Rundfunk und Geschichte

NR. 3–4/2021 | 47. JAHRGANG

Zeitschrift des Studienkreises

Rundfunk und Geschichte

Netzwerk für Mediengeschichte
und audiovisuelles Erbe

Impressum

Rundfunk und Geschichte (RuG)
erscheint zweimal jährlich im Selbstverlag des Herausgebers
ISSN 1434–4408
ISSN 2751–1650 (Online)

Herausgeber
Studienkreis Rundfunk und Geschichte e.V., Sitz: Frankfurt/Main,
vertreten durch die Vorstände Dr. Kai Knörr, Universität Potsdam,
sowie Dr. Kiron Patka, Universität Tübingen (siehe Redaktionsanschrift)

Redaktion
Verantwortlicher Redakteur: Dr. Kiron Patka
Rezensionen: Dr. Christoph Hilgert, Dr. Kai Knörr, Philipp Seuferling
Dissertationsprojekte: Dr. Ronald Funke, Dr. Alina Laura Just

Redaktionsanschrift: Rundfunk und Geschichte, c/o Dr. Kiron Patka,
Universität Tübingen, Institut für Medienwissenschaft, Wilhelmstraße 50,
72074 Tübingen, kiron.patka@uni-tuebingen.de

Beratende Beiratsmitglieder
Prof. Dr. Markus Behmer (Universität Bamberg),
Dr. Christoph Classen (ZZF Potsdam)

Druck und Vertrieb
Harzdruckerei GmbH, Max-Planck-Str. 12/14, 38855 Wernigerode

Gestaltung
Layout: Annkatrin Breitenborn
Satz: Kiron Patka

Zum Titelbild
Das Archiv im „Haus des Rundfunks“ in der Berliner Masurenallee: Hier befanden sich die Tonträger der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft, bevor der Bestand ab den Kriegsjahren in verschiedene Richtungen zerstreut wurde. Der Beitrag von Friedrich Dethlefs und Carolyn Birdsall in diesem Heft geht der Geschichte dieses Bestandes nach.
Foto: DRA/Paul Mai.

Weitere Informationen unter www.rundfunkundgeschichte.de

Inhalt

Beiträge

9 Geschichte der Audiobestände der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft (RRG) und ihrer Archivierung
Friedrich Dethlefs / Carolyn Birdsall

32 Der Klang der neuen Wirklichkeit
Zur künstlerischen Arbeit im dokumentarischen Rundfunk der Sowjetunion zu Beginn des Stalinismus
Elizaveta Willert

48 Französische Präsenz zeigen
„Public Diplomacy" beim Militärsender Radio ffb in den 1960er Jahren
Maude Williams

66 Die audiovisuelle Inszenierung der Gebrechlichkeit
Behinderungen in non-fiktionalen Fernsehsendungen der DDR 1961–1989
Sebastian Balling

Forum

84 Helmut Heißenbüttel zum 100. Geburtstag:
Wüste und Beduinen.
Michael Lissek

88 Folgen der Disruption:
Corona hat unsere Arbeitsweise deutlich verändert
Gerlinde Frey-Vor

Dissertationsprojekte

92 *Felix Berge*
Hören und Sprechen im Krieg: Praktiken informeller Kommunikation in der Mehrheitsgesellschaft des Nationalsozialismus, 1939–1945

95 *Rieke Böhling*
Mediated Memories of Migration

98 *Sinja Gerdes*
Umbrüche Aufbrüche Zusammenbrüche: Der DEFA-Dokumentarfilm und seine Filmemacher*innen seit den 1980er Jahren

101 *Christine Oliwkowski*
Die (Heeres-)Hauptfunkstelle Königs Wusterhausen: Eine lokalhistorische Fallstudie

Rezensionen

105 Andy Räder
Poesie des Alltäglichen. Ulrich Theins Regiearbeiten für das Fernsehen der DDR (1963–1976).
Uwe Breitenborn, Berlin

107 Christian Richter
Fernsehen, Netflix, Youtube. Zur Fernsehhaftigkeit von On-Demand-Angeboten.
Gerlinde Frey-Vor, Leipzig

111 **Mitteilungen**

Mitgliederversammlung und Wahl des Vorstandes des Studienkreises Rundfunk und Geschichte am 13. November 2021 *(Uwe Breitenborn)*

113 Beitragende zu dieser Ausgabe

Beiträge

Geschichte der Audiobestände der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft (RRG) und ihrer Archivierung

Friedrich Dethlefs / Carolyn Birdsall[1]

> Ein langer niedriger weißgetünchter Raum im Kellergeschoß des Berliner Funkhauses. An den Wänden entlang, aber auch quer durch den Raum ziehen sich Regale, darin in Reih und Glied, in unabsehbarer Reihe, Schallplatten. 9000 Platten, in drei Jahren gesammelt – der Schatz des Schallplattenarchivs der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft. … Was die Reichs-Rundfunk-Gesellschaft in Verbindung mit der Berliner Funkstunde hier seit dem Mai 1929 geschaffen hat, ist … einzigartig nicht nur für den Rundfunk, sondern auch ganz allgemein für unser Kulturleben.[2]

Mit dieser Impression und Einschätzung des Rundfunkjournalisten Hans Vertun aus dem Jahr 1932 beginnt eine der ersten Darstellungen des Schallarchivs der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft (RRG). Sie illustriert das erwachende Interesse an diesem Bestand im neueröffneten Haus des Rundfunks und seine Bedeutung für den deutschen Rundfunk und darüber hinaus als „konservierte Geschichte". Die „Sammlung der Zeitereignisse" sei schnell zu einem vielfältigen Bestand angewachsen. Als Beispiele für damals als wichtig erachtete Aufnahmen nennt Vertun u. a. Mitschnitte aus dem Reichstag, Aufnahmen von Politikerreden, von besonderen Ereignissen, Sportveranstaltungen, Lesungen sowie literarische Sendungen, nationales Liedgut und überhaupt alles, was „die Männer der Zeit" (zu denen er auch zwei Frauen zählt) charakterisiere.

Nicht alle Zeitgenossen teilten Vertuns Enthusiasmus. Es gab Anfang der 30er Jahre eine engagierte Diskussion, ob derart fixierte Sendungen nicht eine Bedrohung für das junge Medium Rundfunk darstellten, das sich gerade durch die direkte Übertragung von den anderen modernen Medientechnologien Kino, Fotografie und Phonographie unterschied und auszeichnete.[3] Trotz dieser Einwände wuchs das Interesse an den Möglichkeiten der Aufnahme-

1 Wir bedanken uns bei Muriel Favre, Corinna R. Kaiser, Kiron Patka und Jörg Wyrschowy für Ihre kollegialen Hinweise in der Entstehungsphase dieses Textes.

2 Hans Vertun: Konservierte Geschichte. Die Sendung 49.9 (2. Juli 1932), S. 1055–1056, hier 1055.

3 Vgl. Ludwig Stoffels: Schallplatte und Rundfunk. Symbiose mit Hindernissen. In: Joachim-Felix Leonhard (Hg.): Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik. München 1997, S. 712 ff.

technik unter den Programmschaffenden und den technischen Fachkräften innerhalb der RRG rasch.

Ab 1930 wurden im Haus des Rundfunks und bei den regionalen Sendegesellschaften in Deutschland spezielles Personal, Räume und technische Einrichtungen für die Aufnahme und Archivierung eigener Tonaufnahmen bereitgestellt. Das Foto zu Vertuns Artikel zeigt nicht nur archivierte Platten, wie er sie im Text beschreibt, sondern auch eine Mitarbeiterin des Archivs, die den Bestand mit Hilfe eines Ordnungssystems aus Karten, die in einem Karteikasten stehen, durchsucht. Der schnell wachsende „Berg Platten" ist ohne Findmittel nicht zu bewältigen.

Ausgehend von Vertuns früher Darstellung lassen sich Fragen formulieren, denen hier nachgegangen werden soll: Wie viele Tonaufnahmen wurden durch die RRG angefertigt und archiviert? Wie wurden sie technisch produziert und archivarisch verwaltet? Zu welchen Zwecken wurden die Aufnahmen genutzt? Welche Wege nahmen die Archivbestände der RRG bis 1945 und danach? Was können wir heute über den Stand der Überlieferung wissen und worauf ist bei der wissenschaftlichen Analyse der Aufnahmen aus quellenkundlicher Sicht zu achten?

Der erste Teil des Beitrags gibt eine Übersicht über die Entstehung der RRG-Aufnahmen zwischen 1929 und 1945, die verwendeten Tonträgerarten, ihre Archivierung und die aufgelaufenen Bestandsmengen. Im zweiten Teil werden die Zerstreuung der Bestände während der Kriegs- und Nachkriegsjahre und die Bemühungen um deren Rekonstruktion im heutigen Deutschen Rundfunkarchiv (DRA) beleuchtet. Der letzte Teil diskutiert die Herausforderungen, die sich aus den Eigenheiten der Tonträger und deren Entstehung, sowie der komplexen Überlieferungsgeschichte der Bestände ergeben. Ein Beispiel demonstriert die notwendige Quellenkritik und Rekonstruktionsarbeit, die sich als Anforderungen an die archivische Dokumentation und wissenschaftliche Quellenarbeit daraus ergeben.

Dieser Beitrag ist ein Ergebnis des Austauschs und der Zusammenarbeit dieser beiden Felder Archiv und Wissenschaft. Er stützt sich vor allem auf die Arbeit von Friedrich Dethlefs im Deutschen Rundfunkarchiv, insbesondere seine Beschäftigung mit der Überlieferung der RRG und den langjähren Austausch mit Kolleg*innen und Nutzer*innen zu diesem Thema. Ergebnisse der historisch-archivarischen Forschung von Carolyn Birdsall von der Universiteit van Amsterdam, die sich vor allem auf Material aus dem Bundesarchiv in Berlin und ergänzende Literaturrecherchen stützt, lieferten wichtige Quellen zur Einordnung der in den Beständen selbst vorliegenden Befunde. Ihr Interesse gab den Anstoß zu dieser Arbeit.

1. Die Audioaufnahmen des deutschen Rundfunks und ihre Archivierung bis Mai 1945

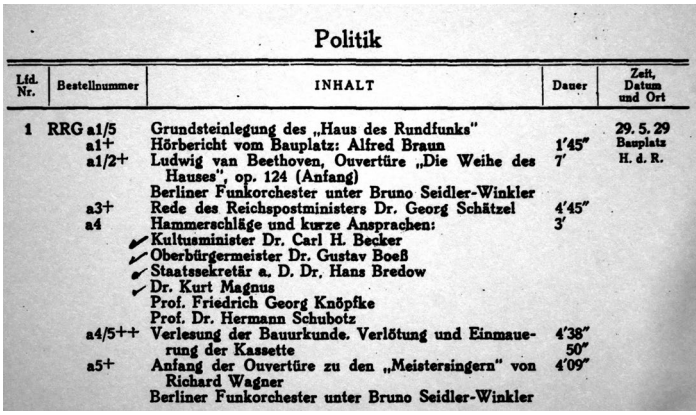
Im Mai 1929 begannen die deutschen Sendegesellschaften unter Führung der RRG mit der Aufzeichnung und Archivierung von Tonaufnahmen. Bis dahin war, wie schon bei der ersten Sendung zum Programmstart des deutschen Rundfunks am 29. Oktober 1923, ausschließlich direkt live oder von Industrieschallplatten gesendet worden. Es gibt deshalb keine Archivaufnahme davon.

Zur Vorgeschichte der Tonaufzeichnung im Rundfunk gehören die Ablösung der akustischen Aufnahmetechnik in der Schallplattenproduktion durch die elektrische, die zahlreichen

technischen Ansätze und Versuche, etwa mit dem zeitgleich sich entwickelnden Filmton (Tri-Ergon-Verfahren) und die breite Debatte über Vor- und Nachteile vorgefertigter Aufnahmen im Programm.[4] In der Praxis dominieren dann die vielen Möglichkeiten, die sich aus den Tonaufnahmen im Produktionsprozess ergeben: Aufzeichnung für zeitversetztes Senden, als Probe zur Selbstkontrolle oder Zensur, später zunehmend die Verwendung als Rohmaterial für die Montage von Berichten u. a. m. Von Anfang an, aber zunächst nachrangig, dienen die Aufnahmen auch zum Aufbau eines eigenen Repertoires, das für ressourcenschonende Wiederholungen und den Programmaustausch unter den Sendegesellschaften verfügbar ist, und schließlich zum dauerhaften Festhalten historisch bedeutender Ereignisse als Tondokument.[5]

Diesem letzten, ökonomisch nachrangigen, aber legitimatorisch wichtigen und für die Überlieferungsbildung essenziellen Zweck, ist schon die erste Archivaufnahme des deutschen Rundfunks gewidmet, ein ‚Mitschnitt' der Grundsteinlegung für das Berliner Haus des Rundfunks in der Masurenallee am 29. Mai 1929. Aufgenommen wurden außer den Originaltönen des Ereignisses auch Teile der Rundfunkreportage und des begleitenden Musikprogramms. Die erste Rundfunkaufzeichnung ist damit auch schon ein Dokument der Programmgeschichte.

Die dauerhafte Speicherung der Rundfunkaufnahmen erfolgte in Deutschland zunächst ausschließlich auf Schellack-Platten,



Politik

Lfd. Nr.	Bestellnummer	INHALT	Dauer	Zeit, Datum und Ort
1	RRG a1/5	Grundsteinlegung des „Haus des Rundfunks"		29. 5. 29
	a1+	Hörbericht vom Bauplatz: Alfred Braun	1'45"	Bauplatz
	a1/2+	Ludwig van Beethoven, Ouvertüre „Die Weihe des Hauses", op. 124 (Anfang)	7'	H. d. R.
		Berliner Funkorchester unter Bruno Seidler-Winkler		
	a3+	Rede des Reichspostministers Dr. Georg Schätzel	4'45"	
	a4	Hammerschläge und kurze Ansprachen:	3'	
		Kultusminister Dr. Carl H. Becker		
		Oberbürgermeister Dr. Gustav Boeß		
		Staatssekretär a. D. Dr. Hans Bredow		
		Dr. Kurt Magnus		
		Prof. Friedrich Georg Knöpfke		
		Prof. Dr. Hermann Schubotz		
	a4/5++	Verlesung der Bauurkunde. Verlötung und Einmauerung der Kassette	4'38" 50"	
	a5+	Anfang der Ouvertüre zu den „Meistersingern" von Richard Wagner	4'09"	
		Berliner Funkorchester unter Bruno Seidler-Winkler		

Abb. 1 und 2: Die Grundsteinlegung, im Hintergrund das Funkorchester und Alfred Braun am Mikrophon; Auszug aus dem RRG-Katalog: Nr. 1. Foto: DRA/Hermann Meier.

4 Ebd.

5 Einen kurzen Überblick über die Anwendungsfälle gibt Hans-Joachim von Braunmühl: Neuester Stand der Schallaufzeichnungsverfahren. In: Kurzberichte über die anläßlich des Schulungslehrganges für PK-Rundfunkingenieure im Haus des Rundfunks im Januar 1943 gehaltenen Vorträge. Manuskript, Berlin 1943, S. 1 [DRA: RRG 6/022].

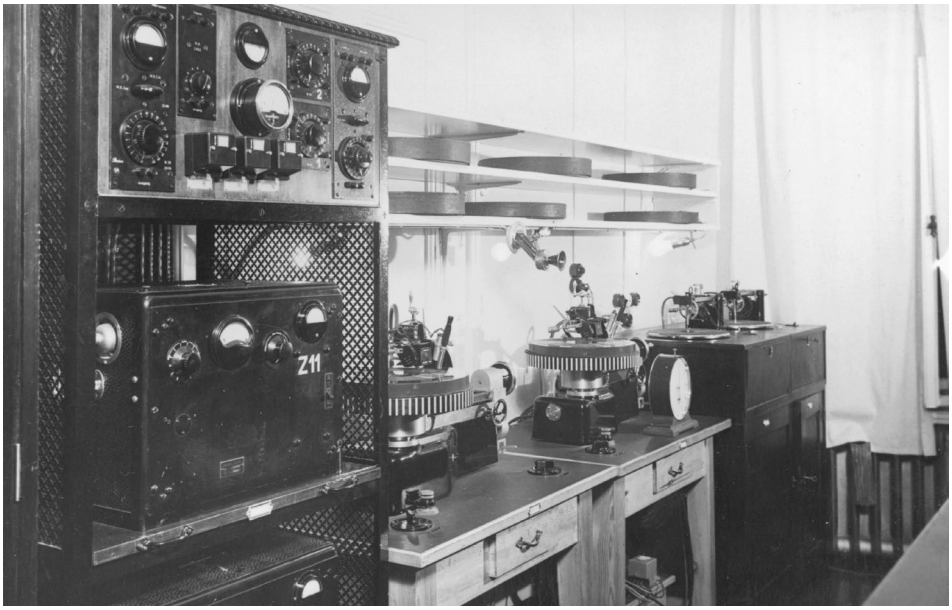


Abb. 3: Aufzeichnungsgeräte bei der Leipziger Mirag 1933, die beiden Apparate in der Mitte mit aufliegenden „Wachskuchen" für die Herstellung von Schwarzplatten. Foto: DRA/Schröter.

die als Industrietonträger eine große Rolle im Programm spielten und von denen bereits Archivbestände bei den Sendegesellschaften existierten. Die primäre Aufzeichnung der Töne auf Wachsmatrizen besorgten die Sendegesellschaften bzw. die RRG mit den neu entwickelten Aufnahmegeräten selbst, wobei die meisten Aufnahmen nach Gebrauch wieder gelöscht wurden.

Die Herstellung der für die dauerhafte Speicherung benötigten Metallmatrizen (Negative) und das Pressen der Schellack-Platten (Schwarzplatten) als Archivtonträger in Kleinauflagen erledigte die Deutsche Grammophon im Auftrag der RRG.[6] Die Platten wurden an die deutschen Sendegesellschaften, ab 1934 Reichssender, verteilt und im Berliner Haus des Rundfunks zentral archiviert.[7] Sie waren nicht im Handel erhältlich.

6 Rainer E. Lotz (Hg.): Das Bilderlexikon der Deutschen Schellack-Schallplatten. Holste 2019, Artikel: Schallaufnahme des Deutschen Rundfunks, Bd. 1, S. 465. Zeitgenössische Belege über Presswerke, Entwicklung der Auflagenhöhe, Verteilung der Platten etc. konnten bisher nicht ausreichend in Erfahrung gebracht werden. Ausführlich zur Aufzeichnungstechnik: Franz Schiecke: Die Wachsplatte als Tonträger im Deutschen Rundfunk. In: Reichs-Rundfunk, H. 18, 1941/42 (23.11.1941), S. 356–357, und Ders.: Die Herstellung der Schallplatte. In Reichs-Rundfunk, H. 23, 1941/42 (1.2.1942), S. 445–446.

7 Karl Christian Führer: Aufzeichnungstechnik. Wachs- und Schwarzplatten. In: Joachim-Felix Leonhard (Hg.): Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik. München 1997, S. 710f.; Friedrich Engel, Gerhard Kuper und Frank Bell: Zeitschichten. Magnetbandtechnik als Kulturträger. Potsdam 2008, Kapitel: Schallaufzeichnung beim Rundfunk, S. 147ff. Über die Anfangsverteilung hinaus konnten Sender Platten nach Bedarf ausleihen oder nachbestellen. Reichs-Rundfunk G.M.B.H. Berlin: Rundfunkzahlen für das Rechnungs-

Abb. 4: Etiketten von Schellackplatten des Deutschen Rundfunks im DRA-Bestand.
Foto: DRA/Friedrich Dethlefs.

Rundfunkplatten haben meist die Standardgrößen 25 und 30 cm Durchmesser und bei der damals üblichen Abspielgeschwindigkeit von 78 Umdrehungen pro Minute eine Kapazität von etwa 3 bis 4,5 Minuten. Längere Aufzeichnungen umfassen mehrere Platten in einem Set. Jede Platte hat eine Überlappungsrille, um die Gesamtaufnahme mit zwei Abspielgeräten unterbrechungsfrei wiedergeben zu können. Rundfunkplatten wurden außerdem nur einseitig bespielt und laufen im Gegensatz zu den Industrieveröffentlichungen von innen nach außen.

Die Schellack-Platte blieb bis zum Ende des „Dritten Reichs" und der RRG ein wichtiger Archivtonträger im deutschen Rundfunk. Bis Anfang April 1945 wurden mehr als 73.000 Matrizennummern vergeben. In den von der RRG erstellten Katalogen, die die Produktion bis Anfang 1939 dokumentieren, sind rund 10.000 Aufnahmen bis etwa zur Matrizennummer 52.000 detailliert aufgeführt. Für die Zeit danach existieren außer den erhaltenen Platten selbst nur die bei der Aufnahme entstandenen sog. Arbeitsblätter und für Archivzwecke erstellte Karteikarten. Die im DRA überlieferten Unterlagen weisen jedoch größere Lücken auf, so dass

jahr 1938/39. Manuskript, Berlin 1939, S. 34 [DRA: RRG 1/10]. Außer dem Plattenbestand waren auch die Metallmatrizen im Haus des Rundfunks archiviert und konnten bei Bedarf für Nachpressungen herangezogen wurden.

die Angaben auf den erhaltenen Tonträgern im Zweifelsfall die einzige Informationsquelle über den Inhalt sind.

Die RRG-Kataloge[8]

- Schallaufnahmen der deutschen Rundfunkgesellschaften in den Jahren 1929/1931 (421 S.)
- Schallaufnahmen der deutschen Rundfunkgesellschaften im Jahre 1932 (368 S.)
- Geräuschaufnahmen des deutschen Rundfunks. Abgeschlossen am 31. Dezember 1933 (52 S.)
- Schallaufnahmen politischen Inhalts des Deutschen Rundfunks. 31. Januar 1933 bis 15. Januar 1935 (157 S.)
- Schallaufnahmen der Reichs-Rundfunk G.m.b.H von Ende 1929 bis Anfang 1936 (986 S.)
- Schallaufnahmen der Reichs-Rundfunk G.m.b.H von Anfang 1936 bis Anfang 1939 (1054 S.)

Die Kataloge bieten immer noch den schnellsten Überblick über den Archivbestand der RRG aus den ersten zehn Jahren der Aufzeichnungsgeschichte und sind im DRA verfügbar.

Über die Haupt- und Staatsaktionen des NS-Regimes hinaus umfassen die Tonaufzeichnungen Reportagen aus Politik, Kultur und Sport, Vorträge, Hörspiele und Lesungen, musikalische Einspielungen sämtlicher Gattungen sowie Geräusche. Die frühen Aufzeichnungen sind technisch bedingt eher kurz und exemplarisch und enden häufig bei der Vier-Minuten-Grenze einer Plattenseite. Ausnahmen, etwa frühe Hörspielproduktionen, bestätigen die Regel. Später wurden regelmäßig ganze NS-Parteitage mit ihren mehrtägigen Kundgebungen und Saalveranstaltungen aufgezeichnet, so dass sich das Material zu umfangreichen Plattensets addiert. Durch die Überlieferungsgeschichte bedingt ist davon heute nur ein Teil im DRA als Originalmaterial verfügbar.

Außer Wachsplatten wurden im deutschen Rundfunk ab 1933 auch Schallfolien zur Tonaufzeichnung eingesetzt. Das sind Direktschnittplatten ohne die Option, daraus im Umkehrverfahren Schellackplatten zu gewinnen. Dabei wurden zunächst beschichtete Metall-Platten Marke Metallophon, ab 1935 dann vor allem Kunststoff-Folien der Marke Decelith verwendet. Diese PVC-Platten waren billiger, haltbarer und einfacher zu handhaben als Wachsplatten. Sie

8 Die gedruckten Kataloge waren Informationsquellen für den Dienstgebrauch. Sie enthalten keine Herausgeberangabe und abgesehen von der Ausgabe 1929–31 auch keinen Verlag. Zum Spezialkatalog von 1935 erschien gleichwohl eine Rezension, die den aufgelaufenen Bestand an Aufzeichnungen politischer Veranstaltungen als Spiegel der nationalsozialistischen Erfolgsgeschichte feiert (Rudolf Mann: Deutsche Geschichte seit der Machtübernahme auf Schallplatten. Ein politischer Katalog der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft. In: Der Deutsche Sender, 1935, H. 21, S. 8.). Die einzelnen Sendegesellschaften/Reichssender haben darüber hinaus eigene Kataloge für verschiedene Bestandsgruppen zusammengestellt, die sicher nicht alle dokumentiert sind. Ein Beispiel ist das Verzeichnis: Schallaufnahmen (Schwarzplatten) des Reichssenders Frankfurt bis April 1935. Abteilung Musik (Teilverzeichnis), 52 Seiten [DRA: Süwrag 6/007].

Abb. 6: Decelithfolien für die Direktaufzeichnung: Drucketikett für die RRG (links) und neutrales Label des Herstellers (rechts), als PVC-Folie (oben) und als Lackfolie (unten).
Foto: DRA/Friedrich Dethlefs.

konnten auch mobil, z. B. in Übertragungswagen eingesetzt werden. Musikaufführungen und wichtige Staatsereignisse wurden weiterhin auf den höherwertigen Wachsplatten aufgezeichnet und ggf. auf Schellack archiviert. Die Schallfolie setzte sich jedoch in der aktuellen Berichterstattung als primäres Aufzeichnungsmedium schnell durch. Allein im Zusammenhang mit den Olympischen Spielen 1936 wurden mehr als 11.000 Decelith-Folien geschnitten.[9] Während des Zweiten Weltkriegs verwendeten die Propagandakompanien der Wehrmacht das Medium zur Aufzeichnung ihrer Frontberichte. Auch außerhalb des Rundfunks wurden Decelith-Folien benutzt. Der Kölner Studiobesitzer Peter Huverstuhl fertigte seine umfangreichen Radio-Mitschnitte der aktuellen Kriegsberichterstattung auf diesem Medium.[10]

Im Lauf des Krieges wurde die Decelith-Folie aus PVC noch durch eine mit Acetatlack beschichtete Folie abgelöst, die geringere Störgeräusche verursachte. Auch diese Lackfolien

9 Genauer: 11.432 Folien lt. Reichs-Rundfunk G.M.B.H. Berlin: Geschäftsbericht 1936/37. S. 20 [DRA 1/002]. In späteren Berichten wurde die Zahl auf 12.000 Folien aufgerundet.

10 Der Tonträgernachlass von Peter Huverstuhl im Historischen Archiv der Stadt Köln umfasst rund 2.000 Decelithfolien. Die Aufnahmen wurden vom DRA digitalisiert und erschlossen und sind dort auch verfügbar.

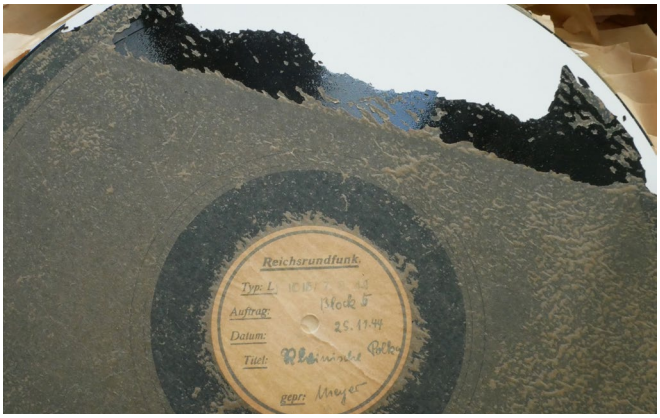


Abb. 7: Decelith-Folien, Typ L, mit Ablösungen der Lackschicht und verklebten Zwischenblättern. Foto: DRA/Friedrich Dethlefs.

(Decelith, Typ L = Lack) waren jedoch ein Kompromissprodukt.[11] Sie sind deutlich anfälliger für schlechte Lagerbedingungen als die Voll-PVC-Folien und heute vielfach beschädigt und nicht mehr abspielbar.

Entwicklung der Schallaufnahmen 1929-1940[12]

	Aufgenommene Wachsplatten	Aufgenommene Folien			
		Im Funkhaus	Im Ü-Wagen	Summe Folien	Summe
1929	200	–	–	–	200
1930	4.000	–	–	–	4.000
1931	20.000	–	–	–	20.000
1932	50.000	3.000	–	3.000	53.000
1933	60.000	15.000	15.000	30.000	90.000
1934	60.444	30.264	30.084	60.348	120.792
1935	75.769	28.457	39.241	67.698	143.467
1936	90.650	30.991	48.402	79.393	170.043
1937	114.400	30.689	65.017	95.706	210.106
1938	152.509	36.371	63.873	100.244	252.753
1939	161.183	53.863	53.043	106.906	268.089
1940	132.895	56.316	24.965	81.281	214.176
Summe	**922.050**	**284.951**	**339.625**	**624.576**	**1.546.626**

11 v. Braunmühl 1943, S. 2.

12 Nach: Eduard van den Valentyn: Die Entwicklung der Schallaufzeichnung im Großdeutschen Rundfunk. In: Reichsrundfunk, 1941/42, H. 12 (31.8.1941), S. 234–237, hier S. 237. S. a. Jahresbericht 1938 der Gruppe Technik der Reichs-Rundfunk G.m.b.H. Manuskript, Berlin 1939, Anhang, Tabelle 311.1 [DRA: RRG 1/003].

Die Schallfolien waren wie die hier aufsummierten Wachsaufnahmen nicht primär zur Dauerarchivierung vorgesehen, wurden aber z. T. an das Archiv zur Aufbewahrung übergeben. Zum Vergleich: 1939 erreichten die Matrizen/Schwarzplatten die Zahl 60.000. Der Archivbestand an Schallfolien beträgt zu diesem Zeitpunkt schon 80.000 Platten, so dass die „Lautbibliothek" der Eigenproduktionen sich zu 140.000 verschiedenen Platten addierte.[13] Die Anzahl der Aufnahmen (Sets) lässt sich daraus jedoch ebenso wenig ableiten wie die Gesamtdauer, da Folien ein- oder beidseitig bespielt wurden.

Mit der Neuorganisation des Rundfunks und der Umstellung des Programms auf Propaganda und Unterhaltung 1941/42[14] wurde auch das Schallarchiv einer Revision unterzogen. Der neue Leiter Friedrich Wilhelm Pauli legte im März 1942 eine Neufassung der Regeln für die Schallaufzeichnung vor, die den geänderten Programmschwerpunkten Rechnung tragen sollte und sich kritisch vom früher eingespielten Repertoire absetzt.[15] Zur Beseitigung von Bestandslücken und aufgetretenen Engpässen bei der Programmproduktion wurden bis zum November 1942 76.600(!) Nachpressungen beschafft und die Auflage von Archiv-Schellackplatten bei Neuaufnahmen von durchschnittlich 5 auf 20 angehoben. Den Archivbestand an bespielten Folien gibt Pauli in seinem Bericht vom 4.12.1942 allerdings nur noch mit 15.000 an, während sich bei den Materialangaben ein Posten „Altmaterial-Folien rund 50.000" befindet. Hier wurde offenbar in größerem Umfang ausgemustert.[16]

Viele Folien blieben demnach zufällig erhalten, weil sie anders als die Wachsplatten zwar nicht neu bespielt, aber rückseitig noch verwendet werden konnten. So sind heute Produktionsfragmente überliefert, die im Einzelnen vielleicht als inhaltlich nachrangig einzustufen sind, aber einen Einblick in das damalige Alltagsgeschäft ermöglichen.

Abb. 8: Auch die ersten Berliner Großveranstaltungen unter sowjetischer Besatzung wurden noch auf solchen Folienrückseiten aufgezeichnet, deren Vorderseiten zuvor unbrauchbar gemacht wurden. Beispiel aus dem Bestand des DRA. Foto: DRA/Friedrich Dethlefs.

13 K[onrad]. v. Brauchitsch: 140 000 Schallplatten griffbereit. In: Hans-Joachim Weinbrenner (Hg.): Handbuch des Deutschen Rundfunks 1939/1940. Heidelberg u. a. 1939, S. 124–127, hier S. 126f.; lt. Reichs-Rundfunk G.M.B.H. Berlin: Rundfunk-Zahlen 1935. Manuskript, Berlin 1936 [DRA: RRG 1/010], S. 59f. umfasste die Zahl der Zugänge an Matrizen 1930: 1.765, 1931: 2.663, 1932: 5.079, 1933: 7.348, 1934: 4.115, 1935: 5.334, bis Ende 1935 also zusammen 26.304 Matrizen. Die Zahl der aufgenommenen ‚Presswachse' (in Abgrenzung zu den ‚Sendewachsen') beträgt 1937: 10.346 und 1938: 12.825 (Tabelle 321.1 des Jahresberichts 1938 der Gruppe Technik).

14 Vgl. Ansgar Diller: Rundfunkpolitik im Dritten Reich. München 1980, S. 351ff.

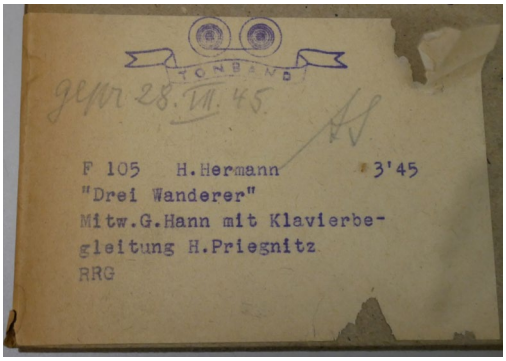
15 Dr. [Friedrich Wilhelm] Pauli, Zentral-Schallarchiv, an Herrn Dr. [Martin] Schönicke, 13.03.1942, R56-I/27, Bundesarchiv Berlin.

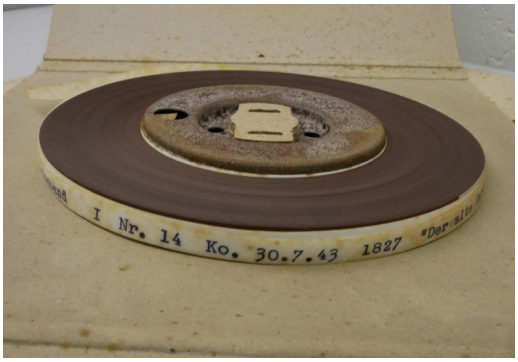
16 Dr [Friedrich Wilhelm] Pauli: Das Zentral-Schallarchiv der RRG: Sein Aufgabengebiet, seine Organisation und derzeitige Leistungsfähigkeit, 4.12.1942. R56-I/27, Bundesarchiv Berlin.

Wegen des Verbrauchscharakters und der massenhaften Verwendung der Folien sind die verfügbaren Metadaten zu den Aufnahmen viel spärlicher und meist auf die rudimentären Angaben auf den Platten selbst beschränkt. In den RRG-Katalogen bis 1939 wird bei den Kundgebungsmitschnitten von Ende 1933 bis Ende 1935 häufig noch auf Foliensätze als Parallelüberlieferung verwiesen. In seinem Bericht 1942 räumt Pauli jedoch erhebliche Mängel bei der Archivierung und Katalogisierung der Folien ein. Auch wegen fehlenden Fachpersonals waren insbesondere Folien der Programmbereiche Zeitgeschehen, Frontberichte und Ausland noch gar nicht erfasst.[17] Eine Übersicht über den seinerzeit archivierten Folienbestand, seine Ordnung und seine Verluste durch den Krieg existiert daher nicht. Quantitative Untersuchungen im überlieferten Bestand und die Recherche nach weiteren Quellen können hier ggf. noch neue Erkenntnisse bringen.

Die Magnetbandtechnik hat eine langjährige Entwicklungsgeschichte, die eng mit dem deutschen Rundfunk verbunden ist. Für die Tonaufzeichnung zum Aufbau eines Produktionsarchivs kam die Technik jedoch erst 1942 bei der RRG zum Einsatz, zunächst bei Studioproduktionen Musik.[18] Unter den Aufnahmen sind bedeutende Furtwängler-Einspielungen und frühe Versuche mit der Stereophonie, vor allem aber zahlreiche kürzere Stücke für ein Repertoire der gehobenen Unterhaltung.[19] Durch seine Anfangskapazität von bis zu 20 Minuten war der neue Tonträger auch hinsichtlich der Abspieldauer der Schallplatte überlegen. Pauli gibt Ende 1942 den Archivbestand an Magnetophonbändern mit 3.000 an, verweist auf den angelaufenen Kopierbetrieb und rechnet für die folgenden 10 Monate mit einem Zuwachs

Abb. 9: Bandkartonetikett und Wickel mit Vorspann von zwei RRG-Aufnahmen. Foto: DRA/Friedrich Dethlefs.





17 Pauli 1942: Das Zentral-Schallarchiv der RRG.

18 S. Engel, Kuper, Bell 2008, S. 147ff.

19 Vgl. Klaus Lang: Nur für Archivzwecke? In: Musikschätze der Reich-Rundfunk-Gesellschaft (RRG). Die Rückkehr von ca. 1.500 Tonbändern aus Moskau ins Berliner „Haus des Rundfunks". Berlin, SFB, 1991, Vorwort: S. XIII-XXI. Beim RRG-Bestand des Reichssenders Hamburg, der 2020 vom NDR ins DRA übernommen wurde, befinden sich nun auch einige Bänder der Programmgruppe PK (Propagandakompanien) mit unterhaltenden Szenen.

auf 30.000.[20] Bis Kriegsende sind womöglich bis zu 75.000 Bänder bespielt worden. Die neugegründeten AEG-Telefunken-Tochter Tonband G.m.b.H. (Berlin, später Freiburg in Schlesien?) vervielfältigte die Tonträger zur Verteilung an die Reichssender.[21] Die heute noch erhalten Bänder sind größtenteils keine Urbänder, sondern Kopien dieser ersten Generation.

Die Bandaufnahmen waren entlang der 1942 neu gebildeten Programmgruppen (10 Gruppen A bis K für das künstlerisch-unterhaltende Programm, später ergänzt um fünf Gruppen für Aktuell-Politisches)[22] zu Bestandsgruppen organisiert. Im DRA erhalten hat sich eine Kartei für die Bandgruppe H (musikalische Solisten), Nr. 2 (13.7.1942) bis Nr. 2199 (8.12.1944) sowie Karteikarten zu den Bandgruppen G, K und Eu, die jedoch teilweise durch Bearbeitungen zu DDR-Zeiten überlagert sind, als die Aufnahmen offenbar auf frisches Bandmaterial umgeschnitten wurden. Für die anderen Bandgruppen sind nach derzeitiger Kenntnis keine Karteien überliefert. Metadaten befinden sich dann nur auf den Bandkartons und häufig auch auf dem Vorspann-Band selbst. Auch hier dürften systematische Untersuchungen im überlieferten Bestand noch zu weiteren Erkenntnissen über den bis Kriegsende aufgelaufenen Archivbestand führen. Ein vollständiges Bild lässt sich vermutlich nicht mehr gewinnen.

Zur Quellenkunde gehört, dass nicht alle überlieferten Originaltonträger Erstaufzeichnungen enthalten, sondern auch damals schon sekundäre Umschnitte (Kopien) auf dem gleichen oder einem anderen Medium angefertigt wurden.[23] Zudem enthalten RRG-Tonträger nicht nur RRG-Produktionen, sondern zur Verwendung im Programm oder zur Dokumentation im Rahmen des gedachten Reichs-Schallarchivs auch Aufnahmen aus anderen Entstehungszusammenhängen, z. B. Umschnitte von Industrieveröffentlichungen, Mitschnitte ausländischer Sendungen, etwa Reden ausländischer Staatschefs, oder Parteiaufnahmen der NSDAP. Daneben besaß die RRG umfangreiche Industrietonträgerbestände für das Musikprogramm, die zahlenmäßig nicht immer klar erkennbar von den Eigenproduktionen getrennt werden. Pauli gibt ihren Umfang Ende 1942 mit 60.000 an. Auch davon befindet sich heute ein Teil im DRA.

Bis zum Ende der RRG kamen die drei Tonträgerarten Wachs/Schellack, Folie und Band noch nebeneinander zum Einsatz.[24] Nach dem Krieg wurde die Herstellung von Schellackplatten zu Archivzwecken im deutschen Rundfunk nicht wieder aufgenommen, schon weil die Produktionsanlagen zunächst zerstört oder demontiert waren. Schallfolien wurden nur noch während der ersten Mangeljahre zur Aufzeichnung verwendet.

---

20 Pauli 1942: Das Zentral-Schallarchiv der RRG. Vermutlich handelt es sich dabei um eine Bruttozahl der Bandkopien, nicht um den Nettozuwachs an Aufnahmen.

21 Engel, Kuper, Bell 2008, S. 168. Zu den Kopien an die Reichssender S. 178f.

22 Vgl. Diller 1980, S. 358f. und 367f.

23 Eine Tabelle von 1938 zeigt so ziemlich jedes Medium als Quelle und Ziel der Reproduktion, von Wachs auf Folie, Folie auf Wachs, auch gemischte Sets. Insgesamt wurden 1937: 1.042 und 1938: 1.212 Umschnitte erstellt (Technikbericht 1938, Tabelle 315.3). Ein überlieferter Technikauftrag von Ende 1944 fordert die Herstellung von 7 Kopien einer Bandaufnahme auf Schallfolie [Begleitmaterial DRA-Band G4].

24 v. Braunmühl 1943, S. 4; zusammenfassend: Walter Weber: Von der Wachsplatte zum Kleinstmagnetofon. In: Reichsrundfunk 1944/45, H. 13/14, S. 137–142.

2. Zerstreuung und Rekonstruktion der RRG-Bestände

Ein vollständiger Überblick über die heute noch erhaltenen RRG-Bestände wird wesentlich erschwert durch ihre Zerstreuung während der Kriegs- und Nachkriegsjahre.

Schon 1939 wurden die ersten 4.000 Metallmatrizen in einem Luftschutzraum des Propagandaministeriums untergebracht, um sie von den Schwarzplatten getrennt zu lagern und einem Totalverlust des Archivs entgegenzuwirken. Mit den noch folgenden Neuaufnahmen sollte ebenso verfahren, und Dubletten der Schwarzplatten an einen dritten Ort ausgelagert werden. Wegen des Kriegsbeginns und fehlender Mittel aufgegeben wurde dagegen das Vorhaben, wesentliche Bestände des RRG-Archivs in ein neu zu bildendes Reichs-Schallarchiv zu überführen, das seine Räume in Babelsberg erhalten sollte.[25]

In seinem schon erwähnten Bericht vom Dezember 1942 nennt Archivleiter Pauli neue Zahlen für die nun offenbar vollständig ausgelagerten Matrizen-Bestände: Berlin, Amerikahaus (in der Nachbarschaft zum Haus des Rundfunks) 12.000, Graz 6.800, Breslau 45.000, Berlin, Kleisthaus (zum Propagandaministerium gehörig) 3.000.[26] Das ergibt einen Gesamtbestand von 66.800 Matrizen, was mit den zu diesem Zeitpunkt vergebenen Nummern ziemlich genau übereinstimmt.

