

Rundfunk und Geschichte

Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte
Informationen aus dem Deutschen Rundfunkarchiv

28. Jahrgang Nr. 3 / 4 – Juli / Oktober 2002

Der frühe Film in der ›Schaubühne‹

Der Wandel der »Tagesschau« in den 50er Jahren

Hans Mayer und der DDR-Rundfunk 1956

Die Auflösung des DDR-Fernseh-»Studios H&S«

Die Fernsehkommission der ARD 1951 in den USA

Rezensionen

Bibliographie

Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte

Jahresregister 2002

Zitierweise: RuG – ISSN 0175-4351

Redaktion: Ansgar Diller Edgar Lersch

Redaktionsanschrift

Dr. Ansgar Diller, Deutsches Rundfunkarchiv Frankfurt am Main – Potsdam-Babelsberg, Bertramstraße 8,
60320 Frankfurt am Main, Tel. 069-15687212, Fax 069-15687200, Email: adiller@hr-online.de
Prof. Dr. Edgar Lersch, Südwestrundfunk, Historisches Archiv, 70150 Stuttgart, Tel. 0711-9293233,
Fax 0711-9293345, Email: edgar.lersch@swr-online.de
Redaktionsassistent: Dr. Stefan Niessen
Herstellung: Michael Friebel

Redaktionsschluss: 29. Oktober 2002

Das Inhaltsverzeichnis von ›Rundfunk und Geschichte‹ wird ab Jg. 19 (1993), H. 1, im INTERNET
(<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/zeitschr/RuGe/rugindex.htm>) angeboten.

Texte von ›Rundfunk und Geschichte‹ werden ab Jg. 25 (1999), H. 4, online im INTERNET
(<http://www.medienrezeption.de>) angeboten.

Bitte heraustrennen, ausfüllen und sofort abschicken!!

**Reinhold Viehoff
Vorsitzender des
Studienkreises
Rundfunk und Geschichte e.V.**

November 2002

Liebe Mitglieder des Studienkreises,

nachdem mein erster Rundbrief schon zu einer erfreulichen Resonanz bei den Mitgliedern geführt hat, möchte ich auf diesem Wege noch einmal ausdrücklich empfehlen, dass Sie die Möglichkeit jetzt noch nutzen und die beiden bisher schon erschienen Jahrbücher zum Sonderpreis für Mitglieder erwerben.

Jahrbuch 1 behandelt Fragen der „Regionalisierung“, Jahrbuch 2 beschäftigt sich mit dem Zusammenhang „Schriftsteller und Rundfunk“. Dazu findet sich hier auch ein Bestellformular, das Sie direkt an den Schatzmeister, Herrn Dr. Crone, faxen oder das Sie in einem Briefumschlag mit Fenster an ihn senden können. Bitte unterstützen Sie die Arbeit des Studienkreises, indem Sie jetzt diese Bücher für sich persönlich oder für Ihre Institution bestellen.

Ich darf Ihnen auf diesem Wege auch schon das Thema und den Titel des Jahrbuches 2003 nennen: „Rundfunkentwicklung in Ostdeutschland. Hoffnungen und Realitäten nach über einem Jahrzehnt“.

Mit guten Wünschen für die kommenden Festtage

Ihr

Reinhold Viehoff

An den Schatzmeister des
Studienkreises Rundfunk und Geschichte e.V.,
Herrn
Dr. Michael Crone
Hessischer Rundfunk
Bertramstraße 8
60320 Frankfurt am Main

Fax 069-155 4087

Hiermit bestelle ich

das „Jahrbuch Medien und Geschichte 2002“: Schriftsteller und Rundfunk, hg. von J. Hucklenbroich und R. Viehoff, 389 Seiten, zum Preis von 20 € (inklusive Verpackung und Porto).

das „Jahrbuch Medien und Geschichte 2001“: Regionalisierung im Rundfunk, hg. von W. Klingler und E. Lersch, 189 Seiten, zum Preis von 10 € (inklusive Verpackung und Porto).

Den fälligen Betrag

überweise ich auf das Konto des Studienkreises, Konto-Nr.: 392 049, BLZ: 500 502 01, Frankfurter Sparkasse von 1822.

soll per Einzug von meinem Konto _____
bei der Bank _____ (BLZ) _____
abgebucht werden

Die Lieferung soll an folgende Adresse erfolgen (bitte gut leserlich in Blockschrift):

(Name) _____

(Straße) _____

(PLZ, Ort) _____

(Ort), (Datum)

(Unterschrift)

Inhalt

28. Jahrgang Nr. 3 / 4 – Juli / Oktober 2002

Aufsätze

- Michael Grisko
Von der »Bedürfnisanstalt« zum »belehrenden Film«.
Intellektuelle Diskursfiguren des frühen Kinos
in der Zeitschrift »Die Schaubühne« (1905 - 1918) 109
- Joseph Garncarz
Von der Bilderschau zur Nachrichtensendung.
Der Wandel der »Tagesschau« in den 50er Jahren 122
- Ingrid Pietrzynski
Ein »Offener Brief« als Schadensbegrenzung.
Hans Mayer und der DDR-Rundfunk 1956 129
- Rüdiger Steinmetz
Ein neues Bild von der Auflösung des
DDR-Dokumentaristen-»Studios H&S« 1982 139

Dokumentation

- Die Fernsehkommission der ARD 1951 in den USA
(Ansgar Diller) 147

Miszellen

- »Die Tragödie des William Fox oder die Schlacht am
Schwarzen Freitag«. Ein Hörspiel von Johannes R. Becher
(Robert Kindler) 159
- Rundfunk in der Sowjetunion.
Einblicke in die 20er und 30er Jahre
(Ansgar Diller) 162
- »Stimme der Wahrheit«. Tagung über »The German-language
Broadcasting of the BBC World Service« in London
(Hans-Ulrich Wagner) 163
- Hambacher Mediendialog. Alter Wein in neuen Schläuchen
(Heiner Schmitt) 165
- Erste DVD zur Film- und Fernsehästhetik.
Ein Leipziger Projekt für Lehre und Praxis 166
- 50 Jahre Nachkriegsfernsehen in Deutschland.
Zwei Ausstellungen und andere Veranstaltungen in Berlin 167

Rezensionen

- Konrad Dussel: Hörfunk in Deutschland.
Politik, Programm Publikum (1923 - 1960)
(Inge Marßolek) 168
- Helmut Schanze (Hrsg.): Handbuch der Mediengeschichte
(Ansgar Diller) 169
- Michael Matzigkeit / Birgit Bernard (Hrsg.):
Fritz Lewy – ein Leben für die Form
(Ansgar Diller) 170
- Winfried Halder: Exilrufe nach Deutschland
(Ansgar Diller) 170

Irmela Schneider / Peter M Spangenberg (Hrsg.): Medienkultur der 50er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945. Band 1 (Ansgar Diller)	171
Michael Meyen: Hauptsache Unterhaltung. Mediennutzung und Medienbewertung in Deutschland in den 50er Jahren Michael Meyen: Mediennutzung. Mediaforschung, Medienfunktionen, Nutzungsmuster (Konrad Dussel)	172
Christine Holtz-Bacha / Arnulf Kutsch (Hrsg.): Schlüsselwerke für die Kommunikationswissenschaft. (Ansgar Diller)	173
Manfred Rexin (Hrsg.): Radio-Reminiszenzen. Erinnerungen an den RIAS Berlin (Edgar Lersch)	174
Peter Hoff: Polizeiruf 110. Filme, Fälle, Fakten (Karin Wehn)	175
Werfried Maltusch: Etikettenschwindel. Macht, Macher, Medien (Ingrid Pietrzynski)	176
Torsten Brand: Rundfunk im Sinne des Artikel 5 Abs. 1 Satz 2 GG (Dietrich Schwarzkopf)	177
Klaus Tenfelde (Hrsg.): Kommunikationsgeschichte. Geschichte und Gesellschaft, Jg. 27, H. 2 (Edgar Lersch)	178
Heinz Bonfadelli: Medienwirkungsforschung (Christoph Gscheidle)	180
Anja Kreutz u.a. (Hrsg.): Fernsehen im Magazinformat. Zur Geschichte, Produktion und Kritik von Magazinsendungen des DDR-Fernsehens (Peter Hoff)	181
Gerd Horten: Radio Goes to War. The Cultural Politics of Propaganda during World War II (Konrad Dussel)	182
Günter Grull: Radio und Musik von und für Soldaten (Oliver Zöllner)	183
Gunter Holzweißig: Die schärfste Waffe der Partei. Eine Mediengeschichte der DDR (Rolf Geserick)	184
Das Schriftgut des DDR-Hörfunks. Eine Bestandsübersicht (Edgar Lersch)	185
Habbo Knoch: Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur (Edgar Lersch)	186
Walter Rohn: Regelung versus Nichtregelung internationaler Kommunikationsbeziehungen. Das Beispiel der UNESCO-Kommunikationspolitik (Ansgar Diller)	187
Thomas Koebner (Hrsg.): Reclams Sachlexikon des Films (Michael Grisko)	188
Jürgen Wilke (Hrsg.): Unter Druck gesetzt. Vier Kapitel deutscher Pressegeschichte (Ansgar Diller)	188

Mario Zeck: Das Schwarze Korps. Geschichte und Gestalt des Organs der Reichsführung SS (Ansgar Diller)	189
Reiner Bürger: Von Goebbels Gnaden. »Jüdisches Nachrichtenblatt« (1938 - 1943) (Ansgar Diller)	189
Friedemann Bedürftig: Drittes Reich und Zweiter Weltkrieg. Das Lexikon (Ansgar Diller)	190
Wolfgang König: Die Geschichte der Konsumgesellschaft (Edgar Lersch)	190
Bardo Herzig (Hrsg.): Medien machen Schule. Grundlagen, Konzepte und Erfahrungen zur Medienbildung (Christian Filk)	191
Thomas Schuster: Referenzbibliographie Medien. Bibliographien, Handbücher und Fachzeitschriften zur Massenkommunikation (Ansgar Diller)	192
Bibliographie	
Zeitschriftenlese 86 (1.1. - 30.6.2002) (Rudolf Lang)	193
Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte	
Jahrestagung 2003 des Studienkreises Rundfunk und Geschichte	197
Fachgruppe Musik des Studienkreises revitalisiert (Thomas Münch)	197
Jahresregister 2002	I

Autoren der längeren Beiträge

Joseph Garncarz, Hülchrather Straße 27, 50670 Köln

Michael Grisko, Proskauer Straße 8, 10247 Berlin

Robert Kindler, Invalidenstraße 103, 10115 Berlin

Dr. Ingrid Pietrzynski, Deutsches Rundfunkarchiv, Historisches Archiv, Marlene-Dietrich-Allee 20,
14482 Potsdam-Babelsberg

Prof. Dr. Rüdiger Steinmetz, Universität Leipzig, Fachbereich Kommunikations- und
Medienwissenschaft, Augustusplatz 9, 04109 Leipzig

Michael Grisko

Von der »Bedürfnisanstalt« zum »belehrenden Film«

Intellektuelle Diskursfiguren des frühen Kinos
in der Zeitschrift ›Die Schaubühne‹ (1905-1918)¹

»Sie ist ein Zauberding, die Filmmaschine.«²

»Doch im Ernst: die abgekürzte Chronik der Zeit –
hier ist sie!«³

»Wir sind jetzt schon kinomüde.«⁴

»Es wurde 1905 im kaiserlichen Berlin gegründet; überstand den ersten Weltkrieg; kämpfte während der Weimarer Zeit gegen die Neuformierung der Reaktion, die Wegbereiter des Faschismus, wurde 1933 in Berlin verboten; setzte die Arbeit im Exil fort, 1939 dort zum zweitenmal verboten; 1946 ist es in Berlin aus alten Wurzeln neu entstanden.«⁵

Ein Blick auf die wechselvolle Geschichte der Zeitschrift ›Die Schaubühne‹, die am 4. April 1918 in ›Die Weltbühne‹ umbenannt wurde, ist auch ein Blick auf die ereignisreiche Geschichte Deutschlands, seiner politischen Institutionen und wechselnden Öffentlichkeiten. Sie wird damit zu einem herausragenden Beispiel für die zunehmende Bedeutung des medialen Einflusses als konstituierendem Bestandteil des intellektuellen und gesellschaftlichen Bewusstseins, aber auch der politischen Entscheidungsfindung. Innerhalb dieses Spektrums moderner Kommunikationsprozesse im Schnittpunkt von Ästhetik, Kultur und Politik gehört ›Die Schaubühne‹ – auch und vor allem in der Weimarer Republik, dann unter dem Titel ›Die Weltbühne‹ – zu den meinungsstärksten unabhängigen links-intellektuellen Zeitschriften im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Einher mit dieser meinungsbildenden Erfolgsgeschichte geht eine im weiteren Verlauf des letzten Jahrhunderts nie wieder erreichte Hochzeit der Kulturzeitschriften und eine auch im Fortgang der deutschen Presse- und Kommunikationsgeschichte nie wieder erlangte Bedeutung des Feuilletons für die gesellschaftliche Meinungsbildung.

Für die spätere Rezeption der Zeitschrift und die in einigen Bereichen schon spezialisierte Bestandsaufnahme eines der berühmtesten Kommunikationsmedien im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts ist vor allem das Wissen um die grundsätzlich kritische Haltung gegenüber den Organen des Kaiserreichs und deren reaktionäre Fortschreibungen in der Weimarer Republik von entscheidender Bedeutung. Diese links-intellektuell orientierte und über alle Jahre hinweg undogmatische Haltung, die sich fortwährend den kritischen Augen der Zensoren ausgesetzt sah, kulminierte in den Aufsehen erregenden Prozes-

sen gegen Carl von Ossietzky, die gleichzeitig das Ende der Weimarer Republik markierten.

Zunächst galt die Aufmerksamkeit der seit 1905 wöchentlich erscheinenden Zeitschrift jedoch den ästhetischen Entwicklungen in der dramatischen Kunst im wilhelminischen Kaiserreich. Als »Wochenschrift für die gesamten Interessen des Theaters«⁶, so die Unterschrift des deutlich an den Traditionen der aufklärerischen Dramatik und deren ethisch-moralischer Positionen orientierten Titels, gegründet, wurde dem 1881 geborenen Herausgeber Siegfried Jacobsohn schnell klar, dass die Entwicklungen in der zeitgenössischen Dramatik nicht ohne die zunehmende Politisierung der Gesellschaft und die sich ausdifferenzierende Kultur- und Medienlandschaft zu denken war. Der ehemalige Redakteur Axel Eggebrecht erinnerte sich 1979, dass bereits zu Gründungszeiten der Zeitschrift das Theater für Jacobsohn »die Bedeutung eines gesellschaftlichen Elements [hatte], das mit der gesamten Umwelt eng zusammenhängt« und »nur so betrachtet und verstanden werden kann«.⁷ Auch wenn die Diskussionen um das zeitgenössische Theater, die zunehmende Bedeutung der Inszenierung und die neu entstandenen literarischen Dramen immer im Mittelpunkt der ›Schaubühne‹ standen,⁸ wurde doch spätestens mit dem Ende des Ersten Weltkriegs und mit der in der Weimarer Republik möglichen grundlegenden demokratischen Neuorientierung deutlich, dass den veränderten politischen und kulturellen Rahmenbedingungen auch publizistisch Rechnung getragen werden musste.⁹ Und so beendete der im Januar 1913 erfolgte Verzicht auf die Unterschrift die auf die Entwicklungen der Theaterkultur im engeren Sinne begrenzte Periode der Zeitschrift. Fünf Jahre später begründete der neue Titel ›Die Weltbühne‹ ein neues Kapitel kulturpolitischer Meinungsführerschaft und gesellschaftlich-publizistischer Intervention in der Geschichte der Zeitschrift, die mit dem Verbot im Anschluss an die letzte am Kiosk zugängliche Ausgabe am 7. März 1933 ein jähes und dramatisches Ende fand.

Dass die Zeitschrift im Rahmen ihrer zunächst sehr engen, später jedoch weiter gefassten Kulturauffassung nicht umhin kam, sich auch mit den »neuen Medien«, d.h. mit dem Film und dann später auch mit dem Rundfunk auseinanderzusetzen, erscheint angesichts der bereits

von den Zeitgenossen erkannten massiven Auswirkungen der Medien auf alle Formen der ästhetischen Artefakte, aber auch der kulturellen und politischen Öffentlichkeit und der damit eng zusammenhängenden Meinungsbildung evident. Während die Theaterkonzeptionen und deren ästhetisches Grundlagenprogramm bereits einer genaueren Untersuchung unterzogen wurden, steht eine Auseinandersetzung mit der Film- und Rundfunkpublizistik in der ›Schaubühne‹/›Weltbühne‹« bislang noch aus.¹⁰ Auch wenn die Zeitschrift mit einer Auflage von 1 200 Exemplaren im Jahr 1917¹¹ keine quantitative Meinungsführerschaft beanspruchen kann, so kommt ihr doch in qualitativer Hinsicht eine zunehmende Autorität im Kanon der publizistischen Referenzorgane zu. Diese Form der relativierenden Sichtweise muss auch auf die Frage nach der direkten Diffusionskraft der geäußerten Meinungen und Positionen angewandt und ein Konzept der »mittelbaren« Wirkung zugrunde gelegt werden, das Kurt Tucholsky in den 20er Jahren erläuterte:

»Welchen Einfluß hat zunächst die ›Weltbühne‹? Soweit ich das im Laufe von siebzehn Jahren zu beurteilen gelernt habe: einen mittelbaren. Durch tausend Netzkanaälchen laufen aus dieser Quelle Anregungen, Formulierungen, Weltbilder, Tendenzen und Willensströmungen ins Reich (...). Solange die ›Weltbühne‹ die ›Weltbühne‹ bleibt, solange wird hier gegeben, was wir haben. Und was gegeben wird, soll der guten Sache dienen: dem von keiner Macht zu beeinflussenden Drang, aus Teutschland Deutschland zu machen und zu zeigen, daß es außer Hitler, Hugenberg und dem fischkalten Universitätstypus des Jahres 1930 noch andere Deutsche gibt. Jeder Leser kann daran mitarbeiten.«¹²

Wenn auch die Untersuchungen zur Medienberichterstattung in der ›Schaubühne‹/›Weltbühne‹ keine direkte Auskunft über die Auswirkungen bei den Rezipienten geben können, so kommt der Zeitschrift doch eine große Autorität hinsichtlich der Erwähnung, Kommentierung und natürlich auch der Ausklammerung und Besetzung medienrelevanter Themen als Teil der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu. Gleichzeitig ist es ein weiterer Baustein zur Frühgeschichte des Kinos und dem »Prolog vor dem Film«¹³ als Teil der Kinorezeption durch intellektuelle Kreise und Eliten der Meinungsbildung.

Nach einem Blick auf den Initiationsartikel von Walter Turzinsky folgen vier systematische Betrachtungen, die einen vor allem auf die inhaltliche Dimension fokussierten Überblick über Meinungen, Stimmungen und Tendenzen der Kinoberichterstattung bis 1918 geben sollen. Neben einer Auseinandersetzung des Kinos mit den etablierten bürgerlichen Künsten steht die Frage

nach dem Umfang konkreter Einzelfilmbeispiele bzw. deren Besprechungen und die damit zusammenhängende Utopie des idealen Films im Mittelpunkt. Sodann werden zwei Besonderheiten der Filmdiskussion bis 1918 beschrieben. Auffällig ist, dass sich eine Großzahl der Beiträge nicht nur auf der narrativen Ebene mit dem Erlebnis und gesellschaftlichen Dispositiv Kino auseinandersetzt – dies ließe sich noch aus der besonderen Form des Feuilletons und der hohen Zahl der an der Abfassung beteiligten Schriftsteller erklären –, auffällig ist vor allem der über diese Form der Betrachtung forciert betonte performative Charakter des Erlebnisses Kino. Den Schluss bildet die Diskussion anthropologisch orientierter Erfolgserklärungsversuche des Kinematographen und dessen von persönlichen Geschmacksurteilen und individuellen Gattungswertigkeiten bestimmte Bekämpfung durch staatlich legitimierte Kontrolleure des Geschmacks, kurz die Zensoren.

Kientopp: Bedürfnisanstalt mit fragwürdigem intellektuellen Niveau

Der Ton der ersten Auseinandersetzung mit dem Kinematographen erscheint zunächst typisch für die bürgerliche Haltung dieser Zeit. Die Parallelität des Vokabulars öffentlich-bürgerlicher Fäkal-Institutionen mit einer durchgängig spöttisch-abwertenden Haltung gegenüber den künstlerischen Erzeugnissen ist die Basis von Walter Turzinskys im Februar 1907 veröffentlichten Überlegungen zum »Kientopp«.¹⁴ Wird dieser als »Bedürfnisanstalt« gekennzeichnet, »mit denen die Straßenzüge der Hauptstadt zur Zeit gespickt sind, wie die Toilette einer westlichen Bankiere mit Brillanten«¹⁵, so konstatiert er gleichzeitig ein durchweg »fragwürdiges intellektuelles Niveau«¹⁶, das er jedoch als vorherrschende Geisteshaltung der Kinobesucher markiert:

»Der Durchschnittsverstand plätschert gern im Tümpel seiner geistigen Heimat und wagt sich aus Furcht vor der intellektuellen Seekrankheit nur widerwillig auf das hohe Meer des fortschrittlichen Strebens. Im ›Kientopp‹ fühlt er sich zu Hause. Unter Aussonderung behinderender Worte ist hier nur das Geschehnis fixiert.«¹⁷

Die im Anschluss an die ironische Herabsetzung der mentalen Disposition des Kinobesuchers folgende Bemerkung ist eine häufig anzutreffende logozentristisch geprägte Invektive der Zeit, die dem Kino als visuelles Medium jegliches Reflexions- und Abstraktionsniveau und damit künstlerische Ambitionen absprach.

Kino und Künste

Es ist wohl kein Zufall, dass viele Äußerungen zum neuen Medium Film von den Schnittstellen zu den alten bürgerlichen Kulturmedien wie Musik, Oper, Literatur, Theater und Schauspiel ihren Ausgang nehmen.

Mit Blick auf die Literatur ist festzustellen, dass die Autoren nicht die Medienkonkurrenz des neuen Mediums thematisieren und auch die Angst des Publikumsverlustes nicht laut wird. Noch scheint die Frage einer neuen Ordnung im Mediengefüge nicht zu einer Frage veränderter Hierarchien in Wahrnehmung und Wirkung geworden zu sein, und noch sind sich die Autoren ihres Publikums, das sie in Folge der Inflation und der neuen gesellschaftlichen Unterhaltungspräferenzen in der ersten Hälfte der Weimarer Republik verlieren werden, sicher.¹⁸ Literatur und Film treten in der »Schaubühne« als Erzählung über den Film (in Form des Essays, des bössartigen Gedichts oder Prosaminiatur)¹⁹ oder in der Ablehnung verfilmter Literatur zueinander in Beziehung. Darüber hinaus wird die Autorschaft für den Film ironisch kommentiert oder als habgieriger Zug des Schriftstellers verworfen.²⁰

Als eines der avancierteren Projekte stellt der Publizist und Medienautor Richard A. Bermann das von ihm mitverantwortete und in Teilen mitverfasste »Kinobuch«²¹ vor. Diesem Projekt, das lange Zeit als Beweis für die Nachhaltigkeit der Bemühungen von Schriftstellern um den Film bewertet wurde, steht Bermann (auch bekannt als Arnold Höllriegel), der in seinem Roman »Die Abenteuer der Prinzessin Fantoche« (1911) das Genre der »Filmromane« begründete und in zwei weiteren spektakulären Romanen ausformte (»Bimini«, 1923; »Du sollst Dir kein Bildnis machen«, 1932), erstaunlicherweise kritisch gegenüber. Seine fast schon ironischen Bemerkungen gipfeln in der Feststellung, dass die »Kino-Buchdramen« nichts von der »Abenteuerlichkeit« und »Zapplichkeit« des Kinos haben und so tun, »als wären sie Filminhalte«, aber letztlich nichts anderes sind, als »ein Ulk, ein Atelierfest, ein Maskenschwank.«²² Bermann, der als Reiseschriftsteller sein Geld verdiente und später auch Charlie Chaplin kennenlernte und ein Buch über ihn verfasste, gehört zu den frühen Film-, Technik- und Medienenthusiasten.²³ Er sollte mit seiner offenen Kritik recht behalten. Das »Kinobuch« blieb – bis auf eine Ausnahme vor der Filmbranche – unbeachtet und letztlich eine literarische Eintagsfliege.

Neben der Literatur spielt das Verhältnis des Theaters zum Kino eine wichtige Rolle. In das Fadenkreuz kritischer Kommentare geraten neben den Autoren und den Spielplänen vor allem Regisseure und Schauspieler. Namentlich sind

dies vor allem die Stars der Branche, die früh eine Zusammenarbeit mit dem Film gesucht hatten. So wird dem Regisseur Max Reinhardt nicht nur nahe gelegt, nach den Arbeiten für den Film wieder seinen eigentlichen dramatischen Verpflichtungen nachzukommen,²⁴ sondern auch die Schuld an Albert Bassermanns Engagement beim Film zugeschrieben. Dies ist jedenfalls der Tenor eines namentlich nicht gekennzeichneten Artikels:

»Daß Bassermann für sein Teil den schönen Fängen des Kinos nicht entgangen ist: daran hat leider auch Reinhardt Schuld. Er müßte eben seinen größten Schauspieler so gut und so reichlich beschäftigen, daß der gar keine Zeit hätte, daß er gar nicht auf den Gedanken käme, mit Max Lindner in einen Wettbewerb zu treten, in dem er bestenfalls siegen kann. Vielleicht braucht er nur lange genug bei dem Nebenmetier zu bleiben, um wirklich zu siegen. Ich setze voraus, daß ihn sein Kinodebut weniger deprimiert hat als mich, und frage zunächst ganz ruhig, was hier außer jenem Sieg für ihn zu holen ist. Versteht sich: Geld, viel Geld.«²⁵

Finanzielle Interessen spielten auch eine Rolle bei dem um 1911/12 heftig diskutierten Auftrittsverbot für Schauspieler. Dabei plädieren die Autoren der »Schaubühne« jedoch entgegen den Wünschen des Bühnenvereins, der sich mit dem generellen Verbot gegen die Konkurrenz des Kinetographen wehren wollte, für eine Öffnung der Arbeitsmöglichkeiten. Dies vor allem vor dem Hintergrund, dass es für die Stars der Branche (Max Pallenberg u.a.) immer eine Ausnahmeregelung gäbe und somit unter dem Verbot nur die Darsteller kleinerer und mittlerer Rollen zu leiden hätten. Deutlich wird hier eine auch später immer wieder zu bemerkende individuelle Bewertung der mit dem Kinetographen zusammenhängenden ästhetischen und institutionellen Problemfelder.

Die Charakteristika der Schauspielkunst sowie die Differenzen zwischen der deutschen Theatertradition und den notwendigen Eigenschaften eines »Kinomimen« entwickelt Walter Turzinsky in seinem 1910 erschienenen Beitrag »Kinodramen und Kinomimen.«²⁶ Entgegen dem 1907 erschienenen, fast pamphletartig anmutenden Beitrag²⁷ sind die Beobachtungen trotz aller pointierenden Zuspitzungen in der Formulierung sachlich und informativ. Er beginnt mit den Unterschieden bei der Atelierarbeit, die vor allem auf die rationelle Produktion im Studio abhebt:

»Die Dirigenten der Theaterprobe, Direktor, Regisseur, Verfasser, üben ihre Künste stundenlang an einer Szene. Die Kinobühne widmet ihre Kleinarbeit bloss der Herrichtung des Milieus: einer Landschaft, einer Schiffskabine, einem Stadtbahncoupé, dem Meeresgrunde. Die Hauptsache wird im Prestissimo-

Tempo erledigt. Der mit Sonne gesegnete Vormittag muß nicht eine, sondern zehn Szenen entstehen sehen. Auch müssen diese Szenen nicht durchaus Teile desselben Stückes sein. Hier ist abermals die Dekoration entscheidend: man koppelt die Situationen mehrerer Kinodramen, die auf dieselbe Umgebung angewiesen sind, für einen Probenvormittag zusammen und reserviert die Aufnahme jener Ereignisse, die sich in einem andern Raum abspielen, für eine zweite Probe. Geschwindigkeit ist die Parole.«²⁸

Nach dieser Betrachtung des Studioalltags, die die Diskontinuität in der Herstellung und den Primat des Ökonomischen betont, ohne beides – wie in der damaligen Diskussion durchaus üblich – als Kriterien für die Unmöglichkeit des Künstlerischen im Film zu kennzeichnen, geht er über zu den Darstellungsprämissen der Schauspieler: »Das zweite Leitgesetz für den Kinomimen ist die Prägnanz der Geste.«²⁹ Ebenfalls als wesentliche Merkmale des Kinodarstellers benennt er die »brutale Deutlichkeit«, die »schnelle Abfolge«³⁰ und eine unbedingte Einsatzbereitschaft.³¹

Stehen diese Eigenschaften zwar sämtlich »im Gegensatz zur deutschen Schauspieltradition«,³² so sind Turzinskys Äußerungen jedoch nicht von einer kinokritischen Haltung durchzogen. Vielmehr, so schreibt er gegen Ende seines auch in der Anlage ungewöhnlichen Beitrages, »bringt die Kinobühne alle die Eigenschaften wieder zur Geltung, die deutsche Schauspieler seit dem Triumph der Intellektualität auf der Dramenbühne über die Achsel anzusehen lernten.« Und er fügt seine Erwartungshaltung vollendend hinzu:

»Man darf gespannt sein, ob der Einfluß der Kinobühne stark genug sein wird, um ihren Wünschen und Prinzipien einen Stamm deutscher Schauspieler wirklich auf die Dauer gefügig zu machen.«³³

Neben der Schauspielkunst werden auch die Zustände an den zeitgenössischen Bühnen kritisiert, indem die Vorzüge des Kinematographen hervorgehoben werden, hinter denen die Theaterproduktionen in ihrer ästhetisch-künstlerischen Eigenständigkeit, aber auch ihrer tatsächlichen Realisation weit zurückstehen. So merkt Stefan Paul z.B. mit Blick auf die »kitschige« Opernproduktion in Wien an, dass auf der Bühne Dinge vorkamen, die »die verkrüppelte Zensur in keinem ernstern Stück hätte stehen lassen. Aber sie war im Recht: der Unsinn erklärt alles.«³⁴ Und hinsichtlich der hiesigen Theaterproduktion erklärt er vernichtend:

»Die unvollkommene Nachahmung des Schauspiels auf der Bühne gibt mir gar keine Sensation, und das Getue mit der Kunst ist wieder nicht imstande, mich von den Reizen des Kinos abzuziehen. Unsere Theaterfirmen setzen sich jetzt aufs hölzerne Roß und schwingen blecherne Lanzen gegen das Kino. Ich bin

dringend dafür, daß zum mindesten die beiden Operntheater zuvor ihren unlauteren Wettbewerb einstellen. Dann wollen wir uns weiter sprechen.«³⁵

Von Filmen und Filmutopien

Ein bereits für die Frühzeit feststellbares Charakteristikum der Filmberichterstattung ist die niedrige Zahl der Einzelfilmbesprechungen. Zwar sind einzelne Filme und deren Premieren gelegentlicher Anlass der Texte, selten aber eigentlicher Zweck – zumal sich in der Vielzahl der Erwähnungen, die Beschreibungen auf das gesamte Nummern-Programm und deren Abfolge beschränkte.³⁶ Nur schwerlich setzte sich bei den Publizisten ein erweitertes Verständnis des Star- oder Autorenkinos durch. Während bei den als Ausnahmen zu kennzeichnenden Genrefilmbesprechungen³⁷ Autor und Regisseur hinter dem Inhalt verschwinden,³⁸ treten diese bei den Produktionen der Autorenfilmbewegung, dem film d'art bzw. den Filmen nach literarischen Vorlagen nur geringfügig verstärkter in den Vordergrund. Denn Regisseure oder Schauspieler werden nur in den Fällen genannt, da sich ein direkter Bezug zum Theater (z. B. bei Max Reinhardt³⁹ oder wie im Falle des Films »Der Andere« und dem Schauspieler Albert Bassermann⁴⁰ oder Paul Wegener⁴¹), zur literarischen Szene (etwa im Falle Hanns Heinz Ewers⁴² oder Heinz Sudermann) oder einer sehr bekannten Schauspielerin (z. B. Asta Nielsen) herstellen lässt.

Deutlich wird die Ablehnung des Theaters mit literarischem Einschlag. Eine eindeutige Position bezieht Walter Fred:

»Wo aber in Kinodramen die Idee irgendwo von der Literatur herkommt, oder doch dem, was die Kinematographenleute Literatur nennen würden, da wird's übel.«⁴³

Aber auch Ulrich Rauscher kann anlässlich des Großfilms »Quo Vadis«, den er einleitend noch als »großes Zauberstück, voll Teufelslust und Liebe« bezeichnet, seinen Sarkasmus nicht zurückhalten:

»Das Ganze aber war Langeweile und zwar keine angenehme, selbst wenn man den Schlaf nicht in der steifen Frackhemdenbrust bekämpfte, die das feinste Berlin immer verbindet, wenn es auf Einladungskarten und Freibillets daran erinnert wird, daß es gilt, weltstädtisch zu sein.«⁴⁴

Der nahtlose Übergang vom Film zur ironischen Darstellung der Gesellschaft kann als gutes Beispiel hinsichtlich der Funktion der Einzelfilmkritiken gewertet werden, die immer auch Motivationen für institutionelle, gesellschaftliche oder ästhetische Überlegungen bildeten. Bereits einen

Monat später konstatiert Ulrich Lauscher anlässlich des Einzugs des »Grafs von Monte Christo« in den Film: »Dieser Film ist so schlecht, daß mit ihm ein Kintop pleite gehen müßte: weil seiner Schlechtigkeit Rufname ›Langeweile‹ heißt.«⁴⁵ Die gleiche Diktion ist bei einer Shakespeare-Verfilmung aus dem gleichen Jahr zu finden:

»Der vollwertige Ersatz für den echten Original-Shakespeare ist gefunden – dabei viel billiger und bequemer in der Benutzung und unter völliger Vermeidung der so lästigen Denktätigkeit und seelischer Erschütterungen. Was noch fehlt, ist ein vollwertiger Ersatz für breiige Äpfel und faule Eier.«⁴⁶

Während die Ablehnung einschlägiger Filmergebnisse bzw. von deren Vorführungen elaboriert und im besten Stile des scharfzüngigen Feuilletons niedergeschrieben wird, wirken die wenig schwungvoll vorgetragenen ästhetischen und inhaltlichen Alternativentwürfe zum laufenden Programm bereits im Moment ihrer Formulierung verblasst und genährt von hausbackener Bürgerlichkeit. Wagt man einen Blick auf die explizit bevorzugte Ästhetik, so wird man mit einer Mischung aus naturalistischer Realistik und naturwissenschaftlicher Dokumentartreue konfrontiert, die schließlich in einem Plädoyer für Naturfilme und biologische bzw. physikalische Dokumentationen mündet.

Fred ist der unermüdlichste und optimistischste Filmutopist der ›Schaubühne‹-Redakteure. Auch wenn er seinen 1912 gefassten Vorschlag, er wolle durch technische Details die Beurteilungskraft und das Genussvermögen steigern und eine Korrektur der Unterschätzung des Publikums vornehmen, nicht einlöst, und fortwährend die Geschmack- und Sinnlosigkeit einzelner technischer und dramaturgischer Details hervorhebt,⁴⁷ kommt er doch auch zu einer Betonung der Stärken des Kinos. Sich von der in allen Bereichen überzogenen Dramatik abgrenzend, betont er den möglichen »Eindruck der Naturtreue« und die »Plastik« und »Kraft« des Films, »Details zu zeigen, die sonst verlorengehen.«⁴⁸ Diesen ästhetischen Vorzügen fügt er die nötigen Inhalte und bevorzugten Genres hinzu. Er bedauert und stellt fest:

»Wenn noch etwas von den kinematographischen Darstellungen animalischer oder technischer Vorgänge zu sehen gewesen wäre, von deren Existenz die Fachzeitschriften für Mikroskopie, Bakteriologie, Biologie, Röntgenologie, angewandte Elektrizität und so weiter berichten, dann dürfte man sagen: So ungefähr sieht das erstrebenswerte und zugleich geschäftlich mögliche Programm aus.«⁴⁹

Dass dieser Wechsel in der Geschäftspolitik bald kommen muss, wird er nicht müde zu betonen. Nur eine Woche später verkündet er mit dem Hinweis auf das ewig Gleiche im Kinopro-

gramm und die nahe bevorstehende Rebellion des Publikums:

»Für diese, die jetzt schon nervös geworden sind, muß mit der hochentwickelten Technik die Kinematographie allmählich etwas Neues, Einheitliches geschaffen werden: Stoff für Illusion und Phantasie oder Information, also kinematographischer Journalismus. Das sind die zwei Möglichkeiten. Sonst ist der Rummel bald vorbei.«⁵⁰

Die bereits hier angedeuteten Chancen für den fiktiven Film verstärkt er einige Zeit später, indem er die anspruchsvolleren Autoren auffordert, für den Film zu arbeiten, um die Qualität zu steigern. Sein Ausblick, genährt von der Hoffnung auf die Realisierung medienadäquater Stoffe, ist durchweg hoffnungsvoll:

»Bringen die Autoren Geschmack und Phantasie mit und finden sie aus der Technik der Kinodramen auch einen Stil, wählen entsprechend die Stoffe, so kann Positives für das Lichtspieltheater geschehen.«⁵¹

Ereignis Kino oder die Performativität des Kinematographen

Auffällig häufig finden sich während des betrachteten Zeitraums Elemente des narrativierten Feuilletons, die den performativen Charakter des Kinosbesuchs zum Thema haben. Während Robert Walser und Kurt Tucholsky die Formen performativer Realisierungen des Kinoprogramms in der Kneipe vor allem als ironische Kontrastfolie zu den abenteuerlichen und exotisch-erotischen Versprechungen der gezeigten Filme

sehen,⁵² wird das Kino über die Auseinandersetzung mit dem »Ereignis Kino« auch zu einer Auseinandersetzung mit den Formen medialer Öffentlichkeit und dem Kino als gesellschaftlich-sozialem Raum. Peter Altenberg fragt in einer kleinen Prosaskizze aus dem Jahr 1908 nach den kulturell unterschiedlichen Formen der sensationistischen Katharsis am Beispiel einiger verschleierte Damen, die sich im Kino an der Vorführung einer Stierjagd in Spanien ergötzen.

Auch die institutionellen Paratexte des Kinos werden nicht verschont. So kann sich Peter Panter einen Seitenhieb auf den Nippes und die Devotionalien nicht verkneifen, die anlässlich einer Kinopremiere unter das Volk gebracht werden: »Ein knallrotes Programm mit ornamentalen Bandwürmern und einem Traktat von Wertheim, der es einem aber ordentlich erklärte.«⁵³

Diese Form der Wahrnehmungsanordnung Kino und der Kinematograph als öffentlicher Raum wird auch bei der einsetzenden Nobilitierung des Kintopps wirksam, die auch ›Die Schaubühne‹ aufmerksam registrierte und über

die Formen neuer Kinoarchitektur bzw. der Adaption bereits erprobter Stile aus dem Theater thematisierte.

So bemerkt René Schickele bereits im Jahr 1908 in seiner »Elegie auf den Kintopp«, die er anlässlich der Neueröffnung der »Berliner Bilderbühne« des Schauspielers Arnold verfasst, die neue inszenatorische Dimension des Kinematographentheaters. Nachdem er bereits beim Warten im »zitternden Saal der Galerie« das Eintreffen einer »Equipage« registriert, betont er nach der alle Einzelheiten berücksichtigenden Beschreibung des Kinopersonals beim Eintritt in den Vorführraum ausdrücklich dessen dunkelrote Verkleidung und dessen aus »dünnen Goldstäben« bestehende Verzierung.⁵⁴ Hans Land liefert zwei Jahre später die analytischen Vokabeln, die den der Zäsur folgenden Umstrukturierungsprozess im Kinematographen beschreibend zusammenfassen: »Es hatte gewisse Spekulantenköpfe schon lange gewurmt, daß die Filmtheater sozial auf den Hund gekommen waren.« Der notwendige ökonomische Expansionsdrang löst die alten Künste ab und findet in alten Konzert- und umgebauten Theatersälen statt. Schon »fahren die Autos am Nollendorfplatz vor, man bricht den Hals um ein Billett, und Herr Direktor Halm, der Hausgenosse, wird leider bald zum Selbstmord schreiten.«⁵⁵ Die mit diesen Bauten verbundene »gesellschaftliche Angelegenheit« und die »mondänen Absichten« bringt Robert Breuer in einem sarkastischen Essay über den Kinobau am Nollendorfplatz zum Ausdruck, dessen Quintessenz in der resignierten Pointe liegt: »Der Kintopp siegt. Von den dünn gesäten modernen Theaterbauten (haha) hat er jetzt einen der lustigsten und geistreichsten sich versklavt.«⁵⁶

Sensation und Schaulust Niedere Triebe zwischen Verdammung und anthropologischer Erklärung oder ein Hoch auf die Zensur!

Dass das Kino von Beginn an mit dem Dispositiv des Extremen verbunden ist, ist nur teilweise eine neue Feststellung. War die Rezeption des Kinematographen zunächst geprägt von den neuen technischen Möglichkeiten, so verlagerte sich der Blickwinkel immer mehr auf die als Diskursivierung extremer – und damit dem ausgewogenen bürgerlichen Bildungsideal nicht entsprechender – gesellschaftlicher Tatbestände. Gleichwohl ging mit der päjorativen Besetzung auch eine – mitunter aus der eigenen Faszination⁵⁷ – herrührende Notwendigkeit einher, die Erfolgsgeschichte des Kinematographen anthropologisch oder soziologisch zu rationalisieren.

Verbunden mit dem Dispositiv des Extremen ist die Eigenschaft der Novität und der Sensation. Der folgenreiche mediale Umbruch um 1900 und die zunehmende Zahl der auf Aufmerksamkeit angewiesenen Printprodukte und Erzeugnisse der Filmindustrie ist wiederum mit einer fortschreitend kürzeren Unterhaltungs- und Informationshalbwegszeit verbunden. Dieser Umstand verstärkt den Druck auf die Produzenten und fordert schneller neue und zunehmend »reizvollere« Stoffe und Meldungen sowohl auf der inhaltlichen Ebene als auch deren Realisierung in Wort und Bild. Bereits um die Jahrhundertwende verband sich mit der fortschreitenden Trennung von U- und E-Kunst, die vor allem anhand der »Schundliteratur« durchgeführt und dann in die Bereiche Presse und Kino importiert wurde, die päjorative Besetzung der entsprechenden Produkte. Dabei erwies es sich als gängige Methode, den Medien ein Appellieren an niedrigere Instinkte und Triebe des Menschen, sowie die Spekulation auf die pure Sensationsmache zu unterstellen.⁵⁸

Auch in der Zeitschrift »Die Schaubühne« finden sich einige wichtige Hinweise auf die formale und inhaltliche Bedeutung der Sensation für den Genrefilm und deren Wahrnehmung als neue gesellschaftliche und ästhetische Kategorie. Diese beziehen sich vor allem auf die inhaltliche und dramaturgische »Unglaublichkeit« der Fabelführung, die notwendige Innovation und die zunehmend atemberaubende Gestaltung dramaturgischer Genreelemente im Bereich der Bewegung. Dies galt nicht zuletzt auch für den Sektor der Reklame für Filme und das damit eng verbundene Versprechen auf Teilhabe am Film als dem Erlebnisort des »Nie da Gewesenen« und gesteigerter Sensationen. Letzteres findet sich in zwei im Jahr 1913 erschienenen Auszügen aus der Filmfachzeitschrift »Der Kinematograph«, die unkommentiert unter der bereits als ironisch zu bewertenden Überschrift »Kulturfaktor Film« abgedruckt sind.⁵⁹

Zu berücksichtigen ist, dass die Form der Sensation im Rahmen einer neuen Sinneskultur zu denken ist, innerhalb derer das Kino nicht nur im Bereich der Avantgarde eine zentrale ästhetische Position zukommt. Im Vergleich mit dem Theater macht Fred auf die eigentliche Stärke des Kinos aufmerksam, die er in der »Sensation« sieht.⁶⁰ Diesen Vergleich und die Verwendung des Begriffes der Sensation als Möglichkeit der Abgrenzung findet man auch bei Hans Land:

»Denn das ist zweifellos: dem Theater ersteht in solchen Lichtspielen der geschworene Feind, der für viel billigeres Geld zumeist ungleich bessere Unterhaltung bietet. Wo ist die Bühne, die dem Aktualitätsbedürfnis des modernen Menschen die gleiche Befriedigung schaffen kann, wie das Kinotheater? Jede Sensation

der Zeitgeschichte kann hier nach- und miterlebt werden. Mehr noch. Der Film zieht den Vorhang von den intimsten Dingen.«⁶¹

Hinsichtlich neuer Themen und Stoffe, aber mit Blick auf deren Umsetzung stellt Walter Turzinsky zurecht fest, dass die Kinobühne im Bereich der Genrefilme »immer auf der Suche nach neuen, launig sensationellen szenischen Ergebnissen« ist.⁶² Seinem Bericht von einem Drehtag zufolge sind dies Personen,

»die etwa in der Maske eines übereifrigen, schleimigen Amateurphotographen steile Böschungen herabstürzen, sich unter Automobilen hervorziehen lassen, an festen Eichenbäumen ihre Schädeldicke versuchen, in schmutzigen Teichen bis auf die Haut durchweichen können – immer ohne zu »verunglücken.«⁶³

Diese dramaturgischen Elemente des Action-Films, die vor allem auf die Elemente der Bewegung und des Technischen zurückzuführen sind, ließen sich beispielsweise noch um die Form der Verfolgungsjagd ergänzen.

Beschreibungen sensationeller Inhalte, die dramaturgisch ungeschickt oder auch gar nicht verknüpft sind, finden sich dann etwa in der Miniatur »Kino« von Robert Walser und der Erzählung »Das Leben ein Film« von Kurt Muenzer. Robert Walser spiegelt schon im Duktus seiner Prosaminiatur den abenteuerlich-unwahrscheinlichen Charakter einer Geschichte, die sich im Verlaufe als Bericht eines Kinoabends entpuppt. Nachdem ein adliger Mann eine größere Summe Geld geerbt hat, flößt ihm sein »mörderischer Kammerdiener« eine »sinnberaubende Flüssigkeit in den Mund, den er gewaltsam aufreißt.« Das Ziel wird bereits im nächsten Satz deutlich:

»Nun prunkt der verräterische Diener in den Anzügen des vergewaltigten Grafen, der in dem Amerikakoffer schmachtet. Dämonisch sieht es aus, der unvergleichliche Spitzbube.«

Dieser auch verbal aufgeblähten Geschichte, steht das lakonisch-sachlich herbeigeführte Happy-End entgegen.

»Es rollen noch weitere Bilder auf. Zuletzt endet alles gut. Der Diener wird von den Detektivfäusten gepackt, und der Graf kehrt mit seinen zweimal hunderttausend Mark glücklich, obgleich unwahrscheinlich, wieder nach Hause zurück.«⁶⁴

Walser erreicht da ironische Brechung der abenteuerlich-sensationellen Geschichte über den Einsatz des genretypischen Happy-Ends, das damit selbst auch zum Gegenstand der ironischen Betrachtung wird, während sich durch die rasant abrollenden Bilder bereits der Wechsel der Realitätsebene ankündigt. Die Erzählung endet mit der Fortführung des Programms im

Kino, dem performativen Arrangement der Wahrnehmung, die in ihrer Alltäglichkeit noch einmal den Gegensatz zum eben Gesehenen verschärft. »Nun folgt ein Klavierstück mit erneuertem »Bier gefällig, meine Herrschaften.«⁶⁵

Kurt Muenzer betont eine andere Form des Sensationscharakters des Films, die er unter dem Titel »Das Leben ein Film« findet. Muenzer spult rasant die im Militärmilieu spielende abenteuerlich-sensationelle Geschichte eines Reserveoffiziers und Lebemanns in Russland ab, der ein kaukasisches Mädels entführt, das in einem Pariser Varieté zum Star avanciert. Nach einer dramatischen Eifersuchtsszene bringt Malsacka, das kaukasische Mädels, ihre Pariser Rivalin Lacota, um. Gleichzeitig mit dem Showdown, dem nahenden tragischen Ende, beauftragt sie einen Sketcher, ihr eine Idee für einen Auftritt zu schreiben. Die Pointe des Sketches und der Schluss der Erzählung fallen inhaltlich zusammen. Während der Texter als Idee die Geschichte ihres Aufstiegs schreibt und als zündende Pointe den Dreh erfindet, sie sei die Mörderin, bringt sich das kaukasische Mädchen aus Liebe zu ihrem ehemaligen Freund und dem Gram über ihre mörderische Tat tatsächlich um.

Drei Ebenen werden über Text und Überschrift zusammengeführt: der Film, die Fiktion, das Leben. Während die abenteuerliche, rasante und mit den Elementen der Sensationslust (Mord, Liebe, Militär, fremde Frau) spielende Geschichte unweigerlich mit dem Charakter des Unterhaltungsfilms assoziiert wird, findet gleichzeitig eine – wenn auch ironische – Relativierung des Verhältnisses von Fiktion und Realität statt, die in verschärfter Form vor allem für die Weimarer Republik von Bedeutung sein wird.

So werden diese Feuilletons zusammen mit einem Hinweis auf ein Theaterstück, dessen Handlung im Filmbereich spielt,⁶⁶ auch zu Beiträgen, in denen die Frage des spätestens in der Weimarer Republik nicht mehr aufzulösenden Verhältnisses von Mediensimulation und Lebensrealität thematisiert.⁶⁷ Dies auch unter dem Vorbehalt, dass hier die verwendeten ironischen und satirischen Formen zunächst gegen die Medien und deren Inhalte verwendet werden.

Als singulärer Versuch, den durchschlagenden Erfolg des Kinos zu erklären, ist der Beitrag von Walter Serner aus dem Jahr 1912 hervorzuheben.⁶⁸ Serner kennzeichnet die »Schaulust«, als Lust,

»die (...) eine furchtbare ist und nicht jener gewaltig als die tiefste, die im Blut fiebert und es brausen macht, bis jene unergründbar machtvolle Erregung durchs Fleisch rast, die aller Lust gemeinsam ist.«⁶⁹

Dieser verbunden sieht er die »schaurige Lust am Schauen von Greuel, Kampf und Tod«⁷⁰, die

»das Volk wie besessen in den (!) Kino reißt.«⁷¹ Gegenüber den traditionellen Unterhaltungs-institutionen Zirkus, Variete und Kabarett, die mit »billigem Bewegungswust und Ereignismumpitz und allzu einwandreichem Farbenputz« einen »faulen Unterhaltungszauber«⁷² produzieren, stellt er die in der kinematographischen Sinneskultur zum Tragen kommende »Bewegung« als »größte Komponente der Schaulust«⁷³ heraus. Auch wenn er im viragierten Film eine »mißlungene Zumutung«⁷⁴ sieht und nicht wirklich eine Konkurrenz zum Theater erkennen kann, formuliert er jedoch eine Position, in die das Wissen um den Sieg des Unterhaltungs- und Genrefilms in der Kinogeschichte eingeschrieben ist:

»Der Schaulust, die vordem betteln gehen mußte, gibt er nur mehr, als sie bedarf; entspricht aber sonst einem tiefen Bedürfnis, das unleugbar ist und, geeignet, sich selbst befriedigt. Die didaktischen und anderen wertvollen Eigenschaften des Kinos wiegen bei weitem nicht die Möglichkeit auf, daß er die Schaulust zu befriedigen imstande wäre, auch ohne zu den niedrigsten Mitteln herabzusteigen, deren man ihn sich bedienen läßt. In dieser kulturschänderischen Tatsache wurzelt seine größte Gefahr und seine größte Attraktion.«⁷⁵

Wesentlicher Bestandteil der »sensationellen« Kinoinhalte und dem Versprechen auf erfüllte Schaulust im eigentlichen Sinne waren die verbotenen und in geschlossenen Gesellschaften gezeigten erotischen und pornographischen Filme. Denn die um die Jahrhundertwende aus den Fugen geratende Konstellation um Liebe, Lust und Leid⁷⁶ fand ihren Ort der Verdammnis auf der Leinwand und dem Dunkel des Kinos. In zwei Selbstversuchen findet diese Debatte auch Eingang in den Redaktionsteil der »Schaubühne«.

So berichtet Kurt Tucholsky in bewährt ironischer und die geheimnisvolle E(r)xotik der Vorstellung entzaubernde Weise von einem Besuch in einem einschlägigen Kinematographen.⁷⁷ Die ersten Szenen des Films in einem exotischen Harem sind derartig dilettantisch aufgenommen, dass der eigentliche Handlungsort (Schlesisches Tor) nur unschwer zu erkennen ist, zumal dem Verlust der orientalischen Exotik auch durch ein weiteres in der Szene vergessenem Requisit Vorschub geleistet wird: einem »Weißbierglas«.⁷⁸ Dann folgten

»nunmehr zwei längere Stücke, und es war nicht zu sagen, wie lasterhaft sie waren. Eine schwüle Sinnlichkeit wehte von den verdorbenen, also üppigen Gestalten herüber, sie gaben sich den unerhörtesten Genüssen hin – aber während wir Gelegenheit hatten, diese Raffinements zu bewundern, bot eine Kellnerstimme gefällig Bier an.«⁷⁹

Tucholsky benutzt das situative Arrangement, um über die Form der ironischen Brechung auf die Differenz zwischen den »phantasievollen Imaginationen« und der banalen Rezeptionssituation hinzuweisen. Seine Freude an der Beobachtung des versammelten Publikums nimmt zu, denn sein Bericht notiert:

»...und von nun an beteiligte sich das Publikum intensiver an den Darstellungen: Rufe, ratende Stimmen, Grunzen, Beifall und anfeuernde Aufschreie wurden laut, einer gab vergleichende Privatfreuden zum besten, viele lärmten und schrien.«⁸⁰

Abermals und diesmal noch deutlicher betont er am Schluss die Differenzen zwischen der medial forcierten Erregung und der entzauberten Realität in der Gaststube:

»Als es dann aus war – so ein trüber Schluß, wo jeder denkt, es kommt noch was – da zeigte es sich, daß es mit der Sexualität so eine Sache ist. Die Männer standen rum und genierten sich vor einander, indem sie den Mangel an Höherem betonten, und überhaupt. Und dann schoben wir uns durch schmale Gänge in das benachbarte Lokal, und die Musik spielte laut und grell, und da waren alle so merkwürdig still und erregt. Ich hörte später, der Wirt habe zwanzig Mädchen dorthin bestellt.«⁸¹

Zu ähnlichen Befunden kommt Norbert Jacques in seinem Beitrag über »Kino-Pornographie«. Neben der additiven Aufreihung vermeintlicher erotischer Spezialitäten, stellt er lakonisch fest, dass der gesehene Film jeder Dramaturgie entbehrte und das »schwarz-weiße Zittern« die Dinge als »Selbstzweck« zeigte und alles mit einer »geistlosen Wirklichkeit« geschah, »die an der künstlichen Mache der Mechanik erbosend gemein wurde.«⁸² Ziel dieser Unternehmungen: »Die moderne technische Erfindung als Schrittmacher fürs Freudenhaus erregt [und machte] zitternd den Weg in die Kammern rascher.«⁸³ Die Pointe von Jacques Text liegt bereits am Anfang, als er die erste Ernüchterung formulierend festhält, dass ein Besuch in Buenos Aires enttäuscht, da die erotischen Phantasien, die durch Kino sowie deren Darstellungen und Versprechungen stimuliert wurden, im realen Leben nicht eingelöst werden.⁸⁴

Zensur: Nervenkitzeljagd auf Hintertreppenart

Eine relativierende Haltung gegenüber dem Kino als gesellschaftlichem Ereignis verdeutlicht sich auch in der Haltung gegenüber der Filmzensur. Wird diese in der Weimarer Republik generell und ohne jede gattungsspezifische Einschränkung verurteilt und bekämpft,⁸⁵ so wird sie in der Zeit bis 1918 für die Kinematographie noch aus-

drücklich befürwortet. Walter Fred tritt nach einem Tag auf der Polizeizensur im Jahre 1912 und der Ansicht der zensierten Filmstreifen »unbedingt für die Zensur« ein. Genährt war sein Engagement von der Frage, ob das »Greinen« der Filmwirtschaft zuträfe, dass die Polizei die ganzen guten Filme zensiere. Er ist entsetzt, denn er

»habe nie gewußt, daß man Erpressungen, Raubzüge, Straßenmord und ähnliche liebenswerte Vorgänge so in den Vordergrund schieben, so zusammenhanglos in eine Filmstunde stopfe, so das Ding für sich zu nehmen, daß man so mit Freude bei der Vorführung von Szenen verweilen kann, von denen man sich in der Wirklichkeit rasch abwendet.«⁸⁶

Aber nicht der eigene Geschmack und auch nicht die Argumentation, dass Ausgangspunkt und Beweggrund für diese Darstellungen nicht im Naturalismus zu suchen seien, wird zum wahren Ablehnungsgrund, sondern das »gewisse Publikum«:

»Aber daß gar kein and[e]res Moment als die primitive Spekulation auf leicht zu reizende Instinkte eines gewissen Publikums, auf die primärste Erregbarkeit der Nerven zu diesem Punkt treibt: das ist der Kernpunkt.«⁸⁷

Jenes Eintreten für einen autoritär gehandhabten staatlichen Eingriff im Sinne einer positiven Geschmackskorrektur findet man auch bei Kurt Tucholsky in einer direkten Ansprache an den Leiter der Berliner Zensurbehörde Karl Brunner, in dessen preußischer Abteilung er aktive »Kulturarbeit« verrichtet sieht.⁸⁸ Tucholsky, der den Standpunkt vertritt, dass das »Gezappel auf der Leinwand mit Kunst nichts zu tun hat«⁸⁹ und in ihm einen »Nervenkitzel, auf Hintertreppenart«⁹⁰ sieht, goutiert es im »großen Ganzen« nicht nur, dass »in Zweifelsfällen gestrichen wird«⁹¹, sondern sieht in der Filmzensur eine generelle Notwendigkeit, da »Kinder eine starke Hand nötig haben. Und weil für eine Schulklasse von Rüpel der Stock gerade gut genug ist.«⁹² Diese abwertende Haltung gegenüber dem Film und dessen Produzenten, die mit der generellen Verneinung eines genuin gesellschaftspolitischen Beitrages des Mediums verbunden ist, verstärkt sich in einem Seitenstrang seiner Argumentation, in dem möglicherweise sein eigentliches Interesse zur Sprache kommt:

»Aber ein and[e]res ist eine Gefahr. Im selben Gebäude, ein paar Stockwerke höher, wohnt die Theaterzensur. Hier werden immer noch aus politischen, verwaltungstechnischen, unkünstlerischen Gründen, Kunstwerke umgebracht. Die Filmisten rennen gegen ihre Zensur mit unseren Gründen Sturm. Dieser Kampf schadet uns.«⁹³

Deutlich wird hier die relativierende Sichtweise auf die Zensur, die nicht von einer generellen

demokratisch inspirierten Ablehnungshaltung getragen, sondern von einer subjektiven Einschätzung des medialen künstlerischen und gesellschaftlichen Stellenwertes des Mediums beeinflusst wird.

Zwischen »impressionistischem Journalismus« und »abgekürzter Chronik der Zeit« Ein vorläufiges Resümee

Für die Zeit von 1905 bis 1918 und die Epoche der »Schaubühne« bleibt resümierend festzuhalten, dass es – anders als in den 20er Jahren – keine kontinuierliche Berichterstattung über das Medium Film gibt. Selten schreibt ein Autor – mit Ausnahme des ständigen Redaktionsmitgliedes Kurt Tucholsky und Walter Fred – mehr als drei Mal über Themen, die in einem engen oder weiteren thematischen Bezug zum neuen Medium Film stehen. Eine einschlägige oder periodisch wiederkehrende Rubrik, in denen die Filmberichterstattung einen festen Platz hat, ist dem Kino noch nicht zugeordnet; nur die Rubrik »Rundschau« oder »Tagebuch« kann mehrere Einträge kleinerer Besprechungen verzeichnen. Diese Diskontinuität, die sich auch in wechselnden Ressortzuständigkeiten niederschlägt, ist vor allem der fehlenden personellen Kontinuität geschuldet. Aber natürlich auch dem Umstand, dass es noch keine aus- bzw. herangebildeten Kinoexperten gab, die in der Beschäftigung mit dem neuen Medium eine ästhetische und gesellschaftliche Notwendigkeit sahen und entsprechende Kompetenzen ausbildeten.⁹⁴ Motivationshintergrund für die Beiträge ist in vielen Fällen scheinbar das jeweils persönliche Interesse der Autoren, das sich vor allem aus den momentanen Schnittpunkten mit den eigenen Ressorts und ehemaligen Beschäftigungsfeldern ergab.

Diesem individuellen Zugang ist jedoch ein bemerkenswertes inhaltliches Spektrum zu verdanken. Auf der einen Seite nimmt dieses die philologisch orientierte Diskussion der Zeit und die auch in der Wissenschaftsdiskussion der 1970er und 80er Jahre zunächst betonten Ereignisse (Kinobuch, Schriftsteller schreiben Drehbücher, Literaturverfilmungen, Konkurrenzsituation Theater und Kino, Theaterschauspieler im Film, Zensur, Spielfilm vs. Dokumentar- bzw. Naturfilm) im Spannungsfeld mit den bürgerlichen Künsten (Musik, Literatur, Theater) auf. Dies tut die Zeitschrift, ohne einseitige Positionen zu besetzen, die die Künste gegeneinander ausspielt.

Darüber hinaus thematisiert die ›Schaubühne‹ vor allem in der Form des situationistischen Feuilletons, der Glosse und der kleinen Erzählung den für die Frühzeit des Kinos wichtigen performativen Charakter des Kinoereignisses. In einigen Fällen erfolgt sogar eine Verknüpfung mit dem Dispositiv des Sensationellen, das dann vor allem für die Kinokultur der Weimarer Republik bestimmend wird. Über diese meistens im satirischen oder ironischen Stil geführten Diskussionen werden auch implizit Fragen des Genre-Kinos diskutiert, die die neuere Forschung zu den frühen Filmjahren – neben dem in den Jahren von 1907 bis 1912 stattfindenden dispositiven Wandel – in den Mittelpunkt der jüngeren Überlegungen gestellt hat. Auch dieser wird eher implizit denn explizit thematisiert. Im Umfeld der zunächst berufsständisch orientierten Gewerbeblätter, den ab 1907 erscheinenden Fachzeitschriften (›Der Kinematograph‹, ab 1908 ›Lichtbildbühne‹), der ab 1908 einsetzenden Autorenfilm- oder film-d'art-Bewegung und der zögerlichen Wahrnehmung des Films als Kulturphänomen in den bürgerlichen Zeitungen nimmt die Zeitschrift ›Die Schaubühne‹ eine ihrem späteren Ruf als unabhängiges und undogmatisches linksorientiertes Organ gerecht werdende Stellung ein, ohne sich jedoch gänzlich einer bürgerlich-konservativen Tendenz intellektueller Kreise verschließen zu können, die das Kino nicht als neue Kunstform sahen und es entsprechend bewerteten.

Der zeitliche Schwerpunkt liegt in der Zeit von 1907 bis 1914. Während des Ersten Weltkriegs geht die Berichterstattung trotz eines vermeintlich erweiterten Kulturbegriffes deutlich zurück. Auch die UFA-Gründung wird von den ›Schaubühnen‹-Redakteuren nicht zur Kenntnis genommen. Der deutliche Primat des Politischen, speziell des kontinentalen Großereignisses, forderte deutlich andere Aufmerksamkeiten als scheinbar beiläufige Firmengründungen.

Auffällig ist auch die niedrige Zahl dezidiert Einzelfilmbesprechungen, die sich in der ›Schaubühne‹ finden. Dies verweist auf einen ästhetisch-theoretisch, soziologisch und institutionell ausgeprägten Ansatz, der schon jetzt als ein Markenzeichen der ›Schaubühne‹ zu kennzeichnen ist und in den 20er Jahren und der Nachfolgeschrift ›Die Weltbühne‹ kontinuierlich zu einer differenzierten ästhetisch-theoretischen Diskussion ausgebaut wird. Diese Debatte wird die Filmkultur und deren kritisch-gesellschaftliche Bewertung mitbestimmen und nachhaltig prägen.

