, and it introduced haphazard takeovers in ITV reducing competition, promoting monopoly and destroying the regional network.“<sup>48</sup> Developments in ITV also put pressure on the BBC to compete for the audience and, overall, in such a world, it was difficult to see how public service values would survive.

.....

40 Tom O'Malley: *Closedown? The BBC and Government Broadcasting Policy, 1979-92*. London 1994, p. 130.

41 Home Office: *Broadcasting in the 90s: Competition, Choice and Quality (White Paper)*. Cm. 517. London 1988.

42 See Christian Potschka and Peter Golding: *The Structural Developments of Regional Television in Britain and Germany*. In: „Media History“, 18/3-4 (2012), pp. 443-458.

43 Raymond Fitzwalter: *The Rise and Fall of ITV*, Public lecture, 13 May 2008, The Frontline Club, London. Online: [http://www.frontlineclub.com/ray\\_fitzwalter\\_the\\_rise\\_and\\_fall\\_of\\_itv/](http://www.frontlineclub.com/ray_fitzwalter_the_rise_and_fall_of_itv/) (18 April 2014).

44 See Asa Briggs and Joanna Spicer: *The Franchise Affair: Creating Fortunes and Failures in Independent Television*. London 1986.

45 John Charles Waltham Reith: *Into the Wind*. London 1949, p. 523.

46 See Michael Darlow: *Independents Struggle: The Programme Makers who took on the TV Establishment*. London 2004, p. 532.

47 Channel Four had previously received a set revenue from the advertising revenue for ITV.

48 Fitzwalter: *The Rise and Fall of ITV*.

Fitzwalter's analysis is particularly focused on how this new environment brought into British television a new breed of entrepreneur, whose primary concern was not with the quality of the programming but with the quantity of the profits, all the while marginalizing those, like Fitzwalter himself, who had within their personas and values the ghost of Reith. The traditional aphorism to make the distinction between the two groups was that there were those who sought money to make programmes, and those who made programmes to make money. In this polarity is a whole world of philosophical difference. The profound irony is that the mechanics that Thatcher had set in place would lead to near monopoly, but one not informed by anything other than the values of the market, commerce and, therefore inevitably, a new vulgarity and absence of standards. Fitzwalter comments: „After 1992 there is a dramatic shift to programmes hallmarked by violence, sex, greed and crime to chase ratings; a dramatic decline in range and diversity which was fatal for a popular mainstream channel; a dramatic increase in duplication, copying, following someone else's fashion; a dramatic fall in originality, experimentation and risk taking.“<sup>49</sup>

### **The Role of PSB as a Check on the Thatcherite State**

There is another way in which one needs to think about Mrs Thatcher and broadcasting, and that is in the realm of the coverage of politics. There was within Thatcher an authoritarian impulse — not for nothing is there an association between the small-town greengrocer and Poujadism.<sup>50</sup> Thatcher was far from unique in the way in which she felt that the BBC, for example, was biased in various ways, and conflicts between the BBC and UK governments over news coverage of particular events went back to 1926 when Churchill felt that the BBC was failing to cover the General Strike in a „proper“ way and famously responded to criticism that he edited the British Gazette in a biased manner during the General Strike: „I decline utterly to be impartial as between the fire brigade and the fire.“<sup>51</sup> The political tension between Thatcher, her government and British broadcasters is best illustrated through a series of „incidents“ of greater or lesser importance.

First, in 1983, following the invasion of the Falklands by Argentina, Thatcher dispatched the British military to retake the islands in the south Atlantic. The government was clearly not enamoured with the way the BBC was covering the venture. In his autobiography, Alasdair Milne, then the BBC's Director General (1982-1987), recalls how, at a dinner with the Governors of the BBC and the Board of Management, the Prime Minister „cheerfully accused us of insanity over our reporting of the disembarkation of troops from the QE2<sup>52</sup> in the Falklands, quoting as a parallel what she described as American television losing the Vietnam war [...].“<sup>53</sup>

.....  
49 Fitzwalter: *The Rise and Fall of ITV*.

50 Poujadism describes a French movement of shopkeepers and artisans which started in 1954 and aimed to ‚eliminate the politicians and high civil servants who have betrayed the Republic by their personal corruption‘ as well as ‚deprive the State of its excessive powers by denationalizing, relaxing economic control, curtailing some of the social services, and cutting the civil service‘. Peter Campbell: *Le Mouvement Poujade*. In: „Parliamentary Affairs“, X/3 (1956), pp. 362-367, here p. 364.

51 Winston Churchill: *Speech in the House of Commons*, 7 July 1926.

52 QE2 was an ocean liner commandeered to transport the military force.

53 Alasdair Milne: *DG: The Memoirs of a British Broadcaster*. London 1988, p. 123.

Second, on 30 January 1984 the BBC broadcast an edition of its flagship current affairs programme, „Panorama“, titled „Maggie’s Militant Tendency.“ The programme was an investigation of the far right of the Conservative party and based on a leaked document that the Young Conservatives had produced. The programme in particular focused on the activities of two Conservative Members of Parliament, Neil Hamilton and Gerald Howarth. It came as no surprise that the Party claimed, angrily, that the programme was full of inaccuracies, or that Hamilton and Howarth sued for libel. In 1986 the BBC was forced to settle and the two MPs received considerable damages in settlement of the case. Alasdair Milne remembers the incident as follows: „The papers the following morning had a field day over the settlement: ‚disaster, humiliating, Milne must go‘. [...] [O]ne hundred Tory MPs signed a motion calling for my resignation and ‚the restoration of proper standards at the BBC.“<sup>54</sup>

Third, the Conservative Central Office around this time also prepared a report to prove what it claimed „anti-Conservative bias in [the BBC’s] television news.“<sup>55</sup> The Conservative Party Chairman, Norman Tebbit, attacked BBC News’ coverage of the US bombing assault on Libya, 15 April 1986. He wrote to Milne that: „far from being balanced, fair and impartial, the coverage was a mixture of news, views, speculation, error and uncritical carriage of Libyan propaganda which does serious damage to the reputation of the BBC.“<sup>56</sup>

Fourth, in 1985 Margaret Thatcher made a speech in which she said that terrorists should be denied „the oxygen of publicity.“<sup>57</sup> A month later it emerged that the BBC was to broadcast a programme in its Real Lives series called, „At the Edge of the Union“, which would include an interview with Martin McGuinness, the commander of the Irish Republican Army (IRA). Leon Brittan, the Home Secretary, wrote to Stuart Young, the Chairman of the BBC (1983-1986),<sup>58</sup> saying that the programme threatened national security and asked that it not be broadcast.<sup>59</sup> Young arranged for an emergency meeting of the Board of Governors, who took the rare step of reviewing the programme for themselves, something which had only happened once before. Having done so, they decided that it should not be broadcast. There followed perhaps the greatest breach between the management and the Governors in the history of the BBC. Milne, in a detailed account of the episode, described the Chairman, Young, as „beside himself with rage“ because of the position the Governors had been put in and accused Milne and his senior colleagues „of disloyalty, of lying, of cowardice in not accepting the blame [...]“.<sup>60</sup> The programme was eventually transmitted with some minor adjustments but if the point of political pressure was to put fear into the mood of a broadcasting organization and to begin the slow destruction of its most senior executive, it worked.

.....  
54 Milne, 1988, p. 189.

55 Milne, 1988, p. 190.

56 In Milne, 1988, p. 190.

57 Margaret Thatcher: Speech to American Bar Association, 15 July 1985, Albert Hall, London. Online: <http://www.margarethatcher.org/document/106096> (18 April 2014).

58 Stuart Young was the brother of Thatcher’s Trade Secretary, Lord Young, and a prominent Conservative.

59 See Milne, 1988, p. 142; Trevor Parry-Giles: Ideological Anxiety and the Censored Text: Real Lives – At the Edge of the Union. In: *Critical Studies in „Mass Communication“* 11/1 (1994), pp. 54-72.

60 Milne, 1988, pp. 146-147.

Fifth, the fact that the Government was increasingly at odds with the BBC's news coverage became even clearer when in 1986 the BBC announced it would be broadcasting a series of documentaries under the generic title of „Secret Society“, which would be written and presented by the left-wing journalist Duncan Campbell. The gist of the series — which, with hindsight and recent revelations about government surveillance, feels very contemporary — was an account of the various ways in which the government kept information from the public. Once more the Conservative government made their displeasure known and once more the Governors grew agitated about what was happening on their watch and over which they seemed to have little control. There were six programmes planned, including one about a secret satellite called Zircon. Milne, together with other members of the Board of Management, made the decision to transmit five of the series but not the one about Zircon.<sup>61</sup>

Towards the end of the year there was a BBC reception with Thatcher present. Milne recalls how he went over to have a friendly word with her but that to „my surprise, she effectively cut me dead.“<sup>62</sup> That same evening, in a telling comment as to how things were unfolding, one of the Governors, Alwyn Roberts, told Milne that „[s]ome Board members [...] wanted [his] ‚head to roll‘ because of Secret Society.“<sup>63</sup> On 29 January 1987 he was asked to go and see Young's successor as the Chairman of the BBC, Marmaduke Hussey, a Conservative appointee. Also present was the Vice-Chairman of the BBC (1986-1993), the former Labour politician Joel Barnett. Hussey said: „I am afraid this going to be a very unpleasant interview. We want you to leave immediately. It's a unanimous decision of the Board. [...] We want to make changes“, said Barnett. „We can't under the present circumstances.“<sup>64</sup>

It is important to understand that here was an enormously important moment, one which in part was the culmination of steady pressure from the government, focused in particular on the BBC Director General. It is also important to understand that Milne's „sin“ was that he was first and foremost a programme-maker who also believed with a passion in the BBC's editorial independence, and in its right and duty to hold the government and the political class accountable. What has drawn less attention in his own and other accounts of his demise is that he was a famed programme maker who, along with others such as Donald Baverstock, totally re-imagined the BBC in the 1950s, shifting it away from the rather staid conservatism of the Corporation's former Director General William Haley (1944-1952).

This had happened with the inspired support of the monumentally underrated Director Generalship of Ian Jacob, who was appointed in 1952 and created a BBC which was defined by what might be called intelligent populism. What is key is that Milne's replacement as Director General, Michael Checkland, was an accountant who, while recognized as a thoroughly decent man, had never made a programme in his life. This was a vital moment, indeed a profound ideological shift that would be seen in many other public broadcasting systems, in which power was passing from programme-makers to

.....  
61 See Milne, 1988, p. 197-198.

62 Milne, 1988, p. 199.

63 Milne, 1988, p. 199.

64 Milne, 1988, p. 202.

a new, managerial and technocratic class more readily suited to the character of the new neo-liberal, free-market world which Thatcher and those like her were so successfully birthing.

Milne was not the only key personality in broadcasting who fell victim to Mrs Thatcher, which leads us to the sixth incident. When, in 1988, the IBA was replaced by the ITC, George Thomson, IBA Chairman (1981-1988), linked it directly to the critical documentary „Death on the Rock“: „The IRA had a plan to blow up something in Gibraltar. It was discovered by the intelligence authorities ... but became a matter of great public interest for the media. In connection with that Thames [Television] proposed a special programme about it. [...] I had a telephone call from Geoffrey Howe<sup>65</sup> ... he called on behalf of the Prime Minister and said they'd be grateful if I would look into it. In fact, because of its seriousness, we arranged for it to be viewed by the whole Authority. We decided that it was justified in the public interest to broadcast. I phoned Geoffrey Howe back and gave him this verdict and of course he did not like it at all. He reported back to the Prime Minister. She was very angry about it and immediately went on air to denounce this decision by the independent IBA. So I went on air and contradicted her. We had a major confrontation. This did have a very substantial influence on Mrs Thatcher's attitude towards broadcasting policy. So when the then franchises came to an end and they had to be renewed it was very clear that she regarded it as important that Thames should not be reappointed. But more important than that, the Prime Minister was, I think, so upset by this revelation that they brought in a new broadcasting act and changed the arrangements. The IBA, of which I was Chairman, was abolished.“<sup>66</sup>

These six incidents grew out of an intended development towards a more competitive environment for broadcasting, in which the public service BBC was now competing with an increasingly commercial broadcaster, ITV, that was, to all intents and purposes, rampantly populist. There was, however, something else happening: the rise to prominence of a generation of politicians and broadcasters, those new technocrats who were palpably less committed to the ideas and values of PSB. Theirs was much more a world of trimming budgets, fiscal efficiency, organizational rationalization, and the slow but steady importing of market values into the BBC, known, in management speak, as „Producer Choice.“<sup>67</sup> Thatcher had by this time left the political scene but, here, in the managerial personalities of the new public broadcasters, her legacy was evident.

### **Thatcher, Thatcherism and Broadcasting: An Interpretation**

Earlier in this piece we referenced John Anderson's urging that we see large institutions as sites of struggle. So here we ask what was — and is —, the struggle of which PSB is the site? To approach this, it is useful to go back to what might be called the „original intent“, especially that of the towering genius in the history of PSB, John Charles Walsam Reith. Reith had many eccentricities and curiosities. He had a certain childishness, a manic psychology, emotional turmoil, the constant sense of defeat and of being

.....  
65 Howe was Thatcher's longest serving Cabinet minister.

66 In Potschka: *Towards a Market in Broadcasting*, p. 104.

67 See Georgina Born: *Uncertain Vision: Birt, Dyke and the Reinvention of the BBC*. London 2004; Chris Carter and Alan McKinlay: *Cultures of Strategy: Remaking the BBC, 1968-2003*. In: „*Business History*“, 55/7 (2013), pp. 1228-1246; John Birt: *The Harder Path*. London 2002.

unfulfilled, the occasional pompous self regard; he was a figure of enormous talent but melancholy without end.<sup>68</sup> There is another approach to Reith, however, in which the significance of his life lies not only in the creation of the BBC, but in what that represents on the larger canvas of history, and in particular 19th and early 20th century debates about the nature of that history and, crucially, our place within it as human beings.<sup>69</sup> It is here that we can engage with what the Thatcherite struggle with PSB was fundamentally about.

In the end, Reith was not someone who wanted to use broadcasting just to offer a public service to educate, inform and entertain, to cite the famous triptych. Those were more akin to a methodology to achieve a larger purpose based on an underlying sense of human possibility — one that should not be trampled underfoot by the crass, the flat, the shallow, the trivial, the vulgar, the exploitative. In the end, if we get it right, these aspects of broadcasting should reveal that we are far more than the sum of our appetites. Reith was in effect setting his face — and he hoped the nation — against what he took to be the darker side of modernity, particularly in the materialism that lay at its heart, which he clearly viewed as something that would lead to a deadening of the soul. He was, in his own way, asking what Yeats called the „ancient questions...“ of which two are, surely: what is it to be fully human; what does the „good“, „mature“ society actually look like, and what role can communication play in achieving such ends?<sup>70</sup> Reith, informed by both his theological commitments and his intellect, was convinced that life could be better, that it could be elevated and enhanced for everyone. In fact, if one comes at Reith from this perspective, it is not difficult to see how he was firmly planted in the soil of the Scottish Enlightenment — that period in the 18<sup>th</sup> Century characterized by a range of thinkers who believed that, through force of intellect, benign change could be effectuated for the whole populace. Whatever his theological inclinations, Reith was clearly using intellect and reason to forge an institution which through its action — that is, its programmes — would itself effectuate benign change for the whole populace.

What lay at the heart of Reith's view of not just communication but the purpose of communication for the individual as well as national life was something very basic: the idea that the forces of materialism, as articulated within a market economy, would have a deleterious effect on the human condition, on the ability to be human. We would do well to remember that this was not necessarily because of his theological bent; his view was simply at one with other critics of modernity, such as Matthew Arnold, none of whom seem to have had some kind of closet theology. They were humanists who also believed in human possibility, that idea of life being lived well and to the full.

The idea behind the BBC, and those other institutions like it, rested on several assumptions, which, while laudable, were always out of step with, and in the end seemingly unable to resist larger historical forces. The first assumption was that it could, with appropriate constitutional and fiscal arrangements, keep at bay the forces and logics,

.....  
68 See Ian McIntyre: *The Expense of Glory: A Life of John Reith*. London 1994; Adrian Johns: *Death of a Pirate: British Radio and the Making of the Information Age*. New York, NY, 2011.

69 See Michael Tracey: *The Painted Kipper: Reith, the BBC, Facing Modernity*. 2011. Online: <http://scholarsandrogues.files.wordpress.com/2011/10/thepaintedkipper.pdf> (18 April 2014).

70 William Butler Yeats: *Broadcast on Modern Poetry*, BBC, 11 October 1936. Online: <http://www.brainpickings.org/index.php/2013/02/20/william-butler-yeats-on-modern-poetry-1936/> (18 April 2014).

the essential narrative, of industrial and post-industrial capitalism. Second, in doing so, the assumption was that it could engage an audience without anchoring itself to that audience's taste and preferences, and thus could provide an environment for creative and journalistic talent to prosper. Third, these creative and profound programmes would enable its fundamental ambition to allow the public to grow and realise their full potential as human beings and thus enable a larger, cultivated, mature social order defined by moral and creative intent rather than materialism.