Von den Schwarzplatten sollten Ende 1942 100.000 nach Leipzig umziehen, aus Sicherheitsgründen und um Platz für die Aufnahme zahlreicher verstreuter Bestände zu schaffen, die im Zentralen Schallarchiv der RRG mit seiner Doppelfunktion als Reichs-Schallarchiv eingenommen und verzeichnet werden sollten. 40.000 Platten waren bereits in das Amerikahaus ausgelagert. Der Berliner Bestand an Schwarzplatten beträgt zu diesem Zeitpunkt insgesamt 302.000 Stück, ohne die bei den einzelnen Reichssendern noch aufbewahrten Bestände.[27]

Aus den Ereignissen nach Kriegsende erschließt sich, dass ein zentraler Teil des RRG-Archivs, die Mitschnitte öffentlicher Reden auf NS-Großkundgebungen, sowie die Rundfunkansprachen von Hitler, Goebbels und anderen wichtigen Vertretern des Regimes im weiteren Verlauf des Krieges in den Salzstock Grasleben bei Helmstedt evakuiert wurden. Die Auswahl geht möglicherweise zurück auf das geplante Reichs-Schallarchiv, in dem die Zeugnisse der Machtentfaltung des NS-Regimes dauerhaft gesichert werden sollten.[28] Teile des eingelagerten Materials sollen bei einem Brand im Stollen unmittelbar nach Kriegsende zerstört worden

25 Div. Schreiben an Reichsminister Goebbels vom 23.1.1939 bis 22.10.1939 (Seiten 69, 140, 169f.), R55/1242, Bundesarchiv Berlin.

26 Pauli 1942: Das Zentral-Schallarchiv der RRG.

27 Ebd.

28 Muriel Favre: Goebbels' „phantastische Vorstellung". Sinn und Zweck des O-Tons im Nationalsozialismus. In: Harun Maye u. a. (Hg.): Original / Ton. Zur Mediengeschichte des O-Tons. Konstanz 2007, S. 91–100, hier S. 96. In einer Jubiläumssendung des Zeitfunks vom 30.08.1943 erläutert Archivleiter Friedrich Wilhelm Pauli: „Von einmaligem dokumentarischem Wert sind natürlich die massiv lückenlos aufbewahrten Aufnahmen großer politischer Ereignisse. Diese Aufnahmen werden von uns als besonderer Schatz gehütet. Alle diese großen Kundgebungen mit dem Führer, mit dem Führer, der den Rundfunk zu einer seiner wirkungsvollsten Kampfwaffen gemacht hat, die in seinem Auftrag Reichsminister Dr. Goebbels führt." (Tondokument drahfdb1. KONF.721103)

sein;[29] über den weiteren Verbleib von Schellackplatten aus diesem Stollen ist jedenfalls nichts bekannt. Dagegen wurden die vorgefunden 9.000 Metallmatrizen von der britischen Militärverwaltung beschlagnahmt und zur Herstellung von Belegplatten vermutlich in das wieder hergestellte Presswerk der Deutschen Grammophon nach Hannover gebracht. Die Spur der Metallmatrizen verliert sich dann, die hergestellten (sekundären) Platten sollten zunächst als Beweismittel bei den Nürnberger Prozessen eingesetzt werden und wurden später der BBC in London übergeben.

Die im Haus des Rundfunks verbliebenen Archivbestände sollten lt. einer Anweisung von Goebbels vom 28.4.1945 noch evakuiert werden, was aber wegen der fortgeschrittenen Eroberung Berlins nicht mehr umgesetzt werden konnte.[30] Das Gebäude blieb weitgehend unzerstört, und nur der Verlust der Bibliothek und des umfangreichen Pressearchivs, die sich zu diesem Zeitpunkt vermutlich nicht im Haus des Rundfunks befanden, sind bisher quellenmäßig belegt.[31] Bei Kriegsende 1945 waren die Bestände des Zentralen Schallarchivs der RRG in Berlin jedenfalls bereits in verschiedene Richtungen zerstreut.

Die Nachkriegsgeschichte des Schallarchivs beginnt am 2.5.1945 mit der Besetzung des Hauses des Rundfunks durch den Sowjet-Major Popow. Verluste im dortigen Archivbestand im Zusammenhang mit der Kapitulation und Besetzung sind nicht bekannt. Ein Teil des Bandarchivs wurde möglicherweise von dort als Beutegut in die Sowjetunion gebracht. Der neu gegründete, sowjetisch kontrollierte Berliner Rundfunk, der seit dem 13.5.1945 im Haus des Rundfunks sein Programm produzierte, begann auf Weisung von Intendant Hans Mahle am 19.5. mit einer einjährigen Sichtung der erhaltenen Musikbestände, um den Ballast der NS-Zeit

Abb. 10: Plattenetiketten mit Nachkriegsbearbeitung: Der NS-Adler im Signet des „Großdeutschen Rundfunks“ ausrasiert, übermalt oder komplett überklebt. Das provisorische Logo des neuen Berliner Rundfunks nimmt den „RRG-Blitz“ noch einmal auf. Fotos: DRA/Friedrich Dethlefs.

29 Jeanpaul Goergen: Zeitgeschichte in Tonkonserven. Eine Dokumentation über das Schallarchiv der Reichsrundfunk-Gesellschaft (Manuskript der Sendung vom 18.02.1991, SFB3) [DRA: SFB III/Wort 1393/HP Krüger 18.2.1991].

30 Fritz Lothar Büttner: Das Haus des Rundfunks in Berlin. Berlin 1965, S. 62.

31 Vgl. Chronik des Weltrundfunks. In: Welt-Rundfunk 1943, Nr. 6, S. 230, wo es lapidar heißt: „Die 60 000 Bände umfassende, wertvolle Bücherei der RRG wurde bei einem Terrorangriff auf Berlin vollständig vernichtet.“

von den noch als brauchbar angesehenen Aufnahmen zu trennen. Die ausgesonderten Platten wurden dabei gekennzeichnet, aber wohl nicht kassiert. Bis 1952 zogen alle verbliebenen RRG-Bestände in das neue Funkhaus an der Ostberliner Nalepastraße oder zugehörige Außenlager. Sie wurden im Wesentlichen erst nach 1989 im Westen wieder zugänglich.[32]

In Westdeutschland gründeten die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten 1952 das Lautarchiv des Deutschen Rundfunks. Das heutige Deutsche Rundfunkarchiv ist weder juristisch noch de facto, etwa durch die Übertragung zentraler Archivbestände, eine Nachfolgeorganisation des Archivs der RRG. In den Anfängen des DRA standen mit Kurt Magnus und Hans Bredow jedoch zwei Ideengeber Pate, die schon während der Weimarer Republik für ein zentrales Schallarchiv des Rundfunks eingetreten waren und auf eine Erneuerung dieses Konzepts setzten, obwohl in der westdeutschen Bundesrepublik zunächst keinerlei Bestände aus dem RRG-Archiv in Berlin verfügbar waren. Die Vorstellung eines Zentralarchivs für die Neuproduktionen der Rundfunkanstalten konnte sich im Kontext des wiedergewonnen kulturhoheitlichen Föderalismus nicht durchsetzen, wohl aber die Einrichtung eines gemeinsamen Lautarchivs als übergreifende Dokumentationsstelle mit besonderer Zuständigkeit für die ältere Überlieferung. Das DRA, dessen Leiter teilweise schon vor 1945 für Archivierung und Dokumentation im Rundfunk tätig gewesen waren,[33] begann mit der Sammlung und Dokumentation von RRG-Aufnahmen, sobald sich Möglichkeit und Gelegenheit dazu ergab.[34]

Einen ersten Meilenstein erreichte das DRA bereits 1956 durch Vermittlung des NDR mit dem Erwerb von Bandumschnitten aus dem RRG-Bestand der BBC. Von den 9.000 1945 durch die Briten beschlagnahmten Matrizen erhielt das DRA Aufnahmen im Umfang von etwa 5.000 Matrizen, die in den 1980er und 90er Jahren noch leicht ergänzt werden konnten. Aus diesem Fundus bedient das DRA seitdem den Großteil aller Anfragen zur wissenschaftlichen Untersuchung von O-Tönen des NS-Regimes.[35] Zahlreiche größere und kleinere Erwerbungen

32 Wolfgang Bauernfeind: Tonspuren. Das Haus des Rundfunks in Berlin. Berlin 2010, S. 76f., Joachim-Felix Leonhard: Der Rundfunk der DDR wird Geschichte und Kulturerbe. In: Dietrich Schwarzkopf (Hg.): Rundfunkpolitik in Deutschland. Wettbewerb und Öffentlichkeit. München 1999, S. 927–977, hier S. 933. Das Musikarchiv (die Platten?) zog bereits 1949 in das provisorische Funkhaus Grünau (Bauernfeind 2010, S. 88). Die RRG-Bänder wurden seit 1952 in einem Luftschutzbunker in Berlin-Karlshorst aufbewahrt (Joachim-Felix Leonhard: Programmvermögen und kulturelles Erbe. Das DRA übernimmt die Rundfunkarchive Ost. In: ARD Jahrbuch 93. Frankfurt am Main 1993, S. 51–59, hier S. 52 und 54.). Eine Fußnote der deutsch-deutschen Archivgeschichte sind die sog. Müller-Bänder, über die Mitte der 80er Jahre bereits Umschnitte von Musikaufnahmen aus dem RRG-Bestand des Hörfunks der DDR inoffiziell in das westdeutsche DRA gelangten.

33 Friedrich Wilhelm „Fritz" Pauli, DRA-Vorstand 1952–1959, bis 1945 Leiter der Musikabteilung und des Schallarchivs der RRG. Hans-Joachim Weinbrenner, DRA-Vorstand 1961–1971, während der NS-Zeit in der Rundfunk-Abteilung des Ministeriums für Volksaufklärung und Propaganda tätig, Herausgeber der beiden Handbücher des Deutschen Rundfunks 1938 und 1939/40. S. a. Corinna R. Kaiser und Carolyn Birdsall: Von der Kardex-Kartei zur Einführung der Datenverarbeitungsmaschine. Die archivarische Praxis der ersten 20 Jahre des Deutschen Rundfunkarchivs. In: Rundfunk und Geschichte 46, 2020, Nr. 1–2, S. 11–25.

34 Harald Heckmann: Für Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Das Deutsche Rundfunkarchiv. In: ARD Jahrbuch 76. Frankfurt am Main 1976, S. 82–91, v. a. S. 86ff.

35 Wilhelm Treue: Vorbemerkungen zur Dokumentation „Rede Hitlers vor der deutschen Presse" vom 10.11.1938. In: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 6, 1958, H. 2, S. 175–181; Heckmann 1976, S. 86 (verkürzte Darstellung) u. a. Siehe auch die Dokumentation: The Capture of the German Radio Archives in 1945. In: Tune

aus verschiedensten Quellen folgten, darunter 2.300 Platten des Soldatensenders „Deutsche Stunde in Norwegen", die der Norwegische Rundfunk NRK in Oslo bei Erweiterungsarbeiten 1986 ausgegraben hatte.

Mitte der 1980er Jahre rückte ein weiterer zentraler Überlieferungsstrang wieder ins Bewusstsein: die RRG-Bestände beim Tschechischen Rundfunk in Přerov nad Labem, heute im Funkhaus Prag. In Prag hatte seit 1938 nicht nur die RRG-Filiale für das zum Protektorat erklärte Tschechien, der Reichssender Böhmen, ihren Sitz. Dort befand sich zum Kriegsende hin auch das letzte funktionsfähige Plattenpresswerk im deutschen Herrschaftsbereich, das noch bis Ende März 1945 mit Einspielungen von Rundfunkensembles z. B. des Reichssenders Frankfurt beliefert wurde.[36] Nach dem Ende der blutigen Befreiungskämpfe, die auch um das Prager Funkhaus geführt wurden, blieben diese Bestände zurück und gerieten in Westdeutschland zunächst in Vergessenheit oder wurden von denen, die sie wie DRA-Vorstand Pauli gekannt haben müssen, als verloren angesehen.

Nach der Aushandlung für beide Seiten zuträglicher Bedingungen konnte das DRA ab 1993 Kopien der wichtigsten Aufnahmen aus Prag erwerben, darunter das vielbeachtete Hörspiel von Günter Eich „Rebellion in der Goldstadt" (1940).[37] Der größere Teil des Prager Bestandes, der noch rund 14.000 Metallmatrizen und mehr als 6.000 Schellackplatten mit überwiegend musikalischen Aufnahmen umfasst, ist im DRA jedoch weiterhin nicht verfügbar und auch in Prag nur eingeschränkt zugänglich.[38]

Abb. 11: RRG-Matrizen im Prager Bestand des Tschechischen Rundfunks, die einzigen heute noch überlieferten, soweit bekannt.
Fotos: DRA/Friedrich Dethlefs 2018.

into Yesterday, Issue 35 (o. J.), Hg: Old-Time Radio Show Collector's Association ORCA, S. 6–10, https://otrr.org/FILES/Magz_pdf/Tune%20In%20Yesterday/TIY_35.pdf (zuletzt abgerufen am 22.7.2021)

36 Matthäus Eisenhofer: Mein Leben im Rundfunk. Gerlingen 1970, S. 176f. und S. 192f.

37 Vgl. Hans-Ulrich Wagner: Günter Eich und der Rundfunk. Essay und Dokumentation. Potsdam 1999, S. 207ff. S. a. Leonhard 1999, S. 932.

38 Bestandszahlen auf Basis jüngerer Kontakte des DRA zum Archiv des Tschechischen Rundfunks.

Die Prager Überlieferung ist auch deshalb kaum zu überschätzen, weil sie nach derzeitiger Kenntnis die einzigen erhaltenen RRG-Matrizen enthält, immerhin fast 20 Prozent des früheren Gesamtbestands. Da die Matrizen, soweit wir wissen, Unikate waren, müssen diese nach 1942, als Pauli seinen Bericht verfasste, nach Prag gelangt sein. Der Umfang spricht dafür, dass es sich um evakuierte Bestände aus dem Funkhaus Breslau handelt.[39] Da die Platten der Londoner Überlieferung von Matrizen aus dem Stollen in Grasleben gepresst wurden, können die beiden Überlieferungsstränge keine Schnittmenge haben, wenn man die Prager Schellackplatten einmal außenvor lässt. Tatsächlich lässt sich belegen, dass Lücken in Londoner Sets durch Einzelmatrizen im Prager Bestand geschlossen werden können, die also bei den Auslagerungsaktionen während des Zweiten Weltkriegs in die falsche Kiste geraten sind.

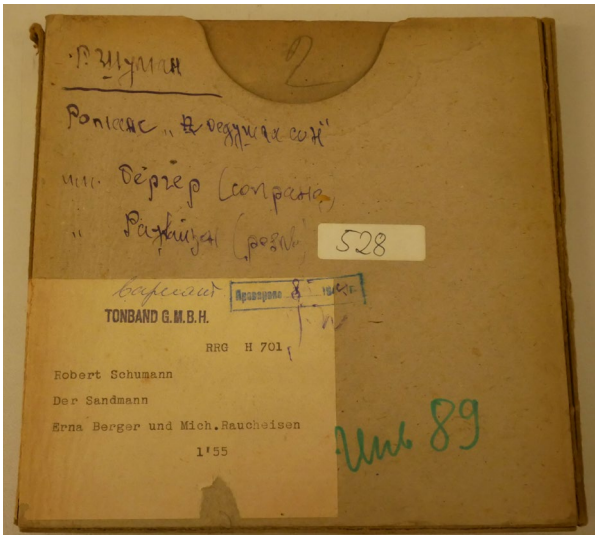


Abb. 12: Aus der Moskauer Überlieferung: kyrillische Beschriftungen eines RRG-Bandkartons. Foto: DRA/Friedrich Dethlefs.

Nach dem Fall des Eisernen Vorhangs kehrten im März 1991 auf hartnäckiges Betreiben des SFB-Musikredakteurs Klaus Lang rund 1.500 Bänder mit bedeutenden Musikaufnahmen der RRG aus Moskau nach Deutschland zurück und wurden vom SFB mit großer Umsicht gesichert und dokumentiert.[40] Ob dieses Material aus der Demontage im Haus des Rundfunks im Mai/Juni 1945 stammt oder, wie Lang vermutete, erst 1947/48 in die Sowjetunion gebracht wurde, oder ob es überhaupt aus Prag kam, von wo nach mündlicher Überlieferung ebenfalls ein größerer Bandbestand der RRG als Beutegut in die Sowjetunion verbracht wurde, ist vermutlich nicht mehr zu klären. Jedenfalls sind in Prag heute keine Bandbestände aus RRG-Zeiten mehr vorhanden.

Die bis 1952 aus dem Haus des Rundfunks nach Ostberlin umgezogenen Teile des RRG-Archivs wurden durch die Angliederung der Rundfunkarchive Ost an das DRA in den 1990er Jahren Teil von dessen Bestand und zur Bearbeitung und Integration in die Sammlung nach Frankfurt verlagert. Die Wortbestände, v. a. Folien-Aufnahmen, darunter auch wieder Umschnitte gewichtiger politischer Reden, wurden in der Übergangszeit 1992/93 in Berlin noch auf Archivband gesichert, z. T. sogar transkribiert, und von diesem Material aus später in Frankfurt dokumentiert und digitalisiert. Das Ausgangsmaterial ist größtenteils noch nicht

39 Zum Breslauer Rundfunk (heute Wrocław, Polen) vor und nach 1945, siehe Carolyn Birdsall und Joanna Walewska-Choptiany: Reconstructing media culture. Transnational perspectives on radio in Silesia, 1924–1948. In: Historical Journal of Film, Radio and Television 39, 2019, Nr. 3, S. 439–478.

40 Lang 1991. Die Bänder befinden sich heute im DRA.

aufgearbeitet, und es ist hier noch mit einigen Ergänzungen und Korrekturen zu rechnen, wie Stichproben zeigen. Durch Umschnitte gesichert und später digitalisiert wurde auch der Bestand an RRG-Bändern aus diesem Zweig der Überlieferung. Der große Bestand an Schellackplatten mit musikalischen Aufnahmen wurde zunächst selektiv nach Relevanz der Aufnahmen und erst später systematisch dokumentiert und digitalisiert. Dafür konnten diese Arbeiten nun direkt an den Originaltonträgern erfolgen, so dass die erzeugten Daten den aktuellen Standards am nächsten kommen und das historische Originalmaterial am besten abbilden.

Die jüngste Übernahme der RRG-Tonträger aus dem Bestand des NDR in Hamburg in das DRA im Herbst 2020 gibt Gelegenheit, noch einen Blick auf die Archive der Reichssender und ihrer Vorläufer zu werfen. Je nach Wirtschaftskraft und Schwerpunkten trugen diese mit der Aufzeichnung historischer Ereignisse in ihrem Sendegebiet ebenso wie mit Programmbeiträgen aller Art zum gemeinsamen, über den Programmaustausch verfügbaren Archivbestand der RRG bei. Die Matrizennummern wurden anfangs nach getrennten Nummernkreisen vergeben, ab 1934 dann zentral, beginnend mit der Nummer 18.000.[41] Die aktuelle Übernahme schließt nicht nur einzelne Lücken im DRA-Bestand, sondern ist als relativ geschlossene Überlieferung auch für sich bemerkenswert. Die rund 5.000 Platten und 190 Bänder umfassen im Kern die Aufnahmen des Reichssenders Hamburg und seiner Vorgänger selbst, inklusive bis zu 8 Mehrfachexemplaren der gepressten Auflage.

Die Auswertung zeigt, dass von den bis Ende 1933 aufgenommenen 1.238 Platten noch fast 70 Prozent erhalten sind, einige davon in keinem Katalog verzeichnet oder in späteren Ausgaben gelöscht. Von den 1.046 zwischen 1934 und 1938 entstandenen Platten sind sogar 84 Prozent erhalten. Da die übrigen 16 Prozent in keinem Katalog nachgewiesen sind, kann man sogar von einer fast vollständigen Überlieferung der seinerzeit als archivwürdig bewerteten Aufnahmen sprechen. Die Schellackproduktion wird dann in Hamburg wie auch bei den meisten anderen Reichssendern analog zu den Programmanteilen immer spärlicher und endet augenscheinlich 1942. Welche Bestände bei Kriegsende bei anderen Reichssendern, insbesondere beim Reichssender Breslau, noch existierten und was aus ihnen geworden ist, ist nur unzureichend dokumentiert. Eine eingehende Sichtung aller verfügbaren Quellen dazu steht aus.[42]

Das DRA verfügt heute über einen erheblichen Teil der seinerzeit archivierten Tonaufzeichnungen. Genauere Aussagen über den erhaltenen Anteil sind leider kaum zu treffen, weil durch die Heterogenität der Überlieferungswege, die Vielfalt der vorliegenden oder nicht vorliegenden Tonträger und die über Jahrzehnte gewachsenen, uneinheitlichen Dokumentationsstände keine Zahlen aus der aktuellen Datenbank zu gewinnen sind, die sich direkt auf die genannten Bestandszahlen des RRG-Archivs beziehen lassen.

Um einen Eindruck von den Größenordnungen zu geben, seien jedoch einige aktuelle Kennzahlen genannt. Die im DRA erfassten Originaltonträger der RRG (Einzelplatten oder Sets) summieren sich derzeit auf 9.260, vor allem Schellackplatten, aber auch 900 Folien und 450 Bänder, inklusive Dubletten. Viele Originaltonträger sind allerdings noch nicht kata-

41 Übersicht über die vergebenen Nummernkreise s. RRG-Katalog 1929–1936.

42 Das DRA hat in früheren Jahren RRG-Tonträger vom hr, SFB, SDR u. a. in verschiedenen Chargen bezogen, Vorgänge, die sich heute nicht mehr im Einzelnen nachvollziehen und auswerten lassen.

logisiert, weil die Aufnahmen bereits als Bandumschnitte dokumentiert waren. Wie viele unterschiedliche Matrizennummern bei den erfassten Schellackplatten enthalten sind, lässt sich nicht verlässlich ermitteln. Digitalisiert wurden bis Ende 2020 von diesen Originaltonträgern rund 5.200 Aufnahmen mit einer Gesamtdauer von 700 Stunden, größtenteils Musikaufnahmen von Schellackplatten.

Viele RRG-Aufnahmen liegen aber auch oder ausschließlich auf Archiv-(Umschnitt-) Bändern aus DRA-Zeiten vor, wie z. B. die Aufnahmen aus der Londoner Überlieferung. Davon waren bis Ende 2020 10.600 mit einer Gesamtdauer von 2.050 Stunden digitalisiert, darunter gut 4.000 Wort-Aufnahmen mit 1.170 Stunden Gesamtdauer. Abzüglich einer kleineren Schnittmenge sind damit derzeit 15.150 RRG-Aufnahmen im DRA erfasst und digitalisiert. Auch diese Zahl kann nicht auf die ursprünglichen Archivaufnahmen, etwa die Katalognummern in den RRG-Verzeichnissen rückbezogen werden, weil die dokumentarischen Verzeichnungseinheiten heute andere sind und sich manche Aufnahmen, wie die häufig aus privaten Quellen stammenden Mitschnitte am Radio, überhaupt nicht auf den ursprünglichen Archivbestand der RRG zurückführen lassen (wohl aber dem RRG-Programm zuzurechnen sind).

Abb. 13: Mitschnitt einer Hitler-Rede durch ein Aufnahmestudio auf Gelatine-Folie (DRA 4105166). Foto: DRA/Friedrich Dethlefs.

3. Herausforderungen

Die Überlieferungssituation und der Stand der Dokumentation bringen es mit sich, dass auch heute noch kein vollständiger Überblick darüber besteht, welche Aufnahmen aus dem Archiv der RRG erhalten sind, und welche nicht. Vor allem für die wissenschaftliche Nutzung ist die Situation weiterhin unbefriedigend, nicht nur was die Zugänglichkeit betrifft. Drei einfache, aber grundlegende Fragen stehen – abgesehen von der Überlieferungsgeschichte selbst – im Mittelpunkt: Welche Aufnahmen gibt es überhaupt? Wo sind sie erhalten bzw. zu bekommen? Und, häufig zunächst übersehen, wie vollständig sind sie im Einzelnen?

Am Beispiel des aktuellen Editionsvorhabens der Reden Adolf Hitlers aus den Jahren 1933 bis 1945 unter Federführung des Instituts für Zeitgeschichte[43] lassen sich die Herausforderungen gut demonstrieren. Abgesehen davon, dass es von einer ganzen Reihe der Reden gar keine zeitgenössischen Textfassungen gibt, können auch die offiziell veröffentlichten Textversionen die Redesituation mit ihren kommunikativen Aspekten natürlich nur unzureichend repräsentieren. Die Zeitgenossen, allen voran Propagandaminister Goebbels, hatten über die eitle Selbstbespiegelung der Nationalsozialisten hinaus schon ein Bewusstsein vom eigenen Quellenwert des jungen Mediums.[44] Die Aufzeichnungen der im Rahmen von Massenkundgebungen gehaltenen Reden mit ihrer durch den Rundfunk multiplizierten Zuhörerschaft verlangen geradezu nach einer wissenschaftlich fundierten Audioedition, die eine adäquate Untersuchung dieser Reden mit vielfältigen Methoden ermöglicht.

Leider bestehen in der Sammlung des DRA selbst hinsichtlich der von der RRG aufgezeichneten Hitler-Reden immer noch Lücken. Allein aus dem Jahr 1933 fehlen bis zu neun nach den vorliegenden Katalogen ursprünglich aufgezeichnete O-Ton-Dokumente.[45] Nach den älteren Unterlagen sollten im Bestand der British Library (ursprünglich: BBC) einige davon ganz oder teilweise überliefert sein. Für die Edition und andere wissenschaftliche Vorhaben ist

---

43 Die Edition soll außer den klassisch kommentierten Textfassungen auch die erhaltenen Tonaufnahmen umfassen, kommentieren und für wissenschaftliche Fragestellungen aller Art verfügbar machen. Das IfZ und seine Partner, zu denen auch das DRA gehört, haben einen Förderantrag an die DFG gestellt. S. a. www.ifz-muenchen.de/forschung/ea/forschung/edition-der-reden-adolf-hitlers-von-1933-bis-1945/ (zuletzt abgerufen am 20.7.2021).

44 Vgl. Reichs-Rundfunk G.M.B.H. Berlin: Rundfunk-Zahlen 1935. Manuskript, Berlin 1936, S. 60 [DRA: RRG 1/010]: „In dieser Matrizensammlung sind die bemerkenswertesten politischen, künstlerischen und sonstigen Ereignisse, die der Rundfunk dem Volke vermittelte, für alle Zukunft festgehalten. Somit stellt diese Sammlung ein historisches Archiv von einer beispiellosen Einmaligkeit dar. Inhaltlich ist von besonderem Interesse die erste Säulengruppe mit den politischen Reden und Veranstaltungen. Wir sehen vor der Machtübernahme eine nur kleine Zahl von Aufnahmen, weil man sich darauf beschränkte, nur Teile von Reden führender politischer Persönlichkeiten aufzunehmen, lediglich um deren Stimme zu erhalten. Nach der Machtübernahme wurde Wert darauf gelegt, die gesamten Reden und Veranstaltungen festzuhalten, und zwar nicht nur um die Stimme des Redners zu erhalten, sondern um eine historisches Dokument zu haben, das durch seine Vollständigkeit Wert für die Zukunft besitzt. Es ist dabei wichtig, nicht nur die Reden selber festzuhalten, sondern auch zu erkennen, welches Echo sie hervorgerufen haben." (Hervorhebungen im Original). Vgl. auch Favre 2007.

45 Sie sind jedoch, je nach Definition, nicht alle als „Reden" einzustufen.

die Aktualisierung dieser Informationen und die Herstellung eines Gesamtüberblicks über die erhaltene Überlieferung und ihre Fundorte essenziell.

Um wissenschaftlichen Untersuchungen eine gesicherte Quellensituation zu bieten, muss aber noch deutlich mehr getan werden. Die geschilderten Umstände von Entstehung und Überlieferung der Tonaufzeichnungen bringen es mit sich, dass die Integrität vieler Aufnahmen nach heutigem Stand der Dokumentation nicht garantiert werden kann. Die zeitgenössische Aufzeichnungstechnik, die die Aufnahmen zu vier-Minuten-Schnipseln fragmentiert, die Verkettung von, mindestens nach wissenschaftlichen Kriterien, unvollständig dokumentierten Kopierprozessen, der Verlust von Originalmaterial und das Fehlen zeitgenössischer Textversionen für Vergleiche begünstigen, dass auftretende Lücken und Fehler in der Reihenfolge einer Aufnahme nicht ohne Weiteres erkannt werden. Schon beim Vergleich der im DRA-Bestand dominierenden Bandumschnitte aus den 1950er Jahren mit den Aufnahmedaten in den RRG-Katalogen ergeben sich häufig Fragen. Wenn Anfang oder Schluss einer Aufzeichnung fehlen, ist das in der Regel in den aktuellen Metadaten dokumentiert; nicht ohne Weiteres nachvollziehen lässt sich aber, welche Fragmente genau in der vorliegenden Aufnahme enthalten sind und welche, ggf. aus externen Quellen, zu ergänzen wären. Wie viele der rund 300 aufgezeichneten Hitler-Reden im DRA-Bestand unvollständig sind, kann im Moment nicht einmal angegeben werden, sondern wäre erst noch im Laufe der aufwändigen Dokumentationsarbeit zu ermitteln. Es sind jedenfalls keine Einzelfälle.

Die im DRA verfügbaren Informationen helfen häufig weiter, müssen aber im Einzelfall zusammengetragen und detailliert bewertet werden. Dazu ein Beispiel: Die Tagung der Auslandsorganisation der NSDAP auf ihrem Reichsparteitag am 13.09.1935 im Nürnberger Apollotheater wurde lt. RRG-Katalog auf den Matrizen Nr. 26247 bis 26272 mit ca. 90'00 Minuten Dauer aufgezeichnet. Darin enthalten ist die Rede von Adolf Hitler auf den Matrizen Nr. 26262 bis 26269 mit ca. 23'55 Min. Das DRA verfügt über einen 1959 aus der Londoner Überlieferung erstellten Bandumschnitt (2005 digitalisiert). Der Umschnitt ist jedoch nur 58'23 Minuten lang, und auch die Hitler-Rede mit 20'30 Minuten offenkundig unvollständig. Eine Parallelüberlieferung aus anderen Quellen liegt im DRA nicht vor. Die Unterlagen zur Londoner Überlieferung belegen jedoch, dass die Hitler-Rede 1959 dort noch vollständig vorhanden war und auch heute noch ist. Die Fassung des DRA könnte also aus dieser Quelle ergänzt bzw. ersetzt werden.

Eine Quellen-Dokumentation für wissenschaftliche Zwecke muss also hinunter bis auf die Ebene der Fragmente, das Vorhandene prüfen, die Lücken soweit möglich schließen und den unvermeidlichen Rest in einem medienspezifischen Kommentar präzise festhalten. Das setzt voraus, dass die noch existierenden Original-Platten (Schellacks oder Metallmatrizen) als mit ihren Matrizennummern gekennzeichnete Fragmente für einen Abgleich, vorzugsweise digital, zur Verfügung stehen. Dieser Abgleich soll in Bezug auf das Editionsprojekt Hitlerreden Vorarbeit für die Erzeugung einer digitalen Referenzversion der Aufnahme sein, die dann auch technisch persistiert wird, damit in wissenschaftlichen Arbeiten mittels Timecodes zuverlässig und dauerhaft auf Fundstellen im Audiodokument Bezug genommen werden kann. Unter dieser Voraussetzung können dann auch eine Text-Audio-Koordination implementiert und mit avancierten Technologien arbeitende Analysewerkzeuge für wissenschaftliche Untersuchungen im Korpus fruchtbar gemacht werden.

Beispiel: Tagung der Auslandsorganisation der NSDAP auf dem Reichsparteitag am 13.09.1935 in Nürnberg, Apollotheater

Aufnahmedaten lt. RRG-Katalog, Nr. 748
Gesamtaufnahme (Matrizennummern): RRG 26247-26272, ca. 90′00
darin: Rede von Adolf Hitler: RRG 26262-26269, ca. 23′55

DRA-Aufnahme
Bandumschnitt (Archivnummer): 2590296-001 (1959), davon Audiofile (2005), 58′23
darin: Rede von Adolf Hitler, unvollständig: 20′30 (Unterbrechung bei 46′50)
Herkunft: BBC (Originaltonträger nicht im DRA)
Im DRA keine weitere Parallelüberlieferung zum Vergleich.

Londoner Überlieferung
lt. BBC-Liste aus den 1950er Jahren: RRG 26247-26271 (ohne Hymne und Absage, Hitler-Rede danach vollständig)
lt. Information der British Library 2021: RRG 26247-26256, 26258-26272 (ein weiterer Teil fehlt, Hitlerrede vollständig)

Die Voraussetzungen für ein solches Vorhaben und einen Gesamtüberblick über die RRG-Überlieferung haben sich deutlich verbessert. Dazu gehört die Digitalisierung vieler Aufnahmen, die den Zugang zu den Dokumenten und deren Abgleich erleichtert. Dann die Verbesserung und der leichtere Austausch von Metadaten, auch wenn in diesem Bereich sicher noch Vieles zu tun ist. Zu den gerade sich entwickelnden Möglichkeiten gehören alle Formen der Softwareunterstützung bei der Analyse und Identifizierung von Aufnahmen durch Audiomining, Fingerprinting und andere Verfahren des Machine Learning.

Schließlich haben die jüngeren Kontakte unter den europäischen Archiven mit RRG-Beständen den Kenntnisstand zur Überlieferungssituation aktualisiert und vertieft.[46] Dabei wurde deutlich, dass es sich bei der Sicherung der RRG-Überlieferung auf Grund der gemeinsamen Geschichte auch um eine gemeinsame Aufgabe handelt. Die RRG-Überlieferung ist durch den von Deutschland betriebenen Angriffskrieg mit seinen Ausprägungen und Folgen – Bombenkrieg und Evakuierung, Besatzung, Kollaboration und Befreiung sowie schließlich Beschlagnahme und Erbeutung – zum europäischen Kulturerbe geworden. Dessen Pflege besteht nicht notwendigerweise in der Rückführung von Beständen nach Deutschland, auch wenn das aus der Binnensicht immer der erste Impuls sein mag.

Der 2019 zum flämischen Rundfunk VRT in Brüssel entstandene Kontakt soll allerdings zu einer Übergabe der dort überlieferten RRG-Platten an das DRA führen.[47] Die rund 570 Schellackplatten mit Musikproduktionen der RRG sind schwerpunktmäßig 1939/40 entstanden. Es sieht also so aus, als wären bald nach der Besetzung Belgiens und Einrichtung der Militärverwaltung 1940 aktuelle Aufnahmen an den flämischen Sender Brüssel zur

46 Jahrestagung 2019 der International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA) in Hilversum, Panel „Handle with Care“ zu den Audio-Beständen des Zweiten Weltkriegs, organisiert von Dr. Carolyn Birdsall, Univ. Amsterdam. https://iasa2019annualconference.sched.com/event/OmWX.

47 Die 2019 bereits angebahnte Kooperation konnte wegen der Zeitumstände noch nicht umgesetzt werden.

deutschfreundlichen Programmgestaltung übergeben worden.[48] Die Befreiung Belgiens und die Abrechnung mit der heimischen Kollaboration 1944 haben die RRG-Platten unbeschadet überstanden. Wenn dieser vergleichsweise kleine Bestand nun an das DRA zur Bearbeitung übergeben werden soll, hat das vor allem praktische Gründe: der fachlich gebotene Vergleich der Fassungen und Fragmente gestaltet sich einfach leichter und zuverlässiger, wenn die Originalplatten vor Ort herangezogen werden können. Nach der Voruntersuchung waren etwa ein Drittel der Platten bisher gar nicht im DRA vorhanden. Teils werden vollständige Aufnahmen übernommen, teils lassen sich vorhandene, unvollständige Sets ergänzen. Die VRT erhält ein Audiofile von allen Aufnahmen mit den dokumentierten Metadaten. Die Herkunft der Platten wird dauerhaft nachvollziehbar dokumentiert. Das historische Faktum der Programmhilfe als Teil des Besatzungsregimes in Belgien soll durch die Bestandsverlagerung nicht verschüttet werden.

Mit der British Library in London und dem Tschechischen Rundfunk in Prag müssen schon wegen des Umfangs der dort vorhandenen RRG-Bestände andere Formen der Zusammenarbeit gefunden werden. Dabei sollte zugutekommen, dass die erhaltenen Londoner Platten erst kürzlich Nummer für Nummer digitalisiert worden sind. Wie eine gemeinsame Plattform für den Nachweis und Austausch von Metadaten und Essenzen zur gegenseitigen Information und als Basis für wissenschaftliche Nutzanwendungen aussehen könnte, ist noch ungewiss.

Einen Ansatz bietet das Forschungsprojekt „TRACE“ (Tracking Radio Archival Collections in Europe, 1930–1960) an der Universiteit van Amsterdam, das seit 2019 die Spuren der RRG-Bestände während und nach dem Zweiten Weltkrieg verfolgt.[49] Im Fokus sind die Systematik und Organisation der Bestände sowie ihre Wieder- und Weiternutzung nach 1945. Die Informationen aus den Schallaufnahme-Katalogen der RRG und andere, spätere Dokumentationen werden in einer Meta-Dokumentation zusammengeführt, die zukünftig zur Forschung, für Archive, zur Radioproduktion und für sonstige Interessierte zugänglich gemacht werden soll.

Ausblick und Austausch

Dieser Überblick zur Entstehung, Überlieferung und aktuellen Fragestellungen in Bezug auf die Audioaufzeichnungen der RRG und ihre Archivierung zeigt, dass sowohl in dokumentarischer wie wissenschaftlicher Hinsicht noch viel zu tun bleibt. Die aufbereiteten Daten werden neue Impulse liefern für weitergehende Fragestellungen zu den Aufnahmen im Einzelnen und im Vergleich wie auch zu übergeordneten Perspektiven, wie Programmgestaltung und Repertoire, die mit neuen Untersuchungsmethoden z. B. aus den Digital Humanities bearbeitet werden können. Wer sich auf die Fülle des Materials einlässt, wird sich der Evidenz der Quellen kaum entziehen können und sie für neue Analysen, Fragestellungen und Interpretationen in

48 Vgl. Willi A. Boelcke: Die Macht des Radios. Weltpolitik und Auslandsrundfunk 1924–1976. Frankfurt am Main u. a. 1977, S. 163–171. S. a. https://www.vrt.be/vrtnws/nl/drafts/jan-ouvry/75-jaar-geleden-zender-brussel-blijft-optimistisch/ (abgerufen am 29.7.2021).

49 S. a. http://www.trace.humanities.uva.nl.

Anspruch nehmen wollen. Dabei ist der historische Zusammenhang der Rundfunkgeschichte der NS-Zeit und der Umgang mit ihr in den Nachkriegsjahren stets präsent und eine weitere Motivation für die Forschung.

Die Autor*innen freuen sich über Ergänzungen und Hinweise auf weitere Quellen zur Geschichte der RRG-Bestände per Email an Friedrich.Dethlefs@dra.de und C.J.Birdsall@uva.nl.

Der Klang der neuen Wirklichkeit

Zur künstlerischen Arbeit im dokumentarischen Rundfunk der Sowjetunion zu Beginn des Stalinismus

Elizaveta Willert

In der Periode von 1928 bis 1933 lässt sich ein spannender Prozess beobachten: Die sowjetische Radiokunst etabliert sich und sucht in der Verbindung von Agitationskunst, Theater, Musiktheater und Film eine eigene künstlerische Ästhetik. Dabei spielen eine Reihe von Anordnungen zur Reglementierung der künstlerischen Radiokompositionen eine Rolle, die die Funkoberagentur NKPT SSSR in dieser Zeit veröffentlicht hat.

So wird in der Anordnung vom 4. September 1929 eine spezielle „radiophone Qualifikation" erwähnt, die alle musikalischen Ensembles und Solisten erhalten sollten.[1] Tat'âna Gorâeva versteht unter diesem Begriff spezielle Kenntnisse über die Arbeit mit dem Mikrofon und vor allem die Befähigung zum Hören von Klangverhältnissen zwischen Stimme, Musik und Geräuschen.[2] Eine weitere Reglementierung aus dem Jahr 1933 bezüglich der Tonaufnahmen-Abteilung verweist unter anderem darauf, dass wegen der „großen Rolle des Rundfunks beim Aufbau des Sozialismus"[3] in der Abteilung die „besten Tonregie-Spezialisten" arbeiten müssten.[4] Im Winter 1933 erfolgte die für die vorliegende Fallstudie ebenfalls relevante Anordnung zur „Reorganisation des literarisch-dramatischen Rundfunks", in der noch einmal die Aufgaben der radiophonen Propaganda angedeutet sind. Der Fokus des literarisch-dokumentarischen Rundfunks sollte auf der Verbindung zwischen der „bäuerlichen" und der städtischen Kultur liegen. Darüber hinaus sollte an den Rundfunk ein wissenschaftliches Institut angeschlossen werden, an dem die Probleme der Wahrnehmung der Funkproduktion von Literaturwissenschaftler:innen, Musikwissenschaftler:innen, Radioregisseur:innen und Radiotechniker:innen erforscht werden sollten.[5]

---

1 Staatliches Archiv der Russischen Föderation (Gosudarstvennyj Arhiv Rossijskoj Federacii, GARF), F. P-6903, op. 1, l/s, D. 1, S. 112.

2 Tat'âna Gorâeva: „Velikaâ kniga dnâ…" Radio v SSSR. Dokumenty i materialy. Moskau 2007, S. 149.

3 Alle Zitate wurden von der Autorin des Artikels aus dem Russischen ins Deutsche übersetzt und nach dem ISO 9-Standard transkribiert.

4 GARF, F. P-6903, op. 1, op. 1, l/s, D. 1, S. 112. „Privlečenie k delu zvukozapisi lučših specialistov-zvukovikov v celâh podnâtiâ tehničeskogo urovnâ zapisi na vysotu, polnost'û otvečaûŝuû toj bol'šoj roli, kotoruû dolžno sygrat' radioveŝanie v oblasti stroitel'stva socializma v SSSR", September 1933.

5 GARF, F. P-2382, Op. 1, D. 41, L. 24–26.

Dass der Rundfunk in der Sowjetunion ein Instrument der Agitprop war und stark politisch und ideologisch geprägt wurde, ist mithin offensichtlich und steht außer Frage. Dieser Artikel blickt nun auf die in den 1930er bis 40er Jahren entstandene Debatte um eine neue akustische Form. Diese Debatte betraf unter anderem ästhetische und künstlerische Probleme des seit 1924 existierenden Genres *Radiogazeta* und sollte sich in den 1940er Jahren in der Entstehung der akustischen Radiodramen widerspiegeln. Eben die historisch-genetische Entwicklung von Agitprop-Genres wie der *Radiogazeta* und des Radiodramas – mit Fokus auf Verbindungen zwischen der musiktheatralischen Ästhetik und der der radiophonen Deklamation – steht im Zentrum des folgenden Artikels; dies soll als Anstoß für die weitere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der sowjetischen Radiogeschichte dienen, sowohl in medienhistorischen als auch in musikwissenschaftlichen Diskursen.

