

Rundfunk und Geschichte

Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte
Informationen aus dem Deutschen Rundfunkarchiv

21. Jahrgang Nr. 1 / 2 – Januar / April 2001

Hartmut Geerken

Hörspiel in Deutschland (1950 - 1965)

Frank Warschauer

Erika Mann und die BBC

Radio Humanité

PAL-SECAM-Kontroverse und die DDR

Rezensionen

Bibliographie

Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte

Informationen aus dem Deutschen Rundfunkarchiv

Zitierweise: RuG – ISSN 0175-4351

Redaktion: Ansgar Diller Edgar Lersch

Redaktionsanschrift

Dr. Ansgar Diller, Deutsches Rundfunkarchiv Frankfurt am Main - Berlin, Bertramstraße 8,
60320 Frankfurt am Main, Tel. 069-15687212, Fax 069-15687200, Email: adiller@hr-online.de

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: 7. Mai 2000

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.

Inhalt

27. Jahrgang Nr. 1 / 2 – Januar / April 2001

Aufsätze

- Hans-Ulrich Wagner
Hartmut Geerken. Der Autor, das interaktive Hörspiel
und die Trilogie »Maßnahmen des Verschwindens«.
Eine Fallstudie zu Rundfunk und Literatur und eine Radiographie 5
- Rolf Geserick / Carmen Vosgröne
Hörspiel in Deutschland (1950 - 1965)
Ein Dokumentationsprojekt 22

Dokumentation

- Frank Warschauer
Rundfunk und Kritik. Ausgewählte Aufsätze (1927 - 1933) (Teil I)
(Jens Malte Fischer / Helmut Kreuzer) 30

Miszellen

- Erika Mann und die BBC (1940 - 1943)
(Ansgar Diller) 61
- »Radio Humanité, der Sender der revolutionären Arbeiterbewegung«
O-Ton des deutschen Geheimsenders gegen Frankreich im Zweiten Weltkrieg
(Muriel Favre) 62
- Sendestation im Einsatzgebiet
Radio Andernach – ein Sender der Bundeswehr
(Oliver Zöllner) 66
- »Bildschirm – Medien – Theorien«
Jahrestagung des DFG-Sonderforschungsbereichs »Bildschirmmedien«
(Edgar Lersch) 68
- Fünftes Forum Medienrezeption. Sport und Sportrezeption
(Edgar Lersch) 69
- Die PAL-SECAM-Kontroverse und die DDR
Ein Forschungsprojekt an der RWTH Aachen
(Gerald Glaubitz) 71
- »Vom Umgang mit Zeit im Internet«. Fachübergreifende Sichtweisen
(Christian Filk) 75
- Weltweiten Publika auf der Spur.
Internationale Konferenz der Medienforscher »CIBAR« bei der DW
(Oliver Zöllner) 76
- Forschungsstelle zur Geschichte des Rundfunks in Norddeutschland 77
- The Link With Home – und die Deutschen hörten zu
Eine Ausstellung über die westalliierten Rundfunksender (1945 - 1994) 78
- Veränderung von Identitäten. Jahrestagung 2001 der IAMHIST in Leipzig 78
- »Stimme der Wahrheit«.
Konferenz über den Deutschen Dienst der BBC 2002 79
- Audiovisuelle Quellen im internationalen Vergleich
Ein Projekt des Institut National de l'Audiovisuel in Paris 80
- Neue Institutionen zur Förderung der Mediengeschichtsforschung in Frankreich 80

Rezensionen

- Wolfgang Maria Weber: 50 Jahre Deutsches Fernsehen.
Ein Rückblick auf die Lieblingssendungen in West und Ost
(Knut Hicketier) 81
- Dichtung und Rundfunk – 1929.
Ein Dokument der Stiftung Archiv der Akademie der Künste
(Sabine Schiller-Lerg) 82
- Christian Maatje: Verkaufte Luft. Die Kommerzialisierung des Rundfunks.
Hörfunkwerbung in Deutschland (1923 - 1936)
(Konrad Dussel) 82
- Hans Bohrmann / Gabriele Toepser-Ziegert (Hrsg.):
NS-Pressenanweisungen der Vorkriegszeit: 1938
(Ansgar Diller) 83
- Heribert Ostendorf: Dokumentation des NS-Strafrechts
Martin Moll (Bearb.): »Führer-Erlasse« 1939 - 1945
(Ansgar Diller) 84
- Markus Behmer (Hrsg.): Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945.
Personen – Positionen – Perspektiven. Festschrift für Ursula E. Koch
(Ansgar Diller) 85
- Barbara von der Lühe: Die Musik war unsere Rettung!
Die deutschsprachigen Gründungsmitglieder des Palestine Orchestra
(Ansgar Diller) 87
- Frithjof Trapp u.a. (Hrsg.):
Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933 - 1945
(Ansgar Diller) 87
- Georgi Dimitroff.
Bernhard H. Bayerlein (Hrsg.): Tagebücher 1933 - 1943
Bernhard H. Bayerlein / Wladislaw Hedeler (Hrsg.): Kommentare und
Materialien zu den Tagebüchern 1933 - 1943
(Ansgar Diller) 88
- Das Leben im Krieg 1939 - 1946. Ein Tagebuch
(Max Bonacker) 90
- Christof Mauch: Schattenkrieg gegen Hitler.
Das Dritte Reich im Visier der amerikanischen Geheimdienste 1941 bis 1945
(Ansgar Diller) 91
- Rolf Schnell: Medienästhetik.
Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen
(Wolfgang Mühl-Benninghaus) 92
- Gundolf Winter u.a.: Die Kunstsending im Fernsehen
der Bundesrepublik Deutschland (1953 - 1985)
(Wolfgang Mühl-Benninghaus) 93
- Dieter Breuer / Gertrude Cepl-Kaufmann (Hrsg.):
Öffentlichkeit der Moderne – Die Moderne in der Öffentlichkeit.
Das Rheinland 1945 - 1955
(Ansgar Diller) 94
- Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik: Neue Musik und Medien
(Thomas Münch) 95
- Wolfgang Gushurst: Popmusik im Radio. Musik-Programmgestaltung und
Analysen des Tagesprogramms der deutschen Servicewellen 1975 - 1995
(Thomas Münch) 96

Ricarda Strobel / Werner Faulstich: Die deutschen Fernsehstars Bd. 1: Stars der ersten Stunde; Bd. 2: Show- und Gesangstars; Bd. 3: Stars für die ganze Familie; Bd. 4: Zielgruppenstars (Edgar Lersch)	96
Bayerische Landeszentrale für neue Medien (Hrsg.): Löschen und vernichten oder bewahren und nutzen? Kolloquium zur Archivierung von Rundfunkproduktionen bei privaten Anbietern in Bayern (Edgar Lersch)	98
Andreas Beierwaltes: Demokratie und Medien. Der Begriff der Öffentlichkeit und seine Bedeutung für die Demokratie in Europa (Barbara Thomaß)	99
Siegfried J. Schmidt / Guido Zurstiege: Orientierung Kommunikationswissenschaft. Was sie kann, was sie will (Oliver Zöllner)	100
Wolfgang Benz (Hrsg.): Deutschland unter alliierter Besatzung 1945 - 1949/55 (Edgar Lersch)	101
Markus T. Drack (Hrsg.): Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Rundspruchgesellschaft SRG bis 1958 (Ansgar Diller)	102
Edzard Schade: Herrenlose Radiowellen. Die schweizerische Radiopolitik bis 1939 im internationalen Vergleich Edzard Schade: Fern-Hören. Das Radio-Foto der Deutschschweiz (Ansgar Diller)	103
Tom Wolfe: Hooking Up (Oliver Zöllner)	105
Herman Meyn: Massenmedien in Deutschland	105
20th Century Speeches. A Collection of Speeches from Britain and the USA (Andreas Rühl)	106
Bibliographie	
Zeitschriftenlese 83 (1.7. - 31.12.2000) (Rudolf Lang)	107
Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte	
Examenskolloquium Rundfunkforschung in Baden-Baden	111
Erste Ausgabe des ›Jahrbuchs Medien und Geschichte‹ des Studienkreises. Bilanz der Regionalisierung	114
Neuer Vorstand des Studienkreises	114
Informationen aus dem Deutschen Rundfunkarchiv	
Überleben im Nachkriegsdeutschland Preußen in Weimar Neue CDs von DRA und DHM	115
Willi Stech und sein Tanzorchester. DRA-CD mit Aufnahmen der 40er Jahre	115

Autoren der längeren Beiträge

Prof. Dr. Jens Malte Fischer, Universität München, Institut für Theaterwissenschaft,
Ludwigstraße 25, 80799 München

Dr. Rolf Geserick, Referent beim Projektträger »Neue Medien in der Bildung«,
privat: Vom-Stein-Straße 20, 53757 St. Augustin

Prof. Dr. Dr. Helmut Kreuzer, Universität-Gesamthochschule Siegen, FB 3,
Adolf-Reichwein-Straße, 57068 Siegen

Carmen Vosgröne, Dozentin in der Erwachsenenbildung, Paradiesweg 11, 49082 Osnabrück

Dr. Hans-Ulrich Wagner, wissenschaftlicher Mitarbeiter des Hans-Bredow-Instituts an der
Universität Hamburg, Institut für Germanistik II, FB 07, Von-Melle-Park 6, 20146 Hamburg

Hans-Ulrich Wagner

Hartmut Geerken

Der Autor, das interaktive Hörspiel und die Trilogie
»Maßnahmen des Verschwindens«

Eine Fallstudie zu Rundfunk und Literatur und eine Radiographie

Der vielseitige Künstler Eine Radio-Biographie

Hartmut Geerken ist weit mehr als nur ein Szene-Tipp: Karl-Sczuka-Preisträger für Hörspiel als Radiokunst in den Jahren 1989 und 1994, Inhaber des Autorenlehrstuhls an der Folkwang-Hochschule in Essen 1991/92, Germanist mit Schwerpunkt Exilforschung sowie Mitherausgeber der Editionsreihe »Frühe Texte der Moderne«, Performancekünstler und Free-Jazz-Musiker, Filmschauspieler und konkreter Poet – selbst diese doch schon beachtliche Aufzählung ließe sich noch weiterführen. Hartmut Geerken muss als ein vielseitiger, als ein intermediärer Künstler par excellence gelten. Das »klassische« Buch- bzw. Printmedium tritt bei ihm als Niederschlag der kreativen Äußerung in den Hintergrund gegenüber seinen Auftritten in Filmen von Herbert Achternbusch, mehreren Schallplatten- bzw. Tonkassetteneinspielungen zusammen mit verschiedenen internationalen Musikern des Jazz, etlichen Performance-Aktionen sowie schließlich gegenüber der nicht unerheblichen Anzahl seiner Rundfunk-Arbeiten.¹

Wer ist Hartmut Geerken?² Welcher Weg führte diesen »Autor« zum Rundfunk? Hartmut Geerken, am 15. Januar 1939 in Stuttgart geboren, erlebte den Rundfunk wie viele seiner Generation als entscheidendes Medium der Literaturvermittlung in der deutschen Nachkriegszeit. »Das Radio war das Tor (...) hinaus (...) aus dem Land, in das die Erwachsenen vorher zwölf Jahre lang eingesperrt waren.«³ Die Faszination durch das Medium zeigte sich auch in einer umfangreichen Sammlung von Rundfunkmanuskripten, die Geerken in den 50er und frühen 60er Jahren von den Sendeanstalten angefordert hatte und später dem Deutschen Literaturarchiv in Marbach zur Verfügung stellte. Doch zur Rolle des Rezipienten gehörte sehr bald auch die eines freien Mitarbeiters. Noch als Schüler entstand die erste Literatursendung. Im Anschluss an einen Vortrag von Kurt Pinthus in Tübingen und die Expressionismus-Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Marbach 1960 hatte Geerken den damals weitgehend vergessenen Autor Alfred Lichtenstein (1889-1914) für sich entdeckt. Am 6. November 1961 wurde sein

Literatur-Feature über diesen expressionistischen Schriftsteller im Süddeutschen Rundfunk (SDR) urgesendet. Der Rundfunk sollte in der Folge für Hartmut Geerken eine entscheidende ökonomische Rolle spielen. Das Studium der Orientalistik, der Philosophie, der Germanistik und der Religionswissenschaft, zunächst in Tübingen, später auch in Istanbul, finanzierte Geerken mit den Honoraren aus Literatursendungen. Charakteristisch ist dabei bereits die Liste der Literaten, die neben Ezra Pound und E. E. Cummings vor allem Vertreter des Expressionismus umfasst (Jakob van Hoddis, Else Lasker-Schüler, Friedrich Koffka und immer wieder Alfred Lichtenstein). Dieser frühe Schwerpunkt der rundfunkjournalistischen Tätigkeit wird sich ununterbrochen bis in die editorischen Arbeiten des Wissenschaftlers fortsetzen, wenn Geerken als Herausgeber expressionistischer Dichter und ihrer Texte fungiert.⁴ Aber auch viele der literarischen Publikationen des Schriftstellers Hartmut Geerken werden immer wieder ihren Ausgang bei expressionistischen Texten haben.⁵

Eine enge Beziehung zum Rundfunk entsteht darüber hinaus auch für den Jazz-Kenner und praktizierenden Jazz-Musiker Hartmut Geerken. Sein Debüt war bereits 1962, als in einer von Geerken arrangierten Lyrik-Jazz-Sendung der bekannte Rezitator Gert Westphal im Südwestfunk (SWF) Gedichte von Uwe Hasta sprach, einem Pseudonym, hinter dem sich der Schriftsteller Geerken damals noch verbergen wollte. Eine Vielzahl von Auftritten als Jazz-Musiker (v.a. als Percussionist und am Klavier) erfolgte in den nächsten Jahren bei ausländischen Rundfunkstationen, da Geerken seit 1966 Mitarbeiter des Goethe-Instituts war und nacheinander in Ägypten, Afghanistan und Griechenland lebte. Er trat mit Formationen aus den jeweiligen Gastländern auf, berichtete in den Sendungen der Rundfunkstationen vor Ort über Entwicklungen der Jazz-Musik oder stellte für ein deutsches Publikum Sendungen über Musikrends in den von ihm besuchten Ländern zusammen. Sein Beitrag in der vom SDR über lange Zeit hinweg gepflegten Reihe der »Autorenmusik«, zu der Geerken vom Redakteur Helmut Heißenbüttel gebeten worden war, entstand unter technisch einfachsten Mitteln in Geerkens Wohnung in Kabul. Er stellte in der für den deutschen Zuhörer mehr als

ungewohnten Übersicht nicht nur eine Auswahl seiner privaten Jazzplatten-Sammlung zusammen, sondern räumte befreundeten afghanischen Musikern breiten Raum ein. Der ironische Verbindungstext, der überdies verschiedene Sendeformen wie die des Wunschkonzertes parodierte, unterstrich das Ziel einer Durchbrechung eingefahrener Hörgewohnheiten.⁶

Auf diesen beiden künstlerischen Beziehungen zum Medium Rundfunk basieren die weiteren Hörfunkbeiträge sowie schließlich die Hörspielarbeiten, die Geerken produzierte, nachdem er 1983 nach Deutschland zurückgekehrt war, wo er nunmehr als freier Schriftsteller in der Nähe Münchens lebt. In den seither entstehenden Hörspielsendungen spielen Geerkens intensive Nachforschungen über das Schicksal expressionistischer Dichter immer wieder eine entscheidende Rolle. Als der Redakteur des Bayerischen Rundfunks (BR) Herbert Kapfer 1986 im Programm des »Zündfunks« in einer Reihe über Zeitschriften eine Sendung über die Jahrgänge des »Einzigigen« von Anselm Ruest und Mynona arrangierte,⁷ entwickelte sich ein erster Kontakt zu Hartmut Geerken, der umfangreiche Teile des Nachlasses betreute. Kapfer, selbst Autor, Musiker und Jazz-Liebhaber, porträtierte in der Folge Hartmut Geerken in einer eigenen »Zündfunk«-Nachtausgabe.⁸ Eine intensive dramaturgische Zusammenarbeit begann, zumal Herbert Kapfer nur einige Zeit später zum Chefdramaturgen der unter Christoph Lindenmeyer 1988 neu geordneten Hörspielabteilung beim BR avancierte.

Diese enge Zusammenarbeit zwischen Dramaturg und Autor ermöglichte von 1989 bis 2001 bereits mehr als ein Dutzend Hörspielarbeiten Hartmut Geerkens, die ausschließlich beim BR produziert wurden. Hinzu kommen mehrere BR-Hörspielsendungen, an denen Geerken in unterschiedlicher Weise beteiligt ist. Als Sprecher einer Textrolle beispielsweise trat er in »goldberg ein dutzend täuschungen« auf, einem akustischen Gemälde der Münchner Autorin und Malerin Maria Volk, das eine Fülle von Szenen, fantastischen Geschichten und mythologischen Bildern in einem akustisch-musikalischen Reigen collagiert. An der Produktion »Tunguska-guska«, einem Audio-Art-Hörstück, das ausschließlich klanglich einen sibirischen Mythos erzählt, wirkte Geerken als Musiker mit, der Waterphone und Rhythmusinstrumente spielt. Weitere Hörspiele, wie Mechthild Rauschs Scheerbart-Sendung etwa, wurden von Geerken in der Funktion eines freien Regisseurs und Realisators eingerichtet.

In der Münchner Hörspielabteilung hat Hartmut Geerken seit 1988/89 ebenso einen Raum zur Umsetzung seiner poetischen Arbeiten gefunden wie umgekehrt die BR-Hörspielverant-

wortlichen Christoph Lindenmeyer und Herbert Kapfer in ihm einen Mitarbeiter gewonnen haben für das von ihnen initiierte avantgardistische und zeitaktuell engagierte Hörspielprogramm.⁹ Diese mittlerweile als »Münchner Dramaturgie« apostrophierte Hörspielarbeit versucht mit einem sogenannten »Hörspiel-Pop«-Programm, musikalische Entwicklungen auf dem Gebiet von Pop, Jazz und minimal music für das Hörspiel nutzbar zu machen.¹⁰ Aber nicht nur solche gegenwärtig sehr häufig diskutierten Versuche einer »Musikalisierung der Hörspielform«¹¹ werden beim BR-Hörspiel weiterverfolgt, sondern auch experimentelle Hörspielsendungen, die sich in brisante Themen einmischen. »Weltniwau – ein Umschaltprozeß« etwa gelangte als Beitrag von Hartmut Geerken in das vom BR während des Golfkrieges ausgeschriebene offene Hörspielprojekt »Wüstensturm«.

Kein Wunder also, dass dieses experimentierfreudige Klima in der Münchner Hörspielabteilung zur Voraussetzung für die Geerkenschen Hörspielarbeiten geworden ist. Geerken spricht vom »kreativen Prozess, der zwischen ihm und dem Dramaturgen abläuft«, und betont, wie sehr von Seiten der BR-Hörspielverantwortlichen »nicht Beschneidung oder Grenzen-Setzen« erfolge, sondern gerade das Gegenteil.¹²

»Interaktion« auf allen Ebenen Die Hörspielpoetik Hartmut Geerkens

Es ist mittlerweile zu einem Modewort der Medienbranche geworden: Interaktion. Überall ist von ihr die Rede, im Bereich der neuesten Fernsehentwicklungen¹³ ebenso wie bei der Hörerbindung der populären Radiosendungen, wenn Höreranrufe als »interaktives Unterhaltungsprogramm« bezeichnet werden. Insofern scheint es zunächst, als liege Hartmut Geerken mit seiner speziellen Hörspielpoetik vom »interaktiven Hörspiel« in einem regelrechten Trend. Doch seine Theorie geht über die vordergründige Forderung einer Aktivierung des Rezipienten hinaus. Die 1992 veröffentlichte Dokumentation seiner Tätigkeit als Gastprofessor an der Essener Kunsthochschule, die den Titel »Das interaktive Hörspiel als nicht-erzählende Radiokunst« trägt,¹⁴ führt in das Zentrum seines literarisch-künstlerischen Ansatzes.

Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist ein Kunstbegriff, der von einer »virtuellen Kunst« spricht; »Selbstorganisation« und »offenes System« sind entscheidende Momente dieses Ansatzes. »Jedes kunstwerk ist nichts mehr als eine zufallsfolge in einem offenem system«.¹⁵ An die Stelle der »Wahrheit« rückt in Geerkens Ästhetik der Begriff der »Wahrscheinlichkeit«. Ord-

nung, gesetzmäßiger Verlauf und Systematik werden abgelöst von Unordnung – respektive Chaos –, von Fluktuation und dissipativen Strukturen. Dreh- und Angelpunkt dieser Poetik ist der Begriff des »Spiels«.

Geerken knüpft ganz explizit an die kulturgeschichtlich ausgeprägten Formen des »Spiels« an.¹⁶ In jedem Spiel stecken vorab festgelegte Regeln den Rahmen und den Aktionsraum ab (Zahl der Spieler, Spielgerät, Regeln), während die Spielhandlung selbst sich zwischen diesen strukturellen Vorgaben durch die Interaktion der Spielpartner vielfältig, frei und »offen« entwickelt. Ebenso bei Geerken: Seinen Performances und Hörspielen kommt es nicht auf das Ergebnis, auf das fertige Produkt und somit das Kunst-Werk an, sondern auf das Prozesshafte einer sich entwickelnden Kunst-Aktion. Seine »Idee einer organisierten Offenheit«¹⁷ geht von wenigen vorab vereinbarten Parametern aus, um sodann einen kreativen Prozess in Gang zu setzen. Die Rolle des Autors wird dabei zu der einer Art Spielleiter: Er bestimmt das Konzept der zu initiierten Aktion und macht die Vorgaben für das kybernetische System. Danach wird er zum Beobachter,¹⁸ zum Außenstehenden, der auf die Kreativität der Interaktionspartner und auf die Selbstorganisation des Spielmaterials vertraut.

Diese poetische Konzeption des sogenannten »interaktiven Hörspiels« kann nicht ohne die enge Verbindung zu den von Geerken verfolgten literarischen und musikalischen Ansätzen gesehen werden. Geerken gehört zu den Schriftstellern der Neuen Poesie bzw. der Konkreten Poesie. »Konkrete Poesie heißt: das Zeigen von Sprache in programmierten Ordnungen, wobei dem Zeigen von Sprache besonderes Gewicht zukommt«, erklärt er selbst und betont, dass es darauf ankomme, »nicht mit Sprache etwas [zu] sagen, sondern Sprache etwas sagen [zu] lassen«.¹⁹ Die Sprache als Material rückt hier in den Vordergrund; mit vielen Autoren dieser literarischen Strömung teilt Geerken eine tiefgreifende Skepsis gegenüber der Sprache als semantisches, d.h. bedeutungstragendes, Verständigungsmittel. Die herkömmlichen Erwartungen eines Lesers werden somit enttäuscht. »G.s [Geerkens] Sprache ist (...) von einer brutalistischen Offenheit; der Leser, der sich mit seinen vertrauten Wörtern wohnlich eingerichtet hat, wird total verstört. G. [Geerken] geht mit der Sprache robust um; die Wörter sind Möbelstücke, die um- und ausgeräumt werden. So ändert er auch die Menschen und die Dinge um uns herum; nichts mehr steht an seinem Platz«.²⁰ Gleichzeitig jedoch wird dem Leser dabei eine neue wichtige Rolle zugewiesen. Er muss sich zurechtfinden, muss eigene Konstruktionsprinzipien entwerfen und an das Textmaterial anlegen,

das der Autor ihm als »Ergebnis eines Schreibprozesses unter genau festgelegten einmaligen Bedingungen«²¹ vorlegt. Dieser Prozess kann sogar noch verlängert werden: Geerken erzählt, wie er bei Lesungen Textstellen aus seinen Veröffentlichungen in einem Zufallsprozess markiert und diese vorliest; oder er bittet einzelne Teilnehmer aus dem Publikum zu sich, und es entwickelt sich ohne weitere Absprachen eine gemeinsame Lesung.²² Der Text wird zu einem unabgeschlossenen Korpus, das immer wieder neu aktualisiert werden kann bzw. muss. Der »Rezipient« avanciert zum Partner in einem künstlerischen Prozess, der durch die Konstruktion eines Textes durch den Autor noch keineswegs beendet ist.

Dieser künstlerische Ansatz, der die Konzeption der Improvisation des Free-Jazz ebenso integriert wie die sprachspielerische Lust des Dadaismus, rückt das literarische Werk und die Hörspiarbeiten von Hartmut Geerken eng zusammen. Sehr bald tauchen immer wieder »Sprechstücke« auf und werden – wie in der Aktionskunst – als musikalisch-literarische Performances ausgeführt. Einen ganz unmittelbaren Zusammenhang zum Rundfunkœuvre zeigt beispielsweise die großangelegte Performance »bob's bomb«, die als »10stündige interaktive hör-installation«²³ am 9. Dezember 1991 in Essen stattfand. Sie diente als Grundlage für das gleichnamige Hörspiel, das der BR am 23. April 1993 ausstrahlte.

Aber auch der »hexenring« (17. Juni 1994) ist an dieser Stelle zu nennen, stellt er doch einen radikalen Vorstoß zur interaktiven Beteiligung des Rundfunkhörers dar.²⁴ In diesem mit dem Karl-Sczuka-Preis 1994 ausgezeichnetem Hörspiel waren zunächst nur wenige Parameter festgelegt. Während Geerken zusammen mit dem amerikanischen Musiker Famoudou Don Moye im Münchner Studio auf über 300 Klang- und Percussionsinstrumenten musizierte, hatten rund 100, durch einen Brief zum Mitspielen eingeladene Freunde und Bekannte Gelegenheit, dort anzurufen. »während das hörspiel läuft, haben sie maximal 15 sekunden zeit für ein beliebiges statement, eine minilesung, ein zitat, ein geräusch, einen klang, eine wortliste«.²⁵ Die Anrufe wurden »live« in die Klangproduktion der beiden Musiker geschaltet. Das Ergebnis dieses Experiments war ein lustvolles Spiel zwischen allen Beteiligten. Für die Dauer einer Stunde wurde der »Distributionsapparat« Rundfunk – wie es Bertolt Brecht 1932 in seiner »Rede über die Funktion des Rundfunks« formulierte²⁶ – zu einem umfassenden »Kommunikationsapparat«. Das Experiment sprengte so versuchsweise auf dem Hörspiel-Sendetermin die Grenzen des Mediums.

»Zu retten, was noch zu retten ist«
Die Hörspieltrilogie »Maßnahmen des Verschwindens«

Was der von Geerken immer wieder neu erprobte Ansatz seiner »nicht-erzählenden Radio-kunst« im Einzelnen zu leisten vermag, soll im Folgenden anhand dreier Analysen von »südwärts, südwärts«, »stöße gürs« und »fast nächste« aufgezeigt werden. Diese Hörspiele, die als Trilogie unter dem Titel »Maßnahmen des Verschwindens« von 1989 bis 1992 entstanden, kreisen um das Emigrantenschicksal der beiden jüdischen Familien Friedlaender und Ruest. Sie bilden unzweifelhaft den künstlerischen Schwerpunkt des Radioschaffens von Hartmut Geerken für den BR in den letzten Jahren.

Schon unmittelbar bei Beginn der Zusammenarbeit von Herbert Kapfer und Hartmut Geerken wurden 1988/89 gemeinsame Überlegungen angestellt, wie die von Geerken als Wissenschaftler recherchierten und betreuten umfangreichen Nachlassmaterialien der ins französische Exil gezwungenen Autoren Salomo Friedlaender und Anselm Ruest nicht nur literaturjournalistisch verarbeitet, sondern auch in eine »Hörspiel«-Form eingehen könnten. Die drei Exil-Hörspiele Hartmut Geerkens bieten daher wie kaum ein anderes seiner Werke Gelegenheit, exemplarisch die Vermittlung von Rundfunkarbeit mit der literarischen Produktion aufzuzeigen. Die Intermedialität des bereits skizzierten poetischen Schaffens besteht bei diesen Hörspielarbeiten in einer ganz besonderen Weise: Die »Maßnahmen des Verschwindens« stehen in enger Beziehung zur literarischen Arbeit insgesamt, darüber hinaus zu seinem musikalischen Schaffen sowie schließlich zur wissenschaftlichen Dokumentation und literaturessayistischen Tätigkeit. Ein Einblick in den Gesamtkomplex intermedialer Wechselwirkungen wird so bei der Untersuchung der Hörspiel-Trilogie »Maßnahmen des Verschwindens« möglich.

»Wie verkraftet der Individualanarchist Anselm Ruest die Konfrontation mit der Masse Mensch?«

»südwärts, südwärts« (1989)

Am 19. Mai 1989 startete der BR die Hörspieltrilogie »Maßnahmen des Verschwindens« mit der Sendung »südwärts, südwärts«, einem – wie der Untertitel ausführt – »hörspiel nach einer dokumentarischen niederschrift von anselm ruest«. ²⁷

Anselm Ruest, ein anagrammatisches Pseudonym für Ernst Samuel (1878-1943), gehörte als Kritiker und Schriftsteller in Berlin zum Expressionisten-Kreis um die von Franz Pfemfert,

Kurt Hiller und ihm selbst 1911 gegründete Zeitschrift »Die Aktion«. 1915 trennte er sich von Pfemfert. Ruest zeigte sich zunehmend fasziniert von der Individualphilosophie Max Stirners und den von Bakunin vertretenen anarchistischen Vorstellungen. Er publizierte über Stirner und gründete 1919 zusammen mit Salomo Friedlaender/Mynona die Zeitschrift »Der Einzige«. Sie sollte als »Organ des Individualistenbundes« zum Sammelbecken für eine Philosophie des Personalismus werden. Die anti-militaristische und antinationale Stoßrichtung, das Eintreten gegen jegliche Macht und Autorität, gegen Vermassung und Vereinnahmung ließen den jüdischen Schriftsteller Anselm Ruest im Mai 1933 in die Emigration gehen. Im französischen Exil arbeitete er für die »Pariser Tageszeitung« und war Mitbegründer der »Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft, Kunst und Literatur im Ausland. Sitz Paris«. Das Rockefeller-Stipendium zur Fortführung seiner philosophischen Studien, das er 1939 erhielt, wurde unterbrochen durch die Internierung als »feindlicher Ausländer« bei Beginn des Zweiten Weltkriegs. Eine Odyssee durch verschiedene Lager begann: aus einem Stadion bei Paris über ein Zirkuszelt und eine Scheune bei Blois bis zum berüchtigten Lager Les Milles in Südfrankreich. Dorthin war Ruest im Juni 1940 – möglicherweise im selben Zug wie Carl Einstein und Lion Feuchtwanger – deportiert worden. Ruests Gesundheitszustand ermöglichte seine Entlassung im September 1940. Nach langer schwerer Krankheit starb er am 18. November 1943 in Carpentras (Vaucluse).

Ausgangsmaterialien

Dokumentarische Grundlage des Hörspiels »südwärts, südwärts« ist ein 45seitiges Notizheft, das Anselm Ruest zwischen April 1941 und März 1942 führte. Es fixiert die Erlebnisse bei der Deportation im Juni 1940 in ein anderes, ihm unbekanntes Internierungslager, von dem die Gefangenen lediglich hören, dass es im Süden Frankreichs liegen solle. ²⁸ Im Rahmen der zunehmenden Aufarbeitung dieses Kapitels deutsch-französischer Exilgeschichte ²⁹ edierte Hartmut Geerken die handschriftlichen Notate von Anselm Ruest zunächst in einer wissenschaftlichen Zeitschrift. ³⁰ In der Einleitung dazu äußert sich Geerken zur Einordnung dieser Quelle:

»Der dokumentarische Wert dieser detaillierten Beschreibung eines Interniertentransportes innerhalb Frankreichs liegt in der außergewöhnlich guten Beobachtungsgabe Ruests, wobei das objektive und das subjektive Auge gleichermaßen beteiligt sind. Die artifizielle Ausdrucksweise Ruests, mit der er sich einer menschenunwürdigen Situation zu nähern ver-

sucht, macht den sprachlichen Reiz dieses Textes aus; die Sprache und die zu beschreibende Situation stehen in einem scheinbar unvereinbaren Gegensatz. Keine zu erwartende emotionell-expressionistische Sprache, sondern eine gedrechselte Kunstsprache war Ruest ein Gerüst, an dem er sich, untergehend, zu halten versuchte, wie ein Abrutschender an einem Büschel Gras.³¹

Kompositionsprinzipien

Wichtigstes Kompositionsprinzip, das der Autor Hartmut Geerken für die Umsetzung der dokumentarischen Quelle in ein Hörspiel vorgab, war der Ansatz einer »Dechiffrierarbeit bei ›offenem Mikrofon‹«.³² Dahinter verbirgt sich die Spielvorgabe, der Sprecher solle das handgeschriebene Tagebuch Ruests im Hörspielstudio in die Hand bekommen und bei »offenem Mikrofon« versuchen, die Notate zu entziffern. Längere Zeit musste man einen Sprecher suchen, bevor sich Peter Fricke bereit erklärte, sich auf diese ungewöhnliche Rolle einzulassen.

Geerken baute weitere Strukturelemente ein. Peter Fricke wurde am Ende der Studioaufnahme gebeten, bereits entzifferte Tagebuchteile zu lesen, wie er sie als gelernter Rundfunksprecher normalerweise einstudiert hätte. Eine Wortaufnahme entstand, die den Pathos und die gesteigerte Emphase einfängt, da Ruest sich »mit antikisierend klassischer Sprache wehrt (...) gegen die entwürdigende Behandlung, die demütigende brutale Gewalt«.³³ Die Cutterin Uta von Reeken sollte aus diesem Band ganz zufällig – im sogenannten »Blindschnitt«³⁴ – 13 Teile à 13 Sekunden Dauer herausschneiden, die dann im Abstand von zwei Minuten über das Hörspiel verteilt werden. Dazu kam noch eine »kontinuierliche Aufnahme, wo ich Peter Fricke bat, zu sprechen, solange bis ihm der Atem ausgeht«.³⁵ Diese mehrminütige Passage, die von der Erschöpfung des schwerkranken Internierten ausgeht, steht am Schluss von »südwärts, südwärts«.

Darüber hinaus hielt eine Kassette ungeschnittenes O-Ton-Material fest, das Hartmut Geerken im Sommer 1988 aufgenommen hatte, als er die rekonstruierte Strecke des Transports »mit offenem Mikrofon« nachfuhr. Dieses 45 Minuten lange Band wird vom Zeitpunkt des ersten pathetischen Zuspiels an unbearbeitet und ohne Lautstärkenveränderung über die gesamte Hörspieldauer hinweg der Wortaufnahme im Studio unterlegt.

Das Hörspiel

Doch die Frage erhebt sich, ob es sich um eine gelungene »neuartige Form des Dokumentarhörspiels«³⁶ oder um einen »postmodernen Abgrund« handelt, der »das Tagebuch als verfügbares Drehbuch« missversteht,³⁷ ob hier eine

neue adäquate radiophone Form³⁸ gefunden wurde oder nicht vielmehr das »Grauen eher »entschärft« wird«.³⁹

Weitgehende Einigkeit herrscht bei der Beurteilung des Ansatzes, Peter Fricke bei offenem Mikrofon das Tagebuch dechiffrieren zu lassen. Es wird deutlich, wie Geerken die Annäherung an das historische Dokument umzusetzen versucht. Der Hörspielhörer erlebt mit, wie eine Quelle entziffert und wie sie zum Sprechen gebracht wird. Peter Fricke müht sich durch den in kleiner Handschrift verfassten Text – er stockt, seufzt, freut sich über erkennbare Passagen, er liest Satzzeichen mit (»Fragezeichen« / »dann ein Gedankenstrich«), verbessert sich (»so heißt es«) und resigniert (»das ist einfach zu klein« / »das lassen wir darauf beruhen«). Auch der Hörer muss sich parallel zum Entzifferungsprozess durch das Hörspiel arbeiten, wird ihm doch kein fertiger Text geboten, sondern lediglich eine Suche danach, die er mitvollziehen muss. Es geht Hartmut Geerken als Autor des Hörspiels daher weniger um die semantisch-inhaltliche Qualität des Ruest-Textes. Dieser wird lediglich als Textkorpus betrachtet, das als Fragment nach Ablauf der vorgegebenen Spielzeit mitten im Satz, mitten im Wort abbricht.⁴⁰ Die äußerst »gedrechselte Kunstsprache« des Transport-Berichts⁴¹ würde – für sich selbst genommen – sicherlich als künstlerisch verfehlt gelten. Dadurch jedoch, dass sie stockend und bruchstückhaft in ihrer Authentizität zum Ausdruck kommt, dokumentiert »südwärts, südwärts« etwas anderes: die Unmöglichkeit, einen solchen Text vollständig zu erfassen. »Nicht Rekonstruktion ist gefragt«, also die an einem abschließenden Ergebnis orientierte Aufarbeitung der Geschichte, »sondern Annäherung«.⁴² In diesen Zusammenhang gehören auch die O-Ton-Aufnahmen Geerkens. Auch er versucht, sich Ruest und seinem Text »anzunähern«, hier räumlich-geographisch verstanden. Das »Nachfahren« der Strecke wird zur Aufgabe für den »Nachfahren« dieser Geschichte, für die schrittweise Annäherung der nachgeborenen Generation.

Die Leistung dieses solchermaßen interaktiven Hörspiels geht noch weiter. Nicht nur interagierte Fricke mit dem Text im Studio, sondern die von Geerken arrangierten unterschiedlichen Ausgangsmaterialien erlauben zufällige und überraschende Berührungspunkte miteinander, etwa wenn die Zugfahrt im Viehwaggon damals mit den Bahnhofsgerauschen von heute zusammentrifft.⁴³ Aber auch die drei verschiedenen Sprechformen des Ruest-Textes – chiffrierend, als pathetisches Partikel und als gehetzter Passus – gehören zusammen. In adäquater Weise wird so für das akustische Medium des Hörfunks und des Hörspiels das historische Do-

kument in gesprochene Sprache verwandelt. Ruest, der sich als Individualist in seiner lebensphilosophischen Ansicht plötzlich gefangen sieht, der als Verfechter anarchistischen Vernunftgebrauchs nunmehr der Soldateska der Bewachung ausgeliefert ist, klammert sich an die Sprache. »Wie verkraftet der Individualanarchist Anselm Ruest die Konfrontation mit der Masse Mensch?«, formuliert Sigrid Hauff als Zentrum von »südwärts, südwärts«. ⁴⁴ Der verzweifelte Versuch, in der Sprache Rettung und Identität zu finden, wird in all' seiner Brüchigkeit und in all' seinem rastlosen Aufbegehren für den Hörer miterlebbar.

Die Geschichte einer Stimme

»stöße gürs. Hörspiel nach Aufzeichnungen des zivilinternierten Heinz-Ludwig Friedlaender« (1991)

Am 13. September 1991 fand im Programm des BR die Ursendung von »stöße gürs« statt, dem zweiten Beitrag der Trilogie von Hartmut Geerken. ⁴⁵

Das Hörspiel widmet sich Heinz-Ludwig Friedlaender (1913-1988) und kreist damit um das exemplarische Schicksal eines Emigrantenkindes. Heinz-Ludwig Friedlaender, der Sohn von Salomo Friedlaender/Mynona und Marie-Luise, musste mit seinen Eltern im Herbst 1933 ins Exil nach Frankreich fliehen. Für den jungen Mann, der gerade sein Abitur an der Goethegymnasium in Berlin-Wilmersdorf abgelegt hatte, bedeutete dies, sein geplantes Chemie-Studium aufzugeben. Ohne Berufsausbildung war es für ihn besonders schwer, in Frankreich Arbeit zu finden. Heinz-Ludwig Friedlaender verrichtete verschiedene Gelegenheitsarbeiten und besuchte einen Kurs für Radiotechniker, aber die erhoffte Anstellung blieb aus. Bei Kriegsausbruch 1939 wurde er – wie schon sein Onkel Anselm Ruest – als »feindlicher Ausländer« inhaftiert. Heinz-Ludwig Friedlaender versuchte daraufhin im Dezember 1939, sich für die Fremdenlegion zu bewerben, wurde jedoch aufgrund seines Gesundheitszustandes zurückgewiesen. Ein mehrjähriger Leidenszug durch viele der berüchtigten Internierungslager wie Les Milles bei Aix-en-Provence und Gurs am Fuße der Pyrenäen begann. Als immer mehr Deportationen in die Vernichtungslager auf Anweisung der deutschen Besatzung zusammengestellt wurden, gelang Heinz-Ludwig Friedlaender im September 1942 die Flucht in die Schweiz. Hier wurde er wiederum verhaftet und musste 18 Monate lang im Straßenbau arbeiten. Eine Leistenbruchoperation und eine schwere Lungenentzündung folgten. Erst 1944/45 konnte er von einem Lager bei Zü-

rich aus einem radiotechnischen Kurs besuchen. Am 12. September 1945 kehrte er nach einer sechsjährigen Trennung zu seiner Familie nach Paris zurück. Bis zu seinem Tod 1988 lebte Heinz-Ludwig Friedlaender zurückgezogen und ärmlich in der Stadtwohnung seines Vaters: »Ein verpfushtes Leben«, wie er selbst enttäuscht resümierte. ⁴⁶

Ausgangsmaterialien

Der Hörspielproduktion von »stöße gürs« liegen die Postkarten und Briefe zugrunde, die Heinz-Ludwig Friedlaender während seiner Inhaftierung von 1939 bis 1945 aus mehr als einem Dutzend verschiedenen Lagern an seine Eltern schreiben konnte. Mehrere Bündel solcher Korrespondenz befanden sich im Nachlass, der Hartmut Geerken 1988 bei der Wohnungsauflösung überantwortet wurde.

Als zweite wichtige dokumentarische Basis für »stöße gürs« dienen die Interviews mit Heinz-Ludwig Friedlaender. Hartmut Geerken führte die Gespräche im Februar und August 1986 in Friedlaenders kleiner Pariser Wohnung. Der inzwischen 73jährige erinnerte sich an seine Inhaftierungen, an die schlimmen Lagerbedingungen und an die überstandenen Krankheiten. Geerken hielt eine schnarrende, asthmatische Stimme fest, der die Mühe anzuhören ist, die es kostet, von diesen unheilvollen Jahren zu berichten. »Ich fand die Stimme so faszinierend, so einmalig, weil in der Stimme die ganze Misere des Lebens herauskommt«, äußert sich Hartmut Geerken. ⁴⁷ Er lässt das Band unentwegt laufen, auch wenn Friedlaender unruhig in den wie für einen Umzug bereitstehenden Kartons seines Zimmers etwas sucht oder wenn er beispielsweise dem Interviewpartner die Versuche präsentiert, seine eigene Stimme oder Geräusche wie die seines Rasierapparates auf ein kleines Kassettendeck aufzunehmen. Darüber hinaus zeichnete Geerken bei einem Besuch Friedlaenders in Deutschland auf, wie dieser unter vielerlei Selbstgesprächen Kreuzworträtsel studierte. »Das war seine Welt: Kreuzworträtsel lösen, mit dem Tonbandgerät aufnehmen, Selbstgespräche führen«. ⁴⁸

Kompositionsprinzipien

Oberstes Kompositionsprinzip des Hörspiels »stöße gürs« ist die Zahl »sieben«. Die Produktion wird durch diese Vorgabe strukturiert. Der Gesamtaufbau zeigt eine Exposition und einen Schluss, die den fast 49minütigen Mittelteil umrahmen. Dieser Hauptteil umfasst sieben Teile à sieben Minuten und ist chronologisch den sieben Jahren Internierung von Heinz-Ludwig Friedlaender zwischen 1939 und 1945 gewidmet.

Diese sieben Jahresstränge werden im stereophonen Raum von links nach rechts als 1944 - 1942 - 1940 - 1939 - 1941 - 1943 - 1945 angeordnet.⁴⁹

Dieses kompositorische Verfahren wird aber auch an vielen Stellen der Binnenstruktur angewandt. Hartmut Geerken unterwarf die Stöße von Postkarten und Briefen diesem Prinzip: »aus jedem chronologisch geordneten ›stoß‹ postkarte eines jahres wurde nach dem bustrophephonprinzip jede siebte karte bestimmt, um zuerst sieben daten, dann sieben anreden, schließlich sieben grußformeln aus den korrespondenzstücken zu finden«.⁵⁰ Geerken notierte also in jeweils eigenen Durchgängen Anredeformeln oder er fixierte die Orts- und Datumsangabe bzw. die Schlußwendungen der Briefe. In den Textpartien der Hörspielpartitur sind dann für den Sprecher Lorenz Meyboden im Studio in jedem der Jahresstränge sieben Orts- und Datumsangaben, sieben Anreden bzw. sieben Grußformeln hintereinander zu lesen. Ein Beispiel: »Strang 1939« hebt an mit

»colombes, sonntag / sonnabend / 16.X.1939 / sathonay-camp-lyon, 21.XII.39 / 25./26. nov. 1939 / vierzon, mardi 12.XII.1939 / vierzon, 5. nov. 1939 dimanche«

und wird fortgeführt mit

»mes chers parents / mes parents chéris / mes parents chéris / mes parents chéris / mes parents chéris / mes parents chéris / mes parents chéris / liebe eltern«.⁵¹

Der Hörspielautor verwendete weitere unterschiedliche Materialien. Er zog aus dem Nachlass von Heinz-Ludwig Friedlaender Texte heran wie beispielsweise eine fragmentarische Autobiographie. Die Leidenschaft des allein lebenden Friedlaender, Radiomeldungen, Musik, seine eigene Stimme und vieles andere auf Kassette aufzunehmen, wird durch die intensive Verwendung der erhaltenen Aufnahmen und der Geräusche des Kassettenumspulens im Hörspiel dokumentiert. Als eine technische Spielerei, von der sich Geerken mittlerweile distanziert, sind die beiden gesampelten Geräusche anzusprechen, die aus dem Phonem-Material des Lagernamens »gurs« angefertigt wurden. Beide Geräusche – das eine dumpf und dröhnend, das andere hoch und zirpend – entstanden »aus sprache (...), die allerdings so deformiert wurde, daß sie ihren informationsgehalt nicht mehr preisgibt«.⁵² Der »dröhnende« Ton wird im Spielverlauf insgesamt 28mal eingesetzt, siebenmal am Anfang, siebenmal in Strang 1942 und 14mal in den Strängen 1939-1941; der »zirpende« Ton wird sechsmal über das Hörspiel verteilt eingesetzt.

Schließlich kam eine weitere Spielidee erst ganz zuletzt bei der Studioproduktion hinzu. Ein bestimmter Aspekt der Biographie Friedlaenders

sollte zusätzlich noch umgesetzt werden. Friedlaender, der hochgradig asthmatisch war, gebrauchte mit seiner gebrochenen Stimme pausenlos die Floskel »Ja-ja«. Geerken setzte dieses Moment um, indem er den Sprecher Lorenz Meyboden in einem großen Kreis im Englischen Garten mit der Vorgabe »lauf, so schnell du kannst« herumschickte; immer, wenn Meyboden am Ausgangspunkt erschöpft und außer Atem ankam, sollte er in ein bereitstehendes Mikrofon »Ja ja«, »Ja«, »Ja eben«, »So so« oder dergleichen sagen.⁵³ Diese gehetzten, ein nicht vorhandenes Verständnis suggerierenden »Ja«-Rufe werden viermal in den Strängen seit 1941 eingesetzt.

Das Hörspiel

Das Hörspiel »stöße gurs« ist eine Collage. Der Hörspielrealisator Hartmut Geerken montiert die genannten verschiedenen Elemente nach bestimmten Kompositionsprinzipien. Was wie eine zufällige Spielerei anmutet, z.B. die Vorgabe der Zahl »sieben«, erweist sich dabei als Umsetzung einer ganz bestimmten inhaltlichen Komponente, nämlich der Annäherung an die sieben Internierungsjahre des Emigrantenkindes Heinz-Ludwig Friedlaender. Dadurch, dass die Briefdokumente nicht als Textganzes die Aufmerksamkeit gewinnen, sondern parzelliert werden, verstärkt sich der Eindruck der Leidensjahre. Die Zeitdauer wird durch die hintereinander gelesenen Datumsangaben eindringlich vorgeführt, die ständig wechselnden Ortsangaben machen die Odyssee von einem Lager ins andere sinnfällig, der die Insassen willenlos ausgeliefert sind. Die Serie von Briefen – Heinz-Ludwig nummerierte sie, um festzustellen, ob sie den Adressaten wirklich alle erreicht hatten – wird umgesetzt in ein seriell-aleatorisches Verfahren. Der Versuch, im trostlosen Lagerleben den Kontakt mit den Eltern wenigstens in den Briefen aufrechtzuerhalten, kontrastiert mit den formelhaften Wendungen, auf die man in der Kürze einer Postkartenrückseite verwiesen war.

Solche interpretatorischen Ansätze können nicht von der inhaltlichen Dimension der Textteile ausgehen, sondern sie müssen versuchen, die Spielprinzipien, denen das dokumentarische Material unterworfen wird, auf ihre ästhetische Leistung hin zu befragen. Greifbar wird dies in »stöße gurs« am vom Autor eingesetzten Montageprinzip. Jeglicher Erzählfluss wird konsequent unterbunden: Es gibt keine Kontinuität mehr. Wie Heinz-Ludwig Friedlaender durch die Flucht ins Exil aus seinem Lebenslauf herausgerissen wurde, so wie der ständige Wechsel der Lager über sieben Jahre hinweg sein Schicksal bestimmte, wird auch der Hörer ständig herausgerissen und muss sich auf etwas

Neues einstellen. Ständiges Wiederholen ein- und derselben Textpartikel bzw. das Übereinanderblenden von Texten erschweren bewusst ein inhaltlich-semanticches Nachvollziehen. Das von Friedlaender selbst so apostrophierte »verfälschte Leben«,⁵⁴ das die Emigranten und in besonderer Weise die Generation ihrer Kinder auszeichnet, diesem Aus-der-Bahn-geworfen-Werden antwortet in Geerkens Hörspiel das Aufbrechen jeglichen Erzählzusammenhangs. »stöße gürs« kann nur noch »Bruchstücke erzählten Leids«⁵⁵ bieten.

Schließlich ist die Hörspielproduktion aber in ganz besonderer Weise die Geschichte einer Stimme. Wiederum verdient nicht der Inhalt der Erinnerungen Aufmerksamkeit – die zufälligen Schnitte im Hörspiel zeigen dies –, sondern Interesse gewinnt allein die akustische Qualität des Interview-O-Tons. »stöße gürs« ist »mehr als oral history«;⁵⁶ der Hörer ist Zeuge einer mühevollen Dechiffrierarbeit, der sich Heinz-Ludwig Friedlaender auf der Suche nach seiner eigenen Vergangenheit in Selbstgesprächen vor offenem Mikrofon unterzieht. Die brüchige, enervierende, asthmatische Stimme, die den größten Raum im Hörspiel einnimmt, ist im wahrsten Sinn des Wortes qualvoll. Von einer »Zumutung von durchaus heilsamer Art« sprach eine Rezension.⁵⁷ Friedlaenders Versuch, sich zu erinnern, seine ständigen »Ja ja«-Stereotype, sein pausenloses Selbstgespräch mit sich und seinem Kassettenrecorder führt eindringlich vor, welche Destruktion die Ereignisse von 1933 bis 1945 bewirkten. Geerken arbeitet dies zusätzlich heraus, indem er dem Sprecher Leo Bardischewski für die im Studio gelesenen Dokumente vorgab: »ohne intonation / aus dem unterbewußtsein sprechen / wie zwischen schlaf & wachsein / faktisch abwesend / keine intonation, kein pathos«.⁵⁸ Die vom ausgebildeten Sprecher solchermaßen tonlos und mechanisch gelesenen Text- und Briefteile des Emigranten treten in den schärfsten Gegensatz zu der brüchigen Stimme des O-Tons des knapp 50 Jahre später interviewten Heinz-Ludwig Friedlaenders. Der O-Ton Friedlaender und die historischen Dokumente von Friedlaender unterbrechen sich wechselseitig und kontrastieren miteinander. »Emigration« heißt »Leben als Provisorium, das sich nicht mehr aus diesem zeitweiligen in ein sicheres und beständiges Leben zurückführen ließ«:⁵⁹ Dieses »Provisorium«, diese unterbrochene Biographie, setzt das Montage-Hörspiel »stöße gürs« um. Hält der Hörer den ungewohnten Höreindrücken stand und ist er bereit, sich der alles andere als eingängigen Anlage des Spiels auszusetzen, so entsteht ein eindrucksvolles akustisches Bild der Leidenszeit und ihrer lebenslänglichen Folgen.

Der Höhepunkt des »gehörspielsturzes« »fast nächte« (1992)

Am 11. Dezember 1992 schloss »fast nächte«, ein »Hörspiel nach ungesichteten Schriften aus dem Nachlass von Mynona« die Exil-Trilogie »Maßnahmen des Verschwindens« ab.⁶⁰

Im Mittelpunkt dieses Hörspiels steht der Schriftsteller und Philosoph Salomo Friedlaender (1871-1946), besser bekannt unter dem Pseudonym »Mynona«, dem Anagramm zu »anonym«. Friedlaender gilt als »Meister der literarischen Form der Groteske« und »Vorläufer des Dadaismus, des Surrealismus und der absurden Literatur«.⁶¹ Aber wie schon bei seinem Vetter und Schwager Anselm Ruest, mit dem zusammen er anfangs die Zeitschrift »Der Einzige« herausgab (1919/20), spielen auch hier seine philosophische Ansichten eine große Rolle. Friedlaenders frühes philosophisches System bestimmte »Die schöpferische Indifferenz« (1918; ²1922; ³1926), eine Polaritätsphilosophie, die die Möglichkeiten untersucht, »inwieweit die sonst so verhängliche Polarität der zahllosen Kontrastierungen von Ja und Nein, Gut und Böse, Licht und Finsternis usw. vom Individuum her in Einklang gebracht werden kann«.⁶² Im Pariser Exil, in das Friedlaender im Oktober 1933 gehen musste, entwickelte er diese Anschauungen weiter. Die Ideen vom »magischen Ich, vom kritischen Polarismus und vom ICH-Heliozentrum« entstanden in 180 philosophischen Tagebüchern, in Korrespondenzen sowie im Kontakt mit Jean-Paul Sartre kurz vor Friedlaenders Tod im Jahr 1946. Salomo Friedlaender war zwar während der deutschen Besatzungszeit in Paris von Haft und Deportation unbehelligt geblieben, doch um den Preis von Isolation, Krankheit und Armut. Friedlaender wurde im September 1946 auf Armenkosten in Paris bestattet.

Ausgangsmaterialien

»das material zu diesem hörspiel ist vielfältig«.⁶³ Das wichtigste Dokument, das »fast nächte« zugrundeliegt, ist ein Tischkalender, in den Mynona von 1941 bis 1945 Eintragungen vornahm: lange Listen von Wörtern, Merkwörtern zu Schüttelreimen und Nonsens-Komposita. Sodann verwendete Hartmut Geerken die kurze titelgebende Erzählung »Fast Nacht«, in der Mynona eine groteske Parodie des Hitlerismus zeichnet. Die Figur »Wahnfred« klagt darin gegenüber dem Despoten »Hintler I.«, »daß zur Fastnacht das Pogrommaterial auszugehen«⁶⁴ drohe. Weitere Ausgangspunkte für die Hörspielrealisation waren »eine durch wassereinwirkung fast unleserlich gewordene gedichthandschrift mynonas aus den jahren 1944/45 (original als lesevorgabe)«,⁶⁵ transkribierte Briefe von Salomo Friedla-

neder an seinen Sohn Heinz-Ludwig und an seinen Vetter Ruest aus den Jahren von 1941 bis 1945 sowie schließlich Teile aus den philosophischen Tagebüchern Friedlaenders, so wie sie bereits in die Veröffentlichung von Hartmut Geerkens »sprünge nach rosa hin« eingegangen waren.⁶⁶ Hinzu kamen O-Ton-Aufnahmen aus dem Interview von Hartmut Geerken mit Heinz-Ludwig Friedlaender, dem Sohn von Salomo, sowie verschiedene Musiksequenzen von Albert Ayler, John Tchicai, Famoudou Don Moye und Hartmut Geerken.

Kompositionsprinzipien

Ein erstes Arrangement, das der Autor Hartmut Geerken für die Realisation von »fast nächte« traf, war – entsprechend dem Hörspiel »südwärts, südwärts« – die Entzifferung eines Manuskriptes vor offenem Mikrophon. Dem Rundfunksprecher Leo Bardischewski wurde erst vor der Aufnahme im Studio ein Handschriftenkonvolut Salomo Friedlaenders überreicht.⁶⁷ »bardischewski konnte sich innerhalb eines bestimmten handschriftenkonvoluts einen text selbst zusammensetzen, auf spontanität wurde dabei besonderer wert gelegt.«⁶⁸ Aber nicht nur bei der Auswahl der Notate aus dem Tischkalender wurde dem Sprecher freie Hand gelassen, sondern er wurde darüber hinaus angeregt, die Wortlisten und Schüttelreime nach seinem Belieben zu ergänzen.⁶⁹

Leo Bardischewski, in der Hörspiel-Partitur als »sprecher 1: salomo friedlaender« geführt, las auch alle weiteren erwähnten Dokumente des exilierten Schriftstellers. Lediglich die Tagebücher Friedlaenders in Form des Textes »sprünge nach rosa hin« übernahm Hartmut Geerken selbst; die Grotteske »Fast Nacht« las Max Mannheimer, ein ehemaliger Dachauer KZ-Häftling. In Kontrastierung zur Lesung der »Fast Nacht«-Pogrome durch Mannheimer als Opfer der nationalsozialistischen Verfolgung standen die Namen von Häftlingen sowie Häftlingsnummern, die Heinrich August Geerken las. Hartmut Geerken kündigte seinen Vater selbst als »einen unverbesserlichen 93jährigen nazi«⁷⁰ an, der sich ohne erkennbare emotionale Reserve an dem Versuch beteiligt hatte, Listen aus dem »Kalendarium der Ereignisse im Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau 1939-1945« bei sich zu Hause in ein Aufnahmegerät zu sprechen.⁷¹

Hartmut Geerken wählte in »fast nächte« einen spielerischen Collage-Ansatz. »die vielseitig polarisierten historischen dokumente machen eine herkömmliche dramatisierung schier unmöglich; eine ordnung nach ästhetischen maßstäben wäre in anbetracht der thematik vollends fehl am platze.«⁷² Die Partitur zeigt insgesamt

68 Takes, die in der Realisation als Sprecherwechsel unterschieden werden können. Hebt man die musikalischen Takes (M) als gliedern des Moment heraus, so ergibt sich nach einer einleitenden Sequenz von 4 x Musik + 4 x Sprecher 4 (= O-Ton Heinz-Ludwig Friedlaender) die folgende Strukturübersicht von »fast nächte«:⁷³

M-4-M-4-M-4-M-4.

M-5-4-1-1-

M-3-1-1-1-4-1-

M-3-1-1-4-1-4-1-4-1-1-5-1-1-

M-3-1-4-1-1-

M-3-1-4-1-1-1-1-4-1-

M-3-4-1-1-4-

M/2-1-1-1-1-4-1-1-5-1-

M-3.

Das Hörspiel

Die Strukturübersicht zeigt deutlich, wie sehr »fast nächte« ein »chaotisches« Hörspiel ist; »chaotisch« allerdings im Sinne der Geerkenschen Hörspielpoetik, die sich auf Improvisation und Selbstorganisation des Materials beruft. Eindeutige Strukturprinzipien fehlen weitgehend in diesem Spiel; die zufällige Konstellation von einzelnen Materialien ist radikalisiert. Da der Literaturwissenschaftler Hartmut Geerken selbst äußerte, dass »manches aus dem Werk F.s [= Salomo Friedlaenders] nur noch historisch-wissenschaftlichen Wert« habe,⁷⁴ steht auch in »fast nächte« die inhaltliche Qualität der Texte nicht im Vordergrund des Interesses. Vielmehr wurde versucht, sich im künstlerischen Arrangement des Hörspiels in kongruenter Weise dem Leben, dem Werk und vor allem dem Schicksal Friedlaenders anzunähern.

Das offene System von Hartmut Geerken korrespondiert dabei eindeutig mit der Polaritätsphilosophie von Salomo Friedlaender. Hier wie dort ist das Individuum aufgefordert, Gegensätze, Widersprüche und Dissonanzen auszuhalten und für sich zusammenzudenken. Die disparaten Teile des Hörspiels »fast nächte« erfüllen genau diese Funktion. Beispielsweise dient der Musikeinsatz in »fast nächte« der bewussten Dissoziation, der ironischen Brechung und der permanenten Irritation. Allenfalls die assoziative Verknüpfung kann gelten, wenn Geerken über Albert Ayler »love cry« feststellt, dieses Stück »kam mir grotesk genug vor«; »eine völlig verdrehte Musik«⁷⁵ wird mit der grotesken Erzählung »Fast Nacht« zusammengebracht. Wie im bunten Treiben des Karnevals, der »Fastnacht«, steht der Hörer dem disparaten Durcheinander gegenüber. Analog zu Friedlaenders Poetik ist er diesen Widersprüchen allerdings nicht ausgeliefert, sondern er soll »Schöpfer« sein, »Beobachter und Beherrscher seiner

eigenen Widersprüche und der Widerwärtigkeiten seiner Welt«. ⁷⁶ Der »aktive Hörer«, den Hartmut Geerken fordert, entspricht dem schöpferischen Individuum in Friedlaenders Philosophie. Der »inter-aktive Hörer« muss versuchen, eine eigene Geschichte herauszuhören, er muss sich bis an die Grenzen der audiophysischen Leistung dem »risikoreiche[n] gehörspielsturz« ⁷⁷ stellen.

Freilich spiegeln sich die Polaritätsspekulationen auch in einem sehr konkreten Punkt. Entsprechend der Philosophie Friedlaenders spielen polare Konstellationen im Hörspiel eine große Rolle. Am auffälligsten zeigt sich dies in der Gegenüberstellung von einer doppelten Vater-Sohn-Beziehung in »fast nächte«. Die Textteile von Salomo Friedlaender (Sprecher 1 und 2) stehen mit den O-Tönen von Heinz-Ludwig Friedlaender (4) in diesem Verhältnis; ebenso aber auch die von Hartmut Geerken gelesenen Textpartien (3) mit den Aufnahmen von Heinrich August Geerken (5). Handelt es sich im ersten Fall um die Situation des Exilantenkindes im Schatten des berühmten Vaters, so spitzt sich der zweite Fall als regelrechter Vater-Sohn-Konflikt zu. Die schonungslos offene Charakterisierung des eigenen Vaters als »unverbesserlicher Nazi« ⁷⁸ zeigt, worum es Hartmut Geerken persönlich geht. Die Auseinandersetzung mit dem Vater als einem »Täter« ⁷⁹ wird zur Aufgabe für den Sohn, sich mit den Opfern zu beschäftigen. Die Gegenüberstellung der KZ-Daten, gelesen von Geerkens Vater, mit der grotesk überspitzten »Fastnacht«-Erzählung, vorgetragen durch Max Mannheimer, einem KZ-Insassen, ist poetische und persönliche Mitte des Spiels »fast nächte«. Das Exil des Juden Mynona in Paris steht der Situation der Juden im Innern Deutschlands, im Konzentrationslager Auschwitz gegenüber; die permanente Angst Mynonas in Paris korrespondiert mit der Realität der Massenvernichtung. Mynona droht an dieser ihm selbst sehr bewussten Gefahr zu zerbrechen. Die belanglosen Reimereien und Wortspiele im Taschenkalender werden zur letzten spielerischen Tat des einst »ICH-heliozentrischen«, schöpferischen Philosophen. ⁸⁰

Aktive Mühen gegen die »Maßnahmen des Verschwindens«

Was bei der zuletzt vorgestellten Analyse von »fast nächte« mit ihrem Vater-Sohn-Konflikt deutlich wurde, muss für Hartmut Geerkens Ansatz insgesamt gelten. Als Autor geht er von der Aufgabe aus, zu »konservieren« und zu »archivieren«. »Wo meine Väter zerstört haben«, will er die Fundstücke in einem künstlerischen Pro-

zess nutzbar machen. Ein umfassender Versuch entsteht, »zu retten, was zu retten ist«. ⁸¹ Als Sohn eines schwäbischen Beamten, der an seinen nationalsozialistischen Ansichten festhielt, werden Geerkens wissenschaftliche ebenso wie seine literarischen Arbeiten zu »Maßnahmen« gegen das »Verschwinden«. ⁸² Der Hörspielautor muss daher mit der Generation von Schriftstellern gesehen werden, die – in den 30er und 40er Jahren geboren – vor allem seit 1980 ihre Auseinandersetzung mit den Vätern vorlegten. ⁸³

Die Gesamtaufgabe »Maßnahmen des Verschwindens« steht im Hintergrund für Hartmut Geerkens mediale Vielseitigkeit von literaturjournalistischer, editorischer, schriftstellerischer und hörspielkünstlerischer Arbeit. Seit 1965/66 ist er auf der Spur von exilierten Autoren, ihren Biographien und ihrem Werk. Schicksale werden dabei deutlich, die als »verpfushtes Leben« der Emigrantenkinder (Heinz-Ludwig Friedlaender) sogar noch in die Gegenwart hineinreichen. Nicht geradlinige Lebensgeschichten werden deutlich, sondern unterbrochene; Personen kommen zu Wort, die aus der Bahn geworfen wurden; Emigranten, die ihr »Leben als Provisorium« ⁸⁴ begreifen mussten.

Hier setzt Geerkens Poetik eines »interaktiven« und »nicht-erzählenden« Hörspiels an. Die Durchbrechung jeglicher linearer Entwicklung, die ständige Konfrontation einzelner dokumentarischer Materialien in einer Collage werden vom Autor als eines Arrangeurs in den Collagen in Gang gesetzt. Den unter- und gebrochenen Biographien antwortet ein systematisches Chaos, eine geordnete Unordnung in den Hörspielen. Diese Montageform rückt die einzelnen Dokumente in den Vordergrund, stellt sie aus und bringt sie zur Sprache. Nicht mehr Geschichte und Geschichten werden erzählt, sondern der Hörer muss – ähnlich wie in der Dechiffrierarbeit von »südwärts, südwärts« und »fast nächte« – sich durch das dargebotene Material tasten. Aktive Mühen sind aufzuwenden, ein fertiges Ergebnis wird vom Autor nicht vorgegeben.

Radiographie⁸⁵

Bela Bartok: Mikrokosmos.
Gespielt von Hartmut Geerken
Produktion: SWF. Studio Tübingen 1953
Ursendung: SWF, November 1953
Öffentliches Rundfunkkonzert

Friedrich naht das große Grauenhafte.
Versuch einer Analyse des expressionistischen
Lyrikers Alfred Lichtenstein
Produktion: SDR 1961
Ursendung: SDR 1, 6.11.1961

gib deinen eulen freien gesang. Lyrik und Jazz mit
Gedichten von Uwe Hasta [d.i. Hartmut Geerken].
Musik von Art Farmer und Benny Golson
Produktion: SWF 1961
Ursendung: SWF 2, 25.1.1962
Sprecher: Gert Westphal

Das Weltende oder Die Homöopathie der Seele bei
Jakob van Hoddis
Produktion: RIAS 1962
Ursendung: RIAS 2, 17.5.1962

Die Erde ist ein fetter Sonntagsbraten. Der Versuch
einer Analyse Alfred Lichtensteins
Produktion: RIAS 1962
Ursendung: RIAS 1, 25.6.1962

Laß ab von der Eitelkeit. Ein Porträt des
amerikanischen Dichters Ezra Pound
Produktion: SDR. Studio Karlsruhe 1962
Ursendung: SDR 1, 24.9.1962

Mostpeople und das Individuum.
E. E. Cummings zum Gedächtnis
Produktion: RIAS 1962
Ursendung: RIAS 1, 17.12.1962

Ich werde meinen Haß auf meine Söhne vererben!
Impressionen aus dem jungen Algerien
[zusammen mit Sigrid Hauff]
Produktion: SDR. Studio Karlsruhe 1962
Ursendung: SDR 2, 29.12.1962

Der Traum vom glücklichen Stern. Edgar Allan Poes
mythischer Dichtungsbegriff
Produktion: RIAS 1963
Ursendung: RIAS 1, 29.4.1963

Laß ab von Eitelkeit. Ein Beitrag zum literarischen
Streit um Ezra Pound
Produktion: SR 1964
Ursendung: SR 2, 4.2.1964

Ich bin der Hieroglyph, der unter der Schöpfung steht.
Dem Prinzen von Theben zum 95. Geburtstag
Produktion: SR 1964
Ursendung: SR 2, 20.5.1964

Die Welt als Mausefalle. Hinweis auf Alfred
Lichtenstein. Zu seinem 75. Geburtstag
Produktion: DLF 1964
Ursendung: DLF, 20.8.1964

Brudermord. Über Leben und Werk Friedrich Koffkas
Produktion: SR 1965
Ursendung: SR 2, 6.5.1965

Göreme. Ein Besuch der frühchristlichen
Höhlenkirchen in Inneranatolien
Produktion: WDR 1965
Ursendung: WDR 2, 22.5.1965

Victor Hadwiger. Marginalien zu Leben und Werk des
frühexpressionistischen Dichters
Produktion: ORF 1968
Ursendung: ORF, 7.2.1968

Der lachende Hiob oder Die Philosophie des ICH-
Heliozentrums. Aus unbekanntenen Briefen von Salomo
Friedlaender/Mynona
Produktion: SDR 1968
Ursendung: SDR 2, 24.5.1968
[Studio für Neue Literatur im Radio-Essay]

[Aufnahmen mit dem Cairo Free Jazz Ensemble]

Nachweisbare Ursendungen:

- Radio Cairo, 15.5.1970
- Radio Cairo, 17.5.1970
- Voice of America, 23.11.1970
- Voice of America, 26.11.1970
- Radio Cairo, 12.12.1970
- Radio New Haven, 3.6.1971
- Radio Brunswick/Maine, 12.10.1971
- Radio Cairo, 17.5.1972 [music for angela davis II]
- SWF, 12.7.1972

Free Jazz aus Cairo. Das ägyptische Militär Free
Jazz Ensemble HELIOPOLIS
Produktion: DW 1971
Ursendung: DW, 4.2.1971

The Influence of Indian Music on Jazz and Pop
Produktion: All India Radio (AIR) 1974
Ursendung: AIR, 29.2.1974

Autorenmusik Hartmut Geerken
Produktion: Hartmut Geerken, Kabul; SDR 1975
Ursendung: SDR 2, 7.4.1975
[Studio für Neue Literatur im Radio-Essay]

Multimedia Hartmut Geerken – Michael Ranta
Latif Nazimi über eine vierundzwanzigstündige
Multimedia-Veranstaltung
Produktion: Radio Afghanistan 1975
Ursendung: Radio Afghanistan, 5.5.1975

Selbstporträt Hartmut Geerken in Kabul
[Lesung aus »Obduktionsprotokoll« mit eigener
Musik]
Produktion: SDR 1976
Ursendung: SDR 2, 23.4.1976
[Studio für Neue Literatur im Radio-Essay]
[Neue bundesdeutsche Literaturszene VI.]

[Wöchentliche Jazz-Sendung]

Autor: Hartmut Geerken. Übersetzer und Sprecher:

Wahab Madadi

Produktion: Radio Afghanistan 1977

Nachweisbare Ursendungen:

- über Archie Shepp. Radio Afghanistan, 7.8.1977

- über Rahsaan Roland Kirk. Radio Afghanistan, 14.8.1977

- über Coleman Hawkins. Radio Afghanistan, 21.8.1977

- über Bessie Smith. Radio Afghanistan, 28.8.1977

- über Keith Jarrett. Radio Afghanistan, 4.9.1977

- über Rashid Ali. Radio Afghanistan, 11.9.1977

- über Clark Terry. Radio Afghanistan, 18.9.1977

- über John Handy und Ali Akbar Khan. Radio Afghanistan, 25.9.1977

- Begegnung Ost-West. Über Collin Walcott und Tony Scott. Radio Afghanistan, 2.10.1977

- über Pharoah Sanders. Radio Afghanistan, 9.10.1977

- über The New York Loft Sessions. Radio Afghanistan, 16.10.1977

- über John Coltranes ›Ascension‹. Radio Afghanistan, 23.10.1977

- über Julian ›Cannonball‹ Adderley. Radio Afghanistan, 30.10.1977

- über Billie Holiday. Radio Afghanistan, 6.11.1977

- über John McLaughlin: Shakti. Radio Afghanistan, 13.11.1977

- über 75 Years of Jazz. Radio Afghanistan, 20.11.1977

Mit wem frage ich mich 1980 in Athen erreichte der deutsche Philosoph und Dichter Salomo Friedländer/Mynona der 1946 in Paris auf Armenkosten beerdigt wurde im Laufe des Jahres 1918 in Wien wo er noch wohlgeboren war einen schöpferisch indifferenten Höhepunkt

Produktion: WDR 1980

Ursendung: WDR, 12.12.1980

Afrikatour 1985

Yiannia Exarchos im Gespräch mit Hartmut Geerken,

Famoudou Don Moye und John Tchicai

Produktion: Griechischer Rundfunk 1985

Ursendung: Griechischer Rundfunk, 7.5.1985

Aber bevor er anfängt zu wirken, ißt man den Fliegenpilz doch. Neue Moskauer Poesie und Aktionskunst

Produktion: WDR/BR/SFB 1985

Ursendung: WDR 2, 17.6.1985

Ben Franklin: John Coltrane sidemen in Duo

Produktion: University of South Carolina (UOSC)/WLTR, Columbia

Ursendung: UOSC/WLTR, 29.5.1986

[mit Hartmut Geerken, John Tchicai Duo]

Ganghofersche Nudelsuppe gegen Eisbein im Schelee: Melchior Vischer

Produktion: NDR 1986

Ursendung: NDR 2, 20.11.1986

man soll machen oder irgendetwas machen aber etwas gutes muß. Hartmut Geerken. Autor, Musiker

Produktion: BR 1986

Ursendung: BR 2, 12.10.1986

[Zündfunk – Nachtausgabe]

Buddha und Barbar. Über Melchior Vischer, den Weggenossen des Dada

Produktion: WDR/SFB 1986

Ursendung: WDR 2, 8.12.1986

Ich bin ein Konsonant, Madame

Produktion: BR 1986

Ursendung: BR 2, 15.11.1986

Mitwirkende: Hartmut Geerken, Pierre Garnier und Robert Lax

Herbert Kapfer: Hommage à Hugo Ball

Produktion: BR 1986

Ursendung: BR 2, 21.11.1986

[Ausschnitte aus einem Sprechstück ›ball pen‹ von Hartmut Geerken]

Herbert Kapfer: Jakob van Hoddis

Sprecher: Hartmut Geerken

Produktion: BR 1987

Ursendung: BR 2, 30.8.1987

[Zündfunk – Nachtausgabe]

Herbert Kapfer und Carl Ludwig Reichert: Auf der Leiter zum Bücherglück. Ein Antiquariatsreport

Produktion: BR 1988

Ursendung: BR 2, 23.2.1988

[Enthält drei ›Erzählungen in Interviewform‹ von Hartmut Geerken]

Ingeborg-Bachmann-Literaturpreis. Dokumentation mit Lesung von Hartmut Geerken, Kritikerstimmen und vierhändigem Boogie-Woogie zusammen mit Volker Hage

Produktion: ORF 1988

Ursendung: ORF 1, 1.7.1988

fuss wie zum mambo

Produktion: NDR 1988

Ursendung: NDR 3, 16.1.1989

[Lesung aus ›motte motte motte‹]

Maßnahmen des Verschwindens.

Eine Exil-Trilogie (II).

südwärts, südwärts. Hörspiel nach einer

dokumentarischen Niederschrift von Anselm Ruest

Realisation: Hartmut Geerken und Herbert Kapfer

Produktion: BR 1989

Ursendung: BR 2, 19.5.1989

Sprecher: Peter Fricke

kein roter faa, denn die worte sind niemals gefallen
 Realisation: Hartmut Geerken
 Produktion: BR 1990
 Ursendung: BR 2, 16.2.1990
 Mitwirkende: Christian Prigent, Grace Yoon, Robert Lax, Andrej Monastyrskij, Gerhard Rühm, John Tchicai; mit einem Essay von Klaus Peter Harmening
 [CD 2.416.259. Limitierte und signierte Auflage.
 Gertraud Scholz Verlag, Obermichelbach 1990]

Mappa take five. Sprechstück anlässlich »Kikakoku ekoralaps«. Ein Abend phonetischer Poesie mit Klaus Ramm, Franz Mon, Oskar Pastior und Hartmut Geerken. Teil 2
 Produktion: RB 1990
 Ursendung: RB 2, 11.4.1990
 [Mitschnitt einer öffentlichen Veranstaltung in der Bremer Kunsthalle am 21.1.1990]

Ulrich Schmidt: Phonetische Poesie in Bayreuth. Anlässlich »Kikakoku ekoralaps«. Ein Abend phonetischer Poesie mit Klaus Ramm, Franz Mon, Oskar Pastior, Rabin Ayandokun und Hartmut Geerken
 Produktion: DLF 1990
 Ursendung: DLF, 13.8.1990

erwartet bobo sambo ein geräusch? erwartet er eine stimme? ein hörspiel für und mit robert lax
 Realisation: Hartmut Geerken
 Produktion: BR 1990
 Ursendung; BR 2, 30.11.1990
 [CD GSV 011. Gertraud Scholz Verlag, Obermichelbach 1999]

Maria Volk: goldberg ein dutzend täuschungen
 Musik: Ulrich Bassenge
 Regie: Herbert Kapfer
 Produktion: BR/HR 1991
 Ursendung: BR 2, 14.6.1991
 [Hartmut Geerken spricht die Rolle des Vaters in »wettbewerb«]
 [CD 197.1226.2 Rough Trade Rec.]

Christoph Lindenmeyer: Interview mit Hartmut Geerken über »stöße gürs«
 Produktion: BR 1991
 Ursendung: BR 2, 28.6.1991
 [Hörspielnotizen]

Maßnahmen des Verschwindens.
 Eine Exil-Trilogie (III)
 stöße gürs. hörspiel nach aufzeichnungen des zivilinternierten heinz-ludwig friedlaender
 Realisation: Hartmut Geerken
 Produktion: BR 1991
 Ursendung: BR 2, 13.9.1991
 Sprecher: Lorenz Meyboden

Sainkho Namchilak – Grace Yoon – Iris Disse:
 Tunguska-guska
 Realisation: Roman Bunka und Grace Yoon
 Produktion: BR 1991
 Ursendung: BR 2, 25.10.1991
 [Hartmut Geerken spielt Waterphone und Percussion, spricht die Rolle des Kutschog Abenrot und steuert Texte aus »fliegen pilze?« bei]
 [CD 01049-26 EFA-Schneeball]

Weltniwau – ein Umschaltprozeß
 [Beitrag zur Sendung: Wüstensturm. Texte für ein Hörspielprojekt]
 Realisation: Hartmut Geerken
 Produktion: BR/SR 1991
 Ursendung: BR 2, 22.11.1991

Herbert Kapfer und Regina Moths: Ich war irgendwie der erste Existentialist. Mit Richard Huelsenbeck, Hartmut Geerken, Stefan Schwerdtfeger und Beate Himmelstoß
 Produktion: BR 1992
 Ursendung: BR 2, 22.4.1992

Kant Overtones
 [Beitrag zur Sendung: Readytapes: Vorgefundene Hörspiele]
 Produktion: Privataufnahme 1983/BR1992
 Ursendung: BR 2, 9.10.1992

Karl Bruckmaier: Index
 Realisation: Karl Bruckmaier
 Produktion: BR 1990
 Ursendung: BR 2, 4.12.1992
 [Sprecher: Hartmut Geerken]

Maßnahmen des Verschwindens.
 Eine Exil-Trilogie (I)
 fast nächte. hörspiel nach ungesichteten schriften aus dem nachlaß von mynona
 Realisation: Hartmut Geerken
 Produktion: BR 1992
 Ursendung: BR 2, 11.12.1992
 Mitwirkende: Max Mannheimer, Leo Bardischewski, Heinrich August Geerken, Hartmut Geerken, Heinz-Ludwig Friedlaender

Mechthild Rausch: Der verliebte Antierotiker – Ein unbekanntes Kapitel aus dem Leben des Dichters Paul Scheerbart in Selbstzeugnissen. Hörspiel in drei Teilen
 Realisation: Hartmut Geerken
 Musik: Sun Ra
 Produktion: BR 1992
 Ursendung: BR 2, 13., 20., 27.1.1993

bob's bomb. ein interaktives hörspiel. nach einem scenario von robert lax
 Realisation: Hartmut Geerken und Herbert Kapfer
 Produktion: BR 1993
 Ursendung: BR 2, 23.4.1993
 Mitwirkende: Ralf R. Ollertz, Karen Dadaka Lötte, Achim Christian Bornhöft, Robert Lax

- Kostas Giannouloupoulos: Sorry to interrupt you, but it's time you become a radiowave!!!
Realisation: Kostas Giannouloupoulos und Hartmut Geerken
Produktion: BR 1993
Ursendung: BR 2, 10.12.1993
[enthält phonetische Poesie von Hartmut Geerken]
- hexenring
Realisation: Hartmut Geerken
Produktion: BR 1994
Ursendung: BR 2, 17.6.1994
Mitwirkende: Hartmut Geerken, Famoudou Don Moyo sowie die von Hartmut Geerken eingeladenen Anrufer
- Markku Salo: Sun Ra's and Hartmut Geerken's Ritual Music
Produktion: Finnish Radio Broadcasting Company (FRBC) 1994
Ursendung: FRBC, 21.6.1994
[längeres Telefon-Interview mit Hartmut Geerken]
- nach else lasker-schülers tragödie ich&ich (fällt der vorhang in herzform).
Realisation: Hartmut Geerken
Produktion: BR 1995
Ursendung: BR 2, 20.1.1995
Mitwirkende: Irmgard Först, Alice Franz, Ruth Hellberg, Margarete Gräf, Grete Wurm
- bunker
Realisation: Hartmut Geerken
Produktion: BR 1996
Ursendung: BR 2, 12.1.1996
- fliegen pilze? merkungen & anmerkungen zum schamanismus in sibirien & andechs
Produktion: BR 1996
Ursendung: BR 2, 12.1.1996
[Autorenlesung im Anschluß an das Hörspiel bunker]
- null sonne
Realisation: Hartmut Geerken, The Art Ensemble of Chicago
Produktion: BR 1996
Ursendung: BR 2, 25.10.1996
[Live aus dem Bayerischen Staatsschauspiel/ Marstall, München]
- no point
Realisation: Hartmut Geerken, The Art Ensemble of Chicago
Produktion: BR 1996
Ursendung: BR 2, 26.10.1996
[Live aus dem Bayerischen Staatsschauspiel/ Marstall, München]
- null sonne
Realisation: Hartmut Geerken, The Art Ensemble of Chicago
Produktion: BR 1996/1997
Ursendung: BR 2, 26.9.1997
[Endfassung unter Verwendung des Probenmaterials]
- no point
Realisation: Hartmut Geerken, The Art Ensemble of Chicago
Produktion: BR 1996/1997
Ursendung: BR 2, 28.9.1997
[Endfassung unter Verwendung des Probenmaterials]
- bombus terrestris
Realisation: Hartmut Geerken
Produktion: BR 1998
Ursendung: BR 2, 20.11.1998
- Valeri Scherstjanoi: Ein Tag im Leben des Valeri Scherstjanoi
Produktion: SWR Stuttgart 1998
Ursendung: SWR 2, 2.12.1998
[Telefonbeitrag von Hartmut Geerken]
- Valeri Scherstjanoi: Tango mit Kühen. Teil 1
Produktion: BR 1999
Ursendung: BR 2, 20.1.1999
[Mit arabischer Gedichtrezitation von Hartmut Geerken]
- Herbert Kapfer: [über Robert Lax]
Produktion: BR 1999
Ursendung: BR 2, 30.7.1999
[MK – Magazin für Medienkunst; Gesprächsrunde mit Herbert Kapfer, Hartmut Geerken, Sigrid Hauff, Werner Penzel und Nicolas Humbert]
- Kurt Schwitters/Schwittradio/Merzmuseum.
A global live-net jam/a global polyphonous Ursonate in Hommage to Kurt Schwitters
Produktion: ORF 1999
Ursendung: ORF, 19.9.1999
[mit Hartmut Geerkens Beitrag »improvisation über eine postkarte von kurt schwitters an salomo friedlaender/mynona & ihre fernmündliche textkritische erstveröffentlichung«]
- Brigitte Schreiber: [über »kant«]
Produktion: Namibia Broadcasting Corporation (NBC) 1999
Ursendung: NBC, 7.12.1999
[mit Telefoninterview mit Hartmut Geerken]
- bombus terrestris revisited
Produktion: BR 1998/2000
Ursendung: BR 2, 25.2.2000
22. Bielefelder Colloquium Neue Poesie
Lesung vom 30.4.1999
Produktion: WDR 2000
Ursendung: WDR 3, 2.5.2000
[Forum Poesie]
[Hartmut Geerken liest den »sachweiser« von »kant«]
- kalkfeld
Produktion: BR 2001
Realisation: Hartmut Geerken
Ursendung: BR 2, 4.5.2001

Anmerkungen

- 1 Ein umfassendes Verzeichnis der Rundfunkarbeiten Hartmut Geerkens bietet der Abschnitt »Radiographie« in diesem Aufsatz; vgl. Anm. 85. – Gleichwohl sind in diesem Zusammenhang auch die mehr als ein Dutzend selbständigen Publikationen mit literarischen Texten (Gedichten, Sprechspielen, experimentellen Texten) von Hartmut Geerken zu erwähnen sowie eine Fülle von Einzelveröffentlichungen in Zeitschriften.
- 2 Hartmut Geerken wird in den größeren einschlägigen Literaturlexika aufgeführt. Die umfangreichste Darstellung bietet Klaus Peter Harmening im »Kritischen Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur« (KLG). 25. Nachlieferung. 1.1.1987. Der Schriftstellerkollege Ludwig Harig porträtiert Geerken im »Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur«, hrsg. von Herbert Wiesner, München 1981, S. 156f.
- 3 Hartmut Geerken in einem Interview, das der Verfasser am 23.8.1994 mit ihm in Wartaweil am Ammersee führte. Viele der biographischen Hinweise sind diesem ausführlichen Gespräch entnommen, für das Hartmut Geerken an dieser Stelle besonders gedankt sei.
- 4 Als Beispiele für editorische Veröffentlichungen seien die von Anselm Ruest und Mynona geleitete Zeitschrift »Der Einzige« genannt, Jg. 1 und Folge I-III. 1919-1925. 2 Bde. München 1980; Salomo Friedlaender/Mynona. Briefe aus dem Exil 1933-1946. Mainz 1982. – In der von Jörg Drews, Klaus Ramm und Hartmut Geerken gemeinsam herausgegebenen Schriftenreihe »Frühe Texte der Moderne« edierte Geerken die Bände: Melchior Vischer. Sekunde durch Hirn. Der Teemeister. Der Hase und andere Prosa. 1976; Mynona. Prosa. 2 Bde. 1980; Viktor Hadwiger. Il Pantegan/Abraham Abt/Prosa. 1984.
- 5 Vgl. beispielsweise die Veröffentlichung »poststempel jerusalem«. Spenge 1993, die Briefe von Else Lasker-Schüler fortschreibt. – Zum poetischen Ansatz Geerkens vgl. das Kapitel »Interaktion« auf allen Ebenen. Die Hörspielpoetik Hartmut Geerkens.
- 6 Tonbandaufzeichnung des SDR-Beitrages, 7.4.1975. Privatarchiv Hartmut Geerken.
- 7 Vgl. Geerken (Hrsg.): Der Einzige (wie Anm. 4).
- 8 man soll machen oder irgendetwas machen aber etwas gutes muß. Hartmut Geerken. Autor, Musiker. BR 2, 12.10.1986. – Es handelt sich um eine »total für sich selbst sprechende Montage«, die aus einem Gespräch mit Geerken, seinen Platten, seltenen Sun Ra-Aufnahmen sowie Textteilen aus verschiedenen Büchern Mynonas und Geerkens »völlig ohne begleitenden Text« gesendet wurde. Telefonische Auskunft von Herbert Kapfer, 26.8.1994.
- 9 Zur »Programmphilosophie« des BR-Hörspiels seit 1989 vgl. die als Broschüre veröffentlichten Halbjahresprogramme mit ihren Einleitungen. – Vgl. auch die journalistischen Zusammenfassungen dieser Halbjahresprogramme und der Pressekongressen in: FUNK-Korrespondenz Nr. 6/1991, 28/1991, 2/1992, 27/1992, 2/1993, 30-31/1993, 1/1994 und 27-28/1994.
- 10 Herbert Kapfer: Sounds like Hörspiel. In: epd/Kirche und Rundfunk 1981, Nr. 74, S. 6-9.
- 11 Stefan Hardt: De La Soul. Von der Seele des Hörspiels in Hiphop, Rock und Jazz. Soiree. SWF 2, 3.11.1990.
- 12 Geerken: Interview (wie Anm. 3).
- 13 Neben der Diskussion um interaktives Fernsehen sei an dieser Stelle auch auf die Aktion »Van Gogh TV – Piazza Virtuale. 100 Tage interaktives Kunst-Fernsehen« im Rahmen der Documenta 1992 in Kassel hingewiesen. In: Documenta IX. Bd. 1. Kassel 1992, S. 250f.
- 14 Hartmut Geerken: Das interaktive Hörspiel als nicht-erzählende Radiokunst. Essen 1992.
- 15 Geerken übernimmt diesen Satz von Peter Vujica. Ebd., S. 9.
- 16 Zum »Spiel« und dessen kreativer kultureller Bedeutung vgl. den immer noch maßgeblichen Essay des Kulturhistorikers Johan Huizinga: Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Hamburg 1956, ¹¹1972.
- 17 Herbert Kapfer: stöße an kanten akustischer art. Zu den Hörspielen von Hartmut Geerken. In: Geerken: Das interaktive Hörspiel (wie Anm. 14), S. 29.
- 18 Vgl. Roy Ascott: Die Kunst intelligenter Systeme. In: Ebd., S. 17.
- 19 Hartmut Geerken (Hrsg.): schreibweisen. konkrete poesie und konstruktive prosa. Frankfurt am Main u.a. 1973, S. 6.
- 20 Harig: Geerken (wie Anm. 2), S. 156.
- 21 Harmening: Geerken (wie Anm. 2), S. 5.
- 22 Geerken: Interview (wie Anm. 3).
- 23 Hartmut Geerken: bob's bomb. ein interaktives hörspiel nach einem scenario von robert lax. In: Geerken: Das interaktive Hörspiel (wie Anm. 14), S. 44.
- 24 Zum Hörspiel »hexenring« vgl. Hans-Ulrich Wagner: Vernetzung. In: FUNK-Korrespondenz 1994, Nr. 26, S. 31f.
- 25 Hartmut Geerken im Einladungsschreiben, 26.5.1994.
- 26 Bertolt Brecht: Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. In: Ders.: Schriften zur Literatur und Kunst I. 1920-1932. Frankfurt am Main 1976, S. 132-140.
- 27 Tonträger, Schallarchiv BR. S. auch Typoskript-Partitur, Hörspielabteilung BR.
- 28 Der Titel »südwärts, südwärts« ist einem Zitatfetzen aus dem Notizheft entnommen.