In this sense, the BBC, at its founding as a public service corporation, was very much part of a wide and varied critique of the impact that modernity was having on the human spirit. There was, however, another mood that still drew succour from the promise of the Enlightenment. The mood was marked by the faith in using reason to vanquish unreason, in the possibility of human progress, in the ability to wrestle capitalism to the ground. That was where Reith and his BBC were located, believing with a passion in their ability to keep the darker forces of modernity at bay, thus able to offer something better. The competition between public service and commercial interests in British broadcasting goes back to the very beginnings of radio in the 1920s.<sup>71</sup>

Irrespective of that, for some time the PSB project to keep modernity at bay worked. Contemporary policies and thinking nurtured by Thatcher, however, make clear that it could not last. While it has managed to struggle into the new century, a bit battered and weary and anxious, with a modicum of its character in place, it seems unlikely in the extreme that PSB will see the next. The BBC, along with its sister institutions, is, as Peter Gay said of the Weimar Republic,<sup>72</sup> a corpse on leave, not as an organizational entity but as an idea about who we, the public-as-citizens, are and can be. In the end, Councillor Roberts won.

.....

<sup>71</sup> See Seán Street: *Crossing the Ether: British Public Service Radio and Commercial Competition, 1922-1945*. Eastleigh 2006.

<sup>72</sup> See Peter Gay: *Weimar Culture: The Outsider as Insider*. New York, NY, 1968.

# Studienkreis-Informationen

## Jahrestagung des Studienkreises Rundfunk und Geschichte e.V. 2014

### HEIMATGEFÜHLE.

#### Lokale Medien in einer globalen Welt

Workshop-Tagung des Dept. Medien- und Kommunikationswissenschaften der MLU in Kooperation mit dem Studienkreis Rundfunk und Geschichte e.V.

3. bis 4. Juli 2014, Mitteldeutsches Multimediazentrum, Halle (Saale)

---

Medien sind der Kern des unaufhaltsamen Prozesses der Globalisierung. Sie führen Menschen, Ideen und Produkte weltweit zusammen, eröffnen neue Horizonte und neue Abgründe für politische, soziale, wirtschaftliche und kulturelle Auf- und Umbrüche.

Sie stimulieren aber zugleich die natürliche Gegenbewegung: eine neuerliche und vielleicht neuartige Hinwendung zum Lokalen, eine Rückbesinnung auf den Wert von räumlicher und körperlicher Nähe. Das Konzept der Heimat erfährt dabei eine Renaissance und Neudefinition, und die Bedeutung kommunaler Traditionen und lokal verankerter Kommunikation wird überdacht. In den Medien entsteht aber auch Raum für neue Kommunikationsformen, die gesellschaftliche, politische und kulturelle Partizipation neu denken lassen. Zugleich geraten alte Geschäftsmodelle in den Medien ins Wanken und müssen durch innovative Modelle ersetzt werden, die u.a. im Lokalen verankert sein können.

Was müssen Lokalmedien können? Wie heterogen sind die verwendeten Heimatkonzepte? Wie mobil, wie global, wie ubiquitär kann das Lokale sein? Ist die mediale Heimat vor der Haustür für alle da oder werden manche ausgeschlossen? Funktioniert Partizipation im lokalen Kontext anders und sogar besser als im globalen? Macht Heimat der Metropole im Wertekanon Konkurrenz? Welche Art von kulturellem Kapital stellen Heimat und Lokalbezug dar?

An zwei Tagen werden jeweils morgens Vorträge die Geschichte der Lokalmedien in

Deutschland und darüber hinaus erörtern sowie verschiedene Konzepte von Heimat und Lokalität aus der Stadtplanung, der Soziologie, der Psychologie und weiteren Disziplinen beleuchten.

An den Nachmittagen präsentieren Teilnehmer in kommunikativen Settings (Speelab & World Café) Best Practice-Beispiele lokaler Medien aus allen Bereichen – von netzbauierten Medien über Radio und Fernsehen bis zu Printprodukten und hybriden Konfigurationen –, und diskutieren darüber in kleinen Gruppen austauschorientiert, praxisnah und fachübergreifend. Gefragt wird, inwiefern lokale Medien heute Best Practice sind.

Die Tagung richtet sich an Medienakteure, Wissenschaftler und gesellschaftlich, kulturell und medial interessierte Bürger. Ziel ist es, einen Einblick in das Spektrum lokaler Medien in Deutschland zu gewähren und Diskussionen zu Best Practice-Modellen, zu sozialpolitischen und zu anthropologischen Funktionen des Lokalen zu initiieren.

Dazu stellen exemplarisch lokale Medienexperten ihre Konzepte vor und vergleichen die gängigen Formate Lokal-TV, Lokal-Radio, sowie Regional-/Lokalzeitung mit sublokalen und Special Interest-Formaten. Hinzu kommen künstlerische Perspektiven auf das Verhältnis von Medien, Heimat, Globalität und Lokalität. Im Fokus steht neben quantitativen Erfolgskriterien die Frage, inwieweit sich lokale Medien aktiv an der Konstitution von Heimat beteiligen bzw. auf bestimmte Eigenheiten der Region resp. ein spezifisches Heimatgefühl referieren, um als lokales Medium erfolgreich zu sein.

Die Jahrestagung beginnt am Donnerstag, dem 3. Juli., um 10 Uhr und endet am Freitag, dem 4. Juli, um 18 Uhr.

Das detaillierte Programm finden Sie nach Erscheinen des Heftes auf unserer Webseite: [rundfunkundgeschichte.de](http://rundfunkundgeschichte.de).

## Forum

### **Archive der Öffentlich-Rechtlichen für die Wissenschaft einheitlich zugänglich**

In den letzten Jahren häufte sich die Kritik von Forschern hinsichtlich der Zugänglichkeit von Archiven der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten, auch in unserer Zeitschrift (vgl. Interviews mit Michael Crone in Heft 3/4-2012 und Leif Kramp in 3/4-2013).

Nun haben die ARD-Intendant/innen Anfang April (endlich!) einen einheitlichen Zugang zu öffentlich-rechtlichen Archiven für Forscher und Wissenschaftler beschlossen, und das auch noch in Abstimmung mit ZDF und Deutschlandradio!

In einer Pressemitteilung heißt es: „Der Zugang von Wissenschaft und Forschung zu den Archiven von ARD, ZDF, Deutschlandradio und zum Deutschen Rundfunkarchiv ist erstmalig einheitlich geregelt. Die Intendantinnen und Intendanten haben mit der Verabschiedung einheitlicher Regelungen auf der ARD-Sitzung in München Klarheit im Zugang zu den Archiven geschaffen.“

Die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten in Deutschland sind sich des kulturhistorischen Wertes ihrer Archive bewusst und sie unterstützen deshalb die Arbeit von Wissenschaft und Forschung. Die Bedeutung der audiovisuellen Medien als wissenschaftliches Quellenmaterial nimmt zu und zahlreiche Kapitel der Zeitgeschichte könnten ohne deren Analyse nicht mehr geschrieben werden.

Neben Bewegtbildern und Tondokumenten stehen deshalb künftig auch ergänzende Schriften oder Sammlungen für die wissenschaftliche Auswertung und Aufarbeitung zur Verfügung. Die Kontextinformationen dieser Begleitmaterialien (wie z. B. Sachzeugen, Techniksammlungen, etc.) sind in vielen Fällen für das Verständnis der Video-, Bild- und Tondokumente unverzichtbar.“

Damit die Regelungen über den Zugang für Wissenschaft und Forschung zum Archivgut der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten und des Deutschen Rundfunkarchivs für die Wissenschaftler leicht zugänglich sind, sollen

sie auf den Webseiten der einzelnen Rundfunkanstalten zum Download angeboten sowie auf [www.ard.de](http://www.ard.de) und auf [www.unternehmen.zdf.de](http://www.unternehmen.zdf.de) veröffentlicht werden. Informationen zu den detaillierten Nutzungsbedingungen und zu den Materialkosten sollen dort ebenfalls zu finden sein. Um den schnelleren Zugang zu fördern, werde zudem eine Liste von Ansprechpartnern in den Rundfunkanstalten angeboten, die ebenfalls zum Download bereit stehe und kontinuierlich aktualisiert werde.

Die Frage, wie schnell und umfangreich das die einzelnen Rundfunkanstalten umsetzen, kann derzeit noch nicht beantwortet werden. Für die ARD steht der erste Zugang bereits fest: [http://www.ard.de/home/intern/Einheitlicher\\_Zugang\\_zu\\_Archiven\\_fuer\\_Forscher\\_und\\_Wissenschaftler/900322/index.html](http://www.ard.de/home/intern/Einheitlicher_Zugang_zu_Archiven_fuer_Forscher_und_Wissenschaftler/900322/index.html).

Wie der Beschlussvorlage für die ARD-Sitzung zu entnehmen war, sind Nutzungen des Archivguts durch „Dritte“ nicht „Gegenstand dieser Regelungen“. Das betrifft auch Bildungseinrichtungen und Museen. Die ARD-Sprecherin Anna Engelke antwortete auf unsere diesbezügliche Frage: „Warum ist nicht auch eine Lösung für Bildungseinrichtungen gefunden worden?“. „Die Zielgruppe für die nunmehr geschaffene Regelung ist Wissenschaft und Forschung. Der Zugang für Bildungseinrichtungen ist unverändert zur bisherigen Regelung und unterliegt aufgrund der unterschiedlichsten Anforderungen der Einzelfallprüfung.“

Da bleiben erhebliche Zweifel, da ja auch Museen für wissenschaftliche Zwecke genutzt werden. Der von uns befragte Programmleiter Fernsehen der Deutschen Kinemathek in Berlin, Peter Paul Kubitz, sieht für seine Einrichtung zwar aufgrund eines speziellen Kooperationsvertrages kein Problem, beklagt aber die „Einengung“ auf nur den direkten Zugriff bei den Rundfunkanstalten als „misslich“. Denn für viele andere Kulturträger gibt es solche speziellen Regelungen nicht.

Die Beschlüsse sehen für Audio- und Videokopien Kostenerstattungen vor. Die Gebührensätze sind für ARD/DR und ZDF un-

terschiedlich. ARD/DR verlangen 30 Euro pro Technikerstunde, das ZDF „ggf. Selbstkosten“. Unsere Nachfragen zu diesen Verkläuterungen ergab für die ARD: „Technikerstunde bedeutet die Arbeitsstunde eines Technikers, nicht die Zeitdauer eines überspielten Materialstücks. Es macht einen Unterschied, ob 20 Beiträge mit jeweils 2 Minuten Länge zu überspielen sind oder ob nur ein Materialstück mit 45 min. Dauer überspielt werden soll.“ (ARD-Sprecherin Anna Engelle).

Für das ZDF teilte der dortige Ansprechpartner Veit Scheller mit: „Nachdem das ZDF sein hauseigenes Kopierwerk aus Effektivitätsgründen schon in den 1990er Jahren geschlossen hat, bezieht das ZDF technische Kopierleistungen von externen Anbietern. Die in der Anlage genannten ‚Selbstkosten‘ sind die dem ZDF entstehenden Kosten, insbesondere die von den externen Anbietern dem ZDF in Rechnung gestellten Kosten, die nach Art und Länge des zu überspielenden Materials variieren, ohne weitere Aufschläge durch das ZDF, nebst ggf. anfallenden Material- und Versandkosten.“

Konkretes muss wohl immer noch im Einzelfall erfragt werden. RuG wird sich weiterhin dafür interessieren, wie die Beschlüsse umgesetzt werden.

Margarete Keilacker, Wermsdorf

### **Twitter-Feeds und Haushaltsabgabe: Der öffentliche Rundfunk im Um- und Aufbruch**

Jahrestagung der SGKM

11. bis 12. April 2014 in Zürich

Die Medienlandschaft in der Schweiz wie in anderen westlichen Ländern befindet sich im Wandel. Traditionelle Medienunternehmen sehen sich mit neuen Anbietern, Plattformen, Produkten und Rezeptionsmodi konfrontiert. Die Werbung wandert ins Internet ab – und zwar in Bereiche, die mit Journalismus wenig zu tun haben, wie Suchmaschinen und soziale Netzwerke.

Die Jahrestagung der Schweizerischen Gesellschaft für Kommunikations- und Medienwissenschaft (SGKM) stand im Zeichen dieser Veränderungen. Unter dem Motto „Abbruch, Umbruch und Aufbruch“ fand sie vom 11. bis 12. April 2014 an der Universität Zürich statt. Wie immer wurde versucht, neben der Wissenschaft auch der Praxis eine Plattform zu bieten.

Obwohl die Krise der Tageszeitungen auf der Tagung oft im Vordergrund stand, widmete sich eine ganze Reihe von Beiträgen den Umbrüchen bei den elektronischen Medien – insbesondere beim öffentlichen Rundfunk. Bereits in der Eröffnungsrede betonte Slavko Splichal, Professor an der Universität Ljubljana, die nach wie vor zentrale Rolle des öffentlichen Rundfunks bei der Herstellung von Öffentlichkeit. Die Idee des „Public Service“ könne auch dem kommerziell organisierten (Zeitungs-)Journalismus in Zeiten der Krise normative und praktische Lösungsansätze bieten.

Die drei Koreferenten Des Freedman (Goldsmiths, Uni London), Stefania Milan (Uni Tilburg) und Manuel Puppis (Uni Fribourg) teilten diese Auffassung zwar, wiesen jedoch auf Mängel bei der praktischen Umsetzung des öffentlichen Auftrags hin. Ausserdem machten sie darauf aufmerksam, dass jüngere Generationen ein auf Social Media fokussiertes Verständnis von Öffentlichkeit haben.

Das veränderte Mediennutzungsverhalten der jüngeren Generation war auch Thema im Praxis-Workshop „Digital Natives und Hard News“. Konrad Weber, Multimedia-Journalist für den Online-Nachrichtenbereich im Schweizer Radio und Fernsehen (SRF) beschrieb die Versuche seiner Redaktion, über Social Media und neue Arten des „Story Telling“ junge Menschen auch unabhängig von Großereignissen zu erreichen. Nötig sei dafür ein offenerer Journalismus und eine multimediale Zusammenarbeit. Im Panel der SGKM-Fachgruppe Publikums-, Rezeptions- und Wirkungsforschung präsentierte Andrea Piga von der SRF-Markt- und Publikumsforschung Daten, die zeigen, dass die Inhalte des SRF zunehmend mobil genutzt werden – gerade von jüngeren Generationen.

Um neue Kanäle und neue Formen der Publikumspartizipation beim öffentlichen Rundfunk ging es auch in einem Beitrag von Forschenden der Universität Fribourg: Bruno Asdourian, Florence Van Hove und Dominique Bourgeois analysierten am Beispiel der Twitter-Aktivitäten um die Abendnachrichten von Radio Télévision Suisse (RTS) verschiedene Interaktions- und Partizipationsmuster – insbesondere am Konzept der „injonction communautaire“ von Galibert (2010). Daniel Klug von der Universität Basel untersuchte hingegen die Teilnahme von Laien-Schauspielenden an sogenannten „Scripted Reality“-Formaten im deutschen Privatfernsehen. Problematisch

sei, dass das Publikum oft nicht unterscheiden könne, ob die gezeigten Alltagssituationen in solchen Sendungen „echt“ oder „gespielt“ sind.

Dass sich aufgrund der Konvergenz auch bei der Finanzierung des öffentlichen Rundfunks ein Wandel abzeichnet, wurde aus dem Vortrag von Manuel Puppis (Uni Fribourg), Matthias Künzler (Freie Uni Berlin/HTW Chur), Corinne Schweizer und Samuel Studer (beide Uni Zürich) ersichtlich. Auf Basis einer vergleichenden Studie mit 18 westlichen Ländern boten sie einen Überblick darüber, wo die traditionelle Gebührenfinanzierung bereits durch eine Haushaltsabgabe oder eine Mediensteuer ersetzt wurde (z.B. in Deutschland) und wo dies aktuell diskutiert wird (z.B. in der Schweiz). Die Forschenden präsentierten ausserdem Formen staatlicher Unterstützung für den privaten Rundfunk.

Diskutiert wurde auf der SGKM-Tagung auch die Frage, was der öffentliche Rundfunk online tun soll. Dass die Konkurrenz mit dem gebührenfinanzierten Rundfunk bei der Presse für grossen Unmut sorgt, wird in der Berichterstattung über den digitalen Aufbruch der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft (SRG) deutlich. Corinne Schweizer (Uni Zürich) konnte anhand einer Inhaltsanalyse von Zeitungsartikeln zeigen, dass die Berichterstattung in der Deutsch- wie der Westschweiz mehrheitlich negativ ausfällt.

Eine weitere Inhaltsanalyse von Cloé Corsini (Uni Zürich) belegte hingegen, dass sich die Verlage zumindest in Bezug auf die Textbeiträge des öffentlichen Rundfunks keine Sorgen machen müssen: So liege die publizistische Qualität der Onlinebeiträge des SRF weit unter derjenigen beim „Tages-Anzeiger“ und der „Neuen Zürcher Zeitung“.

Mit der Umsetzung des Unterhaltungsauftrags beim öffentlichen Rundfunk befassten sich Massimo Scaglioni von der Università della Svizzera italiana und Luca Barra von der Università Cattolica del Sacro Cuore Milano. Am Beispiel von US-Serien zeigten sie, wie Radiotelevisione Svizzera (RSI) versucht, sich gegenüber den aus Italien einstrahlenden Privatsendern abzugrenzen und somit eine Art „Gegenöffentlichkeit“ (McLuhan) zu schaffen.