Anmerkungen

- 1 Dies ist der erste Teil einer auf drei Folgen angelegten Bestandsaufnahme der Medienberichterstattung in der Zeitschrift ›Die Schaubühne‹/›Die Weltbühne‹. Nach der Betrachtung der Filmberichterstattung bis zum Ende des Ersten Weltkrieges in der ›Schaubühne‹ steht die Filmentwicklungen in der Weimarer Republik im Mittelpunkt des Interesses des zweiten Teiles, bevor im letzten Teil der Bereich Radio/Rundfunk in den Blick genommen wird. Zugleich erfolgt eine bibliographische Bestandsaufnahme der thematisch einschlägigen Beiträge. Insofern können die geplanten Beiträge auch als Fortschreibung der im 1991 von Joachim Bergmann vorgelegten, auf drei Bände angelegt und angekündigten, aber nicht weitergeführten bibliographischen Bestandsaufnahme verstanden werden. Joachim Bergmann: Die Schaubühne/Die Weltbühne: 1905-1933. Bibliographie und Register mit Annotationen. Teil 1. Mit einem Essay von Axel Eggebrecht. München u.a. 1991. Die angekündigte Fortschreibung in Band 2 und 3 mit einer Erfassung der Film- und Aufführungsbesprechungen, Buchrezensionen, Annotiertes Presse- und Personenregister ist bislang nicht erschienen.
- 2 Hans Land: Lichtspiele. In: Schaubühne (SB), 22.9.1910, S. 964.
- 3 Ebd., S. 963.
- 4 Kinematograph (Auszüge): Kulturfaktor Film 1. In: SB, 23.4.1913, S. 707-709.
- 5 Ursula Madrasch-Groschopp: Die Weltbühne. Porträt einer Zeitschrift. Frankfurt am Main 1985, S. 13. Vgl. zur Geschichte der Zeitschrift auch: Alf Enseling: Die ›Weltbühne‹. Organ der intellektuellen Linken. Münster 1962, S. 31-36.
- 6 So fanden sich z.B. neben juristischen Ratschlägen und einer Auflistung neu erschienener Stücke in der Rubrik ›Aus der Praxis‹ auch Hinweise zu den personellen Entwicklungen an den einzelnen Theatern.
- 7 Axel Eggebrecht/Dietrich Pinkerneil: Das Drama der Republik. Zum Neudruck der Weltbühne zwei Essays von Axel Eggebrecht und Dietrich Pinkerneil. Königstein im Taunus 1979, S. 10.
- 8 Vgl. zur Bedeutung und den ästhetischen Grundlagen der Theaterberichterstattung: Gunther Nickel: Die Schaubühne – Die Weltbühne. Siegfried Jacobsohns Wochenschrift und ihr ästhetisches Programm. Opladen 1996.
- 9 Erschwerend kam eine zunehmende Konkurrenz im Zeitschriftensektor hinzu, die z.B. die Notwendigkeit der Behandlung theaterpraktischer Fragen, die die ›Schaubühne‹ lange Zeit in einer eigenen Rubrik berücksichtigte, grundsätzlich in Frage stellte und zu einer Revision des ursprünglichen Konzeptes zwang.
- 10 Neben den in den bereits zitierten Überblicksdarstellungen nachschlagbaren allgemeinen Bemerkungen gibt es vor allem kurze Statements zur

- Konjunktur der Filmkritik und -publizistik in der Weimarer Republik. So findet sich z.B. in Heinz-B. Hellers kurzem Überblicksbeitrag zur Filmpublizistik ein Hinweis auf die generelle Bedeutung linksbürgerlicher Kulturzeitschriften für die Entstehung filmkritischer und -theoretischer Debatten und Aufdeckung der Zusammenhänge zwischen »Politökonomie und Ideologieproduktion«. Dem folgt ein stark auf die chronologische Abfolge der redaktionellen Besetzung der »Weltbühne« und deren kondensiertes ästhetisches Programm fokussierte Kurzzusammenfassung in wenigen Zeilen. (Heinz-B. Heller: Aus-Bilder. Anfänge der deutschen Filmpresse. In: Uta Berg-Ganschow/Wolfgang Jacobsen (Hrsg.): ...Film ...Stadt ...Kino ...Berlin Berlin 1987, S. 126). Darüber hinaus merkt auch Gunther Nickel in seiner Studie zur Theaterästhetik die prinzipielle Notwendigkeit einer eingängigeren Beschäftigung mit dem Medium Film an (wie Anm. 8, S. 148).
- 11 Zahlen nach Enseling: Die »Weltbühne« (wie Anm. 5), S. 32.
- 12 Hier zitiert nach Madrasch-Groschopp: Die Weltbühne (wie Anm. 5), S. 279.
- 13 Vgl. dazu Jörg Schweinitz (Hrsg.): Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914. Leipzig 1992 (hierin sind viele der Texte aus der »Schaubühne« abgedruckt). Aber auch die mittlerweile als Standardkompendien geltenden Materialienbände von Ludwig Greve u.a. (Hrsg.): Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm. Marbach 1976; und Fritz Güttinger: Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm. Frankfurt am Main 1984. Darüber hinaus hat Heinz-B. Heller eine umfangreiche und nach systematischen Gesichtspunkten gegliederte Bestandsaufnahme unter dem Titel »Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis des Films 1910-1930 in Deutschland«. Tübingen 1985, vorgelegt. Vgl. dazu auch die Publikation von Corinna Müller: Frühe Deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen. Stuttgart/Weimar 1994; dies.: Variationen des Filmprogramms. Filmform und Filmgeschichte. In: Corinna Müller/Harro Segeberg (Hrsg.): Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm (1905/6-1918). München 1998, S. 43-76; dies.: Das »andere« Kino? Autorenfilme in der Vorkriegsära. In: Ebd., S. 153-192.
- 14 W. T. [d.i. Walter Turzinsky]: Der Kientopp. In: SB, 14.2.1907, S. 183f.
- 15 Ebd., S. 183.
- 16 Ebd.
- 17 Ebd.
- 18 Vgl. zu diesem Phänomen: Anton Kaes: Schreiben und Lesen in der Weimarer Republik. In: Bernhard Weyergraf (Hrsg.): Hanser Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Literatur der Weimarer Republik 1918 - 1933. München/Wien 1995, S. 38-64.
- 19 Kurt Muenzer: Das Leben – ein Film. In: SB, 14.8.1913, S. 778-785; Robert Walser: Kino. In: SB, 25.5.1912, S. 606; Peter Altenberg: Kinematograph. In: SB, 23.4.1908, S. 443. Vgl. dazu ausführlicher den Abschnitt »Ereignis Kino oder die Performativität des Kinematographen.«
- 20 Vgl. zu dieser Diskussion ausführlicher den Abschnitt »Von Filmen und Filmutopien«.
- 21 Vgl. zum Kino auch Heller: Intelligenz (wie Anm. 13), S. 67-79. Das »Kinobuch«, herausgegeben von Kurt Pinthus, liegt unter anderem als Reprint (Zürich 1963 und Frankfurt am Main 1983) vor.
- 22 Richard A. Bermann: Gedrucktes Kino. In: SB, 23.10.1913, S. 1029.
- 23 Andreas Stuhlmann: »Das Jahrhundert der Technik hat seinen Dichter gefunden«. Der österreichische Schriftsteller und Journalist R. A. Beermann (alias Arnold Höllriegel) als Anwalt und Kritiker des Kinos 1910-1938. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik Jg. 107 (1997), S. 154-165.
- 24 »Es ist selbstverständlich, daß Reinhardt den Antrag seine schönsten Aufführungen kinematographieren zu lassen, abgelehnt hat, weil der flüchtige materielle Vorteil mit dem dauernden materiellen Schaden denn zu teuer erkauft wäre. Aber wichtiger, als geschäftliche Torheiten zu vermeiden, wäre es für ihn, sich nach dem »Blauen Vogel«, nach »Fiorenza«, »Schönen Frauen« und »Astrid« wieder einmal auf seine Verpflichtungen zu besinnen.« Anonym: Stucken und Basermann. In: SB, 30.1.1913, S. 134.
- 25 Ebd., S. 136.
- 26 Walter Turzinsky: Kinodramen und Kinomimen. In: SB, 29.9.1910, S. 989-992.
- 27 Vgl. Anm. 13.
- 28 Turzinsky: Kinodramen (wie Anm. 26), S. 989.
- 29 Ebd.
- 30 Ebd.
- 31 Ebd., S. 992.
- 32 Ebd., S. 990.
- 33 Ebd., S. 992.
- 34 Paul Stefan: Films mit Musik. In: SB, 9.5.1912, S. 533.
- 35 Ebd.
- 36 Diese konkreter auf einzelne Filme eingehende Statements finden sich dann in der Rubrik »Tagebuch« oder »Rundschau«, die beide kürzere Texte vermischten Inhalts, meist Besprechungen, Glossen oder kurze ironische Texte beinhalten.
- 37 Erwähnung finden die Filme »Die Ausreißer« (USA), »D-Zug der Liebe«, »Ein Held der Feder«, »Coletti« (wahrscheinlich »Wo ist Coletti?« von Max Mack nach dem von Arnold Höllriegel verfassten Buch »Die Abenteuer der Prinzessin

- Fantoche«. Wien 1911. Vgl. dazu auch Jörg Schweinitz: Von Automobilen, Flugmaschinen und einer versteckten Kamera. Technikfaszination in Richard A. Beermanns Kinoprosa von 1913. In: Müller/Segeberg (Hrsg.): Modellierung (wie Anm. 13), S. 221-242. In dieser Besprechung markiert Peter Panter, alias Kurt Tucholsky, wohl eher beiläufig die Unterhaltungsfunktion des Genres Action-Kinos, indem er betont: »Langweilig, obwohl einer von den besseren Films. Weil stellenweise der Regisseur nicht untüchtig dominiert, weil das Technische immer Spaß macht: man sieht immer wieder gern so ein riesiges Luftschiff abfahren, ankommen, Automobile, die Verfolgung eines Autobusses, von oben aufgenommen, alle rennen, fahren flüchten. Das ist ganz schön lustig, es prätendiert nichts, es will wirklich nur unterhalten.« Peter Panter: Coletti. In: SB, 16.4.1913, S. 450.
- 38 Zwar spielen selten noch die großen Produktionsfirmen eine Rolle, Produzenten, Kameramänner und weiteres am Film beteiligtes künstlerisches Personal wird jedoch in keinem Fall einer Erwähnung für Wert befunden.
- 39 Land: Lichtspiele (wie Anm. 2), S. 963f.
- 40 Anonym: Stucken und Bassermann. In: SB, 30.1.1913, S. 134-138. Der 1871 geborene Schauspieler Albert Bassermann avanciert in den Texten der Schaubühne-Redakteure zum gerne benutzten Objekt des Spotts. Vgl. dazu auch das Gedicht von Ignaz: Kasperletheater: Kino. In: SB, 6.2.1913, S. 181.
- 41 Während Arnold Zweig Paul Wegener für das einzig Erwähnenswerte in seiner Rezension des Films »Der Golem« hielt (Arnold Zweig: Der Golem. In: SB, 11.3.1915, S. 224), ärgerte sich Max Epstein nach dem Besuch des Films »Der Student von Prag«, den er schon gegen die allabendlichen Filme in Schutz nimmt, in denen »jemand einen Zylinderhut aufsetzt, der mit Flüssigkeit gefüllt ist« und das Publikum es »ungemein komisch« findet, darüber, dass »man für den stummen Wegener drei Mark ausgeben muß, wo man den lebenden und sprechenden für nicht viel mehr genießen kann.« Max Epstein: Sommer-Theater. In: SB, 11.9.1913, S. 864.
- 42 Ebd., S. 863-865. Zur Zielscheibe des Gespöts wird der viel schreibende und schnell im kinematographischen Business reüssierende Hanns Heinz Ewers in Ulrich Rauschers Beitrag zur Uraufführung des Quo Vadis-Films« in Berlin. Ulrich Rauscher: Die ersten Christen in Berlin (Rundschau). In: SB, 27.3.1913, S. 368.
- 43 Walter Fred: Herrnfeldtheater, Zirkus, Kino. In: SB, 24.10.1912, S. 422.
- 44 Rauscher: Die ersten Christen (wie Anm. 42), S. 368.
- 45 Ulrich Rauscher: Dumas père im Kintop (Rundschau). In: SB, 13.3.1913, S. 319.
- 46 W. Sklarz: Feiner Film. In: SB, 9.10.1913, S. 978.
- 47 Walter Fred: Lichtspiel und Varieté. In: SB, 3.10.1912, S. 323-329.
- 48 Ebd., S. 327.
- 49 Ebd.
- 50 Walter Fred: Lichtspiel und Varieté II. In: SB, 3.10.1912, S. 423.
- 51 Walter Fred: Filmpolitik und Zensur. In: SB, 21.11.1912, S. 549. Diese Anfertigung fordert auch der nicht zeichnende Verfasser einer Polemik anlässlich des Films »Der Andere« (Anonym: Stucken und Bassermann. In: SB, 30.1.1913, S. 134-138) Nachdem er den einzigen Gewinn des Kinodebuts von Albert Bassermann auf den Nenner »Geld, viel Geld« (S. 136) gebracht hat, rechnet er mit den Kinodramatikern der Zeit ab. Es sei ein »Markt für die Verwertung von Abfallprodukten« (S. 137), der sich im Filmgeschäft auftue und weniger von Talent denn von »Habgier« bestimmt sei, die die »hitzige Kinobewegung der Stückeschreiber« forcieren. Als ästhetische Maxime für Drehbücher und Originalstoffe formuliert er den im Kern sicherlich richtigen Satz: »Er weiß, daß der Autor eines Films nichts, aber wenigstens das eine verstehen muß, statt durch Worte durch Bewegungen die Handlung fortzuführen und die Menschen zu charakterisieren, und daß ein Film seine Existenzberechtigung hat, wenn er Dinge darstellt, die irgendwie anders als durch Lichtbild darzustellen sind. Aus diesem Grunde hat Bassermann im Kino keinerlei Existenzberechtigung. Er tut zwei Stunden lang nichts, nichts und wieder nichts, was er nicht auch als Schauspieler tun könnte.« (S. 138)
- 52 Vgl. dazu die Bemerkungen im Abschnitt »Sensation und Schaulust: Niedere Triebe zwischen Verdammung und anthropologischer Erklärung oder ein Hoch auf die Zensur!«
- 53 Peter Panter: Impressionistische Kritik. In: SB, 8.5.1913, S. 533.
- 54 René Schickele: Die Elegie vom Kintoppp. In: SB, 2.1.1908, S. 29.
- 55 Land: Lichtspiele (wie Anm. 2), S. 963.
- 56 Robert Breuer: Kaufmanns Kino. In: SB, 3.4.1913, S. 388.
- 57 Ein gutes Beispiel für diese Form ambivalenter Faszination ist das folgende aus einem 1910 in der »Schaubühne« erschienenen Beitrag stammende Zitat: »Man ging trotzdem in den Kintopp, denn die Exzentris waren manchmal zum Heulen komisch, die Kindergeschichten rührend und die Entführungsromane ganz unsagbar blödsinnig.« Vgl. Land: Lichtspiele (wie Anm. 2), S. 963.
- 58 Die konstitutive Bedeutung des Dispositivs der Sensation und deren Folgen für die Geschichte der Ästhetik und der Dramaturgie der Genrefilme, aber auch für deren Rezeption ist bislang nicht untersucht.
- 59 Kinematograph (Auszüge): Kulturfaktor Film 1. In: SB, 16.4.1913, S. 444f.; und Kinematograph

- (Auszüge): Kulturfaktor Film 1. In: SB, 23.4.1913, S. 707-709.
- 60 Stefan: Films (wie Anm. 34), S. 530-533.
- 61 Land: Lichtspiele (wie Anm. 2), S. 963f.
- 62 Turzinsky: Kinodramen (wie Anm. 26), S. 989-992.
- 63 Ebd., S. 992.
- 64 Walser: Kino (wie Anm. 19), S. 606.
- 65 Ebd.
- 66 Ernst Goth: Montur und Filmzauber. In: SB, 31.10.1912; S. 459. Bei der Besprechung einer Aufführung der Posse »Filmzauber« aus »Lothars Komödienhaus«, die »ungleich weniger ausgetretene Wege« geht, sieht der Rezensent den einzigen erfreulichen Einfall in dem Versuch, »die abenteuerliche, wirklich-unwirkliche Welt des Kinobetriebs auf die Bretter zu bringen.« Als Vorschlag zur Verfeinerung der Dramaturgie macht er am Schluss den Vorschlag einer »Vermengung der Realitätsebenen«.
- 67 Vgl. dazu den bereits erwähnten Roman »Bimini« von Arnold Höllriegel und einen ersten Zugang von Anne und Joachim Paech (Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen. Stuttgart/Weimar 2000, S. 304-306).
- 68 Walter Serner: Kino und Schaulust. In: SB, 28.8.1913, S. 807-811.
- 69 Ebd., S. 807.
- 70 Ebd.
- 71 Ebd., S. 808.
- 72 Ebd.
- 73 Ebd., S. 809.
- 74 Ebd., S. 810.
- 75 Ebd., S. 811.
- 76 Vgl. dazu ebd.; siehe auch: Helmut Scheuer/Michael Grisko (Hrsg.): Liebe, Lust und Leid. Zur Gefühlskultur um 1900. Kassel 1999.
- 77 Kurt Tucholsky: Erotische Films. In: SB, 11.9.1913, S. 867-869.
- 78 Ebd., S. 868.
- 79 Ebd., S. 869.
- 80 Ebd.
- 81 Ebd.
- 82 »Sämtliche Laster des Menschen bebten droben vorbei. Alle Arten des alten ›Traktats über die hundertfünfzig Manieren zu lieben‹ wurden vorgeführt und ab und zu durch lesbisch, paederastische und onanistische Scherze unterbrochen. Aber das waren nur Harmlosigkeiten. Sadisten und Masochisten schwangen ihre Instrumente. Sodomie wurde getrieben, Koprohagen wirkten.« Norbert Jacques: Kino-Pornographie. In: SB, 29.1.1914, S. 136.
- 83 Ebd.
- 84 Ebd., S. 134f.
- 85 Vgl. zur Zensurdebatte in der Weimarer Republik: Klaus Petersen: Zensur in der Weimarer Republik. Stuttgart/Weimar 1995; und zur Diskussion der Zensur in der Zeitschrift ›Die Weltbühne‹ die Ausführungen von Dieter Lang: Staat, Recht und Justiz im Kommentar der Zeitschrift ›Die Weltbühne‹. Frankfurt am Main u.a. 1996.
- 86 Fred: Filmpolitik (wie Anm. 51), S. 545.
- 87 Ebd.
- 88 Kurt Tucholsky: Verbotene Films. Herrn Professor Karl Brunner. In: SB, 2.10.1913, S. 949-953, hier S. 950.
- 89 Ebd., S. 950. Diese Ansicht teilt er mit Arnold Zweig, der 1915 festhält: »Vom Film allgemein zu reden: jeder dramatische Film ist ein ins Visuelle umgesetzter Schauerroman. Rein episch erzählend wie er, ebenso brutal spannend, ebenso die niederen Kräfte der Imagination anspannend, ebenso nur sinnlich wirksam, lediglich den funktionellen Genüssen und Freuden des Menschen dienend. (...) mit Kunst hat er [der Film] ebenso wenig zu tun, wie der Phonograph, die Drehorgel, die moderne Operette, der Schauerroman, das Kriegsstück, die Ansichtspostkarte.« Der Golem. In: SB, 11.3.1915, S. 224.
- 90 Tucholsky: Verbotene Films (wie Anm. 88), S. 952.
- 91 Ebd., S. 953.
- 92 Ebd.
- 93 Ebd.
- 94 Vielmehr tritt der geschulte Kritiker als Ironiker par excellence auf. So betont Peter Panter anlässlich einer Kritik, dass es nicht nötig sei, den Kinematographen zu besuchen, wenn man seine Kritik gelesen hat, um in einer späteren Glosse die Geschichte eines Kritikers zu erzählen, der eine treusorgende Schaffnerin in die für ihn vorgesehene Vorstellung setzte. »Aber während Mathilde, Prinzessin Arnulf, ihre Leidenschaften auf die Leinwand legte, war der Kritiker mit der gemütlichen Zigarre unter den hellen, junggrünen Bäumen geschlendert, die Gaslaternen brannten, der Himmel war ausgestirnt, und er dachte lächelnd der Knautschten, die es über sich ergehen lassen mußte.« Vgl. Panter: Impressionistische Kritik (wie Anm. 53), S. 532f.

Joseph Garncarz

Von der Bilderschau zur Nachrichtensendung

Der Wandel der »Tagesschau« in den 50er Jahren

Die »Tagesschau« wurde ab dem 26. Dezember 1952 regelmäßig vom bundesdeutschen Fernsehen ausgestrahlt. Nach vorangegangenen Versuchssendungen etablierte sich ein fester Sendeplatz zur Eröffnung des Abendprogramms um 20.00 Uhr. Entgegen weit verbreiteter Annahmen war sie jedoch zunächst keine Nachrichtensendung, sondern eine Bildercollage im Stil der Kino-Wochenschau. Erst ab 1959 wurden erstmals Nachrichten unmittelbar vor der Tagesschau gesendet, und 1960 wurde aus der Tagesschau selbst eine Nachrichtensendung. Im Folgenden geht es darum, die Entwicklung, die bisher kaum beachtet wurde, zu rekonstruieren und zu erklären.¹

Da nur einzelne Bildberichte, aber keine vollständigen Sendungen erhalten sind, beruht dieser Beitrag überwiegend auf einer Auswertung schriftlicher Quellen, die in der Stiftung Deutsches Rundfunkarchiv in Frankfurt am Main überliefert sind. Die wichtigsten Quellen sind die Sitzungsprotokolle der Entscheidungsgremien der ARD und eine Vielzahl verschiedener Dokumente aus der Tagesschau-Redaktion. Hinzugezogen wurden auch Artikel aus Fachzeitschriften und demoskopische Untersuchungen sowie Erinnerungen der Tagesschau-Mitarbeiter, wenn sie sich durch zeitgenössische Quellen bestätigen lassen.

Die Tagesschau als unterhaltende Bilderschau (1952 - 1959)

In den überlieferten Quellen wird die Tagesschau der 50er Jahre nicht als Nachrichtensendung bezeichnet. Für die Entscheidungsträger und die Macher der Sendung stand fest: »Die ›Tagesschau‹ soll keine Nachrichten enthalten.«² Dass die Tagesschau keine Nachrichten enthält, ist für heutige Fernsehzuschauer, die die Tagesschau als die Nachrichtensendung des deutschen Fernsehens schlechthin identifizieren, ein Paradox. Um dieses scheinbare Paradox aufzulösen, muss man zunächst den Begriff der Nachricht rekonstruieren, wie er in den 50er Jahren allgemein verwendet wurde, um dann die Sendeform der Tagesschau zu analysieren.

Nachrichten sind durch das Wort vermittelte Informationen über Ereignisse, die zwei Kriterien erfüllen müssen. Die Informationen müssen innerhalb einer Kommunikationsgesellschaft von

Machern und Zuhörern bzw. Zuschauern aktuell sein und als relevant eingestuft werden. In den 50er Jahren gab es zwei zentrale Nachrichtenmedien: den Hörfunk und die Tageszeitung. Der Hörfunk war auf Grund der drahtlosen Übertragung das schnellste und daher nachrichtlich bedeutendste Medium der Zeit.³

Misst man die Tagesschau der 50er Jahre an den Kriterien für den Nachrichtencharakter einer Information, die sich bis heute nicht verändert haben, kommt man zu dem Schluss, dass die Tagesschau in der Tat keine Nachrichtensendung war. Die Macher der Tagesschau, die vom Nordwestdeutschen Rundfunk (NWDR) produziert wurde, hatten den Anspruch, in ihrer Berichterstattung aktuell zu sein, waren sich aber bewusst, dass sie den Vorsprung der Tageszeitung (geschweige denn den des Rundfunks) nicht einholen konnten. Ein Rückstand in der Berichterstattung von ein bis zwei Tagen gegenüber der Tagespresse galt als besondere Leistung:

»Gerade die schnelle Film-Berichterstattung 24 oder 48 Stunden später, wenn man es eben erst in der Zeitung gelesen hat (!), wird für manchen ein Anreiz sein, sich einen Fernsehempfänger zu kaufen«,

formulierte der erste Leiter der Tagesschau, Martin S. Svoboda, 1952.⁴ Der Transport der Bilder war langwieriger, weil der Träger (also das Filmmaterial) physisch per Auto, Bahn oder Flugzeug von einem zum anderen Ort gebracht werden musste, während die Tageszeitung sich der Telegraphie und der Hörfunk sich des drahtlosen Funks bediente. Aber auch als 1959 die Technik (Richtfunknetz, Ampex-Magnetbandaufzeichnung) so weit entwickelt war, dass tagesaktuell berichtet werden konnte, konnte die Tagesschau die Aktualität des Hörfunks nicht erreichen, weil sie noch nicht täglich, geschweige denn mehrmals täglich wie die Hörfunknachrichten produziert wurde.⁵ Auf Grund der bis 1956 technisch unumgänglichen, langen Umschaltphasen zwischen den Landesrundfunkanstalten der ARD, vermied man, ein Abendprogramm von mehreren Sendern bestreiten zu lassen, so dass die Tagesschau zunächst nur an den Abenden gesendet wurde, die vom NWDR getragen wurden. So wurde die Tagesschau zunächst nur drei Mal wöchentlich – montags, mittwochs und freitags – und erst ab dem 1. Oktober 1956 an allen Tagen außer sonntags ausgestrahlt.

Die Themenauswahl der Tagesschau erfolgte in den 50er Jahren nicht in erster Linie nach dem Kriterium der Relevanz der Information, sondern nach Kriterien wie Sensation und Unterhaltung. Svoboda erläuterte dies 1953 so: Die Tagesschau

»muß überzuckert sein mit Unterhaltung, Sport. Darum bemüht sich – genau wie das ganze Fernsehprogramm – auch die ›Tagesschau‹. Darum kann sie für den ›Tagesschau‹-Kuchen nicht auf die Rosinen und den Zucker verzichten. Sie benötigt die meist aus dem Ausland kommenden Modeschauen, Badeszenen, Pferderennen, usw. genau so bitter notwendig wie eine Wochenschau selbst. Ohne diese leichten und vom Publikum so gern gesehenen Zutaten können wir die Politik und Kultur nicht lange verkaufen. Dann schauen die Leute nämlich weg oder schalten sich erst später ein. Es heißt dann schnell: nicht interessant, langweilig.«⁶

Die Tagesschau hatte einen der Wochenschau vergleichbaren Anteil an Soft News, Svobodas »Modeschauen, Badeszenen, Pferderennen«. Einzelanalysen aus den Jahren 1952 und 1953 verweisen auf einen Soft News-Anteil der Tagesschau von 40 bis 48 Prozent, während 55 Prozent der Wochenschau-Beiträge dieser Zeit aus vergleichbaren Soft News bestanden.⁷ Die Tagesschau vom 19. Oktober 1953 zum Beispiel präsentierte u.a. folgende Filmbeiträge:

»Dänisch-deutsches Pressefest, Kleingärtnerstadt Dortmund erhält goldenen Erntekranz, Gitarrenbau Bologna, Pferdeauktion in Deutschland, Deutsche Fechtmeisterschaften.«⁸

Misst man die Relevanz der Berichte innerhalb einer Kommunikationsgemeinschaft am Standard der regionalen und überregionalen Tagespresse, so waren diese Berichte der Tagesschau irrelevant: Von den genannten Soft News der Tagesschau wurde nur eine einzige in der Tagespresse überhaupt erwähnt.⁹

Gemessen am Nachrichtenbegriff brachte die Tagesschau der 50er Jahre also tatsächlich keine Nachrichten, da ihre Berichte im Vergleich zu denen des Hörfunks und der Tagespresse weder aktuell noch durchweg relevant waren. Auch hinsichtlich der im Hörfunk und in der Tagespresse etablierten Präsentationsform von Nachrichten zeigt sich ein klarer Unterschied zur Tagesschau. Nachrichten im Hörfunk und in den Tageszeitungen wurden so präsentiert, dass die Zuhörer bzw. Leser sich selbst ein Urteil bilden konnten, was voraussetzt, dass Bericht und Meinung getrennt wurden. Die Tagesschau der 50er Jahre, die nicht den Anspruch hatte, Nachrichten zu vermitteln, vermischte Bericht und Kommentar. Die Kommentare, die ausschließlich von einem Sprecher im Off (Cay Dietrich Voss) vorgelesen wurden, waren wie die der Neuen Deut-

schen Wochenschau »pointiert und oft witzig.«¹⁰ Die Sprechweise unterschied sich jedoch zunehmend vom rhetorisch groß angelegten Stil der Wochenschau, da nicht ein Publikum in einem großen Kino, sondern die Familie im eigenen Wohnzimmer angesprochen wurde. Da Unterhaltung ein hoher Wert war, dramatisierte die Tagesschau der 50er Jahre zudem Ereignisse durch die Montage der Bilder und eine musikalische Untermalung aller Berichte.

Die Tagesschau wurde von den Programmverantwortlichen nicht als Nachrichtensendung konzipiert, weil sie von einer funktionalen Arbeitsteilung der Medien ausgingen. Nachrichten gab es über den Rundfunk und die Tageszeitung; die Bilder dazu wurden in der Tagesschau des Fernsehens gezeigt. Horst Jaedicke, der ab Oktober 1952 Mitarbeiter der Tagesschau war, beschrieb das Phänomen aus der Position der Macher retrospektiv so:

»Wir haben morgens eine Zeitung gekauft, ich habe die in der U-Bahn gelesen, und kam dann in die Redaktion und fragte: Was machen wir denn eigentlich? Dann hat man aus diesen Zeitungen heraus seine ›Tagesschau‹ gestaltet, um sie am Abend in einigermaßen enger Anlehnung zu dem, was die Zuschauer am Tag schon konsumiert haben, loszulassen.«¹¹

Svoboda analysierte als Zeitgenosse dasselbe Phänomen aus der Position der Zuschauer:

»Die meisten Zuschauer hörten vor der ›Tagesschau‹ Rundfunknachrichten, und die ›Tagesschau‹ ergänzte diese Meldungen. In England sei die neue Form der ›Tagesschau‹ (mit Kommentar, Nachrichten usw.) erst eingeführt worden, seitdem Hunderttausende von Zuschauern nur noch fernsehen und keinen Rundfunkapparat mehr haben. Die jetzige deutsche ›Tagesschau‹ müsste als Zugabe zu den Rundfunkmeldungen betrachtet werden.«¹²

In der Tagesschau sah man also in Bewegung, was man vorher bereits gelesen oder gehört hatte – es sei denn die Tagesschau brachte Bilder zu Ereignissen, die für die Nachrichtenmedien überhaupt keinen Wert hatten.

Da die Tagesschau als eine visuelle Ergänzung zu den Hörfunknachrichten konzipiert wurde, wurde eine Verdoppelung des Programmangebots vermieden. Für eine solche Konzeption gab es nur ein adäquates Vorbild, die Wochenschau, die über Jahrzehnte die gleiche Aufgabe erfolgreich erfüllt hatte.¹³ Die Wochenschau war in der Bundesrepublik der 50er Jahre so beliebt, dass 76 Prozent aller Zuschauer es bedauerten, wenn sie sie ganz oder teilweise versäumten.¹⁴ Die Pioniere des deutschen Fernsehens verstanden das neue Medium zudem als ein Bildermedium, für das es nur ein visuelles Modell gab: »Unser einziges Modell für das optische Nachrichtenwesen war die Wochenschau«, for-

multierte Jaedicke, der selbst vom Hörfunk kam, retrospektiv:

»Jedes bewegte Bild war im Grunde die Gestaltungsmöglichkeit der damaligen ›Tagesschau‹. (...) Sie werden es heute für merkwürdig empfinden, aber der Vorwurf: Was Ihr macht, ist ja eigentlich Hörfunk, saß so tief in unseren Köpfen, daß wir versucht haben, jedes sprechende Gesicht (...) zu vermeiden.«¹⁵

Die Tagesschau übernahm jedoch nicht nur die Funktion und Struktur der Wochenschau, sondern bezog auch ihr Material von der Neuen Deutschen Wochenschau, bis sie ab Mitte der 50er Jahre zunehmend auf Eigenproduktionen setzte.

Bei aller Ähnlichkeit zwischen der Tagesschau und der Wochenschau der 50er Jahre gab es doch zwei Unterschiede, die mit den unterschiedlichen Erscheinungsrhythmen zusammenhängen. Die Tagesschau lieferte aktuellere und mehr Filmbilder als die Kino-Wochenschau, da sie anders als die Wochenschau nicht nur einmal, sondern, wie bereits erwähnt, zunächst drei Mal wöchentlich und ab dem 1. Oktober 1956 an allen Werktagen gezeigt wurde. Auf Grund der im Vergleich zur Wochenschau größeren Aktualität wurde die neue Fernsehsendung »Tagesschau« genannt, neun Jahre bevor sie erstmals ab dem 3. September 1961 auch sonntags und damit täglich ausgestrahlt wurde. Jede Tagesschau dauerte zudem 15 bis 25 Minuten, während eine Wochenschau nur etwa zehn Minuten lang war. Zudem mussten nicht wie bei der Wochenschau viele Kopien für den Kinoeinsatz gezogen und verbreitet werden; stattdessen wurde die Arbeitskopie gesendet, was der Tagesschau einen zusätzlichen Aktualitätsvorsprung gegenüber der Wochenschau einbrachte.¹⁶

Nachrichten vor der Tagesschau (1959/60)

Die Tagesschau mit Bildern zu Ereignissen, die den Zeitungslesern und Rundfunkhörern bereits bekannt waren, war bei den Zuschauern eine der beliebtesten Sendungen des Deutschen Fernsehens der 50er Jahre.¹⁷ Nur von einer kleinen Minderheit der Programmverantwortlichen wurde Kritik an diesem Konzept der Sendung laut. Clemens Münster vom Bayerischen Rundfunk kritisierte bereits 1956 intern scharf »das kleine Format [der ›Tagesschau‹] und den kleinen Horizont der Hamburger Redaktion.«¹⁸ Er verlangte Nachrichten und ihre angemessene Präsentation und stellte in einer Sitzung der ständigen Programmkonferenz fest:

»daß in der ›Tagesschau‹ die umfassenden Informationen über das fehlten, was in der Welt geschehen ist. (...) [Er] spricht sich für den Verzicht auf ›auflockernde Stories‹ aus (...) [und] äußert sich sodann kritisch zu den begleitenden Texten. Er lehnt die seiner Meinung nach häufig gebrauchten Kurzkommunikate ohne Begründung, die Informationen mit generalisierendem Urteil ab.«¹⁹

Münster forderte, »dass eine Vermengung von Bericht und Stellungnahme vermieden werden sollte.«²⁰

Nach längerer Diskussion wurde im Dezember 1957 bei den Intendanten Einigkeit darüber erzielt, dass »Nachrichten und ›Tagesschau‹ untrennbare Bestandteile einer aktuellen Information im Abendprogramm des Deutschen Fernsehens sein müssen.«²¹ Dieser Standpunkt war in den Entscheidungsgremien der ARD nicht zuletzt deshalb lange strittig, weil man auf der Basis der Erfahrungen mit der nationalsozialistischen Diktatur »Befürchtungen vor jeder zentralen Nachrichtengebung«²² hatte. Die Nachrichten des Rundfunks wurden von den verschiedenen Landesrundfunkanstalten eigens produziert, so dass man in den verschiedenen Sendegebieten unterschiedliche Nachrichten hörte. Wegen der Skepsis gegenüber einem zentralen Angebot etablierten sich die ersten Nachrichtensendungen des Deutschen Fernsehens in den vor 20.00 Uhr gesendeten Regionalprogrammen.

Am 2. März 1959 wurde erstmals vom Deutschen Fernsehen eine zentrale Nachrichtensendung ausgestrahlt. Vor der Tagesschau wurden um 20.00 Uhr fünf Minuten Nachrichten verlesen, illustriert mit Standfotos. Dabei war der Nachrichtensprecher im Bild zu sehen; mehrere Sprecher wechselten sich im Wochenrhythmus ab. Für diese Nachrichtensendung vor der Tagesschau stand als Modell die Nachrichtensendung im Hörfunk zur Verfügung, die in den 50er Jahren zu den beliebtesten Radiosendungen zählte. 64 Prozent aller erwachsenen Deutschen gab 1956 an, »fast täglich bzw. mehrere Male am Tag« Nachrichten im Rundfunk zu hören.²³ Die Hörfunknachrichten berichteten sachlich-distanziert über Ereignisse, die aktuell und gesellschaftlich relevant waren.²⁴ Dass sich die Nachrichtensendung des Fernsehens an den Nachrichten des Hörfunks orientierte, war naheliegend, weil Radio und Fernsehen von derselben Institution, dem öffentlich-rechtlichen Rundfunk, produziert wurden. Die Nachrichten, die vor der Tagesschau verlesen wurden, stammten daher auch konsequenterweise aus der Nachrichtenredaktion des NDR-Hörfunks.²⁵

Die Gründe, weshalb die traditionelle Bilderschau durch Wortnachrichten im Fernsehen er-

gänzt wurde, wurden von den Programmverantwortlichen so formuliert:

»Der Beirat habe hier den in München bereits gefassten Beschluss erneuert, dass im Interesse des Zuschauers auf die Dauer auf einen Nachrichtendienst zur Eröffnung des Abendprogramms nicht verzichtet werden könne. (...) Der normale Zuschauer würde kaum mehr den Rundfunknachrichtendienst hören, er sei deshalb auf Nachrichten im Fernsehen angewiesen. (...) Die Fernsehzuschauer würden ja keine Nachrichten mehr hören, man müsse aber für die politische Orientierung sorgen.«²⁶

Der Vorsitzende der ARD, Franz Stadelmayer, hielt in seiner Vorlage für die Entscheidung der Intendanten am 3. Dezember 1958 fest:

»Zentrale Nachrichten im Fernsehen, und zwar im Zusammenhang und im Anschluss an die ›Tagesschau‹ sind notwendig, weil der überwiegende Teil der Fernsehzuschauer keinen Rundfunk mehr hört, infolgedessen ohne Nachrichten bliebe, wenn das Fernsehen ihn nicht mit Nachrichten versorgt.«²⁷

Der Programmauftrag des öffentlich-rechtlichen Fernsehens, die Mediennutzer zu informieren, schien gefährdet, weil sie statt Rundfunknachrichten zu hören nur noch die Bilderschau des Fernsehens sahen. Aus einer Erhebung des Allensbacher Instituts für Demoskopie, die vom SDR in Auftrag gegeben wurde, ist zu ersehen, dass die Hörbeteiligung an den abendlichen Nachrichtensendungen des Rundfunks (um 19.30 Uhr, seit 1963 um 19.00 Uhr) nach Aufnahme der Tagesschau kontinuierlich sank (von knapp 40 Prozent 1953 auf gut 20 Prozent 1958, auf gut 15 Prozent 1963, unter 10 Prozent 1968, auf unter 5 Prozent 1971).²⁸ Diesem Rückzug der Hörer stand eine konstante Popularität der Tagesschau gegenüber:

»Nach der Stichtaguntersuchung der NWDR-Hörforschung im Winter 1954 sahen etwa zwei Drittel der Zuschauer in den wenigen Fernsehhaushalten der ersten Stunde im NWDR-Gebiet ›gestern‹ die ›Tagesschau‹ um 20.00 Uhr. Ähnliche Reichweiten für die inzwischen zahlreicher gewordenen potentiellen Fernsehzuschauer ergaben sich für die ARD-Hauptnachrichten an allen Wochentagen aus der Stichtaguntersuchung des Jahres 1960.«²⁹

Die Ausstattung der Haushalte mit Fernsehgeräten nahm in den 50er Jahren stetig zu (4 Prozent 1956, 9 Prozent 1957, 11 Prozent 1958, 16 Prozent 1959, 24 Prozent 1960), wobei die Nutzung u.a. durch Nachbarn und Verwandte größer war, als es diese Zahlen erwarten lassen. Daher musste man davon ausgehen, dass immer mehr Menschen die Tagesschau sahen statt die abendlichen Rundfunknachrichten zu hören. Die Entscheidungsträger reagierten also auf einen signifikanten Wandel im Nutzungsverhalten der Medien Rundfunk und Fernsehen, indem sie die

Hörfunknachrichten zur Eröffnung des Abendprogramms ins Fernsehen brachten.

Die Programmverantwortlichen haben den Mediennutzungswandel – immer mehr Menschen sahen die Tagesschau, während immer weniger die abendlichen Hörfunknachrichten hörten – jedoch missverstanden, indem sie das veränderte Verhalten der Mediennutzer als zunehmendes Desinteresse an politischen Informationen interpretierten. Tatsächlich war das Informationsbedürfnis der Mediennutzer von den 50er zu den 60er Jahren ungebrochen: Zum einen wurden die Hörfunknachrichten zu anderen Zeiten, insbesondere morgens früh (um 7.00 Uhr und um 8.00 Uhr) regelmäßig gehört, ohne dass sich das Nutzungsverhalten in diesem Zeitraum in dieser Hinsicht gewandelt hätte.³⁰ Zum anderen hat sich auch das Verhalten, wie die Tageszeitungen genutzt wurden, nicht verändert. 1956 gaben 71 Prozent der erwachsenen Deutschen an, »täglich« oder »beinahe täglich« eine Zeitung zu lesen. 1965 lasen an einem durchschnittlichen Werktag 77 Prozent aller Erwachsenen eine regionale bzw. überregionale Tageszeitung.³¹ Da sich die Bevölkerung über die Tageszeitung und zu veränderten Zeiten im Hörfunk über die relevanten politischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Ereignisse informierte, kann von einem generellen Rückgang des Informationsbedürfnisses nicht die Rede sein.

Die Programmverantwortlichen haben ihre Entscheidung, die Tagesschau durch eine vorhergehende Nachrichtensendung zu ergänzen, also auf Grund einer Missinterpretation des Hörfunknutzerverhaltens getroffen. Entgegen ihrem eigenen Handlungsmotiv, den Fernsehzuschauern zu bringen, wovor diese zu fliehen schienen – nämlich Nachrichten –, lag der Ausbau der Tagesschau zu einer Nachrichtensendung genau auf der Linie der Zuschauernachfrage, wie nun zu zeigen sein wird.

Die Tagesschau als Nachrichtensendung (ab 1960)

Das Konzept der Tagesschau blieb in der ersten und zweiten Phase im Grundsatz unverändert. Erst in der unmittelbaren Abfolge von Nachrichten und Tagesschau wurde konsensfähig, dass die Tagesschau nicht einfach eine Schau lebender Bilder zu den Ereignissen des Tages war, sondern hinsichtlich der Themenauswahl nicht dem Rundfunkjournalismus, sondern der Boulevardpresse folgte. Galten die Wortnachrichten als Inbegriff der Seriosität, so erschien die Tagesschau dem Fernsehbeirat im Juni 1959 nun als unseriös:

»Erneut wurde das starke thematische Durcheinander der ›Tagesschau‹ moniert, die vor allen Dingen jetzt zu einem Zeitpunkt, bei dem die vorhergehenden Nachrichten noch nicht in ein organisches Miteinander zur ›Tagesschau‹ getreten sind, immer mehr zum Charakter der Bildzeitung zu werden droht, die nach den seriösen Tagesnachrichten zu sehen ist.«³²

Auf Grund dieser Kritik wurde die bloße Aufeinanderfolge von Nachrichten und Tagesschau nach knapp zwei Jahren aufgelöst, um die Tagesschau selbst zu einer Nachrichtensendung zu machen:

»Die Nachrichten zu Beginn des Abendprogramms, für die bisher die Nachrichtenredaktion des NDR zuständig war, sollen Bestandteil der gesamten ›Tagesschau‹ werden, da die jetzige Trennung von Wort- und Bildnachrichten nicht für tragbar gehalten wird; in Zukunft wird der Wert der Nachricht allein über ihren Platz innerhalb der ›Tagesschau‹ entscheiden.«³³

Am 1. Dezember 1960 wurde nach einigen Versuchssendungen die erste reguläre Tagesschau ausgestrahlt, die den Anspruch hatte, eine Nachrichtensendung zu sein. Die neue Form der Tagesschau basierte auf verbal vermittelten Nachrichten, die von einem im Bild sichtbaren Sprecher, Karl-Heinz Köpcke, vorgetragen wurden.³⁴ Indem die Tagesschau zu einer Nachrichtensendung umgestaltet wurde, wurden die Hörfunknachrichten zu ihrem Modell. Aktualität und Relevanz der Informationen waren nun die Kriterien für die Selektion der Ereignisse, über die berichtet werden sollte. Die Tagesschau war nun keine visuelle Ergänzung zu den Hörfunknachrichten mehr, sondern eine Alternative. Seit dem 3. Januar 1961 wurde zudem eine Spätausgabe der Tagesschau gesendet, so dass das Abendprogramm nicht nur mit einer Nachrichtensendung begann, sondern auch endete.

Die Tagesschau baute eine eigene Nachrichtenredaktion auf, die sich im Wesentlichen aus erfahrenen Mitarbeitern des NDR-Hörfunks rekrutierte. »Meine Absicht läuft darauf hinaus«, schrieb der Intendant des NDR am 17. Februar 1960 an den Vorsitzenden der ARD, »die ganze ›Tagesschau‹, also gesprochene Nachrichten und Filmberichte, als eine Nachrichtenschau in Zusammenarbeit mit dem Nachrichtenapparat des NDR zu entwickeln und die Verantwortlichkeiten entsprechend zu verteilen.«³⁵ Hans-Joachim Reiche, seit 1947 beim NWDR-Hörfunk und auf aktuelle Berichterstattung spezialisiert, wurde am 1. September 1960 neuer Leiter der Tagesschau und wurde mit der Ausarbeitung eines Konzepts betraut. Mitarbeiter der Nachrichtenabteilung des NDR und andere Mitarbeiter verstärkten seinen Stab, so dass die vorgesehene Umstellung bewältigt werden konnte.³⁶

Ziel war die Entwicklung einer fernsehspezifischen Form der Nachrichtenpräsentation. »Nach-

richten sollen in wirklich fernsehgerechter Form vermittelt werden«, forderte der Fernsehprogrammbeirat im Oktober 1960, »und zwar soll eine Verflechtung von Film- und Wortberichten erfolgen.«³⁷ Die von einem Sprecher verlesenen Nachrichten bildeten die Grundstruktur der Sendung, die gegebenenfalls mit Filmberichten und Standfotos angereichert wurde. Da die neuen Redakteure der Tagesschau in der Mehrzahl vom Hörfunk kamen, war der Umgang mit Bildern für sie neu. »Wir mußten Bild dazu lernen«³⁸, formulierte Reiche retrospektiv. Obwohl die Nachrichtensendung der BBC, die einige Jahre vorher entwickelt worden war, ein Vorbild hätte abgeben können, beschrieb Reiche die Entwicklung des neuen Sendekonzepts der Tagesschau als ein »learning by doing.«³⁹

Da primär informiert werden sollte, änderte sich die Präsentationsweise der Nachrichten: Bilder von Ereignissen hatten in der neuen Tagesschau nur noch einen zweitrangigen Status, da sich die Selektion der Nachrichten nach ihrem Nachrichtenwert und nicht mehr nach der Verfügbarkeit der Bilder richtete. Daher berichtete die Tagesschau der 60er Jahre auch von Ereignissen, von denen es (noch) keine Bilder gab bzw. für die Bilder keinen besonderen Informationswert hatten. Konsequenter sank der Anteil der Filmbeiträge, der in der ersten Phase 100 Prozent betrug, auf 56 Prozent im Jahr 1963.⁴⁰ Nachricht und Meinung oder Kommentar wurden streng getrennt, und die Sprechweise war nun sachlich-distanziert. Der Sprecher war nun größer im Bild zu sehen, aber noch nicht so groß wie wir das heute von der Tagesschau gewohnt sind. Der Hintergrund, vor dem der Sprecher zu sehen war, wechselte entsprechend der jeweiligen Nachricht, wobei erstmals visuelle Mittel wie Landkarten oder Schautafeln systematisch eingesetzt wurden, um ergänzende Informationen zu geben. Zudem wurde auf eine Dramatisierung der Ereignisse zunehmend verzichtet: Die begleitende Musik wurde zunächst auf sportliche Ereignisse beschränkt, bevor sie völlig wegfiel.

Die Tagesschau als Nachrichtensendung war bei den Programmverantwortlichen kein Streitthema mehr, und die Zuschauer schätzten die neue Sendeform sehr. Gegenüber der älteren Tagesschau wurde die Bewertung durch die Zuschauer deutlich positiver: Sie stieg auf einer Skala von -10 bis +10 von +3,5 für die Tagesschau ohne Nachrichten auf +5,6 für die Tagesschau als Nachrichtensendung.⁴¹

Das Konzept der Tagesschau, bei dem ein im Bild sichtbarer Sprecher Nachrichten verliest, die durch Filmberichte ergänzt werden, wurde vom Grundsatz her seit den 60er Jahren nicht mehr geändert, was Neuerungen gewiss nicht aus-

schloss. Die Aktualität wurde durch technische Neuerungen wie die Satellitenübertragung weiter optimiert, die Internationalität der Berichterstattung im Rahmen der Eurovision ausgeweitet, das Kriterium der Nachrichtenrelevanz in der Tagesschau-Redaktion diskutiert und an der Präsentation der Nachrichten immer wieder gearbeitet.⁴²

Zusammenfassung

Die Analyse hat verdeutlicht, wie sich die Tagesschau zu einer Nachrichtensendung in drei Phasen entwickelt hat. In der ersten Phase ab 1952 war die Tagesschau eine unterhaltende Bilderschau vergleichbar der Kino-Wochenschau. In der zweiten Phase, die am 2. März 1959 begann, wurden um 20.00 Uhr unmittelbar vor der Tagesschau fünf Minuten Nachrichten verlesen, die von der Hörfunk-Nachrichtenredaktion des NDR stammten, woran sich die traditionellen Filmberichte der Tagesschau im Wochenschau-Stil anschlossen. Die dritte Phase begann am 1. Dezember 1960, indem die Tagesschau selbst zu einer Nachrichtensendung umgebaut wurde, die sich primär am Modell der Hörfunknachrichten orientierte und die Filmberichterstattung funktional integrierte – ein Konzept, das sich bis heute erhalten hat.

Das Deutsche Fernsehen der ARD-Rundfunkanstalten produzierte Anfang der 50er Jahre keine Nachrichtensendung, weil die Bevölkerung bereits aus dem eigenen Haus über den Hörfunk mit Nachrichten versorgt wurde. Um eine Verdoppelung des Programmangebots zu vermeiden, konzipierte man die Tagesschau als eine visuelle Ergänzung zu den Hörfunknachrichten. Die Wochenschau bot sich als adäquates Vorbild der Tagesschau an, weil sie eine solche Arbeitsteilung der Medien bereits seit Jahrzehnten erfolgreich praktiziert hatte. Zudem definierten die Pioniere des Fernsehens das Medium als ein Bildermedium, für das es als visuelles Modell einer aktuellen Filmberichterstattung nur die Wochenschau der Kinos gab. Erst als die Programmverantwortlichen die rückläufige Einschaltquote der abendlichen Hörfunknachrichten bei unverändert hohen Einschaltquoten der Tagesschau als zunehmendes politisches Desinteresse der Bevölkerung interpretierten, brachten die Verantwortlichen Nachrichten ins Fernsehprogramm, weil sie den Programmauftrag hatten, die Zuhörer und Zuschauer zu informieren. Die Entscheidung der Programmverantwortlichen beruhte jedoch auf einer Missinterpretation der Fakten. Tatsächlich schätzten die Zuschauer Nachrichten sehr und bewerteten daher die zur Nachrichtensendung umgebaute Tagesschau

positiver als die unterhaltende Bildercollage im Stil der Boulevardzeitungen.

Anmerkungen

- 1 In den veröffentlichten Interviews und Beiträgen der ehemaligen Tagesschau-Redakteure, Martin S. Svoboda, Horst Jaedicke und Hans-Joachim Reiche, ist die Entwicklung der Tagesschau von einer Bilderschau zur Nachrichtensendung präsent. Der akademische Diskurs hat dies bisher nicht hinreichend zur Kenntnis genommen. Die Ausnahme ist Joachim Drengberg: Die »Tagesschau« der fünfziger Jahre. Auf dem Weg zu einer täglichen Nachrichtensendung. In: Mitteilungen StRuG Jg. 12. (1986), H. 2, S. 128-134. Literatur zur Tagesschau findet sich bei Peter Ludes: Vom neuen Stichwortgeber zum überforderten Weiterklärer und Synchron-Regisseur. Nachrichtensendungen. In: Peter Ludes u.a. (Hrsg.): Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland. Bd. 3: Informations- und Dokumentarsendungen. München 1994, S. 17-90, siehe dort das Literaturverzeichnis: S. 80-90.
- 2 Ständige Programmkonferenz, 13.9.1957; vgl. etwa auch: Ständige Programmkonferenz mit Fernseh-Beirat, 10.1.1958. Deutsches Rundfunkarchiv Frankfurt am Main (DRA Ffm) ARD-Registrierung (ARD-Reg.) 6-58.
- 3 Vgl. Walter Hagemann: Grundzüge der Publizistik. Regensburg/Münster 1947.
- 4 Martin S. Svoboda: Was kostet die »Tagesschau« ab Januar 1953?, 16.9.1952. DRA Ffm ARD-Reg. 6-541.
- 5 Vgl. Martin S. Svoboda: Aktiv-Posten in der Jahresbilanz der »Tagesschau«. In: Fernseh-Informationen Jg. 11 (1960), H. 1, S. 3-4, hier: S. 3.
- 6 Martin S. Svoboda an Intendant Werner Pleister, 16.1.1953, S. 3. DRA Ffm ARD-Reg. 6-541.
- 7 Karlheinz Vater: Der Aufbau der Wochenschau. In: Walter Hagemann (Hrsg.): Filmstudien. Beiträge des Filmseminars im Institut für Publizistik an der Universität Münster. Emsdetten 1952, S. 61-68, hier: S. 65.
- 8 Elvira Claßen/Annegret Leistner: Probleme bei der Inhaltsanalyse von Fernsehnachrichtensendungen aus den 40er bis 60er Jahren. CBS Evening News und »Tagesschau«. In: Georg Schütte (Hrsg.): Fernsehnachrichtensendungen der frühen Jahre. Archive, Materialien, Analysen, Probleme, Befunde. Siegen 1996, S. 70-84, hier: S. 82.
- 9 Da der 19.10.1953 ein Montag war und die letzte Tagesschau am Freitag ausgestrahlt wurde, muss man auch die Zeitungen vom Wochenende auswerten. Als Stichproben habe ich den Kölner Stadtanzeiger und die Frankfurter Allgemeine gewählt. In den Ausgaben beider Zeitungen vom 19.10.1953 wird als einziges der genannten Themen die Fechtmeisterschaft jeweils auf der Sportseite erwähnt (S. 5 bzw. S. 8). Die Samstagsausgaben (17.10.1953) enthalten keine der erwähn-

- ten Meldungen. Sonntags erschienen die Zeitungen nicht.
- 10 Vater: Der Aufbau (wie Anm. 7), S. 68.
- 11 Joachim Drengberg im Gespräch mit Horst Jaedicke. In: Mitteilungen StRuG Jg. 12 (1986), H. 2, S. 136-139, hier: S. 138.
- 12 Ständige Fernsehprogrammkonferenz, 16. und 17.2.1956. DRA Ffm ARD-Reg. 6-541.
- 13 Vgl. Walter Hagemann: Filmbesucher und Wochenschau. Emsdetten, 1959. Hagemann geht daher davon aus, dass die »meisten Erkenntnisse, die eine solche Wochenschauuntersuchung vermitteln kann, (...) auch für die »Tagesschau« des Fernsehens« gelten. (S. 2)
- 14 Vgl. ebd., S. 13.
- 15 Drengberg im Gespräch mit Jaedicke (wie Anm. 11), S. 138, 136.
- 16 Martin S. Svoboda: Vom Standfoto zur »Tagesschau«. In: Fernseh-Informationen Jg. 31 (1980), H. 3-5, S. 59-61, 86-88, 111-113; wiederabgedruckt in: Karl Friederich Reimers u.a. (Hrsg.): Von der Kino-Wochenschau zum aktuellen Fernsehen. München 1983, S. 125-140.
- 17 Hilde Bold: Daheim sehen ist bequemer. Welche Sendung gefällt dem Fernseher am besten? In: Kölner Stadtanzeiger, 11.9.1956, S. 4; Elisabeth Noelle/Erich Peter Neumann (Hrsg.): Jahrbuch der öffentlichen Meinung 1958 - 1964. Allensbach/Bonn 1965, S. 118.
- 18 Clemens Münster an Hans-Joachim Lange, 6.2.1956. DRA Ffm ARD-Reg. 6-541.
- 19 Ständige Fernsehprogrammkonferenz, 16. und 17.2.1956. Ebd.
- 20 Ständige Fernsehprogrammkonferenz, 29.11. bis 1.12.1956. Ebd.
- 21 Protokollnotiz zu einem Gespräch zwischen den Intendanten Eberhard Beckmann, Fritz Eberhard und dem Programmdirektor Hanns Hartmann als Intendantenvertreter am 19.12.1957. DRA Ffm ARD-Sitzungsprotokolle.
- 22 Ständige Programmkonferenz mit Fernseh-Beirat, 21.5.1958. DRA Ffm ARD-Reg. 6-541.
- 23 Elisabeth Noelle/Erich Peter Neumann (Hrsg.): Jahrbuch der öffentlichen Meinung 1957. Allensbach 1957, S. 79.
- 24 Stichproben bei Hörfunknachrichten: Weltnachrichten, HR, 25.7.1954 um 19.40 Uhr; 7.1.1955 um 19.42 Uhr; 6.1.1956 um 19.42 Uhr; 10.11.1956 um 19.41 Uhr. Hessischer Rundfunk – Historisches Archiv, Film-Nr. 2601, 2610.
- 25 Vgl. Der neue Nachrichtendienst des Deutschen Fernsehens. In: FUNK-Korrespondenz Jg. 7 (1959), H. 10, S. 1-2.
- 26 Ständige Programmkonferenz mit Fernseh-Beirat, 21.5.1958. DRA Ffm ARD-Reg. 6-541.
- 27 Franz Stadelmayer an die Intendanten der ARD, 3.12.1958. Ebd.
- 28 Institut für Demoskopie Allensbach (Hrsg.): Der Süddeutsche Rundfunk und seine Hörer. Stichprobenkontrollen und Trends 1968-1971 (unveröffentlicht), S. 61-69, hier: Schaubild 22, S. 62.
- 29 Hansjörg Bessler/Bernward Frank: Fernsehnachrichten im Spiegel der kontinuierlichen Zuschauerforschung. In: Publizistik Jg. 22 (1977), H. 4, S. 371-383, hier: S. 371.
- 30 Institut für Demoskopie Allensbach (Hrsg.): Der Süddeutsche Rundfunk (wie Anm. 28), S. 62.
- 31 Noelle/Neumann (Hrsg.): Jahrbuch (wie Anm. 23), S. 50-51; Elisabeth Noelle/Erich Peter Neumann (Hrsg.): Jahrbuch der öffentlichen Meinung 1965-1967. Allensbach 1967, S. 105.
- 32 Fernseh-Beirat, 11. und 12.6.1959. DRA Ffm ARD-Reg. 6-541.
- 33 Ständige Programmkonferenz, 22. bis 24.4.1960. Ebd.
- 34 Vgl. Man wird ihn vermissen. Köpcke und die »Tagesschau« waren für viele eins. In: Allensbacher Berichte 1987, H. 22, S. 2.
- 35 Walter Hilpert an Friedrich Bischoff, 12.2.1960. DRA Ffm ARD-Reg. 6-541.
- 36 Vgl. Hanns Hartmann und Walter Hilpert an Eberhard Beckmann, 6.10.1960. Ebd.
- 37 Fernseh-Beirat, 14. und 15.10.60. Ebd.
- 38 Entwicklungskontexte bundesdeutscher Fernsehnachrichtensendungen. Ein Interview mit Hans-Joachim Reiche, ehemaliger Leiter der Redaktion »Tagesschau« und des ZDF-Studios Bonn. In: Peter Ludes (Hrsg.): Informationskontexte für Massenmedien. Theorien und Trends. Opladen 1996, S. 96-105, hier 98.
- 39 Ebd., S. 100.
- 40 Claßen: Camel News (wie Anm. 8), S. 40-69, hier S. 56.
- 41 Durchschnittswerte der Tagesschau laut Infratest, Stichproben 7.12.1959 - 31.1.1959; 4.12. 1960 - 7.1.1961.
- 42 Michael Abend: Die »Tagesschau«. Zielvorstellungen und Produktionsbedingungen. In: Rundfunk und Fernsehen Jg. 22 (1974), H. 2, S. 166-187; Michael Abend: Ein kleiner Schritt auf einem langen Weg. Was sich ein »Tagesschau«-Redakteur von der Forschung verspricht. In: Publizistik Jg. 22 (1977), H. 4, S. 419-436.

Ingrid Pietrzynski

Ein »Offener Brief« als Schadensbegrenzung

Hans Mayer und der DDR-Rundfunk 1956

Am 19. Mai 2001 ist Hans Mayer gestorben. Geboren 1907, gelernter Jurist, war Mayer in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts einer der bedeutendsten deutschen Literaturwissenschaftler. Von 1948 bis 1963 lehrte er in Leipzig Literaturgeschichte; er wirkte in der DDR weit über den begrenzten Bereich solcher Lehrtätigkeit hinaus. Mayer selbst hat seine Leipziger Jahre als die wichtigsten in seinem Leben bezeichnet, wohingegen die meisten Pressenachrufe diese Zeit als bloße Episode erwähnten.¹ Noch weniger wurde gewürdigt, dass Mayer auch eine Rolle in der Geschichte des deutschen Nachkriegsrundfunks gespielt hat. Bekannt ist zwar noch seine Tätigkeit als Chefredakteur von Radio Frankfurt 1946/47 zeitgleich mit Stephan Hermlin als Literaturredakteur und Golo Mann als zuständigem amerikanischen Kontrolloffizier.² Dass Mayer sich aber auch im DDR-Rundfunk vielfach zu literarischen Fragen geäußert hat, ist heute in Vergessenheit geraten.

Das mag unter anderem daran liegen, dass er, ebenso wie bei seinen Vorlesungen, häufig ohne Manuskript und nur gestützt auf Zettel mit Stichworten sprach. Auch ist von Mayers Mitwirkung im Programm des Senders Leipzig, der bis 1952 bestand, kein Tondokument überliefert. Den damals in Leipzig tätigen Redakteuren sind die regelmäßigen unkonventionellen Mikrofonauftritte des Literaturprofessors in lebhafter Erinnerung geblieben, stellten diese in einer Zeit der mehrfachen Abzeichnung und Überprüfung all dessen, was über den Sender ging, doch eine ziemlich Ausnahme dar. Immer wieder überraschte Mayer die Redakteure dabei auch mit der dennoch exakten und präzisen Einhaltung der vorgegebenen Sendezeit. Und nicht zuletzt waren die vorwiegend jungen Rundfunkmitarbeiter von seinem gestisch-rhetorischen, griffig akzentuierten und leicht aufnehmbaren Vortragsstil beeindruckt.³

Ein verbotener Rundfunkbeitrag

Nach der Zentralisierung des DDR-Rundfunks 1952 wurden alle Hörfunkprogramme aus Berlin gesendet. Mayers Radioauftritte wurden dadurch zwar etwas seltener, er sprach aber weiterhin Kritiken, Betrachtungen und Essays, die für das Zentralprogramm im Studio Leipzig aufgenommen wurden. Mitunter verlasen Rundfunkpre-

cher Manuskripte von ihm – auch von diesen Aktivitäten hat sich fast nichts erhalten.

Abrupt beendet wurde die Mitarbeit beim Rundfunk durch einen Eklat im Jahr 1956. Mayers Vortrag »Zur Lage der Gegenwartsliteratur«, am 28. November 1956 zur Sendung vorgesehen, wurde kurzfristig ohne Vorankündigung aus dem Programm genommen. Damit begann ein mehrjähriger Feldzug der offiziellen DDR-Kulturpolitik gegen den Autor dieses Vortrages.

Wie war es dazu gekommen? Hans Mayer war in den späten 40er und frühen 50er Jahren einer der ersten Literaturwissenschaftler in Deutschland, die Zusammenhänge herstellten zwischen sprachlichem Kunstwerk und Zeitgeschichte, zwischen Gesellschaftsbewegung und Literaturprozess. Mit seinem materialistischen Ansatz bei der Interpretation von Werken der deutschen Klassik ging er an gegen bisherige weltfremde geistes- und dichtungswissenschaftliche Interpretationen, gegen germanistischen Akademismus. Dies verschaffte ihm in der DDR ein enormes offizielles und öffentliches Renommee. Die Staatspartei SED förderte die materialistische Literatur- und Geschichtsbetrachtung und begann, die strikte Bewertung von Kunstwerken nach ihrer gesellschaftspolitischen Nützlichkeit durchzusetzen. Damit einher ging die ästhetische Orientierung an der deutschen Klassik und die Verkündung des sozialistischen Realismus als verbindliche Norm für jede künstlerische Gestaltung. Vor dem Hintergrund des Kalten Krieges wurden westliche Moderne und amerikanischer Kultureinfluss verteufelt. Was zunächst als Suche nach neuen künstlerischen Ausdrucksformen, nach einer gesellschaftlichen Alternative zu Bisherigem begonnen hatte und von vielen Künstlern begrüßt wurde, entwickelte sich immer mehr zur dogmatischen Einflussnahme auf die Entstehung von Kunstwerken, wobei pseudomarxistische Thesen und literaturpolitische Phrasen die Forderungen bestimmten. Das 1951 verkündete Formalismus-Verdikt be- und verhinderte die Beschäftigung mit künstlerischen Experimenten und beförderte propagandistische, schematische und kitschige Kunstwerke.

Hans Mayer stand dem Dogmatismus dieser Entwicklung mehr und mehr kritisch gegenüber und äußerte sich immer weniger zur Gegenwartsliteratur, die in den frühen 50er Jahren in der DDR herausgebracht wurde. Erst nach dem 17. Juni 1953, in dessen Folge öffentliche Kritik an der DDR-Kulturpolitik laut wurde und eine

gewisse Liberalisierung eintrat, brachte er sich wieder in die literarischen Debatten ein. Nach den Enthüllungen der stalinistischen Verbrechen durch den XX. Parteitag der KPdSU 1956 kam erneut Bewegung in die Diskussion um die DDR-Kultur- und Literaturpolitik. Die Kontroversen ließen die Vision einer demokratischen Wende in der Gesellschafts-, Kultur- und Wissenschaftspolitik aufscheinen. Die bisher verbindlichen ästhetischen Axiome wurden häufiger hinterfragt, die Erstarrung des geistig-kulturellen Lebens kritisiert. Zwar bezeichnete die Entschließung des IV. DDR-Schriftstellerkongresses im Januar 1956 den sozialistischen Realismus weiter als einzig mögliche Methode der literarischen Darstellung, aber erstmals hatten Teilnehmer den Schematismus vieler Literaturwerke benannt. Brecht hatte ästhetische Neuerungen und Experimente gefordert.

Von Kulturminister Johannes R. Becher aufgefordert, hielt der 1955 mit dem DDR-Nationalpreis ausgezeichnete Mayer Ende Mai 1956 das Hauptreferat bei einer zentralen Literaturkonferenz, die auch im Rundfunk übertragen wurde. Er sprach sich gegen Stalins Auffassung von den Schriftstellern als Ingenieuren der menschlichen Seele aus, die Walter Ulbricht auf dem IV. Schriftstellerkongreß propagiert hatte. Die menschliche Seele sei kein Gegenstand, an den man einen Ingenieur heranlassen könne. Das ziehe Verarmung nach sich. Denn die künstlerische Art der Aneignung der Wirklichkeit sei eine qualitativ andere als die wissenschaftliche. Die Entwicklung einer Theorie vom möglichen Nutzen schlechter Literatur, Kunst und Wissenschaft würde gefördert, die häufig mit der Wahrheit auf keinem guten Fuß stünden. In diesem Zusammenhang sprach Mayer von den »rotangestrichenden Gartenlauben«, eine seiner Formulierungen, die in den später einsetzenden Polemiken und Verurteilungen zum geflügelten Wort wurde. Der Redner kritisierte nicht nur die sowjetischen Literaturwissenschaft, sondern unternahm gleichfalls den Versuch, den Entstehungsprozeß der DDR-Literatur zu entmystifizieren – gegen Bechers These, die Literatur der DDR sei aus der Arbeiterklasse hervorgegangen.⁴ Der Vortrag war der bisher massivste öffentliche Angriff auf die Theorie des sozialistischen Realismus. Die Debatten auf der Konferenz hierzu waren jedoch noch keineswegs von strikter Zurückweisung, sondern eher vom Ringen um Konsens und Meinungsaustausch gekennzeichnet und ein Widerschein der geistigen Atmosphäre jener Monate. »Ein Prozeß war ausgelöst worden, der weitergehen mußte, (...) der darauf schließen ließ, daß auch das Ministerium für Kultur in seiner Regierungspraxis solche Debatten beherzigen wollte.«⁵

Allerdings wurde die öffentliche Literaturdebatte im Sommer 1956 eher von allgemeinen Vorstellungen beherrscht, wie die unbefriedigende Situation verändert werden könne. Weniger ging es um das Benennen von Fehlern und Versäumnissen der vergangenen Jahre. Hier setzte Hans Mayer mit seinem verbotenen Rundfunkvortrag »Zur Lage der Gegenwartsliteratur« im November 1956 an, in dem er eine nüchterne Analyse der Literaturentwicklung vorstellte. Mit Gerhard Wolf, dem Leiter der Literaturredaktion des Deutschlandsenders, stimmte Mayer diese Betrachtung ab. Ein breiter öffentlicher Kreis sollte angesprochen werden als die ausgewählten Teilnehmer einer Literaturkonferenz.

In seinem Vortrag behandelte Mayer die deutsche Gegenwartsliteratur sowohl in Ost als auch in West und diagnostizierte eine Krisensituation, der er die »Opulenz« der Literatur in der Weimarer Republik gegenüberstellte. Unter anderem führte er die »magere« Ausbeute auf die durch das Aufkommen der Massenmedien erheblich veränderten Arbeitsbedingungen und -richtungen der Schriftsteller zurück. Der Einfluss der Medien habe einen Wandel der überlieferten Literaturformen bewirkt, neue Darstellungs- und Erkenntnismöglichkeiten seien angebracht. Für die westdeutsche Literatur beschrieb Mayer die Folgen der Kommerzialisierung des Literaturbetriebes, für die DDR-Literatur die Gefahren von literaturpolitischer Gängelung und Personenkult. In der DDR würde sich die politisch begründete Abschottung von weltliterarischen Trends »als Stagnation und Sterilität« in der Literaturentwicklung auswirken. Er sprach von »Niedergang« und »Sektierertum« in der Literaturpolitik.⁶

Im Herbst 1956 hatte sich der Wind jedoch schon gedreht. Das Ende der Tauwetterzeit war in Sicht – ausgelöst durch die Unruhen in Polen, die Suez-Krise und die Niederschlagung des Aufstandes in Ungarn Ende Oktober 1956. Die politische Lage hatte sich zugespitzt, in der SED-Parteiführung entwickelten sich vermehrt Bedrohungsängste und Verschwörungstheorien. Auf den unter Intellektuellen und Künstlern angestauten Diskursbedarf und auf kritische Äußerungen begann man empfindlicher als bisher zu reagieren. In dieser Situation entschieden sich die politisch Verantwortlichen des DDR-Rundfunks zur Vorsicht, was bedeutete, den Vortrag von Hans Mayer nicht zu senden. Absetzungen von Beiträgen oder inhaltliche »Bearbeitungen« von Manuskripten waren in diesen Jahren nicht unüblich. Wie jedoch diese Absetzung zustande kam, die einerseits einen prominenten Autor vor den Kopf stieß, andererseits sicher in dem Bestreben geschah, kein Missfallen bei der Parteiführung zu erregen, ist nicht bis ins Letzte aufzuklären, weil sie nicht schriftlich dokumen-

tiert ist. Man kann deshalb davon ausgehen, dass die Chefredakteurin des Deutschlandsenders, Herta Classen, sie nicht allein traf, sondern in Abstimmung mit dem Vorsitzenden des Rundfunkkomitees Hermann Ley und möglicherweise auch mit dem SED-Zentralkomitee.⁷ Der damalige Kulturverantwortliche im Rundfunkkomitee, Wolfgang Rödel, erinnert sich nicht mehr an die konkreten Umstände.⁸ Gerhard Wolf, der den Mayer-Vortrag durch Zeitungsmeldungen als Besonderheit hatte ankündigen lassen, wurde nicht hinzugezogen. Seine Frau, die Schriftstellerin Christa Wolf, erinnerte sich später an die Absetzung als ein »heute kaum noch verständliches Muster von Zensur«.⁹

Widerspruch in der Öffentlichkeit

In der Öffentlichkeit blieb die Absetzung jedoch zunächst nicht ohne Widerspruch. Protestschreiben erreichten den DDR-Rundfunk, unter anderem aus der DDR-Akademie der Künste.¹⁰ Zudem war der Vortrag, »durch eine Panne, die man nur als lässigen Liberalismus und ideologisches Versagen bezeichnen kann«, am 2. Dezember 1956 gedruckt in der kulturpolitischen Wochenzeitschrift ›Sonntag‹ erschienen – mit dem Bemerkung, der Vortrag sei im Deutschlandsender gelaufen.¹¹ Dieses Kuriosum führte im Rundfunkkomitee zu von Herta Classen veranlassten Aktivitäten, um den Eindruck zu entkräften, der Mayer-Vortrag sei gesendet worden. Es wurde beschlossen, Hans Mayer gegenüber eine Begründung für die Absetzung zu geben – öffentlich im Rundfunkprogramm. Dieser »offene Brief« sollte auf die Nachfragen der Hörer antworten und Mayer zum Überdenken seiner Positionen bewegen. Der Hintergrund für die Entscheidung, auf diese Art und Weise in die vermeintliche Offensive zu gehen, lag wohl eher in der politisch unübersichtlichen Lage begründet. Die Rundfunkchefs konnten sich zunächst nicht ganz sicher sein, wie ihr »Dienstherr«, die SED-Parteiführung, das Aufsehen beurteilen würde, das die Absetzung des Mayer-Vortrages erregt hatte. So ist der am 5. Dezember 1956 gesendete »Offene Brief«, auf den man die Kritiker in Telegrammen hinwies, in erster Linie als ein Versuch zu werten, Schadensbegrenzung zu betreiben und sich gegenüber der SED-Parteiführung zu rechtfertigen.

Beauftragt wurde mit dieser öffentlichen Rechtfertigung Wolfgang Rödel. In dem »Offenen Brief«, der nachfolgend im Wortlaut dokumentiert wird, stellte Rödel zunächst klar, dass der DDR-Rundfunk sich seine Sendehoheit nicht aus der Hand nehmen lasse, auch nicht von Hans Mayer, der gefordert habe, den Vortrag

ohne »Bearbeitungen« zu senden. Die inhaltliche Begründung für die Absetzung des Mayer-Vortrages konzentrierte sich vor allem darauf, dass der Autor sich zu wenig verständnisvoll mit den Schwierigkeiten bei der Herausbildung einer neuen, sozialistischen Literatur beschäftigt habe. Nicht zuletzt warf der Kommentator Mayer vor, selbst an der nun von ihm kritisierten schematischen Beurteilung von Literatur beteiligt gewesen zu sein. Gegen Mayers Kritik an der Abschottung gegenüber weltliterarischen Trends setzte Rödel die Überlegenheit der Literatur der sozialistischen Länder, insbesondere der Sowjetunion. Zwar lägen hier keine überragenden literarischen Werke vor, aber sie seien einfach schon auf Grund ihres politischen und gesellschaftlichen Standpunkts der westlichen Literatur überlegen – ein typisches SED-Argument, mit dem offizielles kulturpolitisches Vorgehen begründet wurde. Den stärksten Widerspruch hatte offensichtlich hervorgerufen, dass Mayer – vermeintlich – ost- und westdeutsche Literatur gleichgesetzt hatte. Mayer hatte aufgegriffen, wovon die offiziellen kulturpolitischen Verlautbarungen trotz Kaltem Krieg stets ausgingen: Von einer einheitlichen deutschen Literatur und Kultur. Dennoch wollte die Kulturbürokratie die Besonderheit der DDR-Entwicklung, ihre »Fortschrittlichkeit und Überlegenheit« betont wissen. Mayer hatte seine niederschmetternde Bilanz der DDR-Literatur deutlich auf die einseitige politische Steuerung des geistig-kulturellen Lebens zurückgeführt. Rödel's Zurückweisung dieses entscheidenden Angriffs klang noch verhalten, spätere Mayer-Kritiker wurden hierbei viel deutlicher. Die Frage »Professor Mayer, wo bleibt das Positive?« konnte noch als Aufforderung zur Diskussion verstanden werden, wenn auch sehr imperativ formuliert.

Wenn dieser Kommentar auch als Auftragsarbeit entstand, so war sein Autor damals doch von der Richtigkeit seiner Argumente überzeugt. Nicht zuletzt sah er seinen »Offenen Brief« als Teil der öffentlichen Literaturdebatte an. Dass die Absetzung des Mayer-Vortrages und letztlich auch die Erwiderung darauf zum Startschuss einer breit angelegten Kampagne avancieren sollte, war Rödel damals noch nicht klar.

Der Kommentar rief zunächst weitere Kritiker auf den Plan. Am 8. Dezember schrieb die »Nationalzeitung«, das Organ der NDPD:

»Warum behandelt der Deutschlandsender seine Hörer und auch seine Autoren vom Range eines Prof. Mayer wie eine Gouvernante ihre Zöglinge? Etwa so: den Vortrag von Prof. Mayer glauben wir euch leider nicht zumuten zu können, dafür nehmt bitte mit unserer Erwiderung auf alle jene Stellen, die anfechtbar sind, vorlieb! (...) Wenn der Deutschlandsender glaubt, den Vortrag Prof. Mayers nicht senden zu können – wobei ich bemerken möchte, dass wohl

kaum jemand durch einige zweifelhafte Formulierungen Prof. Mayers im Rundfunk Schaden an seiner Seele nehmen würde –, dann ist das seine Sache. Als er sich aber entschloß, in die Öffentlichkeit zu gehen, gab es für ihn meiner Meinung nach nur zwei Wege: entweder den Vortrag von Prof. Mayer zu senden und mit ihm seine eigene Erwiderung zu verbinden oder, da dieser Vortrag nun einmal im ›Sonntag‹ erschienen war, auch in der gleichen Zeitung seine Erwiderung zu veröffentlichen. Vielleicht wäre auch eine gut vorbereitete Auseinandersetzung mit einem größeren Gremium am Runden Tisch am Platze gewesen.«¹²

Der Ruf nach Diskurs, nach Erörterung unterschiedlicher Standpunkte, auch im staatlichen Rundfunk, war unüberhörbar, auch in der vom Schriftsteller Willi Bredel geleitete Literaturzeitschrift ›Neue deutsche Literatur‹ einstimmte, indem sie sowohl die Absetzung des Vortrags als auch die Rundfunk-Erwiderng kritisierte:

»Eine solche Methode muß verurteilt werden. Mayers Vortrag ist ausdrücklich als Beginn einer Diskussion, als Aufforderung zur Diskussion gedacht und deklariert. Wenn aber jeder Diskussionsbeitrag der Weisheit letzten Schluß darstellen soll, brauchen wir gar nicht erst zu beginnen.«¹³

Eine gelenkte Debatte

Es begann hingegen eine gelenkte Debatte, »die sich an den realen Diskussionen im Tauwetter substituierte. (...) Von nun an wurde staatsbejahend debattiert, nicht zweifelnd. Man kritisierte, wenn man es sollte und durfte.«¹⁴ Im ›Sonntag‹, dessen Chefredakteur Heinz Zöger wenig später verhaftet wurde, erschienen von Dezember 1956 bis März 1957 unter der Rubrik »Die Aussprache« mehrere ganzseitige Stellungnahmen von Kulturfunktionären und Schriftstellern zu Mayers Rundfunkvortrag. Zunächst wurde Mayers Kritik noch differenziert untersucht und um Standpunkte gerungen. Mehr und mehr überwogen aber Äußerungen, die mit Auslassungen, Unterstellungen und politischen Verdächtigungen arbeiteten.¹⁵

Vor dem Hintergrund mehrerer Prozesse und scharfer Disziplinierungsmaßnahmen, bei denen Reformer zu hohen Haftstrafen verurteilt wurden, ging die SED in ZK-Tagungen und einer Kulturkonferenz im Herbst 1957 gegen das »aufweicherliche Klima in der Kultur« vor, das ein von westlicher Seite geplantes Rollback des Sozialismus auf geistig-kulturellem Gebiet begünstigt habe. In den parteioffiziellen Statements benutzte man immer wieder Hans Mayers Rundfunkvortrag, um ein Exempel zu statuieren. Er wurde zum Realismusverleugner und Dekadenzanbeter gestempelt.¹⁶

Auch der DDR-Rundfunk schloss sich dieser Vorgabe an. Von nun an führte das Staatliche Rundfunkkomitee, wie es in einem Bericht vom Mai 1957 heißt, »die aufkommenden Diskussionen auf breitester Ebene« gegen das »aufweicherliche Klima« auch im eigenen Haus und unterzog das »gesamte kulturelle Angebot« einer Überprüfung.¹⁷ Die weltpolitische Entwicklung im Herbst 1956 habe gezeigt, dass »spätbürgerlich imperialistische und sozialistische Konzeptionen« unvereinbar seien. Hans Mayers Rundfunkvortrag habe signalisiert, so Wolfgang Rödel in einem Rundfunkkommentar im August 1957, »daß beide Konzeptionen sich nicht nur zu vermischen drohten, sondern die letzte zugunsten der ersten mehr und mehr aufgegeben wurde.«¹⁸

Auch mit solchen Verlautbarungen, in denen nun auch Wolfgang Rödel die jetzt üblichen vergrößernden Schlagworte verwendete, war der DDR-Rundfunk um Schadensbegrenzung bemüht. Denn im Zusammenhang mit der 1957 einsetzenden Restauration war auch auf den Rundfunk schwere Kritik der SED-Kulturbürokratie niedergegangen. Im Mittelpunkt standen dabei seine Musikprogramme und die Tatsache, dass beinahe der »zersetzende« Vortrag Hans Mayers gesendet worden wäre, der »sich den Auffassungen der ungarischen Konterrevolution näherte.«¹⁹ Es war eine Atmosphäre erzeugt worden, in der man sich von Feinden, auch in den eigenen Reihen, umstellt sah. Trotz hektischer Betriebsamkeit, zahlreicher Programmänderungen und Aussprachen in den Redaktionen hatte der DDR-Rundfunk noch lange damit zu kämpfen, seine negative Beurteilung durch die SED-Parteiführung zu zerstreuen und seine Reputation wiederherzustellen.