- 29 Vgl. zu diesem Kapitel der deutschen Exilgeschichte besonders: Alfred Kantorowicz: Exil in Frankreich. Merkwürdigkeiten und Denkwürdigkeiten. Bremen 1971; Lion Feuchtwanger: Der Teufel in Frankreich. Rudolstadt 1954; Hanna Schramm: Menschen in Gurs. Erinnerungen an ein französisches Internierungslager (1940-1941). Mit einem dokumentarischen Beitrag zur französischen Emigrantenpolitik (1933-1944) von Barbara Vormeier. Worms 1977; André Fontaine: Le camp d'étrangers des Milles 1939-1943 (Aix-en-Provence). Aix-en-Provence 1989.
- 30 Anselm Ruest: [Der Transport]. In: Exil. Forschung. Erkenntnisse. Ergebnisse. 1982, H. 3, S. 14-26. – Die Überschrift des Textes stammt von Hartmut Geerken und wurde deswegen in Klammern gesetzt.
- 31 Hartmut Geerken: Anselm Ruest im Exil. In: ebd., S. 9.
- 32 So Christoph Lindenmeyer: Der Karl-Sczuka-Preis 1989 und die Radiokunst des Hartmut Geerken. BR 2, 29.9.1989.
- 33 Sigrid Hauff: Maßnahmen des Verschwindens. Die Familien Friedlaender und Ruest im französischen Exil. Eine Dokumentation. BR 2, 10.12.1992. (Typoskript, S. 15).
- 34 Geerken: Interview (wie Anm. 3).
- 35 Ebd.
- 36 Matthias Morgenroth: südwärts, südwärts [Rezension]. In: Konzepte 1989, Nr. 8.
- 37 Christian Hörburger: Nuscheln – postmodern [Rezension]. In: FUNK-Korrespondenz 1989, Nr. 50, S. 29.
- 38 Vgl. die Jury-Begründung zur Verleihung des Karl-Sczuka-Preises 1989 an Hartmut Geerken für »südwärts, südwärts«, abgedruckt in: epd/Kirche und Rundfunk 1989, Nr. 67.
- 39 Mechtild Hobl-Friedrich: Die dramaturgische Funktion der Musik im Hörspiel. Grundlagen. Analysen. Diss. phil. Erlangen-Nürnberg 1991, S. 157. Dies ist die bislang einzige wissenschaftliche Arbeit über die Hörspielproduktion von Hartmut Geerken. Doch Hobl-Friedrich stellt die zitierte Frage an den Schluss ihrer eher deskriptiven Präsentation von »südwärts, südwärts« (S. 148-157). Den Versuch einer Antwort enthält die Dissertation nicht.
- 40 Der Vergleich der Hörspielaufnahme mit der Edition des Ruest-Textes zeigt, dass lediglich der Teil von Seite 14 bis 16 von Fricke gelesen wurde. Das Hörspiel bricht im Kompositum »Hafenspelunke« ab. Vgl. Ruest: [Der Transport] (wie Anm. 30).
- 41 Vgl. Geerken: Anselm Ruest (wie Anm. 31).
- 42 Vgl. Lindenmeyer: Karl-Sczuka-Preis (wie Anm. 32).
- 43 Ein strukturell ähnliches Prinzip legt der jüdisch-amerikanische Musiker Steve Reich seiner Komposition für Streichquartett und Tonband »Different Trains« (1988) zugrunde, wenn er seine Reisen als Kind von Chicago nach New York von 1939 bis 1942 in Beziehung setzt zu den Zügen der deportierten Juden in Europa. CD Elektra/Nonesuch Records 7559-79176-2.
- 44 Hauff: Maßnahmen (wie Anm. 33), S. 16.
- 45 Tonträger, Schallarchiv BR. S. auch Typoskript-Partitur, Hörspielabteilung BR.
- 46 Zit. nach Hauff: Maßnahmen (wie Anm. 33), S. 1.
- 47 Geerken: Interview (wie Anm. 3).
- 48 Ebd.
- 49 Vgl. hierzu das Schaubild von Hartmut Geerken; abgedruckt in: Geerken: Das interaktive Hörspiel (wie Anm. 14), S. 154.
- 50 Ebd., S. 151.
- 51 Vgl. das als Partitur angelegte Hörspieltyposkript von »stöße gürs«, S. 4. BR Hörspielabteilung (wie Anm. 45).
- 52 Geerken: Das interaktive Hörspiel (wie Anm. 14), S. 150.
- 53 Geerken: Interview (wie Anm. 3).
- 54 Zit. n. Hauff: Maßnahmen (wie Anm. 33), S. 1.
- 55 Marcus Hertneck: Der Sturz in das Leben des anderen [Rezension]. In: Süddeutsche Zeitung 13.9.1991.
- 56 Hans-Ulrich Wagner: Mehr als oral history [Rezension]. In: FUNK-Korrespondenz 1991, Nr. 38, S. 20f.
- 57 Elisabeth Emmerich: Das verstörte Leben des Heinz-Ludwig F. [Rezension]. In: Augsburgische Allgemeine 31.1.1992.
- 58 Geerken: Das interaktive Hörspiel (wie Anm. 14), S. 152.
- 59 Hauff: Maßnahmen (wie Anm. 34), S. 1.
- 60 Tonträger, Schallarchiv BR. S. auch Typoskript-Partitur, Hörspielabteilung BR.
- 61 Hartmut Geerken: Friedlaender, Salomo. In: Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hrsg. von Herbert Wiesner. München 1981, S. 147.
- 62 Ebd.
- 63 Geerken: Das interaktive Hörspiel (wie Anm. 14), S. 139.
- 64 »Fast Nacht« erschien in: Deutsche Stimmen. Beilage zur »Deutschen Freiheit« (Saarbrücken), 13.2.1934. Die Grotteske ist wieder abgedruckt in: Maßnahmen des Verschwindens. Ausstellung und Hörspiele von Hartmut Geerken. Hrsg. von Herbert Kapfer und Christoph Lindenmeyer. München 1993, S. 86f.

- 65 Hartmut Geerken: fast nächte. Typoskript-Partitur. Hörspielabteilung BR, S. 2. Vgl. auch die Abbildung in: Maßnahmen (wie Anm. 64), S. 30f. (*1933) in »Nachgetragene Liebe« (1980) und Brigitte Schwaiger (*1949) in »Lange Abwesenheit« (1980).
- 66 Hartmut Geerken: sprünge nach rosa hin. Spenge 1981. – Geerken bietet darin die Tagebuchnotate, eingelesen in ein von ihm entwickeltes, ohne Punkt und Komma verlaufendes Textarrangement, das beispielsweise die Beschaffenheit des Ringbuches und die Charakterisierung der Handschrift ebenso enthält wie Überlegungen des Autors beim Lesen des Mynona-Textes.
- 67 Einige Lesevorlagen des Sprechers für »fast nächte« sind abgedruckt in: Geerken: Das interaktive Hörspiel (wie Anm. 14), S. 140-143; bzw. in: Typoskript-Partitur von »fast nächte«. Hörspielabteilung BR, S. 23-29.
- 68 Geerken: Das interaktive Hörspiel (wie Anm. 14), S. 138f.
- 69 »Und ich habe zu ihm gesagt, wenn Ihnen was dazu einfällt, wenn Sie den Schüttelreim auflösen wollen, dann machen Sie's. Sie können auch frei improvisieren. Sie können auch weitermachen«. Geerken: Interview (wie Anm. 3).
- 70 Pressemitteilung BR Hörspiel, Dezember 1992.
- 71 Vgl. Danuta Czech: Kalendarium der Ereignisse im Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau 1939-1945. Reinbek 1989.
- 72 Geerken: Das interaktive Hörspiel (wie Anm. 14), S. 139.
- 73 Analog zur Partiturbezeichnung: 1 = Leo Bardischewski / 2 = Max Mannheimer / 3 = Hartmut Geerken / 4 = Heinz Ludwig Friedlaender / 5 = Heinrich August Geerken. Typoskript-Partitur, Hörspielabteilung BR.
- 74 Geerken: Friedlaender (wie Anm. 61), S. 147.
- 75 Geerken: Interview (wie Anm. 3).
- 76 Hauff: Maßnahmen (wie Anm. 33), S. 27.
- 77 Hartmut Geerken: Pressemeldung zu »fast nächte«. Hörspielabteilung BR.
- 78 Ebd.
- 79 Geerken: Interview (wie Anm. 3).
- 80 Hauff formuliert die »absolute Hoffnungslosigkeit« bereits sogar als Faktum: »Wortspiele sind ein Indiz dafür, daß der Reimer den Denker besiegt hat«. Hauff: Maßnahmen (wie Anm. 33), S. 34.
- 81 Geerken: Interview (wie Anm. 3).
- 82 Der Zitatfetzen »Maßnahmen des Verschwindens« entstammt einer Postkarte von Heinz-Ludwig Friedlaender an seine Eltern vom 3.8.1942, in der er nach Gerüchten über Deportationen fragt: »Betreffen die Maßnahmen des Verschwindens nun auch ältere Leute?« Privatarchiv Hartmut Geerken.
- 83 Vgl. z.B. Christoph Meckel (*1935) in »Suchbild. Über meinen Vater« (1980), Peter Härtling

Rolf Geserick / Carmen Vosgröne

Hörspiel in Deutschland (1950 - 1965)

Ein Dokumentationsprojekt

Manchmal leistet die programmgeschichtliche Überlieferung einen unfreiwillig komischen Beitrag zur Forschung. Im Historischen Archiv des Süddeutschen Rundfunks (heute Südwestrundfunk Stuttgart) ist der genaue Verlauf der Radioprogramme der 50er Jahre auf handschriftlich korrigierten Programmfahnen dokumentiert. Für den 6. September 1950 um 20.00 Uhr war auf der Programmfahne das Hörspiel »Die Neuberin« von Günther Weisenborn in der Regie von Walter Knaus als Produktion des Studios Heidelberg-Mannheim angekündigt worden. Handschriftlich wurde nach der Ausstrahlung der korrekte Titel des Stückes vermerkt: »Die Neuberin«, ein Werk über die berühmte Schauspielerin.

Bisweilen weist die Überlieferung zum Programm eine tragische Note auf. Im Oktober 1963 wurden im niedersächsischen Lengede bei einem schweren Grubenunglück mehr als 40 Bergleute verschüttet. Einen Tag später strahlte der Norddeutsche Rundfunk – unabhängig vom Unglück geplant – in seinem UKW-Programm das Hörspiel »Gefahr« des britischen Autors Richard Hughes aus. Die Sendung war Teil einer Reihe »40 Jahre Rundfunk«. Das 1924 erstgesendete Werk von Hughes gilt gemeinhin als erstes europäisches Hörspiel. Es handelt von eingeschlossenen Bergleuten; ihre fiktiven Gespräche im Dunkeln und die darin sich ausdrückende Lebensgefahr duplizierten das reale Grubenunglück. Aktuelle Sendungen und Musikauswahl wurden verändert, doch das Hörspiel blieb im Programm. Erst Tage später konnten in Lengede mehrere Bergleute gerettet werden. Fazit des Rezensenten in der evangelischen Fachkorrespondenz »Kirche und Rundfunk« vom 1. November 1963: »In der Hörspielabteilung ... lebt man allem Anschein nach etwas weltabgewandt und in hohen geistigen Regionen.«¹

Organisation des Projektes

Solche Funde sind nur kleine Beigaben im Projekt der Arbeitsstelle Medienforschung der Universität Osnabrück zur Dokumentation des Hörspiels in Deutschland (1950 - 1965), das vom 1. Dezember 1997 bis zum 30. Juni 2000 unter Leitung von Prof. Dr. Wolfgang Becker stand. Die Dokumentation wurde finanziert von der Stiftung Volkswagenwerk (Hannover) im Rahmen des Förderschwerpunktes »Archive als

Fundus der Forschung – Erfassung und Erschließung«. Leitender Gedanke dieses Programms war die Förderung von Kooperationen zwischen Archiven und historischer Forschung. Daher stand das Projekt in enger Kooperation mit der Stiftung Deutsches Rundfunkarchiv (DRA).

Für die Dokumentation der westdeutschen Hörspiele war am 8. Oktober 1998 im DRA eine Arbeitsteilung vereinbart worden. Danach erschloss und dokumentierte die Arbeitsstelle Medienforschung die Produktionen von Radio Bremen (RB), Sender Freies Berlin (SFB), Süddeutschem Rundfunk (SDR), Südwestfunk (SWF) und Westdeutschem Rundfunk (WDR). Diese Dokumentation liegt mit dem Abschluss des Projektes komplett vor. Für die vom Deutschen Rundfunkarchiv dokumentierten Rundfunkanstalten Bayerischer Rundfunk (BR), Hessischer Rundfunk (HR), Norddeutscher Rundfunk (NDR), Rundfunk im amerikanischen Sektor (RIAS) Berlin und Saarländischer Rundfunk (SR) reicht die Dokumentation für das gesamte Hörspielangebot vorerst nur bis zum 31. Dezember 1960.

Eingrenzung des Materials

Die Bewilligung des Hörspiel-Projektes durch die Stiftung Volkswagenwerk vom 26. Juni 1997 enthielt die Auflage, »daß die Hörspiel-Produktionen der SBZ/DDR vorrangig zu dokumentieren sind«. Auf dieser Grundlage wurden zunächst die Daten für sämtliche von 1950 bis 1965 ausgestrahlten 985 ostdeutschen Hörspiel-Produktionen und ihre Wiederholungen erfasst.

Unabdingbar für das Vorgehen war die sachlich und arbeitsökonomisch gebotene Eingrenzung des Materials. Aus arbeitsökonomischen Gründen und anknüpfend an die Praxis des DRA ist auf die Dokumentation von Kinderhörspielen verzichtet worden. Zudem ergaben Stichproben, dass die Überlieferung von Kinderhörspielen und der sie betreffenden Materialien sehr lückenhaft ist.

Features sind grundsätzlich nicht erfasst worden, da in den 50er Jahren deren Produktion – obgleich dieser Gattungsbegriff nur zögerlich verwendet wurde – zunächst unter der publizistischen Verantwortung der Hörspiel-Redaktionen erfolgte. Erst in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts kam es durch Ausgliederungen zu eigenständigen Feature-Redaktionen.² Dies bedeutet:

Unter der organisatorischen Zuständigkeit von Hörspiel-Redaktionen entstanden zahlreiche Sendungen, die nach heutigem Gattungsverständnis nicht als »Hörspiele« klassifiziert werden können. Es sind sachliche Erörterungen, monothematisch berichtende Sendungen, in der Regel mit Originaltönen versehen. Grenzfälle ergaben sich durch die im Feature übliche Praxis, mehrere Rollen durch verschiedene Sprecher darzustellen. Gerade in der DDR waren solche Erörterungen – gesamtdeutsch »Hörfolgen« genannt – am Ende der 50er Jahre und zu Beginn der 60er Jahre ein gängiges und populäres Genre. Sie befassten sich oftmals mit politischen und gesellschaftlichen Skandalen in der Bundesrepublik Deutschland, mit Geschehnissen aus der nationalsozialistischen Vergangenheit sowie mit der personellen Kontinuität zwischen NS-Staat und Westdeutschland.

Nach Gründung eigenständiger Redaktionen für Features oder Radio-Essays wurden in der Bundesrepublik ausnahmsweise auch Sendungen produziert, die nach heutigem Gattungsverständnis sehr wohl als »Hörspiele« gelten müssen. Grundsätzlich hing es also von der einzelnen Sendung – und nicht etwa von der Frage, welche Redaktion verantwortlich zeichnete – ab, ob das Werk in der Datenbank dokumentiert wurde oder nicht.

Problematische Abgrenzung

In beiden deutschen Rundfunksystemen bleibt die Abgrenzung zwischen Hörfolgen/Hörbildern einerseits und Hörspielen andererseits problematisch. Dies gilt um so mehr, als die Manuskripte für Sendungen der nicht fiktionalen Genres durchaus auch von prominenten Literaten wie Günter Kunert, Siegfried Lenz oder Heinrich Böll verfasst wurden. Dennoch hat sich die Dokumentation weniger am Namen des Autors oder den vorgefundenen Gattungsbezeichnungen als an Inhalt und Gestaltung der einzelnen Produktion orientiert. Soweit es die akustische Überlieferung oder die Sekundärliteratur (vor allem Kritiken) zuließen, ist hier im Einzelfall entschieden worden, ob eine Produktion in der Datenbank vermerkt wird. Handelt es sich um überwiegend fiktionale Stücke oder basieren die Produktionen auf einer literarischen Vorlage, so sind sie erfasst worden; überwiegt der berichtende Charakter – im Jargon der 50er Jahre: das »Hörbild« oder das »Lebensbild« –, wurde die Produktion nicht dokumentiert. Eine Ausnahme markieren »Lebensbilder« über Schriftsteller, sofern diese Sendungen Ausschnitte aus Hörspiel-Produktionen enthalten.

Analog ist bei Kriminalstücken entschieden worden. In beiden deutschen Staaten fanden Werke sehr viel Aufmerksamkeit, wenn sie vorgeblich oder tatsächlich auf Gerichtsakten beruhten und somit einen dokumentarischen Charakter trugen. Diese Stücke sind – weil fiktional angereichert und mit den gängigen Mitteln der Hörspiel-Gestaltung inszeniert – gleichwohl dokumentiert worden. In der DDR trug beispielsweise eine 1962 ausgestrahlte Serie den Titel »Dem Täter auf der Spur...«, beim WDR lautete 1959 ein Reihentitel »Wählen Sie 74641! Aus den Akten der Kölner Kriminal-Polizei«.

Hörspiele sind also keineswegs nur von den Hörspiel-Redaktionen verantwortet worden. Sie entstanden in diversen Sparten der Rundfunksender. Die föderale Rundfunkstruktur in Westdeutschland trug dazu bei, dass diese Redaktionen in den einzelnen Rundfunkanstalten unterschiedlich benannt waren. Somit sind in der Unterhaltung, im Kulturellen Wort, im Schulfunk, in platt- oder niederdeutschen Redaktionen und in Redaktionen des Kirchenfunks Hörspiele entstanden. Vor allem für unterhaltende Wortsendungen besteht zumeist eine dürftige Quellenlage. Oftmals sind diese Beiträge nur für die einmalige Aufführung produziert worden. Daher ist der Anteil der akustisch überlieferten Sendungen wie auch die Zahl feststellbarer Wiederholungen hier signifikant geringer als bei Werken aus anderen Redaktionen.

Der Schulfunk ist in der Datenbank grundsätzlich unberücksichtigt geblieben, obwohl er Hörspiele für Kinder und Jugendliche produzierte, es sich dabei aber überwiegend um Sachstücke handelte, die mit verteilten Rollen gelesen und akustisch-musikalisch gestaltet wurden.

Hingegen haben platt- und niederdeutsche Werke für Erwachsene grundsätzlich Eingang in die Datenbank gefunden, auch wenn sie nicht aus der jeweils zuständigen Hörspiel-Redaktion stammen. Gerade NDR und RB haben sich auf diesem Gebiet hervorgetan, häufig koproduziert oder einen regelmäßigen Programmaustausch betrieben. Die Bildung eigenständiger Redaktionen des »Heimattunks« bedeutete letztlich eine Aufwertung (und nicht etwa eine Ausgrenzung oder Marginalisierung) von Mundart-Hörspielen. Sie hat jedoch zur Vernachlässigung von mundartlichen, niederdeutschen und Dialekt-Produktionen in der literaturwissenschaftlichen und rundfunkhistorischen Forschung beigetragen. Diese Disziplinen beachteten überwiegend die innerhalb der Hörspiel-Redaktionen hergestellten Produktionen.

Nicht dokumentiert worden sind Sendungen, bei denen lediglich eine Theateraufführung wiedergegeben wurde. Die Ausstrahlung der Inszenierung von literarischen Klassikern erfolgte be-

sonders beim RIAS mehrfach auf dem wöchentlichen Sendeplatz für Hörspiele. Ist jedoch das Theaterensemble ins Rundfunkstudio gegangen und hat dort eine eigene Fassung des Stücks »eingespielt«, so ist diese als Hörspiel in der Datenbank verzeichnet. Grenzfälle ergeben sich, wenn bisweilen der Mitschnitt einer Theateraufführung im Studio nachbearbeitet oder mit akustischen Effekten angereichert worden ist. Hier ging es darum, den Grad der Abweichung von der Bühnenszenierung zu bestimmen. Soweit es sich um ein eigenständiges (wenn auch an die Aufführung im Theater angelehntes) Radiowerk handelt, ist es in der Datenbank verzeichnet.

Einbezogen in die Dokumentation wurden hörspielhistorische und hörspieltheoretische Sendungen, die einen Rückblick auf die Hörspielgeschichte leisten, sich mit dem Schaffen eines Regisseurs befassen oder ein werkbezogenes(!) Interview mit einem Hörspielautor enthalten. Gerade hörspielhistorische Sendungen, etwa von Heinz Schwitzke beim NDR,³ enthalten kurze, gleichwohl charakteristische Ausschnitte aus bekannten Produktionen. In Einzelfällen sind auch »Einleitungen« zu einem Hörspiel als eigenständiger Datensatz vermerkt. Im Dritten Programm des Westdeutschen Rundfunks fanden 1964 anlässlich von Wiederholungs-Ausstrahlungen »Diskussionen« über die Stücke statt, die als eigene Datensätze erfasst worden sind.

Nicht dokumentiert sind hingegen deutschsprachige Hörspiele, die eine ausländische Rundfunkanstalt wie Österreichischer Rundfunk (ORF) und die Schweizerische Rundfunkgesellschaft (SRG) produziert oder federführend verantwortet hat. Aufgenommen sind jedoch internationale Koproduktionen, bei denen eine deutsche Rundfunkanstalt federführend war, beispielsweise Koproduktionen von SWF und SRG oder von SDR und ORF. ORF und SRG erscheinen in der Hörspiel-Datenbank mithin nur als Koproduzenten.

Bestandsaufnahme und Einschätzung der Quellen

Grundsätzlich lässt sich die Überlieferung zur deutschen Hörspielgeschichte nach vier Gruppen klassifizieren:

- akustische Überlieferung (Tonbänder, selten: Schallplatten)
- schriftliche Überlieferung
- Sekundärliteratur (fachjournalistische und wissenschaftliche)
- Internetquellen

Akustische Überlieferung

Die akustische Überlieferung ist unter Angabe von Rundfunkanstalt und Bandsignatur nachgewiesen worden. Nur in Ausnahmefällen sind die Bänder abgehört worden, denn die Menge der erhaltenen Tondokumente hätte die Kapazitäten des Projektes überfordert. Die Datenbank weist folglich die komplette akustische Überlieferung zur gesamtdeutschen Hörspielgeschichte von 1950 bis 1965 bzw. von 1950 bis 1960 nach. Dieser Nachweis ist besonders wertvoll, weil gerade die literaturwissenschaftliche Forschung über Hörspiele allzu oft nur die Manuskripte (und dabei nur den bloßen Text, also ohne Regieanweisungen für die akustische und musikalische Gestaltung) beachtet hat, etwa Althea Crilley Wolfkopf »The Post-War German Hörspiel«.⁴ Die Studie beruht ausschließlich auf Manuskripten, so dass sich die ausführliche Beschäftigung mit einzelnen Hörspielwerken nicht in einem einzigen Fall einer Radioproduktion zuordnen lässt.

Obwohl viele Tondokumente erhalten sind, ist Archivgut in erheblichem Umfang vernichtet worden. Mehrere Umstände haben dazu beigetragen: Das in der Nachkriegszeit kostbare Bandmaterial ist häufig überspielt worden, die Redaktionen haben sich – dieses gilt für beide deutsche Staaten – während der 50er Jahre nur sehr sporadisch um die historische Sicherung gekümmert, bei mehreren Umzügen von Hörspiel-Redaktionen und Archiven ist Material aussortiert worden. Manche Mitarbeiter des DDR-Rundfunks haben in der Wendezeit 1989/90 die Bänder der von ihnen geschriebenen oder produzierten Sendungen und dazu gehörende Materialien an sich genommen.

Schriftliche Überlieferung

Die schriftliche Überlieferung ist in den einzelnen Rundfunkanstalten unterschiedlich. Das philologisch wichtigste Element sind Hörspiel-Manuskripte. Insbesondere wenn kein Tonband vorliegt, erlaubt das Manuskript eine weitgehende inhaltliche Rekonstruktion. In der Datenbank sind neben den unveröffentlichten Produktionsmanuskripten auch frühere Fassungen des Stücks sowie veröffentlichte Manuskripte nachgewiesen.

Für die programmhistorische Rekonstruktion sind Sendeprotokolle die wertvollste Quelle. Nur durch die nach einer Ausstrahlung korrigierten Programmfahnen lässt sich nachweisen, ob ein Hörspiel tatsächlich gesendet worden ist. Dabei konnten einige bislang vermutete Erstsendedaten korrigiert werden. Beispielsweise die Ermordung John F. Kennedys am 22. November 1963 oder der Bau der Berliner Mauer am 13. August 1961 führten zur Verschiebung angekündigter

Hörspiel-Ausstrahlungen. So war eine Reihe verschiedener Hörspiele zur deutsch-deutschen Thematik (u.a. das Stück »Besuch aus der Zone« von Dieter Meichsner) ursprünglich beim SWF zur Sendung im August und September 1961 vorgesehen, wurde aber wegen der aktuellen Ereignisse in Berlin abgesetzt. Auch die aktuelle Berichterstattung zu politischen oder sportlichen Ereignissen führte zur Verschiebung angekündigter Hörspiel-Sendungen. Gleich bedeutend wie Sendeprotokolle und Programmfahnen sind Hörspiel-Karteien in den Rundfunkanstalten. Sie liegen teilweise in Papierform, teilweise elektronisch vor und bilden zusammen mit der Auswertung der Sendeprotokolle den Grundbestand der Projekt-Datenbank. Ihr wesentliches Defizit besteht darin, dass sie die außerhalb der Hörspiel-Redaktionen verantworteten Hörspiele nur sporadisch erfassen.

In einigen Rundfunkanstalten sind – mehr oder weniger systematische – Sammlungen von Rezensionen angelegt worden. Sie betreffen vorrangig die im eigenen Haus produzierten Werke, aber auch Fremdproduktionen, die als Übernahmen von anderen Rundfunkanstalten ausgestrahlt wurden. Diese Überlieferung erklärt, weshalb den einzelnen Hörspielen vereinzelt Rezensionen aus Regionalzeitungen zugeordnet sind, die von den Projektmitarbeitern nicht systematisch ausgewertet wurden.

Sekundärliteratur

Die Sekundärliteratur gliedert sich in folgende Gruppen: Als ausführlichste Quelle der Rundfunkpublizistik aus den 50er und 60er Jahren erwies sich für die Bearbeitung der westdeutschen Hörspiele die »HÖR ZU« mit ihren regionalen Ausgaben in Köln, Hamburg, Stuttgart und München, für die Bearbeitung der ostdeutschen Hörspiele die Rundfunkzeitschrift »Der Rundfunk« bzw. »Unser Rundfunk« und später »Funk und Fernsehen der DDR«. Zwar kündigten die Blätter die Hörspiele bereits mehrere Wochen zuvor an. Diese Programmankündigungen erwiesen sich jedoch beim Vergleich mit detaillierten Sendeprotokollen vielfach als zuverlässig. Darüber hinaus enthalten die Zeitschriften Inhaltsangaben, die besonders für Hörspiele ohne akustische Überlieferung wertvoll sind.

Die beiden wichtigsten Mediendienste in Westdeutschland sind der Evangelische Presdienst »Kirche und Rundfunk« und das katholische Pendant, die »Funk-Korrespondenz«. In beiden wöchentlichen Periodika sind pro Ausgabe bis zu sechs Hörspiele rezensiert worden. Insbesondere inhaltliche und gestalterische Informationen lassen sich daraus gewinnen. Beide wurden komplett per Autopsie ausgewertet.

Die allgemeine Sekundärliteratur zur Hörspielgeschichte ist umfassend bibliographiert worden. Ausgewertet und in das Feld »Sekundärliteratur« der Datenbank eingegangen ist sie aber nur dann, wenn explizit ein einzelnes Hörspiel in nennenswertem Umfang behandelt und analysiert wurde, so dass der Text sich eindeutig einer einzelnen Produktion zuordnen ließ.

Internet

Zu einer ergiebigen Informationsquelle in der Projektarbeit hat sich das Internet entwickelt. Die Recherchen dienen im besonderen dazu, um exakte Titel literarischer Vorlagen und Gattungen der Vorlagen sowie korrekte Namensansetzungen für alle Beteiligten (besonders: korrekte Schreibweisen von Autorennamen) zu ermitteln. Des weiteren konnte häufig die Nationalität eines Autors und abgeleitet davon die Sprachangabe für das Feld »Originalsprache« geklärt werden. Zudem waren die bibliographischen Nachweise für veröffentlichte Hörspielmanuskripte auffindbar. Für diese Recherchen wurden systematisch vor allem online verfügbare Bibliothekskataloge und Verbundkataloge abgefragt.

Überlieferung in einzelnen Rundfunkanstalten und Archiven

Jede der Rundfunkanstalten bzw. das DRA weisen einige Besonderheiten bei der Überlieferung auf. Insbesondere bestehen völlig unterschiedliche Arbeitsteilungen zwischen den Hörspiel-Redaktionen und den diversen Archiven (Schall- und Pressearchiv, Historisches Archiv).

DDR-Hörspiele

Das DRA besitzt umfangreiche Schriftgut- und Tonband-Überlieferungen, Hörspiel-Manuskripte, vereinzelt Korrespondenzen zwischen der Hauptabteilung Dramaturgie und den Autoren, ab Ende der 50er Jahre umfangreicher werdende Presseauschnitte, wenige Fotos (die Produktionen und daran Beteiligte dokumentieren). Doch bedingt durch mehrere Faktoren sind die Bestände aller Quellenarten unvollständig und lückenhaft. 1952 erfolgten gravierende organisatorische Veränderungen im DDR-Rundfunk: An die Stelle der noch relativ selbständigen Landessender trat das Staatliche Rundfunkkomitee, die Programmproduktion wurde in Berlin zentralisiert. Aus der Zeit vor August 1952 sind nur vereinzelt Überlieferungen vorhanden. Sendeprotokolle als wichtigste Quelle über den tatsächlichen Programmablauf existieren erst ab 1954 und weisen in den folgenden Jahrgängen teilweise Lücken auf. Außerdem ist die Berliner

Ausgabe sowie die bis 1952 erschienene Leipziger Ausgabe der ostdeutschen Programmzeitschrift ›Der Rundfunk‹/›Unser Rundfunk‹/›FF dabei‹ vorhanden. Damit ließen sich – neben den originären Rundfunkquellen – Ausstrahlungstermine, Produktionsbeteiligte und Kontextdaten über DDR-Hörspiele ermitteln.

Die Überlieferung für die DDR-Hörspiele ist allerdings weniger zentralisiert, als nach den Vorrecherchen zu erwarten war. Daher sind neben dem Deutschen Rundfunkarchiv weitere Archive in die Recherche einbezogen worden.

– Bundesarchiv, Berlin: Die Akten des Staatlichen Rundfunkkomitees der DDR, im August 1952 als Leitungsorgan gegründet, bestehen aus Beschlussvorlagen und Beschlussprotokollen. Sie enthalten Hinweise auf die halbjährlichen Hörspiel-Planungen, die vereinzelte Befassung des Komitees mit Hörspiel-Produktionen und auf Aktionen zur Popularisierung des Hörspiels: Autorenwettbewerbe, internationale Kooperationen, Darstellung des Genres in der Programmzeitschrift. Soweit möglich, sind diese Hinweise (sie erstrecken sich oft nur auf den Arbeitstitel einer Produktion) den erfassten Hörspiel-Produktionen zugeordnet worden.

– Akademie der Künste (AdK), Berlin: Die Stiftung Archiv der AdK besitzt zahlreiche Nachlässe ostdeutscher Autoren. In einigen Fällen (u.a. Maximilian Scheer) konnten Manuskripte eingesehen und so Informationen gewonnen werden über Hörspiele, von denen kein Mitschnitt überliefert ist. In anderen Fällen (Leonhard Frank, Georg W. Pijet) lassen sich mehrere Manuskript-Versionen nachweisen und so Informationen über die Entstehungsgeschichte eines Werkes gewinnen.

– Deutsches Literaturarchiv, Marbach: Hier konnten Nachlässe eingesehen werden, da das Deutsche Literaturarchiv vereinzelt Überlieferungen von DDR-Autoren besitzt. Vorrangig sind literarische Vorlagen (Erzählungen, Novellen) nachweisbar für Hörspiele, von denen die Tonband-Überlieferung fehlt.

– Deutsche Zentralbücherei für Blinde, Leipzig: Die Blindenbücherei verfügt über einen Bestand von mehr als 500 Hörspiel-Mitschnitten bis 1990. Vereinzelt handelt es sich um Produktionen, von denen in den Rundfunkarchiven kein Band vorhanden ist.

ARD-Hörspiele

Die Besonderheiten der Überlieferungen und ihrer Aufbewahrung sind im folgenden nach den einzelnen Rundfunkanstalten geordnet.

Radio Bremen

Die Überlieferung von schriftlichen Materialien bei RB wird weitgehend im Schallarchiv aufbewahrt. Es konnte auf Programmfahnen mit Sendeterminen und Presstexte mit Angaben zu Sendeterminen, redaktioneller Zuständigkeit, Sprechern und Inhalten zurückgegriffen werden. Die vollständige Sammlung der Sendeprotokolle – größtenteils auf Mikrofilm, in geringerem Ausmaß als Papierausgabe – ermöglichte es, Sendedaten zu überprüfen, gegebenenfalls zu korrigieren und vielfach Angaben zu Sprechern, Ton, Schnitt, Regie zu ergänzen. Teilweise enthielten die An- und Absagen zu den Produktionen auch inhaltliche Angaben, die für die Abstracts verwendet werden konnten. Mitverfilmt sind häufig die Produktionsmanuskripte der Hörspiele, zusätzlich sind hektographierte Ausgaben der Manuskripte verfügbar. Wenige Exemplare sind auch in der Hörspielabteilung vorhanden. Titel- und Autorenkarten wurden herangezogen, um u.a. die Archivnummern der Tonträger zu ermitteln.

Sender Freies Berlin

Beim SFB befindet sich die gesamte Hörspiel-Überlieferung bei der Hörspiel-Redaktion. Auf Karteikarten erfasst sind Sendedaten, die an der Produktion Beteiligten und die Länge des Hörspiels. Die einzelnen Produktionen sind sowohl über eine Titeltartei als auch über eine Autoren- bzw. Bearbeiterkartei auffindbar. Zudem wird in sämtlichen Unterlagen zwischen Hörspielen, Kurzhörspielen (kürzer als 30 Minuten) und Kriminalhörspielen differenziert. Vom größeren Teil der Produktionen sind die Sendemanuskripte – nach Autoren bzw. deutschen Bearbeitern geordnet – in der Redaktion verfügbar. Als einzige Rundfunkanstalt hat der SFB die in zwei größeren Aktionen während der 70er Jahre erfolgten Bandlöschungen nachvollziehbar dokumentiert. Überwiegend handelt es sich dabei um Werke, bei denen der SFB als Koproduzent beteiligt war.

Süddeutscher Rundfunk

Das Historische Archiv des ehemaligen SDR verfügt über einen kompletten Nachweis der von der Hörspiel-Redaktion verantworteten Sendungen. Sie sind in den Produktionsunterlagen enthalten; darin finden sich neben dem Manuskript bisweilen produktionsbezogene Korrespondenzen. Die Programmnachweise (»Tagesordner«) in der Abteilung »Honorare und Lizenzen« gestatten eine exakte Rekonstruktion des tatsächlichen Programmablaufs. Hierin sind kurzfristige Änderungen auf handschriftlich korrigierten Programmfahnen vermerkt. In der Datenbank sind

Hörspiele mit Ausstrahlungsdaten, Produktionsbeteiligten, Bandüberlieferung und teilweise mit Inhaltsangaben vermerkt. Die im ›Funkkurier‹ enthaltene Vorschau auf das Radioprogramm des SDR erwies sich für Inhaltsangaben und die Verschlagwortung als nützlich.

Südwestfunk

Beim ehemaligen SWF befindet sich die schriftliche Hörspielüberlieferung zum großen Teil in der Hörspielabteilung, dagegen werden Produktionsmanuskripte, Tonträger und eine alte Titelliste im Schallarchiv aufbewahrt. Diese Titelliste (mit Angaben zu Tonträger-Nummern und Sendeterminen) und eine Titelliste der Hörspiele mit Sendedaten bildeten den Einstieg in die Recherche. Titel- und Autorenkarten dienten der Vervollständigung der Angaben zu Sprechern, Autoren, Inhalten und Hörspiellängen. An- und Absagetexte mit Sprecherangaben stellten die jeweils aktuellste und vollständigste Information zu Ausstrahlungsterminen und beteiligten Sprechern dar, so dass hier noch einige Korrekturen vorgenommen werden konnten. Presseinformationen und -texte enthalten umfangreiche Angaben zum Inhalt der Hörspiele, natürlich auch zu Fremdproduktionen, die im SWF ausgestrahlt wurden. Ebenso verfügt der SWF über eine Sammlung von Rezensionen, so dass neben überregionalen Zeitungen auch viele (süddeutsche) regionale Zeitungsausgaben berücksichtigt werden konnten.

Westdeutscher Rundfunk

Im Historischen Archiv des WDR bilden die Sendeprotokolle der drei Hörfunkprogramme die wichtigste Quelle; sie liegen auf Mikrofilm vor. Eine Besonderheit: Bis 1955 verantworteten die Funkhäuser Hamburg und Köln des NWDR jeweils im wöchentlichen Wechsel das gemeinsame erste Radioprogramm. Unterlagen finden sich bei den in Köln aufbewahrten Sendeprotokollen nur für jene Wochen, in denen Köln für NWDR 1 verantwortlich war. (Die Protokolle der von Hamburg verantworteten Sendewochen sind an das Staatsarchiv Hamburg abgegeben worden.) Den Sendeprotokollen sind Ausstrahlungsdaten, Regie, Beteiligte und bisweilen Inhaltsangaben (sofern die Ansage oder die Absage des Hörspiels transkribiert wurde) zu entnehmen. Zusätzlich sind Produktionsmanuskripte in den chronologisch angeordneten Sendeprotokollen enthalten. In der Abteilung »Wortrecherche« sind einzelne Produktionen sowohl elektronisch als auch auf Karteikarten nachgewiesen. Die auf den Karteikarten enthaltenen Angaben bilden den Grundstock für Angaben über die WDR-Produktionen in der Projekt-

Datenbank. Die von den 50er bis in die 80er Jahre reichende Sammlung von Hörspielrezensionen und (wenigen) Ankündigungen liegt auf Mikrofiche vor. Sie enthält rund 9 000 Beiträge. Dadurch war es – ähnlich wie bei den Beständen des SWF – möglich, zahlreiche Materialien aus Regionalzeitungen (etwa ›Westdeutsche Allgemeine Zeitung‹, ›Kölner Stadt-Anzeiger‹) zu erfassen.

Ergebnisse

Gesamtdeutsches Hörspielschaffen

Die Dokumentation endet am 31. Dezember 1965 und signalisiert damit das Ende des Hörfunks als »Leitmedium« der bundesdeutschen und der DDR-Gesellschaft, den Bedeutungsverlust des Hörspiels in der Konkurrenz mit dem abendlichen Fernsehprogramm, die Abwanderung prominenter Autoren vom Hörfunk zum Fernsehen und die Marginalisierung des »neuen«, Mitte der 60er Jahre zunehmend experimenteller inszenierten Hörspiels in den westdeutschen Rundfunkanstalten und beim Publikum. Ebenso nimmt die tagespublizistische Aufmerksamkeit für das Hörspiel in der ersten Hälfte der 60er Jahre erkennbar ab, kulturelle Leistungen werden in beiden deutschen Staaten weniger vom Hörfunk und statt dessen verstärkt vom Fernsehen erbracht.

Mit der Dokumentation wird die immense Lücke zwischen der vorliegenden, lediglich bis 1949 reichenden Hörspiel-Dokumentation und den seit 1981 jährlich publizierten Hörspiel-Nachweisen des DRA erheblich reduziert.⁵ Der Zeitraum der Dokumentation umfasst die Blütezeit des Genres. Gerade für diese Phase bildet das Hörspiel eine außerordentlich wertvolle Quelle für rundfunkhistorische, kultur- und mentalitätsgeschichtliche Studien über beide deutsche Gesellschaften.

Wie geplant, sind die zersplitterten Hörspiel-Überlieferungen in einer Datenbank integriert worden. Zu dieser Zersplitterung hatten neben der föderalen Rundfunkstruktur der Bundesrepublik und der eigenständigen Entwicklung des DDR-Rundfunks auch die unterschiedliche Art der Archivalien – akustische und schriftliche Überlieferung, dazu Sekundärliteratur – beigetragen.

Zwischen Rundfunkanstalten (insbesondere deren Schallarchiven) und der programmhistorisch orientierten Dokumentation bestehen durchaus divergierende Erkenntnis- und Nutzungsinteressen. Für die Schallarchive sind vordringlich akustisch überlieferte Hörspiele bedeutsam. Nur wenn sie vollständig oder ausschnittsweise gesendet werden können, existieren Hörspiele

im Bewusstsein von Rundfunkredakteuren. Programmhistorische Dokumentation und Forschung hingegen fragen nach der Produktion und Rezeption sämtlicher – also auch der nicht auf Tonband oder Schallplatte überlieferten – Hörspiele. Dazu gehören folgerichtig auch das »textuelle Umfeld«, d.h. schriftliche Überlieferungen wie Ankündigungen, Rezensionen oder Korrespondenzen zwischen Redakteur und Autor. Dieser Unterschied erweist sich gerade für die frühe Nachkriegszeit als bedeutsam. Manches Hörspiel wurde damals (was schon in den 50er Jahren völlig überholt war) live gesendet, häufig sind Tonbänder überspielt oder durch unsachgemäße Lagerung zerstört worden. Die Hörspiel-Datenbank behandelt diese Werke gleichberechtigt, sie erlaubt mithin eine minutiöse programmhistorische Rekonstruktion, auch bezogen auf die Entwicklung und Veränderung von Sendeplätzen und bevorzugten Sendezeiten.

Die deutsche Hörspielgeschichte nach 1945 ist mit einer Ausnahme für Bundesrepublik Deutschland und DDR getrennt geschrieben worden.⁶ Die während der 40 Jahre andauernden deutschen Zweistaatlichkeit nachvollziehbare und arbeitspraktisch gebotene Perspektive, beide Rundfunksysteme und ihre Sendungen getrennt zu betrachten, wird an den wichtigen Monographien zur Geschichte des deutschen Hörspiels deutlich.⁷ Nur vordergründig ist diese Perspektive plausibel. Während der 50er und 60er Jahre bestanden fast keine offiziellen Kontakte zwischen den Hörspiel-Redaktionen beider deutscher Staaten. Auch unterblieb jeglicher Programmaustausch – mit nur einer Ausnahme. 1965 strahlte der BR die Produktion »Altweibersommer« von Gerhard Rentzsch in der DDR-Fassung aus. Der DDR-Rundfunk produzierte indessen kapitalismuskritische und gegen die BRD-Gesellschaft gerichtete Stücke neu anstatt die Fassungen dieser Werke von ARD-Anstalten zu übernehmen.⁸ Im gleichen Jahr kamen (mit umfangreichen Ankündigungen in der Programmpresse) vier Werke bundesdeutscher Autoren im DDR-Rundfunk zur Aufführung, darunter »Der Bussard über uns« von Margarete Jehn und »Gelassen stieg die Nacht an Land« von Adolf Schröder.

Nunmehr stehen erstmals aussagekräftige Daten für einen Ost-West-Vergleich nach diversen Gesichtspunkten zur Verfügung, etwa zum Verhältnis von Originalentwicklungen zu Hörspielbearbeitungen nach literarischer Vorlage, nach Themenpräferenzen, der Nutzung von fremdsprachigen Vorlagen, der unterschiedlichen Behandlung gleicher Vorlagen etc. Diese Daten begünstigen zehn Jahren nach der deutschen Vereinigung einen veränderten Blick auf

den Gegenstand. Nicht nur die Unterschiedlichkeit, ja Gegensätzlichkeit der Hörspiele (und der Rundfunkorganisationen, in denen sie produziert wurden) verdient Beachtung. Auch Gemeinsamkeiten bei den Themen, den Veränderungen der Inszenierungsstile und nicht zuletzt den Beteiligten (Schauspieler und Sprecher, die bis zum Mauerbau aus der DDR in die Bundesrepublik Deutschland übersiedelten) können nun verlässlicher ermittelt werden.

In den gängigen Darstellungen zur Literaturgeschichte der DDR kommt das Hörspiel praktisch nicht vor. Diese Ausblendung erfolgt, obwohl Schriftsteller wie Günter Kunert oder Rolf Schneider zu den profiliertesten und produktivsten Hörspielautoren zählten. Ihre Werke sind häufig wiederholt worden und dadurch im ostdeutschen öffentlichen Bewusstsein erstaunlich präsent geblieben. Die Ergebnisse des Dokumentationsprojekts machen auf diesem Gebiet erstmalig umfassende Recherchen möglich und können zu einer größeren Beachtung des ostdeutschen Hörspielschaffens in der Literaturhistoriographie beitragen.

Als wichtigster inhaltlicher Befund ist festzuhalten, dass die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Hörspiel der Nachkriegszeit in beiden deutschen Staaten erstaunlich selektiv vorging und auf diese Weise zu einer allzu engen Kanonisierung des Hörspielschaffens beitrug. Sie hat sich vorrangig dem literarisch hochwertigen Hörspiel zugewandt und sich dabei nicht selten leiten lassen von der Prominenz, die einzelne Autoren maßgeblich in anderen literarischen Gattungen (etwa Heinrich Böll oder Alfred Andersch mit ihren frühen Romanen, Günter Kunert mit seinen Gedichten) erworben hatten. Die eher unterhaltsamen, leichteren Stücke und die beliebten Kriminalhörspiel-Reihen sind in wissenschaftlichen Untersuchungen zumeist ignoriert oder nur beiläufig beachtet worden.

Eine quantitative Auswertung bestätigt, dass Themen aus dem privaten Leben wie Ehe, Familie, Liebe oder kriminalistische Sujets wie »Mord« weitaus häufiger behandelt wurden als die »Vergangenheitsbewältigung«, die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus sowie dem Zweiten Weltkrieg und ihren Folgen. Dies ändert nichts daran, dass Hörspiele von herausragender Qualität mit anspruchsvollen gesellschaftlichen oder politischen Themen produziert, gesendet, aufmerksam rezipiert und bisweilen mehrfach wiederholt wurden. Der nunmehr vorliegende Datenbestand erlaubt es, die ausgeprägte Fixierung auf gesellschaftliche und zeithistorische Themen sowie auf literarische Qualität zu überwinden und statt dessen der weiteren Forschung das komplette Hörspiel-Repertoire bzw. eine fundierte repräsentative

Auswahl daraus zugrunde zu legen. Durch die Dokumentation werden Hörspiele als bislang vernachlässigte Quelle insbesondere für Forschungen zur Kultur- und Mentalitätsgeschichte der Nachkriegszeit aufgewertet.

Familienserien, die bis heute das kollektive Gedächtnis vom Fernsehen seit den späten 50er Jahre prägen, hatten ihre Vorläufer in Radioserien und waren inhaltlich wie sprachlich stark regional geprägt. Dieses Muster musste für die deutschlandweite Ausstrahlung im Fernsehen modifiziert werden. Zwar blieb der regionale Akzent in »Firma Hesselbach« und anderen Serien erhalten. Er wurde jedoch so weit nivelliert, dass die Sendungen in der ganzen Bundesrepublik ihr Publikum fanden.

Ein anderes Beispiel für die programmhistorische Kontinuität vom Radio zum Fernsehen liefert der »Freitagskrimi«. Seit Jahrzehnten im Fernsehen etabliert, lässt sich mit der Hörspiel-Dokumentation nachweisen, wie ausgeprägt der Sendeplatz am Freitagabend und das Genre Kriminalhörspiel bereits im Radio der 50er Jahre zusammengehörten. Erik Ode, seit 1969 bekannt als »Der Kommissar« im ZDF, führte in den 50er Jahren Regie in zahlreichen, freitags ausgestrahlten Krimiproduktionen.

Die Rundfunk-Historiographie hat sich vorrangig mit institutionellen und politischen Fragen, selten aber mit der Programmgeschichte und noch seltener mit dem Genre Hörspiel befasst. Einer der Gründe für diese Abstinenz liegt in der schier überwältigenden Materialfülle. Dieses Alibi existiert nun nicht mehr. Durch die Datenbank ist das Hörspiel als Gegenstand programmhistorischer Forschungen besser verfügbar. Zudem wird es als Quelle für mentalitätsgeschichtliche Forschungen und für Studien über die gesellschaftliche Befindlichkeit in beiden deutschen Staaten bis Mitte der 60er Jahre aufgewertet. Auch für die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus (bzw. deren Verzögerung), für die wirtschaftliche Entwicklung beider Gesellschaften und deren sozialpsychologischen Folgen für die Individuen, aber auch für die Geschichtsbilder von Bundesrepublik Deutschland und DDR liefern die Hörspiele außerordentlich viel Material.

Literaturgeschichtliche Werkdarstellungen einzelner Autoren sind in der Germanistik zumeist am klassischen Kanon von Epik, Lyrik und Dramatik orientiert. Hier bleiben Hörspiele häufig unbeachtet, wohl auch deshalb, weil sie in den einschlägigen bibliographischen Hilfsmitteln und Werkverzeichnissen in der Regel nicht oder bloß cursorisch aufgeführt werden. Ein markantes Beispiel dafür liefert die umfangreiche »Internationale Guenter-Kunert-Bibliographie« von Nico-

lai Riedel,⁹ die dessen Hörspiel-Manuskripte wie auch die Sekundärliteratur über sein umfangreiches Hörspielschaffen ignoriert. Zudem bleibt die seltene Behandlung von Hörspielen innerhalb der Germanistik allzu oft auf Manuskripte beschränkt. Die akustische Umsetzung der Textvorlagen wird häufig gar nicht oder nur unzureichend wahrgenommen. Somit bleibt die medien-spezifische Leistung, nämlich die Inszenierung für das Radio, unbeachtet.

Anmerkungen

- 1 Eine böse Fahrlässigkeit. Der NDR sendete das Hörspiel »Gefahr« zu verletzender unrechtlicher Zeit (26.10.). In: Kirche und Rundfunk 1963, Nr. 43, S. 9.
- 2 Tamara Auer-Krafka: Die Entwicklungsgeschichte des westdeutschen Rundfunk-Features von den Anfängen bis zur Gegenwart. Wien 1980; Christa Hülsebus-Wagner: Feature und Radio-Essay. Aachen 1983.
- 3 Heinz Schwitzke: Anderthalb Jahrzehnte Zeitgeschichte in Hörspielen, NDR 1, 8. und 11.5.1960; Heinz Schwitzke/Hans Paeschke: Das Hörspiel in der Literatur der Gegenwart, NDR 3, 13.10.1961.
- 4 Althea Crilley Wolfkopf: The Post-War German Hörspiel. Ph.D. Boston University Graduate School, Modern Language and Literature 1966.
- 5 Wolfram Wessels rezensierte in RuG Jg. 24 (1998), H. 2/3, S. 176f. die Dokumentation »Hörspiel 1945-1949«. Er wünschte sich, dass die Dokumentationslücke für die 50er, 60er und 70er Jahre geschlossen würde und orakelte: »Das Deutsche Rundfunkarchiv will sich, so ist es im Vorwort versprochen, darum bemühen.« (S. 177)
- 6 Vgl. Hans-Ulrich Wagner: »Der gute Wille, etwas Neues zu schaffen«. Potsdam 1997.
- 7 Jürgen Haese: Das Gegenwartshörspiel in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands. Berlin 1963; Peter Gugisch: Die Entwicklung des Gegenwartshörspiels in der Deutschen Demokratischen Republik. Auszüge in: Neue Deutsche Literatur Jg. 13 (1965), Nr. 6, S. 148-161; Sibylle Bolik: Das Hörspiel in der DDR. Frankfurt am Main 1994; Heinz Schwitzke (Hrsg.): Reclams Hörspielführer. Stuttgart 1969; Stephan B. Würfel: Das deutsche Hörspiel. Stuttgart 1978 (der zwar dem DDR-Hörspiel auf S.186ff. ein eigenes Kapitel widmet, es jedoch losgelöst von der westdeutschen Entwicklung behandelt); Hermann Kekkeis: Das deutsche Hörspiel 1923-1973. Frankfurt am Main 1973; Margret Bloom: Die westdeutsche Nachkriegszeit im literarischen Original-Hörspiel. Frankfurt am Main/New York 1985.
- 8 N.N.: So stand ich auf ... In: FF dabei 1965, Nr. 23, S. 8f.
- 9 Nicolai Riedel: Internationale Günter-Kunert-Bibliographie. Hildesheim 1987.

Frank Warschauer

Rundfunk und Kritik. Ausgewählte Aufsätze (1927 - 1933) (Teil I)

I

Frank Warschauer wurde (als Franz Rudolf Warschauer) am 22. April 1892 in Darmstadt geboren. Er war der ältere der beiden Söhne eines Darmstädter Professors für Staatswissenschaft, der später einem Ruf nach Berlin folgte und 1916 starb. Frank Warschauer spielte in den 20er und 30er Jahren als Publizist und Journalist eine erinnernswerte Rolle; er zählte zu den wichtigsten Rundfunkpublizisten und -kritikern. Er publizierte Aufsätze über das neue Medium Rundfunk und dessen Programm in Zeitschriften wie ›Deutsche Presse‹, ›Melos‹, ›Der Deutsche Rundfunk‹ sowie in Sammelbänden, und er schrieb, als Nachfolger von Werner Mahrholz, von 1930 bis zur NS-Machtübernahme regelmäßig Programmkritiken für die Berliner ›Vossische Zeitung‹. 1933 emigrierte er nach Prag, wo er für deutschsprachige Blätter schrieb, auch für die Exilpresse, und 1937 ein Buch ›Prag heute‹ veröffentlichte. Im gleichen Jahr heiratete er die Französin Augusta (Gussy) Gerson. 1938 flüchtete er mit ihr nach Holland, wo er sich am 18. Mai 1940 nach dem Einmarsch der deutschen Wehrmacht das Leben nahm. Seiner Witwe gelang die Flucht quer durch Belgien und Frankreich in die Schweiz. Sie schickte aus Zürich am 17. November 1986 einen Nachruf der New Yorker Zeitschrift ›Aufbau‹ vom 30. August 1940 und drei Gedichte Warschauers aus der Zeit vor 1933, die ihn von einer bisher unbekanntem Seite zeigen.¹ Der Nachruf im ›Aufbau‹ über Warschauer – ›Photograph, Schriftsteller und Journalist‹ – hebt hervor, dass der »kleine, agile, sehr gebildete Mann in der Geschichte der deutschen Presse durch zwei Dinge besonders bekannt geworden [ist]: Er hat als erster wirklich grundlegende Radiokritiken geschrieben (in der ›Vossischen Zeitung‹) und die erste Analyse Charlie Chaplins in Buchform veröffentlicht.«

Auf Warschauer stieß ich in ›Fazit‹, der kultur- und gattungsgeschichtlich aufschlussreichen Sammlung von Berichten, die Ernst Glaeser mit dem Untertitel ›Ein Querschnitt durch die deutsche Publizistik‹ 1929 herausgegeben hat.² In ›Fazit‹ behandelt Frank Warschauer das Radio als neues Medium von »heute« und in einem Ausblick auf »morgen« auch schon das gerade erfundene Fernsehen, den »Filmfunk«.

Warschauers Beitrag in ›Fazit‹ gab Anlass zu Nachforschungen über ihn und seine publizistische Arbeit. Sie verliefen zeitlich parallel zu anderen Projekten und waren noch nicht abge-

schlossen, als in der Zeitschrift ›Publizistik‹ ein Beitrag von Winfried B. Lerg erschien.³ Es war daraus zu ersehen, dass Warschauer nicht so vergessen war oder so vernachlässigt wurde, wie zu vermuten war, und es war anzunehmen, dass Lergs Aufsatz Folgen haben und noch andere dazu veranlassen werde, sich mit Warschauer zu befassen.

Trotz mancher Bemühungen um Warschauer⁴ hat es bislang niemand unternommen, die verstreuten Texte Warschauers für die Forschung zugänglich(er) zu machen. Daher wurde 1998 die unabgeschlossene Materialsammlung aus den späten 70er und frühen 80er Jahren fortgesetzt, so dass hier nun charakteristische, sachlich relevante und historisch aufschlussreiche Aufsätze Warschauers über Literatur und Musik im Radioprogramm und überhaupt über Radioprobleme der verschiedensten Art (auch technische und organisatorische) aus der Spätphase der Weimarer Republik (1927-1933) vereinigt vorgelegt werden können. Programmkritiken Warschauers in der ›Vossischen Zeitung‹ blieben unberücksichtigt, so dass hier nur Beiträge zu allgemeinen Rundfunkthemen vorgelegt werden. Gussy Gerson versicherte, dass sie mit dem Neudruck aller Warschauer-Texte einverstanden sei; sie selber ist am 27. September 1990 in Zürich gestorben. Ihrem Andenken sei dieser Beitrag gewidmet.

Bei der Sammlung des Materials und den biobibliographischen Recherchen haben wechselnde Siegener Studierende geholfen, wofür für die erste Phase (in den 70er Jahren) Helmut Mörchen, für die zweite Phase (1998 - 2000) Debby van Rheenen und insbesondere Ingrid Meemken, die auch das reprofähige Manuskript erstellt hat, zu danken ist. Bei der Abschrift wurden nur unverkennbare Druckfehler verbessert; sprachliche Nachlässigkeiten oder Eigenheiten (z. B. erschreckt statt erschrocken) blieben ebenso erhalten wie die orthographische Differenz zwischen einzelnen Aufsätzen bzw. den Zeitschriften, in denen sie zuerst erschienen (z.B. Mikrophon, Mikrofon).

›Rundfunk und Geschichte‹ danke ich für das Angebot, die Sammlung von Warschauer-Texten zu publizieren. Schließlich danke ich Jens Malte Fischer dafür, dass er als Sachkenner einen Beitrag über Warschauers Verhältnis zur Rundfunkmusik beige-steuert hat; so wird sogar diese Edition zu einem kleinen Kollektivprodukt mit Beteiligten aus mehreren Generationen.

Helmut Kreuzer, Siegen

II

Diese Textsammlung zeigt nicht den »ganzen« Warschauer: nicht den Photographen, den Buchautor, den Lyriker, den journalistischen Kritiker des Programms. Sie konzentriert sich auf den Rundfunkpublizisten, der in Artikeln für Zeitschriften, aber auch in Zeitungsartikeln, wie die Auswahl zeigt, zum einen Grundfragen des Rundfunks, zum anderen Grundfragen der Rundfunkkritik nachging.

Warschauer hat sich der Rundfunkpublizistik zugewandt, weil ihm bewusst war, welche spezifischen Möglichkeiten das neue Medium bot, Raum und Zeit zu überwinden, mit Wort und Klang im Nu ein großes, weit verstreutes Publikum zu erreichen und diesem literarische und musikalische Werke sowohl im Augenblick des Vortrags und der ersten Sendung zu Gehör zu bringen, wie auch – dank ihrer »Konservierung« in Schallplatte und Tonfilm – in viel späterer Zeit, so dass Töne und Stimmen der Vergangenheit, etwa der Gesang des toten Caruso (ein Beispiel Warschauers) oder eine längst verklungene Dichterstimme für ein neues Publikum wieder belebt werden können. Er erkannte neben den neuen Möglichkeiten des Mediums auch neue Herausforderungen, die sich aus jenen ergeben, z.B. den Anspruch der »Macher« des neuen Mediums an die Autoren, neue literarische Gattungen zu kreieren – das »Hörspiel«, das unmittelbar für das »Ohr«, für die Funksendung geschaffen wird, und das »Sendespiel« (im Begriffssinn Warschauers: die spezielle Radiofassung überlieferter Lesetexte und Theaterstücke).

Die zentrale Bedeutung des Massenmediums Rundfunk und dessen gewichtigste ästhetische Funktion aber lag für Warschauer in der Auswirkung des massenhaften Programmempfangs auf die herkömmliche Dichotomie von Kunst und Unterhaltung, auf dem Gegensatz von »aristokratisch-exklusiver« Kunst für die Wenigen und Wort- und Musikprodukten für die Zerstreuung der Vielen ohne Kunstanspruch. Der Rundfunk seiner Zeit hatte für Warschauer die »geistige Aufgabe«, eine »Kunst für die Leute« zu schaffen, eine demokratische A(Allgemein)-Kultur neben U- und E-Kultur hervorzubringen (um, ein wenig ahistorisch, Termini der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf Diskussionen der 20er Jahre zu übertragen). »Schweres« wie »Leichtes« aus der kulturellen Tradition sollte einen Platz im Programm finden können; aber das neue Ziel des Rundfunks sollte sein, ohne Preisgabe von »Qualität« die einen wie die anderen Hörer zu gewinnen, unterhaltend an sich zu fesseln und sie dergestalt zusammenzuführen: Hunderttausende, ja Millionen mit ganz verschiedenen Bildungsgängen und sozialen Erfahrungen. Ihnen

allen sollte ein gemeinsamer Schatz an Wissen, Literatur und Musik zuhause verfügbar sein. Warschauer war ein Optimist im Hinblick auf den technischen Fortschritt der Sende- und Empfangsgeräte wie auch im Hinblick auf die massenhafte Zunahme der Hörerzahlen. In diesen Prozessen sah er die soziokulturelle Chance eines positiven Ausgleichs der ungleichen Zugänge zu den Quellen von Bildungserlebnissen, ästhetischen Erfahrungen und politischen Informationen.

Warschauer erwartete, dass der Durchbruch des Fernsehens, in dem er das wichtigste Medium des 20. Jahrhunderts erkannte, diese positive »Nivellierung« von Bildung und Geschmack weiter fördern werde.

»Man wird, jeder in seinem Zimmer, nicht nur wie bisher alles hören können, was auf der Erde an irgendeiner Stelle erklingt, sondern auch gleichzeitig sehen, was dort vorgeht, wo der Sendeapparat aufgestellt ist. Der wird beweglich sein, wie schon jetzt beim Rundfunk die Aufnahmemikrophone (...). Übrigens werden diese Fernbilder sowohl farbig als auch plastisch sein; auch diese Erfindungen sind schon fertig. Wie jetzt Konzerte und Worte aller Art, soweit es die allmächtigen Herren der Sendegesellschaften eben erlauben (...), so wird dann die ganze Welt in Auswahl ins Haus geliefert; natürlich auch Theater, Oper und, was technisch noch am einfachsten ist, Film. Natürlich auch: der Empfang des berühmten Boxers (...), oder Szenen aus der chinesischen Revolution, die sich im gleichen Augenblick vollziehen; je nachdem, wer die Sendeorganisation beherrscht (...).«⁵

Aber Warschauer sah auch die temporären Schwierigkeiten, vor die das Radio seine »Macher«, Hörer und professionellen Kritiker damals stellte: die organisatorischen Probleme und politisch bedingten Konditionen der Programmgesellschaften, die technisch bedingten Defizite der Rezeption, die Einschränkung der Sendefreiheit, die Dominanz des »lesenden« Dichters über den »sprechenden«, die Notwendigkeit einer dauerhaften Institutionalisierung und einer gesicherten Beachtung öffentlicher medienkritischer Instanzen. Er registrierte, dass viele der namhaften und erfolgreichen Autoren sich zunächst von dem neuen Medium noch fernhielten, sei es aus anti-technischem Affekt, sei es aufgrund zu geringer Honorare. Warschauer sprach der Technik allgemein, und speziell der Medientechnik, eine so große Bedeutung für seine Zeit zu, dass zu dem Thema »Die Zukunft der Technisierung« – und nur zu ihm – ein längerer Aufsatz mitaufgenommen wurde.

Als Vorkämpfer einer wirkungsstarken Rundfunkkritik konnte er es nicht hinnehmen, dass die Rezensenten der »neuen Medien« von damals (Radio, Schallplatte, Tonfilm) und ihrer Produkte

gegenüber der Pressekritik von Buchliteratur, Theater, öffentlichem Konzert diskriminiert wurden, obwohl sie doch eigentlich einer breiter gefächerten Kompetenz bedurften. Sie sollten literarisch oder musikalisch nicht weniger versiert sein als ihre angeseheneren Kollegen, aber sie brauchten darüber hinaus, gerade in der Frühzeit des Mediums, spezielle Kenntnisse der Rundfunktechnik und Rundfunkorganisation wie auch der internationalen Programmentwicklung. Mehr noch: Sie mussten darauf hinarbeiten, ein solches Renommee zu gewinnen, dass die »Macher« in den Sendern auf ihre Kritik reagierten, obwohl das Programm durch Gebühren finanziert wurde und seine Sendungen im Allgemeinen nicht wiederholt wurden, so dass die Rundfunkredaktionen weniger auf die Pressekritik angewiesen waren als das lokale Theater, das seine Aufführungen möglichst oft wiederholen will, oder der Buchverlag, der mittels der Pressekritik Käufer zu finden hofft.

Warschauers Engagement für eine sachgerechte und einflussreiche Radiokritik erreichte 1930 einen Höhepunkt, als er an einem internationalen Kritiker-Kongress in Prag teilnimmt, um dort seine Anliegen in bezug auf die Kritik und die Kritiker der Radioprogramme zu vertreten. Er leitete eine einschlägige Arbeitsgruppe und präsentierte eine Resolution, die sich der Kongress zu eigen machte und deren Thesen und Postulate Warschauer nach seiner Rückkehr in immer neuen Aufsätzen verbreitete, die in der Dokumentation enthalten sind.

Dass der Rundfunk der Weimarer Republik der Reichspost unterstellt war, hielt Warschauer für ein Ärgernis. Für ihn gehörte das Funkprogramm in den Aufgabenkreis des Kultusministeriums und unter die Leitung eines

»Direktoriums, in dem Fachleute der verschiedenen Gebiete sitzen, die zugleich mehr als Fachleute sind (...). Wie sagen doch die Hakenkreuzler so schön? ›Deutschland erwache!‹ Ihr Sprüchlein wäre hier in dieser ganzen Rundfunkangelegenheit, freilich mit einigermaßen verändertem Sinne, am Platze.«⁶

Helmut Mörchen hat in seinem Nachwort zur Neuausgabe von Glaesers ›Fazit‹ in diesen witzelnden Sätzen Warschauers einen Beleg dafür gesehen, »wie nah Weitblick und Blindheit benachbart sein können.« Warschauer habe das Fernsehen erstaunlich präzise vorausgesehen, für »die politische Entwicklung war er dagegen offensichtlich blind.« Warschauer nahm die NS-Bewegung, so sehr sie ihm zuwider war, 1927 noch nicht ernst. Dass er 1933 und 1938 nicht weit genug vor ihr floh, wurde ihm 1940 zum persönlichen Verhängnis.

Helmut Kreuzer, Siegen

III

Dass sich so viele der hier gesammelten publizistischen Arbeiten Frank Warschauers mit der Rolle der Musik im Rundfunk beschäftigen, ist vor allem deshalb erstaunlich, weil Warschauer kein Mann vom Fach war. Er war musikalisch nicht speziell ausgebildet, offensichtlich aber war das Spektrum seiner Interessen so breit und vielfältig, so dass er sich auch mit der Rolle der Musik im neuen Medium befasste. Es gibt, so weit zu sehen ist, überhaupt nur einen zweiten deutschen Rundfunkkritiker, der sich mit ähnlicher Intensität mit diesem Thema beschäftigte; er ist durch andere Aktivitäten bekannter geworden: Kurt Weill. Weill war von 1925 bis 1929 Mitarbeiter der Programmzeitschrift ›Der Deutsche Rundfunk‹ (für die auch Warschauer gelegentlich schrieb). Weills Arbeiten⁷ sind, weil von einem jungen Komponisten geschrieben, konkreter und ausführlicher, arbeiten auch mit Musikbeispielen, sind oft auch nur eine Art Opernführer zur Vorbereitung auf kommende Sendungen – und natürlich in erster Linie Broterwerb eines jungen Talents vor den ersten Erfolgen. Aber wenn man etwa einen Artikel Weills wie ›Rundfunk und die neue Musik‹ von 1929⁸ mit einem Artikel Warschauers wie ›Der Ausblick‹ von 1930⁹ vergleicht, dann sind sich Weill und Warschauer bis in die Einzelheiten der Argumentation einig. Warschauer war, wie auch Weill, von den Chancen des Rundfunks für die Musik und speziell die neue Musik überzeugt und er sah auch klar voraus, dass der Rundfunk die gewaltige Aufgabe haben würde, einem verrottenden Konzertleben neue Impulse zu geben.

Solches wurde geschrieben unter den Zwängen eines von Wirtschafts- und politischen Krisen gebeutelten Kulturlebens zwischen 1927 und 1933, aber es hat weit darüber hinaus prophetische Züge. Die mäzenatische Funktion der deutschen Rundfunkgesellschaften für die neue, die zeitgenössische Musik war in den 50er und 60er Jahren nicht mehr wegzudenken. Sie ist heute eher schwach geworden, aber immer noch vorhanden, und wird, wenn die Rundfunkanstalten dazu noch die Kraft haben, in Zukunft wieder erheblich wichtiger werden, wenn die Konzertprogramme der subventionierten wie der nicht subventionierten Veranstalter auf dem absehbaren Tiefpunkt ihrer Risikofreudigkeit angelangt sein werden. Warschauers Optimismus ist noch gänzlich ungebrochen. Er sah überall nur Chancen, kaum Risiken – sehen wir es ihm nach.

Am Ende des 20. Jahrhunderts bricht die massenhafte Verwertung und Präsentation sogenannter klassischer Musik in sich zusammen. Die gigantischen Steigerungsraten der Tonträgerindustrie, mit der natürlich auch der Rundfunk

zusammenarbeitet, sind ein für allemal vorbei. Der Anteil der »E-Musik« an den Tonträgern liegt derzeit weit unter 10 Prozent und sinkt weiter. Die Industrie reagiert mit panischer Absenkung der Qualität und Innovationsfreude sowie einseitigem Starkult. All' das konnte Warschauer noch nicht vorhersehen, aber es war auch gar nicht so sehr sein Thema. Ihn, gerade weil er Nicht-Spezialist war, interessierten vor allem Fragen der Organisation und der technischen Möglichkeiten. Er erhoffte sich von der zunehmenden Teilnahme des Rundfunks am Musikleben eine Verbesserung der Qualität und des Niveaus. Verblüffend ist, dass er den Unterschied zwischen der Rundfunkübertragung eines Konzerts und der Anwesenheit in diesem Konzert für äußerst gering hält,¹⁰ ihn im Grunde auf eine Minderung der Klangqualität reduziert. Die Reproduktion scheint ihm sehr nahe am Original zu sein, aber er will andererseits auch den Rundfunk als Rattenfänger und Verführer zum Konzert benutzen (eine gewisse logische Inkonsistenz). Hier hat Warschauer sich doch geirrt. Auch wenn das klassische Konzerterlebnis, abzulesen an den Besucherzahlen, sich gegenwärtig ebenfalls in einer Krise befindet, so ist doch bisher, nach 100 Jahren Durchsättigung des aufnahmebereiten Hörermarktes mit der technisch reproduzierbaren Musik aus acht Jahrhunderten Musikgeschichte, das Konzerterlebnis noch keineswegs obsolet geworden. Immer noch gibt es Hörer, die es für unersetzlich halten – ob das auch künftig gelten wird, sei dahingestellt.

Wie Kurt Weill war Frank Warschauer besonders fasziniert von den Perspektiven, die sich für die zeitgenössische Musik eröffneten. Es wird deutlich, dass er gute Kenntnis von der damals aktuellen »Szene« hatte – wie tiefgreifend diese Kenntnis war, wird nicht deutlich. In seinem Artikel »Zukunftsmusik«¹¹ zeigt er sogar Interesse für die »elektrische« Musik (die man später korrekter elektronische Musik nannte) und beschäftigt sich mit Trautonium und Theremin, zwei elektronischen Klangerzeugern, die später vor allem in der Filmmusik eine nicht unerhebliche Rolle gespielt haben, ohne sich in der musikalischen Avantgarde etablieren zu können. Mit besonderer Begeisterung plädierte Warschauer für die Rolle des Rundfunks als Verbreiter von »Weltmusik« im Sinne von Oper- und Konzertübertragungen aus aller Welt.¹² An diesem Punkt hat er wohl am durchgreifendsten recht behalten. Was damals zaghaft begann, ist heute und schon lange eine pure Selbstverständlichkeit. Die Übertragung der Bayreuther und Salzburger Festspiele bis nach Japan und die Tradition der Konzerte der Europäischen Rundfunk-Union (Live-Übertragungen herausragender Konzerte in alle Teilnehmerländer) sind eine

ziemlich exakte Erfüllung dessen, was Frank Warschauer um 1930 als leuchtende Zukunftsperspektive beschrieb.

Kein Zweifel: Warschauer war auch für die Frühgeschichte von Musik im Rundfunk ein wesentlicher kritischer Zeuge.

Jens Malte Fischer, München

Dokumente

Wie ist Funkkritik möglich? (1927)	S. 33
Presse und Rundfunk (1927)	S. 35
Schauspieler und Sprechspieler (1927)	S. 36
Der Tonfilm im Rundfunk (1928)	S. 37
Rundfunk an der Berliner Musikhochschule (1928)	S. 38
Organisationsfragen des Musikwesens im Rundfunk (1928)	S. 39
Rundfunk heute und morgen (1929)	S. 41
Was wird aus dem Hörspiel? (1929)	S. 43
Der sprechende Dichter (1929)	S. 45
Rundfunk als geistige Aufgabe (1929)	S. 46
Die Zukunft des Filmfunks (1929)	S. 49
Der Musiker und die Funkorganisation (1929)	S. 50
Der neue Rundfunk-Intendant (1929)	S. 51
Berlins Rundfunk unter neuer Führung (1930)	S. 53
Der Kampf um den Hörer (1930)	S. 54
Der Ausblick (1930)	S. 55
Zukunftsmusik (1930)	S. 58

Wie ist Funkkritik möglich? (1927)¹³

Eine Entgegnung von Frank Warschauer –
Berlin

Alles oder nichts unter kritischer Beobachtung zu halten – das fordert Fritz Ernst Bettauer-Breslau in einem Aufsatz (Nr. 52/26 der Deutsch[en] Presse) von der Rundfunkkritik. Ich kann mir vorstellen, daß mancher Redakteur, der gerade im Begriff war, das Versäumte nachzuholen und eine Rundfunkkritik in seinem Blatte einzuführen, sich angesichts einer solchen Forderung schleunigst für nichts entschieden hat, und das kann man ihm auch gar nicht verdenken.

Daß Funkkritik eine Notwendigkeit ist, haben immerhin die Redaktionen einiger der größten deutschen Blätter seit geraumer Zeit eingesehen. Bettauer weist es für die übrigen in begrüßenswerten Ausführungen nach. Aber er erkennt nicht, daß für die

Presse außer den Lebensfragen des Rundfunks auch einiges andere von Wichtigkeit sein muß: nämlich die Lebensfragen der Presse selbst. Und die führen in diesem Fall zu einer zweiten unbedingten Notwendigkeit: nämlich unter dem, was der Rundfunk bietet, eine strenge Auswahl zu treffen, nicht alles zu kritisieren, sondern nur einen Teil.

Von morgens früh bis abends spät dreht sich die Mühle des Rundfunks; da sind zahlreiche Vorträge, eine Caféhaus-Kapelle spielt statt an ihrem gewohnten Ort diesmal an einer Stelle, von der sie einige Millionen Menschen hören können; es gibt vielerlei Unterhaltungsmäßiges, an den bunten Abenden werden die neuesten und die ältesten Schlager von Herrn XY und Genossen gesungen: und es sollte einen Sinn haben, daß dies alles an jedem Tage wieder von neuem im einzelnen unter die kritische Lupe genommen wird? Wenn es geschieht, wie in einer Berliner Tageszeitung, so kann es nichts schaden. Aber eine dahingehende Forderung aufzustellen, ist übertrieben. Die Zeitungen haben in den meisten Fällen nicht nur keinen Platz dafür, sondern es gehört auch nicht zu ihrer Funktion, fortwährend Darbietungen kritisch beobachten zu lassen, die ihrer Natur nach überhaupt an der Grenze des Kritisierbaren liegen. Daß es dagegen durchaus notwendig ist, in einem Überblick gelegentlich alles im Rundfunk Gebotene zu betrachten, ist eine Sache für sich.

Nein: bei der Rundfunkkritik wird es, wo nicht ganz besondere Verhältnisse vorliegen, wesentlich auf die geschickte Auswahl des Stoffes ankommen, um sie überhaupt in den Zeitungen möglich zu machen. Es können ja in diesen auch nicht alle Kabarett-darbietungen, Caféhaus-Konzerte und ähnliches aus dem Vergnügungsleben einer Stadt besprochen werden. Und was das Gebiet der Vortragskritik betrifft, so wird es auch hier immer nur möglich sein, eine Übersicht zu geben. Denn eine große Reihe von Rundfunk-Vorträgen trägt normalerweise einen rein bildungsmäßigen und informatorischen Charakter und kann zwar gelegentlich danach gewertet werden, wie weit in der Form des Vortrages, der Art des Sprechens und dergleichen die spezifischen Gegebenheiten des Rundfunks erfüllt sind oder nicht – erfordert aber normalerweise eine kritische Stellungnahme so wenig wie die entsprechenden Vorträge in den Volkshochschulen und Universitäten oder wie Aufsätze gleichen Inhalts in den Tageszeitungen.

Der Rundfunkkritiker muß zweierlei besitzen: einmal eine tiefe Leidenschaft zu seiner Sache, sodann aber auch, und das ist mindestens ebenso wichtig, ein Taktgefühl, das ihn lehrt, sich mit seinem Gegenstande nicht vorzudrängen, sondern sich in der richtigen Weise den übrigen in einer Zeitung behandelten Stoffen einzuordnen. Daß trotzdem eine Fülle von Themen bleibt, die kritisch zu beleuchten eine dringende Aufgabe ist, mindestens ebenso dringend wie Theater-, Musik- und in anderem Sinne auch Filmkritik –, das ist eine Auffassung, deren unbedingte Richtigkeit sich hoffentlich in kürzester Frist ganz allgemein in der deutschen Presse durchsetzen wird. Wie, das Theater, der Konzertsaal, die Oper, der Vortragssaal der Zweihundert bis Zweitausend erfordert spaltenlange Betrachtungen in den Zeitungen –

und das gleiche soll, wenn es vor hunderttausenden, vor Millionen von Menschen stattfindet, wenn auch vorläufig mit der Einschränkung des Nur-Hörbaren, nicht mindestens die gleiche öffentliche Aufmerksamkeit beanspruchen?! Was hiergegen an Bedenken ausgesprochen wurde, das wird zu einem beträchtlichen Teil, besonders im Bereich des Musikalischen, durch die Entwicklung der Technik widerlegt, die den reproduzierten Klang dem ursprünglichen in immer staunenswerterer Weise ähnlich macht.