Nachholbedarf sieht Viktor Vogt (Uni Zürich) beim Integrationsauftrag: Im Vergleich mit dem schwedischen öffentlichen Rundfunk (Sveriges Radio und Sveriges Television)

bietet SRF nicht nur weniger Programme für Migrantinnen und Migranten an, in der Organisation arbeiten auch weniger Personen mit ausländischen Wurzeln. Eine zeitgemässe Integrationsstrategie sei wünschenswert, auch wenn die SRG zurzeit mit scheinbar wichtigeren Herausforderungen konfrontiert sei.

Die an der Jahrestagung der SGKM in Zürich präsentierten Beiträge zum privaten und öffentlichen Rundfunk zeigten, dass auch bei den elektronischen Medien zurzeit vieles im Umbruch ist. Insbesondere beim öffentlichen Rundfunk gilt es zu klären, wie man auf das veränderte Mediennutzungsverhalten jüngerer Generationen reagiert und wie der Informations-, Unterhaltungs- und Integrationsauftrag im digitalen Zeitalter noch besser umgesetzt werden kann.

Corinne Schweizer, Zürich

#### „Besucher, Zuschauer, Surfer, Gamer“

Workshop zum Auftakt des Forschungsverbundes GAME: Geschichtsaneignungen in der Mediengesellschaft  
9. bis 11. April 2014 in Magdeburg

Die populären Massenmedien prägen unsere individuellen und kollektiv geteilten Geschichtsbilder. Dennoch darf die Erforschung der Rezeption und Aneignung von Medien, die Geschichte populär darstellen, im deutschsprachigen Raum als randständiges Forschungsgebiet bezeichnet werden. In der Regel stehen die Medien und deren Narrative selbst im Zentrum des Interesses, die Marke Guido Knopp ist seit zwei Jahrzehnten zu einem Reizwort nicht nur der Geschichtswissenschaft avanciert. Der Magdeburger Workshop verfolgte deshalb das Ziel, die Nutzer medialer Geschichtsrepräsentationen konsequent ins Zentrum der Diskussionen zu stellen und bildete damit den Auftakt des von Prof. Dr. Rainer Gries geleiteten und durch die DFG geförderten Forschungsverbundes GAME: Geschichtsaneignungen in der Mediengesellschaft an den Universitäten Magdeburg, Wien, Leipzig, Marburg und Jena in Kooperation mit dem Fernsehsender 3sat.

Rainer Gries betonte in seiner Einführung die soziale und politische Dringlichkeit der Frage, wie die vielfältigen Angebote medialer Zeitgeschichtsrepräsentationen von ihren Nutzern angeeignet werden – eine interdisziplinäre Herausforderung für Historiker/innen, Sozial-, Kommunikations- und Medienwissenschaftler/innen und Psycholog/innen glei-

chermaßen. Der Blick auf erste Ergebnisse dieses Forschungsfeldes gebiete es, die Aneignungsprozesse der Zeitgeschichte in den Medien konzentriert zu erforschen und damit zu verstehen, in welchem komplexen Verhältnis mediale historische Offerten, ihre Nutzer und kollektiv verhandelte Geschichtsbilder stehen.

In einer sehr instruktiven Keynote gab Udo Göttlich (Friedrichshafen) in einem ersten Schritt einen Überblick über die Entwicklung kommunikationswissenschaftlicher Paradigmen zur theoretischen Modellierung medialer Aneignungsprozesse. Davon ausgehend vertrat er die für den Workshop hoch relevante These, dass die „Realität der Fiktion“ in der heutigen, komplex ausdifferenzierten Mediengesellschaft die Dichotomie von Fakt und Fiktion insbesondere mit Blick auf individuelle Aneignungsprozesse in Frage stelle.

Sabine Moller (Berlin) eröffnete mit ihrem Vortrag über individuelle Wahrnehmungen der Spielfilme „Good Bye, Lenin!“ und „Forrest Gump“ durch amerikanische und deutsche Rezipienten das erste Panel. Moller führte die Aneignung zeitgeschichtlicher Spielfilme als individuellen Prozess vor, in dem die Biographie des Rezipienten, gegenwärtige Diskurse und kollektive Geschichtsbilder eine zentrale Rolle spielen. Mit den Auswirkungen televisueller Narrative auf die Genese kollektiv geteilter Vorstellungen des Holocaust befasste sich im Anschluss Juliane Finger (Hamburg). Sie konnte überwiegend kurzfristige emotionale Reaktionen auf die Sendungen nachweisen, denen einige wenige mediale Schlüsselerlebnisse mit langfristiger Wirkung gegenüberstünden.

Anhand verschiedener historischer Spielfilme ohne zeitgeschichtlichen Fokus analysierte Andreas Sommer (Weingarten) deren Einfluss auf die Geschichtsbilder junger Erwachsener. Sommer konnte eine starke Tendenz zur Übernahme filmischer Bilderwelten in individuelle Geschichtsbilder der Rezipienten feststellen. Björn Bergold (Magdeburg) näherte sich zum Abschluss des Panels zunächst dem Begriff des Authentischen, wobei er eine konstruktivistische Herangehensweise vorschlug, die von der Authentifizierung der Narrative durch den Rezipienten ausgeht. Anhand von Interviews mit jugendlichen Zuschauern des Spielfilmes „Der Turm“ illustrierte er unterschiedliche Prozesse der Authentifizierung der filmischen Narrative durch die Zuschauer.

Einen Blick auf die Aneignungsprozesse, die sich an historischen Orten vollziehen, warfen Stefanie Samida (Potsdam) und Yvonne Kalinna (Magdeburg) im zweiten Panel. Stefanie Samida stellte deutschsprachige Living History-Communities in Deutschland vor, die den Alltag römischer Legionäre rekonstruieren, und betonte vor allem das körperliche Erlebnis als spezifische Aneignungspraxis dieser gegenwärtigen Vergangenheitsrekonstruktion. Yvonne Kalinna stellte die Besucher der Gedenkstätte Deutsche Teilung Marienborn ins Zentrum ihres Vortrags und legte eindrucksvoll dar, dass die Gedenkstätte für die von ihr ethnographisch erforschten Besucher in der Topographie ganz anders beschaffen sei, als das Konzept der Gedenkstätte dies anlege.

Zu Beginn des Panels „Durch die Geschichte surfen“ stellte Astrid Schwabe (Flensburg) die empirische Evaluation der regionalhistorischen Website Vimu.info vor, die sich auf die Auswertung von quantitativen Nutzerdaten der Seite gründete. Die Analyse der Verweildauer und die Navigation durch den Seitenaufbau lasse indirekt einen Rückschluss auf verschiedene Nutzungs- und Nutzertypen und ihren jeweiligen Zugang zur Geschichte im Internet zu. Andrea Kolpatzik (Gelsenkirchen) analysierte in ihrem Vortrag die geschichtsjournalistischen Angebote „einestages“ („Spiegel Online“) und „Das Gedächtnis der Nation“ (ZDF/„Stern“). Kolpatzik nahm das Verhältnis der Ebenen von Produktion, Inhalten und Rezeption der Formate in den Blick und konstatierte, dass deren Verflechtung im Kern eine Erinnerungskultur neuen Typs darstelle.

Eine Besonderheit des dreitägigen Workshops bot das Laboratorium am Abend des zweiten Tages, bei dem die Teilnehmer/innen zeitgeschichtliche Echtzeitstrategie und First-Person-Shooter am PC selbst spielen konnten. Der Abend wurde von Florian Kiefer (Magdeburg) aus medienpädagogischer Sicht eingeleitet und bot Gelegenheit, die Spezifika des Mediums PC-Spiel eigenhändig zu entdecken.

Das Panel des dritten Tages stellte die PC-Spiele ins Zentrum der Vorträge. Tim Raupach (Marburg) und Sebastian Koch (Leipzig) präsentierten ihr innovatives Projektdesign, das die Analyse des Spielegenres der Weltkriegsshoooter mit der Erforschung seiner Aneignung durch die Gamer verbindet. Das interdisziplinäre

näre Projekt erforscht die spieleimmanenten Strategien der Authentifizierung und deren Erfolg in der Online-Spieler-Community gleichermaßen. Angela Schwarz (Siegen) stellte im Anschluss ihre Erkenntnisse zum Status quo des historisierenden PC-Spiels vor und wagte einen Ausblick auf die dabei stattfindenden Aneignungsprozesse. Dieses Desiderat zu füllen sei nicht zuletzt durch die Vielfalt der Angebote schwierig, lohne sich aber mit Blick auf die hohe Reichweite des Mediums. Zum Abschluss des Panels kommentierte Johannes Fromme (Magdeburg) den derzeitigen Stand der Aneignungsforschung von Geschichte im PC-Spiel und stellte die provokante These in den Raum, dass die Spieler die historischen Narrative der Spiele möglicherweise zugunsten der spielmechanischen Aspekte ausblendeten.

Der Workshop verdeutlichte erneut, welche große Notwendigkeit für die Geschichtswissenschaft besteht, sich konkurrierende Formen der Geschichtsdarstellung und vor allem deren individuelle Aneignung als Analysegegenstand zu erschließen. In den fruchtbaren Diskussionen zeigte sich, dass die Erforschung der Frage, wie medial geschriebene Geschichte von ihren Nutzern angeeignet wird, noch als großes Desiderat gelten muss und Theoriebildung sowie Methodenentwicklung gleichermaßen noch zu leisten sind, wenngleich sich erste grundlegende Erkenntnisse in den Vorträgen andeuteten. Sehr klar wurde, dass dieser Anspruch nur inter- und transdisziplinär zu erreichen ist, wofür der Workshop des Forschungsverbands „GAME“ einen sehr gelungenen Auftakt bildete.

Der Workshop wurde durch den Rektor und die Fakultät für Humanwissenschaften der Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg sowie von der Medienanstalt Sachsen-Anhalt gefördert.

Björn Bergold und Andreas C. Matt,  
Magdeburg

### Leserbrief

Zum Beitrag von Ansgar Diller „Beschlagnahme von Rundfunkgeräten in den Niederlanden 1943“ in RuG 1-2/2013 schrieb uns Gidi Verheijen aus Buchten (Niederlande):

Leider ist dieser Text veröffentlicht ohne Bezug zu nehmen auf mein 2010 in deutscher Fassung veröffentlichtes Buch „Das Rund-

funkgerät im Zweiten Weltkrieg in den Niederlanden“. Ich habe verstanden, dass mein Buch beim Autor des Textes damals noch nicht bekannt war.

Mein Buch ist das Ergebnis meiner Untersuchungen in den Archiven von mehr als 1000 damaligen Gemeinden in den Niederlanden und in den Archiven der Post, Ministerien, NIOD (Organisation für Kriegsdokumentation in den Niederlanden), Bundesarchiv Berlin, usw. Es wurde von mir herausgegeben mit einer Förderung der GFGF (Gesellschaft der Freunde der Geschichte des Funkwesens), in der ich Mitglied bin.

Die Beschreibung der Ereignisse im „Aktenvermerk“ des Herrn Berkner ist größtenteils korrekt, aber eine ziemlich amtliche Beschreibung der Organisation der Beschlagnahme der Rundfunkgeräten. Es ist ein Dokument, das aus einer ziemlich großen Entfernung vom täglichen Geschehen geschrieben ist. Dennoch ist es ein ganz interessantes Dokument.

Meine wichtigsten Bemerkungen finden Sie kurz hier unten.

#### 1. Ablieferung der Empfänger

Die Geräte wurden meistens nicht in Warenhäusern abgeliefert (das waren nur Ausnahmefälle), sondern in Lokalen von Schulen, Gemeindehäusern und Gastwirtschaften. Später spielten Warenhäuser wohl eine wichtige Rolle als Sammellager.

#### 2. Bewachung der Lager

Die Lager wurden nicht von der niederländischen Polizei, sondern von niederländischen Bürgern bewacht, die dazu vom Bürgermeister angestellt wurden.

#### 3. Vergütung der RF-Empfänger

Das beschriebene System für die Feststellung der Vergütung für abgelieferte Geräte hat es tatsächlich gegeben. Ich bin auch davon überzeugt, dass man die Absicht hatte, die Vergütungen zu zahlen. So weit ist es aber nicht gekommen. Nur in einem kleinen Kreis um die Stadt Gouda haben etwa 8.000 Einwohner eine Vergütung für ihre abgelieferten Geräte bekommen.

#### 4. Deckung der Unkosten

Die Kosten der Rundfunkaktion (Ablieferung, Miete der Lager, Bewachung) wurden letztendlich nicht von der PTT bevorschusst. Die PTT und Rauter weigerten sich, die Kosten

zu zahlen oder zu bevorschussen. Sie wurden deshalb von den Gemeinden bezahlt. Es dauerte bis 1952, bis diese Kosten völlig vom niederländischen Staat erstattet wurden.

und 375.000 Geräte wurden als Schrott verkauft.

*(redaktionell geringfügig korrigiert)*

#### 5. Durchführung der Transportaktion

Die Firma Kühne und Nagel wurde für die Zusammenziehung der Lager und den Abtransport nach Deutschland gewählt, „weil sie bei der Zusammenziehung von Feindvermögen bereits früher schon eine ähnliche Aktion mit großem Erfolg durchgeführt hatte“. Hiermit war der Abtransport des Besitzes der 1942 deportierten niederländischen Juden nach Deutschland gemeint.

#### 6. Polizeiaktion

Wahrscheinlich ist es richtig, dass der verbotene Besitz eines Rundfunkempfängers nicht mit der angedrohten Einziehung des Vermögens und Fortnahme der Wohnung bestraft wurde. Viele Niederländer sind aber in Sitzungen der deutschen Landesgerichte für diesen verbotenen Besitz zu Gefängnisstrafen (und Geldstrafen) verurteilt worden. Weiter wurden auch niederländische Bürger von der Wehrmacht hingerichtet, weil sie mit einem nicht abgelieferten Gerät „Feindsendungen“ abhörten.

#### 7. Judengeräte

Der Text stellt fest, dass bei Juden 70.000 Rundfunkgeräte eingezogen wurden. Diese Zahl ist komplett falsch. Es lebten 144.000 Juden in den Niederlanden, die fast ausnahmslos im April 1941 ihre Geräte abgeliefert haben. Meine Untersuchung hat festgestellt, dass es sich „nur“ um 21.000 Geräte handelte.

#### 8. Rf-Läger im feindbesetzten niederl. Gebiet

Das Gebiet, wo sich die Sammellager von Maastricht und Breda befanden, wurde im September 1944 „vom Feind“ (das heisst von den Alliierten) besetzt. Die Zahl von 73.000 dann noch in den Lagern befindlichen Geräten stimmt nicht. Zu diesem Zeitpunkt war das Sammellager in Maastricht schon fast ganz leer und in Breda waren nur noch ungefähr 30.000 alte und defekte Geräte zu finden.

Im „Aktenvermerk“ und dem begleitenden Text bleibt unerwähnt, dass 825.000 Rundfunkgeräte abgeliefert wurden. Etwa 300.000 Geräte wurden versteckt. Insgesamt 275.000 Stück wurden nach Deutschland abtransportiert und 50.000 zu deutschen Einrichtungen in den Niederlanden. 125.000 Geräte konnten an die Eigentümer zurückgegeben werden,

# Dissertationsvorhaben

Anne Burkhard

## **Zur Reflexion der Gewalt in Kolumbien: der innerkolumbianische Konflikt im Film.**

Kolumbianische Produktionen und Koproduktionen im Spannungsfeld von Produktionsbedingungen, Gewaltdiskurs und nationaler Identität (1959-2013)

Das kolumbianische Kino als Forschungsfeld (Universität Tübingen)

Das kolumbianische Kino ist ein von den Medien- und Kulturwissenschaften bislang kaum beachtetes Gebiet. Zwar sind seit dem Erscheinen des frühesten überlieferten Stummfilms<sup>1</sup> beinahe 100 Jahre vergangen, in denen sich der kolumbianische Film langsam, aber stetig zu einem international anerkannten Qualitätskino entwickeln konnte;<sup>2</sup> die Forschung hat sich jedoch überwiegend mit den vier großen lateinamerikanischen Filmnationen (Kuba, Argentinien, Mexiko und Brasilien) befasst, deren wichtigste Vertreter bereits in den 40er und 50er Jahren mit ihren berühmten Manifesten das Kino politisierten und reformierten.

Seit der Einführung einer staatlichen Filmförderung im März 2003 hat der kolumbianische Filmsektor einen beispiellosen Aufschwung erfahren, der sich in einer Zunahme der jährlichen Produktionen, der Häufung internationaler Auszeichnungen sowie einem allmählich einsetzenden öffentlichen und akademischen Interesse zeigt. Diese Entwicklungen sind Hintergrund und Anlass für meine Dissertation, deren Ziel es ist, den Forschungsstand zum

.....

1 „El drama del 15 de octubre“ (dt.: „Das Drama vom 15. Oktober“). Francesco Di Domenico, 1915, Kolumbien.