In diesem Sinne sind die wichtigste Grundlage für die folgende Studie die Zeitschriften, die speziell dem Rundfunk gewidmet sind, und zwar die europaweit älteste Radio-Zeitschrift „Novosti radio"[6] (später „Radioslu$atel'") und „Govorit SSSR".[7] Außerdem werden mehrere Primärquellen wie Texte der Funksendungen herangezogen.

Im ersten Abschnitt des Artikels werden die historische Genealogie des Genres des dokumentarischen Radiodramas und die Analogien in den künstlerischen und ästhetischen Diskursen über die frühen Genres *Radiogazeta* und *Radiodrama* kurz skizziert. Im zweiten Teil des ersten Abschnitts werden die relevanten künstlerischen Methoden der Stimmwiedergabe, der Nutzung von Geräuschen und der Musik in den Radiokompositionen näher untersucht. Der zweite Abschnitt des Artikels ist der intermedialen Analyse von zwei ausgewählten Radiodramen gewidmet, die den kompositorischen Aufbau und den Inhalt der „dokumentarisch-künstlerischen"[8] Radiokompositionen des frühen Stalinismus illustrieren. Eine kurze Diskussion und Zusammenfassung der Ergebnisse der Untersuchung beschließen den Artikel.

Zur Genealogie des Radiodramas

Von der Radiogazeta zum Radiodrama: Die Anfänge der politischen Radiokunst in der Sowjetunion

Das Genre der *Radiogazeta* (wörtlich „Radiozeitung") war ursprünglich die akustische Darstellung von gedruckten Zeitschriften, die man aus wirtschaftlichen und logistischen Gründen nicht im ganzen Land verteilen konnte. Für Lenin war *Radiogazeta* eine „Zeitung ohne Papiere und Entfernungen."[9] Den Text, der bisher nur gelesen werden musste, galt es nun akustisch zu hören und zu verstehen. Dieser Aspekt verändert nach und nach die Ästhetik des Textes und die Methoden seiner Präsentation. Dabei hatte *Radiogazeta* von Anfang an eine

6 „Novosti radio" erschien seit dem Februar 1925.

7 Mehr über die Geschichte der Zeitschriften hier: Stephen Lovell: Russia in the Microphone Age. A History of Sovier Radio, 1919–1970. Oxford Press 2015 und bei Aleksanr Šerel': Audiokul'tura XX veka. Istoriâ, èstetičeskie zakonomernosti, osobennosti vliâniâ na audiotoriû. Očerki. Moskva 2011.

8 Als Untertitel zu dem Genre fungiert meistens „dokumetal'no-hudožestvennaâ kompoziciâ", was man als „dokumentarisch-künstlerische Komposition" übersetzen kann.

9 Lenin V.I., Polnoe sobranie sočinenij, Bd. 51, S. 130

ästhetische Ambivalenz. So wurden in der frühen Entwicklungsphase (1924–1928) durchaus spezifische Normen für den stimmlichen Vortrag der Texte festgelegt und erste Versuche unternommen, Informationen zu „dramatisieren".[10] Zudem wurde die *Radiogazeta* nicht nur über das Radio übertragen, sondern gleichzeitig auf der Bühne theatralisch „ausgespielt". M. Veprinskij beschreibt diese theatralisierte Form als „lebendigen Vortrag" (živoj doklad), der neben der Radiozeitung „immer mehr Platz in den Clubs einnimmt".[11] Oft stand ein Radio oder ein Telegraf auf der Bühne, sodass deren Geräusche gleichzeitig mit der szenischen Handlung wahrgenommen werden konnten.[12] „Die Zeitung erzählt…singt…spielt" – so beginnt eine Anmerkung des Redakteurs A. Sadovskij in der Zeitschrift „Radioslušatel'" über diese neue radiophone Form informativer Sendungen für die „proletarischen Arbeiter:innen und Bäuer:innen".[13]

Neben der Radiozeitung entstand das Genre des Radiofilms, bei dem immer mehr auf Geräusche und Soundeffekte geachtet wurde. Beide Genres haben sich gegenseitig beeinflusst. Die Diskrepanz zwischen der „reinen" sprachlichen Darstellung von Fakten einerseits und der Suche nach radiophonen Ausdrucksmöglichkeiten andererseits spiegelt sich auch in der weiteren Entwicklung der Radiokunst von 1928 bis 1932 wider. Hier muss man bedenken, dass diese Diskrepanz des Genres eng mit seiner strengen politischen Kontrolle verbunden war. Schon am 1. Dezember 1921, fast drei Jahre vor der ersten *Radiogazeta*, erschien die Anordnung N 137, dass die Zuverlässigkeit (*dostovernnost'*) der Information streng kontrolliert sein sollte.[14] In den Protokollen vom 30. November 1926 bestätigte der Rat der RSFSR (Russische Sozialistische Föderative Sowjetrepublik) außerdem die Notwendigkeit der Zensur der Radionummern.[15]

Die erste *Radiogazeta* „erschien" am 23. November 1924 und bestand aus kurzen Vorlesungen der politischen regionalen und Welt-Nachrichten. Das Skript dieser Radiosendung liegt im Staatlichen Archiv der Russischen Föderation (Gosudarstvennyj Arhiv Rossijskoj Federacii, GARF)[16]; aus ihm geht hervor, welche Aufgaben und Ziele mit dieser Sendung verfolgt wurden. Laut dem Text besteht die Besonderheit der *Radiogazeta* in ihrer „Lebendigkeit"; sie wird „gehört" und nicht gelesen, ist in „lebendiger" Sprache geschrieben und besteht aus „kur-

10 Šerel' 1993, S. 35.

11 M. Veprinskij: Živoj doklad. In: Novosti radio, 1925, N 1, S. 48–49, hier S. 48. „Živoj doklad âvlâetsâ odnoj iz novyh form samodeâtel›noj raboty. Narâdu s zivoj gazetoj, on zahvatyvaet sebe pročnoe mesto v klubah". S. Korev: Živaâ gazeta. In: Novosti radio, 1925, N 3, S. 38–40, hier S. 39. „(…) Teper' my uze vvodim v dejstvie telefon, telegraf, radio, rabotaûšie na szene, pinimaûšie telegrammy i peredaûšie otveti, idušie so szeny, ili že iz zritel'nogo zala v forme hora, deklamacii ili nebol'šoj szenki i t.d."

12 S. Korev: Živaâ gazeta. In: Novosti radio, 1925, N 3, S. 38–40, hier S. 39. „(…) Teper' my uze vvodim v dejstvie telefon, telegraf, radio, rabotaûšie na szene, pinimaûšie telegrammy i peredaûšie otveti, idušie so szeny, ili že iz zritel'nogo zala v forme hora, deklamacii ili nebol'šoj szenki i t.d."

13 A.A. Sadovskij: Gazeta rasskazivaet…poët…igraet. In: Radioslušatel, 1928, Nr. 1, S. 4–5, Hier S. 4.

14 GARF, F. 391, op.11, d.9, l. 31. Oder vgl. bei Šerel' 1993, S. 34.

15 GARF, F. 2306, op.69, d.571, l.49. Oder vgl. bei Šerel' 1993, S. 35.

16 GARF, Fond P4459, op.7, d. 16 oder vgl. der Abdruck des Skriptes im Buch von Tat'âna Gorâeva 2007, S. 207–208.

zen, lebendigen Beiträgen (stateek)".[17] Das Gehör wurde zu einer Kategorie der Propaganda gemacht. Aber wie genau sollte die „živaâ" *Radiogazeta* die proletarischen Ohren schulen?

Der erste Teil der *Radiogazeta* vom 23. November 1924 bestand aus den „Grußworten" von vier Politikern – Čičerin, Âroslavskij, Lunačarskij und Lûbovič. Um den ästhetisch-politischen Konnex des Genres besser zu verstehen, sollen zwei dieser Persönlichkeiten und deren Bezug zur Ästhetik der Radiopropaganda hier kurz näher eingeführt werden, und zwar der Volkskommissar (narodnij komissar) Čičerin und der Publizist und Politiker Lunačarskij. Beide erklärten das proletarische Ohr zum Hauptmedium der Aufklärung und der Propaganda.

Georgij Vasil′evič Čičerin (1872–1936) war russischer Diplomat und Volkskommissar des Auswärtiges Amtes der RSFSR und der UdSSR. Sehr selten in der Literatur über ihn wird die Tatsache erwähnt, dass Čičerin außerdem Musiker und Musikwissenschaftler war. Seinen Bezug zur Musik und Musikgeschichte dokumentiert die Ausstellung im Museum in seinem Geburtshaus in Tambov.[18] Čičerins Opernleidenschaft, belegt durch seine umfangreiche persönliche Sammlung an Opernpartituren, verwirklichte er in einer musikwissenschaftlichen Schrift über Wolfgang Amadeus Mozart[19], dessen Schaffen und Leben er im Jahr 1929 zu untersuchen begann. Seine Nichte – Sofiâ Nikolaevna Čičerina (1904–1983) – war Komponistin und schrieb während des zweiten Weltkriegs für das Radio mehrere Kompositionen.[20] Dass eben Čičerin als Politiker, aber auch als Musikwissenschaftler, in der ersten *Radiogazeta* über die aufklärende Rolle der Sendung spricht, wird vor dem Hintergrund dieser Untersuchung kein Zufall sein.

Anatolij Vasil′evič Lunačarskij (1875–1933) war Publizist und Redakteur von Zeitungen wie „Proletarij" und „Prosvešenie"; von 1917 bis 1929 war er Volkskommissar für Bildung der RSFSR. Seine Überzeugung von dem propagandistischen und aufklärenden Potenzial des Radios beweist unter anderem seine Initiative, die musikalischen Konzerte aus dem Bolšoj-Theater zu übertragen.[21] Außerdem war Lunačarskij seit dem Jahr 1925 im Radiokomitee bei der Abteilung für Propaganda aktiv.[22] Nicht zuletzt muss man anmerken, dass Lunačarskij, wie Čičerin, als Musikkritiker, Musikhistoriker und Dramaturg tätig war und sowohl theoretische Schriften über Kunst, Kultur und Revolution als auch Libretti für das Theater verfasst hat.[23] Am 24. November 1924, einen Tag nach der Ausstrahlung der ersten Ausgabe der *Radiogazeta,*

---

17 Ebd., Übersetzung der Autorin. „Radiogazeta – samaâ zivaâ v mire. Radiogazeta ne čitaetsâ, a slušaetsâ. Radiogazeta napisana žyvym âzikom. Radiogazeta sostoit iz žyviyh koroten›kih stateek.(…) Pered gazetoj važnejšie zadači, velikoe budušee. (…)".

18 Artefakt – guide to Russian museums. The House-Museum of G.V. Chicherin. Online: https://ar.culture.ru/en/museum/dom-muzey-g-v-chicherina, abgerufen am 13.07.2021.

19 Das Buch mit dem Titel „Mozart" wurde erst nach dem Tod von Čičerin im Jahr 1970 herausgegeben; im Jahr 1975 erschien die Schrift auf Deutsch im Verlag VEB Deutscher Verlag für Musik. Eine neue Ausgabe wurde im Jahr 2000 vom Rowohlt-Verlag herausgegeben.

20 Der Nachlass von Sofiâ Čičerina befindet sich im Archiv des Čičerin-Museums in Tambov und im Russischen Zentralen Archiv für Kunst und Kultur (Sankt-Petersburg), F. P-348, op. 3–2, d. 113.

21 Ružnikov 1987, S. 140.

22 Ebd., S. 62.

23 Einige Artikel und Schriften in der Übersetzung findet man hier: DNB-Katalog. Online: https://portal.dnb.de/opac.htm?method=simpleSearch&query=118818694, abgerufen am 28.07.2021.

hielt er eine Radiovorlesung über die „Kultur der UdSSR und die Bedeutung des Radios"; bemerkenswert ist, welche Rolle er dem Radio dabei zuschrieb:

> (…) Das ist eine lebendige Bibliothek, tragende gigantische Strömung des menschlichen Schaffens, die Lebenslinie, die für uns verständlich ist. Menschen folgen schon jetzt dieser Strömung und werden auch weitere diesem Lebensmaterial folgen, das kolossalen Reichtum in sich selbst trägt. Mit Hilfe des Radios vermehrt der Mensch den Umfang seiner Eindrücke und macht unsere Psyche bunter und empfindlicher. (…) Wir, Lebende auf dem Planeten, leben, im Grunde, durch sein Gehirn, und befinden uns alle unter den Einfluss der Strömung des Gedankens und Gefühls, die durch seine Oberfläche fließt. (…)[24]

In diesem kurzen Absatz sieht man, wie Lunačarskij das Radio mythologisierte. In diesem Sinne ist seine Erklärung am Ende der Vorlesung höchst interessant: „(…) Jede menschliche Psyche wird eine empfindlichere kreative Muschel [tvorčeskoj rakovinoj] sein, die auf jede Erregung und Schwankung dieser Strömung reagiert (…)."[25] Die politisch-ästhetische Idealisierung des Mediums Radio hängt bei Lunačarskij mit dem Potenzial der akustischen „Macht" der die Kreativität fördernden Informationsströmungen zusammen.
Die agitatorische Bedeutung der Radiopropaganda stand für die politische Führung also außer Frage. Es stellte sich aber heraus, dass das einfache Vorlesen der Zeitungsnachrichten in der Radiosituation eine Erweiterung braucht:

> Die Radiogazeta muss nicht nur kurz sein, sondern auch lebendig, interessant und verständlich. Ansonsten wird niemand es anhören (…) Besonders wichtig ist die Form der Darstellung. Für die Verstärkung dieser Lebendigkeit der Radiogazeta erlauben wir auch musikalische Nummern, Častuškas mit Gesang und Balalajka-Begleitung u. s. w. Und schließlich ist die Übertragung der Radiogazeta ebenso wichtig. Sogar die beste Nummer kann durch schlechte Deklamation ruiniert werden.[26]

---

24 Russisches Staatliches Archiv für Literatur und Kunst (RSALK), F.279, Op.1, d. 91, L. 33–44, Kopie. „Eto živaâ biblioteka, nesuŝaâ gigantskij potok čelovečeskogo tvorčestva, eto nit' žizni, kotoraâ nam ponâtna. Lûdi i sejčas dvigaûtsâ za etim materialom žizni, nesuŝim kolossal'noe bogatstvo. Pri pomoŝi radio čelovek uveličit eŝë značitel'nye količestva polučaemyh vpečatlenij i sdelaet bogače i gorazdo bolee vospriimčivoj našu psihiku (…) My, živuŝie na planete, živëm v suŝnosti govorâ, eë mozgom, i mi vse nahodimsâ pod dejstviem togo potoka mysli i čuvstva, kotoryj tečët po eë poverhnosti".

25 RSALK, F.279, Op.1, d. 91, L. 33–44, Kopie. „(…) Každaâ otdel'naâ psihika čeloveka budet naibolee vospriimčivoj tvorčeskoj rakovinoj, kotoraâ budet otsyvat'sâ na malejšie kolebaniâ i volnenie ètogo potoka (…)." Das Wort *rakovina* kann im Russischen sowohl „Muschel" als auch „Ohrmuschel" bedeuten.

26 Novosti radio. Radiogazeta – radiogazeta pervaâ v mire 1925, N 1, S. 3. Übersetzung der Autorin. „Radiogazeta dolžna byt' ne tol'ko korotkoj, no i ves'ma živoj, interesnoj I ponâtnoj. Inače radiogazetu ne budut slušat' (…) Črezvyčajno važna forma izloženâ. Dlâ usileniâ živosti radiogazety my dopuskaem v gazete musykal'nye nomera, častuški s peniem i balalajkoj i proč. Nakonez, ne menee važna peredača radiogazety. Samyj lučšij nomer možet byt' isporčen vsledstvie plohoj deklamacii."

Aleksandr Šerel′ bemerkt in seiner Monografie über die ersten Etappen der Entwicklung des Radiodramas[27], dass die erhaltenen Quellen der *Radiogazeta* beweisen, dass nur eine „deklamatorische", also keine „künstlerische", Vorlesung von Bedeutung war. Außerdem zitiert er die Aussage der Radiosprecherin und Zeitzeugin Natal′â Aleksandrovna Tolstova[28] zu den Anforderungen an die artistischen Stimmen für die Arbeit bei den ersten Ausstrahlungen der *Radiogazeta*: „(…) alles, was sie brauchten, war eine schöne Stimme und eine tadellose Diktion. Andere Anforderungen kamen später mit dem Aufkommen neuer Sendungsformate hinzu."[29] Gemeint waren mit diesen Formaten zum Beispiel das Radiotheater oder eben die Radiodramen. Aus einigen kritischen Zeitungskommentaren zu den ersten Ausgaben der *Radiogazeta* geht hervor, dass das damalige Verständnis der Diktion der Radiosprecher:innen nah an der theatralischen Deklamation lag. In späteren Ausstrahlungen waren Klang und Rhythmus der Stimme sowie der Zusammenhang zwischen den Geräuschen und der Orchester-Begleitung Teil der Aufnahmesituation und in der „Partitur" der *Radiogazeta* festgehalten:

> (…) Genau um 18:15 Uhr hört man manchmal vernehmlich [âvstvenno] erst ein tiefes Ausatmen des Sprechers und dann seine gemessene, voll klingende Stimme. Dies wird von einer Radiozeitung ausgestrahlt. Es wird wie durch eine Partitur vermittelt. (…) Inzwischen herrscht Totenstille in den weichen Falten des Tuches des Radiostudios. Das Orchester, bereit für das Vorspiel, lauerte. Der Ansager erstarrte erwartungsvoll. Mit einer Handbewegung des Moderators der Radiozeitung tritt jeder Teilnehmer laut Vermerk in der Partitur der Zeitung mit einer Stimme in seine Rolle in das Material der Zeitung ein. Eine Geste – und mitten im Studio steht ein Sänger oder Musiker, ein Chor oder Orchester dem Mikrofon gegenüber.[30]

Dieser Kommentar Sadovskijs verweist darauf, dass sich das Genre der Radiosendung der Opernaufführung näherte: Es gab eine bestimmte dramatische Handlung, die aber, im Unterschied zu den theatralischen Präsenzformen des Theaters, rein akustisch wahrgenommen wurde. Der Moderator tritt in der Aufnahmesituation fast wie ein Dirigent auf, das Zitat macht deutlich, wie wichtig die körperliche Präsenz im Radiostudio war. Der Zeitpunkt der Veröffentlichung der ersten Radiodramen lässt sich nicht eindeutig bestimmen. Anfang der 40er Jahre hörte die Radiozeitung auf zu existieren, jedoch trifft man in den Zeitungen häufiger Erwähnungen von dokumentarisch-künstlerischen Kompositionen oder Radiodramen. Das

---

27 Aleksandt Šerel': Tam na nevidimyh podmostkah…. Moskau, 1993, S. 15.

28 Natal'â Aleksandrovna Tolstova. Vnimanie, vklûčaû mikrofon. Moskau, 1972, S. 31.

29 Šerel› 1993, S. 16. „(…) ot nih trebovalis' liš' krasivyj golos i bezukoriznennaâ dikziâ. Drugie trebovaniâ poâvilis' pozže, s poâvlenijem novyh vidov peredach".

30 Sadovskij, 1928, S. 4. „(…) Rovno v 6 chasov 15 minut, možno inogda âvstvenno uslyšat' sperva glubokij vydoh konferans'je, a zatem jego razmerennyj, polnozvunyj golos. Eto peredayots'â radiogazeta. Peredayots'â ona kak po partiture. K etomu vremeni v mâgkih skladkah sukna radiostudii – mërtvaâ tišina. Pritailsâ gotovyj I vystupleniû orkestr. V ožidanii zastyli diktory. Po manoveniû ruki vedušego, každij učastnik soglasno pometki v partiture gazety, vstupaet golosom v svoû rol' v material gazety. Žest – i na seredinu studii, licom k mikrofonu, stanovitsa pevec, libo musykanty, libo hor ili orkestr."

Radiodrama übernahm von der *Radiogazeta* die Funktion der Information und Aufklärung der Bevölkerung. Gleichzeitig basierte die Form des Radiodramas nicht mehr auf dem „Lesen" des Textes, sondern wurde nach den Prinzipien der Ausdruckskraft von Wort und Musik aufgebaut.

Sound, Stimme und Musik als Praxen der künstlerischen Wirklichkeitsdarstellung in den Radiodramen

Die Dokumentation der „neuen" sozialistischen Wirklichkeit war das oberste Ziel einiger experimenteller Radioformate, die Anfang der 40er Jahre in der Sowjetunion existierten, darunter der Radiofilm und das Radiodrama. Im folgenden Abschnitt wird näher diskutiert, welche Methoden der künstlerischen Darstellung im Format des Radiodramas existierten, warum die Theatralisierung Teil der Radiokunst wird und welche Rolle dabei die Soundgestaltung mithilfe von Geräuschen, Musik und Stimme spielte. Wie im vorherigen Abschnitt angedeutet, nimmt die Frage, wie Informationen dargestellt werden sollten, damit sie politisch „zuverlässig" blieben, aber auch, wie die Aufmerksamkeit der Hörer:innen gefördert werden sollte, einen wichtigen Platz in dem hier untersuchten Diskurs ein; dies zeigen die genannten Radio-Zeitschriften.

Die Stimme der Sprecher:innen ist in den Zitaten von Sadovskij ein wichtiges Objekt der ästhetischen Suche in der radiophonen Aufnahmesituation. In diesem Zusammenhang ist der Genderaspekt der Radiostimme interessant, der auch in einigen Zeitungsartikeln diskutiert wird. In den 1930er Jahren wurde in Moskau eine Gruppe gegründet, die sich mit der Ausbildung von Radiosprecher:innen beschäftigte (*diktorskaâ gruppa*); in der Gruppe wirkten unter anderem zwei Akteur:innen des Čehov-Kunsttheaters Moskau, Vasilij Kačalov und Nina Litovceva.[31] Šerel′ zitiert die Erinnerungen des ersten Gruppenleiters, Alexander Gurin, an eine Anweisung der Redaktion der Radiogazeta, dass weibliche Stimmen nicht mehr im „Zeitungsmaterial vorkommen sollen". Die einzige Ausnahme sollte eine weibliche „angenehme, tiefere Stimme" sein, die „der männlichen Stimme" ähnelte.[32] Auch nach der Meinung von Sadovskij passen tiefe Stimmen besser bei der Radioübertragung. „Eine Frauenstimme, die zur Gestaltung rein weiblicher oder kindlicher Stoffe oder überhaupt für jede diskrete Angelegenheit dient, sollte unmittelbar nach dem Bass nicht zugelassen werden. Um die Klanglücke zu glätten, um Bass mit Frauenstimmen in Einklang zu bringen, werden Bariton und Tenor benutzt"[33]. Die Frauenstimme scheint in den 30er Jahren nur für bestimmte Inhalte „zuständig" sein. Die männliche, „tiefere" Stimme figuriert in den Zeitschriften als „Standard" für das Genre des Radiodramas.[34]

---

31 Aleksandr Šerel': Radioveŝanie 1920–1930h godov. K probleme vzaimnogo vliâniâ nemeckoj i russkoj audiokul'tur. In: Hans Günther und Sabine Hänsgen (Hg.): Sowjetmacht und Medien. Sankt-Petersburg 2005, S. 104–112, hier S. 109.

32 Šerel' 1993, S. 16.

33 Sadovskij, 1928, S. 4. „Èfir, naprimer, lučše priemlet nizkie golosa. Ženskij golos, kotorij podaëtsâ dlâ oformleniâ čisto ženskogo ili detskogo materiala, ili voobŝe dlâ vsâkoj ‚delikatnoj materii', nel'zâ puskat' totčas že posle basa. Zagladit' zvukovoj rasriv, primirit' bas s ženskim golosom, vypuskaetsâ bariton i tenor."

34 Interessante Überlegungen über weibliche und männliche Radiostimmen in den 20–30er Jahren macht Dmitri Zakharine in dem Artikel „Das Ethos und Pathos der E-Stimme". In: Riccardo Nicolosi, Tanja Zimmer-

Trotz dieser Einstellung gibt es in der frühen sowjetischen Funkgeschichte Frauen, die als Radio-Ansagerinnen arbeiteten, darunter Zinaida Remizova, Evgeniâ Gol′dina, Nataliâ Tolstova und Ol′ga Vysozkaâ.[35] Im Radiodrama „Steklo", das später im Text nähert dargestellt wird, spielte eine Frau die „Artistin Zubkova".[36] Überlegungen über den stimmlichen Zusammenklang und das narrative Potential des Klangs der Stimme gab es in den 40er Jahren in verschiedenen medialen Kontexten: Das Theater und die Agitationskunst sind eng miteinander verbunden. Diese Verbindung wird institutionell schon in den frühen 30er Jahren durch die Gründung des „Instituts des Lebendigen Worts" (Institut Živogogo Slova) gefördert, wo unter anderem Anatolij Lunačarskij und der Theaterregisseur Vsevolod Mejerhold wirkten.[37] Zu den Aufgaben des Instituts gehörte die wissenschaftliche Ausarbeitung von Methoden, die die Probleme der Sprache und des Sprechens betreffen; die Ausbildung von „Meister-Orator:innen" in der Pädagogik, in gesellschaftlich-politischen (Agitator:innen, Richter:innen) und in künstlerischen Bereichen (Poet:innen, Schriftsteller:innen, und Schauspieler:innen), außerdem die Verbreitung des Wissens über die Sprache und Sprachförderungsmethoden.[38] Die Audioübertragung der Stimme förderte ein bestimmtes Publikum, das bereit war, mithilfe der eigenen Ohren Inhalte zu verstehen und zu visualisieren. In diesem Zusammenhang zitiert Tat′âna Marčenko in ihrem Buch über das sowjetische Radiotheater Vladimir Markov, der über das Problem der akustischen Wahrnehmung des Radiogeschehens berichtete.[39] Markov verglich die Zuhörer:innen des Radios nicht mit Theaterzuschauer:innen, sondern mit den Leser:innen eines Buches, die das Geschehene selbst für sich visualisieren müssen.[40] Marčenko verweist auf veröffentlichte Kommentare von Zuhörer:innen der Radioinszenierung „Purga" von Dmitrij Šeglov (Moskau Radio), aus denen man erkennt, welche Auswirkung künstlerisch inszenierte Stimmen hatten:

> Es ist nicht wichtig, dass die abgebildeten Typen nicht sichtbar waren. Die große Geschicklichkeit der Künstler im Stimmspiel hat sie so bunt geschaffen, sie sind alle so lebendig und echt, dass es notwendig war, sie gedanklich in imaginäre Kostüme zu kleiden, und jetzt sind sie alle vor unseren Augen da.[41]

---

mann (Hg.): Ethos und Pathos. Mediale Wirkungsästhetik im 20. Jahrhundert in Ost und West. Böhlau 2017, S. 97–129.

35 Vgl. Oksana Bulgakova: Golos kak kul'turnyj fenomen. Očerki aktual'nosti. Moskau 2015.

36 Steklo. In. Govorit SSSR, 1931, N.7, S. 9–10. Über ihre Stimmeigenschaften findet man keine Anmerkungen, aber ein klangliches Beispiel der weiblichen Stimmen der 40er Jahre kann man auf der Internetplattform „Staroe radio" anhören. Zur Verfügung steht die Stimme der Radioansagerin Ol'ga Vysockaâ (1906–2000). Staroe radio: Diktor vsesoûznogo radio. Online: http://svidetel.su/audio/2905, abgerufen am 10.08. 2021.

37 Tat'âna Gorâeva: „Fabrika poètov". K istorii instituta živogo slova. In: Vstreči s prošlym, 2011, Nr. 11, S. 231–328, hier S. 232.

38 Ebd.

39 Vladimir Markov: Spektakl' po radio. Moskau 1930, S. 50. Hier S. 17.

40 Ebd.

41 Tat'âna Marčenko: Radioteatr. Stranicy istorii i nekotorye problemy. Moskau 1970, S. 29–30. „Eto ničego, što izobražayemyje tipy byli ne vidimy. Bol'shoje masterstvo artistov igroj golosa sozdavalo ih tak ârko, vse oni

Mit welchen Mitteln arbeiteten die Sprecher:innen und Schauspieler:innen, um die eigenen Radiostimmen zu inszenieren? Der Radioregisseur und Schauspieler Osip Abdulov, dessen Radiodrama „Torf" später ausführlicher dargestellt wird, vertrat eine Theorie der „Stimmschminke" (*golosovoj grimm*), deren Konzept auf der theatralischen, musikalischen Arbeit mit der Radiostimme basierte. Die Stimme der Radiosprecher:innen wurde dabei als plastisches Kompositionsmaterial wahrgenommen.[42] Ausführlich berichtet über Abdulovs Theorie sein Schüler, der Radiokünstler Rostislav Plâtt:

> (…) Ich liebe es, in Bezug auf die Erinnerung an die 30er Jahre im Radio über das Abdulov-Theater zu sprechen. (…) All dies wurde in Abdulovs Programmen durch eine äußerst ausdrucksstarke Kommunikation mit dem Wort erreicht. Seine besten Radioauftritte zeichneten sich meiner Meinung nach durch eine solche radiotheatralische Qualität wie das Schauspiel [*zrelišnost'*] aus. Abdulov kannte den Wert verschiedener Pläne am Mikrofon, Entfernungen und Annäherungen, er kannte den Wert der Funkpause, wenn zum Beispiel ein Wort aus einem Schrei in ein Flüstern verwandelt wurde, plötzlich aufhörte … dann Stille … (…)[43]

In diesem Zitat ist die Stimme der Radioinszenierung nicht als rein deklamatorisch dargestellt, sondern als ein z. B. mit Geräuschen montierter Teil der klanglichen Komposition, mit musikalisch-akustischen Eigenschaften (Dynamik, Rhythmus, Tempo) und theatralischen Pausen. Die Montage als künstlerische Methode der Wirklichkeitsdarstellung wurde in den 20er und 30er Jahren als Innovation wahrgenommen und viel in Radiodramen und Radiofilmen genutzt. In Evegenij Rûmins Beschreibung der sprachlichen Montage und des Auftritts des Schauspielers Vladimir Âhontov merkt man zum Beispiel, dass die schnell wechselnden Bilder der Erzählung, zusammen mit der passenden Mimik und Gestik, oft begleitet durch einen Pfeifton, eine Sirene oder Gesang, als gesamte „Harmonie" wahrgenommen wurden.[44]
Das Problem der Soundeinführung in den frühen radiophonen Kompositionen beschäftigte mehrere Kritiker:innen und Radioregisseur:innen. Am Ende der 20er Jahre, noch am Anfang der klanglichen Experimente, sieht Šerel′ drei Tendenzen: erstens die Versuche einer „gleichberechtigten" Synthese aller akustischen Elemente, bzw. eines so genannten „klanglichen Alphabets", zweitens die Benutzung der Musik und des klanglichen Materials als erklärende

---

nastol'ko živy i dejstvitel'ny, što ostavalos' myslenno odet' ih v voobražayemyje kostûmy, i vot oni vse nalizo pered glazami".

42 Osip Abdulov. In: Govorit SSSR, 1935, N. 8, S. 32, hier S. 32.

43 Rostislav Plâtt: Bez èpiloga. Moskau 2008, S. 156ff. „(…) Â lûblû, vspoominaâ o radio v 30e godi, govorit o teatre Abdulova. Vse eto v abdulovskih peredačah dostigalos' putëm predel'no vyrazitel'nogo obšeniâ so slovom. Lučšye ego radiospektakli otličalis', po-moemu, takim kak by ne radioteatral'nym kačestvom, kak zrelišnost'. Abdulov znal cenu raznym planam u mikrofona, udaleniâm i približeniâm, znal tsenu radiopauze, kogda, k primeru, slovo s krika perešlo na šëpot, vdrug zamerlo… zatem tishina… (…)"

44 Evgenij Rûmin: Montaž. In: Novosti radio, 1925, N. 4–5, S. 53–55, hier S. 53. Ein audiovisuelles Beispiel des Auftritts von Âhontov siehe hier: Triacetat TV: Vladimir Âhontov liest das Gedicht „Denkmal" von Alexander Puškin. Online: https://www.youtube.com/watch?v=Mlr9VXA7kjw, abgerufen am 11.08.2021.

Begleiter in den Radiostücken und schließlich die totale Verbalisierung des akustischen und musikalischen Geschehens, die besonders in den frühen Konzertaufführungen stark geprägt wurde.[45] In seinem Bericht über das „klangliche Alphabet" schreibt der Tonregisseur Vladimir Kanzel', dass prinzipiell alle Zeichen dieses Alphabets für die Radiokünstler:innen gleich sein müssen, sowohl im Moment der Auswahl als auch dem der Aufführung.[46] Das Hauptkriterium für die Geräusche und die klangliche Begleitung des Wortes in den Radiokompositionen sollte nach der Meinung der Zeitung „Novosti radio" ihre Ausdrucksfähigkeit und Zweckmäßigkeit sein.[47] Aber welches Material kann durch den Klang radiophon passend ausgedrückt werden? Nach der Meinung des Kritikers Borodin kann die Radiokomposition nur mit vollständig akustisch ausdrückbarem Material arbeiten, es kann keine „statischen seelischen Zustände" beschreiben, die nur wörtlich beschreibbar sind.[48] Der Diskurs über den Klang, seine Wirkung und Funktion war in dieser Zeit nicht nur in journalistischen Reportagen, sondern auch in den Radiodramen sehr präsent, und verweist auf die intensive Beschäftigung mit dem künstlerischen Potential des Klanges.
Ein frühes Klang-Experiment beschrieb die Zeitschrift „Radioslušatel'":

> Jetzt organisiert das Moskauer Rundfunkzentrum seine Arbeit neu und sucht nach neuen Formen und Wegen, um die breite Masse der Radiohörer zu erreichen. Nehmen Sie den Moskauer Alltag. (…) Für Provinzhörer ist alles, was in Moskau gemacht wird, äußerst interessant. (…) Die erste Erfahrung, mit einem Mikrofon durch Moskau zu laufen. Der Radiohörer, der mit Kopfhörern an seinem Tisch sitzt, wird gedanklich für eine Weile nach Moskau zurückkehren. (…) In einem separaten, speziell ausgestatteten Raum proben Schauspieler und Musiker ihre Aufführungen.[49]

Danach folgen in dem Artikel Verbalisierungen von Zuggeräuschen oder dem schweren Geratter eines Lastkraftwagens.[50] Diese Beschreibung verweist auf Methoden der Inszenierung realer Situationen oder der *sound-scape*. Einzelne Signalelemente, die eindeutig auf bestimmte Gegenstände des Raums oder des Geschehens verweisen, benutzten die Regisseure in diesem Fall, um das Leben der Hauptstadt akustisch in die Provinz zu übertragen. In der Ankündigung

---

45 Šerel' 1993, S. 52–54.

46 Vladimir Kanzel': Zvukovoj âzik – vedušij radioiskusstvo. Nekotorie soobraženiâ po tehnologii radioâzyka. In: Miting milliohov, 1931, N 4–5, S. 32–33, hier S. 32.

47 Vgl. Šerel' 1993, S. 53.

48 A. Borodin: Radiokomposizyi. In: Govorit SSSR, 1933, N 16, S. 22.

49 G.: Progulki po Moskve. In: Radioslušatel', 1928, N. 3, S. 14. „Sejčas Moskovskiy radioveŝatel'nyj uzel perestraivaet svoû rabotu, našupyvyet novye formy i puti, čtoby ohvatit' širokiye massy radioslušatelej. Vzât' hotâ by povsednevnuû žizn' Moskvy. (…) Dlya provinzial'nyh slushatelej vsë, što delayetsâ v Moskve, črezvyčajno interesno. (…) Pervyj opyt progulki s mikrofonom po Moskve. Radioslushatel', sidâ s naushnikami u sebâ za stolom, myslenno vernëtsâ na vremâ v Moskvu. (…) V otdel'noj komnate, special'no oborudovannoj, aktëry i muzykanty repetiruût svoi vysptupleniâ".

50 Vgl. Ebd.

des ersten Radiofilms „Stepan Halturin“ (1928) trifft man einen anderen Verweis auf diese Methode der künstlerischen Faktenwiedergabe:

> „Stepan Halturin“ hat die Aufgabe, den Lebensweg und den revolutionären Kampf von Halturin aufzuzeigen, indem mit Hilfe künstlerischer Techniken Fakten aus seinem Leben und Werk durch Methoden der freien Komposition vermittelt werden, was manchmal Abweichungen von Fakten und Verletzungen ihrer Richtigkeit erfordert.[51]

Die Experimente des Radiojournalismus mit den Methoden des „klanglichen Alphabets“ und der bestehende Mangel der theoretisch fundierten Auseinandersetzung mit dem abstrakten klanglichen Material im Radio führten einerseits zur Verschärfung der Kritik an den Radiokompositionen, und anderseits, zur starken Kontrolle der Radioproduktion durch die Regierungspolitik.[52] Im selben Jahr 1928 schreibt außerdem der Autor Kal′ma über die Notwendigkeit der Professionalisierung der Arbeit mit Klängen und Geräuschen und der Einrichtung eines „Klanglabors“.[53]

Fallstudie: Die zwei Radiodramen „Povest′ o sfagnume“ (1931) und „Steklo“ (1932)

In der folgenden Fallstudie werden zwei Radiodramen näher dargestellt und miteinander verglichen: „Povest′ o sfagnume“ (deutsch „Torf“) sowie „Steklo“ (deutsch „Spiegel“), beide von Osip Abdulov und Asenij Trakovskij realisiert. Laut Šerel′ wurde die Komposition „Povest′ o sfagnume“ sehr positiv von der Kritik aufgenommen[54], während die Komposition „Steklo“ sehr scharf als „nicht-proletarische“ Kunst kritisiert wurde.[55] Da beide Stücke zur gleichen Zeit entstanden sind, ist es interessant zu vergleichen, wie die beiden Dramen aufgebaut sind und was an ihnen kritisiert wurde.

In der Zeitschrift „Radiodekada“ findet man einen vollständigen Text des Dramas „Povest′ o sfagnume“, außerdem wurde ein kritischer Bericht von Abdulov veröffentlicht. Von dem Drama „Steklo“ ist kein Text bekannt, aber man findet eine ausführliche Beschreibung des Stückes von dem Schriftsteller Arsenij Tarkovksij und dem Komponisten Vladimir Fere in der Zeitschrift „Govorit SSSR“. Außerdem existiert ein Bericht, „Ošibki, na kotoryh učatsâ“, in dem „Steklo“ von der literarisch-künstlerischen Redaktion kommentiert wurde. Anhand dieser Quellen wurde die folgende Analyse durchgeführt.

---

51 Radioslušatel’, 1928, N3, S. 13. „Stepan Halturin imeet zadačej pokazat’ žiznennyj put’ i revolûtsionnuû bor’bu Halturina, peredavaâ fakty iz ego žizni i deâtel’nosti metodami svobodnoj kompozitsii pri pomoči hudožestvennyh priëmov, trebuûŝiy podčas otstuplenij ot faktov i narušeniy ih tochnosti“.

52 Vgl. dazu zum Beispiel die Ausgaben von der Zeitschrift „Govorit SSSR“, 1932, N. 15, S. 10 oder 1932, N. 12, S. 13.

53 Kal‘ma: Ston vetra, voj volka i mnogoe eŝë. In: Radioslušatel‘, 1928, N.8, S. 2, hier S. 2.

54 Šerel 1993, S. 137.

55 Ošibki, na kotoryh učatsâ. In: Govorit SSSR, 1932, N. 4, S. 6–7.

„Povest′ o sfagnume“ basiert auf einer Erzählung über den Torfabbau; es besteht hauptsächlich aus zusammenmontierten Fakten über dem Abbau in der UdSSR, enthält aber auch Elemente aus historischen Quellen über den Torfabbau zur Zeit des Zaren Peter I.

In dem am 3. Januar 1932 erstausgestrahlten Radiodrama „Steklo“ geht es ebenfalls um ein industrielles Thema, es wurde von Tarkovskij aber als Drama über eine Person – den Arbeiter Stepan Kruglâkov – verstanden, der dank seiner Auffassungsfähigkeit und der Erfindung des unzerbrechlichen Glases seine Fabrik „rettet“. Die Figur des Kruglâkov wurde in dem Bericht „‚Steklo‘ – Udar po proletarskomu iskusstvu“ scharf kritisiert; seine Handlungen entsprechen, nach der Meinung der Kritiker:innen, nicht den sozialistischen Vorstellungen über den Arbeitsablauf in einer Spiegelmanufaktur:

> In der Aufführung selbst wurde die falsche Herstellung von „Glas“ sorgfältig hervorgehoben, das Bild eines einsamen Erfinders wurde hervorgehoben, und das 18. Jahrhundert bis zum scheinbar spiritistischen Auftritt Lomonosovs am Mikrofon (gleichzeitig mit der Rede zum Fünfjahresplan!) ebenso behandelt.[56]

Kruglâkov handelt allein, zufällig, als einzelne Einheit.[57], während in „Povest′ o sfagnume“ keine einzelnen Individuen, sondern „Typen“ wie der russische *mužik* (Bauer) gezeigt werden; so ist auch die Komposition „Steklo“ anders aufgebaut: Tarkovskij benutzte einen arhythmischen Jambus für den Text und der Komponist Vladimir Fere führte eine thematisch-motivische musikalische Begleitung ein. Letzterer erklärte nicht die „Illustration“, sondern die „Erläuterung“ und „Unterstreichung“ des Sujets zur Hauptaufgabe der Musik.[58] Laut dem kritischen Bericht entspricht die künstlerische Methode der Produktion nicht den sozialistischen Prinzipien; vor allem betrifft diese Anmerkung „die musikalische Begleitung“, die den „Text verfolgt“ und die „Motive der nebensächlichen [pobočnoj] Arbeitslyrik“ unterstreicht.[59]

> Der letzte und größte – methodische – Fehler des Hörspiels schließlich liegt darin, dass Musik nicht als organisch notwendiges Element in die Komposition einfließt. Sie begleitet nur den Text und betont ständig, dass dies alles nur Spiel, Theater, Rezitation ist und den Hörer von realen alltäglichen Darstellungen ablenkt.[60]

Während in „Povest′ o sfagnume“ die Musik zwischen den Szenen eingeführt wurde, ist die Musik und die klangliche Begleitung in „Steklo“ laut Fere ein Teil des Sujets. Die Volkstümlichkeit stand offensichtlich nicht im Fokus des „Spiegels“, sondern die Charakteristika der

---

56 Ebd. „V samom ispolnenii staratel’no byli podčërknuty nevernye ustanovki ‚Stekla‘, vydelen byl obraz odinokogo izobretatelâ, sootvetsvuûšim obrasom byl traktovan 18 vek vploť do âvno spiritičeskogo poâvleniâ Lomonosova u mikrofona (odnovremenno s razgovorami o pâtiletke!)“

57 Ošibki, na kotoryh učatsâ, 1931, S. 6, Sp. links.

58 „Steklo“. In: Govorit SSSR, 1931, N 7, S. 8–9.