Wie ist nun diese Rundfunkkritik am zweckmäßigsten zu organisieren, und wo liegen die hauptsächlichsten Schwierigkeiten für ihre Einführung? Auf eine mag hier hingewiesen werden. Rundfunkkritik erfordert eine außerordentliche Vielseitigkeit, in ihr finden sich die Aufgaben des Theaterkritikers für einen spezialisierten Fall – das gesamte Gebiet des Sprechens im Rundfunk, Aufführung von Dramen, Hörspielen usw. – mit denen des rein literarischen und des musikalischen Kritikers vereint. Das ist aber nicht alles, denn außerdem ist eine ganze Menge technischer Kenntnisse erforderlich, die ebenso auf dem Gebiete der Radiotechnik wie auf akustisch-phonetischem Gebiet liegen müssen. Also eine ganz eigenartige Verbindung, die allerdings für neue Formen der Kritik, zum Beispiel in anderer Form für die Film- und die Grammophon-Kritik, typisch, aber in einigermaßen zulänglicher Intensität vorläufig noch von nur wenigen Schriftstellern vertreten ist. Man sollte sich deshalb, wo die eine entsprechend vielseitige Person nicht gefunden werden kann, möglichst damit helfen, daß man mehrere sachlich gebildete Personen schreiben läßt, zum Beispiel einen Musik- und einen literarischen Kritiker, und die Arbeit zwischen ihnen aufteilt.

Wie sich nun diese Kritik entwickelt, und welchen Einfluß sie gewinnt, hängt zum großen Teil ab von der Stellung, die der Rundfunkkritiker bei seiner Zeitung einnimmt. Man hat auch bei der Filmkritik deutlich beobachten können, daß ihre Qualität sich modifiziert, je nachdem ob es Gelegenheits- oder regelmäßig durchgeführte Fachkritik ist. Nur die letztere kann überhaupt ernsthaft in Betracht kommen. Wenn von seiten einer Zeitung dieser oder jener Mitarbeiter einmal damit betraut wird, eine Rundfunkdarbietung zu rezensieren, so ist damit gar nichts gewonnen. Er wird niemals eine Autorität haben, und zwar mit Recht, denn er besitzt ja nicht die durchaus notwendigen und nur durch eine lange Erfahrung bildbaren Spezialkenntnisse. Notwendig ist eine regelmäßige Beobachtung der Rundfunkdarbietungen durch einen oder mehrere dazu geschulte und für diesen Zweck angestellte Rundfunkkritiker. Hierbei ist grundsätzlich zu fordern, daß diese in jeder Hinsicht den Theater- und Musikkritikern gleichgestellt werden.

Hierbei mag für die Redakteure noch ein besonderes Moment der Beachtung empfohlen sein. Die Theater- und Musikkritik ist vielfach in den Händen bewährter Fachleute, die ihre Stellung meist schon lange, nicht selten ein ganzes Menschenalter hindurch inne haben. Es liegt nicht nur im Interesse der breitesten Öffentlichkeit, sondern mindestens ebenso sehr in dem der Zeitungen, daß junge kritische Kräfte mehr als bisher zur Geltung kommen und die Möglichkeit haben, sich an ihren Aufgaben zu schulen.

Und dafür ist die Rundfunkkritik das gegebene Feld. Von hier aus kann und wird auch ein Austausch mit den anderen Gebieten möglich sein.

Gesetzt nun den Fall, daß Rundfunkkritik genau so eingeführt und gestaltet wird, wie es wünschenswert erscheint – wird sie dann auch mit einiger Sicherheit auf die Sendestellen wirksam werden? Oder sind diese nicht in einer für sie glücklichen, für das Publikum aber unglücklichen Unabhängigkeit von den Stimmen, die sich in der Presse geltend machen? Das ist eine Frage, die schon deswegen von sehr großer Bedeutung ist, weil sie sich an vielen anderen Stellen, wo es sich um industrialisierte und kommerzialisierte Unternehmungen handelt, zum Beispiel beim Film oder gegenüber der Grammophon-Industrie, wiederholt. Sie bedarf einer besonderen Betrachtung, denn man findet hier den Kritiker in einer neuen und überaus charakteristischen Position und gegenüber eigenartigen Schwierigkeiten, die den Erfolg seiner Tätigkeit bedrohen.

Presse und Rundfunk (1927)¹⁴ Schwierigkeiten und Möglichkeiten

Daß eine so eminent öffentliche Angelegenheit wie es der Rundfunk ist, der eine Publizität von nie geahntem Ausmaße besitzt, die aufmerksamste Betrachtung in der Presse fordert, ist eine Tatsache, über die nach den verschiedenen Ausführungen an dieser Stelle wohl kaum noch ausführlich gesprochen werden muß. Es hat jedoch keinen Sinn, die Augen vor den Schwierigkeiten zu verschließen, denen die Rundfunkkritik begegnet, oder vielmehr vor den Hemmungen, die ihren Einfluß vorläufig noch in bestimmtem Maße beschränken. Sich hierüber klar zu werden, ist um so interessanter und notwendiger, als es sich um charakteristische Erscheinungen handelt, die nicht nur bei der Kritik des Rundfunks, sondern auch bei der anderer Gebiete, z. B. des Films, wiederzufinden sind.

Daß die Funktion der Kritik hier anders gelagert ist als sonst, das ahnen manche Journalisten vielleicht mehr, als daß sie es wissen, und vielleicht wird gerade dadurch ihr Mißtrauen dagegen gesteigert. Denn wie ist es mit der Frage einer wirklich mitbestimmenden Einwirkung auf das kritisierte Gebiet?

Der Einfluß der Kritik ist im allgemeinen um so größer, je mehr die Kritisierten tatsächlich von ihr abhängig sind. Das ist am deutlichsten der Fall z. B. bei der Theaterkritik. Von ihr hängt zu einem beträchtlichen Teil der Erfolg eines Stückes ab. Ist die Kritik in der Presse ausgesprochen schlecht, so macht sich das mit Sicherheit sofort beim Kassenrapport bemerkbar. Die Theater haben an einer guten Kritik ein vitales Interesse, nicht nur zur Bestätigung künstlerischer Ambitionen, sondern aus denjenigen Gründen, welche nun einmal die zwingendste Logik besitzen: den materiellen.

Das ist nun beim Rundfunk ganz anders. Die allerschlechtesten Kritiken könnten nicht bewirken, daß die Zuhörer, die etwas darauf geben, nun das betreffende Unternehmen meiden, solange bis gerügte Mißstände abgestellt sind oder das Niveau sich fühl-

bar gehoben hat. Wer überhaupt weiter Rundfunk hören will, hat nicht die Möglichkeit, seine Meinung in drastischer Weise zur Geltung zu bringen, indem er sich etwa der Konkurrenz seiner Sendestelle zuwendet: denn die gibt es nicht. Er wird weiter seine zwei Mark im Monat bezahlen und, abgesehen von mehr oder minder vergeblichen Briefen an die Sendestelle, nichts tun können, als sich mit Geduld zu wappnen und abzuwarten, bis sich die Sache gebessert hat. Der gewöhnliche Weg des Einflusses durch eine Zeitung: vom Kritiker zu einer großen Zahl von Lesern, und von dort unmittelbar zu dem kritisierten Unternehmen ist hier versperrt, und zwar durch die Monopolstellung der Sendegesellschaft.

Ob die Leiter einer Sendestelle auf eine Kritik etwas geben oder nicht; ob sie sie überhaupt aufmerksam lesen und versuchen, daraus zu lernen, dafür gibt es keine zwingende Notwendigkeit, das hängt von ihrem Belieben ab. Der Kritiker ist ihnen gegenüber ein mehr oder minder prominenter Einzelner und repräsentiert im besten Falle zwar eine geistige Macht, aber auch nicht mehr. Es ist sogar der Fall denkbar und kommt meiner Ansicht nach ziemlich häufig vor, daß sie gar nicht den Wunsch haben, seinen Ratschlägen zu folgen, weil diese den geschäftlichen Interessen der Sendegesellschaft und damit den Absichten der letzten Endes mächtigsten Instanz, nämlich der geschäftlichen Leitung, zuwider laufen. Auch stehen häufig die Urteile des sachverständigen Kritikers in einem deutlichen Gegensatz zu denen, die der Leitung der Sendestelle aus dem Publikum durch Briefe usw. bekannt werden: was schon daraus zu erklären ist, daß in dieser Weise sich meistens nicht die aufnahmefähigen und empfänglichen Hörer zu äußern lieben, sondern diejenigen, die über das größte Maß an Zeit und an – Galle verfügen.

Es bedarf also, damit Rundfunkkritik wirksam werden kann, einer rein qualitativ gerichteten Einstellung der Sendegesellschaften, insbesondere weitgehender Vollmachten der rein künstlerischen Instanzen, wie sie sich allmählich insbesondere durch die Einrichtung von Intendantenposten zu entwickeln scheinen. Im Zusammenhang damit müssen die verschiedenen Büros, das dramaturgisch-literarische, das musikalische und das für Vortragswesen, derart ausgebaut werden, daß ein Stab von Fachleuten an ihre Spitze tritt. Deren gibt es freilich vorläufig noch wenige; aber je mehr Gelegenheit gegeben wird, sie auszubilden, und in unmittelbare Berührung mit dem Rundfunkbetrieb zu bringen, desto rascher wird hier etwas erreicht werden können. Ein interessanter Schritt in dieser Hinsicht ist die Gründung einer Rundfunkversuchsstelle an der Berliner Hochschule für Musik. Vorläufig fehlen im Rundfunk noch diejenigen Persönlichkeiten, die nicht nur zu sprechen, sondern auch zu hören verstehen.

Aber selbst wenn diese vorhanden sind, muß nach meiner Meinung die Organisationsform des Rundfunks derart ausgebaut werden, daß in ihr die Vertreter der Presse als Repräsentanten der öffentlichen Meinung eine Rolle spielen können und in der Lage sind, die Äußerungen in ihren Zeitungen durch persönliches Eintreten für das von ihnen Geforderte zu intensivieren. Dabei genügen rein gesellschaftli-

che Zusammenkünfte, wie sie in Berlin jetzt eingeführt werden, nach meiner Ansicht nicht, mögen sie auch für alle Beteiligten von einem gewissen Nutzen sein. Vielmehr ist es notwendig, die Pressevertreter in einen unmittelbaren Kontakt mit den neu geschaffenen Kontrollinstanzen des Rundfunks zu bringen; ich denke hier, da ich mich in diesen Ausführungen in erster Linie mit dem Gebiet der künstlerischen Darbietungen beschäftige, vor allem an den Kulturbeirat.

Gegen diese Institution sind hier (Nr. 2 der »Deutschen Presse«) starke Bedenken geltend gemacht worden, und zwar mit Einwänden, die zweifellos eine gewisse Berechtigung haben, vor allem dem, daß die Kulturbeiräte nicht die Hörschaft repräsentieren, da sie nicht gewählt, sondern von der Behörde ernannt sind. Trotzdem ist es aber verfehlt, hier bereits von einem »mißglückten Experiment« zu reden; hat doch der Preußische Kulturbeirat in dem Augenblick, wo diese Zeilen geschrieben werden, erst eine einzige Sitzung abgehalten. Seine Zusammensetzung ist derart, daß man von ihm sehr wohl ein fruchtbares Arbeiten erwarten kann; es sind Theater, Musik, Wissenschaft, Arbeiterbildungswesen und anderes darin von ersten Köpfen der betreffenden Gebiete vertreten. Es liegt nicht der geringste Grund vor, die Kulturbeiräte als solche von vornherein abzulehnen; ich glaube im Gegenteil, daß in ihnen der Ansatzpunkt zu einer organisatorischen Weiterentwicklung des Rundfunks gegeben ist.

Diese Kulturbeiräte sind zwar kein Parlament, wohl aber eine Stätte der Aussprache über die Hauptfragen des Rundfunks und diejenige Stelle, von der aus in erster Linie ein Einfluß auf den Rundfunk geltend gemacht werden kann. Ihre Wirksamkeit würde sich außerordentlich dadurch verstärken, daß ihre Verhandlungen durch die Anwesenheit von Pressevertretern eine gewisse, wenn auch beschränkte Publizität erhielten. Für die Mitglieder des Kulturbeirats wäre die regelmäßige Berührung mit Rundfunkkritikern schon deswegen von großer Wichtigkeit, weil sie dadurch Gelegenheit erhielten, Stimmungen, Wünsche und technisch detaillierte Angaben zu erhalten, die nur den regelmäßigen Beobachtern des Rundfunks zugänglich sind. Die Rundfunkkritiker andererseits würden durch die Unterstützung von Fachleuten der Sondergebiete, denen offiziell eine Einflußnahme zugestanden ist, bedeutend an unmittelbarer Wirkung auf die Leitung der Sendegesellschaften gewinnen.

Freilich müßte hier innerhalb dessen, was es an Rundfunkkritik gibt, eine Auswahl getroffen werden; das heißt, es dürften nur diejenigen hinzugezogen werden, die in den Tageszeitungen und Fachzeitschriften regelmäßig über Rundfunk schreiben und somit im eigentlichen Sinne als Repräsentanten des neuen Gebietes der Rundfunkkritik zu betrachten sind, während alle Gelegenheitskritiker auszuschalten wären, schon deshalb, weil sonst durch eine zu große Vielfalt von Köpfen tatsächlich die Aktions- und Verhandlungsfähigkeit des Kulturbeirates gefährdet werden könnte. Am zweckmäßigsten wäre es nach meiner Ansicht, die entsprechende Auswahl nach bestimmten, später näher zu fixierenden Grundsätzen dem Reichsverband der Deutschen Presse zu über-

tragen. Eine solche Einführung würde auch die nicht unwesentliche Konsequenz haben, die Stellung des Rundfunkkritikers in gewissem Sinne zu bestätigen und dadurch vielleicht mancher Redaktion ihre Bedeutung stärker als bisher vor Augen zu führen.

Schauspieler und Sprechspieler (1927)¹⁵

Nie gab es dies: ein unsichtbares Theater. Nie gab es dies: den Schauspieler, der nicht geschaut werden kann.

Eine Situation, die neu ist. Da tief in den Hirnen schematisch-dürre Unterscheidungen spuken, nahm man sie anfangs als eine jener Veränderungen, die, durch den Wunderschritt der Technik erzwungen, eigentlich widersinnig seien, ein notwendiges Übel, mit dem man sich abfinden müsse. Also das Aufleben der beliebten Antithese: Zivilisation und Kultur. Als ob, was die Ingenieure, die Pioniere der Zeit, in ihren Werkstätten und Laboratorien unablässig, unermüdlich weitertreibend aufbauen, abseits vom Eigentlichen läge, nur eben den Rand des Lebens peripher anrühre. Als ob nicht, bis ins Innerste hinein, ihre Arbeit die Welt wandle.

Indessen ist, was durch die grenzenlose Verbreitung des Schalls im Rundfunk ermöglicht wird, doch zu gewaltig, als daß es lange als Teufelsspuk der Technik hätte angesehen werden können. Denn plötzlich erhielt das Wort Menschheit an einer genau umschriebenen Stelle einen Sinn nicht nur, eine faktische Tatsächlichkeit über allen Abstraktionen. Und es wurde das Theater der Hunderttausende, der Millionen, das Theater für jedes menschlich gestaltete Wesen eine Realität, gemindert jedoch um seine eine Hälfte, um sein Heiterstes und Angenehmstes, um die sinnliche Unmittelbarkeit des Schaubildes.

Was bleibt nach dessen Fortfallen? Von sinnenspürbaren Elementen die Stimme, als Trägerin des Wortes. Und der frohe Reichtum des Theaters zieht sich zu etwas Geistig-Essentiellem zusammen.

Dem Schauspieler wird Wesentliches, worauf er vertraute, genommen: Mimik und Gebärde, alle sichtbare Formung der Gestalt. Genügt, was ihm verblieb, um überhaupt irgendeine geschlossene Wirkung zu entfalten, die anderes ist als Fragment?

Ja. Einmal, weil die Sprache, gelöst von allem, was mit ihr verflochten, auf ihr an Theaterwerk errichtet ist, hier wieder eingesetzt wird in ihre letzte Bedeutung als innerster Kern jeder Dichtung; und auf dem Weg über die Entfernungen nichts einbüßt, im Gegenteil dadurch gewinnt, daß sie, wie niemals zuvor, als Soloinstrument erklingt, ohne alle Beimischung des Sichtbaren, die immer zwar verdeutlicht, oft jedoch zugleich verwischt.

Weil, zum anderen, die Stimme in sich die Daten birgt, aus denen der Phantasie leicht das Bild eines Menschen erwächst; vorausgesetzt, daß sie empfindlich, leicht reagierend ist, oder, wie im Rundfunk, unablässig geschult wird. So hört man zuweilen am Telefon die Stimme eines Bekannten: fühlt plötzlich, daß man ihn in diesem Augenblick schärfer erkannte als je. Jeden Affekt kann einer Stimme Klang vor die Seele stellen, jede Freude, jede Zärtlichkeit, Zorn,

Verzagen, alles. Nicht nur dies: sondern Alter, Weisheit bis in die feinste Nuancierung. Gibt es nicht die Stimme des Geizigen? die des Schwermütigen? die des Leichtsinns? die des cholertischen Temperaments? des Greises? des Kindes? Und kann man nicht deshalb, weil sie so individualisiert sein mag, eine Stimme lieben, sie und ihre Art zu sprechen, oder verabscheuen, bewundern?

Ja, die Stimme kann ein unsichtbares Theater zaubern, auf dem Menschen sich bewegen, deren Eigenart, deren momentane Situation nicht gesehen, doch deutlicher fast vom Geiste ertastet wird.

Dieses Theater zu errichten, es zu beleben, seine Grenzen abzuschreiten bis an alle Enden; in das Bereich der Hörbarkeit gebannt dennoch Gestalten zu schaffen, deren Menschlichkeit sich dringend, nah, wahrhaftig mitteilt: dies ist die hohe Aufgabe dessen, den ich, ihn als Typ kontrastierend seinem Kollegen vom Theater und Film, mag er auch oft praktisch mit ihm identisch sein, den Sprechspieler nennen will.

Beengung, zugleich unerhörte Weitung der Möglichkeiten des Schauspielers, das bringen die beiden neuen Verzweigungen der Theaterkunst: Die in die Bilderwelt des Films – und diese in die Hörwelt des Rundfunks.

Der Tonfilm im Rundfunk (1928)¹⁶

Rundfunk ist ein Instrument der Aktualität. Nicht nur dann, wenn er dazu dient, Tagesereignisse zu verbreiten. Auch der Reiz der meisten anderen Darbietungen liegt zu einem großen Teil darin, daß der Hörer Zeuge eines klanglichen Vorganges ist, der sich im gleichen Augenblick abspielt. Aber auch das Gegenteil hat für den Rundfunk seine Bedeutung: die Schallkonserve, in der das flüchtige und einmalige Klangerlebnis für immer bewahrt ist. – Als Mittel hierzu wurde bisher fast ausschließlich die Schallplatte verwendet; schon diese bringt eine Ergänzung der Rundfunkdarbietungen, die gar nicht mehr weggedacht werden kann, obwohl sie noch nicht im entferntesten so entwickelt worden ist, wie es den technischen Möglichkeiten und den geistigen Voraussetzungen entspricht. Die meisten Rundfunkhörer werden aber doch schon einmal den merkwürdigen Reiz empfunden haben, zu hören, was vor mehr oder minder langer Zeit gespielt, geredet, musiziert worden ist, und sich auf diese Weise nicht nur über die Grenzen des Raumes, sondern auch über die der Zeit zu erheben. Besonders eindrucksvoll ist dies ja dann, wenn es sich um klangliche Wiedererweckung eines Künstlers handelt, der schon lange tot ist und dennoch, wie z.B. Caruso, mit seiner eigensten und geistig-sinnlichen Substanz weiterlebt.

Ein derartiges Zurückschweifen in die Vergangenheit ist nun in weit umfassenderer und einfacherer Weise durch die Verwendung des Tonfilms in der entsprechenden Funktion für den Rundfunk möglich, wie sie verschiedentlich mit Erfolg experimentell erprobt worden ist, z. B. erst vor kurzer Zeit an einem deutschen Sender.

Der Tonfilm wird hier naturgemäß nicht, wie sonst, in unmittelbarer Verbindung mit dem optischen Film

verwendet, wobei er bekanntlich die Funktion hat, die klanglichen Eindrücke, die zu dem Bilde gehören, in entsprechender Weise festzuhalten – sondern für sich allein als Mittel der Tonfixierung und -wiedergabe. Eine solche Tonfilmaufnahme hat vor der auf der Schallplatte verschiedene Vorzüge voraus: vor allen Dingen ihre zeitliche Unbegrenztheit; denn sie erfolgt ja in ähnlicher Weise wie die jedes anderen Films; die etwa entstehenden Teilstücke können aneinandergeklebt und pausenlos miteinander verbunden werden. Sie erfordert ferner viel geringere Vorbereitungen als eine Schallplattenaufnahme. Die Wiedergabe solcher Tonfilmaufnahmen erfolgt im Rundfunk in ganz ähnlicher Weise wie bei Schallplatten, indem die klangmodulierten Ströme unmittelbar zur Steuerung des Rundfunksenders verwendet werden.

Der Tonfilm bietet also die Möglichkeit, klangliche Vorgänge jeder Art in verhältnismäßig einfacher Weise festzuhalten. Für den Rundfunk kann dies in all den Fällen von Bedeutung sein, wo es zweckmäßig ist, die eigentliche Aufnahme und die Sendung zeitlich und vielleicht auch örtlich zu trennen. Wenn etwa ein Redner um eine bestimmte Stunde an einem Sender sprechen soll, zu der ihm der Aufenthalt in der betreffenden Stadt unmöglich ist, so kann der Tonfilm eingesetzt werden.

Ein anderer Fall: das Hör- und Sendespiel. Jeder, der einen Einblick hinter die (nicht vorhandenen) Kulissen des Rundfunks hat, weiß, daß bei der Entwicklung dieser Gattung nicht nur künstlerische Schwierigkeiten zu überwinden sind, sondern eine Reihe von Hemmnissen rein praktischer Art, die in dem allgemeinen Betrieb unseres geistig-künstlerischen Lebens ihre Ursache haben. Wie schwer sind hier zum Beispiel schon die rein zeitlichen Dispositionen für die Proben und die Aufführungen, besonders wenn es sich um »Stars« handelt, die hier komplizierte Kombinationen mit ihren Theater- und Filmverpflichtungen versuchen müssen! Jedes Hör- und Sendespiel ist durch Zufälle, durch Absagen und ähnliches bedroht.

Würde man hier den Tonfilm zu Hilfe nehmen, so könnten die Entstehungsbedingungen eines solchen Spieles von Grund auf verändert werden. Man könnte es in ähnlicher Weise herstellen wie jeden anderen Film, nämlich so, daß Szene für Szene, Teil für Teil nacheinander aufgenommen wird, wofür man sich dann naturgemäß die günstigsten Bedingungen in Zeit und Stimmungsdisposition aussuchen würde. Was schlecht ausfällt, würde wiederholt, bis die verhältnismäßig beste Form gefunden ist. Die richtige Länge könnte durch die entsprechenden Schnitte erzielt werden. Vorbereitungen und Ausführung könnten mit einem Höchstmaß von Sorgfalt und Überlegung erfolgen. Ein solches Hörspiel könnte dann nicht nur einmal gesandt werden, sondern beliebig oft, und wenn endlich der Rundfunk zu einer systematischen Schulung seiner Sprecher und Regisseure kommen würde, wäre es für Studienzwecke verfügbar.

Hierbei, wie bei allen anderen Darbietungen des Rundfunks, die auf dem Tonfilm aufgenommen würden, hätten die Künstler die so wichtige Möglichkeit, sich selbst zu hören und kritisch die eigene Leistung

zu überprüfen. Was ein solcher »akustischer Spiegel« im Rundfunk bedeuten könnte, ist ja seit geraumer Zeit erkannt: so wird ja zum Beispiel der Stillesche Registrierapparat in der Rundfunkversuchsanstalt der Berliner Hochschule für Musik in ähnlicher Funktion verwendet werden. Bis jetzt ist jeder Künstler auf Urteile anderer Zuhörer über seine Wirkung im Rundfunk angewiesen; die so notwendige Selbstkontrolle fehlt, und das mag auch mit einer der Ursachen für die Mangelhaftigkeit und Unsicherheit vieler Vorträge sein.

Endlich, und wahrlich nicht zuletzt, könnte die Verwendung des Tonfilms zu der Schaffung von Klangarchiven des Rundfunks führen. Jede Sendung, die aus irgendeinem Grunde interessant ist, müßte darin aufbewahrt werden. Besonders wichtig wäre es dann, wenn es sich um historisch bemerkenswerte Vorgänge handelt, zum Beispiel um Reden bedeutender Staatsmänner und ähnliches, kurz, um jene Kategorie von Sendungen, die schließlich trotz aller Widerstände sich immer mehr im Rundfunk durchsetzen werden.

Schließlich aber wird eines nicht zu fernem Tages der Tonfilm im Rundfunk sich mit seinem Bruder, dem optischen Film, wieder vereinigen. Bekanntlich wird ja die Fernfilmsendung die erste technisch erreichbare Stufe zum Fernsehen bilden. Das Fernkino wird nicht stumm, noch auf Begleitmusik angewiesen sein, sondern zu den bildlichen Vorgängen mit Hilfe des Tonfilms die klanglich unmittelbar dazugehörige Ergänzung bringen können.

Rundfunk an der Berliner Musikhochschule (1928)¹⁷ Zu der Eröffnung der dortigen Funkversuchsstelle am 3. Mai

Hochschule für Musik und Rundfunk – das ist eine durchaus ungewohnte Verbindung. Wer erlauben will, was sie eigentlich zu bedeuten hat, der muß sich klar machen, wie ein beträchtlicher Teil der geistigen Öffentlichkeit und der Künstler lange Zeit über Musik im Rundfunk gedacht haben.

Man braucht gar nicht so sehr weit zurückzugehen. Ein sehr bekannter deutscher Dichter schrieb vor einiger Zeit unter dem Titel »Ende der Musik?« über das Problem der »Rettung der Musik aus der Vernichtung und Entwertung durch die Maschine«. Er machte darin unter anderem den Vorschlag, die »klassische Musik« der Maschine zu entreißen. »Diese Möglichkeit ist immerhin denkbar und ihr Nutzen läßt sich leicht einsehen. Sie ist durch den Staat zu verwirklichen. Der Staat ist es auch, der genügend Interesse daran haben muß, die letzten zusammenfassenden und seelenerhaltenden Erscheinungen innerhalb des Gesellschaftslebens vor dem völligen Zerfall zu retten. Es braucht nichts als ein Gesetz, das den Gebrauch von klassischer Musik (...) überhaupt bei jeder Gelegenheit, die nicht im Sinne der Musik selbst liegt, verbietet. Verboten soll auch sein, der Verschleiß von klassischer Sinfoniemusik im Rundfunk und auf Grammophonplatten.«

So schrieb vor kurzem – Jakob Schaffner. Und ein anderer deutscher Dichter schleuderte eine ganze Sammlung von Bannflüchen gegen den Rundfunk: Hermann Hesse im »Steppenwolf«.

Gänzlich verfehlt natürlich, solche Äußerungen zu überhören. Sie zeigen besonders deutlich, daß die Entwicklung der Technisierung einem sehr starken Widerstand begegnet, und zwar einem, der irgendwo in der kulturellen Tradition dieses Erdteils verwurzelt, also doppelt schwer zu bekämpfen ist. Was aus solchen Äußerungen spricht, ist ein tiefer und leidenschaftlicher Haß gegen die Veränderungen geistiger Mitteilungsformen, wie sie der Rundfunk hervorbringt. Ein ebenso leidenschaftliches Bekenntnis zur Versonnenheit, zur weltabgewandten Haltung, zum Nicht-Heutigen.

Es ist natürlich das Zeichen eines gewissen Mutes, Rundfunk geradezu als Inbegriff des Teufelswerkes zu betrachten. Man bedenke und überlege diese Worte: die klassische Musik als letzte »zusammenfassende und seelenerhaltende Erscheinung« durch Rundfunk vernichtungsbedroht, was ihren »Zerfall« bedeutet. Denn es handele sich hierbei ja nur um einen »Verschleiß«, womit eine schmähende Gleichsetzung mit dem Zigarettenhandel erfolgt.

Da haben wir's in aller Deutlichkeit: die entseelende Maschine. Worauf vielleicht zweierlei zu entgegenen wäre: nämlich, daß man genau studieren muß, worin die angeblich »entseelende« Wirkung eigentlich besteht, um sie zu verhindern; und daß einem zweitens die Seele leid tun kann, die mit solcher Leichtigkeit aus dem Weltall zu vertreiben ist (...)

Sie ist es nicht. Das weiß jeder von uns aus der großen Gemeinde derjenigen, die mit immer erneuter Dankbarkeit immer wieder in der Stille und der Konzentration ihres Zimmers erleben, wie ihnen Werke der Musik billig zwar, doch in der edelsten Form dargebracht werden, aufklingend aus irgendeiner unbekanntem Ferne, dennoch ganz menschlich und von den feinsten Schwingungen der gestaltenden Empfindung blühend, aber losgelöst von Einzelpersönlichkeiten (...). Ja, wir wissen doch, wenn uns aus irgendeinem Teil der Welt ein Stück Musik entgegenschwebt, uns plötzlich mittönen läßt im Rhythmus jenes fernen Gefühles der Menschen in Nischni-Nowgorod oder Oslo oder Daventry –, daß hier die neue Zeit uns über dem Technischen ein geistiges Geschenk gemacht hat: die feinste, zarteste, die körperlose Mitteilung subtilster Formen geistiger Gebilde (...)

Und die Musiker selbst: auch sie haben es merkwürdig spät gespürt. Sie ließen sich mehr von dem Betrieb mitreißen, als daß sie ihn bejahten. Aber jetzt wird es anders, so scheint es. Obwohl man immer noch sehr häufig einem verlegenen Lächeln begegnet, wenn man einem Musiker sagt, man höre ihn aus mehrfachen Gründen lieber im Rundfunk oder auf Schallplatten, als in Wirklichkeit (...) Obwohl gerade in jenen Kreisen besonders häufig ein ulkiges Gegenargument geäußert wird: das Schreckgespenst des Käsebrotens und der Zigarre, die möglicherweise bei Beethovens Sonaten oder Verdis Requiem konsumiert werden (...) Meine Damen und Herren, das ist aber beim Lesen der Goetheschen Werke und der

von Stefan George nicht anders; nur kann der Leser dabei sogar noch Fettflecke in das Buch machen; was jedoch noch niemals jemand als Gegenargument gegen den Buchdruck benutzt hat.

Herrlich, herrlich ist die Musik im Rundfunk. Ein wahrhaftes Geschenk dieser Gegenwart, die die tapferen, helläugigeren, zukunftsfreudigeren Menschen bejahen. Unzählige fühlen, wissen es.

Daß nun die Staatliche Hochschule für Musik eine Rundfunkversuchsstelle angliedert – das bedeutet die Liquidierung jener verlegenen und unsicheren Haltung. Es bedeutet die so notwendige offizielle Anerkennung des Parvenus »Rundfunk« in denjenigen Kreisen, denen die kunstpolitische Richtungsetzung und Sinnggebung anvertraut ist. Was ist der Zweck dieses Institutes?

Erstens: Musiker wahrhaft vertraut zu machen mit dieser Apparatur, deren praktische Anwendung im Rundfunk und in der Schallplattentechnik ja schließlich erst am Beginn ihrer Wirksamkeit steht. Vertraut machen: das heißt, die Möglichkeit schaffen, sie zu erproben; studieren, was sie leisten kann und was nicht, bei den Instrumenten, Stimmen, den Stimmgruppen. Die Gelegenheit dazu gab es bisher nicht oder nur in ganz unzureichendem Maße. Die Sendestellen sind keine Lehrinstitute; der Künstler wird vor das Mikrofon gestellt, bewährt sich oder bewährt sich nicht; nur der ganz kleine Kreis der Leitenden kann diejenigen Experimente machen, die viel zu sehr vernachlässigt wurden: die künstlerischen.

Wie eine Musik im Rundfunk klingt, das hängt nicht nur vom Musiker ab; die Sängerin kann noch so schön singen, der Geiger noch so ausgezeichnet spielen, wenn das Mikrofon verkehrt steht oder die Verstärkung falsch eingesetzt ist, wird es im Endeffekt schlecht klingen. Zusammenarbeit zwischen Technikern und Künstlern, sie ist die Forderung für den Rundfunk und eine der großen Aufgaben des Tages überhaupt. An dieser Versuchsstelle soll sie vorbereitet und geschult werden.

Demgemäß gibt es hier einen musikalischen Leiter, nämlich den Direktor der Musikhochschule: Prof. Schünemann. Die technische Einrichtung ist erstens die übliche der Rundfunk-Sendestellen: ein Aufnahmerraum mit Mikrofon, der durch Vorhänge und Soffiten akustisch vergrößert und verkleinert werden kann; ein Verstärkungsraum.

Ferner werden nun dort alle Möglichkeiten gegeben sein, um sowohl praktisch phonetische als auch wissenschaftliche Studien zu treiben. Eine der Hauptaufgaben ist: Erprobung von Klangwirkungen in Räumen verschiedener Art und Größe. Demgemäß kann das Mikrofon außerdem in elf Zimmern der Hochschule angebracht werden, ebenso auch dort in den beiden verschieden großen Konzertsälen. Das objektiv präzise Studium der Verschiedenheit von Originaldarbietung und Übertragung ist unter anderem durch die Aufzeichnung der betreffenden Klangkurven im Oszillografen ermöglicht.

Und von allen Apparaten vielleicht der wichtigste ist der, mit dessen Hilfe es dem Musiker möglich sein wird, sich selbst im Rundfunk zu hören. Das ist nämlich naturgemäß von entscheidender Bedeutung. Der Musiker im Konzertsaal oder bei jeder anderen Gele-

genheit unmittelbaren Kontaktes mit dem Publikum hört sich, weiß, wie es klingt, kann sich kontrollieren; der Musiker im Rundfunk aber ist in anderer Situation, weil er nicht feststellen kann, in welcher Weise seine Darbietung verändert wird. Er ist in dieser Hinsicht auf das Urteil anderer Personen angewiesen.

Hier aber sind Registrierapparate aufgestellt, aus denen im nächsten Augenblick herausklingt, was eben hineinmusiziert wurde: der geistreich konstruierte Stillesche Fernlautschreiber, der die Aufzeichnung von Klangeindrücken auf einem fortlaufenden, wechselnd magnetisierbaren Draht und ebenso ihre rasche Auslöschung gestattet und ein Telegrafon.

Der hier erzogenen jungen Generation von Musikern wird die Technik nicht mehr etwas Fremdes und Unheimliches sein; sie wird die Idee verlachen, den »Verschleiß« irgendeiner Art von Musik zu verbieten; wird lernen, die neuen technischen Mittel nutzbar zu machen, und vielleicht Kunstwerke zu schaffen, die von vornherein zur Aufführung im Rundfunk bestimmt sind.

Organisationsfragen des Musikwesens im Rundfunk (1928)¹⁸

1.

Der Musiker, der mit dem Rundfunk zu tun hat, sieht sich einer Vielheit von Einzeltatsachen gegenüber. Ganz abgesehen von der meist notgedrungen peripheren Beschäftigung mit den technischen Problemen, bekommt er durch seine eigenen Erfahrungen und die seiner Bekannten einen gewissen Einblick in die Struktur der Sendeorganisation. Das alles aber sind meistens Teileindrücke, die zudem naturgemäß sehr subjektiv gefärbt sein müssen. Geht es Herrn X. dort wirklich so wie Herrn Y? Findet der Eine größeres Entgegenkommen als der Andere? Wer trägt dort die Verantwortung für den ganzen Betrieb? Wie entstehen die Programme? Wer trifft die Auswahl der Mitwirkenden? Und eine sonderbare Frage eigentlich, aber eine, die hier erhoben werden muß, nach welchen Gesichtspunkten erfolgt diese eigentlich? Denn daß dabei auch jenes Minimum von Objektivität, das man, der Gebrechlichkeit menschlicher Institutionen zum Trotz, fordern darf, und schließlich auch sonst an den entsprechenden Stellen findet – daß nicht einmal dieses dort, nehmen wir den Durchschnitt, vorhanden ist, darüber wird wohl im allgemeinen kein Zweifel bestehen.

Der Musiker sieht sich beim Rundfunk einer überaus mächtigen Organisation gegenüber, deren Bedeutung er immer deutlicher erkennt. Wenn ich freilich an die Äußerungen denke, die ich von Musikern im allgemeinen über den Rundfunk höre – so muß ich feststellen, daß sie dabei meist viel zu sehr von Gegenwarts- und Zufallseindrücken ausgehen. Wer die Funktion des Rundfunks für die Musik in dieser Zeit richtig beurteilen will, der muß nicht fragen, wie heute die technische und soziologische Situation ist – sondern wie sie morgen und übermorgen sein wird. Wer das ungefähr überblickt, der wird wissen, daß die genaue Kenntnis vom Wesen der Rundfunkorganisation

und der Kräfte, die in ihr wirksam sind, zu den Lebensnotwendigkeiten des Musikers von heute gehört.

Denn alle jene verstreuten Tatsachen, die der Einzelne erfährt, sind das Produkt eines bestimmten Systems. Sie hängen untereinander zusammen, sie werden erklärlich, wenn man das Gesetz kennt, das dabei zu Grunde liegt und den Schlüssel zu den Erscheinungen liefert. Das Problem der Organisation, bei vielen politikfeindlichen Menschen nicht sehr beliebt, ist ein geistiges, kein rein zivilisatorisches. Man darf sich nicht mit der Feststellung begnügen, daß hier ein Unfähiger, dort ein Begabter einen verantwortlichen Posten erhält, sondern man wird sich fragen müssen, ob das ganze System, das heute über das materielle und geistige Wohl unzähliger Musiker und über die Musikalität der Massen entscheidet, und in dem sich nach meiner Ansicht in immer steigendem Maße das Musikwesen eines ganzen Landes konzentriert, derart aufgebaut ist, daß es mit etwa ebenso großer Wahrscheinlichkeit die richtigen Menschen an die richtigen Stellen bringt und auch sonst die ihm erwachsene Funktion etwa ebenso gut erfüllt, wie, sagen wir einmal, die Organisation des staatlichen Opernwesens.

Ich muß diese Frage, das sei vorweggenommen, mit größter Entschiedenheit verneinen. Ich muß die Aufmerksamkeit der Musiker auf die Tatsache lenken, daß hier nicht nur ab und zu Mißstände schlimmer Art vorliegen, sich behaupten, sich selbst geradezu in Permanenz erklären – sondern daß dieses ganze System keine Gewähr für die sachgemäße Verwaltung der sich ergebenden Aufgaben bietet – heute nicht, und morgen, wenn Macht und Bedeutung des Rundfunks sich vervielfacht haben, noch weniger.

Welches sind seine Eigenarten? Ich möchte darüber einiges mitteilen.

2.

Einige Tatsachen zuvor. Der größte und finanziell mächtigste deutsche Sender ist der Berliner. Seine Konzertabteilung steht vor Aufgaben, wie sie sich sonst nirgends ergeben. Nicht nur ist die Zahl der dort arrangierten Konzerte und der dabei beschäftigten Musiker enorm, sondern das dabei in Frage kommende Gebiet musikalischen Stoffes ist unvergleichlich groß; denn der Rundfunk ist bei seinen einzelnen Konzerten in der Programmwahl unbeschränkter, als es jemals bei einer Veranstaltung des Konzertsaaus der Fall sein kann. (Eine sehr interessante und wichtige Tatsache, über die viel zu sagen wäre!)

An der Spitze dieser Abteilung stand viele Jahre lang, unangefochten durch Kritiken und sonstige Einsprüche, ein – Zahnarzt. Und zwar einer, von dem nie vorher ein Mensch gewußt hatte, daß er musikalisch sei. Ihm folgte ein Herr, der ebenfalls in den weitesten Kreisen der Musiker total unbekannt ist. Seines Zeichens ist er – Kaufmann. Er residiert noch heute dort. Gibt sich übrigens viel Mühe, sein Amt bestmöglichst zu verwalten. Aber wie kann so etwas geschehen?

Weil die Sendegesellschaften in all diesen Dingen völlig autonom sind. Sie können dabei machen, was sie wollen, tun es auch. Manchmal ist es auch das Richtige. Auf ihre Entscheidung hat die Öffentlichkeit

keinen legitimen Einfluß, so wenig, wie auf irgend eine andere Aktiengesellschaft, die vielleicht Sprit fabriziert.

Die Sendegesellschaften sind konstituiert als halbprivate Unternehmungen, deren Aktienmajorität die Reichspost besitzt, als Besitzerin des Nachrichtenmonopols, unter das absurderweise der Rundfunk fällt. Und die Reichspost kümmert sich nun natürlich um Angelegenheiten der Kunst etwa soviel, wie das Landwirtschaftsministerium in Preußen um die Oper. Sie läßt den geschäftlichen Direktoren und den Aufsichtsräten samt Vorsitzenden freie Hand. So kann es kommen, daß über die Frage, wer als musikalischer Leiter engagiert werden soll, an einem deutschen Sender zum charakteristischen Beispiel – der dortige Direktor der Darmstädter- und Nationalbank entscheidet. Unglaublich? Aber nur zu wahr.

Nun gibt es ja bekanntlich, um diesen Defekt ein wenig auszugleichen, die Institution der »Kulturbeiräte«, die von den Landeskultusministerien ernannt werden. In ihnen sitzen vielfach auch fähige Musiker, die übrigens, was bezeichnend ist, für ihre höchst belangvolle Tätigkeit zum Nutzen eines über große Einnahmen verfügenden Institutes keinen Pfennig erhalten. Aber diese Kulturbeiräte haben zu wenig Rechte. Sie dürfen nur »beraten«. Dagegen können sie keinerlei Verträge abschließen, sie oft nicht einmal mit Erfolg befürworten. Dafür sind die genannten Stellen entscheidend.

Und nur so ist jene Einseitigkeit, Schiefheit, Zufälligkeit vieler Entscheidungen im Rundfunk, ganz besonders in Berlin, zu erklären, bei denen offensichtlich illegitime persönliche Einflüsse am Werk waren. Beispiele dafür kennt jeder. Sie zusammenzustellen, erforderte eine eigene Broschüre.

3.

Dieser Zustand ist, sollte man meinen, unhaltbar. Er hält sich aber nichts destoweniger jetzt bereits fünf Jahre lang. Und wird sich solange halten, bis die Musiker geschlossen gegen ihn auf das schärfste protestieren. Wo und wie?

Zunächst dadurch, daß sie die Zustände im einzelnen zu ändern suchen. Etwa durch die generell gehaltene Forderung, daß die betreffenden Stellen des Rundfunks erstens überhaupt mit Musikern, zweitens mit Musikern von Rang und Namen zu besetzen sind, die durch ihre frühere Tätigkeit dazu legitimiert sind. Solche Forderungen müßten an die Sendegesellschaften, vor allem aber an die Kulturbeiräte gerichtet werden, in denen die Keimzelle einer späteren vernünftigeren Regelung zu erblicken ist.

Auf diese Weise wäre immerhin etwas zu erreichen. Das System macht ja die richtigen Entschlüsse nicht unmöglich, wie etwa die Ernennung Scherchens zum musikalischen Leiter des Königsberger Rundfunks zeigt. Aber dennoch, die Aktivität im Einzelfall genügt nicht.

Die jetzt langsam durchdringende Erkenntnis, was der Rundfunk in jeder Hinsicht für die Musiker bedeutet, muß diese veranlassen, sich in der entschiedensten Weise für eine Neuregelung des Rundfunkwesens einzusetzen, durch die solche Zustände, wie sie jetzt herrschen, unmöglich gemacht werden.

Dazu ist notwendig, den Musikapparat des Rundfunks so einzuordnen, daß er in angemessener Weise staatlich kontrolliert ist: er muß unter die Zuständigkeit derjenigen Behörden fallen, denen ja auch sonst die öffentliche Musikpflege anvertraut ist, der Kultusministerien. Denn was helfen schon ein oder zwei richtige Berufungen, wenn sie wiederum Monopole und Diktaturen schaffen, gegen die es keine rechtlichen Handhaben gibt.

Und diese Forderung bedeutet nun wiederum im Grunde mehr als eine Ergänzung der bisherigen Organisationsform: sie führt zu der Einsicht der Notwendigkeit, an deren Stelle etwas völlig Anderes zu setzen, etwa durch eine wirkliche Verstaatlichung des Rundfunks, die von der jetzigen staatlichen Monopolisierung von Privatgesellschaften himmelweit verschieden wäre. Sie müßte erfolgen durch ein möglichst bald zu schaffendes Reichsrundfunkgesetz, an dessen Vorbereitung die Musiker in der intensivsten Art mitzuwirken hätten.

Rundfunk heute und morgen (1929)¹⁹

I

Achtung! Achtung! Wir feiern den Geburtstag unseres lieben deutschen Rundfunks. Achtung! Herr Molkereiberbesitzer Bräsig spricht über »Kuhfütterung im Frühjahr«; jetzt spielt das Quartett W. X. Y. Z.; wir schalten jetzt um auf Schenectady in Amerika; der Reichspräsident hat soeben den Saal betreten, wir bringen seine Eröffnungsrede; Teemusik aus dem Hotel Adlon; Schuberts gesammelte Werke; die Klassiker mit verteilten Rollen gesprochen; Regie: Kuno Meyer, unser beliebter Rundfunkregisseur, früher erster Liebhaber in Kyritz an der Knatter; moderne Dichtung, ja, das schon gewiß auch; jetzt spricht Herr Wolfgang Schwarz, aber er spricht gar nicht, es ist vielmehr sein Spezialfeind, der Kommunist; Frauen und Kinderpflege im Herbst; Liebe und Ehe im zwanzigsten Jahrhundert; und so fort und so fort, ad infinitum - - -

Und all das wird ins Haus geliefert, gegen geringes Entgelt, wie Wasser und Elektrizität; nur daß es sich hier um Geistes-Quell-Trinkwasser und Geistes-Elektrizität handelt, mit der wir unsere Stuben je nachdem zwar erhellen, eventuell aber auch verdunkeln können – und die ganze Sache hat einen harmlosen Namen bekommen, einen, der sogar technisch verkehrt ist, der jedenfalls nichts, oder nicht das Richtige besagt. Die passende Bezeichnung müßte noch dafür erfunden werden, für diese Zentrale des Wissens oder der Borniertheit, der Bildung oder des halbschiefen Feuilletonismus, des Musizierens, Theater-Sprechens, der Nachrichtenvermittlung, für dieses Institut, das in einem ist: Zeitung, Ohr in die Welt hinaus, Volkshochschule, Oper, Theater, Tribüne der Zeit, Podium ohne Grenzen; Mittler zu so ziemlich allen Werten und Unwerten, die es gibt.

Dabei ist das heute, Verbreitung von Musik und Sprache, doch nur der allererste Anfang. Jetzt kommt der zweite Schritt, noch verblüffender als der erste. Von allen Erfindungen dieser Zeit ist die des drahtlo-

sen Fernsehens nicht nur die vielleicht zauberhafteste, sondern auch die folgenreichste. In London sah ich die Apparate, mit denen zum ersten Male Menschen über den Ozean geblickt haben, von London nach New York; das sind keine Einzelexperimente mehr, sondern die Apparate sind bereits im Radiohandel, kosten zwischen vierhundert und dreitausend Mark. An sechs amerikanischen Stationen werden schon Fernsehversuche gemacht, eine holländische wird demnächst dazukommen. Man hört dabei wie im Rundfunk, sieht gleichzeitig die betreffenden Personen und Gegenstände, nicht als Einzelbilder, sondern in ihrer Bewegung wie im Film, als seien sie im gleichen Raum, während sie beliebig viel Kilometer weit entfernt sind.

Diese Erfindung des Fernsehens wird folgendes bewirken. Man wird, jeder in seinem Zimmer, nicht nur wie bisher alles hören können, was auf der Erde an irgendeiner Stelle erklingt, sondern auch gleichzeitig sehen, was dort vorgeht, wo der Sendeapparat aufgestellt ist. Der wird beweglich sein, wie schon jetzt beim Rundfunk die Aufnahmemikrophone, transportabel, wohin man will. Wohin die Sendegesellschaft will. Wird man ihn auf einem Auto anbringen, das durch Indien führt, so werden hier die Rundfunkzuschauer die ganze Reise verfolgen können, auf einer Mattscheibe vor ihrem wahrscheinlich dann auch sehr billigen Empfänger. Übrigens werden diese Fernbilder sowohl farbig als auch plastisch sein; auch diese Erfindungen sind schon fertig. Wie jetzt Konzerte und Worte vieler Art, soweit es die allmächtigen Herren der Sendegesellschaften eben erlauben (o herrlicher und natürlich absolut notwendiger Kommunistenwitz, durch diese Sperre einmal durchzudringen), so wird dann die ganze Welt in Auswahl ins Haus geliefert; natürlich auch Theater, Oper und, was technisch noch am einfachsten ist, Film. Natürlich auch: der Empfang des berühmten Boxers Dovkopp in New Orleans, oder Szenen aus der chinesischen Revolution, die sich im gleichen Augenblick abspielen; je nachdem, wer die Sendeorganisationen beherrscht; was wiederum davon abhängt, wie viele und wie aktive Leute kapieren, was da die Technik dem Menschen eigentlich für eine Gabe überreicht

Weiter: Wie man jetzt Senderäume zur Klangverbreitung benutzt, werden sich die Rundfunkgesellschaften bald solche zur Sendung des lebenden Fernbildes bauen, in der Art von Theatern, Opernhäusern und ähnlichem. Es wird also zum Beispiel eines, wahrscheinlich sehr nahen Tages, die Berliner Funkstunde ein Theater haben, aus dem erstens die Vorstellungen gesandt, dessen Aufführungen zweitens dem Publikum unmittelbar zugänglich sein werden. Ein solches Theater wird nicht nur einen größeren, ja, den vertausendfachen Wirkungsgrad haben als jedes andere, sondern auch eine finanzielle Basis, wie sie, solange die Erde sich dreht, kaum erträumt werden konnte. Es wird nämlich von vornherein über gesicherte Rieseneinnahmen verfügen, von der durch das Sendemonopol faktisch erzwungenen Publikumsorganisation, die ja so etwas ist wie die Volksbühne in gigantischem Maßstabe, nur daß die Mitglieder sich nicht ausschließen können, wenn sie

nicht auf Rundfunk und Fernsehen überhaupt verzichten wollen.

Gegenwärtig, im ersten Stadium der Entwicklung, hat, das mag noch dazu bemerkt werden, der deutsche Rundfunk zirka 2,3 Millionen je zwei Mark im Monat zahlender Hörer, davon erhält die Post zwei Fünftel, bleibt ein Rest für die Sendegegesellschaften von zirka 2,6 Millionen Mark im Monat, die ihnen eine einzigartige Machtstellung auf allen in Frage kommenden Gebieten sichern. Wie hat sich der jetzige Zustand entwickelt?

II

Als am Ende der Inflationszeit der Rundfunk in Deutschland eingeführt werden sollte, war staatliches Kapital nicht da und privates überaus schwer aufzutreiben. Erstens deshalb, weil die Finanzleute, mit bewährtem Weitblick und Scheuklappen gegen die entsprechende Entwicklung in England und Amerika, die Rentabilität der Sache bezweifelten, zweitens, weil sich der Staat von vornherein immerhin einige Rechte vorbehalten wollte. Schließlich fanden sich Geldgeber bei der Vox-Grammophongesellschaft, sie stellten neben dem Kapital auch das Vox-Haus, Berlin, Potsdamer Platz, zur Verfügung, erhofften sich Reklame davon. Ihr Pressechef wurde Leiter der neuen Rundfunkgesellschaft, das ist der jetzige allmächtige Direktor Knöpfke der Berliner Funkstunde. So war es in Berlin, und in ähnlicher Weise entstanden die anderen Sendegegesellschaften in den verschiedenen Zentren Deutschlands. Sie erhielten ein Monopol, und zwar eines mit einem kleinen staatlichen Pferdefuß sozusagen, der allerdings die Tendenz zu wesentlichem Wachstum zeigt. Da die Sache als Funktelephonie unter das Nachrichtenmonopol der Reichspost fällt – oder jedenfalls mit einiger Geschicklichkeit dorthin praktiziert werden konnte –, bekam die Reichspost durch den Besitz von einundfünfzig Prozent der Aktien das Bestimmungsrecht darüber; auch das Reichsministerium des Innern ist indirekt, durch die Nachrichtenorganisation der »Drahdag«, beteiligt. Außerdem gibt es seit einigen Jahren zwei Kontrollorgane: die »politischen Überwachungsausschüsse« und die »Kulturbeiräte«, die von den Kultusministerien der Länder ernannt werden. Diese letzteren haben das wichtige Recht der »Programmberatung«, hingegen keinerlei Einflüsse auf den Abschluß der Verträge. Ihre Mitglieder üben ihre Tätigkeit ehrenamtlich aus.

Praktisch spielt sich nun die Sache so ab: Die Reichspost ist vertreten durch den Rundfunkkommissar Doktor Bredow, langjährigen Direktor von Telefunken, der die ganze Organisation aufgebaut hat, also kein Interesse daran haben kann, sie zu verändern. Und wenn es sich nun etwa ereignet (was in Berlin vor einigen Jahren geschah), daß die Berliner Funkstunde zur Leitung ihrer Konzertabteilung einen in jeder Hinsicht bis dato unbekanntem Zahnarzt verpflichtete oder sonst in ihrer Personalpolitik höchst willkürlich verfährt, so hat ihr dabei rechtlich keiner hineinzureden, außer der Reichspost, die sich soviel darum kümmert, wie sich das Landwirtschaftsministerium um das Opernwesen. Es gibt nur die Instanz der geschäftlichen Verantwortung: das ist der Aufsichtsrat

der Gesellschaft; die Kulturbeiräte gewinnen erst allmählich einen bestimmenden Einfluß, der ihnen in der Organisation an sich nicht gesichert ist.

Und dieser Zustand ärgert nun seit Jahren einige böse Leute, die sehen, was hier vorgeht und vorgehen wird; die der Ansicht sind, daß man sich die Personen, welche diese geistige und materielle Macht in ihre Hand bekommen, nun besonders genau ansehen müßte, daß für solche Positionen die Fähigsten gerade gut genug seien, und auch das nur, wenn das ganze System bis ins einzelne sinnvoll aufgebaut ist.

So geschah es, daß gerade um den 29. Oktober 1928, als der Rundfunk sein fünfjähriges Jubiläum feierte, ganz besonders heftige Angriffe gegen die Berliner Sendegegesellschaft und gegen das ganze System überhaupt erhoben wurden, und zwar mit genau spezifizierten Angaben und massiven Beschuldigungen, die entweder widerlegt werden oder den Betroffenen ihre Stellung kosten mußten. Nahm man an – es kam aber anders. Mit diesen Angriffen beschäftigte man sich im Verwaltungsrat der Reichspost, und es erschien ein Communiqué, in dem unter anderem folgendes stand (dies in einem immerhin demokratischen Staat): »Mängel grundsätzlicher Art in der Organisation oder Wirtschaftsführung sind nicht festgestellt worden (...) Die von einigen Seiten erhobenen Beschuldigungen gegen einzelne Persönlichkeiten sind zufriedenstellend geklärt worden.« Schluß. Punktum. Keinerlei Details. Auf deutsch: Daß geht euch alles gar nichts an. Ihr braucht nur zu bezahlen, das genügt.

Was ist in diesem Augenblick zu fordern?

III

Kurz gesagt: völlige Neuorganisation des Funkwesens. Sie wird im übrigen durch die Rechtslage erzwungen. Denn das Fernsehen ist nun doch durch keine noch so geschickte Interpretation in das Nachrichtenmonopol der Reichspost einzubeziehen.

Wünschenswert wäre an sich natürlich völlige Sendefreiheit. Man müßte sich nach Wahl auf Sender, vielleicht verschiedener Parteirichtungen abonnieren können wie auf Zeitungen oder Zeitschriften. Aber es bestehen dafür in Europa heute beträchtliche technische Schwierigkeiten, morgen kann es allerdings anders sein. Und dann zeigt das Beispiel Amerikas, wo eine ähnliche Regelung durchgeführt ist, daß der Rundfunk damit einfach den Industrien und den sonst kapitalkräftigen Gruppen ausgeliefert ist.

Als das relativ günstigste für Deutschland erscheint mir eine wirkliche Verstaatlichung, allerdings nur unter der Voraussetzung, daß dabei keine knarrende Beamtenmaschinerie entsteht, sondern ein elastisches Gebilde mit weitgehender Selbstverwaltung.

Vorher muß man sich darüber klar werden, welchen Charakter eigentlich der Beitrag des Rundfunkhörers hat. Er ist in Wirklichkeit eine Steuer. Und zwar eine, die gegenwärtig absurderweise an Privatgesellschaften gezahlt wird.

Wohingegen in England zum Beispiel, das ein sehr gut organisiertes Rundfunkwesen hat, und wo übrigens die Gebühr für das Hören weniger als halb so hoch ist wie hier, die Beiträge an den Staat gezahlt

werden, der seinerseits daraus die Rundfunkgesellschaft finanziert. Dort kann man auch lernen, wie der Rundfunk ohne Bürokratismus verstaatlicht werden kann. An der Spitze des Funkwesens steht in England ein von der Regierung ernanntes Direktorium von fünf Personen, unter denen sich übrigens Mrs. Snowden befindet. Und die Geschäftsführung hat einen reinen Verwaltungscharakter. Riesige Gewinne von Privatleuten sind ausgeschlossen.

Eine ähnliche Regelung müßte in Deutschland erfolgen. Dann würde von selbst der jetzt bestehende widersinnige Zustand beseitigt werden, daß die Reichspost sich um Dinge der Kunst, Volksbildung kümmert oder vielmehr nicht kümmert. Selbstverständlich gehören diese Dinge in den Aufgabenkreis der Kultusministerien oder des Reichsinnenministeriums. Die oberste Leitung müßte in der Hand eines mit großen Vollmachten ausgestatteten Direktoriums liegen, in dem Fachleute der verschiedenen Gebiete sitzen, die zugleich mehr als Fachleute sind.

Die rechtliche Grundlage für diese Neuregelung müßte durch ein Reichsrundfunkgesetz geschaffen werden. Dieses müßte auch die Sendefreiheit wenigstens für gewisse Wellenlängen bringen.

Wie sagen doch die Hakenkreuzler so schön? »Deutschland erwache!« Ihr Sprüchlein wäre hier in dieser ganzen Rundfunkangelegenheit, freilich mit einigermaßen verändertem Sinne, am Platze.

Was wird aus dem Hörspiel? (1929)²⁰

I. Die Situation

Überblickt man die Reihe der Hörspiele, die bis jetzt entstanden sind, so fällt zweierlei auf. Man findet unter den Schriftstellern, die sich diesem Gebiet zugewandt haben, zwar viele Namen von Rang; aber die Berühmtheiten dieser Zeit, deren Namen als kennzeichnend für die Literatur der Gegenwart gelten, sind nicht oder doch nur vereinzelt vertreten. Versucht man ferner, sich ein Bild von den Gestaltungsprinzipien und Formgedanken zu machen, die für die Verfasser von Hörspielen maßgebend waren, so bemerkt man die größten Verschiedenheiten. Das könnte das Zeichen einer Mannigfaltigkeit der Ideen und Pläne sein, die nur zu begrüßen wäre; aber wenn man sich vergegenwärtigt, daß die Wirkungsmöglichkeiten auf dieser Bühne des Rundfunks doch durch die gegebenen Verhältnisse beschränkt sind, auf die notwendig Rücksicht genommen werden muß, so möchte man es für natürlicher halten, daß sich allmählich eine bestimmte Form des Hörspiels und ein bestimmter, dafür geeigneter Stil einheitlich herauskristallisiert. Wenn noch nichts derartiges zu entdecken ist, wenn der eine Autor etwa an das expressionistische Drama, der andere an das realistische, der dritte an die Operette, der vierte an eine Gattung des Romans, die als Zeitungsroman zu bezeichnen wäre, der fünfte an den Rundfunk und die dort sich bildende Rede-weise, der sechste an das Volkslied anknüpft, und so fort – dann wird man darin ein Zeichen der Unsicherheit und des Tastens sehen müssen. In der Tat scheint mir dies für die gegenwärtige Situation des Hörspiels bezeichnend zu sein, daß man noch durch-

aus in der Epoche des Experiments steht. Um so wichtiger ist es, hier, abgesehen vom Einzelfall, vor allem die Gattungen zu bestimmen, die am ehesten Aussicht auf organische Weiterbildung haben.

II. Friedrich von Schiller und die Rundfunkdichtung

Ein Kunstwerk findet dann Resonanz und entfaltet eine lebendige, weiterströmende Wirkung, wenn es an schöpferische Kräfte im Zuhörer oder Zuschauer anknüpft. Wenn es diesen aber im Gegenteil in eine ihm fremde Welt führt, deren Vorstellungen und Ausdrucksformen der seinigen nicht entsprechen, dann wird der Zuschauer immer vor verschlossenen Toren stehen, und höchstens in der Lage sein, sich Bewunderung oder Ablehnung suggerieren zu lassen. Das Werk wird nicht Zugang zu seinen Sinnen und seinem Herzen finden. Wer den Dichter will verstehen, muß in Dichters Lande gehen, heißt es, aber diese Wanderung darf nicht gar zu weit sein; für das Hörspiel, wie auch sonst, gilt ebenso die Umkehrung, ja sie ist vielleicht noch wichtiger: wer zu wirken will verstehen, muß ins Land der Hörer gehen. Und das können eben die Wenigsten. Warum nicht?

Um dies zu begreifen, muß man sich die Situation der Dichtkunst in dieser Zeit vergegenwärtigen. Ein scharfsinniger Kritiker hat kürzlich seine Forderungen an das Theater der Gegenwart so formuliert: »Ich will Kunst für die Leute – statt Kunst ohne Leute. Jede Kunst ist besser als die wirkungslose!«

Ein beträchtlicher Teil dessen, was heute geschaffen wird, ist – Kunst ohne Leute, das heißt ohne Publikum, oder mit einem zahlenmäßig geringen Publikum. Darüber kann man sich nur so lange Illusionen hingeben, bis die betreffenden Werke an die allerbreitesten Massen herangebracht worden sind – eben durch den Rundfunk. Dann, nachher weiß man Bescheid. Nämlich darüber, daß die Literatur dieser Zeit zu einem sehr großen Bruchteil nicht den Weg zu den Massen findet, und die Massen nicht zu ihr, und zwar deswegen, weil sie nicht dazu geeignet ist, und weil eine derartige Wirkung in die Breite wie in die Tiefe von ihr im Grunde auch gar nicht angestrebt wird. Der Rundfunk aber braucht besonders dringend: die Kunst für die Leute.

Die Aufgabe, die dem Dichter hier gestellt wird, ist nicht neu; aber sie ist dringlicher, aktueller als je. Was einst eine ideelle Forderung war, wird nun auch noch zu einer praktischen. Aber das gleiche Thema hat schon die großen Geister der Vergangenheit beschäftigt; kein Geringerer als Schiller hat es in den Vordergrund seiner Überlegungen über die Kunst geschrieben. Liest man heute, wie er sich über das Ideal des »Volksdichters« geäußert hat, so könnte man geradezu glauben, es sei von Möglichkeiten und Schwierigkeiten der Hörspieldichtung die Rede. »Ein Volksdichter,« schreibt er, »in jenem Sinne, wie es Homer seinem Weltalter oder die Troubadours dem ihren waren, dürfte in unseren Tagen vergeblich gesucht werden. Unsere Welt ist die homerische nicht mehr, wo alle Glieder der Gesellschaft im Empfinden und Meinen ungefähr dieselbe Stufe einnahmen, sich also leicht in derselben Schilderung erkennen, in denselben Gefühlen begegnen konnten. Jetzt ist zwi-

schen der Auswahl einer Nation und der Masse derselben ein sehr großer Abstand sichtbar« Und indem er so einen Zustand kennzeichnet, der früher bestand, ehe Rundfunk und Film das Niveau der Bildung und der geistigen Schulung nivellierten, fährt er fort mit Ausführungen, deren Resultat noch Gültigkeit hat, wenn auch ihre Voraussetzung durch die genannten Faktoren modifiziert ist. »Ein Volksdichter für unsere Zeiten hätte zwischen dem Allerleichtesten und dem Allerschwersten die Wahl: entweder sich ausschließlich der Fassungskraft des großen Hauens zu bequemen und auf den Beifall der gebildeten Klasse Verzicht zu tun – oder den ungeheuren Abstand, der zwischen beiden sich befindet, durch die Größe seiner Kunst aufzuheben (...)« Und später nennt er das Mittel, diese Schwierigkeiten zu bewältigen: »Glückliche Wahl des Stoffes und höchste Simplizität in der Behandlung desselben.« An anderer Stelle sagt er von dem Volksdichter, er müsse sein: »der aufgeklärte, verfeinerte Wortführer der Volksgefühle.«

Einen solchen Volksdichter im Schillerschen Sinn braucht das Hörspiel – und hat es schwer, ihn zu finden.

III. Wohin führt der Weg?

Und von diesen Erkenntnissen aus wollen wir jetzt einmal versuchen, den Weg zu bestimmen, den das Hörspiel als Kunstform nehmen kann. Wie man es anfängt, durch ein Spiel, das nur gehört werden kann, auf Menschen zu wirken, welcher Art also die formalen Eigentümlichkeiten des Hörspiels sein müssen, das ist gewiß belangvoll; ich möchte zunächst an die feinsinnigen Überlegungen erinnern, die Dr. Eloesser hier (Heft 20, 24, 31, 1928), über dieses Thema angestellt hat. Aber außer der technischen Eigentümlichkeit des Rundfunks, daß er vorläufig nur den Klang vermittelt, spielt eben bei dieser ganzen Frage jene andere Besonderheit eine Rolle: daß der Rundfunk sich immer an Alle wendet, mithin den Dichter zwingt, jene Zone aufzusuchen, wo, um die Schillerschen Worte zu benutzen, alle Glieder der Gesellschaft sich im Empfinden und Meinen begegnen. Und daran sind die deutschen Dichter dieser Zeit zumeist nicht gewöhnt; sie schreiben im allgemeinen auch selbst dann, wenn sie es wollten, nicht für ein Publikum, das sich aus allen Schichten zusammensetzt; vielmehr unterliegen sie mehr oder weniger dem Zwang einer literarischen Tradition, die einen aristokratisch-exklusiven Charakter hat.

Einst forderte ein altfranzösischer Dichter, namens Du Bellay, vom Dichter: »Vor allem beachte, daß Dein Gedicht dem Ton der Menge fremd sei« – und ein solches bewußtes Sichabschließen vor dem Geschmack und dem Verständnis der Menge hat man immer wieder in der europäischen Literatur finden können, ja es ist sogar eines ihrer wesentlichen Merkmale, wenngleich sich zweifellos auch andere Tendenzen bemerkbar machen. Die Grundlage der europäischen Literatur und Kultur überhaupt ist weniger die Bildung der Massen, als die verhältnismäßig enger Kreise. Insofern stellt uns nun der Rundfunk vor eine veränderte Situation, die freilich durch andere in der gleichen Richtung wirksame Zeitkräfte, wie

etwa das Zeitungswesen und den Film schon vorbereitet ist. Wenn man sich dies vergegenwärtigt, so wird man die oben genannten Tatsachen verstehen – daß unter den Dichtern von Hörspielen die berühmtesten Namen nicht vertreten sind, und daß andererseits noch durchaus ein Zustand der Unsicherheit herrscht, der nun erklärlich wird, wenn man bedenkt, daß die Dichter für den Rundfunk unter anderen seelischen Bedingungen schaffen müssen, als sie es sonst zu tun pflegen.

Noch vor kurzem gab es eine literarische Strömung, in der jene Abwendung von dem Geschmack der Massen besonders deutlich zu erkennen war: der sogenannte Expressionismus.

An ihn anzuknüpfen, wie es mehrere Hörspieldichter getan haben – z. B. die österreichischen Dichter Csokor und Mayer in ihren nach dem bekannten Preisausschreiben der Reichsrundfunkgesellschaft angekauften Hörspielen – muß verhängnisvoll sein. Denn von dort führt kein Weg zum Verständnis der Menge.

»Glückliche Wahl des Stoffes«, sagt Schiller. Was bedeutet dies für den Hörspieldichter? Zuerst etwas Negatives: daß er sich nicht auf Gebiete begibt, die einem großen Teil seiner Hörer fremd und vielleicht ganz uninteressant sind. Wenn etwa ein bekannter Hörspieldichter jetzt eine Rundfunkdichtung vorlegt, in der die altgriechische Sage von Orpheus und Eurydice behandelt wird, so kann die Wahl dieses Stoffes nur als unglücklich bezeichnet werden. Denn die griechische Mythologie liegt völlig abseits von der Vorstellungswelt der breiten Masse, und selbst der kleine Kreis der humanistisch Gebildeten kennt sie als Bildungsgut, aber nicht als organisch notwendigen Bestandteil des Empfindens und Vorstellens. Hörspieldichter müssen Stoffe finden, die jeden angehen und jeden interessieren. Eine Gerichtsverhandlung etwa, wie sie in dem erfolgreichen Hörspiel »Die Strafsache gegen Pannicke« dargestellt worden ist, erfüllt schon rein thematisch diese Voraussetzung; und das gleiche gilt, wenn etwa ein Hörspieldichter den Rundfunk, personifiziert an einer Person, zum Gegenstand seiner Dichtung macht, wie es Alfred Auerbach in seinem ebenfalls von der Reichsrundfunkgesellschaft gekauften Hörspiel »Dr. Funkius« getan hat. Je näher das Thema dem Menschen der Gegenwart liegt, desto größere Aussicht auf Wirkung wird der Hörspieldichter haben; deshalb muß auch hier die Beschränkung fallen, von der sich der Rundfunk allmählich frei zu machen beginnt. Die Ausschließung aller Themengruppen, die Politik und Religion, wie überhaupt den ganzen Umkreis des Lebens dieser Zeit mit ihren Gegensätzen und Spannungen umfassen, bedeutet für das Hörspiel eine Verengerung des Gesichtskreises, die wenig erträglich ist. Die Aktualisierung des Rundfunks darf beim Hörspiel nicht Halt machen.

Und nun die zweite der Schillerschen Forderungen: größte Einfachheit in der Behandlung des Stoffes. Weder die Führung der Handlung noch die Formung der einzelnen Szenen, noch die Redeweise darf kompliziert sein. Und schließlich: nur wer die Sprache derer zu sprechen weiß, an die er sich wendet, wird eine Wirkung erzielen können.

Der sprechende Dichter (1929)²¹

1.

Dichter sind oft schlechte Interpreten ihres eigenen Werkes. Sie können schreiben, aber nicht vorlesen. Wer es noch nicht gewußt hat, muß es zu seiner Beirühnis oft genug im Rundfunk erfahren. Der berühmte Dichter X.Y. liest aus seinem Roman – man wartet mit Spannung darauf, und was kommt heraus? Der berühmte Dichter spricht vielleicht so undeutlich, daß man ihn kaum versteht; und der bloße Ton seiner Stimme ist schließlich auch nicht so interessant, daß es sich deswegen lohnte, ihm zuzuhören. Ja, wenn man ihn noch sehen könnte, wie bei einem Vortragsabend. Dann bekäme man wenigstens einen stärkeren Eindruck von seiner Persönlichkeit, und mit dem Klang seines Namens würde sich künftig ein Bild verbinden.

Aber selbst, wenn er einigermaßen gut liest, auch dann kommt der Hörer des Rundfunks sehr häufig nicht auf seine Rechnung. Oft hört er nur Teile aus einem größeren Gesamtwerk, die ihm unmöglich einen geschlossenen Gesamteindruck vermitteln können. Es ist ja doch geradezu ein seltener Zufall, daß sich ein Dichtwerk, sagen wir etwa eine Erzählung, in Stoffwahl, Länge und Art der Behandlung des Themas gerade für den Rundfunk eignet.

Und deshalb sind die Dichtervorlesungen in sehr vielen Fällen kein Vergnügen. Für den Hörer nicht, und für den Dichter schließlich auch nicht, denn diesem kommt es nicht nur auf das Geld an, das er dafür erhält, mag er es noch so notwendig brauchen – sondern vor allem darauf, die Wirkung zu erzielen, die er als schöpferischer Mensch anstreben muß.

Soll man nun deshalb diesen Teil des Rundfunkprogramms überhaupt streichen? Soll man das an sich so unterstützungswerte Bestreben der Sendeleitungen, die Dichter dieser Zeit zu Worte kommen zu lassen, bekämpfen? Das wäre sicher verfehlt.

Es gibt ja eine Möglichkeit der technischen Verbesserung. Wenn sich bei Proben herausstellt, daß ein Dichter schlecht spricht, so muß man ihn durch einen geschulten Sprecher ersetzen. Dann wird der Hörer wenigstens Wort und Sinn des Dichtwerks genau verstehen. Aber dafür ergibt sich ein anderer Nachteil: eine fremde Person schiebt sich zwischen das Werk und den Hörer. Und es bleibt jene zweite Schwierigkeit: daß Werke vorgetragen werden, die in ihrem Format, der Stoffwahl und vor allem auch im Stil auf den Leser zugeschnitten sind und nicht auf den Hörer.

2.

Ja, wird mancher fragen, ist denn das überhaupt ein Unterschied? Ist das denn nicht ganz gleich, ob man eine Erzählung zum Beispiel liest oder sie anhört? Ist sie nicht in beiden Fällen gleich stark oder gleich wenig wirksam? Nein, sie ist es nicht. Wir wissen, und im Rundfunk gerade erfahren wir es immer aufs neue, daß eine Rede keine Schreibe sein darf. Das gilt auch für vorgetragene Dichtungen, besonders Erzählungen.

Man muß einen Gedanken oder einen Bericht, indem man ihn ausspricht, ganz anders formulieren, als wenn man ihn dazu bestimmt, gelesen zu werden. Der sprechende Mensch hat ja Ausdrucksmittel zur Verfügung, die dem schreibendem fehlen: jeder weiß, daß der Sinn eines Satzes durch die Betonung dieses oder jenes Wortes vollkommen verändert werden kann, ebenso durch Pausen, durch Beschleunigung oder Verlangsamung des Tempos, durch die Klangfarbe der Stimme und ähnliches. Wie leicht ist es zum Beispiel, einem Gedanken durch die Art des Sprechens eine ironische Färbung zu geben! Wenn aber der gleiche Satz gedruckt oder geschrieben dasteht, kann man ihm das nicht ansehen. Der Schriftsteller muß deshalb viel umständlicher vorgehen, um die entsprechende Wirkung zu erzielen, er muß Satzformen, Umschreibungen und besonders Sprachbildungen anwenden, die nicht nur überflüssig, sondern sogar störend sind, wenn der gleiche Satz gesprochen wird. Das sind keine erkünstelten, stilistischen Details, die nur für den Fachmann von Interesse sind, sondern Grundtatsachen, über die jeder sich klar werden muß; einen interessanten Beweis für das Vorhandensein dieser großen Unterschiede gab kürzlich einmal einer der leitenden Herren aus dem zentralen Nachrichtendienst des Rundfunks; er zeigte an einem Beispiel, wie alle Nachrichten, die an die »Dradag« gelangen, völlig anders ausgedrückt werden müssen als in der zunächst vorliegenden, für die Zeitung bestimmten Form – damit die darin mitgeteilten Tatsachen dem Rundfunkhörer richtig zum Bewußtsein kommen. So ist es ja auch zu erklären, daß die improvisierte Rede stets so viel stärker wirkt als das vorgelesene Manuskript.

Wenn wir nun an die Vorlesungen von Dicht[er]werken im Rundfunk denken, so werden wir allerdings merken, daß ihr Stil manchmal mehr, manchmal weniger dem des gesprochenen Wortes angenähert ist; immer aber wird man ein fremdes Element spüren, und oft genug wird man sich geradezu nach dem Buch sehnen, in dem die betreffende Dichtung steht, um dann beim Lesen erst den richtigen Eindruck zu gewinnen. Und das müßte geändert werden.

Der Rundfunk schafft dem Dichter die große Gelegenheit, das klingende Wort zu gestalten, nicht nur das stumme des Buches – hier kann er sich an die breiten Massen wenden, sie mitreißen in die geheimsten Tiefen seiner schöpferischen Kraft –, aber nur, wenn er den Gedanken im feuerflüssigen Strom der Rede prägt, wenn er seine Kunst, vorbereitet oder nicht, auf diese Aufgabe des Klangwerdens konzentriert, nicht wenn er erstarrte, zum Lesen bestimmte Wortbildungen vorliest. Der Rundfunk, die unvergleichliche Tribüne der Zeit, ruft nach – dem sprechenden Dichter.

3.

Auch in unseren Tagen findet man es manchmal, daß Dichter und Sprecher in einer Person vereinigt sind. Und wenn dieser seltene Fall eintritt – dann war es bisher eigentlich nur die Bühne, die gelegentlich das Hervortreten dieses Doppeltalentes ermöglicht. Unvergeßlich war der Dichter Frank Wedekind als Kunder seiner eigenen Gestalten auf dem Theater, und

ab und zu tritt ein junger Dichter wie Hasenclever in seinen Stücken auf.

Im allgemeinen aber sind wir gewohnt, uns den Dichter dichtend nur am Schreibtisch zu denken. Er schreibt sein Buch – und damit ist sein Werk getan. Erinnern wir uns, daß es früher ganz anders war. Nicht aus Willkür wird der blinde Homer mit der Leier in der Hand abgebildet. Dichter sein, hieß damals nicht schreiben, sondern auch sein Werk im Gesang oder Sprechgesang mit Begleitung einfacher Instrumente vortragen. Das finden wir in allen Zeiten und bei allen Völkern vor der Erfindung der Buchdruckerkunst wieder – so im alten Griechenland, bei den Germanen und im Mittelalter, als Walther von der Vogelweide, wie die anderen Troubadours, seine Lieder singend, an den Höfen der großen Herren herumzog; und noch in dieser Zeit ist der Mann, der Märchen nicht vorliest, sondern sie in eigener Fassung erzählt, eine beliebte Figur im Orient, vor allem bei den Arabern. Erst die Verbreitung des gedruckten Buches hat den Dichter stumm gemacht. Jetzt aber gebietet wiederum der Rundfunk: Rede Dichter, schreibe nicht! – und nun heißt es in Europa, den Faden der Entwicklung dort wieder anzuknüpfen, wo er vor fünf Jahrhunderten abgerissen ist.

Wir haben es fast vergessen, daß Erzählung und Erzähler von – erzählen kommt. Nun aber ist es Zeit, sich dies wieder ins Gedächtnis zurückzurufen. Der Mann, der wirklich erzählen kann, mit klingendem Wort – er wäre der wahre Rundfunkdichter. Wenn er vor dem Mikrophon stünde und im Strom seiner freien Rede sich an alle seine unsichtbaren Hörer wenden würde – dann würde die alte Situation wieder neu erschaffen, daß die Hörerschaft sich im Kreise um den Sänger und Sprecher schart. Und dann könnte eine neue Art des Rundfunkkunstwerkes entstehen: die gesprochene Dichtung, die gesprochene Erzählung. Ja, sie ist vielleicht dem Wesen des Rundfunks noch weit angemessener als etwa das Hörspiel, das man durchaus mit Unrecht meist als die einzige Form originaler, besonders für diesen Zweck bestimmter Rundfunkdichtung ansieht.

4.

Ja, wird man einwenden, gibt es denn überhaupt, abgesehen von ganz wenigen Einzelfällen, solche Dichter noch, die sprechen, erzählen, ja vielleicht sogar auch singen können? Sind sie nicht zumeist so sehr an das Schreiben für das Buch gewöhnt, daß sie nicht mehr imstande sind, sich umzustellen? Nun, das trifft nur zum Teil zu. Haben doch gerade in der letzten Zeit viele Unterhaltungen im Rundfunk gezeigt, wie beredt Dichter sein können. Und eine neue Situation entwickelt auch neue Fähigkeiten. Selbst wenn solche Talente nicht fix und fertig da sind – so muß eben alles getan werden, um sie zu fördern und hervorzulocken.

Aber wie? Da gibt es vielleicht keinen besseren Weg als den eines großen Wettbewerbes, ähnlich dem seinerzeit von der Reichsrundfunkgesellschaft für Hörspiele durchgeführten, aber mit einer ganz anderen Organisation. Man fordere etwa eine Reihe von Dichtern, von denen bekannt ist, daß sie mehr oder minder gut sprechen können, auf, im Rundfunk frei

eine Geschichte zu erzählen, mit einem Thema, das sie zur Zeit gerade besonders beschäftigt. Man setze ein Kollegium sachverständiger Preisrichter zusammen und verteile Preise für die beste, vom Dichter selbst gesprochene Erzählung. Eine modernisierte Wiederholung des Sängerkrieges auf der Wartburg? Ja gewiß. Und die künstlerischen Leiter der Sendestellen mögen die Sache in die Hand nehmen.

Aber dort wird zunächst ein Bedenken bestehen: es ist doch ungewiß, was sich dabei ergibt. Und ferner weiß man ja, daß der Rede- und Darstellungsfreiheit im Rundfunk, wie die Dinge jetzt liegen, gewisse Grenzen gesetzt sind. Ob das richtig ist und so bleiben soll, steht hier nicht zur Diskussion. Wenn aber von seiten der Reichsrundfunkgesellschaft eine gewisse Kontrolle darüber gewünscht wird, so ist sie mit Hilfe der neuesten technischen Errungenschaften sehr leicht durchzuführen, ohne daß dabei die improvisierte Unbefangenheit des sprechenden Dichters behindert wird. Nämlich mit Hilfe des Tonfilms. Dieser ermöglicht bekanntlich die Aufzeichnung aller klanglichen Vorgänge und ihre Wiedergabe zu beliebiger Zeit im Rundfunk. Man nehme also die verschiedenen gesprochenen Erzählungen zunächst einmal im Tonfilm auf – dann kann gegebenenfalls daran noch geändert und verbessert werden, ja man kann ganze Partien, wenn es richtig erscheint, durch andere ersetzen – und eine solche Überprüfung seiner Leistung wird dem Sprecher selbst erwünscht sein. Und nun verbreite man sie durch den Rundfunk, rufe vielleicht das Publikum selbst zur Entscheidung auf.

Wann beginnt der erste Sängerkrieg des Rundfunks?

Rundfunk als geistige Aufgabe (1929)²²

1.

Die Technisierung ist im Rundfunk so weit gediehen, daß sie bald aufhört, Gegenstand einer notwendigen Betrachtung zu sein. Die Arbeit der Ingenieure geht mit einer selbstverständlichen Folgerichtigkeit vor sich; soweit hierbei die Verbindung mit dem Musiker sinngemäß ist, wird sie durch Institute, wie die Rundfunkversuchsstelle an der Berliner Hochschule für Musik, ermöglicht. Die Konstatierung der einzelnen Phasen mehr oder minder großer Vollkommenheit hat nur einen zeitbedingten Wert; denn es handelt sich dabei nur um Feststellungen, die bereits am nächsten Tag unrichtig sein können. Die Folgerichtigkeit dieser Arbeit geschieht auf einer eigenen Ebene, und ihre Bestimmung erfolgt durch besondere Gesetzmäßigkeiten. Überlegungen, Diskussionen über ein Für und Wider können daran nichts ändern. Die Entwicklung geht mit einfacher und geradliniger Konsequenz vor sich. Solange innerhalb des bestehenden Gesellschaftssystems in der bisherigen Form weiter gearbeitet wird, ist die erreichbare Vollkommenheit direkt proportional dem Fortschreiten der Jahreszahl; woraus man ohne Mühe den technischen Stand dieses Gebietes für das Jahr 1950 oder 2000 ableiten kann. Sicher ist, daß jede Feststellung von Unmöglichkeiten sich eines Tages selbst desavouiert. Die Grenze des Erreichbaren ist so weit gerückt, daß

sie praktisch vollständig belanglos wird. Für diesen speziellen Fall formuliert: eine Wiedergabe von Musik in einer Qualität, die dem Original bis auf unwesentliche Nuancen gleicht, ist zu einer Angelegenheit des Zeitpunktes geworden.

Rundfunk als geistige Tatsache aber ist in dieser Epoche entscheidend nicht gegeben, sondern aufgegeben. Daß zum ersten Mal ein deutsches Musikfest fast vollständig im Zeichen des Rundfunks steht, ist hierfür nur ein erstes Symptom.

2.