2 Auf die florierende kolumbianische Stummfilmproduktion der 20er und 30er Jahre folgte mit dem Beginn des Tonfilms die erste Krise des kolumbianischen Kinos, von der es sich erst in den 60er Jahren erholte, als im Ausland studierte Filmemacher nach Kolumbien zurückkehrten und mit ihrem Wissen das technische Niveau kolumbianischer Produktionen entscheidend verbesserten. Nach einer Phase der staatlichen Zuwendung durch das Förderinstitut Focine (1978-1993) überlebte das kolumbianische Kino zwischen 1993 und der Einführung eines neuen Filmgesetzes im Jahre 2003 nur mit Hilfe von internationalen Koproduktionen.

kolumbianischen Kino<sup>3</sup> in deutscher Sprache aufzuarbeiten, zu aktualisieren und um neue Aspekte und Denkansätze zu erweitern.

Die Untersuchung geht von der Beobachtung aus, dass sich die kolumbianischen Filmemacher von Beginn an in außergewöhnlichem Maße mit landesgeschichtlichen Ereignissen und – damit zusammenhängend – mit der (meist politischen) Gewalt im Land beschäftigt haben. Diese Tendenz steigerte sich ab 1948 mit dem Ausbruch der „Violencia“<sup>4</sup>, einem zunächst politisch motivierten Parteienstreit, der in der sozial-, politik- und geschichtswissenschaftlichen Fachliteratur meist als Ausgangspunkt des bewaffneten Konflikts angesehen wird, der zwischen Guerillas, Paramilitärs, staatlichen Akteuren und – seit den 80er Jahren – der Drogenmafia ausgetragen wird. Seit 1959, dem Erscheinungsjahr des ersten Films über die „Violencia“<sup>5</sup>, haben die kolumbianischen Filmemacher unter dem Einfluss landes- und kulturpolitischer sowie produktionstechnischer Veränderungen unterschiedliche narrative und ästhetische Strategien entwickelt, um den landesinternen Konflikt und seine gesellschaftlichen Auswirkungen filmisch darzustellen und zu verarbeiten.

Ziel meiner Forschung ist es, diese Strategien mittels der Analyse ausgewählter Filme zwischen 1959 und 2013<sup>6</sup> herauszuarbeiten sowie die vorherrschenden Bilder und Vor-  
.....

3 Die Fachliteratur zum kolumbianischen Kino stammt überwiegend aus Kolumbien und den USA und ist größtenteils literaturwissenschaftlichen oder filmkritischen bzw. kultur- oder filmwissenschaftlichen Ansätzen verpflichtet.

4 Dt.: „Gewalt“.

5 „Esta fue mi vereda“ (dt.: „Dies war mein Dorf“). Gonzalo Canal Ramírez, 1959, Kolumbien, Kurzfilm.

6 Die zu behandelnde Filmgeschichte – vom Beginn der filmischen Auseinandersetzung mit der „Violencia“ bis heute – gliedert sich in vier Epochen, welche sich durch unterschiedliche Produktionsbedingungen voneinander abheben. Pro Kapitel werden durchschnittlich sechs Filme analysiert, die einen besonders innovativen Umgang mit der gewählten Thematik aufweisen. Der Fokus liegt auf Langspielfilmen, die in Filmkopie auf Festivals oder im kommerziellen Kino aufgeführt wurden; Dokumentar- und Kurzfilme müssen weitgehend ausgeklammert werden.

stellungen vom Konflikt aufzuzeigen, die die Filmemacher zu unterschiedlichen historischen Zeitpunkten von dem sich wandelnden Konflikt entworfen haben. Zur politischen und ideologischen Einordnung der Filme sollen die wichtigsten Thesen aus dem Diskurs, der von den sogenannten „violentólogos“<sup>7</sup> um die anhaltende Gewalt in Kolumbien geführt wird, als Richtlinien herangezogen und den Filminhalten gegenüber gestellt werden. So kann beurteilt werden, ob die Filme den jeweiligen Erklärungsmodellen ihrer Zeit ent- oder widersprechen, ob sie sich also in konformer oder kontroverser Weise zum Gewaltdiskurs positionierten.

Dabei ist die besondere Situation der Filmemacher zu beachten, die sich bereits während des Krieges mit diesem auseinandersetzen. Da stets von einer direkten oder indirekten Zensur<sup>8</sup> durch den Staat auszugehen ist, soll ein besonderes Augenmerk auf Auslassungen oder Tarnungsstrategien bei der Darstellung historischer Ereignisse gelegt werden. Ferner muss berücksichtigt werden, dass sich die kolumbianischen Filmemacher in einem Spannungsverhältnis zwischen den jeweiligen Produktionsbedingungen, den Ansprüchen des nationalen und internationalen Publikums sowie den Interessen des kolumbianischen Staats in Bezug auf die filmische Repräsentation des Landes befanden. Ihre Präferenz für bestimmte Inhalte, Genres, Formate oder ästhetische Ansätze folgte vermutlich nicht immer einem rein künstlerischen Interesse, sondern könnte ebenso durch äußerliche Zwänge begründet sein.

Vor dem Hintergrund eines interdisziplinären Ansatzes zwischen Film- und Kulturwissenschaften nach Jaime Correa<sup>9</sup> werden die zu untersuchenden Filme als in sich geschlossene Zeichensysteme verstanden, die nach

.....

7 Dt.: „Gewaltforscher“. Die Wissenschaftler, die sich der Untersuchung der Gewalt in Kolumbien widmen, gehören unterschiedlichen Disziplinen an. Häufig vertreten sind Sozial- und Geschichtswissenschaftler, aber auch Anthropologen, Politologen, Psychologen, Philosophen sowie Kunst- und Kulturwissenschaftler.

8 Unter direkter Zensur wird die aktive Verhinderung der Produktion oder Vorführung eines Films verstanden; indirekte Zensur zeigt sich beispielsweise im Ausschluss von Förderprogrammen oder in Formen der Auto-Zensur durch die Filmemacher selbst.

9 Vgl. Correa, Jaime: La constitución del cine colombiano como objeto de estudio. Entre los estudios cinematográficos y culturales. In: Asociación de Colombianistas y Wabash College (Hg.): Revista de Estudios Colombianos. Número especial sobre cine colombiano. Nr. 33/34 (2009), S.11-25.

inhaltlichen, ästhetischen und künstlerischen Aspekten zu analysieren sind. Gleichzeitig sollen diese Filme in ihrem Spannungsverhältnis von sozialen, politischen, kulturellen und wirtschaftlichen Entstehungsbedingungen verortet werden. In Anlehnung an Michel Foucaults Diskursbegriff<sup>10</sup> wird der Film als diskursive Praxis verstanden, die einerseits den Diskurs um die Gewalt in Kolumbien widerspiegelt und diesen andererseits gleichzeitig mitgestaltet. Filmwissenschaftliche Analysemethoden sollen angewandt werden, um aufzuzeigen, wie dieser Diskurs durch filmsprachliche, narrative und ästhetische Gestaltungsmittel im Film umgesetzt wurde.

Trotz diverser Faktoren, die die Möglichkeit zum freien Ausdruck der Filmemacher einschränken, bin ich der Überzeugung, dass der Film eine bedeutende Funktion in der individuellen und kollektiven Aufarbeitung des innerkolumbianischen Konflikts einnimmt. Im Gegensatz zur offiziellen, eindimensionalen Darstellung durch kolumbianische Politiker und diesen unterliegenden Massenmedien<sup>11</sup> wird in den Filmen ein breites Spektrum individueller Wahrnehmungen und Erfahrungen sichtbar. Je nach Art der filmischen Annäherung werden die Zuschauer/innen zur Einnahme unterschiedlicher Perspektiven eingeladen.

Die medialen Eigenschaften des Spielfilms, dem Betrachter durch Identifikation und Einfühlung einen emotionalen Zugang zur Handlung zu ermöglichen, ihn gleichzeitig aber durch die Fiktionalität der Genres ausreichend von dieser zu distanzieren, schaffen eine Chance zur Ablösung festgefahrener Vorurteile und Beurteilungsmuster. Der Film eignet sich besonders zur Schaffung neuer Bilder und Stimmungen und damit zur Erzeugung neuer Erinnerungsformen, die das kollektive Gedächtnis verändern und das Image des Landes im In- und Ausland sowie die nationale Identität seiner Bewohner prägen.

.....

10 Vgl. Ruoff, Michael: Foucault-Lexikon. Paderborn 2007, S. 91ff.

11 Die einzige landesweit erscheinende kolumbianische Tageszeitung „El Tiempo“ sowie die privaten Fernsehsender Caracol und RCN gehören der Familie des gegenwärtigen Präsidenten, Juan Manuel Santos.

Gloria Khamkar

**The Asian Radio Broadcasting: an alternative media platform for Britain's Asian Community**

(Bournemouth University, UK)

Britain is considered to be one of the European countries with the highest levels of sensitivity to multiculturalism and integration<sup>1</sup>. Britain's multi-ethnicity was primarily shaped when populations from the former colonies, specifically South Asian migrant communities, moved mainly to the cities of Britain to seek employment primarily in the industrial sector. The history of colonialism brought most of the present British ethnic minorities to the territory of the UK. This experience unified the different minorities, bringing them together in relation to exclusion, but also in their becoming part of the British society<sup>2</sup>. As a result, British society started undergoing cultural, social, economical and political changes, as these migrant communities started integrating into it.

Over a period of time the British media started accommodating these communities in its Public Service Broadcasting as well as the commercial media broadcasting. But that wasn't catering sufficiently to the migrant communities. Thus, it became a necessity for the migrant communities to have their own community platform. In this research project, I am examining this evolution of the local and community radio catering to the Asian communities in Britain.

There has been a flow of princes, students, lawyers, servants and seamen stretching back to the seventeenth century and earlier<sup>3</sup>. Labour immigration was not a novel phenomenon, particularly in Britain's industrial cities. However, as the post-war economic boom began to take off the ground, the employers had no alternative but to explore other sources to recruit labour<sup>4</sup>. The movement of migration from India and Pakistan peaked in

1 Bhikhu Parekh (ed.), *The future of multi-ethnic Britain: report of the commission on the future of multi-ethnic Britain*. London, 2000.

2 Stuart Hall, 'The question of cultural identity', in Stuart Hall, David Held and Tony McGrew (eds.), *Modernity and its futures*, Cambridge, 1992, pp. 274-316.

3 Ceri Peach, 'South Asian migration and settlement in Great Britain', *Contemporary South Asia*, 15, 2 (2006), pp. 133-146.

4 Roger Ballard, 'The South Asian presence in Britain and its transnational connections', in Bhikhu Parekh, Gurharpal Singh and Steven Vertovec (eds.), *Culture and economy in the Indian diaspora*, London, 2003, pp. 197-222.

the late 1960s and early 1970s. The flow of Indian population was greatly increased by the migration of East African Asians after Idi Amin's exile of the community in 1972.

The destinations in Britain for the South Asian migration were largely confined to the metropolitan cities such as London, Leicester, Birmingham, Manchester and Leeds. The migrants lived in multi-occupied housing groups, and were employed largely in the woolen textile mills and the cotton mills. They were profoundly affected by their exposure to British culture and found it hard to get adjusted because of the different social and cultural environment. Language was the major hurdle as most of these migrants did not speak English. And there were other issues, like employment and education for their children, for which they were in desperate need for consultation.

The Asian radio broadcasting was the outcome of these uncomfortable and restless Asian migrants who were in need of the media in their mother tongue, to get advice on the issues related to their daily lives. For many years, the BBC has been publicly committed to serve its ethnic minority audiences, both through targeted programmes and services and through fair representation in mainstream radio and television output. The BBC television first broadcast programmes aimed specifically at the Asian community in October 1965 by creating the Multicultural Unit. These programmes were mainly designed to help integrate newly arrived Asian immigrants into their new environment through practical advice. The theme of these programmes was clear titles such as *Make Yourself at Home* and *Nayi Zindagee Naye Jeevan* (New Life). The BBC introduced the Asian radio programming from 1967 through its local radio starting with the BBC Radio Leicester. In its report on ethnic minority broadcasting, the Commission for Racial Equality in 1978 praised BBC Local Radio for its strategy on minority programmes, especially in reaching the Asian listeners. But it made recommendations that special attention should be paid to improving and expanding existing programmes for the Asian listener community<sup>5</sup>.

Later Radio Authority, then broadcasting regulator, proposed the idea of awarding licences to ethnic minority stations in the late 1980s, and the Asian community groups submitted

5 Mohammad Anwar: *Who tunes in to what?: a report on ethnic minority broadcasting*. Commission for Racial Equality. London, 1978.

applications and succeeded in getting radio broadcasting licenses. Sunrise Radio, initially known as Sina Radio, was launched in November 1989 to broadcast first for West London's Asian community, then across Greater London and the Midlands. It was the first 24-hour Asian radio station to begin in Britain. And since then, number has grown significantly. The legislation enabling community radio services to be licensed was introduced in 2004. The UK's current regulatory authority Ofcom has since licensed more than 200 radio stations, including the Asian radio stations catering specifically to the Asian community in this country (Ofcom 2014).

This history of Asian community radio in Britain conveys how ethnic media do support ethnic cohesion and how they help minorities to integrate into the larger society. Ethnic media reduce as well as increase cultural complexity in terms of a community's identity-formation process. Whatever representation ethnic media generate, at the same time it reproduces the content of the mainstream mass media<sup>6</sup>. This is what interests me in my research as I think the Asian radio stations try to cater to its migrant listener communities in such a way that they can relate to it easily, mainly because the messages are delivered in mother-tongue. These communities feel more comfortable and homely by listening to the radio programmes in their mother-tongue languages, and by partaking in those radio programmes. It seems clear that ethnic groups use media in various ways to become part of their own group and to distant themselves from other groups simultaneously<sup>7</sup>.

Research has recognized the importance of media use by migrant communities. For instance, Roza Tsagarousianou focuses on the minority community media in the UK and their position within global diasporic media landscapes as well as in the media landscape of contemporary Britain<sup>8</sup>. Eleanor Shember-Critchley has discussed the ethnic minority radio and identity in her research<sup>9</sup>. Shaun

.....

6 Stephen Harold Riggins (ed.), *Ethnic Minority Media: An International Perspective*, Thousand Oaks, CA, Sage, 1992.

7 Mark Deuze, 'Ethnic media, community media and participatory culture', *Journalism*, 7, 3 (2006), pp. 262–280.

8 Roza Tsagarousianou, 'Gone to the market? The development of Asian and Greek-Cypriot community media in Britain', *Javnost-The Public*, 6, 1 (1999), pp. 55–69.

9 Eleanor Shember-Critchley, 'Ethnic minority radio: interactions and identity', (Ph.D. Thesis, Manchester Metropolitan University, 2012).

Moore and Monika Metykova have reviewed the environmental experiences of migrants<sup>10</sup>. My examination of the historical development of Asian local and community radio in Britain ties in with these studies. The archival material from the BBC's Written Archive Centre and the IBA (Independent Broadcasting Authority) Archive is the backbone of my research because of my emphasis on the historical background. But I am also using in-depth semi-structured interview method, by interviewing key radio people, in order to elaborate case studies of the Asian radio stations in the end.

I am examining how the Asian radio programming started initially on the BBC's local radio stations in the late 1960s, and how it later developed taking different forms within the commercial radio sector as well as the community radio sector. My project reviews how the Asian radio programming started, from broadcasting radio programmes in the Asian languages on the existing radio stations, to the creation of the entirely independent local or community radio stations, catering to the Asian communities exclusively in the country. While examining the development of the Asian radio broadcasting, I am also exploring the history of migration from the Asian countries in Britain and its influence on the conception of the radio programmes in mother tongue, as the beginning of the Asian radio broadcasting is closely associated with the consequences of the migration in this country. I am only focusing on the migration from the south Asian countries of India and Pakistan, and on the Asian radio stations catering to the communities migrated from these countries to Britain.

This research will bring forth a strong dimension of the Asian radio broadcasting in contemporary Britain. It will explore the felt need of the radio broadcasting in mother tongue for the Asian community. It will focus on how its existence and output is supporting the Asian community in terms of the identity and integration in the local community as well as in the wider British society. This project will also try to throw light on the societal transformation in Britain, reflecting the ongoing migration of the Asian communities and continuous amalgamation both the migrant communities and the local British society go through simultaneously.

.....

10 Shaun Moore and Monika Metykova, 'I didn't realize how attached I am: On the environmental experiences of trans-European migrants', *European Journal of Cultural Studies*, 13, 2 (2010), pp. 171–189.

Kathryn McDonald

**A cultural history of the radio interview**  
(Bournemouth University)

In the UK the radio interview began as a technique before the Second World War, and since then it has become a primary source of speech programme material, heard across public service, commercial and community networks. Radio interviews are mediated and institutional talk, conducted for the benefit of the unseen listening public<sup>1</sup>. John Corner observes that the broadcast interview „is now one of the most widely used and extensively developed formats for public communication in the world“<sup>2</sup>, while Siobhan McHugh suggests that this type of collaborative public storytelling should be celebrated: „Perhaps it is not too fanciful to imagine the best interviewing as an art, whose purpose is to reveal the full humanity and depth of the person before us“<sup>3</sup>.