Keine Frage, dass Hans Mayer nicht mehr als Autor von Rundfunkbeiträgen vorkam. Demnach wurden einige seiner späteren öffentlichen Auftritte bei kulturellen Veranstaltungen auch im Rundfunk übertragen, deren Aufzeichnungen im Deutschen Rundfunkarchiv Potsdam – Babelsberg erhalten geblieben sind. Öffentlich hat sich Mayer in den folgenden Jahren zu den gegen ihn erhobenen offiziellen Vorwürfen niemals geäußert.²⁰ 1963, nach einer inszenierten Kampagne gegen seine Lehrtätigkeit in Leipzig, kehrte er von einer Vortragsreise in der Bundesrepublik nicht mehr in die DDR zurück.

Gerhard Wolf, der 1956 beteiligte Leiter der Literaturredaktion des Deutschlandsenders, verließ Anfang 1957 den DDR-Rundfunk, um als freiberuflicher Schriftsteller zu arbeiten.

Wolfgang Rödel kündigte Mitte 1957 im DDR-Rundfunk, um zu habilitieren. Das Komitee akzeptierte die Kündigung nicht. Rödel konzentrierte sich in den folgenden Jahren vor allem auf das Hörspiel, es gelang ihm, die Dauerkrise die-

ser Programmgattung abzuschwächen, die sich besonders in vielen Propagandastücken ohne künstlerischen Wert manifestiert hatte. Neue Hörspielautoren wie Heiner und Inge Müller oder Brigitte Reimann konnten gewonnen werden. Anfang der 60er Jahre wurde Rödel an die journalistische Fakultät der Leipziger Universität berufen. Er beteiligte sich auch dort mit einem Artikel in der Universitätszeitung an der Kampagne gegen Hans Mayer – nicht aus eigener Überzeugung, sondern im Parteauftrag und weil er für dazu aufgeforderte Mayer-Schüler einsprang. Heute sieht er seine Beteiligung daran kritisch. Wie viele andere seiner Generation hatte er in dem Glauben agiert, im Interesse der »Klassenfrage« entscheiden und handeln zu müssen. Darüber hinaus hinderte ihn damals das tägliche Radiogeschäft, die Sicherung des Programmablaufs und nicht zuletzt die eigene berufliche Entwicklung daran, ein mehr oder weniger abgekartetes Spiel zu durchschauen.

Die Geschichte des am 5. Dezember 1956 im DDR-Rundfunk gesendeten »Offenen Briefes« gehört zu den politischen Verwerfungen, in denen sich die junge DDR unter den Bedingungen dogmatischer und sowjetischer Einflussnahme sowie des Kalten Krieges entwickelte und denen sich auch der junge DDR-Rundfunk unterwarf. Dass Hans Mayer durchaus zwischen ideologisch beeinflusstem Handeln und fachlicher Kompetenz zu unterscheiden wusste, zeigt die Tatsache, dass er Wolfgang Rödel in den 60er Jahren dem westlichen Insel-Verlag als Autor einer Monographie über Georg Forster empfohlen hat.

Dokument

Deutschlandsender

5.12.1956, 22.37-23.03 Uhr

Sendereihe: Gedanken zur Zeit²¹

Ansage: In unserer Sendereihe »Gedanken zur Zeit« verliest Dr. Wolfgang Rödel einen Brief an Prof. Dr. Hans Mayer. In diesem Brief wird begründet, warum die Redaktion den für vorige Woche angekündigten Vortrag Prof. Dr. Mayers »Zur Situation der deutschen Literatur« nicht zur Sendung brachte.

Sehr geehrter Herr Professor Dr. Mayer,

in unserer Sendereihe »Gedanken zur Zeit« war auf dem Deutschlandsender ein Vortrag von Ihnen angekündigt, der sich mit der Gegenwartsfrage unserer Literatur beschäftigen sollte. Sie hatten uns diesen Vortrag übersandt und gefordert: entweder werden diese Betrachtungen, so wie sie hier vorliegen, gesendet oder überhaupt nicht. Wir haben uns in der Redaktion, nach sehr gründlicher Beschäftigung mit

Ihrem Vortrag, da Sie selbst nur diese Alternative zuließen, veranlaßt gesehen, uns für das letztere zu entscheiden.

Es ist selbstverständlich, daß wir Ihnen dazu eine Antwort schuldig sind. Sie soll im Folgenden gegeben werden. Sie werden verstehen, daß diese Antwort gleichermaßen unseren Hörern gegeben werden muß, die Ihren Vortrag, als Rundfunkvortrag veröffentlicht, gelesen haben und mit Recht fragen werden, warum wir ihn nicht sendeten. Wir werden uns also erlauben, diesen Brief an Sie zu veröffentlichen.

Sie sprachen, Herr Professor, am Anfang dieses Vortrages von Optimismus und Pessimismus, vom Positiven und davon, wie all das nach Ihrer Meinung oft falsch verstanden wurde, und wie Sie diese Begriffe bewertet wissen wollen. Sie sagen das alles, um denen den Wind aus den Segeln zu nehmen, die mit Ihren Ausführungen nicht einverstanden sein könnten. Es geht dabei um sehr Allgemeines, und wir stimmen natürlich mit Ihnen darin überein, daß »ein Aufbaugedicht mit viel Ausrufungszeichen, Appellen und Sonne im Herzen« keineswegs optimistisch zu nennen sei. Aber, wie gesagt, das ist »Aufgesang«, das ist auch nicht neu, der eigentliche Vortrag beginnt erst später, dort, wo es direkt an literarische Gegenwartsprobleme herangeht. Gestatten Sie uns also, daß wir den Anfang Ihrer Vortrages verlassen und mit seinem letzten Satz beginnen, der doch resümiert, worauf es in der Bemühung um unsere Gegenwartsliteratur ankommen sollte. Sie schrieben: »Alles hängt für die Zukunft davon ab, daß wir in unserem literarischen Leben einen Zustand schaffen, der (...) fördernd und nicht hemmend wirkt.« Das verdient, so glauben wir, die Zustimmung eines Jeden, dem unsere Literatur am Herzen liegt. Sie werden verstehen, daß jede unserer literaturtheoretischen Sendungen dieses fördernde Bestreben zeigen muß, wenn sie nicht überhaupt ihre Berechtigung verlieren soll. Fördern heißt doch in diesem Zusammenhang: Das Erfreuliche darzustellen, es hervorzuheben und bekannt zu machen; das Mangelhafte unvollkommen zu nennen und durch Untersuchung der Schwächen und Fehler zu überwinden versuchen, gute Kräfte zu ermutigen, ihnen Hilfestellung zu leisten.

Was aber, Herr Professor, soll man nun davon halten, wenn sich in Ihrem Vortrag der folgende Satz findet: »Wir haben immerhin in all diesen Jahren Hofmannsthal und Rilke, Thomas Mann und Hermann Hesse publiziert, ohne die tollkühnen Verleger und Lektoren, die solches gewagt hatten, zur Verantwortung zu ziehen.« Sie, Herr Professor, wissen das viel besser, aber Sie schreiben diesen Satz nieder. Nehmen wir nur Thomas Mann. Alle unsere Zeitungen und Zeitschriften, die sich seit 1945 mit diesem großen deutschen Dichter beschäftigten – und das geschah sehr oft – waren darum bemüht, den Dichter in der ganzen Deutschen Demokratischen Republik heimisch zu machen. Sie kennen die beachtlichen Auflageziffern, die die Werke Thomas Manns bei uns haben. Es sind bei uns seit 1945 nahezu 500 000 Bände gedruckt worden, die Werke Thomas Manns enthalten. Die Wahrheit sieht doch so aus, daß auf dem Gebiet unserer Republik der Dichter in breiten Kreisen bekannt ist und verehrt wird, bei weitem

aber nicht in solchem Ausmaß im Gebiet der Bundesrepublik. Und keiner, der in all den vergangenen Jahren in Zeitungen und Zeitschriften über Thomas Mann schrieb, der an der Herausgabe seiner Werke mitarbeitete, mußte sich für tollkühn halten. Als es uns vor Jahren gelang, daß der Dichter nach 1945 zum ersten Mal wieder in einer Rundfunkstation las – aus dem Krull-Fragment – da waren wir überglücklich. Da fühlten wir uns keineswegs als Märtyrer, sondern wir waren froh, daß auch wir dazu beitragen konnten, im ganzen Volk die Liebe zu diesem großen Dichter zu vertiefen. Nein, Herr Professor, wir können Ihnen einfach nicht glauben, daß Sie selbst sich tollkühn fühlten, als Sie 1950 bei uns das Buch veröffentlichten »Thomas Mann – Werk und Entwicklung«.

Sie stellen in Ihrem Vortrag fest: »Es gab und gibt bei uns patentierte Besserwisser, viele Kritiker und Nachwortverfasser gehören in diese Spezies. Ihre Urteile sahen meist so aus, daß Fielding oder Stendhal oder Thomas Mann gönnerhaft gelobt wurden, da sie in ihrer Zeit recht Achtbares leisteten, wenngleich sie natürlich leider nicht die Bewußtseinsgröße des heutigen Nachwortverfassers zu erklimmen vermochten.« Sie selbst, Herr Professor, haben in all den Jahren nicht wenige Nachworte verfaßt. Und zum Beispiel in der Reihe »Romane der Weltliteratur«, wenn Sie dort auch nicht alle Nachworte selbst schrieben – galt Ihre Stimme. Sie hätten, falls zugefallen wäre, was Sie im oben zitierten Satz feststellen, manches ändern können. Doch schlugen wir einmal Ihr eigenes Nachwort zum »Tom Jones« von Fielding auf. Auf fünfeinhalb Seiten beschäftigen Sie sich mit »England zur Zeit Fieldings«. Dort schreiben Sie wörtlich: »Wenn wir ihnen« – den Erscheinungen der Zeit – »bei Fielding begegnen, so spürt man gerade auch hier die realistische Darstellung, wenngleich der Dichter die tieferen ursächlichen Zusammenhänge selbst noch nicht zu erkennen vermag.« Sie werden zugeben, daß man zumindest einigermaßen erstaunt ist, wenn man den aus Ihrem Vortrag zitierten Satz liest und dann in Ihrem Nachwort zum »Tom Jones« blättert. Wir stimmen Ihnen durchaus zu, daß der große englische Realist Fielding »die tieferen ursächlichen Zusammenhänge selbst noch nicht zu erkennen« vermochte. Es wäre uns nie eingefallen, den Verfasser dieses Nachwortes etwa in der Weise Ihres Vortrages zu etikettieren. Wir meinen sogar, daß ein Teil seines Wertes eben darin besteht, daß Sie als Autor tiefere ursächliche Zusammenhänge erkennen, die dem Dichter selbst noch verschlossen waren. Das kann wohl auch nicht anders sein, denn wir können heute aus dem Abstand überblicken, worin Fielding eingeschlossen war, uns ist durch die marxistische Methode auch in der Literaturbetrachtung ein Mittel in die Hand gegeben, das uns Einblicke gestattet, die vordem unmöglich waren. Daß trotzdem nicht jedem jedes Nachwort vollendet geglückt ist, wen wollte es wundern? Wir ringen alle um die Aneignung dieser marxistischen Methode, in diesem Prozeß sind wir nicht dagegen gefeit, hier und da zu schematisieren und zu vulgarisieren. Aber es wurden doch wohl nicht diese Erscheinungen des Vulgarisierens zum einzig Richtigen erhoben, sondern es wurde darum gerungen, diese Schwächen zu

überwinden. Gerade deshalb trat man doch wohl so oft an Sie mit der Bitte heran, Nachworte zu verfassen.

Muß man nicht, Herr Professor, schon nach diesen beiden Beispielen aus Ihrem Vortrag recht eigenartig berührt sein? Muß man es nicht doppelt, wenn man sich mit Ihnen darin einig glaubte, daß es jetzt mehr denn je darauf ankommt, nicht zu hemmen, sondern zu fördern, nicht zu verwirren, sondern zu klären?

Sie nennen in Ihrem Vortrag zweifellos echte Probleme unserer Gegenwartsliteratur. Zweifellos ist in den vergangenen Jahren die Bedeutung der deutschen Literatur der zwanziger Jahre unterschätzt worden; zweifellos auch wurde während des kalten Krieges der kulturelle Austausch mit den westlichen Ländern außerordentlich schwierig gemacht. Das zu ändern, ist auch bei uns begonnen worden, und es muß entschieden fortgesetzt werden. Wir sind zum Beispiel auch durchaus mit Ihnen einer Meinung, daß auf dem Gebiet der Literatur bei uns nicht eitel Sonnenschein herrscht. Aber es kommt in diesem Brief nicht darauf an, gemeinsame Ansichten herauszustellen, er soll ja erklären, warum wir uns veranlaßt sahen, Ihren Vortrag nicht zu senden. Sie fragen, ob sich denn die gegenwärtige Welt- und Menschenlage überhaupt noch mit den bisherigen literarischen Mitteln und Gattungen wiedergeben ließe. Das ist zweifellos ein echtes Problem und dann schreiben Sie: »Auch daran ist etwas Wahres insoweit, als vielen unserer Schriftsteller, besonders der jungen Schriftsteller, die Tatsache entgangen zu sein scheint, daß auch literarische Gattungen und Formen in den Geschichtsablauf gestellt sind, so daß man in einer neuen Welt nicht mehr unbesehen mit alten Formen arbeiten kann. Die meisten unserer Romanciers, übrigens auch die meisten Erzähler der jüngeren sowjetischen Generation oder Polens, der CSR oder Rumäniens, hielten eigensinnig an der Romanform Balzacs oder Tolstois fest.« Und weiter heißt es in Ihrem Vortrag: »Eine sich verändernde Welt setzt exakte wissenschaftliche Erkenntnis voraus. Darüber hinaus verlangt sie nach neuen Formen und Methoden der Erkenntnis und der Umsetzung solcher Erkenntnis in neue künstlerische Wirklichkeit. Daran aber haben es die meisten unserer Schriftsteller ganz zweifellos fehlen lassen. (...) Man darf also fragen, wann nun eigentlich die Auseinandersetzung mit den literarischen Werken der Gegenwartsliteratur, der bürgerlichen wie der nichtbürgerlichen, bei unseren Schriftstellern und Kritikern einsetzen wird.«

So viel Richtiges diese Feststellungen enthalten, so dringend erforderlich solche Analysen sind, die Art und Weise, wie Sie, Herr Professor, davon sprechen, muß in Erstaunen setzen. »Man darf also fragen, wann eigentlich die Auseinandersetzung mit den Werken der Gegenwartsliteratur (...) einsetzen wird.« Sie wissen so gut wie wir, daß die Schriftsteller und die literaturinteressierten Menschen unserer Republik seit Jahren die Forderung an unsere Literaturwissenschaftler richten: Helft uns endlich, indem ihr Gegenwartswerke wissenschaftlich analysiert! Viele, und auch wir haben das gerade auch von Ihnen erwartet. Wir müssen doch endlich einmal weiterkommen. Wir

können doch nicht, wenn es stimmt, was Sie sagen, bei der Feststellung stehen bleiben, daß man mit der Romanform von Balzac und Tolstoi nicht mehr arbeiten kann. Das gilt es doch am bestimmten Roman nachzuweisen. Die Literaturwissenschaft kann und darf nicht darauf warten, daß ein Werk erscheint, daß todsicher in die Weltliteratur eingeht, bevor sie sich entschließt, sich mit ihm zu beschäftigen. Sie, Herr Professor, haben sehr verdienstvoll zwei Bände »Meisterwerke der deutschen Literaturkritik« herausgegeben. In diesen Bänden finden sich viele Beispiele dafür, wie bedeutende Köpfe der Vergangenheit sich mit literarischen Werken auseinandersetzen, die von vornherein als nicht allzu langlebig erkennbar waren. Trotzdem taten sie das, weil sie der Auffassung waren, daß nur so der Weiterentwicklung der Literatur zu helfen war. Diese Einstellung, so meinen wir, muß allen Literaturwissenschaftlern in unserer Republik selbstverständlich werden. Wir müssen endlich weg von der bloßen allgemeinen Feststellung, von der bloßen Nennung des Problems. Viele Fragen, die Sie in Ihrem Vortrag anreißen, finden sich schon in einem Referat, das Sie im Mai dieses Jahres gehalten haben. Und wir sind ehrlich genug zu sagen, daß wir enttäuscht darüber sind, daß Sie in der Zwischenzeit nicht damit begonnen haben, Problem für Problem in kritischer Untersuchung lösen zu helfen. Stattdessen stellen Sie sich gewissermaßen außerhalb und kreiden anderen Versäumnisse an. Sie schreiben: »Der durchschnittliche Schriftsteller kann in der westlichen Welt von seinen Büchern im allgemeinen nicht mehr leben. Das gilt nicht bloß für das kleine, schwächliche Talent, sondern auch für begabte und angesehene Künstler. Die Jagd nach dem »Bestseller« gleicht dem Toto- oder Lottospiel.« Und dann fahren Sie etwas weiter unten fort: »Es wäre unsinnig zu glauben, daß dem bloß in der westlichen kapitalistischen Welt so ist. Auch bei uns sind die Zeiten vorbei, wo der Schriftsteller, der einen neuen Roman schrieb, ob wertvoll oder nicht, von vornherein mit festen, sehr namhaften Einkünften aus diesem Buche rechnen konnte. Die materielle Lage des Schriftstellers ist auch bei uns mittlerweile sehr viel heikler geworden, als das gern in der Öffentlichkeit zugegeben wird.« Danach scheint es doch nun fast, als ob es eben überall dasselbe wäre. Wir meinen, Herr Professor, so einfach ist das nun doch nicht. Jeder weiß, wie bei uns gleich nach dem Zweiten Weltkrieg, gewissermaßen noch zwischen den Trümmern, an die Probleme der Kultur und Kunst herangegangen wurde. Sie als Literaturwissenschaftler wissen es selbst am besten, welchen Einfluß die Kunst auf die Entwicklung der Nation ausüben kann. Unserem Leben sollte nach den furchtbaren Erfahrungen des Faschismus ein neuer Inhalt gegeben, konnte endlich ein neues Ziel gesetzt werden, für das zu arbeiten sich lohnte. Auch die Kunst, da sie Daseinsberechtigung haben wollte, fühlte sich dem verbunden. Das heißt doch nichts anderes, als daß wir, neben den gerade aus dem Exil in die Deutsche Demokratische Republik zurückgekehrten bewährten alten Schriftstellern, neue Talente suchen mußten. Sie hatten sich über zwölf lange Jahre nicht entwickeln können. Damit sie schnell nachholen konnten,

woran sie lange Zeit gehindert waren, damit nicht materielle Sorgen ihre Entwicklung störten, tat unser Staat alles. Und wir meinen, das war gut so. Manchmal tat er vielleicht zu viel, aber das war doch wohl besser, als zu wenig in einer Zeit, in der es auf jeden, der Talent versprach, ankam. Sie, Herr Professor, der am besten zwischen Makulatur und wertvollen Büchern zu unterscheiden vermag, haben sich sicher manchmal geärgert, daß diese oder jene Schrift, die schlecht war, dadurch entstehen konnte, daß ihr Autor materiell unterstützt wurde. Heute sind wir im Vergleich zu den ersten Jahren einen wesentlichen Schritt in unserem Leben vorangekommen. Das muß zwangsläufig seine Auswirkungen auch auf dem Gebiet der Literatur haben. Nicht jedes Talent, das vor Jahren hoffnungsvoll erschien, hat sich bestätigt. Aber es ist begreiflicherweise für den, der einmal geglaubt hat, daß er ein Schriftsteller werden wird, nicht leicht, diese schöne Illusion aufzugeben. Er meint, daß er es schaffen muß. So kann es vorkommen, daß er selbst Opfer bringt, die letztlich doch unnötig sind und die niemand von ihm verlangt. Sie hätten, Herr Professor, – und wir glauben, daß Ihnen das nicht leicht gewesen wäre – Beispiele dafür nennen sollen für einigermaßen begabte Schriftsteller in unserer Republik, die die Jagd nach dem Bestseller wie ein Toto- oder Lottospiel zu betreiben gezwungen sind.

Sie sagen am Anfang Ihres Vortrages, daß Sie Tatsachen nüchtern feststellen und nach den Ursachen fragen wollen. Uns scheint, daß Sie gerade bei der Darstellung der Lage der Schriftsteller in beiden deutschen Staaten bei Erscheinungsbildern stehen geblieben sind, die bei oberflächlicher Betrachtung sich äußerlich ähneln können. Sie sind aber nicht zu den eigentlichen Ursachen dieser Erscheinungsbilder vorgestoßen. Weit schwieriger wird es zwangsläufig dort, wo Sie Ihren Vortrag auf die Weltliteratur ausweiten. Da machen sich einfach gründliche Untersuchungen und gewissenhafte Differenzierungen notwendig. Sie stellen zunächst fest, daß es in der ganzen Welt mit der Literatur nicht zum besten bestellt ist, daß es literarisch fettere Jahre gab. Sie sprechen von einer Krise in der Weltliteratur. Dann aber, bei einem Land, sprechen Sie sogar vom literarischen Verfall, und meinen damit die Literatur der Sowjetunion. Da in einem wissenschaftlichen Vortrag der Begriff gilt, erlauben wir uns, diese Begriffe etwas auszu-deuten. In der kapitalistischen Welt, so hieß das doch, befindet sich die Literatur nur in einer Krise. Das drückt etwas Vorübergehendes aus, bei dem der positive Ausgang durchaus im Bereich des Möglichen liegt. In der Sowjetunion dagegen, so müßte Ihre Bemerkung doch gedeutet werden, verfällt die Literatur, ist sie in das Stadium der Zersetzung eingetreten. Wir meinen, daß damit die wahre Sachlage einfach auf den Kopf gestellt wird.

Ebenso, wie Ihre Feststellungen über weltliterarische Zusammenhänge den Rahmen Ihres Vortrages sprengen mußten, der sich ja mit der Gegenwarts-lage der deutschen Literatur beschäftigen wollte, ebenso geht die genaue Untersuchung dieses zweifellos wichtigen Problems weit über den Rahmen eines solchen Briefes hinaus. Aber einige Bemerkungen dazu

müssen gemacht, einige Fragen aufgeworfen werden. Sie sprechen in Ihrem Vortrag von der amerikanischen Literatur und nennen Hemingway, Faulkner, Caldwell und Thornton Wilder. Da Sie hinzufügen, daß diese Dichter nicht mehr die Jüngsten sind, darf man ihnen doch auf sowjetischer Seite durchaus Gorki, Majakowski, Gladkow, Fedin und Scholochow gegenüberstellen. Das sind Namen, von denen man heute schon weiß, daß sie in die Geschichte der Weltliteratur eingehen werden. Und ohne die große Bedeutung der genannten amerikanischen Schriftsteller einschränken zu wollen, mit den Namen der sowjetischen Autoren verbindet sich etwas für die gesamte Weltliteratur völlig Neues: die sozialistische Dichtung. Wie gesagt, wir können nur andeuten, und Sie haben recht, wenn Sie sagen, daß man in der Sowjetunion mit dem augenblicklichen Stand der Literatur selbst nicht zufrieden ist. Zweifellos sind dabei bestimmte Erscheinungen der letzten Jahre nicht ohne Einfluß geblieben. Aber muß nicht doch eine tiefergehende Frage aufgeworfen (...) und beantwortet werden: inwieweit erlebte auch in vergangenen Jahrhunderten die Literatur in Zeiten der Vorbereitung der Revolution und während der Revolution einen Höhenpunkt und sank dann nach der siegreichen Beendigung der Revolution zunächst einmal ab? Auch die Frage müßte unserer Meinung nach untersucht werden, wie die gewaltige ökonomische und politische und damit zusammenhängend natürlich auch menschliche Umgestaltung dieses Riesenlandes, wie diese besondere Schnelllebigkeit sich zunächst einmal hemmend auf die großen Formen der Literatur auswirken mußte, umso mehr, als die sowjetische Literatur in einem Maße, wie wohl kaum eine Literatur bisher, in und mit ihrer Zeit lebt. Oder ein anderes, und, wie uns scheint, das entscheidende Problem: Wenn man wie Sie, Herr Professor, von literarischem Verfall spricht, dann setzt das doch wohl zwangsläufig voraus, daß dieser literarische Verfall Teil des allgemeinen kulturellen Verfalls ist. So müßte man also weitern folgern, und damit wird die Haltlosigkeit Ihrer Feststellungen eklatant deutlich.

Wir dürfen in diesem Zusammenhang eine Darlegung heranziehen, deren Verfasser tiefere Einblicke in die sowjetische Literatursituation hat als Sie und wir. Ilja Ehrenburg sprach in diesem Jahr in Venedig vor der Generalversammlung der Europäischen Kulturgesellschaft. Seine Rede war sehr offen und kritisch. Er verhehlte keineswegs die Schwächen der sowjetischen Gegenwartsliteratur, aber er stellte die Literatur in die Gesamtzusammenhänge der sowjetischen kulturellen Situation. Gestatten Sie mir, daß ich einige Gedanken Ehrenburgs zitiere:

»Nach den Statistiken von 1920 waren noch zwei Drittel der Bevölkerung des Landes Analphabeten. Dreißig Jahre später verfügte die Sowjetunion, daß die obligatorische Oberschulbildung das Übergewicht über die Elementarschulbildung erhalten und diese allmählich ablösen sollte.« Ehrenburg fährt an anderer Stelle fort: »Es mag manchen Leuten seltsam erscheinen, daß ich, der ich kein Pädagoge bin, es für gut befunden habe, meine Darlegungen mit diesen Problemen (...) des Oberschulunterrichts zu beginnen. Aber man fängt eben den Bau eines Hauses

nicht mit dem Dach an, sondern mit den Fundamenten. (...) Lenin hatte Recht, als er sagte, es sei eine der Hauptaufgaben der Revolution, das ganze Volk an der Kultur teilhaben zu lassen. Lange Zeit hindurch beschäftigte die Verbreitung der Kultur die sowjetischen Intellektuellen ganz besonders. Es liegt auf der Hand, daß anfangs jede Ausweitung der Kultur auf Kosten ihrer Tiefe geht.«

Wir meinen, alle diese Gesichtspunkte muß man ins Auge fassen, wenn man die Tendenzen der sowjetischen Literatur untersuchen will. Und uns scheint, daß bei allen Mängeln, die die sowjetische Literatur in den letzten Jahren hatte, gerade auch die geistige Entwicklung der Leser von morgen, die zum Beispiel durch die Einführung des obligatorischen Oberschulunterrichts garantiert wird, »Gewähr für eine Blüte der sowjetischen Literatur« ist, um noch einmal mit Ehrenburg zu sprechen.

Wir haben uns, sehr geehrter Herr Professor, in der Redaktion lange mit Ihrem Vortrag beschäftigt, bevor wir uns dazu entschlossen, ihn nicht zur Sendung zu bringen. Eine ganze Reihe von Gründen haben wir angeführt. Gestatten Sie uns, daß wir noch an einem Beispiel ganz klar sagen, was wir meinen.

Nahezu am Ende Ihres Vortrages stellen Sie fest, daß viele landläufige ästhetische Axiome untersucht und neu durchdacht werden müssen. Sie schreiben dann wörtlich: »Man wird dabei vom einzelnen Kunstwerk auszugehen haben und nicht von Begriffen wie realistisch, typisch, positiv, optimistisch und dergleichen.«

Zweifellos ist daran sehr viel Richtiges, aber das wird nun allerorten so allgemein seit Monaten festgestellt. Die wirklich konkrete Untersuchung muß endlich gründlich begonnen werden. Und einen Anfang dazu hatten wir gerade von Ihrem Vortrag erhofft.

Wir sind überzeugt, daß wir Ihnen eine hinlängliche Erklärung dafür abgegeben haben, warum wir es für richtig hielten, Ihren Vortrag nicht zu senden.

Wir sind überzeugt, daß wir damit auch den Literaturstudenten der Leipziger Universität eine klare Antwort gegeben haben, so daß sie verstehen werden, warum der Rundfunk, der auch ihr Rundfunk ist, sich so verhalten hat.

Sie zitieren, Herr Professor, am Anfang Ihres Vortrages einige Verse von Erich Kästner. Wir glauben trotz unserer Meinungsverschiedenheiten nicht, daß wir diese Verse folgendermaßen variieren sollten:

»Professor Mayer, wo bleibt das Positive?

Ja, weiß der Teufel, wo das bleibt.«

Sie und wir – wir wissen, wo es bleibt.

Im Namen der Redaktion Ihr Wolfgang Rödel

Anmerkungen

¹ Vgl. Manfred Jäger: Hans Mayer in der DDR. Ein Nachruf. In: Deutschland-Archiv Jg. 34 (2001), H. 4, S. 570-572: »Kein westdeutsches germanistisches Institut hätte Mayer in den vierziger oder fünfziger Jahren einen Platz angeboten, denn wie sollte ein Jurist die bürokratischen Laufbahnver-

- ordnungen erfüllen können? Die konservativen Lehrstuhlinhaber hätten es gar nicht nötig gehabt, ihre Abneigung politisch zu begründen.«
- 2 Vgl. Stephan Hermlin/Hans Mayer: Ansichten über einige neue Schriftsteller und Bücher. Wiesbaden 1947.
 - 3 Der spätere Schriftsteller und Verleger Gerhard Wolf, ein Mayer-Schüler und einer der Radioredakteure in Leipzig, hebt besonders die natürliche Autorität hervor, die Mayer auch bei den sowjetischen Kulturoffizieren genoss. [Gerhard Wolf im Gespräch mit der Verf. am 20.2.1997] Der spätere Hörspielautor und -dramaturg Gerhard Rentzsch schreibt über seine Anfangsjahre in Leipzig: »Manchmal sah ich einen der Offiziere im Gespräch mit Professor Hans Mayer, dem Germanisten der Universität Leipzig. Für Professor Mayer war jeden Sonnabend eine viertelstündige Radio-Kolumne eingeräumt, in der er über Tendenzen der gegenwärtigen Kunst und Literatur sprach. Ich hatte am Rande damit zu tun, als eine Art technische Assistenz. Immer war es faszinierend zu erleben, wie dieser Gelehrte im Studio souverän und in freier Rede seine Gedanken entwickelte.« Gerhard Rentzsch: Man nennt mich Methusalem. Erinnerungen des Hörspielmachers Gerhard Rentzsch (Teil 1). In: Triangel. Das Radio zum Lesen Jg. 7 (2002), H. 4, S. 86-95, hier S. 93. Vgl. auch Joachim Biener: Nachtrag zum Mayer-Colloquium. In: Alfred Klein u.a. (Hrsg.): Hans Mayers Leipziger Jahre. Beiträge des dritten Walter-Markov-Kolloquiums. Leipzig 1997, S. 123.
 - 4 Vgl. Hans Mayer: Ein Deutscher auf Widerruf. Erinnerungen, Bd. 2. Frankfurt am Main 1984, S. 132-136.
 - 5 Ebd., S. 137, vgl. auch Hans Kaufmann: Anfänge einer literarischen Diskussion. In: Neues Deutschland, 27.6.1956.
 - 6 Der Vortrag ist ediert in Hans Mayer: Zur deutschen Literatur der Zeit. Hamburg 1967. Gerhard Wolf zufolge war der Vortrag bereits produziert worden. Ein entsprechendes Tondokument ist im Deutschen Rundfunkarchiv (DRA) Potsdam-Babelsberg nicht überliefert, auch das eingesandte Manuskript ist nicht mehr vorhanden.
 - 7 Ein Zeichen für die Zuspitzung der politischen Situation ist die einen Tag nach der Absetzung des Rundfunkvortrages erfolgte Verhaftung des Reformers Wolfgang Harich. Wenige Tage später wurde der Leiter des Aufbau-Verlages, Walter Janka, verhaftet.
 - 8 Wolfgang Rödel im Gespräch mit der Verfasserin am 16.4.2002. Rödel, Jahrgang 1924, war das jüngste Komiteemitglied. Wie viele seiner Generation war er Kriegsteilnehmer gewesen und hatte nach dem Krieg die in der DDR gebotenen Bildungs- und Aufstiegschancen genutzt. Rödel ist promovierter Literaturwissenschaftler.
 - 9 Christa Wolf: Ein Deutscher auf Widerspruch. Rede für Hans Mayer 1991. In: Dies.: Auf dem Weg nach Tabou. Texte 1990-1994. Köln 1994, S. 30-31. »Am 28. November 1956, also vier Wochen nach der Niederschlagung des Aufstands in Ungarn, wollten Sie über den Deutschlandsender Ihren Hörern etwas über den »Krisen-«, ja »Krankheitszustand« unserer Literatur erzählen; ihr den Reichtum, die Vielfalt der Literatur der zwanziger Jahre entgegenhalten, den hier lebenden Autoren attestieren, daß sie den Anschluß an die modernen Techniken und Formen der Weltliteratur verloren hätten und sich einer schematischen Darstellung der Realität befleißigten. Und übrigens – wahrhaftig beginnen Sie einen besonders unverföhrenen Satz mit »übrigens«. »Übrigens wird man viele administrative und bürokratische Hemmnisse beseitigen müssen, sollen sich die Dinge in unserem literarischen Leben zum Besseren wenden.« Mit dem »Unfug« des Sektierertums, das Sie ausdrücklich mit dem Personenkult in Verbindung bringen, sei Schluß zu machen. Punktum. Durch meinen Mann, der als Kulturredakteur beim Deutschlandsender dieses Manuskript angenommen, »abgezeichnet« und in Telegrammen an bedeutende Persönlichkeiten, zum Beispiel Heinrich Böll, mit Sendetermin noch extra angekündigt hatte, wußte ich von diesem Unterfangen. Ich weiß nicht, ob wir Ihnen je erzählt haben, wie wir den Abend der Sendung erlebten. Wir wollten sie mit einem Essen im Presseclub in der Friedrichstraße begehen, als ein erzürnter Peter Huchel an unseren Tisch kam und meinem Mann vorwarf, er habe nicht Ihren Text, sondern die Banalitäten eines anderen senden lassen. Ich weiß noch, daß mein Mann bestürzt telefonieren ging und daß danach unsere Stimmung umschlug: ein übergeordneter Zensor hatte eingegriffen und selbst einen Kommentar gesprochen. Durch eine Panne im Zensurmechanismus, da haben Sie sicher recht, wurde Ihre Rede wenige Tage später im »Sonntag« gedruckt – auch diese Seite liegt mir vor – und löste eine verordnete Scheindebatte aus, in deren Verlauf sich herausstellte, daß Sie »nicht nur die deutschen«, »auch die »ausländischen Schriftsteller« mit Ihren Thesen »beleidigt« hätten.«
 - 10 Vgl. Brief des Akademiedirektors Rudolf Engel, 6.12.1956, an den Vorsitzenden des Staatlichen Rundfunkkomitees Hermann Ley, Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin-Brandenburg, Historisches und Verwaltungsarchiv, ZAA 308, Bl. 3/13. Karola Bloch, die Frau des Philosophen Ernst Bloch, schrieb am 1.12.1956 an Ley: »Am 28.11. las ich beiliegende Notiz in der Leipziger Volkszeitung: Heute, 22.40 Uhr, spricht der Literaturwissenschaftler Nationalpreisträger Prof. Dr. Hans Mayer über den Deutschlandsender zum Thema »Die gegenwärtige Situation der deutschen Literatur«. Eine ähnliche war auch im ND veröffentlicht. Als ich jedoch am Abend diesen Vortrag anhören wollte, da kündigte die Ansagerin mit gleichmütiger Stimme an, daß Tanzplatten zu hören sein werden. Es wurde nicht einmal für nötig befunden, eine Entschuldigung zu stottern, daß aus technischen Gründen usw. die Rede von Prof. Mayer nicht übertragen werden kann. Eine solche Mißachtung des Hörers ist kaum überbietbar. Auch das Maß der politischen Kurzsichtigkeit in schwieriger Zeit. Sogar wenn die Rede von Hans Mayer Dinge enthalten sollte, die nicht erfreulich sind zu hören, so ist der schädliche Einfluß der Karlsbader Beschlüsse viel gefährlicher als die Worte eines fortschrittlichen Literaturhistorikers.

- Gedenken Sie, den Rundfunk in diesem Sinne weiter zu leiten?« Bundesarchiv Berlin DR 6/574.
- 11 Mayer: Ein Deutscher (wie Anm. 4), S. 137.
- 12 Otto Zander: Das Kulturgespräch: Gouvernanten? In: Nationalzeitung, 8.12.1956.
- 13 (gd = Günther Deicke): Unsere Meinung. In: Neue deutsche Literatur Jg. 5 (1957), H. 1, S. 5.
- 14 Mayer: Ein Deutscher (wie Anm. 4), S. 139.
- 15 Vgl. Alfred Kurella: Wer bagatellisiert? In: Sonntag, 16.12.1956; Joachim C. Boeckh: Mit Güte und Takt die Literatur beraten. In: Sonntag, 23.12.1956; Alfred Antkowiak: Es geht um den Realismus. In: Sonntag, 13.1.1957; Josef Sokolik: Kein literarischer Verfall. In: Sonntag, 13.1.1957; Wolfgang Joho: Die »literarische O-pulenz« von damals und wir Schriftsteller heute. In: Sonntag, 27.1.1957; Alfred Kurella: Ästhetische Restauration? In: Sonntag, 10.2.1957; Joachim Müller: Zeitbewußtsein und Zeitverpflichtung. In: Sonntag, 24.2.1957; Günther Deicke: Das Schreiben ist schwieriger geworden. In: Sonntag, 24.2.1957; Jürgen Bonk: Das Überwinden der Schwierigkeiten. In: Sonntag, 3.3.1957.
- 16 Diese Entwicklungen werden detailliert geschildert in: Alfred Klein: Unästhetische Feldzüge. Der siebenjährige Krieg gegen Hans Mayer 1956 - 1963. Leipzig 1997. In dieser Zeit wurde auch Kulturminister Johannes R. Becher aus seinem Amt gedrängt, dem direkt und indirekt angelastet wurde, die »aufweichlerischen Tendenzen in der Kultur« begünstigt zu haben. In einem im September 1957 an das SED-Zentralkomitee gerichteten Brief sprach Becher zwar von der »ideologisch falschen Konzeption Mayers«, bestand aber auf seiner Auffassung, dass mit Mayer ein Meinungsstreit hätte entfaltet werden müssen »und ihn nicht vorzeitig durch ein »Schlußwort« abzubringen und auf diese Weise dem Partner die Möglichkeit zu geben, sich dem Meinungsstreit zu entziehen. (...) Ich bin aber der Ansicht, daß ein Meinungsstreit vor allem auch dazu da ist, eine möglichst breite Öffentlichkeit von der Richtigkeit unserer Argumente zu überzeugen und in ihnen nicht den Verdacht zu erwecken, daß es sich um ein administratives Verhalten in der Form eines Meinungsstreites handele.« In: Johannes R. Becher: Briefe 1909 - 1958. Berlin 1993, S. 506-507.
- 17 Komiteevorlage, 20.5.1957. Bundesarchiv Berlin DR 6/529.
- 18 Wolfgang Rödel: Kommentar zum 32. Plenum. Erläuterung der kulturpolitischen Aufgabe des demokratischen Rundfunks, 4.8.1957. DRA Potsdam-Babelsberg. Schriftgut Hörfunk. DDR 1957/632; Vgl. ferner Wolfgang Rödel: Unser Rundfunk und die zeitgenössische Literatur. In: Unser Rundfunk Jg. 12 (1957), H. 34; sowie Hermann Ley: Kultur in Funk und Fernsehen. In: Neues Deutschland, 27.9.1957. Vgl. hierzu auch Ingrid Pietrzynski: »Die Menschen und die Verhältnisse bessern ...«. Literaturvermittlung in Literatursendungen des DDR-Rundfunks. In: Monika Estermann/Edgar Lersch (Hrsg.): Buch, Buchhandel und Rundfunk 1950 - 1960. Wiesbaden 1999, S. 123f.
- 19 »Die bei Mayer auftretenden Tendenzen deckten sich weitgehend mit denen von Lukacs. Sie enthielten eine Diffamierung der sozialistischen Literatur, eine Unterschätzung des Inhaltes in der Literatur und eine Überschätzung der äußeren Form in den Produktionen bürgerlicher Schriftsteller. 75 % der redaktionellen Mitarbeiter des Rundfunks beteiligten sich monatlang an den Aussprachen, die daraufhin notwendig geworden waren. Da das Kollegiumsmitglied für Kultur einen Kommentar gegen Mayer gesprochen hatte, wurde er vom Jenenser Prof. Müller aus der Habilitations-Aspirantur ausgeschaltet, was er sich erst nach drei Monaten mitzuteilen wagte. Unter solchem von aufweichlerischen Tendenzen außerhalb und innerhalb des Funks ausgeübten Druck begann die Umstellung auf starke Betonung des künstlerischen Schaffens in der DDR und in den sozialistischen Ländern. (...) Die Mayer-Diskussion bot den Zugang zu diesem ganzen Komplex von Problemen. Sie brachte mit der politischen Auseinandersetzung in wachsendem Umfang theoretische Klärung und praktische Auswirkungen aufs Programm.«, Bericht zur Arbeit des Deutschlandsenders, 20.5.1957. Bundesarchiv Berlin DR 6/529.
- 20 Der Mayer-Schüler und spätere Theaterregisseur Adolf Dresen erinnerte sich an folgende Episode im Zusammenhang mit dem inkriminierten Rundfunkvortrag: »Eines Tages erschien er mit einem Manuskript im Hörsaal, das Gesicht noch verschlossener als sonst. Auf den Beifall reagierte er nicht, sondern wartete, den Kopf wie zum Beißen gesenkt, bis Ruhe eingetreten war. »Sie werden ebenso wie ich«, begann er, »am letzten Sonntag am Radio gesessen und auf unsere Rede gewartet haben ...« – er sagte nie »meine Rede« oder »meine Vorlesung« und wir lästerten, mit dem »unsere« sei der pluralis maierstaticus gemeint, »unsere Rede zur Situation der Literatur in der Deutschen Demokratischen Republik. Sie war für elf Uhr Vormittags angekündigt, ist jedoch nicht gesendet worden – ohne Erklärung«. Unheilvolle Pause. »Wenn Sie gestatten, dann werde ich Ihnen diese Rede heute hier vortragen.« Stürmischer Applaus. Auch die, die von der Radiorede nichts gewußt hatten, waren in jenen Jahren sofort im Bilde, was passiert sein mußte: Zensur. Mayers Rede hatte Anstoß erregt. Daß es so etwas gab, wurde in diesem Hörsaal zum ersten Mal laut. Da war von sieben fetten und sieben mageren Jahren die Rede – und wir lebten offenbar nicht in den fetten. Vielleicht gab Mayer damals auch seine Definition des »sozialistischen Realismus«: Der sozialistische Realismus beschreibe die Wirklichkeit so wie sie sei, »nur etwas schöner«. Diese offene Verhöhnung einer Staatsdoktrin in einer Vorlesung an der damaligen Karl-Marx-Universität erntete brüllendes Gelächter.« In: Adolf Dresen: Hörsaal 40. Erinnerungen. Den Kopf wie zum Beißen gesenkt – der Lehrer Hans Mayer. In: Freitag, 1997, H. 13, S. 13.
- 21 DRA Potsdam-Babelsberg. Schriftgut Hörfunk. DS 1956/1735.

Rüdiger Steinmetz

Ein neues Bild von der Auflösung des DDR-Dokumentaristen-»Studios H&S« 1982

Walter Heynowski und Gerhard Scheumann prägten den dokumentarischen Film, das dokumentarische Fernsehen und das internationale Image der DDR von 1965 bis 1990. Sie gaben dem Dokumentarfilm ihre unverwechselbare agitatorische und investigative Note. Mit 71 gemeinsamen Filmen unterschiedlicher Längen innerhalb von 35 Jahren müssen sie als die produktivsten deutschen Dokumentaristen gelten. Im Ausland waren sie lange Zeit angesehener als in der DDR selbst. Auch heute noch genießt ihr Werk internationale Reputation, während sie im vereinten Deutschland kaum noch wahrgenommen werden. Ihr internationales Renommee beruhte und beruht noch heute auf ihren Filmzyklen über Vietnam, Kambodscha und Chile mit der Kombination aus historischen Dokumenten, die auch als Belege medialer Auseinandersetzungen zwischen den großen Blöcken während des Kalten Krieges von Belang sind. Ihre Filme über den »westdeutschen Imperialismus« sind auch als ebendiese Zeugnisse harter medialer Block-Auseinandersetzungen von Interesse.

Heynowski und Scheumann sind nicht typisch für den Film- und/oder Fernseh-Dokumentarismus in der DDR. Sie erarbeiteten sich eine Sonderstellung unter den deutschen Dokumentaristen:

- durch Inhalt und Stil ihres Werks,
- durch ihre Fähigkeiten, ihre Arbeit Parteiintern wie -extern,
- national wie international zu vermarkten und
- durch ihre persönlichen und intensiv gepflegten Kontakte in die höchste Parteihierarchie hinein.

Diese Sonderstellung fand ihren sinnfälligen Ausdruck in dem Privileg einer selbständigen dokumentarischen Produktionseinheit, ab 1967 noch innerhalb der DEFA, ab 1969 dann völlig autonom als »Studio H&S«.

Die Auflösung als Mythos

Dieser Beitrag befasst sich mit dem Mythos, der sich bis heute um den Verlust dieses Privilegs im Jahre 1982 rankt. Er basiert auf umfangreichen schriftlichen Quellen im Bundesarchiv Berlin, die im Rahmen des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Projekts zur »Programmgeschichte des DDR-Fernsehens – komparativ« ausgewertet wurden.¹

In der bisherigen Literatur der Nachwendezeit wird die Auflösung des Studios allein auf die Rede Scheumanns am 16. September 1982 vor einer Arbeitsgruppe des IV. Kongresses des Verbandes der Film- und Fernsehschaffenden (VFF) reduziert. Immer wieder – und fast ausschließlich – zitiert wird ein Kernsatz des Papiers:

»In dem Maße, wie sich eine Gesellschaft über ihre Probleme öffentlich verständigt, bekundet sie entweder ihre Reife oder Unreife (...). Wenn der Dokumentarfilm nur als Vehikel der täglichen Medienpolitik benutzt werden soll, muß er verkommen.«²

Die Bandbreite des Vorstoßes von Scheumann war aber erheblich größer: In 15 Thesen behandelte Gerhard Scheumann das Thema »Dokumentarfilm im Spannungsfeld von Strategie und Taktik (Gedanken zur Selbstverständigung und Diskussion)«. Dabei kam er vom konkreten Fall auf das Allgemeine, um am Ende wieder auf Konkretes, den H&S-Film »Die Angkar« (Kampuchea II, 1981), zurückzukommen.

Als Einstieg zitierte Scheumann Manfred Wekwerth, Intendant des Berliner Ensembles und gerade ins Amt gekommener Präsident der Akademie der Künste, der erzählt habe, dass die Zuschauer im Theater bei einem Gorki-Stück dem Satz applaudiert hätten: »Die Zeitungen lügen mal wieder.«³ Und Scheumann warf die rhetorische Frage auf, warum das Publikum an dieser Stelle geklatscht habe. Damit ging er auf die Medienpolitik als »Gradmesser für soziale Kultur« und auf die »Widerspiegelung von Tagesgeschehen durch Presse, Rundfunk und Fernsehen« ein. In diesem Zusammenhang stand der immer wieder, bereits zitierte und von Erich Honecker angestrichene Satz: »In dem Maße, wie sich eine Gesellschaft über ihre Probleme öffentlich verständigt, bekundet sie entweder ihre Reife oder Unreife.« Scheumann plädierte hier also dafür, das »Publikum« des sozialistischen Staates DDR als reif und fähig für einen öffentlichen Diskurs anzusehen. Von der mediatisierten Aktualität knüpfte er einen direkten, funktionalen Zusammenhang mit dem Kunstprozess in der Gesellschaft: »Die Qualität der direkten Widerspiegelung [in den aktuellen Medien] beeinflusst die der sublimierten⁴ [Darstellung in der Kunst].« Der Dokumentarfilm liege in der Mitte zwischen Aktualität und Kunst: Unabhängig von seinem Kunstwert sei Dokumentarfilm »immer der konkreten Wirklichkeit verhaftet« und werde »stets

mit den Maßstäben der täglichen Medienpolitik« gemessen. Außerdem stellte Scheumann fest:

»Tatsächlich ist auch der Dokumentarfilm niemals die Wirklichkeit selbst, sondern immer ein subjektives Abbild der objektiven Welt⁵ und insoweit den fiktiven Genres der Kunst verwandt. Im Dokumentarfilm ist der Autor ebenso anwesend wie im Spielfilm.«⁶

Seine Schlussfolgerungen: Dokumentarfilm dürfe daher nicht den »schnellen Schwankungen und diametralen Veränderungen (...) der täglichen Medienpolitik« unterworfen werden; innerhalb von »Strategie und Taktik der kommunistischen Weltbewegung« sei Dokumentarfilm nicht mit der Nachrichtensendung, dem Wochenmagazin oder dem aktuellen Fernsehbericht zu vergleichen, sondern:

»Dokumentarfilm beurteilt die Gegenwart mit dem Blick auf das Endziel, erstrebt nicht Stunden- und Tageswahrheiten, sondern Epochenwahrheiten.«⁷

Weitere Thesen gingen auf die Wichtigkeit diplomatischer Beziehungen und außenwirtschaftlicher Verbindungen ein und plädierten für eine deutlichere »klassenmäßige Analyse der Gegenseite« durch »unsere Medienpolitik«. Schließlich kritisierte Scheumann konkret die medienpolitischen Leitlinien der DDR, die aus außenpolitischen Gründen eine Kritik an der »Kaiserliche[n] Hoheit« aus Persien«, Schah Resa Pahlevi (der die DDR 1977 besucht hatte), und dem afrikanischen Diktator und Menschenschlächter Idi Amin Dada verboten. Auch die Darstellung der Greuelthaten des kommunistischen Pol Pot-Regimes, die H&S in ihrem Film »Die Angkar« 1980/81 behandelten, passte nicht in die DDR-Außenpolitik. Scheumanns Protest: Der Dokumentarfilm müsse »einen weiteren Radius auserschreiten dürfen als die auf den Tag und die Stunde orientierte Politik«, die in der aktuellen Berichterstattung dargestellt wird. Die Vertrauenswürdigkeit der DDR-Medien habe dadurch gelitten, sagte Scheumann in seiner Rede.

Am Ende plädierte er dafür, dem Dokumentarfilm zuzugestehen, dass er nicht »alle Fragen beantwortet, sondern dass er neue Fragen aufwirft, die das Denken und das Bedürfnis zum Gedankenaustausch anregen.« Für seinen Vortrag erhielt Gerhard Scheumann Beifall von den über 100 Teilnehmern, wie das stenographische Protokoll aus der Abteilung Agitation des ZK festhielt. Eine »Information« aus dem selben Bereich spezifizierte:

»Scheumanns Angriffe erhielten von etwa der Hälfte der (...) Kongreßteilnehmer starken Beifall, und zwar überwiegend von Mitarbeitern des DEFA-Dok.-Filmstudios und Studenten der Hochschule für Film und Fernsehen, darunter auch Genossen.«

Dies war Beifall von der falschen Seite.

Thesen als Manifest

Scheumanns Thesen lesen sich heute wie ein Manifest, das in seinen wesentlichen Teilen durchaus auch westlichen Politikern hätte ins Stammbuch geschrieben werden können – oder noch kann: Die Vermischung kurzfristiger Aktualität mit mittel- und langfristigem, auch künstlerisch gestaltetem Dokumentarischem; die Unterwerfung des Dokumentarischen unter die Tagesnotwendigkeiten; die Nähe des Dokumentarischen zu den Zuschauern und ihren Erfahrungen einerseits und die subjektive Hand des gestaltenden Künstlers andererseits.

In den Akten ist nicht nur die bereits nach 1990 abgedruckte (allerdings nicht mit den handschriftlichen Anmerkungen Erich Honeckers versehene) Rede Gerhard Scheumanns zu finden. Es ist zudem ein stenographisches Protokoll der ZK-Abteilung für Agitation über die »Diskussionsrede« Scheumanns überliefert, das die Reaktionen des Publikums auf seine Äußerungen und den Untertitel seines Papiers »Dokumentarfilm im Spannungsfeld von Strategie und Taktik (Gedanken zur Selbstverständigung und Diskussion)« enthält. Aus diesem ZK-Protokoll geht hervor: Scheumanns spontane, situationsbezogene Vor- und Nachbemerkungen waren etwa halb so lang wie sein vorbereitetes »Papier«, ca. fünf zu zwölf Minuten, und sie machten deutlich, dass er sich völlig darüber im Klaren war, in welcher Situation er seinen brisanten Inhalt an die Öffentlichkeit gab. Expressis verbis begab er sich »in das sehr heikle Gebiet, auf das glatte Parkett der Medienpolitik.« Scheumann forderte den VFF auf, für die Medienpolitik ein kompetenter Gesprächspartner zu werden, wenn es um Wirksamkeit und Wirkungen, um den Stellenwert der Medien in der DDR ginge. Als Begründung nannte er die besondere Kompetenz der Medienschaffenden,

»weil die Filmemacher in ihrem Kontakt mit dem Publikum zum Teil auf Wahrheit[en] aufmerksam gemacht werden, die nur sie und sie allein bei diesen Gelegenheiten erfahren.«⁸

Dieses Argument hatte Scheumann bereits in seinem »Prisma-Testament« 1965 verwendet.

Scheumann verknüpfte seinen Diskussions- und Redebeitrag mit starker Kritik am Verlauf des ersten Kongresstages. Er habe die Referate und Diskussionsbeiträge bisher nicht aufregend gefunden und sich nach seiner eigenen Position gefragt: »Wie kommt es, dass du mit deinen eigenen Problemen so weit neben denen des Verbandes stehst?« Er fragte sich, ob in der seit fünf Jahren für Dokumentaristen schwerer gewordenen Situation die Film- und Fernseh-schaffenden und ihr Verband keine Probleme

hätten, über die hätte gesprochen werden müssen. Scheumann erklärte ausdrücklich, dass er das »Papier« in die Materialien, d.h. in die gedruckten Materialien, des Kongresses einbringen wollte und dass darüber diskutiert werden sollte.

Ein Papier mit Brisanz

Den Stellenwert des »Papiers« beschrieb er folgendermaßen:

»Wir haben in der Sektion Darstellende Kunst in der Akademie der Künste über Fragen unseres Berufes in mehreren Veranstaltungen laut nachgedacht und haben für die Akademie ein kleines Papier ausgearbeitet, das ich Ihnen zum Vortrag bringen möchte.«⁹

Der Plural des »Wir« und die Formulierung »zum Vortrag bringen« erweckten den Eindruck, es handle sich um ein Gemeinschaftspapier, das Scheumann vortrug. Mit den Formulierungen »laut nachgedacht« und »kleines Papier« versuchte er, den vorläufigen Charakter des »Papiers« zu kennzeichnen, es in seiner Brisanz also zu entschärfen. Zugleich gab er zu erkennen, dass dies kein Spontanpapier war, da es ja das Ergebnis des Nachdenkens »in mehreren Veranstaltungen« darstellte. Aber nach dem rhetorischen Niedrigerhängen ließ er keinen Zweifel daran, dass es sich um ein heikles Thema auf glattem Parkett handelte. Er machte explizit deutlich, dass er ein »Papier (...) vortrug«, das »für die Akademie« und eigentlich nicht für den Kongress bestimmt war.

Verschiedene Vermutungen können über Scheumanns Aktion angestellt werden:

- a) Scheumann war politisch völlig naiv und setzte vor über 100 Zuhörern, darunter auch Mitgliedern der Akademie der Künste, ein britisches »Papier« mit der Hoffnung in die Welt, es könne in diesem Kreis von Fachleuten und Betroffenen völlig frei und offen darüber diskutiert werden.
- b) Scheumann war sich im Gegenteil völlig der Brisanz des Inhalts und der Situation bewusst, und er war von der Richtigkeit und Notwendigkeit seines Handelns überzeugt.
- c) Scheumann wusste von einer bevorstehenden Auflösung des Studios H&S und hielt die Rede, weil nicht mehr viel zu verlieren und stattdessen Aufmerksamkeit zu gewinnen war.¹⁰

Es existieren bis heute verschiedene Varianten der Interpretation: Die Folgen der Rede seien das Ergebnis einer »innerparteilichen Auseinandersetzung.«¹¹ Scheumann habe gedacht, »das wäre der Ort [die Tagung des VFF], sich offen zum Unbehagen an unserer Medienpolitik zu äußern. Und dann diese Reaktion.«¹² Er sei davon völlig überrascht worden, dass offene Kritik

– von ihm, an diesem Ort – zu derart überzogenen Reaktionen führte. Elke Schieber argumentiert, Scheumann habe fälschlicherweise angenommen, die Verlesung seines für die Akademie der Künste verfassten Papiers »sei bereits von oberster Stelle abgesegnet.«¹³ Die Autorin behauptet, das Studio H&S sei einer Intrige der Abteilung Agitation des ZK der SED unter Joachim Herrmann gegen die Abteilung Kultur des ZK der SED unter Kurt Hager zum Opfer gefallen, weil letztere »stets moderater«¹⁴ gewirkt habe.

Eine derartige Argumentation lässt die inhaltliche Ambition in ihrer damals gegenwärtigen Bedeutung und in ihrem 1982 schon gegebenen längeren Vorlauf unberücksichtigt. Sie unterschlägt auch die Tatsache, dass Gerhard Scheumann schon vor 1982 »lange über die Behandlung der internen Entwicklungsprobleme nachgedacht«¹⁵ hatte, genauer: schon in seinem »Prisma-Testament«,¹⁶ das er 1965 bei seinem Weggang vom innenpolitischen Fernsehmagazin »Prisma« für die innerparteiliche Diskussion hinterlassen hatte. Und noch früher, 1963, hatte Scheumann heiße Eisen angepackt in einem Aufsatz über »Ideal, Wirklichkeit und ›Heiße Eisen‹.«¹⁷ Eine derartige Nach-Wende-Argumentation wie die Schiebers spielt das Thema und auch die Person Scheumanns in ihrem Gewicht herunter und macht beide zu reinen Objekten der Opportunitätsüberlegungen des Systems und verlängert damit ungewollt die damaligen Systemimperative. Eine rein systemimmanente Perspektive kann und darf Forschung heute aber nicht mehr einnehmen.

Nein: Scheumann war kein Objekt irgendwelcher Machtspiele zwischen verschiedenen ZK-Abteilungen. Er war völlig bewusst und reflektiert Herr der Situation, wenn auch auf der Grundlage einer grandiosen Fehleinschätzung seiner Möglichkeiten. Die zweite der formulierten Alternativen ist die am meisten wahrscheinliche. Allerdings überschätzte er dabei seine Unangreifbarkeit, die er meinte, aufgrund des nationalen und weltweiten Renommées des Studios H&S einerseits und seiner langjährigen staatstragenden Tätigkeit im Fernsehen und im MfS andererseits zu genießen. Eitle Selbstüberschätzung, es wirkungsvoller und erfolgreicher zu machen als Kurt Maetzig, Konrad Wolf und Frank Beyer 1965/66 im Zusammenhang mit dem 11. Plenum, mag hinzugekommen sein.

Bei dieser Annahme bleibt auch unerheblich, ob er nur ein Papier »vortrug« und »verlas« oder ob er gar sein alleiniger Urheber war. Worin seine Fehleinschätzung der Situation gelegen haben mochte, kann auch die Tatsache gewesen sein, dass er die Standfestigkeit und Solidarität der anderen Mitglieder der Gruppe in der Aka-

demie überschätzte. In dieser Zeit, unter den Präsidenten Konrad Wolf und Manfred Wekwerth, war die Akademie der Künste »zur Relaisstation zwischen den oft spontan und ungeduldig diskutierenden Künstlern und der SED-Führung«¹⁸ geworden. Werner Mittenzwei berichtet in seiner Geschichte der Intellektuellen in der DDR, zuerst in der Akademie sei über notwendige Reformen debattiert, dabei aber nicht weit genug gegangen worden:

»Es bestand eine Kluft zwischen der Reformbereitschaft der Mitglieder und ihrem Durchsetzungsvermögen. Viele meinten, ihre Vorschläge nur an die richtige Adresse richten zu müssen, um die versteinigerten Zustände zum Tanzen zu bringen. Zu spät kam die Einsicht, dass diejenigen, denen sie ihre Vorschläge unterbreiteten, an Veränderungen gar nicht interessiert waren.«¹⁹

Darin lag wohl auch in erster Linie der Irrtum Scheumanns und in zweiter Linie derjenigen, mit denen er diskutiert hatte, die ihn aber in der Öffentlichkeit allein ließen.²⁰

Die Maßnahme

Gerhard Scheumann hatte den Rahmen des Möglichen gesprengt. Seine Ausführungen wurden zwar von vielen Teilnehmern mit offenem Beifall aufgenommen, aber in der anschließenden Aussprache distanzieren sich sofort die anwesenden Mitglieder der Akademie der Künste, Lothar Bellag und Hans-Dieter Mäde; sie wüssten von einem solchen Vorgang in der Akademie nichts.²¹ Auch Günter Reisch und andere Teilnehmer, vor allem aus dem Fernsehen, kritisierten Scheumanns Rede scharf. Die von ihm gewünschte Aussprache wurde abgewürgt.²²

Sofort anschließend wurden unter Leitung der Referatsleiterin in der Abteilung Kultur des ZK der SED, Ursula Ragwitz, Gegenmaßnahmen eingeleitet. Ragwitz war für H&S seit Jahren kontinuierlich die direkte Ansprechpartnerin in der Kulturabteilung gewesen. Scheumann sollte keine Möglichkeit für ein weiteres Auftreten während des Kongresses erhalten; die Berichte der Arbeitsgruppe, in der der Dokumentarist aufgetreten war, sollten für das Plenum von seinen Äußerungen gesäubert und nicht zur Abstimmung gestellt werden.²³ Damit war der letzte Kongresstag »abgesichert«, wie es hieß, und Scheumanns »parteimäßiges« Schicksal der nächsten Zeit besiegelt. Er zog am nächsten Morgen auf der Parteiversammlung seine »Plattform als Material für den Kongress« zurück.²⁴

Die Einschätzung der ZK-Abteilung Agitation und ihres Leiters, Joachim Herrmann, lautete,

Scheumann habe einen »gezielten Angriff gegen unsere Medienpolitik gestartet, der sich gegen die Grundpositionen der Politik unserer Partei richtet«; er habe »ein genau vorbereitetes Papier (gehabt), das den Charakter einer politischen Plattform trägt.«²⁵ Einschätzung und stenographisches Protokoll bekam Erich Honecker am nächsten Tag auf den Tisch.

Das Räderwerk der Partei geriet in Bewegung und zermalmte eines seiner härtesten Räder. Scheumann und sein Beitrag gelangten nicht in die Publikation der Kongressberichte. Für H&S hatte Scheumanns Rede die Schließung des »Studio H&S« zur Folge. Scheumann wurde der Reisepass entzogen, und er büßte nach eigenen Angaben die Hälfte seiner bisherigen Einkünfte ein.²⁶ Der IM Scheumann widerrief gegenüber seinem Führungsoffizier des MfS alles, was er in seiner Rede vorgebracht hatte. Er nahm den Inhalt der Rede allein auf sich.²⁷ Der Führungsoffizier hielt auch die Motive fest, aus denen Scheumann gehandelt habe: Er habe den Spielraum erweitern wollen, innerhalb dessen Autoren von Dokumentarfilmen sich hätten bewegen müssen.

Am 22. September 1982 versuchte Scheumann, in Begleitung über den Berliner Grenzübergang Invalidenstraße nach West-Berlin auszureisen, wurde aber zurückgewiesen.²⁸ Ursula Ragwitz hielt Erich Honecker, in gewisser Weise Ziehvater von H&S, auf dessen Anfrage hin kontinuierlich über den weiteren Fortgang der Auseinandersetzung mit Scheumann und dem Studio H&S auf dem laufenden.²⁹

Am 24. September 1982 verfügte Kulturminister Hans-Joachim Hoffmann die Auflösung des Studio H&S, die der »Filmminister« Horst Pehnert vorzutragen hatte. Das Studio H&S wurde wieder in das DEFA-Studio für Dokumentarfilme zurückgegliedert, H&S sollten als Künstlerische Arbeitsgruppe (KAG) weiter arbeiten. Alle Sondervergütungen und die Valutaregelungen für Technik und Reisen entfielen ersatzlos. Die Hauptverwaltung Film im Kulturministerium und das DEFA-Studio sollten künftig verstärkt Einfluss auf Themenauswahl und Stoffe nehmen. Neue Arbeitsverträge mussten mit allen Mitarbeitern des Studios H&S abgeschlossen werden.³⁰ Eine völlige Zerschlagung der Zusammenarbeit wurde durch Intervention des Präsidenten der Akademie der Künste, Wekwerth, verhindert.³¹ Nach dem Protokoll des MfS und der Aktennotiz der HV Film waren Walter Heynowski und Gerhard Scheumann »von der Entscheidung sehr betroffen. Heynowski bezeichnete (...) das Studio als sein Lebenswerk.«³²

»Gegen die Parteinorm«

Es ging Schlag auf Schlag weiter: Scheumann durfte nicht das Jury-Präsidium der vom 19. bis 26. November 1982 stattfindenden XXV. Leipziger Dokfilmwoche übernehmen, für das er ein Jahr zuvor nominiert worden war. Er durfte nicht einmal nach Leipzig fahren – und fuhr danach niemals mehr hin.³³ Der immer weiter zu Maßregelnde

»brachte noch einmal zum Ausdruck, daß er einen schweren Fehler gemacht hat (...) Von sich aus bat er darum, daß nach Möglichkeit die von ihm vorgetragenen Thesen nicht weiterverbreitet oder in einer Parteiversammlung vorgetragen werden. Er schlug vor, im Verlaufe der Diskussion in verallgemeinerter Form die ideologische Auseinandersetzung über seine Standpunkte zu führen.«³⁴

Scheumann musste widerrufen: Er musste zugeben, »dass er mit seinem Auftreten auf dem Verbandskongress einen schweren Fehler begangen habe.«³⁵ Weisungsgemäß legte Gerhard Scheumann am 5. Oktober 1982 der Zentralen Parteileitung im DEFA-Studio für Dokumentarfilme einen dreiseitigen Widerruf³⁶ vor, der allerdings nicht reumütig genug ausfiel. Am 6. Dezember 1982 erhielt Scheumann für seine Rede eine »Strenge Rüge wegen Verstoßes gegen die Einheit und Reinheit unserer Partei.«³⁷ Gegenüber der Partei und dem MfS sah er formell die Maßnahmen gegen ihn als berechtigt an und wertete seine Rede auf dem VFF-Kongress als nicht parteilich.³⁸ Über die Auswirkungen der Maßregelungen berichtete das MfS, »Sicherungsbereich Kunst/Kultur/ Massenmedien«, die Stimmung unter den Film- und Fernsehschaffenden sei nach wie vor aufgebracht; es sei Unsicherheit entstanden. Die Film- und Fernsehschaffenden fänden es unverständlich, wie hart mit einem so profilierten Regisseur aufgrund eines solchen Beitrags umgesprungen werde.³⁹

Gerhard Scheumann selbst wurde durch die Maßnahme gebrochen. Er wollte seine Zusammenarbeit mit Walter Heynowski beenden, weil dieser sich unsolidarisch verhalten hatte. Nach seinem eigenen IM-Bericht schüttete Scheumann dem Presseattaché der US-Botschaft in Ost-Berlin sein Herz aus: Er habe gerade Entwicklungen wie in Polen (Solidarnosc) verhindern wollen, die aus dem Zwiespalt zwischen der täglichen Erfahrung der Menschen und den von den Medien vorgespielten »Erfahrungen« auch in der DDR drohten. Er verwies auf seine vorausgegangenen Versuche der Einwirkung und resümierte:

»Ein System, in dem solche Erfahrungen innerhalb von nur wenigen Jahren gleich zweimal zu machen

sind, erscheint kaum noch als lernfähig. Genug Anlaß, um depressiv zu werden.«⁴⁰

Er würde jetzt neben der offiziellen Arbeit inoffiziell über die Medienpolitik in Ost und West arbeiten – »für die Schublade«.⁴¹

Ein Bild von einem von der Partei, von anderen Filmemachern und vor allem von seinem Partner Heynowski enttäuschten Gerhard Scheumann zeichnet sich ab; das Bild eines jahrzehntelang treuen Parteigenossen, der völlig falsch findet, wie ihm mitgespielt wird, der aber seiner Parteipflicht genügt und widerruft; der aber dennoch von der Richtigkeit seiner Argumente überzeugt bleibt, weil er weiß, dass sie richtig sind; der seit zwei Jahrzehnten nicht nur fernseh- und film-praktisch gearbeitet, sondern dies auch immer wieder und Partei- bzw. Fach-öffentlich mündlich und schriftlich reflektiert hat. Seine MfS-Führungsoffiziere wurden zu Beichtvätern und Ratgebern: »Es wurden Verhaltensweisen zur Überwindung der beruflichen Misere abgesprochen und entsprechende Hinweise gegeben.«⁴² Sie beurteilten ihn sehr milde. Gerhard Scheumann war so intelligent, die Folgen vorzusehen, die ein (Medien-)System produzierte, das auf Dauer die Erfahrungen der Menschen nicht ernst genug nahm. Aber er gab seine Arbeit als Dokumentarist nicht auf. Seine Tätigkeit als IM wurde zwar zeitweise ausgesetzt, aber er nahm den direkten Kontakt zu dem US-Diplomaten bereits wieder im Januar 1983 auf. Erst im Februar 1990 ließ er ADN melden:

»Unsere [H&S'] Auffassungen von Maß und Wert haben sich in den letzten Monaten weit voneinander entfernt. Mehr und mehr wurde mir bewußt, daß wir den Kreis unserer gemeinsamen Möglichkeiten ausgedehnt haben.«⁴³

Dokument

[Stenographische Mitschrift der Rede Gerhard Scheumanns während der Tagung des Verbandes der Film- und Fernsehschaffenden der DDR, Berlin, 16.9.1982. BStU, Zentralarchiv HA XX ZMA Nr. 20327. Die Mitschrift enthält das von Scheumann spontan gesprochene Vor- und Nachwort, das bisher an keiner Stelle publiziert wurde; und sie enthält das von Scheumann verlesene Papier, das nach der Wende publiziert wurde.]

Gerhard Scheumann:

Liebe Kolleginnen und Kollegen!

Vom gestrigen ersten Kongreßtag ist eine Beunruhigung auf mich ausgegangen, nicht etwa, weil ich das Referat oder den einzelnen Diskussionsbeitrag so aufregend fand, sondern weil ich mich am Abend dieses Tages fragte, wo ist eigentlich deine eigene Posi-

tion, wie kommt es, daß du mit deinen Problemen offensichtlich so weit neben den Problemen des Verbandes stehst?

Ich muß bekennen, daß der Problemdruck, vor dem sich Dokumentaristen befinden, in den letzten fünf Jahren gewachsen ist. Die Arbeit ist heute komplizierter als vor fünf Jahren. Aber das hat sich in allem, was bilanziert wurde, nicht ausgedrückt. Es wäre die Frage zu stellen, ob der Verband keine Probleme hat, oder es wäre die noch schlimmere Frage zu stellen: Haben die Film- und Fernsehschaffenden Probleme und hat der Verband keine? Wir haben in der Sektion Darstellende Kunst in der Akademie der Künste über Fragen unseres Berufes in mehreren Veranstaltungen laut nachgedacht und haben für die Akademie ein kleines Papier ausgearbeitet, das ich Ihnen zum Vortrag bringen möchte, dadurch wird es auch kürzer, weil es schon formuliert ist. Und dieses Papier, das heißt die Gedanken die darin dargelegt sind, begibt sich auf das sehr heikle Gebiet, auf das glatte Parkett der Medienpolitik.