Die geistige Aufgabe beginnt beim Allernächsten: bei Lautsprecher, Kopfhörern und dem Programm auf dem Tisch der mehr oder minder bürgerlichen Wohnung. Es wäre Angelegenheit einer kulturkritischen Betrachtung, aufzuzeigen und zu erklären, welche merkwürdigen psychologischen Schwierigkeiten damit verbunden sind. Innere und äußere Aufmachung musikalischer Darbietungen sind nachgerade in so merkwürdiger Weise miteinander verschränkt, daß ihre Trennung erst eine Feststellung neuer psychologischer Tatbestände voraussetzt. Unbefangenheit, Möglichkeit, neue Tatbestände mit Entschiedenheit zu erfassen und zu werten, Klarheit in der Erkenntnis des Entwicklungsgegebenen ist im höchsten Grade abhanden gekommen. Man könnte denken, daß nichts einfacher ist, als die Erleichterung technisierter Wiedergabe dankbar zu erkennen und das damit Gebotene in dem Sinne zu akzeptieren, wie es naturgemäß gegeben ist. Aber eine große Anzahl von Menschen hat geheimnisvolle Widerstände dagegen, Musik irgendwelcher Art oder Stilepoche unter anderen Bedingungen zu hören, als den bisher gewohnten. Man klammert sich noch immer an die Erscheinungsform des Konzertes, als sei mit ihm ein unverrückbares Endziel erreicht. Nur zu oft wird noch in Betrachtungen oder Diskussionen über technisierte Musikwiedergabe der Abwehrgedanke des Ersatzes ins Feld geführt. Und dies, obwohl doch eine steigende Zahl von Menschen deshalb aus dem Konzertsaal wegbleibt, weil sie zum mindesten im Unterbewußtsein von der ästhetischen Dürftigkeit dieser Institution betroffen sind.

Das Ersatzhafte des Rundfunks ist ausschließlich eine Qualitätsfrage, somit eine Funktion der technischen Entwicklung, deren Gradlinigkeit eben angedeutet wurde. Es gibt keine Argumentation, die Gültigkeit und definitive Bedeutung einer technisierten Musikwiedergabe anzuzweifeln, die in ihren wesentlichen Bestimmungen das Original erreicht.

Damit ist gesagt, daß nach der geringen Frist der hundert Jahre, in denen das Konzert als Institution die Blüte seiner Notwendigkeit erlebte, eine neue Epoche begonnen hat, die sich mit steigender Entschiedenheit vom Konzert als Form des Musikerlebens abwendet. Was hier durch Volksmusikschulen und andere Bewegungen dieser Art vorbereitet wurde, erfüllt sich auf der anderen Seite mit noch größerer Deutlichkeit.

Was aber im Konzert an Lebensfähigem und Gefühlsnotwendigem steckt, wird erhalten bleiben. Um so mehr, da Konzert, Oper und Rundfunk gar nicht im Gegensatz stehen, sondern einer Vereinigung zu-

streben. Es ist sogar akustisch, sicher aber soziologisch und auch ökonomisch notwendig, daß die musikalischen Veranstaltungen des Rundfunks mindestens zu einem beträchtlichen Teile öffentlich stattfinden. Damit erledigen sich die Einwände, die gegen Uraufführungen des Rundfunks, ja gegen die Wiedergabe neuer Musik und andere Gegebenheiten gemacht werden, bei denen das Moment der unmittelbaren Wirkungskontrolle, des Kontaktes zwischen Publikum und Musiker eine selbstverständliche, unabänderliche Voraussetzung ist. Die natürliche Form der Rundfunkdarbietung wird künftig die der direkten Mitteilung an eine kleine Gruppe Anwesender und die große Zahl der fernempfangenden Zuhörer sein.

Rundfunk darf und braucht nicht zu heißen: geistige Äußerung ins Leere zu schicken; aber die Art des Eindrucks kann und muß in neuer Weise festgestellt werden. In diesem Sinne genügt es allerdings auch bestimmt nicht, Diktaturen irgendwelcher Art aufzurichten, zum Beispiel die der neuen Musik, ermutigt durch die absolute Wehrlosigkeit der Zuhörenden. Man braucht nur einen Saal zu mieten, dort einige Lautsprecher aufzustellen und die Rundfunkhörer zu direkter Anwesenheit einzuladen – um bei aller Zufälligkeit der Publikumszusammensetzung, die aber doch typisch für den Rundfunk ist, dort jenen Querschnitt der Empfangenden vor sich zu haben, mit dem gerechnet werden muß.

So sind die geistigen Aufgaben, die sich in dieser Kategorie ergeben, zu benennen als: Loslösung vom Konzert, geistige Schulung neuer Hörvoraussetzungen, allmähliche Bildung der Verantwortung des Einzelnen in der von ihm getroffenen Wahl des zu Hörenden, Verantwortung gegen das Werk statt gegen den Nachbar und gegen den Saaldiener.

Dies alles muß eines Tages den Abbau einer Musikempfindung mit sich bringen, die nicht zum wenigsten durch die solchen Unterscheidungen verhaftete Musikkritik in einer fast lächerlichen Weise auf die Feststellung der Nuancen dressiert worden ist. Das Werk tritt hervor, die Ausführenden verschwinden, soweit sie sich nicht im Klangmaterial mit dem geistig-wirksamen Teile ihres Wesens geltend machen. Vor dem Rundfunk kann keiner davon schwärmen, wie der oder jener Dirigent die Eroika dirigiert – das verschafft der Funkwiedergabe einen großen Teil ihrer Unbeliebtheit bei dem Modepublikum. Geistige Fortsetzung des Rundfunks wäre nicht die Nachahmung der Staraufmachung mit den verfügbaren Mitteln, sondern eine tatkräftige Anonymität, jenes dienende Zurücktreten hinter dem Werk, nach dem man sonst innerhalb unseres Musikbetriebes mit weit geringerer Hoffnung rufen kann, weil alle wirtschaftlichen Voraussetzungen und Zielstreben den geistigen Notwendigkeiten widerstreben.

3.

Dies aber ist eine typische Situation. Die Wallungen, welche die neue Musik dieser Zeit nach allen Richtungen hin durchzittern, finden hier die Ebene ihrer Realisierung. Denn jener Kampf gegen das Artistische, jene große Wendung zum allgemein Verbindlichen, die wir erleben, findet den hartnäckigsten Gegner in der Organisation des sonstigen Musikwesens.

Dort ist es wahrhaft Organisation, auf die man stößt, ein Apparat, und zwar ein höchst klappriger, und eine Technik des Alltagslebens, die, im Gegensatz zu ihrer großen Schwester in der Naturwissenschaft, Mißachtung verdient. Dort sind feste Cliques und Gruppen geschaffen, deren Geschmackskonvention das gefährlichste Moment der Hemmung ist. Es ist von traurigem Interesse, zu sehen, wie geniale Musiker dieser Zeit durch diese Tatsache geschädigt werden. Und es liegt andererseits naturgemäß in der Richtung der gleichen Erkenntnis, wenn eine musikalische Entwicklung an anderer Stelle angebaut wird, nämlich von Seiten der Jugendbewegung her. Auch dabei handelt es sich um den großen Bogen, der um das Konzert geschlagen wird.

Es ist eine Banalität, zu sagen, daß neue Musik ein neues Publikum brauche. Aber diese Banalität enthält, wie viele ihresgleichen, den Kern des Sachverhaltes. Umgekehrt: neue Musik kann nur dann gedeihen, wenn ein neues Publikum geschaffen ist; das jetzige ist dazu unbrauchbar. Jene verhältnismäßig sehr dünne Schicht, welche die Konzertsäle besucht, hat schon heute fast den Charakter einer Clique, die von allen übrigen Gruppen abgetrennt ist. Dies ist einer der Gründe der sonst kaum verständlichen Tatsache, daß zum Beispiel in der Oper vom Publikum ein unleugbarer Widerstand gegen neue Formungen ausgeht; es sind nicht die gleichen Leute, welche die Revuetheater, Kinos und Operetten einerseits, die Stätten der musikalischen Bildung andererseits füllen.

Die Wendung über dieses Publikum hinaus ist eine Schicksalsfrage der neuen Musik. Sie ist nirgends in so umfassender Weise möglich, wie im Rundfunk. Damit ist nun noch lange nicht gesagt, daß die Hörer des Rundfunks in ihrer bis zur Absurdität inhomogenen Masse schon ein Publikum sind; sicherlich aber dessen Splitter und Atome. Die bildungstragenden Kreise dieser Zeit sind nicht die Kulturschaffenden; nur ein Hinausstreuen auf die weiteste Ebene kann die Geister zusammensuchen, die sich eines Tages zu überschaubaren Kreisen einer neu beginnenden Produktivität zusammenballen müssen.

Diese Wendung an alle ist das eigentliche Problem der Rundfunkmusik; denn auch hier sind die technischen Gegebenheiten verhältnismäßig belanglos. Sie sind nicht viel mehr als ein Wegweiser zu geistigen Gegebenheiten. Denn, wenn heute zum Beispiel in der Instrumentation noch eine gewisse Rücksicht auf die Mängel des Mikrophons wenn nicht notwendig, doch wünschenswert ist, so wird doch morgen die Technik derartige Vorsichtsmaßregeln – denn um viel mehr handelt es sich dabei nicht – überflüssig machen. Ein Komponist, der vor drei Jahren den Klang des Klaviers für den Lautsprecher mit Cembaloähnlichkeit in Rechnung gestellt hätte, sähe sich heute schon widerlegt. In der Rundfunkversuchsstelle der Berliner Musikhochschule wurde kürzlich ein Mikrophon vorgeführt, das ermöglicht, selbst die bisher funkschwierigsten Instrumente, wie Pauken, Tuben, sowie den Klavierklang verhältnismäßig naturgetreu wiederzugeben. Die instrumentale Rücksichtnahme ist vielleicht fachmännisch interes-

sant, aber für die Rundfunkmusik keineswegs entscheidend.

Aber jenes neuartige Weithinausdrängen über einen bestimmten Bezirk, jene Konfrontierung mit dem musikalischen Bewußtsein der Zeit als solchem in allen seinen Widersprüchen und Zerrissenheiten, jene Notwendigkeit, alle jetzt unsäglich auseinanderstrebenden Elemente musikalischen Erlebens der Masse in einer Richtung zu ordnen – darin ist die geistige Aufgabe des Rundfunkkomponisten beschlossen, diese Aufgabe von faszinierender Gewalt und der Schwere umgestaltender Taten.

Freilich ist zu bedenken, daß die technisierte Verstärkung in die Runde noch nicht die Rücksicht auf jeden Empfangenden mit sich zu bringen braucht. Denn gerade dies muß ja einer der entscheidendsten Gesichtspunkte der Programmbildung sein, daß jede Sendung sich die Schicht der zu ihr Gehörigen suchen muß. Erst diese Haltung ermöglicht ja die Einfügung all des musikalischen Werkes, das mit Bestimmtheit nur einem verhältnismäßig kleinen Ausschnitt des Rundfunkpublikums zugänglich ist, so zum Beispiel alter und neuester Musik. Und dennoch ist dieser technischen Gegebenheit eine moralisch-kulturelle Forderung immanent: die der grenzenlosen Demokratisierung. Es ist hier ähnlich wie beim Film, der nicht auf Erlesenheit zielt, sondern auf jene Kategorie von Wirkungen, die an das Einfachste und Unmittelbarste im Wesen des Menschen appellieren. Warum kann man nicht Filme machen, die für tausend Menschen bestimmt sind, ist gefragt worden. Das ist logisch nicht zu beweisen. Man kann es – aber sie gedeihen nicht. Die Avantgarde wird zertrümmert, wenn hinter ihr kein Heer folgt.

4.

Nun kann kein Zweifel daran sein, daß der Gegensatz zwischen dem einzelnen und den vielen, der verwischt werden soll, vor dem Rundfunk zunächst stärker in Erscheinung tritt als an irgendeiner anderen Stelle. Von hier aus gesehen kann die Situation der neuen Musik noch nicht so optimistisch beurteilt werden, wie es zuweilen geschieht. Während die Schichten, die bisher abseits standen, erst einmal zur Aufmerksamkeit herbeigerufen werden, bereitet sich die nächste große Aufgabe vor, sie zur Produktivität zu erwecken. Noch ist die Spannung zwischen Schaffenden und Empfangenden so groß, daß jede Rundfunkmusik ein notwendiges Experiment darstellt. Am Endpunkt aber dieser Entwicklung müssen wir die Zeit sehen, in der wieder der Einzelne den relativ kleinen Schritt tut, das musikalische Material, ja selbst die Formen zu gestalten, die ihm die schöpferische Gesamtheit reicht.

Dies aber führt in den Kern des heutigen Kulturproblems. Jedermann wird als Partner aufgerufen; aber mißhandelte Arbeitsklaven sind dazu unbrauchbar; solange bis ihre Lage sich ändert. Der Rundfunk ist ein Vorläufer zukünftiger Gesellschaftsbildung: er antizipiert die wahrhafte Gleichheit der Menschen, denn diese ist die Voraussetzung, daß sie in den unendlich gespannten Kreis des Austausches schöpferischer Kräfte eintreten können.

Die Zukunft des Filmfunks (1929)²³

Wir stehen am Beginn einer neuen großen Epoche des Rundfunks. Film und Funk, die stärksten Mächte der Massenbeeinflussung in dieser Zeit, bisher getrennt, werden sich nunmehr vereinen. Die Radiowelle wird uns in ganz kurzer Zeit außer dem Schall auch das bewegte Bild ins Haus tragen. Die Technik der drahtlosen Filmübertragung ist mit überraschender Schnelligkeit gefördert worden. Zeigte doch der ungarische Erfinder v. Mihaly kürzlich in Berlin gute Resultate dieser Art mit Apparaten, die nicht teurer sind, als die sonst für akustischen Empfang benutzten Geräte. Das gesamte riesige Gebiet des Films erschließt sich dem Rundfunk. Die Wohnung wird nun auch noch zum Filmtheater. Und es erhebt sich die Frage kulturpolitischer Verantwortung: was soll in diesem drahtlosen Hauskino der Millionen gespielt werden? Und wie fangen wir es an, daß wir diesmal nicht von der Technik überrumpelt werden – sondern sie einem vorbedachten Zweck dienstbar machen?

Gemach, werden manche antworten, so weit ist es ja noch nicht. Man hat eben erst an dem Sender Berlin-Witzleben mit den Versuchen drahtloser Filmübertragung begonnen; vorläufig sind die Apparate nur in den Laboratorien fertiggestellt – und wenn sie sich praktisch bewähren, dann werden wir zunächst froh sein, daß wir überhaupt etwas sehen, was, ist uns ganz egal; und da sollen wir uns jetzt den Kopf zerbrechen, was künftig aus der Sache wird?

Nun, das Ausmalen künftiger Möglichkeiten, ist keine anstrengende, sondern eine reizvolle Beschäftigung, vor allem, wenn sie unmittelbar vor der Türe stehen; aber es ist vor allem auch notwendig; wer Einfluß auf die Entwicklung haben will, muß versuchen, sie vorauszusehen.

Das drahtlose Kino im Heim – soll es so werden wie alle anderen Kinos? Deren Publikum ist zwar riesig, aber immerhin doch in gewisser Weise beschränkt; dürfen doch zum Beispiel viele Filme, die dort laufen, nicht vor Jugendlichen gespielt werden. Das Heimkino aber wird für alle da sein, ohne Unterschied des Alters. Kann es den üblichen Spielplan übernehmen – oder, wenn nicht, woher soll es seine eigenen Filme beziehen?

Man bemerkt schon bei den ersten Überlegungen über dieses Thema, daß der Rundfunk im Begriff ist, in die ganze Problematik des Filmwesens hineingezogen zu werden. Daß sie besteht – darüber kann doch heute kein Zweifel mehr herrschen. Die Zeit, in der der Film überhaupt von einigen starren Theoretikern abgelehnt oder lediglich als eine Art mäßiger Theaterersatz für Minderbemittelte betrachtet wurde, ist vorbei. Was aus dem technischen Instrument zu machen ist, daß es zum Mittel tiefster Erschütterungen, weitester Bildung und wirkungsvoller Propaganda für Ziele jeder Art werden kann, das wird heute niemand mehr ernsthaft bestreiten. Aber ebenso deutlich ist, daß ein großer Teil der Filmproduktion Kitsch, minderwertige Unterhaltungsware oder Schlimmeres ist. Was jetzt sonst im Rundfunk verbreitet wird, das sind doch, nehmt nur alles in allem, Qualitätswerte, auch dort, wo es sich um leichte Kost handelt. Zum mindesten schwebt dies als Ziel vor: auf

allen Gebieten nur das Beste zu bieten. Und dazu ist ja auch die Voraussetzung durch den Reichtum an Kulturgütern gegeben, die in der Welt des Klanges bestehen, ob es sich nun um Musik oder um das Wort handelt. Aber wie soll das werden, wenn der Film hinzukommt? Wer wird dann stärker sein – der Kitsch der internationalen Filmproduktion – oder der Kulturwille des Rundfunks? Um es vorwegzunehmen: ich glaube, daß der Rundfunk auf die Entwicklung des Films einen ganz entscheidenden Einfluß haben wird. Um dies zu erkennen, muß man sich einmal klarmachen, wie Filme entstehen, und welches eigentlich die Faktoren sind, die dabei deren Qualität bestimmen.

II.

Zum Filme-Drehen gehört Geld, Geld und abermals Geld. Der Dichter, der ein Theaterstück schreibt, braucht dazu einige Stücke Papier und einen Bleistift; um es aufzuführen, bedarf es einiger Aufwendung – aber sie sind nicht zu vergleichen mit denjenigen, die ein Film erfordert. Atelierbauten, Engagements der Schauspieler, Regisseure und Kameramänner, Reisen mit diesen, das reine Filmmaterial – das alles verursacht hohe Kosten. Und wer Geld dafür gibt, will es natürlich wiedersehen, und zwar möglichst mit gutem Gewinn – dies um so mehr, als er ja ein beträchtliches Risiko des Verlustes eingegangen ist. Deshalb wird die ganze Filmproduktion von geschäftlichen Überlegungen geleitet und bis ins einzelne dadurch bestimmt – nicht etwa von dem Gesichtspunkt der größten und reinsten Kunstwirkungen. Das Publikum ahnt im allgemeinen gar nicht, wie sehr der Film als Geschäft aufgefaßt wird, und nur als das. Daher kommt es auch, daß nicht Künstler, nicht Kritiker entscheidend bestimmen, was aus einem Film wird, sondern die Geldgeber und ihre geschäftlichen Kontrahenten, die Verleiher, die den Film für bestimmte Länder oder Landesteile zur Vorführung kaufen. Von deren Urteil hängt alles ab; das geht so weit, daß sie in vielen Fällen vorher gefragt werden, ob ihnen ein Stoff oder eine bestimmte Rollenbesetzung richtig, das heißt geschäftlich aussichtsreich, erscheint. Natürlich, sind sie für Experimente und rein künstlerische Pläne nicht zu haben; sie hängen am Bewährten oder dem was sie dafür halten. Da braucht sich denn das Publikum nicht zu wundern, daß ihm soviel schlechtes Zeug im Film vorgesetzt wird – der Massengeschmack wird eben niedrig taxiert, man schmeichelt ihm, anstatt ihn zu bilden.

Und nun stelle man sich vor, daß sich plötzlich ein Käufer von Filmen fände, der seine Entscheidungen nur nach dem Gesichtspunkt des künstlerischen – oder des Bildungswertes trifft, der seine Filme deshalb erwirbt, weil er sie für gut hält. Die ganze Situation wäre mit einemmal vollständig verändert. Jetzt brauchte der Produzent nicht mehr dauernd ängstlich darauf bedacht zu sein, daß sein Film möglichst allen gefällt, von der Köchin bis zum Reichspräsidenten – er könnte wirklich auf Qualität sehen. Denn er hat ja einen Käufer, der ihn darin unterstützt.

Und dieser Käufer könnte sich – in den Rundfunkgesellschaften finden. Denn diese sind in der Lage, sich stets das Beste auszusuchen, genau wie es

jetzt im akustischen Rundfunk geschieht. Sie bemühen sich zwar stets, zu bringen, was allen gefällt – aber zugleich üben sie doch eine Art Geschmacksdiktatur aus. Ihr Einfluß könnte somit den ganzen Charakter der Filmproduktion verändern; dies um so mehr, als sie sicher sehr bald auch dazu übergehen werden, eigene stumme und Tonfilme für ihre besonderen Bedürfnisse in Auftrag zu geben, oder selbst herzustellen. Damit wäre das Chaos in der Filmwelt beseitigt; neben den vielen Kapitalgruppen gäbe es eine Instanz, die eine klare, einheitliche kulturpolitische Linie verfolgen würde, und auch der Staat könnte jetzt seinen Einfluß in dieser Richtung bedeutend verstärken. Ich sage: verstärken, denn er macht ihn ja schon jetzt in gewissem Maße geltend, dadurch, daß Filme, die durch einen besonderen, hierzu eingesetzten Ausschuß für künstlerisch wertvoll oder volksbildend erklärt werden, eine ganz beträchtliche Steuerermäßigung genießen – das bedeutet eine Art Prämie für die Aufführung guter Filme an die Theaterbesitzer. Kurzum, es handelt sich jetzt durch die Verbindung von Film und Funk um die Entscheidungen: für das Publikum – großartige Bereicherung oder Verflachung; für die Filmentwicklung – Anbruch einer neuen Periode oder Sieg der Mittelmäßigkeit.

III.

Ein neues riesiges Aufgabengebiet erschließt sich den Sendeleitungen. Aber sind sie darauf vorbereitet? Sind sie damit beschäftigt, den Rahmen geistiger Organisation für das neue technische Instrument zu schaffen – oder soll dort eine rasch fertige Improvisation die nächsten, die gerade zur Hand sind, mit einer Verantwortung betrauen, der eigentlich nur wenig geistige Führer dieses speziellen Gebietes gewachsen sein könnten?

Sicher ist: das System der Arbeit, die dort geleistet werden muß, dieses System, das über Auswahl und Machtstellung der maßgebenden Persönlichkeiten entscheidet – es muß ebenso sorgsam durchdacht werden, wie der technische Vorgang in den Laboratorien der Erfinder. Jetzt, in diesem Augenblick, ist der Zeitpunkt, zu erkennen, was auf diesem Gebiet möglich ist, und welche Gefahren drohen. Das könnte nicht besser geschehen, als durch Hinzuziehung aller derjenigen, denen der Film eine kulturelle Aufgabe bedeutet. Aus ihnen müßte ein beratendes Komitee gebildet werden – wie dies z. B. in England in ähnlichen Fällen häufig geschieht – das zunächst einmal Vorschläge zur Organisation des Filmfunks ausarbeitet. Es gibt eine ganze Reihe von Sachkennern und Fachschriftstellern des Films, die aus ihrer Kenntnis des Films, ihrer einmütigen Ablehnung des Kitschigen und Mittelmäßigen, ihrer Bejahung des Zukunftsträchtigen, Wesentliches zu diesem Thema zu sagen hätten.

Die Technik des Filmfunks ist da – die Kultur des Funkfilms muß kommen!

Der Musiker und die Funkorganisation (1929)²⁴

Es herrscht bei allen Künstlern eine Abneigung dagegen, sich mit Organisationsfragen zu beschäftigen. Aber es ist notwendig, zu erkennen, daß diese negative Haltung das Produkt einer vergehenden Epoche ist. Der privaten Lebenssphäre in der Musik, wie in allen anderen Künsten, entspricht das ausschließliche Interesse für die eigene Stellung und die Entwicklung des individuellen Lebensaufbaues. Die mächtige Bewegung, die uns zwingt, die private Lebenssphäre in den Künsten zu verlassen, findet ihr Gegenstück in einer veränderten Haltung zu den sozialen Konsequenzen der kulturellen Umschichtungsvorgänge, die durch die Technik bedingt sind.

Das wird sich nirgends deutlicher bemerkbar machen, als in der Stellung des Musikers zu der Funkorganisation. Hier ist zum ersten Mal als Folge der Technisierung ein einheitliches, aus bestimmten Kraftwirkungen entstandenes System an Stelle von einer Unzahl von Einzelbeziehungen getreten. Jede Betrachtung darüber, jede Aktion zur Beeinflussung einer solchen Organisation muß notwendig über den Einzelfall hinaus zur Zusammenfassung bestimmter Gruppen und Kraffelemente führen.

Das Interesse an dem Aufbau einer solchen Organisation, der Versuch, darauf einzuwirken, ergibt sich notwendig aus der kritischen Betrachtung der Einzeltatsachen. So wichtig es ist, Kritik gegenüber den Darbietungen des Rundfunks zunächst einmal unter den gleichen Wertvoraussetzungen zu üben, wie es sonst geschieht, so bedenklich wäre es, wenn man die völlig andersartige Situation verkennen würde, der man sich hier im Vergleich etwa zu dem Konzertleben gegenüber sieht. Jede Feststellung, die von Darbietungen des Rundfunks gemacht wird, muß logischerweise also die Frage nach den Gründen bestimmter Mängel oder Vorzüge mit sich bringen. Sonst begeht man den Fehler, der im Rundfunk allmählich abgeschafft wird: daß man dessen Gegebenheiten mit dem sonst Vorhandenen verwechselt. Ein Funkkonzert ist in sozialer Hinsicht durchaus etwas anderes, als ein Konzert unter den gewöhnlichen Bedingungen; und dies muß gerade in dem Augenblick festgestellt werden, in dem die lächerlichen Wertungen technischer Wiedergabe als solcher zweiten Ranges definitiv zu verschwinden beginnen.

An einem Beispiel gesagt: an einem Sender ist mit der denkbar größten Beharrlichkeit ein Dirigent zweiten Ranges tätig. Die bloße Feststellung dieser Tatsache wird notwendig mit der Frage verbunden sein, wodurch dies möglich ist, und wie es überhaupt kommt, daß in dieser ganzen Organisation Konventionen herrschen, die sonst einigermaßen unbekannt sind. Es wird dann weiter gefragt werden müssen, welche Mittel es überhaupt gibt, um unfähige Personen von ihren Posten zu entfernen; welche Stellen über die Neubesetzung solcher Posten zu entscheiden haben und welche Wahrscheinlichkeiten für eine einigermaßen sinnvolle Entscheidung vorhanden sind. Dabei wird sich dann sehr rasch ergeben, daß bei aller wesentlichen Verbesserung des Gesamtniveaus im Rundfunk ein Ausbau und eines Tages ein

vollständiger Umbau dieser Organisationer Schicksalsfrage des Musiklebens und darüber hinaus des geistig-künstlerischen Lebens überhaupt werden muß. Das wird vielen heute noch übertrieben klingen; aber vielleicht wird sich allmählich die Berechtigung so gewichtiger Formulierungen ergeben.

Ich möchte einige Tatsachen mitteilen, welche die Situation ziemlich deutlich beleuchten. Die Rundfunkorganisation hat ihre Machtposition durch ihr Monopol und den regelmäßigen Zufluß großer Geldsummen. Von diesen hat bisher die Reichspost einen bestimmten, großen Teil erhalten. Der Rest steht den Sendegesellschaften für Verwaltungsausgaben und für die Programmbildung zur Verfügung. Diese Summen sind naturgemäß die Basis für jede künstlerische Arbeit. Wenn hierin Veränderungen eintreten, so muß das ganze Gebäude ins Wanken kommen, das heißt: an der Art solcher Veränderungen ist jeder einzelne, die für die Programmgestaltung verantwortlichen Personen ebenso wie alle Mitwirkenden und schließlich die passiv Hörenden, in irgend einer Form interessiert. Wenn zum Beispiel die zur Verfügung stehenden Summen plötzlich wesentlich geringer würden, so ist es sehr wahrscheinlich, daß sich das Qualitätsniveau senken müßte, und daran würde dann durch noch so scharfe Einzelkritiken nichts Entscheidendes zu ändern sein.

Ein ähnlicher Fall liegt nun jetzt vor, wobei freilich noch nicht deutlich ist, welcher Art die Auswirkungen der neuen wirtschaftlichen Situation sein werden. Daß sie günstig sind, kann man jedenfalls nicht annehmen. Es ist plötzlich über Nacht der Anteil an den Funkgebühren, der den Sendegesellschaften für die Programmbildung zur Verfügung steht, zu Gunsten der Reichspost wesentlich herabgesetzt worden, allerdings unter Schonung der kleinen Sender unter 300 000 Hörer. Die Post verwendet diese Gelder, um ein neues Netz von Großsendern in ganz Deutschland zu errichten. Der leidtragende Teil sind alle, die an der geistig-kulturellen Arbeit des Rundfunks mitwirken. Sie sind es, die einen technischen Neuaufbau zu bezahlen haben. In einer solchen Situation klingt es wie Hohn, wenn ein Vertreter der Reichspost bei einer Pressekonferenz versicherte, um die finanziellen Mittel für die Verwirklichung der technischen Pläne brauchte man sich nicht zu bängen. Die Post braucht sich in der Tat nicht zu bängen, wohl aber alle geistig arbeitenden Menschen, die im Rundfunk ein neues Feld ihrer Tätigkeit, neue Wirkungs- und Existenzmöglichkeiten gefunden haben.

Nun ist der Einblick in die Wirtschaftsführung einer solchen Organisation eine schwierige Sache und soll hier nicht durchgeführt werden. Es darf auch nicht vergessen werden, daß der Geldhunger der Post sehr wesentlich mit durch die Reparationslasten bedingt ist, von denen sie einen wesentlichen Teil trägt. Was aber unter allen Umständen indiskutabel bleibt, ist die Form, in der solche Entscheidungen zustande kommen. Nicht einmal die Intendanten der Sendestellen wurden vorher gefragt; man stellte sie eines Tages völlig überraschend vor ein *fait accompli*; ein Protest dagegen wurde nur auf der Funkdichtertagung in Kassel erhoben: er blieb aber ohne den geringsten Einfluß, teils wegen seiner wenig geschick-

ten Form, teils deswegen, weil die jetzige Funkorganisation einen entscheidenden Einfluß der geistig Schaffenden nicht zuläßt; mögen auch immer deutlicher einzelne Persönlichkeiten in der Reichsrundfunkgesellschaft und an den einzelnen Sendestellen dies wünschen.

Es wird also künftig gespart werden müssen: und es gibt Kenner der Verhältnisse, die darin eine wesentliche Gefahr für die Funkentwicklung überhaupt sehen. Umgekehrt muß gesagt werden, daß jede aktive Einflußnahme auf den Rundfunk, wie sie jetzt notwendig ist, als Erstes und Wichtigstes erreichen muß, derartig grundlegende Entscheidungen in dieser Form, das heißt ohne jede Möglichkeit des Eingreifens, unmöglich zu machen. Das aber kann nur geschehen, wenn dem neuen System der Funkorganisation allmählich ein ebenso neues System der Gruppierung auf der anderen Seite entgegengesetzt wird. Dies ist umso notwendiger, als in einer gar nicht fernen Zeit die vollständige Neuorganisation des Rundfunks zur Diskussion stehen wird – vorausgesetzt nämlich, daß die Beteiligten intensiv genug an der Sache Anteil nehmen, um überhaupt eine Diskussion herbeizuführen. Denn was in England nach zwei Jahren Rundfunk als dringend durchgeführt wurde: ein sinnvoller Aufbau auf Grund der bestehenden Erfahrungen – das wird hier etwa zehn Jahre später als dort in einigen Jahren erfolgen müssen, wenn die jetzt bestehenden Verträge der Sendegesellschaften mit der Post abgelaufen sind. Dann wird voraussichtlich mit Hilfe eines Reichsrundfunkgesetzes die Möglichkeit gegeben sein, nach den jetzt als berechtigt anerkannten Forderungen ein ganz neues System an die Stelle des bestehenden zu setzen.

Die Pläne und Möglichkeiten, die dafür bestehen, schon jetzt zu diskutieren, wird eine wesentliche Aufgabe der hier erfolgenden publizistischen Arbeit sein.

Der neue Rundfunk-Intendant (1929)²⁵

Der Intendant der berliner Funkstunde, Dr. Hagemann, ist plötzlich versunken. Anders kann man diesen Vorgang nicht bezeichnen. Er stolperte über eine Privataffäre und verschwand. Es gab noch nicht einmal einen Skandal, das war das Verblüffendste. Und schon ist ein anderer Mann an seine Stelle gesetzt – Doktor Flesch, bisher Leiter des Frankfurter Senders.

Was ist ein Rundfunk-Intendant? Eine Attrappe? Eine Imitation von Bühnenwürden? Ein Kegelklubpräsident? Nein, das doch nicht. Sondern ein Mann, dem, wie der Verschwundene es kürzlich unschön, aber wahr ausdrückte, »das geistige, künstlerische und gesellschaftliche Wohl der heutigen Menschheit mit in erster Linie in die Hand gegeben ist.« In etwas anderer Formulierung: er entscheidet, ob einige Millionen Menschen langsam, aber hartnäckig vergiftet oder sauber, aber anständig ernährt werden. Er ist der oberste Leibkoch seiner Nation, Kämmerer und Mundschenk, der Herr über den gesamten Spirituellen-Keller und über die geheimen Giftläger. Auch hat er zu entscheiden, ob die seiner Hut anvertrauten Geschöpfe mit rapider Geschwindigkeit verdummen

oder nach Maßgabe ihrer Fähigkeiten an Geisteskräften zunehmen.

Noch anders ausgedrückt: Es hat vergleichsweise keinen Sinn, so viel über den Fall Jeßner zu reden. Dort handelt es sich schließlich nur um Theater für die feineren Leute, wobei es noch nicht einmal feststeht, ob es feinere Leute sind. Hier im Rundfunk wird das Schicksal von Jedermann gespielt. Da sitzt Jedermann am Abend und läßt sich mehr oder weniger geduldig in die Ohren blasen, was der Funk-Intendant verordnet hat. Gewiß, er ist kein absoluter Herrscher, aber er gibt den Sendungen die Prägung.

Dazu also wurde, für den größten deutschen Sender, vor anderthalb Jahren Hagemann berufen. Bis dahin hatte er nur Opern- und Schauspielhäuser geleitet. Hier sollte er eine Welt neuer geistiger Formen gestalten, dazu die innere Organisation reformieren – begabte, unterscheidungsfähige Köpfe aussuchen, die Massen andrängender Mittelmäßigkeit abwehren, ein ganzes System der Siebung von Scheußlich und Brauchbar neu aufbauen. Dazu war er teils zu feinsinnig, teils nicht mehr jung genug. In frühen Jahren soll er den dafür notwendigen Radikalismus besessen haben.

Nun muß man sich nicht darüber täuschen, daß es eine gewaltige Aufgabe ist, das Gesamtprogramm eines Senders zu gestalten. Schon durch die Mannigfaltigkeit der in Frage kommenden Gebiete. Hier wird ein Überblick und eine formende Energie gefordert, wie sie überhaupt ganz selten sind. Dazu muß ein Funkintendant eine seltene Eigenschaft haben; die Fähigkeit, von vorn anzufangen. Denn es gibt ja für diesen ganzen Rundfunk keine Tradition, an die man anknüpfen könnte. Nur eine Praxis, die freilich schon ziemlich weit ausgebaut ist. Um an solcher Stelle zu wirken, muß man viel wissen, aber auch viel vergessen können. Ernst Hardt in Köln, Fritz Walter Bischoff in Breslau, Doktor Flesch in Frankfurt haben die Notwendigkeit dieser geistigen Haltung verstanden.

Hagemann dagegen war dazu nicht elastisch genug. Er suchte einen Weg und fand ihn wohl zuweilen in seinen Überlegungen, aber nicht in seiner Tätigkeit. Von Oskar Wilde, von dem Ästhetizismus der Jahrhundertwende, durch den er geprägt ist, bis zum Rundfunk ist es etwas weit.

Daß jener eigentümliche Provinztheater-Moderduft, der sich ausgerechnet an dieser Stelle der Weltwirkung festgesetzt hatte, während seiner Intendantenzeit immerhin bedeutend schwächer geworden ist, soll nicht geleugnet werden. Aber man spüre nicht die zentrale Kraft, die einem so neuen Institut das geistige Gesicht geben kann. In diesem Warenhaus der Kultur liegt noch immer alles durcheinander – die Ramschwaren sind im Vorhof aufgestapelt, daneben findet der große Klassikerausverkauf statt, im ersten Stock sind die Standbilder der jungen Künstlergeneration aufgestellt, jeder Besucher erhält ein Fläschchen europäischer Bildung in Rundfunkoriginalverpackung – und gesucht wird der Mann, der dieses Durcheinander so beherrscht und ordnet, daß in jedem Lager das zur Zeit beste vorhanden ist.

Wer den deutschen Rundfunk überblickt oder vielmehr überhört, der weiß auch, daß man in dieser

Kunst an einigen Provinzsendern immerhin weiter gekommen ist als hier in Berlin.

Die Berufung von Doktor Flesch aus Frankfurt ist ein Zeichen dafür, daß man in der Reichsrundfunkgesellschaft entschlossen ist, einige der größten Mängel des Systems – über die ich hier vor einigen Monaten schrieb – zu beseitigen, und darüber hinaus die Einwände gegen die jetzt bestehende Form der Organisation durch eine vernünftige und weitsichtige Kulturpolitik zu entkräften. Wie weit das gelingt, muß abgewartet werden. Fest steht, daß hier mit der bisherigen Praxis des Experimentes an falscher Stelle gebrochen worden ist – man versucht es in Berlin nicht wieder mit einem Außenseiter, der sich erst monatelang »einarbeiten« muß, sondern holt einen Mann, der schon deutlich gezeigt hat, was er kann. Eine solche Verbindung der verschiedenen Sendestellen untereinander ist eigentlich selbstverständlich – aber bisher gab es das kaum.

Flesch ist ein junger Mensch – erst zweiunddreißig Jahre alt – und ein Mann der jungen Kunst. Er hat am Sender Frankfurt viel nicht nur für seinen Schwager Hindemith, sondern für neue Musik überhaupt getan.

Er erkannte zuerst und am klarsten, daß gerade hierfür der Rundfunk der geeignetste Konzertsaal ist – weil im Einzelfall das finanzielle Risiko fortfällt, das sonst Konzerte dieser Art immer schwieriger macht. Wesentlich von ihm geht auch der weitere Vorstoß ins Gebiet bewußter Musikpolitik aus: durch die Funkgesellschaften regelmäßig Aufträge für Rundfunkmusik an Komponisten zu vergeben, ein zeitgemäßes Mäzenatentum, das der Anfang einer soziologisch neuen (zugleich alten) Stellung des schöpferischen Musikers ist. Wenn es sich hierbei um neue Musik im bisherigen Sinne handelt, so denkt Flesch doch auch weiter:

»Vielleicht«, so schreibt er, »ist der Ausdruck ›Musik‹ dafür gar nicht richtig. Vielleicht wird einmal aus der Eigenart der elektrischen Schwingungen, aus ihrem Umwandlungsprozeß in akustischen Wellen etwas Neues geschaffen, was wohl mit Tönen, aber nichts mit Musik zu tun hat; ebenso wie wir davon überzeugt sind, daß das Hörspiel weder Theaterstück, noch Novelle, noch Epos, noch Lyrik sein wird. Nur das hilft uns weiter, wenn wir schöpferische Kräfte eng mit uns verbinden, wenn wir ihnen einen Anreiz geben, ihre Produktivität mit den seltsamen Möglichkeiten elektrischer Wellenumwandlung künstlerisch in Einklang bringen.«

In diesem Sinne hat Flesch auch den Dichter Ernst Glaeser zur Leitung seiner literarischen Abteilung berufen. Auch politisch ist der frankfurter Sender relativ frei: die Reihe »Gedanken zur Zeit«, die ein Vorstoß gegen die verwaschene Neutralität ist, wurde dort 1927 begonnen und dann zusammen mit dem sehr lebendig geleiteten Bildungssender »Deutsche Welle – Königswusterhausen« fortgeführt. Auch sonst wird in Frankfurt sehr frisch diskutiert, so kürzlich mit Lampel über Fürsorgeerziehung.

Viele sind es nicht, die Kraft und Erkenntnis zur Sinngebung dieser neuen technischen Mittel haben. Aber Flesch ist einer von ihnen. Er sei mit Vertrauen begrüßt.

Berlins Rundfunk unter neuer Führung (1930)²⁶

Die Situation

Wenn ein Ministerpräsident in einem demokratischen Staat zurücktritt, so folgt ihm selbstverständlich das ganze Ministerium. Wenn in Amerika der Staatspräsident neu gewählt ist, bieten sogar Botschafter im Ausland ihre Demission an, und sie wird nicht selten angenommen, ein Fall, der sich jetzt gerade wieder in Berlin ereignet hat. Als Dr. Hans Flesch nach Berlin kam, hat er im Gegensatz dazu das gesamte Ministerium, wenn man so sagen darf, seines Vorgängers Dr. Hagemann vorgefunden. Er hatte zunächst gar keine Möglichkeit, die entscheidenden Posten mit Personen seiner Wahl zu besetzen; denn er stieß auf Verträge, die mit einzelnen Personen auf Jahre hinaus festgelegt waren und die Machtvollkommenheiten der betreffenden sehr genau und sehr umfangreich bestimmen. In solcher Situation mußte er eine gewisse Einschränkung in Kauf nehmen und konnte sich nur allmählich den Stab von persönlich ausgewählten Mitarbeitern schaffen. Wenn man bedenkt, daß er sich unter solchen Umständen durchsetzen mußte, so ist ihm um so mehr anzurechnen, was er bisher erreicht hat.

Das veränderte Bild

Ja, es ist verändert. Zunächst: es ist unendlich mannigfaltiger geworden, das kann kein Mensch bestreiten. Doppelprogramme, elastischere Programmeinteilung, eine Fülle von guten Konzerten, Übertragungen aus Konzertsälen, Regieguestspiele, mit ihrer so notwendigen Folge der Brechung des bisher bestehenden verhängnisvollen Regiemonopols; Arbeitsgemeinschaft mit anderen Rundfunk-Sendern, damit auch die Möglichkeit für den Berliner Rundfunkhörer, der keinen Fernempfang hat, Funkleistungen von auswärts kennenzulernen; wichtige Neueinführungen, wie der Ausbau der Jugendstunde, und die so notwendige pädagogische Belehrung für Eltern; grundsätzliche Unterscheidungen von großer Wichtigkeit, wie die Abtrennung einer besonderen aktuellen Abteilung; größere Lebendigkeit im Vortragswesen, Ausbau der Diskussionen, Zurückdrängung akademisch beherrschender Vorträge zugunsten kurz informierender und unterhaltender aus dem Umkreis des alltäglichen und doch wenig gekannten Lebens; Versuche, die Reportage zu entwickeln, die allerdings noch im Anfang stecken geblieben sind; erfolgreiche Bemühungen um ein Funklazarett – das sind die charakteristischen Merkmale des neuen Beginns. Einfacher wäre die Aufgabe für Dr. Flesch gewesen, wenn er eine Tradition vorgefunden hätte, die fortgesetzt werden konnte – aber das Gegenteil war notwendig. Es mußte ein Strich gemacht werden. Das ist so weit wie möglich gemacht.

Der Intendant Leopold Jeßner ist im Augenblick als Kronzeuge nicht populär, aber was er auf der Tagung des Sozialistischen Kulturbundes in Frankfurt a. M. sagte, von einer »drohenden Vergreisung« des Rundfunks, war sehr treffend. Unter Flesch ist der Rundfunk wesentlich jünger geworden. Gerade hier,

wo die führenden Persönlichkeiten des Berliner Rundfunks, die sein Gesicht bestimmen, immer besonders scharf beobachtet wurden, muß mit Entschiedenheit ausgesprochen werden, daß alle wesentlichen Tatsachen der Berliner Neuordnung für Flesch und seine Geeignetheit zu dieser Tätigkeit sprechen. Zum ersten Mal seit fünf Jahren sieht man dort einen jungen, zeitnahen Menschen am Werk, der weiß, was der Rundfunk sein kann, sich aber auch nichts darüber vormacht, was er nicht sein kann. Man kann Flesch nur wünschen, daß er in dem gleichen Sinne und mit der gleichen Elastizität weiterarbeitet, wie er begonnen hat.

Der Betrieb hinter den Kulissen

Es ist da offenbar vieles noch immer nicht schön. Eine solche Rundfunkzentrale als kulturelles Zentrum neuer Art brauchte unbedingt ein ganz sorgsam durchgearbeitetes System der Redaktion für Funksendungen. Es sind Ansätze dazu vorhanden, aber sie müssen ausgebaut werden. Man muß die Methoden finden, um die Fülle von Mitarbeitern in der richtigen Weise heranzuziehen, mit ihnen zu verhandeln, brauchbare Vorschläge von unbrauchbaren zu scheiden, neue Kräfte zu gewinnen. Man spricht mit Schriftstellern, Musikern, Rezitatoren: und hört nur zu häufig, daß sie sich jetzt auch noch nicht so beachtet, sich so in Einzelheiten ihrer Vorschläge und Anregungen gestützt fühlen wie an einigen anderen Sendern, deren Betrieb im Grunde auch nicht einfacher zu überschauen ist. Es scheint, daß besonders an solchen Stellen Schwierigkeiten entstehen, wo der Geltungswille des Leiters mit den organisatorischen Aufgaben nur zu leicht in Konflikt gerät. Flesch schwebt immer über den Wassern, er schreibt weder Hörspiele noch Dramen, noch Musik, inszeniert auch nicht selbst – und so hat er das nötige Maß von Objektivität; er ist Mittler, will auch nicht mehr sein. Wahrscheinlich wäre es am besten, wenn die Leiter der einzelnen Abteilungen nach ähnlichen Gesichtspunkten bestimmt würden; sie sollen von ihrer Sache etwas verstehen, aber nicht zu eng an ihr beteiligt sein. Das gilt zum Beispiel für die aktuelle Abteilung. Ihr Leiter täte gut daran, möglichst sorgfältig den Eindruck zu vermeiden, als wolle er keinen anderen Funkreporter neben sich aufkommen lassen.

Auch die Dramaturgie der Sendespiele ist noch sehr reformbedürftig. Besonders, wenn es sich um Stücke der Schaubühne handelt, die für den Funk bearbeitet werden müßten. Vor kurzem kam ein österreichischer Dichter und machte den Funkdramaturgen ihre Arbeit leicht; er hatte nämlich selbst einen Sprecher in sein Stück eingefügt, der alle die Vorgänge erklären sollte, die man sonst im Rundfunk gar nicht richtig verstehen kann. Außerdem hatte er sogar noch Vorschriften, und zwar sehr beachtliche, über musikalische Wirkungen hinzugefügt. Die einzelnen Szenen sollten durch Zwischenspiele voneinander getrennt werden, die er nach ihrer Funktion sehr sinngemäß als »Vorhänge« bezeichnete. Daraus wurde aber nichts; man spielte im Berliner Rundfunk das Stück so, wie es im Buche steht und für den Rundfunk ungeeignet ist. Also nicht nur keine Initiative, sondern sogar die Abwehr der richtigen

Vorschläge. Vielleicht ein Einzelfall, gewiß; aber er ist symptomatisch für die Tatsache, daß auch auf diesem Gebiet noch viel zu tun bleibt.

Organisationsfragen

Man sieht, die Beurteilung der Funksendungen wird schließlich immer zu einer kritischen Betrachtung der Gesamtorganisation des Rundfunks führen. Es genügt nicht, festzustellen, ob einzelne Sendungen gut oder schlecht sind; man wird sich fragen müssen, welche Faktoren dabei wirksam sind; wie es kommt, daß Verträge zweckmäßig oder unzweckmäßig abgeschlossen werden können; ob es richtig ist, daß Geldmittel zur Verfügung stehen oder gekürzt werden. Für Diskussionen steht eigentlich immer das ganze System der inneren Struktur des Rundfunks, nur daß leider zu wenig darüber diskutiert wird.

Man kann in der Organisation der Reichsrundfunk-Gesellschaft seit Jahren einen Prozeß der Umbildung konstatieren. Es handelt sich dabei in erster Linie um das Problem der Führung, der allmählichen Verteilung der Kompetenzen, das mit der Verschiedenheit der sich ergebenden Arbeitskreise entsteht. Im Sinne dieser Entwicklung sind in den letzten Jahren überall »Intendanten« an die Spitze der Sender getreten, was weit mehr bedeutet als eine Titelfrage. Nun scheint es, als ob auch die oberste Leitung des Rundfunks umgestaltet werden soll; man spricht von einem Dreimännerkonsortium; während bisher alle Fäden allein in der Hand der Staatssekretärs Dr. Bredow zusammenliefen. Es sollen ihm, wie es heißt, zwei Persönlichkeiten des politischen (nicht des kulturellen!) Lebens beigeordnet werden; man wird diese Vorgänge, die sich eines Tages bis in die Einzelheiten der Funksendungen hin auswirken können, mit Aufmerksamkeit verfolgen müssen.

Der Kampf um den Hörer (1930)²⁷ Konzertmusik und Rundfunk

Kürzlich sollte in Stettin eine Aufführung der Johannespassion stattfinden; da wurde angekündigt, daß der Rundfunk die Wiedergabe des gleichen Werkes aus der Thomaskirche in Leipzig übertragen würde. Von diesem Augenblick hörte der Kartenverkauf zu dem Stettiner Konzert auf; er wurde nicht geringer, er hörte auf – Folge: die Stettiner Aufführung mußte abgesetzt werden. Als Straube in Leipzig das erfuhr, verbot er die weiteren Übertragungen seiner Konzerte.

Es ist nicht nur an diesem Fall klar: die Musik des Rundfunks ist zu einem Hauptfaktor des musikalischen Lebens geworden. Der sehr tief eingewurzelte Widerstand gegen die Verbindung von Technik und Musik (die aufgefaßt wird als eine zwischen Verstand und Gefühl, Konstruktion und Mystik) ist im Verschwinden. Er wird zudem durch praktische Umstände weiter vermindert. Wenn ich die Wahl habe, entweder gar keine Musik zu hören oder die aus dem Lautsprecher, wähle ich diese. Und von einer solchen Alternative stehen in dieser Zeit schon aus wirtschaftlichen Gründen sehr viele Menschen. Oder: man hat

den ganzen Tag in einem Büro zu tun, wohnt vielleicht in einem entfernten Vorort einer Großstadt; nach Hause fahren und dann wieder zurück ins Konzert ist sehr unerfreulich – folglich wird der Rundfunk gewählt. Es wäre ganz widersinnig, solche Bestimmungsgründe zu übersehen; sie gehören zum Bild der Gegenwart. Und wenn man dann weiter die Frage stellt, ob diese Entwicklung zu bejahen ist oder nicht, dann darf man wieder nicht die psychologischen Tatsachen vergessen; im vorliegenden Fall: wer ausgeruht in seinem Zimmer sitzt, kann aufmerksamer hören als ein abgehetzter Konzertbesucher; er kann also recht haben, wenn er diesen Vorteil mit einer Minderung der Klangqualität bezahlt.

Die Musik des Rundfunks ist gleichberechtigt neben die des Konzerts getreten; die Programme des Rundfunks haben sich immer mehr auf höchste Qualität eingestellt und auf ein Maß von Kompromißlosigkeit, wie es im Konzert aus vielen Gründen meist gar nicht möglich ist. Die Technik der Übermittlung wird ständig besser. Es hat gar keinen Sinn, immer wieder zu versichern, daß keine Reproduktion je völlig dem Original gleicht; das wissen wir, das hört man. Aber es kommt ein Moment, wo die Reproduktion so gut wird, daß der Abstand zum Original der Tatsache gegenüber keine Rolle spielt, daß man das eine sehr leicht für Bruchteile von Pfennigen haben kann, während man für das andere mit mancherlei Unbequemlichkeiten und Schwierigkeiten und außerdem mit einer je nach Geldbeutel mehr oder minder beträchtlichen Geldsumme bezahlen muß. Wohlgedenkt: ich werte hier nicht, ich empfehle nicht, Funkmusik zu hören statt in Konzerte zu gehen, ich stelle nur fest, was ist, und warum es so ist.

Der erzählte Stettiner Fall ist nicht vereinzelt: es gibt genug andere Gelegenheiten, bei denen man die Wirkung der Funkmusik fast statistisch erfassen kann. Kürzlich hat einmal Richard Strauß im Leipziger Rundfunk ein Konzert dirigiert: es war sofort am Sinken der Besucherfrequenz von öffentlichen Orchesterkonzerten zu spüren, die zu gleicher Zeit stattfanden. Trotzdem muß man sich hüten, aus solchen Erfahrungen zu weitgehende Konsequenzen zu ziehen. Gewiß: viele Menschen hören jetzt Rundfunk, anstatt ins Konzert zu gehen. Aber unter einigermaßen normalen Wirtschaftsverhältnissen macht sich auch die andere Komponente der Funkwirkung geltend: erhöhtes Interesse für Musik, Gewinnung neuer Publikumsschichten, Rundfunk als Rattenfänger und Verführer zum Konzert. Das ist zum Beispiel in England zu konstatieren. Dort sind die öffentlichen und gleichzeitig übertragenen Konzerte der britischen Funkgesellschaft zum Mittelpunkt des Konzertlebens geworden. Gerade weil man sie auch im Rundfunk hören kann, sind sie besser besucht, als es jemals sonst möglich gewesen wäre; ausgeschlossen, daß früher dort ein kompromißloser Neutöner wie Honegger achttausend Menschen in die Albert-Hall gelockt hätte.

Und diese Verbindung von öffentlichem Konzert und Rundfunk ist nun ein wesentliches Moment der neuen Situation. Der Rundfunk hat das Geld, er hat das Ohr der Masse. Er ist stärker als jeder andere Konzertveranstalter. Er kann seine Machtmittel für die

ohnehin vorhandenen Konzerte einsetzen, indem er sie überträgt und ihnen so mindestens in einem Sinne bestimmt nützt: durch die Beteiligung an den Kosten. Aber gezwungen ist er dazu keineswegs; er hat ja seine eigenen Orchester, oft auch seine Chöre, und kann mit ihnen aus dem Senderraum in die Konzertsäle gehen. Und dann ist er als Konkurrent unbesiegt; denn er kann die besten Konzerte zu den billigsten Preisen, ja sogar unter Umständen umsonst bringen – weil er nicht auf das Geld der Konzertbesucher angewiesen ist, sondern auf das der Funkhörer, das ihm auf jeden Fall zur Verfügung steht. Der Rundfunk kann somit, wenn er will, alle anderen Konzerte zugleich unter- und überbieten; er hat die Macht, entscheidend in den Konzertbetrieb einzugreifen, als großer Bruder, der hilft, oder als starker Mann, der alle Mitbewerber schlägt. Und dies spielt sich ab in einer Zeit, wo das Wort Krise schon ganz gewiß auf Konzerte anzuwenden ist. Was ist zu tun?

*

Hierüber wie über alle Musikfragen dieses Gebietes hat kürzlich einmal Hermann Scherchen im Berliner Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht gesprochen. Er ist wie kein anderer autorisiert: als musikalischer Leiter des Königsberger Rundfunks und als der Mann, der die Beziehung zwischen neuer Musik und neuem, zu technischer Vervielfältigung bestimmtem Musizieren am deutlichsten spürt. Auch geht sein Wirkungskreis weit über Königsberg hinaus; Scherchen ist so eine Art musikalisches Gewissen des Deutschen Rundfunks.

Er hat eben erst eine Konzertreise mit seinem Funkorchester gemacht; aber er äußerte sich vorsichtig über das Hinaustreten des Funks an die Konzertöffentlichkeit. Der Rundfunk soll sich hüten, meint er, die Krisenerscheinungen des Musiklebens zu verstärken. Soll möglichst in seinen vier Wänden bleiben, seine eigene Musik machen. Zu der gehört freilich nachgerade annähernd alles; die Beschränkung auf bestimmte Form- und Instrumentationstypen wird immer unnötiger.

Scherchen hat weiter darauf hingewiesen, daß sich viel Orchester überhaupt nur durch die mehr oder weniger enge Verbindung mit dem Rundfunk halten; so in Frankfurt, Stuttgart, Leipzig, Königsberg. Er bejaht diese Art der Verbindung von Konzert und Funk, meint aber, daß sie nicht weiter ausgebaut werden kann, wegen der Sparpolitik des Rundfunks.

Scherchen ist für Schonung und Stützung des Bestehenden. Er wendet sich vor allem dagegen, daß der Rundfunk seine öffentlichen Konzerte zu billigeren Preisen zugänglich macht, als sie sonst üblich sind. Gesehen vom Aspekt des gegenwärtig vorhandenen Konzertsystems hat er recht. Aber wird sich dieses System überhaupt noch lange in der jetzigen Form halten lassen? Kann »die drohende Katastrophe des öffentlichen Musiklebens«, von der Scherchen spricht, vermieden werden, mit dem Rundfunk oder ohne ihn?

Rundfunk-Konzerte sind aber nun billiger in einem doppelten Sinn: erstens in bezug auf die Höhe der Eintrittspreise; dann auch dadurch, daß ihre Orche-

ster, Chöre, Dirigenten nicht aus öffentlichen Mitteln bezahlt werden, sondern von den Einnahmen der Funkgesellschaft. Im Gegensatz dazu sind alle großen Konzerte in Deutschland insofern eine Luxusangelegenheit, als der Staat oder die Städte indirekt, nämlich durch die Finanzierung der Orchester, für sie aufkommen müssen. Das war einmal nötig, so lange diese finanzielle Sicherung die Vorbedingung jeder freien künstlerischen Arbeit war; so lange es vor allen Dingen auf andere Weise einfach nicht ging, weil die Einnahmen niemals zur Finanzierung reichten. Das aber ist jetzt anders geworden.

Der Rundfunk hat die erstaunliche Wendung verursacht, daß Konzerte, auch wenn sie noch so gut sind, keine Zuschußunternehmungen mehr zu sein brauchen. Aus dieser Tatsache wird man eines Tages die Konsequenzen ziehen müssen. Oder sie werden sich selber ziehen. Da ist es schon besser, man sieht sich den Tatbestand furchtlos an und macht sich zum Herrn der Entwicklung statt zu ihrem Sklaven.

Die deutsche Bindung von Staat und Städten an Konzert und Oper ist historisch bedingt und eng verknüpft mit den geistigen Vorgängen des musikalischen Geschehens. Dies alles nur unter dem Gesichtspunkt von Soll und Haben, von Einnahme und Ausgabe zu betrachten, wäre ganz unzulänglich. Es von heute auf morgen grundlegend zu ändern, ist weder wünschenswert noch möglich. Keinesfalls aber darf übersehen werden, daß jetzt dahinter einige große Fragezeichen stehen. Eines von ihnen hat der Rundfunk angebracht.

Der Ausblick (1930)²⁸

Funkmusik- Weltmusik

I.

Der erste Eindruck ist immer der richtige, wie bei der Bekanntschaft mit einer Frau. Wenn man vom Rundfunk spricht und von seiner wunderbaren Fähigkeit, Musik mit still wirkenden, genial machtvollen Kräften durch den Raum zu tragen, so soll man an jenen Augenblick denken, als man zum erstenmal auf solche Weise Musik aus dem Weltall empfing. War es nicht bei jedem eine Erschütterung, die hinter dem Staunen stand? Und spürte man in jenem denkwürdigen Moment nicht halb ahnungsvoll das Aufsteigen einer neuen Menschheitsepoche?

Die Erschütterung ist gewichen, das Staunen ist verschwunden, die Freude an der technischen Leistung ist zur Gewohnheit geworden – und nun dringt diese Kraft der Veränderung in unseren Alltag ein und wandelt ihn, stärker vielleicht als wir wissen. Millionen von Menschen sitzen an jedem Abend am Lautsprecher, Hunderttausende von ihnen suchen nach der zarten und edelsten Art formgewordener Geistigkeit: nach klingender Musik überall in den fünf Erdteilen. Nach allen fernen und fernsten Stationen, zuerst gewiß im ersten Rausch der technischen Freude und dann später im Drang geistigen Suchens. Was erklingt uns aus den riesigen Ebenen Rußlands? Was tönt Europa an diesem Abend? Wo schwingt sich ei-

ne Geige, eine gnadenvolle, süß-leuchtende Stimme aus irgendeiner Ferne so frei empor, daß sie hinter dem Lautsprecher die Seele des Horchenden trifft und ihn zwingt, mit seinem Suchen nach Unbekanntem aufzuhören und andachtsvoll lauschend zu verweilen?!

Einmal, in jenem ersten Moment haben wir die Gewalt der Erfindung erlebt; jetzt müssen wir ihre Bedeutung verstandesmäßig rekonstruieren, um sie ganz zu erfassen. Durch den Rundfunk sind alle Wände eingestürzt, unendlich dehnt sich die Welt, und der Schauplatz jedes Konzertes, jeder Opernübertragung ist ein großer Teil des Erdballes geworden.

II.

Wir wenden uns zu einer nüchternen Betrachtung. Mehr als drei Millionen Hörer hat die klug aufgebaute Organisation des deutschen Rundfunks, jeder zahlt zwei Mark im Monat, sechs Millionen Mark fließen monatlich in die Kassen der Sendegesellschaften, von denen freilich ein zu großer Teil der Post zugeleitet wird – aber dennoch behauptet sich diese umfassende Hörerorganisation als die stärkste und finanziell mächtigste, die es bisher gegeben hat. Volksbühne und Bühnenvolksbund erscheinen mit ihren Teilnehmerziffern zwergenhaft dagegen. Und ein unendlicher Strom von Musik geht von hier aus auf neuem Wege zu einer Vielzahl von Menschen. Musik jeder Art, gewiß! Aber, wenn auch manche publikumsbeliebte Dudelei dabei sein muß – ein großer Teil des Programms ist von höchstem Rang. Das ist ein Stolz des deutschen wie des englischen Rundfunks. Amerikanische Programme sehen in dieser Hinsicht weit dürrtger aus.

Und es erwachen neue, kulturell noch ganz unverbrauchte Schichten zur Musik. Weit draußen auf dem Lande oder in kleinen Städten, wo wenig Gelegenheit war, Bestes zu hören, erklingt nun mit einmal die Elite heutigen Musizierens. Völlig verändert ist der Kreis der Hörenden, ihre Zusammensetzung. Ein dunkles Tasten, Suchen beginnt an vielen Orten, ein langsames Vordringen zu den feinsten und differenziertesten Werten der Musik.

Es gibt, ich weiß es, genug Skeptiker, die eine solche Wirkung bestreiten, weil sie von ihrer Tatsächlichkeit nichts wissen. Man braucht aber nur die Briefe anzusehen, die bestimmte Rundfunkredner und Rundfunkspieler bekommen, so weiß man in der Publikumspsychologie etwas mehr Bescheid. Da sendet z. B. die »Deutsche Welle« mehrmals in der Woche ihren Musikunterricht aus, der eine enge Verbindung zwischen dem lernenden Funkhörer und dem lehrenden Sprecher anstrebt. Und dieser weiß, wie erstaunlich intensiv an vielen Orten mitgearbeitet wird; er kennt aus den ihm zugesandten Aufgabenlösungen das Niveau seiner Hörer; er steht mit ihnen in dauerndem Kontakt. Hier erfährt man, welche immense Macht der Hinderung doch bisher die äußeren Hemmnisse der Kunstverbreitung mit sich brachte. Wie viele können nicht in einen Konzertsaal gehen, weil sie nicht das Geld dazu haben, oder weil sie krank sind, oder weil die Konzerte in ihrem Ort nicht lohnen und nicht das bringen, was sie ersehnen. Eine

ungeheure, großartige Anteilnahme des ganzen Volkes an Musikdingen hat begonnen.

Gewiß sind die Schwierigkeiten der geistigen Verständigung groß. Wäre es anders möglich? Und manchmal geschieht es, daß ein Programmleiter vor der geistigen Aufgabe, die ihm gestellt ist, fast verzweifelt. So schrieb Ernst Hardt, der ausgezeichnete Leiter des Westdeutschen Rundfunks kürzlich: »...es bleiben zwei oder drei sozusagen unlösbare Programmprobleme übrig, die den Verantwortlichen zur Verzweiflung treiben können und die in Deutschland seltsamerweise musikalischer Natur sind. Der Programmleiter gewinnt den Eindruck, als ob dasjenige Volk, in dessen Bezirken die musikalische Kunst einen oder zwei ihrer höchsten Gipfel auftürmen konnte, einen minderen, ja, einen schlechten musikalischen Geschmack hat. Symphonie und Kammermusik würden im deutschen Rundfunk nur dann ohne Empörung eines sehr hohen Prozentsatzes der Hörer gehört werden, wenn man sie eine Stunde nach Mitternacht senden wollte. Oder ist dieses allmächtige Bedürfnis nach einer Musik, die nur zu den Wellen des Blutes und nur zu den Muskeln des Leibes spricht, während sie die Seele unberührt läßt, vielleicht doch nicht in einem geringen Geschmack begründet, sondern in einem natürlichen Bedürfnis, das dem Hunger und dem Durste des Ermüdeten ähnlich sieht; und liegt es an der Abgewandtheit, Losgelöstheit, ja, der Talentlosigkeit der musikalischen Produktion, wenn sie jenem Urbedürfnis des leiblich befangenen Menschen ohne alles Musikantentum nur noch durch seichte Abgegriffenheiten oder billige Sentimentalitäten zu entsprechen vermag?« Hier ist mit großem Ernst der Kern des psychologischen Problems der Funkmusik freigelegt. Und doch weiß gerade dieser selbe Intendant genau – es geht aus seinem Programm hervor, und er hat es in Gesprächen mit mir oft genug betont –, daß es eine aufmerksame Hörerschaft für gute Musik des Rundfunks gibt, mag neben ihr auch eine Gegenpartei bestehen. Es schrieb mir einmal eine Hörerin aus offenbar einfachsten Kreisen nach einem Funkvortrag über Musik: »Oft meine ich, ich müßte bei geeigneter Anleitung die Musik beherrschen, jetzt beherrscht sie mich (...), denn wenn sie mich hat, gehöre ich ihr, und alles andere ist weit von mir entfernt, und ich schwelge in ihr in Glück, Liebe und Zufriedenheit...«

III.

Das Neue dieses Musik-Erlebens fällt in eine Zeit der entschiedensten Problematik des Konzertierens im bisherigen Sinne. Sie ist doppelt bestimmt: ästhetisch und ökonomisch. Ästhetisch, weil das Konzert als Form der Musikwiedergabe mit seiner strengen Teilung zwischen Darbietenden und Hörenden und seinen meist dürrtigen optischen Eindrücken immer deutlicher als unzulänglich empfunden wird. Die ökonomische Folge dessen ist die Bedrohung des Konzertlebens in seiner bisherigen Struktur. Während das Publikum in vielen Fällen weniger als sonst geneigt ist, die Konzerte zu besuchen, wird gleichzeitig notwendig die sonstige Wirtschaftsbasis des Konzertes zur Diskussion gestellt. Werden doch alle großen Orchester und Chöre in Deutschland aus öffentli-

chen Mitteln erhalten. In einer Zeit angespanntester Finanzlage sind sie Zuschußunternehmen, und dies in einem Augenblick, wo sich erwiesen hat, daß man mit Hilfe des Rundfunks Musik ohne jede finanzielle Beihilfe ausführen kann.

Denn der Rundfunk bezahlt seine Konzerte mit allen Mitwirkenden in jedem Falle selber. Er ist dadurch schon rein praktisch ein entscheidend wichtiges Element musikalischer Zentralisierung geworden. Am deutlichsten vielleicht in England. Dort gibt es keine staatlichen Beihilfen zur Musikpflege, und die Situation des Konzertwesens war deshalb noch viel bedrohter als in Deutschland – bis der Rundfunk kam und sich als entscheidender Umgestalter mit einer großzügig aufgezogenen Organisation des ganzen Musiklebens etablierte. In England sind zuerst die großen Konzerte des Rundfunks in der Queens Hall und Albert Hall öffentlich zugänglich und zugleich übertragen worden: eine Verbindung der unmittelbaren Hörmöglichkeit mit der technischen Wiedergabe, die die Zukunft für sich hat. In England hat man zuerst jene internationalen Konzertreihen veranstaltet, in denen die besten Dirigenten der ganzen Welt herangezogen wurden. Kammermusik und Einzelinstrumentalspiel wurden auf ähnliche Weise organisiert: mit dem Effekt, daß die englische Rundfunkgesellschaft unbestritten das Zentrum des ganzen englischen Musikwesens geworden ist.

In Deutschland entwickeln sich ganz allmählich ähnliche Verhältnisse – es ist unausbleiblich. In vielen Städten spielen die Zuschüsse des Rundfunks für die Orchester eine große Rolle. Und die Musikprogramme des Rundfunks haben überall ein bisher unbekanntes Maß von Freiheit bekommen. Denn hier ist es zum erstenmal möglich, die beste Qualität ohne Rücksicht auf das momentane Reagieren des Publikums zu bringen. Bei der Aufstellung eines Programms für ein Konzert muß immer überlegt werden, ob es derart ist, daß auch genug zahlende Hörer kommen werden; unzählige Konzessionen der Programmbildung rühren daher. Im Rundfunk fällt dieses Moment vollständig fort – dort sind die Beiträge pauschal für jeden Monat bezahlt; Erfolg oder Mißerfolg an der einzelnen Sendung machen sich nicht finanziell bemerkbar.

Und so konnte es denn geschehen, daß z. B. in Berlin im letzten Winter die interessantesten musikalischen Darbietungen – so Kompositionsabende von Strawinsky, Honegger, Milhaud, Walton unter Leitung der Komponisten – im Rundfunk stattfanden und nur durch ihn möglich wurden. Daß überhaupt die Darbietung neuer Musik allmählich geradezu eine Domäne des Rundfunks wird – zeigen unter anderem die sehr aufschlußreichen Statistiken der Musikverleger.

IV.

Die Musikprogramme des Rundfunks dehnen sich weit über die Grenzen des bisher Bekannten oder Üblichen. Da wird an einem Abend Berlin-Brüssel-London zusammengeschaltet. Wir hören ohne den Ritus eines Musikfestes, doch mit gleichem Inhalt, die wertvollsten Werke junger Komponisten aus den drei Ländern. Und so wird überhaupt der Programmaustausch zwischen den verschiedenen europäischen

Ländern, neuerdings auch zwischen Europa und Amerika, großzügig organisiert: Und immer noch gibt es genug Menschen, denen die geistige Bedeutung dieser Vorgänge fremd ist, die mit konstanter Scheuklappenmentalität daran vorbeigehen. Ein anderes Mittel internationaler Verständigung, das freilich noch sehr unzulänglich gehandhabt wird, sind die sogenannten nationalen Abende: an ihnen wird ein Land Europas, meist naturgemäß hauptsächlich mit seiner Musik, an allen großen Sendern des Erdteils dargestellt. Und plötzlich wissen wir, was noch an unbekanntem Schätzen der Musik in den verschiedensten Ländern vorhanden ist, ein wie enger Kreis des gesamten musikalischen Schaffens bisher in unseren Konzerten erfaßt wurde. Die Weltmusik des Funks wird zu einem Triumph des kulturell buntscheckigen Europa: denn nirgends gibt es die gleiche Vielfalt, und es herrscht demgegenüber in Amerika mit seinen zahllosen Sendern eine vollständige Monotonie. Hier aber sendet als Bestes, um nur einiges zu nennen: Italien die Schätze seiner alten Musik in subtilster Ausführung oder die berühmten Aufführungen der Mailänder Scala in den Äther, Frankreich die Feinheiten seiner Bläsermusik und mittelalterlicher Chansons, aus der Tschechoslowakei sprudeln die üppigen Quellen der herzerfrischendsten Melodik, nicht nur in den bekannten Werken von Dvorak und Smetana, sondern in vielen anderen Stücken und herrlichen Chören, Österreich hat nicht nur die Patina, sondern auch die Frische seiner musikalischen Kultur, die nordischen Länder schicken ernste und liebliche Volksmusik, aus England erklingen Madrigale, geistliche Chöre von alter Prägung neben klassischer und moderner Musik, dann wieder witziger Jazz, in Polen herrscht eine brillante Musik, die eine zarte Romantik mit Eleganz verbindet, zumal im Klavierspiel, und ab und zu kann das neugierige Ohr auch hinhorchen in das geheimnisvolle Brodeln des russischen Reiches, aus dem auch musikalisch eine glühende und ernste Leidenschaftlichkeit emporsteigt. Und in Deutschland steht in wunderbarer Vielheit an seinen vielen Sendern die musikalische Vergangenheit groß auf und zieht sich in breiter Fläche bis zu den charakteristischen Werken der Gegenwartsmusik. An jenem Abend hat ein nie gekannter Wettkampf der Nationen eingesetzt, lautlos für den, der ihn überhören will, mit unzähligen Zungen redend zu dem Aufmerksamen.

V.

Es muß eine Verlockung für den schaffenden Musiker sein, von dieser Tribüne herab zu den Völkern Europas sprechen zu können. Und es ist ferner noch sein ökonomisch-praktischer Vorteil. So hat es sich ergeben, daß plötzlich die für den Rundfunk geschriebene Originalmusik eine Bedeutung bekommen hat, vor der einige hinter ihrer Epoche zurückgebliebenen Musikkritiker gelegentlich heftig erschreckt sind. Funkmusik tauchte zum erstenmal in entschiedener Prägung als künstlerische Aufgabe bei dem letzten Musikfest in Baden-Baden auf, aber sie war schon seit einiger Zeit in der Entwicklung begriffen. Die Initiative dazu ging auf den klugen Dr. Flesch, den jetzigen Intendanten des Berliner Rundfunks, noch wäh-

rend seiner Tätigkeit am Frankfurter Sender zurück. Die Verbindung der Technik mit einer Kunstform ist zum mindesten auf diesem Gebiete neu; und es gab im Anfang einiges Staunen darüber. In der Tat hat sie sich aber ganz organisch ergeben. Es ist bekannt, daß nicht jede Musik im Rundfunk und auf der Schallplatte gleichmäßig gut zu reproduzieren ist. Eine bestimmte Art der Instrumentierung behält ihren ursprünglichen Charakter gut bei, während sich in anderen Fällen die Mängel der Übertragungstechnik stärker bemerkbar machen. So wird jeder Hörer schon beobachtet haben, daß besonders früher das große Wagnersche und Nachwagnersche Orchester mit seinem vielfach verwendeten Hornquartett relativ schlecht wiedergegeben wurde, während durchsichtig instrumentierte Stücke, bei denen wenige Instrumente in klar kontrapunktischer Führung zur Verwendung gelangten, relativ weit besser durchkommen. Es lag also nicht allzu fern, auf solche Eigenheiten der Mikrofonübertragung Rücksicht zu nehmen; und so entstand denn die Aufgabe, Musik zu schaffen, die in ihrer instrumentalen Aufmachung, der Form und der Struktur möglichst den Eigenheiten der Mikrofonwiedergabe angepaßt ist. Es sind indessen einige Werke entstanden, welche diese Bedingungen erfüllen und künstlerisch zweifellos einen gewissen Rang zeigen, so z. B. Funkmusiken von Ernst Toch, Hindemith, Butting und anderen. Sehr wesentlich bei dieser Entwicklung ist das praktische Moment: Zum erstenmal seit langer Zeit fand sich für Komponisten wieder ein kapitalkräftiger Auftraggeber, und zwar in der günstigsten Form, nämlich in der Gestalt einer großen Organisation, deren künstlerische Interessen von einzelnen einsichtigen Persönlichkeiten vertreten werden. Leider hat sich erwiesen, daß die formalen Gegebenheiten viel eher sinnvoll zu erfüllen sind als die psychologischen: die Verlagerung neuer Musik auf die Ebene weitester Publikumsverständlichkeit hat eine Situation geschaffen, deren eigentümliche Problematik außerordentlich große Schwierigkeiten aufwirft. Freilich fällt diese Entwicklung mit ganz ähnlichen Tendenzen innerhalb der neuen Musik zusammen: so hat sich ja die Forderung einer »sportlich schlanken« an Stelle der »dicken« Instrumentierung auch sonst innerhalb der ganzen neuen Musik als Rückschlag auf die Nachwagnerische Orchesterhypertrophie durchgesetzt; und der Drang, aus einem sehr engen Kreis artistisch geschulter Hörer zu breiteren Publikumsschichten vorzustoßen, ist ebenfalls in der neuen Musik, zum mindesten theoretisch, verkündet, wenn auch praktisch nicht im entferntesten gleichermaßen durchgeführt.

Die technisch künstlerischen Probleme der Funkmusik und der Funkübertragung sind indessen mit großer Intensität studiert worden: an der vor zwei Jahren geschaffenen Funkversuchsstelle der Hochschule für Musik ist ein Zentrum dafür entstanden. Freilich zeigt sich bei genauerem Hinsehen immer deutlicher, daß die Aufgabe der Anpassung weniger dem Musiker als dem Techniker zufällt; wahrscheinlich wird sich die Übertragungstechnik bald so vervollkommen, daß eine besondere Rücksichtnahme auf sie überflüssig wird. Damit mündet denn die Entwicklung der Funkmusik in die breiteren Bahnen der

Musik überhaupt. Davon unabhängig aber werden die Kompositionsaufträge des Funks weiter eine wichtige Rolle spielen.

Wie lange ist es her, daß wir von all dem noch nichts wußten? Sind es wirklich nur wenige Jahre? Man hat Mühe, es sich zu vergegenwärtigen. Denn dieses Empordrängen der Musik durch das technische Mittel des Rundfunks, diese neue Form des Appells an alle, der grenzenlosen Vervielfältigung hat sich so sehr in die Mitte unseres geistigen Lebens gestellt, daß man sie sich daraus nicht mehr hinwegdenken kann.

Zukunftsmusik (1930)²⁹

Technisches und Künstlerisches bei den Veranstaltungen

»Neue Musik Berlin 1930«

Es ist interessant, zu beobachten, daß die Musikfeste immer stärker im Zeichen der Technik stehen. Das hat man schon im vorigen Jahre auf dem Baden-Badener Musikfest gemerkt – und es ist in diesem Jahre bei der Veranstaltung »Neue Musik 1930«, die das Erbe der Baden-Badener und Donaueschinger Musikfeste angetreten hat, noch deutlicher erkennbar geworden. Schon rein äußerlich dadurch, daß die Funkversuchsstelle an der Berliner Hochschule für Musik das musikalische Zentrum dieser Reihe von Konzerten und Experimenten bildete. Man weiß, daß sie in den zwei Jahren, in denen sie besteht, fruchtbare Arbeit geleistet hat. Es gibt genug Stellen, an denen technische Experimente durchgeführt werden – aber das geschieht zumeist unter dem Gesichtspunkt der Technik, nicht unter dem der Kunst. In Charlottenburg nun ist der Musiker die maßgebende Persönlichkeit, er stellt die technischen Aufgaben, die zu bewältigen sind, und beurteilt alle Experimente nicht vom Standpunkt des Technikers oder Kaufmanns, sondern von dem des Künstlers.

So wird auch das neueste und vielleicht merkwürdigste Gebiet der Radiotechnik dort bearbeitet: das der elektrischen Klangerzeugung. Ihr war ein eigenes Konzert gewidmet, und es wird wohl kaum einen Hörer gegeben haben, der davon nicht einen starken Eindruck empfing. Denn, wenn man auch bisher wußte, daß auf diesem Gebiete ungeheure und interessante Möglichkeiten vorliegen, so zeigte sich hier, daß man es in der praktischen Bewältigung der vorhandenen Schwierigkeiten schon relativ weit gebracht hat.

Was ist elektrische Klangerzeugung? Das weiß jeder Rundfunkhörer. Allerdings weiß er es von seinen schlechten Erfahrungen. Denn die meisten Radioapparate können nicht nur empfangene Sendungen wiedergeben, sondern auch eigene Töne hervorbringen und zwar mit Hilfe der Rückkopplung. Es gibt ungezogene Knaben, denen es besonderen Spaß macht, auf Radioapparaten allerhand mehr oder weniger schöne Rückkopplungsgeräusche hervorzu- bringen und die ganze Skala der Pfeiftöne vom höchsten bis zum tiefsten auszuprobieren – und es gibt eine Anzahl erfindungsreicher Köpfe, die sich das

gleiche oder zum mindesten ein ähnliches Prinzip der Tonerzeugung mit Hilfe von Radioapparaten zunutze machen wollen, um damit schöne und ausdrucksvolle musikalische Töne hervorzubringen. Unter den Erfindern ragen der Deutsche Jörg Mager und der Russe Theremin mit seiner bekannten »Ätherwellenmusik« hervor. Besonders der letztere hat ja vielfach mit seinen Darbietungen einen geradezu sensationellen Erfolg gefunden; der Musiker allerdings war weniger begeistert – er mußte feststellen, daß die rein musikalischen Werte der betreffenden Apparatur doch noch sehr problematisch geblieben waren.

Nun hat ein anderer Erfinder, Dr. Trautwein, in der Hochschule für Musik Apparate zur elektrischen Klangerzeugung gebaut, die weit vollkommener sind und tatsächlich bereits den Charakter eines Musikinstrumentes tragen. Freilich: rein äußerlich gleichen sie Radioapparaten, und es ist ein sonderbarer Anblick, wenn im Konzertsaal, wo man anderes zu sehen gewohnt ist, Musiker daran hantieren. Man hatte diesmal fünf Instrumente nach den Trautweinschen Angaben zusammengestellt, die von Musikern von Rang und Namen gespielt wurden, unter anderem von Paul Hindemith, der überhaupt allen diesen Versuchen das größte Interesse entgegenbringt. Ein wesentliches Moment der neuen Erfindung ist die Vereinfachung der Spielweise. Während nämlich bei Theremin Höhe und Tiefe der Töne durch wechselnde Entfernung der Hand von einem Metallstab hervorgebracht wird, handelt es sich in diesem Falle darum, den gleichen Effekt durch Abgreifen bestimmter Stellen an einem ausgespannten Draht zu erzielen; auch hierbei kommen immer noch Unreinheiten vor, aber es ist dennoch nicht schwieriger, als zum Beispiel die Tonhöhenbestimmung beim Geigenspiel. Da saßen nun diese fünf Musiker vor ihren Radioapparaten, hinter ihnen waren die Lautsprecher aufgestellt, aus denen die Töne erklangen: und man hörte ein so merkwürdiges Konzert, wie es sicher bisher noch niemals erklingen ist. Denn mit Hilfe dieser Apparate können Klangfarben und Klangstärken hervorgebracht werden, die bisher unbekannt waren. Paul Hindemith hat eine Anzahl Musikstücke ganz besonders für diese Instrumente geschrieben; der Klang, der erzielt wurde, erinnerte bald an bestimmte Lagen der Orgel, bald glaubte man die tiefen kräftigen Bässe eines Orchesters zu hören, dann wieder Flöten oder Saxophone – aber bald merkte man, daß doch alle diese Vergleiche unzulänglich bleiben müssen: hier ertönen Klänge, die von Grund auf neu sind. Ganz besonders erstaunt waren die Zuhörer, als die Apparate auch – zu sprechen begannen. Sie können zwar nicht ganze Sätze sagen, das werden sie bestimmt niemals lernen, wohl aber ist es mit Hilfe dieser synthetischen Technik möglich, den Klangcharakter der von Menschen gesprochenen Vokale annähernd naturgetreu nachzuahmen. Man hört also in solchem Falle nicht nur einen bestimmten Ton, sondern er klingt, als wenn jemand ihn auf den Vokal a oder o oder u singt.

Was hat das alles nun für einen Zweck? So wird mancher Leser fragen. Man begreift es am ehesten, wenn man an die Orgel denkt. Auch sie hat die Bestimmung, eine möglichst große Zahl von Klangfar-

ben und Klangstärken der allerverschiedensten Art zu schaffen. Auch die Orgel ist schon ein Universalinstrument: freilich innerhalb enger Grenzen. Was bei ihr versucht wird, nämlich die Nachbildung aller möglichen Orchesterstimmen, das könnte mit Hilfe der elektrischen Klangerzeugung, wie sie die genannten Erfinder verwenden, vollständig gelingen. Ein relativ einfacher Apparat könnte nicht nur alle vorhandenen Instrumente und Stimmefekte nachahmen, sondern auch neue Wirkungen merkwürdiger Art hervorbringen und zwar mit einer relativ einfachen Spielweise und mit weit geringeren technischen Aufwendungen, als sie der komplizierte Apparat der Orgel benötigt.

Auch auf die Schallplatte sind die Versuche ausgedehnt worden, wiederum unter künstlerischem Gesichtspunkt. In einem Konzert wurden Schallplatten gezeigt, bei denen mit Hilfe aller möglichen Tricks, wie zum Beispiel schnelleres Ablaufenlassen bei der Wiedergabe als bei der Aufnahme, Überblendungen und ähnliches (also Tricks, wie wir sie etwa vom Film her kennen) eigentümliche Klänge und Rhythmen erzeugt wurden. Wieder sind es ernsthafte Musiker, die sich diesem Gebiet zuwenden: so Paul Hindemith und Ernst Toch. Freilich, schön klangen diese Schallplatten nicht, man mußte oft an das Quaken von Fröschen, Schnattern von Enten und ähnliche Tierlaute denken.

Im Rundfunk sind wir schon viel weiter – hier handelt es sich um wirklich künstlerische Aufgaben im eigentlichen Sinne. Es wurden mehrere Hörspiele mit Musik aufgeführt mit Texten von Robert Seitz und Musik von Paul Dessau und Paul Hindemith. In einem dieser Hörspiele, das betitelt ist: »Orpheus 1930«, wird in amüsanter Weise der Bürgermeister von Baden-Baden verspottet, der das Musikfest diesmal aus seiner schönen Stadt verbannt hat. »Unsere Stadt ist nun so musikalisch geworden, daß wir gar keine Musikfeste mehr gebrauchen!«, so sagt er hier. Aber diese und ähnliche Witzchen sind das Beste daran; rein musikalisch sind die für den Funk bestimmten Werke, die man diesmal hörte, dünn und substanzlos; man hat im letzten Jahre an verschiedenen Sendern weit Besseres gehört. Aber dieses Musikfest fand einen reizenden Ausklang: Am Schluß standen lauter Kinder auf dem Podium des Konzertsaales der Musikhochschule. Und dann begannen sie zu singen, aber nicht steif nebeneinander aufgereiht, sondern in lustigen, naiv und geistreich von Robert Seitz verfaßten Spielen, zu denen verschiedene Komponisten, darunter Paul Dessau, Ernst Toch und Paul Hindemith, Musik geschrieben hatten. So ergab sich nach manchem Gewollten und Verkrampften eine Rückkehr zur Natürlichkeit, zum unbefangenen heiteren Musizieren, die alle Zuhörer in freudiger und optimistischer Stimmung entließ.