Studying the radio interview is familiar territory to a small number of media historians, yet no research has traced its evolution in the UK<sup>4</sup>. There has also never been an attempt to produce a comprehensive account of the radio interview across separate periods of time, or to evaluate its use by different institutions or networks. And within the small sphere of interview research, it is the more personal portrait (one to one) confessional or emotional interview that has been largely neglected, in comparison with the news, political and current affairs exchange. Instead, scholars have conducted investigations on niche aspects of interviewing practice (such as the phone interview, documentaries or news), but not across these sub-genres. My research looks to address these existing gaps in knowledge. Engaging with both written and audio archive materials, I draw together a range of live and pre-recorded interview material across a time-span that encompasses over seventy years of output.

My doctoral project captures key moments or shifts in interview practice, with the inten-

.....

1 Andrew Tolson, *Media talk*. Edinburgh, 2006.

2 John Corner, *Critical ideas in television studies*. Oxford, 1999, p. 37.

3 Siobhan McHugh, 'The aerobic art of interviewing', *Asia Pacific Media Educator*, 1, 18 (2007), pp. 154.

4 See Paddy Scannell and David Cardiff: *A social history of British broadcasting*. Oxford, 1991 and Espen Ytreberg, 'Formatting participation within broadcast media production'. „*Media, Culture & Society*“, 26, 5, 2004, p. 677–692.

tion to document ‚a‘ cultural history, rather than ‚the‘ cultural history. I have selected four case studies which I use to chronicle the historical progression of the radio interview from 1940 to the current day<sup>5</sup>. This enables me to consider its use as a speech device, as a social relationship and as a communicative genre. Power dynamics lie at the core of my research and shape all levels of broadcasting<sup>6</sup>, so particular emphasis is placed on how „backstage“ interaction is routinely and systematically created and managed by an institution, an interviewer and an interviewee. For instance, what sort of interaction occurs between participants before, during and after a radio interview? And what kind of functions might this type of communication have?

Academics have had limited access to these unseen private spaces of broadcasting, predominantly due to problems in gaining admission to studios and industry professionals. As a consequence, the majority of research has relied on the analysis of single transcriptions or recorded content<sup>7</sup>. This PhD seeks to determine the processes and nuances of interview communication, by combining a historic approach with more practice-based perspectives on the more personal, one-to-one exchange<sup>8</sup>. The aim is to harmonise practice and theoretical approaches, to understand the conditions and the culture of production, rather than solely relying on the analysis of single texts<sup>9</sup>.

To give me a sense of how this method of talk has developed over the decades, I have spoken with twenty-five industry professionals, including hosts, producers, presenters, directors, editors, guests and engineers. I have also analysed audio content and written ma-

.....

5 Few audio or script recordings exist prior to the early 1940's, since most recordings were live or destroyed, so it is here that my study originates.

6 See Ian Hutchby, *Confrontation talk: arguments, asymmetries, and power on talk radio*. Mahwah, N.J., 1996.

7 See Karen Atkinson and Shaun Moores, 'We all have bad bad days: Attending to face in broadcast troubles-talk', *Radio Journal*, 1, 2 (2003), pp. 129–146 and Joanna Thornborrow, 'Questions, control and the organization of talk in calls to a radio phone-in', *Discourse Studies*, 3, 1, (2001), pp. 119–143.

8 See Åsa Kroon Lundell, 'The before and after of a political interview on TV: observations of off-camera interactions between journalists and politicians', „*Journalism*“, 11, 2, (2010), pp. 167–184.

9 Conference speech by Susanne Franks, 08.01.2014. Media, Communication and Cultural Studies Association (MeCCSA), Bournemouth University, UK, 2014.

terial, comprising of scripts, memos, letters, diaries, training documents, contracts, policies and guidelines<sup>10</sup>

My study starts in 1942, with an examination of the entertainment interview programme „Desert Island Discs“<sup>11</sup>. This format calls for the audience, the host and a ‘castaway’ to engage in a fantasy – guests were invited to pre-select gramophone records that would accompany them if they were left alone on a fictional desert island. This fictional concept acts as a vehicle in which the host is able to ask questions or make statements about the significance of these records, in order to unearth the private motivations of a public figure. By looking at this early example, I focus on the birth of the interview, discovering how it sounded, and in the specific ways it was used. Not only would the BBC dictate what was being said (scripting), but how it was said (directing performance). Similar to soap operas or dramas, these interviews were fully scripted (until 1954), with both questions and answers written before being ‘played out’ by the guest and presenter. This gives us an impression of the types of people who were trusted to appear on air, and who was given the option to contribute towards public discourse at this time.

My research continues into the next decades by looking at the „Radio Ballads“ (1958-1964)<sup>12</sup>. This 8-part series combined folk music with oral testimony of working class people. During this time, the portable recorder was predominantly used as a research tool, rather than as a means of recording actuality for transmission<sup>13</sup>. Talk on radio was still dominated by scripted, rehearsed, structured dialogue which attempted to mirror the spontaneity of live conversation. „The Radio Ballads“ broke this tradition by recording on location and foregrounding actuality collected in regional communities. From looking at this series, we can see how the development of tape recorders and digital editing software altered the way that interviews were collected, recorded and shared<sup>14</sup>. My research high-  
.....

<sup>10</sup> From the British Library, the BBC’s Written Archive Centre and the Charles Parker Archive.

<sup>11</sup> „Desert Island Discs“ is still broadcast on BBC Radio 4.

<sup>12</sup> „The Radio Ballads“ were broadcast on the BBC’s Home Service between 1958 and 1964.

<sup>13</sup> Partly due to the expense and availability of recording equipment.

<sup>14</sup> I then compare this with the versions of the Radio Ballads that were made for BBC Radio 2 in 2006, and assess how production styles have altered over time.

lights how a radio studio, portable recorder and microphone can be considered as a vehicle for enabling representation, access and participation for the ‘ordinary’ person - the potential of giving ‘voices to the voiceless’. This case study not only stresses how different technologies and techniques can impact on interviewing processes, but also creates awareness into the way authenticity and intimacy can be conveyed by the spoken word in the public sphere.

We then move on to 1975, and reflect on the gatekeeping devices used by production teams who made daily radio phone-in shows. These live programmes featured members of the public who, for the first time on UK radio, shared their ‘personal, emotional and sexual problems’ on air with an agony aunt or uncle via local commercial radio in London. I unearth the roles, relationships and responsibilities of team members, and uncover the private processes which underpinned how phone operators, producers and hosts put calls to air. This means we can start to recognise how these interviews are managed behind the scenes and then accomplished on air.

My research then moves from this very public form of institutionalised communication, to one which originates from a more concealed community. Imprisonment involves more than a loss of freedom of movement. It can deny autonomy, privacy and more importantly, voice. I investigate how inmates are trained to use the interview on National Prison Radio<sup>15</sup>, where content is co-created; presented and constructed by serving offenders, in partnership with a team of professionals. Prisoners engage with radio as hosts, producers and interviewees, so my interest lies in the way they are taught to question, research and record these interviews. Principally, I decipher which factors might inhibit or enable the prisoner from appearing on the airwaves via prison radio, addressing concepts of citizenship, identity and empowerment.

These four small-scale studies come together to give us an overall awareness into just how the interview has evolved in terms of its changing purposes over time. The aim is that this new and selective history should look beyond the interview as a single text or simply dismissed as a taken-for-granted aspect of broadcasting output.  
.....

<sup>15</sup> This service was originally established to help cut high rates of reoffending. The network broadcasts 24 hours a day, seven days a week, via in-cell TV.

Bettina Wodianka

### Hör-Spiel-Raum

Radiophonie, Literatur, Film und Theater. Intermediale Strategien im Hörspiel der Gegenwart (Universität Basel)

Bereits in der Anfangszeit des Radios entstanden Produktionen, die sich als Suchbewegungen nach medienadäquaten Vermittlungsstrategien im rein akustischen Medium verstanden. Das Spiel mit und zwischen Sicht- und Sagbarkeiten sowie Hörbarem, dem Rundfunk als dem „Medium der Stimme“<sup>1</sup>, der technischen wie institutionellen Apparatur als Spiel mit den Bedingungen seines medienspezifischen Prozesses des ‚Zur-Erscheinung-Bringens‘ war und ist insbesondere für Medienkünstler/innen attraktiv, die sich in ihren Arbeiten mit den Eigenarten der jeweiligen Medialität und Materialität der Medien und spezifischen Darstellungs- und Inszenierungsweisen auseinandersetzen und -setzen.

Dieser geschaffene Freiraum der Suchbewegungen innerhalb des öffentlich-rechtlichen Rundfunks und das Initiieren interdisziplinärer Projekte (durch Redaktionen u.a. des WDR, BR und ORF) ermöglicht(en) die Verwirklichung des Hörspiels als offene Programmform des Radios. Vor allem in den 1960er und 1970er Jahren entstanden dadurch Produktionen, die sich mit ihren Affinitäten zur Konkreten Poesie, zur Sprachphilosophie und *musique concrète* als grenzerweiternde ästhetische Programmatik der Fluxus-Bewegung annäherten.<sup>2</sup> Durch die im und mit dem Rundfunk (inter)agierenden (Medien)Künstler/innen erhielt die Radiokunst in diesen Jahrzehnten vielfältige Impulse und bildet heute einen zentralen Bezugspunkt für intermedial operierende Hörspielkunst.

Der Fokus meiner Dissertation gilt daher der interdisziplinär ausgerichteten Analyse dieser medialen Interdependenzen und Interaktionen der Genre- und Kunstgrenzen überschreitenden Produktionen sowie der damit verbundenen Spurensuche „ihrer rhizomati-

.....

1 Wolfgang Hagen: Der Radoruf. Zu Diskurs und Geschichte des Hörfunks. In: Martin Stingelin und Wolfgang Scherer (Hrsg.): *HardWar/SoftWar. Krieg und Medien 1914 bis 1945*. München 1991, S. 243-274, hier: S. 243.

2 Vgl. Klaus Schöning: *Ars Acustica – Ars Performativa*. In: Petra Maria Meyer (Hrsg.): *Performance im medialen Wandel*. München 2006, S. 149-177, hier: S. 157 (Schöning 2006).

schon Tradition“<sup>3</sup> durch die Kunst des 20. Jahrhunderts. Einem historisch ausgerichteten Teil, der sich vor allem auf Verbindungslinien zwischen Rundfunkgeschichte, -theorie und dem Kunst- und Mediensystem konzentriert, folgt die Untersuchung der Eigenarten dieser intermedial operierenden Hörspielkunst und ihrer ästhetischen Programmatik anhand von Fallbeispielen zu verschiedenen (radiophonen) Gestaltungsformen.

Um die in ihrer Wirkungsästhetik audiovisuell geprägten Hörspiele als Medienkombinationen zu erfassen, in denen eine Transposition anderer künstlerischer Medien – wie Literatur, Theater und Film – als etwa Ergänzung der auditiven durch visuelle Darbietungsformen stattfindet, bietet sich aus kultur- und medienwissenschaftlicher Perspektive der begriffliche Untersuchungsrahmen der Intermedialität und Hybridität an. Für die Analyse aufschlussreich erweisen sich insbesondere Produktionen, die bereits einen Medienwechsel hinter sich haben und dabei selbstreflexiv operieren. Dabei spielen die Differenz der Vermittlung durch ein spezifisches Medium als mit-teilendes Dazwischen und die Reflexion der Medialität als „Mit-Teilbarkeit (...), als Einrahmung und Entrahmung des Wahrnehmbaren und Mitteilbaren“<sup>4</sup> eine wesentliche Rolle. Die mediale Übersetzung und der damit verbundene Perspektivwechsel bewirken eine Distanz, die eine „fruchtbare Medienreflexion“<sup>5</sup> häufig erst ermöglicht.<sup>6</sup>

Während bereits Künstler der historischen Avantgarden statt dem vollendeten Werk das Verfahren in den Mittelpunkt stellten, erweiterte sich das mediale Repertoire in den 1960er Jahren aufgrund der Korrelation zwischen technischen Neuerungen und künstlerischer Kreativität beträchtlich. Seit den 1960er Jahren nutzten Hörspielmacher mit dem Aufkommen des Neuen Hörspiels, bei dem es sich

.....

3 Schöning 2006, S. 153.

4 Georg Christoph Tholen: *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen*. Frankfurt/M. 2002, S. 60.

5 Petra Maria Meyer: „I’ve got the power.“ Zur Performativität von Sprache und Stimme in filmischer Beobachtung des Radios. In: Nadja Elia Borer/Constanze Schellow/Nina Schimmel/Bettina Wodianka (Hrsg.): *Heterotopien. Perspektiven der intermedialen Ästhetik*. Bielefeld 2013, S. 243-262, hier: S. 243.

6 Daher werden für die Analyse entsprechende Arbeiten wie etwa „Rosebud“ (2002) von Christoph Schlingensiefel, Paul Plampers „RUHE 1“ (2008), Ror Wolfs „Das langsame Erschlaffen der Kräfte“ (2006) oder „Ohne Ort und Jahr“ (2010) von Oswald Egger und Iris Drögenkamp herangezogen.

„um etwas kaum eindeutig Definierbares handelt, um ein Phänomen, dem etwas Offenes, Mobiles, Fragmentarisches anhaftet“<sup>7</sup>, offene Spielformen, um normative Spielregeln auszusetzen und darüber die tradierten Form des linearen Erzählhörspiels zu überwinden.

Radiophone Kunstwerke der 1960er und 1970er Jahre u.a. von Rolf Dieter Brinkmann, Mauricio Kagel oder Wolf Wondratschek reflektierten vor allem die intermediären Differenzen der Medien und machten diese konzeptuell produktiv: Sie verwischten nicht die materialen und medialen Spuren der jeweiligen Einzelmedien, sondern hoben diese im Sinne der Collage-Technik als ein Zusammenfügen heterogener, teilweise bewusst disharmonischer Bestandteile der jeweils verwendeten Bild- und Tonkompositionen hervor. Dergestalt machten sie rezeptionsästhetisch den sonst so „blinde[n] Fleck im Mediengebrauch“<sup>8</sup> als Spur und als Apparat, als Formendes und Formgebendes zwischen den Medien und ihren Formen medienreflexiv im Prozess der Wahrnehmung selbst erfahrbar.

Die Digitalisierung erweiterte diese Klaviatur in die Tiefe. Sie eröffnete Hörspielmachern/innen zwar keine wesentliche Erweiterung des Materials an sich, doch eine Ausweitung der Spielräume, die Form, Inhalt und die involvierten Medien auf vielfältige Weise kombinierten und mit den Verschränkungen spielerisch operierten. Dadurch erlaubte sie ihrerseits noch komplexer werdende Interferenzen medialer Formen. Außerdem bedienten sich Hörspielmacher/innen nach dem digital turn nicht nur aller Medien und Kommunikationsmittel in veränderter Weise. Auch die Integration von Telekommunikationsmedien wie etwa Telefon und Internet sowie der Einsatz von GPS-basierten Trackingsystemen führen heute zu einer vielgestaltigen Kunst, die tradierte Ordnungen des Hörspiels – wie bereits in den 1960er Jahren – mit den Räumen und Gesetzen anderer Medien und deren Parametern kombiniert wie kontrastiert. So existieren konventionelle Anordnungen des Hörens mitunter als Zeugnisse historischer Gebrauchsweisen und haben ihre Ausschließlichkeit längst verloren. Wo ein Hörspiel rezipiert wird,

.....

7 Klaus Schöning: Spuren des Neuen Hörspiels. In: Ders. (Hrsg.): Spuren des Neuen Hörspiels. Frankfurt/M. 1982, S. 17–58, hier: S. 17.

8 Sybille Krämer: Das Medium als Spur und als Apparat. In: Dies. (Hrsg.): Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien. Frankfurt/M. 1998, S. 73–94, hier: S. 74.

hängt durch den grundlegenden Umbau des Mediensystems nicht mehr zwangsläufig vom Medium, über das es distribuiert wird, sondern von den Rezipient/innen selbst ab.

Ebenso wie neuere Theaterformen die Rolle der Zuschauer/innen verändern können, vermögen dies auch aktuelle Formen des Hörspiels, wie es etwa Paul Plamper in seiner Hörspielskulptur „RUHE 1“<sup>9</sup> oder Eran Schaerf in seinem intermediären Projekt „FM-Scenario“<sup>10</sup> demonstrieren. Für die Zuschauer/innen wie Zuhörer/innen bedeutet dies nicht nur das Aufsuchen ungewohnter neuer (Kunst/Hör)Räume, sondern die (aktive) Teilnahme an der Kreation im Oszillieren vormals getrennter Rollen und Räume, nämlich die des Produzenten und Rezipienten.

Hörspiele können und konnten immer schon auf die Ästhetik ihres Programms aus- und abstrahlen. Sie vermögen Hörkonventionen und -kulturen, die der Rundfunk selbst als „tief im kollektiven Bewusstsein verankerte Kulturform“<sup>11</sup> institutionalisiert und ausgeprägt hat, offenzulegen und zu irritieren. Sie initiieren neue Formen und bespielen alternative Räume in neugieriger Zueignung. Somit implementieren gegenwärtige Hörspielmacher/innen diese Reflexion über das Medium auch ins Hörspiel selbst: als gegenseitige Durchkreuzung von Werk und Parergon in stets unabgeschlossenen und aufgeschobenen heterogenen Räumen, die das Hörspiel und seine Möglichkeitsräume anders zu denken erlauben.

.....