[unleserlich] die Rede ist, glaube ich, muß man auch über Medienpolitik nachdenken und sprechen, nämlich über das Selbstverständnis, das wir von unseren Medien haben, wozu wir sie benutzen wollen und welchen Stellenwert wir ihnen überhaupt zuweisen.

Ich möchte hier nicht den Antrag erheben, daß der Verband der Film- und Fernsehschaffenden sich zukünftig für die Medienpolitik unseres Landes verantwortlich fühlt, das nicht. Aber ich glaube doch, daß er bei der Beratung über Medienpolitik ein kompetenter Gesprächspartner sein müßte, weil die Filmemacher in ihren Kontakten mit dem Publikum zum Teil auf Wahrheiten aufmerksam gemacht werden, die nur sie und sie alleine bei diesen Gelegenheiten erfahren.

Das Papier heißt »Dokumentarfilm im Spannungsfeld von Strategie und Taktik (Gedanken zur Selbstverständigung und zur Diskussion)«. Ich trage die Punkte vor:

1. Manfred Wekwerth erzählte in einer Sektionszeitung, daß es in seinem Theater bei Gorkis »Jegor Bulitschow und die anderen« einen spontanen Szenenapplaus gegeben habe. Es wurde der Satz applaudiert: »Die Zeitungen lügen mal wieder.«. Warum klatschte das Publikum an dieser Stelle?

2. Die Qualität der Medienpolitik (bezogen auf die Widerspiegelung von Tagesgeschehen durch Presse, Rundfunk und Fernsehen) ist ein Gradmesser für die soziale Kultur eines Landes. In dem Maße, wie sich eine Gesellschaft über ihre Probleme öffentlich verständigt, bekundet sie entweder ihre Reife oder Unreife.

3. Zwischen dem Niveau der täglichen Medienpolitik und dem Kunstprozeß einer Gesellschaft besteht ein funktionaler Zusammenhang. Die Qualität der direkten Widerspiegelung beeinflusst die der sublimierten.

4. Dokumentarfilm ist durch sein Material immer der konkreten Wirklichkeit verhaftet. Unabhängig von seinem Kunstwerk wird Dokumentarfilm stets mit den Maßstäben der täglichen Medienpolitik gemessen werden.

5. Während das fiktive Kunstwerk, sofern es strittig geworden ist, seinem Autor (nicht der Wirklichkeit) angelastet wird und deshalb zurücknehmbar ist, geht das dokumentarische Genre schon durch die Natur seines Materials immer zu Lasten der Wirklichkeit, die Gegenstand der Widerspiegelung ist.

6. Der Dokumentarfilm unterliegt deshalb den schärfsten Beurteilungen, weil er vordergründig nicht eine Autorenleistung ist, sondern »die Wirklichkeit selbst«; diese aber ist nicht zurücknehmbar, sondern soll mit den Bewertungen übereinstimmen, die von der täglichen Medienpolitik vorgegeben sind.

7. Tatsächlich ist auch der Dokumentarfilm niemals die Wirklichkeit selbst, sondern immer ein subjektives Abbild der objektiven Welt und insoweit den fiktiven Genres der Kunst verwandt. Im Dokumentarfilm ist der Autor ebenso anwesend wie im Spielfilm.

8. Die Nichtanerkennung dieser Tatsache bringt den Dokumentarfilm in die Sachzwänge der täglichen Medienpolitik, deren schnelle Schwankungen und oft diametrale Veränderungen die Produktion eines Filmes gleich dreifach erschweren, nämlich hinsichtlich ... [unleserlich].

9. Strategie und Taktik der kommunistischen Weltbewegung werden durch eine Konstante und viele Variablen gebildet. Die Konstante bezeichnet das Material, die Variablen sind Ausdruck des jeweils aktuellen Verhaltens auf dem Weg zum Ziel.

Dokumentarfilm im hier verstandenen Sinne ist nicht die Nachrichtensendung, das Wochenmagazin oder der aktuelle Bericht im Programm des Fernsehens. Dokumentarfilm beurteilt die Gegenwart mit dem Blick auf das Endziel, erstrebt nicht Stunden- oder Tageswahrheiten sondern Epochenwahrheiten.

10. Diplomatische Beziehungen und außenwirtschaftliche Verbindungen stellen gerade in Zeiten akuter Friedensgefährdung stabilisierende Elemente dar (»interdependance«, sic!) und besitzen deshalb einen hohen Stellenwert. Sie liegen im Interesse aller beteiligten Seiten, des Sozialismus, des Kapitalismus und der jungen Materialisten.

11. Während sich die kapitalistisch geregelte Medienpolitik keinerlei Beschränkungen bei der Beurteilung aller Seiten des realen Sozialismus auferlegt, hält sich unsere Medienpolitik bei der klassenmäßigen Analyse der Gegenseite oft in unverständlicher Weise zurück.

12. Wenn unsere offizielle Presse die »Kaiserliche Hoheit« aus Persien würdigte oder eine Grußadresse von Idi Amin Dada, »Präsident auf Lebenszeit«, abdruckte, mußte das, welche auch immer, diplomatische oder wirtschaftliche Hintergründe haben. Es muß aber die Frage gestellt werden, ob sich der Dokumentarfilm aus diesen Gründen der [unleserlich] Analyse der damaligen Partei... [unleserlich]

13. Wenn der Dokumentarfilm nur als Vehikel der täglichen Medienpolitik benutzt werden soll, muß er verkommen. Wenn er sich entwickeln soll, muß er einen weiteren Radius ausschreiten dürfen, als die auf den Tag und die Stunde orientierte Politik.

14. Die Rezeption des Films »Die Angkar« hat bewirkt, daß Zuschauer an die Dokumentaristen die Frage stellten, warum unsere Medien sich in den Jahren 1973 - 1980 über Kampuchea ausgeschwiegen

haben. Die Frage zielt nicht darauf, welche Rücksichten dies bewirkt haben mögen, sondern welche Vertrauenswürdigkeit unseren Medien zuerkannt werden darf. Der Dokumentarfilm muß in solchen Fällen darauf verweisen, daß diese Frage an die falsche Adresse gerichtet ist.

15. Und Letztens: Ein wesentliches Qualitätskriterium für den Dokumentarfilm hat danach zu fragen, was dieser für die Entwicklung des gesellschaftlichen Kommunikationsprozesses leistet. Vom Dokumentarfilm sollte deshalb nicht erwartet werden, daß er alle Fragen beantwortet, sondern daß er neue Fragen aufwirft, die das Denken und das Bedürfnis zum Gedankenaustausch anregen.

Dies ist das Papier, das ich auf diesem Wege in die Materialien des Kongresses einbringen wollte und von dem ich mir wünschte, daß darüber diskutiert wird. Was in dieser Diskussion nicht gebraucht wird, das sind allgemeine Erklärungen über die komplizierter gewordene Weltlage, sondern konstruktive Gespräche darüber, wie wir in dieser komplizierter gewordenen Weltlage unsere komplizierte Arbeit besser leisten als bisher. Und daß wir uns dabei möglichst nicht gegenseitig im Wege stehen. Danke.

(Beifall)

Arbeitsgruppenleiterin Regine Sylvester: [Hervorhebung im Original]:

Möchte noch jemand etwas zu dem sagen, was Gerhard Scheumann gesagt hat, vielleicht von den Dokumentaristen? Hier sitzen viele, die auf diesem Gebiet arbeiten und entscheiden.

Herr Zahn (?): [Hervorhebung im Original]

Wir Dokumentaristen sind ja bescheiden geworden, wenn es um Massenwirksamkeit geht. Wir wünschen uns nur, daß wir gesehen werden, und im Fernsehen wünschen wir uns das von möglichst mehr als 10 % der Zuschauer. Ich glaube natürlich, daß sollte etwas mit Wirklichkeit zu tun haben, und deshalb möchte ich ein Beispiel erzählen, das ich vergangene Woche erlebt habe.

Wir haben im EAW in Berlin gedreht, in der Stanzerei. In der Stanzerei herrscht ein Lärm! Wenn wir den Beitrag senden werden, müssen wir den Ton zurücknehmen. Dazu kommt, daß die Frauen, die dort arbeiten, täglich etwa 12 000 Bewegungen ausführen, um 6 000 Teile herzustellen, stündlich sind es also etwa 1 500 Bewegungen.

Anmerkungen

- 1 In der Reihe MAZ: Materialien – Analysen – Zusammenhänge der Forschergruppe erscheint Ende 2002 ein Band zum Dokumentaristen-Duo Walter Heynowski und Gerhard Scheumann im Leipziger Universitätsverlag.
- 2 Gerhard Scheumann: Dokumentarfilm im Spannungsfeld von Strategie und Taktik. In: Informationsbulletin des Verbandes der Film- und Fern-

sehschaffenden der DDR, Januar 1990, S. 17ff. Zit. n. Elke Schieber: Im Dämmerlicht der Perestroika 1980 bis 1989. In: Filmarchiv Potsdam (1996), S. 220.

- 3 Hier und im folgenden Scheumann nach dem stenographischen Protokoll: O. Verf. [ZK Agitation]: Diskussionsrede von Gerhard Scheumann auf dem IV. Kongress des Verbandes der Film- und Fernsehschaffenden (stenographisches Protokoll), 16.9.1982. Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv (SAPMO) Berlin DY 30/IV/2.037. Die folgenden Zitate beziehen sich, wenn nicht anders vermerkt, auf dieses Dokument.
- 4 Sublimieren: ins Erhabene steigern, läutern, verfeinern. Lat.: sublimare: emporheben. Wahrig Fremdwörterlexikon. Gütersloh/München, 1999.
- 5 Hier liegt die Widerspiegelungstheorie zugrunde, wie sie etwa von Georg Klaus formuliert wurde: Vgl. Georg Klaus: Die Macht des Wortes. Ein erkenntnistheoretisch-pragmatisches Traktat. Berlin, 1972, S. 16ff. und Georg Klaus/Manfred Buhr (Hrsg.): Marxistisch-Leninistisches Wörterbuch der Philosophie, Stichwort »Abbildtheorie« (auch: Widerspiegelungstheorie). Reinbek bei Hamburg, 1972, S. 32-35.
- 6 Diese Sätze hob sich Erich Honecker per Anstrich besonders hervor.
- 7 Auch dies rief Honeckers heftigen Anstrich hervor.
- 8 Diese Passage strich Erich Honecker bei seiner Lektüre des stenographischen Berichts an.
- 9 Unterstreichungen dieser Passage durch Honecker.
- 10 Diese Vermutung äußerte Harald Kleinschmidt in einem Kommentar des SFB. Kleinschmidt/Kultur heute: Gruppe Scheumann und Heynowski aufgelöst, 29.12.1982/an. Manuskript im Bestand Bundesbeauftragte für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen DDR (BStU) Berlin.
- 11 Äußerung Heynowskis im Gespräch mit Scheumann und Klaus Wischniewski. In: Internationales Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm (Hrsg.)/Kerstin Mauersberger u.a. (Red.): Weiße Taube auf dunklem Grund. 40 Jahre Internationales Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm. Berlin, 1997, S. 94.
- 12 Äußerung Scheumanns im Gespräch mit Heynowski und Klaus Wischniewski. Ebd., S. 94.
- 13 Schieber: Im Dämmerlicht (wie Anm. 2), S. 220.
- 14 Ebd.
- 15 Äußerung Scheumanns im Gespräch mit Heynowski und Klaus Wischniewski (wie Anm. 11).
- 16 Gerhard Scheumann: »Prisma-Testament«. August 1965. Vertraulich! SAPMO DY 30/IV 2/2.033/116/Büro Lamberz.

- 17 Gerhard Scheumann: Ideal, Wirklichkeit und ›Heiße Eisen‹. Diskussion. Film 1963, Nr.2, S. 540-546.
- 18 Werner Mittenzwei: Die Intellektuellen. Literatur und Politik in Ostdeutschland 1945 – 2000. Leipzig, 2001, S. 371.
- 19 Ebd.
- 20 Manfred Wekwerth scheint sich jedoch mit Erfolg im ZK dafür eingesetzt zu haben, dass das Gespann Heynowski und Scheumann nicht völlig zerschlagen wurde, wie es ursprünglich vorgesehen war. Vgl.: Heynowski teilweise handschriftlich, »persönlich« an Ragwitz, 30.7.1983. SAPMO DY 30/vorl. SED/32718. Und vgl. Filmmuseum Potsdam (Hrsg.)/Günter Jordan/Ralf Schenk (Red.): Schwarzweiß und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946 – [19]92. Berlin, 1996, S. 425.
- 21 O. Verf. [ZK Abteilung Agitation]: Information, 17.9.1982. SAPMO DY 30/IV2/2.037.
- 22 Ebd.
- 23 Ebd.
- 24 Hermann an Honecker, 17.9.1982, mit »E.H.« abgezeichnet und intensiv mit Anstrichen versehen am selben Tag. SAPMO DY 30/IV2/2.037.
- 25 O. Verf. [ZK Abteilung Agitation]: Information (wie Anm. 21).
- 26 Vgl. BStU, Red. Abteilung Bildung und Forschung – Joachim Walther: Sicherungsbereich Literatur. Berlin 1996, S. 529.
- 27 MfS/HA II/3/Oberstleutnant Heckerodt: Ergebnis einer geführten Aussprache mit dem Filmdokumentaristen Gen. xxx über sein unparteiliches Auftreten auf dem Verbandskongreß der Film- und Fernsehschaffenden in Berlin, 23.9.1982. BStU, ehem. 10844/84.
- 28 Heckerodt, Oberstleutnant: Vermerk, 24.9.1982. Ebd.
- 29 Ragwitz an Honecker, 24.9.1982. SAPMO DY 30 vorl. SED/32718.
- 30 Ministerium für Staatssicherheit, Hauptabteilung XX/7: Information zum Studio H&S, 30.9.1982. BStU, ehem. HA XX ZMA, Nr. 20327.
- 31 Vgl. Heynowski teilw. handschr. (wie Anm. 20).
- 32 Ministerium für Staatssicherheit (wie Anm. 30). Ähnlich, aber etwas ausführlicher: O.V. (HV Film): Aktennotiz, 24.9.1982. SAPMO DY 30 vorl. SED/32718.
- 33 Vgl. Äußerung Scheumanns im Gespräch mit Heynowski und Klaus Wischnewski (wie Anm. 11).
- 34 ZPL VEB DEFA Studio für Dokumentarfilme, Parteisekretär (Rolf Schnabel): Protokollnotiz, 30.9.1982. SAPMO DY 30/vorl. SED/32718.
- 35 Ministerium für Staatssicherheit (wie Anm. 30).
- 36 Im folgenden wird zitiert aus und nach: Gerhard Scheumann an die Zentrale Parteileitung der SED im DEFA-Studio für Dokumentarfilme. Betr.: Stellungnahme zu meinem Auftreten auf dem IV. Kongreß des VFF der DDR, Berlin, 5.10.1982. SAPMO DY 30/vorl. SED/32718.
- 37 Heckerodt, Oberstleutnant/MfS/HA II/3, 22.10.1982. BStU, ehem. 10844/84.
- 38 Ebd.
- 39 O.V. [wahrscheinlich MfS, HA XX/7], ohne Datum [handschriftlich: Gen. Peh(nert) 10/82]: 1.6. Sicherungsbereich Kunst/Kultur/Massenmedien. BStU, ehem. HA XX ZMA, Nr. 20327.
- 40 [IM Gerhard], ohne Datum [24.1.1983]. BStU, ehem. 10844/84. Streichung im Original.
- 41 Ebd.
- 42 Heckerodt, Oberstleutnant/Häscher Major, /MfS/HA II/3: Treffbericht (handschriftlich, teilweise schwer lesbar), 27.12.1982. BStU, ehem. 10844/84.
- 43 Heynowski&Scheumann trennen ich nach 25 Jahren. ADN Ku 111 891 15ZI ADN 1114, 141546 feb 90.

Die Fernsehkommission der ARD 1951 in den USA

Nachdem durch die Genehmigung der britischen Besatzungsmacht der Verwaltungsrat des Nordwestdeutschen Rundfunks (NWDR) in Hamburg im August 1948 der Leitung des Hauses »grünes Licht« gegeben hatte, begannen die Vorbereitungen zur Wiederaufnahme eines Fernsehbetriebs in Nachkriegsdeutschland.¹ Nach erfolgreich abgeschlossenen Experimenten nahm der NWDR am 27. November 1950 mit regelmäßigen Sendungen seinen Versuchsbetrieb auf. Damit war bereits klar, dass die Rundfunkanstalt das Fernsehen nicht mehr allein als technisches Phänomen behandelte, sondern dass ernsthafte Überlegungen angestellt wurden, wie dieses Medium von den Programmachern genutzt werden könnte.

Im Laufe des Jahres 1950 hatte sich auch in Süddeutschland ein erstes Interesse am Fernsehen geregt. Und erste Berechnungen hatten ergeben, dass keine der 1948/49 gegründeten öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten in der Lage sein würde – nicht einmal der NWDR mit einem nahezu die halbe Bundesrepublik erreichenden Sendegebiet – ein Fernsehprogramm zu finanzieren. Deswegen reifte der Entschluss, ein Fernsehprogramm für die Bundesrepublik unter dem Dach der erst im Juni 1950 gegründeten ARD zu organisieren.

Als eine Art Lenkungsausschuss für die technischen, organisatorischen, juristischen und programmlichen Vorbereitungen – vorgeschlagen vom Vorsitzenden des HR-Verwaltungsrats, Hans Bredow – berief die ARD am 10. November 1950 die »Fernsehkommission der Rundfunkanstalten«. Deren Vorsitz wurde HR-Intendant Eberhard Beckmann übertragen, wohl weil er sich dafür eingesetzt hatte, vom ersten Tag an strenge Maßstäbe an das Programm anzulegen. Als Vertreter der Technik im Gremium fungierte Werner Nestel, Technischer Direktor des NWDR; den Part des juristischen Fachmanns übernahm SWF-Justitiar Carl Haensel. Weitere Sachverständige aus Wissenschaft, Industrie und von der Post konnten bei Bedarf zur Beratung hinzugezogen werden.

Die Kommission sah es als eine ihrer wichtigsten Aufgaben an, sich im Ausland über den Stand der Fernsehentwicklung zu informieren, um daraus für Deutschland entsprechende Schlüsse zu ziehen. Am Ende der jeweiligen Auslandsreisen schrieb Carl Haensel einen Bericht, den er merkwürdigerweise jeweils mit »Informationsreise des Fernsehausschusses der Arbeitsgemeinschaft ...« titulierte, obwohl es sich doch um die »Fernsehkommission der ARD« – so ihre offizieller Titel – handelte.

Die Kommissionsmitglieder, begleitet von Pierre Ponnelle als Vertreter der französischen Besatzungsverwaltung, Werner Pleister und Kurt Oertel vom NWDR sowie Rudolf Küstermaier, Mitglied des NWDR-Verwaltungsrats, hielten sich vom 3. bis 5. Dezember 1950 in Paris auf. Sie besichtigten die Räumlichkeiten der Radiodiffusion-Télévision Française, unterrichteten sich über Sende-, Personal- und technische Kosten und ließen sich über die Verteilung der Sendezeit für Filmausstrahlungen, Livesendungen und Tagesnachrichten unterrichten.² Ähnliches interessierte die Kommission bei ihrem Aufenthalt in Großbritannien vom 4. bis zum 11. März 1951, wobei sie sich nicht nur in London bei der BBC umsah, sondern auch bei der Empfangsgeräte bauenden Industrie auf dem Lande vorsprach.³

Die nächste und längste Informationsreise führte die Kommission einen Monat lang vom 3. Juli bis zum 2. August 1951 in die USA, weswegen der Bericht von Haensel nachfolgend als Dokument abgedruckt wird.⁴ Anstelle von Nestel, der sich bereits einen Monat zuvor in den Vereinigten Staaten aufgehalten hatte, begleitete Beckmann, der schon bei einer USA-Reise 1949 sich erste Eindrücke vom Fernsehen dort hatte verschaffen können, und Haensel der technische Leiter des RIAS Berlin, Albert Poesnicker.⁵ Das Trio besuchte neben New York auch Washington, St. Louis, Los Angeles und New Orleans. Neben den während der vorangegangenen Besuchen im Ausland erörterten Fragen ging es diesmal auch um das in seinen Kinderschuhen steckende Farbfernsehen, aber auch um mögliche Kooperationen zwischen einem für deutsche Verhältnisse auch schon damals ausgesprochen unübersichtlichen Angebotsmarkt und einem seinerzeit in Deutschland noch gar nicht existenten Programm.

Schlussfolgerungen werden nur vage angedeutet, obwohl die Reisen der ARD-Fernsehkommission ja eigentlich dazu dienen sollten, positive oder negative Hinweise zu erhalten. Welche Auswirkungen aber die von der ARD-Fernsehkommission referierten Beobachtungen auf die tatsächliche Entwicklung in Deutschland gehabt haben, ist ein Desiderat der Forschung. Dies beseitigen zu helfen, soll der Abdruck des nachfolgenden Dokuments einen Beitrag liefern.

Ansgar Diller, Frankfurt am Main

Dokument

I.

Da Herr Direktor Dr. Nestel wegen dienstlicher Verhinderung bereits im Vormonat nach den Vereinigten Staaten gereist ist, bestand die Kommission aus Herrn Intendanten Eberhard Beckmann, Frankfurt/Main, Herrn Chef-Ing. Pößnecker, RIAS Berlin, und dem Justitiar Prof. Dr. Carl Haensel, Baden-Baden.

Nach der Ankunft in New York fand zunächst ein Empfang bei der New Yorker Niederlassung der »Stimme Amerikas« statt, der von dem amerikanischen Consul Edwin Kretzmann präsiert wurde und an dem Herr Albers, Chef der Deutschland-Abteilung der Stimme, Dr. Werner, Redakteur der Stimme, früher in Wien, der Kommentator Hofrichter und andere teilnahmen.

Die Aufnahme war eine sehr herzliche und das Interesse an unserem Aufgabenkreis sehr groß. Unser Reiseprogramm, das uns nach Washington, St. Louis, Los Angeles und New Orleans, sowie auf der Hin- und Rückfahrt nach New York führen sollte, wurde uns dort übergeben. Es war nicht in der »Stimme Amerikas« entworfen, sondern von der National Association of Broadcasters in Washington. Die Tage bis zum 9. Juli waren aber für Besichtigungen in New York vorgesehen, das das unbestrittene geistige Zentrum der Vereinigten Staaten ist. Diesen Rahmen macht lediglich für die Filmproduktion Los Angeles New York streitig.

Wir begannen unsere Besichtigung von Televisions-Studios mit einem der kleineren Studios, das einer eigens für den Betrieb dieses Studios gegründeten, von den großen Konzernen unabhängigen Gesellschaft gehört, der General Teleradio Inc., die unter der Bezeichnung WOR-TV auf Kanal 9 sendet. Die Einnahmen der Gesellschaft bestehen aus Zahlungen für Werbesendungen, also für Programme unterhaltenden Inhalts, in die in mehr oder weniger auffälliger Weise Werbetexte oder Werbehinweise eingestreut werden, oder bei denen am Beginn gesagt wird, daß das nun folgende Programmstück von der Firma sowieso gesponsert sei. Die Gesellschaft hat einen Tarif, nach dem sie ihre Sendezeit verkauft. Dieser Tarif beträgt in der besten Sendezeit 1 500 Dollar pro Stunde, 900 Dollar für eine halbe Stunde und 600 Dollar für eine Viertelstunde. Zum Vergleich sei bemerkt, daß die großen Gesellschaften bis zu 5 000 Dollar pro Stunde für ganz ausgesuchte Programmleistungen verlangen und bekommen. Die erwähnte kleinere Gesellschaft hat einen Umsatz von 2,5 Mill. Dollar im Jahr. Im Unterschied zu anderen New Yorker Gesellschaften ist die Sendeanlage nicht auf einem der Wolkenkratzer angebracht, sondern jenseits des Hudsonflusses auf einem kleinen Berg, der zum Hudson abfällt, in einer Höhe von etwa 300m über dem Hudson. Während die Sender auf den Wolkenkratzern manchmal durch die Schatten der gewaltigen Gebäude behindert werden, ist diese Lage für den Sender günstiger. Die WOR-TV-Gesellschaft ist keinem der sogenannten Networks angeschlossen, die ihr Programm nicht nur in New York

bringen, sondern vermittels des Netzwerkes auf viele andere Stationen im Lande ausstrahlen. Die Gesellschaft unterhält ein Geschäftelokal für den Verkauf der Sendezeiten 1440 Broadway. Die Studios liegen 26 West, 67. Street, also in einer guten Lage von Manhattan. Das TV-Studio ist in ein früheres Filmstudio eingebaut. Die Sendungen erfolgen, soweit nicht Filme gezeigt werden, durchgehend live. Das Programm ist billig gemacht. Es enthält auch, wie man aus den aufgebauten Küchenkulissen mit Herd und Geräten sah, die bei allen TV-Sendern übliche tägliche Kochanleitung. Die Einrichtung des Studios ist die eines Filmstudios mit TV-Kameras, von denen bei diesen billigeren Programmen meist nur zwei, auf besonderen Wunsch eines Sponsors auch drei Kameras bei den live-Aufnahmen gleichzeitig benutzt werden. Der uns herumführende Direktor Eugen Thomas mußte nach den Tarifverträgen zwischen den Gewerkschaften zum Anknipsen der Beleuchtung im Studio einen Beleuchter rufen, da er einer anderen Organisation angehört als die Elektriker und deshalb solche Apparate nicht bedienen kann. Dies ist auch der Grund, daß in den das Herz der Television darstellenden Kontrollräumen der Direktor (Producer oder Gesamtregisseur) das Umschalten der gleichzeitig auf ihn zukommenden Bilder nicht selber machen kann, sondern dazu neben sich einen Ingenieur hat, der nach seiner Anweisung Bild 1, 2, 3 usw. einschaltet.

Am 6. Juli besichtigten wir die Studio-Anlagen der NBC (National Broadcasting Co.) im Rockefeller-Centre. Damit hatten wir die Besichtigung der Studios der drei großen Konzerne begonnen, die das Fernsehgeschäft im wesentlichen in den Vereinigten Staaten beherrschen. Außer der NBC sind diese Gesellschaften die ABC (American Broadcasting Co.) und die CBS (Columbia Broadcasting System).

Die NBC gehört wiederum zum Konzern der RCA (Radio-Corporation of America). Auf die RCA komme ich später noch zu sprechen, da wir eine der Fabrikanlagen dieser Gesellschaft besichtigten. Hier hatten wir zunächst nur mit der NBC zu tun, einer selbständigen Corporation in dem riesigen Konzern der RCA, die außer dieser Radio- und TV-Studios betreibenden NBC noch die größten amerikanischen Fabriken zur Herstellung von Radio- und TV-Geräten unterhält. Entsprechend den riesigen Kapitalmitteln dieser Gesellschaft sitzt sie im Rockefeller-Centre, zwar nicht im höchsten, aber im vornehmsten Wolkenkratzer von Manhattan. In diesem Wolkenkratzer mit seinen Tausenden von Räumen sind in verschiedenen Stockwerken die Studios eingebaut. Charakteristisch ist die auffallende Verbindung mit dem Publikum, die Publizität. Dauernd werden Leute durch die Gänge des riesigen Gebäudes geführt und man zeigt ihnen, hinter Glas abgeschirmt, den Geschäftsbetrieb und die Produktion in den Studios. Außerdem sind die Studios so gebaut, daß oft bis zu 1 000 oder noch mehr Zuschauersitze im Studio selbst vorhanden sind. Diese Sitze sind außerordentlich begehrt. Das Publikum steht oft lange an, um einen der Gratisplätze zu bekommen, von denen aus die gleichzeitig über die Sender gehenden Vorführungen mit angesehen werden können. Die Veranstalter legen auf die

Beifallsäußerung des Publikums und die Atmosphäre, die durch die Anwesenheit des Publikums entsteht, in der Sendung großen Wert, abgesehen davon, daß der Publikumsbesuch an sich Publizitätswirkung hat. Im Rockefeller-Centre ist das größte New Yorker Sprech-Theater eingebaut, das RC-Theater, das zur Zeit nicht betrieben wird. Es wirkt wie ein großer Opernraum und ist als Sprechbühne zu groß. Im Rockefeller-Gebäude ist außerdem eine riesige Music-Hall eingebaut, die 10 000 Zuschauer faßt und in der zur Zeit unseres Besuches der Farbfilm »The great Caruso« von Metro-Goldwyn-Mayer lief, der das Leben Carusos darstellt, bestehend aus einer aneinandergereihten Kette von Arien. Der für unsere Begriffe schwache Film läuft mittags und abends vor ausverkauften Häusern. Der Zeittarif der NBC sieht die volle Gebühr, die in New York bei der NBC für eine Stunde 3 100 Dollar beträgt, für die Zeit von 18.00 bis 23.00 Uhr vor, samstags und sonntags von 13.00 bis 23.00 Uhr. Drei Viertel dieses Tarifes werden in der Zeit von 17.00 bis 18.00 Uhr montags bis freitags erhoben. Für die übrigen Zeiten braucht nur die Hälfte gezahlt zu werden.

Die NBC betreibt in New York 13 Fernseh-Studios, außerhalb New Yorks noch 46 Stationen, die mit Netzwerk verbunden sind, und 16 weitere Stationen, die nicht an das Netzwerk angeschlossen sind, das den Raum zwischen New York, Washington, Jacksonville und Kansas City umspannt. Die Programmstunden sind völlig ausverkauft. Die Stunde in der guten Zeit bringt für das ganze Netzwerk 36 050 Dollar. Die Studios sind normalerweise mit drei Kameras zur gleichzeitigen Verwendung ausgerüstet, in einigen wird mit 4 Kameras gearbeitet.

Das Studio 8 H, das wir besichtigten, ist mit einem Kostenaufwand von einer Mill. Dollar von einem früheren Radiostudio in ein TV-Studio ausgebaut worden. Ein gedrucktes Verzeichnis wurde uns übergeben, das die Namen aller Firmen aufweist, die im Juni 1951 durch die Sender der NBC Reklame machten. Es ist eine Liste aller guten Namen der Industrie, die sich um Stunden oder Minuten bei der NBC reißt.

Wir sahen u.a. ein Kinderprogramm, in dem ein kleines Mädchen sich mit einem älteren Herrn, der es befragte, unterhielt und dabei freiwillige oder unfreiwillige Witze machte und kleine Lieder sang. Das Kind ist in wenigen Tagen in ganz New York wegen dieser Sendung berühmt geworden. Die Möglichkeit, bekannt und berühmt zu werden, ist im TV erstaunlich groß. Von einem Schauspieler wurde berichtet, daß er früher im Stummfilm eine Rolle gespielt habe, dann ziemlich untertauchte und jetzt wieder im TV einer der ersten Stars ist und wöchentlich 30 000 Dollar verdient. Zu bemerken ist, daß der TV-Star nicht ein Girl, sondern der reife Mann ist, der aus dem Bild heraus Vertrauen erweckt, erzählt oder belehrt, entsprechend den beiden Grundmomenten in der TV, der Intimität und der Aktualität.

Wir sahen außerdem Proben zu einem Detektivstück. Entsprechend den außerordentlich großen Kosten, die der bebaute Raum in New York macht, müssen diese Proben sehr zusammengedrängt werden. Ein solches Detektivstück, wie wir es sahen, muß in drei Tagen so stehen, daß es life gesendet

werden kann. Dies erfordert gewandte und erfahrene Darsteller, ganz zu schweigen von der außerordentlichen Leistung, die vom Regisseur und seinen Assistenten gefordert wird. Die Spitzenleistung auf dem Gebiet des dramatischen Spiels liegt nicht in New York, sondern in Hollywood, worüber später zu berichten sein wird. Im übrigen Unterhaltungsprogramm ist New York führend. Das wesentliche New Yorker Programm wird life gesendet. In den ungünstigeren Stunden am Morgen werden auch Filme verwandt, doch können nur alte Filme gesendet werden, da bezüglich der neuen Tonfilme die Musiker-Gewerkschaft die Übertragung durch TV verbietet. Die Filme, die nicht für TV gedreht sind, wirken nicht entfernt so, wie entweder die life-Sendung oder die besonders für TV neu gedrehten Filme, worüber ebenfalls später noch zu sprechen sein wird. Außerdem ist das Verfahren entwickelt, eine life laufende TV-Sendung auch gleichzeitig auf Filmband aufzunehmen. Dieses sogenannte Kinoscop-Verfahren liefert einen Film, der bedeutend schlechter ist als der besonders mit Filmtchnik beleuchtete usw. aufgenommene Film. Das Verfahren ist aber bei manchen sportlichen Ereignissen nicht zu umgehen. Der große Vorteil der TV-Kamera, die Sensibilität, geht dabei zum großen Teil verloren.

Insgesamt senden sieben Stationen in New York gleichzeitig TV, so daß der Empfänger unter sieben Stationen die Wahl hat. Manche von diesen Stationen haben viele Studios, wie zum Beispiel die NBC, die einen von den sieben Kanälen bedient.

Wir besichtigten dann das auch mit der Aufnahme von Farbfilmen betraute Studio der CBS (Columbia Broadcasting System) in 485 Madison Avenue, das in das Riesengebäude des Terminus eingebaut ist. Einer der zauberhaften New Yorker Blicke bietet sich, wenn man über die Riesenhalle des Zentralbahnhofes auf einem brückenartigen Gang von einem Studio zum andern geht und unter sich das Gewimmel des Bahnhofes sieht. Uns führte Herr Parr. Ab September sendet CBS wöchentlich 20 Stunden farbiges TV, und zwar nach dem mechanischen CBS-System, der rotierenden Farbscheibe. Diesem System stehen die theoretischen Bedenken unserer Ingenieure entgegen, wonach die nur mechanisch wirkende Scheibe ein unvollkommenes Mittel sei. Mit diesem System konkurriert das elektromagnetische Verfahren der RCA, das aber ebenfalls zur Zeit technisch noch nicht so entwickelt ist, um ein solches Programm senden zu können, wie es CBS fertig bekommt; außerdem hat die FCC bisher nur das Columbia-System für farbiges Werbe-Television lizenziert, worauf ich später noch eingehe.

Am 9. Juli besuchten wir die New Yorker Niederlassung der Firma Allen B. DuMont Laboratories, Inc., 515 Madison Avenue, eine von den erwähnten sieben Stationen; sie hat den Kanal 5 zur Verfügung und wird in New York sehr viel aufgenommen. Die Firma DuMont ist eine von den großen Netzwerk-Firmen, die also nicht nur New York, sondern auch andere Städte bedienen. Wir besichtigten dann eines der Studios von DuMont, das nicht weit von dem Zentralbüro in einem früheren Filmtheater eingebaut ist. Die Bühne des Theaters dient für die Bewegung der

Schauspieler, die Kameras sind teils seitlich, teils auf einer Brücke aufgestellt, die von der Bühne her in gleicher Höhe über die Sitzreihen nach dem Hintergrund des Zuschauerraumes gelegt ist. Auf dieser Brücke können die Kameras näher oder weiter an die Schauspieler herangefahren werden. Auch hier wird bei den Aufnahmen das Publikum geladen, das auf den alten Sitzreihen neben dieser Brücke Platz nimmt.

Einer von den Direktoren, der uns dann seinen Mitarbeiter Drescher zur Führung mitgab, ist Herr James L. Caddigan. Wir schlossen damit unseren ersten New Yorker Aufenthalt ab und fuhren mit der Bahn nach Washington.

II.

In Washington wurden wir am 9. Juli vormittags von Herrn Henry I. Kellermann empfangen, dem Chef der Deutschland-Abteilung im Staatsdepartment. Herr Kellermann zog zu diesem Gespräch vier Sachbearbeiter zu. Er informierte sich über deutsche Verhältnisse und versicherte uns, daß seitens des Staatsdepartment alles geschehen werde, was möglich ist, um unsere Reise nutzbringend und angenehm zu gestalten.

1. FCC (Federal Communications Commission)

In außerordentlich entgegenkommender Weise wurde uns die Organisation der FCC von Sachbearbeitern, insbesondere den Herren Plummer und Kittner erläutert. Die FCC ist eine »Commission«, also eine koordinierte Gruppe von Männern, und zwar sieben Leuten, die vom Staatspräsidenten ernannt werden. Die Ernennung bedarf der Billigung des Kongresses. Einer von ihnen wird zum Chairman ernannt, zur Zeit ist es Mr. Wayne Coy. Die Commission setzt sich aus zwei Ingenieuren, vier Juristen und dem erwähnten Chairman zusammen. Die Ernennung erfolgt auf 7 Jahre. Die FCC ist keinem Staatsamt unterstellt, sondern ist unmittelbar dem Kongreß verantwortlich. Die Mitglieder der Commission und die 1 500 Angestellten der FCC werden als Beamte bezahlt. Das Maximalgehalt beträgt 15 000 Dollar jährlich. Als Vergleichszahl sei angegeben, daß ein geschickter Maurer auf 1 000 Dollar monatlich kommt. Die FCC hat staatliche Aufgaben; sie regelt die internationalen Beziehungen Amerikas für Radio, Telefon und Telegrafie, einerlei ob die Vermittlung mit Draht, Kabel oder drahtlos erfolgt. Sie erteilt die Lizenzen zur Errichtung und Betreibung von Radio- und TV-Stationen, auch zur Verlegung von Kabeln und für den Betrieb von Telegrafien-Unternehmungen, die in Amerika nicht von der Post betrieben werden, sondern private Unternehmungen sind. Die FCC beaufsichtigt die Entwicklung sowohl in technischer wie in vertraglicher Hinsicht, die diese Unternehmungen haben, greift auch in die Gebührengestaltung ein und hat auch die nationale Verteidigung bei ihren Maßnahmen im Auge zu halten. Sie ruht auf einem Gesetz von 1934 »The Communications Act of 1934«, das durch die White Bill S. 1933 von 23.5.1947 ergänzt und am 1. Sept. 1948 überprüft worden ist. Artikel 4ff. dieses

Gesetzes regelt auf das Genaueste die Zusammensetzung der Commission und Organisation des gesamten Büros.

Die Hauptabteilungen der Organisation sind außer dem Verwaltungsbüro und dem Sekretariat das Büro des Chef-Ingenieurs, des Rechnungsprüfers, des Justitiars, der Telegrafienüberwachung, des technischen Sicherheits- und Kontrolldienstes und das Broadcast-Büro, in dem Radio und TV behandelt werden. Chef dieses Büros ist der oben erwähnte Herr Plummer, sein Vertreter ist Herr Kittner.

Der Betrieb von Fernmeldeanlagen ist an die Erteilung einer Lizenz durch die FCC gebunden, die für den Betrieb Bedingungen aufstellen kann und eine Gebühr erhebt. Die FCC ist zuständig nicht nur für die 48 Staaten in Nordamerika, und zwar als Bundesbehörde, sondern auch für Alaska, Hawaii, Porto Rico und die anderen amerikanischen Besitzungen. Sie hat bisher 8 000 Lizenzen vergeben, von denen 2 300 auf Radio-Stationen und 107 auf TV-Stationen entfallen. Für TV liegen weitere 450 Gesuche vor. Bei einem Antrag auf Lizenz wird geprüft, ob der Antragsteller die nötigen Mittel hat, eine geeignete Anlage zu betreiben. Die Lizenz wird auf 5 Jahre vergeben und wird nicht erneuert, wenn der Lizenzinhaber den Anforderungen der FCC nicht genügt.

Gegen Entscheidungen eines Büros der Commission, also zum Beispiel des Broadcastbureau, kann zunächst der administrative Beschwerdeweg an den Chairman und, wenn dieser nicht abhilft, Klage bei einem District Court, also etwa einem Landgericht, das dem Bund untersteht, eingereicht werden. Dann wird öffentlich verhandelt und ein Urteil gesprochen, ob die FCC innerhalb ihrer Kompetenzen gehandelt hat oder nicht. Auch der Chairman verhandelt in seinen Beschwerdeverfahren wie ein Gericht in öffentlicher Sitzung. So ist auch der Streit um das Farbfernsehen behandelt worden. Die FCC stellte sich auf den Standpunkt, daß das von der CBS entwickelte mechanische System für den öffentlichen Gebrauch geeignet sei, weshalb CBS – wie oben erwähnt – farbig senden kann, es aber nur in beschränktem Rahmen tut, während für das konkurrierende RCA-System, das elektromagnetisch wirkt und kompatibel ist, so daß also eine farbige Sendung auch schwarz-weiß auf den bisher aufgestellten Geräten empfangen werden kann, die FCC diese Genehmigung nicht gab. RCA hat hierauf, beginnend bei dem District Court in Chicago, Klage erhoben mit dem Antrage, die Anordnung der FCC als unzulässig zu erklären, weil sie mit dieser technischen Entscheidung ihre Kompetenzen überschritten habe. Die RCA ist jedoch in diesem Rechtsstreit unterlegen. Es ist bezeichnend für die amerikanische Auffassung, daß die amerikanischen Gerichte der FCC aufgrund des Gesetzes von 1934 das Recht zusprachen, frei zu entscheiden, ob ein bestimmtes technisches Farbsystem für Publikums-sendung geeignet ist oder nicht. Bemerkenswert ist weiter, daß die RCA einer der ganz großen Konzerne in USA ist und trotz Aufwendung aller Mittel in diesem Verfahren unterlag. Die RCA hatte auch in großem Maßstabe die Presse mobil gemacht und in den Fachzeitschriften eine Fülle von Diskussionen entfesselt, von denen mir zahlreiche Proben vorliegen.

Bezüglich der rechtlichen Stellung der FCC sei noch bemerkt, daß das Gesetz von 1934 auf dem Gesetz von 1927, der »Radio Regulations act« beruht. Unser Gesetz über Fernmeldeanlagen ist am 14.1.1928 publiziert worden, aufgrund eines Gesetzes vom 3.12.1927 zur »Änderung des Telegrafengesetzes«. Die amerikanische Gesetzgebung liegt also zeitlich in den wesentlichen Bestimmungen vor der unseren. Die FCC ist eine Organisationsform, die auch im amerikanischen Staatswesen an anderen Stellen wiederkehrt. Es gibt entsprechend »Boards« oder »Commissions« für das Eisenbahnwesen, für Security and Exchange, für »Federal Trade«, für »Federal Labour«. Charakteristisch ist, daß ihnen der Staat, statt Gesetze mit Hunderten von Paragraphen zu machen, wie etwa unser Gesetz über die Sozialversicherung, die Befugnis überträgt, gewisse Gebiete zu kontrollieren und durch ihre Entscheidungen zu regeln. Dadurch besteht eine große Beweglichkeit und Anpassungsmöglichkeit und der Fortschritt ist nicht darauf angewiesen, durch künstliche Gesetzesauslegung einen veralteten Text aufrecht zu erhalten.

Ferner erlaubt die Anrufung der Gerichte gegen solche Entscheidungen, die aber immer nur die Frage der Zuständigkeit des Boards berühren können, die öffentliche Diskussion. Es ist weiter charakteristisch für die Amerikaner, daß in dem Augenblick, in dem der höchste Gerichtshof eine Entscheidung gefällt hat, die Sache erledigt ist. Ich habe kein einziges abfälliges Wort von irgendeinem der vielen von der RCA abhängigen Leute über die Entscheidung des Gerichts gegen die RCA gehört. Wenn der Richter gesprochen hat, so kritisiert man in Amerika den Spruch nicht mehr, sondern stellt sich danach ein, evtl. um. Die RCA-Leute sagten: »Wir werden unser Verfahren verbessern.«

Vom Standpunkt des Beschauers ist zu sagen, daß das, was ich an RCA-Vorführungen gesehen habe, schlechtem Dreifarbendruck entspricht, während trotz aller Einwände der Techniker die farbigen Bilder des mechanischen CBS-Verfahrens in der Farbe schön und echt wirken.

Von den 1 300 Angestellten der FCC sind 450 im Lande tätig, um das Radio-Spectrum zu kontrollieren. Es wird streng darüber gewacht, daß die lizenzierten Frequenzen genau eingehalten werden. »The Communications Act of 1934« sagt ausdrücklich, daß die FCC keine Zensur über die Sendungen ausüben und die freie Aussprache über den Äther nicht verbieten darf. Das Gesetz sagt aber weiter, daß, wenn ein Sender irgendeiner Person oder einem Kandidaten einer Partei die Benutzung des Radios gestattet, der betreffende Sender allen anderen Kandidaten die gleiche Möglichkeit, sich des Radios zu bedienen, einräumen muß. Es steht der Station aber frei, überhaupt keinen Kandidaten Sendezeiten zu geben.

Die FCC schätzt für 1950 die Zahl der Radio-Empfangsgeräte in den Vereinigten Staaten auf 80 Millionen. Die Zahl der privaten Telefonanschlüsse beträgt 40 Mill. Neueste Zahlen für Fernsehgeräte konnte ich nicht bekommen, die letzte Zahl der FCC sind 14 Mill. TV-Geräte, die überholt sein dürfte. Es sei erwähnt, daß während unseres Aufenthaltes in Los Angeles der einmillionste Empfangsapparat für

Fernsehen aufgestellt wurde; die Stadt hat mit der für die dortigen TV-Sender erreichbaren Umgebung 3 Mill. Einwohner.

Bezüglich des Farbfernsehens sei noch nachgetragen, daß die FCC außer den beiden erwähnten Systemen noch das Colorado-System überprüft, aber auch noch nicht lizenziert hat.

2. Studio-Besuche

Der Studiobesuch in Washington führte uns in zwei der interessantesten von den 25 Studios, die auf 5 Kanälen in Washington senden. Washington ist also mit TV-Kanälen im Verhältnis zu New York gut versorgt, wenn man bedenkt, daß die Stadt von 850 000 Einwohnern gegen die 8 Mill. New Yorks und die Mehrmillionenstädte wie Philadelphia, Chicago, Los Angeles eine an Volkszahl nicht so enorme Stadt ist. Aber in Washington ist das Interesse an dem politischen und kulturellen Leben außerordentlich groß. In Washington haben wir auch Leute aus der sogenannten Intelligenzschicht gefunden, die sich scharf gegen das TV und seine Programme aussprachen. Dies ändert aber nichts an der enormen Verbreitung, auch in Washington, wie diese Studiozahlen zeigen.

Wir besichtigten zuerst das zum Konzern der RCA (NBC) gehörende Studio WNBV, das im Wardman-Parkhotel untergebracht ist. Aus den Ateliers sieht man in das große Schwimmbassin dieses eleganten Hotels. Die Inanspruchnahme solch wertvoller Räume zeigt einmal die Raumknappheit und zum anderen, daß man mit Kosten nicht spart. Der technische Leiter dieses Studios, Herr Charles H. Colledge, zeigte uns bereitwillig, was interessant erschien. Ich füge in der Anlage die Fotokopie eines Normalstudios bei. Nachdem wir die ersten Studios gesehen hatten, waren wir in der Lage, die Abweichungen und Spezialitäten der einzelnen Studios zu erkennen. Es sei bemerkt, daß fast jedes dieser Studios zum Beispiel bei den Apparaturen zum Mixen der Bilder oder bei dem Einsetzen von Filmen besondere Eigenarten entwickelt hat, je nach der Geschicklichkeit des Technikers. Generell ist zu bemerken, daß bei Filmen sowohl bei der kinoscopischen Aufnahme wie bei der Sendung fertiggelieferter Filme der 35 mm-Normalfilm nach und nach wieder an erste Stelle tritt, weil er bedeutend bessere Bilder auch im TV liefert als der Schmalfilm von 16 mm, trotz seiner größeren Kostspieligkeit.

Das andere Studio, das wir besichtigten, gehört nicht zu einem der großen Konzerne, sondern war eines der selbständigen Gesellschaften, 1947 gegründet, die den früheren Chevy Chase Ice Palace in der Connecticut Avenue zu einem TV-Studio umgebaut hatte. Gegenüber den übrigen Studios, die wir bis dahin gesehen hatten – wir waren noch nicht in Hollywood wirkte dieses Studio besonders raumgroß und gut disponiert, weil der große Cubus des Eispalastes die Aufteilung der Räume nach reinen TV-Gesichtspunkten ermöglichte. Das Studio wirkte wie ein neuer Studiobau im Gegensatz zu den in den Wolkenkratzern oder Hotels untergebrachten raumbeschränkten Anlagen.

3. National Association of Radio & Television Broadcasters

Von besonderem Interesse war für uns der mehrfache Besuch im amerikanischen Radio- und TV-Verband, der unser Reiseprogramm zusammengestellt hatte und sich in vorbildlicher Weise um uns kümmerte. Insbesondere war um uns der stellvertretende Direktor Oscar Elder bemüht, aber auch sämtliche anderen anwesenden Direktoren beschäftigten sich lebhaft mit uns. Der Generaldirektor, Herr W. Rayen, ist zur Führung der Geschäfte der Broadcast Advertising Bureau beurlaubt, also dem Syndikat der Annoncenexpeditionen, die für Radio und TV arbeiten, von deren Aufträgen die Radio- und TV-Studios zum großen Teil leben.

In der Nat. Association of Radio & Telev. Broadcasters, einer privaten Organisation, sind 1951 von den 2 400 Radio- und TV-Stationen in den Vereinigten Staaten zusammengefaßt. Die Organisation hat 107 Angestellte. Sie gibt ihren Mitgliedern Ratschläge für organisatorischen und technischen Aufbau der Stationen und berät ihre Prozesse. Die mit Fachjuristen besetzte Rechtsabteilung steht mit der U.E.R. in Genf in Verbindung, ohne dort Mitglied zu sein, aber um gemeinsame Rechtsfragen für die Sender mitzuberaten. Die Vereinigung gibt auch technische Lehrbücher heraus, zum Beispiel das ENGINEERING HANDBOOK. Es sei hier bemerkt, daß in Amerika die wissenschaftliche und technische Literatur, die sich mit praktischer Belehrung befaßt, außerordentlich groß ist. Die gewöhnlichen Buchläden sind mit einem guten Drittel durch solche Literatur einschließlich der Lexika, Erd- und Sternenbeschreibungen angefüllt.

Der Präsident der Vereinigung ist der Richter Justin Miller, der 17 Jahre Professor an verschiedenen Universitäten war, anerkannter Fachjurist ist und großes Ansehen genießt. In Amerika besteht eine Bewegung, die von der Universität des Staates Ohio geführt wird mit der Tendenz, durchzusetzen, daß nicht alle TV-Kanäle der Commercial-TV zur Verfügung gestellt werden, sondern daß einige Kanäle in den Hochfrequenzen des TV-Bandes ausschließlich für Erziehungsinstitute in nicht Commercial-Sendungen vorbehalten werden. Dieser Antrag ging an die FCC, und die FCC ordnete eine öffentliche Verhandlung an, bei der 5 Mitglieder der FCC unter dem Vorsitz des Vizepräsidenten P. A. Walker zu Gericht saßen. In dieser Verhandlung vom 26.1.1951 vertrat Miller die Interessen der Commercial-TV. In diesem Verfahren wurde nach amerikanischem Brauch Herr Miller als Zeuge vernommen und gab seine Äußerungen im Frage- und Antwortspiel mit den Gegnern seines Standpunktes wieder. Miller wandte sich in dieser Sitzung gegen den Vorwurf, daß die bisherigen Stationen die Kultur schädigten und die Erziehung vernachlässigten, weil allein schon die Kontrolle der FCC dies unmöglich mache, die alle Stationen sowie die dort beschäftigten Programmleiter lizenziere, und man könne nicht sagen, daß sie mit ihre Machtbefugnissen Mißbrauch getrieben habe. Der Antrag der Universität in Ohio ging nicht durch, wird aber weiter verfolgt. Über die Association selber ist noch zu berichten:

Die Rechtsabteilung stellt den Mitgliedern Normalverträge zur Verfügung, die Wirtschaftsabteilung berät bei Abschlüssen mit den Annoncen-Expeditionen (Advertiser), eine besonders wichtige Funktion ist aber die bei uns in dieser Form noch nicht entwickelte Kontrolle der Aufnahme der Sendungen durch die Hörerschaft. Mir scheint, daß in den Berichten, die ich über amerikanisches Wirtschaftsleben gelesen habe, ein Punkt nicht mit der genügenden Beachtung betrachtet worden ist: die amerikanische Selbstkontrolle. Der Freiheit in der wirtschaftlichen Entschließung steht eine Kontrolle gegenüber, von deren Leidenschaftlichkeit und Exaktheit wir uns keine richtige Vorstellung machen. Jeder Geschäftsmann kontrolliert täglich seinen Betrieb nach allen Richtungen selber oder durch Fachleute, und sieht im Ertrag die Bestätigung der Richtigkeit seiner Anlagen. Die Radio-Vereinigung veranstaltet dauernd Rundfragen bei allen Leuten, die als Hörer infrage kommen, indem sie Formulare ins Haus schickt und wieder abholt. Auf meine Frage, ob denn dieses Formular beantwortet würde, wurde gesagt, daß das Publikum mit mindestens 95% die erbetene Antwort gäbe. Die gestellten Fragen zerfallen in drei Abteilungen, einmal nach den Stationen und Programmen, die einmal in der Woche gehört werden, in zweiter Linie nach den Stationen und Programmen, die bei Tageslicht gehört werden und in dritter Linie nach den Stationen und Programmen, die abends und nachts gehört werden. Die amerikanische Lust am Fragebogen wird hier in geschickter Weise ausgenutzt. Die Ergebnisse werden zusammengefaßt und den beteiligten Kreisen zur Verfügung gestellt, also den Stationen und den Annoncen-Büros. Diese Analysen sind der Maßstab für die Preise, die die Annoncen-Büros und ihre Auftraggeber an die Stationen zahlen. Die Kontrolle ist also für die Aufrechterhaltung des Betriebes entscheidend. Wer nicht gehört wird, bekommt keine Sponserchaft und damit kein Geld. Die geistreichste amerikanische Wochenschrift »The New Yorker« glossiert im Heft v. 14. Juli 1951 die Umfragetätigkeit der Association, die sich hierbei oft des Telefons bedient und Nummer für Nummer anruft, weil man in Erfahrung gebracht hat, daß jeder Telefonanschlußbesitzer auch Radio- und TV-Empfangsgeräte hat. Man sieht da eine Karikatur eines bösen alten Mannes, neben dem eine noch bössere ältere Frau steht, wie er in das Telefon brüllt: »Ich höre überhaupt kein Radio, ich höre nur meine Frau!«

Damit die einzelnen Stationen auf der Höhe bleiben, ist die Association bemüht, nicht nur im schriftlich Wege, sondern auch durch Abhaltung von Meetings belehrend und aufklärend zu wirken.

Besonders wichtig sind auch die Fachzeitschriften, die eine sehr große Rolle spielten. Wir besuchten die der angesehenen Redaktionen, die der Wochenschrift »BROADCASTING«, die in einem der Washingtoner Wolkenkratzer, dem berühmten National Press Building, untergebracht ist. In den obersten Räumen dieses Hauses ist der bekannte Washingtoner Presseklub. Diese Zeitschrift erscheint in einer Auflage von 15 000 Exemplaren, die nur an Fachleute, also Stationen und deren Interessenten gehen. Der Gründer und bewegende Kopf ist Herr Sol Tais-

hoff. Diese Wochenschrift gibt auch ein Jahrbuch heraus, das außer den Adressen und den leitenden Leuten aller Stationen sehr aufschlußreiche Jahresanalysen enthält.

III. St. Louis

In St. Louis besuchten wir das Studio KST-TV, das der Firma Pulitzer Pub.Co. gehört. Das gleiche Unternehmen bringt die größte Zeitung Mittelamerikas heraus, die »St. Louis-Post-Dispatch«. Die Pulitzer-Gesellschaft – ein Familienunternehmen – betreibt ferner auch eine Radio-Station. In dem von der Firma gebauten Wolkenkratzer, auf dessen Spitze der Sender steht, sind also Verlag, Redaktion und Expedition der Zeitung untergebracht, ferner die Technik, Verwaltung und Redaktion der Radio-Station sowie die TV-Station. Alle arbeiten völlig selbständig, in der Nachrichtengebung z.B. unabhängig voneinander, und es kann auch passieren, daß sie unter Umständen gegeneinander arbeiten. Die Rivalität zwischen Radio und TV bezüglich der Anlockung der Sponsors liegt auf der Hand. In amerikanischer Großzügigkeit wird aber dies alles nicht als störend empfunden.

Es sei bemerkt, daß die Aufnahme in diesem Hause eine besonders freundliche war, wofür wir insbesondere dem Direktor der TV, Harald Grams, Dank schulden. Dies kann aber nicht hindern zu sagen, daß in diesem Riesenhaus die Unterbringung des letzten Kindes der Weltfirma, der TV, naturgemäß etwas beengt ist.

St. Louis ist eine Stadt von 815 000 Einwohnern mit 300 000 TV-Empfangsgeräten. Durch die Anbringung der Sendeanlagen wird ein Gebiet mit einem Radius von 15,5 Meilen versorgt. In diesem Gebiet wohnen insgesamt 5,9 Mill. Menschen, und nach den Statistiken beträgt der jährliche Umsatz an Detailwaren, für die also das Inserieren über den Sender von Interesse ist, 5 Milliarden Dollar. In die Inserate teilen sich TV und Radio und der 24 Seiten umfassende Inseratenteil der Post Dispatch. Es ist interessant zu beobachten, wie sich in der Entfernung von St. Louis die Antennen erhöhen. Es gibt in weiteren Entfernungen selbständige eiserne Mastanlagen, die mit Unkosten bis zu 1 000 Dollar errichtet werden, um noch in größeren Entfernungen vom Sender Empfang zu haben.

In St. Louis sahen wir die Aufnahme eines Vortrages für Frauen. Dieser Vortrag hätte auch am Radio gehalten werden können. Für die TV wurde er aber dadurch optisch wirksam gemacht, daß der vor und mit einem Frauenpublikum sprechende Redner aufgenommen wurde. Diese Frauen saßen wie in einer Versammlung an kleinen Tischen um ihn herum. Das Bild wurde bewegt gehalten, indem er gelegentlich von einem Tisch zum andern ging. Im Bild gefaßt wurden sowohl er wie gelegentlich Typen aus seinem Publikum. Bemerkenswert ist, daß dieses Publikum sich aus freiwillig kommenden Frauen zusammensetzt, von denen viele Hunderte um Zulassung bitten, während man in dem Bild höchstens 30 Mitwirkende brauchen kann. Die Frauen legen großen Wert darauf mitzuwirken, weil sie damit im Freundeskreis erschei-

nen und gesehen werden. Diese Publicity ist ganz charakteristisch für das amerikanische TV-Geschäft. Das Publikum drängt sich allerorten sowohl zu solchen Mitwirkungen wie zur Teilnahme an Live-Sendungen.

Als besondere Ehrung wurde uns ein Essen gegeben, an dem der Juniorchef des Hauses, Herr Joseph Pulitzer, teilnahm. Sein Großvater hat das Zeitungsunternehmen vor 60 Jahren gegründet. Auch sein Vater hieß Joseph; in Jubiläumsschriften der Zeitung bezeichnet man der Einfachheit halber die verschiedenen Pulitzer als Joseph I, Joseph II und Joseph III.

Im Anschluß an das erwähnte Essen mit Herrn Pulitzer, an dem etwa 20 führende Leute aus dem Hause teilnahmen, wurden wir drei aufgefordert, kurze Ansprachen zu halten. Herr Beckmann sprach über die enormen Fortschritte in Radio und TV seit seinem letzten Besuch in Amerika im Jahre 1949. Herr Pölsnecker sprach über einige technische Errungenschaften, die ihm aufgefallen waren und ich betonte zwei Gesichtspunkte, einmal die Tatsache, daß die TV-Kamera in ihren Aufnahmen nicht wie wir an sprachliche Fertigkeiten gebunden ist, sondern alle Sprachen in gleicher Weise in allen Ländern aufnehmen und damit eine Brücke zur Völkerverbindung schlagen kann, und ferner, daß die beiden hervorragenden Eigenschaften des TV, die Intimität und die Aktualität, dem Commercial-System des amerikanischen TV in erstaunlicher Weise entgegenkommen und dieses für uns zunächst schwer verständliche System doch in der praktischen Erfahrung des TV gut und lebendig erscheinen lassen.

IV. Los Angeles

Wir fuhren dann in zwei Tagen und Nächten mit der Bahn über die Rocky Mountains nach Los Angeles. Wir waren unserem Programm dafür dankbar, daß wir nicht flogen, sondern mit einem Zug fuhren, einmal wegen der Erholung nach den sehr anstrengenden, von morgens bis abends ausgefüllten Besichtigungstagen und ferner wegen der intimeren Berührung mit der Landschaft. Die unvorstellbar reichen Niederungen im Mississippi-Tal (das leider damals von einer schweren Überschwemmung heimgesucht wurde), in denen Mais, Tabak, Zuckerrohr und Baumwolle zwischen Bohrtürmen und Industrie-Anlagen von Ausmaßen, wie man sie sich hier nicht vorstellen kann, wachsen, stehen in einem aufregenden Gegensatz zu den Wüsten im Gebirge. Hier entwickelt sich nur eine dürftige Vegetation, und nur an den Stellen, wo sich etwas Wasser sammeln kann, und unvermittelt betritt man dann das Märchenland Californien, das aber nur der künstlichen Bewässerung seine Frucht-Baum-Haine verdankt. Die Orangen-Haine werden nicht nur von Wasser gespeist, das Hunderte von Kilometern geleitet wird, sondern in den Gärten sieht man auch an jedem Baum einen kleinen Ofen, mit dem sie geheizt werden, wenn kalte Winter kommen. Man will dieses System jetzt durch gewärmte Nebel ablösen, in die man die Haine einhüllt.

Vor dem Einlaufen in Los Angeles sieht man einen großen Wald, der aber bei näherer Betrachtung aus Bohrtürmen besteht. Auch hier quillt das Öl aus der überreichen Erde.

Los Angeles, mit Hollywood zu einer Riesenstadt verbunden, hat die von allen amerikanischen Städten größte räumliche Ausdehnung, größer als London; Leute fahren 30 km zum Mittagessen. Die Besichtigung von 6 Studios war vorgesehen, das erwähnte Jahrbuch des Broadcasting weist 22 Adressen auf.

Wir begannen mit einem Unternehmen, das für uns von außerordentlicher Wichtigkeit war, der Firma Jerry Fairbanks, Inc. im Sunset Blvd. No. 6052 in Hollywood, der längsten Straße der Welt. Der Produktionschef von Fairbanks, Herr Pagel, führte uns in liebenswürdigster Weise. Dieses Unternehmen macht Filme, die an die TV-Stationen zur direkten Verwendung im TV-Programm geliefert werden. Die Filme werden mit drei gleichzeitig arbeitenden Kameras so gedreht, wie sie für die Optik und Dramaturgie des TV notwendig sind. Die drei Kameras nehmen gleichzeitig – eine von der Nähe, eine von der Entfernung und eine aus der Mittellage – die Bilder auf. Die Kameras stehen fest, die Schauspieler spielen auf sie zu. Die Kamera zieht ihnen also nicht nach, wie beim life-TV, sondern wird so behandelt wie die Kamera in einer gewöhnlichen Filmaufnahme, also nur in Ausnahmefällen bewegt. Es wird nicht mit TV-Kameras aufgenommen, sondern mit gewöhnlichen Filmkameras. Das Bild wird dann aus den drei Bändern bzw. den Wiederholungsbändern geschnitten und gecutert. Die Arbeit wird hierdurch außerordentlich exakt, alle Fehler in Einzelaufnahmen können ausgeglichen werden, weil alle Einstellungen mehrfach gedreht werden, wie beim Film.

Das Drama, das wir sahen, hieß: »The deadly Curio« – Das tödlich wirkende Antiquitäten-Geschäft. Hauptdarsteller war ein früherer bekannter Stummfilm-Schauspieler, Philo McCollough. Collough war das Dialogsprechen noch nicht gewöhnt, versprach sich manchmal, so daß die Einstellung wiederholt werden mußte. Bei life-Sendung wäre dies unmöglich geworden, bei dem vorliegenden Verfahren ging es. Neben ihm wirkte noch als Stardarstellerin Frau Virginia Christine mit, außer diesen beiden Stars nur noch 5 Personen. Für die Stars waren zwei Doubles engagiert. In dem heißen Klima und bei der diesem Verfahren notwendigen filmmäßigen Ausleuchtung ist die Anstrengung der Darsteller eine außerordentlich große. Für die Einstellung der Ausleuchtung und der Apparate wird daher das Double herangezogen, weil der Hauptdarsteller es sonst einfach nicht schaffen würde.

Außer der Firma Fairbanks macht die Firma Bing Crosby Enterprises, Inc., 9028 am Sunset Blvd., also 3 000 Hausnummern oder mehrere Fahrkilometer entfernt, ebensolche Filme für die TV-Stationen. Bing Crosby arbeitet nicht mit den drei im wesentlichen feststehenden Kameras wie Fairbanks, sondern mit beweglichen TV-Kameras. Wir fanden in Hollywood die Auffassung verbreitet, daß dieses System das life-Verfahren im TV allmählich einschränken wird und daß in kurzer Zeit 80 – 90 % der Dramen in diesem Verfahren für das Fernsehen gedreht werden,

das sowohl in der Qualität wie in den geringeren Kosten dem life-Verfahren überlegen ist. Es ist zu erwarten, daß außer den mittleren Firmen, wie die beiden erwähnten, auch die großen Firmen dazu übergehen, TV-Filme zu drehen. Hierin liegen große Möglichkeiten der Zusammenarbeit zwischen Film und TV.

Diese Filme, die mit sorgfältiger Filmtechnik unter Anwendung aller Erfahrungen und Hilfsmittel der Filmkunst und ihrer Ausleuchtung gedreht werden, sind nicht zu verwechseln mit dem sogenannten Kinoscop. Hierunter versteht man die gleichzeitige Aufnahme eines Films zusätzlich zu einer life-Aufnahme, also zum Beispiel bei einem Boxkampf, der life mit mehreren Kameras aufgenommen wird, aber gleichzeitig wird noch ein Film gedreht. Diese Kinoscop-Aufnahmen sind qualitativ sehr viel schlechter als die Fairbanks'schen Direktaufnahmen, weil ja hier die Bedingungen für die Beleuchtung und die Kamera-Einstellung lange nicht so günstig sind wie bei dem im Atelier gedrehten sorgfältig vorbereiteten und geschnittenen TV-Film. Einen schlecht geratenen Kinoscopfilm kann man durch Cuttern nicht mehr verbessern, man kann ihn nur noch verbrennen.

Von den größeren Stationen besichtigten wir zunächst KTTV-TV. Sie ist eine frühere Radio-Station, die die »Los Angeles-Time«, die größte Zeitung in Californien, gekauft hat und nunmehr zu einer technisch opulent eingerichteten TV-Station umbaut. Riesenhafte Studios mit Publikumssitzen für mehrere tausend Personen sind hier teils für TV schon fertig, teils in Umarbeit, entsprechend großartige technische Anlagen.

Als zweite Station besichtigten wir die KTLA, die der Paramount Television Productions Inc. gehört, also in drei großen amerikanischen Paramount-Konzern eingebaut ist, Die Gesellschaft arbeitet seit drei Jahren und hofft, in diesem Jahre zum ersten Mal einen Überschuß von einer halben Million Dollar zu machen. Sie wird von Herrn Klaus Landsberg geleitet, der bis 1937 in Berlin war. Seine technische Erfahrung und organisatorische Geschicklichkeit machten auf uns großen Eindruck. Klaus Landsberg ist von Hause aus Techniker, er leitet aber in seiner Station auch das Programm. Wir haben eine Varieté-Schau gesehen, eine ganze Stunde, die von einer Brauerei gesponsert wurde. Für diese Art Schau hat Landsberg als Rahmen sich ausgedacht, den Eingang zu einem Mississippi-Show-Boot zu zeigen, aus dem die im Boot auftretenden Künstler herauskommen, um kurze Proben ihres Programms zu zeigen. Die Varieté-Gesangsdarbietungen, die gebracht wurden, liegen nicht über unserem Durchschnitt, aber für uns war die Präzision interessant, mit der gearbeitet wurde. Für den Sponsor, also die Brauerei, wurde dreimal in der Stunde ein kleines Couplet eingelegt, für unseren Geschmack zu viel, eines wäre durchaus erträglich gewesen und hätte für seinen Zweck auch genügt. Das Orchester wurde von einer Damenkapelle bestritten, deren Dirigentin, eine sehr geschickte und hübsche Frau, auch die Ansage für die Künstler machte. Eine solche Schau bringt Landsberg einmal in der Woche, das Publikum drängt sich danach, lange Schlangen stehen vor dem Eingang. Eine derarti-

ge Dirigentin und Ansagerin stellt sich auf etwa 5 000 Dollar pro Abend.

Wir sahen dann die KNBH-Station, die zur NBC, also zum Konzern der RCA gehört. Es ist ein architektonisch modern und großzügig gebauter Komplex; auch ein früheres Radio-Studio, das für TV umgebaut ist oder wird.

Als letzte von diesen großen Stationen sahen wir die KTSL, Leiter Merle Jones, wiederum eine frühere Radio-Station, die in TV umgebaut wird, sehr geschmackvoll angelegt. Man kommt von der Straße in einen großen Warteraum, dessen linke Seite ganz aus Glas ist. Hinter dieser Glaswand sieht man den Kontrollraum eines der Studios, also den Producer und seinen Stab an der praktischen Arbeit. Die Station gehört zum CBS-Konzern und wird nächstens auch nach dem CBS-System Farbsendungen machen.

Wir nahmen in Los Angeles ausgiebig Veranlassung aufgrund persönlicher Beziehungen mit Regisseuren und Schriftstellern, die aus Deutschland eingewandert sind, in Fühlung zu kommen, so daß wir auch einmal von einer anderen Seite die Produktionsverhältnisse kennenlernten. Alle Anstellungsverträge, bis auf ganz wenige Ausnahmen, sind in Hollywood kurzfristig, sie werden auf einen einzigen Produktionsprozeß abgestellt. Es gibt nur wenige Jahresverträge, und auch diese sind so gebaut, daß die Firma, die sie abschließt, von Jahr zu Jahr kündigen kann. Drehbuchautoren ersten Ranges, wie die früher in Berlin tätigen Herren Frösche und Lustig, verdienen laufend 1 000 Dollar die Woche und bekommen bei großen Erfolgen zusätzlich Erfolgshonorare, die einen solchen Jahresverdienst im Einzelfall noch weit übersteigen. Dies sind aber wohlgeachtet Ausnahmen! Dem regulären Autor geht es bald gut, bald schlecht je nachdem wohnt er in einem großen oder kleinen Haus, denn eine Veränderung der wirtschaftlichen Lage führt sofort zum Umziehen. Nur die ganz reichen Leute haben eigene Häuser mit eigener Einrichtung. Die meisten ziehen in möblierte Häuser, in die man nichts mitbringt als etwas zu essen, denn alles andere ist schon dort. Auch die Garderobe wird meistens neu angeschafft und das übrige in der alten Wohnung hängen gelassen. Bis auf eine Handvoll Leute kauft in Amerika jeder seine Garderobe fertig im Geschäft, sehr viel billiger als bei uns.

Wir besichtigten bei Hollywood die riesige Flugzeugfabrik von Lockheed, in der die Constitutions-Maschinen hergestellt werden, und zwar außerhalb unseres Programms. Ich möchte meinen Bericht nicht mit einer Schilderung dieses grandiosen Unternehmens belasten, das außerhalb unseres Aufgabenkreises liegt. Die Anlagen haben die Größe einer Stadt. In der ersten Halle werden die Aluminiumblocks gepreßt, in den folgenden der so geschaffene Körper mit Motoren und Maschinerie ausgefüllt, am Ende der letzten braucht nur noch Benzin eingelassen zu werden und der Riese fliegt davon.

V. New Orleans

Mit einer solchen Constitution flogen wir dann nach New Orleans. Der Besuch in New Orleans vermittelte technisch keine neue Einsicht, aber war von großer Bedeutung, um ein abgerundetes Bild über die TV-Situation in den Staaten zu bekommen. Wir besichtigten in New Orleans die einzige dort befindliche TV-Station, während es 18 Radio-Stationen gibt. Diese Station – WDSU-TV – steht unter der Leitung des Herrn Robert D. Swezey, der Jurist ist.