59 Ošibki, na kotoryh učatsâ, 1931, S. 6, Sp. links.

60 Ebd., S. 7. „Nakonez, poslednij i kreupnejšij – metodologičeskij – promah radiop’esy ‚Steklo‘ – zaklûčaetsâ v tom, što vsë– tol›ko igra, teatr, deklamaziâ, otvelkaâ slušatelâ ot real›no–bytovyh predstavlenij.“

Personen und deren Bezug zur Spiegelproduktion. Dass die Musik und das „Theatralische" in der Kritik des Radiodramas eine präsente Rolle spielte, verweist darauf, wie komplex der Aufbau des Stückes war.
Die starke „Theatralisierung" des radiophonen Geschehens durch die musikalische und klangliche Begleitung des Textes führte zu einer unerwünschten Kollision der künstlerischen Darstellung der Realität mit der Realität, die eigentlich durch das Prisma der Propaganda gezeigt werden sollte. Das unterstreicht den gespaltenen Charakter des dokumentarisch-künstlerischen Rundfunks zwischen der ästhetischen Suche nach neuen Formen der akustischen Darstellung und der Notwendigkeit, den „Sound" der politischen Propaganda weiterzugeben.

Nach Osip Abdulovs Kommentar hat „Povest′ o sfagnume"[61] (wie Abdulov es nennt, „*očerk*", d. h. eine „Prosaskizze") die Form einer Ballade oder eines Liedes, das nicht in „alltäglichen Tönen", sondern in „aktivem Pathos" geschrieben ist.[62] Das literarische Genre des „*očerk*" kann man mit der Englischen „sketch story" oder dem zeitgenössischen „feature" vergleichen, es ist in der Regel eine kurze, teilweise realistische, teilweise poetische Beschreibung einer konkreten Situation. Dementsprechend enthält die Komposition von Tarkovskij und Abdulov dokumentarische und stilisierte Teile. Tarskovkij verwirklicht das „Skizzenhafte" in sprachlichen Montagen zwischen den Repliken von Wissenschaftler:innen und Arbeiter:innen mit Darstellungen von Fakten über die zeitgenössische Torfverarbeitung. Das Radiodrama ist als Abfolge einzelner Szenen konzipiert, deren „Tempo und Rhythmus variiert."[63] In der Komposition sind 4 männliche und 2 weibliche Stimmen eingeführt.

Aus dem 5. Teil, „Nam nužno toplivo" („Wir brauchen Kraftstoff")[64]

Diesen Ausschnitt bezeichnet der Regisseur mit dem musikalischen Begriff „*razrabotka*" („Durchführung"), die zum Beispiel für den Sonatensatz charakteristisch ist.

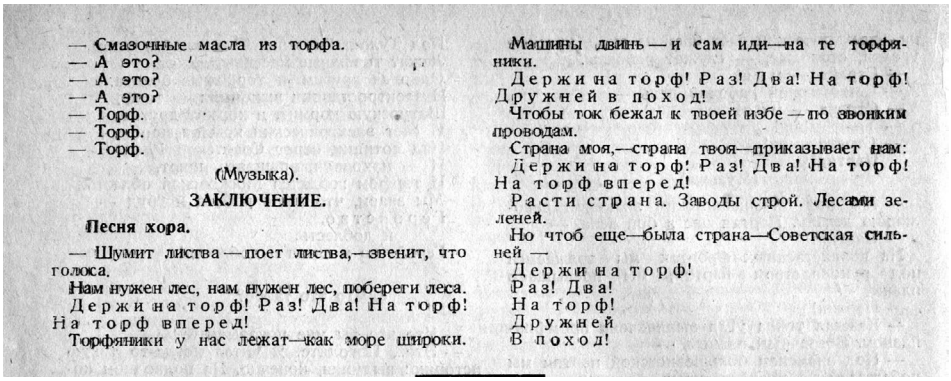
Und die Kraftwerke mit voller Stimme:	I elektrostancii golosom polnym:
– Gib mir Treibstoff.	– Topliva daj.
Der Dampfer brüllt, die Wellen schneidend:	Revët parohod, razrezaâ volny:
– Gib mir Treibstoff.	– Topliva day.
Die Häuser singen etwas leichter:	Doma zapevaût čut′ polegče:
– Gib mir Treibstoff.	– Topliva day.
Und die Fünfjahresplanbestellungen:	I pâtiletka prikazyvaet:
– Es ist notwendig, die Torfproduktion zu maximieren und durch die Umwandlung in Strom zu ersetzen.	– Neobhodimo maksimal′noje rasširenie dobyči torfa i zamena im putëm prevraâeniâ v elektroenergiû.
Das jährliche Torfwachstum im europäischen Teil der UdSSR erreicht 27 Millionen Tonnen.	Ežegodnyj prirost torfa po Evropeyskoj časti SSSR dostigayet 27 millionov ton.

61 „Povest′ o sfagnume" wurde am 13. Juli 1931 ausgestrahlt.
62 Osip Abdulov: Kak zvučit torf?. In: Govorit SSSR, 1931, N. 1, S. 14, hier S. 14.
63 Abdulov 1931, S. 14.
64 Arsenij Tarkovskij: Povest‘ o sfagnume. In: Radiodekada, 1931, N. 1, S. 11–14, hier S. 12.

> (…) Die Entwicklung hat begonnen. Die Torfproduktion nimmt jedes Jahr zu. Die Sümpfe werden zur Basis der Industrialisierung. Der erste Teil des Stücks ist vor dem Hintergrund des Sirenensignals aufgebaut, das sich die ganze Zeit verstärkt. Die Stimmen, zusammen mit den Sirenen, verlangen kraftvoll nach Kraftstoff. Ein Textstück wird sechsstimmig gesungen. Der zweite Teil des Stückes („Es ist notwendig, die Torfproduktion"…) – ist ein Bericht über eine große Versammlung. Eine Person, die von der enormen Bedeutung der Torfgewinnung überzeugt ist, erstattet Bericht. Die Stimme erklingt temperamentvoll, fest und klar. (…)[65]

Aus dem Kommentar wird deutlich, dass an dieser Stelle die Kulmination der Komposition stattfindet. Es erklingt ein stimmliches *tutti*, die Arbeiter:innen und Wissenschaftler:innen fordern gemeinsam die Entwicklung des neuen Kraftstoffs.
In „Povest′ o sfagnume" sollte die Musik eine große Rolle gespielt haben, in dem Skript des Dramas wechseln sich die in Klammern bezeichneten musikalischen Nummern mit den Deklamationen der Sprecher:innen ab. Die Besonderheiten der Vortragsweise mit der musikalisch-sprachlichen Montage kann man grafisch aus dem überlieferten Text des Radiodramas herauslesen, da der vorgelesene Text mit einer anderen Schrift als der Text des Liedes markiert wurde (siehe Abb. 1).

Abb. 1: Ausschnitt aus dem Finale der Radiokomposition.[66]


— Смазочные масла из торфа.
— А это?
— А это?
— А это?
— Торф.
— Торф.
— Торф.

(Музыка).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

Песня хора.

— Шумит листва — поет листва, — звенит, что голоса.
Нам нужен лес, нам нужен лес, побереги леса.
Держи на торф! Раз! Два! На торф! На торф вперед!
Торфяники у нас лежат — как море широки.
Машины двинь — и сам иди — на те торфяники.
Держи на торф! Раз! Два! На торф! Дружней в поход!
Чтобы ток бежал к твоей избе — по звонким проводам.
Страна моя, — страна твоя — приказывает нам:
Держи на торф! Раз! Два! На торф! На торф вперед!
Расти страна. Заводы строй. Лесами зеленей.
Но чтоб еще — была страна — Советская сильней —
Держи на торф!
Раз! Два!
На торф!
Дружней
В поход!

65 Abdulov 1931, S. 14.

66 Tarkovskij 1931, S. 14. „(Muzyka) Zaklyucheniye. Pesnâ hora – Shumit listva – poyot listva – zvenit, chto golosa Nam nuzhen les, nam nuzhen les, poberegi lesa. Derzhi na torf! Raz! Dva! Na torf! Na torf vperod! Torfyaniki u nas lezhat – kak more shiroki. Mashiny dvin' i sam idi – na te torfyaniki Derzhi na torf! Raz! Dva! Na torf! Druzhney v pokhod! Chtoby tok bezhal k tvoyey izbe – po zvonkim provodam. Strana moya – strana tvoya – prikazyvayet vam: Derzhi na torf! Raz! Dva! Na torf! Na torf vperod! Rasti, strana. Zavody stroy. Lesami zeleney. No chtob yeshcho – byla strana – Sovetskaya sil'ney Derzhi na torf! Raz! Dva! na torf! Druzhney v pokhod!"

(Musik)

ABSCHLUSS

Chorlied.

— Laub raschelt — Laub singt — es klingeln die Stimmen

Wir brauchen einen Wald, wir brauchen einen Wald, rette den Wald.

Bleib' auf dem Torf! Eins! Zwei! Auf den Torf! Vorwärts zum Torf!

Unsere Torfmoore sind so breit wie das Meer.

Beweg' die Autos und geh' selbst — in diese Torfmoore

Bleib' auf dem Torf! Eins! Zwei! Auf den Torf! Gemeinsam auf den Weg!

Damit der Strom zur Hütte fließt — entlang der klingelnden Drähte.

Mein Land — Dein Land — befiehlt:

Bleib' auf dem Torf! Eins! Zwei! Auf den Torf! Vorwärts zum Torf!

Wachse, Land. Bau' Fabriken. Aus grünen Wäldern

Aber damit auch das sowjetische Land stärker wird

Bleib' auf dem Torf! Eins! Zwei! Auf den Torf! Gemeinsam auf den Weg!

Um die „Volkstümlichkeit" in der Komposition zu unterstreichen, führt Tarkovskij ein stilisiertes Volkslied „Och ty, gore velikoe" in der Art des Klageliedes (russkaâ protâžnaâ pesnâ) ein. Dieses Lied erklingt im dritten Teil „Istoričeskaâ spravka" („Historische Anmerkung") zusammen mit der Beschreibung des Treffens von Zar Peter mit dem Holländer Erasmus Armus, der dem Zaren das Geheimnis des Kraftstoffes offenbarte. Die Episode stellt gleichzeitig mehrere Räume dar: Den Zuhörenden soll gezeigt werden, wie der „herrschsüchtige" Peter dem „hinterlistigen" Holländer akustisch gegenübergestellt ist. Denn eben der Holländer schafft die unmenschlichen Arbeitsbedingungen der russischen Bauern, deren „übermäßige Arbeit den Rücken biegt."[67] Der anderer Raum sind die Sümpfe und Wälder des damaligen Russlands. Laut Abdulov soll das Lied die „Einfachheit, die Unterdrückung" des *mužik* (Bauern) des zaristischen Russlands charakterisieren.[68] Beide Räume unterscheiden sich akustisch durch den Text und die Vortragsweise.

Diskussion

Der im ersten Abschnitt des Artikels skizzierte historische Schritt von der *Radiogazeta* zum *Radiodrama* zeigte, dass die Dokumentation der Wirklichkeit und die Übertragung der Propaganda durch das Medium Radio in der Sowjetunion der 1930er und 40er Jahren zu einem ästhetischen Spannungsfeld geführt hat. Die Schulung des proletarischen Ohrs und das Zusammenfügen der Stadt- und Provinzkulturen wurde zur höchsten Priorität der Radiopolitik erklärt und führte deswegen zu strengen Reglementierungen in Bezug auf die Radioproduktion. Gleichzeitig bekamen die Möglichkeiten der akustischen Wahrnehmung und die künstlerischen Methoden der radiophonen Deklamation, darunter auch bestimmte Stimm- und Klangpolitiken, eine starke theatralische und musikalische Prägung. Das Netzwerk aus Politiker:innen, Musikwissenschaftler:innen, Schauspieler:innen und Schriftsteller:innen um die sowjetische Radiopropaganda zu Beginn des Stalinismus verweist darauf, dass die neu entstandenen Genres wie die *Radiogazeta* und das *Radiodrama* interdisziplinäre Experiment-

67 Abdulov 1931, S. 14. „Trud, neposil'nyj trud gnët ego spinu".

68 Ebd. „V peredače aktërom dolžna byt' prostota, ugnetënnost', (harakterizuûŝaâ muzika zarevoj Rusi)"

felder waren. Dabei entstanden bestimmte Diskurse darüber, wie der Klang, das Wort und die Stimme in den Radiostücken eingeführt werden sollten, um eine verständliche Botschaft zu vermitteln. Die Versuche der Akteur:innen, Kunst und Propaganda im Radio zusammenzufügen, kann man als ein historisches Labor bezeichnen, das aus verschiedenen musik- und medienwissenschaftlichen Perspektiven weiter untersucht werden kann.

Französische Präsenz zeigen

„Public Diplomacy“ beim Militärsender Radio ffb in den 1960er Jahren

Maude Williams

In der Erinnerung vieler Deutscher hat der alliierte Militärrundfunk der Nachkriegszeit einen besonderen Stellenwert. Insbesondere der amerikanische Radiosender AFN *(American Forces Network)* und der britische Radiosender BFN/BFBS *(British Forces Network)* waren von der deutschen Jugend in der Bundesrepublik – aber auch in der DDR – für ihre Musikprogramme und ihre Disk-Jockeys sehr beliebt.[1] Neben den britischen und amerikanischen Sendern entstand aber auch ein französischer Militärsender in Berlin, Radio ffb *(Forces Françaises de Berlin)*. Auch wenn er damals bei der Berliner Bevölkerung ein gewisses Echo fand und ein wichtiges Verbindungsband mit Frankreich für die französischen Truppen und ihre Familien in Berlin darstellte, ist er heute völlig in Vergessenheit geraten, sowohl in der Öffentlichkeit als auch in der historischen Forschung.[2]

Seit einigen Jahren vermehren sich jedoch Studien über alliierte Militärrundfunksender und ihre Hörerschaft. Sie verankern sich zum einen in den zunehmenden Forschungen über Populärkultur und in den Debatten zur „Amerikanisierung“ bzw. „Westernisierung“ der Bundesrepublik in der Nachkriegszeit.[3] Zum anderen liefern sie einen Beitrag zur Geschichte

1 Anja Schäfers: Mehr als Rock ’n’ Roll: Der Radiosender AFN bis Mitte der sechziger Jahre. Stuttgart 2014; Oliver Zöllner: BFBS: „Freund in der Fremde“. British Forces Broadcasting Service (Germany) – der britische Militärrundfunk in Deutschland. Göttingen 1996.

2 Oliver Zöllner: Fehlgeschlagene Radioarchäologie. Vom Verschwinden der Berliner Militärradios zehn Jahre nach dem Mauerfall. In: Rundfunk und Geschichte 26, 2000, Nr. 1–2, S. 64–65. Auch in den wenigen Studien über die französischen Streitkräfte in Berlin wird der Militärrundfunk kaum erwähnt: Christian Brumter: Les Français à Berlin 1944–1994. Paris 2015, S. 592–593. Den einzigen Aufsatz über Radio ffb verfasste der ehemalige Redakteur der Pressestelle der französischen Militärregierung in Berlin: Frank Heidenreich: ‚Ici Paris‘ – La radio F.F.B. – une voix française sur les ondes berlinoises, in: Alliierten Museum (Hg.): The Link with Home – und die Deutschen hörten zu. Die Rundfunksender der Westmächte von 1945 bis 1994, Bd. 6, Sonderausstellungskatalog, Berlin 2001, S. 82–89.

3 Detlef Siegfried: Time is on my side: Konsum und Politik in der westdeutschen Jugendkultur der 60er Jahre. Göttingen 2006; Schäfers 2014; Oliver Zöllner: Großbritanniens Militärrundfunk und die ‚Westernisierung‘ deutscher Hörer. Der British Forces Broadcasting Service (BFBS) als nicht intendierte Maßnahme britischer Public Diplomacy. In: Peter E. Fäßler u. a. (Hg.): Briten in Westfalen. Besatzer, Verbündete, Freunde? Paderborn 2019, S. 290–320; Anselm Doering-Manteuffel: Wie westlich sind die Deutschen? Amerikanisierung und Westernisierung im 20. Jahrhundert. Göttingen 1999.

des Kalten Kriegs, da sie sich als „eine Form der kulturpolitischen Öffentlichkeitsarbeit" verstehen lassen und somit als Teil der „Public Diplomacy" der Siegermächte einzuordnen sind.[4] In den bisher veröffentlichten Studien werden jedoch ausschließlich der amerikanische und der britische Militärsender ins Auge gefasst.[5] Dabei entsteht ein verzerrtes Bild der alliierten Rundfunklandschaft und der Deutschlandpolitik Frankreichs in Berlin während des Kalten Krieges.

Um dem entgegenzuwirken, widmet sich dieser Beitrag der Geschichte des französischen Rundfunks in Berlin in den 1960er Jahren. Hatte Radio FFB stets und ausschließlich das Ziel, als Verbindungsorgan zwischen der Heimat und den französischen Soldaten zu dienen? Oder wurde der französische Militärsender, wie der amerikanische und britische Sender auch, für „Public Diplomacy" genutzt? Welche Inhalte wurden gesendet und auf welche Rezeption stießen sie bei der Berliner Bevölkerung?

Im Vergleich zu BFN und AFN hat Radio ffb kaum Spuren im Archiv hinterlassen. Einige Dokumente konnten jedoch im Archiv des *Ministère des Affaires étrangères*, vor allem in den Unterlagen der französischen Militärregierung in Berlin (*Gouvernement militaire français de Berlin* – GMFB) gefunden werden, die einen Einblick in die Gründung und Entwicklung des Senders geben. Programme des Senders sowie Hörerbriefe konnten in den Akten der französischen öffentlichen Rundfunk- und Fernsehanstalt (*Office de Radio et Télévision Française* – ORTF) in den *Archives Nationales* in Paris gefunden werden. Berliner und west-deutsche Zeitungen sowie Zeitschriften wurden zusätzlich genutzt, um nähere Informationen zu Inhalt und Rezeption des Senders zu erhalten.

Eine schwere Geburt: Zwischen technischen, finanziellen, politischen und juristischen Herausforderungen

Der französische Nachzügler in Berlin

Entsprechend der Erweiterung des Londoner Abkommens vom 26. Juli 1945 besetzte Frankreich in Berlin einen Sektor von zwei Bezirken (Reinickendorf und Wedding) mit ca. 95 km².[6] Dort befand sich ab August 1945 die französische Militärregierung in Berlin, an deren Spitze ein General der französischen Armee war, der auch Kommandant des französischen Sek-

4 Olivier Zöllner: Der britische Truppenrundfunk BFBS als symbolische Repräsentanz Großbritanniens in Deutschland. Vortrag, Universität Paderborn. Online: https://www.hdm-stuttgart.de/science/view_beitrag?science_beitrag_ID=360, abgerufen am 21.05.2021; Óscar J. Martín García und Rósa Magnúsdóttir: Machineries of Persuasion: European Soft Power and Public Diplomacy during the Cold War. In: Dies. (Hg.): Machineries of Persuasion. München 2019, S. 1–15.

5 Oliver Zöllner: Organisationskommunikation in Streitkräften. Der britische Militärrundfunk BFBS als Medium der internen Public Relations. In: Rundfunk und Fernsehen 45, 1997, Nr. 3, S. 336–350; Schäfers 2014.

6 Abkommen zwischen den Regierungen Großbritanniens, Frankreichs, der Vereinigten Staaten und der Sowjetunion über die Ergänzung des Protokolls vom 12. September 1944 über die Besatzungszonen von Deutschland und die Verwaltung von Groß-Berlin vom 26. Juli 1945 (Auszug). In: Ferdinand Matthey und Ingo Münch (Hg.): Entwicklung der Berlin-Frage. Berlin/New York 1972, S. 26–27; Hélène Perrein-Engels: La présence militaire française en Allemagne de 1945 à 1993. Bd. 1, Dissertation, Université de Metz, 1994, S. 381.

tors und somit Mitglied der Alliierten Kommandantur war.[7] Seit der Auflösung der Alliierten Hohen Kommission im Jahr 1955 unterstand der französische General – in Friedenszeiten – dem französischen Botschafter in Bonn.[8] Im Camp Foch und im Quartier Napoleon waren die militärische und zivile Verwaltung des Gebietes sowie die französischen Truppen stationiert. Mit ihren Angehörigen wohnten sie hauptsächlich in den vier Wohngebieten *(cités-cadres)* des französischen Sektors.[9] Diese französische Bevölkerung hatte bis 1957 nur sehr begrenzte Möglichkeiten, sich über Frankreich zu informieren. Nachrichten aus der Heimat erhielten die Franzosen hauptsächlich – neben den bundesdeutschen Medien – über die in Berlin gelieferte französische Presse sowie über Briefwechsel und Telefonate mit Verwandten und Freunden in Frankreich, wobei auch diese Verbindungen nicht reibungslos funktionierten.[10]

Erst Ende der 1950er Jahre verbesserte sich die Lage in dieser Hinsicht mit der Gründung des französischen Militärsenders *Forces Françaises de Berlin* (Radio ffb). Dies war im Vergleich zu den britischen und amerikanischen Alliierten erst spät.[11] Die Briten, die schon seit dem 29. Juli 1945 aus Hamburg das BFN-Programm sendeten, bauten „am 12. November 1945 im Hauptquartier der britischen Streitkräfte in Spandau ein[en] Sender mit einer Leistung von 1kw" auf, der den Empfang des Hamburger BFN-Programms in Berlin ermöglichte.[12] Auf amerikanischer Seite war AFN Berlin seit dem 4. August 1945 Teil des amerikanischen „Networks".[13]

Im Gegensatz dazu war erst am 6. März 1957 die französische Sendeanlage einsatzbereit. Ein Monat später war sie durch Kabel mit Straßburg verbunden.[14] Ab dem 2. April startete eine mehrwöchige Versuchsphase, in der mehrmals täglich die Ansage „Ici Paris" gesendet wurde.[15] Schließlich konnte der Sender am symbolischen Tag der Kapitulation, am 8. Mai 1957, vom Stadtkommandanten General Amédée Gèze eingeweiht und die erste Sendung auf der UKW-

7 Die Alliierte Kommandantur hatte zur Aufgabe, die Arbeit der Alliierten Kommandanten der vier Sektoren in Berlin zu koordinieren. In dem hier untersuchten Zeitraum waren es folgende französischen Generäle: A. Gèze (1955–1958), J. Lacomme (1958–1962), E. Toulouse (1962–1964), F. Binoche (1964–1966), G. Huchet de Quenentain (1967–1970), P. Routier (1970–1973), C. Metzler (1973–1975), C. Mangin (1975–1977).

8 Décret n° 55-1273 du 15 septembre 1955 fixant les attributions de I›Ambassadeur de la République française auprès de la République fédérale d'Allemagne, Journal Officiel de la République Française, 1.10.1955, S. 9546f.

9 *Cité-cadres*: Joffre, Pasteur, Wedding, Guynemer. Zu dem Gouvernement Militaire Français de Berlin und den Franzosen in Berlin siehe: Brumter 2015; Perrein-Engels 1994, S. 378–397.

10 Die Post hatte häufig Verspätung und das Telefon war nur sehr begrenzt zugänglich. Brumter 2015, S. 591–593.

11 Die Briten bekamen bereits am 12. November 1945 im Hauptquartier der britischen Streitkräfte in Spandau einen Sender mit einer Leistung von 1kw. Oliver Zöllner: ‚Written on the Wall'. Vom Ende des britischen Militär-Rundfunks in Berlin. In: Studienkreis Rundfunk und Geschichte: Mitteilungen 20, 1994, Nr. 4, S. 222–224, hier S. 222.

12 Ab 1954 kam das Programm aus Köln. Vgl. ebd.

13 Schäfers 2014, S. 10.

14 Diese Verbindung war laut Frank Heidenreich nicht immer zuverlässig und brach manchmal zusammen, so dass im Camp Foch die Musikband „Bande de Comblage" sich bereithielt, um die „Verbindungsausfälle jederzeit zu überbrücken." Siehe: Heidenreich 2001, S. 84.

15 Heidenreich 2001, S. 82.

Frequenz 93,6 MHz ausstrahlt werden.[16] Der Sender mit einer Stärke von 3 KW erreichte die Bevölkerung im Umkreis von ca. 50 km. Er stand im Camp Foch in der Rue Montesquieu (Waidmannslust), während sich im Quartier Napoleon die Büros und das Studio des Senders befanden.[17]

Pläne für einen französichen Sender für die Truppen in Berlin hatte es bereits seit dem Jahr 1946 gegeben.[18] Diese konnten jedoch erst am 4. Februar 1955 bei einem interministeriellen Treffen in Paris (Présidence du Conseil, Information, Défense Nationale, Radiodiffusion et Télévision française, Affaires Etrangères) genehmigt werden.[19] Die Gründe für diese späte Entwicklung eines französischen Militärsenders lagen zum Teil in der Kopenhagener Konvention, die 1948 für die französischen Truppen nur eine unzureichende Frequenz auf Mittelwelle (1538 kHz) vorsah, um die ganze französische Besatzungszone abzudecken.[20] Die Kopenhagener Konvention konnte allerdings damals keine der Besatzungsmächte zufriedenstellen: Der Plan, der von den USA, von Frankreich und den Briten abgelehnt wurde, sah vor, dass jede Besatzungsmacht nur ein Programm mit einer sehr geringen und gemeinsamen Frequenz für die Truppen austrahlen konnte.[21] Die Lage war in Berlin tatsächlich schwierig. 1957 wies Berlin nämlich die größte Rundfunkdichte in Europa mit 12 UKW-Rundfunkprogrammen und 20 Sendern auf.[22] Diese technischen Schwierigkeiten für die Franzosen wurden aufgehoben, als es möglich wurde, Frequenzmodulation auf ultrakurzen Wellen zu verwenden.[23] Auch andere juristische und finanzielle Probleme bezüglich der Verwendung der Programme des französischer öffentlichen Rundfunk- und Fernsehanstalt (*Radio-Télévision Française* – RTF) konnten erst 1955 behoben werden.[24]

---

16 La Courneuve, 6 GMFB-304, Le général Gèze, Commandant le gouvernement militaire de Berlin à Monsieur le Directeur Général de la Radiotélévision française, 06.03.1957. Der Sender sendete bis 1994, ehe die französischen Truppen abgezogen wurden. Die Frequenz des Senders wurde ab 1994 von Radio France internationale (Rfi) genutzt, ehe sie auf 106,0 MHz wechselte und die Frequenz auf private Sender überging.

17 La Courneuve, 6 GMFB-304, Télévision française à Berlin, 05.03.1965.

18 La Courneuve, GMFB1/1759, GFGC, Division information, Compte rendu, Création d'un poste émetteur en secteur français de Berlin, o. D.

19 La Courneuve, GMFB1/1759, L'Ambassadeur de France, Haut-Commissaire de la République en Allemagne, à Monsieur le Général, Commandant en Chef les forces françaises en Allemagne, Création d'un réseau militaire de radiodiffusion, 22.02.1955.

20 International Telecommunication Union (ITU), Convention européenne de radiodiffusion, Copenhague, 1948, Bern, Secrétariat général de l'union internationale des télécommunications, 1948, S. 36. Online: http://search.itu.int/history/HistoryDigitalCollectionDocLibrary/4.65.43.fr.200.pdf, abgerufen am 3.06.2021; La Courneuve, GMFB1/1759, Note remise par Monsieur André François-Poncet à Monsieur Hallstein, 11.02.1955.

21 Die UdSSR war der Meinung, dass diese Frage von dem Hohen Rat der Alliierten geklärt werden sollte. ITU, Convention européenne de radiodiffusion, S. 64–66.

22 Heidenreich 2001, S. 83.

23 La Courneuve, GMFB1/1759, Note remise par Monsieur André François-Poncet à Monsieur Hallstein, 11.02.1955.

24 La Courneuve, GMFB1/1759, Note relative à la création d'un réseau militaire français de Radiodiffusion en Allemagne,

Vor allem war 1955 der politische Wille der französischen Regierung groß, ihre Präsenz in Berlin – aber auch in der ganzen Bundesrepublik – zu stärken.[25] Besonders in der Phase kurz vor Besatzungsende mit der Unterzeichnung der Pariser Verträge 1954, der Vorbereitung der europäischen Integration und der „Normalisierung" der deutsch-französischen Beziehungen war es den Franzosen wichtig, die Verbindung mit der deutschen Bevölkerung nicht zu verlieren.[26] Der Plan für den Aufbau des französischen Militärrundfunknetzes in der Bundesrepublik sah vor, acht Sender zu errichten: sechs in der französischen Besazungszone und einen in der US Zone sowie einen in West-Berlin.[27] Dem lag einerseits die militärische Absicht zugrunde, die Truppen mit Unterhaltung und Informationen besser zu betreuen und Warnungen zu verbreiten.[28] Andererseits bestand großes politisches Interesse an der Verbreitung der französischen Sprache und Kultur, aber auch der französischen politischen Gesichtspunkte unter der deutschen Bevölkerung, ein Aspekt, der noch als verbesserungsbedürftig angesehen wurde:

> Die Sendungen der ‚Radiodiffusion-Télévision française' können in Deutschland nicht gut empfangen werden und haben nur eine begrenzte Hörerschaft. Dennoch decken andere ausländische – russische, italienische und britische – Sender das gesamte deutsche Territorium völlig ab, und erfreuen sich, insbesondere die BBC, einer großen Hörerschaft. Zu dieser Festellung kommt die Tatsache hinzu, dass die amerikanische (AFN) und die britische (BFN) Armee im Herzen der Bundesrepublik Mittelwellensender installiert haben, die eine permanente Ausstrahlung englischer Sprache und Kultur in diesem Land gewährleisten […].[29]

Der Vergleich mit den anderen Alliierten trieb hier Frankreichs Deutschlandpolitik an. Zwischen 1957 und 1962, als „die Sorge um Prestige, nationale Erniedrigung und Kontrollverlust"[30] groß wurde, fürchteten die französische Militärregierung und die Behörden der *Ministère des Affaires Etrangères* zunhemend um ihre Präsenz und ihren Einfluss in der Bundesrepublik.[31] In Berlin klagten die französischen Besatzer über das klare Missverhältnis in der Verteilung der

25 La Courneuve, GMFB1/1757, Direction des Relations Culturelles, ministre des Affaires étrangères, à Monsieur le ministre des forces armées, Prise en charge du réseau militaire français de radiodiffusion en Allemagne, 05.02.1955

26 Corine Defrance und Ulrich Pfeil: Eine Nachkriegsgeschichte in Europa, (Deutsch-französische Geschichte) Darmstadt 2011, S. 152–179.

27 La Courneuve, GMFB1/1759, Note relative à la création d'un réseau militaire français de Radiodiffusion en Allemagne, 31.01.1955.

28 Ebd.

29 Ebd. [Übersetzung der Autorin. Alle französischsprachigen Quellen sind von der Autorin übersetzt worden.]

30 Bernd Greiner: Zwischen ‚totalem Krieg' und ‚Kleinen Kriegen'. Überlegungen zum historischen Ort des Kalten Krieges. In: Mittelweg 36. Zeitschrift des Hamburger Instituts für Sozialforschung 12, 2003, S. 3–20, hier S. 8.

31 La Courneuve, GMFB1-1759, GFCC, division information, Secret, compte-rendu, Création d'un poste émetteur en secteur français de Berlin, o. D.

von den Alliierten kontrollierten Zeitungen. Die Auflage der Zeitungen unter sowjetischer, amerikanischer und britischer Kontrolle war viel höher als diejenige unter französischer Aufsicht.[32] Da die französische Abwesenheit im Bereich des Rundfunks dieses Ungleichgewicht verstärkte, hielt die Militärregierung in Berlin es für notwendig, der französischen Stimme durch den Rundfunk in dieser Stadt Gehör zu verschaffen.[33] So wie bei den britischen und amerikanischen Alliierten war ein klares Ziel der französischen Besatzer, ihren Militärsender als Teil ihrer „Public Diplomacy" gegnüber der deutschen Bevölkerung zu verwenden.[34]

Die Frage der Verwertungsrechte

Eine der größten Schwierigkeiten, die zur Verzögerung bei der Aufstellung eines Senders in Berlin geführt hatten, bestand in der Einigung mit dem RTF zur Übernahme von dessen Sendungen. Aus finanziellen Gründen stellten vor allem die Verwertungsrechte ein großes Hindernis dar. Verhandlungen mit den vier französischen Verwertungsfirmen, vertreten durch die *Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique* (SACEM), führten 1957 schließlich zu einer Vereinbarung.[35] Wegen der stark begrenzten Reichweite des Senders (3 KW) und seiner geringen Hörerschaft einigte man sich auf einen symbolischen Preis.[36] Sollte die Stärke des Senders um 50% erhöht und somit ein breiteres Publikum erreicht werden, wäre die Vereinbarung neu zu verhandeln.[37] Der *Gouverneur militaire de Berlin*, General Amédée Gèze, verpflichtete sich jedoch zu starken Einschränkungen:[38]

> Es wird ausdrücklich vereinbart, dass das Senderecht nur für die Übertragung der Sendungen von Radiodiffusion-Télévision Française gilt. Der Sender der Militärverwaltung darf jedoch bis zu 10 % seiner Betriebszeit Sendungen, die

32 Ebd. Die Franzosen kontrollierten die Zeitung *Der Kurier* (Auflage : 150 000), die Briten kontrollierten *Der Telegraf, Spandauer Volksblatt* und *Der Sozialdemokrat* (Auflage insgesamt 410 000), die Amerikaner kontrollierten *Der Tagesspiegel, Der Abend, Die Neue Zeitung* (Auflage insgesamt 400 000) und die Sowjetischen Besatzer kontrollierten *Tägliche Rundschau, Neues Deutschland, Vorwäts, Nachtexpress, Berlin am Mittag, Die Neue Zeit, Der Morgen, Berliner Zeitung, Tribüne* (Auflage insgesamt : 2 708 000)

33 Ebd.

34 Zöllner 2019, S. 291–309.

35 La Société des Gens de Lettres de France; la Société des auteurs et compositeurs dramatiques; la société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique; la société pour l'administration du droit de reproduction mécanique et le bureau international de l'édition mécanique.

36 Von 1957 bis 1973 stieg der an die Verwertungsfirmen zu zahlenden Betrag von 70.000 „alte" Francs auf 1.950 „neue" Francs. La Courneuve, 6 GMFB-304, Service Administratif, Budget, Note à l'attention de Monsieur le Conseiller Économique et Financier, 05.06.1959; RTF, Radiodiffusion-Télévision française, Établissement Public de L'Est, 06.05.1960; La Courneuve, 6 GMFB-304, SACEM, le Directeur Général de la SACEM à Monsieur le Général de Division Toulouse, Chef du Gouvernement Militaire Français de Berlin, 08.10.1964; SACEM, Protocole d'accord, 31.07.1973.

37 La Courneuve, 6 GMFB-304, Protocole d'accord entre le Gouvernement militaire français à Berlin et Quatre sociétés d'Auteurs pour l'utilisation par Radiodiffusion du répertoire protégé de ces sociétés, à compter du 1er avril 1957.

38 Ebd.

> von der Militärverwaltung mit eigenen Mitteln hergestellt wurden, live oder von Aufzeichnungen ausstrahlen.[39]

Diese Klausel ist der Grund, warum Radio ffb keine eigene Redaktion in Berlin besaß. Dies war ein großer Unterschied zu den anderen alliierten Militärrundfunksendern. Ab Frühjahr 1961 besaßen nähmlich die Briten eine BFN-Niederlassung in Berlin-Spandau, wo sie „Nachrichten und Reportagen über das Leben der Berliner Garnison produzier[ten] und in das Kölner Programm" einspeisen konnten.[40] Die Amerikaner strahlten ihrerseits von Anfang an neben dem überregionalen Programm des AFN auch lokale Sendungen aus, die vor Ort im Berliner Studio produziert wurden.[41] Ab Ende 1967 kamen zwar auf Radio ffb kurze Mitteilungen vom Militär zwischen den Sendungen aus Frankreich, aber es wurde keine Unterhaltungssendung in Berlin produziert. Radio ffb arbeitete dementsprechend bis 1994 hauptsächlich als Relaisbetrieb für Hörfunkprogramme der RTF/ORTF und ab 1974 von *Radio France Inter* (RFI).

Von den deutschen Verwertungsgesellschaften ist vor 1964 keine Spur in den französischen Archiven zu finden. In jenem Jahr kam es zwischen GEMA und SACEM „zu so schweren Differenzen […], dass es zu einer Kündigung der Gegenseitigkeitsabkommen kam".[42] Radio ffb war auch von diesen Spannungen betroffen. Die GEMA hatte der SACEM gemeldet, dass Radio ffb mit seinem 1963 neu eingerichteten deutschsprachigen Programm ein deutsches Publikum ansprach und somit die getroffene Vereinbarung nicht mehr einhielt. Dies hatte zur Folge, dass die SACEM die Erhöhung der Gebühren bei Radio ffb verlangte.[43] 1965 versuchte die GEMA auch vegebens, beim AFN ihre Ansprüche geltend zu machen. Im Gegenteil bekam sie „schlechte Publicity" und „das Auswärtige Amt lehnte das Vorgehen der GEMA ab", da es „dadurch die deutsch-amerikanischen Beziehungen unnötig belaste[t] sah".[44] Die Gesellschaft zur Verwertung von Leistungsschutzrechten M.B.H. (GVL) meldete sich 1966 bei Radio ffb, nachdem das Urherberrechtsgesetz in Kraft getreten war, das das Senden von Schallplatten vergütungspflichtig machte.[45] Sie bat den Sender um Stellungnahme, was seine Benutzung von Schallplatten anging.[46] In ihrer Antwort argumentierten die französischen Behörden, dass „Radio ffb ausschließlich Sendungen der ORTF übern[ahm] und diese für die französische Garnison in Berlin ausstrahlt[e]."[47] Außerdem verwiesen sie darauf, dass sich in

39 Ebd.

40 Zöllner 1994, S. 222.

41 Schäfers 2014, S. 68; 336.

42 Jedoch konnte noch vor dem Eintritt dieses Zustandes eine Vereinbarung gefunden werden. Bob Astor: Vertrag GEMA/SACEM läuft weiter. In: Musikmarkt 6/1964, S. 23.

43 La Courneuve, 6 GMFB-304, Le directeur de la SACEM à Monsieur le Général de division Toulouse, chef du Gouvernement militaire français de Berlin, 15.07.1964.

44 Erst im Mai 1963 wurde eine Einigung zwischen AFN und der GEMA erreicht. Schäfers 2014, S. 178f.

45 Gesetz über die Wahrnehmung von Urheberrechten und verwandten Schutzrechten, vom 9. September 1965, in: Bundesgesetzblatt, Jahrgang 1965, Teil 1, S. 1294–1299, hier S. 1294. Online: http://www.bgbl.de/xaver/bgbl/start.xav?startbk=Bundesanzeiger_BGBl&jumpTo=bgbl165s1300.pdf, abgerufen am 03.06.2021.

46 La Courneuve, 6 GMFB-304, Die Gesellschaft zur Verwertung von Leistungschutzrechten M.B.H An Radio FFB, Quartier Napoleon, 10.05.1966.

47 La Courneuve, 6 GMFB-304, Service de Presse, Radio FFB, An Gesellschaft zur Verwertung von Leistungschutzrechten M.B.H, 02.06.1966.

Berlin kein Studio befand, sodass keine eigenen Sendungen gemacht werden konnten.[48] Dies war jedoch nicht das Ende der Verhandlungen mit den deutschen Verwertungsgesellschaften. Ein Jahr später stellte die GEMA grundsätzlich das Prinzip des Sonderabkommens zwischen der französischen Militärregierung in Berlin und der SACEM in Frage. Sie konnte jedoch von der SACEM „beschwichtigt" werden, sodass für das Jahr 1967 das Abkommen wieder unterschrieben werden konnte.[49] Sie holte auch in diesem Jahr Informationen bei der französischen Militärregierung ein, um zu erfahren, in welchen öffentlichen Orten der Garnison (Gemeinschaftsraum, Messe) sich Plattenspieler/Juke-Boxen befanden, damit ihre Besitzer die Urheberrechte bezahlen.[50]

Welches Programm für welche Hörerschaft?

Das Band mit der Heimat sichern: eine Priorität des französischen Militärs?

Bereits in den französischen Plänen von 1955 war es sichtbar, dass der Militärsender in erster Linie der Präsenz Frankreichs in Berlin dienen sollte. Offiziell galt er aber als Bindeglied zwischen Frankreich und seinen Truppen in Berlin.[51] So wurde er auch gegenüber der ORTF und der Verwertungsgesellschaft vorgestellt. Radio ffb bestand hauptsächlich aus Sendungen der drei französischen nationalen Sender: France Inter, France Culture und France Musique, die mittels Kabel von Paris über Straßburg nach Berlin übermittelt wurden und von dort aus auf 96,3 UKW ausgestrahlt wurden.[52] Nachdem 1974 die ORTF aufgelöst wurde und Radio France am 1. Januar 1975 entstand, sendete Radio ffb ausschließlich Sendungen von Radio France Internationale (RFI), ein in Paris neu gegründetes Programm für das Ausland.[53] Ein genauerer Blick auf das Programm des französischen Radiosenders in Berlin macht deutlich, dass sich der Sender von 1957 bis 1974 ziemlich stark veränderte und auf eine immer breitere Hörerschaft abzielte, um sein ursprüngliches Ziel von 1955 nicht zu verfehlen.

Bis 1963 beschränkte sich der Sender darauf, von einer kurzen Weihnachtsansprache einmal abgesehen, französischsprachige Sendungen vom RTF weiterzuleiten.[54] Die Auswahl der Sendungen aus Paris trafen die Mitarbeiter der Pressestelle der französischen Militärregierung

48 La Courneuve, 6 GMFB-304, Note à l'attention de Monsieur le Colonel Adjoint au Général C.S.F.B. pour le C.T.S.B., Etat-Major, 4ème Bureau, droit d'auteurs relatifs aux manifestations musicales, 09.04.1968.

49 La Courneuve, 6 GMFB-304, SACEM, contrôleur de la perception à Monsieur le Conseiller d'Ambassade, Directeur des Services Administratifs du Gouvernement Militaire Français de Berlin, 10.05.1968.

50 Ebd.

51 La Courneuve, 544-INVA-N-402, Gouvernement militaire français de Berlin, Le ministre-délégué à Berlin, Jean Le Roy à Monsieur le Ministre des Affaires étrangères, Direction d'Europe, Poste émetteur français de Berlin, 15.05.1963.