9 Für das Kölner Museum Ludwig und den WDR entwickelte Paul Plamper die 31-Kanal-Klanginstallation zunächst im (Ausstellungs-)Raum als Audio-Installation im white cube. Für die Radioversion übersetzt er anschließend die räumliche Anordnung und Gleichzeitigkeit der Gespräche in die Linearität des Hörspiels. Vgl. [http://www.hoerspielpark.de/website/\\_index.php?context=produktion&prid=374](http://www.hoerspielpark.de/website/_index.php?context=produktion&prid=374) (zuletzt abgerufen am 3.3.2014).

10 Vgl. <http://www.fm-scenario.net> (zuletzt abgerufen am 3.3.2014).

11 Golo Föllmer: Theoretisch-methodische Annäherung an die Ästhetik des Radios. Qualitative Merkmale von Wellenidentitäten. In: Jens Schröter und Axel Volmar (Hrsg.): Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung. Bielefeld 2013, S. 321–338, hier: S. 321.

# Rezensionen

Markus Behmer/Birgit Bernard/Bettina Hasselbring (Hrsg.)

## **Das Gedächtnis des Rundfunks. Die Archive der öffentlich-rechtlichen Sender und ihre Bedeutung für die Forschung**

Wiesbaden: Springer VS 2014, 464 Seiten.

Wer in der Erforschung audiovisueller Medien aktiv ist, kennt das praktische Problem: Wo finden sich einschlägige Quellenbestände, im Deutschen Rundfunkarchiv oder bei den einzelnen Sendern? Wie sind sie dort zugänglich? Wo sind weitere schriftliche Bestände, mit denen sich arbeiten lässt? Schließlich: Wer hat überhaupt Zugang, und was kostet das Ganze? Diese und zahlreiche weitere Fragen sind umso prekärer geworden, als in anderen Ländern die zentrale Erschließung und Online-Stellung audiovisueller Medien weit fortgeschrittener ist als in der Bundesrepublik. Die Frage der in weiten Teilen nicht befriedigend gelösten Archivierung, Sicherung und Zugänglichkeit des historischen audiovisuellen Materials weist eine eminente kulturpolitische Dimension auf.

Wie Markus Behmer, Birgit Bernard und Bettina Hasselbring in ihrer Einleitung verdeutlichen, ist das Thema auch deswegen so relevant, weil die Mediengeschichte in den letzten Jahren ihre Position stark ausgebaut hat. Ebenso haben sich in der Rundfunkgeschichte die wissenschaftlichen Interessen enorm ausgeweitet. Es geht bei ihr, wie festgestellt wird, um „Rundfunkthemen sui generis“, die medialen Inhalte, die vermittelten kulturellen Bilder und Werte, die medialen Genres und Formen sowie die soziale Rezeptionsgeschichte.

Die Einleitung zeigt außerdem auf, wo Transparenz nötig ist und was die Leser/innen im Handbuch erwartet: ein Überblick über die Struktur der öffentlich-rechtlichen Sender und ihre Archive, eine Klassifikation der Quellengattungen, ein (breit gespannter) Überblick über die Forschungsgeschichte zur Rundfunkgeschichte, ein Abschnitt über Digitalisierung samt ihren Auswirkungen auf die Archivierung sowie ein praktischer Teil über Benutzungsbedingungen, Kosten und Ansprechpartner/innen.

In der Tat, so ist der Inhalt: Im ersten Kapitel über die Rundfunkinstitutionen werden auch die Gemeinschaftseinrichtungen wie die Gebühreneinzugszentrale und die Dachdomain ARD.de behandelt. Insbesondere wird über die beiden Standorte des Deutschen Rundfunkarchivs informiert, so zu den dortigen umfangreichen Bild- und Schriftbeständen und zum Depositum RIAS. Ein weiterer Artikel behandelt das ZDF.

Im zweiten Kapitel werden die Quellengattungen (Klassisches Schriftgut, Sammlungen/Nachlässe, Tondokumente, Film/Video, neue Medien und Noten) weit ausdifferenziert, hierbei wird mehrfach über Grundsätze der Archivierung und Kassation berichtet. Erwähnt werden auch die derzeitigen Aktionen zur Rückwärtsdigitalisierung, die aber keineswegs eine gesicherte Langzeitsicherung bedeute (S. 151). Wichtig ist der Beitrag von Birgit Bernard, die auf die bislang weithin unbekanntesten Bestände von „Fotos zur Unternehmensgeschichte“ hinweist, die man bei den einzelnen Anstalten bzw. Archiven findet, so beim DRA Potsdam-Babelsberg ca. 2,5 Millionen Stück. Hierbei handelt es sich um Produktionsfotos, etwa von den Sets, und um Fotografien aus der gesamten Arbeitspraxis der Sender, bis zu den Orchestern.

Im dritten Kapitel finden sich neben rundfunkhistorischen Überblicksdarstellungen etliche exemplarische Studien zu Auslandskorrespondenten, zur „Wochenschau“ und „Tagesschau“ in den 1950er Jahren, zum „Wahlabend“, zum Frauenfunk, zu Literatursendungen und zum Jugendlradio. Ferner wird auf die biographischen Dimensionen, die Bau- und die Technikgeschichte eingegangen. Bemerkenswerte Artikel von Michael Meyen, Christina von Hodenberg und Karin Falkenberg zur Aneignungsgeschichte des Rundfunks sowie von Ulrike Heikaus zum Jüdischen in der deutschen Fernsehunterhaltung weiten das Themenspektrum in Richtung einer allgemeinen Kultur- und Mediengeschichte des Rundfunks aus. Das vierte Kapitel thematisiert das drängende Problem der digitalen Gegenwart und die Frage, wie weit Webinhalte archiviert werden können.

So ist also dieses Handbuch weit mehr als ein praktischer Führer zu den Archivbeständen des deutschen (öffentlichen) Rundfunks. Es widmet sich explizit deren Technizität und antizipiert deren Potenziale für künftige Forschungsfragen. Es bleibt zu hoffen, dass seine Herausgabe die Initialzündung zu größeren Anstrengungen der deutschen Rundfunkanstalten hinsichtlich ihres „Gedächtnisses“ darstellt.

Clemens Zimmermann, Saarbrücken

Stiftung Deutsches Rundfunkarchiv (DRA)  
(Hrsg.)

**Friedrich Wolf – Ein Rundfunkpionier:  
„S.O.S. ... rao rao ... Foyn – ‚Krassin‘ rettet  
‚Italia‘“ und andere ausgewählte Tondokumente**

Frankfurt am Main, Potsdam-Babelsberg:  
Stiftung Deutsches Rundfunkarchiv (DRA), in  
Zusammenarbeit mit der Friedrich-Wolf-Gesellschaft e. V., Oranienburg 2014.

Aus Anlass des 125. Geburtstages des Literaten und Kulturpolitikers Friedrich Wolf am 23. Dezember 2013 legt das Deutsche Rundfunkarchiv (DRA) in seiner Reihe „Produktionen Wort“ als CD Nr. 7 die hier anzuzeigende Kassette mit zwei Tonscheiben und einer Gesamtlaufzeit von fast zwei Stunden vor. Das 24 unpaginierte Seiten umfassende Begleitheft verantwortet Paul Werner Wagner, der Vorsitzende der Friedrich-Wolf-Gesellschaft, in Zusammenarbeit mit Anna Pfitzenmaier, Redakteurin im DRA.

Die Persönlichkeit und das literarische Werk Friedrich Wolfs sind den heute lebenden jüngeren Generationen kaum noch bewusst. In den späten Jahren der Weimarer Republik gehörte er zu den bekannten Autoren von Bühnenwerken mit aktuellem Zeitbezug, die vielerorts gespielt wurden; seit 1928 war er zudem Mitglied der KPD und des Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller. Für ihn galt „Kunst als Waffe“ in der gesellschaftlichen Auseinandersetzung, doch fühlte er sich nicht zuletzt der universellen Solidarität der Menschen untereinander verbunden. Im Erleben des Weltkrieges als Truppenarzt an der Westfront war er zu einem entschiedenen Pazifisten geworden.

Wie andere Schriftsteller seiner Generation widmete sich Wolf früh den Möglichkeiten des Rundfunks für die Verbreitung seiner Arbeiten. Den Anfang bildete die Bearbeitung

einzelner seiner Theaterstücke als „Sende-spiele“. Zur Findung einer eigenen Form trug die Verdichtung öffentlich wahrgenommener spektakulärer Geschehnisse der Zeit in Hörbildern bei. Aus dem Jahr 1929 datiert Bertolt Brechts „Lindberghflug“, im August jenes Jahres schrieb Friedrich Wolf zum Geschehen um die Rettung von Teilnehmern der Nordpolarexpedition von General Umberto Nobile im Sommer 1928. Am 25. Mai 1928 war das Luftschiff „Italia“ nördlich Spitzbergen abgestürzt, ein Teil der Mannschaft überlebte auf einer Eisscholle. Deren S.O.S.-Rufe konnten mit primitiven Mitteln von einem russischen Funkamateurliebling an der Murmanküste aufgefangen und lokalisiert werden, eine weit beachtete internationale Suchaktion setzte ein, an der sich Schiffe und Flugzeuge beteiligten, u.a. auch Roald Amundsen, der dabei verscholl. Erst am 12. Juli 1928 wurden die letzten Überlebenden durch den sowjetischen Eisbrecher „Krassin“ geborgen.

Friedrich Wolfs Hörspiel „... ‚Krassin‘ rettet ‚Italia‘“ wurde erstmals am 5. November 1929 im Deutschlandsender ausgestrahlt. Alfred Braun, Abteilungsleiter der Berliner Funkstunde, sprach einen Prolog, in dem er die Rettung der Überlebenden der „Italia“ als Ausdruck der „von Technik beflügelten Solidarität der Völker“ bezeichnete, die „nur möglich [wurde] durch das modernste Nachrichtenmittel: das Radio!“ (abgedruckt auf dem Umschlag der Kassette). Mit Recht unterstreicht Paul Werner Wagner den Erfolg Wolfs, das Hörspiel „trotz des Zensurmechanismus des Weimarer Rundfunks erfolgreich zur Sendung“ gebracht zu haben, eben auch trotz seines Rufs als ausgewiesener Linker. Dieser Erfolg verdankte sich nicht zuletzt der gelungenen ästhetischen Gestaltung des Stoffes in einer neuen, dem Rundfunk gemäßen Form unter Verwendung der zeitgenössischen Funksprüche, der Funkgeräusche und der diese Motive aufgreifenden Begleitmusik von Walter Goehr. „S.O.S. ... rao rao ... Foyn – ‚Krassin‘ rettet ‚Italia‘“ gilt als das älteste vollständig erhaltene Hörspiel deutscher Sprache. In der Edition dieses Tondenkmal in voller Länge von 64‘11“ liegt der besondere Wert dieser DRA-Produktion.

Nach den Jahren der Emigration kehrte Friedrich Wolf früh aus der UdSSR zurück und übernahm kulturpolitische Aufgaben in der KPD und ab 1946 in der SED. Er war an der Gründung der DEFA und des Bundes deutscher Volksbühnen beteiligt, 1948 wurde

er zum Mitbegründer des P.E.N.-Zentrums Deutschland. Von 1949 bis 1951 wirkte er als erster Botschafter der DDR in Warschau. Früh setzte er seine Arbeit für den Rundfunk fort, bereits am 8. November 1945 konnte seine Hörspielfassung des bereits 1933 in Frankreich geschriebenen Bühnenstücks „Professor Mamlock“ gesendet werden. Das Stück handelt von dem Berufsverbot eines jüdischen Klinikchefs in Berlin, von dessen Verfolgung durch die Nazis. Wider alle Vernunft weigert dieser sich zu emigrieren, er endet durch Suizid. Aus der Originalfassung des Hörspiels von 96'31" wurden sechs Szenen von 28'36" ausgewählt, mit der die zweite Tonscheibe der Kassette beginnt. Gleichfalls auf einem älteren Bühnenstück beruht das am 14. Oktober 1948 im MDR Leipzig ausgestrahlte Hörspiel „Tai Yang erwacht“ (Ausschnitt von 8'32").

Wie ein programmatisches Manifest hört sich heute noch sein Diskussionsbeitrag auf der 1. Deutschen Schriftstellerkonferenz am 7. Oktober 1947 in Berlin an, in dem er seine Kollegen beschwor, sich mit den gesellschaftlichen Realitäten der Gegenwart zu beschäftigen. Sie sollten nicht schreiben, um zu unterhalten, vielmehr ihre Arbeit als mit heißem Herzen zu betreibenden Kampf um eine bessere Zukunft begreifen. Er erinnerte an den klassischen Auftrag des Theaters, als moralische Anstalt zu dienen, und appellierte an das Gebot internationaler Humanität. Aus dem 20-Minuten-Beitrag wurde ein Ausschnitt von 8'20" in der CD aufgenommen. Wenige Tage vor seinem Tod hielt Friedrich Wolf in Leipzig die Festrede zum 125jährigen Bestehen des Reclam-Verlags, dessen Verdienste um die Verbreitung der Weltliteratur er betonte. Wiederum benannte er die Aufgabe des Schriftstellers, „Kunst als Waffe in der Hand des Volkes“ zu begreifen (Auszug 8'05"). Eine knappe anrührende Lesung des Gedichts „Herzensverstand“ durch den Autor selbst rundet das Tondokument Friedrich Wolfs ab (0'50").

Zu wünschen bleibt, dass die Reihe „Produktion Wort“ des DRA eine zügige Fortsetzung erfährt. Quellenkritisch sei aus der Sicht des Historikers anzumerken, dass Angaben über die Urform der Überlieferung im Archiv ebenso fehlen wie über die technische Aufbereitung; dafür sollte in den Beiheften zu künftigen Editionen Platz sein. Indessen ist der Informationswert der editierten Tondokumente nicht zu unterschätzen, die Stimmen der Autoren, ihr Sprachgestus, die frühen Formen

der Darbietung der Hörspielszenen sind mehr als eine Illustration, sie sind ein genuiner Teil der Quellen zur Literaturgeschichte. Dafür ist die DRA-Produktion „Friedrich Wolf – Ein Rundfunkpionier“ ein repräsentatives Beispiel.

Friedrich P. Kahlenberg, Boppard

Klaus Stanjek (Hrsg.)

### **Die Babelsberger Schule des Dokumentarfilms**

Herausgegeben in Kooperation mit der Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“ Berlin: Bertz + Fischer, 196 Seiten.

Dokumentarfilme sind Zeitdokumente, die häufig erst später ihr großes Potenzial entfalten, Zeitkolorit und Gesellschaftsgefüge sichtbar- und nachvollziehbar zu machen. Oft erhalten sie erst nach Jahren oder gar Jahrzehnten die ihnen zustehende Wertschätzung. Die Anerkennung als historische Quelle und künstlerische Ausdrucksform wurde auch dem Dokumentarfilm der DDR als mediengeschichtlich und gesellschaftshistorisch bedeutendes Genre erst in den vergangenen Jahren vermehrt zuteil. Dem fügt nun die vorliegende Publikation einen weiteren wichtigen Mosaikstein hinzu, indem sie Einsichten in den Dokumentarstil der DEFA und dessen Nachwirkungen bis heute zusammenträgt.

Klaus Stanjek, selbst Dokumentarfilmer und seit 1993 Professor für Dokumentarfilmregie an der Hochschule für Film und Fernsehen (HFF) „Konrad Wolf“ in Potsdam-Babelsberg nimmt die Leser/innen mit auf eine spannende Forschungsreise. Unterstützung erfährt er dabei von Günter Jordan, einem Experten für den DEFA-Dokumentarfilm, und von der Dokumentarfilmregisseurin und HFF-Mitarbeiterin Marie Wilke. Jeder der drei Autoren steuert einen eigenen, thematisch geschlossenen Beitrag bei, um schließlich in der Gesamtschau den Weg für die wissenschaftliche Anerkennung der „Babelsberger Schule“ als deutsche Dokumentarfilm-Strömung zu bereiten.

Dazu legt Klaus Stanjek im ersten Teil des Buches den Grundstein, indem er Belege für seine These einer eigenständigen künstlerischen Dokumentarfilmschule zusammenträgt. Als Charakteristika stellt er Regiekonzeption und eigene Methodik (S. 35ff.) sowie Authentisierungsstrategien und Glaubwürdigkeit (S. 42ff.) heraus. Als thematischen Schwerpunkt macht er Filme über einfache

Menschen aus der Mitte der Gesellschaft aus (S. 27ff.) und als formales Konzept den erzählenden Film (S. 32ff.). Die „Babelsberger Schule“ ist demzufolge bestimmt von einer spezifischen Praxis, einem eigenen Anspruch, von Stoff, Inhalt und Thema, sowie von Kontinuitäten in der Zusammenarbeit zwischen Regie und Kamera. All diese Parameter tragen laut Stanjek zu einem einheitlichen Stil bei und erlauben es, die Filme mit dem Etikett „Babelsberger Schule“ zu versehen.

Seine Argumentationsweise ist insgesamt sehr überzeugend, allerdings hätte sich die Rezensentin eine kritischere Auseinandersetzung mit dem hohen Grad an Authentizität, den er diesen Filmen zuspricht (S. 42), gewünscht. Nur oberflächlich geschieht dies im Vergleich zu den Richtungen, an denen sich die Vertreter der „Babelsberger Schule“ orientier(t)en, dem französischen „Cinéma Vérité“ und dem amerikanischen „Direct Cinema“, deren Macher postulierten, das Vorgefundene möglichst unverändert festzuhalten und die Bilder für sich sprechen zu lassen. Hier vergibt der Autor eine wichtige, dem Thema innewohnende Perspektive. Was die Rezensentin dem Verfasser zudem ankreidet, ist eine unnötige sprachliche Distanzierung und Wertung, indem er mit „Ex-DDR“ (S. 7) und „ehemalige DDR“ (S. 8) überflüssige Attribute einbringt.