Anmerkungen

- ¹ Vgl. Helmut Kreuzer (Hrsg.): Frank Warschauer. Gedichte 1923/24. Unter Mitwirkung von Ingrid Meemken. In: Vergessene Autoren der Moderne. Siegen 1999.

- 2 Frank Warschauer: Rundfunk heute und morgen. In: Ernst Glaeser (Hrsg.): Fazit. Ein Querschnitt durch die deutsche Publizistik. Kronberg im Taunus 1977. Nachdruck der Ausgabe Hamburg 1929 mit einem Nachwort von Helmut Mörchen. S. 306-313. Mörchen sah in ›Fazit‹ eine repräsentative Textsammlung zur »Neuen Sachlichkeit«, stellte sie der ›Menschheitsdämmerung‹ von Kurt Pinthus, der repräsentativen Lyrik-Anthologie des Expressionismus, als Dokument eines Epochenumbruchs entgegen.
- 3 Vgl. Winfried B. Lerg: Frank Warschauer und die Anfänge der Rundfunkkritik. In: Publizistik Jg. 27 (1982), H. 3, S. 349-360.
- 4 Vgl. Karl Prümm: Machtvolle Klangmaschine mit Amplitudenbegrenzung. Der Rundfunk in den intermedialen Debatten 1928/29 in Deutschland. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik Jg. 28 (1998), H. 111, S. 28-43.
- 5 Warschauer: Rundfunk (wie Anm. 2).
- 6 Ebd.
- 7 Vgl. Kurt Weill: Musik und Theater. Gesammelte Schriften, mit einer Auswahl von Gesprächen und Interviews. Hrsg. von Stephen Hinton und Jürgen Schebera. Berlin, 1990.
- 8 Ebd., S. 280ff.
- 9 Ebd., S. 38ff.
- 10 Frank Warschauer: Der Kampf um den Hörer. In: Vossische Zeitung (1930), Nr. 75.
- 11 Frank Warschauer: Zukunftsmusik. In: Werag Jg. 5 (1930), H. 27, S. 13f.
- 12 Frank Warschauer: Die technische Musikinternationale. In: Melos Jg. 9 (1930), H. 8/9, S. 370-373.
- 13 In: Deutsche Presse Jg. 17 (1927), H. 2, S. 11f.
- 14 In: Deutsche Presse Jg. 17 (1927), H. 10, S. 74f.
- 15 In: Funkköpfe. 46 literarische Porträts. Berlin 1927, S. 52ff.
- 16 In: Der Deutsche Rundfunk Jg. 6 (1928), H. 15, S. 959f.
- 17 In: Die Sendung Jg. 5 (1928), H. 20, S. 234f.
- 18 In: Melos Jg. 7 (1928), H. 11, S. 549-551.
- 19 Warschauer: Rundfunk (wie Anm. 2), S. 306-313.
- 20 In: Die Sendung Jg. 6 (1929), H. 4, S. 47f.
- 21 In: Die Sendung Jg. 6 (1929), H. 9, S. 128f.
- 22 In: Melos Jg. 8 (1929), H. 7, S. 300-304.
- 23 In: Der Deutsche Rundfunk Jg. 7 (1929), H. 18, S. 547f. Dieser Aufsatz ist auch im ›Arbeiterfunk‹ Jg. 5 (1930), H. 11, S. 144 unter Auslassung des zweiten Absatzes unter dem Titel ›Kitsch und Kultur des Filmfunks‹ und im ›Auftakt‹ Jg. 10 (1930), H. 5/6, S. 144-147 in identischer Form unter dem Titel ›Filmfunk‹ veröffentlicht worden.
- 24 In: Melos Jg. 8 (1929), H. 12, S. 537-540.
- 25 In: Die Weltbühne Jg. 25 (1929) I, H. 19, S. 705ff.
- 26 In: Vossische Zeitung (1930), Nr. 17.
- 27 Warschauer: Kampf (wie Anm. 10).
- 28 In: Die Böttcherstraße Jg. 2 (1930), H. 2, S. 38ff.
- 29 Warschauer: Zukunftsmusik (wie Anm. 11).

Miszellen

Erika Mann und die BBC (1940 - 1943)

»Die Tatsache, daß Erika Mann von England nach New York abgeflogen ist, soll dahingehend ausgewertet werden, dass sie als Musterbeispiel dafür gezeigt wird, wie gewisse Kreise erst den Krieg gegen England geschürt und ihn auf Englands Seite propagiert haben und wie diese selben Kreise nun nach Amerika zu verschwinden trachten. Der Ausspruch Erika Manns von den »niedlichen kleinen Feuerchen« in London soll in die Erinnerung zurückgerufen werden.« Das hielt der Protokollant der 12.00-Uhr-Konferenz des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda Joseph Goebbels am 23. Oktober 1940 fest.¹ Damit wird indirekt der Aufenthalt der Tochter des Literaturnobelpreisträgers von 1929, Thomas Mann, in Großbritannien im Laufe des Jahres 1940 dokumentiert. Nach eigenen Angaben sei sie damals »auf Einladung des britischen Informationsministers Duff Cooper, via Lissabon nach London« geflogen, »um für die BBC zu arbeiten.«² Tatsächlich war sie in diesem Jahr für die BBC tätig geworden, jedoch in einem etwas anderen, als dem geschilderten Zusammenhang³ – und auch nicht für sich allein, sondern auch für ihren Vater, wie neu entdeckte Dokumente in den BBC-Archiven belegen.⁴

Demnach hatte Erika Mann von sich aus Kontakt mit Cooper aufgenommen, den Winston Churchill bei einem Regierungsrevirement im Frühjahr 1940 zum Informationsminister der britischen Regierung bestellt hatte und dem sie kurz zuvor bei einem Treffen in Chicago begegnet war. Ihre Initiative führte jedenfalls dazu, dass Erika Mann am 28. August 1940 – während der letzten Phase der »Schlacht um England« – in Großbritannien eintraf. Ihr Besuch in dem vom Dritten Reich arg bedrängten Land hatte zwei Ziele: Erika Mann wollte sich einerseits über die Situation vor Ort informieren und dabei Anschauungsmaterial für eine geplante Vortragsreise durch die Vereinigten Staaten sammeln, andererseits galt es, die schon vielfach angedachte Mitwirkung von Thomas Mann im Deutschen Programm der BBC gegen das Dritte Reich zu konkretisieren.

Auf verschiedenen Ebenen wurde Thomas Manns Tochter aktiv: Sie kam mit einem von ihr und ihrem Vater verabredeten Plan in London an. Danach sollten telegrafisch übermittelte Kurzkommunikate Thomas Manns zu den Tagesereignissen von Erika Mann vor dem Rundfunkmikrophon verlesen werden. Doch es kam – wie allseits bekannt – zu einer anderen Lösung: Thomas Mann kommentierte in einer Art eige-

nen Sendereihe »Deutsche Hörer« von 1940 bis 1945 mehr als 50 mal das Zeitgeschehen.

Seine Tochter musste sich hingegen mit 16 Sendeterminen 1940, 1941 und 1943 begnügen. Die Premiere mit dem Titel »America« hatte Erika Mann in einer Frauenfunksendung am 6. September 1940, von deren Inhalt nichts bekannt ist, zu bestehen. Die letzte Sendung ihres ersten Aufenthaltes in Großbritannien während des Zweiten Weltkriegs am 14. Oktober 1940 hieß »Goodbye London«. Ab Juli 1941 war Erika Mann wieder in Großbritannien und sprach Nachrichtenkommentare und verfasste Sendungen für Frauen. Sie warnte ihre deutschen Hörerinnen und Hörer davor, dass Deutschland wegen des Mangels an Streitkräften und Rohstoffen den Krieg verlieren werde. Sie machte dies zusätzlich in einer Sendung über Australien deutlich, wonach die Ressourcen des britischen Weltreichs und der Vereinigten Staaten die zahlenmäßige Unterlegenheit Deutschlands dokumentiere. Eine ihrer weiteren Sendungen, die sich mit dem gleichen Thema befasste, schloss sie mit Suggestivfragen: »Wofür hungern und sterben Sie? Für den Hitler und gegen eine Welt? Wie lange noch?« Für 1943 sind zwei Sendungen Erika Manns belegt: Am 2. Juli trat sie im für Österreich bestimmten Programm der BBC auf, sieben Tage später wirkte sie in der Sendereihe »England diese Woche« mit.

Die Beziehungen zwischen der BBC und Erika Mann waren, wie auch diejenigen ihres Vaters zur Rundfunkanstalt nicht ohne Komplikationen: Die britische Zensur strich beispielsweise das Wort »Nazi« in einer Sendung, die sich als Dialog mit den Deutschen ausgab, da die BBC zwischen der NSDAP und der deutschen Bevölkerung differenzieren wollte.

Einige der erhalten gebliebenen Texte von Erika Manns Rundfunksendungen und bisher unveröffentlicht gebliebenen Briefe, die sie in diesem Zusammenhang schrieb, werden in einem Anhang abgedruckt. Wenn auch Neues zum Verhältnis zwischen Thomas Mann und der BBC präsentiert wird, Erika Manns Rolle bei den Sendungen dieser Rundfunkanstalt war hingegen eher marginal – dafür wird das, was sie für die BBC geschrieben hat, aufgebauscht und dabei noch in einem miserabel redigierten Artikel präsentiert, der offenbar – bar jeder sachlichen Kompetenz – einfach aus der englischen Sprache Wort für Wort ins Deutsche übersetzt worden ist.

Ansgar Diller, Frankfurt am Main

- ¹ Willi A. Boelcke (Hrsg.): *Kriegspropaganda 1939 - 1941. Geheime Ministerkonferenzen im Reichspropagandaministerium*. Stuttgart 1966, S. 554.
- ² Brief vom 10.1.1965 an Willi A. Boelcke; zitiert in: Ebd.
- ³ Vgl. J. F. Slattery: *Erika Mann und die BBC 1940 - 1943*. In: *Thomas Mann Jahrbuch Jg. 13 (2000)*, S. 309-347; vgl. auch ders.: *Thomas Mann und die B.B.C. Die Bedingungen ihrer Zusammenarbeit 1940 - 1945*. In: *Thomas Mann Jahrbuch Jg. 5 (1992)*, S. 142-170; Stefan Niessen: *Thomas Mann und die BBC im Zweiten Weltkrieg. Neue Einsichten in die Rundfunkarbeit des Schriftstellers*. In: *StRuG Mitteilungen Jg. 20 (1994)*, H. 2/3, S. 132ff.; Ulrich Karthaus: *Thomas Manns Reden im Londoner Rundfunk*. In: *Mitteilungen des Oberhessischen Geschichtsvereins Bd. 78 (1993)*, S. 160-177.
- ⁴ Vgl. Slattery: *Erika Mann (wie Anm. 3)*.

»Radio Humanité, der Sender der revolutionären Arbeiterbewegung« O-Ton des deutschen Geheimsenders gegen Frankreich im Zweiten Weltkrieg

Am 16. Dezember 1939 nahm ein neuer Sender in französischer Sprache sein Programm auf: »Radio Humanité«. Er behauptete, eine von französischen Kommunisten im Untergrund betriebene, in Frankreich mobil operierende Station zu sein, und rief zum Widerstand gegen den »imperialistischen Krieg« auf. In Wirklichkeit handelte es sich um einen deutschen Geheimsender, der Teil des umfangreichen Propagandaapparats gegen Frankreich war.

Neben Flugblättern und Lautsprecherdurchsagen wurde dem Rundfunk während des »Sitzkrieges« und später der Westoffensive eine erst-rangige Rolle in der psychologischen Kriegführung zugewiesen. Wichtigster Sender dafür war der Reichssender Stuttgart, der bis weit nach Frankreich hinein empfangen werden konnte und dessen französischsprachiges Programm aus Meldungen über die in Kriegsgefangenschaft geratenen französischen Soldaten und propagandistischen Verlautbarungen bestand. Parallel dazu sendeten die Schwarzsender »Radio Voix de la Paix« und »Radio Humanité«, die beide durch das Büro Concordia betrieben wurden, jener Adolf Raskin unterstellten und sich im Zuständigkeitsbereich der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft und des Auswärtigen Amtes befindenden Abteilung zur Koordinierung der deutschen Geheimsender.¹

Während sich Radio Voix de la Paix als pazifistischer Sender ausgab, knüpfte Radio Humanité, dessen Name auf den Titel der kommunistischen Parteizeitung anspielte, unmittelbar an die Situation der Kommunistischen Partei Frank-

reichs (KPF) an, die nach der Unterzeichnung des deutsch-sowjetischen Nichtangriffpaktes verboten worden war. Die erklärte Gegnerin der französischen Regierung als Instrument der Desinformation zu benutzen, spricht für die Skrupellosigkeit und die Raffinesse der nationalsozialistischen Propagandisten,² noch raffinierter war die Wahl der Wellenlänge (im Langwellenbereich), die offiziell der Sowjetunion zugeteilt worden war.³

Das Programm, das sich vornehmlich an Arbeiter und Bauern wandte, wurde in Berlin unter Raskins bzw. Goebbels' Aufsicht von einer heute nicht mehr rekonstruierbaren Redaktion⁴ zusammengestellt und über mehrere deutsche Sender ausgestrahlt. Das Spektrum der behandelten Themen reichte von der sich seit Kriegsbeginn verschlechternden wirtschaftlichen und sozialen Lage bis zum passiven Widerstand zugunsten des durch den internationalen Kapitalismus bedrohten Friedens. Während der Westoffensive begann der Sender eine Panik-Kampagne, die ihren Höhepunkt während des Kampfs um Paris Anfang Juni in einem Aufruf zur Revolution und zur Flucht erreichte.⁵ Der nach Unterzeichnung des Waffenstillstandes nutzlos gewordene Sender wurde am 25. Juni 1940 eingestellt.

Für Goebbels stand der Erfolg von Radio Humanité aber außer Frage. Schon einige Wochen nach Beginn der Sendungen hatte er sich mehrmals dessen gerühmt, dass in Frankreich nach dem für authentisch gehaltenen Sender »krampfhaft« gesucht werde.⁶ Heute lässt sich die tatsächliche Wirkung schwer einschätzen: Mehrere französische Politiker wie z.B. Edouard Daladier sollen die Identität des Senders durchschaut haben,⁷ der außerdem bis Mai 1940 kaum Hörer verzeichnen konnte.⁸ Erst für die Zeit danach ist anzunehmen, dass Radio Humanité im Rahmen der gesamten deutschen Rundfunkpropaganda zur Massenflucht der französischen Bevölkerung beigetragen, wenn es sie auch nicht ausgelöst hat.

Auch in Deutschland scheint der Sender für echt gehalten worden zu sein, da damals, wie zu vermuten ist, ein Mitschnitt zu Abhörzwecken angefertigt wurde, der bis zur Wende im Schallarchiv des DDR-Rundfunks aufbewahrt wurde und seit kurzem im Deutschen Rundfunkarchiv in Frankfurt am Main vorliegt. Von Bedeutung ist dieses fünfzehn Minuten lange, auf den 14. Januar 1940 zu datierende Dokument insofern, als es wahrscheinlich die einzige überlieferte Tonaufnahme von Radio Humanité ist. Es stellt nicht nur eine Ergänzung zu den überlieferten Sendetexten dar, die für den 14. Januar eine Lücke aufweisen,⁹ sondern liefert ein Klangbild, das ei-

nen anderen Eindruck vermittelt als die bloße Lektüre der Texte.¹⁰

Überliefert ist eine vollständige Sendung, die aus drei eigenständigen, zwischen An- und Absage eingeschlossenen Texten zu unterschiedlichen Themen und mit verschiedenen Zielsetzungen besteht. Der erste Text ist ein allgemein gehaltener Kampfaufruf gegen den »Krieg der (englischen) Kapitalisten« und unterstellt, dass gegen den falschen Feind gekämpft werde. Der zweite, gezielter und konkreter verfasste Text (er wendet sich in erster Linie an die Bauern und enthält Fakten und Zahlen) stellt anstelle der Vaterlandsliebe die eigenen Interessen in den Vordergrund. Der dritte ist schließlich ein heftiger Angriff auf sozialistische Politiker; wobei auffällt, dass der Zuhörer kaum mehr angesprochen wird, als ginge es nur noch um eine Abrechnung zwischen politischen Kontrahenten. Gemeinsam ist diesen Texten, dass sie weder antisemitische noch antifaschistische Parolen enthalten.

Lange Sätze, ein komplizierter Satzbau und die häufige Verwendung von Anaphern deuten auf eine Schriftsprache hin. Und so hört es sich auch an – »als läse einer laut aus einer wissenschaftlichen Zeitschrift vor!«¹¹ Der Text wird von einem Muttersprachler, der kein professioneller Sprecher gewesen sein dürfte, eintönig vorgelesen, so dass er für heutige Verhältnisse relativ langweilig wirkt. Bei längerem Zuhören verblüfft aber der Kontrast, der zwischen dem Inhalt der Sendung und der Intonation des Sprechers besteht. Man hat es offensichtlich mit einem Aufruf zum Widerstand zu tun: Also sollte die Stimme eigentlich energisch, kämpferisch sein und Gefühle zeigen. In Wirklichkeit ist die Sprechweise gleichbleibend; die Stimme wird beinahe an jedem Satzende gesenkt, gleich ob bei Behauptungen, Fragen oder Ausrufen; sie klingt emotionslos, zurückhaltend, ja sogar düster. Besonders stark ist dieser Eindruck des fehlenden Glaubens an die eigenen Worte bei der Absage, wenn eine fröhliche Fassung der »Internationalen« erklingt.

In Anlehnung an die sprachwissenschaftliche These, nach der nicht nur der Inhalt, sondern auch die Intonation einer Aussage eine Botschaft übermitteln, muss demzufolge gefragt werden, ob der Sender dadurch nicht entlarvt werden konnte. Auf jeden Fall widerspricht das Tondokument der aus einer reinen Lektüre entstandenen Interpretation, nach der »die Kombination von Stimme und Text direkt in Verstand und Gefühl [geht], (...) Angst und Verweigerung erzeugt [werden und] der Hörer unter schwerster seelischer Belastung [steht].«¹²

Muriel Favre, Frankfurt am Main/Paris

Dokument¹³

Hier spricht Radio Humanité auf der Wellenlänge 1176 m, 255 kHz. (Gong)

Nachdem wir diesen Rundfunksender aufgebaut haben, wollen wir alle, die unter diesem Krieg der Kapitalisten leiden, von unserem tiefen Wunsch in Kenntnis setzen, dass unsere Sendungen ihnen Hoffnung machen, dass durch unsere gemeinsamen Anstrengungen ihr Leiden bald zu Ende geht. Wir begrüßen alle Opfer des Krieges und des internationalen Kapitalismus. Wir begrüßen alle, die in den Gefängnissen mit Arbeit überhäuft werden, alle, die fern von Heim und Heimat sind, alle, die von den Polizisten des Kapitalismus zum Schlachthaus geführt werden. Wir begrüßen gleichzeitig ihre in der Klemme allein gelassenen Frauen und Kinder, die mutig auf die Rückkehr des Friedens warten. Seid stark, das Volk wird siegen! Nieder mit dem imperialistischen Krieg! (Gong)

Hier spricht Radio Humanité, der Sender der revolutionären Arbeiterbewegung. Genossen, dieser Krieg ist nicht unser Krieg. Es ist im Gegenteil ein Krieg gegen uns, gegen unsere Ideen, gegen unsere materiellen Interessen, gegen unsere Familien, gegen alles, was den Armen wert ist, gegen alles, worauf die werktätigen Massen stolz sind. Dieser Krieg, der es nicht wagt, seinen Namen zu sagen, ist nichts als ein zynisches Unternehmen des internationalen Kapitalismus, der City von London, der Bankiers, der Reaktionen, die die Welt sich nicht entwickeln lassen wollen. Dieser Krieg ist nicht einmal ein echter Krieg. Wir werden von unseren Heimen ferngehalten, wir werden gezwungen, vor den Geldschränken Europas Wache zu stehen, während die Drückeberger unseren Platz und unser Brot wegnehmen, während sich skandalöse Vermögen unter dem besonderen Schutz der Herren Chamberlain¹⁴ und Daladier¹⁵ anhäufen. (... Aufruf an unseren guten Willen und unsere Geduld, um die Demokratie zu retten.) Es handelt sich um die gleiche Demokratie, in deren Namen dem Parlament das Maul gestopft, die Kommunistische Partei verboten, die organisierten Arbeiter geschlagen, die Gewerkschaften zerbrochen und die armen (... aus der Armee) verraten werden. Nein, Daladiers und Chamberlains Krieg hat nichts mit der Verteidigung der Freiheit zu tun. Es ist ein Krieg unter imperialistischen Räubern, die sich um die Beute ihrer Plünderung und ihrer Ausbeutung streiten. Unter der groben Tarnung eines Kreuzzugs für die Freiheit und den Frieden bereiten sich die Leute der City von London darauf vor, ihren Todeshass gegen die UdSSR und den Kommunismus zu stillen. Nun gut, Herr Daladier, Herr Chamberlain, diesen Krieg wollen die französischen Arbeiter und Bauern, den will das Volk Frankreichs nicht. Der echte Krieg hat noch nicht begonnen, es ist noch Zeit, ihn zu verhindern. Lasst uns handeln, bevor es zu spät ist, lassen wir die englischen Kapitalisten ihren eigenen, ihren langen und teuren Krieg, über den Herr Paul Reynaud¹⁶ mit soviel Zärtlichkeit spricht, allein führen. Lasst uns unseren eigenen Frieden schließen. Franzosen, lassen wir uns nicht in das für uns vorbereitete Blutbad mitrei-

ßen, lasst uns widerstehen, handeln, unsere Kameraden, Frauen, Nachbarn zum Widerstand auffordern. Werdet schnell tätig, unsere Heime verlangen nach uns, unsere pazifistischen Werkzeuge warten auf uns. Lasst uns alle rufen: »Nieder mit dem imperialistischen Krieg!« (Gong)

Hier spricht Radio Humanité, der Sender der revolutionären Arbeiterbewegung. Genosse Bauer, in diesem Krieg wird wenig an dich, Genosse Bauer, gedacht. Du aber denkst nur an den Krieg und an dessen schreckliche Konsequenzen. Seit einigen Jahren macht sich die Verarmung des gesamten Bauerntums bemerkbar und der Krieg wird diese Entwicklung zwangsläufig beschleunigen. Anstatt deine geringen Gewinne für dich und deinen Bauernhof verwenden zu können, musst du Rüstungsanleihen zeichnen, um den Kapitalismus, der von jeher dein größter Feind ist, zu verteidigen. Schon in Friedenszeiten war deine Situation hoffnungslos; durch ihren Rückgriff auf den Krieg geben die Daladiers und Reynauds ihre Unfähigkeit zu, eine pazifistische und vernünftige Lösung für die ernsthaften Probleme zu finden, die das Dasein der werktätigen Massen in Frankreich bedrohen. Sie führen den Krieg nicht, um einen äußeren Feind niederzuschlagen, sondern (...) die ersten Opfer sind die Bauern und die Arbeiter. Was für Konsequenzen wird dieser Krieg für dich, französischer Bauer und Landarbeiter, haben? Das landwirtschaftliche Einkommen, das 1929 vier Milliarden betrug und 1939 unter weniger als 800 Millionen gefallen ist – was einen Sturz von 80 Prozent bedeutet –, wird weiter sinken. Was zunimmt, sind die Verschuldung und das Elend. Eines Tages wird man deine Bauernhöfe wieder beschlagnahmen, aber [du wirst nicht mehr über die Mittel verfügen], die du im Juli 1936 während der Landstreiks und der Besetzungen von Bauernhöfen verwendet hast. Außerdem wird der Staat sein Möglichstes tun, um die Landwirtschaft in Nordafrika zu begünstigen, damit die Einheimischen, die er für seinen Krieg braucht, sich nicht beunruhigen. Die Konkurrenz dieser Gebiete wird noch beträchtlicher sein als früher. Wenn du nicht jede Chance verlieren willst, wirst du deine Verkaufspreise weiter senken müssen, es sei denn, der Staat zwingt dich selbst dazu. Schon aber steigen die Selbstkosten- ebenso wie die Verbraucherpreise, da zwischen dir und dem Verbraucher die Kapitalisten stehen, die sowohl aus deinem Elend als auch aus dem des Arbeiters Nutzen ziehen. Während du leidest und kämpfst, entwickeln die anderen, fern vom Krieg gebliebenen Länder ihre Landwirtschaft und nehmen dir deine letzten Exportmärkte weg. Elend während des Krieges, Elend nach dem Krieg: so sieht, französischer Bauer, dein Schicksal aus, wenn Daladier sein ruchloses Geschäft weiter führen kann. Aber Daladiers Krieg ist nicht der Krieg des französischen Volkes und durch deine Verweigerung, für dieses letzte Unternehmen der Kapitalisten zu zahlen, handelst du in voller Übereinstimmung mit den Interessen des ganzen Volkes. Dieser Krieg wischt alle Unterschiede aus, die früher die Arbeiter, die Bauern und den Mittelstand voneinander trennten. [Vor] der gemeinsamen Gefahr sind eure Interessen gleich geworden und ihr kennt einen einzigen Feind: den

kriegerischen und internationalen Kapitalismus. Ihr kennt alle die gleichen Existenzbedingungen, die Bedrohung, durch die großen Finanzmächte versklavt zu werden und sich deren Zwangsarbeitssystem aufzwingen zu lassen. Wie sollten eure Reaktionen [nicht identisch sein]? Das werktätige Frankreich hat ein einziges Ziel: die komplette Ablehnung der Mitarbeit zu einem unheilvollen Krieg. Keinen Sou für die revolutionäre und den 200 Familien¹⁷ Beihilfe leistende Regierung, keine Arbeitsstunde für den imperialistischen Krieg! Die revolutionäre Bewegung zur Verteidigung der Arbeiter und Bauern koordiniert die vereinzelt Anstrengungen und wird diese zum endgültigen Sieg des sozialen und antikapitalistischen Frankreichs führen. Von jetzt an bereiten Millionen von Soldaten, Arbeitern und Bauern die Sabotage des Räderwerks vor, das Daladier und Reynaud für ihren Krieg in Bewegung gesetzt haben. Sie werden den französischen Boden befreien, die Ausbeuter menschlicher Arbeit daraus vertreiben. Ach, vor uns darf keiner mehr von Opfer sprechen! Die werktätigen Massen haben alles geopfert, aber mit welchem Ergebnis? Sie sehnen sich jetzt nach einem wirtschaftlichen und sozialen Aufbau, der rundweg unvereinbar ist mit diesem Krieg, der Millionen von französischen Familien in Trauer stürzen wird. Bauer, das morgige Frankreich, dem du durch deine revolutionäre Tätigkeit einen Weg (... schaffen ...), wird ein Land des Friedens, der sozialen Gerechtigkeit und der Freiheit sein. Für sein Kommen wirst du die Ketten des imperialistischen Kapitalismus, dessen letzte Hoffnung der aktuelle Krieg ist, sprengen. Morgen werden sich deine Waffen gegen diejenigen erheben, die sich bemühen, dich in den Tod und die Sklaverei zu stürzen. (Gong)

Hier spricht Radio Humanité. (Gong) Wie vor dem Weltkrieg haben allein die werktätigen Massen das Kommen des neuen kapitalistischen Krieges gutgeheißen. Sie haben sich nicht bemüht, die Welt vor dieser Plage zu schützen,¹⁸ aber in beiden Fällen sind sie durch ihre Führer verraten worden. Erinnern wir uns an die vielfältigen Vorschläge, die von der Französischen Sozialistischen Partei¹⁹ während des internationalen Kongresses zu Stuttgart 1907 und in den folgenden Jahren [gemacht wurden], um den Krieg zu verhindern: Ständige Propaganda gegen den Krieg, Generalabrüstung, Bildung von Milizen usw. Am 14. Juli 1914, während des Parteitag²⁰ sind Albert Thomas,²¹ Sembat²² und Vaillant²³ Anhänger des Generalstreiks im Falle eines Krieges, einige Tage später haben aber dieselben Leute alles vergessen, was sie befürwortet hatten, und setzen ihre ganze Hoffnung auf die englische Vermittlung, obwohl sie gleichzeitig die Kriegsvorbereitungen des zaristischen Russlands verurteilen. Am 29. Juli erklärt bei einer Versammlung in Brüssel der französische Delegierte,²⁴ dass die mit dem Zar verbündete französische Regierung an der Erhaltung des Friedens arbeite und der beste Verbündete dieser wunderbaren englischen Regierung sei. Man ist weit davon entfernt, den Krieg mit den in zahlreichen Erklärungen vorgesehenen revolutionären Mitteln zu bekämpfen, und in diesem Moment konnte man sich noch nicht des Arguments des deutschen Angriffs

gegen Frankreich bedienen. Lange vor dem Krieg haben die sozialistischen Führer [die pazifistischen Arbeiter] verraten und erst nach diesem Verrat hat Jouhaux,²⁵ der am Grabe Jaurès' sprach, gesagt, dass er auf seine Bestimmung warte, um an die Front zu gehen. Dies sind nur schöne Worte. Im Hinterland wird er die Bourgeoisie viel besser bedienen können. 1938 halten es die sozialistischen Führer nicht einmal mehr für notwendig, sich Mühe zu geben, den Krieg zu verhindern. Der erste Verrat war ihnen viel zu gut gelungen. Warum sollten sie sich bemühen, den zweiten zu rechtfertigen? Die dem Weltkrieg folgende Desillusionierung der französischen Arbeiter erklären sie durch den Mangel an Imperialismus, den Frankreich aufgewiesen hätte, anstatt die wirklichen Gründe zu nennen: Das totale Fehlen an dauerhaften sozialen Leistungen. So lassen sie wieder zu, dass der französische Arbeiter für einen kapitalistischen Krieg ausgebeutet wird, von dem er nie Nutzen ziehen wird, und sie bringen die gleichen Parolen heraus, durch die von 1914 bis 1918 die Abschaffung aller Freiheiten gerechtfertigt wurde. Die Jouhaux und Léon Blums²⁶ lassen sich heute von demselben Daladier ins Schlepptau nehmen, der die paar Leistungen der Volksfront vernichtet hat. (Gong)

Aber der französische Arbeiter wird sich kein zweites Mal einseifen lassen. Er wartet nur auf den günstigen Moment, um den imperialistischen Krieg in einen sozialistischen zu verwandeln, und an diesem Tag wird er nicht nur mit den 200 Familien, sondern auch mit allen diesen heuchlerischen Führern abrechnen, die sich durch ihren Verrat bemühen, ihn wieder in das Elend zu stürzen. (Gong)

Genossen! Sie hörten gerade Radio Humanité, den Sender der revolutionären Arbeiterbewegung. Ihr werdet uns jeden Abend auf der Wellenlänge 1176 m, 255 kHz, um 19.40 Uhr, 21.40 Uhr und 22.40 Uhr hören. (Gong)

Genossen! Teilt allen euren Freunden unsere Sendezeiten mit und sagt ihnen vor allem, dass dieser Sender durch die Opferbereitschaft unzähliger französischen Arbeiter, die ihren kargen Lohn geopfert haben, aufgebaut werden konnte. (Gong)

Genossen! Die französischen Arbeiter nehmen die Herausforderung an, die von Terror-Daladier²⁷ und seiner an die 200 Familien verratenen und verkauften Polizei entgegenschleudert wurde. Nieder mit dem imperialistischen Krieg, es lebe der Frieden in der Revolution!

(Es wird die französische Fassung der »Internationale« gespielt.)

1 Zur Geschichte von Radio Humanité vgl. Ortwin Buchbender/Reinhard Hauschild: Geheimsender gegen Frankreich. Die Täuschungsoperation »Radio Humanité« 1940. Herford 1984 sowie André Uzulis: Deutsche Kriegspropaganda gegen Frankreich 1939/1940. In: Jürgen Wilke (Hrsg.): Pressepolitik und Propaganda. Köln u.a. 1997, S. 127-171.

2 So Elke Hilscher in ihrer Besprechung des Buches von Buchbender/Hauschild: Geheimsender

(wie Anm. 1). In: Mitteilungen StRuG Jg. 12 (1986), S. 158ff.

3 Vgl. Jean-Louis Crémieux-Brilhac: Les Français de l'an 40. Bd. 1: La Guerre oui ou non? Paris 1990, S.380.

4 Bekannt ist lediglich, dass ab Juni 1940 der ehemalige KPD-Reichstagsabgeordnete Ernst Torgler Texte für den Sender schrieb. Vgl. dazu Uzulis: Kriegspropaganda (wie Anm. 1), S.142f. Laut Pascal Ory: Les Collaborateurs 1940-1945. Paris 1976, S. 34, könnten auch elsässische Unabhängigkeitskämpfer beteiligt gewesen sein.

5 Vgl. für eine umfassende Inhaltsanalyse Uzulis: Kriegspropaganda (wie Anm. 1), S. 143ff.

6 Vgl. Einträge vom 3. Januar, 23. Januar und 10. Februar 1940 in: Elke Fröhlich (Hrsg.): Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente (Teil 1, Bd. 4: 1.1.1940 - 8.7.1941). München u.a. 1987, S. 2, S. 21 und S. 38.

7 Vgl. Crémieux-Brilhac : Les Français (wie Anm. 3), S. 561.

8 Ebd., S. 382.

9 Sendetexte vom 11. Januar bis 24. Juni 1940 sind im Politischen Archiv des Auswärtigen Amtes Berlin vorhanden; davon ist eine Auswahl für Mai und Juni in der Dokumentation von Buchbender/Hauschild: Geheimsender (wie Anm. 1) abgedruckt.

10 Tonbeispiele können auf der Internet-Seite des Deutschen Rundfunkarchivs abgehört werden (http://www.dra.de/dok_0301.htm).

11 Sefton Delmer: Die Deutschen und ich. Hamburg 1962, S. 490. Delmer beschrieb damit, was aus den ihm unterstellten Geheimsendern verbannt werden musste.

12 So Buchbender/Hauschild: Geheimsender (wie Anm. 1), S. 50.

13 Bei der Übersetzung wurde versucht, Stil und Syntax des französischen Originals möglichst getreu wiederzugeben. Die unverständlichen Wörter bzw. Sätze wurden mit (...) vermerkt, die stockenden oder fehlerhaften Stellen mit [...] gekennzeichnet.

14 Arthur Neville Chamberlain (1869-1940): Britischer Premierminister.

15 Édouard Daladier (1884-1970): Französischer Ministerpräsident.

16 Paul Reynaud (1878-1966): Französischer Finanzminister.

17 Gemeint sind die 200 wichtigsten Aktionäre der Banque de France, die bis zur Reform der Bank durch die Volksfront 1936 allein der Generalversammlung beiwohnen durften.

18 Gemeint wird natürlich das Gegenteil.

19 1902 gegründet; fusionierte 1905 mit anderen sozialistischen Gruppierungen in die SFIO.

20 Parteitag der SFIO in Paris (14.-16.7.1914).

21 Albert Thomas (1878-1932): SFIO-Abgeordneter.

22 Marcel Sembat (1862-1922): SFIO-Abgeordneter.

- ²³ Edouard Vaillant (1840-1915): ehemaliges Mitglied der Pariser Kommune, SFIO-Abgeordneter.
- ²⁴ Es handelt sich um eine internationale, der Tagung des Internationalen Sozialistischen Büros folgende Versammlung, bei der Jean Jaurès zur Aufrechterhaltung des Friedens aufrief.
- ²⁵ Léon Jouhaux (1879-1954): Generalsekretär des kommunistischen Gewerkschaftsbundes CGT.
- ²⁶ Léon Blum (1872-1950): französischer Ministerpräsident.
- ²⁷ Anspielung auf die von Daladier mehrmals getroffene Entscheidung, Streiks mit Gewalt niederzuwerfen.

Sendestation im Einsatzgebiet Radio Andernach – ein Sender der Bundeswehr

»Ich bin zurzeit in Prizren im Kosovo als Reservist der Bundeswehr eingesetzt. Rundfunkmäßig werden wir hier im Wesentlichen von Radio Andernach, dem Soldatensender der Bundeswehr, versorgt«, schreibt Hauptfeldwebel Peter Schmitz in einem Hörerbrief an die Deutsche Welle.¹ Vielen Steuerzahlern dürften die auch in Deutschland sendenden Militärradios der amerikanischen und britischen Stationierungstruppen, American Forces Network (AFN) und British Forces Broadcasting Service (BFBS), geläufiger sein als die Tatsache, dass seit mehreren Jahren auch deutsche Soldaten im Ausland mit einem eigenen Hörfunkangebot versorgt werden. »Radio Andernach« nennt sich der Sender, dessen Name an einen Lokalsender am Eifelrand denken ließe, der jedoch 1993 seinen Ersteininsatz in der heißen Wüste des fernen Somalia erlebte. Drei Jahre später sendete er regelmäßig in das Kriegsgebiet des Balkan.

Die neuerliche Veranstaltung von Militärrundfunk durch deutsche Streitkräfte – die historischen Vorläufer sind im Zweiten Weltkrieg zu suchen² – ist das Nebenergebnis der gewandelten weltpolitischen Rolle Deutschlands seit dem Ende des Ost-West-Konflikts. Die Bundeswehr nimmt seit Anfang der 90er Jahre an militärischen Maßnahmen außerhalb des NATO-Gebietes teil. Soldaten wollen und müssen mit Information und Unterhaltung aus der Heimat versorgt werden, inklusive des Grußes an »Schnuckel in Bosnien« (oder anderswo), der wohl den ganz besonderen Reiz des Soldatenradios generell ausmacht.³

Der Name Radio Andernach ist seit 1974 belegt, als die Bundeswehr der in jenem rheinischen Garnisonsort ansässigen Rundfunkkompanie den Auftrag erteilte, Truppenbetreuungsprogramme für deutsche Soldaten im Ausland zu produzieren – auf Kassette allerdings. Sendeer-

fahrungen im Äther hatte die Bundeswehr zuletzt bis 1963 sammeln können, als sie ihre Sendungen für die gegnerische Nationale Volksarmee der DDR einstellte.⁴ Der Auftrag lautete im Kalten Krieg noch »Psychologische Kampfführung«. 1970 wurde er etwas entspannter in »Psychologische Verteidigung« umbenannt.

1990 wurde im Zuge einer grundlegenden Reform der Psychologischen Verteidigung auch die neue Bezeichnung »Operative Information« eingeführt.⁵ Seit 1994 firmiert Radio Andernach als zweite Kompanie (Rundfunkkompanie) des »Bataillons für Operative Information 950«, in schönstem Bundeswehrdeutsch »Oplnfo Btl 950« abgekürzt, des vormaligen »Fernmeldebataillons 950«. Übergeordneter Auftrag der Operativen Information ist, »Bevölkerungsgruppen, Konfliktparteien und gegnerische Streitkräfte mit Information und Argumentation zu versorgen und sie so im Sinne der eigenen militärischen Operationsführung zu informieren.«⁷

Rundfunk ist ein Element dieses Auftrages und richtet sich an die eigenen Truppenangehörigen im Ausland. Der militärische Gegner dagegen soll im Konfliktfall in Landessprache beschallt werden, wenn die Rundfunkkompanie »Hörfunksendungen über UKW- und Kurzwellessender in kommerzielle sowie von der gegnerischen Truppe genutzte Frequenzbereiche abstrahlt.«⁸ Neben der Rundfunkkompanie gibt es bei der Bundeswehr noch zwei weitere Einheiten, die sich unmittelbar mit der Produktion von Medieninhalten befassen: eine Flugblatt- und eine Lautsprecherkompanie. Truppenbetreuung in Form von Radio Andernach ist ein zusätzlicher Auftrag der Rundfunkkompanie jenseits der Operativen Information.

»Soldaten senden für Soldaten« überschreibt eine der wenigen verfügbaren offiziellen Quellen zum gegenwärtigen deutschen Militärrundfunk den Abschnitt zu Radio Andernach.⁹ Doch ein im Sinne von Rundfunk sendendes Radio betrieb die Kompanie erstmals 1993: Am 15. August ging der so genannte »Wüstenfunk« von Radio Andernach im somalischen Belet Huen auf Sendung. Ausgestrahlt wurde mit einem 100 Watt starken UKW-Sender, den die Deutsche Welle zur Verfügung gestellt hatte. Zielgruppe waren die deutschen Angehörigen der multinationalen Somalia-Mission der UNO. »Morgens, mittags und abends wurde das deutsche Kontingent mit Live-Sendungen versorgt.«¹⁰ Parallel wurden weiterhin Kassettenprogramme direkt an Soldaten im Auslandseinsatz verschickt, wie auch schon zuvor an Schiffe der Marine (1990-1999), die Heeresflieger im Irak (1992-1996) und an Sanitätssoldaten in Kambodscha (1992/93). Freddy Quinn lieferte in Somalia mit seiner klassischen Landserhymne »Brennend heißer Wü-

stensand« gewissermaßen den Erkennungssong, wie auch sein »Junge, komm' bald wieder« bis heute im Repertoire des Soldatensenders fest verankert ist. Die Lieben lassen von daheim grüßen, die Musikauswahl ist betont breit gehalten: Formatradio ist nicht das Ziel, wenn auch Popmusik den Sound dominiert; Hauptsache ist, dass es der Truppe gefällt. Nachrichten und bunte Meldungen sind die weiteren Standbeine des Programms.

Am 20. Februar 1994 wurden mit dem Ende des Somalia-Einsatzes die Rundfunksendungen in Belet Huen eingestellt. Erst gut zwei Jahre später, am 1. April 1996, sollte Radio Andernach wieder live auf Sendung gehen. Ort des Geschehens war diesmal Kroatien, wo deutsche Soldaten als Teil der internationalen Friedenstruppe (Implementation Force, IFOR) für das ehemalige Jugoslawien stationiert wurden. Im Umkreis von Benkovac, Primosten und Trogir wurde das Bundeswehrkontingent mit 50 Watt Sendestärke versorgt, wobei der Sender seinen Standort im Zehn-Tage-Rhythmus wechseln musste, da die Garnisonen des deutschen Kontingents über 300 Kilometer verstreut waren. Zunächst wurde nur vier Stunden täglich live gesendet – wiederum morgens, mittags und abends –, die Sendezeit binnen weniger Wochen jedoch auf zwölf Stunden pro Tag verlängert: acht Stunden Magazin, zwei Stunden Musik mit Moderation und zwei Stunden Musik vom Band.¹¹

Mit dem organisatorischen Wandel der IFOR zur SFOR-Mission (Stabilization Force) beendete Radio Andernach seinen Sendebetrieb in Kroatien am 8. Januar 1997 und wurde ins Feldlager Rajlovac bei Sarajevo in Bosnien-Herzegowina verlegt. Mit drei Redakteuren und drei Technikern in einem mobilen Studio war das Soldatenradio ab Mitte Januar rund um die Uhr auf Sendung, wobei Deutsche Welle und DeutschlandRadio Berlin mit ihren Informationssendungen per Satellit die Lücken der jetzt 15 Stunden umfassenden lokal produzierten Magazin-, Gruß- und Wunschsendungen auffüllten. Ursprünglich rund 3 000 Soldaten wurde auf diese Weise eine »Brücke zur Heimat« gebaut, so lautete das Konzept der Redakteure in Uniform.¹² Heute gehören noch rund 1 800 Mann in Uniform, die im Feldlager Rajlovac stationiert sind, zur definierten Zielgruppe von Radio Andernach. Die bosnischen Zivilisten im Empfangsgebiet sind radiophonische Zaungäste: »wegen der Nachrichten und der guten Musik, glaubt die Redaktion.«¹³ Wie bestimmte heikle Themen, etwa Bosnien, Krieg, Vertreibung, Flüchtlinge oder die Militärmission als solche zu behandeln sind, legen Richtlinien des Bundesverteidigungsministeriums fest.¹⁴ Militärrundfunk

ist nur in den seltensten Fällen redaktionell völlig frei; beim Bundeswehrsender werden selbst Moderationen vor der Sendung geprüft. Am einfachsten ist dies wohl vom Heimatstandort aus zu leisten. Seit Juli 1999 werden auch Beiträge und ganze Sendungen von der Zentralredaktion der Rundfunkkompanie in Andernach live via Satellit ins Programm am Einsatzort überspielt.

Für die internationale Militärmission im Kosovo (KFOR) stand der Bundeswehr ab Juni 1999 kein eigener UKW-Sender zur Verfügung – er war nach wie vor in Rajlovac im Einsatz – und musste auf die traditionellen Grußprogramme auf Kassette zurückgreifen. Ab dem 10. Juli 1999 konnte Radio Andernach jedoch allabendlich für drei Stunden – zunächst zwischen 18.00 und 21.00 Uhr – gegen Entgelt die Frequenzen des Lokalsenders Radio Prizren nutzen.¹⁵ Knapp ein Jahr später ist Radio Andernach im Kosovo 24 Stunden pro Tag zu hören – wiederum per Satellit. In Kooperation mit der Schweizer Armee, die Kleinsender zur Verfügung stellt, betreiben Techniker der Bundeswehr das Sendestudio und die Satellitenverbindung. Das deutsche Programm von 19.00 bis 22.00 Uhr wird von nur zwei Soldaten produziert und moderiert.

Rund 8 000 Soldaten erreicht Radio Andernach. Zivile Hörer sind nicht intendiert, aber existent. Die Funktionen von Radio Andernach liegen, nicht anders als bei AFN, BFBS oder beim französischen Pendant Azur-FM, in der militär-internen Öffentlichkeitsarbeit und der Stärkung der Truppenmoral.¹⁶ Diese rundfunkhistorische Linie ist seit dem Zweiten Weltkrieg zu beobachten und hat sich im Wesentlichen nicht geändert.

Oliver Zöllner, Köln

- 1 Zitiert nach: Deutsche Welle radio/Deutsches Programm: »Unter uns gesagt«, Ausgabe 35/2000, 26.8.2000, mehrfach ausgestrahlt.
- 2 Vgl. mit weiteren Hinweisen Ansgar Diller: Rundfunkpolitik im Dritten Reich. München 1980, S. 334ff.
- 3 Vgl. Peter Münch: Gruß an Schnuckel in Bosnien. Die Lage bedingt's – es gibt wieder einen deutschen Soldatensender: Radio Andernach. In: Süddeutsche Zeitung Jg. 53 (1997), Nr. 176, S. 20.
- 4 Die DDR ihrerseits betrieb von Oktober 1960 bis Juni 1972 den »Deutschen Soldatensender 935«. Zu diesem Agitationssender merkt Diller an: »Die Sendungen (...) scheinen weniger die Moral der Bundeswehrsoldaten untergraben zu haben als vielmehr die der Soldaten der NVA der DDR, weswegen 1962 ein Empfangsverbot für die DDR verhängt wurde.« Ansgar Diller: Der nationale Hörfunk. In: Dietrich Schwarzkopf (Hrsg.): Rundfunkpolitik in Deutschland. Wettbewerb und Öffentlichkeit. München 1999, S. 978-1007, hier S. 993.

- 5 Vgl. Thomas H. Fiebig: Rundfunk durch die Bundeswehr. Rechtliche Zulässigkeit der Bevölkerungsinformation in Krise und Krieg. Baden-Baden/Hamburg 1992, S. 333; Oliver Zöllner: Dialog als kommunikative Strategie. Öffentlichkeitsarbeit staatlicher Stellen am Beispiel der Akademie der Bundeswehr für Information und Kommunikation. Waldbröl 1993, S. 61ff.
- 6 Nach Kommandeur OplInfo Bataillon 950 (Hrsg.): Operative Information in den 90er Jahren – Neue Aufgaben und Entwicklungen. o.O. [Mayen] 1999, vor S. 1 sowie S. 17ff.
- 7 Radio-Andernach-Programmchef Major Hans-Hinrich Wilshusen im Interview mit dem Autor am 8.3.2000 in Köln.
- 8 Kommandeur OplInfo Bataillon 950 (wie Anm. 6), S. 23.
- 9 Ebd.
- 10 Ebd., S. 25.
- 11 Ebd., S. 27.
- 12 Nach Peter Münch: Grüße von daheim. In: Journalist Jg. 47 (1997), H. 9, S. 52f.
- 13 Jan Rosenkranz: Radio in Feldgrün. »100 Mann und ein Befehl« – der Soldaten-Sender Radio Andernach dient als »Brücke in die Heimat« und sendet die beste Musik in ganz Sarajevo. In: Die Tageszeitung Jg. 22 (2000), Nr. 6090, S. 16.
- 14 Vgl. Dieter Putz: Der »zweite Gedanke« für Rajlovac. Programmkooperation zwischen Radio Andernach und DeutschlandRadio Berlin. In: DeutschlandRadio. Die zwei Programme (1998), H. 2, S. 3.
- 15 Vgl. Knut Hickethier: Rundfunkprogramme in Deutschland. In: Hans-Bredow-Institut (Hrsg.): Internationales Handbuch für Hörfunk und Fernsehen 2000/01. Baden-Baden ²⁵2000, S. 208-222, hier S. 210.
- 16 Vgl. Theo Mäusli: Lehrmeister der Nation. In: RuG Jg. 25 (1999), H. 1, S. 62ff. mit weiteren Hinweisen; Major Hans-Hinrich Wilshusen: Radio Andernach, Vortrag am 5. März 2000 in Strausberg.

»Bildschirm – Medien – Theorien«
 Jahrestagung des DFG-
 Sonderforschungsbereichs
 »Bildschirmmedien«

Es war die letzte Jahrestagung des vor 15 Jahren wesentlich von Helmut Kreuzer initiierten und an der Universität-Gesamthochschule Siegen angesiedelten DFG-Sonderforschungsbereichs (SFB) »Bildschirmmedien«, der – nach dem Projekt des Deutschen Rundfunkarchivs über den Weimarer Rundfunk – erstmals in umfassender Weise die elektronischen Medien zum Untersuchungsgegenstand hatte. Die Siegener Mitarbeiter verfassten etwa 2 000 Veröffentlichungen und das Objekt ihrer wissenschaftli-

chen Bemühungen veränderte sich selbst in erheblichem Maße während der Bearbeitungszeit. Auf beides wies in seiner Begrüßung und Einführung einer der Sprecher des SFB 240, Helmut Schanze, hin. In dieser Zeit etablierte sich das duale Rundfunksystem mit seinen inzwischen mehr als 30 deutschsprachigen Fernsehprogrammen – gegenüber früher meist drei empfangbaren –, das Digitalfernsehen ist eingeführt, wenn auch noch wenig genutzt, mit neuen Formen des Zugriffs auf die »Inhalte« und für den, der will, auf einer Plattform, d.h. einem Bildschirm für Free-TV, Internet und anderen Angeboten – wie immer sich im Detail diese Verschmelzung noch konfigurieren mag.

Die Abschlusstagung sollte unter den Stichworten »Bildschirm« auf die bisher getrennt genutzten »Medien« zurückblicken, die Gegenwart analysieren und für die Zukunft, anhand von »Theorien«, an die nicht eingetroffenen Prognosen erinnern und neue vorstellen. So interpretierte Schanze jedenfalls den Titel der Tagung und erläuterte damit ihr inneres Gliederungsprinzip. Leider wurde den Teilnehmern im Verlauf der Tagung nicht immer der rote Faden erkennbar, da eine Reihe von Vorträgen zu spezifisch angelegt waren.

Die gewonnenen Erfahrungen der Fernsehforschung im Sinne einer »Fernsehtheorie« als prognostischen Leitfaden für die weitere Entwicklung des neuen Mediums »Internet« anzusehen, war im wesentlichen der Kern des Vortrags von Knut Hickethier (Hamburg). Er ging davon aus, dass auch das Internet trotz allen Wildwuchses gewissen Regularien unterworfen werde, denen noch kein neues Medium habe ausweichen können. Die Macht der Apparate sowie politischer und wirtschaftlicher Interessen werde sich im Netz noch stärker bemerkbar machen, als dies schon der Fall sei. Er prognostizierte einerseits starke Strukturierungen und andererseits die Offenheit des Netzes, sich als »Hybridmedium« zu entwickeln. Es werde seine Vorgängermedien adaptieren, wie bereits der Hörfunk das Theater, das Fernsehen, den Hörfunk usw.

Auf seine ihm als Informatiker eigenen Art argumentierte Wolfgang Coy (Berlin) dennoch recht ähnlich, wenn er mit einem weiten Rückblick in die Geschichte die häufig perhorreszierte Differenz von »digital« und »analog« minimierte und die Unterschiede in stärkerem Maße darauf bezogen sehen wollte, wie sich der Einzelne, die Gesellschaft, zu den neuen Möglichkeiten der Interaktivität versus »alter« Rezeptivität usw. verhalte. Doch mit Prognosen darüber, wo genau dies alles ende, hielt er sich ebenso zurück wie Jo Groebel (Düsseldorf), der auf das hinwies, was neben den Veränderungen bleibe,

so die »basic needs,« also beispielsweise das Bedürfnis nach Unterhaltung.

Etwas enttäuschend waren die Vorträge der angelsächsischen Gäste. John Tomlinson (Nottingham, Großbritannien) beschrieb in einem sehr allgemein gehaltenen Vortrag, wie sich die Geschwindigkeit der Kommunikation im 19. und 20. Jahrhundert steigerte, die Überwindung des Raums bei der Reise, beim Transport immer mehr verkürzte bis zur elektronisch ermöglichten unmittelbaren Gleichzeitigkeit (»Immediacy« war sein Vortrag überschrieben) bei Live-Sendungen in Hörfunk und Fernsehen, im Telefonverkehr, mittels Fax und Mail und seit kurzem – auf umfassende Weise im Netz. Abgesehen davon, dass das Live-Prinzip nun fast 80 Jahre währt und in unterschiedlichen Phasen einen verschiedenen Stellenwert besaß: Die Folgerungen, die er verbunden mit der Kritik an einem sich in weiten Teilen selbst genügenden Beschleunigungswettbewerb daraus zog, blieben sehr im allgemeinen. Die SFB-Jahrestagung 1999 in Zusammenarbeit mit dem Studienkreis Rundfunk und Geschichte hatte da differenziertere Einblicke vermittelt.¹

Auch was Horace Newcomb (Austin/Texas), vom Ende des »Fernsehen[s] als kulturelles Forum« mitteilte, war nicht eben neu. Die Entwicklung zum »Post-Network Broadcasting« erfordere den aktiven Zuschauer, der – wie im Zeitalter des Lesens – aktiver auswählen und sich für ein Angebot bewusster entscheiden müsse, wie in einer Bibliothek: Die immer zahlreicheren und spezialisierteren Spartenkanäle und die »Video-on-demand«-Angebote lösten das Programmfernsehen auf. Nun wird diese Entwicklung auch in Deutschland schon seit längerem mit einer Analogie ebenfalls aus dem Printbereich diskutiert, wobei der »elektronische Kiosk« mit dem ungemein diversifizierten Zeitschriftenangebot verglichen wird. Aber wird das Programmfernsehen ganz verschwinden, und werden sich nicht auch Hybridformen entwickeln?

Erika Fischer-Lichtes (Berlin) Ausführungen gehörten angesichts der eloquent vorgetragenen Stringenz ihrer Argumente sicher zu den Glanzpunkten der Tagung. Gleichwohl fragt man sich, warum das Thema der »Konkurrenz« anderer Medien für das Fernsehen in der Schlusstagung ausgerechnet an einer für die Entwicklung des Mediums sehr speziellen Grenzlinie exemplifiziert wurde. Immerhin: Jedem, der sich gelegentlich die Frage nach der ungebrochenen Vitalität des Theaters angesichts von Kino und Fernsehen gestellt hatte, vermittelte Erika Fischer-Lichtes kompakte Aufklärung über die Differenzen, abseits vorgefasster kulturkritisch konnotierter Werturteile, gespickt mit Hinweisen auf zahlreiche Übereinstimmungen (z.B. der In-

szenerierung von Authentizität). Sie sieht in der Kopräsenz und dem Interagieren zwischen Akteuren und Zuschauern die hohe Attraktivität des Theaters.

Weitgehend verschlossen sich – beim Zuhören – dem Berichterstatte die von der hohen Warte ästhetischer bzw. literaturwissenschaftlicher Theorie formulierten Vorträge von Peter Gwendolla (Siegen) über das »Ende der Medien« und von Volker Roloff (Siegen) über »Probleme der Fernsehästhetik. Zur Intermedialität und Theatralität des Fernsehens«.

Auch das Anliegen von Peter Ludes (Siegen) und seinem Teilprojekt, das sich intensiver mit den Bildern der Bildschirmmedien auseinandersetzt, als dies möglicherweise in anderen Projekten der Fall war, vermittelte sich vor allem mit Blick auf die Absichten der Schlusstagung nur mühsam. Den Prozess der (Selbst-)Beobachtung moderner Gesellschaften durch die alles umgreifenden Bildschirmmedien an sogenannten Schlüsselbildern zu dokumentieren und zu interpretieren, ist zweifellos ein begrüßenswertes Unterfangen. Als Beispiel für seine Argumentation wählte Ludes drei Sequenzen, in denen Panzer eine Rolle spielen – von Jelzins Ansprache beim Moskauer Putsch 1991, über die mediale Inszenierung der Konfrontation zwischen Studenten und Panzern auf dem Tianamen-Platz in Peking 1989 bis hin zur Mutierung des Motivs zur Popikone in einer Show mit Michael Jackson. Fragen kollektiver Symbolbildung gerade anhand von Bildern ist ein altes, mit Blick auf neuere theoretische Ansätze fortzuschreibendes Thema. Ludes' Versuche, einige der Mechanismen der Manipulation und Ausgrenzung sichtbar zu machen, griffen durchaus von all' diesen Einsichten etwas auf, aber für generelle Aussagen über den Umgang mit den Bildern reichte dies nicht aus. Könnte es sein, dass ikonografische Probleme beim SFB »Bildschirmmedien« nicht doch etwas zu kurz gekommen sind?

Edgar Lersch, Stuttgart

¹ Vgl. Gerd Hallenberger/Helmut Schanze (Hrsg.): *Live ist Life. Mediale Inszenierungen des Authentischen*. Baden-Baden 2000. Vgl. auch Helmut Schanze: *Live is life*. Anmerkungen zu einem Prinzip des Fernsehens und einer Tagung. In: *RuG Jg. 25* (1999), S. 238-241.

Fünftes Forum Medienrezeption Sport und Sportrezeption

Das Thema »Sport und Sportrezeption« am 13. und 14. Oktober 2000 in der Landesbank Baden-Württemberg in Stuttgart war angesichts der »Daum-Hoeneß-Affäre«, die eine Woche später zur »Affäre Daum« mutierte, hochaktuell. Denn

bei der unklaren Gemengelage von Gerüchten und Halbwahrheiten war die journalistische Professionalität bei der Vermittlung der Sportereignisse und ihres Umfeldes gefragt und damit der Ehrgeiz all derer herausgefordert, die mit Distanz das Sportgeschehen beschreiben und kommentieren und nicht lediglich Teil einer riesigen Unterhaltungsmaschinerie sein wollen. Entsprechend engagiert, aber auch resigniert waren die Wortmeldungen und Diskussionsbeiträge.

Die Problematik der Sportberichterstattung in den Medien – die Tagung beschäftigte sich allerdings in erster Linie mit dem Fernsehen, selten wurde der Hörfunk angesprochen und nur am Rande kam die Presse vor – harpte seit langem einer systematischen Betrachtung im medienwissenschaftlichen Kontext, denn trotz der Omnipräsenz des Sports auf den Bildschirmen wurde sie bislang eher vernachlässigt.

In Anlehnung an die Programme früherer Foren »Medienrezeption«¹ beabsichtigte die letztjährige Veranstaltung, über das Angebot und die Nachfrage, über Sportberichterstattung und -übertragungen einerseits und die Nutzung andererseits zu informieren, Analysen vorzutragen und natürlich darüber auch kontrovers zu diskutieren. Letztlich standen jedoch die Fragen, die die Präponderanz der relativ wenigen sogenannten Fernsehsportarten hervorruft und in die milliardenschwere Geschäfte der Vereine und der Rechteverwerter verwoben sind, eindeutig im Vordergrund. Von der Rezeption der Sportsendungen in Hörfunk und Fernsehen handelte übrigens nur ein Vortrag, der jedoch angesichts seiner Begrenzung auf die Ergebnisse der quantitativen Teilnehmerforschung insgesamt wenig dazu beitrug, die spezifische Attraktivität des Angebots zu erhellen. Einige diesen Aspekt vertiefende Hinweise auf die Attraktivität auch »passiven« Sports gab der als Sportwissenschaftler an der Universität Tübingen tätige Präsident des Deutschen Leichtathletikverbandes Helmut Digel in seinem Einführungsreferat.

In der Rückschau und mit einiger Distanz kritisch betrachtet, kreiste die Tagung – manchmal ohne die notwendige analytische Schärfe – um die im wesentlichen bekannten Facts, die entweder achselzuckend oder bedauernd konstatiert wurden, so auf den mit manchen prominenten Zeitgenossen aus der Sportpromotionsszene bzw. der Rechteverwerter tagungsdramaturgisch geschickt plazierte Podien und Rundgesprächen. Deren Ertrag ließ jedoch zu wünschen übrig. Die im aktiven Geschäft stehenden Manager und Öffentlichkeitsarbeiter ließen sich natürlich nicht in ihre Karten schauen oder redeten wie Fedor Radmann (München) das milliardenschwere Geschäft der Fußballweltmeisterschaft 2006 in Deutschland zu einer freundlichen

Imagekampagne für die Bundesrepublik Deutschland herunter; Behauptungen und Gegenbehauptungen mussten, wie das bei solchen Gelegenheiten häufiger der Fall ist, ungeprüft stehen bleiben.

Vermehrung des Sportangebots für Aktive und die passiven Zuschauer, Vermehrung des Medienangebots generell und damit einhergehend auch der Sportsendungen im Fernsehen, ein sich gegenseitiges Hochschaukeln von immer mehr Geld für Rechte und dem mit den Übertragungen der Feste und Galas verbundenen Glamour sowie der damit einhergehende Wandel der Berichterstattung zur reinen Unterhaltung: Das alles wurde in den Referaten und Podien angesprochen. Antworten darauf, wie den teilweise verhängnisvollen Entwicklungen gegengesteuert werden könnte, kamen kaum zur Sprache.

Zu den die Sportverbände beschäftigenden Schwierigkeiten gehört der Umstand, dass nur wenige Sportarten quotenträchtige Erfolge im Fernsehen haben und damit wie vor allem der Fußball das große Geld kassieren, während andere Sportarten darben und nicht wissen, wie auch sie gelegentlich in den einschlägigen Sendungen vorkommen können. Schulterklopfend wurde dann von denen, die es wissen müssten, der fernsehgerechten Inszenierung das Wort geredet oder den sogenannten Nischensportarten die Internetübertragung als Ausweg aus dem Dilemma geraten. Hoffnungen darauf, dass der dem Gemeinwohl verpflichtete öffentlich-rechtliche Rundfunk für die Breite des Sportgeschehens einen Ausweg bieten könnte, wurden von den Verantwortlichen bereits im Keim erstickt. Auch rundfunkrechtlich gibt es kaum Ansatzpunkte, die Rundfunkanstalten dazu zu verpflichten.

Die Frage danach, wie sich dies auf den Sportjournalismus und die -berichterstattung auswirke, versuchte Wiebke Loosen (Münster) zu beantworten. Die Kommerzialisierung beginne die Grundsätze einer objektiven Berichterstattung – die ja nicht ohne Glamour auskommen kann und will – zu konterkarieren: Die Abhängigkeit von Sponsoren zeige hier und da Wirkung, Exklusivinterviews mit den Stars müssten bezahlt werden. Dazu wurde mehrfach treuherzig versichert, es sei noch nicht vorgekommen, dass die wirtschaftlichen Interessen bereits das Sportgeschehen selbst und die Ergebnisse beeinflusst hätten, und damit müsse man auch in Zukunft nicht rechnen.

Die als Vortragende und Diskussionsredner auftretenden Vertreter des – im wesentlich regional verorteten – württembergischen Sportbundes (Repräsentanten des Profisports waren außer dem Kommunikationsdirektor des DFB

Wolfgang Niersbach gar nicht erst anwesend) hatten da einen schweren Stand. Trennlinien zwischen dem Breiten- und dem Spitzen- (und damit meist dem Profi-) Sport als Unterhaltungsware sind im übrigen wohl nur schwer zu ziehen.

Zwangsläufig identifizieren sich die Verbände einerseits mit ihren öffentlichkeitswirksamen Spitzenkännern, man will – und muss – an den Erträgen partizipieren und gleichzeitig und dennoch so etwas wie selbstlosen Idealismus präsentieren. Als Provokation – so war sie auch gemeint – empfanden die Sportfunktionäre die Thesen des durch die sogenannten Shell-Studien bekannt gewordenen Trendforschers Horst W. Opaschowski, der dem Vereins- und Verbandssport prophezeite, dass seine moralische bzw. gesellschaftliche Legitimation durch die Trends der sozialen Entwicklungen unterhöhlt werde: der Vereinssport befinde sich auf dem Rückzug, und die mentalen Dispositionen vor allem der jüngeren Generation ließen erwarten, dass dieses sich fortsetze. Über die Bewertung von Zahlen und Statistiken wurde gestritten, Auswege aus den verschiedenen Dilemmata jedoch nicht aufgezeigt.

Edgar Lersch, Stuttgart

¹ Vgl. »Medienrezeption seit 1945«. Tagungsdokumentation erschienen. In: RuG Jg. 24 (1998), H. 1, S. 77; Zweites »Forum Medienrezeption« am 23./24. Oktober 1998 in Stuttgart. In: RuG Jg. 24 (1998), H. 4, S. 259ff.; Edgar Lersch: Drittes Forum Medienrezeption »Information und Informationsnutzung«. In: RuG Jg. 25 (1999), H. 2/3, S. 156ff.; Edgar Lersch: Medienrezeption IV: Unterhaltung. Tagung in Düsseldorf. In: RuG Jg. 25 (1999), H. 4, S. 261ff.

Die PAL-SECAM-Kontroverse und die DDR

Ein Forschungsprojekt an der RWTH Aachen

Als am 22. März 1965 in Paris der Staatsvertrag zwischen Frankreich und der UdSSR zur Übernahme des französischen SECAM-Farbfernsehsystems durch die Sowjetunion unterzeichnet wurde, schien dies ein Sieg der Außen- und Industriepolitik de Gaulles mit breiter Sogwirkung (nicht nur) für die Staaten Osteuropas zu sein: Der Traum der »Grande Nation« eines französischen Farbfernsehsystems vom »Atlantik bis zum Ural«¹ rückte in greifbare Nähe. Es war nur noch eine Frage der Zeit, wann die französischen Patente, im Besitz der Firmen »Compagnie Française de Télévision« (CFT) und der »Compagnie Générale de Télégraphie Sans Fils« (CSF), durch die sogenannten »Satelliten-

staaten« der UdSSR übernommen werden würden.

Auf der Hand liegt dabei die damalige – zumal in Zeiten des Kalten Krieges starke – Politisierung dieses wichtigen Abschnitts der Technik- und Mediengeschichte. Die Politik des französischen Präsidenten de Gaulle zielte – im Rahmen einer koordinierten Technik, Industrie- und außenpolitischen Strategie – auf ein eigenständigeres politisches Profil sowie die Steigerung französischen Einflusses in Europa. Dies sollte u. a. mithilfe des Mediums, das die moderne Massengesellschaft des 20. Jahrhunderts und politischen Einfluss schlechthin prägt, geschehen: dem Fernsehen. Oder mit de Gaulle ausgedrückt: »Qui tient la télévision tient un pays!«²

Die sowjetische Seite wiederum sah Frankreichs »Sonderrolle« im westlichen Bündnis (Aufbau einer eigenen Atomstreitmacht, der Force de Frappe, und der spätere Ausstieg aus der militärischen Integration der NATO, 1966) mit Wohlwollen und betrachtete die Farbfernsehinitiative der Grande Nation vor allem unter politischen Gesichtspunkten: wenn nicht als Möglichkeit der Spaltung des westlichen Lagers, so doch zumindest als dessen Schwächung in einem unter ideologisch-politischen und ökonomischen Aspekten wichtigen Bereich.

Die Bundesrepublik Deutschland hingegen propagierte das von Walther Bruch entwickelte PAL-System und hoffte in zähen Verhandlungen mit Frankreich auf ein Übereinkommen im Hinblick auf ein einheitliches System, zumal man mit dem Freundschaftsvertrag von 1963 zuvor die deutsch-französische Aussöhnung begonnen hatte. Vergebens: Nach der Übernahme des konkurrierenden SECAM durch die UdSSR 1965 und nach der erwarteten Übernahme von SECAM durch den »Satelliten« DDR befürchtete man eine Vertiefung der (kulturellen) Spaltung und der Teilung Deutschlands.³ Erste Untersuchungen über die beiden staatlichen Hauptakteure des »Streits«, Frankreich und Bundesrepublik Deutschland, haben PAL-SECAM als Politikum nachgewiesen.

Anders aber als die vorliegenden Forschungsansätze geht es im hier vorzustellenden und von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Projekt nicht um die westeuropäische Dimension der »Farbfernsehkontroverse«, sondern um die – nicht mindere, eher noch stärkere politikgeschichtliche Relevanz – im Blick auf Osteuropa, insbesondere die DDR und die UdSSR bzw. das Verhältnis beider zueinander. Der Ansatz zielt also auf die bisher kaum bearbeitete Frage der Politisierung der Entwicklungen im Bereich des Farbfernsehens in den Jahren vor der und bis zur Einführung von SECAM in der Deutschen Demokratischen Re-

publik: die politische Indienstnahme durch die Machthaber im SED-Staat, im Verhältnis zum Osten: UdSSR – und zum Westen: Frankreich, Bundesrepublik. Dabei deutet sich schon auf den ersten Blick der ungeheure politische, damit politikgeschichtliche Gehalt der Farbfernsehfrage an. Dies gilt insbesondere für ein totalitäres politisches System wie die DDR, das den staatlich gelenkten Massenmedien per se eine erzieherische und propagandistische, damit »politische« Rolle zuwies, sowohl im Hinblick auf die »Erziehung« der eigenen Bürger als auch insbesondere hinsichtlich des kapitalistischen Auslands, insbesondere der Bundesrepublik Deutschland.

Dies hat eine erste Durchsicht sowohl der Akten des Ministeriums für Post- und Fernmeldewesen der DDR ergeben, das mit der Diskussion technischer, ökonomischer, aber auch politischer Fragen und Probleme rund um die geplante Einführung des Farbfernsehens befasst war, als auch Äußerungen staatlicher »Kulturschaffender« rund um den Deutschen Fernsehfunk (DFF),⁴ der schließlich durch die Gründung des zweiten Fernsehprogramms mit großem ideologischen Pomp das SECAM-Farbfernseh-System anlässlich des 20. Jahrestags der Staatsgründung der DDR am 3. Oktober 1969 eingeführt hat⁵ (gut zwei Jahre nach der Einführung von PAL in der Bundesrepublik Deutschland). Als Beispiel für die ideologisch-politische Funktion in der DDR mögen folgende Argumentationsmuster von »Offiziellen« dienen:

1. Der Minister für Post- und Fernmeldewesen der DDR, Rudolph Schulze, plädierte in einem Brief an den Vorsitzenden des Ministerrats, Willi Stoph, am 6. Mai 1965 dafür, dass man sich bei der Entscheidung für eines der beiden Systeme daran orientieren müsse, welchen Standard die Bundesrepublik Deutschland übernehmen würde, »sofern das Einflußgebiet des Deutschen Fernsehfunks in Westdeutschland weiterhin gesichert werden muß.«⁶

Und an anderer Stelle ist man besorgt darüber, dass die implizierte Propaganda-Funktion im Hinblick auf den »Systemgegner« BRD durch eine Übernahme von SECAM in Ostdeutschland dadurch entwertet würde, dass DDR-Sendungen im PAL-Gebiet Westdeutschland und Westberlin nur in verminderter Schwarz-Weiß-Qualität empfangen werden könnten.⁷

2. Noch schärfer im Ton, in ideologische Sprachregelungen eingekleidet und mit klassenkämpferischer Terminologie vorgetragen, wurde in einer »Komplexen Studie zur Vorbereitung und Einführung eines 2. Fernsehprogrammes« vom 4. November 1966 argumentiert: Mit der Einführung des SECAM-Farbfernsehensystems gehe es um die Abwehr westdeutscher »ideolo-

gischer Diversion« zum einen durch die DDR-interne »täglichen Beeinflussung der öffentlichen Meinung im Sinne der Politik von Staat und Partei«, zum anderen um »die tägliche Einwirkung auf Millionen Bürger West-Berlins und Westdeutschlands«.⁸

Neben der propagandistisch-ideologischen Instrumentalisierung durch die DDR – vor allem in der Systemauseinandersetzung mit der Bundesrepublik – wurde der Verlauf der PAL-SECAM-Kontroverse auch durch festgefügte zwischenstaatliche (Bündnis-)Strukturen bedingt: Vor allem war in dieser Hinsicht die Führungsrolle der UdSSR in ihrem Verhältnis zum ostdeutschen Staat zentral bestimmend – und gewann insbesondere auch dadurch – im Spannungsfeld des Ost-West-Systemvergleichs der Blöcke – den Charakter eines Politikums. Dabei ergibt sich die Frage, inwieweit die DDR angesichts der von Warschauer Pakt und Rat für gegenseitige Wirtschaftshilfe (RGW) geforderten, bisweilen (im Fall Ungarns 1956 oder der CSSR 1968) mit militärischem Nachdruck eingeforderten Blockdisziplin (Breschnew-Doktrin) dieser bei der Wahl eines Farbfernsehensystems entsprechen musste oder einen – in Grenzen – eigenständigen Weg auf diesem Teilgebiet staatlichen Handelns gehen konnte. Zumindest zwei Tatsachen verweisen sofort darauf, dass der oft als bloßes »Anhängsel« der UdSSR beschriebene ostdeutsche Staat – wie noch zu zeigen sein wird – eigene technische, ökonomische und vor allem politische Interessen verfolgte und diese gerade im Bereich des Farbfernsehens zeitweilig in Maßen durchzusetzen suchte⁹:

1. Die DDR-Repräsentanten erreichten im Vorfeld einer Tagung der Studiengruppe XI. des Internationalen beratenden Ausschusses für das Funkwesen (CCIR) auf zwei konsultativen Konferenzen (Januar und März 1965) zur Abklärung eines gemeinsamen Standpunkts der RGW-Staaten folgenden Zusatz in das Protokoll aufzunehmen:

»Die Tagung nahm die Erklärung der Delegation der DDR entgegen, daß sie sich in Wien als Mitglied der OIRT-Delegation [OIRT = Internationale Organisation für Rundfunk und Fernsehen, Anm. d. Verf.] der einheitlichen Meinung der anderen Delegationen der RGW-Länder anschließen wird. Es besteht aber die Möglichkeit, daß die DDR auf Grund der Besonderheit ihrer politischen und geographischen Lage bei der Einführung des Farbfernsehens von dieser Meinung abweicht.«¹⁰

Zuvor hatte man im gleichen Bericht von 8. Mai 1965 an den Vorsitzenden des Ministerrats die Haltung der DDR wie folgt beschrieben:

»Seitens der DDR wurde auf dieser 2. Moskauer Beratung eine Erklärung abgegeben, daß die DDR

durch die Existenz zweier deutscher Staaten u.U. von der Festlegung dieser Konferenz abweichen kann.«

Dies deutet in bemerkenswerter Weise an, dass die DDR ihre Wahl des Farbfernsehsystems – zumindest eine Zeit lang – möglicherweise in Abweichung von der Blockdisziplin treffen würde – und dies in Verweis auf die deutsche Sonderrolle, geprägt durch zwei Staaten. Oder anders ausgedrückt: Die Entscheidung des DDR-Staates wurde in hohem Maße an der des Referenzsystems Westdeutschland und dessen Farbfernsehpräferenz orientiert. Es impliziert, dass die DDR-Führung an der Einheit Deutschlands zumindest hinsichtlich des kulturellen Trägers Farbfernsehsystem festhielt. Es wird zu klären sein, inwieweit der hier angedeuteten ostdeutschen Sonderrolle im RGW möglicherweise ein politischer (oder kultureller?) Nationenbegriff zugrunde lag, der an der deutschen Einheit (unter sozialistischem Vorzeichen?) zumindest als Idee festhielt. In diesem Zusammenhang ist wohl auch die (mutmaßliche) zeitweilige Präferenz des Generalsekretärs des ZK der SED, Walter Ulbricht, für das PAL-System zu sehen.¹¹ Auch die Tatsache, dass außer der Staatsführung der DDR auch höchste Gremien der SED mit der Farbfernsehfrage befasst waren, macht die PAL-SECAM-Kontroverse zu einem Politikum ersten Ranges!

2. Zu verweisen ist auch auf das nach Abschluss des sowjetisch-französischen staatlichen Rahmenvertrags zur Einführung des SECAM-Systems (1965) lange Lavieren der DDR in Verhandlungen mit Frankreich und in Absprache mit dem »großen Bruder« UdSSR einerseits und im Kontakt mit westdeutscher Seite, insbesondere mit Technikern des Patenteigners von PAL, der westdeutschen Firma Telefunken,¹² andererseits. Allein schon die Tatsache, dass zwischen der Unterzeichnung des französisch-sowjetischen »Farbfernsehvertrags« vom März 1965 und desjenigen zwischen der DDR und Frankreich vom März 1969 immerhin vier Jahre liegen, widerlegt die These vom ökonomisch-politischen »Anhängsel DDR«, auf das die Sowjetunion und Frankreich SECAM einfach und schnell hätten übertragen können. Vielmehr waren, wie zu zeigen sein wird, die – durchaus von internen Block-Rücksichten und starkem Bezug auf den »Gegner« Westdeutschland diktierten – Verhandlungen zwischen DDR-Staat und privaten französischen Firmen (CSF und CFT) unter Einschluss offizieller französischer Stellen (wie dem von de Gaulle inthronisierten »Interministeriellen Delegierten für die Farbfernsehfrage«)¹³ im Spannungsfeld technischer, ökonomischer und politischer Fragen sehr langwierig und schwierig. Auch wenn die Sichtung von Quellen aus dem Post- und Fernmeldeministerium der DDR und

die persönliche Befragung des damaligen DDR-Verhandlungsführers, des stellvertretenden Postministers Gerhard Probst,¹⁴ die Mutmaßung nahelegen, dass die DDR-Führung nach dem (geheimgehalten) Ministerratsbeschluss vom 22. Dezember 1966 für SECAM gefallen war¹⁵ und dass die Staatsführung gleichsam durch ihr »Zögern« Druck auf die französischen Verhandler ausüben wollte, um den zu zahlenden ökonomischen Preis für die Übernahme von SECAM zu senken und den angestrebten Preis im Sinne einer politischen Aufwertung der DDR zu erhöhen. Allerdings fällt trotz allem – und Probst bestätigt dies – die relativ eigenständige, ohne die Intervention der UdSSR mögliche Verhandlungsführung der DDR auf.

Ein »Hauptproblem«, welches die ostdeutsch-französischen Verhandlungen stark belastete und in die Länge ziehen ließ, war die staatliche Nicht-Anerkennung der DDR durch westliche Staaten, also auch durch Frankreich.¹⁶ Diese für die DDR seit Staatsgründung 1949 existierende Grundkonstellation, die sie über Jahrzehnte hin über verschiedene Zwischenstufen abzubauen suchte und erfolgreich abbauete,¹⁷ prägte entscheidend ihr außenpolitisches Handeln, insbesondere gegenüber dem Westen. Dies zeigt sich deutlich beim »lavierenden« Agieren der DDR-Führung in diesem speziellen Bereich der Wirtschafts- und Technikpolitik, der PAL-SECAM-Kontroverse.

Exemplarisch behandelt werden in diesen Zusammenhang die »Schwierigkeiten« rund um die Visa-Frage für (teilweise hochrangige) DDR-Repräsentanten, die im Zuge der Verhandlungen um die Einführung von SECAM nach Frankreich reisen wollten. Zahlreiche Akten (aus dem Bestand von CFT, aber auch aus dem Post- und Fernmeldeministerium der DDR) künden davon, dass die DDR-Offiziellen die Unannehmlichkeiten bei der Erlangung einer Einreiseerlaubnis nach Frankreich als »Erniedrigung« empfanden¹⁸ – eine nicht zumutbare Erschwernis für die Verhandlungsposition der CFT und für die Realisation ihres ökonomischen Interesses.

Die angedeuteten Hindernisse resultierten aus der Tatsache, dass die DDR von amtlicher französischer Seite nicht als souveräner Staat, sondern in den 60er Jahren nach wie vor als Besatzungszone betrachtet wurde, und ihre Bürger, die nach Frankreich einreisen wollten, somit nicht als vollwertige Staatsbürger galten.¹⁹

Das Forschungsprojekt greift also technische, ökonomische und politische Gegenstandsbereiche und ihre Wechselwirkung im Kontext von Außen-, und Innenpolitik und unter den Bedingungen des damals sich langsam entspannenden Ost-Westkonflikts auf.

Gerald Glaubitz, Aachen

- 1 Le Monde, 24.3.1965, S. 1f.
- 2 Zit. nach Alain Peyrefitte: C'était de Gaulle. Vol. 2. Paris 1997, S. 386.
- 3 Die damalige westdeutsche Presse gibt ein eindrucksvolles Zeugnis von der Stimmungslage der westdeutschen Öffentlichkeit.
- 4 Vgl. zu diesem Thema Erich Selbmann: DFF Adlershof. Wege übers Fernsehland. Zur Geschichte des DDR-Fernsehens. Berlin 1998.
- 5 Deutlich wird der spezifische »sozialistische« Bildungsauftrag des neuen Farbfernsehens im stenografischen Protokoll anlässlich der geplanten Eröffnung des Zweiten Fernsehprogramms. Presseinformation 12.8.1969. Bundesarchiv (BA) Berlin DM 3 BRF II, 3836.
- 6 Brief Schulze an Stoph, 6.5.1965. BA Berlin DM 3, 8290.
- 7 Vgl. Brief Schulze an Stoph, September 1966 (der Brief ist nicht genauer datiert). BA Berlin DM 3, 8292. Als Scheinargument kann man wohl die im gleichen Zusammenhang auftauchende »Warnung« ansehen, dass bei Übernahme von SECAM durch die DDR auch kein Empfang westdeutscher Farbfernsehsendungen in Ostdeutschland möglich sei, zumal an anderer Stelle der gleichen Quelle der Bundesrepublik ein »aggressiver Charakter« und »ideologische Diversion« unterstellt wird, begründet mit der Ankündigung (?) des westdeutschen Bundespostministers Richard Stücklen, Sender in SECAM III-b-Standard in Grenznähe zum Zweck der »Propaganda« aufzustellen.
- 8 BA Berlin DM 3, 8292.
- 9 Bezeichnenderweise drängten DDR-Offizielle nach der sowjetisch-französischen Unterzeichnung des SECAM-Vertrags darauf, »keine verbindliche Erklärung der DDR (für SECAM, Anm. d. Verf.) durch Anspruchsnahme der Dienste der UdSSR abzugeben, sondern auf diplomatischen Wege zu versuchen, dass autorisierte Vertreter Frankreichs Kontakte mit den verantwortlichen zentralen Organen unserer Republik aufnehmen.« So äußerte sich Staatssekretär Richard Serinek betreffs der Wiener Farbfernsehkonferenz vom 24.3. bis 7.4.1965 in einem Schreiben an den stellvertretenden Vorsitzenden der staatlichen Plankommission Albrecht am 29.4.1965. BA Berlin DM 3, 8290. Unter Ausschaltung des »großen Bruders« wollte man also souverän die technischen, ökonomischen und politischen Konditionen der Verhandlungen mit Frankreich selbst aushandeln.
- 10 Brief Schulze (wie Anm. 6).
- 11 So meldete ein Mitarbeiter des französischen Außenministeriums, J. L. Toffin, – in Berufung auf gut informierte Kreise – in einem Telegramm aus Ost-Berlin vom 23. August 1968, dass die Entscheidung zugunsten von PAL gefallen sei: Das Politbüro des ZK der SED hätte sich seit einigen Wochen mit dem Farbfernsehen und der Wahl eines der beiden Systeme beschäftigt. Ulbricht hätte seine (angebliche) Wahl mit dem größeren Einfluss auf die Zuschauer im Westen begründet. Vgl. Archives du Comité de l'Histoire de la Télévision. Paris. Nachlass M. Dubail. Wichtig wäre eine Prüfung, ob diese »Entscheidung« Ulbrichts auch Niederschlag in Akten des ZKs oder Politbüros gefunden hat.
- 12 So taucht z. B. in den französischen Akten von CFT die Besorgnis auf, dass Telefunken-Ingenieure in der DDR in der Propagierung und Demonstration ihres Systems sehr aktiv seien und sogar versprochen hätten, für die DDR-Übernahme von PAL keine Lizenzgebühren zu fordern. So Jean-Pierre Doury, Beauftragter der CFT für die Promotion des Farbfernsehens in der DDR, in einem Brief an CFT-Direktor A. Pons, Berlin 25.8.1967. Archives du Comité de l'Histoire de la Télévision. Nachlass M. Dubail.
- 13 Aus der bisherigen Sichtung der Akten ergibt sich eindeutig die Absicht der DDR-Führung, offizielle staatliche Stellen Frankreichs in den Prozess der Konsultationen einzubeziehen.
- 14 Das von mir im Februar 2001 geführte Interview liegt bisher nur als Minidisc-Mittschnitt, noch nicht in schriftlicher oder gedruckter Form vor.
- 15 Vgl. dazu Walter Kaiser: The PAL-SECAM Colour Television Controversy. In: History of Technology Vol. 20 (1998), S. 12.
- 16 Der französische Staat stand, trotz Ausstiegs aus der militärischen Integration der NATO, auf der Seite der westlichen Wertegemeinschaft und in solidarischer Haltung gegenüber der NATO und der Bundesrepublik, die ihrerseits – gleichsam als außenpolitische Doktrin – die Beziehungen zu allen Staaten (außer der UdSSR) abzubrechen drohte, welche die Souveränität des ostdeutschen Staates anerkannten (Hallstein-Doktrin). So gesehen waren die Verhandlungen der privatwirtschaftlichen französischen Firmen mit den staatlichen DDR-Firmen, also letztlich dem DDR-Staat, bei gleichzeitiger Nicht-Anerkennung der Souveränität Ostdeutschlands ein politischer Drahtseilakt mit zahlreichen Hindernissen.
- 17 Zu den wichtigen Etappen auf diesem Weg zählen die Aufnahme der DDR (zusammen mit der Bundesrepublik) in die Vereinten Nationen 1973 – und der quasi-staatsoffizielle Empfang des Generalsekretärs des ZK der SED und Staatsratsvorsitzenden, Honecker, in der Bundesrepublik 1987.
- 18 Aufgrund des von Frankreich definierten politischen Status der DDR mussten hohe Staatsbeamte der DDR in West-Berlin sich bei der Alliierten Kommandantur melden und dort eine Bestätigung ausstellen lassen, um damit ebenfalls im Westen der geteilten Staat bei der französischen Repräsentanz ein Visum für die Einreise nach Frankreich ausgestellt zu bekommen – ein Schlag ins Gesicht der um staatsoffizielle Anerkennung bemühten DDR-Führung.
- 19 Deshalb intervenierten hohe Repräsentanten der CSF und der CFT sowohl beim »Interministeriellen Delegierten« als auch beim französischen Innen- und Außenministerium, um Sonderkonditionen für die DDR-Besucher zu erhalten, was schließlich gelang. Man sieht, die PAL-SECAM-Kontroverse führte auch in diesem Bereich zu hektischem diplomatischem Agieren – und wurde zum Politikum.