New Orleans zeichnet sich dadurch aus, daß es aus der französischen und namentlich der spanischen Zeit Bauwerke im altspanischen Stil hat, also Häuser, wie sie etwa in Sevilla stehen. Die Balkongitter dieser Häuser sind noch aus Spanien eingeführt, im 18. Jahrhundert, als es noch keine amerikanische Eisenindustrie gab. Swezey hat einer dieser alten Privatpaläste für seine Station gekauft und seine Verwaltungsbüros dort untergebracht, ohne Tapeten und Kamine und die alte Einrichtung zu zerstören. An die Rückmauer hat er ein hochmodernes TV-Atelier angebaut, dessen Boden auf ebener Erde steht, so daß man mit Autos hineinfahren oder Elefanten hineinführen kann. Bis jetzt ist für New Orleans nur diese eine Station lizenziert. Alte Beziehungen verbanden Herrn Beckmann mit Herrn W. H. Summerville, dem Leiter der Radio-Station WWL, die der Loyola University gehört. Die Loyola University ist eine Jesuitengründung, eine Hochschule mit mehreren tausend Schülern, die zwei Drittel ihres Etats aus den Einnahmen dieser Station zieht. Der Jesuitenpater Karl Maring betreut von der Universität aus die Station. Er stammt aus Westfalen und ist vor einigen 30 Jahren nach Amerika gekommen. Diese Station bemüht sich auch um eine TV-Lizenz.

Wie bereits berichtet, sind gegenwärtig 107 TV-Stationen in USA lizenziert und weitere 450 Gesuche liegen vor. Die FCC arbeitet an einem neuen Wellenverteilungsplan, der neben den 12 vorgesehenen Wellenlängen im Meterwellenbereich weitere 70 Dezimeterwellen für die TV bereitstellen will. Auf die ganzen Vereinigten Staaten verteilt würden bei einer Zugrundelegung von 1 200 Stationen 2 000 TV-Sender möglich sein. Wenn der Plan realisiert wird, wird also auch die Loyola-University ihre TV-Station zu der Radio-Station bekommen.

VI.

Von New Orleans fahren wir nach Camden, am Delaware-Fluß gelegen, der uns aus dem »Lederstrumpf« lebendig ist, gegenüber Philadelphia. Mit dieser großen Millionen-Stadt ist Camden durch gewaltige Brücken verbunden. Die Autofahrt über eine dieser Brücken kostet jeweils 20 Cent, 60 000 Gefährte fahren täglich darüber.

In Camden liegt die größte Gerätefabrikanlage der RCA, die Victor-Plant. Die Victor-Plant ist im Konzern der RCA eingebaut wie die NBC, also als ein selbständiges durch Eigentum an den Shares mit dem Konzern zusammengehaltenes Unternehmen. Die Victor-Plant in Camden beschäftigt 19 800 Arbeiter.

In allen ihren TV- und Radio-Geräte herstellenden Fabriken beschäftigt die RCA 35 000 Arbeiter. Wir wurden von Herrn E. T. Griffith in freundlicher Weise geführt. Wir sahen, wie am laufenden Band TV-Empfänger hergestellt werden. Es ist außerordentlich eindrucksvoll mitzerleben, wie die Herstellung an einem Holzbrett beginnt, auf das einige Stifte eingenaagelt werden, an die sich dann Draht an Draht von Hand zu Hand anschließt. Ein großer Teil der Arbeiter sind Frauen. Die Preisrelation von einem TV-Gerät gegenüber einem Radio-Gerät ist ungefähr das Verhältnis von 250 zu 150. Wenn ein Radiogerät 150 Einheiten kostet, kostet das entsprechende TV-Gerät 250.

In dem Betrieb der RCA in Camden liegen überall Formulare aus, wonach jeder der tätigen Angestellten Vorschläge für eine Verbesserung der Produktionsart und des Fließbandes machen kann. Diese Formulare verlangen, daß eine detaillierte Darstellung des Verbesserungsvorschlages gegeben wird. Dieser wird von der Direktion überprüft und durch eine Prämie belohnt, falls der Vorschlag angenommen wird. Die RCA-Tuben zum Einbauen in TV-Kameras sind zum Preise von 1 200 Dollar käuflich, sie werden nicht vermietet, sondern zu Eigentum übertragen.

Ich stelle die Frage, was denn passiere, wenn einmal eine von den Arbeiterinnen einen der winzigen Drähte falsch herumwickelte, da man dies unmöglich gleich sehen könne, erst viel später, wenn der Apparat nicht funktioniere. Aber auch da zeigt sich wieder die leidenschaftliche Kontrollwut der Amerikaner. Die Drähte werden den Arbeiterinnen in bestimmter Länge geliefert, und diese muß aufgehen, wenn der Draht richtig aufgelegt ist, sonst ist er zu kurz oder zu lang.

Die Werkstätten der RCA liefern komplette Studioeinrichtungen für TV. Ein umfängliches illustriertes Werk, der »Broadcast Equipment Catalog« wurde uns übergeben, der fast alle mechanischen und elektrotechnischen Einrichtungen enthält, die wir bei den TV-Studios gesehen hatten. Selbst die kranenartigen Riesengestelle sieht man hier abgebildet, die mit einem Federdruck den Kameramann in die Luft heben, damit er von oben fotografieren kann, ferner die Spiegel an den TV-Film-Projektoren, von denen ich bis dahin geglaubt hatte, daß sie Geheimmittel besonders tüchtiger Studio-Ingenieure seien.

VII.

Von Camden fahren wir zu einem Abschluß unserer Besichtigung nach New York, wo wir Firmen besuchten, die sich mit der Belieferung fremder Stationen mit ganzen Programmteilen beschäftigen. Es sind dies die Firmen Frederic W. Ziv Co. und Associated Program Service. Diese liefern den Stationen eine Plattenbibliothek aus mehreren hundert Platten, die Umrahmungen ganzer Sendungen, Konzertstücke, Tanzplatten und Vorträge umfassen, außerdem Hintergrundgeräusche und sinnvoll detaillierte Kataloge dazu. Die Station in einer kleinen Stadt kann sich nach einer solchen Bibliothek die kleineren Teile ihres Programms zusammenstellen.

In den Gesprächen, die wir über die Ausgestaltung der TV-Sendungen hatten, spielten auch Berichte eine Rolle, die uns über die sogenannte Phonovision gegeben wurden. Man hat in Chicago zum Beispiel versucht, Fernsehhörer dazu einzuladen, gegen eine einmalige Zahlung von einem Dollar einen neuen großen Hollywood-Film vorgeführt zu bekommen. Die Sendung wurde so angelegt, daß nur diejenigen technisch mithören konnten und entsprechende technische Anweisungen bekamen, die den Dollar bezahlt haben. Die Versuche sollen sehr erfolgreich gewesen sein und geben eine Zukunftsaussicht für die Erweiterung des amerikanischen TV über das reine Commercial-Programm hinaus.

In New York findet man in Bars meistens TV-Sets der neuen großrahmigen Konstruktion von 40 cm Bildbreite oder aber Schirme, auf die das TV-Bild geworfen wird. Diese Schirme sind sehr viel kleiner als die Schirme in Filmkameras, geben aber ein ausgezeichnetes Bild, wenn die Empfänger in Ordnung sind. Ich sah in Washington in einem Film-Theater eine TV-Übertragung aus New York, die auf den großen Filmrahmen dieses Theaters geworfen wurde. Das Bild war ausgezeichnet. Es handelte sich um die Übertragung des Schwergewichtskampfes um den Weltmeistertitel, der das ganze Land auf die Beine brachte. Das von mir besuchte Kino war eines der großen in Washington mit über 2 000 Sitzen. Es war völlig überfüllt. Das Publikum beteiligte sich an dem Boxkampf so, als ob es an ihm in New York teilgenommen hätte, mit Beifall oder mit Ablehnung. Die Suggestion war derart stark, daß man den Kampf unmittelbar miterlebte.

Ein näheres Eingehen auf die Einzelheiten der amerikanischen Programme geht über den Rahmen eines solchen Reiseberichtes hinaus, da hierbei eigene Meinungen und Werturteile entwickelt werden müssen. Darüber sei an anderen Orten berichtet. (Ich arbeite an einem Buch: »Was kann das Fernsehen.«) Rein objektiv läßt sich über das Programm folgendes mitteilen:

Nach einer Analyse des oben erwähnten Broadcasting-Jahrbuchs für 1951 unterlag das Programm aller TV-Sender von März bis Oktober 1950 folgender Entwicklung:

TV-Programm in Prozenten	März 1950	Okt. 1950
Drama	32,6	27,6
Musik	3,3	2,8
Varieté	33,7	33,6
Rätsel und Mitwirkung des Publikums	7,9	9,6
Sport	13,5	20,3
Kinderprogramm	9,0	6,1

Man sieht aus diesen Zahlen, daß die reine Musik in diesem Programm keinerlei Rolle spielt. Zum Drama gehören die für TV geschriebenen Hörspiele. In Amerika hat das Cowboy-Stück eine große Bedeutung. Die Amerikaner haben hierfür eine Reihe von guten Darstellern, wie Gene Lockhard. Die wachsende Bedeutung des Quiz (Rätselprogramm) beruht auf der außerordentlichen Lebendigkeit dieser Darstellungs-

form. Es sitzen beispielsweise vier Männer an einem Tisch, die schlagfertig und witzig sind. Nun wird vor sie ein Mann geführt und sie müssen raten, nachdem sie ihm Fragen gestellt haben, welchen Beruf er hat. Das Publikum wird vorher durch Vorstellung des betreffenden Mannes informiert, freut sich also aus göttlicher Überlegenheit, wenn die vier Männer vorberaten oder wenn sie den Befragten mit witzigen Fragen in die Enge treiben. Die Fragen müssen so gestellt sein, daß der Betreffende sie mit Ja beantworten muß. Kann er eine Frage mit Nein beantworten, so bekommt er sofort 5 Dollar Prämie. Nach 10 Minuten ist das Spiel aus und der Befragte bekommt 50 Dollar, wenn sein Beruf nicht erraten worden ist. Hierzu muß bemerkt werden, daß die meisten Amerikaner wohl einen Job haben, aber keinen Dauerberuf in unserem Sinne. Man verdient einmal auf die eine, dann wieder auf eine völlig andere Weise sein Geld. Der hat die meisten Chancen, der eine blühende Fantasie aufbringt, um sich einen neuen Job zu erfinden. Ich hörte ein solches Rätselspiel mit an, bei dem der Befragte ein »Entenimpfer« war, ein Mann also, der Hausenten gegen gewisse Krankheiten impfte. Man kann sich vorstellen, wie schwierig es für die Befragter war, das menschliche Wesen und die Stelle herauszufinden, wo er spritzte. Das Publikum barst vor Vergnügen. Ein anderes Mal war ein »Hundeausführer« zu erraten, also ein Mann, der davon lebt, aus den in den hohen Häusern gelegenen Wohnungen Hunde abzuholen und auf die Straße an einen für ihre Bedürfnisse erlaubten Ort zu führen. Das Erraten solch ausgefallener Berufe erfordert mehr Scharfsinn, als bei uns die Entlarvung eines Kanzleibeamten, Gastwirts oder Metzgermeisters nötig machte.

Dies Beruferaten ist in der obigen Statistik unter Mitwirkung des Publikums erfaßt. In diese Sparte gehört auch die »Königin für einen Tag«. Eine Station läßt aus 100 000 Angeboten eine junge Dame in ihren Senderraum kommen, um sich mit ihr über ihr Leben zu unterhalten und sie zu fragen, welchen Herzenswunsch sie habe. Dieser Wunsch wird dann vor den Augen des Publikums erfüllt, einerlei ob er bis zu einem Auto geht, einer Wohnungseinrichtung usw. dazu kommen dann die Spenden der Sponsor, die sich anschließen. Ich sah beispielsweise das Anbieten eines Taschenfeuerapparates, wobei versprochen wurde, daß jedem Beteiligten 5 Dollar gezahlt würden, wenn der Apparat beim ersten Anschlag kein Feuer gäbe.

Die Intimität des Publikums mit den bei solchen Darbietungen regelmäßig mitwirkenden Ansagern, deren bester Typ die Vertrauen gebenden nicht zu jungen Männer sind, ist so groß, daß ich von einer Dame die Bemerkung hörte: »Dieser Ansager gefällt mir nicht, er kommt mir nicht mehr ins Haus.« Sie hatte also das Gefühl, daß der Ansager sie in ihrem Raum besuchte.

Eine der berühmten Sendungen ist auch »Die Familie Goldberg«. Sie besteht darin, daß Vater, Mutter und Kinder Goldberg in ihrer Wohnung beobachtet werden, wie sie ihre täglichen Erlebnisse haben und auf diese reagieren. Der Amerikaner steht Helden in unserem Sinne mißtrauisch gegenüber; er

beschäftigt sich lieber mit den Durchschnittsmenschen.

Das Kinderprogramm und ebenso das für die Frau bestimmte Programm ist von außerordentlicher Wichtigkeit. Es gibt Kasperle-Theater, das sich vorzüglich im TV macht. Es gibt Belehrungen über neue Werkzeugerfindungen. Diese sind so lebendig, daß die Erwachsenen sie oft mithören, damit sie nicht von ihren Kindern ausgelacht werden, weil sie die neuesten Erfindungen nicht kennen. Herr Landsberg in Hollywood sagte, daß er deshalb dieser Programmteil an den Schluß seiner Kindersendungen zwischen 6 und 7 Uhr setze, um dann die Erwachsenen auch an den Set zu bekommen. Wenn sie dann einmal angefangen haben zu sehen, bleiben sie dann für den Abend auch am Apparat.

In der obigen Statistik sind nicht erfaßt die Berichte über Tagesereignisse. Bei verschiedenen Stationen werden in den Stunden, in denen nicht gesendet wird, Nachrichten in den Typen der Fernschreiber gegeben. Aktuelle Tagesereignisse werden, wenn es geht, mit entsprechenden Bildern begleitet. Solche Bilder sind natürlich nicht immer zur Stelle. Nur bei bedeutenden Ereignissen, wie dem Einzug Mc. Arthurs oder bei politischen Reden, der großen Rede Trumans am 4. Juli zum Beispiel, ist eine synchrone Bild-Ton-Übertragung möglich, und dann von einer außerordentlichen Wirksamkeit. In der Wohnung des Präsidenten Truman stehen fünf Sets, damit er alle derartigen Ereignisse evtl. nebeneinander erfassen kann.

In Californien war kürzlich ein Antrag eingegangen, die Eröffnung von Spielbanken zu gestatten, die bis jetzt dort verboten sind. Der Antrag hatte sichere Aussicht durchzukommen, weil man sich sagte, es sei besser, diese Dinge kontrolliert zu gestatten, als die Spielveranstaltungen den Gangstern zu überlassen. Die Gegner erzwangen aber eine öffentliche Diskussion von den Antragstellern über die TV-Station. Hierbei war der Eindruck dieser Leute in Bild und Wort so ungünstig, daß der Antrag durchfiel, nach Ansicht der Sachverständigen nur wegen dieser Übertragung.

Unsere auf den Londoner Erfahrungen gegründete Meinung von den außerordentlich hohen Programmkosten bei TV wurde in USA revidiert. Viele Stationen haben sinnreiche Mittel erfunden, um den Aufwand zu vermindern. Hintergrundprojekte werden vielfach verwandt, beweglich und feststehend. Sie werden auf große mit einem besonderen Stoff bespannte Schirme geworfen, die man jetzt in jedem Studio sieht. Durchwegs sind die sehr lichtsensiblen Kameras, wie sie beispielsweise RCA herstellt, in Gebrauch. Den Kosten sucht man auch durch gleichzeitige Verwendung einer Darbietung – Drama oder Konzert – in Radio und Fernsehen Herr zu werden. Wegen der grundverschiedenen Formungsgesetze sind aber diese Versuche künstlerisch wenig glücklich. Die Mitwirkung hervorragender Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens ist im Gegensatz zu unserem Programm bemerkenswert. Der amerikanische Politiker braucht die »publicity« in weit höherem Maße als der unsrige. Der Wähler will mit seinen Kandidaten, ihrem Aussehen, ihrer Wesensart so bekannt wer-

den, daß er den Eindruck hat, er könne ihnen auf den Rücken schlagen, die im Lande übliche Grußform, wenn er ihnen begegnet. Für diese Vertraulichkeit gibt es kein geeigneteres Mittel als TV. Es werden Programmsendungen gebracht, in denen vier verschiedene bekannte Persönlichkeiten, ein General, ein Industrieller, ein Politiker und ein Arzt vorgestellt werden und dann miteinander reden.

Für die deutsche Programmgestaltung wäre es möglich, umsonst die Kultur-TV-Filme zu bekommen, die große amerikanische Firmen, zum Beispiel die Esso Standard Oil, herstellen ließen. Für Standard Oil wäre mit Mr. Verice Currier, New York N.7, Esso Standard Oil, zu verhandeln. Ich habe ausgezeichnete Filme gesehen über Louisiana, Carolina und Virginia.

Am 2. August flogen wir von New York nach glücklichem Abschluß unserer Reise im Flugzeug ab und kamen am 3. August in Frankfurt/Main nach einer nicht vorgesehenen Zwischenlandung in New York an. Man kann sagen, daß diese Rückkehr nach New York zwecks Umschiffung in ein anderes Flugzeug das einzige programmwidrige Ereignis der ganz ausgezeichnet organisierten Fahrt gewesen ist. Die nochmalige Landung in New York führte uns nah über die Stadt und bot den großen Vorteil, daß wir die Wolkenkratzer aus Flugzeughöhe, aber näher sahen, als bei der Ankunft. Aus der Luft erkennt man erst die überragende Höhe des Empire State-Hauses gegenüber den anderen Wolkenkratzern, das 490 m hoch ist. Die Sender für fünf von den sieben New Yorker Kanälen für TV sind übereinander auf seiner Turmspitze angebracht. Der Krönung der Wolkenkratzer mit Sendern entspricht die Bestückung aller anderen Häuser mit Antennenanlagen, aus denen man die Verbreitung der TV erkennen kann. Es ist eine neuartige Aetherarchitektur im Entstehen.

Prof. Dr. Carl Haensel
Baden-Baden, 1. Sept. 1951
Prof. H/Ce.

Anmerkungen

¹ Vgl. hierzu und zum Folgenden Ansgar Diller: Im Interessengeflecht von Rundfunk, Post und Industrie. Zur Entstehung des Fernsehens in Westdeutschland. In: ARD Jahrbuch Jg. 18 (1985), S. 127-137; Dieter Roß: Es begann auf dem Heiligengeistfeld. Der Beginn des Fernsehens beim NWDR. In: StRuG Mitteilungen Jg. 12 (1986), H. 1, S. 28-40; Werner Pfeifer: Bild und Ton – Das Fernsehen. Aufbau und Pioniertätigkeit des NWDR 1945-1954. In: Wolfram Köhler (Hrsg.): Der NDR. Zwischen Programm und Politik. Beiträge zu seiner Geschichte. Hannover 1991, S. 227-255.

² Vgl. Carl Haensel: Bericht über die Informationsreise des Fernseh-Ausschusses der Arbeitsgemeinschaft nach Paris und Hamburg vom 3.-7. Dezember 1950. Deutsches Rundfunkarchiv Frankfurt am Main (DRA Ffm): ARD. Akten 2-713.

³ Vgl. Carl Haensel: Bericht über die Informationsreise des Fernseh-Ausschusses der Arbeitsgemeinschaft nach London vom 4.-11. März 1951. Ebd.

⁴ Vgl. Carl Haensel: Bericht über die Informationsreise des Fernseh-Ausschusses der Arbeitsgemeinschaft in die Vereinigten Staaten von Nordamerika vom 3. Juli bis 2. August 1951. Ebd.

⁵ Von Haensel als »Chef-Ing. Pößnecker« festgehalten. Zur korrekten Schreibweise vgl. Petra Galle / Axel Schuster: Archiv- und Sammlungsgut des RIAS Berlin. Potsdam 2000, S. 170.

Miszellen

»Die Tragödie des William Fox oder die Schlacht am Schwarzen Freitag« Ein Hörspiel von Johannes R. Becher

Am Abend des 9. Juni 1931 tritt in Berlin der Überwachungsausschuss der Berliner Funkstunde zu seiner wöchentlichen Sitzung zusammen. Die anwesenden Mitglieder diskutieren neben verschiedenen anderen Problemen eingehend »die Frage der Aufführung der für den 10. Juni im Programm vorgesehenen ›Tragödie des William Fox‹.«¹ Der Ausschuss »stellt (...) einmütig die Notwendigkeit fest, dass aus dem Manuskript des Hörspiels die besonders aufreizenden Stellen zu entfernen sind.«²

Kaum 24 Stunden später strahlt die Berliner Funkstunde im Verbund mit dem Mitteldeutschen Rundfunk, Leipzig, dem Ostmarken Rundfunk, Königsberg, und der Schlesische Funkstunde, Breslau, Johannes R. Bechers Hörspiel »Die Tragödie des William Fox oder Die Schlacht am schwarzen Freitag« aus. In kürzester Zeit mussten Dialoge gekürzt, Szenen verändert und der Schluss umgeformt werden. Die vorgenommenen Änderungen lassen sich nur erahnen, da weder der Text noch das Sendemanuskript oder gar ein Mitschnitt der Sendung erhalten sind. Lediglich die zwei letzten Szenen des Hörspiels sind durch einen Vorabdruck in der ›Welt am Abend‹ überliefert.³

Bedingt durch diesen fast vollständigen Verlust ist das Stück in der einschlägigen Literatur kaum beachtet worden. Lediglich Christian Hörburger widmet dem Werk in seiner Monographie über das »Hörspiel der Weimarer Republik« einigen Raum und bezeichnet es als »unbefriedigend im Sinne der sozialistischen Perspektive.«⁴ Stefan Bodo Würffel lehnt sich mit seiner Interpretation eng an dieses Urteil an⁵ und Peter Groth schließlich belässt es unter Verweis auf die Unauffindbarkeit des Manuskriptes bei einem Hinweis auf Hörburgers Arbeit.⁶ Dieser an sich schon karge Diskurs bleibt noch dazu unberührt von einigen in der DDR publizierten Ausführungen zur »Tragödie des William Fox«. Hier erscheint bereits 1959 der Hinweis auf eine nochmalige Ausstrahlung des Hörspiels im sowjetischen Rundfunk⁷ und im achten Band der »Gesammelten Werke« Bechers findet sich der Hinweis auf eine Klageandrohung der Fox-Film-Corporation bezüglich einer Nichtweiterverbreitung des Hörspiels.⁸

Der Inhalt und die Inszenierung des Stückes lassen sich nur anhand zeitgenössischer Presseberichte rekonstruieren. Die verbindende Klamm-

mer der Handlung bildet die Lebensgeschichte des William Fox, der, aus einfachen Verhältnissen kommend, zu einem der größten Filmproduzenten Hollywoods aufsteigt. Auf dem Höhepunkt seiner Karriere beginnt er, seine gesamten Studios auf den neuartigen Tonfilm umzustellen, um auf diesem Sektor eine Monopolstellung einnehmen zu können. Daraufhin werden dem Konzern die Kredite gekündigt und beginnend mit den Fox-Aktien kommt es zu einem gigantischen Kursverlust an der Wallstreet, der als »Schwarzer Freitag« in die Geschichte eingehen sollte. Auf einer zweiten Ebene erfährt der Hörer vom Schicksal des Angestellten der Fox-Film-Corporation Tom Brown, der seine gesamten Ersparnisse in Aktien seines Arbeitgebers angelegt hat und durch dessen Ruin alles verliert. Den dramatischen Höhepunkt des Stücks bildet die Abwehrschlacht Fox' an der Börse, seine Versuche den Verlust der Firma zu vermeiden und sein Lebenswerk zu retten. Schließlich muss er sich den Banken geschlagen geben, sie übernehmen die Kontrolle über sein Imperium. In der überlieferten Schlusspassage fällt Brown aufgrund der Vernichtung seiner Existenz einer Art Wahn anheim und stößt in seiner Verzweiflung antikapitalistische Drohungen aus. Allerdings ist das Ende des Stücks vermutlich so nicht gesendet worden, dies legt zumindest die Besprechung in der kommunistischen Rundfunkzeitschrift ›Arbeiterseher‹ nahe, in der es heißt: »Der Schluss [ist] verschwommen, bearbeitet, richtiger – zensuriert.«⁹

Dem Regisseur Max Bing, in dessen Händen die Verantwortung für die Inszenierung liegt, fällt einerseits die undankbare Aufgabe zu, entsprechend der beschlossenen Vorgaben in kürzester Zeit Streichungen am Text vorzunehmen, andererseits bemüht er sich, das Stück funktgerecht zu bearbeiten. Dabei setzt er in hohem Maße auf illustrative Elemente wie das Verlesen von Zeitungsschlagzeilen, Tonfilmausschnitte, Musik und Applaus.

Die Mitwirkenden und die von ihnen gestalteten Rollen lassen sich nur teilweise einander zuordnen. Letzte Sicherheit besteht nur im Fall Heinrich Georges, der den William Fox spielt.¹⁰ Hermann Schankfuß wird im Zusammenhang mit der Rolle des Tom Brown lobend erwähnt.¹¹ Die einzige bekannte weibliche Mitwirkende, Hilde Körber, spricht mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit die Rolle Mary, der Frau Tom Browns. Weiterhin sind Paul Otto, Theodor Loos, Paul Bildt, Gerd Fricke und Ludwig Andersen in die Sendung involviert.¹²

Die Reaktionen auf die Aufführung sind ebenso geteilt wie vorhersehbar. Dominierend in der kommunistischen Presse ist ein positiver Grundtenor, während sozialdemokratische und bürgerliche Medien dem Stück ambivalent bis offen ablehnend gegenüber stehen. Der Spannungsbogen reicht von Kommentaren wie »künstlerisch zeigt Becher neue Wege zur Weiterentwicklung des Hörspiels«¹³ bis hin zu: »Was Johannes R. Becher (...) aus dieser Schlacht am Schwarzen Freitag gemacht hat (...), kam einer Tragödie im schwarzen Senderaum gleich.«¹⁴ Andere Rezensenten empfinden das Stück als »Enttäuschung«,¹⁵ sehen »bei all dem von Tragödie keine Spur«,¹⁶ meinen »das Werk hatte mit Dichtung nichts zu tun«¹⁷ und besonders vernichtend: »Becher ist kein Dramatiker.«¹⁸ Weitgehend einig ist sich die Kritik hinsichtlich der Besetzung der einzelnen Rollen. Die Leistung des gesamten Ensembles wird trotz der prominenten Akteure als relativ schwach eingeschätzt. Am pointiertesten vertritt die Boulevardzeitung ›Tempo‹ diese Ansicht:

»Die Funkstunde hatte zuletzt Prominenten-Alarm geblasen, um noch zu retten, was zu retten war. Aber auch diese Wehr mit Heinrich George an der Spritze war machtlos, und Max Bing als ›Inspektor‹ fand keine Hilfsmittel aus seiner praktischen Erfahrung.«¹⁹

Unter den betrachteten Rezensionen stellt der Artikel Klaus Neukrantz' im ›Arbeitersender‹ einen Sonderfall dar, da hier sowohl auf die in Bechers Stück enthaltenen politischen Probleme als auch auf die Zensur im Rundfunk generell eingegangen wird. Neukrantz interpretiert »Die Tragödie des William Fox« als gelungenen Beitrag zur Aufklärung über das Wesen des Kapitalismus:

»Kein größeres Raubtier als der Kapitalist! Wir kennen es, aber es ist wichtig, an einem Geschehnis den gierigen, ewig aufgerissenen Rachen des Raubtiers zu zeigen, zu beweisen. Das tat Johannes R. Becher an seinem Hörspiel.«²⁰

In seinem Beitrag verneint er aufgrund der existierenden Machtstrukturen die Möglichkeit einer Entwicklung des Rundfunks und meint in Bechers Stück einen Hinweis darauf gefunden zu haben, welche Funktion Hörspiele »trotz der vielen unberufenen Hände, die an dem Manuskript herumgepfuscht haben mögen«²¹ theoretisch haben könnten.

Dass Becher dies ähnlich gesehen haben mag, kann man sich vorstellen. Immer wieder äußert er sich in Artikeln und Interviews zur Situation im Rundfunkwesen, fordert eine angemessene Beteiligung der Arbeiter an der Programmgestaltung und agitiert gegen die alles beherrschende Zensur im Rundfunk.²² Dennoch verschließt sich

Becher dem jungen Medium nicht, sondern zeigt sich bemüht, wann immer sich die Gelegenheit bietet, seinen Standpunkt vor dem Mikrofon zu vertreten. So liest er mehrfach aus seinen Werken und nimmt an Diskussionsveranstaltungen im Rundfunk teil. In einem im März 1930 ausgestrahlten Gespräch mit Gottfried Benn bekennt er sich dazu, mit seiner Arbeit eine bestimmte Tendenz zu verfolgen, die für ihn darin bestehe:

»mit meinen Dichtungen einzig und ausschließlich der geschichtlichen Bewegung [zu dienen], von deren Durchbruch das Schicksal der gesamten Menschheit abhängt.«²³

Inwieweit Becher mit der »Tragödie des William Fox« diesem Anspruch gerecht werden konnte, lässt sich nur vermuten. Die Vorankündigungen der Rundfunkzeitschriften, in denen es heißt, »die Tragödie des William Fox ist vor allem die Tragödie der Leute, die an William Fox geglaubt haben« deuten darauf hin, dass Becher mit seinem Stück nicht nur die »Konkurrenzmethoden des kapitalistischen Systems«, sondern auch deren Auswirkungen auf die unter dem System leidenden Menschen zeigen wollte. Mit diesem Ansatz ging er bis an die Grenzen dessen, was im Rundfunk der späten Weimarer Republik möglich war. Becher musste, wollte er nicht von vornherein ein Verbot der »Tragödie des William Fox« riskieren, Kompromisse eingehen. Wahrscheinlich stand ihm auch das Beispiel Georg W. Pijets vor Augen, dessen wesentlich kritischeres Hörspiel »Mietskaserne« keine Chance auf eine vollständige Ausstrahlung hatte.²⁴

So kann die Konstellation, dem Millionär Fox einen aktienbesitzenden Angestellten gegenüberzustellen, zwar als »unbefriedigend im Sinne der sozialistischen Perspektive«²⁵ bezeichnet werden, ist doch Brown eher als Vertreter des Kleinbürgertums denn als Proletarier zu begreifen. Doch wäre eine deutlichere Akzentuierung des Konflikts einer Ausstrahlung des Hörspiels kaum förderlich gewesen. Auch die Ansiedlung der Handlung in den Vereinigten Staaten kann man vor dem Hintergrund notwendiger Kompromisse betrachten, denn auch im Deutschland der Weltwirtschaftskrise hätten sich problemlos Beispiele für den Zusammenbruch eines Konzerns und dem wirtschaftlichen Ruin seiner Angestellten finden lassen. Doch so erreicht Becher zweierlei: Einerseits kann er an dem kapitalistischen System par excellence die in ihm wirkenden Mechanismen demonstrieren, andererseits vermeidet er auf diese Weise eine zu deutliche Übertragung der Problematik auf deutsche Verhältnisse. Aber auch ohne eine direkte Bezugnahme auf Deutschland lassen sich für den Hörer an der fragilen Stellung des Tom Brown zwischen bescheidenem Wohlstand und Armut

Analogien zu deutschen Verhältnissen herstellen. Becher ist nicht der erste, der die USA als Schauplatz für ein sozialkritisches Hörspiel wählt. Schon Friedrich Wolf mit seinem Rockefellerhörspiel und Berthold Brecht mit seiner »Heiligen Johanna der Schlachthöfe« verfahren auf gleiche Weise. Es scheint, als versuche Johannes R. Becher mit seinem Hörspiel die Gratwanderung zwischen dem eigenen Anspruch an die Verbreitung seiner Überzeugung und den aufgrund der existierenden Machtstrukturen im Rundfunk bestehenden Beschränkungen zu vollziehen.

Trotz aller von Becher im Wissen um die üblichen Zensurpraktiken im Rundfunk eingegangenen Zugeständnisse kann nur vermutet werden, welche Streichungen vom Überwachungsausschuss vorgenommen worden sind und welchen Einfluss diese auf die dramatische Struktur des Stückes hatten. Sicher scheint jedoch, dass die zensierenden Eingriffe in das Manuskript die von Becher intendierte Wirkung kaum verstärkt haben werden. Vielmehr ist anzunehmen, dass die gesellschaftskritische Tendenz des Werkes zugunsten einer Art »Wirtschaftskrimi« abgemildert wurde, in dem das Leben William Fox' im Mittelpunkt stand. An Hörspielen, in denen die Biographie eines »großen Mannes« verarbeitet wurde, hatte der Rundfunk in der Weimarer Republik großes Interesse, so dass es nicht unwahrscheinlich erscheint, dass »Die Tragödie des William Fox« in eine Richtung geändert worden ist, die Fox als ein mehr oder minder heldenhaftes Opfer der Banken darstellt.²⁶

Für diese Annahme spricht auch die Klageandrohung der Deutschen Fox-Film AG, deren Anwalt Becher schriftlich ankündigt, bei einer weiteren Verbreitung seines Hörspiels Klage auf Unterlassung anzustrengen. Begründet wird dieser Schritt damit,

»dass die Fox-Film-Corporation in einer der Sachlage nicht entsprechenden, dieselbe schädigenden und herabsetzenden Darstellung zum Gegenstand einer öffentlichen Darstellung gemacht worden ist.«²⁷

Ein erstaunliches Vorgehen, bedenkt man, dass die meisten Hörspiele nach einmaliger Sendung in den Schubladen der Sendegesellschaften verschwanden und keine weitere Rezeption erfuhren. Dennoch reagiert Becher mit einem Artikel in der »Welt am Abend«, in dem er darauf verweist, dass das dem Hörspiel zugrunde liegende Material auf öffentlich bekannten Tatsachen beruhe und die Gesellschaft, die gegen ihn Klage zu führen beabsichtige, nicht dieselbe sei, die er in seinem Werk behandle. Für ihn ergibt sich die Frage: »Soll jeder Trust ein Privatmonopol auf Abwürgung der Meinungsfreiheit bekommen, wenn dies seine Interessen stört?«²⁸ Ob es jemals zu einem Treffen vor Gericht kam, ist nicht

mehr festzustellen, jedoch ist das Hörspiel in Deutschland nicht weiter verbreitet worden.

Becher bemüht sich, dem Fall weitergehende Publizität zu verschaffen. In einem Brief an die Internationale Vereinigung revolutionärer Schriftsteller (IVRS) in Moskau schreibt er:

»Wir übersenden Euch ferner einiges Material zu der Affäre Fox-Film-Cooperation gegen Becher und ebenfalls einen Auszug aus dem Hörspiel, den wir Euch zu bringen ersuchen.«²⁹

In den von der IVRS herausgegebenen Zeitschriften findet sich kein Hinweis zu dem Fall, aber dem Hörspiel wird in Moskau eine zweite Chance gegeben.

Noch im Jahr 1931 kommt es im sowjetischen Rundfunk zu wenigstens einer weiteren Sendung des Stückes. Becher reist nach Moskau und lernt Alexander Dejtsch kennen. Dieser berichtet in seinen Erinnerungen,³⁰ mehrere Werke Bechers ins Russische übersetzt zu haben, darunter auch »Die Tragödie des William Fox oder Die Schlacht am Schwarzen Freitag.« Seiner Ansicht nach sind auch in Moskau Manuskript und Mitschnitt nicht mehr vorhanden, aber er erinnert sich, »daß das Hörspiel einige Male vom Moskauer Rundfunk gesendet worden ist und die Zuhörer stark beeindruckt hat.« Seine Einschätzung des Stückes, »voll großer Dramatik entlarvte Becher die schreienden Gegensätze einer auf Privateigentum beruhenden Gesellschaftsordnung«, gibt Anlass zu der Vermutung, dass die in Moskau gesendete Fassung erheblich von der in Berlin ausgestrahlten, zensierten Version abweicht und Becher hier seine Vorstellungen von der dramatischen Gestaltung des Stoffes wesentlich prononcierter umsetzen konnte.

Doch wie fast alle mit dem Hörspiel »Die Tragödie des Willam Fox oder Die Schlacht am Schwarzen Freitag« zusammenhängenden Umstände, können auch diese Fragen nur dann zufriedenstellend beantwortet werden, sollte sich in Moskau eine Version des Manuskripts erhalten haben. Unmöglich erscheint diese Hoffnung nicht, bedenkt man die teilweise sensationellen Funde, die in den letzten Jahren in russischen Archiven gemacht werden konnten.

Robert Kindler, Berlin

1 Protokoll der Sitzung des Überwachungsausschusses, 9.6.1931. Bundesarchiv (BA) Berlin R 55/1272.

2 Ebd.

3 Vgl. Eine Probe aus einem Hörspiel. In: Die Welt am Abend, 8.6.1931.

4 Christian Hörburger: Das Hörspiel der Weimarer Republik. Versuch einer kritischen Analyse. Stuttgart 1975, S. 354ff.

- ⁵ Vgl. Stefan Bodo Würffel (Hrsg.): Einleitung. In: Frühe sozialistische Hörspiele. Frankfurt am Main 1982, S. 23ff.
- ⁶ Vgl. Peter Groth: Hörspiele und Hörspieltheorien in der Weimarer Republik. Studien zum Verhältnis von Rundfunk und Literatur. Berlin 1980, S. 15.
- ⁷ Vgl. Alexander Dejtsch: Stimme des Herzens. In: Sinn und Form. Zweites Sonderheft Johannes R. Becher. Berlin 1959, S. 557-562.
- ⁸ Vgl. Käthe Rüllicke-Weiler: Nachwort. In: Johannes R. Becher: Dramatische Dichtungen (= Gesammelte Werke, Bd. 8). Berlin 1971, S. 840ff.
- ⁹ Klaus Neukrantz: Die Tragödie des William Fox. Zu dem Hörspiel von Johannes R. Becher. In: Arbeitender Jg. 4 (1931), zit. nach: Hörburger: Hörspiel (wie Anm. 4), S. 448ff.
- ¹⁰ Vgl. z.B.: Rundfunk. Die Tragödie des William Fox. In: Vossische Zeitung (Morgenausgabe), 13.6.1931.
- ¹¹ Gestern hörten wir. In: Welt am Abend, 11.6.1931.
- ¹² Vgl. Rundfunk von gestern. In: Das 12Uhr Blatt, 11.6.1931.
- ¹³ Gestern hörten wir (wie Anm. 11).
- ¹⁴ Rundfunk von gestern (wie Anm. 12).
- ¹⁵ Der Deutsche Rundfunk Jg. 9 (1931), Nr. 25, S. 68.
- ¹⁶ Rundfunk. In: Vossische Zeitung, 13.6.1931.
- ¹⁷ Rundfunk am Abend. In: Vorwärts, 11.6.1931.
- ¹⁸ Das Ohr im Äther. In: Die Sendung Jg. 8 (1931), Nr. 25, S. 478.
- ¹⁹ Die Tragödie des William Fox. Sendung der Funkstunde. In: Tempo, 12.6.1931.
- ²⁰ Neukrantz: Tragödie (wie Anm. 9), S. 448.
- ²¹ Ebd.
- ²² Vgl. Johannes R. Becher: Über die Bedeutung des Rundfunks. Auszug aus einem Interview. In: Irmela Schneider (Hrsg.): Radiokultur in der Weimarer Republik. Eine Dokumentation. Tübingen 1984, S. 232.
- ²³ Johannes R. Becher: Rundfunk-Gespräch mit Gottfried Benn. In: Ders.: Publizistik I, 1912 - 1938 (= Gesammelte Werke, Bd. 15). Berlin 1977, S. 593-596, hier: S. 593.
- ²⁴ Vgl. Groth: Hörspiele (wie Anm. 6), S. 355.
- ²⁵ Hörburger: Hörspiel (wie Anm. 4), S. 355.
- ²⁶ Vgl. Groth: Hörspiele (wie Anm. 6), S. 103.
- ²⁷ Johannes R. Becher: Die Fox-Film-Corporation zieht in den Krieg. In: Die Welt am Abend, 1.9.1931.
- ²⁸ Ebd.
- ²⁹ Brief von Johannes R. Becher an die IVRS in Moskau, 5.9.1931. Becher-Archiv in der Akademie der Künste Berlin, Sig.: 869.

- ³⁰ Alexander Dejtsch: Stimme des Herzens, deutsch v. Werner Rode, Moskau, September 1967. Ebd., Sig.: S 193 (134).

Rundfunk in der Sowjetunion Einblicke in die 20er und 30er Jahre

Wer sich bis vor kurzem mit der (Früh-)Geschichte des Rundfunks in der Sowjetunion beschäftigen wollte, stieß nur ganz vereinzelt auf in westlichen Sprachen verfasste Beiträge – in Monographien wie in Zeitschriften.¹ Die Leser wurden allerdings meist nur mit dem theoretischen Überbau konfrontiert, abgeleitet aus Lenins und Stalins Medienkonzeptionen, weniger mit den konkreten Ereignisabläufen. Da ist es zu begrüßen, dass jetzt einige Einblicke in Organisations- und Programmstruktur, erarbeitet aus Archivmaterial, durch einen Beitrag von Tatjana M. Gorjajewa »Unterwerfung und Gleichschaltung des Rundfunks in der UdSSR« (in: Dietrich Beyrau (Hrsg.): Im Dschungel der Macht. Intellektuelle Professionen unter Stalin und Hitler. Göttingen/Zürich 2000, S. 197-218) möglich werden. Die Autorin hebt gleich zu Anfang hervor, dass der Auf- und Ausbau des Rundfunks in der Sowjetunion sich zeitgleich mit Stalins Aufstieg und der Etablierung seiner Diktatur vollzog, bei der die Medien als Propagandafaktoren eine nicht zu unterschätzende Rolle einnahmen.

Erstaunlich ist dabei die Parallelität nicht nur der zeitlichen Startbedingungen mit denen in anderen Staaten, beispielsweise in Deutschland. So schlossen sich im Herbst 1924 bei der Gründung der sowjetischen Rundfunkaktiengesellschaft Stromerzeuger, die russische Telegraphenagentur und das Volkskommissariat für Post und Telegraphenwesen zusammen mit dem Ziel, Sendungen für ein breites Publikum anzubieten, Empfangsgeräte zu vertreiben, Werbung und andere kommerzielle Aktivitäten zu betreiben. Diese auf ein selbständiges Unternehmen hin angelegte Konstruktion habe, so die Autorin »Aktionären und Journalisten nicht nur finanzielle, sondern auch inhaltliche Gestaltungsfreiheit« garantiert. Doch zwei Jahre später bereits war »der Kampf mit dem Staat« um die Gebühreneinnahmen sowie den Erlös aus dem Geräteverkauf, die in der Staatskasse verschwanden, und »um den Einfluß auf die Hörschaft« voll entbrannt. Den Journalisten wurden zusätzlich Daumenschrauben durch die allgegenwärtige Zensur vor allem bei Nachrichtentexten und Vorträgen angelegt, während künstlerische und pädagogische Sendungen zunächst noch davon verschont blieben. Doch am 10. Januar 1927 war nach internen Auseinandersetzungen zwischen politischen und kulturellen In-

stitutionen des Partei- und des Staatsapparats auch damit Schluss: Das ZK der KPdSU legte fest, dass alle Sendematerialien die Zensur zu durchlaufen hätten »und danach im Archiv aufbewahrt werden müßten« – und es begann ein detailliertes System der Programmplanung um sich zu greifen.

Im Zuge der vom XV. Parteitag der KPdSU proklamierten »Mobilisierung der proletarischen Massen« und der »Intensivierung des Kampfes an der ideologischen und kulturellen Front mit allen Mitteln« verhiess auch für den Rundfunk nichts Gutes. Vorschläge, von Rundfunkmitarbeitern vorgebracht, die Rundfunkorganisation zu verselbständigen, ihre finanzielle Unabhängigkeit zu gewährleisten und ihr die technischen Einrichtungen zuzuordnen, wurden staatlicherseits nicht einmal in Betracht gezogen. Im Gegenteil: Durch seine 1928 erfolgte endgültig Unterstellung unter das Volkskommissariat für das Post und Telegraphenwesen und nicht, wie zwischenzeitlich erwogen, unter das für Bildung, wurde das »Radio (...) mit harter Hand in ein Mittel zur ideologischen Beeinflussung der Massen verwandelt.« Ein Rundfunkrat beim Volkskommissariat gebildet, dem Vertreter verschiedener Partei- und Staatsorganen angehörten, sollte die Leitung des Rundfunks überwachen. Noch aber hatte der sowjetische Rundfunk nicht seine endgültige Organisationsform gefunden, sondern erst – nach weiteren organisatorischen Veränderungen, die Verschärfungen von Überwachung und Zensur brachten, wie eine penible Reglementierung für die Freigabe von Sendetexten – am 31. Januar 1933. An diesem Tag berief der Rat der Volkskommissare das Allunionskomitee für das Rundfunkwesen. Bereits im gleichen Jahr geriet das Komitee in den stalinistischen Säuberungs- und Verfolgungswahn – alle seine Mitglieder erhielten Parteistrafen, ausgelöst durch Untersuchungen des Parteikontrollkomitees, das u.a. fehlende Planung und Zentralisierung moniert hatte.

Außer den Ausführungen über den »Weg zum verstaatlichten Rundfunk« steuert die Autorin einiges Wenige zur »Programmstruktur« bei. Sie gehe, meint sie, bereits für die Frühzeit auf eine enge Rückkopplung zur Hörerschaft zurück, die auf wissenschaftlichen Erkenntnissen beruhte. Wie bei Sendeorganisationen in anderen Ländern differenzierte sich das Radioangebot auch in der Sowjetunion und enthielt Ende der 20er Jahre neben gesellschaftspolitischen Sendungen für Kolchosbauern, Rotarmisten, Frauen, Jugendliche und Kinder auch solche für Kunst- und Kulturinteressierte – und es gab immer wieder Reportagen, besonders gerne von den Aufmärschen auf dem Roten Platz in Moskau.

Ansgar Diller, Frankfurt am Main

¹ Vgl. WDR: Rundfunkgeschichte. Ein Literaturverzeichnis [Köln] 1977, S. 234-238; WDR: Rundfunkgeschichte. Ein Literaturverzeichnis. Supplement. [Köln] 1989, S. 346-352.

»Stimme der Wahrheit« Tagung über »The German-language Broadcasting of the BBC World Service« in London

»(...) aus London, Goodbye« hieß es am 26. März 1999, als die British Broadcasting Corporation (BBC) ihren Deutschen Dienst einstellte. Eine Institution im Angebot der Hörfunk-Auslandsdienste war unter vielfachem Protest von Hörerinnen und Hörern zu Ende gegangen. In der im März 1999 gefahrenen »Phone-in«-Sendung wurde noch einmal deutlich, welche Bedeutung dieses Programm als »Stimme der Wahrheit« hatte, welch unvergleichliches Potential es als Informationslieferant im Zweiten Weltkrieg und in den Jahren danach erworben hatte. Doch die veränderte Medienlandschaft in Europa hatte zum Ende für den Deutschen Dienst geführt, sein von 1938 bis 1999 produziertes Programm war ein abgeschlossenes Kapitel in der britisch-deutschen Rundfunkgeschichte geworden.

Einen Überblick zu gewinnen und eine erste Bilanz zu ziehen blieb Wissenschaftlern und Zeitzeugen überlassen. Am Institute of Germanic Studies der University of London stellte man sich vom 25. bis 27. September 2002 dieser Aufgabe. Anthony Grenville, Mitarbeiter dieses Instituts, hatte sich mit dem Leo Baeck Institute, dem German Historical Institute sowie dem Austrian Cultural Forum und dem Research Centre for German and Austrian Exiles eine ganze Reihe von kompetenten Kooperationspartnern gesucht, um Referenten aus Deutschland und Großbritannien, Österreich, der Schweiz, Australien, den USA und Russland zusammenzuführen. Das von Grenville zusammengestellte Tagungsprogramm umfasste die gesamte Geschichte des »German Service«, von den Kriegsjahren 1938/39 bis 1945 angefangen, über die Auseinandersetzungen im Kalten Krieg, bis zu den Sendungen über die Maueröffnung 1989 und zum Sendeschluss 1999. Doch nicht nur wissenschaftliche Analysen waren gefragt, mehrere Tagungsbeiträge steuerten ehemalige Journalisten und Autoren bei.

»Tips für Touristen« hieß beispielsweise eine seit 1972 laufende Sendereihe mit kurzen Features, die für Großbritannien warben. Sie muss wohl als eine richtige Erfolgsstory gewertet werden. Merete Blatz, seit 1965 Freie Mitarbeiterin der BBC und seit 1989 selbst Mitarbeiterin dieser

»Tips«, referierte über diesen »genialen Streich, um an Hörerstimmen zu kommen«. Dass dies gelang und welche Bedeutung dieses »Fenster zum Westen« gerade für ostdeutsche Zuhörer hatte, beweisen die zahlreichen Hörerzuschriften, deren Analyse sie vorstellte.

Mit Alfred Starkmann, Peter Johnson und Wladimir Ostrogorski, den Zeitzeugen, die sich einst im Westen und im Osten gegenüberstanden, wurden die Jahre des Kalten Kriegs plastisch. Ostrogorski, langjähriger Chef des deutschsprachigen Dienstes von Radio Moskau, schilderte, wie er sich bemühte, vom »Klassenfeind BBC« zu lernen. Wann immer es Perioden des Tauwetters zuließ, wollte er seine Programme in die attraktiven radiophonen Formen des Westens verpacken. Aber allzu oft setzten die parteigeschulten Kader dem einen Riegel vor; der Erfolg von Radio Moskau war gering, da es sich im Gegensatz zur BBC nicht auf die Bedürfnisse seiner Hörer einstellen durfte. Dem konnte Peter Johnson, seit 1965 BBC-Korrespondent in Berlin, seine Reportagen, Interviews und Berichte gegenüberstellen und auf so berühmte BBC-Sendereien wie »Briefe ohne Unterschrift« verweisen. Johnson, der gerade seine Memoiren unter dem Titel »Reuter Reporter amongst the Communists« verlegt hat, evozierte die Atmosphäre der Diktatur im Osten und des Spionagemilieus in Berlin. Starkmann schilderte die Spannungen innerhalb des Deutschen Dienstes, die während seiner BBC-Tätigkeit von 1967 bis 1977 entstanden, als die von der Emigration geprägte Belegschaft neuen jüngeren Mitarbeitern Platz machen musste.

Den größten Raum nahmen jedoch die Kriegs- und unmittelbaren Nachkriegsjahre ein. So widmete sich eine Gruppe von Referenten dem Übergang von den Kriegsjahren in die deutsche Nachkriegswirklichkeit. Jens Brüning skizzierte einen Überblick über die BBC als Vorbild für ein öffentlich-rechtliches Rundfunksystem in Deutschland, betonte aber auch das Scheitern Hugh Carlton Greenes, parteipolitische Einflüsse einzudämmen. Hans-Ulrich Wagner stellte ein Handlungsmodell vor, mit dem Einflüsse der Rückkehrer aus dem Londoner Exil auf die westdeutsche Rundfunkentwicklung gemessen und bewertet werden können. Kristin Rebien umriss Aufstieg und Fall von Karl-Eduard von Schnitzler, der sein journalistisches Handwerk in der BBC-Schule gelernt hatte, bevor er es im Propagandakrieg des »Schwarzen Kanals« einsetzte. Toby Thacker schließlich spürte der Arbeit der »music control« im Rahmen von britischer Reeducation- und Kulturpolitik nach, ihren Konzeptionen, die aus den Diskussionen um den Einsatz von Musik in den Sendungen der BBC entstanden, und ihren praktischen Um-

setzungen durch Marius Goring und Offizieren wie Jack Bornoff und Howard Hartog.

Jürgen Schulz stellte ein handlungstheoretisch begründetes Modell vor, um verschiedene Gruppen in ihrem Einfluss auf die BBC und ihr Programm zu unterscheiden und deren »network«-Beziehungen nachzuspüren. Mit seiner pragmatischen Unterscheidung von »Jewish Exile«, »Exile of literature and arts« und »Political Exile« konnte er darauf aufmerksam machen, dass die BBC lange Zeit enorme Schwierigkeiten mit jüdischen Themenbereichen hatte und jüdische Organisationen nur geringen Einfluss ausübten. Auch die heterogene Gruppe der Künstler hatte insgesamt wenig Gestaltungsmöglichkeiten, da sie oft vordergründig nur an den gut bezahlten Jobs während des Exils interessiert gewesen sei, im Gegensatz zu den politischen Emigranten, allen voran den sozialdemokratischen und sozialistischen, die ständig versuchten, ihre Mitwirkung auszubauen.

Mehrere Ausführungen zu einzelnen Emigranten und Mitarbeitern, die auf der Konferenz vorgetragen wurden, waren vor dieser Folie zu sehen. Solche Porträts galten der »roten Gräfin« Hermynia von zur Mühlen, deren Kunst als »recycler« mit einer Vielzahl von »gloomy staff« von Deborah Viëtor-Engländer überzeugend vorgestellt wurde. Ruth Longdin stellte ihre Aktenfunde in Australien über Ilse Barea und Margaret Rink vor, und Jennifer Taylor widmete sich ebenfalls zwei BBC-Mitarbeiterinnen, nämlich Christina Gibson und Grete Fischer. Charmian Brinson weitete ihr Porträt von Patrick Smith folgerichtig zu einer Geschichte des Austrian Service, dessen Chef seit 1942 Smith war, aus. Seine damalige Mitarbeiterin Lorle Louis-Hoffmann berichtete sehr anschaulich von den Kollegen und der Arbeit in Studio IV. Richard Dove vertiefte den Einblick in die Arbeit des Austrian Service, indem er drei erfolgreiche satirische Sendereien – »Pacher und Pachulke«, »Der Alois ist wieder da« und »Die Kartenstelle« – analysierte und mit Tonbeispielen präsentierte.

Mit dieser Londoner Konferenz ist sicherlich ein erster wichtiger Schritt zur Aufarbeitung des britisch-deutschen Rundfunkkapitels getan worden. Mit dem Tagungsband, der 2003 als Band 5 des »Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies« erscheinen soll, wird aber auch die Emigrationsforschung im Hinblick auf die Massenmedien einen neuerlichen Impuls erfahren.

Hans-Ulrich Wagner, Hamburg

Hambacher Mediendialog Alter Wein in neuen Schläuchen

Die Stiftung Medienkompetenz Forum Südwest (MKFS), eingerichtet von den Landesmedienanstalten Baden Württemberg und Rheinland-Pfalz sowie dem Südwestrundfunk (SWR), hatte zum »Hambacher Mediendialog« geladen, und fast alles, was Rang und Namen hat oder zu haben meint, war gekommen: Insgesamt 192 Namen nennt die Teilnehmerliste, und so bevölkerte eine doppelte Hundertschaft den großen Festsaal des Hambacher Schlosses an langen, schön eingedeckten Tischen, was von vornherein einen Dialog ausschloss. Der war aber wohl auch gar nicht wirklich vorgesehen.

Dafür gab es viel Frontales: So von den Direktoren Manfred Helmes und Thomas Hirschle; letzterer begrüßte an Stelle des durch die Fußball-WM-Übertragungsturbulenzen verhinderten Intendanten des SWR Peter Voß. Schon in den Eröffnungsstatements wurde die Diskrepanz zwischen Anspruch und Wirklichkeit überdeutlich. Helmes sieht Vermittlung von Medienkompetenz als Zentralaufgabe einer von ihm so bezeichneten Mediendemokratie und bewegte sich hier sicher und elegant auf dem Parkett der Allgemeinplätze; unsereins wundert, für was die Medien nicht alles herhalten müssen. Er plädierte für eine Einbeziehung von Kindern und Jugendlichen in die Medienarbeit, so bei der Mitgestaltung von Programmen bei Bürgerradio und offenen Kanälen – alles sicher vernünftige und ehrenwerte Ziele. Zu fragen ist allerdings, ob damit wirklich Breitenwirkung erzielt oder ob nicht viel eher eine reine Spielwiese oder eine kleine Nische bedient wird. Damit blieben aber von der Zielgruppe »Jüngere Generation« lediglich nur noch einige wenige Privilegierte. Spricht nicht das reale Kommunikations-, vor allem aber das Konsumverhalten der meisten Jugendlichen eine deutlich andere Sprache, die die traditionelle Medienpädagogik nicht verstehen kann oder nicht verstehen will? Müsste man nicht verzweifeln vor immer mehr Nivellierung, Oberflächlichkeit und minderwertigem Programm, das durch Amateurradio und -fernsehen auch nicht besser wird?

Das inflatorisch verwendete Zauberwort heißt heute »Netzwerk«: Immer wieder strapaziert und sprichwörtlich für alles und jedes zurechtgebogen, ist der Begriff inzwischen zur bloßen Worthülse verkommen und eine Allerweltsfloskel geworden. Aber auch die Netzwerkartisten können nicht darüber hinwegtäuschen, dass in der Zukunft eher ein düsteres Szenario zu erwarten ist, das kaum Anlass zu Optimismus bietet.

Für die Euphorie und den Optimismus hatte man sich aber den richtigen Festredner bestellt:

Hermann Lübbe wurde seinem Auftrag gerecht, der Versammlung eine medienwertorientierte und mediendemokratisch heile Welt zu zimmern. Natürlich seien, so Lübbe, die Theorien der Massengesellschaft, wie die von Ortega y Gasset und Karl Jaspers, längst obsolet, ja inhaltlich völlig überholt. Orwells düstere Utopie – die Metapher »1984« wurde zwar wortgewaltig durchgewalkt, blieb aber dennoch nur eindimensional instrumentalisiert – wertete Lübbe definitiv als »Schnee von gestern«. In massenmedial orientierten Gesellschaften haben totalitäre Tendenzen nach seiner Auffassung nämlich keine Chance mehr. Die Kameras sind nach dieser Theorie, so es denn eine ist, die allgegenwärtigen, die Mächtigen ständig kontrollierenden, und uns alle individualisierenden wachsamem Augen einer modernen Mediendemokratie. Der Informationsstrom wachse, und eine vor allem staatliche Kontrolle der Medien werde damit unmöglich. Die informelle Verschmutzung nehme ständig zu und könne weder eingedämmt noch gar etwa wirksam überwacht werden. Das waren einige der Thesen, die beim »Hambacher Mediendialog« zu hören waren.

Leider ist die Wirklichkeit viel komplizierter und auch differenzierter. Natürlich hatten die Massenmedien am Zersetzungsprozess in den osteuropäischen totalitären Staaten ein gerütteltes Maß an Anteil; natürlich wirken die Massenmedien – etwa bei großen internationalen Sportereignissen – pluralisierend. Genauso aber sind sie heute Transportriemen politischer und vor allem wirtschaftlicher Interessen, dienen sie, wie nie zuvor, der Durchsetzung von Macht und Einfluss und der Mehrung von Gewinn. Und sie – die Massenmedien – sind im Laufe der Zeit immer manipulierbarer geworden und sie werden ständig manipuliert. Die Zahl digitaler Bild- und Tonverfälschungen ist inzwischen Legion. Um das zu belegen, reicht an dieser Stelle das Beispiel der manipulierten Fotos von Dodi al-Fayed und Prinzessin Diana.

Der frühere Bundesbeauftragte für Datenschutz, Spiros Simitis, könnte Hermann Lübbe beredt Auskunft über den mehr denn je möglichen gläsernen Menschen geben. Vielleicht wird ja der Züricher Philosoph selbst schon via Strom- oder Telefonleitung – und hier ist keineswegs nur der eigentliche Anschluss gemeint – an seinem Schreibtisch beobachtet und weiß gar nichts davon. Und in Wirklichkeit geht es noch viel gefährlicher und gerissener weiter: Die Datenprofile von uns allen sind nämlich längst in den Speichern und Rechnern der Konsumindustrie. Deren Exponenten werden schon wissen, was für jeden einzelnen von uns das Richtige ist.

Am 15. Juni 2002 veröffentlichte dpa eine Information des Bundesbeauftragten für den Da-

tenschutz, der sich zunehmend alleingelassen, hilflos, ja veralbert vorkommen muss: Joachim Jacob registrierte eine Verzehnfachung der Telefonüberwachungen: Waren es in den 80er Jahren noch rund 2 000 und 1995 erst 3 667 Überwachungen im Jahr, sind es nunmehr rund 20 000. Das veranlasste Jacob, irritiert, ein bedrohliches Ausmaß und vor allem einen immer leichtfertigeren Umgang mit diesem Überwachungsinstrument zu konstatieren. Das ist nur ein Teil der Realität, kündigt aber bereits ein Schreckensszenario an, das kaum mehr utopisch scheint.

Nach all der Euphorie und dem Optimismus kam zum Schluss der Festrede dann noch ein moralischer Appell: Maßhalten sei beim Medienkonsum gefordert, Medienpädagogik der richtige Weg dorthin. Lebensführungsdisziplin, die vor allem in der Familie vermittelt werden müsse, sei das Gebot der Stunde.

Also auf dann, mit geschlossenen Augen und dem Kopf im Sand in eine heile und ungetrübte Medienzukunft. Vielleicht brauchen Einrichtungen wie die Stiftung Medienkompetenz solche Wegweiser für ihr Selbstverständnis und für ihre Bildungsbürgerklientel. Mit der tristen Realität hat das zwar alles nichts zu tun, aber für die im Club ist die Welt ja grundsätzlich noch in Ordnung. Ist das nun unverbesserlicher Optimismus, Ignoranz oder Zynismus oder tatsächlich eine Hoffnung, die uns den Weg in eine bessere Medienzukunft finden lässt? Denn eine Alternative, wie der ständige Werteverfall aufzuhalten oder wie neue (welche?) Werte definiert und durchgesetzt werden können, kennt zur Zeit unter den Medienwissenschaftlern und Kommunikationssoziologen offensichtlich niemand.

Übrigens, die, um die es ging, die junge Generation, Adressat all dieser Bemühungen, war beim »Hambacher Mediendialog« weit und breit nicht anzutreffen; aber die soll ja auch erst einmal ordentlich erzogen werden!

Heiner Schmitt, Mainz

Erste DVD zur Film- und Fernsehästhetik

Ein Leipziger Projekt für Lehre und Praxis

Die erste DVD zur Film- und Fernsehästhetik in Theorie und Praxis wurde in Leipzig vorgestellt. Rund fünf Stunden Material bietet die Lehr- und (Selbst-)Lernsoftware für Film- und Fernsehaffine, für Lehrende und Lernende, die ein Team von Hochschulangehörigen um den Medienwissenschaftler Professor Rüdiger Steinmetz mit neuester Technologie, unterstützt von der Sächsischen Stiftung für Medienausbildung,

innerhalb eines Jahres entwickelte. Eine Fülle markanter und typischer Beispiele aus der Geschichte des Films, Erläuterungen und Hintergründe lassen die Evolution der ästhetischen Dimensionen von Filmen plastisch und verständlich werden. Es geht um Grundlagen wie Einstellungsgrößen, Kamerabewegungen und Ton. Und die DVD behandelt darauf aufbauende Gestaltungselemente wie Schnitttechniken, Montagekonzepte, um das filmische Erzählen nach dem Kontinuitätssystem à la Hollywood, aber auch um europäische Entwicklungen filmischen Erzählens wie die sowjetische Schule oder die französische Nouvelle Vague zu charakterisieren. Ergänzend dazu wird ein Lehrbuch entwickelt.

Der Anstoß kam aus 20jähriger Lehr- und Forschungspraxis: »Für jedes neue Seminar, für jede neue Vorlesung spule ich mir Beispiele zusammen«, skizziert Steinmetz die Situation. Ausgangspunkt ist die Erfahrung, dass Dozenten in der praxisnahen AV-Medienausbildung eigene Konzepte und jeweils eigene Beispiel-Repertoires erstellen, aber dankbar wären für ein systematisches Standardwerk, das filmhistorische Highlights enthält. In Europa existieren verstreute Buch-Publikationen zum Drehbuchschreiben und zur Montage, aber eben noch keine audiovisuelle Publikation. In den USA gibt es eine CD mit erheblich geringerer Komplexität.

Ein Pilotprojekt stellt das Vorhaben auch in anderer Hinsicht dar: Mit der Konzipierung und Programmierung als DVD wird die am weitesten fortgeschrittene Technologie angewendet. Während der Arbeiten am »Drehbuch« stellte sich im Laufe des Jahres 2001 heraus, dass die Kapazität und die optische Qualität einer CD-Rom bei weitem nicht ausreichen würden. Zudem zeichnete sich der Siegeszug der DVD ab. »Mich reizte es, mich in die allerneueste Software einzuarbeiten«, sagt René Blümel, Absolvent der Hochschule für Graphik und Buchkunst Leipzig, der Screendesign, Authoring und die Menüführung gemeinsam mit Sebastian Uhlig, Student an der Universität Leipzig, entwickelte. Und er meint damit die Software »Final Cut Pro« und »DVD Studio Pro 1.2«, die auf dem Apple Mac G4 Dual laufen. Kai Steinmann, Student der Medienwissenschaft an der Universität Leipzig, sorgte dafür, dass die Filmausschnitte auf dem höchst möglichen Standard in das Programm eingespielt wurden. Hendrik Wöhler, lange Zeit Kult-Moderator des Leipziger Universitätsradios »mephisto 97.6«, sprach die Erläuterungstexte. Für alle Beteiligten brachte das DVD-Projekt spezielle Kompetenzen in einem Wachstumsbereich der Neuen Medien – und den Nachweis, dass der Wissenstransfer aus der Hochschule in

die Praxis frühzeitig gelingen und auch Spaß machen kann.

Kontakt: Prof. Dr. Rüdiger Steinmetz, Lehrstuhl Medienwissenschaft und Medienkultur, Universität Leipzig: 0341/9735-700, rstein@uni-leipzig.de.

RuG

50 Jahre Nachkriegsfernsehen in Deutschland Zwei Ausstellungen und andere Veranstaltungen in Berlin

50 Jahre nach Wiederbeginn des Fernsehens in Deutschland erinnern zwei Ausstellungen in Berlin und Begleitveranstaltungen an dieses Ereignis. Am 25. Dezember 1952 begann der Nordwestdeutsche Rundfunk in Hamburg mit seinen allabendlichen, zweistündigen regulären Sendungen, während das Fernsehzentrum Berlin (der DDR) vier Tage zuvor – an Stalins Geburtstag – mit seinem Versuchsbetrieb gestartet war. Im Filmmuseum Berlin am Potsdamer Platz wird in Kooperation von ARD, ZDF, RTL, Pro Sieben Sat1, Media AG, der Stiftung Deutsches Rundfunkarchiv, Vivendi Water Deutschland GmbH, der Direktorenkonferenz der Landesmedienanstalten und der Medienanstalt Berlin-Brandenburg vom 13. Dezember 2002 bis 31. März 2003 die Schau »Fernsehen macht glücklich« gezeigt. Gut einen Monat zuvor eröffnet am 12. November 2002 die MedienGalerie im Haus der Buchdrucker, Dudenstraße 10, Berlin Kreuzberg, die bis zum 20. Januar 2003 geöffnete Ausstellung »... Es gab nicht nur den Schwarzen Kanal«, veranstaltet vom Paul-Nipkow-Teleclub e.V. und unterstützt von der Dienstleistungsgewerkschaft ver.di.

Das Filmmuseum wird sich in seiner ersten Fernsehhausausstellung mit fünf Themen befassen: »Fernsehg Glück«, »Fernsehen zum Träumen«, »Sternstunden«, »TV Digital« sowie »Strandgut. Fernsehen für Kinder«. Es sollen die Glückversprechen des Mediums durch alle Genres und Zeiten, im Westen Deutschlands wie in seinem Osten, verfolgt werden. Ausschnitte aus beliebten Serien werden ebenso zu sehen sein wie aus Sportreportagen und Nachrichtensendungen. Das Filmmuseum verspricht, durch die Inszenierung der Räume und die Montage der Filmausschnitte, die an 20 Monitoren verfolgt werden können, neue Zusammenhänge erkennbar werden zu lassen und den Besuchern erstaunliche Entdeckungen zu vermitteln. Für Mitte Januar 2003 ist eine Lesung für Kinder u.a. aus »Käp'n Blaubär« und für Anfang März eine Diskussion vor Publikum über »Fernsehen – mein Schicksal« geplant.

Nach eigenem Bekunden der Macher vom Paul-Nipkow-Teleclub dürfen, wenn schon im »Jahr 2002 auf 50 Jahre Fernsehen in Deutschland zurückgeblickt wird, (...) die 39 Jahre DDR-Television nicht ausgeklammert werden.« Versprochen wird, »Interessantes, Kurioses, Vergessenes, Verkanntes, Erfolgreiches oder weniger Gelungenes aus der Vielfalt des Fernsehens jener Jahre« zu dokumentieren – anhand von Plakaten, Urkunden, Eintrittskarten, Fotos, Videos und Filmmaterial. Die Präsentation erhebe nicht den Anspruch auf Vollständigkeit, so das Eingeständnis, es soll aber durch die Auswahl der Exponate Objektivität vermittelt und zu Diskussionen angeregt werden. Geplant sind während der Ausstellungsdauer Veranstaltungen, die sich mit dem von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Projekt »Programmgeschichte DDR-Fernsehen komparativ« (18. November) und seinen Teilprojekten Kinderfernsehen (25. November), Publizistik (2. Dezember), Unterhaltung (9. Dezember) und Fernseh-dramatik (16. Dezember) befassen.

RuG

Rezensionen

Konrad Dussel

Hörfunk in Deutschland.

Politik, Programm, Publikum (1923 - 1960)

(= Veröffentlichungen des Deutschen

Rundfunkarchivs, Bd. 33).

Potsdam: Verlag für Berlin-Brandenburg 2002,
451 Seiten.

Konrad Dussel legt eine beeindruckende Studie zur Geschichte des Rundfunks in Deutschland von seinen Anfängen bis Anfang der 60er Jahre, als das Fernsehen zum neuen Leitmedium wurde, vor. Sein Untersuchungsziel ist es, die wichtigsten Determinanten der Veränderung der Hörfunkprogramme herauszuarbeiten, wobei er von der Prämisse ausgeht, dass die Hörfunkproduzenten wie die Rezipienten aktive Teilnehmer des Kommunikationsprozesses sind. In einem ersten Kapitel umreißt der Autor sehr knapp und zugleich problemorientiert die wichtigsten Positionen der Medien- und Kommunikationswissenschaften und den Rahmen seines komparatistischen Unternehmens. Er sucht nach den Schnittstellen zwischen Adornos Theorie der Medien als Teil einer Kulturindustrie und Vorstellungen der Cultural Studies, die stärker die Aktivität der Mediennutzer betonen, um hier seine Darstellung zu verorten. Seine Prämisse ist, dass durch die Darstellung jener Phasen der Programmentwicklung, in denen Reibungen zwischen der Programmplanung und den Hörerinteressen deutlich würden, auch Erkenntnisse über die Mediennutzer selber zutage gefördert werden. Als Kategorien, die er dem Vergleich der vier politischen Systeme in Deutschland zugrundelegt, wählt er Bildung, Unterhaltung und Information.

Auch das zweite Kapitel »Rundfunkorganisation und Hörerverhalten« dient noch der Absteckung des Rahmens. Hier ist zu anmerken, dass die Überschrift Erwartungen weckt, hinter denen die präsentierten Ergebnisse weit zurückbleiben.

Der dritte Teil »Grundlinien der Programmentwicklung« stellt den eigentlichen Hauptteil der Arbeit dar. Dieser quellengesättigte Parforceritt durch knapp 40 Jahre Programmentwicklung verbindet sowohl eine quantifizierende Strukturanalyse mit einer qualitativen diachronen Analyse, in der die Veränderungen deutlich werden. Aus der Fülle der Ergebnisse, die teils neu sind, teils die anderer Studien bestätigen bzw. auf eine breitere Basis stellen, können nur einige wenige genannt werden: Dussel zeigt die Fruchtbarkeit der von ihm aufgestellten Kategorien: die Rundfunkprogramme changieren durch die Systeme hindurch zwischen Bildung, Information und Unterhaltung. Diese Begriffe sind kompatibel in den jeweiligen Systemen, aber sie sind auch systemübergreifend. Bereits bei der Klassifizierung dessen, was Bildungsprogramme sind, fließt die Vorstellung des Forschers mit ein: Dussel geht von einem erweiterten Bildungsbegriff aus, zu dem neben der Vermittlung von (Schul-)wissen auch Kunst und Musik zählen. Dieser Bildungsbegriff wiederum ist der alten deutschen Unterscheidung von Hoch- und Massenkultur,

von E und U verpflichtet und deckt sich mit den zeitgenössischen Vorstellungen von Produzenten und Radiopolitikern.

In der Weimarer Republik blieb der Rundfunk eine bürgerliche Institution, dem Bildungsbegriff des 19. Jahrhunderts verpflichtet. Dem stand das Hörerpublikum entgegen, das »leichte Unterhaltung« bevorzugte, eine Programmorientierung, die jedoch erst von den Nationalsozialisten umgesetzt wurde – allerdings begleitet von der massenhaften Verbreitung des »Volksempfängers«. Die Darstellung der Programmentwicklung im Dritten Reich beweist erneut, dass der nationalsozialistische Rundfunk im hohen Maße ein Versuchsfeld war, in dem mit unterschiedlichen Vorstellungen experimentiert wurde. Insbesondere Goebbels war noch im Kriege bemüht, die Vorlieben der Hörschaft für mehr »leichte Unterhaltung« für die Programmstruktur und -inhalte zu berücksichtigen. Das geschah nicht nur unter Zurückdrängung der Wortbeiträge sondern auch der E-Musik (S. 217). Vorsichtig resümiert Dussel, dass es bis 1938 dem NS-Rundfunk gelungen sei, den »schönen Schein« der »Volksgemeinschaft« in die Haushalte zu tragen. Allerdings wurde offenbar immer dann die Propaganda in Frage gestellt, wenn die Alltagserfahrungen zu ihr in Widerspruch standen. Allerdings müsste ergänzt werden, dass weder die Mensch-zu-Mensch-Kommunikation noch das regelmäßige Abhören der Feindsender die Mehrheit der Deutschen zu einem tatsächlichen Abrücken vom nationalsozialistischen System und vom Führer bewogen.