Günter Jordan, selbst Absolvent der HFF, schildert im zweiten Teil die Entwicklung des Babelsberger Dokumentarfilms aus der Teilnehmerperspektive heraus. Die gemeinsame Intension sei gewesen, nach der Hochzeit des propagandistischen Dokumentarfilms einen neuen, künstlerischen Dokumentarfilm hervorzubringen. In seiner informativen Abhandlung zur Geschichte des DEFA-Dokumentarfilms von den 1960er Jahren bis zur Deutschen Einheit stellt er die Ausbildungsschwerpunkte, die Arbeitsbedingungen und die wichtigsten Regisseure anhand von vielen detaillierten Filmbeispielen vor. Damit gelingt ihm anschaulich, die vorangestellten Betrachtungen von Klaus Stanjek mit konkreten Beispielen zu untermauern.

Marie Wilke liefert schließlich mit ihrem Essay eine kompakte, gradlinige Erörterung zu den Langzeitbeobachtungen von Winfried Junge („Die Kinder von Golzow“) und Volker Koepp (Wittstock-Filme). Sie ordnet beide Projekte den wichtigsten Punkten der „Babelsberger Schule“ zu, zeigt und vergleicht auf sehr gelungene Weise die individuellen Autorenhand-

schriften, die Besonderheiten der filmischen Narration und der Ästhetik.

Am Ende des Buches werden achtzehn exemplarische Filme der „Babelsberger Schule“ von 1962 bis 2010 vorgestellt. Die Auswahl nach „inhaltlichen, konzeptionellen und gestalterischen Kriterien“ (S. 162) erscheint jedoch willkürlich, die analytische Betrachtung zu flüchtig.

Besonders positiv hervorzuheben ist abschließend zum einen, dass in allen drei Teilen der Fokus auf den Verfahren und Konzepten der Dokumentarfilmregie liegt, ein Element, das in anderen Veröffentlichungen bislang eher vernachlässigt wurde. Zum anderen wird eine Kontinuität der „Babelsberger Schule“ bis heute belegt, indem neuere Produktionen wie beispielsweise „Wadans Welt“ von Dieter Schumann (2010), „Absolut Warhola“ von Stanislaw Mucha (2001) oder „Rauliens Revier“ von Alice Agneskirchner (1994) dieser künstlerischen Richtung zugeordnet werden. Insbesondere durch den Bogen bis in die Gegenwart haben die Autoren eine wertvolle Publikation zur deutschen Mediengeschichte vorgelegt. Zu ihren Stärken gehört es auch, die ästhetische Gestaltung und praktische Herangehensweise in den Mittelpunkt zu stellen, politische Rahmenbedingungen und Schwierigkeiten hingegen mitzuerzählen, sie aber nicht explizit zum Thema zu machen. Insgesamt hat Klaus Stanjek ein sehr beachtenswertes Buch herausgegeben, das durchaus als „Anstoß für weitere Untersuchungen“ und „filmkritische Würdigungen“ (S. 11) gesehen werden kann und sollte.

Judith Kretzschmar, Leipzig

Klaus-Dieter Felsmann (Hrsg.)

**Klang der Zeiten. Musik im DEFA-Spielfilm – Eine Annäherung.**

Berlin: Bertz + Fischer, 270 Seiten.

Im wissenschaftlichen Diskurs sind Auseinandersetzungen zum Thema Filmmusik eher eine Randerscheinung denn Mainstream. Von den Musikwissenschaften oft nicht besonders ernstgenommen ist die Filmmusik als eigenständiges Forschungsthema auch in den Film- oder Medienwissenschaften selten anzutreffen. Insofern schließt das vorliegende Buch hier eine wesentliche Lücke; insbesondere dadurch, dass es hier im Besonderen um die Musik im DEFA-Spielfilm geht. Jedoch schränkt der Herausgeber bereits in seiner Einleitung ein, „dass es sich innerhalb

der gegebenen Möglichkeiten zunächst nur um eine Annäherung handeln kann“ (S. 15). Abseits des einleitenden Kapitels lässt sich das Buch in drei Teile untergliedern: Ein kurzer geschichtlicher Abriss der Filmmusik in der DDR, eine wesentlich umfangreichere Sammlung an Interviews mit DEFA-Filmkomponisten und schließlich eine Reihe von kurzen Filmanalysen, die ihren Fokus auf die jeweilige Filmmusik legen.

Mit Wolfgang Thiel unternimmt ein Routinier im Bereich Filmmusik eine geschichtliche Einordnung der DEFA-Filmmusik. Thiel schlägt in seinem Kapitel einen Bogen von den Anfängen der DDR bis zu ihrem Ende und betont, dass die Geschichte der Filmmusik „stets im komplexen Gefüge verschiedenster Faktoren gesehen werden [muss]“ – unter politischen und ideologischen Prämissen sowie ökonomischen Rahmenbedingungen – und nicht nur als „bloße musikalische Gattungsgeschichte“ (S. 19). Um dann festzustellen, dass die meisten Filmkomponisten lediglich an stilistischen und handwerklichen Fragen ihres Metiers interessiert waren und nur die wenigsten sich als „homo politicus“ hervortaten (S. 25). Diese Verbindung zwischen Politik und Filmmusik wirkt bei Thiel etwas konstruiert und wenig überzeugend. Dass die Filmmusik in der DDR jedoch großen Einfluss von außen erhielt, erwähnt er nur am Rande.

Hier wäre eine ausführlichere Beschäftigung mit diesem Aspekt wünschenswert gewesen, zumal Thiel zu Recht darauf hinweist, dass viele DEFA-Komponisten Schüler von Hanns Eisler waren und namhafte Komponisten wie Paul Dessau und Dimitri Schostakowitsch Kompositionen für DEFA-Filme beisteuerten. Gerade Eisler und Dessau waren in den 1930er und 1940er Jahren, also der goldenen Ära der Filmmusik, in Hollywood als Komponisten angestellt und auch Schostakowitsch war hier kein Unbekannter. Diese Querverbindungen zwischen dem jungen sozialistischen Staat DDR und seiner Filmmusik und der kapitalistisch geprägten US-amerikanischen „Traumfabrik“ Hollywood aufzuzeigen, wäre spannend gewesen, ist aber leider unterblieben.

Der zweite Teil des Bandes, immerhin mit 130 Seiten gut die Hälfte der Publikation ausmachend, besteht aus sieben Interviews mit DEFA-Komponisten, von denen fünf für diesen Band vom Herausgeber selbst geführt worden sind. Zwei weitere entstammen von anderen Autoren und aus früheren Veröffent-

lichungen, passen sich aber im Gesamtkontext des Buches nahtlos ein. Die Interviews sind nicht nach einem vorgegebenen Fragenkatalog geführt worden, was einen unterschiedlichen Erkenntnisgewinn zur Folge hat. Obwohl der Fokus auf den persönlichen Lebenserinnerungen der Komponisten liegt, erfährt der Leser einiges aus der einstigen Arbeitspraxis der Komponisten und damit dem DEFA-System selbst. Die Komponisten fördern dabei im Dialog Details zu Tage, die zuweilen größere Kenntnisse beim Leser selbst voraussetzen – so etwa, wenn es um die Arbeit an einzelnen Filmen geht. Hier wäre eine präzisere Einführung in die Biografie und das Œuvre der Interviewpartner hilfreich gewesen.

Im dritten Teil sieht sich der Leser schließlich mit 16 Filmanalysen konfrontiert. „Die 16 ausgewählten Filme repräsentieren sämtliche Epochen der DEFA-Produktion“ (S. 18), obwohl sich dem Rezensenten die endgültigen Auswahlkriterien für oder gegen bestimmte Filme hier nicht erschließen. So räumt auch der Herausgeber selbst ein, dass „es sicher auch möglich gewesen [wäre], aus dem vorhandenen Fundus an DEFA-Filmen eine Auswahl zu treffen, die ein genau gegenteiliges Analyse-Ergebnis hervorbringen würde“ (S. 18).

Die Filmauswahl darf damit als subjektiv gelten, was der Qualität der Untersuchungen selbst jedoch nicht schadet. Im Gegenteil zeigt dieser letzte Abschnitt des Buches auf, welche Möglichkeiten in diesem Forschungsgebiet eigentlich liegen. Die Autoren gehen an ihre Analysen zwar „mit einem subjektiven Blick“ (S. 18) heran, doch sind ihre Ergebnisse durchweg treffend und lassen den Schwerpunkt der Veröffentlichung, nämlich die Filmmusik, niemals aus dem Blick.

Dennoch vergeht dem Rezensenten nach der Lektüre nicht das Gefühl, dass der Band dem Thema nur oberflächlich verhaftet bleibt. Bedenkt man, dass es eine gemeinsame Schnittmenge zwischen den interviewten Komponisten und den Filmanalysen gibt, hätte es dem Buch womöglich gut getan, diese durch die Verbindung von Interview und Analyse in größeren Kapiteln mehr Raum – und auf diese Weise mehr Tiefe – zu geben. Letztlich verschenkt der Band damit Potenzial und bleibt das, was er im Titel bereits ankündigt: eine Annäherung.

Sebastian Stoppe, Leipzig

Sigrun Lehnert

**Wochenschau und Tagesschau in den 1950er Jahren.**

Konstanz, München: UVK Verlagsgesellschaft 2013, 449 Seiten.

Junge Erwachsene der ‚Digital Native‘-Generation verbinden mit der ‚Tagesschau‘ längst nicht mehr die 20.00-Uhr-Ausgabe im Programm der ARD, sondern den Podcast in 100 Sekunden, der per Handy und im Internet abrufbar ist. Das ‚Flaggschiff‘ der öffentlich-rechtlichen Fernsehnachrichten findet in der TV-Ausgabe sein Publikum heute vor allem unter den Zuschauern über 60. Diese rezipieren ein Format mit historischer Dimension: Ausgestrahlt seit dem 26. Dezember 1952 hat die ‚Tagesschau‘ bereits ab 1960 zu ihrer bis heute gültigen Form gefunden. Inwiefern die Sendung auch zukünftig den Bedürfnissen der Zuschauer und den Intentionen der Produzenten gerecht werden kann, bleibt abzuwarten. Möglicherweise verändern oder verdrängen die digitalen Angebote das Original. Der Grund dafür liegt auf der Hand: Auch bisher erfolgreiche Medienprodukte werden durch den Gebrauch der Rezipienten abgelöst, wenn eine Reihe von Faktoren dazu führen, dass ein anderes Format attraktiver für das Publikum wird.

Dieser mediale Zusammenhang konnte bereits beim Start der ‚Tagesschau‘ beobachtet werden: So vollzog sich in den 1950er Jahren der Wechsel von Nachrichten im Kino, wie der ‚Neuen Deutschen Wochenschau‘, hin zu den Fernsehnachrichten. Dabei verdrängte die ‚Tagesschau‘ nahezu vollständig ihre Vorläufer in den Lichtspielen. Wie dieser Prozess ablief und welche Ursachen benannt werden können, untersucht Sigrun Lehnert in ihrer Arbeit ‚Wochenschau und Tagesschau in den 1950er Jahren‘. Mit dieser Arbeit promovierte die Autorin im Fach Medienkultur an der Universität Hamburg.

Ihre Forschungsfrage lautet pointiert, aber leider grammatisch nicht korrekt: ‚Wie war es möglich, dass aus der Wochenschau als bedeutende audiovisuelle Informationsquelle innerhalb von nur einem Jahrzehnt zu einer [sic!] ‚Belästigung‘ der Zuschauer geworden war?‘ (S. 14) Die Antwort sucht Lehnert in den ‚Veränderungen von Technik, institutioneller Organisation und Gesellschaft‘ (ebd.) und bezieht sich damit nicht zufällig auf den Diskurszusammenhang des Mediendispositivs.

Der betreuende Professor der Arbeit war nämlich Knut Hickethier, was man ihr außerordentlich stark anmerkt. Nicht nur die zentrale theoretische Fundierung durch das Mediendispositiv-Konzept von Hickethier, auch die starke Ausrichtung auf seine fernsehhistorische Forschung zeigen dieses erkenntnisleitende Vorbild. Als weitere theoretische Perspektive geht Lehnert noch auf Ansätze zur Ergänzung oder dem Ersatz von Medien ein, wie beispielsweise auf das etwas ältere Konzept von Wolfgang Riepl. Aktuelle theoretische Ansätze, wie etwa ‚Medienkonvergenz‘ oder ‚Medientransformation‘ fehlen. Ihr Schwerpunkt liegt in der praktischen Analyse. Allerdings wird auch die Methodik leider nur sehr knapp skizziert, eine Diskussion des gewählten Zuganges unterbleibt.

Resultierend steigt die Arbeit bereits in der Einleitung sehr schnell in das historische Material ein: Ausführlich und fundiert zeichnet sie die Strukturen der 1950er Jahre nach, was wissenswerte und hilfreiche Kontexte liefert, etwa aus den Bereichen Wohn-, Konsum- und Lebensverhältnisse in diesem Jahrzehnt. Die Entwicklung der audiovisuellen Informationsformate ‚Wochenschau‘ und ‚Tagesschau‘ bildet den ersten Hauptteil der Studie – beide Formate werden parallel in ihrer Entstehung und Etablierung untersucht. Lehnerts Anspruch, hier hauptsächlich mit Primärquellen arbeiten zu wollen, kann sie durchaus einlösen. Nur stellt sich die Frage, ob dies zum Vorteil der Untersuchung war.

Dies soll ein Beispiel belegen: Für die Kontextualisierung der ‚Tagesschau‘ ist der Wiederaufbau des Fernsehens von großer Bedeutung. Deshalb geht die Autorin ausführlich auf die Gründung, das Versuchsfernsehen und den Ausbau des NWDR ein. Dabei wird allerdings komplett ignoriert, dass dieser Aufbau in einer ständigen Konkurrenz zur Etablierung des Fernsehens im östlichen Teil Deutschlands erfolgte. Ebenso vernachlässigt wird der aktuelle Forschungsstand zum DDR-Fernsehen. Die spärlichen Informationen zum ostdeutschen Fernsehen entnimmt Lehnert der bereits etwas älteren Fernsehgeschichte von Hickethier aus dem Jahr 1998 (vgl. S. 252). Das DDR-Fernsehen wird als ‚sowjetische[r] Sender‘ (S. 238) bezeichnet – eine Formulierung, die Distanz zu den zeitgenössischen Quellen vermissen lässt.

Gleichzeitig formuliert Lehnert die These, dass ‚die ‚Tagesschau‘ das Gegenstück zur ‚Aktuellen Kamera‘ des DDR-Fernsehens

war“ (S. 247). Mit dem kompletten Verzicht auf Literatur zum deutsch-deutschen ‚Fernsehkrieg‘ entsteht ein Widerspruch, der nicht aufgelöst wird. In dieses lückenhafte Bild passt dann leider auch, dass das DDR-Pendant der „Wochenschau“, der „Augenzeuge“, ebenfalls außen vor bleibt.

Die Formate „Neue Deutsche Wochenschau“ und „Tagesschau“ werden im zweiten Hauptteil auf ihre Gestaltungsentwicklung und die Erwartungen des Publikums hin untersucht, was jeweils erst parallel und dann im direkten Vergleich geschieht. Anhand dreier ausgewählter historischer Themen werden Sendungen analysiert und Zäsuren markiert: der Aufstand in Ungarn 1956, die Lage der DDR-Flüchtlinge in Westberlin 1958 und der Mauerbau 1961. Darauf aufbauend widmet sich der dritte große Schwerpunkt der Funktions- und Bedeutungsentwicklung beider Formate. Hierbei geht die Untersuchung vor allem auf das jeweilige Konzept von Aktualität, die Instrumentalisierung von Werbung und die Eigenwerbung ein.

In der Zusammenschau bleibt ein etwas ambivalenter Eindruck von Sigrun Lehnerts Untersuchung zurück: Gut bedient ist, wer Informationen und deren Kontexte zur Entwicklung von Informationsformaten im frühen bundesdeutschen Kino und Fernsehen sucht. In sehr strukturierter Form und durchaus gut lesbar führt Lehnert durch die Entwicklungen der 1950er Jahre – hier seien lobend die zahlreichen Kapitelzusammenfassungen erwähnt.

Der theoretische Rahmen des Mediendispositiv-Ansatzes von Hickethier wird stringent auf die verschiedenen Einflussfaktoren von „Wochen-“ und „Tagesschau“ angewandt. Dies führt zu verwertbaren Ergebnissen. Trotzdem wäre eine größere Beachtung des Forschungsstandes zur frühen Fernseh- und Kinoentwicklung wünschenswert gewesen.

So bleibt das größte Verdienst der Arbeit, dass sie auf der Basis von zeitgenössischem Schriftgut die Produktionsprozesse und Gestaltungsmerkmale im Nachkriegskino und frühen bundesdeutschen Fernsehen parallel analysiert. Eine umfassendere Fernseh- und Kinogeschichte dieser Zeit anhand der Informationsangebote stellt die Arbeit aber nicht dar.