»Vom Umgang mit Zeit im Internet« Fachübergreifende Sichtweisen

Bereits ein kursorischer Blick in die Geschichte lehrt, dass »Zeit« Kultur(en) schon immer nachhaltig geprägt und beeinflusst hat. Allein im letzten Jahrhundert war der »Zeit«-Diskurs durch Entwicklungen in Philosophie, Wissenschaft und Technik gewaltigen Umbrüchen ausgesetzt. Gegenwärtig machen moderne postindustrielle Gesellschaften einen weiteren, durch digitale, interaktive und netzwerkgestützte Informations- und Kommunikationsmedien (Chat Rooms, Emails, Newsgroups, Virtual Worlds etc.) (mit)evozierten Transformationsprozess durch, mit dem einmal mehr tiefgreifende Veränderungen im Verständnis von »Zeit« und »Zeitlichkeit« einhergehen.

Dazu war am 7. März 2001 unter dem Titel »Vom Umgang mit Zeit im Internet« zu einem interdisziplinären Workshop auf der »Mensch & Computer 2001« nach Bad Honnef eingeladen worden. Die Veranstaltung, moderiert von den Informatikerinnen Uta Pankoke-Babatz und Ulrike Petersen, bot Interessentinnen und Interessenten aus unterschiedlichen Fachrichtungen die Möglichkeit, sich über kulturelle, psychologische, soziologische und technische Gesichtspunkte des Verhältnisses von »Zeit und Internet« zu informieren.

Eingangs befasste sich Uta Pankoke-Babatz mit der grundlegenden Bedeutung von Zeit bei Kommunikation und Kooperation. Sie erinnerte daran, dass Zeit mitnichten festgelegt ist; vielmehr ist der Umgang mit Zeit durch zahlreiche domänenspezifische Kodierungen charakterisiert: »Es ist wichtig, dass man die »Spielregeln« der Zeit am jeweiligen Ort kennt, um seine eigenen Handlungen in der Umgebung abstimmen zu können.« Am Beispiel von Computer Supported Cooperative Work (CSCW), dem durch Computer unterstützten kooperativen Arbeiten, erläuterte Pankoke-Babatz in Abhängigkeit von verschiedenen Raum/Zeit-Konstellationen die These: »Der unbewusste und intuitive Umgang mit der Zeit kann zu Interaktionsproblemen in elektronischen Settings führen.« Ihre Ausführungen verdeutlichten, dass der Umgang mit Zeit im Wirkungszusammenhang steht zu physikalischen, geografischen und kulturellen Gegebenheiten. Jene intuitiv-unbewusste Einlassung auf Zeit macht es schwierig, zwischen Orten mit unterschiedlichen Zeitschemata zu wechseln, seien es nun lokale oder elektronische Interaktionsszenarien. Aus diesem Grunde warb sie dafür, mehr Wert auf Zeitspezifika zu legen und angesichts unterschiedlichster Zeitphänomene adäquate Zeitkonzepte für Anwendungen zu erarbeiten.

Aus psychologischer Sicht setzte sich Christel Kumbruck mit der kulturellen Dimension von Zeit und deren Wandlungen durch neue Informations- und Kommunikationstechnologien auseinander. Sie vertrat die These, »dass die neuen Informations- und Kommunikationsmedien, da sie ja in die Kultur stiftenden Interaktionen fundamental eingreifen, massive Veränderungen des Zeitempfindens und -verhaltens induzieren.« Im Rückgriff auf Ergebnisse aus empirischen Studien zur telekooperativen Rechtspflege sowie zum Erreichbarkeitsmanagement im Krankenhaus referierte Kumbruck, dass Nutzerinnen und Nutzer im Einsatz moderner Informations- und Kommunikationstechniken an die Grenzen der für sie selbstverständlichen (lebensweltlichen) Zeitorientierung stoßen. Mithin kann die »neue«, medial beeinflusste Zeitausrichtung nicht mehr als ein »alles umfassendes« Konzept betrachtet werden, im Gegenteil: Sie fungiert als »Aufforderung« an die Individuen, die durch elektronische Medien eröffneten Freiheiten im Umgang mit Zeit selbst kreativ zu gestalten. Ihr Fazit lautete: »Die Dimension Zeit wird dabei von einer unbewussten, intuitiv genutzten Ressource zu einem bewusst aushandelbaren Koordinationsinstrument.«

»Zeittheoretischen Implikationen« computerbasierter Kommunikation war der soziologisch argumentierende Vortrag von Bernd Bienzeisler gewidmet. Nach systemtheoretischem Verständnis wandelt sich die Art und Weise, wie »Zeit« sinnhaft erfahrbar wird, nach Maßgabe der gesellschaftlichen Differenzierung. Aus diesem Grunde kann man mittels einer Analyse zeitlicher Semantiken Aussagen über den Komplexitätsgrad einer Gesellschaft machen. Bienzeisler konstatierte, »dass Semantiken von Geschwindigkeit und Beschleunigung untaugliche Selbstbeschreibungen gesellschaftlicher Kommunikation im Allgemeinen und computervermittelter Kommunikation im Besonderen sind.« Mit dem Durchsetzen computervermittelter Kommunikation stellt sich, so sein Tenor, verstärkt das Problem der Gleichzeitigkeit. »Die durch computervermittelte Kommunikation implizierten Veränderungen im Zeitbewusstsein sind dann weniger auf Geschwindigkeitsaspekte rückführbar, als vielmehr auf Veränderungen in der Wahrnehmung der Selektivität sinnhafter bzw. anschlussfähiger Ereignisse.«

In seinem Beitrag konzentrierte sich Christian Filk aufs Computer Supported Cooperative Learning (CSCL), also Computerunterstütztes Kooperatives Lernen, und »Verzeitlichung«. Er illustrierte mit Anleihen bei der Theory of Media Synchronicity (Theorie der Mediensynchronizität) den folgenden Sachverhalt: Wichtiger als über einen möglichst großen Medienreichtum zu ver-

fügen, ist das Ziel, dass Gruppen überhaupt ziel- und ergebnisorientiert miteinander arbeiten und lernen können und im Laufe der Zeit zu einer erhöhten Produktivität gelangen. Mit dem Konzept der Mediensynchronizität steht erstmalig eine Theorie zur Verfügung, die Synchronizität und computerunterstützte Kooperation miteinander in Beziehung setzt. Ein für die weitere Forschung richtungweisender Umstand besteht darin, so die Quintessenz, dass eine Umgestaltung von Lehr-/Lernumgebungen geboten sein könnte: So könnte das, was bislang synchron veranstaltet wurde, besser asynchron durchgeführt werden (etwa reine Wissensaneignung). Und umgekehrt: Das, was bis jetzt asynchron vermittelt wurde, könnte besser synchron erarbeitet werden (etwa spielerisches, entdeckendes, forschendes Lernen).

Aus Sicht der Wirtschaftsinformatik machte Thomas Myrach auf soziotechnische Probleme der Zeitdimensionen von Dokumenten im World Wide Web aufmerksam. Er wies darauf hin, dass die Entwicklung der Bezugsgrößen und der Webinhalte für Informationsangebote und -nachfragen eine Reihe aufwändiger Probleme mit sich bringt. Um die Schwierigkeiten der Zeitsensibilität von im WWW präsentierten Informationen lösen zu können, trat er dafür ein, Konzepte aus dem Bereich temporärer Datenbanken auf Web-Informationen anzuwenden. Somit ließe sich eine systematische Behandlung der Zeitgebundenheit von Fakten und Änderungen bewerkstelligen. Als hinderlich nimmt sich der Umstand aus, dass die heutigen Web-Technologien temporale Modelle noch nicht unterstützen, geschweige denn Zeitstempelung oder Versionierung. Myrachs Resümee: »Sollen Dokumente zeitgestempelt werden, so muss eine Erweiterung von Markup-Sprachen erfolgen. Dieses Konzept kann auch pragmatisch mittels Einsatz von Werkzeugen umgesetzt werden.«

Abschließend beschäftigte sich Ulrike Petersen mit einigen Aspekten des »Gendering« beim Umgang mit Zeit im Internet. Am Beispiel der E-Mail-Kommunikation stellte sie die Thesen zur Diskussion: »Wenn Verzögerungen nicht einer Ursache zugeordnet werden können, treten häufig Missverständnisse auf. Da Frauen mehr Wert auf die soziale Qualität der Kommunikation legen als Männer, sind sie schneller irritiert als Männer, die Verzögerungen zunächst eher der Technik oder einer Abwesenheit des Gesprächspartners zuordnen.« Nach Petersens Beobachtungen und Befragungen zu urteilen – empirische Untersuchungen liegen nach ihrer Auskunft bislang noch nicht vor –, stellt sich bei Frauen eher Unsicherheit ein, ob und inwieweit die Gesprächspartnerin oder der -partner unter Umständen nicht antworten möchte. Oder Frauen

machen sich Gedanken, warum eine Gesprächspartnerin oder ein -partner nicht reagiert.

Der Workshop hat gezeigt – in der Medienhistoriografie ein Gemeinplatz –, dass sich Temporalstrukturen komplexer Sozialformationen fundamental über Medialisierungsprozesse generieren. Auch wenn die Vorträge auf unterschiedlichen disziplinären und paradigmatischen Hintergrundüberzeugungen basierten, was den Dialog der Diskutantinnen und Diskutanten nicht immer beförderte, kam man doch in der Einsicht überein, dass elektronischen Medien und Werkzeugen, sei es als Taktgeber, Synchronisationsinstrument oder Chronometer, nicht nur nicht elementare Funktionen in der Handlungsorganisation (spät)moderner Gesellschaftsformationen zukommen, sondern dass sie gleichsam als Introjekte auch auf den Affekt- und Emotionshaushalt prozessbeteiligter Individuen und Gruppen einwirken. So wurden die auf dem Workshop skizzierten Fallbeispiele entweder in individuellen oder kollektiven Anordnungen als Zeitdruck, Geschwindigkeitspostulat und Flüchtigkeitphänomen krisenhaft erfahrbar. Gerade hier wurde zu Recht darauf insistiert, dass es angemessene soziotechnische Konzepte zu entwickeln gilt, die sich explizit der Zeitproblematik annehmen.

Insgesamt zeichnete sich die Veranstaltung über weite Strecken durch an konkreten Fragestellungen orientierte Diskussionen aus, wodurch man sich auch positiv von der traditionellen Kulturkritik bzw. vom sozialutopischen Apologetentum der letzten Jahre absetzen konnte. Auf die künftigen Auseinandersetzungen um eine sich sukzessiv vollziehende medieninduzierte »Verzeitlichung« der Gesellschaft kann man nur gespannt sein.

Christian Filk, Koblenz

Weltweiten Publika auf der Spur Internationale Konferenz der Medienforscher »CIBAR« bei der DW

Jedes Jahr einmal treffen sie sich zum fachlichen Austausch: die Medienforscher der internationalen Rundfunkanbieter. Vom 8. bis 10. November 2000 tagte die »Conference of International Broadcasters' Audience Research Services« (CIBAR) auf Einladung der Deutschen Welle in Köln. Der Einladung gefolgt waren rund 45 Teilnehmer aus Europa, Nordamerika, Südafrika und Asien.

Die Konferenz – die 16. ihrer Art – bot einen umfassenden Überblick über die Bandbreite der in der internationalen Medienforschung angewandten Methoden: von der Befragung bis zur Datenanalyse und der weiteren Darstellung der

Ergebnisse. Gemeinsame Standards zu finden ist seit jeher eines der Hauptanliegen der CIBAR.

Das Programm war dicht gepackt. In acht Themensitzungen wurden rund 25 Vorträge gehalten. Der Fall des Milošević-Regimes und die Rolle des Auslandsrundfunks im Demokratisierungsprozess in Jugoslawien standen ebenso auf der Tagesordnung wie Möglichkeiten der Datenerhebung unter tibetischen Flüchtlingen im Exil, die Praktikabilität von weltweiten Hochrechnungen, Stichprobenkonstruktion und sozialwissenschaftliche Feldarbeit in Äthiopien und Modelle der Publikumssegmentation. Die teils ganz eigenen Bedingungen internationaler Fernsehforschung und der Themenkomplex Internet/Online wurden in eigenen Sitzungsblöcken behandelt. Vorgestellt wurde auch der Entwurf für die dritte Auflage der gemeinsam zu verabschiedenden Richtlinien zur Methoden-Harmonisierung für die internationale Medienforschung, die auch stärker das Medium Fernsehen und die Online-Nutzung berücksichtigen wird.¹

Besonderer Augenmerk der diesjährigen CIBAR war, den Adressatenkreis der Konferenz auszudehnen. So nahmen auch Vertreter von auf Auslandsrundfunk spezialisierten Marktforschungsinstituten, von anderen Fachverbänden sowie Journalisten teil – eine gute Gelegenheit für alle Teilnehmer, sich auszutauschen und methodische Probleme zu diskutieren. Für diejenigen Sender, die faktisch kein Budget für eigene Forschungsprojekte haben, wurde unmittelbar vor dem eigentlichen Konferenzbeginn ein spezieller Seminar-Workshop angeboten, der sich regen Zuspruchs erfreute. Schon bei der letztjährigen CIBAR in Genf² war beschlossen worden, die Bedürfnisse der »kleineren« Sender stärker zu berücksichtigen – die Konferenz will nicht eine exklusive Veranstaltung der »major players« sein.

Ganz in diesem Sinne wurde auch ein neuer Vorsitz für das Geschäftsjahr 2000/01 der CIBAR gewählt (die nicht nur eine jährliche Konferenz, sondern auch ein Fachverband ist). Mit großer Mehrheit wurde Héléne Robillard-Frayne zur Vorsitzenden gewählt, die Forschungs- und Marketingleiterin von Radio Canada International.

Oliver Zöllner, Köln

¹ Die zweite Auflage ist erschienen als: »Conference of International Broadcasters' Audience Research Services (CIBAR) in collaboration with the European Broadcasting Union (EBU). Harmonized Audience Measurement for International Radio«. Geneva ²1996. Die dritte Auflage soll den Titel tragen: »Audience Measurement for International Broadcasters«.

² Vgl. Allen Cooper: International Broadcasters Tackle Research Problems. In: The Channel Vol. 4, H. 5, S. 12; RuG Jg. 26 (2000), H. 1/2, S. 65f.

Forschungsstelle zur Geschichte des Rundfunks in Norddeutschland

An der Universität Hamburg ist eine »Forschungsstelle zur Geschichte des Rundfunks in Norddeutschland« gegründet worden. Die neu eingerichtete Forschungsstelle ist ein Kooperationsprojekt zwischen der Universität Hamburg (Institut für Neuere deutsche Literatur und Medienkultur), dem Hans-Bredow-Institut für Medienforschung und dem Norddeutschen Rundfunk (NDR). Die Leitung der Forschungsstelle hat der Medienwissenschaftler und -historiker Peter von Rüdén übernommen, wissenschaftlicher Mitarbeiter ist der Rundfunkhistoriker Hans-Ulrich Wagner.

Aufgearbeitet werden soll zunächst die Geschichte des Nordwestdeutschen Rundfunks (NWDR), der von 1945 bis 1955 für Schleswig-Holstein, Hamburg, Niedersachsen, Nordrhein-Westfalen und den britischen Sektor von Berlin zuständig war und hier den öffentlich-rechtlichen Rundfunk als unabhängiges publizistisches Medium etablierte. Von 1953 bis 1955 entstanden aus dem NWDR die heutigen ARD-Anstalten NDR, WDR und SFB.

Der NWDR hat ein zentrales Kapitel der Rundfunkgeschichte nach dem Zweiten Weltkrieg geschrieben. Wesentliche Modelle für Hörfunk und Fernsehen nach 1945 wurden von ihm entwickelt. Der Rundfunkanstalt kommt aber auch generell eine zeitgeschichtliche Bedeutung zu, denn sie spielte eine prägende Rolle beim Aufbau demokratischer Strukturen in Deutschland und beeinflusste Gesellschaft, Kultur und Politik.

In der bisherigen Rundfunkgeschichtsschreibung gibt es bislang nur wenige und zumeist unvollständige Darstellungen über die Geschichte des NWDR und seiner Programme. Systematisch erschlossen werden jetzt die in Hamburg vorhandenen NWDR-Akten. Der NDR hat sie in Teilen dem Hamburger Staatsarchiv übergeben. Auf der Grundlage dieser Aktenbestände – ebenso wie der beim WDR befindlichen Akten seit 1945 – soll erstmals eine detaillierte Gesamtdarstellung des NWDR und seiner Hörfunk- und Fernsehprogramme entstehen. Geplant sind zu diesem Zweck auch umfangreiche Zeitzeugeninterviews, die zur Quellensicherung vom NDR-Hörfunk aufgezeichnet und im NDR-Schallarchiv archiviert werden. Die Nutzung dieser Interviews für eine Hörfunkreihe ist vorgesehen.

Die Anregung zur systematischen Erforschung der Geschichte des NWDR ging von der Historischen Kommission der ARD aus. NDR-Intendant Jobst Plog griff die Anregung auf und bat zunächst das Hans-Bredow-Institut für Medienforschung, unter Beteiligung des WDR und einschlägiger Forschungseinrichtungen eine Arbeitsgruppe zu bilden und einen Forschungsplan zu entwickeln. Auf Grundlage dieses Planes haben die drei Partner Universität, NDR und Hans-Bredow-Institut einen Kooperationsvertrag geschlossen, in dem es heißt:

»Die Vertragspartner haben sich zum Ziel gesetzt, die bisher vernachlässigte Rundfunkgeschichte Norddeutschlands aufzuarbeiten, insbesondere im Hinblick auf die Phase des NWDR, des Senders, der für die Rundfunkgeschichte Deutschlands besondere Bedeutung gewonnen hat. Zum anderen wollen sie einen Beitrag dazu leisten, die Kooperation zwischen Medienunternehmen, Universität und Forschungseinrichtungen zu fördern und dadurch das Gewicht der medienwissenschaftlichen Lehr- und Forschungseinrichtungen der Universität anzuheben.«

Die Stellen des Forschungsprojekts werden beim Hans-Bredow-Institut geführt. Die Universität Hamburg und das Institut für Neuere deutsche Literatur und Medienkultur stellen die Räume und die Infrastruktur für das Projekt zur Verfügung. Für zunächst viereinhalb Jahre finanzieren der NDR und zu einem geringen Teil der WDR die Personalkosten und einen Teil der Sachkosten.

RuG

The Link With Home – und die Deutschen hörten zu Eine Ausstellung über die westalliierten Rundfunksender (1945 - 1994)

Das Alliierte Museum Berlin zeigt vom 30. September 2001 bis 26. Januar 2002 eine Ausstellung, die sich mit dem Verhältnis der westalliierten Rundfunksender und ihren deutschen Hörern in der Zeit von 1945 bis 1994 befasst. Der Rundfunk hat nicht wenig dazu beigetragen, dass sich nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges freundschaftliche Beziehungen zwischen Deutschland und den USA, Großbritannien und Frankreich entwickeln konnten. Sowohl das American Forces Network (AFN) als auch das britische Pendant, die British Forces Network (BFN), später in British Forces Broadcasting Services (BFBS) umbenannt, können auf eine mehr als 50jährige Präsenz in Deutschland zurückblicken. Die französischen Streitkräfte erhielten ihre Programme hingegen direkt aus Paris von France Inter. Die eigentliche Aufgabe der Sender war die Betreuung der Truppen und ihrer

Angehörigen, die sich mit der Heimat verbunden fühlen sollten. Doch die Deutschen waren als Zuhörer ebenfalls immer mit dabei.

Gerade für die jüngere Generation tat sich nach den Erfahrungen mit dem totalitären Staat des Dritten Reiches eine neue Welt auf, vermittelt durch die Sprache, die Kultur und die Musik. Im Mittelpunkt der Ausstellung wird die Entwicklung in Berlin stehen, die anderen Radio-Stationen in den Westzonen der Alliierten, der späteren Bundesrepublik Deutschland, werden jedoch auch berücksichtigt. Zu den Exponaten gehören Objekte aus der Welt des Rundfunks, Dokumente, Modelle, Fotos und Filmmaterialien. Außerdem erhalten die Besucher die Gelegenheit, bekannte und beliebte Musik- und Wortprogramme der vergangenen fünf Jahrzehnte, einschließlich der berühmten und einprägsamen Erkennungsmelodien, direkt im O-Ton abzuhören. Was wäre AFN ohne den Jazz und Swing der frühen Jahre oder BFN/BFBS mit seinen Klassikkonzerten aus der Musikhalle Hamburg? Später standen dann andere Musikarten wie Rock'n Roll oder Beat im Vordergrund. Hinzukommen die Stimmen von Rundfunkjournalisten, von denen einige wie Chris Howland oder Bill Ramsey Berühmtheit erlangten.

Höhepunkte der Ausstellung werden die Eröffnungs- und Abschlussveranstaltung sein. In Zusammenarbeit mit Berliner Rundfunkanbietern werden Radioveteranen im Studio des Alliierten Museums die damalige Medienwelt lebendig werden lassen und die jungen Menschen von damals und heute dürfen nicht nur zuhören sondern auch zusehen.

RuG

Veränderung von Identitäten Jahrestagung 2001 der IAMHIST in Leipzig

Der Veränderung von Identitäten in und durch Film und Fernsehen (Changing Identities in Film and Television) ist die Jahrestagung gewidmet, die die International Association for Media and History (IAMHIST) vom 18. bis 22. Juli an der Universität Leipzig veranstaltet. Medienwissenschaftler, Filmhistoriker, Film- und Fernsehregisseure sowie Medienarchivare aus aller Welt werden als Referenten und Gäste erwartet. Im Mittelpunkt der Tagung stehen der Blick auf Osteuropa und die Begegnung zwischen Teilnehmern aus Ost und West, zwischen Praktikern und Wissenschaftlern. Thematisiert werden dabei die Veränderungen der kulturellen Identitäten in Osteuropa in und durch Film und Fernsehen vor dem Hintergrund des Zusammenbruchs des »Ostblocks«. Arbeitsgruppen widmen sich außerdem der Veränderung von Identitäten im ersten Nachkriegs-

jahrzehnt (Kalter Krieg und Hollywood), nach der Wende sowie dem Verwahren von Identitäten in Medien-Archiven und der Frage nach der Identität in Klasse, Rasse und Geschlecht.

Die Massenmedien der Vergangenheit formten – neben anderen Einflussfaktoren – die Identitäten der Menschen in der Gegenwart und werden sie auch in Zukunft beeinflussen. In Vorträgen werden neben anderen der Psychotherapeut Hans-Joachim Maaz auf die Transformationen des »Wir-Gefühls« eingehen und der Filmregisseur Frank Beyer über die Veränderungen in und nach der DEFA-Zeit berichten. Der Regisseur Vladimir Khotinenko (Moskau) spricht über Brüche in der russischen Filmkultur und stellt seinen Film »Boulevard der Leidenschaften« vor; weitere Referenten referieren über Entwicklungen in den Film- und Fernsehkulturen Polens (Ewa Mazierska und Magdalena Sendekka), Litauens (Abrams Kleckins und Anita Uzulniece), Estlands (Jan Ruus), Armeniens (Susanna Harutyunyan, Sirianuyh Galstyan), Georgiens (Zviad Dolidze, Salome Asatiani) und auf dem Balkan (Ingebor Bratoeva). Klaus Hattenbach (Jena), Hans-Joachim Schlegel (Berlin) und Rüdiger Steinmetz (Leipzig) betrachten anhand von Beispielen den Wandel der ost-/mitteleuropäischen Filmkulturen und des jungen (gesamt-)deutschen Films.

Der Filmwissenschaftler Thomas Doherty (USA) untersucht das Zusammenspiel von Fernsehen und McCarthyismus Anfang der 50er Jahre in der US-Kultur; David Ellwood (Bologna) stellt Satiren des Europäischen Kinos zur Amerikanisierung in der Nachkriegszeit vor; Nick Cull (Leeds) spricht über Identität und Border Crossing in den Filmen von Robert M. Young; die Filmhistoriker Charles Musser (USA) und Dan Leab (Washington D.C.) untersuchen die Darstellung kultureller Identitäten im frühen Film der 10er und 20er Jahre. Arbeitsgruppen widmen sich außerdem der »weiblichen Perspektive«, blicken nach Dänemark, Italien, China, Japan, Brasilien und Nigeria, widmen sich dem Amateurfilm, dem filmischen Erbe der DDR und untersuchen die Lage der Filmarchive in Osteuropa. Begleitende Filmprogramme, vor allem mit osteuropäischen Filmen und deren Regisseuren, werden zunächst in Leipzig, dann auch in Chemnitz und Jena gezeigt.

Leipzig wurde als Veranstaltungsort mit Bedacht gewählt. Die Stadt, die Universität und nicht zuletzt das neu aufgebaute Institut für Kommunikations- und Medienwissenschaft der Universität Leipzig »verkörpern« in ihrer jüngeren Geschichte die kulturellen Veränderungen seit der Gorbatschow-Ära in Europa und der ganzen Welt. Leipzig liegt auf der Grenzlinie zwischen alten und neuen kulturellen, identitätsstif-

tenden (medialen) Strukturen. Vor diesem Hintergrund sind die Verbindungen zu Wissenschaftlern in Osteuropa besonders intensiv. Der Zeitpunkt der Tagung ist ebenfalls mit Bedacht gewählt: etwa zehn Jahre, nachdem die entscheidenden medialen Veränderungen in Ostdeutschland und Osteuropa stattfanden. Aus dieser zeitlichen Distanz, auf der Basis inzwischen zugänglicher Quellen, können Wissenschaftler und Medienpraktiker Bilanz ziehen.

Kontakt und Anmeldung über die Homepage: <http://www.IAMHIST.org> und <http://www.uni-leipzig.de/~kmw> (Link IAMHIST)

Tagungsleiter: Prof. Dr. Rüdiger Steinmetz, Institut für Kommunikations- und Medienwissenschaft der Universität Leipzig, e-mail: rstein@uni-leipzig.de, Tel.: 0341 / 9735 - 700, Fax: - 749
RuG

»Stimme der Wahrheit« Konferenz über den Deutschen Dienst der BBC 2002

Im September 2002 veranstalten das Research Centre for German and Austrian Exile Studies und das Institute of Germanic Studies der University of London eine Konferenz, bei der die mehr als 60jährige Geschichte des deutschsprachigen Dienstes der BBC von 1938 bis 1999 unter verschiedenen Aspekten behandelt werden sollen. Im Kampf gegen Hitler-Deutschland, engagierten sich namhafte Persönlichkeiten aus der politischen sowie kulturellen Szene Großbritanniens, aber auch deutschsprachige Exilanten aus Deutschland, Österreich und der Tschechoslowakei in den deutschsprachigen Sendungen. Nach dem Zweiten Weltkrieg prägte das Organisationsmodell der BBC nachhaltig den Aufbau des Rundfunks in (West)Deutschland und es gab vielfältige personelle und institutionelle Verflechtungen zwischen dem britischen und dem deutschen Rundfunk.

Die Konferenz will sich u.a. mit den Beziehungen zwischen dem Auslandsdienst der BBC zur britischen Regierung während des Zweiten Weltkriegs, mit dem Beitrag der Exilanten zu den deutschsprachigen Sendungen der BBC und der Reaktion deutscher Behörden auf dieses Programmangebot eines »Feindsenders« beschäftigen. Außerdem geht es um den Einfluss von Remigranten auf den Rundfunk im Nachkriegsdeutschland, um die Beziehungen zwischen dem Deutschen Dienst und den Alliierten Besatzungsbehörden, das Verhältnis der BBC zur DDR und die Sendungen der BBC im Zusammenhang mit den deutsch-britischen Beziehungen und der europäischen Integration.

RuG

Audiovisuelle Quellen im internationalen Vergleich

Ein Projekt des Institut National de l'Audiovisuel in Paris

Vom 7. bis 9. Dezember 2000 veranstaltete das Institut National de l'Audiovisuel (INA) in Paris ein internationales Seminar zur Bedeutung audiovisueller Quellen in Forschung und Wissenschaft. In Paris trafen sich mehr als ein Dutzend Medienwissenschaftler aus Frankreich, Deutschland, Argentinien, Weißrussland, Burkina Faso, Kanada, Südkorea, Spanien, Großbritannien, Ungarn, Italien, Mexiko, Portugal, der Demokratischen Republik Kongo und den USA, um über ihre Erfahrungen zu berichten. Ziel der Veranstaltung war es, Informationen über das Vorhandensein und die Zugänglichkeit von Hörfunk- und Fernsehdokumenten in den jeweiligen Ländern auszutauschen. Außerdem kam es zu einem Meinungsaustausch über aktuelle Trends der auf diesen Dokumenten basierenden Forschung.

Die Ergebnisse des Seminars wird das INA demnächst auf seiner Internet-Seite (www.ina.fr) veröffentlichen. Zum Thema plant das Institut für Ende 2001 eine internationale Tagung, die sich an ein breiteres Publikum wenden wird. Durch die Beteiligung weiterer an der Zugänglichkeit audiovisueller Quellen interessierter Wissenschaftler soll außerdem ein Netzwerk von Korrespondenten ins Leben gerufen werden, die die im Rahmen des Seminars begonnene Diskussion weiterführen sollen. Kontakt: dmarechal@ina.fr.

MF

Neue Institutionen zur Förderung der Mediengeschichtsforschung in Frankreich

Die französische Rundfunk- und Mediengeschichtsforschung wurde zur Jahrtausendwende durch die Gründung zweier neuer Institutionen bestimmt. Ins Leben gerufen wurden der Verein »Société Pour l'Histoire des Médias« (SPHM) sowie die Forschungsgruppe »Temps, Médias et Société«, die sich beide als Aufgabe die Förderung medienwissenschaftlicher Studien gestellt haben.

Die Société Pour l'Histoire des Médias wendet sich an alle mit Mediengeschichte befassten Personen aus dem Bereich der Forschung, der Lehre, der Kultur und der Medien in Frankreich und im Ausland. Sie widmet sich allen Aspekten der Mediengeschichte, der Entwicklung der Presse in der frühen Neuzeit, den Informations-

und Kommunikationstechnologien oder der Kulturindustrie, und will fach- und epochenübergreifende Diskussionen ermöglichen, ja gar anregen. Als Projekte sind zunächst die Anfertigung eines Adressbuches der Medienhistoriker und medienhistorisch interessierten Fachleute, die Erstellung einer Internet-Seite und die Herausgabe eines Newsletters zu verzeichnen. Vorgesehen sind ebenfalls eine Jahrestagung sowie regelmäßige Arbeitstagen.

Der am Pariser Forschungszentrum »Centre d'Histoire de l'Europe du XXe Siècle« (CHEVS) unter dem Vorsitz des Zeithistorikers Jean-Noël Jeanneney angesiedelte Bereich Temps, Médias et Société geht aus dem Forschungsseminar zum Thema »Rundfunk und Geschichte« hervor, das Jeanneney über 20 Jahre am Institut d'études politiques de Paris geleitet hat. Untersuchungsgegenstand sind in erster Linie die heutigen Medien (Presse und audiovisuelle Medien) und deren Beziehungen zu Politik, Gesellschaft und Kultur, wobei Medien- und Rundfunkgeschichte ein wichtiges Arbeitsgebiet bleibt. Die Gruppe, in der Forscher, Hochschullehrer und Doktoranden in engerem Kontakt mit Medienfachleuten zusammenarbeiten, will im Rahmen monatlicher Treffen ihre eigenen Arbeiten sowie die anderer Wissenschaftler vorstellen.

Kontakt: Société Pour l'Histoire des Médias: sphm@voila.fr; Groupe Temps, Médias et Société: contact@chevs.sciences-po.fr.

MF

Rezensionen

Wolfgang Maria Weber 50 Jahre Deutsches Fernsehen.

Ein Rückblick auf die Lieblingssendungen in West und Ost. Mit Beiträgen von Wolfgang Stemmler und einem Geleitwort von Peter von Zahn.
München: Battenberg 1999, 200 Seiten.

Das Genre ist in Mode gekommen: Bücher über die Fernsehgeschichte als wehmütig-nostalgische Erinnerung an eine längst vergangene Kindheit und Jugend, an eine untergegangene, aber in ihren Resten dann doch noch fortbestehende Alltagskultur. Nina Schilders »Flimmerkiste« gehört dazu, auch Walter Wüllenwebers »Wir Fernsehkinder« und Werner Schönes »Als die Bilder laufen lernten«. Wolfgang Maria Weber ist Jahrgang 1959 und hat das Fernsehen »wie einen älteren Bruder« erlebt: »Es begleitete uns von Kindergarten-Tagen an« (S. 8). Weber gehört also zu der, wie man schon in den 70er Jahren sagte, ersten Fernsehgeneration, für die das Medium von Anfang an als eine Selbstverständlichkeit vorhanden war. Dennoch hat sich Weber nicht auf seine eigenen Erinnerungen allein verlassen, sondern hat vor allem die »Fernsehpiioniere« befragt und deren Erinnerungen in seine Darstellung mit eingewoben bzw. sie direkt selbst zu Wort kommen lassen. Weil er sich als bundesdeutsches Kind aus München dann doch mehr mit dem Westfernsehen beschäftigt hat, hat er den ersten Unterhaltungschef des DDR-Fernsehens, Wolfgang Stemmler, als Koautor gewonnen, der vor allem über das DDR-Fernsehen berichtet. Das Ergebnis ist ein Buch, in dem diese unterschiedlichen Perspektiven aus Rezipienten- oder Produzentensicht unlösbar miteinander vermischt sind: Dominant ist vor allem die etwas sentimentale Rückschau, die gefühlig Sicht, wie schön und wie gemütlich doch damals alles war.

Weber betreibt eine personenorientierte Beschreibung der Programmgeschichte des Fernsehens, die von der Wissenschaft etwas vernachlässigt wurde und deshalb nur in Autobiografien und in derartigen anekdotischen Aufbereitungen existent ist. Strukturelle Aspekte, sozialgeschichtliche Kontexte, politische Konflikte, gesellschaftliche Funktionsweisen bleiben ausgeklammert. Die sich Erinnernden sind durchweg fernsehprominent, einfache Zuschauer erhielten nicht das Wort.

Die Reise zu den früheren Machern fördert gleichwohl interessante und überraschende Begegnungen und Erinnerungen zutage. Imogen Cohn z.B. beschreibt, wie sie 1928 zusammen mit ihrer Freundin Schura von Finkelstein für die Versuchsbilder aufgenommen wurde, an denen die Wirkung eines 30-, 60- und 96-zeiligen Fernsehens demonstriert wurde, Irene Koss erinnert sich an die erste Nachkriegsmoderation, ebenso wurden Margot Ebert und Heinz Florian Oertel über ihre Zeit im DDR-Fernsehen befragt. Peter von Zahn natürlich, der erste Amerika-Korrespondent, Hans Walter Berg, der aus Asien berichtete, Thilo Koch mit seiner »Roten Optik«, aber auch Eduard von Schnitzler, Werner Höfer, Rüdiger

Proske und Friedrich Nowotny, dann auch Heinz Drache, der als früherer Fernsehkommissar alert durch die zähen Dialoge manches Durbridge-Mehrteilers hindurchwippte, und Eva Pflug, legendär seit ihren Auftritten in »Raumpatrouille« Orion. Ansagerinnen und »Was-bin-ich«-Raterinnen wie Anneliese Fleyenschmidt, Annette von Arentin, Entertainer Paul Kuhn und Dieter Thomas Heck oder auf DDR-Seite Heinz Quermann und Lutz Jahoda sowie Tierfilmer Heinz Sielmann und viele andere sind dabei.

Der mit zahlreichen Fotografien ausgestattete Band (Weber ist selbst Fotojournalist) stellt die sich Erinnernden mit Produktionsaufnahmen von damals und Fotografien von heute (aus den Jahren von 1996 bis 1998) vor, wodurch eine unterschwellige Botschaft des Altgewordenseins vermittelt wird. Die über 240 Fotos machen diesen Band ohnehin zu einem Ereignis der visuellen Erinnerung; man findet viele, in den Fernsehgeschichten immer wieder verwendete Abbildungen, aber eben auch zahlreiche andere. Die Zuschauer sind nur stellvertretend durch Werbeanzeigen und die unterschiedlichen Fernsehgeräte repräsentiert, wobei der Buchlayouter zugeschlagen hat und vor allem die Fernsehgeräte freigestellt (also ausgeschnitten und damit von ihrem jeweiligen Kontext befreit) hat. Das macht das Buch insgesamt gefälliger, ist jedoch für den mit historischem Blick Lesenden unerfreulich. Reizvoll wäre es gewesen, wenn Weber nicht nur die Geräte seiner eigenen umfangreichen Sammlung abgelichtet und die Fotoarchive des Deutschen Rundfunkarchivs und der Rundfunkanstalten durchforstet, sondern auch Fotos präsentiert hätte, die den Fernsehempfang in den alltäglichen Wohnstuben, Küchen und Schlafzimmern zeigen. Wie wurde denn Fernsehen wirklich genutzt? Wie war das Fernsehen tatsächlich in das Alltagsleben integriert? Davon hätte der Rezensent gern mehr gesehen und mehr erfahren.

Der Text ist im Ton durchweg etwas launig, mit einer Neigung zur Anekdote sehr auf ein breites Publikum ausgerichtet, was aber zu diesem Genre der Nostalgiebücher gehört. Weber hat sich der wissenschaftlichen Fernsehgeschichtsschreibung bedient, und so gibt es durchweg eine korrekte Darstellung der ausgewählten Episoden. Sicherlich sind Formulierungen manchmal etwas zu flockig, wenn etwa 1953 Adenauer »die Krönung der »Kollegin« im Kreise seines Kabinetts verfolgte« (S. 21 – eine Kollegin war Elisabeth II. ja gerade nicht) oder des Filmproduzenten Walter Koppels Äußerung »Keinen Meter Film für das Deutsche Fernsehen« schon in eine Darstellung der Anfangszeit von 1952 integriert wird, wobei diese Formulierung erst 1957 fiel (ebd.). »Deutsches Fernsehen« nannte sich bekanntlich seit den 50er Jahren das ARD-Fernsehen, und da Weber auch über das ZDF-Programm und das Fernsehen der DDR schreibt, hätte der Titel wohl richtiger »50 Jahre deutsches Fernsehen« heißen müssen.

Das Buch hat seine Höhepunkte in der Erinnerung an die legendären Unterhaltungssendungen und hier kann Weber zahlreiche auch die Zeit und das Fern-

sehen in der Zeit erhellenden Produktionsanekdoten zusammentragen und damit auch teilweise neue Details zur allgemeinen Fernsehgeschichtsschreibung beisteuern, die auf diese Weise für die Erinnerung der nächsten Generationen aufbewahrt werden. Lesbar ist das Buch auf jeden Fall, vergnüglich auch – und dass man am Ende auch noch einige Bonmots und Anekdoten mehr kennt, ist ja auch nicht falsch.

Knut Hickethier, Hamburg

Dichtung und Rundfunk – 1929

Ein Dokument der Stiftung Archiv der Akademie der Künste. Mit einem Essay von Hermann Naber (= Archiv-Blätter, Bd. 5).

Berlin: Stiftung Archiv der Akademie der Künste 2000, 135 Seiten.

Dieses Dokument wurde und wird wahrscheinlich immer und immer wieder befragt und zitiert »Dichtung und Rundfunk. Reden und Gegenreden. Als Verhandlungsniederschrift gedruckt. Berlin 1930«, so der korrekte Titel des Originalprotokolls. Die Rückseite des Titelblatts enthält den Vermerk: »Nachdruck untersagt. Im Buchhandel nicht erhältlich.« Lange Zeit nur als gekürzte Fassung in »Aus meinem Archiv« von Hans Bredow 1950 zugänglich, tauchte dann auch die komplette Fassung der gedruckten Verhandlungsniederschrift auf – im Nachlass von Kurt Magnus. Die maschinenschriftliche, redigierte Niederschrift des Originalprotokolls mit handschriftlichen Korrekturen liegt – ehemals sogar banderoliert – im Archiv der Akademie der Künste in Berlin. Nun hat die Stiftung Archiv der Akademie der Künste die gedruckte Fassung veröffentlicht und sie damit dankenswerterweise allgemein zugänglich gemacht.

Sie war allerdings nicht sonderlich gut beraten, dem Dokument einen »Essay« voranzustellen, dessen Autor seit 1989 selber Akademie-Mitglied ist, der als früherer Hörspiel-Dramaturg und Leiter einer Hörspielabteilung über reichlich Rundfunkerfahrung verfügt und auch als Autor und Regisseur in Erscheinung getreten ist, also den Teilnehmern der hier protokollierten Tagung von 1929 in Kassel sehr nahe kommt. Mit einem rundfunk- und programmhistorischen Abriss allerdings, der zwischen Chronologie und themenspezifischer Ausweitung schwankt, nimmt Herrman Naber die Gelegenheit einem Essay über Dichtung und Rundfunk nun wirklich nicht wahr. Die Chance, die historische und immer noch aktuelle Verknüpfung von Dichtung und Rundfunk zu reflektieren, die mit dem Erfahrungshintergrund des Autors nun wahrlich für einen Essay hätte taugen können, wird leider vertan. Der Text gibt nicht mehr her als die bekannte, allzu bekannte Literatur der Rundfunk- und Programmgeschichte. Die Ausführungen über die Entstehung der Sektion oder die Rundfunkaktivitäten einzelner Schriftsteller sind für das hier präsentierte Dokument nur mäßig aufschlussreich. Es ist also weder ein literarischer Versuch noch eine richtige Einführung entstanden. Alles bleibt im Dunstkreis der Literatur, der Dichter und ihrer Interessen. Der Einfluss des Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, das ein vehementes Interesse an die-

ser Tagung hatte, ist jedoch ebenso aktenkundig wie die Vorbereitung, die Bereitstellung der Finanzierung aus dem Rundfunk-Senderfond, das Bemühen einzelner Schriftsteller und Publizisten, eine Einladung zu erhalten und die Absage des Ministers. Der Kontext dieser Tagung ist für die protokollierten Reden und Gegenreden mindestens so erhellend wie ihre publizistische Aufbereitung, auf die im sogenannten Essay nur ein kleines Schlaglicht geworfen wird, immerhin mit einer der schönsten Glossen von Fred Hildenbrandt. Der geschützte Raum, in dem offen diskutiert werden sollte, war illusorisch. Allein die Korrekturen, die Streichungen und Verbesserungen in dem Originaltyposkript zeigen, dass eine angemessene Außenwirkung beabsichtigt war. Während beispielsweise Zwischenrufe und Widerspruch, in Klammern gesetzt, in der gedruckten Fassung erhalten blieben, wurde die Anmerkung »Heiterkeit« generell gestrichen. Deutsche Dichter diskutieren ernsthaft!

Man mag dieser Veröffentlichung zugute halten, dass sie lediglich Material präsentieren und es weder edieren noch wissenschaftlich aufbereiten will. Dass jedoch das Originaltitelblatt des Dokuments lediglich »verwendet« wurde und der bedeutsame Untertitel »Reden und Gegenreden« wegfiel, spricht nicht gerade für einen kompetenten Umgang. Dass die angehängten Kurzbiographien sich auf die Redner der Tagung beschränken und die der nicht minder interessanten Gäste unberücksichtigt bleiben, ist bedauerlich. Damit wird die Chance vertan, hier die Verknüpfung von Dichtung und Rundfunk deutlich zu machen, die im Zusammenhang dieser Tagung nicht unkritisch zu sehen ist. So bleibt der Eindruck einer eher lieblosen Herausgabe, begleitet von einem Text, der seine Oberflächlichkeit nur mühsam kaschiert. Schade, mit ein wenig mehr Aufwand hätten hier hilfreiche und weiterführende Anhaltspunkte für den interessierten Leser oder für die Forschung platziert werden können, oder ein Gedankenspiel um die historische und literarische Aussagekraft eines Protokolls. Denn dieses Dokument wird Forscherinnen und Forschern der verschiedensten Disziplinen vielleicht auch Schriftstellerinnen und Schriftstellern immer wieder für Zitate und Anregungen gut sein.

Sabine Schiller-Lerg, Münster

Christian Maatje Verkaufte Luft.

Die Kommerzialisierung des Rundfunks.
Hörfunkwerbung in Deutschland (1923 - 1936)
(= Veröffentlichungen des Deutschen
Rundfunkarchivs, Bd. 32).
Potsdam: Verlag für Berlin-Brandenburg 2000,
398 Seiten.

In den Zeiten des real existierenden Sozialismus waren wissenschaftliche Arbeiten in der Regel zweigeteilt: Da gab es die allgemeine Einleitung, in der der dialektischen Ideologie gehuldigt wurde, und dann den eigentlichen Text, der häufig genug ziemlich ideologiefrei war. Ein ähnliches Verfahren scheint mittlerweile bei den deutschen Kommunikationswis-

senschaftlern üblich zu werden: Man erweist der Systemtheorie seine Referenz und geht dann zum Alltag über. Auch Christian Maatjes in Münster geschriebene Dissertation ist nach diesem Modell gebaut. Seine sorgfältigen historiographischen Analysen bedürfen kaum der Begrifflichkeit seines einleitend vorgestellten systemtheoretischen Konzeptes. Insofern bleibt er auch den Nachweis schuldig, dass »durch diese Komplexreduktion die Beschreibung des Forschungsgegenstandes einfacher gestaltet« würde (S. 33).

Ein ähnliches Schicksal erleidet auch ein scheinbar als Hauptthese vorgestelltes Schlagwort: die Kommerzialisierung des Rundfunks. Seine vermeintliche Bedeutung ist daran abzulesen, dass es der Aufnahme in den Untertitel für würdig befunden wurde, und auch das Fazit kulminiert in diesem Befund: »Der Weimarer Rundfunk war also keineswegs ein rein politisch und kulturell durchdrungenes Medium, sondern in gleichem Maße ein kommerzialisiertes« (S. 333). Sucht man aber nun auf den rund 300 dazwischen liegenden Seiten nach den Argumenten für diese Behauptung, wird man wenig finden. Die akribische Darstellung lässt kaum Raum für diese Akzentuierung, und deshalb ist es kein Zufall, dass die pointierte Charakterisierung der »Rolle des Staates (...) als Steigbügelhalter der Kommerzialisierung« (S. 17) nur in der Einführung zu finden ist.

Von diesen beiden Einschränkungen ist aber leicht abzusehen, denn Maatje hat ein insgesamt unpräzises, sorgfältig gearbeitetes Buch geschrieben. Seine Argumentation ist so klar gegliedert, dass es eigentlich genügt, die Kapitelüberschriften aneinander zu reihen, um über das Wichtigste informiert zu sein: Kapitel 4 ist den »Aktanten der Hörfunkwerbung« gewidmet, unter denen die Deutsche Reichs-Postreklame GmbH eine besondere Rolle spielte; Kapitel 5 referiert die wichtigsten »vertraglichen Vereinbarungen«, während Kapitel 6 einen Überblick über die Entwicklung der Werbezeiten gibt. Kapitel 7 beschreibt ausführlich die verschiedenen »Formen der Hörfunkwerbung« von der Schleichwerbung über gesponsorte Sendungen bis zur direkten Reklame als Durchsage, kleinem Hörspiel oder Vortragsteil. Kapitel 8 widmet sich Preisen und Erträgen der Hörfunkwerbung, Kapitel 9 lässt die Kritiker zu Wort kommen, zu denen später insbesondere nationalsozialistische Ideologen gehörten, die die Hörfunkwerbung dann Ende 1935 auch zu Fall brachten (was in Kapitel 10 dargestellt wird). Exkursartig wird in Kapitel 11 Elly Heuss-Knapp, die Frau des späteren Bundespräsidenten Theodor Heuss, als eine Pionierin der Hörfunkwerbung vorgestellt und Kapitel 11 eröffnet einen kurzen Ausblick auf die »Hörfunkwerbung nach 1945«.

Maatje hat aus verstreutem Quellenmaterial eine Fülle von wichtigen Informationen zusammengetragen. Sehr schön kann er zeigen, wie sich das Genre aus ziemlich dilettantischen Anfängen, in denen ein paar gereimte Sprüche von Rundfunksprechern aneinandergereiht vorgelesen wurden, sozusagen zu dramaturgisch gebauten Audio-Clips weiterentwickelt wurden. Entscheidend hierfür war die Verfügbarkeit neuer technischer Speichermöglichkeiten, die dann auch das Medium für die Markenartikler interessant

machten. Und genauso überzeugend ist es, wenn er klarstellt, dass nicht die Rundfunkgesellschaften, sondern die Deutsche Reichs-Postreklame (und damit die Reichspost und das Reich selbst) zu den Gewinnern des Unternehmens Hörfunkwerbung zählte.

Allerdings verfolgt Maatje die Konsequenzen nicht ausreichend. Gerade weil die Rundfunkintendanten – von wenigen Ausnahmen abgesehen – keine nennenswerten Vorteile von der Hörfunkwerbung hatten und das ganze Genre ihrem Programmverständnis diametral entgegenstand, wurde es in Randbereiche abgedrängt: Im Jahr 1929 war festgeschrieben, dass die Werbezeit, die 20 Minuten täglich nicht überschreiten durfte, nur am Vormittag und höchstens noch am frühen Nachmittag bis 14.30 Uhr platziert werden durfte. Natürlich kann dies als Beginn der Kommerzialisierung betrachtet werden, aber demgegenüber ist es in Anbetracht der Maximen der Programmgestaltung angemessener, von einem Reservat für die Werbung zu sprechen, aus dem sie jahrzehntelang nicht auszubrechen vermochte. Solange der Abend die Spitzenhörzeit für den Hörfunk war, war er werbefrei.

Die Interpretation der Befunde zur Einstellung der Hörfunkwerbung Ende 1935 bleibt bei Maatje diffus. Zwar kann er herausarbeiten, dass es durchaus Konflikte zwischen dem strikt werbefeindlichen Propagandaministerium und dem werbefreundlichen Postministerium sowie dem Wirtschaftsministerium gab, dann jedoch verfolgt er viel mehr die Argumente der Verteidiger wie der Gegner. Warum das Propagandaministerium so vehement gegen die Werbung war, bleibt dunkel.

Christian Maatje hat insgesamt viel Licht in eine bislang ziemlich dämmerige Ecke der Geschichte des frühen deutschen Hörfunks gebracht. Große Geheimnisse, die zu einer Neuinterpretation der Geschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik zwingen, wurden dabei jedoch nicht zutage gefördert. Vielleicht bedurfte es auch deshalb der aufmüpfigen Kommerzialisierungsthese.

Konrad Dussel, Forst

Hans Bohrmann / Gabriele Toepser-Ziegert (Hrsg.) NS-Pressenanweisungen der Vorkriegszeit: 1938.

Edition und Dokumentation, Bd. 6, I – III; Register, Bd. 6, IV.

München: Verlag K. G. Saur 1999, 1236 Seiten, 258 Seiten.

In ungewöhnlich schneller Folge ist ein weiterer Jahrgang des beim Institut für Zeitungsforschung der Stadt Dortmund angesiedelten Editionsprojekts zur Pressepolitik des Dritten Reichs publiziert worden. War 1993 die Edition über das Jahr 1936 erschienen und erst fünf Jahre später, 1998, diejenige über das Jahr 1937,¹ hat die Edition für 1938 nur ein Jahr auf sich warten lassen. Wiederum ist die Anzahl der Anweisungen gegenüber dem Vorjahr angestiegen: von 3 100 auf nunmehr 3 750.

Wie Mitherausgeberin Gabriele Toepser-Ziegert in ihrem Vorwort hervorhebt, stand dieses Jahr ganz im Zeichen der aggressiven Expansionspolitik des natio-

nalsozialistischen Staates mit der Einverleibung Österreichs im Frühjahr und der Besetzung der sudetendeutschen Gebiete der Tschechoslowakei nach dem Münchener Abkommen im Herbst durch die Deutsche Wehrmacht. Thema etlicher Anweisungen war natürlich der seit zwei Jahren anhaltende Spanische Bürgerkrieg. Innenpolitisch erreichte die Drangsalierung der jüdischen Bevölkerung mit der sogenannten »Reichskristallnacht« einen ersten Höhepunkt.

Damit einher ging eine teilweise organisatorische Neuordnung innerhalb des Propagandaministeriums, als Hitler den Reichspressechef der NSDAP, Otto Dietrich, zum Pressechef der Reichsregierung ernannte und ihn als Leiter der neu gebildeten Abteilungen Inlands- sowie Auslandspresse Goebbels quasi als Aufpasser ins Propagandaministerium setzte. Frau Toepser-Ziegert weist auch auf den Karrieresprung von Hans Fritzsche hin, der Ende des Jahres zum Abteilungsleiter im Propagandaministerium avancierte. Während des Zweiten Weltkrieges sollte er als ständiger Rundfunkkommentator noch von sich reden machen.

Der Rundfunk erwies sich in diesen kritischen Tagen als immer wichtigeres Kommunikations- wie als Propagandainstrument. So ersuchte ein Vertreter der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft am 15. März – nach erfolgreicher Anschluss-Tat – die Zeitungen, »in Glossen auf die fabelhafte Arbeit der Reichsrundfunkgesellschaft in diesen Tagen einzugehen.« Begründet wurde dieses Ansinnen damit, dass der österreichische Rundfunk »in keiner Form den Ansprüchen gewachsen gewesen« sei. »Wenn das ganze deutsche Volk die oesterreichischen Vorgaenge habe miterleben können, so sei das nicht zuletzt auch ein Verdienst des deutschen Rundfunks« gewesen. (S. 270) Von den Berichten im Rundfunk hatten auch die Zeitungen profitiert, wovon drei Tage später am – 18. März – aber keine Rede mehr sein durfte: »Veröffentlichungen ueber den Einsatz des Rundfunks in den letzten Tagen, so wurde heute ueberraschend und im Gegensatz zu einer erst kürzlich gemachten Aeusserung erklärt, seien grundsatzlich unerwuenscht. Die Lage habe sich inzwischen geaendert. Wenn in einem Falle doch etwas gebracht werden wolle, dann muesse ein solcher Artikel unbedingt vorher vorgelegt werden.« (S. 286f)

Der Rundfunk stand mehrere Dutzend Male auf der Tagesordnung der Pressekonferenz. So hieß es am 25. Januar: »Die Reichsrundfunkkammer wies auf die Sendereihe ›Stunde der jungen Nation‹ hin. Es sei dies die einzige regelmaessige Reichssendung. Welche Bedeutung man ihr beimesse, koenne man daraus ersehen, dass Staatssekretaer Hanke jeder dieser Sendungen sich vorher anhoere.« (S. 86) Kritische Töne musste sich der Rundfunk am 1. April gefallen lassen, weil der Reichssender Stuttgart eine Sendung unter das Motto »Kamerad Schnuerschuh« gestellt hatte: »Die Spitzmarke ›Kamerad Schnuerschuh‹ fuer die alte oesterreichische Armee soll grundsatzlich nicht mehr gebraucht werden.« (S. 346) Zu positiven Berichten über die Inbetriebnahme der Reichslautsprechersäulen wurde die Presse am 22. Juni angehalten. (S. 587). Zurückhaltung wurde

am 4. August bei der Berichterstattung »ueber den Volksfernsehempfaenger« empfohlen, über den Propagandaminister Joseph Goebbels bei der Eröffnung der Funkausstellung in Berlin reden wollte, obwohl sich das Gerät noch im Versuchsstadium befand. (S. 714) Auch mit ausländischen Sendern befasste sich die Pressekonferenz, so am 21. Februar: »Der Strassburger Sender kann weiter attackiert werden.« »Die Meldungen darüber, dass die Sowjetsender versuchten, die Führerrede zu stören, sollen gut herauskommen, jedoch ohne Kommentar.« (S. 184)

Wie in den vorangegangenen Editionen wird wiederum auf breiter Basis Quellenmaterial zur nationalsozialistischen Medienlenkung vorgelegt, das eigentlich nach den Intentionen der staatlichen Manipulateure sofort nach Auswertung durch die Zeitungsredaktionen hätte vernichtet werden müssen, jedoch durch wagemutige Journalisten der Nachwelt erhalten blieb. Durch mehrere Register, vor allem durch ein äußerst differenziertes Sach- und Ortsregister, erschlossen, wird die Edition zu einem vorzüglichen Nachschlagewerk, wenn auch erneut auf eine Dokumentation der Auswirkungen der Anweisungen in den Presseorganen verzichtet worden ist. Dank der hartnäckigen Arbeit des Instituts für Zeitungsforschung in Dortmund und des unermüdlichen verlegerischen Engagements durch K.G. Saur in München ist ein Quellenfundus ediert worden, der seinesgleichen sucht.

Ansgar Diller, Frankfurt am Main

¹ Vgl. die Rezensionen der Editionsjahrgänge 1936 und 1937. In: Mitteilungen StRuG Jg. 20 (1994), H. 4, S. 232f. bzw. RuG Jg. 25 (1999), H. 2/3, S. 170f.

Heribert Ostendorf

Dokumentation des NS-Strafrechts.

Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft 2000, 363 Seiten.

Martin Moll (Bearb.)

»Führer-Erlasse« 1939 - 1945.

Edition sämtlicher überlieferter, nicht im Reichsgesetzblatt abgedruckter, von Hitler während des Zweiten Weltkriegs schriftlich erteilter Direktiven aus den Bereichen Staat, Partei, Wirtschaft, Besatzungspolitik und Militärverwaltung. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1997, 556 Seiten.

Eine Dokumentation des nationalsozialistischen Strafrechts war überfällig, da es denjenigen, die sich mit dem Justizsystem der Jahre von 1933 bis 1945 befassen wollten, schwer fiel, dessen Rechtsgrundlagen zu ergründen. Neben den im Reichsgesetzblatt veröffentlichten Gesetzen und Verordnungen zum Straf- und Prozessrecht, zum Polizei-, Militär- und Jugendstrafrecht gab es auch versteckte Verordnungen und Geheimerlasse, beispielweise die »Erlasse des Führers«, die seinerzeit nirgends publiziert wurden. So ist die Herausgabe der Dokumentation sehr zu begrüßen, die mit Unterstützung des Bundesjustizministeriums entstand und für die der frühere General-

staatsanwalt von Schleswig-Holstein, Heribert Ostendorf, eine Einführung geschrieben hat.

Abgedruckt sind 134 faksimilierte Dokumente zum Straf-»Recht« der nationalsozialistischen Zeit, eingeteilt in sechs Kapitel. Der Abdruck beginnt mit dem Artikel 48 der Weimarer Reichsverfassung von 1919, dem sogenannten Notverordnungsrecht des Reichspräsidenten, auf das sich auch viele Verordnungen der NS-Zeit beriefen, und enden mit einer allgemeinen Verfügung des Reichsjustizministeriums vom 27. April 1944 zur »Unterbringung in polizeilichen Jugendschutzanlagen«. Die letzte reproduzierte Verordnung gilt der Errichtung von Standgerichten am 15. Februar 1945, die die Brutalität des nationalsozialistischen Regimes widerspiegelt.

Auf die Medien bezogen sich bekanntermaßen die am 4. Februar 1933 erlassene »Verordnung des Reichspräsidenten zum Schutze des deutschen Volkes« bzw. die am 28. Februar des Jahres in Kraft gesetzte »Verordnung des Reichspräsidenten zum Schutz von Volk und Staat«, die sogenannte »Reichstagsbrandverordnung«, wonach Druckschriften von der Polizei beschlagnahmt werden durften bzw. das Recht der freien Meinungsäußerung, einschließlich der Pressefreiheit außer Kraft gesetzt wurden. Abgedruckt ist selbstverständlich auch die »Verordnung außerordentlicher Rundfunkmaßnahmen« vom 1. September 1939, die das Abhören von ausländischen Radiosendungen unter Gefängnis-, Zuchthaus- und/bzw. Todesstrafe stellte. Als zuständig für die Verfolgung von »Verbrechen nach der Verordnung über außerordentliche Rundfunkmaßnahmen« wurden am 21. Februar 1940 die Sondergerichte erklärt.

Die Publikation mit Dokumenten des nationalsozialistischen Strafrechts erleichtere, so betont Ostendorf im Vorwort »das Verstehen des heutigen Rechts« und gleichzeitig »heutige schleichende oder offene Übergänge ins Unrecht zu erkennen.« Etwas mehr Sorgfalt bei der Edition aber wäre angeraten gewesen: So wird im Inhaltsverzeichnis auf ein Führerbefehl vom 12. Oktober 1940 verwiesen, der aber nicht unter der angegebenen Seite im Buch abgedruckt worden ist. Auch findet sich die im Inhaltsverzeichnis verwendete Nummerierung der einzelnen Dokumente nicht als Überschrift über den Dokumenten selbst wieder.

Da ist die Edition der »Führer-Erlasse« während des Zweiten Weltkriegs von Martin Moll, von denen im Buch von Ostendorf knapp zwei Dutzend mit dem Schwerpunkt Militärstrafrecht nachgedruckt werden, doch von etwas anderer editorischer Qualität. Nach einer gut 50seitigen Einleitung, in der sich Moll mit der Quellenlage und dem Forschungsgegenstand befasst, begründet, warum er sich auf die Jahre von 1939 bis 1945 konzentriert, die verfassungsrechtliche und -politische Überlegungen, die Bewertung durch die zeitgenössische Rechtswissenschaft sowie die zeithistorische Forschung darstellt, wagt er erste Ergebnisse und Deutungen. Die große Zahl von rund 650 von Moll aufgespürten Erlasse Hitlers dieser Zeit, die sich auf allgemeine Rechtssetzungsakte beziehen, von denen mehr als 400 seinerzeit nicht veröffentlicht wurden und deswegen von ihm in seiner Edi-

tion publiziert werden (der Rest war vor allem im Reichsgesetzblatt erschienen und wird deswegen hier nicht erneut abgedruckt), belegt – entgegen der bisher überwiegender Annahme der Historiker –, »daß im Dritten Reich wesentlich mehr Sachfragen durch Hitler mittels eines durchaus formalisierten Verfahrens entschieden und geregelt wurden.« (S. 29)

Zu den Hitler vorlegten und von ihm unterschiedenen Fragen gehörten auch solche der Medien und Propaganda. So dekretierte ein »Befehl des Führers« im Streit um die Kompetenzen in der Auslandspropaganda zwischen dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda und dem Auswärtigen Amt am 8. September 1939: »Im Kriege [gibt] es keine Kompetenzprobleme. Entscheidend ist, daß das Instrument der Propaganda wirksam gehandhabt wird.« Der Befehl erklärte Propagandaminister Joseph Goebbels zuständig für die innenpolitische Propaganda und teilte Reichsaußenminister Joachim von Ribbentrop Kompetenzen für die außenpolitische Propaganda zu, wobei letzterer sich aber des Apparates von Goebbels zu bedienen hatte. Ein weiterer Führerbefehl ordnete am 10. Februar 1941 zur einheitlichen Führung des Propagandakrieges an, dass die militärische Zensur Aufgabe des Oberkommandos der Wehrmacht sei und ihm auch die Propagandatruppen unterständen. In einem weiteren Erlass zur Propaganda, diesmal firmierend als »Anordnung des Führers«, ging es am 15. August 1943 um die Abgrenzung der Zuständigkeiten für die Propaganda zwischen dem Propagandaministerium und dem Reichsministerium für die besetzten Ostgebiete.

Der Band, in dem jahrelanger Rechercheleiß steckt, wird illustriert durch faksimilierte Originaldokumente, ergänzt um ein Abkürzungs-, Quellen- sowie Literaturverzeichnis und erschlossen durch drei vorzügliche Register für geographischen Begriffen, Personen und Sachen.

Ansgar Diller, Frankfurt am Main

Markus Behmer (Hrsg.)

Deutsche Publizistik im Exil 1933 bis 1945.

Personen – Positionen – Perspektiven.

Festschrift für Ursula E. Koch

(= Kommunikationsgeschichte, Bd. 11).

Münster u.a.: Lit Verlag 2000, 433 Seiten.

Die Literatur zur deutschen Emigration während der nationalsozialistischen Zeit von 1933 bis 1945 ist kaum noch zu überschauen. Überblicke zur politischen Emigration, zur Emigration von Wissenschaftlern und Künstlern, Technikern und Publizisten/Journalisten füllen die Bibliotheken; neben gruppenbiographischen Abhandlungen stehen einzelbiographische Studien – auch zur Publizistik und ihren Vertretern. Kann da ein weiterer Sammelband zur Publizistik im Exil während der Jahre der nationalsozialistischen Diktatur in Deutschland erneut Erhellendes bringen. Ja er kann, wie die Festschrift für Ursula E. Koch zeigt, erschienen anlässlich des 65. Geburtstags der deutsch-französischen Grenzgängerin – sowohl in der deutschen wie in der französischen Wissenschaftslandschaft beheimatet, zuletzt seit 1986

als Professorin für Kommunikationswissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München tätig. Seit jeher hat U.E.K., wie Pierre-Paul Sagave, Emeritus der Universität Paris X, in der Kurzbiographie sie abkürzend nennt, sich mit Kommunikations-, Medien- und Journalismusgeschichte in ihrer/n europäischen Dimension/en befasst, wobei Paris als Hauptstadt Frankreichs immer eine bestimmte Rolle auch als Zentrum des Exils spielte.

Mehr als 20 Koautoren hat der Herausgeber der Festschrift, Markus Behmer, bewegen können, sich zu diversen Problemfeldern des Exils zu äußern, wobei die Publizistik zwar ein Schwerpunkt bildet, aber nicht ausschließlich thematisiert wird. Die Beiträge reichen von der Verfolgung österreichischer Publizisten durch Kanzler Metternich, die in Deutschland Zuflucht fanden, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, über Abrisse zur Emigration aus dem nationalsozialistischen Deutschland und zum Exilland Frankreich, zu Exilerfahrungen von Publizisten, ihrer Beteiligung an der Propaganda der Alliierten gegen das Dritte Reich, Perspektiven für Deutschland aus dem Exil und Positionen in Deutschland bis zur Problematik der Rückkehr von Emigranten nach West- und nach Ostdeutschland.

Mit eher weniger bekannten Journalisten bzw. Publizisten wie Fritz Heymann, Hermann Schwab und Lida Gustava Heymann befassen sich drei Beiträge, die exemplarisch deren Lebenswege nachzeichnen. Fritz Heymann begann sein Berufsleben zunächst in der Wirtschaft, wechselte 1928 als Wirtschaftsredakteur zum ›Düsseldorfer Lokal-Anzeiger‹, verließ im Frühjahr 1933 Deutschland und arbeitete – bis Anfang 1935 – nacheinander für die antinazistischen Kampfblätter ›Westland‹ und ›Grenzland‹ im Saargebiet. Danach floh er in die Niederlande und beschäftigte sich hauptsächlich mit Bücherschreiben – bis ihn die Gestapo nach der Besetzung des Landes durch die Wehrmacht in das Konzentrationslager Auschwitz verschleppte, das er nicht überlebte. Hermann Schwab, auch ein Seiteneinsteiger in den Journalismus, gründete in den 20er Jahren die Mitteldeutsche Presse- und Photoagentur, dessen Artikel namhafte Zeitungen nachdruckten, betätigte sich als Rezensent von Theateraufführungen und schrieb Sendungen für die Deutsche Welle. Als Jude erhielt Schwab 1934 Berufsverbot und flüchtete nach Großbritannien, wo er wiederum als Agenturjournalist tätig war und auch für die ›Radio Times‹ schrieb, aber nicht – trotz seiner Rundfunkerfahrungen – bei der BBC Fuß fassen konnte. Lida Gustava Heymann, während der Weimarer Republik eine engagierte Frauenrechtlerin und Pazifistin, die sich mit der Behandlung sozialpolitischer Themen beispielsweise im ›Hamburgischen Correspondent‹ und im ›Hamburger Tageblatt‹ profilierte, hatte noch vor dessen Putsch 1923 die Ausweisung Hitlers aus Deutschland verlangt, da er in München Juden und Pazifisten terrorisierte. Dass sie sich wegen dieses Engagements in Deutschland nicht sicher fühlen konnte, veranlasste sie, anlässlich eines Auslandsaufenthalts während Hitlers Machtübernahme nicht mehr nach Deutschland zurückzukehren. Sie ließ sich in der Schweiz nieder und fristete bis zu ihrem Tod – 1943 – ein Leben, das sie

mit publizistischen Arbeiten unter widrigen Umständen meistern konnte.

Während beispielhaft für die in die Emigration gegangenen Karikaturisten Benedikt Fred Dolbin – er zeichnete in der Weimarer Republik u.a. für die damals entstehenden Rundfunkprogrammzeitschriften Porträts von Intendanten, Redakteuren und Freien Mitarbeitern –, Max Lingner und Walter Trier stehen, so werden deutsche Emigranten in der Sowjetunion als Verfasser von Kriegsflugblättern für Deutsche von 1941 bis 1945 und Emigranten als Mitarbeiter der verdeckten angloamerikanischen Propaganda vorgestellt. Auf sowjetischer Seite wirkte Erich Weinert, ab Mitte 1943 auch Vorsitzender des Nationalkomitees ›Freies Deutschland‹, als Texter vor allem von Gedichten für Flugblätter mit und war über Lautsprecher direkt an der Front sowie über Sendungen des Moskauer Rundfunks zu hören. Schwer einzuschätzen ist die Wirkung solcher Aktivitäten, weswegen die sowjetischen Propagandisten in einem aus dem Jahr 1943 überlieferten Fragebogen sich danach erkundigten, ob Soldaten solche Flugblätter gefunden und auch gelesen hatten und ob sie Sendungen des sowjetischen Rundfunks haben abhören können. Leider gibt es keine Angaben über die Auswertung der Fragebogenaktion. Zu den auf westlicher Seite um Sef-ton Delmer gruppierten Schwarzsender wie Gustav Siegfried 1, Christus König und Deutscher Kurzwel-lensender Atlantik wird Allbekanntes wiederholt.

Der Frage, welche Wirkung die ›Deutschlandbe-richte der Sopade‹, die Informationen über die Zu-stände in Deutschland in das Ausland vermittelten, hatten, wird am Beispiel von Sebastian Haffners ›Germany: Jekyll & Heyde‹ erörtert. Einem anderen Publizisten, Leopold Schwarzschild, gilt ein weiterer Beitrag des Sammelbandes, der sich mit den Diskus-sionen im Exil über die Zeit nach der Überwindung der nationalsozialistischen Diktatur in Deutschland befasst. Auch Fritz Eberhards Rolle als Publizist im reichsdeutschen Untergrund und Kommentator der liberalen Stuttgarter ›Sonntags-Zeitung‹ von Herbst 1933 bis Ende 1936 und diejenige von Leo Bauer, dessen publizistische Karriere aber erst nach 1945 begann, werden gewürdigt. Die Gegenseite ist durch Hans Hinkel, den Beauftragten zur Eliminierung der jüdischen Kultur im Dritten Reich, vertreten. Als durch die Deportation der Juden aus dem Reichsgebiet 1941 sein Aufgabengebiet überflüssig geworden war, fand Goebbels für Hinkel – vom Autor allerdings nicht erwähnt – ein neues Betätigungsfeld: Der Reichspropagandaminister übertrug ihm am 15. Februar 1942 die »Gesamtverantwortung für das unterhaltende und künstlerische Programm des Großdeutschen Rundfunks«.

Wie es der Festschrift für eine akademische Leh-rerin gebührt, enthält der Sammelband ein Schriften-verzeichnis der Geehrten und eine Zusammenstel-lung der von ihr betreuten Abschlussarbeiten. Abge-rundet wird die Publikation durch jeweils getrennte Verzeichnisse der Abbildungen, Autoren und der in den Beiträgen erwähnten Personen.

Ansgar Diller, Frankfurt am Main

Barbara von der Lühe**Die Musik war unsere Rettung!**

Die deutschsprachigen Gründungsmitglieder des Palestine Orchestra (= Schriftenreihe wissenschaftlicher Abhandlungen des Leo Baeck Instituts, Bd. 58).
Tübingen: Mohr Siebeck 1998, 356 Seiten.

40 Jahre nachdem Theodor Herzl seine Überlegungen zur Gründung eines jüdischen Staates in Palästina zu Papier gebracht und auch die Rudimente einer dort einzurichtenden Oper skizziert hatte, ergriff der jüdische Violinist Bronislaw Hubermann 1935 die Initiative. Um »Nationalsozialisten und Antisemiten (...) die Absurdität ihres Rassenwahns von der Minderwertigkeit der Juden vor Augen« zu führen (S. 2), wollte er »das hervorragendste Orchester im kleinsten Lande« (Hubermann) gründen und baute dabei auf die Unterstützung jüdischer Mäzene, insbesondere auf die Einwanderer aus Deutschland, die auf der Flucht vor Hitler in großer Zahl nach Palästina kamen. Die Künstler, im Dritten Reich ab 1935 nur noch in den jüdischen Kulturbünden geduldet, zu denen bis 1939 auch Verfolgte aus Österreich und der Tschechoslowakei und danach aus den von der Deutschen Wehrmacht besetzten Ländern stießen, verdankten dem Palestine Orchestra, das sich für ihre Einwanderung im britischen Mandatsgebiet Palästina stark machte, ihr Überleben.

Barbara von der Lühes Buch befasst sich mit den Lebens- und Berufswegen von 50 deutschsprachigen jüdischen Instrumentalisten und Instrumentalistinnen, Komponisten, Dirigenten, Musikwissenschaftlern und Musikfunktionären bis zu deren Eintritt in das Ensemble des Orchesters und verfolgt ihre weiteren Lebenswege im Orchester und auch nach ihrem Ausscheiden aus dem Klangkörper. Sodann steht die Gründung des Palestine Orchestra im Mittelpunkt ihres Interesses, wobei die Autorin den Musikern, die aus Deutschland kamen, ihre besondere Aufmerksamkeit widmete. Nicht unproblematisch erwies sich bei der Vergabe von Einwanderer-Zertifikaten das Gegeneinander von britischer Protektormacht, die aus kulturpolitischen Gründen Musiker förderte, und jüdischen Organisationen, die Bauern und Handwerker als »Pioniere« zur Besiedelung des Landes bevorzugten. Ambivalent gestaltet sich die Orchesterarbeit: Einerseits gibt bis Mitte 1938 ein Drittel der Orchestermitglieder sein Engagement auf – zermüht durch ein hartes Arbeitspensum, ein ungewohntes Klima und Gefahr für Leib und Leben durch den Aufstand der Araber gegen die Protektormacht – und verhilft damit andererseits in Deutschland verzweifelt nach einem Engagement im Ausland Ausschau haltenden Künstlern zu einem Engagement.

Dass etliche der vorgestellten Künstler auch bei anderen Medien tätig waren – beispielsweise beim Rundfunk – hat Barbara von der Lühe in einem anderen Zusammenhang bereits ausführlich gewürdigt.¹ Deswegen beschränkt sie sich in diesem Buch nur auf wenige Hinweise, die auf ein Konkurrenzverhältnis der beiden etwa zeitgleich entstehenden Orchester hindeuten: des Palestine Orchestra und des Orchesters des Palestine Broadcasting Service; der

Rundfunk lockte mit finanziell attraktiveren Engagements. Doch der Rundfunk sorgte nicht nur für die Verbreitung von Aufführungen seines eigenen Klangkörpers, sondern stellte seine Frequenzen auch dem Palestine Orchestra zur Verfügung. Weitere Verdienstmöglichkeiten für die Musiker des Palestine Orchestra ergaben sich – zumindest bis 1938 – durch sommerliche Engagements in Orchestern Europas oder bei dessen Rundfunksendern.

Zwei Persönlichkeiten seien eigens hervorgehoben, die bereits in der Weimarer Republik in Rundfunkfragen eng zusammengearbeitet hatten: Hermann Scherchen, der 1933 aus Deutschland in die Schweiz geflohene Dirigent mehrerer (Rundfunk-)Orchester, verbrachte 1939 annähernd drei Monate in Palästina und dirigierte mehrere Dutzend Konzerte; Leo Kestenberg, der Musikpädagoge, der bis 1932 in preußischen Staatsdiensten stand und Ende der 20er / Anfang der 30er Jahre Fachtagungen zur Musik im Rundfunk organisiert hatte² und 1930 ein Buch »Kunst und Technik« herausgab – von Frau von Lühe jedoch nicht wahrgenommen –, trat Ende 1938 die Stelle als Generalmanager des Palestine Orchestra an. Weswegen er sich allerdings den Titel »Musikdiktator« zugezogen haben sollte, wie eine Zwischenüberschrift in ihrem Buch suggeriert, wird nicht deutlich.

Wenige Prominente stehen der viel größeren Zahl weniger Prominente gegenüber, deren Schicksal Frau von Lühe ungleich mehr interessiert. Daher ist ihr Buch, das Ergebnis jahrelangen Forscherinnenfleißes – gut erschlossen durch ein Register – auch zu einem Who is Who des Musiklebens in Palästina und auch für die Jahre nach Gründung des Staates Israel geworden.

Ansgar Diller, Frankfurt am Main

¹ Vg. Barbara von der Lühe: Die Emigration deutschsprachiger Musikschaffender in das britische Mandatsgebiet Palästina. Ihr Beitrag zur Entwicklung des israelischen Rundfunks, der Oper und der Musikpädagogik seit 1933. Frankfurt am Main u.a. 1999. Rezension in RuG Jg. 26 (2000), H. 3/4, S. 192.

² Vgl. Ludwig Stoffels: Rundfunk als Erneuerer und Förderer. In: Joachim-Felix Leonhard (Hrsg.): Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik. München 1997, S. 847-947; hier S. 850f.

Frithjof Trapp u.a. (Hrsg.)**Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933 - 1945.**

Band 1: Verfolgung und Exil deutschsprachiger Theaterkünstler.

Band 2: Biographisches Lexikon der Theaterkünstler (2 Teilbände).

München: K. G. Saur 1999, X, 525 und XXXVI, 1 092 Seiten.

Bereits Anfang der 70er Jahre entstand an der Hamburger Arbeitsstelle für deutsche Exilliteratur von 1933 bis 1945 der Plan, eine überblickartige Darstellung der Geschichte des deutschsprachigen Exil-

theaters zu erarbeiten. Doch mancherlei widrige Umstände, auf die Mitherausgeber Frithjof Trapp in seiner Einleitung eingeht, verhinderten die Umsetzung dieses Plans, wenn auch etliche Untersuchungen zu einzelnen Exilländern in den 70er Jahren entstanden und auch publiziert wurden, obwohl wichtige Exilstationen unberücksichtigt blieben. Eine sich bereits 1987 anbahnende Kooperation zwischen Forschern in West- und Ostdeutschland konnte erst nach der Wende in der DDR realisiert werden, aus der dann eine rund 7 000 Namen umfassende EDV-gestützte Datenbank mit Informationen über das Schauspiel-, Tanz- und Figurentheater sowie das Kabarett im Exil entstand. Aufgrund dieser Datenbasis und anderweitiger Vorarbeiten entstand das dreibändige Handbuch des deutschsprachigen Theaters im Exil – die einbändige Überblicksdarstellung sowie das zweibändige biographische Lexikon.

Vollständigkeit war, so Trapp in der Einleitung, – wegen der lückenhaften Überlieferung – nicht zu erreichen, weswegen sich die Bearbeiter darauf konzentrierten, »die Theatertätigkeit der Hitlerflüchtlinge in ihrer jeweils länderspezifischen Eigenart zu erfassen«, um »auf diese Weise die Phänomene, die für das jeweilige Aufnahmeland charakteristisch sind, stärker in den Vordergrund zu rücken« (S. 5). Da für die Herausgeber nicht allein das Exil maßgebend gewesen ist, sondern die 1933 entstandene Verfolgungssituation, wurden zu den rund 5 000 Vertretern von Schauspieltheater, Kabarett und Kleinkunst auch die Mitarbeiter des Theaters des Jüdischen Kulturbundes im Dritten Reich miteinbezogen.

Werner Mittenzwei schlägt den Bogen in seinem Beitrag »Verfolgung und Vertreibung deutscher Bühnenkünstler durch den Nationalsozialismus« vom »Theater in der Endphase der Weimarer Republik«, über die »Vertriebenen und Verfolgten« und der »Gründung des Kulturbundes Deutscher Juden« bis zur »Heimkehr in die Fremde?« (gemeint ist damit die »Wiederbegegnung der Emigranten mit den Daheimgebliebenen«) – so einige seiner Zwischenüberschriften. Diesem Überblick schließen sich Essays anderer Autoren zum Exiltheater in Österreich, der Tschechoslowakei, Frankreich, Großbritannien, der Schweiz, den Benelux- und skandinavischen Ländern, Polen und Danzig, den USA und der UdSSR, der Türkei, Palästina, Südamerika und Shanghai an.

Über das Bühnenregister im ersten Band lässt sich auch die Mitwirkung von Theaterkünstlern bei den Rundfunkstationen ihrer Gastländer verfolgen: Heinrich Greif und Lotte Loebinger bei Radio Moskau, Lucie Mannheim, Berthold Viertel und Robert Lucas bei der BBC, Ernst Busch beim niederländischen Sender Vara, Jacques Arndt bei La Voz del Dia im uruguayischen Montevideo. Es wird auch erwähnt, dass – wie in Montevideo – auch eine deutsche Sendestunde in La Paz in Bolivien, von deren Existenz in der Forschung bisher nichts bekannt war, ein Theater in's Leben rief.

Ein vergleichbares Register gibt es leider für den zweiten Band mit den Biographien von 4 000 verfolgten Theaterkünstlern und ihrem eventuellen Rundfunkengagement leider nicht. Hier ist man auf Zufallsentdeckungen angewiesen. Dabei taucht merk-

würdigerweise Lale Andersen – 1933 kurzzeitig in der Schweiz – mit einem ganzseitigen Eintrag auf. In ihm wird erwähnt, dass das Lied »Lili Marleen« 1939 auf Schallplatten aufgenommen wurde – »in der Vertonung von Norbert Schultze (Mitglied des Kabarettts ›Vier Nachrichten‹ u[nd] Nationalsozialist)« – und dass der deutsche Soldatensender Belgrad dieses Lied erstmals 1941 sendete, »das bei den d[eu]t[schen] und alliierten Soldaten begeistert aufgenommen wurde, so dass es trotz Bedenken des Propagandaministeriums täglich gesendet wurde.« (S. 17) Andere biographische Eintragungen bewegen sich da doch auf einer etwas sichereren Grundlage, so beispielsweise bei Erich Frey, der für einen Sender in Chile arbeitete, Erich Fried, der für die BBC tätig war, Paul Walter Jacob in den Diensten von Radio Luxemburg oder auch Erich Weinert und Hedda Zinner beim Sender des Nationalkomitees »Freies Deutschland«.

Ansgar Diller, Frankfurt am Main

Georgi Dimitroff

Bernhard H. Bayerlein (Hrsg.)

Tagebücher 1933 - 1943 (= Bd. 1).

Bernhard H. Bayerlein / Wladislaw Hedeler (Hrsg.)