52 Ebd.

53 Frédéric Brunnquell: Fréquence monde: du Poste colonial à RFI. Paris 1991.

54 La Courneuve, 6 GMFB-304, Le Général, Chef du Gouvernement Militaire Français de Berlin à Monsieur le Directeur Général de la Radiodiffusion-Télévision Française, Direction des Services Généraux, à L'attention de M. Caze, Convention entre les Sociétés d'Auteurs et le Gouvernement Militaire de Berlin, 17.02.1958.

in Berlin.[55] 1963 schickte diese 880 Zuhörern eine Umfrage, in der die Wahl zwischen verschiedenen Themen und Musikrichtungen gegeben wurde.[56] Diese Umfrage sollte der Pressestelle dabei helfen, eine Auswahl zwischen den Sendungen vom ORTF zu treffen und das Programm hörerorientiert zu gestalten. Von den 880 angefragten Zuhörern (500 Militärangehörige und 380 Zivilisten) antworteten nur jeweils 48 und 79. Die Umfrage ergab Folgendes:

Tabelle 1: Ergebnisse der Umfrage zum Programm von Radio ffb[57]

	Militär	Zivilisten
Jazz	50%	40%
Unterhaltungsmusik (Variétés)	83%	87%
Theater	66%	72%
Klassische Musik	47%	50%
Kulturelle Sendungen	63%	72%

Eindeutig bekamen Unterhaltungsmusiksendungen den Vorzug der Zuhörer, sowohl bei den Zivilisten als auch bei Militärangehörigen. Klassische Musik auf Radio ffb wünschten sie sich nicht, da die Tonqualität auf RIAS und SFB deutlich besser war.[58] In der Umfrage wurde die Wahl für das Sonntagmorgenprogamm zwischen Gottesdienst und Unterhaltungssendung gelassen: 82% der Militärangehörigen und 88% der Zivilisten entschieden sich für die Unterhaltungssendung. Für das Programm am Sonntagnachmittag war das Ergebnis weniger eindeutig: Zwischen Sport, Theater und Schallplatten mit Nachrichten ging die Vorliebe an die Schallplatten (62% der Militärangehörige und 50% der Zivilisten sprachen sich dafür aus). 10 Zuhörer äußerten ausdrücklich den Wunsch, Deutschkurse zu erhalten. Diese Umfrage spiegelt sehr gut die allgemeine Tendenz des Hörverhaltens und die Hörerwünsche während den langen 1960er Jahre in Frankreich und in der Bundesrepublik wider.[59] Die Bevölkerung, vor allem die jüngere Generation (und in Berlin waren vor allem junge französische Familien stationiert), tendierte dazu, sich in Hörfunkprogrammen mehr Unterhaltungsmusik zu Ungunsten der traditionellen (religiösen, literarischen oder theatralischen) Sendungen, wie hier zum Beispiel von Gottesdiensten, zu wünschen.[60]

55 Heidenreich 2001, S. 84.
56 La Courneuve, 1GMFB/1759, Résultats de l'enquête sur la Radio FFB, o. D.
57 Ebd.
58 Ebd.
59 Zu der Bundesrepublik siehe: Siegfried 2006, S. 74–82; Konrad Dussel: Vom Radio- zum Fernsehzeitalter. Medienumbrüche in sozialgeschichtlicher Perspektive. In: Axel Schildt und Detlef Siegfried (Hg.): Dynamische Zeiten: die 60er Jahre in den beiden deutschen Gesellschaften. Hamburg 2000, S. 673–694. Zu Frankreich siehe: Jean-Pierre Rioux: La culture de masse en France de la Belle Epoque à aujourd'hui. Paris 2002; Christian Brochand: Histoire générale de la radio et de la télévision en France. Bd.2 (1944–1975). Paris 1994.
60 In Frankreich betrug 1960 der Anteil an Unterhaltungsendungen 12% gegenüber 6% für Sendungen über Literatur und Theater. Aus: Jean-Noel Jeanneney: L'écho du siècle. Dictionnaire de la radio et de la télévision. Paris 1999, S. 102.

Diese Umfrage wurde von den Programmgestaltern berücksichtigt und hatte große Nachwirkungen:

Tabelle 2: Sendeprogramm aus Hör Zu (Ausgabe Berlin)[61]

Mo. 7. Oktober 1962	Mo. 30. Januar 1967
7.49 Rhythmus und Melodie	**6.00** ‚Inter Première'
8.00 Nachr.	**6.15** Frühmusik Dazw. 7.00 u. 8.00 Aktuelles
8.25 Plauderei	**8.30** ‚Inter panorama'
8.40 Für die Frau	**9.00** Sendepause
8.55 Musik	**10.00** Nachr.
9.01 Märchen und Legenden	**10.03** ‚Faisons bon ménage' mit Pierre Wiehn. Dazw. 10.15 ‚Tom Jones', Funkfeuilleton nach Henry Fleiding. Originalmusik: Louis Bessières
9.30 Im Reiche der Musik	**11.00** Nachr.
9.55 ‚Die Kleinen und die Großen'	**11.50** Geschichtsalmanach
10.25 Jugend musiziert	**12.00** Aktuelles Magazin
11.10 Reisen länfs der Loire: das Bourbonnais	**12.20** ‚Bons baisers de partout'. Funkfeuilleton
11.52 Für die Jugend	**12.44** ‚Le jeu des mille francs'. Eine bunte Sendung
12.02 Orchester Jacques Breux. Dazw. 12.15 bis 12.20 Sport	**13.00** Tagesecho
12.32 Plauderei	**14.00** Nachr.
12.37 Présence de Paris	**14.03** ‚Endlich allein' und ‚Madame Inter'. Dazw. 14.15 ‚Noëlle aux quatre vents', Funkfeuilleton von Dominique Saint-Alban
12.50 Rhythmus und Melodie	**15.00** Nachr.
13.00 Nachr.	**15.30** Schulfunk
13.20 bunte musikalische Unterhaltung	**16.00** Nachr.
14.05 Theater und Universität	**17.00** Nachr.
16.15 Nachr.	**17.03** Unterhaltungssendung mit Jean Marie Houdoux und Gérard Klein
16.18 Unterhaltungsmusik	**18.00** Nachr.
17.15 Nachr.	**18.15** Sendung in Deutsch. Wovon Paris spricht; Presseschau; Gespräch oder Reportage; Sport, Kochrezept, Chanson, Französisch-Kursus
17.18 Klassische Plattenparade	**19.00** Nachr.
18.15 Nachr.	**19.18** Neue Schallplatten

61 *Hör Zu, Radio Fernseh Revue*. Berlin, Europaprogramme vom 7. bis zum 13. Oktober, 1962, S. 52; *Hör Zu, Radio Fernseh Revue*. Berlin, Europaprogramme vom 28. Januar bis zum 3. Februar, 1967, S. 68.

Mo. 7. Oktober 1962	Mo. 30. Januar 1967
18.20 Gitarrenmusik	**19.25** Hitparade mit Gérard Klein
18.40 Schallplatten	**20.00** Aktuelles
19.15 Akutelles	**20.20** ‚En direct avec vous“
19.45 Georges de Caunes, der französische Robinson	**20.30** ‚Les 400 Coups‘
19.50 Schallplatten	**22.00** Synthese.
20.00 Ouvertuüre zu ‚Die Trojaner‘ Berlioz. Sinfonie für Streicher (Kurtz). Klassische Vierkonzet Nr. 4 (C. Saint-Saëns). Tragische Ouvertüre (Brahms)	**22.08** ‚Der Pop-Club. Eine Sendung von José Artur. Dazwischen 23.00 Nachrichten
21.45 Jazz	**24.00–6.00** Musik bis zum frühen Morgen. Dazwischen Nachrichten.
22.15 Nachr.	
22.20 Aus Literatur, Theater und Film	
23.15 Nachr.	
23.20–24.00 Musik von Vivaldi, Thiriet, Christiné, R. Strauss, Schubert und Paganini	

Abgesehen von der Sendezeiterweiterung – ab 1963 lief das Programm ununterbrochen – lag der größte Unterschied in dem Anteil an Unterhaltungsmusiksendungen, der nach 1963 deutlich zunahm. Dies folgte der Entwicklung der Radiolandschaft in Frankreich, die sich zwischen 1963 und 1965 massiv veränderte.[62] France Inter wurde als Konkurrent zu den Peripheriesendern (Radio Luxemburg und Europe 1) konzipiert und bot mehr Unterhaltungsendungen an, die ein jüngeres Publikum ansprechen sollten.[63] Die in Frankreich sehr beliebten Sendungen „Le Jeu des mille francs“[64] sowie die popmusikalische Sendung „Pop Club“[65] wurden im Programm von Radio ffb übernommen. Mit diesem neuen Programm passte sich die Presstelle der französischen Militärregierung in Berlin den Wünschen der französischen Zuhörer an.

Eine weitere Veränderung des Programms fand Ende 1967 statt. Drei Mal pro Woche (dienstags, donnerstags und samstags) um 14 Uhr strahlte das *Service de Presse* der Militärregierung kurze Nachrichten für die Franzosen in Berlin aus.[66] Diese enthielten Informatio-

62 Um die Zuhörerquoten zu erhöhen, ließ der Ministre de l'Information, Alain Peyrefitte, den französischen öffentlichen Rundfunk reformieren. Dazu siehe: Brochand 1994, S. 370.

63 Beccarelli Marine: Micros de nuit. Histoire de la radio nocturne en France, 1945–2012. Dissertation Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2016, S. 150.

64 Es handelt sich um ein Spiel mit allgemeinen Kulturfragen, bei dem man bis 1000 Francs gewinnen konnte. Dazu siehe: Marie-Paule Schmitt: Les jeux radiophoniques, en France, dans les années 1960. In: S. & R. 37, 2014, S. 221–228, hier S. 226f.

65 „Pop Club“ (1965–2005) wurde von Roland Dhordain konzipiert und von José Artur zwischen 22 und 1 Uhr moderiert. Siehe: Beccarelli 2016, S. 149–157.

66 La Courneuve, 6 GMFB-304, Gouvernement militaire français de Berlin et Commandement du Secteur Français de Berlin, Cabinet du Général, Note. Diffusion à la radio ‚Forces Françaises Berlin‘ d'un bulletin d'in-

nen über die Garnison sowie diverse Nachrichten über Aktuelles aus Berlin.[67] Solche kurzen Mitteilungen für die Garnison, die in manchen Fällen beliebte Sendungen aus Paris unterbrachen,[68] ergänzten die anderen Informationsquellen, die ihr zur Verfügung standen – wie zum Beispiel die *Gazette de Berlin*, die seit 1965 zweimal im Monat erschien und dem amerikanischen *Berliner Observer* oder dem britischen *Berlin Bulletin* ähnelte.[69] Auch wenn Radio ffb als „Verbindungsband" mit Frankreich galt und Nachrichten aus und für die Garnison vermittelte, rückte dieser Schwerpunkt immer weiter in den Hintergrund, während die deutsche Hörerschaft immer mehr berücksichtigt wurde.

Radio ffb als Teil der französischen „Public Diplomacy"

Bereits in den Plänen zur Errichtung eines französischen Senders in Berlin wurde die deutsche Bevölkerung als potentielle Zuhörerschaft verstanden, auch wenn sie nicht offiziell zur Zielgruppe erklärt wurde. Der Vorschlag, die Sendungen explizit an die Berliner Bevölkerung zu richten, nahm erst im Mai 1963 Gestalt an. Der *Ministre Délégué* der Militärregierung in Berlin, Jean Le Roy, schlug am 13. Mai den französischen *Ministre des Affaires Étrangères* vor, jeden Tag eine 45-minütige Sendung auf Deutsch für die Berliner zu senden.[70] Laut seinem Vorschlag bestünde die Sendung aus einem 30-minutigen französischen Sprachkurs (2 Lektionen pro Stufe pro Woche) und einem 15-minutigen Teil mit Nachrichten aus Frankreich (‚Features').[71]

Mit diesen Sendungen strebte Le Roy zwei Ziele an: Zum einen war es ihm wichtig, die Präsenz Frankreichs neben den anderen Alliierten zu stärken. Er verwies in seinem Brief auf bestehende ähnlich aufgebaute britische Sendungen. Außerdem wies er darauf hin, dass Frankreich im deutschen Äther vergleichsweise deutlich weniger präsent war:

> Abgesehen von einer sehr kleinen Berliner Elite, die in den Kreisen und Hauptstädten der Alliierten verkehrt, weiß die Bevölkerung dieser Stadt fast nichts über unser Land. Angesichts der massiven Propaganda der Amerikaner und – auf einer begrenzteren, aber sehr gut durchgeführten Weise – der Engländer, ist der Einfluss unseres Landes auf die Massen sehr schwach. Um die Tatsache zu ändern, ist es wichtig, eine kurze Zeit (zunächst eine Viertelstunde) der Darstellung der französischen Sicht zu widmen, und das natürlich in deutscher Sprache.[72]

Unter diesen Bedingungen war es in Le Roys Augen umso wichtiger, kulturelle und Nachrichtensendungen über Frankreich auszustrahlen. Auch die Sprachkurse sollten dazu dienen,

---

formation destiné à la Colonie Française de Berlin, 03.11.1967.

67 Ebd.

68 Heidenreich 2001, S. 83.

69 Brumter 2015, S. 556.

70 La Courneuve, 544-INVA-N-402, Gouvernement militaire français de Berlin, Le ministre-délégué à Berlin, Jean Le Roy à Monsieur le Ministre des Affaires étrangères, Direction d'Europe, Poste émetteur français de Berlin, 15.05.1963.

71 Ebd.

72 Ebd.

Berliner dazu zu bringen, Frankreich näherzukommen. Nach seiner Vorstellung sollten die Französischkurse „attraktiv und eher praxisnah sein, um den guten Willen (durch die schwierige französische Grammatik) nicht zu verletzen".[73] Um ein breites Spektrum der Berliner Bevölkerung zu erreichen, schlug er die Zeit nach der Arbeit und vor den ersten Unterhaltungssendungen im Fernsehen vor, also zwischen 17 und 19 Uhr.[74]

Zum anderen sah er dieses Projekt als Teil der Verstärkung der deutsch-französischen kulturellen Beziehungen, die im Rahmen des am 22. Januar 1963 unterzeichneten Elysee-Vertrags vorgesehen waren.[75] Dieser sah im Punkt II. A 2 nämlich vor: „Die auf dem Gebiet des Informationswesens bereits bestehende Zusammenarbeit wird zwischen den beteiligten Dienststellen in Bonn und Paris und zwischen den Vertretungen in Drittstaaten fortgeführt und ausgebaut."[76] Diese Kooperation befand sich in der Entstehungsphase. Im Mai desselben Jahres fand das erste Treffen zwischen den französischen und deutschen Rundfunkanstalten statt und 1964 entstanden die ersten Senderpartnerschaften.[77]

Die Pläne und die Argumentation der *Ministre-Délégué* stießen beim *Ministère des Affaires étrangères* auf ein positives Echo.[78] Sie waren in Einklang mit dem politischen Willen, in Berlin die französische Präsenz zu verstärken. Durch die Erweiterung auf ein deutsches Publikum betrieb Radio ffb 1963 klare kultur- und außenpolitische Öffentlichkeitsarbeit. Die Ansetzung der deutschsprachigen Sendung auf die begehrte Zeit vor dem Fernsehunterhaltungsprogramm (zwischen 18.15 und 19 Uhr) zeigt eindeutig, dass der Sender sein neues Publikum nicht verfehlen wollte. Dies fand bei den französischen Zuhörern kein besonders positives Echo.[79] Um diese Uhrzeit hörten die Franzosen gerne ihre Unterhaltungssendungen und fühlten sich mit diesen neuen deutschsprachigen Sendungen nicht mehr angesprochen.[80] Tatsächlich hatte sich die wichtigste Nutzungszeite des Radios unter dem Konkurrenzdruck des Fernsehens auf diese Zeit vor dem Fernsehabendprogramm verschoben.[81] Mit dieser Veränderung im Programm setzten das französische Militär und die Behörde der Affaires étrangères die „Public Diplomacy" gegenüber der Berliner Öffentlichkeit vor die Bedürfnisse ihrer Truppen und Zivilisten.

---

73 Ebd.

74 Ebd.

75 Ebd.

76 Vertrag zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der Französischen Republik über die deutsch-französische Zusammenarbeit vom 22.1.1963, Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes, Multilaterale Verträge der Bundesrepublik Deutschland, FRA 115a. Online: https://www.1000dokumente.de/pdf/dok_0016_ely_de.pdf, abgerufen am 08.05.2021.

77 Sybille Burmeister: Die Arbeit der deutsch-französischen Hörfunk-Kommission (1963–1969). Masterarbeit, Tübingen und Aix-en-Provence, 1997, S. 64.

78 La Courneuve, 544-INVA-N-402, Le Ministre des Affaires Étrangères à Monsieur Le Ministre Délégué à Berlin, Poste émetteur français de Berlin, 22.06.1963.

79 8 Militärangehörige und 14 Zivilisten sprachen sich im Feld „Bemerkungen" der Umfrage ausdrücklich dagegen aus. La Courneuve, GMFB1-1759, Radio F.F.B., Sondage, o. D.

80 Ebd.

81 Marie-Luise Kiefer: Hörfunk- und Fernsehnutzung. In: Jürgen Wilke (Hg.): Mediengeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Bonn 1999, S. 426–446, hier S. 434.

Diese Tendenz verschärfte sich noch, als sich 1974 das deutsche Programm von 45 auf 60 Minuten ausdehnte und bereits ab 18 Uhr gesendet wurde.[82]

Nach der Annahme des Vorschlags von Jean Le Roy durch das *Ministère des Affaires Etrangères* entwarf der Leiter der deutschsprachigen Sendungen der RTF in Paris, Henri Brunschwig,[83] ein Programm für die Bedürfnisse der französischen Sender in Berlin.[84] Er schlug eine tägliche 30-minütige Sendung vor, die zwischen vier und sechs sich thematisch abwechselnde Rubriken von drei bis zehn Minuten beinhaltete. Diese Rubriken waren sehr breit aufgestellt: Aktualität, Presseschau, Reportage, Kunst und Theater, Literatur, Filmchroniken, Mode für Frauen, deutsch-französischer Austausch, aber auch Jugendmagazin und Musik.[85] Der Vorschlag wurde genehmigt, und die französischen Sprachkurse wurden am Ende jeder Sendung integriert, sodass die Sendung eine Länge von 45 Minuten erhielt.[86] Im Vergleich zu Le Roys ursprünglichem Vorschlag bedeutete dieses Modell einen Schwerpunkt auf kulturellen und politischen Nachrichten statt auf Sprachkurse zu setzen.

Die verschiedenen Rubriken wurden von deutschen und französischen Journalisten und Experten in Paris verfasst und auf Band aufgenommen; am Tag der Sendung wurden sie zwischen den Ansagen des Sprechers abgespielt.[87] Beim Abendjournal wurden aktuelle französische politische Themen geschildert und erklärt, zum Beispiel der Bahnstreik im Herbst 1969[88] oder die Debatten um das Regionalreform- und Dezentralisierungsprojekt im Sommer 1971.[89] In den kulturellen Rubriken wurden französische Regionen, musikalische, literarische und filmische Neuigkeiten aus Frankreich bekannt gemacht.[90] Hinzu kamen auch externe Sprecher, die thematische Reihen anboten, wie zum Beispiel Professor Alfred Grosser,[91] der kurze Beiträge über die deutsch-französischen Beziehungen in den Reihen „Frankreich – Deutschland: Eine Gegenüberstellung" (1971/72) und „Doppelbeleuchtung" (1972) hielt.[92] Eine besondere

82 Heidenreich 2001, S. 85.

83 Henri Brunschwig (1904–1989) war ein französischer Historiker aus dem Elsass, der sich mit der Geschichte Preußens beschäftigt hat. Er war von 1945 bis 1974 Leiter der Abteilung Sendung in deutscher Sprache der RTF. Siehe: Henri Brunschwig. In: Fédération des sociétés d'histoires et d'archéologie d'alsace (Hg.): Nouveau dictionnaire de biographie alsacienne. Bd. 5, 1983, Strabourg, S. 393.

84 La Courneuve, 544-INVA-N-402, RTF, Direction des relations extérieures, Bernard Blin à M. Guyot, Direction des Services Presses et information, Ministère des Affaires étrangères, 18.10.1963.

85 La Courneuve, 544-INVA-N-402, Avant-programme de l'émission en Allemand pour Berlin.

86 Alle Manuskripte und Sendenachweise sind in den *Archives nationales* in Paris zu finden: AN, 2009088/9217; 2009088/9032; 2009088/9214; 2009088/9029; 2009088/9353; 20100204/1985.

87 Eine prosopographische Analyse des Teams steht hier nicht im Kern des Aufsatzes, wäre jedoch für zukünftige Forschungen wünschenswert. Hier können Namen genannt werden: Paul Eichner, Karl-Albert Walk, Uwe Hiddessen, Sabine Mann, Gertrud Zellekens, Jean Luc Bellanger, Paul Wachsmann, Frantz Vossen, Gréta Thiébault, Anne-Marie Seckel, Hugues Rièse, Peter Schreiber, Hugo Lüders (ab 1972).

88 AN, 20100204/1985, Politique en France, 11.09.1969.

89 AN, 20090288/9032, Journal du soir, 01/09/1971.

90 AN, 2009088/9217; 2009088/9032; 2009088/9214; 2009088/9029; 2009088/9353; 20100204/1985.

91 Alfred Grosser (1925-*) ist ein herausragender deutsch-französischer Politologe, Soziologe und Historiker, der sich in seiner Forschung und Lehre mit Frankreich und Deutschland beschäftigt.

92 AN, 20090288/9214, u. a: Etat conducteur démission, Allemagne/Berlin 13/07/1972; Etat conducteur démission, Allemagne/Berlin, 31/08/1972.

Rolle spielte Uwe Hiddessen,[93] der montags seine Rubrik „Jugendmagazin" belebte. Er stellte die Entwicklungen und Tendenzen der französischen Jugend vor, beispielsweise das „Auftauchen einer neuen Mode in Paris, der Kitsch-Mode" oder auch ernsthaftere Themen wie die „europäische Kooperation in dem Schul- und Hochschulsektor".[94] Ansagen vom Sprecher kündigten auch die französischen Fernsehbeiträge „Bonjour Berlin" beim Sender Freies Berlin an und regten die Zuhörer dazu an, Hörerbriefe zu schreiben und Wünsche zu äußern.[95] So bot die deutschsprachige Sendung von Radio ffb ein vielfältiges Bild Frankreichs, das von politischen Nachrichten bis zu populärkulturellen Inhalten reichte, um sowohl ältere als auch jüngere Generationen von Hörern anzusprechen.

Auch beim Sprachkursangebot verfolgte Radio ffb die Absicht, ein breites Publikum zu erreichen: Sowohl frankophile und frankophone Berliner als auch Anfänger sollten gewonnen werden. Der etwa 13-minütige Sprachkurs kam am Ende jeder Sendung und richtete sich abwechselnd an Anfänger oder Fortgeschrittene.[96] Es war nicht möglich gewesen, neue Sprachkurs-Sendungen zu gestalten, die – wie der *Ministre Délégué* vorschlug – „attraktiv und eher praxisnah" gewesen wären.[97] Es sollte statt dessen vorhandenes Material des französischen Rundfunks genutzt werden, das in Berlin bereits auf dem amerikanischen Sender RIAS dienstags und donnerstags (10.30 bis 10.45 Uhr) und auf den mittleren Wellen (235 m) von Straßburg II täglich (19 bis 20 Uhr) gesendet wurde.[98]

Die Orientierung des französischen Senders an der deutschen Bevölkerung verstärkte sich noch Mitte der 1970er Jahre mit einem Beitrag aus der französischen Pressestelle der Militärregierung in Berlin. Das „halbprofessionelle" Studio von Radio ffb, das bisher nur kurze Nachrichten für die französische Garnison gesendet hatte, produzierte ab 1975 den „Berlin-Kalender".[99] Dies war ein kultureller Kalender mit dem Ziel, „die Selbstdarstellung Frankreichs zu erweitern, indem den Berlinern nicht nur Frankreich aus französischer Sicht, sondern die französische Kultur der eigenen Stadt nähergebracht werden sollte".[100] Somit wurde auf die französische Kulturszene Berlins, die viele Orte umfasste (kulturelles Zentrum „Bagatelle" oder das „Maison de France"), stärker aufmerksam gemacht.[101]

---

93 Ab 1974 Nachfolger von Henri Brunschwig und Leiter der deutschsprachigen Sendungen auf Radio France internationale.

94 AN, 20090288/9032, Emission du 18/10/1971.

95 U. a.: AN, 20090288/9032, Die nächste Folge des Magazins „Bonjour Berlin" wird am 18. September 1971 um 13.30 Uhr im Fernsehen des Senders Freies Berlin im Rahmen der Sendereihe „Zu Gast bei unseren Gästen" ausgestrahlt werden, 17.09.1971. Diese 30-minütige Fernsehsendung stellte jede Woche die Aktualität und das kulturelle, soziale und wirtschaftliche Leben eines westlichen Alliierten vor. U. a.: Deutsches Rundfunkarchiv (DRA), Schriftgutbestand SFB, VSig. 682 Sendeprotokolle „Zu Gast bei unseren Gästen", 20.01.1968.

96 AN, 2009088/9217, Annonces Générales, Emission du 4.10.1969.

97 La Courneuve, 544-INVA-N-402, Le Ministre des Affaires Étrangères à Monsieur Le Ministre Délégué à Berlin, Poste émetteur français de Berlin, 22.06.1963.

98 Ebd. AN, 20090288/7676, Abteilung Deutschland, Maison de l'ORTF, 28.12.1964.

99 Heidenreich 2001, S. 86.

100 Ebd., S. 87.

101 Brumter 2015, S. 570–572.

Rezeption bei den deutschen Zuhörern

Bereits die Ankündigung deutschsprachiger Sendungen war 1963 bei den deutschen Zuhörern in Berlin positiv aufgenommen worden. Nach einer Anfrage der französischen Behörden, um die Wünsche ihrer Zuhörer zu erfahren, meldeten sich einige Berliner beim Sender.[102] Auch wenn manche schon „mit dem jetzigen Programm voll und ganz zufrieden" waren, weil sie bereits Französisch konnten und „an den französischen Sprachsendungen (Nachrichten etc.) [ihre] Französisch-Kenntnissen auf[frischten]" oder das bisherige Programm als „selbstverständlich hingenommen" hatten, begrüßten alle deutsche Zuhörerbriefe die französische Initiative.[103] Während manche deutschen Zuhörer sehr nah an den Projekten der französischen Militärregierung blieben, wagte ein jüngerer Zuhörer neue Ideen, „um möglichst breite Kreise der Bevölkerung anzusprechen, wie das die Sender AFN und BFN schon in gewissem Umfang tun" und äußerte folgende Vorschläge:

> Ich denke in erster Linie an leichte Unterhaltungsmusik, an Sendungen, die der amerikanische ‚frolic at five' oder der englischen ‚1800 Club' entsprechen. Sendungen, die täglich ihre französischen und deutschen Hörer, und hier besonders die Jugend, zu bestimmten Zeiten vereinigen. Besonders attraktiv stelle ich mir eine „Disco-parade" nach Art der Hitparaden vor, mit französisch-deutschem Kommentar. […][104]

AFN und BFN hatten tatsächlich mit ihren Sendungen eine sehr breite Hörerschaft gewonnen und ihre Disk-Jockeys waren zu Ikonen geworden.[105] Französische Künstler erreichten aber auch zu dieser Zeit (vor allem 1962–1968) die deutsche Jugend, die sich an den Yé-Yé Sängern, wie France Gall, Françoise Hardy oder auch Johnny Hallyday erfreuten.[106] Französische Chansonniers, zum Beispiel Georges Brassens oder Juliette Gréco, waren auch bei den deutschen Studierenden beliebt und verkauften zahlreiche Schallplatten.[107] Diese Tendenz war den Programmgestaltern von Radio ffb nicht entgangen und wurde durch das schon erwähnte Jugendmagazin auf Deutsch und die ab 1963 neue Gestaltung des Programms berücksichtigt.

---

102 La Courneuve, GMFB1-1757, Hörerbriefe.

103 La Courneuve, GMFB1-1757, Max Voormann, Berlin, Frohnau 1.08.1963 ; La Courneuve, GMFB1-1757, E.W. Otto Laass, an die französische Pressestelle Radio FFB, 16.07.1963.

104 La Courneuve, GMFB1-1757, Copie, gez. K.T., Berlin, den 17.7.1963.

105 Konrad Dussel: The Triumph of English-Language Pop Music: West German Radio Programming. In: Axel Schildt und Detlef Siegfried (Hg.): Between Marx and Coca-Cola: Youth Cultures in Changing European Societies, 1960–1980. New York/Oxford 2006, S. 127–147.

106 Maude Williams: Französische populäre Musik in der Bundesrepublik Deutschland der ‚langen' 1960er Jahre: Zwischen Überwindung und Verstärkung des Nationalen. In: Ralf von Appen und Thorsten Hindrichs (Hg.): One Nation under a Groove. „Nation" als Kategorie populärer Musik. Bielefeld 2020, S. 75100.

107 Die an junge StudentInnen gerichtete Zeitschrift *Twen* ließ bei Philips Platten von französischen ChansonsängerInnen in ihrer Platten-Reihe erscheinen: Z. B.: Brassens, Georges (1965). *Georges Brassens – Chansons* (= Philips twen Serie No. 32). Philips B 77815 L.

Ob Radio ffb mit diesem Programm und Angeboten ein breites Publikum in der Berliner Bevölkerung fand, ist zu bezweifeln. Eine SIGMA-Expertise von 1967 schätzt die Hörerschaft von FFB und BFBS bei zusammen 3 Prozent.[108] Der ehemalige Redakteur der Pressestelle der Französischen Militärregierung in Berlin, Frank Heidenreich, vermutet, dass „das Programm von radio ffb aussschließlich frankophone und frankophile Radiohörer an[sprach]".[109] Dies belegen auch zahlreiche Briefe von Hörern der Bundesrepublik – aber auch aus der DDR –, die alle Französisch-Kenntnisse oder einen Bezug zu Frankreich aufweisen, wie beispielsweise dieser Französischlehrer, der die Redaktion des Senders anschrieb, um die Noten und den Text von France Galls Lied „Sacré Charlemagne" zu erhalten, um sie in seiner Klasse zu besprechen.[110] Auf diese frankophile Zielgruppe machte Radio ffb einen sehr positiven Eindruck. Sie hielten das Programm für „sehr lebendig, vielgestaltig und interessant".[111] Die Sprachkurse fanden sie „sehr lehrreich, interessant"[112] und manche erhofften sich, durch die Vermittlung des Senders einen Briefpartner zu finden.[113] Vor allem die Musiksendungen bekamen ein positives Echo. Schon vor 1963 schätzten einige deutsche Zuhörer die „harmonische Mischung von klassischer Musik, Tanzmusik, Chansons und Jazz".[114] Mit der Zunahme an Musik im Programm ab 1963 äußerten sich noch mehr deutsche Zuhörer zufrieden und fragten der Redaktion nach den genaueren Angaben der abgespielten Lieder, um sich die Platten zu besorgen.[115] Dem Vorschlag des jüngeren Zuhörers wurde nachgegangen und die „FFB-Hitparade" (also die Hitparade von Gérard Klein auf France Inter, Montags bis Sonnabends, 19.25–20 Uhr) fand bei den jungen Berlinern ein Publikum.[116] Der Sender konnte jedoch nicht alle Berliner überzeugen und manche bezeichneten ihn als „Quatsch-Sender", da im Vergleich zu AFN und BFN – trotz Veränderungen – den Platz von Musik als zu gering eingeschätzt wurde.[117]

Schluss

Auch wenn der französische Militärsender eine deutlich begrenztere Hörerschaft als BFN oder AFN in Berlin erlangte, trug Radio ffb jedoch dazu bei, französische Kultur, Sprache und politische Sicht nach West-Berlin zu vermitteln. Wie der amerikanische und britische Militärsender war Radio ffb eindeutig eine Maßnahme der französischen „Public Diplomacy" in Berlin. Die Bemühungen der französischen Behörden, Radio ffb zu gründen und sich stets durch

108 Heiner Stahl: Jugendradio im kalten Ätherkrieg: Berlin als eine Klanglandschaft des Pop (1962–1973). Berlin 2010, S. 334.

109 Heidenreich 2001, S. 84.

110 AN, 20090288/7676, Berlin an den französischen Sender, 17.12.1964. Alle Hörerbriefe befinden sich: AN, 2009288/7676 ; 2009288/9031 ; 2009288/9215 ; 2009288/9350.

111 La Courneuve, GMFB1-1757, E.W. Otto Laass, an die französische Pressestelle Radio FFB, 16.07.1963.

112 AN, 20090288/7676, D.W., DDR, an Radio ffb, 16.11.1964.

113 AN, 20090288/7676, An den Sender der französischen Schutzmacht, 10.01.1965; Abteilung Deutschland, 16.11.1964.

114 La Courneuve, GMFB1-1757, Max Voormann, Berlin, Frohnau 1.08.1963.

115 AN, 20090288/7676, Hörerbriefe. U. a: R.B. an Radio FFB, 17.11.1964.

116 Stahl 2010, S. 333–334.

117 Heidenreich 2001, S. 84.

Erweiterungen des Programms und Verbesserungen des Angebots eine breitere Zielgruppe anzupassen, beweisen die Absicht der französischen Alliierten, Einfluss auf die Berliner Bevölkerung auszuüben und den Berliner Äther den amerikanischen und englischen Militärsendern nicht zu überlassen.

Die audiovisuelle Inszenierung der Gebrechlichkeit

Behinderungen in non-fiktionalen Fernsehsendungen der DDR 1961–1989

Sebastian Balling

Ein Mann verlässt ein Zelt in der Wüste Tunesiens auf improvisierten Holzkrücken. Die Kamera fokussiert auf Füße und Krückstöcke und zeigt sie aus nächster Nähe. Schnitt. Die Kamera zeigt einen Mann daneben, er hebt seine Hand wie einen Telefonhörer zum Ohr. Der Off-Sprecher erklärt die Szene für die Zuschauer*innen:

> Selbst in ihrer geistigen Umnachtung lebt noch ein Funken des Widerstandes, klagen sie noch an, rütteln sie noch an, (…) protestieren und telefonieren wie dieser mit de Gaulle und teilen ihm seine Niederlage mit. Ihnen kann niemand mehr helfen, doch sie können ihrer Heimat noch eine Hilfe sein, indem wir sie sehen und dabei begreifen, wessen Opfer sie sind. Aber die Gedanken wandern auch voraus. Denn aller Kampf und alles Leid gilt der Zukunft, der Freiheit, den Kindern.[1]

Diese Sequenz entstammt der 1962 zeitgleich im DDR-Kino sowie im Deutschen Fernsehfunk (DFF) ausgestrahlten Dokumentation *„Allons enfants! Pour l'Algérie"* des Regisseurs Karl Gass, genauer: dem Kapitel Aicha, in dem eine gleichnamige Krankenschwester kriegsbeschädigte Algerier in einem tunesischen Flüchtlingslager besucht.[2] Gass' Inszenierung von Kriegsbeschädigungen und Symptomen posttraumatischer Belastungsstörungen waren eine lautstarke Anklage gegen die Verbrechen französischer Fremdenlegionäre und zugleich eine propagandistische Waffe in der Auseinandersetzung mit dem ‚imperialistischen' Westen während des Algerienkriegs. Die kriegsbedingten Behinderungen der algerischen Männer waren filmisches Mahnmal und zugleich ein Akt politischer und auch auf Zuschauerschaft außerhalb der DDR zielender Agitation.

1 Karl Gass: Allons enfants! Pour l'Algérie, EA: 1962, 10.30.37–10.31.56.

2 Tilo Prase: Dokumentarische Genres. Gattungsdiskurs und Programmpraxis im DDR-Fernsehen. Leipzig 2006, S. 132.

Nicht alle non-fiktionalen Sendungen des DDR-Fernsehens, in denen Behinderung verhandelt wurde, besaßen die Radikalität der hier angerissenen Sequenz. Sie sind dennoch, wie ich zeigen möchte, von außerordentlichem Quellenwert sowohl für die *Disability History* als auch für die Geschichte des DDR-Fernsehens.

Zum Forschungsstand von Behinderungsinszenierungen in DDR-Medien

Während die historische Forschung bereits eine reichhaltige Literatur zu Behinderung in der Bundesrepublik erarbeitet hat, ist sie im Hinblick auf die DDR noch durch viele Leerstellen geprägt. Insbesondere die Arbeiten Sebastian Barschs zu Erziehung, Rehabilitation und Betreuung geistig behinderter Menschen in der DDR[3] haben jedoch Grundlagen geschaffen, die zuletzt durch Überblicke zur gesellschaftlichen Teilhabe[4], der Pflege behinderter Menschen[5] und rechts- und rentenhistorische Studien[6] ergänzt wurden.

Trotz des Bedeutungszuwachses *kultureller Modelle von Behinderung* in den Disability Studies – das bedeutet Modelle, die auf kulturelle Repräsentationen von Behinderungen und die ihnen zugrunde liegenden Kategorisierungen[7] fokussieren – bilden kulturgeschichtliche Forschungen zu Behinderungen in der DDR mit Ausnahmen[8] bisher jedoch noch ein Desiderat. Mit diesem Beitrag möchte ich den Versuch wagen, exemplarisch Einblicke in einen bislang noch unerforschten Teilbereich der DDR-Kulturgeschichte von Behinderung zu ermöglichen: in die Inszenierung von Behinderungen in non-fiktionalen Fernsehsendungen.

Dabei versuche ich insbesondere die Fragen zu beantworten, *welche* Behinderungsformen (körperliche, intellektuelle, etc.) vorrangig *wie* zu unterschiedlichen Zeitpunkten des DDR-Fernsehens inszeniert wurden und auf welche Prozesse diese Inszenierungen ihrerseits Bezug

---

3 Vgl. Sebastian Barsch: Geistig behinderte Menschen in der DDR. Erziehung – Bildung – Betreuung. Oberhausen 2007; sowie Sebastian Barsch: Der „geschädigte" Mensch in der Rehabilitationspädagogik der DDR. Entfaltung und Wirkung eines sozialistischen Modells von Behinderung. In: Gabriele Lingelbach und Anne Waldschmidt (Hg.): Kontinuitäten, Zäsuren, Brüche? Lebenslagen von Menschen mit Behinderungen in der deutschen Zeitgeschichte. Frankfurt 2016, S. 191–213.

4 Vgl. Bertold Scharf u. a.: Segregation oder Integration? Gesellschaftliche Teilhabe von Menschen mit Behinderungen in der DDR. In: GWU 70, 2019, Nr. 1/2, S. 52–70.

5 Marcel Boldorf: Die Verdrängung der Kriegsbeschädigtenproblematik in der SBZ/DDR. In: Paul Erker (Hg.): Rechnung für Hitlers Krieg. Aspekte und Probleme des Lastenausgleichs. Heidelberg u. a. 2004, S. 235–248; sowie Pia Schmüser und Raphael Rössel: Pflege als Alltagsphänomen. Familien behinderter Kinder in der Bundesrepublik und DDR. In: Deutschland-Archiv 2019. Online: https://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/deutschlandarchiv/301429/pflege-als-alltagsphaenomen, abgerufen am 23.06.2021.

6 Diana Ramm: Die Rehabilitation und das Schwerbeschädigtenrecht der DDR im Übergang zur Bundesrepublik Deutschland. Strukturen und Akteure. Kassel 2017 sowie Caroline Wiethoff: Arbeit vor Rente. Soziale Sicherung bei Invalidität und berufliche Rehabilitation in der DDR (1949–1989). Berlin 2017.

7 Anne Waldschmidt: Disability Goes Cultural: The Cultural Model of Disability as an Analytical Tool. In: Dies. u. a. (Hg.): Culture – theory – disability. Encounters between disability studies and cultural studies. Bielefeld 2017, S. 19–27, hier S. 24.

8 Vgl. Carol Poore: Disability in Twentieth-century German culture. Ann Arbor 2009, S. 231–272; sowie Annette Dorgerloh: Wer kauft sich schon ein blindes Pferd? Das Motiv der Blindheit in Spielfilmen der DEFA 1950–1990. In: Alexandra Tacke (Hg.): Blind Spots. Eine Filmgeschichte der Blindheit vom frühen Stummfilm bis in die Gegenwart. Bielefeld 2016, S. 251–272.

nahmen. *Wann* veränderte sich die audiovisuelle Sprache über Behinderung *auf welche Weise*, *welche Entwicklungen* lagen diesen Transformationen zu Grunde und inwiefern übernahmen die Fernsehsendungen *Funktionen*, die über die reine Repräsentation von Behinderung hinausgingen, also diese *inszenierten*?

Konsens, Hegemonie und Dispositiv

Grundlagen dieses Artikels sind die Theorie des *Dispositivs*, wie sie von Michel Foucault ausgearbeitet wurde, sowie Überlegungen Antonio Gramscis zu den Begriffen *Konsens* und *Hegemonie*.

Ein *Dispositiv* ist in der Diskursanalyse Foucaults ein „Netz aus Institutionen, Personen, Diskursen und Praktiken".[9] *Dispositive* bilden Diskursstrukturierungen, die von strategischen Machtverhältnissen der *Disponierenden* als Sprecher*innen geprägt sind. Für die *Disponierten*, das heißt für die rezipierenden Subjekte, öffnen sie einen Sag- und Denkbarkeitsraum, ohne ihn jedoch final zu determinieren. Laut Jürgen Link hat ein *Dispositiv* vier Funktionen: „die dominant strategische, (…) die Kombination mehrerer verschiedener Diskurse (die interdiskursive Funktion), (…) die Kombination zwischen diskursiven und praktischen, darunter auch nicht-diskursiven Elementen sowie viertens die Kombination von Elementen des Wissens mit solchen der Macht."[10]

Damit teilt der Begriff des *Dispositivs* Eigenschaften mit dem *Konsens* in der Politiktheorie Antonio Gramscis. Gramsci verstand darunter einen Ausdruck gesellschaftlicher *Hegemonie*, die als Teil der *Zivilgesellschaft* das positive Äquivalent zur staatlichen *Repression* darstellt und mit ihr moderne Herrschaft konstituiert.[11] Der *Konsens* wird nicht zufällig hergestellt – wenngleich seine Produzent*innen im Medienbetrieb, dem Bildungsapparat oder der politischen Vertretung nicht zwangsweise bewusst handeln –, sondern er folgt einem Zweck:

> Was ‚öffentliche Meinung' genannt wird, ist aufs engste mit der politischen Hegemonie verknüpft, es ist nämlich der Berührungspunkt zwischen der ‚Zivilgesellschaft' und der ‚politischen Gesellschaft', zwischen dem Konsens und der Gewalt. Der Staat schafft (…) die angemessene öffentliche Meinung, das heißt, er organisiert und zentralisiert bestimmte Elemente der Zivilgesellschaft. (…) Die öffentliche Meinung ist der politische Inhalt des öffentlichen politischen Willens, der ohne Übereinstimmung sein könnte: deshalb gibt es den Kampf ums Monopol der Organe der öffentlichen Meinung: Zeitungen, Parteien, Parlament, damit eine einzige Kraft die Meinung und folglich den nationalen

9 Vgl. Mario Wimmer: Dispositiv. In: Ute Frietsch und Jörg Rogge (Hg.): Über die Praxis des kulturwissenschaftlichen Arbeitens. Ein Handwörterbuch. Bielefeld 2014, S. 123–128, hier S. 123.