Um ein anderes Verständnis von Bildung, Information und Unterhaltung ging es im sozialistischen Staat und damit auch im Rundfunk. Dussel zeigt, wie die Programme den Diskussionen in der DDR folgten. Überraschend ist, dass nur ein Viertel der Abendprogramme im weitesten Sinne der Kultur gewidmet war, der Löwenanteil wiederum von der E-Musik, also den Rekurs auf das klassische Erbe, okkupiert wurde. Es wäre sicher noch zu klären, warum die Programmverantwortlichen sich auf den sicheren Boden der Weimarer Republik zurückzogen und recht wenig experimentierfreudig waren. Während in den 40er Jahren die eigenen Rundfunkorchester noch relative Freiheit in der Unterhaltungsmusik hatten, wurde insbesondere der Jazz als »Tanzmusik des Imperialismus« ab 1955 gebrandmarkt (S. 289). Immer wieder griff die SED-Führung ein, mal ging es um Zurückdrängung der Tanzmusik durch Volksmusik, vor allem aus der Sowjetunion, mal um die Einpassung in eine »neue gesunde Tanzkultur« (S. 289), mal um schlichte Verbote. Im Unterschied zum NS-Rundfunk wurde unter der Zielvorgabe der Erziehung zum sozialistischen Menschen das Wortprogramm, besonders die Information, immens erhöht.

Für die Bundesrepublik beschränkt Dussel sich auf die Analyse der Sendeanstalten (N)WDR und SWF. Er betont, wie sehr der Rundfunk in Westdeutschland mit dem Erziehungsgedanken verknüpft wurde, hier jedoch im Sinne der Demokratisierung.

Neu ist die Bedeutung der tagesaktuellen Information. Es ist zu fragen, ob nicht gerade im Nachrichtsbereich der deutlichste Faktor der »Verwestlichung« des Rundfunks zu sehen ist.¹ Für die Unterhaltung konstatiert Dussel hingegen eine begrenzte Amerikanisierung und meint hiermit sowohl die Marginalisierung des Jazz im Hörfunk und die große Bedeutung der Operette, die stärker als leichte Tanzmusik das Programm bestimmte. Als Gemeinsamkeiten zwischen Ost und West unterstreicht Dussel den Versuch, dass die Programmverantwortlichen versuchten, »eine Art EU-Kultur« zu fördern, – »einen dritten Weg zwischen der klassischen Tradition und der unterhaltsamen Moderne«. Mit einem Ausblick auf den Rundfunk im beginnenden Fernsehzeitalter und dem Appell, Massenkultur als Element von Demokratisierung zu begreifen, endet die Studie.

Die fundierte, materialreiche und erfreulich gut formulierte Arbeit von Konrad Dussel stellt zweifellos einen Meilenstein in der Geschichte der Rundfunkforschung dar. Sie wird hoffentlich zu vielen weiteren Studien anregen.

Zugleich zeigt sich aber auch, dass der Fokus auf die Programmgeschichte, so notwendig diese Analyse ist, ein Rahmen ist, der einer Mediengeschichte enge Grenzen steckt. Es ist positiv anzuerkennen, dass Dussel sich dieser Grenzen bewusst ist. Um die alltägliche Praxis der Mediennutzer, die sich in der Entschlüsselung der medialen Botschaften vollzieht, in den Blick zu nehmen, wie dies in den Cultural Studies geschieht, sind eben diese Decodierungen und Umdeutungen zu analysieren. Hierzu bedarf es der Einbettung der medialen Botschaften wie des Mediums selber in den jeweiligen gesellschaftlichen Kontext. Zugleich ist ein ausdifferenziertes methodologisches Set zu entwickeln, das über die traditionelle sozialgeschichtliche Quelleninterpretation hinausgeht und mit dessen Hilfe eben Deutungen, Lesarten und kulturelle Codes aufgespürt werden können.

Inge Marßolek, Bremen

¹ Leider diskutiert Dussel die Frage der Verwestlichung versus Amerikanisierung hier nicht. Vgl. ders.: Rundfunkgeschichte – Mediengeschichte – Zeitgeschichte. Der Rundfunk und die Entwicklung der westdeutschen Gesellschaft. In: Inge Marßolek/Adelheid von Saldern (Hrsg.): Radiozeiten. Herrschaft, Alltag, Gesellschaft (1924–1960). Potsdam 1999, S. 39–58.

Helmut Schanze (Hrsg.)
Handbuch der Mediengeschichte.
Stuttgart: Kröner 2001, 575 Seiten.

Fast zwei Dutzend Autoren befassen sich, teils in Originalbeiträgen, teils in überarbeiteten Fassungen früherer Aufsätze und Vorträge, mit ebenso vielen Themen im »Handbuch der Mediengeschichte«. In drei Teile untergliedert, geht es um »Systematische Konzepte« (Kapitel I), eine »Integrale Mediengeschichte« (Kapitel II) und um »Die einzelnen Medien« (Kapitel III).

Herausgeber Helmut Schanze, Ordinarius für Neuere deutsche Literaturgeschichte an der Univer-

sität-Gesamthochschule Siegen, hat sich als Autor das zentrale und auch bei weitem umfangreichste Kapitel »Integrale Mediengeschichte« vorbehalten, außerdem steuert er Vorwort, Einleitung sowie als Allein- bzw. Koautor weitere Abschnitte bei. »Handbücher antworten auf einen Bedarf an gesichertem Wissen und an Übersicht in einem abgrenzbaren Feld« (S. XV) – mit diesem programmatischen und zugleich lapidaren Satz leitet der Herausgeber sein Vorwort ein. Um gleich hinzuzufügen: »Ein so junger und zugleich in die Vorzeit (sic!) der Menschheit zurückreichender Bereich wie jener der Medien aber kann kaum mit jener Sicherheit bearbeitet werden, wie dies vielleicht mancher Nutzer eines Handbuchs erwarten mag.« (ebd.) Und noch etwas Programmatisches: »Das Handbuch muss den aktuellen Stand der medienhistorischen Forschung sowohl systematisch wie historisch aufarbeiten.« (S. 7) Wie werden die einzelnen Epochen voneinander abgegrenzt? Die Antwort lautet: »Die Geschichte der Medientechnologie, als roter Faden quasi, wurde der folgenden »integralen Mediengeschichte« [in ihren einzelnen Epochen], vor allem aber den Geschichten der einzelnen Medien zugeordnet.« S. 8) Der Leser ist also gespannt, wie dies weite Feld bewältigt wird, das eigentlich nicht bewältigt werden kann.

Das zentrale Kapitel, »Integrale Mediengeschichte«, setzt sich nichts weniger zum Ziel als die Geschichte der Medien »von der Schrifterfindung zu den Digitalmedien« zu erzählen. Es befasst sich mit der »Mediengeschichte der Antike« und darin mit »Skriptorium und Bibliothek, Theater und Forum, reisende Boten und Lauffeuer«, mit dem »Zeitalter der Typographie (1500–1800)«, in dem der Druck von Büchern mit beweglichen Lettern erfunden wurde und das Theater – nach der Antike – eine Renaissance erlebte. Es folgen Abschnitte über die Epoche, die sich etwa von 1800 bis 1900 erstreckte, als mit der Einführung des Telegraphen und Kinematographen eine Medienrevolution eingeläutet wurde, die das Zeitalter der Audiovisuellen – Radio und Fernsehen – danach fortsetzte und die vorläufig mit den Digitalmedien endete, die freilich ganz neue Perspektiven beispielsweise für Buch und Theater eröffnen.

Das Kapitel »Systematische Konzepte« wartet mit Beiträgen zur Medientheorie (Rainer Leschke), Medienanalyse (Hans-Dieter Kübler), Medienästhetik (Rudolf Schnell), Medienpsychologie (Gregor Schwerin), Mediensoziologie (Peter Ludes), Medienpädagogik (Jutta Wermke), Medienrecht (Helmut Kohl und Arne Hasse) sowie Medienökonomie (Arnd Wiedemann und Susanne Maeting) auf. Von den »einzelnen Medien« sind im gleichnamigen Kapitel Literatur (Natalie Binczek und Nicolas Pethes), Theater (Jürgen Kühnel), Musik (Heinz W. Burow), Bildkünste (Helmut Schanze und Gerd Steinmüller), Druck (Helmut Schanze), Film (Klaus Kreimeier), Hörfunk (Edgar Lersch), Fernsehen (Joan Bleicher) und Digitalmedien (Manfred Kammer) vertreten.

Alle Beiträge enden mit chronologisch angelegten Literaturübersichten, so dass auch derjenige, der durch das Handbuch für sein(e) Spezialinteresse(n) nicht zufrieden gestellt wird, sich durch die Hinweise in die Spezialliteratur vertiefen kann. Ein Verzeichnis

der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter und ein Personen- wie ein Sachregister erschließen ein Kompendium, das Schneisen zu schlagen in der Lage ist, auf dem zur Verfügung stehenden Raum natürlich nur Grundinformationen – auch auf dem neuesten Stand der Forschung – zu bieten vermag. Warum allerdings das 1999 publizierte Grundlagenwerk von Wolfgang Mühl-Benninghaus über die Einführung des Tonfilms mit seinen intermedialen Kapiteln¹ und damit medienintegrierenden Beiträgen nicht erwähnt wird, bleibt das Geheimnis von Autor und Herausgeber.

Ansgar Diller, Frankfurt am Main

1 Vgl. Rezension in: RuG Jg. 25 (1999), H. 4, S. 288.

Michael Matzigkeit / Birgit Bernard (Hrsg.)

Fritz Lewy – ein Leben für die Form.

(= Dokumente zur Theatergeschichte, Bd. 12).

Düsseldorf: Theatermuseum, Dumont-Lindemann-Archiv 2002, 358 Seiten.

Fritz Lewy, 1893 geboren in Essen, 1950 gestorben in Cincinnati (USA), Bühnenbildner, Grafiker, Designer, gilt als ein vielfältig talentierter »Pionier der Neuen Sachlichkeit«. Künstlerisch und musisch erzogen, besuchte er nach dem Abitur zunächst die Kunstgewerbeschule in Düsseldorf und wurde während des Ersten Weltkriegs, in dem er als Infanterist (nicht »Infantrist«, S. 355) an der Westfront diente, mit der Herstellung von Feldpostkarten beauftragt. Nach Arbeiten für die Städtischen Bühnen Düsseldorf von 1919 bis 1921 prägte Ernst Hardt für mehr als ein Jahrzehnt seinen weiteren Lebensweg: 1921 von Hardt als Künstlerischer Beirat an das Deutsche Nationaltheater in Weimar berufen, folgte er ihm 1925/26 als Bühnenbildner an das Schauspielhaus Köln und 1927 zur Westdeutschen Rundfunk AG (Werag) in Köln. Hier wirkte Lewy, bis ihn die Nationalsozialisten 1933 wegen »politischer Unzuverlässigkeit« hinauswarfen, als Leiter der Bildstelle und Werbeabteilung. Als einer der ersten Emigranten verließ Lewy Deutschland und gelangte über Spanien schließlich 1938 in die USA, wo er u.a. an der Cincinnati Academy Grafikdesign lehrte.

Die durch die Ernst-Strassmann-Stiftung in der Friedrich-Ebert-Stiftung, Bonn, die Hans-Böckler-Stiftung, Düsseldorf, und den Westdeutschen Rundfunk, Köln, geförderte und vom Vorsitzenden der Historischen Kommission der ARD, Dietrich Schwarzkopf, mit einem Vorwort versehene Publikation, zeichnet, trotz schwieriger Quellenlage, worauf die Herausgeber in ihrer Einführung aufmerksam machen, in vorbildlicher Weise die Lebens- und Arbeitsstationen von Fritz Lewy nach. Michael Matzigkeit befasst sich mit Lewys künstlerischen Anfängen unter dem Titel »Zwischen Bühne, Kunst und Business 1911 - 1926«, die Jahre, die Helmut Grosse für den Bühnenbildner Lewy auf dem Weg vom Expressionismus zur Neuen Sachlichkeit und Ute Brüning für den Werbe- und Gebrauchsgraphiker unter verschiedenen Perspektiven eigens vertiefen. Beide Erfahrungen brachte Lewy bei seinem Engagement bei der Werag ein: Bei der Rundfunkgesellschaft war er zuständig für das

Layout der offiziellen Rundfunkprogrammzeitschrift und deren Fotoauswahl, für die Gestaltung von Briefköpfen und Signets, für die Präsentation der Rundfunkgesellschaft auf Ausstellungen sowie bei Fahrten mit Übertragungs- und Werbewagen. Birgit Bernard befasst sich mit Atmosphärischem in der Werag, Renate Schumacher mit des Intendanten Ernst Hardt Programmphilosophie sowie Anne Gantenführ mit der Bildsprache in der Zeitschrift »Werag«; hinzukommt ein Beitrag von Ute Brüning, die sich allgemein mit Rundfunksignets befasst und dabei für diese Zeit eine Konkurrenz der eigenen Erkennungsmarken der regionalen Rundfunkanbieter gegen den Adler der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft ausmacht. Lewys Weg in das und im Exil, wo er seine künstlerischen Fähigkeiten u.a. in den Dienst des republikanischen Spanien stellt, beschreiben Patrik von zur Mühlen und Ingrid L. Severin.

Dem allzu früh Verstorbenen wird nach mehr als 50 Jahren eine adäquate Würdigung durch eine hervorragend auch mit mehreren hundert teilweise farbigen Abbildungen ausgestattete Publikation zuteil, die von Lewys künstlerischem Schaffen auch optisch kündigt. Zu wünschen ist, dass auch anderen Pionieren der frühen Rundfunkentwicklung die ihnen zustehende Aufmerksamkeit zukommen wird.

Ansgar Diller, Frankfurt am Main

Winfried Halder

Exilrufe nach Deutschland.

Die Rundfunkreden von Thomas Mann, Paul Tillich und Johannes R. Becher 1940 - 1945. Analyse, Wirkung, Bedeutung (= Tillich-Studien. Beiheft, Bd. 3).

Münster u.a.: Lit Verlag 2002, 101 Seiten.

Thomas Manns Rundfunkansprachen »Deutsche Hörer«, gesendet von der BBC während des Zweiten Weltkriegs, waren schon des öfteren Objekt wissenschaftlicher Untersuchungen, zuletzt in einer Magisterarbeit an der Universität Dortmund.¹ Den Rundfunkreden von Paul Tillich und Johannes R. Becher wurde hingegen bisher kaum Aufmerksamkeit zuteil. Deswegen ist die vergleichende Untersuchung von Winfried Halder zu begrüßen, in der die drei Exilierten jeweils in ihrem politischen Werdegang bis 1933, im Kontext ihrer Rundfunkreden und deren inhaltliche Ausrichtung vorgestellt werden. Dabei interessieren den Autor u. a. Fragen danach, wie Mann, Tillich und Becher die Entstehung des Nationalsozialismus in Deutschland beurteilten, wer nach ihrer Meinung die Träger und Unterstützer des Systems waren und wie sie ihre Hörer mit ihren Kenntnissen über den Holocaust bekannt machten. Am Schluss befasst sich der Autor mit der (mutmaßlichen) Wirkung der Reden seiner Protagonisten auf die deutsche Bevölkerung und das Regime und versucht sich an einer Deutung der Aktualität der drei Redner. Ein jeweils gesondertes Quellen- und Literaturverzeichnis sowie ein Personenregister ergänzen die Publikation.

Die Umstände der Ansprachen Thomas Manns, des Schriftstellers und Literaturnobelpreisträgers, sind hinlänglich bekannt. Allenfalls Eingeweihte sind

jedoch darüber informiert, über welchen Sender der Philosoph und Soziologe Paul Tillich seine Texte unter dem Titel »An meine deutschen Freunde« sprach – es war im deutschen Dienst der Voice of America von 1942 bis 1944. Johannes R. Bechers, des KPD-Kulturfunctionärs, Auftreten im Rundfunk seines Gastlandes hingegen wird gleich in der Überschrift des entsprechenden Buchkapitels verortet: Seine Ansprachen strahlte Radio Moskau von 1943 bis 1945 aus. Alle drei Redner befassten sich mit den sie hauptsächlich bewegenden Themen in unterschiedlicher Weise: Viele Gemeinsamkeiten aufgrund ihrer humanitären Grundeinstellung sind aber zu registrieren, so bei der Verbreitung ihres Wissens um die Verbrechen der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft, aber auch Abweichungen bei der Interpretation der Ereignisse im Dritten Reich, resultierend aus ihrer unterschiedlichen gesellschaftlich-politischen Sozialisation. Ungeklärt bleibt nach wie vor, welchen Einfluss die Rundfunksendungen in deutscher Sprache unter Mitwirkung deutscher Emigranten im Dritten Reich gehabt haben – zu klären sein wird dies nie, auch wenn Halder sein entsprechendes Kapitel mit »Die Wirkungen der Rundfunkreden von Thomas Mann, Paul Tillich und Johannes R. Becher« überschreibt, sich sodann aber vor allem nur mit der bis Mitte des Zweiten Weltkriegs steil ansteigenden Verbreitung des Rundfunks im Dritten Reich als Indiz für eine potentiell breiter werdende Hörerschaft befasst und sich ansonsten nur über das in den Augen der nationalsozialistischen Machthaber »Ärgernis« »Feindsender« auslässt.

Ansgar Diller, Frankfurt am Main

- ¹ Heike Weidenhaupt. Gegenpropaganda aus dem Exil. Thomas Manns Radioansprachen für deutsche Hörer 1940 bis 1945. Konstanz 2001; vgl. auch: J. F. Slattery: Thomas Mann und die BBC. In: Thomas Mann Jahrbuch Jg. 5 (1992), S. 142-170; sowie Stefan Niessen: Thomas Mann und die BBC. Neue Einsichten in die Rundfunkarbeit des Schriftstellers. In: RuG Jg. 20 (1994), H. 2/3, S.132; F. Slattery: Erika Mann und die BBC 1940-1943. In: Thomas Mann Jahrbuch Jg. 12 (2000), S. 309-347; sowie Ansgar Diller: Erika Mann und die BBC (1940 - 1943). In: RuG Jg. 27 (2001), H. 1/2, S. 61.

**Irmela Schneider / Peter M. Spangenberg (Hrsg.)
Medienkultur der 50er Jahre.**

Diskursgeschichte der Medien nach 1945. Band 1. Wiesbaden. Westdeutscher Verlag 2002, 391 Seiten.

17 Autoren versuchen in 20 Beiträgen den Medienkurs der 50er Jahre nachzuzeichnen und damit einen Einblick in die Medienkultur dieses Jahrzehnts zu geben. Die Ausführungen stehen in einem engen Zusammenhang mit einem Forschungsprojekt des Kölner kulturwissenschaftlichen Kollegs »Medien und kulturelle Kommunikation«, bei dem es um Forschungen über Mediendiskurse in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts geht.

Eingangs versuchen sich die beiden Herausgeber daran, schlüssige Kriterien zu nennen, wann denn

das sechste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts unter politischen, ökonomischen, gesellschaftlichen und Medienaspekten betrachtet beginnt und wann es endet: natürlich nicht 1950 bzw. 1960, dafür habe dies lange Jahrzehnt zu viele unscharfe Übergänge. Diskutiert wird u.a. die Zeitspanne von der Währungsreform 1948 bis zu Konrad Adenauers Rücktritt als Bundeskanzler 1963 und von der Gründung der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten 1948/49 (nicht: »Verabschiedung der Rundfunkstaatsverträge in der neu gegründeten BRD«, S. 12, denn solche gab es erst 1955 für den NDR bzw. 1961 für das ZDF) bis zur Verkündung des Fernsehurteils durch das Bundesverfassungsgericht 1961 bzw. die Spiegelaffäre natürlich 1962 (und nicht 1961, S. 14). Die Herausgeber stellen es ihren Autoren frei, wie weit sie sich dem Zeitrahmen beugen oder darüber hinausgehen – teilweise zurück bis in die 20er Jahre und Entwicklungen auch der 60er Jahre miteinbeziehend.

Dreigeteilt wird die Diskursgeschichte der Medien präsentiert: Zunächst geht es um unterschiedliche Meta-Diskurse der Medienkultur, danach um die Beschreibung der Konkurrenzsituation der einzelnen Medien untereinander und schließlich um die mit »Leitdifferenzen« umschriebene Medienkritik. Das Fernsehen, zu damaliger Zeit noch mehr oder weniger in den Kinderschuhen steckend – es avancierte ja erst in den 60er Jahren zum Leitmedium – hat es einem Großteil der Autorinnen und Autoren angetan: So sieht Torsten Hahn im deutsch-deutschen Ost-Westkonflikt und im Ätherkrieg eine Beschleunigung des Mediendiskurses und hebt dabei vor allem die Rolle des audiovisuellen Mediums hervor. Das Fernsehen habe in den 1950er Jahren im Zentrum der Medienvergleiche gestanden, »weil es das Mediengefüge irritiert« habe, da befürchtet wurde, es werde »einige etablierte Medien ›aufsaugen‹ und ›kassieren‹«, weil es sich »ausgiebig im Fundus der anderen Medien bedient, Theaterstücke, Hörspiele und literarische Erzählungen adaptiert, Filme ausstrahlt und Nachrichten verbreitet«, wie Jens Ruchatz hervorhebt (S. 141). Christina Bartz nimmt sich die Berichterstattung des »Spiegel« über die Anfangsjahre des bundesdeutschen Fernsehens vor und stellt in einem weiteren Beitrag Überlegungen über die Aufwertung der Visualität in den elektronischen Medien durch den Übergang vom Hörspiel zum Fernsehspiel an. Manfred Jenke hingegen beharrt darauf, dass »zu keiner Zeit (...) in Deutschland das Radio eine größere Resonanz als in der Mitte des 20. Jahrhunderts, während der 40er und 50er Jahre« gehabt habe, wie er seine Ausführungen zum »Radiodiskurs in den 50er Jahren« einleitet. (S. 191) Im Mittelpunkt steht bei Jenke die Medienpolitik zunächst der Alliierten in Konfrontation zu deutschen Ministerpräsidenten, danach diejenige der Bundesregierung gegen die Interessen der Länder und der ARD, die im Verfahren vor dem Bundesverfassungsgericht 1960/61 endete und dort zugunsten der Bundesländer entschieden wurde.

Der lesenswerte Sammelband gibt Einblicke in Prognosen und mutmaßliche Entwicklungen der Medien, die nunmehr mit der tatsächlichen Entwicklung verglichen werden können. Manche Redundanzen

sind leider in Kauf zu nehmen, aber bei Sammelbänden ist das offenbar nicht zu vermeiden.

Ansgar Diller, Frankfurt am Main

Michael Meyen

Hauptsache Unterhaltung.

Mediennutzung und Medienbewertung in Deutschland in den 50er Jahren (= Kommunikationsgeschichte, Bd. 14). Münster u.a.: LIT 2001, 328 Seiten.

Michael Meyen

Mediennutzung.

Mediaforschung, Medienfunktionen, Nutzungsmuster (= Uni-Papers, Bd. 17). Konstanz: UVK 2001, 235 Seiten.

Die Datenberge, die Meinungsforschungsinstitute wie Allensbach oder Infratest im Laufe der Jahrzehnte produziert haben, bedeuten nicht nur für Sozialwissenschaftler, sondern zunehmend auch für historisch interessierte Forscher eine Herausforderung. Muss darin nicht so mancher Edelstein zu finden sein oder doch zumindest ergiebige Erzlager, die den Aufwand der Erschließung lohnen? Eine gewisse Ernüchterung wird sich jedoch allein schon dann einstellen, wenn das Überlieferte chronologisch sortiert wird: Je weiter man zurück geht, desto kleiner werden die Berge, und mit dem Jahr 1965 ist man schon ziemlich zu Tal gestiegen; was aus früheren Zeiten stammt, formt höchstens noch kleine Bodenerhebungen. Und über ihre für Rundfunkhistoriker interessanten Inhalte liegen bereits etliche Informationen vor: Hansjörg Bessler hat schon 1980 ausführlich die zu erwartenden Strukturen beschrieben¹ und Axel Schildt hat in den 1990er Jahren diese Materialien genutzt, um nicht nur in seiner Habilitationsschrift,² sondern auch in einer ganzen Reihe von Aufsätzen die Gegebenheiten der 1950er Jahre in puncto Mediennutzung darzustellen. Auch an methodologischen Überlegungen zu den spezifischen Problemen der historiographischen Datenanalyse fehlt es nicht. Lutz Raphael etwa hat Möglichkeiten und Probleme des Umgangs mit diesen Quellen beschrieben.³

Nun hat sich auch der Münchner Kommunikationswissenschaftler Michael Meyen des Themas angenommen und über die Aspekte der Mediennutzung und Medienbewertung im Deutschland der 1950er Jahre seine Habilitationsschrift verfasst. Dabei gelang ihm ein besonderes Kunststück: Hat man als Leser die knapp 100-seitige Einleitung hinter sich, ist fast schon das meiste geschafft, denn der Haupttext (inklusive Fußnoten) umfasst nur 180 weitere Seiten. Meyen ist nämlich ehrlich genug, das Wenige, was sich den alten Umfragen entnehmen lässt, straff zu bündeln; explizit stellt er fest: »Der Wunsch die Langzeitstudie Massenkommunikation gewissermaßen rückwärts fortzuschreiben, muss weitgehend unerfüllt bleiben« (S. 161).

Zwei Fragen sind es vor allem, die er mit seinen beiden Hauptkapiteln zu beantworten sucht: Welche Funktionen die Medien in den 1950er Jahren hatten (Kap. II) und wie die Medien genutzt und bewertet

wurden (Kap. III). Dabei beschränkt sich Meyen nicht auf die beiden Funkmedien Radio und Fernsehen, er bezieht auch Tageszeitungen und Publikumszeitschriften sowie das Kino ein, nicht aber (und ohne Begründung) das Buch. Seinen Hauptbefund formuliert er in Anschluss an die Thesen einer schon 1914 veröffentlichten Studie zur Soziologie des Kinos: »Die empirische Medienforschung hat seit Emilie Altenloh stets die gleichen Muster gefunden. Die Mehrheit der Menschen nutzt die Medien zur Unterhaltung – um zu entspannen, um sich von der Realität entlasten und in eine andere Welt fliehen zu können, um die Zeit zu füllen und Langeweile zu bekämpfen, um Gesprächsstoff und eine Beschäftigung zu haben« (S. 101). Dem widerspricht nicht, dass er später doch »zwei unterschiedliche Erwartungshaltungen gegenüber den Medien« ausmacht. Schließlich unterschieden sich die beiden Gruppen nicht in ihrem Unterhaltungsbedürfnis. Der Unterschied zwischen ihnen lag darin, dass die einen daneben mehr Information wollten als die anderen; und soziologisch bestimmt: »Der ›typische‹ informationsorientierte Mediennutzer im Deutschland der 50er Jahre war ein gut ausgebildeter Mann mit einem überdurchschnittlichen Einkommen« (S. 157).

Meyens Verdienst besteht vor allem darin, DDR-Daten ausführlich miteinzubeziehen (die von Bessler und Schildt nicht berücksichtigt wurden). Gerade zum Thema Mediennutzung stellt er diesbezüglich eine Fülle von Informationen bereit und korrigiert etliche traditionelle Fehleinschätzungen (S. 181-219). Meyen macht klar, dass beim BRD-DDR-Vergleich trotz mancher Unterschiede im Detail immer wieder die grundlegende Übereinstimmung zu sehen ist. Nicht zu bestreiten ist beispielsweise, dass Westempfang in den Haushalten der DDR gang und gäbe war. Unzufriedenheit mit den ostdeutschen Informationsangeboten dürfte dabei zwar mitgespielt haben, mehr noch aber die chronischen Defizite im Unterhaltungsbereich – ein DDR-Problem nicht nur bei Radio und Fernsehen, sondern auch bei den anderen Medien: Die staatliche Planung sah zwar immer »Bedeutendes« vor, kaum aber Humor und Heiterkeit.

Meyens Schlusskapitel »Massenkommunikation und Gesellschaft« mag manche Erwartung über die Bedeutung der Massenmedien frustrieren. Mit vielen Fakten belegt er nämlich die These, »dass die Kommunikationsbedürfnisse von den Arbeitsbedingungen bestimmt werden und von den Anforderungen des Alltags, dass die Reichweite der Medien in erster Linie vom Einkommen der Menschen abhängen und dass das Fernsehen noch stärker als Rundfunk oder Presse ein Freizeitmedium ist« (S. 250). Die interessanten Fragen mögen erst jenseits solcher Feststellungen beginnen. Aus den in den 1950er Jahren gewonnenen Umfragedaten werden sie sich aber kaum beantworten lassen.

Parallel zu seiner Habilitationsschrift hat Meyen ein schmales Lehrbuch im Prinzip zum selben Thema geschrieben. Zwar fällt die Beschränkung auf die 1950er Jahre weg, aber die Thesen verändern sich dadurch kaum; zum Teil handelt es sich um wortwörtliche Übernahmen, etwa bei den beiden Mediennutzertypen (S. 109f). Nun wird man dies nicht unbedingt

als Einwand formulieren müssen, denn eine gewisse Schreibökonomie ist keineswegs verwerflich. Problematischer ist es schon, dass Meyen sich bei seinem Lehrbuch gedanklich nicht genügend von seiner Monographie distanziert und zu wenig Aufwand in die Systematisierung gesteckt hat. Seine Gliederung ist auf den ersten Blick zwar durchaus einleuchtend: 1. Kapitel: Mediennutzung – Theoretische Ansätze; 2. Kapitel: Standarduntersuchungen zur Mediennutzung; 3. Kapitel: Funktionen der Medien für die Menschen; 4. Kapitel: Verbreitung und Nutzung der Medien; 5. Kapitel: Medienbewertung. Aber der zweite Blick (und etwas Lektüre) zeigt dann doch eine merkwürdige Zusammenhanglosigkeit der Kapitel, die nirgends explizit thematisiert wird. Oder darf man als allgemein bekannt voraussetzen, dass gerade auf dem Feld der Mediennutzungsforschung ganz unterschiedliche Wissenschaftskonzepte aufeinander treffen, das naturwissenschaftlich-empirische und das geisteswissenschaftlich-hermeneutische; dass (universitäre) Theorie und (kommerzielle) Praxis weitgehend unabhängig voneinander betrieben werden; dass das systemtheoretisch inspirierte Nachdenken über Medienfunktionen in ganz anderen Kontexten betrieben wird wie das Anhäufen von Reichweiten-Zahlen und von letztlich skurrilen (und von Meyen auch entsprechend problematisierten) Medien-Insgesamt-Bewertungen?

Die Information, die in den einzelnen Kapiteln geliefert wird, ist in aller Regel für eine erste Einführung ausreichend. Hervorzuheben ist, dass Meyen nie nur die wichtigsten Fakten zusammenstellt, sondern sie immer auch verhältnismäßig umfangreich problematisiert. Dabei ist sein Schreibstil nicht bemüht »wissenschaftlich«, sondern immer auf leichte Verständlichkeit ausgerichtet; es ist denn auch nur konsequent, dass er dem Text viele zusammenfassende Übersichten beigibt. Allerdings wäre es wünschenswert gewesen, die wichtigsten »Standarduntersuchungen« (S. 56-86) nicht nur im Allgemeinen zu beschreiben und zu kommentieren, sondern in Abbildungsform auch einige Anschauungsbeispiele zu liefern. Ein paar Ausschnitte aus den üppigen Datenbänden, die etwa die Media-Analysen oder die Allensbacher Werbeträger-Analysen produzieren, würde es gerade in der Lehre wesentlich erleichtern, die Möglichkeiten und Grenzen dieses Materials aufzuzeigen.

Zurecht weist Meyen auf die Vergeblichkeit des Bemühens hin, in Buchform aktuelle Mediennutzungsdaten präsentieren zu wollen. Dazu sind Zeitschriften und Periodika viel besser geeignet. Es ist deshalb nur konsequent, allgemeine Trends zu beschreiben und ansonsten entsprechende, kommentierte Literaturhinweise zu geben. Etwas unglücklich ist jedoch, dass die Definition zentraler Begriffe nicht übersichtlich zusammengefasst wurde. Die ziemlich wichtige Unterscheidung zwischen »Hör-(oder Seh-)Dauer« und »Verweildauer« (S. 144) kann so leicht übersehen werden; über das Sachregister ist sie gar nicht zu finden.

Konrad Dussel, Forst

¹ Vgl. Hansjörg Bessler: Hörer- und Zuschauerforschung. München 1980. Rezension in: StRuG Mitteilungen Jg. 7 (1981), H. 2, S. 138ff.

² Vgl. u.a. Axel Schildt: Moderne Zeiten. Hamburg 1995. Rezension in: RuG Jg. 22 (1996), H. 1, S. 79.

³ Vgl. Lutz Raphael: Die Verwissenschaftlichung des Sozialen als methodische und konzeptionelle Herausforderung für eine Sozialgeschichte des 20. Jahrhunderts. In: Geschichte und Gesellschaft Jg. 22 (1996), S. 165-193, v.a. S. 188ff.

**Christine Holtz-Bacha / Arnulf Kutsch (Hrsg.)
Schlüsselwerke für die
Kommunikationswissenschaft.**

Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2002,
480 Seiten.

Mehr als 200 Publikationen, die für die Entwicklung der Kommunikationswissenschaft von herausragender Bedeutung waren, werden in dem Sammelband von beinahe 80 Autoren vorgestellt. Das älteste Werk, »Zeitungs Lust und Nutz«, datiert auf das Jahr 1695, das jüngste, »Kommunikationsverhalten und Medien: Lesen in der modernen Gesellschaft«, auf das Jahr 1989. Die Herausgeber wollen »Werke einer neuen Bewertung« unterziehen lassen, »welche in unterschiedlichen Entwicklungsstadien die Konsolidierung der Kommunikationswissenschaft in theoretischer, methodischer oder programmatischer Hinsicht beförderten, gleichwohl nur wenig Beachtung fanden oder heute finden bzw. die mehr oder weniger in Vergessenheit geraten sind«. (S. 8) Weil aber die Relevanz einer Publikation erst nach einer gewissen Zeit zu erkennen ist, wurden nur solche Titel berücksichtigt, die vor 1990 erschienen sind. Wenn auch die nationale Perspektive, also die Entwicklung der Kommunikationswissenschaft in Deutschland, im Vordergrund steht, so werden auch Schlüsselwerke vor allem amerikanischer Provenienz berücksichtigt, wenn sie »für die theoretische und methodische Formierung der Kommunikations- und Medienwissenschaft hierzulande« bahnbrechend waren. (S. 8)

Der Einleitung der Herausgeber, in der sie auch darauf eingehen, wie die Auswahl zustande kam, folgen die Texte zu den einzelnen Publikationen. Die Beiträge referieren den Inhalt des Buches, stellen den Kontext seines Entstehens dar, arbeiten den Stellenwert in der seinerzeitigen Forschungslandschaft heraus und bewerten es hinsichtlich seines Erkenntniswertes und damit seiner Relevanz für die Entwicklung der Disziplin. Dabei gibt es immer auch Verweise auf weitere Literatur des Autors des behandelten Schlüsselwerks und anderer Verfasser, auch solche nach dem Stichjahr 1990. Rund ein Dutzend Werke, zumeist historische, die Hälfte davon in englischer Sprache, sind dem Rundfunk gewidmet – beispielsweise Hans Bauschs »Der Rundfunk im politischen Kräftespiel der Weimarer Republik« (1956) sowie seine »Rundfunkpolitik nach 1945« (1980), Winfried B. Lergs »Die Entstehung des Rundfunks in Deutschland« (1965) und Heinz Pohles »Der Rundfunk als Instrument der Politik« (1955). Berücksichtigt ist aber auch Fritz Eberhards »Der Rundfunkhörer und sein Programm« (1962), Rudolf Arnheims »Radio« (1936) und Hadley Cantrils »The invasion from

Mars«. (1940) Ein alphabetisches und ein chronologisches Titelregister, ein Personenregister und ein Mitarbeiterverzeichnis runden den Sammelband ab, der zu einem unentbehrlichen Hilfsmittel für Forschung und Lehre zu werden verspricht.

Ansgar Diller, Frankfurt am Main

Manfred Rexin (Hrsg.)

Radio-Reminiszenzen.

Erinnerungen an den RIAS Berlin

(= Schriftenreihe der MABB, Medienanstalt

Berlin-Brandenburg, Bd. 13).

Berlin: Vistas 2002, 474 Seiten.

Nur wenige Leser wie der Rezensent kennen die ausgezeichnete, leider noch unveröffentlichte Dissertation von Petra Galle.¹ Die Autorin stellt die Entwicklung von Berliner Rundfunk und RIAS Berlin in der Zeit zwischen 1945 und 1949 in vergleichender Analyse dar. Insbesondere zeigt sie sowohl auf Basis des vorhandenen Schriftguts wie durch exemplarische Programmvergleiche, wie sich die anfänglich nebeneinander existierenden Programme allmählich zu Sprachrohren des Kalten Krieges entwickelten. Im »Ätherkrieg« zwischen Deutschland West und Deutschland Ost exponierte sich der RIAS als »freie Stimme der freien Welt«, eine Bezeichnung, die er bis zu seinem Ende 1993 beibehielt. Unter dem Eindruck dieser Lektüre vermisst man um so schmerzlicher eine wissenschaftlichen Ansprüchen genügende Darstellung wenigstens eines Teils der RIAS-(Programm-)Geschichte seit 1950 und damit gesichertere Aussagen über den spezifischen »RIAS-Ton« und dessen Veränderungen. Auch unabhängig von der Qualifizierung als Frontstadtseher seitens der DDR-Propaganda ist bei aller konsequent eingenommenen Haltung in der Berichterstattung und Kommentierung des RIAS diese offensichtlich nicht gänzlich unumstritten gewesen, etwa im Vergleich zu den politischen Sendungen des Nordwestdeutschen Rundfunks in Berlin. Inwieweit sind derartige Einzelbeobachtungen richtig, wann setzten Wandlungsprozesse etwa im Zuge der Entspannungspolitik ein, wo und wie wurden möglicherweise unterschiedliche Wertungen und Meinungen im RIAS-Angebot deutlich? Auf solche differenziertere Fragestellungen, die allzu platte Schwarz-Weiß-Klischees hinter sich lassen, gab das 1994 erschienene, zuweilen von allzu großem Eigenlob geprägte Erinnerungsbuch des langjährigen RIAS-Programmdirektors Herbert Kundler kaum Antwort.²

Solche Differenzierungen bietet auch der von Manfred Rexin herausgegebene Sammelband ebenfalls nur sehr bedingt. Das Buch enthält im wesentlichen mehr oder weniger ausführliche persönliche Erinnerungen von RIAS-Mitarbeitern aus drei unterschiedlichen Phasen der Rundfunkanstalt: Diejenigen, die in den unmittelbaren Nachkriegsjahren als knapp 20-jährige beim RIAS ihren Berufsweg begannen, sind im ersten Teil vertreten; der zweite Teil erinnert vor allem an die »Mauerzeiten«; im dritten gehen Redaktionsleiter auf Programmschwerpunkte und -erfolge in den letzten anderthalb Jahrzehnten ein.

Porträtiert werden drei herausragende »Funktalente«: Unterhaltungschef Hans Rosenthal von Christian Bienert, Ludwig von Hammerstein, RIAS-Intendant von 1974 bis 1984, von Manfred Rexin und im Interview mit Petra Galle der langjährige Chef der »RIAS Funkuniversität« Ruprecht Kurzrock. Unter der Überschrift: »Späte Jahre« befassen sich etliche Autoren mit Aspekten der RIAS-Geschichte aus der zweiten Hälfte der 80er Jahre und vor allem seiner »Abwicklung« nach der Wiedervereinigung in den frühen 90er Jahren. Abgeschlossen wird der Band mit einer »Dokumentation«. Hier finden wir den Abdruck der ersten Folge der ersten Sendereihe mit Informationen für die Hörer in der Sowjetzone am 16. April 1949. Es folgt Hanns Werner Schwarzes, des damaligen Leiters der RIAS-Nachrichtenredaktion, Rechenschaftsbericht über die Nachrichtengebung am 16. und 17. Juni 1953 und der Text eines »tondokumentarischen Berichts« des Herausgebers über die Rolle des RIAS am 17. Juni 1953. Beide Texte bringen hinsichtlich der bis heute nicht völlig geklärten Rolle des RIAS beim Arbeiteraufstand in (Ost-)Berlin und der DDR keine neuen Einsichten. Abgeschlossen wird die Dokumentation mit dem Abdruck von »Strafurteilen zu RIAS-Kontakten«.

In den relativ kurzen, rückerinnernden Beiträgen der Programmredakteure und -macher trifft der Leser häufig auf die vertraute, anekdotenhaft geprägte Attitude der meisten Künstlermemoiren und Erinnerungen Medienschaffender nach dem Motto: »Was waren wir doch für tolle Kerle, nichts war uns zu viel, alle kritischen Situationen haben wir bewältigt, alles war immer ganz prima«, verbunden mit einer – verständlicherweise das Ganze nicht im Blick habenden – Aufzählung der eigenen Leistungen. Und was ganz speziell den RIAS und seine kuriose rundfunkrechtliche Stellung betrifft: die Amerikaner, die eigentlichen Träger des RIAS bis zu seinem Ende 1993, die hätten sich fast nie in die Programmgestaltung eingemischt. Auch diesen Tatbestand sähe man gerne überprüft.

Aussagekräftig und für die Forschung am ehesten verwertbar erscheinen zwei längere Interviews, das erwähnte mit Ruprecht Kurzrock und eines des Herausgebers mit Robert Lochner, einer der letzten Überlebenden der Kontrolloffiziere der US-amerikanischen Militärsender mit interessanten Aussagen über seine Berliner Tätigkeit – nicht nur beim RIAS.

Es bleibt abzuwarten, inwieweit die Beiträge dem Anspruch gerecht werden, den der Herausgeber formuliert: Künftige historische Forschung über den RIAS sei »Sache von Historikern und Medienwissenschaftlern«, es könnten »die Erinnerungen der Beteiligten (...) hilfreich« sein, da »Akten allein die Vergangenheit nicht hinreichend spiegeln«. Deshalb habe er sich mit einem Kreis von ehemaligen RIAS-Mitarbeitern entschlossen, das Buch herauszubringen, so Rexin. (S. 469) Sollte diese Prognose Bestand haben, ist das Engagement des langjährigen im Kultur- und Bildungsbereich tätigen RIAS-Redakteurs um so mehr zu loben, als er dieses im Alleingang auf den Weg gebracht hat.

Die Beiträge von RIAS-Mitarbeitern, die die nach längeren rundfunkpolitischen Auseinandersetzungen erfolgte Zusammenlegung von RIAS, Deutschland-

funk und DS Kultur – eine Übergangseinrichtung aus dem untergegangenen DDR-Hörfunk – zum DeutschlandRadio miterlebten und teilweise auch von dem damit einher gehenden Personalabbau durch Früh-pensionierung betroffen waren, sind – verständlicherweise – von einer gewissen Verbitterung geprägt. Einige verkneifen es sich am Ende ihrer Beiträge nicht, ihr Unverständnis über die gefundene Lösung für einen nationalen Hörfunk auszudrücken sowie auch über die »Geschichtsvergessenheit« der neuen DeutschlandRadio-Leitung. Dies alles gipfelt in einem polemischen Beitrag von Dettmar Cramer mit dem Titel »Zwangsvereinigt«, in dem der Autor auch die DDR-Journalistin und DS-Kultur-Chefredakteurin Monika Künzel mit Zitaten aus ihrer Doktorarbeit persönlich angreift. Es ist zu bezweifeln, ob ein derartiger, durchaus berechtigter Meinungsbeitrag in einem Erinnerungsbuch über den RIAS in dieser Form hätte abgedruckt werden müssen.

So drängt sich auch auf den letzten Seiten der Eindruck auf, dass über das persönliche Ressentiment hinaus auch die Endzeit des RIAS noch viel Stoff zur distanzierten wissenschaftlichen Aufarbeitung in sich birgt.

Edgar Lersch, Stuttgart

- 1 Petra Galle: RIAS Berlin und Berliner Rundfunk 1945 bis 1949. Die Entwicklung ihrer Profile in Programm, Personal und Organisation vor dem Hintergrund des beginnenden Kalten Krieges. Diss. Phil. Humboldt-Universität. Berlin 2001. Erscheint demnächst.
- 2 Herbert Kundler: RIAS Berlin. Eine Radio-Station in einer geteilten Stadt. Programme und Menschen – Texte, Bilder, Dokumente. Berlin 1994. Werner Schwipps meinte denn auch in seiner Rezension, »dass man sich hier und da mehr Distanz in der Darstellung wünscht, mehr kritische Reflexion.« In: RuG Jg. 21 (1995), H. 2/3, S. 189.

Peter Hoff
Polizeiruf 110.

Filme, Fälle, Fakten.

Berlin: Das Neue Berlin 2001, 256 Seiten.

Neben den vergleichsweise vielen Fan-Büchern, die schon zum »Tatort« geschrieben worden sind, wurde es höchste Zeit, dass sich jemand der anderen großen Krimi-Reihe am Sonntagabend annahm, dem »Polizeiruf 110«. Schließlich kann der »Polizeiruf« auf eine fast ebenso lange Geschichte wie der »Tatort« zurückblicken und überlebte als einzige Sendung dauerhaft und ohne gravierende zeitliche Brüche den Wechsel vom Fernsehen der DDR in das bundesdeutsche Rundfunksystem.

Das Buch des Fernsehkritikers Peter Hoff ist populärwissenschaftlich und essayistisch geschrieben und wendet sich an die »Freunde« der Reihe, »an alte und an neue, aber auch an die, die noch nicht recht wissen, ob sie mit diesen häufig in Deutschlands Osten agierenden Ordnungshütern mit dem manchmal fremden Dialekt Freundschaft schließen sollen« (S. 8). Der Autor begründet sein Interesse am

»Polizeiruf« mit der Beliebtheit bei den Zuschauern und dessen Bedeutung für das Fernsehspiel.

Hoff beginnt mit einem kurzen Abriss über die Natur des Fernsehkrimis und seiner traditionellen Botschaft »Verbrechen lohnt sich nicht« und »am Ende ist die Welt wieder in Ordnung!«. Im Anschluss daran skizziert er die Stationen der Geschichte des deutschen Fernsehkrimis in Ost- und Westdeutschland und stellt zwischen beiden Traditionen Bezüge her.

Anschließend beschreibt er chronologisch anhand der Filme die Entwicklung des »Polizeiruf 110« bis zur Gegenwart. Bei den Zusammenfassungen der Fälle nutzt er die Gelegenheit, Bezüge zum gesellschaftlichen Leben in der DDR aufzuzeigen und auch westdeutschen Fans der Reihe Besonderheiten (Institutionen, Kontexte usw.) des DDR-Lebens zu erklären, die sonst unverständlich bleiben würden, z. B. die Aufgaben eines »Polizeihelfers« (S. 78). Zwischendurch werden die fiktionalen Biografien der einzelnen Kommissare eingestreut.

Außerdem werden bei einzelnen Beispielen Regisseure und Autoren genauer vorgestellt und die besondere Verquickung zwischen Staat, Fernsehen und dem Bereich Dramatische Kunst während der Produktion aufgegriffen, allerdings nicht so systematisch wie von Andrea Guder.¹ Hoff stellt den DDR-Krimi als »Transportmittel für Widersprüche und Konflikte in der sozialistischen Gesellschaft der DDR« (S. 95) heraus. Es werden zwar Entwicklungen aufgezeigt, was an Delikten und Ursachen im Verlauf der Reihe möglich/unmöglich ist, aber eine Periodisierung fehlt. Der an episodенübergreifenden Tendenzen interessierte Leser muss sich den roten Faden in den ca. 50 Unterkapiteln meist selber suchen.

Während der Autor in seiner Tätigkeit als Fernsehkritiker des »Neuen Deutschland« zu DDR-Zeiten den »Polizeiruf« vernichtend kritisierte, 1996 in seinem ersten Buch zur Reihe »Das große Buch zum Polizeiruf 110«, beschloss, dass er den DDR-Polizeiruf jetzt mochte, jedoch bitter über die »problematische Entwicklung der Reihe seit 1991/92« klagte und urteilte »Wo heute »Polizeiruf 110« draufsteht, ist keineswegs mehr »Polizeiruf« drin«,² scheint er sich mittlerweile mit der Übernahme und der damit verbundenen Umorientierung des »Polizeirufs« in die ARD abgefunden zu haben und gesteht der Reihe sogar zu, wieder »ein eigenes Gesicht bekommen« (S. 7) zu haben und nicht zum »Tatort des Ostens« geworden zu sein. Ob das des Autors wirkliche Überzeugung ist oder mehr darin begründet ist, dass es ein offizielles ARD-Buch ist, muss offen bleiben.

Brüche sieht er in der Dramaturgie, der Erzählweise (die dem Zappen gerecht werden muss). Nicht ganz richtig liegt er in der Einschätzung, dass »Mord zwar in jedem Fall der Untersuchungsgegenstand der diensttuenden Kriminalisten, aber nur selten das Thema des Films« sei (S. 243), denn es gibt auch zahlreiche Fälle, die ohne gewaltsame Tötungsdelikte auskommen.

Dennoch hebt sich die stark veränderte Neuauflage des »Polizeiruf«-Buchs hinsichtlich des Sprachdukts, der Korrektheit und Vollständigkeit der Daten zur Serie, des Layouts der Seiten und des Umschlags

wohltuend von dem Vorgänger-Buch ab. Zahlreiche Schwarzweißfotos illustrieren den Band. Im Fußbereich der Textseiten befindet sich ein Episodenführer, der chronologisch alle »Polizeiruf«-Episoden mit Produktionsdaten (Drehbuchautor, Regisseur), Filmmaterial, Länge, Erstsendedatum und Darstellern auflistet.

Karin Wehn, Leipzig

- 1 Andrea Guder: Genosse Hauptmann auf Verbrecherjagd. Der Krimi in Film und Fernsehen der DDR. Bonn 2002.
- 2 Peter Hoff: Das große Buch zum Polizeiruf 110. Berlin 1996, S. 19.

Wernfried Maltusch **Etikettenschwindel.**

Macht, Macher, Medien.

Berlin: Anita Tykve Verlag 2000, 369 Seiten.

Der Autor, in der Wendezeit in der DDR als umtriebiger stellvertretender Generalintendant des DDR-Hörfunks bekannt geworden, legt mit diesem Buch seine Lebenserinnerungen vor und fügt den vielen in den zurückliegenden Jahren publizierten Memoiren ehemaliger DDR-Bürger eine weitere Facette hinzu. Solche Autobiographien haben sich stets mit dem Scheitern des Staatssozialismus auseinanderzusetzen, mit Zwängen, eigenem Anpassen oder Widerstehen, und der eigenen Rolle in diesen Prozessen. Unterschiedlich ist dabei der Spagat zwischen Rechtfertigung, trotzigem Beharren oder Betonen eines mehr oder weniger berechtigten Opferstatus' ausgefallen. Maltusch übt sich in letzterem.

Der Mediensoziologe, Jahrgang 1926, war nach seiner Kriegsteilnahme Ende der 40er Jahre hauptamtlicher FDJ- und SED-Funktionär, er brachte es bis zum SED-Kreisvorsitzenden Templin und Abteilungsleiter Agitation und Propaganda der SED-Landesleitung Brandenburg. Nach einem Mitte der 50er Jahre an der Humboldt-Universität Berlin absolvierten Philosophiestudium arbeitete er als Redakteur der »Deutschen Zeitschrift für Philosophie« und promovierte an der DDR-Akademie der Wissenschaften. Ab 1966 im DDR-Hörfunk als Soziologe beschäftigt, wurde er 1972 als Abteilungsleiter abgesetzt. Bis 1989 arbeitete er dann als wissenschaftlicher Mitarbeiter eines Stellvertreters des Staatlichen Komitees für Rundfunk.

In den vorliegenden Erinnerungen erfahren die geschilderten Lebensabschnitte selten eine differenzierte und fundierte zeithistorische Einordnung, bei vielen wesentlichen Wendepunkten in der Geschichte der DDR stellt sich Maltusch eher als Beobachter denn Handelnder dar. Der Autor erklärt sein über Jahrzehnte währendes Festhalten an der DDR und an der SED – trotz früh aufkommender Zweifel – damit, dass die Bundesrepublik für ihn keine Lebensalternativen dargestellt habe. Seine Tätigkeit in der Hörforschung des DDR-Rundfunks fiel in die 60er Jahre, in denen die Soziologie nicht mehr als bürgerliche Scheinwissenschaft abqualifiziert wurde und sich empirische Forschungen in Größenordnungen etablierten. Einerseits schildert Maltusch diese nicht kon-

fliktlosen Prozesse und die Vorbehalte der Auftraggeber in der Rundfunkleitung anschaulich. Darüber hinaus beschreibt er ausführlich das Vorgehen bei Erhebungen und die Entwicklung neuer Ansätze zur Erforschung der Hörerbedürfnisse. Allerdings muss der Leser den Eindruck gewinnen, er allein habe dies zustande gebracht, in der Realität stand ihm jedoch eine ständig wachsende Crew kreativer und kompetenter Fachleute zur Seite, deren Fähigkeiten noch heute bei entsprechenden bundesdeutschen Meinungsforschungsinstituten gefragt sind. Andererseits nimmt der Autor die Chance nicht wahr, über eine platte Schwarz-Weiß-Sicht hinaus differenzierte Einblicke in Hintergründe, Mechanismen und Strukturen zu vermitteln, in denen DDR-Soziologie und DDR-Soziologen in den gesellschaftlichen und politischen Zusammenhängen agierten. Der Abbruch und die Umstände seiner von Eitelkeiten nicht freien wissenschaftlichen Karriere werden umfangreich dargestellt. Maltusch hatte originelle, neue Forschungsergebnisse zur Musikrezeption verbreitet, die nicht in das Bild der gängigen SED-Diktion passten. Der hieraus resultierende Verdruss erklärt spätere Verhaltensweisen.

In den folgenden Jahren übte sich der Autor im passiven, öffentlich nicht wahrnehmbaren Widerstand. Sein Blick auf das Wirken der DDR-Medien in dieser Zeit lässt keine Differenzierung zu. Die Macher waren allesamt »Diener des Regimes«, die allenfalls »private Opposition in Unter-vier-Augen-Gesprächen« pflegten. Dass er selbst solche informellen Kanäle als Ausdruck seiner Opfer- und Gegnerhaltung nutzte, die, zumindest in den 80er Jahren ein weit verbreitetes Ventil politischen und gesellschaftlichen Unbehagens waren und letztlich die Wende mit vorbereiteten, übersieht der Soziologe Maltusch. Er plaudert lieber aus dem Nähkästchen menschlicher Unzulänglichkeiten von Vorgesetzten.

Spannend sind die Ausführungen über die Wendezeit, in der Maltusch im abzuwickelnden Hörfunk die Geschicke weitestgehend in seine Hände nahm, erste Schritte zu einer Föderalisierung einleitete und dabei vermutlich nicht nur an den unterschiedlichen Konzepten bundesdeutscher medienpolitischer Interessengruppen, sondern auch am eigenen opportunistischen Agieren scheiterte. Der ihm entgegengebrachte Widerstand wird sehr undifferenziert als Beharren der alten SED-Eliten interpretiert, dem sich seiner Sichtweise nach weder der aus der Bürgerbewegung stammende und von Maltusch zunächst geförderte Intendant Christoph Singelstein noch der Rundfunkbeauftragte Rudolf Mühlfnzl entziehen konnten oder wollten. Seine eigentliche Leistung in dieser Zeit wertet der Autor selbst ab, wenn er als einziges Motiv seines Handelns sein striktes Eintreten für die Opfer des Apparates benennt. Dabei lässt er nur wenige gelten, diejenigen, die – anders als er – existenzbedrohende Berufsverbote erhielten, und diejenigen, die mit ihm vertrauliche politische Gespräche führten. Alle anderen, auch diejenigen, die – wie er – in Nischen überwinterten, verdienen seiner Meinung nach heute eine Anstellung bei einem öffentlich-rechtlichen Sender nicht.

Abgesehen davon, dass der Text eines stilistischen und orthographischen Lektorats dringend bedurft hätte und bestimmte Erinnerungen aus dem Bereich der Privat- und Intimsphäre der Peinlichkeit nicht entbehren, haftet dieser Lebensbeschreibung auch ein gewisser tragischer Zug an, der Stoff für große Literatur böte. Jemand, der seine Verletzung über ein Quasi-Berufsverbot nahezu zwei Jahrzehnte so gut getarnt hat wie Wernfried Maltusch, kann die Welt dann nicht mehr verstehen, wenn ihm Widerstand entgegen gebracht wird. Sein relativ komfortables Überwintern bei guten Bezügen und ebenfalls einträglichen Nebenjobs, sein nach außen hin fortgesetztes Funktionieren innerhalb der Hierarchie, in Parteilehrjahren und sonstigen politischen Funktionen, waren öffentlich sichtbar und ein Grund für das nachhaltige Misstrauen der Rundfunkmitarbeiter gegen Maltusch in der Wendezeit. Auch wenn ein »Herr X« zu einem solchen Verhalten geraten haben sollte, Wernfried Maltusch war, wie wir alle, am Erscheinungsbild des DDR-Rundfunks beteiligt und somit dafür auch verantwortlich. Große Literatur hätte allerdings ein komplizierteres Motivations- und Handlungsgeflecht behandelt, als die vorliegenden Beschreibungen zu erkennen geben.

Last but not least: Mit welcher »Etikette« bezeichnet man jemanden, der im Auftrag der Stasi im westlichen Ausland herumreist und der in der Bundesrepublik gleichzeitig Kontakt mit »Freunden«, mit einem »Herrn X« aufnimmt, um auf deren Rat in der SED und im DDR-Hörfunk zu verharren? Auch wenn der Autor wenig über seine Kontakte mit »Herrn X« preisgibt und die Aufträge der Stasi nur im anderen DDR-Bürgern nicht möglichen Kennenlernen der westlichen Lebensweise bestanden haben sollen, ist dies nicht ein »Doppelagent«? Dieser verfügte auch über eine Stasi-Opferakte, aus der ausführlich zitiert wird. Die nicht zitierte Täterakte hingegen hätte heutzutage sicher für eine Entlassung aus dem öffentlichen oder öffentlich-rechtlichen Dienst ausgereicht.

Ingrid Pietrzynski, Potsdam

Torsten Brand

Rundfunk im Sinne des Artikel 5 Abs. 1 Satz 2 GG.

Eine Analyse der Reichweite des verfassungsrechtlichen Rundfunkbegriffs unter besonderer Berücksichtigung neuerer medialer Angebotsformen (= Schriften zu Kommunikationsfragen, Bd. 52).

Berlin: Verlag Dunker & Humblot 2002, 332 Seiten.

Die gern als »atemberaubend« bezeichnete technische Weiterentwicklung der elektronischen Kommunikationsmittel – die freilich bisher neue Inhalte nicht in vergleichbarer Vielfalt hervorzubringen vermag – hat eine lebhaft juristische Debatte darüber zur Folge, wie weit der verfassungsrechtliche Rundfunkbegriff für die »neuen Medien« zutrifft. Die Frage ist insofern von erheblicher praktischer Bedeutung, als die Rundfunkfreiheit gemäß Artikel 5 Absatz 1 Satz 2 GG den Gesetzgeber verpflichtet, eine Rundfunkordnung bereitzustellen und aufrechtzuerhalten, in der die gesellschaftlich relevanten Kräfte ausgewogen zu Wort

kommen, Minderheiteninteressen berücksichtigt werden und sachgerecht informiert wird. Dabei sind die Anforderungen an die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten, die verpflichtet sind, die unerlässliche Grundversorgung zu erbringen, deutlich strenger; aber auch für die privaten Veranstalter besteht ein staatlicher Ordnungsrahmen mit Kontrollfunktionen.

Es sind vorwiegend die zugunsten privater Veranstalter argumentierenden Juristen, die bemüht sind, neue Angebotsformen möglichst dem »Prokrustesbett rundfunkrechtlicher Regulierung« zu entziehen. Solche Versuche stützen sich auf eine enge Auslegung des verfassungsrechtlichen Rundfunkbegriffs. Im Grundgesetz selbst ist der freilich nicht zu finden. Die Verfassungsväter setzten ihn als bekannt und allgemein akzeptiert voraus, und zwar in der von Hans Bredow, dem »Vater des deutschen Rundfunks«, stammenden Definition aus dem Entwurf eines Zonen-Rundfunkgesetzes von 1947: »Der Rundfunk im Sinne dieses Gesetzes umfasst die Veranstaltung und Übermittlung von Darbietungen aller Art unter Benutzung elektrischer Schwingungen in Wort, Ton und Bild, soweit sie sich an ›Alle‹ wenden.« Die heute geltende Definition nach dem Rundfunkstaatsvertrag weicht nur wenig davon ab.

Torsten Brand nimmt in seiner Passauer Dissertation (bei Herbert Bethge) über »Rundfunk im Sinne des Artikel 5 Abs. 1 Satz 2 GG« Bredows Definition als Ausgangspunkt einer Untersuchung neuer Medienformen auf ihren Charakter als Rundfunk im verfassungsrechtlichen Sinn. Eine kritische Würdigung der in Literatur und Rechtsprechung entwickelten Merkmale des verfassungsrechtlichen Rundfunkbegriffs geht damit einher. Der Schwerpunkt liegt bei jüngeren und jüngsten Formen: Abrufdienste, Tele- und Mediendienste sowie Internetdienste.

Nun gibt es außer dem verfassungsrechtlichen einen einfachgesetzlichen Rundfunkbegriff. Sie unterscheiden sich nicht im Definitionswortlaut, sondern in der Auslegung. So unterscheiden sich die Mediendienste (Fernseheinkaufs-, Daten-, Text- und Abrufdienste), die in die Regelungskompetenz der Länder fallen, und die nach dem zwischen allen Bundesländern geschlossenen Mediendienste-Staatsvertrag von 1997 zulassungs- und anmeldefrei sind, vom Rundfunk nach Meinung der Länder im wesentlichen dadurch, dass der Rundfunk eine Darbietung enthält und sie nicht. Im Jahre 1994 stellten die Länder eine »Negativliste« von Diensten auf, »die ganz aus dem Rundfunkbegriff herausfallen oder zumindest nicht den engeren rundfunkrechtlichen Regelungen unterliegen sollen«. Während Mediendienste der Massenkommunikation dienen, sind Teledienste (Telebanking, Telearbeit, Telemedizin, Teledernen) für die Individualkommunikation bestimmt. Regelungsinstrument ist das Teledienste-Gesetz des Bundes von 1997.

Die Bundesländer sehen sich, wie es im dem »Schliersee-Papier« ihrer Rundfunkreferenten aus dem Jahre 1975 heißt, berufen, »bei der Regelung des Rundfunkwesens im Rahmen ihrer Kompetenz den verfassungsmäßig vorgegebenen Rundfunkbegriff im einzelnen zu definieren«. Brand erinnert jedoch zu Recht daran, dass es »keine automatische Verknüpfung zwischen dem Schutzbereich der Rund-

funkfreiheit des Art. 5 Absatz 1 Satz 2 GG und einer Zuständigkeit der Länder zur Gesetzgebung« gibt. Der Grundrechtsteil des Grundgesetzes enthält keine Regelung der Kompetenzverteilung zwischen Bund und Ländern; sie ist vornehmlich in den Artikeln 73 und 74 des Grundgesetzes enthalten. »Gerade angesichts der rasanten medientechnischen Entwicklung scheint die Existenz medialer Angebote denkbar, die in die Gesetzgebungskompetenz des Bundes fallen, die aber dennoch am Schutz des Art. 5 Absatz 1 Satz 2 GG partizipieren«. Immerhin gibt es bereits eine Gesetzgebungskompetenz des Bundes für die Deutsche Welle, und es gab sie für den früheren Deutschlandfunk.

Brand prüft die Anwendbarkeit des verfassungsrechtlichen Rundfunkbegriffs auf die »neuen Medien« unabhängig davon, ob Bund oder Länder für die Regelung zuständig sind und ob der (Einfach-)Gesetzgeber den Rundfunkbegriff für anwendbar hält oder nicht. Deutlich erkennbar ist, dass der Autor für eine weite Auslegung des verfassungsrechtlichen Rundfunkbegriffs eintritt, mit dem Ziel, der Schutzfunktion der Rundfunkfreiheit (nicht zuletzt dem von der Rechtsordnung gewährten Schutz vor manipulativem Missbrauch) umfassende Geltung zu sichern. Der systematische Gang der Untersuchung sieht so aus, dass zunächst die Tatbestandsmerkmale des verfassungsrechtlichen Rundfunkbegriffs und danach die verfassungsrechtliche Rundfunkeigenschaft einzelner Angebote geprüft werden. Zum Tatbestandsmerkmal »Darbietung« hebt Brand hervor, dass eine Sendung »keine publizistische Aussage im Sinne einer Behandlung materiell öffentlicher Angelegenheiten beinhalten muss, um Rundfunk zu sein«. Denn auch wenn das Grundgesetz den Rundfunk vornehmlich wegen seiner Bedeutung für die öffentliche Meinungsbildung unter grundrechtlichen Schutz stellt, »so liegt die Entscheidung darüber, ob eine Sendung meinungsbildende Relevanz hat (oder nicht), letztlich beim Rezipienten«. Hat dann nicht nahezu jeder Inhalt potenziell »publizistische Relevanz«, und was taugt dieser Begriff noch?

Ergibt sich eine neue Kommunikationsqualität daraus, dass der Rezipient zum Kommunikator wird? Auch bei »Interaktivität« bleibt, so argumentiert Brand, die Rollenverteilung dem traditionellen Rundfunk vergleichbar: der Kommunikator bietet das, was er anzubieten wünscht, als »Darbietung« an; der Rezipient ist auf »kritisierendes Feedback« beschränkt.

Im Ergebnis ist nach der Wertung des Autors der verfassungsrechtliche Rundfunkbegriff nur auf sehr wenige »neue Medien« nicht anwendbar: einige Teledienste, die rein individualkommunikativ sind, E-Mails und private Chats im Internet. Allerdings können Internetdienste, Verteildienste und Multimediaendienste nicht pauschal kategorisiert werden. Demgegenüber erstreckt sich der verfassungsrechtliche Rundfunkbegriff unter vielem anderen auf Video-on-Demand, Near-Video-on-Demand, Pay per View und Pay per Channel, Teleshopping, das World Wide Web, Newsgroups und nicht private Chats im Internet sowie auf Elektronische Programmführer.

Das muss nicht alles in die »schwere Ritterrüstung verfassungsrechtlicher Sicherungen« (Bullinger)

gepresst werden. Abgestufte Regelungsdichte bleibt zulässig, sofern der Gesetzgeber »die grundgesetzlichen Anforderungen nicht unterläuft«. Freilich: was bedeutet es für den Internetnutzer, dass das Internet in Deutschland zum Teil dem verfassungsrechtlichen Rundfunkbegriff entspricht, wenn es sich seiner Natur nach der von diesem Begriff verlangten Ordnung entzieht? Rechtssystematisch ist die Welt der »neuen Medien« jedenfalls gut nachvollziehbar definiert und sortiert.

Dietrich Schwarzkopf, Starnberg

Klaus Tenfelde (Hrsg.) Kommunikationsgeschichte.

(= Geschichte und Gesellschaft, Jg. 27, H. 2).
Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001.

Das vom Bochumer Sozialhistoriker Klaus Tenfelde herausgegebene Heft der renommierten Fachzeitschrift »Geschichte und Gesellschaft« (GG) befasst sich in zwei Beiträgen mit kommunikationshistorischen Fragestellungen. Der Hamburger Historiker Axel Schildt trägt »Ansichten zu einer künftigen Geschichte der Öffentlichkeit«, so der Untertitel seines Beitrags (S. 177-206), vor, die Bremer Historikerin Inge Marßolek befasst sich mit der Sozialgeschichte des Hörfunks von 1923 bis 1960 (S. 207-239).

Axel Schildt leitet seinen programmatischen Beitrag mit der provokativen Feststellung ein:

»Die Zeiten, in denen Historiker in rankeanischer Tradition offen ihre ignorante Geringschätzung gegenüber der Geschichte der modernen Medien, als Objekte und als Quellen (...) zum Ausdruck brachten, sind wohl – allerdings noch nicht lange – vorbei« (S. 177).

Allein dies ist schon ein Beleg für gewandelte Verhältnisse, die sich auch in der wachsenden Zahl von Aufsätzen und Konferenzen widerspiegeln, in und auf denen Sozial- und Kulturhistoriker die vorhandenen Wissensbestände der einzelnen Mediengeschichten aufarbeiten und die häufig speziellen bis disparaten Ergebnisse mit sozial- und kulturgeschichtlichen Fragestellungen in Zusammenhang bringen. Diesen Charakter haben die im Abstand von zwei Jahren, 1999 und 2001, erschienenen Themenhefte von »Geschichte und Gesellschaft« (GG).

Schildt versucht die weitreichende These zu erhärten, dass die modernen Massenmedien nicht nur als »Ausdruck [und] integraler Bestandteil«, sondern als »konstitutiver Faktor moderner Gesellschaftsentwicklung seit dem 19. Jahrhundert« bezeichnet werden können und ihnen sogar die Funktion eines »Schrittmacher[s] in diesem Prozess« zukomme. (S. 188)

Zur Verifikation dieser These reiche es nun nicht aus – und darin ist Schildt zuzustimmen –, die Vielfalt der Aspekte von Produktion und Rezeption im Kontext von ökonomischen, technischen und kulturellen Entwicklungen einfach additiv nebeneinander aufzuzählen, sondern es gelte sie in ihren konkreten Wechselbeziehungen zueinander und im Austausch

mit den gesellschaftlichen Entwicklungen im weitesten Sinne in Zusammenhang zu bringen.

Um der Komplexität der (massenmedialen) Kommunikationsprozesse im Austausch mit den Rahmenbedingungen habhaft zu werden, wurden in der Kommunikationswissenschaft zahlreiche Modellvorstellungen und Theoriekonstrukte entwickelt. Deren Leistungsfähigkeit wird vom Verfasser mit dem Ergebnis geprüft, sich der Vielfalt der Aspekte im Zugriff auf massenmediale Prozesse zu bedienen, sich dabei auf einseitig monokausale Erklärungsmodelle – man denke etwa an den Technikzentrismus der Kittler-Schule –, die allen Erfahrungen der Historiker widersprechen, nicht einzulassen.

Warum Schildt – und hier folgt er den Überlegungen des GG-Beitrags aus dem Jahr 1999 von Jörg Requate¹ – das Begriffsfeld »Öffentlichkeit« für den weiteren Umgang mit der Komplexität der Massenmedien als Basiskategorie wählt und ihr den größten heuristischen und forschungsintegrativen Wert zuschreibt, begründet er nicht näher. Liegt es daran, dass Historiker von ihren Fragestellungen her mit der Tradition der informierenden, über Staat und Gesellschaft öffentlich raisonierenden Funktionen der Massenmedien besser umzugehen verstehen als mit den unterhaltenden und entspannenden, die mit dem Konstrukt »Öffentlichkeit« nicht vollständig abgedeckt werden. Dies verwundert, denn Schildt hat in seinen früheren Veröffentlichungen diesen Aspekt nie vernachlässigt.

Die Prozesse der »Fragmentierung« und »Differenzierung« von Öffentlichkeit darzustellen und zu analysieren sei Aufgabe der Historiographie. (S. 188) Als kompakten Überblick dazu unternimmt es der Autor, »drei Stufen des massenmedialen Ensembles im 20. Jahrhundert« zu skizzieren.

Für die erste Phase, in der in Verbindung mit Urbanisierung und Hochindustrialisierung

»die Großstadt (...) das Bedürfnis nach Orientierung, nach einem neuen Ausdruck des eigenen Welt- und Lebensverständnisses [förderte], und dieses Bedürfnis die Presse durch die Verbindung lokaler Lebenskreise mit der großstädtischen, nationalen und internationalen Wirtschaft, Politik und Kultur befriedigte,«

stellt Schildt einen kausalen Zusammenhang zwischen sozial- und mentalitätsgeschichtlichen Entwicklungen und dem Aufkommen der Massenpresse her: Die vertrauten organisatorischen und technischen Entwicklungsetappen und vorhandenen Kenntnisse über inhaltliche Schwerpunkte finden so einen plausiblen Erklärungsrahmen, der bis zum Beginn dieser Phase ausgebildete Funktionen überschreitet. Interessant der Hinweis auf unbearbeitete Forschungsfragen wie etwa der nach dem Einfluss der Presse auf »Stimmungen« unmittelbar vor dem August 1914 und während der beginnenden militärischen Auseinandersetzungen des Ersten Weltkriegs.