Kommentare und Materialien zu den Tagebüchern 1933 - 1943 (= Bd. 2).

Berlin: Aufbau-Verlag 2000, 712 und 773 Seiten.

Georgi Dimitroff, der bulgarische Kommunist, ist weltweit 1933 erstmals bekannt geworden als gewiefte Gegenspieler von Hermann Göring beim Reichstagsbrandprozess. Seit 1934, von Josef Stalin mit der sowjetischen Staatsangehörigkeit ausgestattet und zum Vorsitzenden des Exekutivkomitees der Kommunistischen Internationale (EKKI), einem Ableger der Kommunistischen Partei der Sowjetunion (KPdSU), berufen, amtierte Dimitroff von 1945 bis 1949 als Stalins Statthalter, Chef der Kommunistischen Partei Bulgariens und zusätzlich ab 1946 als bulgarischer Ministerpräsident.

Er hat von Mitte 1916 an sporadisch und ab 1933 bis 1949 nahezu kontinuierlich Tagebuch geführt, das seit seinem Tod in einem speziellen persönlichen Fonds im Zentralen Parteiarchiv der bulgarischen kommunistischen Partei so geheim aufbewahrt wurde, dass noch nicht einmal die Archivare dieser Einrichtung davon wussten. Zwar schon seit den 50er Jahren partiell zugänglich, u.a. für Dokumentationen über den Reichstagsbrandprozess, erschien das Tagebuch 1997 in Bulgarien erstmals in gedruckter Form – mehr im Ausland beachtet als im Land selbst. Die nun vorliegende deutsche Fassung folgt der bulgarischen Edition – allerdings nur bis zur Auflösung der von Dimitroff formell geleiteten Kommunistischen Internationale im Frühjahr 1943.

Die Eintragungen wechseln zwischen stichwortartigen Notizen des Tagesablaufs bis zu umfangreichen Wiedergaben von Gesprächen u.a. mit Stalin und langen Zitaten aus Telegrammen, Telefonaten und Briefen, die Dimitroff mit Mitarbeitern in der Moskauer KI-Zentrale tauschte, wenn er sich zur Kur oder zum Urlaub außerhalb der sowjetischen Hauptstadt auf-

hielt. Lücken in der Überlieferung, beispielsweise von Anfang Februar 1935 bis Mitte August 1936 und von Mitte März bis Mitte August 1938, erklären die Herausgeber mit möglicher Selbstzensur des Tagebuchschreibers oder späterer Entfernung vermutlich compromittierender Passagen angesichts der zahlreichen, teilweise blutig ausgegangenen Prozesse gegen führende Funktionäre der Kommunistischen Partei der Sowjetunion, aber auch kommunistischer Organisationen anderer Länder. Dass diese Säuberungen auch Dimitroffs Generalsekretariat betrafen, teilt der Tagebuchschreiber offen mit, ohne einen Gedanken daran zu verschwenden, ob sie berechtigt waren oder nicht. Üblicherweise lag während der Prozesse kein Beweismaterial vor, sondern es gab nur konstruierte Selbstbezeichnungen der Angeklagten – meist aus der ersten Führungsgarnitur, die Stalin als potentielle Konkurrenten zu liquidieren wünschte.

Als Chef der Komintern, die weltweit agierte, befasste sich Dimitroff auch mit deutschen Fragen, doch merkwürdigerweise bis Juni 1941 eher selten. Das änderte sich erst nach Hitlers Angriff auf die Sowjetunion – natürlich nicht mit der »deutschen Reichswehr« (Bd. 2, S. 14), sondern mit der Wehrmacht. Und er widmete fast täglich viele seiner Besprechungen und Anweisungen seit dieser Zeit dem Rundfunk, ohne dass er zu diesem Medium auch zuvor schon einiges zu Papier gebracht hätte. So notierte er am 9. Oktober 1933 noch während des Reichstagsbrandprozesses: »Hauptverhandlung hat man in Berlin (Radio) gehört. – ›Gut haben sie gesprochen. Alle haben das gesagt. D[jimetroff] ist Schlaueste!« (Bd. 1, S. 51) Es ist somit klar, dass der Prozess im Rundfunk seinen Niederschlag fand, allerdings nicht wie lange, da die deutschen Rundfunkzeitschriften zwar eine Vorankündigung abgedruckt, sich aber jeglicher Berichterstattung darüber enthalten haben.¹ Dimitroff war Ende April 1934 – nunmehr inzwischen in Moskau angekommen – offenbar selbst im Rundfunk zu hören (Bd. 1, S. 105) vermutlich in einer Ansprache zum 1. Mai (über welchen Sender, bleibt leider offen) und hörte im September 1936 eine Rede von Joseph Goebbels auf dem Nürnberger Parteitag – im Autoradio –, die er mit »Ungeheure Hetzrede« kommentierte. (Bd. 1, S. 129) Hingegen scheinen die Sendungen des Deutschen Freiheitssenders 29,8 während des Spanischen Bürgerkrieges an Dimitroff spurlos vorbeigegangen zu sein.

Lakonisch hält er am 17. September 1939, als die Sowjetunion Polen angriff, um sich ihren Teil des ostmitteleuropäischen Landes zu sichern, fest: »Mitteilung von Molotow im Radio, daß die Rote Armee die Grenzen in Westweißrußland und in der Westukraine überschritten hat.« (Bd. 1, S. 276) Geradezu begeistert registriert er am 28. September 1940 »im (deutschen, im sowjetischen ?) Radio die Nachricht von der feierlichen Unterzeichnung des Dreimächtepakts zwischen Deutschland, Italien und Japan in Berlin« (Bd. 1, S. 303) – eine Reverenz an den deutsch-sowjetischen Nichtangriffspakt von 1939. Ohne Emotion ist auch Dimitroffs Notat vom 22. Juni 1941 – dem ersten Tag des Überfalls Deutschlands auf die Sowjetunion: »Die Erklärung der Regierung,

die Molotow im Radio verlesen soll, wird redigiert.« (Bd. 1, S. 392) In den Anmerkungen dazu (Bd. 2, S. 272), findet sich dazu leider kein erklärendes Wort, obwohl längst darüber publiziert worden ist.² Am 30. Januar 1942 dagegen wird er richtig heftig: »Habe im Radio eine Hitlerrede gehört. Er ist reif fürs Irrenhaus.« (Bd. 1, S. 480)

Nach Beginn der deutsch-sowjetischen Kampfhandlungen überschlugen sich die Rundfunkaktivitäten der Komintern: Am 23. Juni 1941 beschäftigte sie sich mit »der Organisierung der Propaganda, speziell der Rundfunkpropaganda«, aber auch mit »Maßnahmen zur Umgestaltung der Arbeit (...) unter Kriegsbedingungen.« (Bd. 1, S. 393). Zu einem Lieblingsprojekt Dimitroffs sollten sich die antifaschistischen, Hitler und den Nationalsozialismus verdammenden Zwischenrufe der sogenannten »Geisterstimme(n)« auf den Frequenzen von Sendern im Großdeutschen Reich entwickeln, die sich aber auch in Sendungen für andere Länder wie Bulgarien und Frankreich bemerkbar machte(n). Sie begannen bereits testweise am 1. August 1941, konnten sich aber erst ab Februar 1942 endgültig etablieren (Bd. 1, S. 485), da es zunächst Schwierigkeiten mit der Frequenz gab. (Bd. 1, S. 408, 485, 487f., 490f.) Zufrieden notierte er endlich am 26. April 1942: »Hitler hat im ›Reichstag‹ eine Rede gehalten. Während der Rede hat die Geisterstimme gute Arbeit geleistet, in einigen Fällen außerordentlich passend.« (Bd. 1, S. 508) Eine Kostprobe davon schickte er zwei Tage später sogar an Molotow. Weiteren Eintragungen ist zu entnehmen, dass die Geisterstimme nicht nur aus Moskau, sondern auch aus Kasan und Ufa, aus Tiflis und Archangelsk und offenbar auch aus Kuibyschew (Bd. 1, S. 517, 552, 555, 577, 591) sich meldete.

Dimitroff, der sich nahezu täglich mit den Sendungen in bulgarischer Sprache beschäftigte, Kommentare und sonstige Texte auch selbst redigierte, befasste sich in Gesprächen mit Vertretern der sowjetischen Fernmeldeverwaltung mit der (sende)technischen Infrastruktur (z.B. Bd. 1, S. 461), mit Personal- und Organisationsfragen der Rundfunkabteilung innerhalb der KI, mit allgemeinen und speziellen Programmfragen. Dabei standen kriegsbedingt die Rundfunkaktivitäten gegen das Dritte Reich durch die von Dimitroff sogenannten »illegalen Sender«, u.a. Deutscher Volkssender, Sturmader, SA-Mann Hans Weber, im Vordergrund, deren Einrichtung er sich »von oben« – um jedes Risiko auszuschließen – bestätigen ließ, wie Eintragungen vom 6. bzw. 16. Juli 1941 belegen: »Inoffizielle Rundfunksendungen in verschiedenen Sprachen sind erforderlich. Es ist genehmigt, dies zu organisieren. (...) Die Einrichtung eines besonderen Rundfunkstudios für illegale Radiosendungen ist genehmigt.« (Bd. 1, S. 308, 403)

Leitende Mitarbeiter nahezu aller fremdsprachigen Dienste hatte er beispielsweise am 11. Dezember 1941 und am 13. August 1942 um sich versammelt, bei denen es um bestimmte Sprachregelungen für die Berichterstattung und die Kommentare ging. (Bd. 1, S. 460, 571ff.) Am 1. Juli 1942 konferierte er ausschließlich mit den führenden Leuten der KPD in Moskau »über die Arbeit der illegalen deutschen Rundfunksender«. (Bd. 1, S. 545) Eintragungen über

den seit Juli 1943 aktiven Sender des Nationalkomitees Freies Deutschland sind nicht mehr abgedruckt, da ja die Kommunistische Internationale zu diesem Zeitpunkt bereits aufgelöst war.

Mit den Tagebüchern Dimitroffs liegt ein einzigartiges Dokument nicht nur zur politischen Geschichte der Sowjetunion und des internationalen Kommunismus der 30er und 40er Jahre mit Inneneinsichten in die teilweise banale Machtpolitik vor, sondern auch eines zur Instrumentalisierung des Rundfunks im Zweiten Weltkrieg. Schade nur, dass der Band mit den Kommentaren und Materialien einerseits zu wünschen übrig lässt, andererseits weit über das Ziel hinausschießt. So stehen spärlichen Anmerkungen zum Tagebuch, die viele Fragen offen lassen, und gelegentlich unpräzise Kurzbiographien einer üppigen Chronik und einer monströsen »Auswahlbibliographie zu den Tagebüchern Georgi Dimitroffs«, gegenüber, von denen viele etwas mit der Zeit, aber nichts mit dem Tagebuch des unterschwellig von den Herausgebern »verehrten«(?) Leipzig-Helden des Reichstagsbrandprozesses Georgi Dimitroff zu tun haben.

Ansgar Diller, Frankfurt am Main

¹ Vgl. Der Deutsche Rundfunk Jg. 11 (1933), H. 44, S. 17: Für die Woche vom 29.10. bis 4.11.1933 wird angekündigt: »22.15 [Uhr]: Tägliche Reichssendung vom Reichstags-Brandprozeß«. Mehr als einen Monat zuvor hatte offenbar ein Kaufhaus angekündigt: »Ab Donnerstag, den 21. September 1933 übertragen wir in unserem Aktuellen Rundfunkdienst die Ausschnitte aus dem Reichstagsbrandstifterprozeß. Radio Abteilung im zweiten Stock.« Ullstein-Bilderdienst Berlin. Und auch die Arbeiterzeitung in Wien berichtet am 19.10.1933 von einer »Rundfunkübertragung der Schallplatten aus dem Reichstagsbrandprozeß vom letzten Samstag« (= 14.10.1933). Diese Informationen verdanke ich meinem Kollegen im DRA Frankfurt am Main, Walter Roller.

² Vgl. Carola Tischler: »Unsere Sache ist gerecht«. Die Rundfunkansprache Molotows am 21. Juni 1941 und ihre Hintergründe. In: RuG Jg. 22 (1996), H. 1, S. 48ff.

Das Leben im Krieg 1939 - 1946.

Ein Tagebuch. Aufgezeichnet in der damaligen Gegenwart von Paulheinz Wantzen.
Bad Homburg: Verlag DAS DOKUMENT 2000,
1 657 Seiten.

Ein siegreicher und kurzer Krieg hatte es sein sollen. Da es Paulheinz Wantzen, einem Redakteur der »Münsterschen Zeitung« aber nicht gelungen war, zur Truppe eingezogen zu werden, stellt seine ausführliche private Chronik neben seiner Tätigkeit an der publizistischen Heimatfront seinen persönlichen Beitrag zum Kriegsgeschehen dar. Spätestens, als er die auf Bestellung mit Golddruck »Kriegstagebuch 1939/40« versehenen Bände in das Jahr 1941 weiterführen musste und die ersehnte Invasion Englands immer noch nicht erfolgt war, ahnte er, dass diese Kriegskronik einen von Anfang an nicht beabsichtigten Umfang erreichen könnte.

Auf 6 200 Tagebuchseiten protokollierte Wantzen Krieg und Nachkriegszeit bis zum September 1946. Dabei nutzte er alle Materialien, die ihm zur Verfügung standen und die er z.T. im Original in seine Tagebücher einklebte: Vertrauliche Informationen aus Berlin, Informationen der Nachrichtenagenturen Dimitag und Europapress, Abschriften der von Graf Galen in Münster 1941 gehaltenen Predigten, der gefälschte Abschiedsbrief des Luftwaffenobersten Werner Mölders, feindliche Flugblätter, Zeitungsartikel, Handzettel und Formulare.

In den ersten Monaten des Krieges war Wantzen mehr als nur ein zurückgenommener Beobachter – seine umfangreichen Kontakte in die Niederlande machten ihn für Abwehr und SD interessant, und er genoss es sichtlich, als »informeller Mitarbeiter« teilweise inkognito Reisen in das Nachbarland zu unternehmen, dort niederländische Nationalsozialisten zu besuchen und sich ausführlich über den dortigen Stand der Landesverteidigung zu informieren. Lesen sich seine Berichte hierüber auch wie eine amüsante Agenten-Kolportage, enthüllen sie doch zugleich, wie bedenkenlos ein »guter« und von seinem ganzen Habitus penibler, korrekter Deutscher handelte, wenn es angeblich um das nationale Interesse ging.

Diese Zwiespältigkeit bestimmt dann auch die Haltung, aus der heraus Wantzen den Kriegsverlauf protokolliert. In einer naiven Offenheit löst Wantzen fast jedes Vorurteil ein, das ein an der Thematik des Nationalsozialismus interessierter Leser über die Mentalität der deutschen Mittelschicht in dieser Zeit haben könnte. Es bereitet Unbehagen, mit welcher Bereitwilligkeit sich Wantzen als Informant dem SD zur Verfügung stellt. Es ist unangenehm, wie selbstverständlich Juden nur mit negativen Attributen belegt werden. Man wundere sich, wie viele es noch seien; und als Pläne bekannt werden, alle deutschen Juden nach dem Osten abzuschieben, stellt er fest, die Zeiten eines rein menschlichen Mitleids mit den Juden seien unter dem Eindruck des Russlandkrieges vorbei. »Man ist für immer kuriert!« (6.11.1941)

Auch die Predigten des Bischofs von Münster, Graf Galen, gegen die Beschlagnahme einer Reihe von Klöstern und gegen die Euthanasie bewertet er, von den darin vorgebrachten und ihm auch aus anderen Quellen bekannten Vorwürfen ungerührt, als »Hetze« und unverständlicherweise bislang nicht geahndeter »Landesverrat«. Ohne jedes Erschrecken verzeichnet er das Gerücht, in einem lokalen Gefangenenlager für Russen bekämen die Wachmannschaften fünf Tage Sonderurlaub, wenn bis Weihnachten alle 150 Russen tot seien. Und natürlich, wie um das Ganze abzurunden, schildert er die Nachkriegszeit als unausgesetzte Demütigung und Not, als eine Zeit, in der gewissenlose Elemente sich bei den Besatzern »anschmieren« und die »großen Errungenschaften« des Nationalsozialismus denunziert würden.

Ginge es nur darum, das Psychogramm eines bürgerlichen Nationalisten der Vorkriegszeit ohne NSDAP-Parteibuch nachzuzeichnen, würde dieses Tagebuch nicht seine opulente Edition auf mehr als 1 600 DIN-A4-Seiten rechtfertigen. Aber Wantzen hält akribisch jede Wendung der Propagandalenkung

fest, jedes kursierende Gerücht, jeden Witz und formuliert aus der Überzeugung heraus, nur eine realistische Wiedergabe der Situation verhindere die Entzweiung von Volk und Staat, seine konsequent durchgehaltene und prinzipielle Kritik an der Propagandaführung in Berlin.

Hauptsächlich beziehen sich seine Beobachtungen auf die Lenkung der Presse, welche er als Schriftleiter der ›Münsterschen Zeitung‹ und zwischenzeitlich auch als dienstverpflichteter Mitarbeiter beim ›Nationalblatt‹ in Trier sowie an zwei Luxemburger Zeitungen umsetzen muss. Aber eine Vielzahl von Einträgen behandelt auch den Rundfunk als »Schwesterwaffe«, und einige seiner Beiträge werden ausführlich wiedergegeben und analysiert, nicht nur Beiträge des deutschen, sondern auch des ausländischen Rundfunks, den Wantzen bis Ende 1940 abhört – gleichzeitig aber ein rigoroses Durchgreifen im Sinne des 1939 erlassenen Abhörverbotes fordert.

Der völligen Selbstverständlichkeit, mit der Wantzen seinen – in ihrer Konsequenz mörderischen – Vorurteilen Ausdruck verleiht, steht mitunter recht bezugslos eine klare, durch eigene Anschauung und vielfältige Kontakte gewonnene Analyse der Stimmung in der Bevölkerung und eine skeptische Haltung zur Kriegslage gegenüber, die ab Ende 1942 stärker wird als die von ihm im Stillen gehegten frommen Wünsche auf schlagartige Erfolge. Da Wantzen in seinen Eintragungen der Privatsphäre nur wenig Platz einräumte, lässt sich dieses Tagebuch ohne Probleme als eine Art privater »Meldungen aus dem Reich«-Edition lesen und nutzen. Sogar der Tonfall erinnert bisweilen an die Abschnittsberichte des Sicherheitsdienstes, was wenig erstaunen kann, wenn man sich vergegenwärtigt, dass gerade solch genaue Beobachter wie Paulheinz Wantzen vom SD als Informanten und Berichterstatter bevorzugt wurden.

Die Herausgeber haben sich dazu entschlossen, dieses im Ganzen als Quelle nutzbare Tagebuch ungekürzt herauszugeben. Auch vom Aufbau her wird die ursprüngliche Montage aus Tagebuchtext und eingeklebten Dokumenten beibehalten, wobei letztere im Umfang erheblich gekürzt wurden. Auch wenn von den übrig gebliebenen nicht alle Dokumente einen Abdruck erforderlich machen – gerade die Flugblätter der Alliierten sind bereits umfassend ediert –, vermittelt diese Edition ein lebendiges Panorama, und deutet in ihrer Verbindung zwischen eigentlichem Quellentext und zeitgenössischem Material an, welche Informationen einem Journalisten im Deutschland des Zweiten Weltkriegs zur Verfügung standen.

Was derjenige daraus machte, blieb dann seine Sache, ebenso wie es dem interessierten Historiker überlassen bleiben muss, was er aus dieser Chronik »machen« kann, denn mangels Kommentierung, Namens- oder Stichwortverzeichnis ist die eigentliche Auswertung vom Leser selbst zu leisten. Insoweit ist der »authentische« Charakter dieser Edition gewahrt – angesichts des Umfangs eine nachvollziehbare Entscheidung.

Max Bonacker, Hamburg

Christof Mauch

Schattenkrieg gegen Hitler.

Das Dritte Reich im Visier der amerikanischen Geheimdienste 1941 bis 1945.

Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt 1999, 448 Seiten.

Im Verlauf von Kriegen verzeichnen die Geheimdienste aller Staaten eine Hochkonjunktur, so auch die Geheimdienste der Vereinigten Staaten von Amerika während des Zweiten Weltkriegs – und, wie allgemein bekannt, auch danach im Zeichen des Kalten Krieges. Christof Mauch, vorgestellt im werbenden Begleittext des Verlags als »Historiker und Publizist« und außerdem – möglicherweise seriöser anmutend – als »Stellvertretender Direktor des Deutschen Historischen Instituts in Washington, D.C.«, hat sich mit den »Diensten« der USA während dieser Zeit befasst, und er publizierte 1993¹ mit einem Co-Herausgeber erste Ergebnisse zum Forschungsgegenstand, nachdem kurz zuvor die Central Intelligence Agency (CIA) erstmals Akten freigegeben hatte. Er beschreibt die Entstehung dieser US-amerikanischen Organisation und zeigt eingangs seines Buches, dass der Rundfunk bei ihr eine nicht zu unterschätzende Rolle spielte, indem er aus einem internen Hörspiel des Office of Strategic Services (OSS) vom September 1945 zitiert: »1941 waren wir blind, und das hätte nicht sein müssen. (...) Wacht auf. Wir müssen wissen, was unsere Feinde tun, sobald sie es wissen – ja bevor sie es wissen. (...) Die größte Nation der Welt kann sich nicht allein auf die physische Kraft verlassen. (...) Wir müssen sie in jedem Spiel schlagen, das sie planen.« (S. 9)

Für Mauch dokumentiert sich mit diesem Text der Bewusstseinswandel in Regierung und Bevölkerung der Vereinigten Staaten von 1941 bis 1945. So verfolgt er die Entstehung verschiedener, nicht immer an einem Strang ziehender, sondern auch durchaus gegeneinander intrigierender Institutionen wie Coordinator of Information (COI), Federal Bureau of Investigation (FBI), Bureau of Military Information (BMI), Research and Analysis (R&A), Office of War Information (OWI) und dem bereits erwähnten OSS. Der erste zentrale Geheimdienst wurde dabei aus der Überzeugung geboren, dass Propaganda und Sabotage Teile einer effektiven Kriegführung seien. Deutsche Bevölkerung und Wehrmacht, gegen die sich diese Aktivitäten in erster Linie richteten, sollten durch die psychologische Kriegführung geschwächt werden. Der Großteil des am 7. November 1941 von US-Präsident Franklin Delano Roosevelt paraphierten Haushaltsantrags seines Geheimdienstleiters war sinnigerweise deswegen für die internationale Radio-propaganda bestimmt.

Der Verfasser, der mit dem Buch eine um ein Drittel gekürzte Fassung seiner Habilitationsschrift vorlegt, befasst sich mit der Auswertung von ausländischen Presseorganen durch den US-Geheimdienst, mit der Sammlung von Informationen über deutsche Emigranten und deren Mitwirkung bei der Ausarbeitung von Propagandastrategien und thematisiert auch – was nach Ende des Zweiten Weltkriegs leidvoll zutage trat –, dass die Exilanten kaum mit Unterstützung in ihren Heimatländern zu rechnen hätten. Wie

sehr die US-amerikanische Administration durch die Gründung des Nationalkomitees Freies Deutschland durch Stalin aufgeschreckt wurde,² wird erneut deutlich: Sie erfuhr von dessen Gründung durch das Radio, konnte sich aber als Gegenmaßnahme nicht zu einer Mobilisierung »ihrer« Emigranten, beispielsweise von Thomas Mann und seines Bruders Heinrich, durchringen. Während die Amerikaner von den Sowjets nur spärlich Informationen erhielten, konnten sie ihren Stützpunkt in der schweizerischen Bundeshauptstadt Bern zu einem »großen Fenster in die faschistische Welt« ausbauen, von dem dessen Leiter Allen Dulles noch in den 60er Jahren schwärmte.

Im Zusammenhang mit einigen Aktivitäten der US-amerikanischen Medienpropaganda in der Schlussphase des Zweiten Weltkriegs, u.a. mit der »Operation Sauerkraut«, bei der gefangengenommene deutsche Soldaten entgegen den Bestimmungen des Kriegsvölkerrechts hinter den feindlichen Linien gedrucktes Propagandamaterial verteilten, sowie der suggerierten Untergrundbewegung »Neues Deutschland«, die eine Zeitung herausgab, befasst sich Mauch auch mit der Rundfunkpropaganda. In der letzten Kriegsphase ging es dabei um die »Operation Annie« und den von Luxemburg aus operierenden Sender 1212, der einerseits objektiv über die Ereignisse an der Westfront berichtete, andererseits das Geschehen an der Ostfront in den düstersten Farben schilderte. Diese Aktivitäten veranlassen den Autor, vergleichbare Ätherstrategien in den Jahren zuvor zu rekapitulieren. Dabei beschäftigt er sich ausführlich mit Berthold Brecht, der zeitweise als Liedertexter für den britischen Soldatensender Radio Calais vorgesehen war und über den und seine kommunistischen Sympathien eine umfangreiche Akte angelegt wurde.³ Mauch mutmaßt zu Recht, dass Brecht von der geheimdienstlichen Diskussion um seine Person niemals etwas erfahren haben dürfte. Der Geheimdienst der Amerikaner war auch in die »Freiheitsaktion Bayern« am 27. und 28. April 1945 involviert, um hier den Widerstand gegen den Nationalsozialismus mittels subversiver Radiopropaganda zu steuern. Wie bekannt, scheiterte die Aktion und lieferte – noch in letzter Stunde – deren Sympathisanten der nationalsozialistischen Verfolgungsmaschinerie aus.

Auch das Buch von Mauch, das mit zahlreichen, bisher unbekannt Details des verdeckten Krieges von Geheimdiensten aufwartet, muss offen lassen, ob diese den Krieg verkürzt haben oder nicht.

Ansgar Diller, Frankfurt am Main

¹ Vgl. Jürgen Heideking / Christof Mauch (Hrsg.): Geheimdienstkrieg gegen Deutschland. Subversion, Propaganda und politische Planungen des amerikanischen Geheimdienstes im Zweiten Weltkrieg. Göttingen 1993; Rezension in: Mitteilungen StRuG Jg. 20 (1994), H. 4, S. 233f.

² Vgl. Heike Bungert: Das Nationalkomitee und der Westen. Die Reaktion der Westalliierten auf das NKFD und die Freien Deutschen Bewegungen 1943 - 1945. Stuttgart 1997; Rezension in: RuG Jg. 25 (1999), H. 4, S. 293f.

³ Vgl. in diesem Zusammenhang das Buch von Mauch ausbeutend: Thomas Speckmann: Kauf

keine Logensitze. Denn ich bin nicht dabei: Der amerikanische Radiokrieg. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 2000, Nr. 204, S. III.

Rolf Schnell Medienästhetik.

Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen.
Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 2000,
351 Seiten.

Die in zehn Kapitel gegliederte Monographie deckt historisch die gesamte Breite der Bildmedien von den ersten magischen Bildern bis zu aktuellen Tendenzen der Video- und Computerkunst ab. Im Zentrum der Betrachtung stehen die audiovisuellen Medien des 20. Jahrhunderts – Film, Fernsehen und Computer –, wobei filmästhetische Probleme schwerpunktmäßig behandelt werden. Der Grund hierfür liegt offensichtlich in der Absicht des Autors, sich zunächst auf die Bildästhetik von Filmen zu beschränken. Zugleich bieten die ausführliche Behandlung von produktionsästhetischen Faktoren, wie Kamera oder Montage, sowie Diskussionen zum Verhältnis von Literatur und Film oder zur Filmsprache eine gesicherte Grundlage, um analoge audiovisuelle Entwicklungen auch im Kontext von Television, Computer und Internet zu untersuchen.

Schnell verzichtet in seiner Einleitung und auch im Folgenden auf eine Auseinandersetzung mit begrifflichen Bestimmungen von Medien und Ästhetik. Stattdessen verwendet er den Begriff der Medien instrumentell »in konkreten, begrenzten Untersuchungszusammenhängen« (S. 12). Dieser Ansatz ist für den Medienbegriff akzeptabel, aber vor dem Hintergrund der seit den 70er Jahren teilweise kontrovers geführten Debatten zum Gegenstand von Ästhetik, auf die an keiner Stelle des Buches Bezug genommen wird, fragwürdig. Medienästhetik ist für den Autor, der sich vor allem auf Benjamin beruft, eine »historisch und theoretisch orientierte Darstellung und Analyse der Wahrnehmungsformen audiovisueller Medien« (S. 12). Im Folgenden werden Aspekte der Wahrnehmung einerseits als Funktionsverhältnis zur Umwelt und andererseits unter sozialhistorischen Prämissen etwas genauer behandelt (S. 16ff.), ohne jedoch zu problematisieren, ob es nur eine oder mehrere Medienästhetiken entsprechend sozialen, kulturellen oder anderen Differenzierungen gibt.

Die theoretischen und praktischen Schwierigkeiten des von Schnell gewählten Ansatzes werden bereits in seinem Eingangsstatement, einem »Plädoyer für eine Schule des Sehens« deutlich. Mit Rückgriffen auf Zitate von Platon über Benjamin, den Expressionisten, bis hin zu Postmann und andere Autoren vom Ende des 20. Jahrhunderts benennt er apokalyptische und euphorische Interpretationen von Bildproduktionen. Zugleich verweist er auf die mit der Ausbreitung des Bildes verbundenen Veränderungen im überkommenen Mediengefüge. Als Schlussfolgerung kommt der Autor zu dem Ergebnis, dass es notwendig sei, »die Bilder·Schrift· der visuellen und elektronischen Medien zu erlernen, die ihnen produktionsseitig und technologisch eingeschrieben ist«. Die

Ästhetik der analogen und digitalen Produkte analytisch zu durchdringen, müsse, so Schnell, die Aufgabe einer Schule des Sehens sein, die damit zugleich einen »Beitrag zur Alphabetisierung des Auges« (S. 10) leisten könne.

Weder die Zitate noch die aus ihnen gezogene Konsequenz sind neu. Insofern ist die entscheidende Frage, ob es Schnell gelungen ist, einen eigenständigen Ansatz zu entwickeln. Neu und verdienstvoll ist sicher der Versuch, die Netz- und Videokultur in dem vom Autor geschlagenen historischen Bogen zu berücksichtigen und in das vorgelegte Konzept einzubinden. Letzteres orientiert sich mit der Darstellung des Films beginnend bei den künstlerischen Avantgarden. Diese Beschränkung ist insofern gerechtfertigt, als sich mit diesen Strömungen im 20. Jahrhundert wesentliche neue Momente von Visualisierung verbinden. Offen bleibt an dieser wie auch an allen anderen Stellen des Buches, die neue Visualisierungsformen beschreiben, welchen Einfluss die Künstler auf generelle Veränderungen von Wahrnehmung innerhalb der jeweiligen Gesellschaft und im globalen Maßstab hatten oder haben könnten. Zumindest für den Film kann als gesichert gelten, dass alle von Künstlern entwickelten Techniken auch in populären Filmen ihren Niederschlag gefunden haben, ohne dass dieser Zusammenhang bisher im Einzelnen untersucht und dargestellt wurde.

Spätestens mit den Diskussionen innerhalb des Bauhauses ist die Frage nach dem Verhältnis von Ästhetik und Ökonomie erstmals positiv in dem Sinne beantwortet worden, dass sich beide nicht ausschließen, sondern durchaus auch befruchten können. Ungeklärt bleibt in der Monographie, weshalb insbesondere in den Kapiteln über das Fernsehen und die sogenannten Neuen Medien der scheinbar unüberwindliche Widerspruch von Wirtschaftlichkeit und Ästhetik reanimiert wird. Die Folgen dieses Ansatzes, der sich in die Traditionslinien von Adornos und Horkheimers Ausführungen zur Kulturindustrie sowie dem von Habermas entwickelten Öffentlichkeitsbegriff stellt, sind vorhersehbar: Von wenigen Ausnahmen abgesehen sind Medienproduktionen aus ästhetischer Sicht minderwertig. Fernsehen, so ein signifikantes Zwischenfazit, »hat dazu geführt, dass mit dem Begriff ›Wirklichkeit‹ zugleich der Begriff ›Öffentlichkeit‹ fragwürdig geworden ist«. Welche Wirklichkeitsvorstellungen Schnell seinen Thesen zu Grunde gelegt hat, erfährt der Leser nicht. Ihm bleibt auch die Frage unbeantwortet, weshalb er nur auf das vergleichsweise ältere Öffentlichkeitsmodell von Habermas zurückgreift, während neuere Theorien zum Gegenstand völlig ausgeblendet bleiben.

Die Entwicklung der audiovisuellen Medien fasst Schnell als Geschichte des medienästhetischen Untergangs, dem sich wenige Produkte noch entgegenstemmen. Inwieweit sie sich selbst refinanzieren, interessiert ihn nicht. Sicher kann diese Interpretation von Medienentwicklung als mahnender Beitrag, dem schon viele vorausgegangen sind und wohl noch einige folgen, angesehen werden. Es fragt sich allerdings, ob die Aussagen der vom Autor propagierten Schule des Sehens gerecht werden, denn im Alltag von Rundfunkanbietern, der wesentlich von Quoten

und Verkaufserfolgen dominiert wird, ist der vorgelegte Ansatz nicht handhabbar. Nimmt man das landläufige Verständnis von Schule als eine für breite Schichten vermittelnde Bildungsinstanz, so fragt man sich, ob mit dem Hinweis auf wenige exklusive Produktionen Medienrezeption zu beeinflussen ist oder ob es nicht endlich an der Zeit ist, medienästhetische Theorien zu entwickeln, die dem Mainstream des Medienalltags sowohl auf der Produzenten- als auch auf der Rezipientenseite gerecht werden.

Wolfgang Mühl-Benninghaus, Berlin

Gundolf Winter u.a.

Die Kunstsendung im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland (1953 - 1985).

Teil I: Geschichte – Typologie – Ästhetik mit einem Beitrag von Christoph Schreiner,

Teil II: Chronologisches Verzeichnis und Register (= Veröffentlichungen des Deutschen Rundfunkarchivs, Bd. 28).

Potsdam: Verlag für Berlin-Brandenburg 2000, 531 u. 399 Seiten.

Das voluminöse Werk beschäftigt sich mit einem von der medienwissenschaftlichen Forschung bisher kaum untersuchten Gegenstand, den Kunstsendungen in den ersten 30 Jahren bundesdeutscher Fernsehgeschichte. Erarbeitet wurde er im Rahmen des Siegerner DFG-Sonderforschungsbereiches 240 »Bildschirmmedien«.

Die Quantität des Gegenstandes wird dem Leser schlagartig mit dem zweiten Band in Form der für den Untersuchungszeitraum vollständig nach Daten und Uhrzeit aufgelisteten Sendungen deutlich; enthalten sind zusätzlich Angaben zur Länge und die jeweilige Rundfunkanstalt. Über ein Stichwort- und Ortsverzeichnis sowie ein Verzeichnis der Künstler, Autoren, Kameraleute und Moderatoren lassen sich die Sendungen auffinden. Diese verdienstvolle Arbeit erlaubt zukünftigen Interessenten an Kunstsendungen eine sehr gute Orientierung.

Im ersten Band versuchen die Autoren sich ihrem Gegenstand auf unterschiedliche Weise zu nähern. In zwei längeren einleitenden wissenschaftsgeschichtlichen Aufsätzen plädiert Gundolf Winter »Für eine neue Bildwissenschaft« und Martina Dobbe beschreibt »Konzepte und Kategorien der kunstreproduzierenden Photographie«. Den erstgenannten Beitrag, der sich mit der Frage nach dem Gegenstand an das Selbstverständnis von Kunstgeschichte wendet, hätte ich mir bei der Tragweite der Problemstellung in zweierlei Hinsicht umfangreicher gewünscht. Zum Ersten scheinen mir die wenigen kursorischen Verweise auf Belting und Warnke dem Gegenstand nicht angemessen, weil innerhalb der gegenwärtigen Kunstgeschichte eine differenziertere Diskussion existiert, als der Aufsatz wiedergibt. Zum Zweiten bedeutet die Annäherung von Kunstgeschichte und Medienwissenschaft auch, dass beide offensichtlich über methodische Instrumentarien verfügen, die sich möglicherweise überschneiden oder ergänzen. Panovskys Aufsätze und die darauf aufbauende Literatur hätten an dieser Stelle die Zusammenhänge verdeutlichen

können. Zu diesem Problemfeld erfährt der Leser an keiner Stelle des Buches etwas.

Der Hauptteil des ersten Bandes ist in drei Teile gegliedert, die jeweils vier Aufsätze zur Geschichte, Typologie und Ästhetik der Kunstsendungen im Fernsehen der Bundesrepublik enthalten. Ein umfangreiches Literaturverzeichnis beschließt den Band. Insgesamt erfährt der Leser sehr viele Details, die teilweise auch mit Hilfe von Diagrammen illustrierend und zusammenfassend präsentiert werden. Methodisch bereitet das Material insofern Probleme, als in Bezug auf Kernaussagen die jeweiligen Relationen nicht berücksichtigt sind: Dies beginnt bei den Sendungen, deren absolute Zahlen jährlich angegeben werden. Es fehlt in diesem Kontext aber – von wenigen Ausnahmen abgesehen – die Einarbeitung der Sendedauer und deren Proportionen zur Gesamtsehzeit von ARD, ZDF und den Dritten Programmen. Die absoluten Zahlen, so beeindruckend sie auch sind, können deswegen nur als bedingt aussagefähig über die Zu- oder Abnahme von Kunstsendungen im Zusammenhang des Gesamtprogramms angesehen werden. Dieses Defizit mündet in die Frage nach dem Sendeplatz. Hierüber erfährt der Leser bis auf wenige Ausnahmen, so in Gundolf Winters Beitrag »Zum Bildkonzept der ›100(0) Meisterwerke« (S. 427ff.), kaum etwas. Dieser Aspekt ist wichtig, da der Sendeplatz wesentlich für die Positionierung von Kunstsendungen und damit deren Stellung im Gesamtprogramm ist.

Probleme bereitet auch die fehlende Definition von Begriffen. Darüber hinaus wird in allen Beiträgen implizit unterstellt, dass das öffentliche Verständnis von Begriffen wie »Bildung« oder »Unterhaltung« während der untersuchten Jahrzehnte konstant geblieben wäre. Allein die Ereignisse um 1968 verdeutlichen, dass dies nicht der Fall war. Die fehlende Historisierung bzw. Relativierung der verwendeten Begriffe führt dazu, dass die entsprechenden Beiträge unisono unterstellen, dass der Bildungsaspekt im Laufe der Zeit weitgehend zu Gunsten unterhaltender Momente zurückgedrängt wurde. Unbeantwortet bleibt die Frage, ob man durch einen differenzierten Einsatz unterhaltender Elemente möglicherweise nicht nur breitere Publikumsschichten erreichen, sondern auch einen nachhaltigeren Eindruck hinterlassen kann. Die benannten methodischen Probleme wird man den Autoren nur bedingt anlasten können, denn in der Medienwissenschaft fehlen bisher weitgehend die entsprechenden Diskussionsansätze zu diesen Themenkomplexen.

Wolfgang Mühl-Benninghaus, Berlin

**Dieter Breuer / Gertrude Cepl-Kaufmann (Hrsg.)
Öffentlichkeit der Moderne – Die Moderne in
der Öffentlichkeit.**

Das Rheinland 1945 - 1955 (= Düsseldorf Schriften zur Neueren Landesgeschichte und Geschichte Nordrhein-Westfalens, Bd. 53).

Essen: Klartext Verlag 2000, 610 Seiten.

Der seit mehr als zehn Jahre in Nordrhein-Westfalen bestehende Arbeitskreis zur Erforschung der Moderne im Rheinland hat sich erneut mit einer opulenten Publikation zu Wort gemeldet. Nach Tagungen zur Moderne von 1900 bis 1933 sowie zur Zeit des Nationalsozialismus, deren Vorträge 1994 bzw. 1997 publiziert wurden,¹ haben die Herausgeber nunmehr die Texte der Vorträge während der zweimal zweitägigen Veranstaltungen zur Moderne im ersten Jahrzehnt nach dem Zweiten Weltkrieg vorgelegt. Abermals haben Mitarbeiter aus verschiedenen Hochschulinstituten, Archiven und Museen des erst 1945/46 durch einen Beschluss der britischen Besatzungsmacht geschaffenen Bindestrichlandes sich mit generellen »Kulturpolitischen Aspekten«, »Literatur und Medien«, mit »Musik und Theater« sowie mit »Architektur, Bildender Kunst und Design«, wie die thematisch bündelnden Zwischenüberschriften für die mehr als 30 Einzelbeiträge lauten, befasst.

In seinem zusammenfassenden Überblick »Westliche und deutsche Einflüsse in den Strukturen der rheinischen Kulturinstitutionen im Jahrzehnt nach 1945« erstellt Guido Müller (Aachen) eine »Rangfolge der Kulturbereiche zwischen deutscher Tradition und westlichem Einfluss«: Kirchen und Glaubensgemeinschaften, Universitäten, diverse Hochschulen, Akademien und Schulen, Theater, Museen, Bibliotheken, Buchverlage – und natürlich die Massenmedien wie Film, Zeitungen und – an vorletzter Stelle rangierend (!) – dem »Rundfunk (NWDR)«. Diese Aufstellung kontert er mit »Thesen zum schwachen westlichen Einfluss auf die Strukturen rheinischer Kulturinstitutionen 1945 - 1955«, die der Autor damit erklärt, dass die britische Besatzungsmacht nur eine »›indirekte« und pragmatische Kulturpolitik« betreiben wollte. Hinzu kommt, »dass die westlichen Nachbarn zunächst mehr als Besatzung und Sieger angesehen wurden denn als Kulturträger« (S. 19)

Den Medien wird kaum Aufmerksamkeit zuteil. Film und Presse werden nicht thematisiert, dafür gibt es zwei Untersuchungen zum Rundfunk, die allerdings – ohne dass dies erwähnt wird – bereits an anderer Stelle veröffentlicht wurden: Ingrid Scheffler (Mannheim) befasst sich mit »Literatur und Schriftsteller im Hörfunk. Der NWDR Köln (1945-1955)«² und Daniela Schumacher-Immel (Köln) mit »Der Umgang mit Modernität im Medium Rundfunk am Beispiel der Sendereihe ›Der Hörer hat das Wort«.³ Modernität im Rundfunk äußerte sich beispielsweise im Auftritt innovativer, meist katholisch orientierter Autoren, die, weitgehend unpolitisch, neue ästhetische Maßstäbe setzten, während gleichzeitig Schriftsteller der linken Szene kaum zu Wort kamen. Für eine Erweiterung der Literatur zur Medienliteratur sorgten Schriftsteller der jüngeren Generation, die

durch ihre Arbeit für den Rundfunk journalistische Schreibweisen literarisierten.

Der Sammelband ist großzügig illustriert und eignet sich wegen seines getrennten Orts- und Personenregisters auch vorzüglich als Nachschlagewerk. Verzichten aber sollte man auf Worte wie »durchgeführt« und »Durchführung« (S. 9), die an die Sprache des Dritten Reichs erinnern.

Ansgar Diller, Frankfurt am Main

- 1 Dieter Breuer (Hrsg.): Die Moderne im Rheinland. Ihre Förderung und Durchsetzung in Literatur, Theater, Musik, Architektur, angewandter und bildender Kunst 1900 - 1933. Köln 1994; Dieter Breuer/Gertrude Cepl-Kaufmann (Hrsg.): Moderne und Nationalsozialismus im Rheinland. Vorträge des Interdisziplinären Arbeitskreises zur Erfassung der Moderne im Rheinland. Paderborn u.a. 1997; vgl. Rezension in: RuG Jg. 26 (2000), H. 1/2, S. 73.
- 2 Vgl. Ingrid Scheffler: Literatur und Schriftsteller im NWDR Köln (1945-1955). In: RuG Jg. 25 (1999), H. 1, S. 13-22.
- 3 Vgl. Daniela Schumacher-Immel: »Der Hörer hat das Wort«. Eine Sendereihe des NWDR/WDR Köln (1949-1958). In: RuG Jg. 22 (1996), H. 2/3, S. 156-160.

Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik Neue Musik und Medien.

Kolloquium 6.-8. Oktober 1997, Konzeption und Herausgeber: Frank Geißler.

Altenburg: Verlag Klaus-Jürgen Kamprad 2000, 221 Seiten.

Auf dem vom Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik veranstalteten Kolloquium »Neue Musik und Medien« diskutierten Musikwissenschaftler, Komponisten, Performancekünstler, Musikkritiker sowie Medienmacher aus Fernsehen und Radio miteinander. Thema waren künstlerische, technische und gesellschaftliche Implikationen der Medienentwicklungen im Bereich Radio, Fernsehen, Telefon und Internet unter besonderer Berücksichtigung der Neuen Musik. Der Sammelband enthält insgesamt 17 dort gehaltene Referate, teilweise mit Zusammenfassungen der im Anschluss an die Vorträge geführten Diskussionen. Zusätzlich ist ein Roundtable mit Statements der vier Teilnehmer sowie Diskussionsbeiträgen dokumentiert. Angaben zu den TeilnehmerInnen sowie ein Personenregister schließen das sorgfältig editierte Hardcover-Buch ab.

Der Referateteil beginnt mit Beiträgen, die grundsätzlicher über den Zusammenhang zwischen Medien und Neuer Musik nachdenken, so etwa Günter Mayer mit anregenden Überlegungen zur Präzisierung des Medienbegriffs und Helga de la Motte-Haber in ihrer Auseinandersetzung mit den Wechselwirkungen zwischen technischer Innovation und künstlerischer Kreativität. Überraschend und spannend sind die Ausführungen von Frank Gertich zur Klangkunst im Telefon, einem nur selten dokumentierten Kunstbereich. Den Überlegungen von Golo Föllmer zur Musik aus dem Internet haben dagegen inzwischen

nur noch zeitdokumentarischen Charakter, da die technischen Bedingungen, auf die er sich bezieht, sich in den letzten Jahren grundlegend verändert haben.

Beiträge über Radiokunst schließen sich an. U.a. stellt die Musikwissenschaftlerin Gisela Nauck elf wenig bekannte Radiokompositionen Dieter Schnebels vor; ihre eigenen Arbeiten für das Radio erläutern der Komponist Wilfried Jentsch (*Poème électronique II*, 1996) und die Komponistin Mayako Kubo (*Vater! – Gesang einer verlorenen Person*, 1992). Heidi Grundmann berichtet über Radiokunstprojekte im Kontext des ORF-Kunstradios. In ihrer Gesamtheit vermitteln die Texte einen informativen Einblick in einen zumeist wenig beachteten Kunstbereich fernab der eindeutigen Zuordnung zu Sparten wie »Hörspiel« oder »Akustische Kunst«.

Es folgen Beiträge zur Rolle der Neuen Musik im Rundfunk und Fernsehen: Während Wolfgang Winkler Probleme des Umgangs mit Neuer Musik im öffentlich-rechtlichen Rundfunk im Überblick anspricht, vertritt Helmut Rohm die Ansicht, dass durch intensive Programmarbeit, wie sie beispielhaft im Bayerischen Rundfunk geleistet werde, durchaus ein Publikum gewonnen und gehalten werden könne. Knappe Anmerkungen zur Neuen Musik im Fernsehen von Engelbert Sauter schließen diesen Abschnitt ab.

Das abschließende Roundtable um »Macht und Ohnmacht der Musikkritik« beginnt mit vier sehr unterschiedlichen Statements zur Thematik. Reinhard Oehlschlägel reflektiert die Rolle der Musikkritik in Bezug zur Neuen Musik sowie den Einfluss der Medien mit ihrer »stillen Form« der Musikkritik, indem sie etwa ein Musikstück nicht zur Ausstrahlung bringen; Peter Zacher thematisiert die Arbeit der Musikkritik zu DDR-Zeiten, während Gottfried Blumstein in einem historischen Rückblick verschiedene Phasen und Formen der Musikkritik vorstellt. Als letzter setzt sich Frieder Reininghaus mit den veränderten Arbeitsbedingungen für Mitarbeiter durch die Digitalisierung der Medien auseinander. Die abschließende Diskussion kreist zunächst um die Frage, ob von einer allgemein sich verschlechternden Situation für die Musikkritik im Radio auszugehen ist, um dann noch kurz auf Möglichkeiten und Grenzen dieses Arbeitsbereichs zu sprechen zu kommen. Nicht zuletzt an dem etwas mühseligen, um gegenseitige Verständigung ringenden Gespräch wird dabei deutlich, wie schwierig die Lage der Musikkritik heute in den Funkhäusern von vielen Mitarbeitern empfunden wird.

Thomas Münch, Würzburg

Wolfgang Gushurst Popmusik im Radio.

Musik-Programmgestaltung und Analysen des Tagesprogramms der deutschen Servicewellen 1975 - 1995 (= Nomos Universitätschriften Medien, Bd. 22).
Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft 2000, 303 Seiten.

Der Autor dieser als Dissertation im Fach Musikwissenschaft angenommenen Studie arbeitet seit 1993 im musikredaktionellen Bereich von SWF3/SWR3 und ist daneben in der Medienforschung des SWR sowie als Musikkoordinator für das Multimediaprojekt DASDING tätig. Er bringt damit ideale Voraussetzungen mit, nicht nur aus – häufig zu gegenstandsferner – wissenschaftlicher Perspektive, sondern auch aus der intimen eigenen Kenntnis redaktioneller Routinen heraus die Entwicklung deutschsprachiger Programme mit Popmusik zu analysieren. Ziel der Arbeit ist es, das musikalische »Material« und seine Präsentation in Beziehung zu setzen zu dessen Funktionen für die Hörer in »Abhängigkeit von ökonomischen Faktoren, um damit Popmusik im Radio zu beschreiben und verständlich zu machen« (S. 21).

Die Arbeit weist drei Kapitel auf: 1. Die Veränderungen der Radiolandschaft in Deutschland zwischen 1970 und 1995; 2. Die Zusammenhänge zwischen Musikredaktion, Hörer und Phonindustrie; 3. Musikprogrammanalysen zwischen 1975 und 1995. Den Anhang bilden Programmfahnen der näher untersuchten Musiksendungen sowie ein ausführliches Literaturverzeichnis.

Die ersten beiden Kapitel, die zwei Drittel der Studie ausmachen, basieren vor allem auf intensiver Literaturrecherche in Anlehnung an andere Studien über das Hörfunkprogramm. Zunächst geht es um die historische Entwicklung der deutschen Radiolandschaft, anschließend en detail um die Bedingungen musikredaktioneller Arbeit im Spannungsfeld von Musikindustrie und Hörererwartungen. So entsteht ein informativer Überblick. In beiden Abschnitten werden eine Vielzahl von interessanten Einzelaspekten in feingliedriger Darstellung angesprochen, doch bleibt es zumeist beim knappen Anreißen, z.B. wenn es um den Einfluss des Popmusikradios auf die musikalische Sozialisation geht. Neben der Zusammenschau bekannter Äußerungen fehlt häufig deren kritische Würdigung oder die Bezugnahme auf referierte Positionen, wodurch bisweilen der Eindruck von Beliebigkeit entsteht. Viele Abschnitte erschöpfen sich in der erneuten Darstellung schon bekannter Phänomene. Andere wichtige Aspekte, z.B. die Entwicklung des US-amerikanischen Hörfunks, fehlen dagegen.

Wesentlich eigenständiger, und so meines Wissens nach in der Literatur bisher nicht anzutreffen, ist der dritte Abschnitt mit ausgewählten Analysen der Musikgestaltung in Tagesprogrammen von Servicewellen zwischen 1975 und 1995. Neben öffentlich-rechtlichen werden auch privat-kommerzielle Programmangebote einbezogen. Für die Auswertung hat der Autor zunächst alle Titel nach Version (Single [Studioversion], Live, Cover), Sprache, Tempo, Gesang (männlich, weiblich usw.), Alter, Charterfolg,

Bekanntheit und Stil klassifiziert. Anschließend werden die Programmstunden statistisch ausgewertet und beschrieben. In der Auswertung werden so langfristige programmliche Veränderungen in ihren Grundtendenzen erfassbar.

Die Schlussfolgerungen des Autors, dass 1975 die Musikgestaltung im öffentlich-rechtlichen Hörfunk primär nach musikalischen Kriterien erfolgt sei, d.h. frei von kommerziellen oder programmlichen Zwängen (S. 236), danach jedoch zunehmend durch die Kommerzialisierung bestimmt werde, erscheint auf der Basis der vorgelegten Ergebnisse nicht hinreichend begründbar. Es fehlt an einer differenzierten Diskussion, was den Charakter von Kommerzialisierung ausmacht und wie dieser Prozess empirisch gemessen werden kann. Die Zusammenstellung der Kategorien für die Programmanalyse wirkt zu willkürlich und vor allem im Hinblick auf den Bekanntheitsgrad kaum brauchbar. Wie kann beispielsweise der Bekanntheitsgrad eines Musiktitels bei welcher Bevölkerungsgruppe verlässlich bestimmt werden? Zudem wird allein durch die eingesetzten Musiktitel der Ablauf eines Musikprogramms nicht deutlich. Erst der aus der Summe aller Titel sich ergebende Klangeindruck macht – wie der Autor selbst schreibt – den Charakter eines Musikprogramms aus. Zudem lassen sich die Einflussfaktoren auf das Programm nicht durch Programmanalysen belegen. Hierfür wäre statt einer Programmstruktur- eine Kommunikatorstudie notwendig gewesen.

Insgesamt ist das Buch mit Interesse zu lesen, das jedoch immer mehr in Enttäuschung umschlägt, weil der Autor sich letztlich – trotz günstiger Voraussetzungen – darauf beschränkt hat, plakative, vielfach gehörte Positionen zur Funktion der Popmusik im Massenpopularität intendierenden Hörfunk zu wiederholen, anstatt die Diskussion durch neue kritische Fragestellungen und Ergebnisse zu bereichern.

Thomas Münch, Würzburg

Ricarda Strobel / Werner Faulstich Die deutschen Fernsehstars.

Bd. 1: Stars der ersten Stunde.

Bd. 2: Show- und Gesangstars.

Bd. 3: Stars für die ganze Familie.

Bd. 4: Zielgruppenstars.

Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998, 264, 246, 229, 229 Seiten.

Wer zu den deutschen Fernsehstars gehört und was ihren Starruhm ausmacht – dieser Frage ist in den 90er Jahren ein Forschungsprojekt an der Universität Lüneburg nachgegangen, dessen Ergebnis in einer knapp 1 000 Seiten umfassenden Darstellung vorliegt. Ob der Leser sie nun von der ersten bis zur letzten Seite durcharbeitet oder dank des relativ gleichförmigen Aufbaus der Bände bzw. der Beiträge sich auf eine kursorische Lektüre und die Zusammenfassungen beschränkt, er wird über vieles belehrt, erfährt zahlreiche Details der privaten und der beruflichen Biographien von Bildschirmgrößen, die jeder kennt. Dass er anschließend dennoch nicht so recht weiß, was nun den Starruhm der in drei, vier

Kategorien unterteilen Personengruppe aus über 40 Jahren deutscher TV-Geschichte ausmacht, hat mehrere Ursachen. Um ihnen nachzuspüren ist es notwendig, die Vorgehensweise der beiden Autoren näher zu analysieren und ihre Ausgangshypothesen zu betrachten, mit deren Hilfe sie die große Fülle an biographischem Material sortiert und geordnet haben. Jenseits aller noch zu erörternden Stärken oder Schwächen der Ergebnisse des Projekts sei festgehalten: Für die wenig entwickelte Rundfunk- bzw. Fernsehbiografie sind die vier Bände auf jeden Fall eine Fundgrube.

Jeder Band enthält jeweils fünf bis zehn »Fallstudien« zur Stareigenschaft vor allem von markanten Figuren aus Fernsehunterhaltungssendungen. Die meisten gehören dem Fernsehen der Bundesrepublik an, einige wenige kommen aus der DDR.¹ Fernsehstars sind für die Verfasser im wesentlichen die Moderatoren von Unterhaltungssendungen, in denen das Fernsehen quasi zu sich selber finde (Bd. 1, S. 17f.). Doch scheinen Zweifel angebracht, ob es sonst keine weiteren Mitwirkenden gibt, die man als TV-Stars ansprechen könnte: Was ist mit einigen Seriendarstellern, dem langjährigen Tagesschausprecher Karl-Heinz Köpke, mit dem Tagesthemenmoderator Hanns Joachim Friedrichs? Bd. 1 befasst sich mit Peter Frankenfeld, Hans-Joachim Kulenkampf, Robert Lembke, Heinz Quermann (DDR), Heinz-Florian Oertel (DDR), also Moderatoren, die mit dem Fernsehen groß wurden und bereits in den 50er Jahren zu Ruhm und Ansehen gelangten. In Bd. 2 sind »Show- und Gesangstars« versammelt, die in den 60er Jahren als »Sterne« am Fernsehhimmel aufgingen: Catarina Valente, Lou van Burg, Vico Torriani, Peter Alexander und Helga Hahnemann (DDR) sind alle inzwischen nicht mehr oder kaum noch »im Geschäft«, einige von ihnen bereits verstorben. Unter den »Stars für die ganze Familie« in Bd. 3 führen die Verfasser Wim Thoelke, Hans Rosenthal, Michael Schanze, Joachim Fuchsberger, Frank Elstner, Rudi Carrell und Thomas Gottschalk auf: Hier geht es also im Wesentlichen um solche, die in den 70er Jahren zu Ruhm und häufiger Bildschirmpräsenz aufstiegen; bedeutende Erfolge hatten sie teilweise bereits in den 60er Jahren, etwa im Kinofilm oder im Hörfunk, aufzuweisen. Der eine oder andere ist auch nach dem Jahr 2000 mit mehr oder weniger großem Erfolg beim Publikum im Fernsehen zu sehen. Die »Zielgruppenstars« in Bd. 4 Alfred Biolek, Dieter Thomas Heck, Dieter Hildebrandt, Petra Kusch-Lück (DDR), Jürgen von der Lippe, Carolin Reiber, Ilja Richter, Anneliese Rothenberger, Heinz Schenk, Dietmar Schönherr und schließlich Margarete Schreinemakers stellen eine »bunte Mischung« dar, die sich nur noch schwer kategorisieren lässt. Einerseits handelt es sich – wie unschwer ersichtlich – um beliebte »Altstars« bereits aus den 70er Jahren, die teilweise noch in den 90ern und dann auch unter anderen »Vorzeichen« aktiv sind (Biolek, Heck und auch Schenk). Andere wie Richter, Rothenberger und Schönherr sind aber in den 90ern überhaupt nicht mehr oder nur sporadisch auf dem Bildschirm zu sehen gewesen.

Die Verfasser skizzieren erst Lebensdaten und Karrierestationen, danach folgen dann Werkanalysen

und die Aufarbeitung der Presseberichterstattung sowie abschließend »Thesen zum Starerfolg«. In einem Anhang werden in jedem Band noch zusätzliche Materialien über die besprochenen Personen zusammengetragen: Fernsehauftritte in tabellarischen Übersichten werden ergänzt um Hörfunkengagements und die Mitwirkung in anderen Medien (z.B. werden auch Buchveröffentlichungen festgehalten). Es folgen ausführliche bibliographische Nachweise von Pressebeiträgen und ein/zwei Sequenzprotokolle von herausragenden Sendungen, deren Funktion nicht ganz ersichtlich ist.

In ihrer Einleitung zum Gesamtprojekt (Bd. 1, S. 11ff.) und in abschließenden Zusammenfassung (Bd. 4, S. 200ff.) stellen die Verfasser so allgemein wie richtig fest, dass das Starsystem ein »Brennpunkt hochkomplexer kultureller Bezugssysteme und allgemeiner gesellschaftlicher Verhältnisse und Prozesse« sei. Diesem Sachverhalt entspreche jedoch eine nur unzureichende Forschungslage, ebenso fehle eine brauchbare, möglicherweise sogar medienübergreifende »Theorie des Stars« (Bd. 1, S. 13; Bd. 4, S. 212ff.), wie die vorhandenen, letztlich doch auch bruchstückhaften Erkenntnisse zur Geschichte des Stars in anderen Medien, vor allem im Kinofilm, belegten.

Auch wohl aus diesem Grund bleiben eigene leitende Fragestellungen und Hypothesen der Verfasser relativ vage. Mit Feststellungen wie, man konzentriere sich auf die »zentrale« Frage nach den Kriterien des Erfolgs bzw. dass der Star Produkt »kollektiven Begehrens« (Bd. 1, S. 27) sei, deuten sie an, welche Argumentationslinie die Materialauswahl beherrscht und die Analyse in den vier Bänden bestimmen soll. In der Tat verklammern die Verfasser durchgehend ihre Einzeldarstellung mit einem in den Bänden jeweils am Beginn (in Bd. 1 ausnahmsweise erst am Schluss) formulierten Kapitel »Die Fernsehstars im Kontext ihrer Zeit« mit den »Thesen zum Starerfolg.« In ersterem werden – methodisch weitgehend unreflektiert und auf den gängigen »Zeitgeist«-Klischees über die Jahrzehnte in der zweiten Jahrhunderthälfte aufbauend – auf wenigen Seiten die mentalen Dispositionen, das »geistige Klima« der 50er, 60er, 70er und 90er Jahre (warum fehlen die 80er Jahre?) beschrieben. In den »Thesen zum Starerfolg« wird dann sehr häufig festgestellt, dass der Starruhm im deutschen Fernsehen auf kollektive Identifikation und/oder Kompensation in diesem Zeitraum zurückzuführen sei.²

In den 50er Jahren hätten als Vaterfiguren und/oder Ersatzväter bzw. Repräsentanten der Nachkriegserfahrung auf je unterschiedliche Weise Frankenfeld, Kulenkampf und Lembke Bedürfnisse der Distanzierung vom Alltag (Flucht, Erhöhung, Durchdringung) ermöglicht. Die Karrieren der vielfach mit einem Hauch von Exotik umgebenen Gesangstars mit ausländischer Herkunft (Valente, Torriani und als Showmaster Lou van Burg) in den 60er Jahren sei auf der Basis einer durchgehenden konservativen Orientierung erfolgt, die der zur mittlerweile etablierten jugendlichen Rock- und Protestkultur diametral entgegengesetzt gewesen, aber bei der Mehrheit der Zuschauer angekommen sei. Ob in den 70er und vor

allem 80er Jahren Thoeke, Rosenthal, Schanze, Fuchsberger, Elstner, Carell und Gottschalk im Fernsehen als »Familienstars« noch die »formale (...) Klammer innerhalb der entsozialisierten bürgerlichen Kleinfamilie« bildeten, mit der Funktion, »den Wertpluralismus und die Interessendivergenz zu überdecken (...) und zu kompensieren« (Bd. 3, S. 16) und dabei Spiel und Spannung, statt Provokation und explizite Ideologie repräsentierten, muss der Leser dann selbst entscheiden: In sich widersprüchliche Tendenzen werden auch eingeräumt. In den 90er Jahren ist nach Strobel/Faulstich die Gesellschaft so weit in verschiedene Milieus ausdifferenziert, dass sie jetzt ohne gemeinsame gesellschaftliche Leitbilder auskommt, daher gibt es jetzt Zielgruppenstars für je spezifische Bereiche für das nun vielfach segmentierte Publikum des um zahlreiche Programme vermehrten Fernsehens. Aber was suchen denn unter dieser Rubrik die »Bildschirmgrößen«, die in den 90er Jahren gänzlich oder nahezu bedeutungslos waren: Ilja Richter, Dietmar Schönherr, Anneliese Rothenberger und Petra Kusch-Lück (DDR)?

Die Zusammenstellungen im vierten Band decken m.E. am deutlichsten die Schwachstellen des gesamten Unternehmens auf mit seinen häufig nicht schlüssigen Zuordnungen. Die Argumente bleiben beliebig und könnten vielfach in anderen Begründungszusammenhängen auch für ihr Gegenteil herangezogen werden. Sind – wie in Bd. 1 beschrieben – die Stars nun Ersatzväter oder bieten sie Identifikationsmöglichkeiten für die realen Väter an? Oder kompensieren – wie in Bd. 3 behauptet – in den 70er Jahren die Stars den Verfall der Familie, oder sind sie doch eher Identifikationsfiguren für die in ihren Rollen verunsicherten Familienmitglieder? Oder sind die »Altstars« der 90er Jahre nicht nur Zielgruppenstars sondern auch noch Identifikationsmöglichkeiten aus einer anderen Fernsehzeit?

Einigermaßen plausibel erscheint dem Rezensenten die These der Verfasser in der Zusammenfassung am Schluss des 4. Bandes, dass wohl ein großer Teil der vorgestellten Bildschirmgeliebte durchweg als »Werterepräsentanten« der Mehrheit der TV-Zuschauer, d.h. in erster Linie der älteren kleinstädtischen Vielseher, zu charakterisieren seien. Diese Deutung fügt sich auch in den Tenor der analysierten Pressebeiträge, die dem deutschen Fernsehstar eine in erster Linie durch harte Arbeit erworbene hohe Professionalität, Beständigkeit, häufig auch eine gewisse Bescheidenheit und ein Leben weitgehend ohne Skandale attestieren, der sich nur gelegentlich Ausreißer leistet, im Gegensatz zu glamourösen und skandalumwitterten Kinostars.³ Doch ist diese Feststellung angesichts der in hohem Maße auf kollektiven Sehnsüchten etc. aufbauenden Argumentationsmustern kaum zureichend abgesichert, müssten doch die empirischen Grundlagen über die Personen- und Produktanalysen hinaus erweitert, die Gratifikationen für die Zuschauer bei diesen nachgewiesen werden.

Somit leidet auch diese Studie an dem Mangel der meisten medienanalytischen und mediengeschichtlichen Studien. Das jeweils »hochkomplexe Bezugssystem« wird, wie auch in diesem Fall, als Wechselwirkung zwischen Kommunikatoren und Re-

zipienten angesehen. Aber im Fernsehstar-Projekt ist bei den empirischen Analysen die Publikumsseite vernachlässigt worden, gleichwohl räumt der Rezensent ein, dass die kollektiven Erwartungen an die Medien und die Projektionen auf ihre wichtigsten Protagonisten empirisch im Detail außerordentlich schwer zu fassen sind. Wenn dem so ist, müssten die Ergebnisse zurückhaltender formuliert werden. Strobel/Faulstich haben viel Material aufgearbeitet und präsentiert, manche interessante These formuliert. Aber darüber, was ein Fernsehstar ist, ist das letzte Wort noch nicht gesprochen.

Edgar Lersch, Stuttgart

- 1 Aus verständlichen Gründen – Forschungsstand und Schwierigkeiten der Materialbeschaffung – endet die Berücksichtigung von DDR-Stars bereits mit dem zweiten Band, lediglich im vierten Band wird noch einmal eine Moderatorin des DDR-Fernsehens in den Kreis der Dargestellten aufgenommen.
- 2 Vgl. die Hinweise auf die »Erfüllung des kollektiven Begehrens«, ihre »Funktionen« für die Zuschauer und die Erwähnung »psychologischer Gratifikationen« (Bd. 2, S. 16; Bd. 3, S. 11). Stars werden als Spiegel des gesellschaftlichen Wandels und Kompensation für den realen Verfall der Familie beschrieben (Bd. 3, S. 16).
- 3 Möglicherweise repräsentiert dies jedoch auch nur die empirische Basis der gesamten Untersuchung, die auf der Kumulation von verschiedenen sogenannten Star-Listen (Bd. 1, S. 21ff.) und den Rangplätzen in der Häufigkeit von Presseveröffentlichungen beruht.

**Bayerische Landeszentrale für neue Medien (Hrsg.)
Löschen und vernichten oder
bewahren und nutzen?**

Kolloquium zur Archivierung von Rundfunkproduktionen bei privaten Anbietern in Bayern (= BLM-Schriftenreihe, Bd. 52). München: Reinhard Fischer 1999, 102 Seiten.

Angesichts eines nicht auf Gewinnerzielung ausgerichteten Unternehmensziels werden gemeinwohlorientierte Kulturaufgaben (Stichwort: Mäzenatentum) in den öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten trotz aller eingetretenen Beschränkungen in den letzten Jahren immer noch eher wahrgenommen. Von privaten Rundfunkveranstaltern kann dies in der Regel nicht erwartet werden, da die Ausstrahlung von Programmen unter Renditegesichtspunkten betrieben wird. Zu den Kulturaufgaben kann auch die Endarchivierung der Programmproduktion gezählt werden, die – zugespitzt formuliert – im wesentlichen immer noch durch teilweise großzügig ausgelegte Kriterien der Wiederverwertung um einen natürlich immer umstrittenen Kernbestand herum gesichert wird. Nicht rückholbare Entscheidungen für eine anstaltseigene Endarchivierung und eine geregelte Nutzung stehen letztlich auch im öffentlich-rechtlichen Sektor nach wie vor aus.

In der hier anzuzeigenden Broschüre – die Dokumentation einer Tagung der bayerischen Medienanstalt – haben die Veranstalter bewusst den Finger in die offene Wunde einer bisher ausgebliebenen Diskussion, geschweige denn Regelung gelegt, die Überlieferung von Beständen der privaten Rundfunkveranstalter dauerhaft zu archivieren und für Forschungszwecke zugänglich zu machen. Dass ein längerfristiges Bereithalten von ausgestrahlten Programmbeständen eine lohnende Zukunftsinvestition ist, hat sich – so belegen die hier publizierten Beiträge – auch bei den privaten Rundfunkveranstaltern inzwischen herumgesprochen. Mit zwei Praxisberichten, d.h. einem über die Verfahren der Aufbewahrung und Dokumentation eines Hörfunk- (Antenne Bayern) und eines Fernsehanbieters (Deutsches Sportfernsehen) wird dies eindrucksvoll belegt. Zur Lösung der Problematik, wie daraus eine dauerhafte Sicherung des Bestandes erfolgen und – langfristig – auch eine in der Regel wissenschaftliche Nutzung bewerteter Zeugnisse der Programmüberlieferung eines Veranstalters organisiert werden könnte, ist weder in diesen Beiträgen noch sonst in der Broschüre etwas Weiterführendes zu lesen.

Die offensichtlich zur Argumentationshilfe herangezogenen Vertreter der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten dokumentieren den Stand der mit den Regelwerken Hörfunk und Fernsehen an ein vorläufiges Ende gekommenen Auseinandersetzung über die Perfektionierung der an Wiederverwertung orientierten Hörfunk- und Fernsehdokumente und repräsentieren damit den Stand von Mitte bis Ende der 80er Jahre. Dabei wäre auch mit Blick auf das unendlich vermehrte Angebot im öffentlich-rechtlichen wie im privat-kommerziellen Sektor sowohl eine eigenständige historisch-archivisch orientierte Auseinandersetzung mit den Eigenheiten der stark repetitiven und seriell strukturierten Rundfunkproduktionen notwendig wie z.B. auch mit den archivwissenschaftlichen Diskussionen der 90er Jahre z.B. über Bewertungsfragen. Auch Heiner Schmitts zum wiederholten Male aufgestellte Forderung nach einer netzwerkartig strukturierten Kooperation aller an nicht produktionsorientierter Verwertung bzw. Nutzung beteiligter bzw. interessierter Einrichtungen verdiente mehr Beachtung.

Es ist wahrhaftig weder den Tagungsveranstaltern noch den Herausgebern anzulasten, dass dieses Bändchen den Stillstand dokumentiert, der seit Jahren mit Blick auf die historisch-archivische Sicherung der Rundfunkproduktionen unter den Medienarchivaren zu beobachten ist.

Edgar Lersch, Stuttgart

Andreas Beierwaltes Demokratie und Medien.

Der Begriff der Öffentlichkeit und seine Bedeutung für die Demokratie in Europa (= Schriften des Zentrums für Europäische Integrationsforschung, Bd. 16). Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft 2000, 291 Seiten.

Ausgangspunkt der Untersuchung ist ein zu Recht kritisierendes Forschungsdefizit innerhalb der Politikwissenschaft: Die Rolle der Kommunikation und damit der Medien innerhalb der Gesellschaft ist bislang nur unzureichend in demokratietheoretischer Perspektive betrachtet worden. Erkenntnisse, die aus der Sicht der Massenkommunikationsforschung vorliegen, wurden nicht genügend für politikwissenschaftliche Fragestellungen genutzt. Diese Lücke zu schließen, will der Band einen Beitrag leisten, indem er danach fragt, »welche Bedeutung die verschiedenen Ansätze der Demokratietheorie der Kommunikation bzw. den Medien beigemessen haben und wie sie inhaltlich auf die Transformation im Mediensystem reagiert haben«. Damit ist die grundlegende Orientierung des Buches skizziert, die zugleich seine Schwäche ist: Es ist eine reine Theoriearbeit, die empirische Ergebnisse des in Frage stehenden Verhältnisses von »Demokratie und Medien« nur beispielhaft reflektiert. Auch ist die Beschreibung des Transformationsprozesses der Medien zu ungenau geraten, als dass sie eine solide empirische Grundlage für die beabsichtigte Beurteilung abgeben könnte. Vielmehr geht es darum auszuloten, welchen Stellenwert die Elitentheorie, die Pluralismustheorie und die Partizipationstheorie der Öffentlichkeit beimessen. Die Auswahl dieser drei Theorien wird mit der Tatsache begründet, dass sie die Diskussion in den letzten Jahrzehnten am meisten beherrscht hätten. Vielleicht wäre ein Ansatz, der nach solchen Theorien fragt, die für die Bestimmung des Verhältnisses von Demokratie und Medien am leistungsfähigsten erscheinen, im Sinne eines substantiellen Erkenntnisgewinns fruchtbarer gewesen.

Die Auffassung, dass die Kommunikationswissenschaft dabei nicht sehr viel zur Aufklärung dieses Verhältnisses leiste, ist nur bedingt zu teilen; und die Tatsache, dass diese Kritik auf Grundlage der Sichtung relativ veralteter Quellen begründet wird, mindert ihre Stichhaltigkeit. Sicherlich ist es zutreffend, dass makroanalytische Perspektiven nicht unbedingt zu ihren Stärken gehören; doch haben gerade in jüngster Zeit Arbeiten zum Beispiel von Sarcinelli, Jarren, Pfetsch – um nur einige zu nennen – etliches zur Analyse der politischen Kommunikation beigetragen. Allein die Auseinandersetzung um die Frage nach der Instrumentalisierung der Politik durch die Medien oder der Mediatisierung von Politik hat die Forschung zur interdisziplinären Zusammenführung von Politik- und Kommunikationswissenschaft um einiges vorangebracht. Auch das Argument, dass medienkritische Literatur dabei zu sehr auf Vorurteilen aufbauen würde, ist eher einer allzu pauschal vorgebrachten Kritik geschuldet, denn tatsächlich vorfindbaren Missständen. Doch die interessante Fragestellung in der ge-

forderten Makroperspektive anzugehen, ist sicher das Verdienst der Arbeit.

Dazu klärt Beierwaltes zunächst sehr grundsätzlich das Verhältnis von Demokratie und Kommunikation und nutzt dafür Quellen von der Bibel (Turmbau zu Babel) bis zu Rawls. Allerdings wäre eine präzisere Bestimmung des Verhältnisses von Medien und Öffentlichkeit für die Bearbeitung hilfreich gewesen, denn die Annahme, dass Medien zur Konstituierung von Öffentlichkeit beitragen, reicht in diesem Zusammenhang nicht aus. Nützlich ist hingegen der historische Überblick über Demokratietheorien, der Publizität, Responsivität und Diskursivität als wesentliche Dimensionen der Kommunikation in einer repräsentativen Demokratie bestimmt: Publizität verstanden als Kommunikation von Politik zum »Demos«, Responsivität als rückwirkende Kommunikationsbeziehung, die die Rückkoppelung zwischen Bürgern und Amtsinhabern leistet, und Diskursivität als Gewährleistung einer umfassenden Freiheit der Rede zwischen den Mitgliedern des »Demos«.

Diese Dimensionen werden – nach ausführlicher Darstellung der wesentlichen Aussagen der genannten Theorien und der Analyse ihres jeweiligen Öffentlichkeitsverständnisses sowie weiterer zentraler Begriffe – der Beurteilung zugrunde gelegt. Somit kommt der Autor zu dem Schluss, dass die Elitentheorie, die die Notwendigkeit von politischen Eliten in einer repräsentativen Demokratie in den Vordergrund stellt, die Dimension der Publizität am stärksten berücksichtigt; Öffentlichkeit ist dabei das hergestellte Ergebnis von Publizität. In der Pluralismustheorie, die den Zielwert einer pluralen Gesellschaft betont, spielen Responsivität und mit ihr das Konzept der öffentlichen Meinung die größere Rolle. Und in der Partizipationstheorie, der es vor allem um die politische Teilhabe geht und die deshalb Öffentlichkeit als Voraussetzung von Demokratie begreift, steht Diskursivität im Mittelpunkt des Interesses. Letztere wird von Beierwaltes abschließend allerdings als am wenigsten haltbar beurteilt, da sie zu stark auf die Informationsleistung der Medien setze, die jedoch nicht gegeben sei. Hier führt eine obwohl breite, dennoch in weiten Teilen beliebige Auswahl der verarbeiteten Literatur dazu, dass Schlussfolgerungen gezogen werden, die ihrerseits in ihrer Pauschalität nicht zu halten zu sind. Die diesen Teil abschließende Annahme, dass die Ausdifferenzierung der Medien das Verhältnis zwischen Medien und Demokratie zunehmend ambivalenter hat werden lassen, ist schließlich so neu nicht.

Dann erfolgt ein Bruch in der Argumentation – oder auch eine interessante Hinwendung zu einem realen Problem, das der theoretischen Klärung bedarf: zum Demokratiedefizit der Europäischen Union. Beierwaltes wendet die Erträge der vorangegangenen Kapitel auf diese Thematik an und führt die Argumentation zu der Einsicht, dass europäische Medien erst am Ende eines erfolgreichen Integrationsprozesses stehen könnten. Leider aber fehlt gerade zu diesem Thema die notwendige Berücksichtigung der reichhaltigen internationalen Literatur.

Insgesamt liefert Beierwaltes eine Fleißarbeit, in der es viel zu lesen gibt, weil viel gelesen worden ist,

die viele eigenständige Ideen entwickelt, welche jedoch oft der Konsistenz entbehren.

Barbara Thomaß, Hamburg

Siegfried J. Schmidt / Guido Zurstiege **Orientierung Kommunikationswissenschaft.**

Was sie kann, was sie will.

Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2000, 237 Seiten.

Dieses Buch bietet eine konzentrierte, übersichtliche und nützliche Einführung in die Themen, Theorien und Probleme der Medien- und Kommunikationswissenschaft. Schmidt und Zurstiege wenden sich vorrangig an Interessenten »frisch von der Schulbank«. Die Autoren simplifizieren die Materie dennoch keineswegs. Im Gegenteil: Das Buch ist gründlich und anspruchsvoll.

Nach einer Klärung zentraler Begriffe und Modelle behandeln Schmidt und Zurstiege auf rund 70 Seiten »Schwerpunkte der bisherigen Kommunikationswissenschaft in Forschung und Lehre« (Kapitel 4), und zwar funktional/thematisch sehr gut gegliedert und lesbar geschrieben – von der Medienwirkungsforschung bis zur Nachrichtenselektion. Die konzeptuell gewollte Knappheit der Darstellung beeinträchtigt nicht ihre Brauchbarkeit; alle wesentlichen Zugänge zur Disziplin, wie sie für eine Einführung notwendig sind, sind hier berücksichtigt.

Beinahe schelmisch lassen die Autoren ein kurzes, kaum mehr als vierseitiges Kapitel über »Probleme der Kommunikationswissenschaft« folgen. Ihre »Vorschläge für eine Neubearbeitung zentraler Probleme der Kommunikationswissenschaft« (Kapitel 6) setzen bei einer handlungstheoretisch begründeten Theorie der Kommunikation an. Letztere wird eingeführt »als eine Form von Handeln, die von außen beobachtet werden kann«. (S. 144) Mit diesem Paradigma behandeln die Autoren das vielschichtige Phänomen der Kommunikation radikal und synthetisch – von der Wurzel her und bisherige Ansätze zusammenfügend. Systemtheoretische und konstruktivistische Modelle der gesellschaftlichen und damit kulturellen Bedeutungszuschreibung passen sich hier an zentraler Stelle ein. Trotz aller Verweise auf den Konstruktivismus: Ein Buch prononciert der »Münsteraner Schule« wird aber dennoch keineswegs vorgelegt.

Immer wieder gelingt es Schmidt und Zurstiege, ihre auf Schulabgänger (und sicher auch Erstsemester) zunächst fremd und abstrakt wirkenden Darlegungen mit praktischen Beispielen zu illustrieren: aus dem Journalismus, der PR, der Werbung, dem Kommunikationsalltag generell. Eines der Endkapitel bietet auf fünf Seiten – gewissermaßen als Querschnitt und Zusammenfassung der vorangegangenen Kapitel – eine Systematisierung von aus der Historie abgeleiteten Gesetzmäßigkeiten (»Konstanten«) der Medienentwicklung. Ein Kapitel mit Reflexionen zur Zukunft der Disziplin bildet den Abschluss des Buches. Die Haltung der Autoren zur »Praxisorientierung« der Kommunikationswissenschaft ist deutlich: wider die oft ins Feld geführte unmittelbare Berufsanwendungsfähigkeit, für »eine Erweiterung der bereichs-

spezifischen Möglichkeiten durch bereichsspezifisches Erfahrungsmachen mit Problemlösungen in anderen Bereichen«. (S. 213) Diesen Satz mag sich mancher Neu-Abiturient dreimal laut vorlesen müssen, aber die Botschaft ist deutlich: pro (Kommunikations-)Wissenschaft mit eigenem Profil. Journalistenschulen und PR-Akademien finden sich anderswo. Wissenschaftspolitisch ist dieser selbstbewusste Satz nicht zu unterschätzen. Alles in allem ein lohnenswertes Buch, das einen wichtigen Beitrag zur Selbstreflexion des Faches darstellt.

Oliver Zöllner, Köln

**Wolfgang Benz (Hrsg.)
Deutschland unter alliierter Besetzung
1945 - 1949/55.**

Ein Handbuch.

Berlin: Akademie-Verlag, 1999, 494 Seiten.

Ob nun wirklich »zu kaum einem Abschnitt der jüngeren deutschen Geschichte (...) der Zugang so durch Unkenntnis verwehrt, durch Legenden überwuchert« ist »wie zur Periode der Besatzungsherrschaft« von 1945 bis 1949 (S. 19), wie der Herausgeber am Beginn seines Vorwortes feststellt, kann man mit guten Argumenten bezweifeln. Damit stellt man allerdings noch lange nicht den Wert eines zusammenfassenden Handbuchs über diese Periode der deutschen Geschichte in Frage, in der die Grundlagen für die territoriale Gliederung, das politische und auch das gesellschaftliche System der Bundesrepublik – und nach dem Untergang der DDR – auch des (wieder)vereinigten Deutschland geschaffen wurde. Darüber hinaus ist die Beschäftigung mit einem Phänomen wie die erniedrigende Besatzungsherrschaft in einem Land, das bis 1933 selbstverständlich zur europäischen Völkerfamilie gehörte, von besonderem Reiz, und dies um so mehr, je dichter man an konkrete Details gelangt.

Jedwede Beschäftigung entweder mit den großen Linien der Besatzungs- und Deutschlandpolitik wie der Aufarbeitung der Geschehnisse auf der regionalen und lokalen Ebene muss sich inzwischen mit einer Fülle von Erkenntnissen und Einsichten in der wissenschaftlichen Literatur auseinandersetzen bzw. kann auf deren Ergebnisse zurückgreifen. Dafür bietet das Handbuch einen kompakten Überblick. Grundlage aller Forschung ist die stetige Rückversicherung, welche besatzungspolitischen Verabredungen bestanden und durch welche Institutionen sie umgesetzt wurden. Auf diesen Feldern liegen auch die Schwerpunkte des Handbuchs, und hier dürfte sein größter Nutzen liegen. Es besteht überwiegend aus kurzen Beiträgen über die »Internationale[n] Konferenzen« (1943 - 1954, von Teheran bis Moskau/Warschau, S. 211-228), über die Grundzüge der Besatzungspolitik (S. 21-98), über die »Institutionen und Organisationen«, d.h. alliierten Besatzungsverwaltung und deutschen Rumpfinstitutionen (vom »Alliierten Kontrollrat« in Berlin bis zum [Bi-]»Zonenbeirat« in Frankfurt am Main, S. 229-326). Die verwickelte Entstehung der deutschen Bundesländer auf den Trümmern der überkommenen territorialen Gliederung

– sie ist im ganzen nördlichen Teil der westlichen Zonen wie der SBZ kompliziert – kann in den kurzen Abschnitten »Länder« (S. 377-432) nachgeschlagen werden, darunter auch die kurzlebige Geschichte der »Republik Schwarzenberg«, des Gebiets Westerzgebirge. Querschnittthemen zur Besatzungspolitik werden von »Bildung und Erziehung« bis »Wohnungen« (S. 99-206) behandelt. Sie werden ergänzt durch eine lexikalische Kurzdarstellung feststehender Begriffe von »Amerikahäuser«, über »Kollektivschuld« bis »Volkseigene Betriebe« (S. 329-376). Man erkennt unschwer bei dieser Aufzählung, dass man sich auch einen anderen Aufbau des Handbuchs hätte vorstellen können, auch gehören die zuletzt genannten Abschnitte nicht zu den stärksten. Der Platzmangel führt zu starken Verkürzungen der Sachverhalte, auch ist nicht immer der neueste Forschungsstand eingearbeitet. Eine 30seitige »Chronologie«, ein »Alphabetisches Verzeichnis der Artikel, Stichwörter und Verweise« und ein umfangreiches biographisches Register mit Kurzeinträgen erleichtern den Gebrauch des Handbuchs sehr.