10 Jürgen Link: Dispositiv. In: Clemens Kammler u. a. (Hg.): Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Berlin 2020, S. 278–281, hier S. 279–280.

11 Vgl. Stuart Hall: Massenkultur und Staat. In: Ders.: Ausgewählte Schriften. Ideologie, Kultur, Medien, Neue Rechte, Rassismus. Hamburg 1989, S.92–125, hier S. 92.

> politischen Willen modelliert und die Nichtübereinstimmenden zu einer individuellen und unorganischen Wolke zerstäubt.[12]

Mit seinen theoretischen Überlegungen analysierte Gramsci zwar die italienische Medienlandschaft des 19. Jahrhunderts sowie der 1920er und 1930er Jahre, beschrieb jedoch zugleich „Erscheinungen, wie wir sie (…) beim Leitmedium Fernsehen beobachten können"[13]. Seine Theorie eignet sich daher auch für die Analyse realsozialistischer Medien.

DDR-Fernsehsendungen können mit Gramsci als Teil *hegemonialer* Macht betrachtet werden. Das DDR-Fernsehen, stets auch „Sprachrohr von Staat und Partei",[14] produzierte keine neutralen Produkte. Seine Sendungen waren stets Teil strategischer Entscheidungen. Im Hinblick auf das hier erforschte Themenfeld bedeutet das, die Behinderungsinszenierungen des DDR-Fernsehens daraufhin zu befragen, *wieso sie genau in dieser und nicht in einer anderen Form* entstanden sind.

Ich versuche diesem Zuschnitt methodisch gerecht zu werden, indem ich auf die Visual History zurückgreife. Sie ermöglicht es, die „Diskursregeln des Sichtbaren" aufzuzeigen und ihre Quellen als Sinn und Deutung generierende Bildakte (oder in diesem Fall: *Bewegtbildakte mit auditiver Ebene*) zu verstehen.[15] Anknüpfend an Gillian Roses Methodologie des Visuellen frage ich danach, was in den Behinderungsinszenierungen sichtbar wurde und auf die Rezipient*innen einwirkte,[16] wenngleich das *Sichtbare* nicht zwangsweise deren *Gesehenes* war.

Grundlage dieses Artikels bilden insgesamt drei längere Formate (zwei Reportagen und ein essayistischer Dokumentarfilm) sowie Beiträge der „Aktuellen Kamera" mit geringerer Länge, allesamt aus dem Bestand des *Deutschen Rundfunkarchivs* in Potsdam-Babelsberg. Die Auswahl dieser Sendungen erfolgte im Nachgang an eine vorläufige Identifikation erkennbarer Diskursmuster zwischen 1962 und 1989.

Angerissene Bereiche des Behinderungsdispositivs der DDR-Audiovision sind: 1. Der *Contergan-Diskurs* in der „Aktuellen Kamera" in den 1960er Jahren, 2. Rehabilitation und Arbeitstherapie körperlich und sinnlich beeinträchtigter Menschen in der „Umschau" sowie 3. die Auflösung des audiovisuellen *Behinderungskonsenses* in der Wendezeit. Diese inhaltliche Schwerpunktsetzung ist nicht als Ausschluss zu verstehen: In den längeren Quellen findet sich eine Vielzahl weiterer Bestandteile des Behinderungsdispositivs, deren Analyse jedoch den Rahmen eines Forschungsartikels sprengen würde.

---

12 Antonio Gramsci: Gefängnishefte. Gesamtausgabe in 10 Bänden. Hamburg 2012, Bd. 4, H.7, §83, S. 916–917.

13 Peter Hoff: Unterhaltung oder Die Befreiung der gefesselten Produktivkraft Vergnügen. Aspekte einer „aufklärerischen" Gesellschafts- und Unterhaltungskonzeption bei Brecht, Eisler, Adorno und Gramsci sowie ihre Anwendung an einem Beispiel des DDR-Fernsehens. Ein Essay. Leipzig 2005, S. 104.

14 Knut Hickethier: Das Fernsehen der DDR. In: Stefan Zahlmann (Hg.): Wie im Westen, nur anders. Medien in der DDR. Berlin 2010, S. 119–130, hier S. 119.

15 Gerhard Paul: Visual History. Version 3.0. In: Docupedia 2014. Online: https://docupedia.de/zg/Visual_History_Version_3.0_Gerhard_Paul, abgerufen am 07.09.2021.

16 Gillian Rose: Visual methodologies. An introduction to researching with visual materials. Thousand Oaks u. a. 2012, S. 191.

Der Contergan-Skandal in der „Aktuellen Kamera“ Anfang der 1960er Jahre

Anfang Dezember 1961: Seit zweieinhalb Monaten wurde die deutsche Teilung nicht mehr nur durch zwei unterschiedliche Staatswesen, sondern auch durch den Bau der Berliner Mauer festgeschrieben. Zudem bahnte sich für die Bonner Regierung ein Pharmazieskandal an, der das westdeutsche Behinderungsdispositiv fundamental prägen sollte. Nach Berichterstattung der „Welt am Sonntag“ am 27. November über den Zusammenhang zwischen körperlichen Fehlbildungen bei neugeborenen Kindern und der Einnahme des als nebenwirkungsfrei beworbenen Beruhigungsmittels *Thalidomid*[17] durch die Mütter wurde das Medikament unter dem Verkaufsnamen *Contergan* tags darauf vom Markt genommen.

Für die DDR sollte der Contergan-Skandal zum Symbol für die „Gefahr des kapitalistischen Systems und das Versagen der Bundesrepublik“ werden.[18] Der DFF reagierte unmittelbar auf die Meldungen aus Westdeutschland. Zu diesem Zeitpunkt hatte er in der DDR bereits das Radio als „Hegemon des Feierabends“ weitgehend ersetzt, Empfangsgeräte hatten auch in Privathaushalten weite Verbreitung erfahren.[19] Durch die Verbindung von verbreiteter Fernsehtechnik und der breiten Öffentlichkeit, die Contergan international erfuhr, bot sich das Thema für die Fernsehmacher*innen gerade in der Systemauseinandersetzung an. Insbesondere die „Aktuelle Kamera“ berichtete intensiv über Contergan und griff dabei ausführlich auf die westdeutsche Presseberichterstattung zurück:

> Gewissenlose Profitsucht westdeutscher Chemiekonzerne ist eine Ursache der sich in Westdeutschland häufenden Arzneimittelskandale. Wie der Hamburger Spiegel in der neuesten Ausgabe berichtet, waren die schädlichen Auswirkungen des Schlafmittels Contergan der Firma Grünenthal sowie den Bonner Regierungsinstanzen seit zwei Jahren bekannt. Trotzdem wurde der Vertrieb nicht gesperrt.

Ergänzt wurde dieser Vorwurf durch abfotografierte (und später auch abgefilmte) Zeitungsausschnitte. Der Beitragssprecher zitierte neben dem Spiegelartikel auch einen in der „Bild“ abgedruckten Betroffenenbericht: „Eine Leserin aus Köln schrieb: Habe vor Jahren ein Mädchen mit Missbildungen geboren. Kein Arzt konnte mir die Ursache sagen. Als ich jetzt Bild las, fiel mir ein, dass ich vor der Geburt zum Einschlafen immer Contergan eingenommen habe.“[20]

---

17 Vgl. Dr. G. P.: Mißgeburten durch Tabletten? Alarmierender Verdacht eines Arztes gegen ein weitverbreitetes Medikament. In: Welt am Sonntag v. 27.11.1961.

18 Anne Helen Crumbach: Sprechen über Contergan. Zum diskursiven Umgang von Medizin, Presse und Politik mit Contergan in den 1960er Jahren. Bielefeld 2018, S. 223–224.

19 Vgl. Gerd Dietrich: Kulturgeschichte der DDR. Göttingen 2018, S. 901.

20 Contergan-Arzneimittelskandal soll vertuscht werden, Aktuelle Kamera (Hauptausgabe) vom 07.12.1961, DRAB-N, ID: 065307, Beitrag 433136, TC: 10.15.02–10.16.11.

Die Inszenierung mit abfotografierten Zeitungsausschnitten war auch Ergebnis eines durch die *Hallstein-Doktrin* eingeschränkten Korrespondentennetzes des DFF in der BRD[21] – die Journalist*innen der „Aktuellen Kamera" mussten zwangsweise auf westliches Pressematerial zurückgreifen. Durch dessen ausführliche Nutzung in der Contergan-Berichterstattung schuf der DFF zugleich die Illusion eines grenzüberschreitenden *Konsenses* in der Bewertung des Skandals. Dabei nutzte die „Aktuellen Kamera" die westdeutsche Presse als Kronzeugen für die Vorstellung, das westdeutsche System als Ganzes rufe bei Kindern Behinderungen hervor und die Bevölkerung der BRD sei kollektives Opfer profitgieriger Kapitalinteressen. So berichtete sie beispielsweise Ende August 1962:

> Nach bisherigen Schätzungen starben 2500 Kinder an den Folgen schwerer körperlicher Missbildungen. 5000 Kinder mit äußeren und inneren Missbildungen leben ohne Hilfe in Westdeutschland. (…) Die Neue Ruhr Zeitung schreibt dazu, dass es in westdeutschen Apotheken noch 49 andere Präparate gibt, in denen das gefährliche Thalidomid enthalten ist, das dem Contergan die furchtbare Wirkung gibt. [*Währenddessen Nahaufnahme von NRZ-Artikel, Kameraschwenk nach unten über die Auflistung der Mittel*, SB] Die Bonner Behörden unternehmen nichts, um den Chemiekonzernen die Herstellung zu verbieten. Die westdeutsche Bevölkerung bleibt weiter durch die unzureichende Medikamentenkontrolle gefährdet.[22]

Ähnlich argumentierten tatsächlich auch Vereinigungen betroffener Eltern: Die BRD habe es „versäumt (…), wirksame Sicherungsmechanismen ins Arzneimittelrecht zu integrieren"[23]. Im Umgang der BRD mit diesen Familien übte die „Aktuelle Kamera" ebenso fundamentale Kritik. Sie warf den westdeutschen Justizbehörden vor, sie würden Klagen von Eltern zugunsten des Contergan-Herstellers Grünenthal abwürgen, wie in einer Prozessberichterstattung zu zwei Hamburger Prozessen am 18.03.1962 behauptet wurde:

> Im Hamburger Landgericht wurden in der letzten Woche zwei sogenannte Contergan-Prozesse vertagt. (…) Das Ehepaar Senf klagt gegen das Herstellerwerk, da Frau Senf nach Einnahme des giftigen Schlafmittels ein missgestaltetes Kind zur Welt gebracht hatte. [*Sequenz einer Familie, am Tisch sitzend. Kameraschwenk von links nach rechts: gesundes Kind, Mutter, behindertes Kind, Vater, der dem behinderten Kind eine Zeitung zeigt,* SB] Dieses Kind wurde mit so-

21 Vgl. Knut Hickethier und Peter Hoff: Geschichte des deutschen Fernsehens. Stuttgart 1998, S. 101–102 sowie S. 187.

22 Contergan-Opfer in der BRD, Aktuelle Kamera (Hauptausgabe) vom 31.08.1962. DRAB-N, ID: 065867, Beitrag 430609, TC: 10.13.15–10.14.42.

23 Elsbeth Bösl: Politiken der Normalisierung. Zur Geschichte der Behindertenpolitik in der Bundesrepublik Deutschland. Bielefeld 2009, S. 63.

> genannten Robbenhänden geboren. (…) [*Weiterhin Bilder aus der Familie, Fokus auf das Kind mit „Robbenhänden", das damit auf die Zeitung schlägt,* SB][24]

Das Bild eines contergangeschädigten Kindes, dessen Hände als die eines Tieres identifiziert wurden, verlieh dem Contergan-Diskurs in der „Aktuellen Kamera" eine wichtige Funktion im Behinderungsdispositiv der DDR dieser Jahre, indem es den Körper der behinderten Kinder in den Blick rückte: „Der Körper wird dann zu einem für das Behinderungsdispositiv relevanten Objekt, wenn (…) der Blick ins Spiel kommt, der klassifizierende, auf mögliche Eingriffe abzielende, eben der ‚klinische' Blick."[25] Der klinische Blick war im Fall der oben gezeigten Prozessberichterstattung ein zoologischer; die in dieser Logik durch das westdeutsche System deformierten Kinder erschienen auf den Bildschirmen als Monster, als „Zwischenwesen (…) die Identität nur darüber" bekamen „dass sie für bestimmte (alltags-)kulturelle Zwecke zur Verfügung" standen.[26]

Derartige Inszenierungen waren nicht DDR-spezifisch, sie tauchen bis heute medial häufig auf. Sie sind dennoch bemerkenswert, weil das Fernsehen der sich als fortschrittlich verstehenden DDR die Kinder radikal entmenschlichte und die Bilder bei den Zuschauer*innen Ekel hervorrufen sollten. Folgt man Bill Hughes, so sind solche Motive elementarer Bestandteil moderner Behinderungsdarstellungen und psychogenetisch Ergebnis der Abwehr eigener Sterblichkeit. Sie müssen entweder durch Korrektur, Segregation oder den Tod von Menschen mit Behinderungen bewältigt werden.[27]

Diese Logik zeigt sich in einer weiteren Prozessberichterstattung der „Aktuellen Kamera" zu Contergan, konkret im Fall *van de Putt.* In diesem Gerichtsverfahren wurde 1962 gegen zwei belgische Eltern, deren Arzt und weitere Beschuldigte verhandelt, die das thalidomidbedingt behinderte Kind der Eltern getötet hatten.[28] Beginnend mit Einstellungen, die den vollen Besucherraum des Gerichts in Halbtotale zeigten und den Zuschauer*innen das politische Gewicht des Falls deutlich machen sollten, sprach der Sprecher aus dem Off:

> Von der Öffentlichkeit stark beachtet rollt seit Montag vor dem Lütticher Schwurgericht der letzte Akt einer neuen Contergantragödie ab. [*Nahaufnahme auf Aktenordner*, SB] Die Akten sprechen kalt und nüchtern von der Tötung

24 Contergan-Prozesse werden vertagt, Aktuelle Kamera (Hauptausgabe) vom 18.03.1962. DRAB-N, ID: 066191, Beitrag: 405295, TC: 10.11.03–10.12.03.

25 Anne Waldschmidt: Macht – Wissen – Körper. Anschlüsse an Michel Foucault in den Disability Studies. In: Dies. und Werner Schneider (Hg.): Disability Studies, Kultursoziologie und Soziologie der Behinderung. Erkundungen in einem neuen Forschungsfeld. Bielefeld 2007, S. 55–78, hier S. 72.

26 Volker Schönwiese: Vom transformatorischen Blick zur Selbstdarstellung. Über die Schwierigkeit der Entwicklung von Beurteilungskategorien zur Darstellung von behinderten Menschen in Medien. In: Ders. und Petra Flieger (Hg.): Das Bildnis eines behinderten Mannes. Bildkultur der Behinderung vom 16. bis ins 21. Jahrhundert. Neu Ulm 2007, S. 43–64, hier S. 61.

27 Bill Hughes: Civilising Modernity and the Ontological Invalidation of Disabled People. In: Dan Goodley u. a. (Hg.): Disability and social theory. New developments and directions. Basingstoke 2012, S. 17–32, insb. S. 18–23.

28 Vgl. Crumbach 2018, S. 170–175.

> eines Kindes, das von Contergan missgebildet ohne Arme zur Welt gekommen war. [*Angeklagte kommen ins Gericht, stellen sich hinter den Geschworenen auf die Bank*, SB] Sie sprechen nicht von den schweren Gewissenskonflikten der Angeklagten. (…) ‚Wir wollten dem Kind das Dasein eines Contergankrüppels ersparen' begründeten die Eltern ihre verzweifelte Tat. (…) Der Fall hat in Belgien leidenschaftliche Debatten ausgelöst. ‚Was ist das für eine Gesellschaftsordnung (…) in der solche Tragödien möglich sind? Was für ein System, das es den Giftmischern der westdeutschen Grünenthal-AG gestattet, noch immer Profit aus dem Leid der Mütter zu ziehen?'[29]

Das Zitat am Ende, das der sozialistischen belgischen Tageszeitung „Le Peuple" entnommen war, sprach die Angeklagten von individueller Schuld frei. Die Betonung ihrer Gewissenskonflikte war eine versteckte rhetorische Frage, ausgestrahlt in die Wohnzimmer der DDR: War es nicht verständlich für Eltern, unter solchen Umständen derart zu handeln und dem Kind das „Dasein eines Contergankrüppels" zu ersparen? Die Sequenz zeigt, dass Behinderung im DFF der 1960er Jahre durchaus als etwas inszeniert werden konnte, das auch durch den Tod zu bewältigen sei. Die „Aktuelle Kamera" wandte sich damit nicht zuletzt an eine zuschauende Bevölkerung, in deren Reihen Täter*innen der NS-„Euthanasie" trotz eines staatlich zur Schau gestellten Antifaschismus weiter praktizieren konnten[30] und die Vorstellungen von Menschen mit Behinderung als „lebensunwert" keinesfalls völlig abgelegt hatte.[31]

Vor diesem Hintergrund muss Carol Poores Feststellung, in der SBZ und der DDR habe es aufgrund der Orientierung am sowjetischen *Lyssenkoismus* keine eugenischen Diskurse mehr gegeben,[32] angepasst werden: Auch in DDR-Medien wurde ein Bild moderner Körper gezeichnet, die diszipliniert, kontrolliert und rein zu sein hatten,[33] und die, wenn sie diese Charakteristika nicht vorweisen konnten und es zugleich um Behinderungen im kapitalistischen Westen ging, der Auslöschung wert waren.

Der *Konsens*, den die „Aktuelle Kamera" in Bezug auf thalidomidbedingte körperliche Beeinträchtigungen schuf, zeigte diese den Zuschauer*innen als eine durch den Kapitalismus bedingte und auch durch den Tod der betroffenen Kinder zu lösende Tragödie einer unter-

---

29 Prozess nach Contergan-Tragödie in Belgien, Aktuelle Kamera (Spätausgabe) vom 09.11.1962. DRAB-N, ID: 381820, TC: 10.44.54–10.45.55.

30 Vgl. Ute Hoffmann: „Das ist wohl ein Stück verdrängt worden…". Zum Umgang mit den „Euthanasie"-Verbrechen in der DDR. In: Annette Leo und Peter Reif-Spirek (Hg.): Vielstimmiges Schweigen. Neue Studien zum DDR-Antifaschismus. Berlin 2001, S. 51–66, hier S. 65–66.

31 Vgl. die Fallbeschreibung eines Ausflugs von Uta und Jürgen Trogisch, Leiter*innen des Katharinenhofs Anfang der 1970er Jahre, bei Dagmar Herzog: „Die lang erkämpfte Menschwerdung (1980–2020)". Adorno-Vorlesung 3/3 vom 25.06.2021, TC: 27.00–29.00. Online: https://www.youtube.com/watch?v=-qOMWWflNMmo, abgerufen am 30.06.2021; sowie Sabine Gries: „Sie haben doch gesunde Kinder, da stört das behinderte nur." Vom wissenschaftlichen und staatlichen Umgang mit behinderten Kindern in der DDR. In: Lother Mertens und Dieter Voigt (Hg.): Humanistischer Sozialismus? Der Umgang der SED mit der Bevölkerung, dargestellt an ausgewählten Gruppen. Münster 1995, S. 235–282, insb. S. 242–254.

32 Vgl. Poore 2009, S. 252–253.

33 Vgl. Bill Hughes: Bauman's Strangers: impairment and the invalidation of disabled people in modern and post-modern cultures. In: Disability & Society 17, 2002, Nr. 5, S. 571–584, hier S. 574.

drückten und gepeinigten Bevölkerung westlicher Staaten. Implizit sendete man damit auch eine Botschaft über Behinderungen im eigenen Staat: In der DDR konnte so etwas nicht passieren. Contergan diente damit gleichzeitig als Signifikant für die Sinnhaftigkeit des eigenen Staatswesens und die Gefährlichkeit kapitalistischer Staaten, es erfüllte als Teil des Behinderungsdispositivs daher eine interdiskursive Funktion.

„Ich kann auch jetzt noch etwas leisten, ich will weiterleben." Zur Inszenierung von Behinderungen im Zeitalter der Rehabilitation

Wie wurden im Gegensatz dazu die Behinderungen der eigenen Bevölkerung inszeniert? Anhand von zwei Fallbeispielen aus den 1970er und 1980er Jahren soll ein zentraler Bestandteil des DDR-Behinderungsdispositivs in Bezug auf diese Frage nachgezeichnet werden: der Rehabilitationsdiskurs.

Realsozialistisch verstandene Rehabilitation reagierte auf die „Annahme, dass die ‚physisch-psychische Schädigung von Menschen' ein (…) erzieherisches Verhältnis zu anderen Menschen außer Funktion setze: ‚Die doppelte Wechselbeziehung Mensch – Natur und Individuum – Kollektiv – Gesellschaft ist gestört.'" Rehabilitation wurde dementsprechend „vorrangig als eine Form der Eingliederungshilfe in die sozialistische Gesellschaft verstanden", sie erreichte schließlich „in den 1970er Jahren ihren Höhepunkt."[34]

Das Rehabilitationsparadigma schlug sich in der DDR auch in dokumentarischen Fernsehformaten nieder. Die meisten dieser Reportagen zeigten körperliche Behinderungen, geistige Behinderungen waren eher selten. Paradigmatisches Beispiel für diese Reportagen ist eine „Umschau-Reportage" mit dem Titel „Ein Leben im Rollstuhl". DDR-F 1 zeigte diese am 14.12.1977 erstmalig, sie beginnt mit ausführlichen Aufnahmen aus der Rehabilitation querschnittgelähmter Erwachsener. Dabei nutzten Regisseur Joachim Lubnau und Redakteurin Maxi Haupt persönliche Schicksale, um den Zuschauer*innen deutlich zu machen, dass diese Behinderungen auch sie treffen konnten:

> [*anon. 1*, SB], 25 Jahre, Lehrerin, zeitlebens gelähmt durch einen Autounfall. [*anon. 1 in Halbtotale bei Gehübungen am Reck, Zoom auf die Beine,* SB]
>
> Nach einem Kopfsprung in zu flaches Wasser: [*anon. 2*, SB], 32 Jahre, Kraftfahrer. Er wird nie wieder laufen können. [*anon. 2 in Nahaufnahme, Fokus auf Mund beim Gefüttertwerden, in einem Bett liegend, eine Hand in einer Schlaufe,* SB]
>
> Am 21. Mai 1977 lief sie in ein Auto: [*anon. 3,* SB], erst 16 Jahre, Gärtnerlehrling [*anon. 3 in Halbtotale im Bett liegend, beim Umlagern durch Pflegerinnen,* SB]

34 Vgl. Barsch 2016, S. 214–215.

> [*anon. 4,* SB], 24 Jahre, mit 2,3 Promille bestieg er sein Motorrad. [*anon. 4 in Halbtotale oberkörperfrei, muskulös, liegend und Kraftübungen mit einem Band machend, das über seinem Bett angebracht ist,* SB]
>
> Vor ihnen allen steht ein Leben im Rollstuhl.[35]

Nach der oben wiedergegebenen Einführung folgte die zweite Sequenz unter dem Thema Medizin und Rehabilitation. Sequenz 3 beleuchtete den Alltag unterschiedlicher querschnittgelähmter DDR-Bürger*innen: ihre Wohnsituation, ihre Mobilität und Freizeitgestaltung, die Eingliederung in die Arbeitswelt sowie die Lebensbereiche Sport und Liebe. Insbesondere im letzten Bereich stach die Dokumentation durch Interviews mit Rollstuhlfahrer*innen heraus, die nach Partnerschaft, Kinderwünschen und Sexualität befragt wurden.

Die Querschnittlähmungen der gezeigten Personen wurden in „Ein Leben im Rollstuhl" durchgängig als individuell ursächliche Schicksale gezeichnet, die jedoch gesellschaftlich bewältigt werden mussten. Dabei ging die Reportage auch explizit auf die psychischen Folgen körperlichen Beeinträchtigungserwerbs ein:

> (…) den schwierigsten psychischen Belastungen ist der Behinderte ausgesetzt. Er muss begreifen und (…) erkennen, dass auch er nützlich sein kann, dass er gebraucht wird. Um über die schweren ersten Wochen (…) hinwegzukommen, ist die Arbeitstherapie eine wichtige psychische Stütze. Es mögen kleine, einfache Dinge sein, die fürs Erste gelingen. Doch für jeden sind sie die glückliche Bestätigung: Ich kann auch jetzt noch etwas leisten, ich will weiterleben.[36]

Die starke Fixierung des Rehabilitationsdiskurses auf Arbeit und Leistung knüpfte an ein auch außerhalb der DDR verbreitetes Behinderungsmodell an, das als „medizinisch-individuell" beschrieben worden ist. Die Querschnittlähmung der Betroffenen wurde als Defizit verstanden, das mit einer plötzlichen „Unfähigkeit zu produktiver Erwerbsarbeit" einherging.[37] Diese Unfähigkeit stellte für den realsozialistischen Staat, der Arbeit als „Hauptmittel der Persönlichkeitsentwicklung" ideologisch überhöhte,[38] ein grundlegendes Problem dar. Die Rehabilitation behinderter Menschen orientierte sich vor allem an deren Wiedereingliederung in die Arbeitswelt, weshalb die ursprünglich in der Psychiatrie angewandte Arbeitstherapie bereits früh auch in der rehabilitativen Praxis angewandt wurde.[39] Im Bereich des Audiovisuellen wurde dem-

35 Umschau-Reportage. Aus Wissenschaft und Technik: Ein Leben im Rollstuhl, EA: 14.12.1977. DRAB-H, ID: 003607, TC: 10.00.00–10.01.07. Die Namen der gezeigten Personen wurden anonymisiert, ein Ausschnitt der Reportage aus der Sequenz „Alltag" kann unter https://behinderung-ddr.de/lebenswelten/medien angesehen werden.

36 Ebd., TC: 10.10.47–10.11.23.

37 Elsbeth Bösl: Was ist Disability History? Zur Geschichte und Historiografie von Behinderung. In: Dies. u. a. (Hg.): Disability History. Konstruktionen von Behinderung in der Geschichte. Eine Einführung. Bielefeld 2010, S. 29–43, hier S. 31.

38 Vgl. Dietrich 2018, S. 812.

39 Scharf u. a. 2019, S. 60–61.

entsprechend großer Wert auf die Inszenierung behinderter Menschen als arbeitsfähig gelegt.[40] Lubnau und Haupt gingen in „Ein Leben im Rollstuhl" sogar soweit, den Lebenswillen der Protagonist*innen daran zu koppeln: Es waren nicht individuelle Zufriedenheit, gesellschaftliche Inklusion oder die Freiheit von Schmerz, die den Ausschlag für lebenswertes Leben gaben, sondern die Leistungsfähigkeit der Rehabilitand*innen.

Eine ähnliche Inszenierung zeigte sich in einer weiteren „Umschau-Reportage" mit dem Titel „Nachdem mir das geschah" aus dem Jahr 1982, in der die Rehabilitation erblindeter DDR-Bürger*innen und solcher, die durch Unfälle ihr Gehör verloren hatten, gezeigt wurde. In der Reportage wurde ein 27 Jahre alter Gießer interviewt, der durch unzureichenden Arbeitsschutz im VEB Leichtmetallwerk Rackwitz beim Aluminiumgießen erblindet war.

> [*Halbtotale auf Interviewer, sitzend in einem großen Sessel in einem Wohnzimmer,* SB] Interviewer: ‚Wie sind Sie, Herr [*anon.,* SB], über die erste schwere Phase ihres Blindseins hinweggekommen?'
>
> ‚Ja, schwere Phase, das kann ich eigentlich nicht sagen. Dadurch, dass ich noch hell und dunkel sehen konnte, war das Gefühl bei mir gar nicht da, dass ich blind bin oder blind bleiben werde. Ich hab immer gehofft, es wird wieder werden und außerdem hatte ich einen sehr guten und großen Freundeskreis und meine Verlobte (…). Mir ist das gar nicht so aufgefallen – ich war schwimmen, ich war tanzen, ich war in der Nachtbar, ich war im Urlaub, (…) und es hat mir alles viel Spaß gemacht (…).'
>
> [*Nahaufnahme von Buch in Braille-Schrift, Kameraschwenk auf die Blindenschreibmaschine von anon. und wie er sie bedient,* SB]
>
> Sprecher aus dem Off: ‚Die Stunden der Ablenkung (…) aber konnten ihn sein Untätigsein nicht voll vergessen machen. Er suchte nach einem sinnvollen Ausgleich, wollte wieder lesen, wieder schreiben können. So erlernte er (…) die Blindenschrift und das Schreiben auf der Punktschriftmaschine, alles im Selbststudium (…). Er stürzte sich in diese neue Aufgabe, sie erfüllte ihn, machte ihn glücklich, freier, unabhängiger von fremder Hilfe. Er sah darin den Schlüssel für einen neuen Anfang [*Nahaufname auf anon. Sonnenbrille, in der sich die Schreibmaschine spiegelt*], einen neuen Beruf.'[41]

Der Kontrast zwischen den Aussagen des Gießers und dem Kommentar aus dem Off macht die starke audiovisuelle Narrativität der Behinderungsinszenierungen in Bezug auf die eigene Bevölkerung deutlich. Während der Interviewte zwar darauf hoffte, nicht vollständig er-

40 Vgl. hierfür beispielsweise auch die Inszenierung behinderter Arbeit in Sequenzen unter https://behinderung-ddr.de/lebenswelten/medien.

41 Umschau-Reportage. Aus Wissenschaft und Technik: Nachdem mir das geschah. EA: 02.02.1982, DRAB-H, ID: 001915, TC: 10.04.26–10.05.39.

blindet zu sein, begründete er seine Lebenslust nach dem Behinderungserwerb primär mit Freizeiterlebnissen. Diese für die DDR-Arbeitsmoral tendenziell schwierige Haltung, musste durch das Off korrigiert werden: Die Zuschauer*innen sollten wissen, dass erworbene Beeinträchtigungen nicht in der Freizeit zu bewältigen waren, sondern im Arbeitsleben. Damit formulierte das DDR-Fernsehen einen unmissverständlichen *Konsens:* Behinderte Menschen sollten durch Arbeit Anteil an der gesellschaftlichen Produktion haben – und Rehabilitation war der Schlüssel für diese diskursiv-praktische Dimension des Behinderungsdispositivs.

Abb. 1: Screenshot aus „Umschau – Aus Wissenschaft und Technik: Nachdem mir das geschah“ vom 02.02.1982, TC: 10:05:41.04. Quelle: DRA.

„Unsere Kinder entsprechen nicht der Norm, aber sind unsere Normen eigentlich richtig?“ Zum Aufbrechen des Behinderungskonsenses Ende der 1980er Jahre

Im Bereich der audiovisuellen Inszenierung von Behinderung zeitigten die 1980er Jahre eine Reihe von Neuerungen. So wurde ab dem 09.04.1983 erstmals die Sendung „Im Bilde. Sehen – Verstehen“ (später: „Im Bilde – Für Hörgeschädigte“) im DDR-F 2 gesendet, die für Bürger*innen mit auditiven Beeinträchtigungen gestaltet war. Auch im Format „Elternsprechstunde“ wurden Folgen gesendet, die sich speziell an Angehörige von Menschen mit Behinderungen wandten.[42]

Langjährige Mitarbeiterin dieser Reihe war Gudrun Strigin, die schließlich als Regisseurin mit einem ambitionierten Filmprojekt namens „Tagebuch für Paul, mein behindertes Kind“ in den Jahren 1987–89 den bisherigen medialen *Konsens* zum Umgang mit Behinderungen in der DDR durchbrach.

Der essayistische Dokumentarfilm entstand in enger Zusammenarbeit mit einer aktivistischen Gruppe aus Berlin-Prenzlauer Berg namens „Eltern mit mehrfach-schwerstbehinderten Kindern“. 1988 wurde ein Elternpaar der Gruppe von einer Kinderärztin aus der Charité angesprochen, an die sich Strigin gewandt hatte, um Kontakte zu Eltern behinderter Kinder herzustellen. Das Paar wurde schließlich eine längere Zeit vom Filmteam im Alltag begleitet. Im Interview mit mir stellte die Mutter von Paul – dem behinderten Kind, nach dem der Film benannt wurde – dazu fest, dass das Filmteam sich auf „unser Anliegen eingelassen, und es sich zunehmend zu einem eigenen Anliegen gemacht“ habe.[43] Die Erstausstrahlung des Films und einer korrespondierenden Gesprächsrunde mit dem Titel „Familien im Gespräch“ war laut der Fernsehzeitschrift „FF Dabei“ ursprünglich für den 16.11.1988 zur Ausstrahlung vorgesehen, wurde aber kurzfristig durch eine Übertragung zum Start der sowjetischen Raumfähre *Buran*

42 Elternsprechstunde. Umgang mit behinderten Kindern. EA: 22.04.1987, DRAB-H, ID: 540371.
43 Schriftliches Interview von Sebastian Balling und [anon.] vom 05.06.2021.

ersetzt[44] und, anscheinend nach Diskussionen in den Fernsehgremien, in den folgenden Monaten mehrfach überarbeitet.[45] Dennoch wurde der Film auch zum zweiten Ausstrahlungstermin am 22.06.1989 nicht gesendet[46] – wenngleich die Akten zu den Gründen dafür schweigen. Erst nach dem Mauerfall, am 19.12.1989, wurde der Film schließlich mit der dazugehörigen Gesprächsrunde gezeigt.

Das Narrativ des „Tagebuch"-Films war stark von den authentischen Tagebucheinträgen von Pauls Mutter geprägt. Am Fenster sitzend las sie von alltäglichen Überforderungen, mangelnder staatlicher und gesellschaftlicher Unterstützung, und formulierte ihr Bangen um die Zukunft Pauls. Im Bereich des Schulsystems kritisierte sie die Segregation behinderter und nichtbehinderter Kinder. Unterbrochen wurden die Tagebucheinträge von Sequenzen aus dem Alltag der Familie, Experteninterviews sowie einer Sequenz, die Szenen aus dem Alltag einer weiteren Familie aus der Berliner Gruppe zeigte: Ursula Sell, Michael Weimann und ihr schwerst-mehrfachbehinderter Sohn tauchten in einer dreiminütigen Sequenz auf, die die beiden Eltern laut eigener Aussage im Vorfeld ausführlich einstudiert hatten.[47] In ihr gingen sie auch auf die Zuschauer*innen ein:

> Weimann: ‚(…) Und wir haben (…) auch die Bedenken, dass die Leute mithilfe der Kamera mal wie so in ein Aquarium in unsere Familie gucken und dann eigentlich nur froh sind, dass sie nicht so ein Problem haben und sich zurücklehnen und besser wäre es schon, wenn sie sich das mal ein bisschen an sich rankommen lassen würden. Und außerdem ist es natürlich schwierig, in so ner kurzen Zeit so das Wichtigste von den vielen Problemen zu sagen.'[48]

Im weiteren Verlauf des Interviews konkretisierte Weimann die Kritik und hinterfragte – nach meinen Kenntnissen eine Premiere im DDR-Fernsehen – das Unterbringungssystem von Menschen mit schweren Behinderungen, die, wenn sie nicht zu Hause von Angehörigen betreut wurden, oftmals in unpassenden psychiatrischen Einrichtungen oder gar Altenheimen wohnen mussten.

> Ein Problem, was uns (…) sehr bewegt, ist die Zukunft unserer Kinder und wenn die 18 Jahre werden (…) gibt's zurzeit kaum Unterbringungsmöglichkeiten, die für uns akzeptabel sind. Haben auch ne gewisse Zukunftsangst und denken, dass da noch viel von entsprechenden staatlichen Stellen unternommen werden muss. Was wir auch kritikwürdig finden, dass die, die schwächer sind, eben zum Beispiel die Mehrfach-Schwerstbehinderten, weniger gut

44 Thorsten Seewitz: Brief an die Programmredaktion des Fernsehens der DDR vom 06.12.1988, betr. Ausstrahlungstermin Sendung „In Familie", Privatbesitz, o. P.; sowie Fernsehen der DDR: Antwortschreiben vom 06.12.1988, Privatbesitz, o. P.

45 Michael Weimann: Handschriftliche Notizen nach einem Telefonat mit Gudrun Strigin vom 12.02.1989, Bl. 14, Robert-Havemann-Archiv, PA Sell/Weimann: SW 005.

46 Sendungsunterlagen: Wochenprogramm 22.06.1989, DRAB Schriftgut, o. S.

47 Interview von Sebastian Balling, Meta Sell sowie Mike Weimann vom 08.04.2021, S. 2.

48 Tagebuch für Paul – mein behindertes Kind. EA: 19.12.1989, DRAB-H, ID: 039181, TC: 00.43.19–00.46.45.

> versorgt und gefördert werden, [*Weimann legt Platte auf, Kameraschwenk nach links, wo die Mutter den Sohn auf den Boden legt, Musik ertönt,* SB] als die, die nicht so leistungsschwach sind. Es müsste eigentlich umgekehrt sein.[49]

Die Kritik Weimanns richtete sich auch nicht zuletzt gegen den Leistungsgedanken der Rehabilitation. Die starke Fokussierung der DDR-Politik auf Menschen mit Behinderungen, die in die Arbeitswelt eingegliedert werden konnten, führte aus seiner Perspektive zu einer völligen Missachtung der Bedürfnisse von Menschen mit schwereren Behinderungen, einer mangelhaften staatlichen und gesellschaftlichen Unterstützung und einer nicht existenten Integration dieser Menschen in die Gesellschaft. Er brachte damit eine Kritik auf den Punkt, die sich durch den gesamten Film zog und in der Endsequenz von Pauls Mutter treffend formuliert wurde:

Abb. 2: Screenshot aus „Tagebuch für Paul – mein behindertes Kind“ vom 19.12.1989, TC 00:46:18.18. Quelle: DRA.

> Ist Behindertsein wirklich ein Mangel? Oder ist es nicht eher eine Bewertung, die immer auf Mangel hinausläuft? Unsere Kinder entsprechen nicht der Norm, aber sind unsere Normen eigentlich richtig?[50]

Diskussion

Behinderungen waren im DDR-Fernsehen stets ein Politikum. In der Auseinandersetzung mit dem Westen wurde ihr Zustandekommen als systemisch bedingt und als Tragödie einer verzweifelten Bevölkerung inszeniert, der sogar der Mord von behinderten Kindern nachgesehen werden konnte. Vorstellungen „lebensunwerten“ Lebens, auch in der DDR weit verbreitet, dienten einer Inszenierung behinderten Lebens, die letztlich den realsozialistischen Staat rechtfertigen sollte.

Erworbene Behinderungen der DDR-Bevölkerung wurden im Gegenteil nicht als systemisch bedingt inszeniert, sondern als individuelle Schicksale, denen ein sich kümmernder Staat gegenüberstand, der jedoch zugleich im Rahmen des vorherrschenden *Konsenses* Arbeits- und Leistungsfähigkeit zur Überwindung der Beeinträchtigungen einforderte. Das DDR-Fernsehen schuf hier ein *Dispositiv*, dessen elementarer Bestandteil die Verbindung von Arbeitskraft und Lebenswillen war, und das sich durch die Verbindung zwischen Diskurs und Praxis auszeichnete.

49 Tagebuch für Paul, TC: 00.44.44–00.45.46.
50 Tagebuch für Paul, TC: 00.49.43–00.50.58.

Dieser *Konsens* brach erst während der Wende auf. „Tagebuch für Paul, mein behindertes Kind" zeigte eindrücklich die Mängel in der Betreuung, dem Alltag und der Beteiligung behinderter Menschen. Der Film brachte eine genuine Betroffenenperspektive in das *Behinderungsdispositiv* ein: Hier erschienen die alltäglichen Probleme von Familien mit behinderten Kindern zwar nicht wenig inszeniert, aber authentisch. Sie waren in ein aktivistisches Narrativ eingebettet, das den staatlichen Umgang mit Behinderungen in Frage stellte. Den beteiligten aktivistischen Eltern ging es dabei um eine Neuorientierung des *Dispositivs* hin zu mehr Inklusion und Betroffenenperspektive, wenngleich der Film, so ein Mitglied der Elterngruppe, „schlicht 1 Jahr zu spät" ins Fernsehen kam.[51]

51 Diethart Gerecke: Tagebuch für Paul – mein behindertes Kind. In: Elternbrief 15, 1990, S. 7.

Forum

Helmut Heißenbüttel zum 100. Geburtstag

Wüste und Beduinen.

Oder: Vielleicht hat Heißenbüttel
nicht laut genug geträumt.
Ein Vortrag von Michael Lissek

Dies ist der Abdruck eines Vortrages, gehalten am 26. Juni 2021 im Stuttgarter Literaturhaus. Anlass war der 100. Geburtstag des Autors und Funkredakteurs Helmut Heißenbüttel. Der Name, den die Veranstaltung in Stuttgart trug, lautete: „Happy Birthday, Helmut Heißenbüttel. Eine Geburtstagssause."

Der hier gefeierte Helmut Heißenbüttel war neben seiner Tätigkeit als Autor (für die er u. a. 1969 den Büchner-Preis erhielt) zwischen 1959 und 1981 Redakteur des Radio-Essays beim SDR. Diese Phase des Radios gilt bis heute als Goldene Zeit des Radios, als seltenes Zusammentreffen von Massenmedium und kulturellem Anspruch. Der Sendeplatz „Essay" existiert bis heute, nämlich beim SWR in seinem zweiten Programm.

Michael Lissek, geb. 1969, ist seit 2017 Redakteur dieses „Essays". Er war zwischen 1999 und 2017 Produzent und Autor von Radiofeatures und unterrichtet regelmäßig „Geschichte und Ästhetik des Radiofeatures" an deutschen Universitäten.

Der Duktus des gesprochenen Wortes ist bei Abdruck des Vortrages beibehalten worden. Es sind keine Nachweise angefügt worden.