Für die beiden nachfolgenden Phasen, gelingt dies nicht mehr, es fehlt eine derartig griffige und einleuchtende These wie die oben erwähnte. In welcher Wechselwirkung das durch den Hörfunk bestimmte Medienensemble von etwa 1930 bis 1960 und das Zeitalter der durch das Fernsehen bestimm-

ten Mediengesellschaft mit den jeweils parallelen sozial- und mentalitätsgeschichtlichen Veränderungen steht, wird nicht recht deutlich, bleibt eben additiv nebeneinander stehen. Immerhin: Die von der jüngeren Sozialgeschichte konstatierten, die üblichen Markierungen 1918, 1933, 1945 überschreitenden Zäsuren sind auch plausiblere Einschnitte der Mediengeschichte, und von hier aus kann und muss weiterhin nach den eingangs eingeforderten Begründungszusammenhängen geforscht werden.

Inge fasst Maršolek noch einmal die Ergebnisse der von ihr und von Adelheid von Saldern geleiteten Forschungsprojekte zur Rezeptions- und Produktionsgeschichte des Radios zusammen, die ihren Schwerpunkt in den beiden deutschen Diktaturen (Nationalsozialismus und SED-Regime) hatten. Die Rezeptionsgeschichte, die im sozial- wie kulturgeschichtlichen Kontext als Aneignungsgeschichte zu konzipieren wäre und dabei den Sinnzuschreibungen der Individuen bei der Rezeption der Medienangebote auf der Spur bleiben müsste, sei dadurch eingeschränkt, dass letztere allenfalls bruchstückhaft zu Tage gefördert werden können. Der Autorin ist darin zuzustimmen, dass dies das größte Manko der Mediengeschichte ist und bleibt, dem auf der Ebene der Quellen und Methoden nur schwer beizukommen ist. So versuchte das Projekt auch, an derlei Erkenntnisse auf indirektem Wege zu gelangen, indem es die Ergebnisse der Radiogeschichte in sozialgeschichtliche Befunde in erster Linie des Dritten Reiches einordnete, eine Phase der Zeitgeschichte also, die diesbezüglich besser erforscht ist als die SBZ und die BRD. Allerdings bleiben die vertrauten Fakten über Teilnehmersausbreitung bzw. Hörerpräferenzen und auch die Schlussfolgerungen aus der verzwickten Organisationsgeschichte des Weimarer Rundfunks gleichfalls eher additiv neben den sozialgeschichtlichen stehen, die Zusammenschau fördert kaum wesentlich neue Erkenntnisse zu Tage. Ähnliches gilt für zwei generelle Schlussfolgerungen, die Maršolek aus der Analyse des Produktions- und Rezeptionsprozesses von Hörfunkangeboten zieht: 1. für den Zusammenhang von Herrschaft und Gesellschaft sowie 2. den Widerschein von Modernisierung und Amerikanisierung im Programmangebot. Erstere Überlegungen offenbaren nicht mehr als die vertraute Instrumentalisierung des Radios zu Erziehungszwecken (in der Weimarer Republik und auch in den ersten Jahrzehnten des öffentlich-rechtlichen Rundfunks) und als Propagandainstrument der Nationalsozialisten, der SED-Machthaber und partiell auch der alliierten Besatzer. Gut begründete Aussagen über den zweiten Themenkomplex können insofern kaum gemacht werden, da es neben der inzwischen gut bearbeiteten Programmstrukturgeschichte an diskursanalytisch konzipierter Programmforschung fehlt, mit deren Hilfe spezifische Themen längerfristig im Angebot verfolgt werden müssten. Auch Maršoleks unzureichend begründete Schlussfolgerungen belegen, dass gerade auf diesem Sektor Medien- und insbesondere Rundfunkgeschichte neue Schwerpunkte zu setzen hätte. So ist – unter kritischer Begleitung und Inspiration seitens der Sozial- und Mentalitätshistoriker – auch

auf diesem Feld noch vieles aufzuarbeiten und zu entdecken.

Edgar Lersch, Stuttgart

¹ Vgl. auch RuG Jg. 26 (2000), H 1/2, S. 81ff.

Heinz Bonfadelli

Medienwirkungsforschung I.

Grundlagen und theoretische Perspektiven
(= Reihe Uni-Papers, Bd. 10).
Konstanz: UVK Medien 1999, 276 Seiten.

Heinz Bonfadelli

Medienwirkungsforschung II.

Anwendungen in Politik, Wirtschaft und Kultur
(= Reihe Uni-Papers, Bd. 11).
Konstanz: UVK Medien 2000, 301 Seiten.

Bonfadellis zweibändiges Werk »Medienwirkungsforschung« I und II beschäftigt sich mit grundlegenden Konzepten und theoretischen Ansätzen der Wirkungsforschung, die im zweiten Band beispielhaft in ihrer Anwendung in Politik, Wirtschaft und Kultur dargestellt werden. Mit der klaren Trennung in einen zunächst theoretischen, analytischen Teil, gefolgt von einem anwendungsbezogenen Praxisband geht der Autor neue Wege und erleichtert den Zugang zum Thema enorm. Bisherige Werke konzentrierten sich meist auf nur einen der Bereiche oder stellten beide Seiten wenig befriedigend gemeinsam dar. Bonfadelli ist Professor am Institut für Publizistikwissenschaft und Medienforschung der Universität Zürich und durch eigene langjährige Forschungspraxis prädestiniert, diesen aktuellen, lange überfälligen, Überblick über ein breites Forschungsfeld zu geben.

Im Grundlagenband »Medienwirkungsforschung I« erfolgt zunächst die Eingrenzung und Definition des Forschungsbereichs. Bonfadellis anschließender historischer Abriss der Medienwirkungsforschung folgt der gängigen Drei-Phasen-Unterteilung in Medienallmacht (»S-R-Modell«), Medienohnmacht (»SOR-Modell«) und Phase der moderaten Effekte (»Uses-and-Gratification-Ansatz«). Es schließt sich eine knappe Methodendiskussion an, die verdichtet die Kontrollproblematik in Wirkungsstudien aufzeigt und beispielhaft Designs für Feldstudien und Laborexperimente beschreibt. Weitere Beispiele finden sich im Anwendungsband.

Im Kapitel Mediennutzungsforschung wird ausführlich der Begriff »Publikum« als theoretisches Konstrukt diskutiert und dessen Entwicklung vom ursprünglichen Verständnis als undifferenzierte Masse hin zu einer Sichtweise, die den Rezipienten als Teil einer oder mehrerer Zielgruppen betrachtet, beschrieben. Gerade im Hinblick auf neue Medien ein wichtiger Punkt.

Es folgt in fünf Kapiteln die übersichtliche Darstellung von Wirkungsansätzen, die vom Autor zunächst in klassische und neuere Perspektiven unterteilt werden. Die Kapitel drei und vier gliedern die klassische Wirkungsforschung weiter in sozialpsychologische und soziologische Ansätze. Für die sozialpsychologischen Ansätze identifiziert der Autor die

personengebundenen Konzepte der »Einstellung« und »kognitiven Struktur« als maßgeblich zur Erklärung von Medienwirkung. Zahlreiche Theorien werden hier vorgestellt, die der Autor den Gruppen »Instrumentelle Lerntheorie«, »Konsistenztheorien« und »Kognitive Theorien« zuordnet. Im Bereich der soziologischen Ansätze sieht Bonfadelli das Konzept der sozialen Gruppe als grundlegend und stellt Theorien von »Two-Step-Flow« bis »Schweigespurale« vor. Breiten Raum nehmen dann die »neuen« Perspektiven der Medienwirkungsforschung ein, die Bonfadelli ab ca. 1970 beginnen lässt. Mit der neu formulierten Frage »Was machen die Menschen mit den Medien?« rückte seither der Rezipient in den Mittelpunkt des Forschungsinteresses. Das Konzept des aktiven Publikums, welches sich intentional und nach Bedürfnisbefriedigung strebend Medien zuwendet, steht im Zentrum des »Uses-and-Gratification-Ansatzes« und dessen Weiterentwicklungen. Die facettenreiche Forschung in diesem Bereich stellt der Autor anhand einiger Studien dar. Der Rezeption und Verarbeitung von Medieninhalten widmet sich das sechste Kapitel. Hier wird mit Begriffen wie »Eskapismus«, »Parasozialer Interaktion« und »Emotion« die psychologische Seite der Mediennutzung beleuchtet. Kapitel acht stellt kognitive Prozesse in den Vordergrund und führt in »Agenda-Setting«, »Wissenskluff-Perspektive« und »Kultivierungs-Analyse« ein. Beispielhafte Befunde zu den am Kommunikationsprozess beteiligten Instanzen (Kommunikator, Medium, Aussage, Rezipient) runden Band eins ab.

Band zwei greift den theoretischen Überblick des Grundlagenbandes auf und führt in Felder angewandter Medienwirkungsforschung ein. Am Beispiel Fernsehnachrichten zeigt Bonfadelli, dass nur rund ein Viertel der Meldungen einer Nachrichtensendung vom Rezipienten tatsächlich erinnert wird und führt Forschungsbefunde an, die Informationsleistungen von Nachrichtensendungen verbessern helfen können.

Im Kapitel »Politische Propaganda« beschreibt der Autor entlang der erwähnten Drei-Phasen-Entwicklung eine Forschungstradition, die besonders in den USA stark ausgeprägt ist. Etwas zu kurz kommen deutschsprachige Befunde zu Inhalten und Effekten von Wahlwerbespots. Der Autor verweist hier auf die bescheidene Zahl empirischer Studien. Trotzdem findet Bonfadelli Belege für eine Amerikanisierung des bundesdeutschen Wahlkampfes, etwa in der zunehmenden Professionalisierung, Personalisierung und in symbolischer Politikvermittlung. In diesem Kapitel begegnet der Leser auch wieder dem »Agenda-Setting-Ansatz« und freut sich, dass der Transfer von Theorie in Praxis gelingt.

Zum Thema Werbewirkung werden verschiedenste theoretische Modelle und empirische Untersuchungen zu einzelnen Werbeträgern vorgestellt und unter Rückgriff auf die theoretischen Grundlagen der Bezug zu Band eins hergestellt. Es folgt ein Kapitel über die Wirkung des Fernsehens, das sich mit der »Vielseher- und Nichtseher«-Problematik, Phänomenen wie »Switching/Zapping« und Mustern individueller Fernsehnutzung beschäftigt. Ein eigenes Kapitel ist der Mediengewalt gewidmet, die schwerpunktmä-

ßig als Fernsehgewalt behandelt wird. Ausführlich werden Studien von Gerbner, Groebel/Gleich, Merten sowie Krüger vorgestellt. Wie in einer Vielzahl von Publikationen zur Wirkung medialer Gewalt fehlen allerdings Befunde zu einem möglichen Wirkungsrisiko von Computerspielen und Videofilmen. An interessanten, berichtenswerten Studien mangelt es hier nicht, so dass deren Berücksichtigung aus Lesersicht sicherlich wünschenswert gewesen wäre. Weiter widmet sich der Autor dem Bereich der Online-Kommunikation und hier besonders der Nutzung des Internet und der so genannten Internetsucht. Auch Online-Kommunikation und Identität sowie virtuelle Gemeinschaften werden thematisiert. Darüber hinaus finden sich weitere Anwendungsbereiche in Band zwei, die an dieser Stelle jedoch nicht einzeln aufgezählt werden sollen.

Insgesamt bietet der Praxisband einen plastischen Eindruck der Forschungslandschaft, zeigt auf, dass zur Beantwortung konkreter Fragestellungen meist nicht ein einzelner Ansatz, sondern vielmehr integrierende, interdisziplinäre Perspektiven nötig sind.

»Medienwirkungsforschung« I und II eignet sich als Basis- und Nachschlagewerk für Theorie und Praxis und bietet einen übersichtlichen Einstieg in ein breites, facettenreiches Forschungsfeld. Detaillierte, thematisch gegliederte Literaturnachweise und zahlreiche Grafiken sowie ein Glossar erleichtern dem Leser den Einstieg und ermöglichen, wo gewünscht, eine intensivere Auseinandersetzung mit dem Thema.

Christoph Gscheidle, München

**Anja Kreutz u.a. (Hrsg.)
Fernsehen im Magazinformat.**

Zur Geschichte, Produktion und Kritik von Magazinsendungen des DDR-Fernsehens (1952 - 1990/91) (= Forschungen zur Literatur- und Kunstgeschichte, Bd. 71).
Frankfurt am Main u.a.: Lang 2002, 262 Seiten.

Es zählt zu den Glücksfällen in der Wissenschaftsgeschichte, dass die Vereinigung der beiden deutschen Nachkriegsstaaten noch in die Laufzeit des DFG-Sonderforschungsbereiches 240 »Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien« an der Universität-GH-Siegen fiel. Das Leitungsgremium des Sonderforschungsbereiches zögerte nicht, das Fernsehen der DDR zum Forschungsgegenstand zu machen. Obgleich der Abwicklung als anonyme »Einrichtung« gemäß dem Einigungsvertrag anheim gegeben, erfolgte nun endlich doch die historische Aufarbeitung dieses »abgeschlossenen Forschungsgebietes«, an der die staatlichen Stellen der DDR und die SED-Führung nicht interessiert gewesen waren, verlief doch die Geschichte des DDR-Fernsehens wie die der DDR höchst widersprüchlich und waren doch neben offenkundigen Erfolgen des Programms bei seinem Publikum auch Fehler und Rückschläge zu verzeichnen gewesen, die auch nachträglich einzugestehen sich die entsprechenden Institutionen schwer taten.

Ein Teilprojekt unter der Leitung von Helmut Kreuzer hatte sich der »Magazinsendungen im Fernsehen« angenommen. Aus der langjährigen Beschäftigung mit diesem Programmsegment nicht nur in den bundesdeutschen, sondern auch im DDR-Fernsehprogramm gingen inzwischen mehrere Publikationen hervor, die es erlauben, sich ein recht umfassendes Bild von den Magazinsendungen zwischen dem Start des »Offiziellen Versuchsprogramms des Fernsehentrums Berlin« im Dezember 1952 und dem Ende des Deutschen Fernsehfunks 39 Jahre später zu machen.

Waren die vorangegangenen Publikationen der Entwicklungsgeschichte einzelner Magazine und der Analyse dieser Sendereihen gewidmet sowie der Zusammenstellung der Literatur zu dieser Programmsparte, so bereitet der jetzt vorgelegte Band vor allem die »oral history« der DDR-Fernsehmagazine auf. Die Herausgeberinnen – neben Anja Kreutz, Susanne Pollert und Doris Rosenstein – dokumentieren einige ihrer Vorarbeiten für die bereits veröffentlichten Einzelstudien und legen Interviews vor, die sie mit Redakteuren und Moderatoren unterschiedlicher Fernsehmagazine zwischen November 1995 und April 1996 führten. Sie ergänzen diese Aussagen aus der Sicht der »Integrierten« durch ein Arbeitsgespräch mit dem (West-)Berliner Kritiker Eckart Kronenberg (»Tagesspiegel«), einem ausgewiesenen Kenner des DDR-Fernsehprogramms, aus dessen kritischen Reflexionen von 1965 bis 1990 abschließend einige aussagekräftige Beispiele zitiert werden. Ergänzt wird der Band durch ein chronologisches Verzeichnis der Fernsehmagazine im DDR-Fernsehprogramm und durch einen knappen Überblick über Eckdaten der Programmgeschichte.

Als Einleitung schicken Doris Rosenstein und Anja Kreutz dem Band eine bereits 1998 erstmals erschienene Überblicksdarstellung »Zur Geschichte der Magazine im Fernsehen der DDR« voran,¹ in der sie die Herausbildung und die Veränderungen dieser Programmform verfolgen. Der sehr informative Abriss ist sorgfältig recherchiert und zeichnet sich durch das Bemühen um Objektivität gegenüber seinem Untersuchungsgegenstand aus, so dass die Interviews in dieser Darstellung einen klaren historischen Hintergrund erhalten. Das ist nicht unwichtig, denn wie schon seinerzeit in Peter Ludes' Buch über das DDR-Fernsehen² sind auch die in diesem Band versammelten Selbstdarstellungen der ehemaligen DDR-Fernsehmitarbeiter nicht frei von Selbstmitleid und retrospektiver Selbstverklärung.

So sehr die Veröffentlichung des vorliegenden Materials zu begrüßen ist, sollen doch einige kritische Einwände nicht zurückgehalten werden. Die Beschränkung auf drei thematische Schwerpunkte der Magazinarbeit – auf das innen- und wirtschaftspolitische Magazin »Prisma«, das »Kulturmagazin« und die kirchlichen Sendungen im DDR-Fernsehen – engt das thematische Spektrum der Magazinsendungen in dieser Darstellung ein. So wichtig »Prisma« auch für die Entwicklung der innenpolitischen Publizistik war, so stand die Sendung doch von Anfang an in einem umfassenden Programmkontext (in der DDR sprach man vom »Gesamtprogramm«, das systematisch

aufgebaut war und alle Programmsparten einschloss), zu dem auch die in der Einleitung erwähnten außen- und, bis zum Beginn der Abgrenzungspolitik Mitte der 60er Jahre, deutschlandpolitischen Magazine gehörten. Den kirchlichen Sendungen, unter der Honecker-Administration ins Programm genommen, kam hingegen im wesentlichen eine Alibifunktion zu. Sie waren als Illustration der These von der »Kirche im Sozialismus« im Programm installiert worden. Bedauerlich auch, dass die zahlreichen Magazinsendungen, die in den Jahren 1989 bis 1991 ausgestrahlt wurden und von denen kaum eine in der ursprünglichen Form und inhaltlichen Konzeption die Abwicklung des ostdeutschen Fernsehens überlebte, zwar im Verzeichnis (S. 239-246) benannt werden, leider aber keiner ihrer Mitarbeiter (Volker von der Heydt ausgenommen) zu Wort kommt.

Den Autorinnen wäre bei der Überarbeitung ihres Einleitungsaufsatzes für den vorliegenden Zweck eine stärker komparatistische Herangehensweise anzuraten gewesen, die einen Vergleich der Magazine im Fernsehen der DDR mit denen im bundesdeutschen Fernsehen erlaubt hätte. Das DDR-Fernsehen, von Anfang an als agitatorisch-propagandistisches Medium konzipiert mit dem Schwerpunkt auf der journalistisch-publizistischen Grundfunktion des Programms (die auch die kulturell-künstlerischen Sendeformen mit erfasste), bemühte sich bereits wesentlich früher um aktuelle Magazinformen als das Fernsehen in der Bundesrepublik, das in den ersten Jahren als politikfernes Bildungs- und Unterhaltungsmedium aufgebaut worden war. Wenn dies berücksichtigt worden wäre, erschienen beispielsweise die Mitteilungen des »Prisma«-Gründers Gerhard Scheumann über das erste Konzept dieses wirtschafts- und innenpolitischen Magazins vor einem differenzierteren historischen Hintergrund. Das trifft ähnlich auch für die anderen Magazine zu. Und so wichtig und interessant auch die kritischen Programmbeobachtungen Kronenbergs aus der Außensicht sind: die erwähnten Magazine wurden in der DDR für die DDR produziert, und über die Binnenrezeption dieser Sendungen in der DDR kann Kronenberg aus verständlichen Gründen kein Urteil fällen. Auch hier wäre die kritische Reflexion in der DDR-Presse zumindest in der Gegenüberstellung zu den Kritiken aus (West-)Berlin interessant und wichtig gewesen.

Diese Einwände können freilich den Wert dieses Buches als Basis für weiterführende Untersuchungen zum Fernsehen der DDR, wie sie gegenwärtig unter dem Dach der DFG von Wissenschaftlern in Berlin, Halle, Leipzig und Potsdam betrieben werden, kaum einschränken.

Peter Hoff, Berlin

¹ Anja Kreutz u.a.: Von »AHA« bis »VISITE«. Ein Lexikon der Magazinreihen im DDR-Fernsehen (1952 - 1990/91). Potsdam 1998, S. 11-70.

² Peter Ludes: DDR-Fernsehen intern. Von der Honecker-Ära bis »Deutschland einig Vaterland«. Berlin 1990.

Gerd Horten

Radio Goes to War.

The Cultural Politics of Propaganda during World War II.

Berkeley u.a.: University of California Press 2002, 218 Seiten und 14 Seiten Abbildungen.

Der Zweite Weltkrieg ist ein Schlüsselthema – für die Rundfunkhistoriographie nicht weniger als für die Zeitgeschichte überhaupt. Wie war es in Zeiten der äußersten Konzentration aller nationalen Kräfte um das Radio bestellt? Welchen Beschränkungen war es unterworfen? Welche Ziele wurden ihm vorgegeben? Und wie suchte man sie zu erreichen? Fragen über Fragen, die im deutschen Falle aufgrund der dürftigen Quellenlage wohl auch in Zukunft nur sehr unvollständig beantwortet werden können. Immerhin sind die Umrisse bekannt, die recht erfolgreichen Zentralisierungsbemühungen von Propagandaminister Goebbels, die Gleichschaltung der Inhalte, die zunehmend standardisierte Präsentation von Propaganda und Unterhaltung.

Vor diesem Hintergrund verdient der Blick auf ganz andere Gegebenheiten besonderes Interesse: Welche rundfunkpolitischen Strategien wurden in den demokratisch regierten USA verfolgt? Wie wurde dort das Radio für die Kriegführung mobilisiert? Und welche Auswirkungen hatte dies auf die konkrete Programmgestaltung? Fragen, die Gerd Horten, Associate Professor für amerikanische Geschichte an der Concordia University in Portland/Oregon, mit einer genauso knappen wie konzisen Darstellung zu beantworten sucht. Horten gelingt dies nicht zuletzt deshalb, weil er auf einer günstigen Voraussetzung aufbauen kann: Die rundfunkgeschichtliche Forschung in den USA ist weitaus breiter entwickelt als in Deutschland; und wenn es auch bei den Studien speziell zum Zweiten Weltkrieg nicht ganz so positiv aussieht, so ist doch der weitere Kontext – vor allem die Zwischenkriegszeit – ziemlich gut erforscht und gleichermaßen in Spezialuntersuchungen wie Überblicksdarstellungen behandelt.

Mindestens genauso wichtig ist jedoch, dass Horten mit klaren Thesen arbeitet, die es ihm ermöglichen, sein umfängliches Thema zu strukturieren und sich auf die Analyse exemplarischer Beispiele zu beschränken. Seine Hauptthese ist schon der Überschrift seiner Einleitung zu entnehmen: »Radio and the Privatization of War«. Sie bringt zum Ausdruck, dass auch in den USA der Rundfunk als Mittel der Kriegführung gegen den äußeren Feind – Deutsche und Japaner – betrachtet wurde, dass aber die innenpolitische Auseinandersetzung spätestens seit 1943, als am schließlichen Sieg der USA nicht mehr ernsthaft zu zweifeln war, immer mehr in den Vordergrund trat. Die innenpolitische Auseinandersetzung ist in einem sehr weiten Sinne, nämlich in der Form der Zurückdrängung des New-Deal-Ansatzes der 1930er Jahre und der Propagierung eines neuen, genauso privatistischen wie wirtschaftsfreundlichen Denkens, das unmittelbar die amerikanische Nachkriegskultur prägte, zu betrachten. »The crucial development of these years was the expansion of a corporate-led, consumer-oriented ideology and the

construction of a new – and increasingly privatized – public sphere« (S. 4).

Sein Buch hat Horten in zwei Teile gegliedert, die jeweils aus drei Kapiteln bestehen. Der erste Teil ist der Rundfunkpolitik im engeren Sinne gewidmet und ihren speziellen Bereichen, den Nachrichten und Propagandasendungen. Im ersten Kapitel stellt er zunächst einmal die Gegebenheiten der Vorkriegsjahre dar: wie überhaupt erst die Nachrichten in die Programme einrückten und spätestens seit der Sudetenkrise 1938 wachsendes Interesse (und ebensolchen Raum) fanden. Anders als die ziemlich neutralen Nachrichten blieb die direkte Radiopropaganda jedoch immer umstritten. Die Entgleisungen staatlicher Propaganda im Ersten Weltkrieg waren noch immer in Erinnerung und Roosevelts Vorgehen, um seine New-Deal-Politik abzustützen, blieb nicht unwidersprochen. Gleichwohl war das Radio das Hauptinstrument, um den Interventionisten gegenüber den Isolationisten die Oberhand zu verschaffen.

Als die Intervention schließlich von den Japanern – und sofort anschließend auch von den Deutschen – erzwungen wurde, stand eine Verstaatlichung des Medienapparates nicht zur Debatte. Man verzichtete sogar auf eine Parallele zum deutschen Propagandaministerium und beschränkte sich vielmehr auf mehr oder minder informelle Einflussnahmen auf die weiterhin privaten Medien, die von verschiedenen Institutionen gesteuert wurden. Zunächst einmal ging es darum, die Ziele des Krieges allgemein bekannt zu machen. Dazu wurden Serien wie »We Hold These Truths« oder »This is War!« produziert, die die Networks übernehmen und ausstrahlten. Horten geht nicht nur auf ihre wichtigsten Inhalte (und Probleme) ein, er sucht auch ihre (begrenzte) Wirkung herauszufinden. Spätestens 1943 war der Höhepunkt dieser Form von Regierungspropaganda überschritten. Und noch deutlicher war dies an einem Spezialbereich des amerikanischen Rundfunks abzulesen, dem fremdsprachigen Radio, vor allem für Deutsche und Italiener, dem Horten sein drittes Kapitel widmet.

In seinem zweiten Teil wendet sich Horten zwei ganz anderen Aspekten seines Themas zu, der Werbung und der Unterhaltung. Sein viertes Kapitel gibt einen Überblick über die Entwicklung der Radiowerbung unter Kriegsbedingungen, sein fünftes widmet sich den großen Radio-Komikern und sein sechstes den Soap Operas.

Der US-amerikanische Radio-Werbemarkt verdoppelte sich zwischen 1941 und 1945, und dies nicht, weil es soviel zu (ver)kaufen gab, sondern weil die Wirtschaft günstige Ausgangspositionen für die Nachkriegszeit schaffen wollte: »The selling of American business and free enterprise (...) was indeed one of the most consistent themes in American wartime advertising« (S. 95). Die Werbenden ergriffen ohne Zögern die Chance, der öffentlichen Aufgabe zu dienen und gleichzeitig ihre eigenen Produkte – oder zumindest ihren Namen – zu verkaufen.

Während es zwischen den staatlichen Propagandastellen und Hollywood immer wieder Spannungen gab, verlief die Zusammenarbeit mit den Radio-Netzen weitgehend reibungslos. Indem der Primat der Unterhaltung nicht angetastet wurde, war es vor

allem für Entertainer wie Bob Hope und Jack Benny leicht, sich ganz in den Dienst der Kriegspropaganda zu stellen und zum Beispiel für Kriegsanleihen oder an sich unpopuläre Kriegsmaßnahmen zu werben. Staatlicherseits war dazu ein »Network Allocation Plan« für die Verteilung der Themen ausgearbeitet worden, dessen Umsetzung den Networks anscheinend keine größeren Probleme bereitete.

Etwas schwieriger war es bei den Soap Operas, mit denen etwa drei Viertel der Sendezeiten zwischen 9.00 und 18.00 Uhr bestritten wurden. Horten beschränkt sich in diesem Falle auf die äußerst erfolgreiche Autorin Irna Phillips, von der zeitweise bis zu fünf Serien gleichzeitig ausgestrahlt wurden. An vielen Beispielen kann er zeigen, wie Phillips allgemeine Propagandavorgaben aufnahm, aber durchaus eigenwillig verarbeitete.

Es darf nicht der Eindruck entstehen, dass Horten nur eindimensional Belege für seine Thesen zusammensuchen würde. Immer wieder arbeitet er die Vielschichtigkeit der Phänomene heraus, auch und gerade bei den Soap Operas, denen das vielleicht gar nicht so zugetraut wird. Sicher hat er sein Thema nicht so erschöpfend behandelt, dass dazu nichts mehr zu sagen bliebe oder nirgends mehr widersprochen werden könnte. Auf jeden Fall hat er aber ein anregendes Buch geschrieben, dem viele Leser zu wünschen sind – wie überhaupt die vielen interessanten US-amerikanischen Forschungen zur US-amerikanischen Rundfunkgeschichte bei uns viel mehr zur Kenntnis genommen werden sollten, und nicht zuletzt, um dadurch ganz neue Sichtweisen auf die deutsche (und europäische) Rundfunk- und Kulturgeschichte entwickeln zu können.

Konrad Dussel, Forst

Günter Grull

Radio und Musik von und für Soldaten.

Kriegs- und Nachkriegsjahre. 1939 - 1960.

Köln: Wilhelm Herbst Verlag 2000, 210 Seiten.

Der pensionierte Schuldirektor Günter Grull legt eine respektable Abhandlung über Militärrundfunk nebst angrenzenden Gebieten vor. Darstellungszeitraum ist vom Beginn des Zweiten Weltkriegs bis Anfang der 1960er Jahre, wobei ein Schwerpunkt in der Kriegs- und Nachkriegszeit liegt: der großen Ära von Swing und Jazz. Es gelingt Grull dennoch, kein Nostalgiebuch über die goldene Zeit seiner Radiojugend vorzulegen (der Autor ist Jahrgang 1930 und mit den alliierten Soldatensendern groß geworden), sondern eine komprimierte und im besten Sinne distanzierte Darstellung des recht weiten Themas.

Die Darstellung ist in sieben Abschnitte gegliedert. Die ersten beiden befassen sich mit den diversen US-amerikanischen Truppenbetreuungs- und Gegenpropagandasendern im Krieg gegen Nazi-Deutschland, wovon das American Forces Network das bekannteste sein dürfte. Ein Zwischenkapitel widmet sich der Geschichte der V-Discs und ihrem reichhaltigen Programmfundus (Grull ist passionierter Schallplattensammler; in seinem Archiv finden sich zahlreiche rare Transkriptionsplatten). Eine lebendig

geschriebene Sammlung von alliierten Bandleader- und Orchester-Biografien («Musiker in Uniform») leitet über zu einem Kapitel über die britischen Soldatensender, das verdeckte Stationen (Radio Calais für die deutschen Gegner) genauso berücksichtigt wie Einrichtungen für die eigenen Truppen (vor allem: British Forces Network). Ein längerer Abschnitt über »Rundfunk unter dem Hakenkreuz« schließt sich an, ein kurzer Ausblick auf Rundfunk im geteilten Berlin (da Grulls Heimatstadt) bildet den Abschluss der Publikation.

Das Buch ist meinungsfreudig und anschaulich. Die gesendete Musik und ihre Protagonisten – Artie Shaw, Glenn Miller und Sam Donahue genauso wie »Lili Marleen« (bzw. englisch »Lili Marlene«), das »Wunschkonzert für die Wehrmacht« und der Propaganda-Swing der Nazis – bilden den Aufhänger der Darstellung. Obwohl der Band nicht den Anspruch der Wissenschaftlichkeit hat, ist er doch solide recherchiert; die lesenswerten Fußnoten belegen dies. Dass es zum alliierten Militärrundfunk nicht allzu viel Literatur gibt, ist hinlänglich bekannt. Ein hervorragendes Buch über den AFN ist 2001 erschienen, konnte also in Grulls Darstellung noch nicht berücksichtigt werden.¹ Allerdings wären zumindest Doreen Taylors² und Alan Graces³ Veröffentlichungen zum BFN/BFBS einfach zu beschaffen gewesen, zumal sich dort auch einiges über Musik im Truppenhörfunk der Westalliierten finden lässt. Auch im Kapitel über den (Soldaten-)Rundfunk im Deutschland der Nazi-diktatur fehlen Hinweise auf zentrale Publikationen (z.B. von Ortwin Buchbender und Ansgar Diller) – wenn, wie bereits bemerkt, Grulls Buch sich diesen akademisch-enzklopädischen Anspruch überhaupt selbst gestellt hätte.

So stört denn nur die meist schlechte Reproduktionsqualität der offensichtlich eingescannten Fotografien, bei denen man sich fragt, ob der Verlag nicht zumindest in eine Rasterung hätte investieren können.

Oliver Zöllner, Köln

¹ Patrick Morley: »This Is The American Forces Network«. The Anglo-American Battle of the Air Waves in World War II. Westport, London 2001; Rezension in: RuG Jg. 27, (2001), H. 3/4, S. 208f.

² Doreen Taylor: A Microphone and a Frequency. Forty Years of Forces Broadcasting. London 1983.

³ Alan Grace: This Is The British Forces Network. The Story of Forces Broadcasting in Germany. Stroud 1996; Rezension in: RuG Jg. 23 (1997), H. 1, S. 73.

Gunter Holzweißig

Die schärfste Waffe der Partei.

Eine Mediengeschichte der DDR.

Köln u.a.: Böhlau-Verlag 2002, 295 Seiten.

Zwei Gedanken sind leitend für diese Mediengeschichte der DDR: erstens ihre Verflechtung mit der Herrschaftsgeschichte, konkret: ihre Rolle als Instrument der SED, zweitens die Vergleichbarkeit zwi-

schen Medienpolitik und Medienlenkung in Nationalsozialismus und DDR.

Der Autor ist der wohl beste Kenner der archivalischen Überlieferung zur DDR-Mediengeschichte, er hat vor und nach der Wiedervereinigung zahlreiche Studien vorgelegt. Genau hier – in den dokumentierten Fakten, bisweilen auch in der Meinungsfreude – liegt seine Stärke. Da sich das Buch in vielen Passagen auf frühere Veröffentlichungen stützt, ist sein Neuigkeitswert überschaubar. Einige inhaltliche Sprünge innerhalb der Kapitel mögen diesem Vorgehen geschuldet sein. Gleichwohl ist eine lesenswerte und gut lesbare Mediengeschichte entstanden. Manche Druckfehler stören: die Kulturzeitschrift von Alfred Kantorowicz hieß »Ost und West« (nicht: »Ost uns West«, S. 79), der Mauerbau fand 1961 (nicht 1991, S. 111) statt, ZK-Sekretär Werner Lamberz kam 1978 (nicht 1998, S. 133) bei einem Hubschrauber-Absturz ums Leben.

Zu den kaum geläufigen Tatsachen gehören Planspiele der SED für die Mobilmachung gegen die Bundesrepublik oder gar den Kriegsfall. Massive publizistische Begleitung war für diese Fälle vorbereitet (Kap. 5.3.). Aufgaben des dafür verantwortlichen, zu DDR-Zeiten aber geheimen »Zentralen Nachrichten- und Informationsbüros« (ZeNIB) beschreibt der Autor ausführlich. Anhand der Rekonstruktion des Verbots der Zeitschrift »Sputnik« im November 1988 (Kap. 5.5.) wird exemplarisch die Herrschaft der SED über die formell für die Medien verantwortlichen staatlichen Instanzen deutlich. Ein Fundstück besonderer Art ist die Rüge des SED-Politbüros für Karl-Eduard von Schnitzler 1970. Der Chef-Propagandist hatte sich – wer hätte das gedacht? – der Verbreitung des Westfernsehens schuldig gemacht, indem er Szenen aus Wolfgang Menges »Millionenspiel« in seinem »Schwarzen Kanal« zeigte.

Breiten Raum nehmen Nachkriegszeit und 50er Jahre ein. Die Phase von Mitte der 60er bis Mitte der 80er Jahre wird nur gestreift. Auf die »Erosion der SED-Medienherrschaft in der Honecker-Ära« und das »Ende des Medienmonopols der SED« (so die Titel der beiden letzten Kapitel) geht der Autor wieder ausführlich ein. Diese Akzentuierung überzeugt, denn nahezu die gesamte Medienorganisation und Instrumentarien der Medienlenkung sind während der sowjetischen Besatzungszeit und im ersten Jahrzehnt der DDR geschaffen worden. Auch die »Wichtigen Daten« (S. 193-213) sind auf Nachkriegszeit und Wende 1989/90 konzentriert. Der aus 30 Fotos und Zeitungsseiten bestehende Abbildungsteil führt hingegen kontinuierlich durch die Etappen der DDR-Mediengeschichte. In den Dokumenten (S. 219-252) werden vorrangig die 80er Jahre und die Monate unmittelbar vor der Wiedervereinigung am 3. Oktober 1990 behandelt.

Über manche Begrifflichkeiten und Wertungen lässt sich streiten. Zweimal gebraucht Holzweißig, freilich in sehr verschiedenen Kontexten, den Begriff der »Gegenöffentlichkeit«. Zum einen spricht er von »der durch die West-Medien geschaffenen Gegenöffentlichkeit« (S. 65). Zum anderen bezieht er den Begriff auf inoffizielle und oppositionelle Publikationen ab etwa 1986 (S. 146); der »Grenzfall« wird nä-

her behandelt. Ob die Hinwendung der DDR-Bevölkerung zum westdeutschen Hörfunk und Fernsehen tatsächlich »eine Variante der inneren Emigration« (S. 50) darstellte? Neuere Rezeptionsstudien (etwa von Michael Meyen) weisen eher auf eine sehr pragmatische Nutzung der Westmedien hin – weitgehend unabhängig von politischen Präferenzen und Einstellungen.

Unterschiedlich veranschlagt Holzweißig die Bedeutung der Leserschaft für die immensen Veränderungen im Pressewesen seit 1990. Den Niedergang der Blockparteien-Zeitungen lastet er der jahrzehntelangen Benachteiligung durch die SED an (S. 169). Das Scheitern der basisdemokratischen Publikationen (»die andere« wird erwähnt) begründet er damit, dass sie »von ihren anfangs zahlreichen Lesern im Stich gelassen wurden« (S. 173). Der Rezensent neigt dazu, die Präferenzen und Kaufentscheidungen der Leserschaft für die gesamten Umstrukturierungen im ostdeutschen Presseangebot der letzten zwölf Jahre verantwortlich zu machen.

Rolf Geserick, St. Augustin

Das Schriftgut des DDR-Hörfunks.

Eine Bestandsübersicht.

Zusammengestellt und bearbeitet von Ingrid Pietrzynski unter Mitarbeit von Alexander Greguletz.
Frankfurt am Main – Potsdam: Deutsches Rundfunkarchiv 2002, 211 Seiten.

Etwa 2 000 laufende Meter umfasst insgesamt der noch erhaltene Schriftgutbestand des Hörfunks der DDR, der im Deutschen Rundfunkarchiv (DRA) in Potsdam-Babelsberg verwahrt wird. Er reicht von 1945 bis in die sogenannte Nachwendezeit, d.h. die letzten Unterlagen stammen vom Jahresende 1993, als der Deutschlandsender (DS) Kultur im neu konzipierten nationalen Hörfunk mit dem RIAS Berlin und dem Deutschlandfunk Köln zum DeutschlandRadio zusammengefasst wurde und sein Programm einstellte.

Ähnlich wie in der Mehrzahl der westdeutschen Rundfunkanstalten wurde dem für den aktuellen Bedarf nicht mehr benötigten Schriftgut im DDR-Rundfunk insgesamt wenig Aufmerksamkeit zuteil, so dass vor allem für die 40er bis 60er Jahre große bis totale Überlieferungslücken für alle Organisationseinheiten zu beklagen sind. Das erhalten gebliebene Material fasst jetzt eine »Bestandsübersicht« zusammen, die dem auswärtigen Nutzer nur eine grobe Übersicht über das in Potsdam-Babelsberg Vorhandene geben kann. Inwieweit diese im Zeitalter des Internet noch in Buchform publiziert werden sollte, gab der Rezensent bereits in seiner Besprechung der vergleichbaren Veröffentlichung über den Bestand Fernsehen im DRA zu bedenken.¹ Denn auch in diesem Falle gilt: Detailliertere Findmittel müssen, soweit bereits vorhanden, jeweils vor Ort zu Rate gezogen werden und sind (noch) nicht ins Netz eingestellt; was die »Benutzungshinweise« ausdrücklich hervorheben. Darüber hinaus enthält die Einführung einen knappen Überblick über die Geschichte des DDR-Hörfunks und seiner verschiedenen Sender, die im Laufe der

Jahre teilweise mehrfach ihre Namen änderten. Die Einführung schließlich beschreibt die Bestände, erläutert die nachfolgende Übersicht und klärt knapp darüber auf, welche Informationen unter den neun aufgeführten »Schriftgutarten« (etwa: Send- und Produktionsunterlagen, Sendemanuskripte) zu erwarten sind.

Glücklicherweise vermeidet das Hörfunkverzeichnis einen gravierenden Mangel des Fernsehverzeichnisses. Durch die schematischen Trennlinien durch das Material entlang der für die Kontinuität zahlreicher Organisationseinheiten unmaßgeblichen Umbenennungen der Großorganisation und die Orientierung an jeweils wechselnden zeitgenössischen Bezeichnungen der Provenienzen stiftet jenes Verzeichnis häufig mehr Verwirrung, als dass es Zusammenhänge transparent macht. Insofern geht das Hörfunkverzeichnis den einzig richtigen Weg, indem es berücksichtigt, dass selbst nach 1989/1990 zahlreiche alte Gliederungseinheiten des DDR-Hörfunks bis zum Ende der »Einrichtung« erhalten blieben und nun für völlig neu konzipierte Programme verantwortlich waren. Soweit diese Kontinuitäten vorhanden sind, bildet sie das Bestandsverzeichnis ab, wobei der Ausgangspunkt die in den 80er Jahren gültige Organisationsstruktur war. Sie spiegelte auch weitgehend die Gliederung des Aktenmaterials wider, wie sie beim Aufbau des Historischen Archivs nach der Wende vorgefunden wurde und in die die älteren Unterlagen bereits integriert waren bzw. so integriert wurden, dass die erwähnten Kontinuitäten transparent wurden.

Eigene »Provenienzen«, unterhalb derer das Schriftgut von Abteilungen und Redaktionen nachgewiesen wird, bilden einerseits die verschiedenen Hörfunksender der DDR (Berliner Rundfunk, Deutschlandsender/Stimme der DDR, Deutschlandsender Kultur, Radio DDR, Radio Berlin International, DT 64). Hinzu kommen andererseits die Überlieferungen von Landessendern/Bezirksstudios/Regionalsendern und -studios sowie von Zentralen Hauptabteilungen, die für alle Sender Programme bereitstellten bzw. die für die Verwaltung und die technischen Dienste aller Sender zuständig waren. Angefügt sind ein Verzeichnis der Nach- und Vorlässe von Hörfunkmitarbeitern sowie drei Register: eines der Redaktionen, eines der Abteilungen und ein Sendereihenregister mit über 700 Nachweisen.

Alles in allem macht das archivfachlich kompetent bearbeitete Hörfunk-Bestandsverzeichnis trotz der Beschränkungen, die naturgemäß in der Kürze seiner Informationen liegen, das Spektrum der Quellen zur Radio-Geschichte der DDR sehr viel transparenter als das parallele Verzeichnis zu denen der Fernsehgeschichte.

Edgar Lersch, Stuttgart

¹ Vgl. Rezension in: RuG Jg. 28 (2002), H. 1/2, S. 83f.

Habbo Knoch
Die Tat als Bild.

Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur.

Hamburg: Hamburger Edition 2001, 1120 Seiten.

Mit Recht haben Publizistikwissenschaftler wie Kommunikationshistoriker gegen die einst beliebten sogenannten »Spiegelarbeiten« (»Der XY-Sachverhalt im Spiegel der Presse«) eingewandt, dass sie nur geringen Ertrag brächten, denn meist verharrten die Untersuchungen in der reinen Deskription. In der Tat fehlt den Arbeiten das Problembewusstsein dafür, die komplexen Voraussetzungen für das jeweils Spezifische medialer Aussagen zu erarbeiten und über die Bestimmung von Textsorten und Aussageroutinen von Druckerzeugnissen und Rundfunksendungen hinaus einen Zusammenhang mit gesellschaftlich fundierten Denk- und Sprechgewohnheiten herzustellen. Nicht zuletzt auch angesichts ihrer mangelnden theoretischen Fundierung waren diese Studien nur selten mit Gewinn weiter verarbeitbar bzw. »anschlussfähig«.

Seit einigen Jahren finden sich nun zunehmend Studien, in denen jüngere Historiker versuchen, die öffentlichen, meist in Presseorganen vorgefundenen Debatten bzw. die Berichterstattung über spezifische Themen zu rekonstruieren und in ihrem jeweiligen Sosein zu erklären. Eines der untersuchten Felder ist dabei der Umgang mit der Vergangenheit. Nicht nur, dass auf diese Weise ein lange vermisstes Zugehen der Geschichtswissenschaft auf die Geschichte der öffentlichen Kommunikation und damit der Medien zustande kommt und eine Leerstelle allmählich besetzt wird. Eine Annäherung findet auch in der Weise statt, dass man sich hier wie dort avancierter Theoriekonzepte und bei der Rekonstruktion von Aussagensystemen diskursanalytischer Methoden bedient. Mehr oder weniger detailliert werden die jeweils zeitgenössischen »Sagbarkeitsregeln« herausgearbeitet. Sie dienen als Zwischenglieder zwischen der Präsentation von Themen in den Medien und mentalen Dispositionen, so dass bei sorgfältiger Argumentation ohne kurzschlüssigen Rekurs im Sinne einer platten Widerspiegelungstheorie Annäherungen an überindividuelle Wahrnehmung- und Deutungsmuster gefunden werden können.

Der Göttinger Historiker Habbo Knoch hat unter diesen Vorzeichen – und anders akzentuiert als Christina Brink in ihrer 1998 erschienen Studie über die »Ikonen der Vernichtung« – das »Narrativ« der fotografischen Darstellung der Ausrottung der europäischen Juden durch den Nationalsozialismus zwischen 1945 und ca. 1970 nachgezeichnet. In seinem voluminösen Werk, das allerdings nicht frei ist von Redundanzen, verfolgt Knoch die Geschichte des öffentlichen, des publizistischen Gebrauchs dieser Fotografien in der Bundesrepublik Deutschland und teilweise auch der DDR. Eingebettet ist diese Beschreibung des Einsatzes der Bilder über den Holocaust und seine Analyse in eine ebenso umfassende Nachzeichnung und Erklärung des Erinnerungsdiskurses, den die westdeutsche Nachkriegsgesellschaft über die Jahre des Nationalsozialismus führte. Aus

seinen Erkenntnissen leitet er die in verschiedenen Zeitabschnitten gültigen »Sagbarkeits- und Zeigbarkeitsregeln« ab.

Knoch bestätigt die grobe Periodisierung der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus mit reichen Argumenten, skizziert Ursachen und Folgen und ordnet den unterschiedlichen Phasen spezifische »Sets« von Bildern aus Presseveröffentlichungen und später vor allem auch Ausstellungen zu.

In der ersten Phase – der unmittelbaren Nachkriegszeit mit ihrer von der Vorstellung von »Umerziehung« (reeducation) getragenen Publizistik – herrschten Fotografien vor, die die Alliierten unmittelbar nach der Befreiung der Konzentrationslager anfertigten. Sie hofften, dass etwa der Anblick sogenannter »Leichenberge« einen Schock auslöse und somit Einsicht in den verbrecherischen Charakter des nationalsozialistischen Regimes bei den Deutschen bewirke. Doch diese Aufnahmen gingen an dem ihnen vertrauten »Bildprogramm« sowohl über den Umgang mit den Juden wie auch die »Körperdarstellungen« der Nationalsozialisten vorbei, sie wurden vielfach gar nicht »verstanden«, was die vorhandenen Tendenzen zur inneren Abwehr nur verstärkte. Dies war wiederum Ursache dafür, dass die durch die nationalsozialistische Propaganda erzielte Voreinstellung verstärkt wurde, die Bilder schlichtweg für eine weitere Ausgeburt alliierter Greuelpropaganda zu halten.

Als das »Volk der Täter« seit Beginn der 50er Jahre wieder weitgehend unbeeinflusst von alliierter Umerziehungsbemühungen alleine über das Repertoire der vorhandenen Bilder verfügen konnte, fielen Fotografien dieser Provenienz wie überhaupt die wenigen Bilder des Holocaust einer weitgehenden visuellen Amnesie anheim. So wie über die Judenvernichtung wenig gesprochen bzw. geschrieben wurde, tauchten auch die leicht verfügbaren Bilder nicht in den gängigen Publikationen auf. Noch verstanden sich die Deutschen selbst und in erster Linie als Opfer der NS-Herrschaft. Visualisiert wurde dies auch in entsprechenden Bildern, etwa dem vom tapferen Landser, der sich nichts hatte zuschulden kommen lassen.

An der Wende von den 50er zu den 60er Jahren gab es Veränderungen im Inneren wie auch Anstöße von außerhalb (z.B. der Eichmann-Prozess in Jerusalem), die dazu beitrugen, das »Beschweigen« der nationalsozialistischen Zeit und vor allem der Judenvernichtung allmählich zu beenden. Und auch die Bilder des Holocaust tauchten jetzt (wieder) auf. Zu deren Interpretation besteht Knoch wie schon Brink auf der an sich selbstverständlichen Forderung, dass vor aller Interpretation der Entstehungszweck und -zusammenhang von Fotografien unbedingt erarbeitet werden muss. Denn nur so ließen sich aus dem ursprünglichen Zweck die im späteren Gebrauch veränderten Narrative der Fotografien präzise bestimmen, erst dann erschlossen sich spezifische Auslassungen gegenüber früheren Anordnungen, veränderte Reihenfolgen und Bildunterschriften, und man könne dann auch den völlig aus dem Zusammenhang gerissenen, willkürlichen Gebrauch der »Ikonen« er-

kennen, die unter Umständen das Gegenteil von dem aussagen, was ursprünglich intendiert war.

Als das Thema »Holocaust« wieder für eine breitere Leserschaft zugänglich und auch bildlich aufbereitet wurde, zeigten die Presseorgane ein anderes Bildrepertoire als in der unmittelbaren Nachkriegszeit. Es gab – so Knoch – die merkwürdigsten Strategien der Vermeidung bestimmter Motive und der Verzerrung bestimmter Aussagen. Bis Ende der 60er Jahre war bei allem vorhandenen guten Willen, sich der »Tat« zu stellen, ein durchgängiges Motiv des Umgangs mit dem Holocaust und den Bildern vom Judenmord – die anderen Opfergruppen tauchen übrigens fast überhaupt nicht auf – sich nicht der konkreten Gewaltanwendung zuzuwenden. Dem kam entgegen, dass es für die »Tat« kaum bildliche Belege gibt. Aber ausgewichen wurde ebenso der Frage, wer die Täter waren und welche Gründe für ihr Verhalten auszumachen seien. KZ-Kommandanten und SS-Aufseher wurden als Angehörige einer vom Volk abgespaltenen verbrecherischen Organisation dargestellt. Ebenso scheint es eine instinktive Abwehr gegeben zu haben, die wenigen vorhandenen Fotografien mit den schlimmsten Grausamkeiten vorzuführen. Leere Gaskammern und Batterien von Verbrennungsöfen (aufgenommen nach der Befreiung) prägen das in der Tat richtige Bild der bürokratisch organisierten fabrikmäßigen Tötung. Verborgen blieb somit in hohem Maße das konkrete Leid der Opfer wie die Suche nach den Motiven und die »Psychologie« der Täter bzw. ihr Zusammenhang mit den anderen Deutschen. 1979 führte die Fernsehserie »Holocaust« zu aller Überraschung diese Konkretion herbei.

Zwei Anmerkungen seien noch angefügt. Knoch – wie übrigens auch Brink – belegen an einem extrem »belasteten« Gegenstand die bisher immer noch zu wenig beachteten Besonderheiten der Fotografie als Quelle. In beider Arbeiten wird mit Nachdruck der Beweis geführt, dass der meist illustrative Gebrauch, aber nicht nur dieser, über die Jahre den ursprünglichen Entstehungszusammenhang und -zweck verschütete und nur sorgfältige Analyse der unterschiedlichen Gebrauchsweisen es ermögliche, eine Fotografie von ihrer Wirkungsgeschichte zu trennen. Ist erst der Ursprung bekannt, können um so klarer die jeweiligen Nutzungen in den unterschiedlichen Perioden herausgearbeitet werden.

Wie erwähnt ziehen Knoch und die Bearbeiter paralleler Studien fast ausschließlich Presseorgane als Quellengrundlage heran, Knoch außerdem einige Fotoausstellungen zum Judenmord. Beispiele aus dem seit etwa 1954/55 zum Ensemble des Medienangebots in der Bundesrepublik gehörenden neuen Bildmedium, dem Fernsehen, erwähnt er nur ganz vereinzelt, um seine Aussagen zu stützen,¹ so etwa, wenn er den Bildergebrauch der »Buchversion« der Fernsehserie »Das Dritte Reich« heranzieht, herausgegeben von den beiden Autoren der 14-teiligen Reihe des SDR- und WDR-Fernsehens (1960/61) in zwei voluminösen Bänden. Hörfunk und Fernsehen, die beiden Medien mit bis in die Gegenwart größten Reichweiten, stehen immer noch im Schatten der Presse. Einzige Ausnahme stellt Christoph Classens

Überblicksstudie über den Nationalsozialismus in den Fernsehsendungen der Bundesrepublik zwischen 1955 und 1965 dar, die in ihrem inhaltlichen Teil jedoch nur auf einige wenige exemplarische Beispiele eingehen kann.² Dies ist mit Blick darauf, dass spätestens seit der ersten Hälfte der 60er Jahre, in denen das Fernsehen zum Leitmedium aufstieg, ein beklagenswerter Mangel. Dafür ist neben anderem sicherlich auch die schwierige Archivlage und das mangelnde Interesse der Rundfunkanstalten verantwortlich zu machen, durch einen erleichterten Zugang zu den Quellenmaterialien derartige Studien zu ermöglichen.

Edgar Lersch, Stuttgart

¹ Er verweist auf das die NS-Zeit umgehende Hörspielangebot der unmittelbaren Nachkriegsjahre mit Rekurs auf die Studien von H.-U. Wagner: »Der gute Wille, etwas Neues zu schaffen«. Das Hörspielprogramm in Deutschland von 1945 bis 1949. Potsdam 1997.

² Vgl. die Rezension in RuG, Jg. 28 (2001), S.191f.

Walter Rohn

Regelung versus Nichtregelung internationaler Kommunikationsbeziehungen.

Das Beispiel der UNESCO-Kommunikationspolitik (= ISR-Forschungsberichte, H. 26).

Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2002, 96 Seiten.

Die Studie geht der Frage nach, auf welche Weise dem weltweiten Nachrichten- und Informationsaustausch am besten zu dienen sei. Soll es, um die großen Disparitäten zwischen den Industriestaaten und den Entwicklungsländern beim Kommunikationsprozess auszugleichen, zu allgemein verbindlichen Regelungen kommen, wie die UNESCO in den 1970er und frühen 1980er Jahren mit ihren Deklarationen zur Neuen Weltinformations- und Kommunikationsordnung vorhatte, oder soll, so die Strategie seit Beginn der 1990er Jahre, sie dem freien Markt der Kräfte überlassen bleiben? Walter Rohn, wissenschaftlicher Mitarbeiter des Instituts für Stadt- und Regionalforschung in Wien und u.a. mit den Nord-Süd-Beziehungen im Kommunikationsbereich befasst, stellt in einem Kapitel die Rahmenbedingungen internationaler Kommunikationspolitik und in einem weiteren die einzelnen Phasen der Kommunikationspolitik der UNESCO vor. In seiner zusammenfassenden Bewertung der UNESCO-Kommunikationspolitik bemängelt der Autor, dass die internationale Kulturorganisation zwar 20 Jahre lang das »International Programme for the Development of Communication« umzusetzen versuchte, wegen Geldmangels aber die Disparitäten zwischen Nord und Süd bestehen blieben. Seiner Ansicht nach »kann die Lage der Dritten Welt nur durch eine gewisse Regelung dieses Bereichs verbessert werden« (S. 81).

Ansgar Diller, Frankfurt am Main

Thomas Koebner (Hrsg.):
Reclams Sachlexikon des Films.
 Stuttgart: Reclam 2002, 719 Seiten.

Schon seit einiger versucht der Ditzinger Reclam-Verlag das Image des gelb-kartierten Literaturklassikerreproduzenten loszuwerden. Dabei gingen nicht nur so ehrwürdige Traditionen wie die des Bezahlers nach Punkten verloren. Die ausdifferenzierten Reihen wurden zunehmend bunter und nach und nach fanden sich auch Grafiken und Fotos auf den nun gar nicht mehr verstaubt wirkenden Covern. Aber das Relaunch machte auch vor dem Betreten programmatischen Neulands nicht halt. So pflegt der Verlag schon seit einigen Jahren vor allem in Zusammenarbeit mit dem Mainzer Filmwissenschaftler Thomas Koebner eine Reihe mittlerweile einschlägiger Nachschlagewerke zur Filmgeschichte. Ein konsultierenswertes Filmlexikon und ein eindrucksvoller Band mit Porträts wichtiger Filmregisseure sind bereits erschienen. In diesem Jahr folgte nun das umfassende »Sachlexikon des Films«.

Die knapp 300 Einträge, ebenso kompetent verfasst von langjährig Bekannten, aber auch von jungen Nachwuchswissenschaftlern, zielen nicht auf Personen oder die Genese einzelner Nationalkinoatographien. Vielmehr stehen im Mittelpunkt der zwischen einer Spalte und mehrerer Seiten variierenden Einträge die wichtigsten Gattungen und Formen, aber auch technische Grundlagen und zentrale Institutionen der Filmproduktion. Natürlich dürfen auch ästhetische Kategorien nicht fehlen.

Einfach wäre es an dieser Stelle, Fehlendes zu monieren. Und sicherlich vermisst man bei der Auswahl einen Eintrag zum »Happy End« oder zum Thema »Verfolgungsjagd«. Jedoch entschädigt hier die vorhandene ausdifferenzierte Vielfalt der Beiträge, die sich erfreulicherweise auch durch die Berücksichtigung aktueller filmwissenschaftlicher Diskussionen und Positionen auszeichnet.

Auffällig ist der durchgehende Versuch, bei starker internationaler Ausrichtung der jeweiligen Institutionenauswahl, Genregeschichten und -ausprägungen, auch spezifisch deutsche Phänomene (etwa des »Neuen deutschen Films« oder des »Heimatfilms«) zu berücksichtigen, ohne jedoch in eine zu starke nationale Schieflage zu geraten. Etwas weniger überzeugend sind einige Beiträge, die im Umfeld des Kinofilms anzusiedeln sind. Wenn auch der Klappentext vorwarnt, dass ebenfalls Sachverhalte aus dem weiteren Grenzbereich berücksichtigt werden, so erscheinen die Ausführungen zur »Serie« und »Fernsehspiel« – bei aller Kompetenz – zumal sie im Text anders als etwa der Eintrag zum Film-/Fernsehabkommen ohne Bezug zum Thema Film/Kino bleiben, ohne spezifisch medialen Zusammenhang.

Dies sind Wehrmutstropfen, die bei dem Blick auf den Preis von knapp 40 Euro schlagartig größer werden und auch durch die Ausstattung (Hardcover und etwa 140 in der Abdruckqualität deutlich variierende Abbildungen) nicht getrocknet werden. Trotzdem oder gerade deswegen: ein anspruchsvolles und die mittlerweile kurzfristigen Zeiten medienwissenschaftlicher Moden sicherlich überdauerndes Nach-

schlagekompendium, dem man eine weite Verbreitung wünscht.

Michael Grisko, Berlin

Jürgen Wilke (Hrsg.)
Unter Druck gesetzt.

Vier Kapitel deutscher Pressegeschichte
 (= Medien in Geschichte und Gegenwart, Bd. 17).
 Köln u.a.: Böhlau Verlag 2002, 260 Seiten.

Auf dem Umschlag des vom Ordinarius für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft an der Mainzer Johannes-Gutenberg-Universität Jürgen Wilke herausgegebenen Sammelbandes ist ein Foto von den »Straßenkämpfen im Berliner Zeitungsviertel im Januar 1919« zu sehen, wie die Erläuterung zu den mit (Maschinen-)Gewehren Bewaffneten und offensichtlich hinter Papierrollen Verschanzten heißt. Foto und Titel des Sammelbandes passen vorzüglich zu dem vom Herausgeber selbst beigezeichneten Beitrag »Gewalt gegen die Presse. Episoden und Eskalationen in der deutschen Geschichte« mit einem längeren Abschnitt über die Zeit, der (noch) etwas martialischer mit »Der »Krieg« um das Berliner Zeitungsviertel« überschrieben ist. Ansonsten befasst sich der Herausgeber in einem weiteren eigenen Beitrag mit »Redaktionsorganisation in Deutschland. Anfänge, Ausdifferenzierung, Strukturwandel«, Isabell Voigt untersucht »Korrespondenzbüros als Hilfgewerbe der Presse. Entstehung, Aufgaben und Entwicklung« und Anja Brix die »Anzeigenwerbung in der Nachkriegspresse (1945-1950)«. Der Titel des Sammelbandes »Unter Druck gesetzt« ist womöglich zweideutig gemeint: Druck als Synonym für die Repression durch die Öffentlichkeit und für die Art der Verbreitung der hier vorgestellten Medien. Eine Einführung, die darüber hätte Auskunft geben können, fehlt leider im Buch.

Wilkes Ausführungen zur Redaktionsorganisation von (Tages)Zeitungen beginnen am Anfang des 17. Jahrhunderts, obwohl dazu nur wenige Dokumente vorliegen, und setzen sich für die nachfolgenden Jahrhunderte fort. Für deren Rekonstruktion musste der Autor teilweise auf die Auswertung von Bauzeitschriften zurückgreifen, um die Ausdifferenzierung von der Einmannredaktion anfangs in der Person eines Postmeisters, der die Nachrichten empfing und weiterverbreitete, bis zur arbeitsteiligen Organisationen mit dem Chefredakteur an der Spitze als Koordinator von relativ selbständigen Redakteuren für Nachrichten, Außen- und Innenpolitik, Wirtschaft, Feuilleton, Sport und Regionales zu rekonstruieren. Wilkes Betrachtungen beziehen auch das vergangene Jahrzehnt ein, als durch neue Technologien zwar die Schnelligkeit der Produktionsabläufe gesteigert wurde, an den redaktionellen Strukturen sich aber kaum etwas änderte. Interessant wäre in diesem Zusammenhang gewesen, auch etwas über die Veränderungen der redaktionellen Abläufe beim Rundfunk zu erfahren – bei einer knapp 80-jährigen Geschichte des Rundfunks natürlich weniger reizvoll als bei einer nahezu 400-jährigen Geschichte der Presse. Das jüngere Medium hat also gegenüber dem älteren

noch einen Nachholbedarf, für die Presse hingegen sind nunmehr erste Schneisen geschlagen.

Dem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stark anwachsenden Bedarf an journalistischen Stoffen verdankten Nachrichtenagenturen und Pressekorrespondenzen ihre Gründung. Während erstere bereits gut erforscht seien, so Isabell Vogt, könne davon von letzteren keine Rede sein. Sie hat sich deswegen zum Ziel gesetzt, einen Überblick über Entstehung und Arbeitsweise dieser Form von Informationsbeschaffung und -verbreitung zu bieten. Dabei unterscheidet sie zwischen offiziellen und offiziellen Korrespondenzen, die Regierungsstellen, Parteien und gesellschaftliche Gruppierungen herausgaben, um ein ihnen günstiges Meinungsklima zu erzeugen. Manche Zeitung mit niedriger Auflage verdankte den Stofflieferanten ihr Überleben, so die Quintessenz der Studie.

Gleiches gilt natürlich auch für das Anzeigengeschäft, ohne das die Tagesperiodika nicht über die Runden kämen. Anja Brix hat sich der besonderen (Ausnahme-)Situation der Anzeigenwerbung im Jahrfünft nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs gewidmet. Damals schrieben die Alliierten den Lizenzträgern nicht nur die Organisation der journalistischen Inhalte vor, sondern auch die Gestaltung des Anzeigenteils. So mussten sich die Anzeigen vom redaktionellen Teil deutlich absetzen und durften nur für Produkte und Firmen im Verbreitungsgebiet des entsprechenden Periodikums werben. In diesem Zusammenhang thematisiert die Autorin auch Papierknappheit und Schwarzhandel, stellt die Unterschiede zwischen Anzeigen- bzw. Mitteilungsblättern und Parteizeitungen heraus und zeigt am Beispiel der ›Welt‹, wie Vorgaben umgesetzt wurden und welche Probleme dabei auftraten.

Insgesamt liegt eine Publikation vor, die einerseits Forschungsdefizite aufzeigt, andererseits selbst dazu beiträgt, diese ansatzweise zu beseitigen. Ein Vorschreiten in die aufgezeigte Forschungsrichtung sei nachhaltig empfohlen.

Ansgar Diller, Frankfurt am Main

Mario Zeck Das Schwarze Korps.

Geschichte und Gestalt des Organs der Reichsführung SS.

Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2002, 478 Seiten.

1986 erschien in englischer Sprache eine fast ähnlich voluminöse Studie über die SS-Zeitung ›Das Schwarze Korps‹¹ wie jetzt – im Jahr 2002. Zu fragen ist, ob die erneute Behandlung eines kaum zehn Jahre – von 1935 bis 1945 – existierenden Blattes in einer wissenschaftlichen Abhandlung zu rechtfertigen ist. Die Frage ist zustimmend zu beantworten, da der Autor im Vergleich zu seinem »Konkurrenten« systematischer, statt im wesentlichen chronologisch in seiner Darstellung vorgeht. Kürzeren Kapiteln über Schriftleitung, Gründungsphase und programmatische Aspekte sowie das Verhältnis zu den NS-Führungsfiguren wie Himmler, Hitler und Goebbels schließen sich weit ausholende Ausführungen zu den

thematischen Schwerpunkten des SS-Blatts an. Es folgen etwas kürzere Kapitel zur Sprache im ›Schwarzen Korps‹, zum Design und zum Layout der Wochenzeitung.

Angeregt durch ein Seminar »Sprache im Nationalsozialismus« an der Universität Tübingen, hat sich der Autor vorgenommen, »einen möglichst umfassenden Überblick über die Geschichte des SS-Organs von seiner Gründung (...) bis zum Ende des Krieges zu bieten.« (S. 2) Eine ungeheure Fülle von ungedruckten und gedruckten Quellen sowie Literatur hat Zeck ausgewertet und in einer überzeugenden Weise in seine Darstellung einfließen lassen. Das sich im Untertitel als »Zeitung der Schutzstaffeln der NSDAP. Organ der Reichsführung SS« bezeichnende Wochenblatt mit einer Auflagenhöhe von wöchentlich bis zu 750 000 Exemplaren verfolgte vor allem antiklerikale Ziele, verstand sich als antibolschewistisches und antijüdisches Sprachrohr, kritisierte aber auch kampagnenartig »Parteischmarotzer«, Justiz und Bürokratie. Zeck will zwar keine »Darstellung der Pressegeschichte des Dritten Reiches« liefern (S. 2), er hat aber mit der Geschichte des SS-Hausblatts einen wichtigen Aspekt der Mediengeschichte des Dritten Reichs herausgehoben.

Ansgar Diller, Frankfurt am Main

¹ William L. Combs: *The Voice of the SS. A History of the SS Journal ›Das Schwarze Korps‹*. New York u.a. 1986, 485 Seiten.

Reiner Burger Von Goebbels Gnaden.

›Jüdisches Nachrichtenblatt« (1938 - 1943)
(= Kommunikationsgeschichte, Bd. 15).

Münster u.a.: Lit Verlag 2001, 202 Seiten.

Als jüdische Journalisten während des Dritten Reiches 1933 aus der deutschen Presse verdrängt und alle Juden in Deutschland zunehmend drangsaliert wurden, erlebte die jüdische Presse bis zu ihrem Verbot im Zusammenhang mit der »Reichskristallnacht« im November 1938 eine erstaunliche Blütezeit. Bis zu mehr als einer Million Exemplare betrug die Auflage der 65 jüdischen Blätter, die auch von Nichtjuden eifrig gekauft wurden, da für sie die Presseanweisungen des Propagandaministeriums nicht galten, so dass sich die Zeitungen auf die speziellen Belange ihrer hauptsächlichsten Leser einstellen konnten. An die Stelle aller bisherigen Organe trat auf Befehl von Propagandaminister Goebbels im Herbst 1938 das ›Jüdische Nachrichtenblatt« im Verlag des Jüdischen Kulturbundes und nach dessen Verbot 1941 bis 1943 als Abteilung der Reichsvereinigung der Juden in Deutschland. Zensiert in Goebbels' Auftrag vom Sonderbeauftragten für die Überwachung der Betätigung nichtarischer Staatsbürger auf künstlerischem und geistigem Gebiet, später mehr und mehr vom Sicherheitsdienst der SS, durfte das Nachrichtenblatt in einem Umfang von bis zu 16 Seiten zweimal in der Woche in einer Auflage von rund 75 000 Exemplaren erscheinen, wobei nach Kriegsbeginn die Auflage sank und der Umfang sich reduzierte. Nach Willen des Propagandaministeriums

durfte das Blatt ausschließlich für Juden im deutschen Reichsgebiet Informationen über Auswanderungsmöglichkeiten, die Reichsvereinigung und den Jüdischen Kulturbund bringen. Auch Nachrichten über die Auswanderungsländer waren erlaubt, alle gegen Juden gerichteten Verordnungen mussten hier publiziert werden, um den Auswanderungsdruck zu erhöhen. 1943 benötigte die Führung des Dritten Reichs ein derartiges Organ nicht mehr, da sie mittlerweile ihre Politik den Juden gegenüber hin zur »Endlösung« in den Vernichtungslagern geändert hatte. Fazit von Burgers Studie: Wegen eingeschränkter Aktualität, Universalität und Publizität habe es sich beim Jüdischen Nachrichtenblatt mehr um eine Zeitschrift, denn eine Zeitung gehandelt, die von den Nationalsozialisten für ihre Ausbeutungs- und Unterdrückungsmaßnahmen instrumentalisiert wurde und deswegen eigentlich kein jüdisches Periodikum gewesen sei.

Ansgar Diller, Frankfurt am Main

Friedemann Bedürftig Drittes Reich und Zweiter Weltkrieg.

Das Lexikon.

München / Zürich: Piper 2002, 573 Seiten.

Ohne Einführung beginnt das Lexikon zur nationalsozialistischen Herrschaft in Deutschland und Europa mit der Eintragung »A 4« und einem Querverweis auf »V 2« und endet nach 550 Seiten mit dem Eintrag »Zyklon B«. Es folgen dann noch ein »Sach- und Personenregister« – so die Überschrift –, das aber ein »Register der Stichworte [ist], die keinen eigenen Eintrag (Verweis oder Artikel) im Lexikon haben«, wie es in den einleitenden Ausführungen dazu heißt, (S. 556) sowie eine Übersicht über die (wahrscheinlich ?) ausgewertete Literatur.

So stehen unvermittelt nebeneinander in einer Länge von zwei Zeilen bis zu drei Seiten Eintragungen zu Städten und Ländern, Institutionen, Personen, Begriffen und Slogans, die in irgendeiner Form mit der NS-Herrschaft nicht nur von 1933 bis 1945 in Zusammenhang gebracht werden können, sondern auch davor und danach. Auch die Medien und ihre führenden Funktionäre sind vertreten wie der alles dominierende Propagandaminister Joseph Goebbels, Reichspressechef Otto Dietrich, Max Amann, der NS-Verleger, Jochen Klepper, der Schriftsteller und Mitarbeiter der Berliner Funk-Stunde, der seit der zweiten Kriegshälfte immer wichtiger werdende Rundfunkkommentator Hans Fritzsche, der statt seines Chefs beim Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher 1945/46 in Nürnberg auf der Anklagebank saß; aber auch William Joyce, Mitarbeiter der englischsprachigen Sendungen des Reichsrundfunks, nicht aber beispielsweise Reichssendeleiter Eugen Hadamovsky oder Reichsintendant Heinrich Glasmeier. Film, Presse und eigens Presseanweisungen, Eher-Verlag, Frankfurter Zeitung, Propaganda, psychologische Kriegführung werden ebenso behandelt wie Rundfunk, Rundfunkverbrechen mit einem Verweis auf Feindhörer, Gleiwitzer Sender, Volksempfänger und Wunschkonzert.

Ein Lexikon mit Lücken zwar, aber eines, das erste Informationsbedürfnisse zufrieden stellen kann.

Ansgar Diller, Frankfurt am Main

Wolfgang König

Die Geschichte der Konsumgesellschaft.

(= Vierteljahreshefte für Wirtschafts- und Sozialgeschichte VSWG, Beihefte 154).

Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 2000, 509 Seiten.