Im Zusammenhang dieser Zeitschrift interessieren vor allem drei Beiträge: »Presse« (Martin Schuster), »Rundfunk« (Ansgar Diller) und »Kultur und geistiges Leben« (Axel Schildt). Angesichts des zur Verfügung stehenden Platzes (jeweils drei Buchseiten) müssen sich Schuster und Diller weitgehend darauf beschränken, die wichtigsten Einrichtungen und die wichtigsten Verfügungen der Besatzungsmächte aufzuzählen, die zur Grundlegung eines neuen, freiheitlichen und demokratischer Erneuerung dienenden Mediensystems gehörten. Es wäre schön gewesen, wenn beide noch darauf verwiesen hätten, dass Zeitungen und vor allem die zahlreichen neu gegründeten Zeitschriften sowie auch der Rundfunk in hohem Maße das widerspiegeln, was Schildt für das kulturelle Leben der Besatzungszeit (mit einem etwas weiter ausholenden Beitrag) konstatiert: die starke Orientierung an klassisch-bürgerlichen und dazu auch religiös gestimmten Kulturtraditionen, die sowohl zur Interpretation des Nationalsozialismus und seiner Verbrechen herangezogen werden wie auch der Tatsache, dass hieraus ein großer Teil der Kraft für den Wiederanfang (von Neuanfang kann eigentlich nicht die Rede sein) gefunden wurde. Richtig ist auch der abschließende Hinweis von Schildt, dass die in der Tat gefüllten Theater- und Konzertsäle der Nachkriegszeit Indiz für eine quasi schichtenübergreifende Kulturblüte gewesen wären, der erst die Währungsreform bzw. die zunehmende Stalinisierung der SED ein Ende gesetzt habe. Diese schöne wie zählige, aus der verengten Sicht der Zeitgenossen tradierte Legende versperrt den Blick darauf, dass die überkommenen Mechanismen kultureller Distinktion auch in der Zeit der »schönen schweren Not« noch griffen.

Edgar Lersch, Stuttgart

Markus T. Drack (Hrsg.)

Radio und Fernsehen in der Schweiz.

Geschichte der Schweizerischen

Rundspruchgesellschaft SRG bis 1958. 2 Bde.

Baden: hier + jetzt 2000, 386 Seiten.

Die Schweiz gehört zu den Ländern in der Welt, in denen zu Beginn der 20er Jahre – noch vor Deutschland – der Rundfunk zu senden begann. Zunächst der neuen drahtlosen Verbreitungstechnik, dem Funk, reserviert gegenüberstehend setzte in der Eidgenossenschaft aber nach Ende des Ersten Weltkriegs ein Umdenken ein. Als Katalysator wirkte der in Genf angesiedelte Völkerbund, dem die schweizerische Bundesregierung erklärtermaßen die modernsten Kommunikationsmittel zur Verfügung stellen wollte. Das beflügelte auch den Rundfunk für den allgemeinen Empfang, der Anfang 1923 in Lausanne auf Sendung ging – allerdings unter dem Vorbehalt, dass er den Flugfunk nicht störe. Binnen dreier Jahre etablierte sich der Rundfunk auch in anderen Großstädten der Schweiz und in ihrem Umfeld, so in Genf, Zürich, Bern und Basel.

Diesen Anfängen und der weiteren Entwicklung bis zum Aufkommen des Fernsehens Mitte der 50er Jahre ist ein Team von sechs Autorinnen und Autoren unter Leitung des Herausgebers und früheren Pressechefs des Schweizerischen Rundfunks in einem zweibändigen Werk – geteilt in Text- und Bildband – nachgegangen. Es werden damit die Früchte eines mehrjährigen und nachdrücklich von der Generaldirektion des Schweizerischen Rundfunks unterstützten Forschungsprojekts vorgelegt, in dessen Kontext auch etliche einschlägige Abschlussarbeiten zur schweizerischen Rundfunkgeschichte an eidgenössischen Universitätsinstituten entstanden sind.¹

Chronologisch verfolgen die einzelnen Beiträge im ersten Band die Entwicklung vom Scheitern des genossenschaftlich organisierten Lokalfunks in den 20er Jahren, über den Zusammenschluss zur Schweizerischen Rundspruchgesellschaft (SRG) 1931 als nationales Bindeglied über die Sprachgrenzen hinweg bis zum »Radio im Zeichen der Geistigen Landesverteidigung« gegenüber den ideologischen Anfechtungen aus dem nationalsozialistischen Deutschland und dem faschistischen Italien während der 30er und 40er Jahre. Es folgen Abschnitte zum Rundfunk nach dem Zweiten Weltkrieg und dessen Expansion, bedingt durch den wirtschaftlichen Aufschwung und die neuen Impulse durch das Fernsehen. Es schließt sich ein Kapitel an, das sich mit dem Radiohören und all seinen Facetten befasst in einer Zeit, als der Hörfunk im Mittelpunkt der allabendlichen Familienunterhaltung stand, und das daran erinnert, um wieviele schneller das neue Kommunikationsmittel Rundfunk im Vergleich beispielsweise zum Telefon Verbreitung fand. Der zweite Band liefert – korrespondierend zu den einzelnen Kapiteln – Fotos zu den technischen Anlagen, Aufnahmen zum Produktionsgeschehen und zum Radiohören.

Eine wichtige Rolle bei der Entstehung des Rundfunks im Alpenland spielte der »schweizerische Hans Bredow«, Robert Haab, Verkehrsminister von 1918 bis 1929, der sich vehement für den Rundfunk

stark machte. Dabei hatte die Schweiz ein ähnliches *deja-vu*-Erlebnis mitgemacht wie Deutschland. Im November 1918 hatten sich beide Länder im Aufruhr befunden: In der Schweiz entluden sich innenpolitische Spannungen in einem landesweiten Generalstreik, den die Bundesbehörden zur Aufrechterhaltung kriegsbedingter Restriktionen wie der militärischen Telegrammzensur veranlasste. In Deutschland brachten die Revolutionäre gar die Funkeinrichtungen in ihre Hand, so dass die Reichsbehörden bei den Aktivitäten zur Einführung des Rundfunks wenig Eile an den Tag legten.

Wie in Deutschland begann auch in der Schweiz – gemäß föderalistischer Tradition – der Aufbau des Rundfunks in den Regionen, d.h. in den Groß- und Hauptstädten einiger Kantone. Die damit verbundene Zersplitterung des Mediums und ein nur mäßiger Zugang an Teilnehmern – Ende 1926 verfügte nur jeder 71. Einwohner über eine Empfangsgenehmigung (in Deutschland jeder 48. Einwohner) –, verbunden mit einer unzureichenden Finanzausstattung führten zu einer Krise, die Forderungen nach anderen Modellen für die eidgenössische Rundfunkorganisation aufkommen ließen. Hinzu kamen publizistische Fesseln wie das Verbot, Streitgespräche zu veranstalten, oder Restriktionen bei der Verbreitung von Tagesneuigkeiten. Erste Schritte zur Nationalisierung der Radiopolitik wurden getan, als 1928 durch die Bundesbehörden ein Finanzausgleich eingeführt und gleichzeitig die Teilnehmergebühr von zwölf auf 15 Franken jährlich erhöht wurde. Zum Protagonisten einer landesweiten Rundfunkorganisation entwickelte sich die Radiogenossenschaft Zürich, obwohl sie als finanzstärkste die meisten Zugeständnisse machen musste.

Die Diskussionen darüber zogen sich hin und führten erst 1931 – sechs Jahre nach Gründung der überregionalen Reichs-Rundfunk-Gesellschaft in Deutschland – zur Bildung der Schweizerischen Rundspruchgesellschaft (SRG) mit drei sprachregionalen Landesprogrammen, wobei der Bund die Finanzierung der technischen Anlagen übernahm. Entgegen den ursprünglichen Intentionen wurde die Rundspruchgesellschaft mit Programmkompetenzen ausgestattet. So erhielt sie die »Überwachung der richtigen Durchführung und Ausgestaltung des Programmbetriebs« und hatte sich mit der »Vereinheitlichung und rationellen Ausgestaltung gewisser Programmteile« wie Nachrichten, Wirtschaftsmeldungen und Schulfunk zu befassen. Doch die SRG verzichtete (noch bis 1971) auf eine eigene Redaktion für Nachrichten, die sie von der Schweizerischen Depeschen-Agentur bezog. Das Resümee zur Neuorganisation lautet: »Mit der (...) SRG-Monopolkonzession vertiefte der Staat seine Beziehung zum Rundfunk, indem er seine Einflussmöglichkeiten ausbaute. Auf das Programm konnte er über Budgetmaßnahmen, Personalpolitik und direkte Vorschriften stark einwirken. Der technische Apparat kam sogar vollständig unter behördliche Kontrolle.« (S. 51)

Beim weiteren Auf- und Ausbau brachte sich auch das Tessin ins Spiel – und verursachte in mehrfacher Weise Aufsehen: Staatliche regionale Behörden, die zuvor private Aktivitäten ausgeschaltet hatten, begründeten ihren Vorstoß zur Gründung einer Radio-

gesellschaft für den südlichsten Kanton der Schweiz, die im Mai 1932 zu senden begann, mit dem zu unterbindenden Einfluss der Radiopropaganda aus Italien. Das Tessin hielt auch in den Folgejahren die Schweiz und die SRG in Atem, da ihrer Sendegesellschaft Vetternwirtschaft und Korruption vorgeworfen wurde.

Ab Mitte der 30er Jahre begann sich der Rundfunk in der Schweiz auch mit dem Phänomen des Nationalsozialismus im Dritten Reich auseinanderzusetzen und reihte sich in die Phalanx der Befürworter einer »Geistigen Landesverteidigung« ein. Damit aber waren – im internationalen Vergleich kaum erstaunlich – gesteigerte Eingriffsmöglichkeiten des Staates auf das Programm und eine zunehmende Zentralisierung verbunden, die 1939 in der Überführung der SRG in den Schweizerischen Rundfunkdienst (SR) unter direktem Zugriff des Schweizerischen Bundesrates mündeten. In diesem Zusammenhang wird plakativ auch auf das Programmangebot eingegangen, das ansonsten im Buch ausgeklammert bleibt: »Obschon der Staat die Kontrolle über das Radio formell und über eine ganze Reihe von Instanzen verschärft hatte, zeichnete sich der Inhalt der Sendungen weiterhin durch Kontinuität aus.« (S. 101) Empirisch belegt ist das allerdings nicht!

Mitten im Krieg, 1942, begann der Weg des eidgenössischen Radios in die Nachkriegszeit. Durch die Niederlagen der Deutschen Wehrmacht eröffneten sich friedlichere Perspektiven, kamen Ideen für eine Demokratisierung des Mediums auf, die sich aber wegen des Kalten Kriegs bald als unrealistisch erwiesen, der erneut eine »Geistige Landesverteidigung« heraufbeschwor – diesmal gegen den Kommunismus. Dessenungeachtet begann der Schweizer Rundfunk nicht nur mit Doppelprogrammen des Hörfunks im Zeichen von UKW und mit dem Fernsehen zu experimentieren, sondern er nahm auch mit den Repräsentanten des Rundfunks in Deutschland Kontakt auf: SRG-Vertreter trafen sich – viel kritisiert im eigenen Land – mit Offizieren der alliierten Militärregierungen in Berlin, um Fragen des Programm- und Personalaustauschs zu erörtern und damit das (auch) moralisch darniederliegende Deutschland beim geistigen Wiederaufbau zu unterstützen.

Bis weit in die zweite Hälfte der 50er Jahre stand die endgültige Einführung des Fernsehens auf der Kippe, da sich vor allem in der Deutschschweiz und hier insbesondere in der intellektuellen und sozialen Elite die Opposition gegen einen Fernsehdienst formierte, der als überflüssige und volksverdummende Erfindung bezeichnet wurde. Diese Opposition erzielte einen Teilerfolg, da eine Mehrheit der Schweizer 1957 in einem Referendum die Aufnahme eines Radio- und Fernsehartikels in die Schweizer Bundesverfassung ablehnte. Doch den Siegeszug auch dieses Mediums konnte in der Eidgenossenschaft nicht aufgehalten werden: Die SRG, die sich seit 1960 »Schweizerische Radio- und Fernsehgesellschaft« nannte, nahm sich mit Nachdruck des Auf- und Ausbaues des neuen Mediums an, der aber – nach dem Referendum – nicht mit staatlichen Finanzmitteln weitergehen durfte, obwohl sich zuvor der Bund zentral, aber auch Kantone und Kommunen bei regiona-

len Fernsehaktivitäten entsprechend engagiert hatten.

Die Forschungsergebnisse können sich sehen lassen, schlagen sie doch für die politische und administrative Geschichte des Rundfunks in der Schweiz bis Ende der 50er Jahre eine erste Schneise. Engagiert gehen die Autorinnen und Autoren auf die Krisen auslösenden politischen Konflikte zwischen der SRG-Zentrale und ihren Mitgliedsgesellschaften, zwischen ihnen und staatlichen Instanzen und dem Medium ein. Eine Besonderheit der schweizerischen Rundfunksituation kommt dabei zwangsläufig immer wieder zur Sprache: der schwierige, letztlich aber dann doch immer gelungene Ausgleich über die Sprachgrenzen hinweg. Ob das so geblieben ist, wird ein Folgeprojekt erweisen, das die Jahre der SRG mit dem Schwerpunkt Fernsehentwicklung bis zu ihrem 75jährigen Jubiläum im Jahr 2006 untersuchen soll.

Im Wettbewerb »Die schönsten Schweizer Bücher« 2000, der vom Eidgenössischen Departement des Innern ausgerichtet wird, ist die zweibändige Geschichte des Schweizer Rundfunks unter die 35 ausgezeichneten Bücher gekommen. Damit wurde die außergewöhnliche Ausstattung und lesefreundliche Gestaltung einer Publikation belohnt, die ein breites Publikum erreichen wollte und will.

Ansgar Diller, Frankfurt am Main

- 1 Vgl. Ansgar Diller: Neuere Forschungen zur Geschichte des Rundfunks in der Schweiz. In: RuG Jg. 25 (1999), H. 1, S. 66f.

Edzard Schade

Herrenlose Radiowellen.

Die schweizerische Radiopolitik bis 1939 im internationalen Vergleich.

Baden: hier + jetzt 2000, 496 Seiten.

Edzard Schade

Fern-Hören.

Das Radio-Foto der Deutschschweiz.

Mit einem Beitrag von Peter Pfunder.

Basel: Christoph-Merian-Verlag 2000, 184 Seiten.

Vergleichende Studien zur Rundfunkgeschichte sind eher die Ausnahme als die Regel. Dafür können verschiedene Gründe angeführt werden: Sprachbarrieren, Unvergleichbarkeit, Desinteresse. Davon hat sich dankenswerterweise Edzard Schade in seiner Zürcher Dissertation von 1998, die jetzt gedruckt vorliegt, nicht beeindrucken lassen und ist mutig in die Fußstapfen von Vorbildern getreten, die er eingangs seines Buches auch mehrmals zitiert: Arno Huth, der in seinem 1944 publizierten Buch »Radio heute und morgen« sich nahezu allen Ländern mit Rundfunkeinrichtungen widmet und sie zu kategorisieren versucht; Erich Follath, der sich in seiner Dissertation von 1974 im internationalen Vergleich von Rundfunksystemen mit der »Interdependenz von Rundfunkpolitik und Gesamtpolitik in Grossbritannien, Frankreich, der Sowjetunion, der V[olks]R[epublik] China und Indien« befasst hat; in diese Tradition gepasst hätte auch noch der 1936 von Kurt Wagenführ herausgegebene

»Welrundfunk-Atlas. Berichte, Karten, Bilder von Ländern, Sendern und Hörern«, der die damals existierenden Rundfunkorganisationen weltweit vorstellte. Nicht verschwiegen sei, dass es auch einige englischsprachige Veröffentlichungen zum international vergleichenden Rundfunk gibt.

Schade konzentriert sich eingangs in seinem historisch angelegten Vergleich erklärtermaßen auf Staaten mit demokratischer Verfassung und marktwirtschaftlicher Ordnung. Aus diesem Grund schieben Nachbarstaaten der Schweiz wie Italien und Deutschland bei der komparatistischen Betrachtung aus. Der Autor befasst sich mit den Vereinigten Staaten als Beispiel für die nahezu ungehemmte Entfaltung von Privatinitiativen, beginnend auf regionaler Ebene, die sich aber später zu nationalen Networks wie National Broadcasting Company und Columbia Broadcasting System zusammenschlossen. Er bezieht Großbritannien ein, wo nach den auch dort »wildern« regionalen Anfängen der Rundfunk in geordnete öffentliche Bahnen hin in einen landesweiten Public Service der British Broadcasting Company überführt wurde. Frankreich steht als Beispiel eines ersten Experimentierfelds für ein duales System von privaten und staatlichen Anbietern, die in den 30er Jahren in zunehmende Abhängigkeit politischer Vorgaben gerieten, und die Niederlande für eine Rundfunkstruktur, die den konfessionellen und parteipolitischen Pluralismus, wie er sich in der niederländischen Gesellschaft schon im 19. Jahrhundert herausgebildet hatte, auf ihre Fahnen schrieb. Aber damit hat die international vergleichende Rundfunkpolitik in Schades Buch – leider – schon ihr Bewenden. Über die Anfänge in den 20er Jahren kommen seine Ausführungen (kaum) hinaus.

Im Mittelpunkt der Darstellung steht die Entwicklung des Rundfunks in der Schweiz, die Schade, der übrigens auch für die entsprechenden Kapitel in dem von Markus T. Drack herausgegebenen Zweibänder zur Geschichte des Rundfunks in der Schweiz als Autor fungiert,¹ penibel nachzeichnet – von den ersten zurückhaltenden Diskussionen um den Funkverkehr noch Ende des 19. Jahrhunderts bis zum Vorabend des Zweiten Weltkriegs 1939. Entgegen dem Spruch eines eidgenössischen Verwaltungsbeamten, wonach man das »Radio in der Schweiz nicht aufkommen lassen« werde, ließ sich auch in der Eidgenossenschaft das neue Medium nicht aufhalten. In Lausanne ging im Herbst 1922 – noch illegal – das erste Konzert in den Äther, am 26. Februar 1923 begann eine auch im Gerätehandel tätige Firma in dieser Stadt mit einem unterhaltenden und informierenden Programm, das aber nur in den Abendstunden verbreitet werden durfte, weil tagsüber die Sendefrequenz für den Flugfunk benötigt wurde. Einige weitere Städte und Kantone folgten mit Radioinitiativen, die sich aber bald in erbitterten Konkurrenzkämpfen um die in den Anfangszeiten des Rundfunks kaum ansteigenden Gebühreneinnahmen verzettelten.

Die Reaktion der Zeitungsverlage, die für sich ein Monopol auf die tagesaktuellen Informationen beanspruchten, kommen ebenso zur Sprache wie die Pläne, qualitativ hochstehende Programme zwischen den Radiogenossenschaften der drei Sprachregionen

auszutauschen. Einen Durchbruch brachte erst die Gründung der als öffentlicher Dienst bzw. öffentliche Einrichtung definierte Schweizerischen Rundfunkgesellschaft (SRG) Anfang der 30er Jahre. Sie griff koordinierend in Programmabläufe, Personalrekrutierung und Finanzressourcen ein, die bis August 1939 bestimmend blieben – als die SRG zum Schweizerischen Radiodienst (SRD) im (kriegsbedingten) Umfeld zum Sprachrohr des eidgenössischen Staates und der Geistigen Landesverteidigung mutierte.

Nur ganz am Rande kommt die internationale Perspektive des Rundfunks immer mal wieder zur Sprache, wenn Schade auf die Bemühungen der BBC eingeht, den mit Radioreklame gespickten Sendungen von Radio Luxemburg sowie des französischen Senders Radio Normandie mit eigenen Programmstrategien zu begegnen. In diesem Zusammenhang erwähnt der Autor den seit Ende der 20er Jahre aufkommenden Kurzwellen-Rundfunk zur Verbreitung internationaler Propaganda, angeführt ab 1929 durch die Sowjetunion, der sich 1935 auch die Schweiz mit einem eigenen Angebot über Kurzwelle anschloss. Dieser Aufrüstung im Äther versuchte der Völkerbund 1938 mit einem internationalen Abkommen entgegenzuwirken: Er wollte Sendungen verbieten lassen, die sich zum Schaden des internationalen Einvernehmens auswirken würden – wie die Entwicklung seit 1939 weiterging, dürfte bekannt sein. Leider weisen weder Schades Fußnoten noch sein Literaturverzeichnis auf die 1991 erschienene Publikation von Birgit Lange über die »Medienpolitik des Völkerbundes« hin, die darüber hinaus manch wegweisende Initiativen auch für die Nachfolgeorganisation, die Vereinte Nationen, der die Schweiz allerdings bis heute nicht angehören, vorbestimmt hat.

»Herrenlose Radiowellen« als Titel eines Buches zu wählen, in dem überwiegend von der domestizierenden Rolle des Staates bei Konzessions- und Frequenzvergabe, vor allem der Fernmeldeverwaltung, die Rede ist, scheint etwas paradox. Aber vielleicht ist damit gemeint, dass sie ursprünglich niemandem gehörten, was aber nur Anfang der 20er Jahre der Fall war. Danach aber kümmerten sich staatliche Einrichtungen intensiv um die Radiowellen, um sie in staatlich geordnete Bahnen zu lenken.

Ohne PR, so sagten sich die Rundfunkgesellschaften bzw. -genossenschaften der Schweiz schon früh, würde es keinen Aufschwung geben, weshalb sie – wie in anderen Ländern Europas auch – Programmzeitschriften publizierten, um für ihre Sendeangebote zu werben. Dabei kam ihnen ein noch älteres Medium zu Hilfe: die Fotografie, die intensiv zur Begleitung des Radioprogramms in einschlägigen Zeitschriften eingesetzt wurde. Als ein Beitrag zur 75jährigen Geschichte der 1924, 1925 und 1926 in Zürich, Bern und Basel gegründeten Rundfunkorganisationen der deutschsprachigen Schweiz ist ein von Edzard Schade bearbeiteter und von der Präsidentenkonferenz der Mitgliedsgesellschaften von Radio und Fernsehen DRS unterstützter reich illustrierter Bildband erschienen. Danach habe die Bildberichterstattung über das Radio das Fernsehen vorweggenommen, so der Tenor von Schades Einführung, dem auch Peter Pfrunder, Leiter der Schweizerischen

Stiftung für Photographie, folgt. Der Fotohistoriker überschreibt seinen Essay mit »Zum mindesten ist der Bildbericht eine Vorstufe zum Fernsehen«.

Abgedruckt sind Fotos jeweils mit einleitenden und als Bildlegenden beigegebenen Texten zu beispielsweise technischen Einrichtungen, die bis weit in die 30er Jahre männerdominiert waren, zum Rundfunkempfang in der Familie, Studiogebäuden und Senderanlagen, Orchestern, Reportern besonders bei Sportveranstaltungen und zum Fernsehen, das ab den 50er und 60er Jahren Ereignisse übertrug, die bis dahin eine Domäne des Rundfunks gewesen waren. Beigegeben ist eine CD, die in 19 Takes mit Tonaufnahmen von 1934 bis 1998 den Hörfunk in Fotos auch akustisch vergegenwärtigt.

Ansgar Diller, Frankfurt am Main

¹ Vgl. in diesem Heft S. 102f.

Tom Wolfe Hooking Up.

New York: Farrar, Straus and Giroux 2000, 293 Seiten.

Er war der bonbonfarbene Elektro-Limonaden-Drogen-Tester, der Bauhaus-Meister der farbenfrohesten Ausdrücke seiner Zeit, der ganze Mann aller börsianischen Fegefeuer mit dem rechten Zeug zum – ja! – Master of the Universe of Real-Life Reportage! Tom Wolfe! Die 60er Jahre hätten ohne ihn im Nachhinein nicht stattgefunden. Die 70er Jahre wären heute noch freudlos, die 80er Jahre bloß von faden Yuppies beherrscht. Hätte er nicht alles aufgezeichnet. ER. Thomas Kennerly Wolfe, Jr. geboren 1931. Der Mann, der auch die Hippies in San Francisco im weißen Anzug ethnografisch interviewt hatte. Der die Raumfahrt kulturhistorisch erklären konnte. Der für den neuen amerikanischen Roman stritt – und ihn dann schrieb (»Bonfire of the Vanities«). Und alle fragten sich: Was, wenn er alt wird?

Tom Wolfe hat inzwischen die Siebzig überschritten und legt mit »Hooking Up« den Versuch eines Denkmals seiner selbst vor: Eine Sammlung von Essays zur Gegenwart, Reportagen aus Geschäftswelt und Wissenschaft, Polemiken gegen den Literatur- und Kulturbetrieb, einer Novelle (»Ambush at Fort Bragg«; seit einiger Zeit bereits als Hörspiel auf dem Markt) und dem Wiederabdruck einer Artikelserie von 1965 über/gegen die Zeitschrift »The New Yorker«. Letztere ist ein ansonsten nur schwer zu besorgendes Steinchen im Frühwerk Wolfes; schön, sie jetzt lesen zu können.

Der ganz überwiegende Teil der Beiträge ist bereits an anderer Stelle erschienen, vor allem in Publikumszeitschriften. Es wäre interessant gewesen, wann, wo und unter welchem Titel. Bei der längeren, kulturhistorisch angehauchten Reportage »Two Young Men Who Went West« über den Aufschwung der Mikrochip-Industrie im Silicon Valley etwa scheint es sich um das in verstreuten Kurzbiografien Wolfes gelegentlich erwähnte Werk »The Tinkerings of Robert Noyce« zu handeln; eine Aufklärung über den Originaltitel fehlt in dem Buch.

Insgesamt ist alles recht brav und man meint, dies bereits einmal gelesen zu haben. Tom-Wolfe-Manierismen, ständige Verweise auf das eigene Früh- und Mittelwerk, um nicht zu sagen: die eigene Bedeutung, finden sich zuhauf. Wo Wolfe früher reportierte, mit Humor zwar und nicht ohne oft berechtigte Belustigung, den eigenen Konservatismus bestenfalls durchscheinen lassend, da wettet er heute wie ein beleidigter Traditionalist. Nicht nur gegen die Marotten des Kulturbetriebs und von ihm so genannte »Rokoko-Marxisten«, sondern auch gegen die Sitten der Teenager heute. Die sich scheinbar nicht lange mit dem Händchenhalten aufhalten. Was Tom Wolfe offenbar nicht gutheißt (»Hooking Up«). Sei es ihm gegönnt. Er muss ja nicht mehr.

So manche Rechnung schien der Autor noch offen zu haben. Er hat sie zwischen zwei Buchdeckel gepackt. Die Impulse des »New Journalism« gehen inzwischen von anderen Autoren aus.

Oliver Zöllner, Köln

Hermann Meyn Massenmedien in Deutschland.

Konstanz: UVK Medien 1999, 365 Seiten.

Hermann Meyns Standardwerk »Massenmedien in Deutschland« erscheint seit fast 30 Jahren in stets aktualisierten Fassungen und in immer rascherer Folge, die der in immer rasanterem Tempo sich wandelnden Medienlandschaft geschuldet ist. Um die wievielte Auflage es sich bei der vorliegenden Publikation handelt, lässt der Verlag leider offen. Nach einleitenden Ausführungen zur neuen Informations- und Unterhaltungsgesellschaft, zur politischen Funktion der Massenmedien und der Geschichte der Pressefreiheit gibt Meyn in ausführlicheren Kapiteln Informationen zur rechtlichen Stellung der Medien mit dem Schwerpunkt Kontrolle der Medien, der Entwicklung der Presse und des Rundfunks – ab Mitte der 80er Jahre im Vorzeichen des dualen Systems – und schließt mit kürzeren Abschnitten u.a. zur Medienkonkurrenz, zu den Informationsquellen, über Journalisten und Wirkungen. In einem zweiseitigen Ausblick plädiert Meyn dafür, »die inhaltlichen und materiellen Voraussetzungen für die Ausbildung von Medienkompetenz für die künftigen Generationen in den Schulen und Hochschulen zu schaffen, damit die Mediennutzer eigenverantwortlich mit den Kommunikationsangeboten umgehen können.« (S. 354) Nichts Schlechtes dabei denkt, wer diese Zusammenfassung als Appell in eigener Sache interpretiert.

AD

20th Century Speeches.

A Collection of Speeches from Britain and the USA.
Berlin: Cornelsen Verlag 2001, 2 CDs.

Reden sind zum Hören bestimmt. Diesem Grundsatz folgend haben Gunnar Schanno und Neil Porter eine Reihe von 27 englischsprachigen Rundfunkreden aus den Jahren von 1936 bis 1998 zusammengestellt, die in Kooperation mit der Stiftung Deutsches Rundfunkarchiv erschienen sind. Die Herausgeber haben den Tonträgern ein schlicht gehaltenes Textheft beigelegt, das die Transkripte der Reden mit einer voran gestellten kurzen Skizze der zeithistorischen Umstände enthält sowie Wortlisten mit Hilfen zu nicht alltäglichen Vokabeln. Die gedruckte Beilage schließt mit einer Aufstellung von Übungsfragen, die Anstöße zur Interpretation geben und geeignet sind, das Textverständnis zu überprüfen.

Mit dieser Ausstattung ist das Produkt vor allem zum Einsatz im Sprachunterricht an Schulen und Universitäten konzipiert; es eignet sich aber für alle Interessenten, die ihre Englischkenntnisse auch durch Hören verbessern oder auffrischen möchten. Frei von schulmeisterlicher Gestaltung präsentieren die Tonaufnahmen Beispiele gesprochener Sprache, die durch das Medium einen großen Teil ihrer Lebendigkeit behält. Für diejenigen, die beabsichtigen, ihre rhetorischen Fertigkeiten zu erweitern, stellt die Sammlung eine wahre Fundgrube dar: Auch wenn Winston Churchill die Auffassung vertrat, dass Rhetorik nicht die Garantie für das Überleben im Krieg sei, hat seine Rede vom 18. Juni 1940, die er zunächst im House of Commons hielt und vier Stunden später im Rundfunk nachsprach, viele Menschen beeindruckt und aufgerüttelt. Vor der unmittelbar bevorstehenden Kapitulation Frankreichs warnte der kämpferische Premierminister vor der Gefahr, die Großbritannien in diesen Tagen als einzig verbliebenem Gegner Deutschlands drohte und rief zum energischen Widerstand gegen diesen Feind auf. Die Peroration, der zusammenfassende Redeschluss, gilt als Glanzlicht. Das Verhalten, das er sich von seinen Landsleuten wünschte, beschrieb er im letzten Satz mit folgenden Worten: »... if the British and its Commonwealth last for a thousand years, men will still say, ›This was their finest hour.«

Die Edition umfasst neben Churchills berühmter Kriegsrede noch eine Reihe von Ansprachen, die die Bezeichnung »Highlights« verdienen und unter diesem Begriff zusammengefasst werden können. Gemeint sind damit etwa die Worte Edward VIII. zu seiner Abdankung (»I have determined to renounce the Throne«), die Inaugurationsrede John F. Kennedys (»Ask not what your country can do for you – ask what you can do for your country«), die legendäre Washingtoner Rede Martin Luther Kings (»I have a Dream«) und auch die Ansprache Earl Spencers in der Westminster Abbey zum Tode seiner Schwester Diana (»The most hunted person of the modern age«) – die wahrscheinlich meistgehörte Rede aller Zeiten.

Der weitaus größte Teil der Ansprachen stammt aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs und des Kalten Kriegs, daneben haben die Herausgeber Dokumente

zur Bürgerrechts- und Frauenbewegung ausgewählt. Die Reden beziehen sich dabei häufig unmittelbar auf signifikante historische Ereignisse wie etwa Neville Chamberlains Worte nach der Münchner Konferenz von 1938 oder George Marshalls Ansprache zu seinen Vorstellungen über ein »European Recovery Program«. Enttäuscht werden indessen die Geschichtsforscher, die vollständige Tondokumente für wissenschaftliche Zwecke benötigen; aus nahe liegenden Gründen haben die Herausgeber die überwiegende Anzahl der Aufnahmen gekürzt oder sogar nur bestimmte Passagen bei der Veröffentlichung berücksichtigt.

Abschließend lässt sich feststellen, dass die Kollektion im Wesentlichen pädagogischen Zwecken dienen soll: Sie enthält hörenswertes Material für den Englisch- und Geschichtsunterricht an Oberstufen und Universitäten sowie zum Selbststudium, und auch wenn Lernen an Hand von Tondokumenten für viele eine neue Erfahrung darstellt, »20th Century Speeches« kann als geeignete Grundlage angesehen werden.

Andreas Rühl, Frankfurt am Main

Bibliographie

Zeitschriftenlese 83 (1.7. - 31.12.2000)

Bartosch, Günter: Der Fernseherfinder Paul Nipkow. Zum 60. Todestag. In: ZDF-Kontakt. 2000. H. 9. S. 32.

Bartosch, Günter: Nach-Denkzettel. 40 Jahre ZDF. Wann wird gefeiert? In: ZDF-Kontakt. 2000. H. 11. S. 16.

Über die unterschiedlichen Gründungsdaten des ZDF vom 17. März 1961 (Beschluss der Ministerpräsidenten zur Gründung einer unabhängigen öffentlich-rechtlichen Anstalt für das zweite Fernsehprogramm) bis zum 1. April 1963 (Sendebeginn des ZDF).

Bartosch, Günter: 2000 und die Fernsehgeschichte. Wie sich unser Medium entwickelt hat. T. 2. In: ZDF-Kontakt. 2000. H. 7/8. S. 34-35.

Kurzgeschichte des Fernsehens anhand runder Jahreszahlen (1950 - 1990).

Becker, Jörg: Nur wo die Freiheit geregelt wird, da kann sie blühen. In memoriam: Herbert I. Schiller starb achtzigjährig am 29. Januar 2000. In: ZfK – Zeitschrift für Kommunikationsökologie. Jg. 2. 2000. H. 2. S. 41-43.

Amerikanischer Kommunikationswissenschaftler.

Behmer, Markus: Ursula E. Koch 65. In: Publizistik. Jg. 45. 2000. H. 2. S. 222.

Kommunikationswissenschaftlerin, geb. 2.12.1934.

Behr-Haagen, Uschi, Elke Frühling: Die Entdeckung des Humors. 13 Jahre 3sat-Kleinkunstfestival. In: ZDF Jahrbuch [19]99. Mainz 2000. S. 211-213.

Bellut, Thomas: 25 Fragen und ein Gast. 150 Sendungen und Was nun? In: ZDF Jahrbuch [19]99. Mainz 2000. S. 94-95.

Bentele, Günter: 60. Geburtstag von Jan Tonnemacher. In: Publizistik. Jg. 45. 2000. H. 2. S. 223-225.

Kommunikationswissenschaftler, geb. 5.5.1940.

Bleicher, Joan Kristin: Modelle der Mediengeschichte am Beispiel des Internet. In: Forum Medienethik. 2000. H. 2. S. 76-88.

Aus dem Inhalt: Mediengeschichte als Technikgeschichte; Historische Genese von Medienangeboten; Die Ästhetikgeschichte der Medien; Produktgeschichte als Kulturgeschichte; Zur Ausdifferenzierung der Funktionen in der Medienentwicklung; Zur historischen Entwicklung der individuellen Wirkung des Internet; Probleme der Anbindung des Internet an die Mediengeschichte.

Bleicher, Joan Kristin: »Das Ohr zur Welt«. Öffentlichkeitsstrategien des frühen Hörfunks. In: Werner Faulstich; Knut Hickethier (Hrsg.): Öffentlichkeit im Wandel. Neue Beiträge zur Begriffsklärung. Bardowick 2000. S. 132-143.

Zur Bedeutung des Rundfunks für die Öffentlichkeit in der Weimarer Republik (Innovation, Orientierungshilfe, Vermittlung, Rezeption, Ausweitung des öffentlichen Raums).

Bolin, Göran, Michael Forsman: Medien- und Kommunikationswissenschaft in Schweden: Zerglied-

zung oder Ko-Existenz? In: Montage / AV. Jg. 9. 2000. H. 1. S. 187-201.

Einige frühe Studien und der Aufschwung der Medienforschung; Forschungseinrichtungen; Zur Institutionalisierung der Medien- und Kommunikationswissenschaft; Einige theoretische Entwicklungslinien.

Bondebjerg, Ib: Skandinavische Projekte zur Mediengeschichte: Theorien und Konzepte. In: Montage / AV. Jg. 9. 2000. H. 1. S. 173-186.

Zur Entstehung skandinavischer Projekte der Mediengeschichtsschreibung; Die »Dansk Mediehistorie«: Grundstruktur und Prinzipien; Mediengeschichte: vertikale und horizontale Achsen.

Brück, Ingrid: Mord und Totschlag live? Wie das Live-Postulat des Fernsehens die Entwicklung der Krimiserie beeinflusst hat. In: Gerd Hallenberger, Helmut Schanze (Hrsg.): Live is life. Mediale Inszenierungen des Authentischen. Baden-Baden 2000. S. 215-237.

Zur Entwicklung des bundesdeutschen Fernsehkrimis zwischen Fiktion und Authentizität (Aufführung vor Publikum, mit Publikumsbeteiligung / Mitrated-Krimis, dokumentarische Krimis).

Brunnen-Wagenführ, Andrea: Von Anfang an dabei. Wie das Erstgeborene sich zu einem Medienriesen entwickelte. In: 50 Jahre ARD. 1950 - 2000. Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (ARD). Baden-Baden 2000. S. 81-89. In: ARD-Jahrbuch. Jg. 32. 2000. S. 89-97.

Brunst, Klaudia: Fernsehen zwischen Qualität und Quote? Wenn es nur so einfach wäre! Eine Antwort unter vielen möglichen. In: 50 Jahre ARD. 1950 - 2000. Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (ARD). Baden-Baden 2000. S. 67-72. In: ARD-Jahrbuch. Jg. 32. 2000. S. 75-80.

Zum Fernsehprogramm der ARD von den Zeiten des Monopols (50er Jahre) bis zur Wettbewerbssituation im dualen Rundfunksystem.

Buchloh, Stephan: Wider die Schmutzflut. Jugendschutzdebatten und -maßnahmen in der frühen Bundesrepublik Deutschland. In: Jahrbuch für Kommunikationsgeschichte. Hrsg. von Holger Böning, Arnulf Kutsch, Rudolf Stöber. Jg. 2. 2000. S. 157-187.

Chronik [des privaten Rundfunks in Deutschland]. In: Jahrbuch der Landesmedienanstalten. Privater Rundfunk in Deutschland. Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft der Landesmedienanstalten (ALM). 1999/2000. München 2000. S. 647-662.

Berichtszeitraum: Juli 1998 - Juli 2000.

Dörr, Dieter: Unabhängig und gemeinnützig. Ein Modell von gestern? In: 50 Jahre ARD. 1950 - 2000. Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (ARD). Baden-Baden 2000. S. 12-22. In: ARD-Jahrbuch. Jg. 32. 2000. S. 20-30.

Eilers, Franz-Josef: Henk Prakke und die Entwicklungs- und Religionspublizistik. Ein Beitrag zum hundertjährigen Geburtstag von Professor Dr. Hendrikus Joannes Prakke. In: Communicatio socialis. Jg. 33. 2000. H. 2. S. 232-239.

Festakt 50 Jahre ARD. In: ARD-Jahrbuch. Jg. 32. 2000. S. 126-144.

Rede von Bundespräsident Wolfgang Thierse; Ansprache des ARD-Vorsitzenden SWR-Intendant Prof. Peter Voss.

Fischer, Frank: Radio Budapest oder: »Der Prophet gilt im eigenen Lande wenig«. In: Radio-Kurier – weltweit hören. 2000. H. 20. S. 10-11.

Zur Geschichte und Situation des deutschsprachigen ungarischen Auslandsrundfunks.

Fischer, Jörg-Uwe: Ein wichtiger Schritt zum Hörer. Das Plakat zum »Tag des Rundfunks« 1951 in Berlin und Leipzig (Fotos aus dem Deutschen Rundfunkarchiv). In: Info 7. Information und Dokumentation in Archiven, Mediotheken, Datenbanken. Jg. 15. 2000. H. 3. S. 147-149.

Über die Öffentlichkeitsarbeit des DDR-Rundfunks und seine Kontakte zu den Hörern am Beispiel der »Tage des (demokratischen) Rundfunks« (Tage der offenen Tür).

Frank, Götz: Wolfgang Hoffmann-Riem 60 Jahre. In: Publizistik. Jg. 45. 2000. H. 2. S. 223.

Fricke, Karl Wilhelm: Der Deutschlandfunk im Stasi-Visier. In: Deutschland-Archiv. Jg. 32. 1999. H. 5. S. 779-786.

Der Beitrag behandelt die »geheimdienstlichen und geheimpolizeilichen Machenschaften« der Stasi gegen den DLF.

Fromm, Guido: Vergangene Zukunft – die Neuen Medien der »ersten Generation« in Deutschland. Ein Rückblick auf Prognosen und Entwicklungen der 70er und 80er Jahre. In: Media Perspektiven. 2000. H. 6. S. 258-265.

Gottschlich, Maximilian: Der Luxus »intellektueller Bohème«. Zum Tod von Alphons Silbermann. In: Publizistik. Jg. 45. 2000. H. 2. S. 229-230.

Gülke, Peter: Unbezahlbarer Luxus? Die ARD als Musikproduzent, Konzertveranstalter und Mäzen. Eine sorgenvolle Gratulation. In: 50 Jahre ARD. 1950 - 2000. Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (ARD). Baden-Baden 2000. S. 53-58. In: ARD-Jahrbuch. Jg. 32. 2000. S. 61-66.

Hallenberger, Gerd: Live-Unterhaltung im Fernsehen: Geschichte, Entwicklung und Perspektiven. In: Gerd Hallenberger, Helmut Schanze (Hrsg.): Live is life. Mediale Inszenierungen des Authentischen. Baden-Baden 2000. S. 203-214.

Überblick über die bundesdeutsche Live-Unterhaltung von den 50er Jahren bis in die Gegenwart.

Heimann, Thomas: Deutsche Brüder und Schwestern im Kalten Krieg der Medien. Beobachtungen zum deutsch-deutschen Dokumentarfilm nach 1945. In: Peter Zimmermann ; Gebhard Moldenhauer (Hrsg.): Der geteilte Himmel. Arbeit, Alltag und Geschichte im ost- und westdeutschen Film. Konstanz 2000. S. 77-102.

Herbst, Maral: Haus des Rundfunks – Funkhaus Masurenallee – »Die heiße Kartoffel« (Fotos aus dem Deutschen Rundfunkarchiv). In: Info 7. Information und Dokumentation in Archiven, Mediotheken, Datenbanken. Jg. 15. 2000. H. 1. S. 36-38.

Zur Geschichte des Berliner Hauses des Rundfunks von seiner Einweihung 1931 (Architekt: Hans

Poelzig) bis zur Übergabe durch die DDR an den Westberliner Senat 1956 und zur Übernahme durch den SFB 1957.

Heubner Thomas L.: Eine Frequenz für Jugendra-dio!? (Fotos aus dem Deutschen Rundfunkarchiv). In: Info 7. Information und Dokumentation in Archiven, Mediotheken, Datenbanken. Jg. 15. 2000. H. 2. S. 89-92.

Zur Geschichte des DDR-Jugendrადios DT 64 seit 1964 bis nach der Wende und bis zur Umwandlung in MDR Sputnik.

Hickethier, Knut: Formatierung der Programme. Trends der Programmentwicklung im öffentlichen und im privaten Fernsehen. In: Hermann-Dieter Schröder (Hrsg.): Entwicklung und Perspektiven der Programmindustrie. Baden-Baden 1999. S. 89-103.

Über die »Ablösung des tradierten Formverständnisses (Programmgenres)« durch Formatierungen des Fernsehprogramms und Programmformate.

Höller, Karl R.: Zur Entgrenzung der Publizistikwissenschaft. Symposium zur Erinnerung an Professor Dr. Henk Prakke (1900 - 1992). In: Communicatio socialis. Jg. 33. 2000. H. 2. S. 224-231.

Hömberg, Walter: Doppelleben: Wissenschaftler und Publizist. Otto B. Roegele 80 Jahre. In: Communicatio socialis. Jg. 33. 2000. H. 4. S. 442-445.

Hoff, Peter: »Fernsehen heißt dabei sein!« Zur Bedeutung des »Prinzips Live« im Fernsehen der DDR. In: Gerd Hallenberger, Helmut Schanze (Hrsg.): Live is life. Mediale Inszenierungen des Authentischen. Baden-Baden 2000. S. 177-199.

Homerig, Wolfgang: Entdeckung in der Schatzkammer. 20 Jahre »Zeugen des Jahrhunderts«. In: ZDF Jahrbuch [19]99. Mainz 2000. S. 148-150.

Horsley, William: Eine Waffe für die Demokratie. Entwicklung und Perspektiven der ARD aus britischer Sicht. In: 50 Jahre ARD. 1950 - 2000. Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (ARD). Baden-Baden 2000. S. 108-117. In: ARD-Jahrbuch. Jg. 32. 2000. S. 116-125.

Kammann, Uwe: Reibungsverluste und Vielfaltsgewinne. Ist die föderale Struktur des Rundfunks noch zu retten? In: 50 Jahre ARD. 1950 - 2000. Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (ARD). Baden-Baden 2000. S. 23-30. In: ARD-Jahrbuch. Jg. 32. 2000. S. 31-38.

Knott-Wolf, Brigitte: Auf faszinierende Art funktionsfähig. Die ARD im Wandel. In: 50 Jahre ARD. 1950 - 2000. Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (ARD). Baden-Baden 2000. S. 90-96. In: ARD-Jahrbuch. Jg. 32. 2000. S. 98-104.

Konrad, Walter: 15 Jahre 3sat. Das Experiment ist geglückt. In: ZDF Jahrbuch [19]99. Mainz 2000. S. 205-208.

Kraske, Konrad: Klare Profile erleichtern den Konsens. Ein Rückblick auf die Arbeit des [ZDF-]Fernseh-rats. In: ZDF Jahrbuch [19]99. Mainz 2000. S. 71-73.

Krug, Hans-Jürgen: Zwischen kulturellem Anspruch und leichter Musik. Perspektiven des Radios in der ARD. In: 50 Jahre ARD. 1950 - 2000. Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (ARD). Baden-Baden 2000. S. 43-52. In: ARD-Jahrbuch. Jg. 32. 2000. S. 51-61.

Kurt, Ronald: Inszenierungen von Politikern in den Medien Film und Fernsehen. Mussolini, Hitler, Kohl und Schröder. In: Christian Schicha, Rüdiger Ontrup (Hrsg.): Medieninszenierungen im Wandel. Interdisziplinäre Zugänge. Münster/Hamburg/London 1999. S. 173-180.

Leuker, Hendrik: Luxemburger Sender mit internationalem Flair: RTL Radio. In: Radio-Kurier – weltweit hören. 2000. H. 22. S. 12-13.

Mit einem Rückblick auf die historische Entwicklung des deutschsprachigen Hörfunks in Luxemburg (Radio Luxemburg seit 1957).

Mackay, Robert: Being beastly to the Germans: music, censorship and the BBC in World War II. In: Historical journal of film, radio and television. Vol. 20. 2000. Nr 4. S. 513-525.

Zur Zensur deutscher Musik im Programm der BBC während des 2. Weltkriegs.

McLoone, Martin: Music hall dope and British propaganda? Cultural identity and early broadcasting in Ireland. In: Historical journal of film, radio & television. Vol. 20. 2000. Nr 3. S. 301-315.

Matzen, Christiane, Anja Herzog: Chronik der Rundfunkentwicklung in Deutschland 1999. In: Medien & Kommunikationswissenschaft. Jg. 48. 2000. H. 2. S. 316-325.

Meyen, Michael: Ein Stück Privatleben. Die Anfänge des Fernsehens in der DDR. In: Deutschland-Archiv. Jg. 33. 2000. H. 2. S. 207-216.

Unter Berücksichtigung der Bedeutung des Fernsehens für den Alltag der DDR-Zuschauer (Freizeit, Mediennutzung, Zuschauerermotive).

Meyer, Petra Maria: Akustische Kunst – Live-event – authentisches Erleben. »Live ist Life«. Aber nach welcher Logik ist das buchstäblich Ungleiche gleich? In: Gerd Hallenberger, Helmut Schanze (Hrsg.): Live is life. Mediale Inszenierungen des Authentischen. Baden-Baden 2000. S. 105-121.

Am Beispiel früher und aktueller Hörspiele: Orson Welles, Walter Ruttmann, Neues Hörspiel (Mauricio Kagel, John Cage, Bill Fontana).

Mochmann, Ekkehard: In memoriam: Walter Nutz (1924 - 2000). In: Communications. The European journal of communication research. Vol. 25. 2000. Nr 2. S. 225-228.

Literatur- und Kommunikationswissenschaftler, Leiter der Hörerforschung Deutsche Welle (1977 - 1987), seit 1990 Präsident der Deutschen Gesellschaft für Kommunikationsforschung (DGKF).

Niklasch, Kai: Letzter Showdown in Bonn. Zäsur für das Studio Bonn. Bonner Retrospektiven. In: ZDF-Kontakt. 2000. H. 9. S. 14-15.

Rückblick auf die Geschichte des ZDF-Studios Bonn anlässlich des Umzugs des Deutschen Bundsrats von Bonn nach Berlin.

Olsson, Jan: Eine Woche kommerziellen Fernsehens. Die »Sandrews tevevecka« vor der Einführung

des öffentlich-rechtlichen Fernsehens in Schweden. In: Montage / AV. Jg. 9. 2000. H. 1. 125-146.

Der Autor »schildert ein in der internationalen Fernsehgeschichte wohl einzigartiges Experiment: die vom Kinoproduzenten Sandrews im Mai 1954 veranstaltete »Fernsehwoche«. Anhand dieser experimentellen kommerziellen Programmalternative (...) im Kontext des politisch-ökonomischen Entscheidungsprozesses um die Einführung des Fernsehens in Schweden (...) geht er der Überlegung nach, welche institutionellen Faktoren daran mitgewirkt haben, das öffentlich-rechtliche Fernsehen in Schweden als einziges Programmformat durchzusetzen.«

O'Neill, Brian: »Lifting the »veil«: the arts, broadcasting and Irish society. In: Media, culture and society Vol. 22. 2000. Nr 6. S. 763-785.

Historischer Überblick (1922 - 1960) über den Rundfunk (Hörfunk) als Förderer der nationalen kulturellen Identität in Irland.

Püschel, Heinz: Zur Entstehung des Urheberrechts der DDR. In: UFITA. Archiv für Urheber- und Medienrecht. 2000. Bd 2. S. 491-511.

Rawnsley, Gary D.: The media and popular protest in predemocratic Taiwan. In: Historical journal of film, radio and television. Vol. 20. 2000. Nr 4. S. 565-580.

Zur Medienpolitik der Kuomintang und zur Einschränkung der Medienfreiheit (Zensur) bis zur Liberalisierung der Medien ab 1987.

Reimers, Ulrich: Zwischen Forschung und Politik. Die ARD als Motor und Nutzer technischer Entwicklungen. In: 50 Jahre ARD. 1950 - 2000. Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (ARD). Baden-Baden 2000. S. 73-80. In: ARD-Jahrbuch. Jg. 32. 2000. S. 81-88.

Rippich, Manfred: 5 Jahre Radio L. Geschichten um Rundfunk und anderes abseits von Banknoten. In: Radio-Kurier – weltweit hören. 2000. H. 20. S. 8-9.

Über den Beginn des landeseigenen Rundfunks in Liechtenstein. Radio L begann seine Sendungen am 15. August 1995.

Rippich, Manfred: Die Sorben und ihr Hörfunk. In: Radio-Kurier – weltweit hören. 2000. H. 15/16. S. 20-22.

Über das sorbische Minderheitenprogramm des DDR-Rundfunks und (nach 1990) des ORB (Studio Cottbus) und des MDR (Studio Bautzen).

Röper, Horst: Mit Gebühren gegen Weltkonzerne. Ökonomische Perspektiven des Fernsehens. In: 50 Jahre ARD. 1950 - 2000. Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (ARD). Baden-Baden 2000. S. 31-36. In: ARD-Jahrbuch. Jg. 32. 2000. S. 39-44.

Roleder, Gerhard: Königs Wusterhausen – Geburtsort des deutschen Rundfunks. In: Radio-Kurier – weltweit hören. 2000. H. 15/16. S. 14-16.

Technikhistorischer Überblick über die Funkstation, in der 1920 die ersten Rundfunkübertragungen in Deutschland stattfanden.

Scheller, Veit: Das »Gedächtnis der Anstalt« oder Was ist ein Historisches Archiv? In: ZDF-Kontakt. 2000. H. 7/8. S. 24-25.

Über das Historische Archiv des ZDF.

- Scheuch, Erwin K.: In memoriam: Alphons Silbermann (1909 - 2000). In: *Communications. The European journal of communication research*. Vol. 25. 2000. Nr 2. S. 219-223.
- Schipanski, Dagmar: Elektronische Heimat im Zeitalter der Globalisierung. Regionale Verankerung als Wettbewerbsvorteil. In: *50 Jahre ARD. 1950 - 2000*. Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (ARD). Baden-Baden 2000. S. 37-42. In: *ARD-Jahrbuch*. Jg. 32. 2000. S. 45-50.
- Schneider, Beate, Helmut Scherer: Zum 70. Geburtstag von Walter J. Schütz. In: *Publizistik*. Jg. 45. 2000. H. 3. S. 362-363.
- Kommunikationswissenschaftler, Medienpolitiker (Bundespresseamt), Entwickler der Pressestatistik in Deutschland, geb. 27.7.1930.
- Schneider, Irmela: »Errettung der Seele« und Vermessung des Konsumenten. In: *Medien & Kommunikationswissenschaft*. Jg. 48. 2000. H. 2. S. 226-226.
- Am Beispiel von Beiträgen der Zeitschrift »Rundfunk und Fernsehen«. Es geht um »eine kulturkritische Einschätzung des damals als neu empfundenen Mediums Fernsehens« und um die Anfänge der Publikumsforschung im Nachkriegsdeutschland nach dem Vorbild der amerikanischen »Audience Research«.
- Simon-Zülch, Sybille: Mit dem Fernsehen groß geworden. Eine Fernsehkindheit in den 50er Jahren. In: *50 Jahre ARD. 1950 - 2000*. Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (ARD). Baden-Baden 2000. S. 102-107. In: *ARD-Jahrbuch*. Jg. 32. 2000. S. 110-115.
- Smith, Sarah J.: Watching the detectives: in search of Dennis Potter. In: *Historical journal of film, radio and television*. Vol. 20. 2000. Nr 2. S. 253-259.
- Anhand der Vorstellung dreier aktueller Bücher (1998) über den englischen Romancier, Dramatiker, Film- und Fernsehautor (1935 - 1994).
- Sösemann, Bernd: Appell unter der Erntekrone. Das Reichserntedankfest in der nationalsozialistischen Diktatur. In: *Jahrbuch für Kommunikationsgeschichte*. Hrsg. von Holger Böning, Arnulf Kutsch, Rudolf Stöber. Jg. 2. 2000. S. 113-156.
- Zur propagandistischen nationalsozialistischen Medienberichterstattung (Presse, Hörfunk, Dokumentarfilm) über das Reichserntedankfest.
- Stole, Inger L.: The »Kate Smith Hour« and the struggle for control of television programming in the early 1950s. In: *Historical journal of film, radio and television*. Vol. 20. 2000. Nr 4. S. 549-564.
- Amerikanische Sängerin und Hörfunk/Fernsehmoderatorin (1907 - 1986, »Kate Smith Speaks«, »The Kate Smith Hour« u.a.)
- Stuhlmann, Andreas: Öffentlichkeit und Gegenöffentlichkeit. Konzepte freien Radios. In: Werner Faulstich; Knut Hickethier (Hrsg.): *Öffentlichkeit im Wandel*. Neue Beiträge zur Begriffsklärung. Bardowick 2000. S. 144-155.
- Über Konzepte der Gegenöffentlichkeit im Hörfunk, basierend auf frühen Radiotheorien (Brecht, MacLuhan, Enzensberger, Baudrillard), anhand der Entwicklung freier Radios in Deutschland seit den 60er Jahren.
- Teichert, Will: 50 Jahre Hans-Bredow-Institut. In: *Publizistik*. Jg. 45. 2000. H. 3. S. 374-375.
- Voß, Peter: Zum Nutzen aller – vor allem der Demokratie. Eine Bilanz zum 50. Geburtstag der ARD. In: *50 Jahre ARD. 1950 - 2000*. Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (ARD). Baden-Baden 2000. S. 7-11. In: *ARD-Jahrbuch*. Jg. 32. 2000. S. 15-19.
- Wagner, Rainer C.M.: Geschichtsdarstellungen in Film und Fernsehen zwischen Dokumentation und Dramatisierung. In: Peter Zimmermann; Gebhard Moldenhauer (Hrsg.): *Der geteilte Himmel. Arbeit, Alltag und Geschichte im ost- und westdeutschen Film*. Konstanz 2000. S. 19-41.
- Westerbarkey, Joachim: Klaus Merten 60 Jahre. In: *Publizistik*. Jg. 45. 2000. H. 3. S. 363-364.
- Kommunikationswissenschaftler, geb. 31.7.1940.
- Westphal, Anke: Die blaue Blume im Viereck. Wie die ARD zum Sehnsuchtsort aufschwoll: Ost-Leben mit und ohne Störsender. In: *50 Jahre ARD. 1950 - 2000*. Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (ARD). Baden-Baden 2000. S. 97-101. In: *ARD-Jahrbuch*. Jg. 32. 2000. S. 105-109.
- Medienbiographische Erinnerung einer Jugendlichen in der DDR an die Rezeption des Westfernsehens und -hörfunks.
- Winters, Peter Jochen: West-Korrespondenten im Visier des Ministeriums für Staatssicherheit der DDR. In: *Deutschland-Archiv*. Jg. 32. 1999. H. 5. S. 804-812.
- Über die Einschränkungen der Arbeitsbedingungen bundesdeutscher und West-Berliner Korrespondenten durch die Stasi in der DDR.
- Ziegler, Regina: Untergang im Serienmeer. Die Vergangenheit des Fernsehspiels hat Zukunft. In: *50 Jahre ARD. 1950 - 2000*. Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (ARD). Baden-Baden 2000. S. 59-66. In: *ARD-Jahrbuch*. Jg. 32. 2000. S. 67-74.
- »Die Geschichte der ARD ist auch eine Geschichte des Fernsehspiels und -films in Deutschland, von dem »Vorspiel auf dem Theater« 1951 bis zur Verfilmung der Klemperer-Tagebücher 1999.«
- Zimmermann, Peter: »Vergangenheitsbewältigung«. Das »Dritte Reich« in Dokumentarfilmen und Fernseh-Dokumentationen der BRD. In: Peter Zimmermann; Gebhard Moldenhauer (Hrsg.): *Der geteilte Himmel. Arbeit, Alltag und Geschichte im ost- und westdeutschen Film*. Konstanz 2000. S. 57-75.
- Vom aktuellen Beispiel der Dramaturgie der historischen Dokumentationsreihen Guido Knopps für das ZDF (»Hitler. Eine Bilanz«, »Hitlers Helfer« u.a.) ausgehender Rückblick. Rückblick auf die früheren Darstellungen des »Dritten Reichs«; Probleme der audiovisuellen Darstellung; Stärken und Defizite in den Filmen der BRD und der DDR

Rudolf Lang, Köln

Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte

Examenskolloquium Rundfunkforschung in Baden-Baden

Das 28. Examenskolloquium Rundfunkforschung des Studienkreises Rundfunk und Geschichte zeigte in mehrfacher Hinsicht, dass diese bewährte Aktivität des Studienkreises auch in der heutigen Hochschullandschaft von Studierenden unterschiedlicher Fachrichtungen nachgefragt wird. Vom 17. bis 19. November 2000 folgte der Studienkreis mit seinem Kolloquium einer Einladung des Südwestrundfunks (SWR) und traf sich in Baden-Baden zum Diskurs mit Studierenden. Die Organisatoren für das Examenskolloquium waren Dr. Ralf Hohlfeld (Universität Eichstätt) und Dr. Marianne Ravenstein (Universität Münster).

Es war und ist immer ein Anliegen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte, seine Veranstaltungen auch für den wissenschaftlichen Nachwuchs möglichst offen zu gestalten. Dies wird auch weiterhin der Fall sein. Angesichts der weiter zunehmenden Zahl an kommunikations- und medienwissenschaftlichen Instituten und der damit verbundenen Zahl von Examenskandidatinnen und -kandidaten sowie Doktorandinnen und Doktoranden erscheint es dem Studienkreis Rundfunk und Geschichte sinnvoll, ein Forum speziell für diese Zielgruppe zu schaffen. Das Examenskolloquium ist ein Forum für den Austausch über laufende Examensarbeiten und Dissertationen im Bereich der Rundfunkforschung. Dort werden grundlegende theoretische, methodische wie auch ganz praktische Fragen aufgegriffen, wie sie sich sicherlich bei vielen Examensarbeiten in ähnlicher Weise stellen. Nicht zuletzt bietet das Kolloquium die Möglichkeit, über den Tellerrand der jeweils eigenen Arbeit hinauszuschauen und die Examenskandidaten von anderen Universitäten und Disziplinen sowie deren Themen kennenzulernen. Das Kolloquium ist Ausdruck von Erfahrungen – der Erfahrung, dass Forschungsarbeiten zu verschiedenen Themen und Gegenstandsbereichen der Rundfunkforschung die Beratung durch Experten und Expertinnen erfordern; der Erfahrung, dass gelernt werden kann, mit den unterschiedlichen Schwierigkeiten bei der Anfertigung von Examensarbeiten umzugehen, wenn schon nicht sie gänzlich zu beheben.

Neben der Beratungsarbeit der Studierenden in insgesamt drei Arbeitsgruppen fand am Freitag anlässlich des 65. Geburtstages von Prof. Dr. Friedrich P. Kahlenberg unter dem Titel

»Frühes Fernsehen – ein Medium ohne Publikum« eine Podiumsdiskussion mit Prof. Dr. Rüdiger Steinmetz (Universität Leipzig), Prof. Dr. Helmut Schanze (Universität Siegen) und Prof. Dr. Gerhard Lampe (Universität Halle-Wittenberg) statt. Zu den Forschungsschwerpunkten von Lampe gehört die Geschichte von Film und Fernsehen: Technik, Institutionen, Genres. Mit großem Interesse verfolgten die Teilnehmer die Fernsehdokumentation von Gerhard Lampe »Fernsehkannonen. Televisionen im ›Dritten Reich‹« (WDR/NDR, Erstausstrahlung: 30.12.1996).

Am Sonntag referierte Guido Fromm über die Ergebnisse seiner Diplomarbeit zum Thema »Die Adoption der neuen Medien«. Seine Analyse vorliegender Prognosen zur Medienentwicklung seit 1970 zeigte eindrucksvoll, dass viele Experteneinschätzungen zum Beispiel zur Entwicklung von Btx und Kabelfernsehen nicht oder anders eintrafen. Große Unsicherheiten bei Prognosen zur Medienentwicklung bestehen insbesondere bei der Einschätzung von Trends, die für die wirtschaftliche und gesellschaftliche Zukunft von großer Bedeutung sind. Joachim Dangel referierte über die Entstehung des ersten digitalen Jugendradios DAS DING und präsentierte die Ergebnisse seiner Diplomarbeit.

Insgesamt 21 studentische TeilnehmerInnen und zehn BetreuerInnen (neben den Organisatoren waren Dr. Ansgar Diller, Dr. Walter Klingler, Dr. Edgar Lersch, PD Dr. Ingrid Scheffler, Veit Scheller, Prof. Dr. Rüdiger Steinmetz, Prof. Dr. Reinhold Viehoff und Andrea Wagenführ »vor Ort«) nahmen am Examenskolloquium zur Rundfunkforschung teil.

Marianne Ravenstein, Münster

Rundfunkgeschichte

Sechs der sieben Examenskandidatinnen und -kandidaten, die in diesem Jahr ihre Themen in der Arbeitsgruppe »Rundfunkgeschichte« vorstellten, untersuchen für ihre Dissertationen, Magister- oder Diplomarbeiten Aspekte aus dem Bereich der Hörfunkgeschichte. Dabei sehen sich die Teilnehmerinnen und Teilnehmer mit vergleichbaren Schwierigkeiten konfrontiert: So gibt es Probleme mit den Quellen – entweder zu wenige oder zu viele. Der siebte Teilnehmer der Gruppe arbeitet zu einem Thema aus dem Bereich der Unternehmensgeschichte. Beraten wurden die Kandidaten bei ihren Fragen und Problemen von Dr. Ansgar Diller (Deutsches Rundfunkarchiv, Frankfurt am Main), Dr. Edgar

Lersch (Historisches Archiv Südwestrundfunk, Stuttgart), Veit Scheller (Historisches Archiv des Zweiten Deutschen Fernsehens, Mainz), Ursula Wagenführ (Herausgeberin der ›fernseh-informationen‹, Gauting) und von Prof. Dr. Friedrich P. Kahlenberg. Silke Steffen (Universität Koblenz-Landau, Abt. Landau/Pfalz), die sich noch in der Konzeptionsphase ihrer Magisterarbeit befindet, möchte das Thema »Die Ausbreitung des Hörfunks in der Pfalz von den Anfängen 1923 bis in die Nachkriegszeit« bearbeiten, wobei das Hauptproblem ihres angestrebten Projektes schon im Arbeitstitel erkennbar ist: der lange Untersuchungszeitraum. Aufgrund der Komplexität der Ereignisse wurde Frau Steffen dazu geraten, sich lediglich auf einen der drei Zeitabschnitte Weimarer Republik, Nationalsozialismus oder Nachkriegszeit zu beschränken. Frau Steffen hat sich auf Grundlage der Diskussion für den Untersuchungszeitraum Weimarer Republik entschieden. Grit Eggerichs (Universität Leipzig) analysiert in ihrer Magisterarbeit »Die Hörfunkreportage der Nachkriegszeit. Erzählen und Berichten in Simultanreportagen des NWDR und NDR (1947-1957)« Simultanreportagen aus dem NDR-Schallarchiv. Als wichtigstes Merkmal dieser Sendeform wertet sie die Simultaneität, die sie als das Schildern von Situationen, Ereignissen, Funktionsweisen durch eine(n) ReporterIn vor Ort – d.h. spontan (ohne Manuskript) – definiert, wobei die Sendung nicht simultan, also live, übertragen werden muss. Des Weiteren wird Frau Eggerichs in ihrer Arbeit die journalistische Praxis und Ausbildung in der Nachkriegszeit mit Fokus auf die Reportage-Abteilung des NWDR/NDR darstellen. Auch Elke Tonn (Universität Münster) untersucht in ihrer Magisterarbeit einen Aspekt aus der Hörfunkgeschichte der unmittelbaren Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg: Sie wird den »Frauenfunk in der Nachkriegszeit beim NWDR unter besonderer Berücksichtigung des Funkhauses Köln« untersuchen. Schwierig gestaltete sich für sie die Eingrenzung des Untersuchungszeitraums und die Bearbeitung des umfangreichen Quellenmaterials. Mit dem gegenteiligen Problem – eine schlechte Quellenlage vorzufinden – muss sich Anja Schäfers (Universität Hamburg) in ihrem Dissertationsprojekt »American Forces Network (AFN) in Deutschland in den 50er und 60er Jahren« auseinandersetzen, welches sie zum zweiten Mal auf dem Examenskolloquium vorstellte. Die Schwerpunkte ihrer Arbeit liegen auf der Rekonstruktion der Institutions- und Programmgeschichte von AFN, auf der Rezeption von AFN durch deutsche Hörer (soweit wie möglich) und auf der Wirkungsgeschichte des Senders. Vor allem die Gliederung ihrer Arbeit stand im Mittelpunkt der Diskussion. Auch Frank Seidel (Hochschule für

Technik und Wirtschaft Mittweida) sieht sich für seine Diplomarbeit »DT 64 – Gründung und Konzeption« mit einer schwierigen Quellensituation für den anvisierten Untersuchungszeitraum von 1964 bis 1972 konfrontiert, so dass sich die Programmanalyse äußerst schwierig gestaltet. Alternativ können nur Interviews mit ehemaligen Mitarbeitern weitere Aufschlüsse geben. Claus Röck (Universität Leipzig) promoviert über »Radio Moldau – Funktion und Lenkung der DDR-Auslandspropaganda am Beispiel der konspirativen Sondersendungen für die CSSR während des politischen Umbruchs von 1968/69 (›Prager Frühling‹)«. Bei Radio Moldau handelte es sich um Sondersendungen in tschechischer und slowakischer Sprache, die von Radio Berlin International im Auftrag der ZK-Abteilung Auslandsinformation organisiert wurden. Das Ziel dieser Sendungen bestand darin, die militärische Intervention der Truppen des Warschauer Pakts publizistisch zu unterstützen. Claus Röck arbeitet anhand neu erschlossener Materials (Mitarbeiterlisten, Kader- und Materialanforderungen, Protest- und Dankschreiben, Sendemanuskripte etc.) über dieses Thema.

Kilian Steiner (Ludwig-Maximilians-Universität München/Technische Universität München) untersucht in seiner Dissertation »Von der Radiofrequenz-GmbH zur Loewe Opta AG. Zur Geschichte eines ›jüdischen‹ Unternehmens in Deutschland« die wirtschaftlichen und technischen Entwicklungen des Unternehmens. Ferner werden politische und kulturelle Aspekte der Unternehmensgeschichte (Engagement in der Rundfunkamateurbewegung, Gedanke des »Volksempfängers«, Arisierung und Rückerstattung des Unternehmens) bearbeitet.

Elke Tonn, Münster

Rundfunkstrukturen, DDR-Rundfunk, Mediengeschichte

Sieben Teilnehmerinnen und Teilnehmer stellten in der zweiten Arbeitsgruppe, die ein heterogenes Themenfeld umfasste, ihre geplanten Forschungsprojekte vor und wurden von PD Dr. Ingrid Scheffler (Universität Mannheim), Prof. Dr. Rüdiger Steinmetz (Universität Leipzig) und Prof. Dr. Reinhold Viehoff (Universität Halle-Wittenberg) beraten. Marco Hedler (Universität Bayreuth) beschäftigt sich in seiner Dissertation mit dem Verhältnis von Geschichte und Fernsehen und möchte einen Beitrag zu Geschichtsbild und Geschichtsvermittlung in der Bundesrepublik Deutschland bis 1989 liefern. Hedler untersucht die Beziehungen von (akademischer) Geschichtswissenschaft und »populär«-medialer Geschichtsvermittlung durch historische Dokumentationen im Fernsehen. Sebastian Pfau

(Universität Halle-Wittenberg) beschäftigt sich in seiner Dissertation mit dem Fernsehspiel der DDR in den 70er Jahren, wobei ein besonderer Schwerpunkt auf den politischen und gesellschaftlichen Themengebieten liegt. Auch für Heiko Schütz (Universität Leipzig) kann man einen verwandten Untersuchungsgegenstand feststellen: Er beschäftigt sich vergleichend mit den Dokumentarfilmen in den ersten und zweiten Programmen des Fernsehens der DDR und der BRD von 1970 bis 1980. Matthias Steinle (Universität Marburg) analysiert im Rahmen seiner Dissertation deutsch-deutsche Fremdbilder und die Konstruktion des »anderen« Deutschlands im Dokumentarfilm von 1949 bis 1989. Florian Melchert (Universität Bochum) befasst sich in seiner Dissertation mit der Kontroverse um die Pressekonzentration vom Fernsehstreit zur Anti-Springer-Kampagne. Klaus Wilhelm (Universität Leipzig) will in seiner Dissertation die Einführung des ZDF in der DDR und den neuen Bundesländern, dargestellt am Beispiel von Sachsen dokumentieren. Nicole Negwer (Universität Marburg) betrachtet in ihrer geplanten Doktorarbeit im Fach Europäische Ethnologie unter kulturwissenschaftlichen Aspekten private Homepages und thematisiert im Rahmen des Examenskolloquiums die mediengeschichtliche Einordnung dieses Phänomens.

Marianne Ravenstein, Münster

Rundfunkpolitik, Rezeptions- und Programmforschung

Als BeraterInnen der dritten Arbeitsgruppe stellen sich Dr. Marianne Ravenstein (Universität Münster), Dr. Ralf Hohlfeld (Universität Eichstätt) und Dr. Walter Klingler (Südwestrundfunk Baden-Baden) zur Verfügung. Marianne Knöpfel (Universität Münster) beschäftigt sich in ihrer Magisterarbeit mit dem Problem, wie »Emotionales Involvement während der Rezeption narrativer Filme« beschrieben werden kann. Ihr Lösungsansatz basiert auf einem selbstentwickelten Modell, dessen forschungsleitende Annahmen mittels eines experimentellen Designs mit neun VersuchsteilnehmerInnen überprüft wurde. Postrezeptiv wurden die Gedanken der VersuchsteilnehmerInnen, die sie sich während der Filmrezeption gemacht hatten, durch das Verfahren der Gedankenauflistung ermittelt. Probleme ergaben sich vor allem in der empirischen Umsetzung und in der Interpretation der gewonnenen Daten. Julia Wille (Universität Münster) thematisiert in ihrer Magisterarbeit die »Nutzungsqualität politischer Talkshows aus Zuschauersicht«. Schwerpunkte ihrer Untersuchung könnten sowohl im Stellenwert (medial) inszenierter politischer Prozesse für den politi-

schen Diskurs liegen, als auch in dem durch den Rezipienten definierten Stellenwert bzw. Nutzen, mit dem er sich das spezielle Infotainmentformat politischer Talkshows erschließt und aneignet. Je nach gewähltem Untersuchungsdesign kann als Methode eine Gruppendiskussion oder ein teilstandardisierter Fragebogen verwendet werden. Susanne Schulten (Universität Bochum) geht in ihrer Magisterarbeit der Frage nach, inwieweit »Call-Ins« (gegenwärtig) als Form der (aktiven) Hörerbeteiligung« aufgefasst werden können. In ihrer forschungsleitenden Annahme vermutet sie, dass »Call-Ins« keine, wie noch in den 70er Jahren diskutierte Partizipation der Hörer ermöglichen, sondern dass sie, ganz im Gegenteil, mittlerweile Elemente eines klar strukturierten Programmformats sind. Die Überprüfung dieser Annahme kann methodisch durch eine Programmstrukturanalyse oder durch Interviews mit (verantwortlichen) Kommunikatoren erfolgen. Thomas Walk (Universität Hamburg) versucht in seiner Diplomarbeit, die zukünftige »Technische Entwicklung und ökonomisches Potential deutscher Anbieter von Internet-Broadcasting« darzustellen. Unter Anbietern sollen dabei all jene subsummiert werden, deren Schwerpunkt auf der Erstverwertung der Senderechte im Internet liegt und die zugleich ein Vollprogramm anbieten können. Die für eine Technikfolgenabschätzung benötigten Daten werden durch Medienanalysen, Anbieterinformationen und durch eine eigene Umfrage unter den deutschen Anbietern erhoben. Ergänzend sollen differierende Nutzungsmuster, sowie Vor- und Nachteile des neuen Angebots für die Rezipienten thematisiert werden. Antje vom Berg (Universität Siegen) verweist in ihrer Diplomarbeit auf die vorhandenen und zukünftigen Optionen des digitalen Fernsehens in Deutschland. Neben Zuschauerakzeptanz und Durchsetzungspotential des digitalen Fernsehens werden auch die technischen Entwicklungsmöglichkeiten beschrieben. Ähnlich wie bei dem Thema »Internet-Broadcasting« besteht das spezifische Problem in der neuen, sich äußerst schnell wandelnden Technologie, mit der der wissenschaftliche Erkenntnisfortschritt nur unzureichend Schritt halten kann. Als methodischer Zugang bietet sich eine Literaturexpertise an, die durch Experten-Interviews ergänzt werden kann. Tanja Wohlert (Universität Siegen) untersucht in ihrer Diplomarbeit den »Einfluss des Fernsehens auf die Auflösung (ehemals) privater Schutzräume«. Die Frage nach der Entgrenzung und Konvergenz öffentlicher und privater Räume stellt sich für sie durch das Aufkommen neuer Sendeformate wie »Big Brother« oder »Doku-Soaps«. Probleme ergeben sich in ihrer Arbeit sowohl durch die gesellschaftlich unterschiedlich perspektivierte Seman-

tik des Terminus »Privatheit« als auch im Hinblick auf die empirische Umsetzung der Problemstellung. Ein möglicher methodischer Zugang liegt in einer Programmstrukturanalyse, mit der »Privatheit« (als codiertes Kategoriensystem) einzelner Menschen oder Gruppen in einem vorab definierten Zeitraum, bezogen auf einen Sender, abgebildet wird. Oliver Füg (Universität Kopenhagen) untersucht in seiner Diplomarbeit, wie sich »nationalstaatliche Regularien auf den öffentlich-rechtlichen Rundfunk in Dänemark« auswirken, wie dieser sich von privaten Anbietern abgrenzt und inwieweit kulturelle Funktionen des öffentlich-rechtlichen Rundfunks im Spannungsfeld wirtschaftlicher Rahmenbedingungen und in Konkurrenz zu privaten Anbietern wahrgenommen werden können.

Marianne Knöpfel, Münster

Erste Ausgabe des ›Jahrbuchs Medien und Geschichte‹ des Studienkreises Bilanz der Regionalisierung

Große Hoffnungen hatte man in den 70er Jahren in die Regionalisierung des Rundfunks gesetzt. Doch nach 25 Jahren konsequenten Ausbaus eng umgrenzter regionaler Berichts- und Versorgungsgebiete vor allem im Hörfunk fällt eine Bilanz ernüchternd aus. Diese unternahm der Studienkreis Rundfunk und Geschichte auf seiner Jahrestagung im April 2000 in Stuttgart, deren Vorträge jetzt im ersten ›Jahrbuch Medien und Geschichte‹ des Studienkreises veröffentlicht wurden.

Interessant an der Entwicklung seit etwa 1975 ist, dass einerseits die Globalisierung der Märkte das Bedürfnis der Menschen, auch der Nahwelt verbunden zu bleiben, nicht überflüssig macht – vermutlich ist sogar das Gegenteil der Fall. Wie Nähe und Ferne sich vielmehr gegenseitig bedingen, zeigen Reinhold Viehoff und Melanie Tieltsch auf. Zahlreiche Beiträge machen allerdings deutlich, dass die publizistische Durchdringung der Nahwelt häufig nur unzureichend gelingt, wie Karl-Heinz Müller-Sachse und Rüdiger Steinmetz herausarbeiten. Das liegt daran, dass die öffentlich-rechtlichen Veranstalter mit hohem technischen Aufwand ihre regionalen Fenster in die vorhandenen Vollprogramme integrieren müssen, womit Peter Pfirstinger sich beschäftigt, und die privaten teilweise nur mühsam Geld mit regionalen Angeboten verdienen, so das Fazit von Jürgen Heinrich.

Walter Klingler/Edgar Lersch (Hrsg.): Regionalisierung im Rundfunk. Eine Bilanz der Entwicklung seit 1975 (= Jahrbuch Medien und Ge-

schichte, Bd. 1). Konstanz: UVK 2001, 161 Seiten, DM 29,80. Mitglieder des Studienkreises Rundfunk und Geschichte können das Jahrbuch beim Schatzmeister zum Sonderpreis von DM 20,- zzgl. DM 3,- (Versandkosten) erwerben. Bestellungen sind zu richten an: Dr. Michael Crone, Hessischer Rundfunk, Dokumentation und Archive, Bertramstr. 8, 60320 Frankfurt am Main.

RuG

Neuer Vorstand des Studienkreises

Die Mitgliederversammlung des Studienkreises Rundfunk und Geschichte wählte auf ihrer turnusgemäßen Sitzung während der Jahrestagung in Halle an der Saale am 30. März 2001 einen neuen geschäftsführenden Vorstand. Zum Vorsitzenden wurde Prof. Dr. Reinhold Viehoff, Halle, gewählt, als seine beiden Stellvertreter Dr. Edgar Lersch, Stuttgart, und Prof. Dr. Rüdiger Steinmetz, Leipzig. Neuer Schriftführer ist Dr. Ralf Hohlfeld, Eichstätt, im Amt des Schatzmeisters bestätigt wurde Dr. Michael Crone, Frankfurt am Main. Zu Beisitzern wurden gewählt: Dr. Gerlinde Frey-Vor, Leipzig, Dr. Marianne Ravenstein, Münster, Christian Schurig, Halle, und Dr. Oliver Zöllner, Köln.

RuG

Informationen aus dem Deutschen Rundfunkarchiv

Überleben im Nachkriegsdeutschland Preußen in Weimar Neue CDs von DRA und DHM

In ihrer Editionsreihe »Stimmen des 20. Jahrhunderts« haben die Stiftung Deutsches Rundfunkarchiv (DRA) Frankfurt am Main – Potsdam-Babelsberg und das Deutsche Historische Museum (DHM) Berlin neue CDs herausgebracht: »Überleben im Nachkriegsdeutschland« enthält Tonaufnahmen von 1946 bis zur Währungsreform im Juni 1948; »Preußen in Weimar«, die anlässlich der Ausstellung »Preußen 1701. Eine europäische Geschichte« erscheint, bietet Aufnahmen aus den Jahren von 1918 bis 1933.

28 Tondokumente bringen die wichtigsten und dringendsten Probleme der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg zur Sprache: die schwierige Lage der Flüchtlinge, den Wiederaufbau der kriegszerstörten Städte mit der unverzichtbaren Arbeit der Trümmerfrauen, die ungeklärte Rückkehr der Kriegsgefangenen, die Suche nach vermissten Angehörigen, die Demontagen der Alliierten, den Schwarzen Markt und schließlich den Versuch, durch die Entnazifizierung und den Prozess gegen die Hauptkriegsverbrecher in Nürnberg die Schuld am Zweiten Weltkrieg und an der Judenverfolgung zu »bewältigen«. Auch an den Wiederbeginn von Kultur und Wissenschaft wird erinnert. In Ansprachen von Konrad Adenauer (CDU) und Walter Ulbricht (SED) sind sehr unterschiedliche Entwürfe für die Zukunft Deutschlands zu vernehmen. Mit der Währungsreform, am 20. Juni 1948 in den Westzonen eingeführt, wurde die mehr als 40 Jahre bestehende Spaltung Deutschlands eingeleitet. Exemplarisch dafür ist eine Ansprache von Ernst Reuter (SPD), der auf einer Kundgebung wenige Tage später sich zum Zusammenhang von Währung und Politik äußert.

21 Tondokumente geben wesentliche Momente der Geschichte Preußens während der Weimarer Republik und darüber hinaus wieder: Sie reichen von Erklärungen des preußischen Ministerpräsidenten Otto Braun (1921) und seines Innenministers Carl Severing (1923) (beide SPD), über die Rheinlandbefreiungsfeier in Koblenz, die Feier in Berlin zum zehnten Jahrestag der Volksabstimmung in Ost- und Westpreußen (1930), den »Preußenschlag« d.h. die Absetzung der Regierung Braun/Severing (1932) bis zu Tonaufnahmen der Reportage vom »Tag von Potsdam« und der Regierungserklärung des preußischen Ministerpräsidenten Hermann Gö-

ring (NSDAP) (1933). In seiner Rede vor dem preußischen Landtag betonte Göring die »Gleichschaltung Preußens mit dem Reich«, also das faktische Ende der politischen Selbständigkeit Preußens – 14 Jahre vor dem juristischen Ende durch ein Gesetz des Alliierten Kontrollrates vom Februar 1947.

DRA

Willi Stech und sein Tanzorchester DRA-CD mit Aufnahmen der 40er Jahre

Die Stiftung Deutsches Rundfunkarchiv Frankfurt am Main – Potsdam-Babelsberg hat, gefördert durch die Programmzeitschrift von MDR-Kultur, »Triangel«, eine CD mit Originalaufnahmen von Willi Stech und dem großen Unterhaltungsorchester des Deutschlandsenders aus den Jahren 1942 und 1943 herausgebracht. 20 von Stech dirigierte Stücke sind zu hören, eines dirigierte der Komponist selbst. Wie Jens-Uwe Völmecke in seiner im Booklet abgedruckten Einführung hervorhebt, spielte das »Tanzorchester des Deutschlandsenders unter Willi Stech auch eine Vielzahl anglo-amerikanischer Titel (...), darunter solche Jazz- und Swingklassiker wie »Star Dust« von Hoagy Carmichael, »On the Alamo« von Isham Jones oder »Where or When« aus dem amerikanischen Musical »Babes in Arms« von Richard Rodgers – Titel also, die bereits ab 1935 (...) für den deutschen Rundfunk gesperrt waren.« Zu vermuten ist, dass die Musikstücke nicht im Inlandsprogramm des Reichsrundfunks, sondern in den für das Ausland bestimmten Sendern gespielt wurden – ohne propagandistische Gesangseinlagen, wie das bei anderen Orchestern, so bei »Charly and his Orchestra« der Fall war.

DRA