Sehr verehrte Damen und Herren,

auf der Homepage eines Autors des späten Heißenbüttelschen Radio-Essays – war es Ralf Thenior?, war es Wondratschek? oder der Bukowski-Übersetzer Carl Weissner? –: Auf einer Essay-Autoren-Homepage jedenfalls habe ich den Satz gelesen: *„Ich hatte das Glück für das Radio zu arbeiten, als in den Redaktionen noch Schriftsteller saßen und keine Journalisten."*

Zu diesem Sound nickt man gerne, das klingt schön, das klingt nach *Willkommen Zuhaus* und wie ein Manufactum-Satz, *„Es gab sie noch, die guten Redakteure"*. Der Redakteur als wertvolles, seltenes Ding, als Möbel vielleicht. Außerdem hält man ja ohnehin nicht viel von der blöden Journaille, das ist als Reflex gut eingeübt seit Balzacs „Verlorenen Illusionen" und Karl Kraus. Sehr charmant wirkt heute die Vorstellung, dass in den Redaktionen irgendwann einmal Feingeister saßen und, beispielsweise, über ihren nächsten Lyrikband sinnierten. Männer (zumeist), die neben ihrer drögen Tätigkeit als Radiobeamte ein „Werk zu betreuen" hatten (ein eigenes allerdings), die sich mit Prosaformen beschäftigten und sich auskannten mit Versmaß und -fuß. Denn solche belesenen und gebildeten Männer hatten Verständnis für die Schreibprobleme anderer Autoren, für das Herumirren in verworrenen inneren Schreiblandschaften. Und sie suchten dann (so ist das überliefert) ihresgleichen als Mit- und Zuarbeiter, andere Dichter und Denker, und sie kauften ihre Texte, und sie zahlten gut.

Sic transit gloria mundi, es kam der Tag, an dem all das verschwand, man weiß nicht recht, warum, vermutlich war „das System" daran schuld, und danach war alles auf Produktivität, Geschwindigkeit, Verwertbarkeit und Jingletum getrimmt und beherrscht vom garst'gen Journalisten. Die der Erzählung die

Information vorzieht; dem Experiment das Resultat.

Das sagt der zitierte Satz. Das ist der Mythos, der bis heute lebt und gehegt wird.

Je länger ich diesem Satz jedoch nachdachte, umso seltsamer fand ich die Dichotomie zwischen Schriftsteller hier und Journalist dort. Vor allem in einem „Funkhaus". Müsste nicht auch, dachte ich, statt des *Entweder-Oder* ein *Sowohl-Als-Auch* denkbar sein? Müsste nicht eigentlich ein DRITTER, also *weder* Journalist *noch* Schriftsteller, im Radio und fürs Radio arbeiten? Ein … wie wollen wir diesen Dritten nennen? Ein *Radiomacher* vielleicht?

Obwohl wir da gar nicht hinwollten oder hinsollten (und schon gar nicht heute und hier), sind wir auf dem nicht ganz radio-unspezifischen Feld des „*Großen Eigentlich*" angekommen. Auf einem Feld, auf dem ich ein Bier von einem Kellner serviert bekomme, der *eigentlich* Schauspieler ist. Ich einer Stadtführung zuhöre, die nicht von einer Fremdenführerin, sondern von einer jungen Frau durchgeführt wird, die *eigentlich* auf eine Mitarbeiterinnenstelle im Fach Archäologie wartet (und von den lausig entlohnten Lehraufträgen nicht leben kann). Man auf einen Baggerfahrer trifft, der eigentlich Bassist ist und auf den Durchbruch seiner Band wartet. Solcherlei.

Das Verhältnis von „Tun" und „eigentlichem Wollen" läuft *immer* in diese Richtung: Man *tut* etwas vermeintlich Banales, möchte aber *eigentlich* etwas Kreatives *machen*. Etwas Poetisches. Oder Akademisches. Künstlerisches. Etwas WERTVOLLERES eben. Eher nicht denkbar ist es in der umgekehrten Richtung: Ein Tänzer, der *eigentlich* Bankangestellter sein will; ein Maler, dessen *eigentliches* Ziel ist, Automechaniker zu sein. Beiden würde man sagen: Dann tu's doch. Oder nicht?

Sie ahnen, worauf ich hinaus will. Die Schriftsteller, die da in den Radioredaktionen saßen oder knapp daneben: Ja, das waren keine Journalisten, richtig, und von mir aus: *Gott sei Dank!* – aber sie waren eben Menschen, die *eigentlich* etwas anderes machen wollten. Bücher schreiben nämlich.

Und wie diese Autoren dieser vermeintlich „Goldenen Zeiten des Radios", als nämlich noch Schriftsteller in den Redaktionen saßen, eben *dieses* Radio verachteten! Andersch. Enzensberger. Walser. Auch deren Autoren, Arno Schmidt vor allem. Nicht müde wurden sie, in Briefen und Tagebüchern ihre Tätigkeiten beim „Funk" als Kärrnerarbeit ihres unterforderten Geistes zu beschreiben, als „Brot-", „Sklaven-" und „Frondienst". Als etwas, von dem es so schnell wie möglich loszukommen galt zugunsten des Eigentlichen: Des Romans, des Gedichts!

Nicht nur vielen Autorentexten der „Goldenen Zeit", sondern selbst noch dem letzten mediokren Interviewer und seinen Fragen hört man einen servil-aggressiven Ton an, ein intellektuelles Schnöseltum, das sich des Machtinstruments „Radio" zwar ohne Zögern bedient, es gleichzeitig aus hochgeistigen Gründen aber geringschätzt. Hören Sie Interviews der damaligen Zeit: Die Fragen sind meistens länger als die Antworten. Der Wunsch, erst der Honorare wegen beim Radio zu landen und dann des „Anspruchs" wegen vom Radio zu fliehen, scheint epidemisch gewesen zu sein in diesen „Goldenen Zeiten". Was ja auch irgendwie verständlich ist, denn: Wir kennen die Namen derjenigen, die wir „namhaft" nennen, ja nur deswegen, weil sie nachher erfolgreiche Bücher geschrieben haben – nicht, weil sie fürs Radio arbeiteten. Wer sich einen Namen machen will, sollte woanders hingehen als zum Radio. Oder sagt Ihnen der Name Irmfried Wilimzig etwas? Das war

der Mann, der zwischen 1957 und 1978 in der Redaktion Radio-Essay *sämtliche* Manuskripte in Ton umbaute; der Haus- und Redaktions-Regisseur Heißenbüttels.

Wilimzig *war* der Radiomacher in der Redaktion Radio-Essay.

Er ist unbekannt.

Und nicht nur, weil ich die Geburtstagsstimmung zum Hundertesten von Helmut Heißenbüttel nicht stören möchte, sondern weil ich es sehr ernst meine, sage ich: Das ist schon okay so. Man muss nicht Radio machen wollen. Man kann, durchaus, Romane oder Gedichte schreiben wollen, ich habe da gar nichts gegen. Und es widerspricht auch nicht im Geringsten meiner anarchistischen oder zumindest bataillanischen Gesinnung, das Radio panzerknackermäßig als Cash-Cow zu verwenden, hurtig (oder nicht so hurtig) ein paar Seiten zu schreiben und sich danach vom Acker zu machen, *take the money and run*. Das Radio als intellektuelle Transitstelle und ökonomische Tankstelle: Warum nicht?

Weil … Leider: Und ich spreche hier als jemand, der das Radio und seine Möglichkeiten sehr liebt – ich spreche also als beleidigter Liebhaber: Weil sich der Radio-Essay in dieser Zeit, an diesem Ort, in Stuttgart, formal nicht sonderlich weiterentwickelt hat. Und wenig Lust auf Experimentelles hatte. Das muss man leider so sagen. Die spannendsten akustischen Entwicklungen und Möglichkeiten der 60er und 70er Jahre sind an der Redaktion „Radio-Essay“ vorbeigezogen wie ferne Frühlingswinde: Die Stereophonie; der Originalton im Feature & Hörspiel; die akustischen Spitzenklöppeleien des Pariser *Atèlier création radiophonique* Rene Farabets.

1967 vermerkt Helmut Heißenbüttel nach einer „Stereo-Feature-Tagung“, die Stereoaufnahme sei nur sinnvoll für Geräusche, der Radio-Essay brauche das nicht. 1975 immerhin regt er gegenüber dem Programmdirektor an, eine Reihe zu etablieren, „die dem reinen radiophonen Experiment dient“. Das kam aber nicht zustande.

Der Radio-Essay beim SDR war und blieb ein Schriftsteller-Sendeplatz. Es ging um Wort. Und Klang war sekundär.

Anders in Köln. Anders in Berlin. Anders in Paris. Anders in Wien. Anders in Zagreb. Anders in Sidney.

In Stuttgart? Ingeborg Bachmann über „Die Welt des Marcel Proust“: Ein nicht enden wollender Monolog, müde vorgetragen von einer blasierten Schauspielerin. Elfriede Jelinek über Thomas Pynchon (den sie mitübersetzt hatte): Eine Art langer Lexikoneintrag ohne persönlichen Bezug, vorgetragen von einer falsch betonenden Schauspielerin. Hans Wollschlägers Essays: arrogant verlesene Besserwissereien eines frühvergreisten Elitären, gespickt mit falsch verstandenem Freud. Arno Schmidt: Inhaltlich misogyner und (man staune) deutschnationaler Quatsch, formal in übelste Fünfzigerjahredialoge geschraubt, in eine gedrechselte Sprache, die niemand spricht. Selbst Ernst Jandls „Mitteilungen aus der literarischen Praxis“: Schnell, hektisch weggesprochene Nichtigkeiten, wie auf dem Sprung verfasst. Immerhin gesprochen von ihm selbst. Klangwüsten.

Erst in den späteren 70er Jahren, neben der Entwicklung der redaktionsinternen Sendereihe „Autoren-Musik“ und wie als begriffe man langsam die klangpoetischen Möglichkeiten des Mediums, entstanden einige wenige Produktionen, die ambitionierter und von der Akustik her gedacht waren. In Wolf Wondratscheks „Beat-Boss trifft Glitterhäuptling“ über eine Begegnung David Bowies mit William S. Borroughs wird David Bowie vom fröhlich delirierenden Amon Düül 2-Schlagzeuger Daniel Fichelscher gesprochen, der währenddessen auf einer Gitarre klimpert; in Ralf The-

niors „Old Fart at play“ wird mithilfe von Musik-Loops versucht, die deutsche Übersetzung von Captain-Beefheart-Texten auf seine Musik zu rappen.

Immerhin. Aber man muss es leider so sagen: Im Großen und Ganzen haben Klang, Stimme, Rhythmus, die Zartheit und mögliche Poesie des flüchtigen akustischen Moments, die Sinnlichkeit von Pausen beim Radio-Essay keine Rolle gespielt. Was bei dem zartfühlenden, an vielen Stellen perforierten, freundlichen und musikalischen Helmut Heißenbüttel, der noch dazu in seinen literarischen Texten wie kein zweiter mit Fundstücken, Zitaten und Materialitäten spielt, verwundert. Mich jedenfalls.

Dabei kann nur im Radio ein Text flüstern. Oder schreien. Nur hier kann er von links oben kommen oder rechts unten. Nur hier kann er pausieren oder sich selbst ins Wort fallen. Nur hier kann er Tempo machen oder sich verlangsamen. Im Inneren einer Hirnschale klaustrophob oder mit abendlichen Geräuschen zum Mauersegler werden. Im Radio kann ein Text ein anderer werden. Durch Geräusche. Musikrisse. Assoziationsräume. Durch die Stimme eines Greises. Oder eines Kindes. Jemand summt. Jemand atmet. Jemand lügt. Ein Mann sitzt in seinem Zimmer und hört es. Draußen eine Straßenbahn. Text wird im Radio: Textur. Ein Gewebe aus Klängen. Das kriegt kein Buch hin. Das kann nur Radio.

„Ach, Sie wollen Hörspielmittel einsetzen?“, fragte mich einmal ein Autor, der auch schon für Heißenbüttel schrieb. „Nein“, antwortete ich: „Radiomittel.“ Radiomittel als akustische Intervention gegen die Schwellung des „künstlerischen Worts“. Aber da sind wir schon im Jahr 2021. Wo wir noch gar nicht hinwollen.

Denn ach, ich habe ein ungutes Gefühl bei diesem vermeintlichen Birthday-Crashing und Essay-Bashing, das gar keines ist, sondern bloß, ich habe es bereits gesagt, die Wortmeldung eines beleidigten Liebhabers und eines Nachgeborenen, dem die Leistungen der Gründungsväter in Anekdötchen und Schrullen vorerzählt wurden als Schlaflied und Anästhesie. *So schön wie damals wird's nimmer*. Da werde ich dann nervös und konsultiere das Hörfunkarchiv als Aufwachraum.

Und selbstredend war der Radio-Essay so, wie er zwischen 1959 und 1981 war, wichtig und richtig. Das wissen wir doch, das weiß doch jeder, der Radio-Essay war und ist ein Stück bundesdeutscher Kultur- und Literaturgeschichte. Er war, wie es aussieht, genau das Richtige für diese Nachkriegszeit, für beschädigte Männer, die sich zum Spielen zwingen mussten, und Frauen, die stimmlos am Rande genau dagegen anschrieben. Für eine Bevölkerung, die eine Menge zu klären und zu durchdenken hatte. Die authentische Hoffnung setzte auf die Macht des Wortes, eine utopische Hoffnung, dass das Wort es sei, das zum neuen Denken führe. Die den Wunsch hatte, einen anderen Diskurs zu hören. Und zu führen.

Der Radio-Essay des SDR wurde 10 Jahre nach dem Holocaust gegründet. (Vor 32 Jahren fiel die Berliner Mauer.) Was sollen uns da Textur und Klang und Mauersegler? Der Text, er wollte vielleicht kein anderer werden.

Und: Dieser „Extrabrocken für Intellektuelle“, wie Heißenbüttel gegenüber dem großartigen Archivar des SDR Edgar Lersch den Essay nennt, wurde geschluckt. Diese Klangwüste kannte Beduinen, die sie durchzogen. Was sie hörten, verstauten sie in ihrem Gepäck. Und erzählten in der nächsten Oase davon. Diese Schriftsteller-Redaktion war ein Sendeplatz von und für Multiplikatoren. Und der elitäre Gestus des Radio-Essays, die oftmals dröge Öde der klanglichen Umsetzung, der Vorzug der Distinktion vor der Kommunikation, war etwas, das nicht wenige reizte.

Zu hören. Und dafür zu schreiben. Das muss man als Redakteur erst einmal schaffen.

Vielleicht war der Radio-Essay für Helmut Heißenbüttel wirklich nur ein Job. Vielleicht auch wäre sein Versuch, etwas anders zu machen, ein *anderes Radio* zu machen, eine in dieser Zeit hoffnungslose, Vordrucke und Jahre füllende Angelegenheit geworden, eine endlose Absprache zwischen der Abteilung A und der Abteilung B, eine Reise ans Ende der Vernunft, eine niemals endende Verhandlung mit der Gewerkschaft der Schauspieler und der Organisation der Toningenieure …

Da legt man sich doch lieber zu den Akten.

In seinem im SWR-Archiv bewahrten Gespräch mit Edgar Lersch gibt Helmut Heißenbüttel 1980 und kurz vor seinem Verschwinden zu Protokoll, dass im Radio eigentlich kein Experiment möglich sei. Schließlich müsse man ja *senden*. Das Radio sei vor allem an der Produktion interessiert; die Seduktion müsse hintan stehen, ein Scheitern sei nicht finanzierbar …

Heißenbüttel hat vielleicht nicht laut genug geträumt.

Und er ist, nicht wenig frustriert, schon mit 60 Jahren in Rente gegangen und an die Störmündung gezogen, in ein verwinkeltes altes Haus voller Schallplatten aus aller Welt und nach Sprachen und Geburtsdatum der Autoren geordneten Bücher, mit Ida weit weg von allem – und Stuttgart.

Ich hoffe, er hatte ein Radio dabei.
Vielen Dank für Ihre Aufmerksamkeit.

Folgen der Disruption

Corona hat unsere Arbeitsweise deutlich verändert

Für unsere Dokumentation zu den Folgen und Veränderungen, die die Pandemie-Situation auf rundfunkhistorisches Arbeiten zeitigt,[1] *hat uns ein weiterer Bericht erreicht. Gerlinde Frey-Vor schildert, wie sie als Leiterin der MDR-Medienforschung in kürzester Zeit neue Arbeitsweisen für das gesamte Team entwickeln musste.*

Alles kam im 1. Quartal 2020 ganz plötzlich. Ich plante Ende Februar/Anfang März 2020 eine Woche Winterurlaub in Südtirol. Als ich abfuhr, diskutierte man in Deutschland bereits über eine auf uns zu rollende Corona-Pandemie und einige Regionen von Italien hatte sie bereits massiv erreicht. Die Region Südtirol stand bei unserer Abreise aber noch nicht auf der Liste der Risikogebiete des Robert-Koch-Instituts. Folglich machten wir uns mit dem Vertrauen auf den Weg, dass eine Woche Urlaub dort möglich sei, zumal wir uns in einer Ferienwohnung und nicht im Hotel aufhielten. Mit meinem Sekretariat beim MDR in Leipzig stand ich aber in regelmäßigem Kon-

1 Die fortlaufende Dokumentation „Folgen der Disruption. Worauf wir uns einstellen“ begann mit einem Aufruf in der RuG-Ausgabe 1–2/2020 (S. 136; vgl. auch https://rundfunkundgeschichte.de/folgen-der-disruption-worauf-wir-uns-einstellen/). Mitglieder des Studienkreises sowie Kolleg*innen in den unterschiedlichen Feldern rundfunkhistorischer Tätigkeiten wurden gebeten, ihre persönlichen Erfahrungsberichte dazu einzusenden, wie die Pandemie-Situation Arbeitsweisen beeinflusst und mittel- bis langfristig verändert. Sie soll dabei nicht nur Ist-Zustände festhalten, sondern insbesondere auch Visionen und Einschätzungen dokumentieren. Der Aufruf ist nach wie vor aktuell. Die Redaktion freut sich über Einsendungen an die Redaktionsadresse.

takt und schaute auch täglich mindestens einmal die dienstlichen E-Mails an. Aus diesen E-Mails und den Meldungen im Intranet war dann am Anfang meiner Urlaubswoche ersichtlich, dass ein zentraler Corona-Krisenstab im MDR gebildet worden war. Dieser veröffentlichte im Laufe der Woche Regeln für den Umgang mit der gefährlichen, neuartigen Krankheit. Ziel war es, den Sendebetrieb, der ja zur regelmäßigen Information der Bevölkerung gebraucht wurde, abzusichern.

Gegen Ende der Woche gelangte dann auch Südtirol auf die RKI Liste der Risikogebiete. An meinem letzten Urlaubstag erhielt ich – wie auch andere aus dem Urlaub zurückkehrende Kolleg*innen – vom MDR die Mitteilung, dass ich mich nach Rückkehr in eine zweiwöchige präventive Quarantäne begeben müsste.

Ab dem 09. März, meinem ersten regulären Arbeitstag, sollte ich vierzehn Tage lang von zu Hause aus arbeiten. Das hieß auch, dass ich meine Abteilung aus dem Home Office führen musste. Sehr kurzfristig musste ich mir als Leiterin neue Organisations- und Arbeitsweisen überlegen, damit wir alle zusammen unsere Aufgaben erfüllen konnten. Als erstes führte ich eine tägliche halbstündige Statusschalte mit meinen Mitarbeitenden ein und nahm meine Stellvertreter in die Mitverantwortung. Diese Schalte wurde zunächst als Telefongruppenschalte durchgeführt. Nachdem der MDR mit Circuit ein geeignetes Video-Tool zur Verfügung gestellt hatte, wurden diese täglichen Schalten als Videoschalte durchgeführt. In diesen Morgenschalten gingen wir die neuesten Nachrichten und Regeln aus dem Corona Krisenstab durch, damit alle Sicherheit für ihre Arbeit und ihr Verhalten gewannen, und sprachen die an dem Tag anstehenden Arbeitsaufgaben kurz durch. Zur Besprechung von konkreten Projekten fanden über den Tag zudem mehrere kleinere Schalten mit kleinen Gruppen von Mitarbeitenden bzw. auch externen Partnern statt. Einmal in der Woche lud ich zu einer sogenannten langen Mitarbeiterschalte von anderthalb Stunden ein, um Themen und Projekte ausführlicher zu besprechen. Ich hoffte nach Beendigung meiner Quarantäne wieder zu meinem gewohnten Arbeitsalltag zurückzukehren.

Aber es sollte anders kommen: die Entwicklungen überschlugen sich. Am 16. März 2020 wurde im MDR entschieden, dass alle Abteilungen, die für die Programmproduktion nicht direkt gebraucht wurden – das traf auch auf die von mir geleitete Abteilung Markt- und Medienforschung zu – ins Home Office gehen sollten. Also überführte ich – selbst noch im Home Office – nun meine komplette Abteilung ins Home Office. Da ein wesentlicher Teil unserer Arbeit Datenauswertungen sind, wurde uns aber gestattet, dass wir mit Abstandsregeln stundenweise im Büro arbeiten konnten. Trotzdem musste ich sicherstellen, dass nach und nach jede/r Mitarbeitende möglichst mit einem dienstlichen LapTop ausgestattet wurde und dass Auswertungsprogramme, die wir dringend brauchten, auch im Home Office liefen. Denn die Nachfrage nach aktuellen Nutzungsanalysen war gerade in diesen Tagen im Sender stark. Der PC Service und die IT Technik im MDR arbeitete in diesen Tagen auf Hochtouren.

Was bei uns auch anstand, war die Überprüfung von geplanten und laufenden empirischen Studien zur Mediennutzung. Denn die Pandemie brachte Effekte auf die Mediennutzung mit sich und die regelmäßigen Nutzungsmuster der Rezipienten veränderten sich. Die Daten unserer Standardmessinstrumente zeigten vor allem bei Fernsehen und Online-Medien eine höhere Nachfrage nach öffentlich-rechtlichen Angeboten, da sie in

der Krise als besonders vertrauenswürdig eingestuft wurden.

Andererseits veränderte Corona aber auch die Bedingung für die Feldarbeit einzelner Studien. So mussten wir eine geplante qualitative Studie auf Basis von Leitfadeninterviews und Kleingruppendiskussionen zunächst verschieben, da die Rekrutierung und der direkte Interviewkontakt mit Probanden nicht möglich waren. Wir setzten uns auch verstärkt mit Möglichkeiten von virtuellen qualitativen Interviews und Gruppendiskussionen auseinander.

Das Arbeiten überwiegend aus dem Home Office war monatelang unser Alltag, bis dann im Sommer 2020 die Regeln vorübergehend etwas gelockert wurden, dann aber im Herbst wieder strenger wurden. Dienstreisen und Meetings mit externen Personen im MDR mussten abgesagt werden und fanden – sofern möglich – als virtuelle Termine in Form von Videoschalten statt. Sie sind bis heute, also anderthalb Jahre später, noch deutlich seltener als früher. Sitzungen innerhalb der ARD oder mit weiteren Partnern wie dem ZDF oder anderen Organisationen fanden – auch mit einer größeren Anzahl an Teilnehmenden – über mehr als ein Jahr nur noch als Videoschalten statt.

Eine Grundvoraussetzung dafür war, dass wir alle uns an unterschiedliche Video-Tools und weitere digitale Tools gewöhnten. Da die unterschiedlichen Partnerorganisationen unterschiedliche Systeme verwendeten – neben Circuit im MDR gab es noch das ARD Konferenzsystem, bei Schalten mit dem ZDF Teams sowie mit anderen Partnern Zoom oder Webex. Nicht jedes der anderen Systeme entsprach den Sicherheitsstandards der MDR Umgebung und musste daher außerhalb dieses IT Umgebung genutzt werden. Inzwischen sind wir in MDR und ARD auch zu Teams übergangen und meine Kolleg*innen und ich sind sehr geübt geworden, Wege zu finden, um mit den verschiedenen Tools zu arbeiten.

Seit Sommer diesen Jahres gibt es eine für alle MDR Mitarbeitenden geltende, aktualisierte Dienstvereinbarung „Mobiles Arbeiten“. Sie ist die Grundlage dafür, dass es auch künftig eine Mischung aus Büropräsenz und Home-Office geben kann. Den einzelnen Abteilungsleitungen wird hier sehr viel Ermessen und Spielraum eingeräumt. Ihnen obliegt es auch, weitere Tools wie z. B. Kanban oder Share-Point zur Aufgabenplanung und -kontrolle einzusetzen. Alle sind wir kontinuierlich weiterhin dabei, Erfahrungen mit der richtigen Mischung aus Digital und Analog und neuen Arbeitsformen zu sammeln. Dieser Weg wird mit der Pandemie nicht vorbei sein, sondern wird weiter gehen. Im Grunde waren wir vorher schon auf diesem Weg, die Pandemie hat ihn nur sehr stark forciert. Unsere Kommunikation und Arbeitsweise sind aber binnen kurzer Zeit deutlich anders geworden.

Dr. Gerlinde Frey-Vor,
Mitteldeutscher Rundfunk , Leipzig

Dissertationsprojekte

Felix Berge

Hören und Sprechen im Krieg

Praktiken informeller Kommunikation
in der Mehrheitsgesellschaft des Nationalsozialismus, 1939–1945

Im Wochenbericht vom 19. Juni 1941 informierte Heinrich Knolle, NSDAP-Kreisleiter Tecklenburg, die Gauleitung Westfalen-Nord in Münster über eine Beobachtung, die ihm von der Ortsgruppenleitung Lengerich-Hohne übermittelt worden war: Schon vor der offiziellen Meldung sei dort „von unserem Angriff auf Kreta geredet worden". Das sei nicht nur ein Beweis dafür, dass „Auslandssender immer noch gehört werden", sondern erwecke „in Teilen der Bevölkerung den Anschein", dass die Hörer*innen der ausländischen – ergo: feindlichen – Rundfunksender „über die im Gange befindlichen Operationen besser Bescheid wissen, [sic] als die Bevölkerung, die sich lediglich auf die Nachrichten unseres Rundfunks verläßt."[1]

Die Berichtsformate des Regimes müssen zurückhaltend interpretiert werden, offenbaren sie doch eher Hinweise auf steuerungsrelevante Tendenzen, die von Meldenden selbst identifiziert wurden.[2] Dennoch artikuliert der kurze Bericht – wenn auch nur ansatzweise, so doch in exemplarischer Verdichtung – wesentliche Faktoren informeller Kommunikation in der deutschen Mehrheitsgesellschaft im Zweiten Weltkrieg.[3] So zeigt sich hier die Bedeutung unklarer Situationen und lokal ausgeprägter Informationsgefälle: Die Angriffe auf Kreta hatten am 20. Mai 1941 begonnen, doch erst am 25. Mai vermeldeten Lokalzeitungen und Wehrmacht-Sonderbericht die Landung deutscher Truppen.[4] In den Zwischentagen wurden offenbar alternative Informationsangebote aus dem feindlichen Rundfunk in der lokalen Gesellschaft konsultiert und weitergegeben. Gerade in Zeiten militärischer Entscheidungen, auch in der euphorischen Kriegsphase bis zum Ende des Jahres 1941, suchten Menschen vor dem Hintergrund des zunächst häufigen Schweigens in den offiziellen Berichten nach Informationen jenseits der Regimeöffentlichkeit. Wie indirekt auch Kreisleiter Knolle eingestand, war dies ein Dilemma für das Regime: Weil Feindsender zu konsumieren in großen Teilen der Be-

1 Wochenbericht des Kreisleiters Tecklenburg an die Gauleitung Westfalen-Nord, 19.6.1941, 2 S., Zitat S. 2, Betrifft: Nachrichtenwesen, LAV NRW W: S 012/NSDAP, Kreis- und Ortsgruppenleitungen, Nr. 125.

2 Vgl. Peter Longerich: Davon haben wir nichts gewusst! Die Deutschen und die Judenverfolgung 1933–1945. München 2006, S. 38–53.

3 Mehrheitsgesellschaft im sogenannten „Altreich" meint die große Gruppe aller nicht aus rassistischen, ordnungspolitischen und/oder heteronormativen Begründungen gesellschaftlich ausgeschlossenen, verfolgten und/oder ermordeten Menschen. Die Gruppe umfasste heterogene Positionen: Sie reichte von überzeugten Täter*innen und Nationalsozialismusaffinen über unauffällige oder gegenüber den Angeboten des Regimes sogar reservierte Menschen bis hin zu schweigend ablehnenden Individuen. Vgl. zu dieser „integrierten Gesellschaft": Heidrun Kämper: Sprachliche Sozialgeschichte 1933 bis 1945 – ein Projektkonzept. In: Heidrun Kämper und Britt-Marie Schuster (Hg.): Sprachliche Sozialgeschichte des Nationalsozialismus. Bremen 2018, S. 9–26, hier S. 13–14.

4 Vgl. die Berichterstattung in der Region, so durch die Westfälische Tageszeitung/Münsterischer Anzeiger 90, Nr. 143, 25.5.1941; sowie der OKW-Bericht zum Angriff auf Kreta (Die Berichte des Oberkommandos der Wehrmacht: 1. Januar 1941 bis 31. Dezember 1941, Berlin 1942, 25.5.1941, S. 162–164).

völkerung verbreitet war,[5] eröffneten die eigentlich verbotenen Informationsangebote situativ einen attraktiven Wissensvorsprung.

Im Kreis Tecklenburg kamen die Informationen aus dem Rundfunk, doch die Formen informeller Kommunikation waren vielfältig: Hausfrauen tauschten sich beim Einkauf aus, LKW-Fahrer trugen Informationen über die Verkehrsnetze, Fronturlauber erzählten Neuigkeiten bei Zugfahrten, Vertreter des Regimes ließen sich in Gaststätten zu unbedachten Äußerungen hinreißen. Auch mitunter haltlose Gerüchte kursierten, die dennoch konkrete soziale Dynamiken provozieren konnten. An diesen Kommunikationspraktiken setzt das Dissertationsvorhaben an: Inspiriert von sozial- und kulturgeschichtlichen Ansätzen, den historischen Medienwissenschaften sowie anthropologischen Perspektiven, erforscht die Arbeit Kommunikationsräume und -praktiken „von unten" im Zusammenspiel mit den offiziellen Regimemeldungen oder Radioangeboten „von oben".[6]

Die Studie fragt nach dem *Wie* von informeller Kommunikation: Wie kommunizierten Menschen unter den Bedingungen von Krieg und Diktatur? Wie gelangten sie jenseits und im Zusammenspiel mit den offiziellen Angeboten an Informationen? Welche Orte spielten eine Rolle, welche räumlichen Faktoren wirkten? Welche Akteur*innen traten in Zeiten von Krise und Unsicherheit mit eigenen Deutungsangeboten auf? Wie verbreiteten sich dabei subjektive Interpretationen? Welche sozialen Dynamiken provozierten konstruierte Wirklichkeiten? Wie gingen Regimevertreter*innen damit um oder nutzten die Praktiken mit eigenen Impulsen?

Um diese Fragen zu diskutieren, geht die Arbeit davon aus, dass die autoritär gelenkte öffentliche Kommunikation des Regimes in ihrem Kontrollstreben selbst einen Rahmen für informelle Kommunikation schaffte. Im Vergleich zu pluralistischen Gesellschaften fielen Gerüchte hier auf einen besonders fruchtbaren Boden. Aus unzureichenden oder verdeckten Informationsressourcen ein Gesamtbild zu rekonstruieren, gehörte für viele zu den Alltagsübungen, um im Krieg ein differenziertes Informationsangebot zu generieren. Das Verhalten der Menschen war von Kontingenzherstellung und Komplexitätsbewältigung geprägt, so die forschungsleitenden Annahmen. Für diese Vermutungen bietet etwa auch das in Quellen nachvollziehbare Ansteigen der Informationsbedürfnisse in Zeiten militärischer Ereignisse – wie im eingehenden Fall aus Tecklenburg – ein Indiz. Doch der artikulierte Drang, die Welt unabhängiger zu verstehen, bedeutete eine Distanzgewinnung gegenüber den offiziellen Angeboten. Das Regime kriminalisierte das Verhalten der Menschen daher und verfolgte die Praktik. Teil der Studie sind auch Erwartungen, Steuerungsideen und Lernprozesse des Regimes: Regimevertreter*innen befanden bestimmte Gerüchte als nützlich, obwohl „Gerüchtemacherei" mit „Heimtücke"-Verfahren eigentlich bekämpft und verfolgt wurde. In einer gewissen Ambivalenz versuchten sie, die eigene Mundpropaganda anzupassen. Informelle Kommunikation untersucht die Arbeit also – über das Verhalten der Bevölkerung hinaus – als Objekt *und* Instrument nationalsozialistischer Herrschaft.

---

5 Vgl. zuletzt Annemone Christians: Das Private vor Gericht: Verhandlungen des Eigenen in der nationalsozialistischen Rechtspraxis. Göttingen 2020, S. 278.

6 Vgl. einführend zum Projektkontext: Caroline Mezger: „Man hört, man spricht": Informelle Kommunikation und Information „von unten" im nationalsozialistischen Europa. In: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 68, 2020, Nr. 3, S. 481–489.

Die situativen Dynamiken konnten eine – auch für die Forschung – neue Hierarchisierung der Gesellschaft auslösen. Wer mehr wusste, hatte Vorteile. Entscheidend waren räumliche Reichweite und soziale Position über die Glaubwürdigkeit einer Information. Nimmt man die Praktiken in ihren konkreten sozialen Funktionen und Folgen ernst, so erscheinen Akteur*innen, die quer zu einem bisherigen Verständnis des Nationalsozialismus stehen können. Entgegen bisher dominanter Interpretationsschemata, geleitet etwa von volksgemeinschaftlichen Logiken der Inklusion und Exklusion sowie der Analyse typischer NS-Orte von Propaganda oder Gewalt, kann sich ein neues Feld der Interpretation der nationalsozialistischen Gesellschaft eröffnen. Informelle Kommunikation, so die These, strukturierte und hierarchisierte die Gesellschaft vor Ort mitunter neu. Neuigkeiten jenseits der Regimeöffentlichkeit waren nicht nur ein attraktives Angebot im nachbarschaftlichen Austausch, sondern konnten etwa auch einen vorteilhaften Zugang zu Gütern eröffnen. Entsprechend ist die Arbeit nach sozialen Phänomenen der Sammlung, Aneignung und Verbreitung von Informationen systematisiert, nicht nach chronologischen Ereignissen oder primär gegenständlichen Fragestellungen, welche die Arbeit eher überwinden soll.

Alltagsgespräche sind auf Quellenebene nur selten direkt aufgezeichnet worden. Oft müssen sich die Recherchen in Staats- und Landesarchiven daher auf die Rückspiegelung informeller Kommunikation beschränken: Gestapo-Ermittlungen und Gerichtsverfahren im Kontext von „Heimtücke"-Anklagen, Lageberichte lokaler NS-Stellen, Material zur Mundpropaganda, aber auch Aktionen gegen konkrete Gerüchte, Radioquellen, behördlicher Schriftverkehr sowie städtische Chroniken mit Einblicken in den Kriegsalltag. Dennoch existieren in Tagebüchern oder Briefen auch direktere Bezüge zu informeller Kommunikation. Zwar eröffnen archivarische Sammlungen selten ein direktes Abbild der nichtschriftlichen Kommunikation und ein kritisches Verständnis, etwa wenn ein Gestapobeamter über Gerüchte berichtet, ist unerlässlich. Dennoch ermöglichen die heterogenen Quellen exemplarische Analysen konkreter Kommunikationsphänomene, welche wiederum als gesellschaftshistorische Tiefenbohrungen triftige Thesengrundlagen bieten können.

Informelle Praktiken sprengten das Informationsmonopol des Regimes. Gerüchte etwa offenbaren demnach einen Glaubwürdigkeitsverlust, eine Erosion von Vertrauen und vermeintlicher Wahrheit. Gleichzeitig konnte informelle Kommunikation einen vertrauten Raum schaffen und soziale Bindungen wie lokale Vergemeinschaftung stärken. Stabilisierte die Praktik vielleicht sogar die Kriegsgesellschaft? Gab es durch die angenommene soziale Strukturierung mittels Informationen überhaupt noch *eine* NS-Gesellschaft? Oder diffundierte die projizierte „Volksgemeinschaft" so vollends in Milieus und Kleinstgruppen?

Die lokalen Dynamiken werfen dabei einen Fokus auf die Fragilität und Zufälligkeit von Informationen und Kommunikation, aber auch auf „Fake News" und Desinformationskampagnen. Somit bieten Funktionen und Folgen informeller Kommunikation hier einen Zugang zur sozialen Strukturierung einer Gesellschaft – weit über die NS-Zeit hinaus.

Rieke Böhling

Mediated Memories of Migration

Wie erinnern Enkel*innen sogenannter Gastarbeiter*innen die Migrationsgeschichten ihrer Familien? Wie sind diese Erinnerungen – an der Schnittstelle von persönlichen Geschichten und Erinnerungen sowie medialen Diskursen und Repräsentationen – konstruiert? Wie findet in den Familien im privaten Rahmen und im Zusammenspiel mit Öffentlichkeit Erinnerungsarbeit statt?

Migration erweist sich zunehmend als Thema hoher gesellschaftlicher Bedeutung. Da Migrant*innen in medialen Diskursen jedoch oftmals negative Aufmerksamkeit gilt[1], interessiert mich, wie betroffene Personen ihre Migrationsgeschichten wahrnehmen. Genauer geht es um die Perspektive derjenigen, die nicht selbst migriert sind, sondern deren Großeltern im Zuge der Anwerbeabkommen der 1960er und 1970er Jahre in die Bundesrepublik zugewandert sind.

In meinem Promotionsprojekt erforsche ich, wie Erinnerungen an Familienmigrationsgeschichten, die auf verschiedenen Wegen medial vermittelt werden, kommunikativ konstruiert sind. Meine theoretische Herangehensweise ist nicht-medienzentrisch[2] und zentral stehen in meiner Forschung Konzepte aus der Erinnerungsforschung: *memory work* (Erinnerungsarbeit)[3], *postmemory* (post-Erinnerung)[4] und *prosthetic memory* (prosthetische Erinnerung).[5] Vor allem zu *postmemory* (Erinnerungen in Familien, die für nachfolgende Generationen wichtig sind, aber von diesen nicht selbst erlebt wurden) und *prosthetic memory* (Erinnerungen, die Personen sich zu eigen machen, weil sie ein Thema beispielsweise in einem Film oder im Fernsehen gesehen haben) gibt es bisher wenig empirische Forschung.

Um die Fülle an Praktiken, durch die Erinnerungen an Familienmigrationsgeschichten vermittelt werden, nachvollziehen zu können, habe ich mich dem Gegenstand anhand methodischer Triangulation genähert. Begonnen habe ich mit 15 qualitativen Interviews, in denen mir Teilnehmende ihre Familiengeschichten detailliert schilderten. Die Interviews waren in drei Bereiche unterteilt: die Familiengeschichte, die Relevanz der Familiengeschichte für die persönliche Lebensgeschichte sowie Migration und ihre Darstellung in den Medien. Weiterhin

1 Ein prägnanter Überblick findet sich in Margreth Lünenborg u. a.: Migrantinnen in den Medien: Darstellungen in der Presse und ihre Rezeption. Bielefeld Transcript 2011, S. 22–24.

2 2 Zlatan Krajina u. a.: Non-Media-Centric Media Studies: A Cross-Generational Conversation. In: European Journal of Cultural Studies 17, 2014, Nr. 6, S. 682–700; Nick Couldry: Theorising Media as Practice. In: Social Semiotics 14, 2004, Nr. 2, S. 115–32.

3 Annette Kuhn: Family Secrets: Acts of Memory and Imagination. London und New York Verso 2002; Annette Kuhn: Memory Texts and Memory Work: Performances of Memory in and with Visual Media. In: Memory Studies 3, 2010, Nr. 4, S. 298–313; Christine Lohmeier und Christian Pentzold: Making Mediated Memory Work: Cuban-Americans, Miami Media and the Doings of Diaspora Memories. In: Media, Culture & Society 36, 2014, Nr. 6, S. 776–89.

4 Marianne Hirsch: Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory. Cambridge Harvard University Press 1997.

5 Alison Landsberg: Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture. New York Columbia University Press 2004.

habe ich ethnografische Beobachtungen bei verschiedenen Veranstaltungen durchgeführt – beispielsweise bei dem Theaterstück „Istanbul" am Theater Bremen, bei der Aufführung „Songs of Gastarbeiter" im Focke Museum in Bremen und bei der privaten Hochzeitsfeier einer Interviewteilnehmerin. Um Einblicke in Gruppendynamiken bei Erinnerungsarbeit zu erhalten, habe ich einen Erinnerungsworkshop unter dem Motto „Wie war das damals für Opa und Oma als Gastarbeiter?" im Bremer Hafenmuseum Speicher XI organisiert. Die Teilnehmenden besuchten eine Führung zur Gastarbeiter*innenmigration in die Bremischen Häfen und diskutierten im Anschluss ihre Eindrücke sowie anhand mitgebrachter Erinnerungsobjekte die eigenen Familiengeschichten.

Die qualitativ analysierten[6] Daten zeigen, dass Erinnern über und mit Hilfe eines vielfältigen Medienensembles stattfindet. In meinem Material zeichnen sich als Medien der Migrationserinnerungen hauptsächlich Fotografien ab. Weiterhin spielen auch Briefe, Home-Videos, Gegenstände und Orte sowie Rundfunkmedien, darunter insbesondere Filme und Dokumentationen des Fernsehens, eine wichtige Rolle.

Für das Fernsehen lassen sich aus den Interviews drei zentrale Funktionen im (medien) vermittelten Erinnern an Migrationsgeschichten ausmachen: 1. Erinnerungshilfe für Kultur und Sprache, 2. Eigenständige Informationsquelle sowie 3. Gesprächsanstoß für Erinnerungsarbeit.

Das türkischsprachige Fernsehen fand in den Interviews eine häufige Erwähnung als Erinnerungshilfe für Kultur und Sprache. So berichtete eine 27-jährige Studentin:

> Also mit den türkischen Kanälen. Die sind sehr wichtig, dass die auch da sind. Weil meine Eltern sehr gerne Nachrichten schauen oder dann gab es natürlich auch abonnierte Kanäle früher, um sich bestimmte türkische Filme anschauen zu können. Bei meiner Schwester ist es dann so, dass ihre Kinder, also sie hat zwei Kinder, zwei Töchter und da versucht sie auch überwiegend türkische Filme oder Musik mal anzuschalten, damit sie auch wissen, dass sie Türkisch sprechen könnten, weil ihre Eltern eben Türken sind. Also sie nennen sich selber so.

Hier wird deutlich, dass die türkischsprachigen Programme in den Familien als Vermittler türkischer Kultur und Identität an die in der Bundesrepublik geborenen Kinder und Enkel*innen dienen und teilweise von diesen auch als Erwachsene in dieser Form (und für die eigenen Kinder) genutzt werden.

In seiner zweiten Funktion, als eigenständige Informationsquelle zur Ergänzung bestehender Erinnerungen, ist das deutschsprachige Programm bedeutsam. Auf die Interviewfrage, ob aktiv nach Medieninhalten über Gastarbeiter*innen gesucht werde, wurde von einer Interviewteilnehmerin etwa auf die Bedeutung von Fernsehdokumentationen zu diesem Thema hingewiesen: „Also zu den Gastarbeitern oder eben zur NS-Zeit. Also so ganz wichtige geschichtliche Themenbereiche schau ich mir dann auch gerne an über Dokumentationen."