In die Phase der »Konsumgesellschaft« traten – so Soziologen und Historiker – die westlichen Industriestaaten, abgesehen von den USA, in den 50er Jahren ein. Denn als solche bezeichnet man die Periode, in denen die Menschen in die Lage versetzt worden sind, Waren und Dienstleistungen deutlich über ihre Grundbedürfnisse hinaus zu erwerben und zu nutzen. Weil jedoch Wolfgang König eine kompakte Geschichte der Herstellung und des Verbrauchs von Konsumgütern seit Beginn des 19. Jahrhunderts mit Schwerpunkt im 20. Jahrhundert verfasste, ist der Titel seines Buches nicht ganz korrekt. Beim Autor überwiegt das technikgeschichtliche Interesse an der Produktion und an technischen Konsumgütern, was insofern nicht verwundert, da er als Technikhistoriker an der TU Berlin lehrt und forscht. Dieses Interesse setzt er in Beziehung zu der Entwicklung des Gebzw. Verbrauchs der Konsumgüter. König legt großen Wert auf die Feststellung, dass das Produkt und seine Ausgestaltung im Zusammenhang mit der Nachfrage und seiner Massenfertigung stehen, was einen sich selbst induzierenden Prozess bewirken kann, und vor allem dass Produktion und Konsumtion miteinander in Wechselwirkung stehen. Der Medienhistoriker liest dies um so mehr mit Interesse, als die Begründung dafür, warum sich die einzelnen Medien und insbesondere ihre jeweiligen Angebote verändern und fortentwickeln, noch immer nicht in ausreichendem Maße in der Wechselbeziehung zwischen Rezeption und Angebot gesehen wird.

So sehr das gesamte Unternehmen Königs, die Bewältigung eines umfangreichen Stoffes, seine Durchdringung und seine Gliederung uneingeschränkten Respekt erheischt, so fragwürdig erscheint dem Rezensenten doch die praktische Ausführung im einzelnen. Genauer überprüfen kann er dies im wesentlichen in Bezug auf die Konsumgüter, die die Rezeption der elektronischen Medien ermöglichen (Buch und Presse kommen deshalb nicht vor, weil zur Distribution der Inhalte den Rundfunkempfängern vergleichbare technische Artefakte nicht zugeordnet werden können). Sobald König die Sphäre dessen erreicht, was man mit »Bedürfnis« generell als Ausgangspunkt von Konsumwünschen bezeichnet, der sich dann in z.T. sehr komplizierten Aneignungsprozessen der Güter differenziert und im Laufe der Zeit auch wandelt, greift König zu sehr holzschnittartigen Beschreibungen wie der folgenden als Einleitung des Abschnitts »Unterhaltung«, zu dem als Unterkapitel die Medien gehören:

»Die meisten Unterhaltungsmedien sprechen die beiden menschlichen Sinne Sehen und Hören mit technisch erzeugten, übertragenen oder gespeicherten Bildern und Tönen an. Bilder und Töne bilden damit

den Charakter einer Ware, welche transportiert und gelagert werden kann. Die Betrachter und Hörer erhalten die Möglichkeit, Bilder und Töne an einem Ort und zu einer Zeit ihrer Wahl zu konsumieren.« (S. 347)

Danach kommt er auf die Erfindungen zur Tonaufzeichnung mechanischer und elektroakustischer Art (d.h. auf das Grammophon, die verschiedenen Zwischenstufen bis zur Magnetaufzeichnung) zu sprechen und leitet dann über zur Entwicklung des Radios. Knapp und zutreffend werden die technikhistorischen Entwicklungsschritte beschrieben, aber schon die Ausführungen über den rundfunkrechtlichen Rahmen und die Rundfunkorganisation sind nicht mehr alle auf den Argumentationsgang zugeschnitten und von einer gewissen Beliebigkeit, und z.T. sind sie nicht korrekt. Es geht nicht um becmesserische Kritik an einer beträchtlichen Anzahl von Ungenauigkeiten und kleinen Unrichtigkeiten (z.B. NDR statt NWDR, Südwestdeutscher Rundfunk statt Südwestfunk). Gravierender ist schon das Missverstehen der teilweise ja komplizierten rundfunkrechtlichen Vorschriften und Details der Angebotskonstruktion. Auch hierbei besteht angesichts der bewundernswerten Leistung, sich in die Materie unterschiedlichster Sachgebiete, d.h. der Herstellung von Gütern und ihrer Distribution, einzuarbeiten kein Anlass zu überheblicher Kritik. Es geht dann vielmehr um den Erkenntniswert des Buches als Ganzem.

König kompiliert im Falle der elektronischen Medien die jeweiligen in der Fachliteratur enthaltenen technick-, organisationsgeschichtlichen und rudimentär auch programmgeschichtlichen Fakten. Vieles wird insofern mit einer gewissen Beliebigkeit notiert, weil der Text sich nicht auf Aussagen zur generellen Fragestellung nach dem quasi konsumptiven Mehrwert des Besitzes eines Radiogerätes für die Besitzer konzentriert.

Bemerkenswert ist, dass König im angesprochenen Abschnitt wegen der unzulänglichen Behandlung der Rundfunkrezeption als Konsumtion der dazu notwendigen technischen Artefakte wenig überzeugende bis überhaupt keine Begründungen für die Fortentwicklung der Apparaturen und ihres Gebrauchs liefern kann. Feststellungen wie »Der Kopfhörer machte das Radiohören zur individualistischen Tätigkeit« stehen im Zusammenhang mit einem Hinweis – auf Basis einer zeitgenössischen Aussage über das Radiohören bei der Hausarbeit –: »Eignete sich das Radiohören derart als Sekundärtätigkeit, so konnte es im familien- oder Bekanntenkreis auch Diskussionen anregen und damit die soziale Interaktion befördern.« (S. 359/60). Der kurze Ausschnitt belegt die Konfusion über rezeptionsgeschichtliche Details, wobei der Zusammenhang von Individual- und Kollektivrezeption (im Familienkreis), Interaktion über das Programmangebot und den damit möglicherweise im Zusammenhang stehenden Bedürfnissen der Menschen nicht richtig begriffen ist.

Ein weiteres Beispiel ist bezeichnend für die löchrige Argumentation von König: Dass sich billige Zweit- und Drittgeräte für den Hörfunkempfang so gut verkauften, lag nicht einfach daran, dass sie sich »zunehmender Beliebtheit« erfreuten. Vielmehr hatte

die »Beliebtheit« ihren Ausgangspunkt darin, dass sich mit billigen Transistorgeräten erstmals das Bedürfnis nach individuellen Radiohören verwirklichen ließ – und im übrigen daraus neue Programmangebote entstanden, die Zweit- und Drittgeräte um so beliebter machten.

Diese Beispiele ließen mit Bemerkungen und Zitaten aus dem Abschnitt über das Fernsehen und den Videorecorder (S. 374ff.) vermehren: auch hier werden die technikgeschichtlichen Informationen nicht sinnvoll mit anwendungs- bzw. rezeptionsgeschichtlichen Fakten so miteinander verknüpft, wie es das allgemein formulierte Programm der Einleitung konzise festhält: keine Dominanz der Produktionssphäre, kein Technikdeterminismus, vielmehr ständige Modifikation und Revision des Produkts im Wechselverhältnis zwischen Herstellern und Verwendern (S.18).

Sollten weitere Sphären des Konsums so defizitär wie der Rundfunkbereich behandelt sein, steht zu fürchten, dass abgesehen von den beherzigenswerten Grundsatzüberlegungen Königs sein Buch im wesentlichen als Einstieg in eine jeweils eigenständige technick- wie anwendungsgeschichtliche Untersuchung von Konsumartikeln brauchbar ist, wobei man sich tunlichst den letzteren Bereich mit Hilfe der vorhandenen, leider spärlichen Literatur selbst aneignet und nicht auf die unzulänglichen Interpretationen von König verlässt.

Edgar Lersch, Stuttgart

Bardo Herzig (Hrsg.)

Medien machen Schule.

Grundlagen, Konzepte und Erfahrungen zur Medienbildung.

Bad Heilbrunn/Obb.: Verlag Julius Klinkhardt 2001, 356 Seiten.

Die Bedeutung von Medien und medialer Kommunikation hat gerade im Zusammenhang von Schule und Unterricht exponentiell zugenommen. Gefordert sind innovative Konzepte für die inhaltliche, methodische und organisatorische Ausrichtung von schulischer Medienbildung. Hier bietet der Sammelband »Medien machen Schule«, herausgegeben von dem Erziehungswissenschaftler Bardo Herzig, einen guten Überblick. Die Beiträge befassen sich mit aktuellen Forschungsansätzen, pädagogischen und technologischen Entwicklungsstandards sowie mit drängenden Problemstellungen und richtungsweisenden Lösungsszenarien.

Anhand der Stationen programmierter Unterricht, Schulfernsehen und elektronische Medien verdeutlicht Wilhelm Hagemann, wie sich Rollen und Aufgaben von Lehrpersonen im Laufe von vier Jahrzehnten veränderten. Bernd Weidenmann entfaltet die These, dass der traditionelle schulische Unterricht, der durch eine »ausgeprägte Kontrolle der Lernsituation« (S. 90) charakterisiert ist, durch Computerunterstützung wesentlich transformiert wird: So ersetzen elektronische Medien »harte« Treatments durch »weiche«, Präsentation durch Multifunktionalität, face-to-face-Kommunikation durch virtuelle Kommunikation sowie

festgelegte Lernquellen und -orte durch frei wählbare. Ausgehend von dem misslichen Befund, dass sich Medienerziehung, informationstechnische Grundbildung und Informatik weithin unabhängig voneinander entwickeln, konturiert Bardo Herzig den Ansatz einer semiotisch begründeten »integrativen Medienbildungstheorie« (S. 129), der Anschlüsse zwischen klassischen und neuen Medien herstellt. Detlev Schnoor trägt Überlegungen vor, wie Schulen mit Medien eine »neue Lernkultur« entwickeln können. Er macht klar, dass weder Medien gegenüber Organisationsformen noch Organisationen gegenüber Medien »neutral« (S. 210) sind. Angesichts dieser Wechselbeziehung erörtert er Möglichkeiten, wie neue Medien als Auslöser von Schulentwicklungsprozessen genutzt werden können. Schließlich greift Dieter Spanhel das medienpädagogische Dilemma der Lehrerbildung auf. Er postuliert: Künftig sollte medienpädagogische Kompetenz in allen Phasen der Aus- und Fortbildung als »Element der Lehrerprofessionalität« (S. 278) etabliert werden.

Die Mehrheit der Beiträge vermag dadurch zu überzeugen, dass sie die isolierten technologischen, didaktischen und curricularen Perspektiven der Medienerziehung zu überwinden versuchen. An deren Stelle treten hier diskussionswürdige Konzepte, die vor allem auf Integration in mehrfacher Hinsicht angelegt sind: Mehr als in der Vergangenheit sind Schulen, Hochschulen und Studienseminare darauf angewiesen, miteinander zu kooperieren. Anwendungsorientierte Szenarien, die traditionelle und computerbasierte Medien verbinden, sind zu begründen und mediendidaktische und -erzieherische Ansätze sind konzeptuell aufeinander zu beziehen. Wer sich in diesen Bereichen grundlegend kundig machen will, sollte »Medien machen Schule« konsultieren.

Christian Filk, Köln

Entschluss ist, warum auf den Oberbegriff »Rundfunk«, der auch im Sachindex fehlt, verzichtet und die Zweiteilung in Hörfunk und Fernsehen favorisiert wurde, was teilweise zu problematischen Zuordnungen führte und die Handhabbarkeit des Nachschlagewerks beeinträchtigt. So werden beispielsweise das »Internationale Handbuch für Rundfunk und Fernsehen«, das bereits seit 1957 und nicht erst seit 1998 erscheint, die Zeitschrift »Rundfunk und Fernsehen«, »Unser Rundfunk« sowie der Aufsatznachweis »Hörfunk und Fernsehen«, den es bereits seit 1975 und nicht erst seit 1995 gibt, und das »ARD-Jahrbuch« allein unter »Fernsehen« aufgeführt, kurioserweise »epd film« ebenfalls hier, aber auch unter »Film«. Wenn schon die regionale Programmzeitschrift »Radio-Umschau« aus den 20er Jahren erwähnt wird, warum wurden dann nicht auch die überregionalen Periodika wie »Der Deutsche Rundfunk«, »Die Sendung«, »Funk«, »Weltrundfunk«, »Reichsrundfunk« oder die Bibliographie »Das Deutsche Rundfunkschrifttum«, erschienen von 1930 bis 1942 verzeichnet, das seit 1983 auch als Mikrofiche-Ausgabe zugänglich ist? In anderen Rubriken sind renommierte Zeitschriften wie »Publizistik«, »Media Perspektiven« sowie »Medien und Zeit« zu vermissen und auch »Rundfunk und Geschichte« fand keine Gnade vor dem/den Bibliografen, oder doch? Arnulf Kutschs Auswahlbibliografie »Das DDR-Mediensystem« von 1990 wird als selbständige Schrift verzeichnet, obwohl es sich dabei um ein Sonderheft der »Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte« handelt.

Antgar Diller, Frankfurt am Main

Thomas Schuster

Referenzbibliografie Medien.

Bibliografien, Handbücher und Fachzeitschriften zur Massenkommunikation.

Konstanz: UVK Medien Verlagsgesellschaft 2000, 300 Seiten.

Die Zahlen beeindruckt: 941 Bibliografien, 1 850 Lexika und 3 831 Zeitschriften werden aufgelistet, mithin enthält die Bibliografie insgesamt 6 622 Einträge. Systematisch ist sie eingeteilt in die Kapitel »Massenmedien«, »Presse«, »Hörfunk«, »Fernsehen«, »Film«, »Telekommunikation«, »Journalismus«, »Public Relations« und »Marketing« mit den jeweiligen Unterkapiteln »Bibliografien«, »Enzyklopädien, Handbücher, Lexika« sowie »Zeitschriften und Jahrbücher«. Aufgenommen wurden die einschlägigen Publikationen aus dem deutschen sowie dem englischsprachigen Raum. Wie das Vorwort erläutert, wurden generell »alle von uns gefundenen Bibliografien (...) verzeichnet« (S. 15), bei Zeitschriften, Enzyklopädien, Handbüchern und Lexika aber eine qualifizierte Auslese vorgenommen.

Hut ab vor dieser Fleißarbeit und dennoch einige kritische Anmerkungen: Ein nicht nachvollziehbarer

Bibliographie

Zeitschriftenlese 86 (1.1. - 30.6.2002)

Die Ära Stolte: [Themenheft] / Dieter Stolte u.a. In: ZDF-Kontakt. 2002. extra / März. S. 1-36.

Zum Abschied Dieter Stoltes aus dem Amt des ZDF-Intendanten (1982 - 2002).

Angelo, Mario: Die Kritiker. In: WDR print. Nr 312. 2002. S. 9.

Zum 35-jährigen Bestehen des »Kritischen Tagebuchs« im WDR-Hörfunk; mit einem Beitrag von Claudia Wolff: Warum ich mein Journalistenleben dem »Kritischen Tagebuch« verschrieben habe.

Bartosch, Günter: Fernsehgeschichte 2002: Blick auf die TV-Jubiläen des Jahres. In: ZDF-Kontakt. 2002. H. 2. S. 23.

Überblick über die Fernsehgedenktage des Jahres 2002 von Vor 100 Jahren (1902) bis Vor 5 Jahren (1997).

Bednarz, Klaus: »Ohne größere journalistische Katastrophe. Achtzehn Jahre »Monitor«. Interview: Fritz Wolf. In: epd medien. 2002. H. 1. S. 9-13.

Bernard, Birgit: Die Amtseinführung des ersten NS-Intendanten des Westdeutschen Rundfunks, Heinrich Glasmeier, durch Joseph Goebbels am 24. 4. 1933. In: Geschichte in Köln. H. 48. 2001. S. 105-134.

Mit dem Wortlaut der Rundfunkübertragung des Westdeutschen Rundfunks.

Bernard, Birgit, Renate Schumacher: Fritz Worm oder der obsolet gewordene Bildungsauftrag. In: StadtLandFluss. Urbanität und Regionalität in der Moderne: Festschrift für Gertrude Cepl-Kaufmann zum sechzigsten Geburtstag. Hrsg. von Antje Johanning und Dietmar Lieser unter Mitarbeit von Jens Knipp. Neuss 2002. S. 109-128.

Über Fritz Worms Rolle innerhalb der Bildungssendungen der WERAG; Fritz Worm (1887-1940), seit 1927 freier Mitarbeiter der WERAG, Anfang der 30er Jahre »Leiter der literarischen Abteilung«. Zuständig für Literatur und Geisteswissenschaft in der Vortragsabteilung der WERAG.

Biener, Hansjörg: Deutsche Sendungen der Stimme Griechenlands. In: Radio-Kurier – weltweit hören. 2002. H. 9. S. 7.

Biener, Hansjörg: 40 Jahre Deutschlandfunk. In: Radio-Kurier – weltweit hören. 2002. H. 1. S. 8-10.

Biener, Hansjörg: »Zwei kleine Italiener« – »Gastarbeiter« für das Wirtschaftswunder. In: Radio-Kurier – weltweit hören. 2002. H. 6. S. 14-16.

Über den Beginn und die Entwicklung der Hörfunk-Gastarbeitersendungen in Deutschland.

Bleicher, Joan Kristin: Mediengeschichte des Fernsehens. In: Handbuch der Mediengeschichte. Hrsg. von Helmut Schanze. Stuttgart 2001. S. 490-518.

Phasen der Mediengeschichte des deutschen Fernsehens; Vor- und Frühgeschichte des Mediums: Das NS-Fernsehen; Die Entwicklung des Nachkriegsfernsehens; Diskussion und Planung eines zweiten Programms (1957-63); Die Ökonomisierung der öffentlich-rechtlichen Institution Fernsehen seit

den 60er Jahren; Zur Programmentwicklung der 70er Jahre; Die Programmentwicklung im dualen Rundfunksystem; Veränderungen der Fernsehorganisation seit Einführung des dualen Rundfunksystems.

Braun, Rainer: Dieter Hildebrandt wird 75: Das Fernsehen und die Satire. In: Funkkorrespondenz. 2002. H. 20/21. S. 27-28.

Kurzer Rückblick auf die Satire und ihre Beschränkungen im deutschen Fernsehen.

Burow, Heinz W.: Mediengeschichte der Musik. In: Handbuch der Mediengeschichte. Hrsg. von Helmut Schanze. Stuttgart 2001. S. 347-372.

Diller, Ansgar: Fritz Eberhard: Ein »linker« Intendant und mehr. In: Fernseh-Informationen. Jg. 53. 2002. H. 1. S. 22-23.

Rezension von: Fritz Eberhard. Rückblicke auf Biographie und Werk. Hrsg. von Bernd Söseemann. Stuttgart 2001.

Dippel, Helmut R.: Vom Wunschkonzert zur Opernrität: das Münchner Rundfunkorchester feiert seinen 50. Geburtstag. In: Opernwelt. Jg. 43. 2002. H. 3. S. 30.

Felsmann, Klaus-Dieter: »Wir möchten eine Nation von Selbstdenkern werden«. In: TV Diskurs. H. 19. 2002. S. 70-73.

Über die medienpädagogischen Denkansätze Adolf Reichweins (1898 - 1944).

Fischer, Jörg-Uwe: Bildschirmfotografie: Empfangsbelege für das DDR-Fernsehprogramm in den fünfziger Jahren: (Fotos aus dem Deutschen Rundfunkarchiv). In: Info 7: Information und Dokumentation in Archiven, Mediotheken, Datenbanken. Jg. 16. 2001. H. 3. S. 155-157.

Die Abbildung eines Fernsehbildes (Bildschirmfotografie) durch die Zuschauer diente der Kontrolle der richtigen Einstellung des Fernsehgeräts und dem »dokumentarischen Nachweis der Bildqualität«.

50 Jahre Kinderfernsehen in Deutschland: [Themenheft] / Hans-Dieter Kübler u.a. In: TeleviZion. Jg. 14. 2001. H. 2. S. 3-55.

Hans Dieter Kübler: Vom Fernsehkindergarten zum multimedialen Kinderportal; Dieter Wiedemann: Kinderfernsehen zwischen Fantasie und Pädagogik. Notizen zum Kinderfernsehen in der DDR; Hans Dieter Erlinger: Notizen zum goldenen Zeitalter des Angebotsfernsehens für Kinder; Paul Löhr: Gut geträumt ist halb gewonnen. Die Träume der Kinderfernseh-Schaffenden; Lothar Mikos: Fantasiewelten – Fantasiesgeschichten. Erzählmuster und Ästhetik. Ästhetik des Kinderfernsehens und die Erinnerungen junger Erwachsener; Susanne Müller: Als Maja mit Timm Thaler in der Kiste rappelte. Kinderprogrammredakteure sind keine Träumer; Gert K. Müntefering: Die Träume der ARD zum Kinderfernsehen; Margret Albers: Hauptsache bunt? Ein kurzer Überblick über die Entwicklung des Kinderfernsehens privater TV-Sender; Was will die »neue« Generation der prägenden Schaffenden? Eine Podiumsdiskussion; Michael Charlton: Dr. Michael Schmidbauer – Drei Jahrzehnte Forscher und Berichterstatter aus der Medienwelt der Kinder und Jugendlichen.

- Gäbler, Bernd: Hier Leuchttürme, da weite Ebenen: TV-Jahr [TV-Nachlese] 2001: ein persönlicher Rückblick auf das vergangene Fernsehjahr in Stichwörtern. In: Grimme: Zeitschrift für Programm, Forschung und Medienproduktion. Jg. 25. 2002. H. 1. S. 12-17.
- The Great War: [5 Beiträge] / Jerome Kuehl u.a. In: Historical journal of film, radio and television. Vol. 22. 2002. Nr 1. S. 5-45.
Beiträge zur Produktion und Rezeption der BBC-Dokumentarfilmserie (1964) über den Ersten Weltkrieg.
- Hajkowski, Thomas: The BBC, the Empire, and the Second World War, 1939 - 1945. In: Historical journal of film, radio and television. Vol. 22. 2002. Nr 2. S. 135-155.
Zum Bild und zur nationalen Rolle des Britischen Empire in der Berichterstattung der BBC während des Zweiten Weltkriegs.
- Hickethier, Knut: Mediengeschichte. In: Einführung in die Medienwissenschaft: Konzeptionen, Theorien, Methoden, Anwendungen. Hrsg. von Gebhard Rusch. Wiesbaden 2002. S. 171-188.
- Hörburger, Christian: Radiokunst als Gegenstand von Medienkritik. Geschichtliche und regionale Aspekte zum Stand der Hörspielrezeption. In: Funkkorrespondenz. 2002. H. 17/18. S. 6-13.
Vortrag auf den Regionalen Hörspieltagen am 17. April 2002 in Zons zum Stand der Hörspielkritik aus geschichtlicher und regionaler (z.B. Mundarthörspiel) Perspektive.
- Hoffmann-Riem, Wolfgang: Autonomie und Anspruch: zum Selbstverständnis eines wissenschaftlichen Instituts: 50 Jahre Hans-Bredow-Institut. In: Forschungsgegenstand Öffentliche Kommunikation: Funktionen, Aufgaben und Strukturen der Medienforschung. Hrsg. von Uwe Hasebrink, Christiane Matzen. Baden-Baden, Hamburg 2001. S. 185-194.
- Hondrich, Curt: Ein Journalist mit Biss und Humor. In: WDR Print. Nr 309. 2002. S. 11.
Zum Tode von Leo Waltermann; Waltermann (1928 - 2001) war von 1961 bis 1975 Leiter der Kirchenfunk-Redaktion (»Religion/Theologie/Kirche«), danach bis 1993 Erster Redakteur der Hauptabteilung Kultur Hörfunk des WDR.
- Hubert, Heinz-Josef: Paul Karalus. Filmemacher, Erzähler und Poet. In: WDR print. Nr 312. 2002. S. 17.
Paul Karalus machte »zwischen 1967 und 1990 mehr als hundert Filme – Reportagen, Porträts, Interviews und Dokumentationen – für das Fernsehen ... fast alle ... in der Ost-West-Redaktion des WDR (Jürgen Rühle)«.
- Hüther, Jürgen: Bertolt Brecht (1898 - 1956): (Wegbereiter der Medienpädagogik. 5). In: Medien und Erziehung. Jg. 46. 2002. H. 3. S. 187-190.
Über die Brechtsche Radiotheorie als »Pionierleistung« der Medienpädagogik; zur Person; Die Radiotheorie [Umformung des Rundfunks von einem Distributions- in einen Kommunikationsapparat]; Verbindungen und Zusammenhänge [Arbeiter-Radio-Bewegung, Sergej Tretjakov]; Die posthume Einlösung der Brechtschen Utopie durchs Internet?
- Hüther, Jürgen: Martin Keilhacker (1894-1989): (Wegbereiter der Medienpädagogik. 4). In: Medien und Erziehung. Jg. 46. 2002. H. 2. S. 118-121.
Zur Person; Medien und Medienpädagogik nach 1945; Das Konzept der Filmerziehung und seine Wurzeln; Wissenschaft und Praxis.
- Kaiser, Andrea: Grund NullEins. Das Fernsehjahr 2001 in zehn Kapiteln. In: epd medien. 2002. H. 1. S. 3-9.
- Kallio, Kari: Frontradiostationen in Finnland. In: Radio-Kurier – weltweit hören. 2002. H. 6. S. 17.
Über die finnischen Soldatensender im Kampf gegen die sowjetische Besetzung und Eroberung Kareliens 1941-1944. Das Programm bestand aus Nachrichten, Unterhaltung, Musik und Wunschkonzerten für die Soldaten an der Front.
- Kammann, Uwe: Ausnahme culturelle. 10 Jahre ARTE und die Folgen: Was nun? In: epd medien. 2002. H. 41/42. S. 3-10.
»Bestandsaufnahme und Perspektivzeichnung.«
- Kammann, Uwe: Erinnert. Geburt einer Institution: Höfers »Frühschoppen« startete vor 50 Jahren. In: epd medien. 2002. H. 1. S. 34.
Der »Internationale Frühschoppen« Werner Höfers begann (als Hörfunksendung) am 6. Februar 1952.
- Kegel, Sandra: Same procedure as every week: das deutsche Fernsehen setzt auf Sitcoms – in den USA steckt das Genre in der Sinnkrise. In: Jahrbuch Fernsehen. 2002. Marl [usw.] 2002. S. 21-30.
Programmvergleich und Geschichte US-amerikanischer und deutscher Fernseh-Sitcoms.
- Keilacker, Margarete: »Leben Sie wohl, Adieu. Albert Scharf im Ruhestand. In: Fernseh-Informationen. Jg. 53. 2002. H. 1. S. 13.
Albert Scharf, geb. 1934, 1966 - 1990 Justiziar, 1990 - 2001 Intendant des Bayerischen Rundfunks.
- Keilacker, Margarete: Zwischen Linientreue und Kreativität. Erste Ergebnisse des DFG-Projekts DDR-Fernsehen vorgestellt. Jahrestagung des Studienkreises Rundfunk und Geschichte und der DFG-Forscherguppe Programmgeschichte DDR-Fernsehen – komparativ, 14. - 15. März 2002, HFF Potsdam-Babelsberg. In: Fernseh-Informationen. Jg. 53. 2002. H. 3. S. 18-20.
- Kohl, Helmut, Arne Hasse: Medienrecht. In: Handbuch der Mediengeschichte. Hrsg. von Helmut Schanze. Stuttgart 2001. S. 165-185.
Von »Gutenbergs beweglichen Lettern« bis zur »vernetzten Welt«.
- Kontinuitäten und Umbrüche: Von der Zeitungs- zur Publizistikwissenschaft: [Themenheft] / Horst Pöttker u.a. In: Medien & Zeit. Jg. 17. 2002. H. 2/3. S. 1-163.
Beiträge zu »den Wurzeln der heutigen Kommunikationswissenschaft, insbesondere zur Vergangenheit des Faches im NS-Regime«; Mehrheitlich Ergebnisse und Berichte der Tagung der Fachgruppe Kommunikationsgeschichte der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft (DGPK) in Dortmund, 18./19. Januar 2002.
- Krützen, Michaela: »Ja, nun sind wir also zum ersten Mal da«: neun Jahre Daily Talk im deutschen Fernsehprogramm – ein dreiteiliger Rückblick. In: Claudia Gerhards, Renate Möhrmann (Hrsg.) Daily Talkshows: Untersuchungen zu einem umstrittenen TV-Format. Frankfurt a.M. 2002. S. 43-62.

Rückblick auf die erste Daily Talk-Show (»Hans Meiser«, RTL) im deutschen Fernsehen am Beispiel dreier Sendungen (1992, 1996, 2001).

Kühnel, Jürgen: Mediengeschichte des Theaters. In: Handbuch der Mediengeschichte. Hrsg. von Helmut Schanze. Stuttgart 2001. S. 316-346.

Das Theater des 20. Jahrhunderts in den Medien; Der Theater- und Opernfilm; Theater und Oper im Fernsehen.

Kuhl, Harald: Stimmen Nigerias. In: Radio-Kurier – weltweit hören. 2002. H. 9. S. 8-10.

Überblick über den nigerianischen Auslandsrundfunk Voice of Nigeria (VON), den Auslandsdienst der Nigerian Broadcasting Corporation; Niedergang in den 1980ern; Unerwarteter Neustart 2001; Kriegserklärung im Äther: Voice of Biafra International.

Leder, Dietrich: Das Fernsehjahr 2001: Vor und nach dem 11. September: der Rückblick auf das Fernsehjahr 2001. In: Jahrbuch Fernsehen. 2002. Marl 2002. S. 75-104.

Leder, Dietrich: Vor und nach dem 11. September. Der Rückblick auf das Fernsehjahr 2001. In: Funkkorrespondenz. 2002. H. 1/2. S. 13-34.

Lenz, Eva-Maria: Perfektionen. Vielfalt und Intensität als Programm: Peter Schulze-Rohr. (Medienköpfe. 2). In: epd medien. 2002. H. 23/24. S. 8-11.

Peter Schulze-Rohr, geb. 1926; 1964 - 1969 Redakteur und Regisseur beim NDR-Fernsehspiel, 1970 - 1978 freier Regisseur und Drehbuchautor, danach bis 1984 Leiter der Hauptabteilung Fernsehspiel und Musik beim SWF, Mitinitiator der »Tatort«-Reihe.

Lersch, Edgar: 75 Jahre Rundfunk aus Baden. In: Doppelpfeil: das Magazin des Südwestrundfunks. 2002. H. 1. S. 9.

Zum 75-jährigen Bestehen der badischen Regionalstudios Freiburg, Karlsruhe und Mannheim des SWR bzw. des SDR und des SWF.

Lersch, Edgar: Mediengeschichte des Hörfunks. In: Handbuch der Mediengeschichte. Hrsg. von Helmut Schanze. Stuttgart 2001. S. 455-489.

Der Hörfunk in der Weimarer Republik und während der Zeit des Nationalsozialismus (1918-45); Entstehung und organisatorische Grundlagen; Programmgeschichte 1923-1933; Der Hörfunk im Nationalsozialismus; Hörfunk in den Westzonen und der Bundesrepublik; Programmgeschichte des Hörfunks in der BRD; Der Hörfunk in der SBZ/DDR.

Leuker, Hendrik: 15 Jahre »Hier ist Brüssel!« – Inforadio aus Flandern. In: Radio-Kurier – weltweit hören. 2002. H. 8. S. 12-14.

Über den deutschsprachigen Dienst von Radio Vlaanderen International und seine Sendung »Hier ist Brüssel« (seit 1986); Historisches [über den belgischen Auslandsrundfunk].

Martens, René: Mehr Frauen und mehr Provinz. Langlebige Marke: 500. Folge des ARD-Krimiklassikers »Tatort«. In: Funkkorrespondenz. 2002. H. 20/21. S. 5-8.

Zur aktuellen »Tatort«-Szene mit Rückblick auf die Geschichte der Reihe und Kurzanalyse der 500. »Tatort«-Folge »Endspiel«.

McLeod, Jack M.: Zum 85. Geburtstag von Elisabeth Noelle-Neumann. In: Publizistik. Jg. 47. 2002. H. 1. S. 90.

Meißner, Jochen: Zwischen Seifenoper und Räuberpistole. Marlene Dietrich in »Time for Love«: Radio Kultur sendet vergessene Werke. In: Funkkorrespondenz. 2002. H. 12. S. 27.

Über Marlene Dietrich als Hörspiel(serien)-Darstellerin und -Produzentin in den 30er bis 50er Jahren in den USA, am Beispiel vor allem der Serie »Time for Love« (1953/54) anlässlich ihrer deutschen Erstausstrahlung (Auszüge, Originalton mit zusammenfassender Übersetzung).

Meyer-Kalkus, Reinhart: Die Stimme am Mikrophon – Theorien der Radiokunst (Tonfilm und Radio in der Weimarer Republik. T. 2). In: Meyer-Kalkus: Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert. Berlin 2001. S. 363-381.

Niehüsenner, Gaby: Peter Rüchel. Ein Leben für den Rockpalast. In: WDR print. Nr 313. 2002. S. 6.

Zum 65. Geburtstag des »Rockpalast«-Begründers und -produzenten.

Periny, Johann, Harald Süß: 5 Jahre Radio 1476 auf Mittelwelle. In: Radio-Kurier – weltweit hören. 2002. H. 7. S. 8-9.

Über das multikulturelle Hörfunkprogramm des ORF auf Frequenz 1476 kHz (seit 1997), in der Nachfolge des ORF-Mittelwellenprogramms für die Länder Mitteleuropas. Mit einem Rückblick auf die Geschichte des Mittelwellenrundfunks in Österreich.

Pokah, Katrin: Die tägliche Erinnerung. In: WDR print. Nr 312. 2002. S. 4-5.

Über die Gedenktagsendungen des WDR-Hörfunks: »ZeitZeichen« (WDR 3) und »Stichtag« (WDR 2 innerhalb der »WestZeit«).

Programmmacher und Theoretiker: Dietrich Schwarzkopf wird 75. In: Fernseh-Informationen. Jg. 53. 2002. H. 3. S. 21-22.

1978 - 1992 Programmdirektor Erstes Deutsches Fernsehen.

Püschel, Heinz: Erste Vorarbeiten für ein Urheberrechtsgesetz der DDR [1954]. In: UFITA: Archiv für Urheber- und Medienrecht. 2002. Bd 1. S. 145-177.

Rawan, Shir M.: Ein Transistorradio im Dorf reicht... Hörfunk und Fernsehen im kriegerschütterten Afghanistan. In: Fernseh-Informationen. Jg. 53. 2002. H. 4. S. 21-23.

Rückblick und aktuelle Situation.

Rehbinder, Manfred: Günter Herrmann 70.. In: UFITA: Archiv für Urheber- und Medienrecht. 2001. Bd 2. S. 327-329.

Rundfunkrechtler, geb. 31. 3. 1931, 1971 - 1986 Justitiar des WDR, 1986 - 1989 Intendant des SFB.

Riepe, Manfred: »Mein Gesicht ist unwichtig.« Zum 65. Geburtstag des Dokumentarfilmers Hans-Dieter Grabe. In: Funkkorrespondenz. 2002. H. 10. S. 30-31.

Grabe, geb. 6. März 1937, ist seit 1962 festangestellter Auslandsredakteur des ZDF. Er schuf in dieser Zeit über 60 lange Dokumentarfilme für seinen Sender.

Ruppert, Helmuth S.: »Gobal player« im Äther: Radio Vatikan: Vom Dampfadio zum Weltsender. In: Communicatio socialis. Jg. 35. 2002. H. 1. S. 27-38.

»Überblick über die Entwicklung von Radio Vatikan von einem einstmals leistungsschwachen Kurzwellensender zu einer heute weltumspannenden

Rundfunkanstalt mit eigener Online-Verbreitung im Internet.«

Schanze, Helmut/Gerd Steinmüller: Mediengeschichte der Bildkünste. In: Handbuch der Mediengeschichte. Hrsg. von Helmut Schanze. Stuttgart 2001. S. 373-397.

Das Fernsehen und die Kunst; Kunst im Fernsehen; Videokunst versus Fernsehen; Video, Multimedia und Computer.

Scharf, Albert: »Das schönste Amt nach dem Ministerpräsidenten.« Abschiedsrede im Bayerischen Rundfunk. In: Fernseh-Informationen. Jg. 53. 2002. H. 3. S. 23-26.

Rede bei der Verabschiedung als Intendant des Bayerischen Rundfunks (1990 - 2001) am 19. Januar 2002.

Schneider, Norbert: Die Ära Stolte. In: Fernseh-Informationen. Jg. 53. 2002. H. 2. S. 7-9.

Rückblick auf vier Amtszeiten Dieter Stoltes als Intendant des ZDF (1982 - 2002).

Schwarzkopf, Dietrich: Das Erbe. Zum Ausscheiden von ZDF-Intendant Dieter Stolte. In: Funkkorrespondenz. 2002. H. 10. S. 3-8.

Würdigung des Wirkens von Dieter Stolte für das ZDF und die deutsche Medienpolitik.

Steinfurt, Franz: »Wie ich Radiot wurde«. Der Erfinder der Rundfunkgroteske Adolf Uzarski. In: Stadt-Land-Fluss. Urbanität und Regionalität in der Moderne: Festschrift für Gertrude Cepl-Kaufmann zum sechzigsten Geburtstag. Hrsg. von Antje Johanning und Dietmar Lieser unter Mitarbeit von Jens Knipp. Neuss 2002. S. 129-149.

Authentische Geständnisse eines »quiriligen Kulturmachers«; Von der irdischen Bastelecke in himmlische Sphären; Der Erfinder der Rundfunkgroteske vor Ort; Der Richtige?; Langenberg goes Weltfunk – der Autor macht Werbung.

Stolte, Dieter: Anti-Sisyphus. Ein Interview (Uwe Kammann). In: epd medien. 2002. H. 18. S. 3-12.

Interview zum Ende seiner 20-jährigen Amtszeit als ZDF-Intendant.

Struve, Günter: In keiner Schublade. Zum 75. Geburtstag von Dietrich Schwarzkopf. In: Funkkorrespondenz. 2002. H. 15. S. 3-4.

Dietrich Schwarzkopf, geb. 4. April 1927; 1966 Fernsehprogrammleiter, 1974 Stellvertretender Intendant NDR; 1978 Programmleiter (Erstes Deutsches Fernsehen); 1992 - 1997 Vizepräsident ARTE.

Viehoff, Reinhold: Edgar Lersch Honorarprofessor für Mediengeschichte und Archivkunde der Medien an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. In: Publizistik. Jg. 47. 2002. H. 1. S. 92.

Vieweg, Christine: Der erste in der zweiten Reihe. Zehn Jahre Kabel 1. In: Fernseh-Informationen. Jg. 53. 2002. H. 2. S. 17-20.

Vieweg, Christine: ...und die Deutschen hörten zu. Berliner Ausstellung zu Truppensendern der Alliierten. In: Fernseh-Informationen. Jg. 53. 2002. H. 1. S. 14-17.

Bericht über die Ausstellung des Alliiertenmuseums Berlin-Zehlendorf zur Geschichte der alliierten Soldatensender in Deutschland von 1942 bis 1994,

American Forces Broadcasting (AFN), British Forces Broadcasting Service (BFN/BFBS).

Werth, Christoph H.: Von der Weimarer Klassik zum Kindermedienland: zur Medienentwicklung in Thüringen seit 1989. In: Deutschland-Archiv. Jg. 35. 2002. H. 2. S. 277-284.

Zeitter, Ernst, Burkhard Freitag: Die ganze Richtung paßt uns nicht: biographische Bruchstücke zu einer Geschichte der Medizensur in Deutschland: T. 3. In: TV Diskurs. H. 19. 2002. S. 19-23.

Rudolf Lang, Köln

Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte

Jahrestagung 2003 des Studienkreises Rundfunk und Geschichte

Die nächste Jahrestagung des Studienkreises Rundfunk und Geschichte findet am 27./28. März 2003 im Haus des Rundfunks beim Sender Freies Berlin in der Masurenallee 12-14 statt. Thema der Veranstaltung ist die Entstehung des Rundfunks nach dem Ersten Weltkrieg. Zwar gibt es Darstellungen über die technischen Erfindungen, die zum Radio führten, und vor allem auch über den Aufbau von Rundfunkordnungen und Rundfunkorganisationen – dieses Thema spielt ja insbesondere in der deutschen Forschungsliteratur eine große Rolle. Weniger wissen wir darüber, warum gerade nach dem Krieg und unter den sozialen und wirtschaftlichen Bedingungen der 20er Jahre das neue Medium entstand, sich so rasch ausbreitete, und dies unter ähnlichen Voraussetzungen und Abläufen in den meisten Ländern Europas und vor allem auch in den USA.

Der Rahmen der bewusst auf die nichtdeutschen Entwicklungen abzielenden Tagung soll in einleitenden Vorträgen abgesteckt werden, so über den Stand der Technik (Joseph Hoppe, Berlin), die entsprechend konfiguriert nach 1918 zum Radio führte; auch soll über den Stand der sogenannten Massenkultur vor dem Ersten Weltkrieg Auskunft gegeben werden (Kaspar Maase, Tübingen). Sie erforderte noch die Anwesenheit der Menschen, die sich in diesem Zusammenhang auch immer wieder als »Masse« versammelten. Danach soll dann der Frage nachgegangen werden, wie und warum in den 20er Jahren nun die Medialität der »Massenkultur«, d.h. der Verzicht auf Anwesenheit und die körperlose Vermittlung an Attraktivität gewann und was in der neuen »Medienkultur« von der »Massenkultur« übernommen wurde und was nicht (Helmut Schanze, Siegen). In weiteren Vorträgen über die USA (Michele Hilmes, Madison/Wisconsin), Frankreich (Caroline Ulmann-Mauriat, Paris), Großbritannien (Paddy Scannel, London), Niederlande (Sonja de Leeuw, Utrecht), Schweiz (Ursula Ganz-Blättler und Edzard Schade, Genf bzw. Zürich) und möglicherweise über Sowjetrußland soll dann die jeweilige Spezifik der Entstehung des Radios in Staaten unterschiedlicher Größe und mit einem unterschiedlichen Stand der sozialen Entwicklung behandelt werden.

Am Abend des 27. März wird eine Mitgliederversammlung, verbunden mit Neuwahlen zum Vorstand des Studienkreises, stattfinden.

RuG

Fachgruppe Musik des Studienkreises revitalisiert

Bei den Mediennutzern äußerst beliebt und von den Forschern und Medienpraktikern allzu gern und oft übersehen, das scheint das Schicksal der Musik in den Medien zu sein. Sowohl die mit Medien sich befassenden wissenschaftlichen Disziplinen – mit gewissen Ausnahmen in der Soziologie – als auch die originär für Musik zuständigen Disziplinen der Musikwissenschaft, -soziologie und -psychologie lassen sich kaum auf das Themenfeld ein. Auch in den Medien selbst steht die Musik zumeist am Rande und erfährt eine vergleichsweise geringe Wertschätzung. Dies erstaunt angesichts der Omnipräsenz von Musik in den Medien. Fast kein Medium verzichtet auf die Verwendung von Musik, manche, wie beispielsweise der Hörfunk, bestehen fast ausschließlich aus ihr.

Die Gründe für das Desinteresse sind vielschichtig. Die deutsche Musikwissenschaft fühlt sich leider noch immer der Kunstmusik verpflichtet und sieht in den Medien – pointiert formuliert – vor allem ein abschreckendes Beispiel für die Verwendung populärer Musik, zu dem es aus musikanalytischer und -historischer Sicht kaum etwas zu sagen gibt. Die systematischen Disziplinen fühlen sich eher Fragestellungen verbunden, die näher an der Musik sind als das weite und sehr der Aktualität verpflichtete Feld der Medien. Die nicht originär musikbezogenen Disziplinen (Soziologie; Kommunikationswissenschaften; Medienpsychologie usw.) stehen dem Thema Musik zwar bisweilen etwas aufgeschlossener, aber häufig ebenso hilflos gegenüber, da ihnen das Werkzeug fehlt, um sich dem Gegenstand adäquat zu nähern. So wenden sie sich gerne sozialpsychologischen und sozioökonomischen Fragestellungen zu und vernachlässigen dabei allzu leicht den Gegenstand Musik selbst. Anders gesagt: In den sozialwissenschaftlichen Diskussionen um die Funktionen von Musiken wird insgesamt zu wenig bedacht, in welcher Beziehung diese Funktionen zu den Musiken stehen. In den Medien selbst erschöpft sich die Auseinandersetzung mit Musik zumeist

in der Frage, wie möglichst effektiv die Musiktitel ermittelt werden können, die sich aktuell einem Höchstmaß an Beliebtheit erfreuen und damit hohe Nutzerzahlen sicherstellen. Weitergehende Fragestellungen, die sich z.B. mit der Interaktion von Musik und Wort im Radio oder im Musikfernsehen beschäftigen, fehlen fast völlig.

Die Fachgruppe Musik im Studienkreis Rundfunk und Geschichte hat sich zur Aufgabe gestellt, auch ein Forum für das Themenfeld Musik in den Medien zu sein, um Praktiker und Forscher aus unterschiedlichsten Arbeitsfeldern zusammenzubringen. Ziel ist der lebendige Austausch über historische und aktuelle Themen aus allen Medienbereichen. Nur durch einen interdisziplinären Diskurs kann es gelingen, der Diskussion um Musik in den Medien neue Impulse zu geben und damit die aktuelle Situation zu überwinden.

Nachdem es für längere Zeit sehr still um diese Fachgruppe gewesen ist, soll sie nun einen weiteren Anfang versuchen. Sollten Sie hierzu weitere Fragen haben oder an einer Mitarbeit interessiert sein, würde ich mich über eine persönliche Kontaktaufnahme freuen. Meine Adresse lautet: Prof. Dr. Thomas Münch, Hochschule für Musik Würzburg, Hofstallstraße 6-8, 97070 Würzburg, Tel.: 0931-32187367, Email: thomas.muench@hfm-wuerzburg.de.

Thomas Münch, Würzburg

Rundfunk und Geschichte

Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte
Informationen aus dem Deutschen Rundfunkarchiv

28. Jahrgang 2002

Jahresregister 2002

Benutzerhinweise	III
A. Verzeichnis sämtlicher Beiträge	III
I. Aufsätze	III
II. Dokumentation	III
III. Miscellen	III
IV. Rezensionen	IV
V. Bibliographie	VI
VI. Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte	VI
VII. Informationen aus dem Deutschen Rundfunkarchiv	VI
B. Autorenregister	VI
C. Sachregister	VII
D. Personenregister	VIII

Zitierweise: RuG - ISSN 0175-4351

Zusammenstellung und Bearbeitung: Michael Friebel Stefan Niessen

Benutzerhinweise

Das Jahresregister gliedert sich in vier Abschnitte.

Abschnitt A listet alle Beiträge aus den Rubriken »Aufsätze«, »Dokumentation«, »Miscellen«, »Rezensionen«, »Bibliographie«, »Mitteilungen des Studienkreises« und »Informationen aus dem Deutschen Rundfunkarchiv« in der Reihenfolge ihres Erscheinens auf. Allein die Rezensionen sind nach den Namen der Autoren der besprochenen Werke, in Einzelfällen nach dem Titel, alphabetisch geordnet. Die Beiträge sind innerhalb jeder Rubrik für die Benutzung der weiteren Registerabschnitte numeriert. Die am Ende der Zeilen aufgeführten Zahlen geben die Seiten an, auf denen die Beiträge in der Zeitschrift zu finden sind.

Die Abschnitte B (Autorenregister), C (Sachregister) und D (Personenregister) sind ausschließlich alphabetisch geordnet. Die im Sach- bzw. Personenregister aufgeführten Begriffe und Namen beziehen sich auf Angaben aus den Titeln der Beiträge. Nur in Einzelfällen wurde aus Gründen der Klarheit zusätzlich zu einem Sachbegriff aus der Überschrift eines Beitrags ein Begriff aus dessen Text verzeichnet. Damit beim Blick in das Sachregister deutlich wird, in welchem Zusammenhang der jeweilige Begriff im Titel eines Beitrags verwendet wird, erscheint dieser Titel i.d.R. hier noch einmal in Kurzform.

Autoren-, Sach- und Personenregister beziehen sich mit ihren Zahlenangaben am Ende jeder Zeile nicht auf die einzelnen Hefte der Zeitschrift, sondern auf Abschnitt A. Demnach weist z.B. die Angabe »Wagner, Hans-Ulrich ... I: 1« in Abschnitt B darauf hin, dass Hans-Ulrich Wagner Autor des in Abschnitt A unter der Rubrik »I. Aufsätze« an erster Stelle aufgeführten Beitrags ist. Das gleiche gilt z.B. für den Begriff »ARD« aus Abschnitt C. Die hinter diesem Begriff befindliche Angabe »II: 2« bedeutet, dass dieser Begriff im Titel eines in Abschnitt A unter der Rubrik »II. Dokumentation« an 2. Stelle aufgeführten Beitrags auftaucht. Um rasch herauszufinden, welche Beiträge ein Autor verfasst hat oder in welchen Beitragstiteln ein gesuchter Begriff bzw. eine gesuchte Person in welchem Zusammenhang erwähnt wird, müssen also nicht die einzelnen Hefte zur Hand genommen werden, sondern es genügt, über die »Schlüsselregister« B, C und D Abschnitt A einzusehen.

A. Verzeichnis sämtlicher Beiträge

I. Aufsätze

1. Hans-Ulrich Wagner
Eine Karriere ohne Kompromiss. Martin Raschke und der Rundfunk 1928 - 1940 5
2. Peter Hoff
Dezentralisierung oder Regionalisierung des Fernsehens der DDR? Das Projekt eines Fernseh- und Rundfunkstudios in Leipzig 1958..... 22
3. Helmut Schanze
»Schwarze Bildschirme«? Konsequenzen der Digitalisierung für die europäische Fernsehkultur 31
4. Georg Maas
»Integrieren statt Versparten«. Die Rundfunkanstalten auf dem Weg in das Multimedia-Zeitalter 36
5. Michael Grisko
Von der »Bedürfnisanstalt« zum »belehrenden Film«. Intellektuelle Diskursfiguren des frühen Kinos in der Zeitschrift »Die Schaubühne« 109
6. Joseph Garncarz
Von der Bilderschau zur Nachrichtensendung. Der Wandel der »Tagesschau« in den 50er Jahren 122
7. Ingrid Pietrzynski
Ein »Offener Brief« als Schadensbegrenzung. Hans Mayer und der DDR-Rundfunk 1956 129
8. Rüdiger Steinmetz
Ein neues Bild von der Auflösung des DDR-Dokumentaristen-»Studios H&S« 1982 139

II. Dokumentation

1. »Es ging ja um nichts weniger als aus einer Ablehnung des Lebens, aus Lebenshass zur Lebensliebe zu kommen«. Interview mit Georg Stefan Troller (Wolfgang Becker) 40
2. Die Fernsehkommission der ARD 1951 in den USA (Ansgar Diller) 147

III. Miscellen

1. Korruption im Rundfunk der NS-Zeit (Birgit Bernard) 60
2. Rundfunk nach 1945. Ein Workshop in Hamburg (Ansgar Diller) 67
3. »Humor in den Medien. Angebot – Produktion – Nutzung«. Sechstes Forum Medienrezeption (Edgar Lersch) 68

4. Missing Link? Ausstellung zu den alliierten Militärsendern in Berlin (Oliver Zöllner).....	70	4. Bähr, Johannes: Industrie im geteilten Berlin (1945 - 1990). Die elektrotechnische Industrie und der Maschinenbau im Ost-West-Vergleich: Branchenentwicklung, Technologien und Handlungsstrukturen (Ansgar Diller).....	89
5. Auslandsrundfunk und Krisenpublika. Jahrestagung 2001 des Medienforscherverbandes »CIBAR« in Washington, D.C. (Oliver Zöllner).....	71	5. Bedürftig, Friedemann: Drittes Reich und Zweiter Weltkrieg. Das Lexikon (Ansgar Diller).....	190
6. Stasi-Aktivitäten im Rundfunk. Ein Forschungsprojekt der ARD.....	72	6. Bonfadelli, Heinz: Medienwirkungsforschung. 2 Bde. (Christoph Gscheidle).....	180
7. 50 Jahre Nachkriegsfernsehen in Deutschland. Ein Symposium der ARD in Hamburg	72	7. Brand, Torsten: Rundfunk im Sinne des Artikel 5 Abs. 1 Satz 2 GG (Dietrich Schwarzkopf)	177
8. Lange Nacht der Fernsehkrimis. Veranstaltung im Berliner Filmmuseum	72	8. Bullerjahn, Claudia: Grundlagen der Wirkung von Filmmusik (Thomas Münch)	84
9. Deutschsprachiger Dienst der BBC. Eine Konferenz in London	73	9. Burger, Reiner: Von Goebbels Gnaden. »Jüdisches Nachrichtenblatt« (1938 - 1943) (Ansgar Diller).....	189
10. Bildbox für Millionen. CD-Rom zur Mediengeschichte Deutschlands.....	73	10. Cebulla, Florian: »Rundfunk-Revolutionen«. Freie und organisierte konservative und nationalsozialistische Agitation gegen den »System-Rundfunk« am Ende der Weimarer Republik (Ansgar Diller).....	75
11. »Die Tragödie des William Fox oder die Schlacht am Schwarzen Freitag«. Ein Hörspiel von Johannes R. Becher (Robert Kindler)	159	11. Dussel, Konrad: Hörfunk in Deutschland. Politik, Programm Publikum (1923 - 1960) (Inge Marßolek)	168
12. Rundfunk in der Sowjetunion. Einblicke in die 20er und 30er Jahre (Ansgar Diller)	162	12. Friedrich-Ebert-Stiftung / Institut für Sozialgeschichte (Hrsg.): Archiv für Sozialgeschichte. Band 41 (2001) (Ansgar Diller).....	78
13. »Stimme der Wahrheit«. Tagung über »The German-language Broadcasting of the BBC World Service« in London (Hans-Ulrich Wagner)	163	13. Gesetz & Moral. Öffentlich-rechtliche Kommissare (Karin Wehn)	82
14. Hambacher Mediendialog. Alter Wein in neuen Schläuchen (Heiner Schmitt)	165	14. Grull, Günter: Radio und Musik von und für Soldaten (Oliver Zöllner).....	183
15. Erste DVD zur Film- und Fernsehästhetik. Ein Leipziger Projekt für Lehre und Praxis	166	15. Halder, Winfried: Exilrufe nach Deutschland (Ansgar Diller).....	170
16. 50 Jahre Nachkriegsfernsehen in Deutschland. Zwei Ausstellungen und andere Veranstaltungen in Berlin	167	16. Herzig, Bardo (Hrsg.): Medien machen Schule. Grundlagen, Konzepte und Erfahrungen zur Medienbildung (Christian Filk)	191
IV. Rezensionen		17. Hill, Trevor / Gregor Prumbs: »Let's Listen In«. To the Start of Western Forces Radio (1944 - 1949) (Oliver Zöllner).....	92
1. Alliiertenmuseum (Hrsg.): The Link with Home – und die Deutschen hörten zu. Die Rundfunksender der Westmächte von 1945 bis 1994 (Oliver Zöllner).....	92	18. Höcke, Simone: August Hinderer: Weg und Wirken eines Pioniers evangelischer Publizistik (Ansgar Diller).....	77
2. Arnheim, Rudolf: Rundfunk als Hörkunst und weitere Aufsätze zum Hörfunk (Ansgar Diller)	75	19. Hoff, Peter: Polizeiruf 110. Filme, Fälle, Fakten (Karin Wehn)	175
3. Asper, Helmut G.: »Etwas Besseres als den Tod ...«: Filmexil in Hollywood. Porträts, Filme, Dokumente (Ansgar Diller)	86		

20. Holtz-Bacha, Christine / Arnulf Kutsch (Hrsg.): Schlüsselwerke für die Kommunikationswissenschaft. (Ansgar Diller)..... 173
21. Holzweißig, Gunter: Die schärfste Waffe der Partei. Eine Mediengeschichte der DDR (Rolf Geserick)..... 184
22. Horten, Gerd: Radio Goes to War. The Cultural Politics of Propaganda during World War II (Konrad Dussel)..... 182
23. Klawitter, Gerd (Hrsg.): 100 Jahre Funktechnik in Deutschland. Bd. 2: Funkstationen und Messplätze rund um Berlin (Ansgar Diller)..... 89
24. Knoch, Habbo: Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur (Edgar Lersch)..... 186
25. Koebner, Thomas (Hrsg.): Reclams Sachlexikon des Films (Michael Grisko)..... 188
26. König, Wolfgang: Die Geschichte der Konsumgesellschaft (Edgar Lersch)..... 190
27. Kreutz, Anja u.a. (Hrsg.): Fernsehen im Magazinform. Zur Geschichte, Produktion und Kritik von Magazinsendungen des DDR-Fernsehens (Peter Hoff)..... 181
28. Maltusch, Werfried: Etikettenschwindel. Macht, Macher, Medien (Ingrid Pietrzynski)..... 176
29. Matzigkeit, Michael / Birgit Bernard (Hrsg.): Fritz Lewy – ein Leben für die Form (Ansgar Diller)..... 170
30. Meyen, Michael: Hauptsache Unterhaltung. Mediennutzung und Medienbewertung in Deutschland in den 50er Jahren (Konrad Dussel)..... 172
31. Meyen, Michael: Mediennutzung. Mediaforschung, Medienfunktionen, Nutzungsmuster (Konrad Dussel)..... 172
32. Müller, Peter: Symbol mit Aussicht. Die Geschichte des Berliner Fernsehturms (Ansgar Diller)..... 89
33. 1929 – Ein Jahr im Fokus der Zeit. Ausstellung des Literaturhauses Berlin (Ansgar Diller)..... 74
34. »Niemand hat die Absicht ...«. Tondokumente zur Mauer (2 CDs)..... 94
35. Oldenhage, Klaus u.a. (Hrsg.): Archiv und Geschichte. Festschrift für Friedrich P. Kahlenberg (Edgar Lersch)..... 87
36. Prodoliet, Ernest: Der NS-Film in der Schweiz im Urteil der Presse 1933 - 1945. Eine Dokumentation (Wolfgang Mühl-Benninghaus)..... 86
37. Pütz, Susanne: Theaterereignis – Fernsehereignis. Die Theaterberichterstattung im bundesdeutschen Fernsehen von 1952 bis 1995 (Wolfgang Mühl-Benninghaus)..... 85
38. Rexin, Manfred (Hrsg.): Radio-Reminiszenzen. Erinnerungen an den RIAS Berlin (Edgar Lersch)..... 174
39. Rohn, Walter: Regelung versus Nichtregelung internationaler Kommunikationsbeziehungen. Das Beispiel der UNESCO-Kommunikationspolitik (Ansgar Diller)..... 187
40. Roschke, Carsten: Der umworbene »Urfeind«. Polen in der nationalsozialistischen Propaganda 1934 - 1939 (Ansgar Diller)..... 82
41. Roters, Gunnar u. a. (Hrsg.): Unterhaltung und Unterhaltungsrezeption (Oliver Zöllner)..... 79
42. Saunders, Frances Stonor: Wer die Zeche zahlt ... Der CIA und die Kultur im Kalten Krieg (Petra Galle)..... 90
43. Schanze, Helmut (Hrsg.): Handbuch der Mediengeschichte (Ansgar Diller)..... 169
44. Schneider, Irmela / Peter M Spangenberg (Hrsg.): Medienkultur der 50er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945. Band 1 (Ansgar Diller)..... 171
45. Das Schriftgut des DDR-Fernsehens. Eine Bestandsübersicht (Edgar Lersch)..... 83
46. Das Schriftgut des DDR-Hörfunks. Eine Bestandsübersicht (Edgar Lersch)..... 185
47. Schuster, Thomas: Referenzbibliographie Medien. Bibliographien, Handbücher und Fachzeitschriften zur Massenkommunikation (Ansgar Diller)..... 192
48. Seegers, Lu: Hör zu! Eduard Rhein und die Rundfunkprogrammzeitschriften (1931 - 1965) (Konrad Dussel)..... 76
49. Shirer, William L.: This is Berlin. Rundfunkreportagen aus Deutschland 1939 - 1940 (Ansgar Diller)..... 79
50. Stanitzek, Georg / Wilhelm Voßkamp (Hrsg.): Schnittstelle: Medien und kulturelle Kommunikation (Wolfgang Mühl-Benninghaus)..... 80
51. Stirnimann, Charles / Rolf Thalmann: Weltformat. Basler Zeitgeschichte im Plakat (Ansgar Diller)..... 94
52. Stöber, Gunda: Pressepolitik als Notwendigkeit. Zum Verhältnis von Staat und Öffentlichkeit im Wilhelminischen Deutschland 1890 - 1914 (Ansgar Diller)..... 81

53. Stuhlmann, Andreas (Hrsg.): Radio-Kultur und Hör-Kunst. Zwischen Avantgarde und Popularkultur 1923 - 2001 (Wolfram Wessels).....	74
54. Tenfelde, Klaus (Hrsg.): Kommunikationsgeschichte. Geschichte und Gesellschaft, Jg. 27, H. 2 (Edgar Lersch).....	178
55. Weber, Thomas / Stefan Woltersdorff (Hrsg.): Wegweiser durch die französische Medienlandschaft (Muriel Favre)	93
56. Weil, Marianne: DEM DEUTSCHEN VOLKE (1 Cassette).....	94
57. Wette, Wolfram u.a. (Hrsg.): Das letzte halbe Jahr. Stimmungsberichte der Wehrmachtspropaganda 1944/45 (Ansgar Diller)	77
58. Wilke, Jürgen (Hrsg.): Unter Druck gesetzt. Vier Kapitel deutscher Pressegeschichte (Ansgar Diller)	188
59. Zeck, Mario: Das Schwarze Korps. Geschichte und Gestalt des Organs der Reichsführung SS (Ansgar Diller)	189

V. Bibliographie

1. Zeitschriftenlese 85 (1.7. - 31.12.2001) (Rudolf Lang).....	95
2. Zeitschriftenlese 86 (1.1. - 30.6.2002) (Rudolf Lang).....	193

VI. Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte

1. Jahrestagung 2002 des Studienkreises in Potsdam (Margarete Keilacker).....	101
2. Jahrestagung 2003 des Studienkreises Rundfunk und Geschichte	197
3. Fachgruppe Musik des Studienkreises revitalisiert (Thomas Münch)	197

VII. Informationen aus dem Deutschen Rundfunkarchiv

1. Neuerscheinungen in der Veröffentlichungsreihe des DRA	103
- Konrad Dussel: Hörfunk in Deutschland. Politik, Programm, Publikum (1923 - 1960)	
2. Neue CDs von DRA und DHM	103
- Das Verbrechen hinter den Worten – Tondokumente zum NS-Völkermord	
3. 50 Jahre DRA. Ausstellung in Frankfurt am Main und Potsdam-Babelsberg	103

4. Tagungsunterlagen der CCIR (1950 - 1990) im DRA	104
5. Überlieferung der Programmdirektion Erstes Deutsches Fernsehen im DRA.....	104

B. Autorenregister

Becker, Wolfgang	II: 1
Bernard, Birgit.....	III: 1
Diller, Ansgar	II: 2; III: 2, 12; IV: 2, 3, 4, 5, 9, 10, 12, 15, 18, 20, 23, 29, 32, 33, 39, 40, 43, 44, 47, 49, 51, 52, 57, 58, 59
Dussel, Konrad	IV: 22, 30, 31, 48
Favre, Muriel.....	III: 71; IV: 55
Filk, Christian.....	IV: 16
Galle, Petra.....	III: 58; IV: 42
Garncarz, Joseph	I: 6
Geserick, Rolf.....	IV: 21
Grisko, Michael.....	I: 5; IV: 25
Gscheidle, Christoph	IV: 6
Hoff, Peter	I: 2; IV: 27
Keilacker, Margarete	VI: 1
Kindler, Robert.....	III: 11
Lang, Rudolf	V: 1, 2
Lersch, Edgar	III: 3; IV: 24, 26, 35, 38, 45, 46, 54
Maas, Georg.....	I: 4
Marßolek, Inge.....	IV: 11
Mühl-Benninghaus, Wolfgang	IV: 36, 37, 50
Münch, Thomas	IV: 8; VI: 3
Pietrzynski, Ingrid	I: 7; IV: 28
Schanze, Helmut	I: 3
Schmitt, Heiner	III: 14
Schwarzkopf, Dietrich	IV: 7
Steinmetz, Rüdiger	I: 8
Wagner, Hans-Ulrich	I: 1; III: 13
Wehn, Karin.....	IV: 13, 19
Wessels, Wolfram	III: 69; IV: 53
Zöllner, Oliver	III: 4, 5; IV: 1, 14, 17, 41

C. Sachregister

ARD

- Die Fernsehkommission der ARD 1951
in den USA II: 2
- Überlieferung der Programmdirektion
Erstes Deutsches Fernsehen im DRA VII: 5

Auslandsrundfunk

- A. und Krisenpublika III: 5

Berlin

- Industrie im geteilten B. IV: 4
- Funkstationen und Messplätze rund
um B. IV: 23
- Geschichte des B.er Fernsehturms IV: 32
- Erinnerungen an den RIAS B. IV: 38
- This is B. Rundfunkreportagen
aus Deutschland 1939 - 1940 IV: 49
- Dem Deutschen Volke. Tondokumente IV: 56

British Broadcasting Corporation (BBC)

- Deutschsprachiger Dienst der BBC III: 9
- Tagung über »The German-language
World Service« in London III: 13

Deutsche Demokratische Republik (DDR)

- Dezentralisierung oder Regionalisierung
des Fernsehens in der DDR? I: 2
- Hans Mayer und der DDR-Rundfunk I: 7
- Ein neues Bild von der Auflösung des DDR-
Dokumentaristen-»Studios H&S« 1982 I: 8
- Stasi-Aktivitäten im Rundfunk III: 6
- Eine Mediengeschichte der DDR IV: 21
- Magazinsendungen des DDR-
Fernsehens IV: 27
- Maltusch. Etikettenschwindel IV: 28
- Tondokumente zur Mauer IV: 34
- Das Schriftgut des DDR-Fernsehens IV: 45
- Das Schriftgut des DDR-Hörfunks IV: 46

Deutsches Rundfunkarchiv (DRA)

- Neuerscheinungen in der
Veröffentlichungsreihe des DRA VII: 1
- Neue CDs von DRA und DHM VII: 2
- 50 Jahre DRA. Ausstellung VII: 3
- Tagungsunterlagen der CCR im DRA VII: 4
- Überlieferung der Programmdirektion
Erstes Deutsches Fernsehen im DRA VII: 5

Digitalisierung

- Konsequenzen der D. für die
Europäische Fernsehkultur I: 3
- Die Rundfunkanstalten auf dem Weg
ins Multimedia-Zeitalter I: 4

Exil

- Filmexil in Hollywood IV: 3
- Exilrufe nach Deutschland IV: 15

Fernsehen

- Konsequenzen der Digitalisierung für die
Europäische F.kultur I: 3
- Der Wandel der Tagesschau
in den 50er Jahren I: 6
- Die F.Kommission der ARD 1951
in den USA II: 2
- 50 Jahre Nachkriegsf. in Deutschland III: 7
- Lange Nacht der F.krimis.
Veranstaltung im Berliner Filmmuseum III: 8
- Erste DVD zur Film- und F.ästhetik III: 15

- Öffentlich-rechtliche Kommissare IV: 13
- Polizeiruf 110, Filme, Fälle, Fakten IV: 19
- Magazinsendungen des DDR-F.s IV: 27
- Theaterberichterstattung im
bundesdeutschen F. IV: 37
- Das Schriftgut des DDR-F.s IV: 45

Film

- Von der »Bedürfnisanstalt« zum »belehren-
den F.«. Intellektuelle Diskursfiguren
des frühen Kinos I: 5
- Erste DVD zur F.- und Fernsehästhetik III: 15
- Grundlagen der Wirkung von F.musik IV: 8
- Reclams Sachlexikon des F.s IV: 25
- Der NS-F. in der Schweiz im Urteil
der Presse IV: 36

Frankreich

- Wegweiser durch die französische
Medienlandschaft IV: 55

Hörfunk

- Rundfunk als Hörkunst IV: 2
- H. in Deutschland. Politik, Programm,
Publikum (1923 – 1960) IV: 11
- Radio-Reminiszenzen. Erinnerungen
an den RIAS-Berlin IV: 38
- Das Schriftgut des DDR-H.s IV: 46
- Radio-Kultur und Hör-Kunst IV: 53
- H. in Deutschland VII: 1
- s.a. Soldatensender

Hörspiel

- »Die Tragödie des Wilhelm Fox ...«.
H. von Johannes R. Becher III: 11
- Radio-Kultur und Hör-Kunst IV: 53

Kommunikation

- Schlüsselwerke für die K.swissenschaft IV: 20
- UNESCO-K.spolitik IV: 39
- K.sgeschichte IV: 54

Konsumgesellschaft

- Zur Geschichte der K. IV: 26

Krimi

- Lange Nacht der Fernseh-K.s.
Veranstaltung im Berliner Filmmuseum III: 8
- Öffentlich-rechtliche Kommissare IV: 13
- Polizeiruf 110. Filme, Fälle, Fakten IV: 19

Literatur

- 1929. Ein Jahr im Fokus der Zeit IV: 33
- Martin Raschke und der
Rundfunk 1928 - 1940 I: 1

Medien

- Hambacher Mediendialog III: 14
- Referenzbibliographie M. IV: 47
- M. und kulturelle Kommunikation IV: 50

Mediengeschichte

- CD-Rom zur M. in Deutschland III: 10
- Archiv für Sozialgeschichte IV: 12
- Handbuch der M. IV: 43
- Medienkultur der 50er Jahre IV: 44

Medienpädagogik

- Medien machen Schule IV: 16

Medienrecht

- Rundfunk im Sinne des Artikel 5
Abs. 1 Satz 2 GG IV: 7

- Medienrezeption
- »Humor in den Medien«.
Sechstes Forum M. III: 3
 - Hauptsache Unterhaltung. Mediennutzung
und Medienbewertung in den 50er Jahren .. IV: 30
 - Mediennutzung IV: 31
 - Unterhaltung und Unterhaltungsrezeption ... IV: 41
- Medienwirkung
- M.s.forschung IV: 6
 - Grundlagen der Wirkung von Filmmusik IV: 8
- Musik
- Grundlagen der Wirkung von Filmm. IV: 8
- Nachkriegszeit
- Rundfunk nach 1945. Ein Workshop
in Hamburg III: 2
 - 50 Jahre Nachkriegsfernsehen
in Deutschland III: 7
 - Fotografien des Holocaust in der
deutschen Erinnerungskultur IV: 24
 - Hauptsache Unterhaltung. Mediennutzung
und Medienbewertung in den 50er Jahren .. IV: 30
- Nationalsozialismus / Drittes Reich
- Martin Raschke und der
Rundfunk 1928 - 1940 I: 1
 - Korruption im Rundfunk der NS-Zeit III: 1
 - Drittes Reich und Zweiter Weltkrieg.
Das Lexikon IV: 5
 - Von Goebbels Gnaden. »Jüdisches
Nachrichtenblatt« IV: 9
 - Der NS-Film in der Schweiz im Urteil
der Presse IV: 36
 - Das Schwarze Korps IV: 59
 - Tondokumente zum NS-Völkermord VII: 2
 - s.a. Propaganda
- Presse
- Pressepolitik im Wilhelminischen
Deutschland IV: 52
 - Unter Druck gesetzt. Vier Kapitel
deutscher Pressegeschichte IV: 188
- Programmzeitschrift
- Hör zu! IV: 48
- Propaganda
- Von Goebbels Gnaden. »Jüdisches
Nachrichtenblatt« IV: 9
 - The Cultural Politics of P.
during World War II IV: 22
 - Polen in der nationalsozialistischen P. IV: 40
 - Stimmungsberichte der
Wehrmachtsp. 1944/45 IV: 57
- Schweiz
- Basler Zeitgeschichte im Plakat IV: 51
 - Der NS-Film in der S.
im Urteil der Presse IV: 36
- Soldatensender
- Ausstellung zu den alliierten Militärsendern
in Berlin III: 4
 - Die Rundfunksender der Westmächte
von 1945 bis 1994 IV: 1
 - Radio und Musik von und für Soldaten IV: 14
 - To the Start of Western Forces Radio IV: 17
- Sowjetunion
- Rundfunk in der S.
Einblicke in die 20er und 30er Jahre III: 12
- Studienkreis Rundfunk und Geschichte
- Jahrestagung 2002 VI: 1
 - Jahrestagung 2003 VI: 2
 - Fachgruppe Musik revitalisiert VI: 3
- UNESCO
- UNESCO-Kommunikationspolitik IV: 39
- USA
- Die Fernsehkommission der ARD 1951
in den USA II: 2
 - The Cultural Politics of Propaganda
during World War II IV: 22
 - Der CIA und die Kultur im Kalten Krieg IV: 42
- Weimarer Republik
- Konservative und nationalsozialistische
Agitation gegen den »Systemrundfunk«
am Ende der W.R. IV: 10
- Zweiter Weltkrieg
- Drittes Reich und Z.W.
Das Lexikon IV: 5
 - The Cultural Politics of Propaganda
during World War II IV: 22
 - s.a. Nationalsozialismus / Drittes Reich
- D. Personenregister**
- Becher, Johannes R. III: 11
- Hinderer, August IV: 18
- Kahlenberg, Friedrich P. IV: 35
- Lewy, Fritz IV: 29
- Maltusch; Wernfried IV: 28
- Mayer, Hans I: 7
- Raschke, Martin I: 1
- Rhein, Eduard IV: 48
- Troller, Georg-Stefan II: 1