Claudia Dittmar, Halle/Saale

Hilgert, Nora

**Unterhaltung, aber sicher! Populäre Repräsentation von Recht und Ordnung in den Fernsehkrimis „Stahlnetz“ und „Blaulicht“, 1958/59-1968**

Bielefeld: transcript 2013, 466 Seiten.

Krimis sind in, sind (und waren) gerade Sonntagabend „Straßenfeger“. Warum Krimiserien Relevanz auch für die historische Forschung besitzen, erklärt Nora Hilgert in ihrer Hamburger Dissertation anhand der Fernsehkrimis „Stahlnetz“ (Bundesrepublik) und „Blaulicht“ (DDR) mit dem jeweiligen Verweissystem in die gesellschaftliche Zuschauerwelt (S. 11). Um diesen nachzuspüren, wertete sie neben den etwa 50 Folgen beider Reihen Rezensionen und Zuschauerstatements, polizeiliche Unterlagen, die zeitgenössische Überlieferung sowie Experteninterviews aus. Über beide Serien wurden – lautet ihrer Ausgangshypothese – Werte und Normen vermittelt, insbesondere über Darstellungen von Abweichungen bzw. Andersartigkeit. Methodologische Grundlage ihres Vorgehens ist die Historische Filmanalyse, die Filme über ihren bloßen Illustrationswert hinaus in den Mittelpunkt ihrer Analyse rückt. Damit befindet sich die Studie am Schnittpunkt zwischen Geschichts-, Medien-, Film- und Kriminalwissenschaften sowie – und darin liegt die methodische Herausforderung – überdies noch im deutsch-deutschen Spannungs- und Konkurrenzfeld.

In einem Grundlagen-Kapitel untersucht die Autorin zunächst neben Besonderheiten des Krimi-Genres die soziale Praxis des Fernsehens innerhalb ihres Untersuchungszeitraums, da dieser nicht nur in soziokultureller, sondern auch in medien- wie fernsehgeschichtlicher Hinsicht eine wichtige Umbruchphase markierte (Verhäuslichung und Ritualisierung). In ihren beiden umfangreichsten Kapiteln fokussiert die Verfasserin die Figuration des jeweils idealtypischen Ermittlers sowie der Täter. Hüben wie drüben repräsentierten die (weitgehend entprivatisierten) Fahnder Fleiß, Geduld, Intelligenz und Rationalität. Wurden kleinere menschliche Fehler sichtbar, so sollten diese das identifikatorische Potenzial erhöhen, ansonsten galten: Berufsethos, Gründlichkeit und Makellosigkeit. Diese Darbietungsformen dienten, so kann die Autorin überzeugend darlegen, der Aufwertung des durch Involvierung in den NS-Machtapparat ramponierten Images der Polizei. Gleichwohl: Mit der Tabuisierung des Vergangenen in den Serien liegt

eine weitere frappierende deutsch-deutsche Gemeinsamkeit vor.

Im Abschnitt zu den Tätern werden deutlich Sag- wie Zeigbarkeitsgrenzen konturiert. Die Darstellung von Jugendkriminalität in zahlreichen Folgen kann laut Hilgert als Reflex auf die diffusen Ängste verstanden werden, welche in beiden Ländern nonkonformes Verhalten evozieren konnte. In der DDR, die sich stets in ihren utopischen Entwürfen als kriminalitätsferne Gesellschaft verstand, hatten die Akteure – allen voran Regisseure und Drehbuchautoren – offenbar weit mehr Gestaltungsspielraum als gemeinhin angenommen, so dass politische, normativ-ideologische Vorgaben immer mit der eigensinnig-tatsächlichen Umsetzung in Beziehung gesetzt werden müssen. Gerade mit Blick auf die Täterfiguration macht der deutsch-deutsche Kontext sichtbar, wie aus zeitgenössischen Sagbarkeitsregeln (und -grenzen) durchaus ähnliche Hemmnisse erwachsen. Punktuell wird so die Unsicherheit beider Nachkriegsgesellschaften bei der Verarbeitung sozialer Probleme innerhalb sensibler Sozialgefüge eingefangen.

Die folgenden vier Kapitel sind ungleich kürzer gehalten: Zunächst die Fokussierung auf den Bürger, dessen häufig didaktisierte Darbietungsmodi die Zuschauer zu Aufmerksamkeit (Bundesrepublik) bzw. Wachsamkeit (DDR) anhalten und von allzu großer Nachlässigkeit abhalten sollten. Erhellend sind ferner die immer wieder eingeflochtenen geschlechtergeschichtlichen Überlegungen: Wurden schon die ausschließlich männlichen Ermittler mit Zuschreibungen wie Besonnenheit und Rationalität verbunden, so setzte sich diese Geschlechtervorstellung auch bei Repräsentationen der Bürger fort (kurz: aufmerksamer Mann vs. naiv-sorglose Frau). Diese Dichotomie ist auch im folgenden Abschnitt erkennbar, in dem die Verfasserin Idealtypen der Viktimisierung betrachtet.

Im Kapitel zur Tatort-Topographie wendet sich Nora Hilgert dem sozialen Raum des Verbrechens zu und konstatiert in beiden deutschen Staaten eine Fortschreibung des überkommenen Stadt-Land-Gegensatzes. In der DDR kann sie – anders als in der Bundesrepublik – eine starke Entlokalisierung bzw. Anonymisierung der Tatorte ausmachen, die mit Vorstellungen einer republikweiten Omnipräsenz und effizient-zügigen Arbeit der Volkspolizei korrespondierten.

Dass beide Serien (auch) als Spiegelbild des Systemwettkampfes zu verstehen sind, liegt auf der Hand. Doch wirken die Ausführungen der Verfasserin in diesem abschließenden Kapitel wenig inspiriert. Einer kaum überraschenden weitgehenden Abwesenheit der DDR in „Stahlnetz“ steht die permanente (Über-)Betonung der Bundesrepublik in „Blaulicht“ gegenüber, doch wünschte sich der Rezensent gerade an dieser Stelle eine stärkere Einbettung in das deutsch-deutsche Kräftefeld. Überhaupt wäre eine tiefergehende intellektuelle Verortung der Befunde innerhalb der historiographischen Diskussion um eine deutsch-deutsche Verflechtungs- und Abgrenzungsgeschichte aufschlussreich gewesen (Ideen auf S. 23-26.).

Notabene: Was eigentlich system-, was „zeitgeist“-, was genrespezifisch ist und welche langfristigen Wirkungen die erhobenen Befunde (bis heute?) haben, darüber hätte man gern mehr erfahren (andeutend auf S. 411). Nora Hilgert legt dennoch eine Studie vor, der es gelingt, teils erstaunlich gleich funktionierende Medien- respektive Filmlogiken, deutsch-deutsche Mentalitätenhaushalte und systemübergreifende Gemeinsamkeiten offenzulegen, ohne dabei wesentliche Unterschiede auszuklammern.

Christoph Lorke, Münster

Gerd Ruge

#### **Unterwegs. Politische Erinnerungen.**

Hanser Berlin im Carl Hanser Verlag München 2013. 324 Seiten (incl. Abbildungen und Personenregister)

Das Buch, in dem er teilweise auf frühere Veröffentlichungen zurückgreift, sei „kein Versuch, eine Weltgeschichte der Nachkriegszeit zu schreiben oder in persönlichen Memoiren schöne und traurige Erlebnisse eines langen Lebens zu schildern“, bemerkt Gerd Ruge einleitend. (S. 7) Dem sei zugestimmt. Es ist mehr oder weniger ein Episodenbuch, bei dem nicht immer klar ist, wo die Reise hingehet.

Klar wird zunächst, dass er „Ereignissen und Begegnungen, Enttäuschungen und Hoffnungen, in einer Zeit, die wir zu Recht oder Unrecht immer noch als Nachkriegszeit empfinden“ (S. 7) nachspüren und dabei auch seine eigene Jugend im Nationalsozialismus verarbeiten will. Diese steht am Anfang des Buches, wohl nicht nur aus chronologischen Gründen.

Bei der Suche nach Bildungs- und politischen Wegen nach dem Krieg führen ihn seine „journalistischen Anfänge“ gleich mit Personen wie Axel Eggebrecht, Hugh Carlton Greene, Hans Hartmann, Werner Höfer, Karl-Eduard von Schnitzler und Adolf Grimme zusammen. Bei Ruge ist das angeblich fast alles zufällig geschehen.

Und dann darf er mit 21 Jahren als erster deutscher Journalist nach Jugoslawien, kommt schnell zu einer mehrwöchigen Journalistenreise nach Amerika, dann gleich nach Indochina und nicht viel später mit Konrad Adenauer nach Moskau. – Ein Phänomen der Nachkriegszeit? Im Mittelpunkt dann: Russland, Amerika, China. Ruge war immer „vor Ort“, egal ob beim Kennedy-Attentat, beim Gorbatschow-Putsch... Doch Zeitgeschichte interessiert hier weniger, obwohl diese Kapitel spannend zu lesen sind.

Aussagen zur Medienentwicklung im In- und Ausland finden sich über das ganze Buch verstreut und breit gefächert. Eine Auswahl: Zweifel in der ARD, ob der deutsche Rundfunk einen Korrespondenten in Moskau braucht (1956, S. 107), Hindernisse, „auf die eine unvoreingenommene, kritische Berichterstattung regelmäßig stieß“ (Ende der 1950er Jahre, S. 143), falsches Bild der Kuba-Krise und der Notwendigkeit von Öffentlichkeit (S. 166), Fernsehen als Nachrichtenübermittler zwischen Politikern (S. 212), Sekundenzählerei von Parteimitarbeitern (S. 213), „Versuch, die Presse zum Instrument der Regierungspropaganda zu machen“ in Frankreich (S. 144), Verschärfung der Zensur und Überwachung in Russland während der Breschnew-Zeit (S. 265ff.).

Zu „Unterwegs“ gehören auch die Stationen im eigenen Land, allerdings unverständlich unausgewogen: Während seine journalistischen Anfangsjahre – einschließlich der inzwischen legendären Rundfunkschule – und auch die Zeit als Leiter des Bonner ARD-Studios (1969 bis 1972) einen relativ breiten Raum einnehmen, ist ihm die ARD-Arbeit in Köln von 1981 bis 1987, immerhin als Sonderkorrespondent, Leiter der politischen Magazine „Monitor“ und „Weltspiegel“ sowie Chefredakteur Fernsehen beim WDR, gerade mal einen Satz wert (S. 281)

Was bleibt? In jedem Fall ein praktisches Lehrbuch für Auslandskorrespondenten (Wie knüpft man Kontakte? Wie verhält man sich in mehr oder weniger komplizierten Situatio-

nen?). Auch wenn sicherlich nicht alle darauf hoffen können, dass ihnen der Zufall so zur Seite steht, wie es Gerd Ruge offenbar passiert ist. Er trifft beispielsweise fast überall einen Bekannten, der ihm hilft.

Sein Resümee: trotz aller Veränderungen sei heute die „Korrespondentenarbeit nicht leichter und nicht ungefährlicher geworden“. (S. 316) Drei Sprüche blieben aber gültig: „Katastrophen sind die Saturnalien der Journalisten“; „Neugier und gesunde Beine sind das Wichtigste für einen Journalisten“; „Das Leben besteht aus Fragen und Antworten und Fragen und Antworten, die zur nächsten Frage führen“. (ebd.)

Margarete Keilacker, Wermsdorf

Die nächste Ausgabe von  
„Rundfunk und Geschichte“  
erscheint voraussichtlich  
im Spätherbst 2014.

## Autorinnen und Autoren dieses Heftes

**Birgit Bernard**, Dr. Phil., Wiss. Dokumentarin, geb. 1961. Ausbildung zur Wissenschaftlichen Dokumentarin im Filmarchiv des WDR (1992-1993), seit 1994 Tätigkeit als Dokumentarin und Archivarin im Historischen Archiv des WDR. Zahlreiche Publikationen zur Biografie und zur frühen Rundfunkgeschichte.  
E-Mail: Birgit.Bernard@WDR.de

**Anne Burkhardt**, Studium der Film- und Theaterwissenschaft in Mainz, Abschluss mit Magister Artium (MA). Seit 2009 promoviert sie am Institut für Medienwissenschaft der Uni Tübingen über die Verarbeitung des innerkolumbianischen Konflikts im kolumbianischen Kino. Zum Zwecke der Forschung lebte und arbeitete sie mehrere Jahre in Kolumbien. Für ihre Magisterarbeit sowie für ihr aktuelles Dissertationsprojekt erhielt sie Stipendien des DAAD sowie der Landesgraduiertenförderung.  
E-Mail: nnbrkhrdt@yahoo.de

**Christian Herzog** has been a postdoctoral research associate in the Center for Digital Cultures at Leuphana University Lüneburg, Germany, since 2012. He received his doctorate from the Department of Social Sciences at Loughborough University, UK, in 2010. Christian was a postdoctoral research assistant in projects at Hans Bredow Institute at the University of Hamburg and McGill University, Montreal, Canada. He is the author of „Towards a Market in Broadcasting“ (Basingstoke 2012).  
E-Mail: christian.herzog@inkubator.leuphana.de

**Gloria Khamkar** has done Masters in Radio Production and Management at the University of Sunderland, UK. She is currently pursuing her doctoral studies on „the evolution of local and community radio serving the Asian community in Britain“ at Bournemouth University. Gloria is a member of the Entangled Media Histories Project (more information at p. 3 ff.), produces and presents a weekly radio show and teaches Radio Broadcasting at university level.  
E-Mail: gkhamkar@bournemouth.ac.uk

**Judith Kretzschmar**, Dr. phil., geb. 1971, Studium der Kommunikations- und Medienwissenschaft sowie Theaterwissenschaft in Leipzig; Dissertation zu sozialistischen Heimat-Stereotypen in Reportagen des DDR-Fernsehens. 2001-2007 Mitarbeiterin im DFG- Forschungsprojekt „Programmgeschichte des DDR-Fernsehens“, seit 2009 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Leipzig, Institut für Kommunikations- und Medienwissenschaft, Lehrstuhl Medienwissenschaft/Medienkultur.  
E-Mail: jkretz@uni-leipzig.de

**Edgar Lersch**, geb. 1945, Studium der Geschichte, Philosophie, Katholischen Theologie und der Pädagogik; Promotion 1977, 1979 bis 2010 Leiter des Historischen Archivs des Süddeutschen Rundfunks, seit 1998 des Südwestrundfunks. 2001 bis 2011 Honorarprofessor an der Universität Halle-Wittenberg, seit 2011 Lehrbeauftragter am Historischen Institut der Universität Stuttgart. Ehrenmitglied des Studienkreises Rundfunk und Geschichte e.V.  
E-Mail: edgar.lersch@t-online.de

**Kathryn McDonald**, born 1982, started her academic studies in 2002 at Cardiff University, where she gained a First Class joint honours degree in Journalism, Film, Broadcasting & Sociology. She continued her university education by completing her Master's degree at Bournemouth University, where she was awarded a Distinction. After working in the industry as a radio producer, she returned to Bournemouth University's Centre of Media History in 2011, to begin her PhD. Kathryn is a member of the Entangled Media Histories Project.  
E-Mail: kmcdonald@bournemouth.ac.uk

**Arkadi Miller**, M. A., geb. 1982, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Geschichte Ost- und Ostmitteleuropas an der Freien Universität Berlin. Im Rahmen seines Dissertationsprojektes arbeitet er an einer Biographie des sowjetischen Radiosprechers Jurij Lewitan, in der seine Stimme eine zentrale Rolle einnehmen wird.  
E-Mail: amiller@zedat.fu-berlin.de

**Tilo Prase**, PD Dr.rer.pol., geb.1953, gest. 2006, freier Journalist und Medienberater. Journalistikstudium in Leipzig, Arbeiten für Tageszeitungen, Redakteur im DDR-Fernsehen, wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Leipzig. Promotion 1983, Habilitation 1991, Gastprofessuren (Leipzig, Athens/USA). Publikationen u.a. zur Leistung von Privatradios, zum Bildgebrauch in Fernsehen und zum Fernsehdocumentarfilm. Mitarbeiter im DFG-Forschungsprojekt „Programmgeschichte des DDR-Fernsehens“.

**Michael Tracey** has been a professor in the Journalism and Mass Communication program at the University of Colorado at Boulder, US, since 1988. Michael was a Research Fellow at the Leicester Center (1975–1981) and served as head of the London based Broadcasting Research Unit (1981–1988). He has produced documentaries with his friend and colleague David Mills, is currently working on a book of essays and writing the authorized biography of the legendary British broadcaster Donald Baverstock.  
E-Mail: michael.tracey@colorado.edu.

**Bettina Wodianka**, M.A., geb. 1981, tätig als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Seminar für Medienwissenschaft an der Universität Basel. Promoviert derzeit im Rahmen des SNF-Graduiertenprogramms ProDoc „Intermediale Ästhetik. Spiel – Ritual – Performanz“. Sie arbeitete als Redakteurin im Rundfunk und assistierte bei Produktionen zu Theater, Tanz und Radio in der Regie und Dramaturgie.  
E-Mail: Bettina.Wodianka@unibas.ch.