6 Orientiert an Franz Breuer u. a.: Reflexive Grounded Theory: eine Einführung für die Forschungspraxis. Wiesbaden Springer 2018.

Auf Rückfrage, ob dies zur Information diene, hieß es: „Informieren, weiterentwickeln, einen anderen Blickwinkel zu haben. Distanziert etwas anschauen." Die Fernseheinhalte werden so zur eigenständigen Informationsquelle, um die eigene Familiengeschichte zu ergänzen oder um Lücken in Erzählungen aufzufüllen. Die Betonung der distanzierten Perspektive bezieht sich auf die willkommene Möglichkeit, die mitunter einseitige familiäre Erinnerung auch um widersprüchliche Informationen aus anderen Quellen erweitern zu können. So kann das Fernsehen eine Möglichkeit sein, Zugang zu anderen Informationen und auch zu diversen Meinungen zu erhalten. Allerdings kann das Wechselspiel der Inhalte aus verschiedenen Medien bei der Weitergabe von Erinnerungen innerhalb der Familien auch zu Reibungen führen.

Die dritte Funktion der Rundfunkmedien im Erinnerungsprozess besteht in ihrer Rolle als Gesprächsanstoß, beispielsweise wenn sich Menschen über eine bestimmte Sendung, die sie im Fernsehen gesehen haben, austauschen. Auch für die Erinnerungsarbeit können auf dem Bildschirm gezeigte Inhalte einen guten Einstieg bieten. Dies zeigt sich im Interview mit einer 21-jährigen Studentin, die recht ausführlich berichten konnte, wie ihr Großvater in der Türkei angeworben wurde und nach Deutschland einreiste. Anschließend erklärte sie:

> Also diese detaillierten Geschichten, die ich jetzt erzählen konnte, die habe ich vor kurzem erst erfahren. Er hat halt immer mal irgendwie was erzählt in der Türkei, hier oder Deutschland, aber es war irgendwie nie so eine richtige Chronologie. Und ich hab' auch nicht wirklich nachgefragt, weil dir ja gar nicht bewusst ist, dass er so einen Weg durchlaufen ist. Und irgendwie war das dann immer durch Zufall. Manchmal war das sogar so, dass meine Freunde mich irgendwas Spezifisches gefragt haben und ich gar nicht drauf antworten konnte, weil ich das einfach nicht wusste. Weil man sich nicht hinsetzt ‚so Opa, heute erzählst du mir deinen ersten Tag in Deutschland', weißt du, an sowas denkt man vorläufig gar nicht. Oder ich hab' irgendwie im Fernsehen was gesehen und dann hab ich ihn gefragt: ‚wie war das bei dir?'

Dieses Beispiel illustriert den bewussten Charakter von Erinnerungsarbeit und macht deutlich, wie im Fernsehen gesehene Inhalte Impulse geben können, um das gemeinsame Gespräch über Erinnerungen in der Familie zu beginnen.

Rundfunkmedien stellen wie eingangs beschrieben nur eine der untersuchten Formen im breiteren Medienensemble der Erinnerungsarbeit dar. Gleichwohl kann das Fernsehen durch die bewegten Bilder aus Gegenwart und Vergangenheit sowie die wahlweise Nutzung deutscher oder alternativer Sprachangebote abstrakte Geschichten greifbarer machen und dadurch eine vielseitige und vielschichtige Rolle in der Stiftung von Erinnerung und Identität bei den Enkel*innen sogenannter Gastarbeiter*innen spielen.

Sinja Gerdes

Umbrüche Aufbrüche Zusammenbrüche

Der DEFA-Dokumentarfilm und seine Filmemacher*innen seit den 1980er Jahren

Heutige Vorstellungen von der DDR und den Umbrüchen 1989/90 werden stark von medialen Bildern beeinflusst. In Auseinandersetzung mit diesen steht meist der Inhalt im Vordergrund, wobei Urheber*innen und Entstehungskontext in den Hintergrund geraten.[1] Dies gilt in vielerlei Hinsicht auch für Dokumentarfilme, die als Untersuchungsgegenstand den Ausgangspunkt des vorliegenden Projektes bilden. Dabei lohnt es sich gerade bei diesem Genre über die Filme hinaus Strukturen der Medienbranche und die biografischen Erfahrungen der Filmemacher*innen mitzudenken.

Dokumentarfilme, die in der DDR in Kinos und im Fernsehen, in Betrieben und Bildungseinrichtungen, in Filmclubs und auf Festivals zu sehen waren, wurden in der Regel im DEFA-Studio für Dokumentarfilme hergestellt. Hauptauftraggeber des Studios war in den 1980er Jahren das Fernsehen der DDR, gefolgt vom Progress Filmverleih, für welchen das Studio Kino(vor)filme herstellte.[2] Die Regisseur*innen dieser Filme arbeiteten zumeist als festangestellte Mitarbeiter*innen in den Betriebsteilen Potsdam-Babelsberg und Berlin. Vom thematischen Produktionsplan bis hin zu den verschiedenen Filmabnahmen waren die Filmschaffenden in die Studiostrukturen eingebunden. Ihre Filme entstanden in Abhängigkeit von gesellschaftlichen und staatlichen Vorgaben sowie den Interessen der Auftraggeber. Dennoch zeugen die entstandenen Dokumentarfilme davon, dass viele Filmemacher*innen inhaltliche Schwerpunkte und eine eigene Handschrift für ihr Schaffen entwickeln konnten.

Im Rahmen des hier vorgestellten Projektes werden eben diese Spielräume ausgewählter DEFA-Filmemacher*innen genauer betrachtet. Dabei rückt die Wechselwirkung mit dem Werk der Filmschaffenden in den Blickpunkt. Diese Analyse lohnt sich vor allem mit einem Fokus auf die Umbrüche, die in den 1980er Jahren einsetzten. Um ein umfassenderes Verständnis der Veränderungsprozesse zu erlangen, kann nicht nur die Schaffensphase ab den 1980ern bis zum Beitritt der DDR zur Bundesrepublik und dem Ende der DEFA Gegenstand der Untersuchung sein. Stattdessen werden die Arbeiten der Filmemacher*innen insbesondere über 1989/90 hinaus analysiert. Schlusspunkt des Projekts bildet die Positionierung der Filmemacher*innen im gesamtdeutschen Mediensystem der 1990er Jahre.

Die Betrachtung der Filmemacher*innen und ihrer Werke über diesen langen Zeitraum ermöglicht es, einer Reihe komplexer Fragestellungen nachzugehen: Wer hatte in der DDR in den 1980er Jahren die Möglichkeit, Dokumentarfilme zu realisieren? Welche Themen, welche

1 Vgl. Frank Bösch: Ostdeutsche Medien im gesellschaftlichen Wandel. Presse, Musikkultur und regionale Identität nach 1990. In: Marcus Böick, Constantin Goschler und Ralph Jessen (Hg.): Jahrbuch Deutsche Einheit 2020. Berlin 2020, S. 333–349, hier S. 333.

2 Generell wurde die professionelle Filmherstellung vom Staat vollständig subventioniert, wodurch der Progress Filmverleih seine für die bestellten Dokumentarfilme benötigten Mittel vom Ministerium für Kultur zur Verfügung gestellt bekam. Vgl. Lydia Trotz: Filmförderung in den neuen Bundesländern. Berlin 1996, S. 17f.

Ästhetiken und welche biografischen Facetten finden sich in den Filmbildern? Wie gestalteten die Filmemacher*innen ihre Karrieren über die politischen und gesellschaftlichen Umbrüche und das Ende der DEFA hinweg? Welche Chancen boten sich ihnen in einem gesamtdeutschen Mediensystem? Zusammenfassend stellt sich für den gesamten Untersuchungszeitraum die leitende Frage, welche Brüche und Kontinuitäten sich in ihrem Schaffen und in ihren Werken ereigneten.

Die Auseinandersetzung mit den Filmemacher*innen geschieht mittels gruppenbiografischem Zugriff. Mit Fokus auf eine ausgewählte Gruppe ist es möglich, den Einfluss gesellschaftlicher Werte und Wirkungsmächte auf einzelne Lebensentscheidungen der jeweiligen Individuen zu skizzieren. Gleichzeitig können Handlungsräume identifiziert werden, welche sich die Personen trotz der herrschenden Zwänge erarbeiteten.[3] Der Erkenntnisgewinn einer solchen gruppenbiografischen Untersuchung besteht darin, sowohl gesellschaftlichen als auch individuellen Wandel in den Lebensläufen über eine längere Zeitspanne hinweg aufzuzeigen.[4] Der Blick richtet sich damit nicht nur auf das Typische innerhalb der Gruppe, sondern auch auf die individuellen Abweichungen. Dadurch treten vor allem Interaktionen sowie Beziehungen gänzlich unterschiedlicher Akteur*innen ins Zentrum.[5] Somit können neue Muster und Handlungsoptionen aufgezeigt werden, die in dieser Form bisher nicht in der Forschung zu finden sind. Der Ansatz ermöglicht es außerdem, Filmemacher*innen, die durch ihr weniger umfangreiches Werk bislang kaum analysiert worden sind, gemeinsam mit Kolleg*innen zu untersuchen, über die bereits in größerem Maße berichtet wurde, ohne dabei relevante Unterscheidungskriterien zu verwischen.

Gestützt auf eine eigens aufgebaute Datenbank wurden diejenigen Filmemacher*innen als Sample für dieses Projekt ausgewählt, die folgende drei Kriterien erfüllen: Die ausgewählten Personen sind zwischen 1949 und 1959 geboren und in der DDR sozialisiert. Zudem haben sie ein Vollstudium oder externes Studium an der Hochschule für Film und Fernsehen in Potsdam Babelsberg absolviert, wodurch auch die filmischen Anfänge dieser Regisseur*innen überliefert und analysierbar sind. Schließlich haben die Samplemitglieder bei mindestens einem Filmbeitrag innerhalb des DEFA-Studios für Dokumentarfilme nach 1980 Regie geführt.

Das finale Sample besteht aus 14 Filmemacher*innen, darunter etwa Petra Tschörtner („Berlin – Prenzlauer Berg"), Dieter Schumann („flüstern & SCHREIEN") und Christian Klemke (zahlreiche DEFA Kinobox Beiträge). Diese Gruppe eignet sich für eine Auseinandersetzungen mit den Umbrüchen um das Ende der DDR in besonderem Maß: Nicht nur waren sie selbst von den gesellschaftlichen und politischen Veränderungen der 1980er und 1990er Jahren betroffen, sie begleiteten die Veränderungsprozesse mit ihrem Filmschaffen und hielten zeitgenössische Momentaufnahmen fest. Alle Mitglieder des Samples waren altersbedingt auch

3 Vgl. Hannes Schweiger: Die soziale Konstituierung von Lebensgeschichten. Überlegungen zur Kollektivbiographik. In: Bernhard Fetz (Hg.): Die Biographie. Zur Grundlegung ihrer Theorie. Berlin 2009, S. 317–352, hier S. 324f.

4 Vgl. Wilhelm Heinz Schröder: Kollektivbiographie. Spurensuche, Gegenstand, Forschungsstrategie. In: Historical Social Research, 2011, Nr. 23, S. 74–152, hier S. 131.

5 Vgl. Levke Harders und Hannes Schweiger: Kollektivbiographische Ansätze. In: Christian Klein (Hg.): Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart und Weimar 2009, S. 194–198, hier S. 197.

nach dem Ende der DEFA darauf angewiesen, beruflich aktiv zu bleiben, sodass ihr weiterer Werdegang erschlossen und verglichen werden kann.

Um das Schaffen der Filmemacher*innen und ihre Arbeiten untersuchen zu können, wird auf eine vielfältige Quellengrundlage zurückgegriffen: Zentraler Bestandteil sind mehr als 50 Filme der DEFA-Regisseur*innen selbst, wobei der Fokus vor allem auf den Arbeiten für Kino und Fernsehen liegt. Für die 1980er und frühen 1990er Jahre wird auf Akten des DEFA-Dokumentarfilmstudios zurückgegriffen, welche das Bundesarchiv verwahrt. Gleichzeitig erfolgt die Auswertung bereits existierender Interviews mit den Filmemacher*innen, die um eigene Gespräche ergänzt werden konnten.[6] Zusätzlich sind Zeitungsartikel sowie Filmkritiken aus der DDR und der Bundesrepublik hinzuzuziehen, hierbei stammt der Großteil der Artikel aus der Pressedokumentation der Filmuniversität in Potsdam-Babelsberg. Schließlich werden ergänzend Materialien des Filmmuseums Potsdam, des Stasi-Unterlagen-Archivs und vereinzelt aus Privatarchiven der Filmemacher*innen ausgewertet.

Für die Arbeit mit den Filmen der Samplemitglieder liegt ein Schwerpunkt auf jenen Produktionen, die Ende der 1980er und Anfang der 1990er Jahre entstanden sind. Ein Kerngedanke des Projekts ist, diese während eines komplexen Veränderungsprozesses entstandenen Arbeiten der Filmemacher*innen in ihrem bisherigen Schaffen zu verorten und die Filmbilder in ihrem Entstehungskontext zu bewerten. Zu erwarten sind heterogene Bilder eines vieldimensionalen gesellschaftlichen und gleichzeitig individuell empfundenen Umbruchs, der sich deutlich über die Jahre 1989/90 hinaus erstreckt. Bei der Betrachtung dieses langen Zeitraums lassen sich anhand der Filme gängige Zäsuren und Narrative hinterfragen und neue branchenspezifische Umbruchsphasen erkennen.

6 Die Gespräche wurden vor allem geführt, um Lücken in den Schriftquellen auszumachen, Haltungen der Filmemacher*innen zu durchdringen und ein besseres Verstehen der Quellen zu ermöglichen. Eine Auswertung in Sinne der Oral-History findet nicht statt.

Christine Oliwkowski

Die (Heeres-)Hauptfunkstelle Königs Wusterhausen

Eine lokalhistorische Fallstudie

Die Funkstelle in Königs Wusterhausen war sowohl erste Zentrale Heeresfunkstelle als auch Gründungsstätte des zivilen Rundfunks in Deutschland. Seit Ende der 1920er Jahre war sich die Fachwelt im In- und Ausland einig, dass die dort vorhandene Sendetechnik einmalig und Königs Wusterhausen „wegen ihrer Vielgestaltigkeit die interessanteste Funkstation der Welt"[1] sei. Dieser Ruf wurde am 16. Juli 2016 mit der Verleihung des Titels Meilenstein der Technikgeschichte durch das Institute of Electrical and Electronics Engineers (IEEE) anerkannt.[2]

In der Dissertation wird die Funkstelle exemplarisch für die historische, politische und kulturelle Entwicklung des Rundfunks diachron und ereignishistorisch betrachtet – von den ersten Versuchen auf dem noch freien Feld des Funkerbergs, als Antennendrähte an Drachen und Ballonen militärisch in die Luft stiegen, bis zur Abschaltung der letzten verbliebenen zivilen Anlagen. Markante Zäsuren in der Entwicklung dieser Station im Verlauf des 20. Jahrhunderts werden herausgearbeitet, um die spezifische Lokalstudie einerseits von der allgemeinen Rundfunkgeschichte abzugrenzen und andererseits Konjunkturen in der Rundfunkgeschichte zu differenzieren und zu spezifizieren.

Die lokalhistorische Fallstudie beginnt 1911, als auf Befehl Wilhelm II. durch das Luftschiffer- und Telegraphenbataillon Nr. 5 auf dem Funkerberg erste funktechnische Versuche durchgeführt wurden.[3] Mit mobilen, auf Pferdefuhrwerken installierten Sende- und Empfangsgeräten wurde die Erhöhung der Reichweite des neuen Kommunikationsmittels erprobt. Nachdem diese von Erfolg beschieden waren, wurde 1913 der Bau der Heereshauptfunkstelle begonnen und diese mit militärischen Zweckbauten und eigenem Stationsgebäude am 15. Juni 1916 von der Heeresverwaltung in Betrieb genommen: Über zahlreiche Sender kleinerer und mittlerer Leistung wurden die Funksprüche des Heereskommandos an die Fronten übertragen.[4]

Im Jahr 1919, zeitgleich mit der Verkündung eines „Rundfunk[s] für Alle"[5] in der Berliner Urania, wurde aufgrund der Restriktionen des Versailler Vertrages die Heereshauptfunkstelle in die zivile Verantwortung der Deutschen Reichspost übergeben und aus Soldaten wurden

1 Kurt Adamy und Kristina Hübener: Königs Wusterhausen in der Zeit der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus (1918–1945). In: Kurt Adamy u. a. (Hg.): Königs Wusterhausen. Eine illustrierte Orts- und Stadtgeschichte. Berlin 1998, S. 122–137, hier S. 125.

2 Hiermit wurde die Entwicklung des Rundfunks in der Funkstation Königs Wusterhausen gleichgesetzt u. a. mit der Bedeutung der Erforschung zur Übertragung elektromagnetischer Wellen durch Hertz.

3 Vgl. Eugen Thill: Heimatsgeschichte des Funkwesens. Von der ersten Funk-Uebertragung im Kreise Teltow bis zum Deutschlandsender. In: Heimat und Ferne. Beilage zum Teltower Kreisblatt, 25.2.1935.

4 Vgl. Nachlass Heinrich Brunswik: Königswusterhausen [handschriftlich]. In: DRA.

5 O. A.: In unruhiger Zeit sendete die Berliner Radio-Stunde das erste deutsche Programm. In: Welt der Arbeit, 30.10.1959.

Postbeamte.[6] Die ehemaligen Funker begannen mit stillschweigender Akzeptanz sowie Wohlwollen des Stationsvorstehers in den Sendepausen und nach Dienstschluss mit der Übertragung von Sprache und folgend Musik zu experimentieren. Das Ergebnis dieser Versuchssendungen, in denen das monotone Verlesen überholter Zeitungsnachrichten zunächst durch einen Pfiff, später durch ein Liedchen auf der Mundharmonika mutig in Eigenregie unterbrochen wurde, war die erfolgreiche Abstrahlung eines weihnachtlichen Kammerkonzertes über den zuvor quasi illegal gebauten, so benannten Königs Wusterhausener Konzertsender[7] am 22. Dezember 1920. Die inoffizielle Gründung des zivilen Rundfunks in Deutschland war erfolgt und die Sendung, die sich bis 1926 als Reihe sonntäglicher Konzerte wiederholte, empfing begeisterte Zuschriften aus dem Aus-, später auch dem Inland – das Rundfunkhören blieb bis zu seiner offiziellen Eröffnung 1923 verboten.

Die Übergabe an die zivile Öffentlichkeit und der damit unabdingbare Ausbau des Funkwesens führten zur Erweiterung der Hauptfunkstelle. Bis 1925 wurden in Königs Wusterhausen zwei weitere Sendehäuser in Betrieb genommen, die in der Endausbaustufe von 21 Masten und Türmen mit zahlreichen Antennenanlagen für die verschiedenen Sendefrequenzen und Abstrahlrichtungen umgeben waren. Doch diese Kapazitäten waren örtlich sowie technisch bald erschöpft und ab 1927 wurde die Schwesternstation Zeesen zum Betrieb von Großsendern errichtet.[8] Besondere Bedeutung erhielt der Weltrundfunksender Zeesen[9], der die Sommerspiele der XI. Olympiade 1936 „zeitgleich auf 11 Kurzwellen in 11 verschiedenen Sprachen"[10] sendete – Resultat der Herausforderung einer weltweiten Übertragung, welches die Nationalsozialisten davor und ebenso danach zur Verbreitung propagandistischer Inhalte fokussierten.

Nach Ende des Zweiten Weltkrieges und als Folge des Potsdamer Abkommens wurden die Zeesener Sendehäuser gesprengt, die zugehörigen Anlagen demontiert und als Reparation in die Sowjetunion verbracht. Die Hauptfunkstelle behielt ihre Lizenz, da sie die Funkdienste der Roten Armee sowie den allgemeinen Rundfunkbetrieb sicherstellte. Von 1949 bis 1991 strahlte Sender 21, über den 1945 der zivile Rundfunk in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) wieder aufgenommen worden war, das Rundfunkprogramm der DDR[11] ab. Die Ära Funkerberg endete am 20. März 1995 mit Einstellung des seit 1915 beständigen Sendebetriebes.

Als Primärliteratur dienen der Studie vor allem ungedruckte Quellen im Archiv des Sender- und Funktechnikmuseums, welches das Archiv des Funkamtes Königs Wusterhausen inkludiert, sowie im Stadtarchiv Königs Wusterhausen. Einschlägige historische Fachliteratur wird vor allem bei der Stiftung Deutsches Rundfunkarchiv sowie aktuellere im Zentrum für Informationsarbeit der Bundeswehr, Strausberg, gesichtet.

---

6 Vgl. o. A.: Hinauf zum Funkerberg. Das Sender- und Funktechnikmuseum in Königs Wusterhausen. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 8.3.2002.

7 Vgl. Otto Lemke: Oberpostrat Hans Gerlach. 1921–1945 Amtsvorsteher der Hauptfunkstelle Königs Wusterhausen. Ein erfolgreicher Rebell der zwanziger Jahre, T. 3. In: Nachrichtenblatt für die Vereinigung der höheren Postbeamten, 1970, Nr. 6, S. 149–154, hier S. 151.

8 Vgl. Brunswik: Lagepläne [handschriftlich].

9 Dieser ist bis heute auf den Skalierungen historischer Rundfunkempfangsgeräte zu finden.

10 O. A.: Kriegsgeschehen 1935/1936. In: Archiv Funkamt Königs Wusterhausen.

11 Vgl. Peter Manteuffel: Königs Wusterhausen. In: 100 Jahre Funktechnik, Bd. 1. Funksendestellen rund um Berlin. Berlin 1997, S. 61–78, hier S. 72.

Viele der bisherigen Veröffentlichungen zur Funkstation Königs Wusterhausen sind populärwissenschaftlich, unzulänglich quellenbasiert oder stellen nur punktuelle Reflexionen dar beziehungsweise sind schlicht veraltet.[12] Sie genügen dementsprechend nicht dem heutigen wissenschaftlichen Anspruch, auch wenn sie wichtige Betrachtungsansätze liefern.

Durch die Einbettung der Entwicklung der Funkstelle Königs Wusterhausen in den Kontext der allgemeinen Rundfunkgeschichte nimmt diese Dissertation eine neue Betrachtungsebene ein und berücksichtigt dabei, wie das Medium selbst in einer Rolle als Massenunterhaltungs-, als auch Massenbeeinflussungs- und Machtinstrument konglomerierte. Konkret wird der Frage nachgegangen, welche Rolle die (Heeres-) Hauptfunkstelle bei der Entwicklung und Fortführung des zivilen Rundfunks in Deutschland einnahm, um als Gründungsstätte dessen zu gelten, obwohl sie mit ihren Versuchen weder in Brandenburg noch in Deutschland alleingestellt war. In Abgrenzung zu anderen Funkstationen wird folglich das Besondere an dieser Station untersucht. Auch definiert die Studie den Beginn der Rundfunkgeschichte mit seiner inoffiziellen Eröffnung durch das Konzert der Techniker der Hauptfunkstelle im Winter 1920, der ersten erfolgreichen Übertragung von Sprache und Musik, und nicht mit der offiziellen Übergabe des Rundfunks an die Öffentlichkeit im Herbst 1923. Diese Differenzierung und die enge Verknüpfung mit dem Ort Funkerberg selbst lassen eine gewollte Dissonanz zu anderen fachlichen Betrachtungen entstehen und machen das Spezifikum der Dissertation aus.

12 Zu benennen seien hier exemplarisch die vom Förderverein Sender Königs Wusterhausen e. V. erarbeitete Broschüre „Hier Königs Wusterhausen auf Welle 2.700. Beiträge zur Funkgeschichte in Königs Wusterhausen“ sowie der im Deutschen Rundfunkarchiv befindliche, gut sortierte „Nachlass Heinrich Brunswik“ oder auch die Elogen Otto Lemkes, erschienen in diversen Ausgaben der Fachzeitschrift „Nachrichtenblatt für die Vereinigung der höheren Postbeamten“.

Rezensionen

Andy Räder

Poesie des Alltäglichen. Ulrich Theins Regiearbeiten für das Fernsehen der DDR (1963-1976)

Reihe: Film, Fernsehen, Medienkultur.
Wiesbaden: Springer VS 2019, 341 Seiten

Die deutsche Film- und Fernsehgeschichte wartet immer noch mit einigen Perlen auf, denen bisher nicht die Aufmerksamkeit zufiel, die ihnen eigentlich zustehen würde. Hierzu zählt zweifellos der Schauspieler und Regisseur Ulrich Thein, dessen Werk sich Andy Räder in seiner hier publizierten Dissertation zuwendet. Thein (1930–1995) war ein außerordentlich vielgestaltiger Charakterdarsteller, der auch als Regisseur mit einigen sehr interessanten Arbeiten für das Fernsehen in Erscheinung trat, die in der Forschung kaum beachtet sind. Der Autor möchte diesen Zustand ändern und fragt berechtigter Weise, warum Theins „Œuvre von der Film- und Fernsehhistoriografie bisher übergangen" wurde? (S. 3) Thein ist kein Unbekannter. Viele kennen natürlich seine eindringliche Trinker-Darstellung in einem der bekanntesten *Polizeiruf*-Filme (1981: *Der Teufel hat den Schnaps gemacht*), die DEFA-Filme (z.B. 1977: *Anton der Zauberer*), Fernsehfilme wie *Tull* (1979) oder seine historischen Rollen von Luther bis Bach in Fernsehmehrteilern (1983: *Martin Luther*, 1985: *Johann Sebastian Bach*), aber sein Werk ist umfänglicher und komplexer, als mancher vermutet. Vor allem hinsichtlich seiner Regiearbeiten. Das haben bis heute nur wenige auf dem Schirm. Lediglich die Akademie der Künste, die seinen Nachlass aufbewahrt, veröffentlichte 2003 einen kleinen Band mit biografischen und werkmonografischen Informationen sowie Beiträgen ehemaliger Weggefährten. Viel mehr gibt's aber nicht. Ein großes Manko, wie Andy Räder herausarbeitet, denn Thein ist ein Künstler, der ohne Zweifel zum festen Inventar der deutschen Filmgeschichte gezählt werden muss – komplex, expressiv und manchmal auch ambivalent. Eigentlich sollten die Thein-Filme auch zum regelmäßigen Repertoire der Dritten Programme des ARD-Fernsehens gehören, so der Autor.

Andy Räder hat eine Monografie vorgelegt, in der er dezidiert die Regiearbeiten Theins für das Fernsehen der DDR von 1963 bis 1976 sowie weitere Aspekte seines künstlerischen Schaffens analysiert. In den ersten Kapiteln seiner Studie widmet sich der Autor der historischen Kontextualisierung. Referenzreich und ausführlich bereitet er Ergebnisse aus den Forschungen zur Fernsehgeschichte auf und kann hier auf zahlreichen Studien aufbauen, die in den letzten Jahrzehnten publiziert wurden (siehe z. B. das umfangreiche DFG-Projekt zur Programmgeschichte des DDR-Fernsehens 2000–2008). Das ist notwendig zur Einordnung von Theins Schaffen. Räder meint hierzu: „Die künstlerischen, produktionstechnischen, institutionellen und kulturpolitischen Prozesse bei der Entstehung dieser Fernsehtexte unterlagen einem sich stetig verändernden Zusammenspiel der unterschiedlichen Kommunikation- und Handlungsebenen. Ulrich Thein war Bestandteil und einer der Akteure innerhalb dieses Verständigungsgeflechts, ohne sich selbst häufig in die öffentlichen Debatten einzumischen. Obwohl sich einzelne Entwicklungen und der Wandel des bedeutsamsten fiktionalen Programmbereiches des DDR-Fernsehens, der Fernsehdramatik von 1963–1976, am Beispiel seiner acht Fernsehfilme und Mehrteiler nachzeichnen lassen, blieb Thein ein Solitär innerhalb der Fernsehlandschaft der DDR." (S. 301) Ulrich Thein war auch einer derjenigen, die sich – wie andere auch – um einen stillschweigenden Konsens mit der DDR-

Machtelite bemühten. Er war nicht Nomenklatura, aber auch nie Dissident, so Andy Räder. Es gibt auf S. 91 hierzu ein recht treffendes Zitat Theins: „Ich war nicht in der Partei und doch will ich nicht leugnen, dass ich mich in der DDR wohlgefühlt habe, trotz aller Auseinandersetzungen, die es gab." Der Autor arbeitet heraus, wie Thein versuchte, realitätsnahe Produktionen zu schaffen, die eine problemorientierte Perspektive ermöglichten. Seine expressiven Arbeiterfiguren und andere Charaktere haben das immer signalisiert.

Ab Kapitel 4 geht es in Räders Buch konkret um Theins Lebensweg und Arbeiten. Der Autor recherchierte akribisch in verschiedenen Archiven (BArch, DRA, BStU, AdK u. v. m.) zu den Produktions- und Schaffenskontexten Ulrich Theins. Herausgekommen ist eine präzise, detailreiche, historisch fundierte empirische Analyse. Theins Schaffen wird in Räders Buch respektvoll betrachtet, faktenreich rekonstruiert und auch filmografisch genau analysiert. In mehreren Großkapiteln wendet sich der Autor den wichtigsten Regiearbeiten Theins zu: *Der andere neben dir* (1963), *Columbus 64* (1966), *Unbekannte Bürger* (1969), *Broddi* (1975).

Zu den bis heute unterschätzten Filmen Theins zählt zweifellos der Mehrteiler *Columbus 64*, in dem Armin Mueller-Stahl den scheinbar ambitionslosen, intellektuellen Berliner Journalisten Georg Brecher spielt, der erst durch einen Reportageauftrag bei der Wismut das harte und verantwortungsvolle Leben der Kumpel und Arbeiter kennen und schätzen lernt. Auf den ersten Blick eine klassische Läuterungsgeschichte, na klar. Aber ganz nebenbei entfaltet der Film ein Panorama interessanter Beziehungsgeflechte und wartet mit opulenten Bildwelten auf. Zudem strebte Thein eine hohe Authentizität an. So spielen Wismut-Kumpel sich selbst, unter ihnen der „bekannte" Bergmann Sepp Wenig, der auch Volkskammerabgeordneter und ZK-Mitglied war. *Columbus 64* ist auch ein Stück Zensurgeschichte. So mussten beispielsweise Szenen mit Wolf Biermann aus dem Film entfernt werden, die Ausstrahlung des geänderten Mehrteilers geschah erst zwei Jahre später. Andy Räder arbeitet die ambivalente Produktionsgeschichte dieses Werkes detailliert auf und ermöglicht damit einen sehr präzisen und konkreten Blick, mit welchen politischen Fallstricken sich Künstler in der DDR auseinandersetzen mussten. Oftmals ein schwankender Boden. Aber es zeigt sich auch, so der Autor, dass die Alltagsdarstellungen in Theins Fernseharbeiten aus jener Zeit als Fortschrittsinszenierungen der Hauptfiguren angelegt waren. Es wurden Probleme fokussiert, aber auch gesamtgesellschaftliche Generalthemen verhandelt, die immer eine Verbesserungsnotwendigkeit und Modernitätsbereitschaft des DDR-Sozialismus zum Ziel hatten. „Theins Helden des Alltags verwiesen auf die augenblickliche Gemütsverfassung der sozialistischen Gesellschaft sowie auf ihre Modernitätsansprüche sowohl im Individuellen als auch im Kollektiven." (S. 294) Das macht die Filme zu interessanten Zeitdokumenten, die aus heutiger Sicht durchaus differenzierte Perspektiven auf den Alltag der ostdeutschen Arbeitsgesellschaft ermöglichen, eine Gesellschaft, die sich zwischen ganz unterschiedlich formulierten Glückansprüchen und politischen Funktionszwängen oft verhedderte und in vielen Bereichen Konflikte aufwies. Damit ist Räders Buch ein wichtiger Baustein zur Historie medial repräsentierter Alltagsgeschichte Ostdeutschlands, deren Differenziertheit oft außer Acht gelassen wurde. „Theins Neugier auf das Alltägliche, sein Interesse am gewöhnlichen Leben der Menschen in der DDR visualisierte sein Kameramann Hartwig Strobel mit halbdokumentarischen Bildern, die in dieser Form in der DDR-Fern-

sehdramatik ohnegleichen waren. Mit beweglicher, aber stummer Handkamera wurden die Figuren bei ihren Alltagshandlungen beobachtet und reportagehaft eingefangen." (S. 295f) Andy Räder thematisiert zuweilen etwas unhinterfragt auch den Sonderstatus Theins, der sich nicht nur im kurzen Draht zum Intendanten Adameck zeigte, sondern auch eine Position ermöglichte, die ihm im Vergleich zu anderen Regisseuren vor allem in den frühen Jahren privilegierte Produktionsbedingungen bescherte. Aber es gab auch Brüche, wie das Beispiel des ins Räderwerk der Zensur geratenen *Columbus 64* zeigte. In Ungnade fiel Thein jedoch nie wirklich; Räder ist historisch genau und achtsam genug, ihm das nicht vorzuwerfen, sondern eher Innenansichten anzubieten, die erklären. Die Studie leistet einen wichtigen analytischen und empirischen Beitrag, der Ulrich Theins Schaffen in das Forschungskonvolut zur deutschen Film- und Fernsehgeschichte auf eine angemessene Weise einspeist. Auch für vertiefende Untersuchungen ist dies empfehlenswert.

Uwe Breitenborn, Berlin

Christian Richter

Fernsehen, Netflix, Youtube. Zur Fernsehhaftigkeit von On-Demand-Angeboten

Metabasis Band 58. Bielefeld: transcript 2020, 337 Seiten

Christian Richter widmet sich einem wichtigen Thema der Medienwissenschaft, welches sowohl Wissenschaftler*innen aber auch Medienmacher*innen aktuell beschäftigt. Es geht um den digitalen Wandel des Mediums, das die Rezipient*innen seit vielen Jahren „Fernsehen" nennen. Dieses Fernsehen ist beginnend mit der Mitte der 1950er Jahre immer mehr zum Leitmedium des Publikums aufgestiegen. Zu beobachten ist aber, dass es ungefähr um das Jahr 2000 herum in der klassischen linearen Form seinen Zenit überschritten hat und als solches – gerade bei jungen Menschen – allmählich in einen Abwärtstrend gekommen ist. Mehr und mehr sind an seine Stelle oder ergänzend zum linearen Fernsehen neue Formen der visuellen Kommunikation getreten, nämlich Sender-Mediatheken und kostenpflichtige On-Demand-Streaming-Plattformen von multinational aufgestellten Anbietern wie z.B. Netflix und Amazon sowie z. T. kostenlose, ebenfalls multinational agierende Video-Plattformen wie YouTube.

Christian Richter untersucht die Kontinuität bzw. Nicht-Kontinuität von Plattformen wie Netflix und YouTube mit dem, was wir bisher unter „Fernsehen" verstanden. Letztlich geht es um den Wandel eines Mediums und auch um die Frage, ob die neuen Plattformen nur neue Formen bzw. Varianten des Fernsehens darstellen oder einer anderen medialen Gattung zuzuordnen sind.

Richter schildert zunächst die Abgrenzung, die von Vertretern der Streaming- und Video- Plattformen aus Marketinggründen vorgenommen werden, um sich vom sogenannten „alten" Fernsehen, welches als unkreativ, unbeweglich und von Einschränkungen und inhaltlichen Limitierungen geprägt darstellt wird, abzusetzen und die neuen Plattformen möglichst umfassend zu vermarkten (S. 17–20). Für Richter offenbaren solche Abgrenzungen aber dennoch, dass es einen gemeinsamen Kern zwischen klassischem Fernsehen und On-Demand-Streaming- bzw. -Videoplattformen gibt. Diesen möchte er in seinem Buch untersuchen.

Er betrachtet dafür vier zentrale Themenkomplexe und bezieht sich damit auf

Kernmerkmale, die bisher von Medienwissenschaftlern als kennzeichnend für das Fernsehen herausgearbeitet wurden:

1. **Vom Programm zur Programmierung,**
2. **Serialität,**
3. **Liveness und**
4. **Adressierungen**.

Empirisch bezieht er sich vorwiegend auf Beobachtungen der Plattformen YouTube und Netflix in den Jahren von 2014 bis 2019. Dies ist ein Zeitraum, der lange genug ist, um generalisierbare Aussagen zu machen – wenngleich dem Autor bewusst ist, dass die von ihm untersuchten Plattformen sich weiter wandeln können. Er schreibt: „Eine Untersuchung an Netflix und YouTube gleicht somit dem Vermessen eines Hauses, das sich noch im Bau befindet" (S. 10).

Auf einige von Richters Betrachtungen unter den o. g. Themenkomplexen möchte ich nachfolgend exemplarisch eingehen. Im ersten Themenkomplex betrachtet Richter unter anderem die Wirkung von algorithmischen Programmierungen, die „eine Vielzahl aggregierter Angebote, die automatisiert einzig für die jeweils singuläre Kombination aus spezifischem Inhalt, spezifischem Nutzenden und spezifischem Zeitpunkt errechnet werden" (S. 69), hervorbringen. Solche aggregierten Angebote werden dem Begriff der Kuration, also einer Auswahl von für alle Nutzenden einheitlich geltenden Programmen wie z. B. beim klassischen Fernsehen, gegenübergestellt. Richter stellt fest: „Hierin nun offenbart sich die entscheidende Voraussetzung für die digitalizitäre Reformierung von Fernsehen. Sie vollzieht sich in der Abkehr eines festen Programms zugunsten der Einführung einer programmierbaren Maschine, die Zugriffsmöglichkeiten auf Datenbanken organisiert (S. 70).

Zugespitzt heißt das, wie die Programmplanung beim klassischen Fernsehen in der Regel nicht durch die Nutzer erfolgt, so erfolgt auch die Programmierung der Maschine, die der neuen Fernsehwelt zugrunde liegt, nicht durch den normalen Nutzenden, sondern durch die IT-Fachleute der jeweiligen Plattform nach den Regeln der Plattformbetreiber.

Im zweiten Themenkomplex „Serialität", einem Charakteristikum, welches das Fernsehen bereits von Vorläufermedien wie Printmedien und Radio adaptierte, geht es einmal um die Portionierung und Verkettung von Inhalten als Fortsetzungen, zum anderen aber auch um ritualisierte Abläufe im Programm orientiert am Jahres-, Monats-, Wochen- oder Tagesablauf der Nutzenden, die für Vorherbestimmbarkeit und Verlässlichkeit stehen.

Richter identifiziert sowohl den ersten Aspekt von Serialiät im Sinne von fortgesetzten Inhalten als auch den zweiten Aspekt der Beachtung und Anpassung an zeitliche Strukturen der Nutzenden ebenfalls bei YouTube und Netflix.

Er zeigt auf, dass die Kanalstruktur bei YouTube das Versprechen einer Fortsetzung, also Serialisierung von Inhalten enthält. Ein Kanal wird – nach Richter – in der Regel nicht nur für einen singulären Gegenstand angelegt, sondern für Reihen von Videos, die miteinander verlinkt sind. YouTube sei ihm zufolge ein Ort, an dem Serialität die entscheidende Komponente bilde, die das umfangreiche Material miteinander verbinde und das äußerst heterogene Angebot zusammenhalte (S. 154).

Bei Netflix sind fiktionale Serien neben Filmen und Dokus ein zentraler Bestandteil des Angebotes, die aber nicht als Einzelfolgen, sondern als vollständige Staffeln vermarktet werden. Richter zufolge wurde dies Vertriebsmodell zwar durch Netflix populär, existierte aber schon vorher. Dasselbe gilt für das Phänomen *Binge Watching* – ein Begriff,

der von Netflix neu geprägt wurde. Denn bereits lange vorher habe es Serien-Specials oder „Lange Nächte“ im Fernsehen gegeben und ebenfalls die Möglichkeit, alle oder viele Folgen einer Serie per Festplattenrekorder aufzuzeichnen und hintereinander anzuschauen. Auch war die Vermarktung von ganzen Staffeln von Fernsehserien in DVD Boxen üblich (S. 155). Richter verdeutlicht damit, dass die neuen Plattformen auf schon früher existierende Vertriebs- und Rezeptions-Muster zurückgreifen, sie aber mit neuen Technologien perfektionieren und als USP vermarkten.

Richter identifiziert auch Hinweise für den zweiten der o.g. Aspekte, nämlich die Anpassung an zeitliche Abläufe der Nutzenden, vor allem bei YouTube. So weist Richter darauf hin, dass die sogenannten Influencer auf YouTube neue Videos in ihren Kanälen in festen Rhythmen hochladen, die sich an Tagesabläufen der Nutzenden orientieren. Richter schreibt: „Neben einer Ausrichtung an kalendarischen Einheiten und wöchentlichen Zyklen orientieren sich die Veröffentlichungszeitpunkte vieler Videos über alle Kanäle hinweg ähnlich wie das Fernsehprogramm an einer angenommenen zeitlichen Verfügbarkeit der avisierten Zielgruppe“ (S. 172).

Bei Netflix ist eine Verortung in der Zeitstruktur der Nutzenden in geringerem Maße vorhanden, lässt sich aber auch dort finden. Richter weist darauf hin, dass die Zeitspanne zwischen der Veröffentlichung zweier Staffeln vieler Serien exakt ein Jahr beträgt und der Veröffentlichungstermin sehr häufig auf einen Freitag falle, also dem Beginn eines Wochenendes, um sich so an die zeitliche Verfügbarkeit von berufstätigen Menschen anzupassen (S. 174).

Der Autor bringt auch Beispiele von Serien – z.B. *House of Cards* – in denen die erzählte Zeit mit Ritualen im Jahresablauf korrespondiere (vgl. S. 175). Richter schreibt: „Es sind die gleichen Faktoren, auf denen auch viele Upload-Modi von YouTube basieren“ (S. 174).

Als spezifisch für beide Plattformen und ein Unterschied zum Fernsehen hebt er hervor, dass die zeitliche Verortung keinen verbindlichen Zeitpunkt darstelle, an dem der Inhalt zwingend angenommen, das Ritual ausgeführt werden müsse. (S. 175).

Im Themenkomplex „Liveness“ setzt sich Richter mit dem Wesen von Live-Aufzeichnungen und Live-Übertragungen, wie sie das Fernsehen geprägt hat, auseinander (2015-2018). Demnach ist Fernsehbildern immanent, dass sie Liveness suggerieren, selbst wenn das jeweilige Programm nicht live ist (S. 218). „Diese besondere Eigenschaft entfaltet dann eine solche Kraft, dass diese auch das Nicht-Live-Programm mit jener Aura der Liveness überstrahlt und die gesamte Fernseherfahrung als simultan erscheinen lässt“ (S. 219).“

Im Hinblick auf YouTube arbeitet Richter heraus, wie Videos dort Konventionen von Liveness entwickeln. Er schreibt, „eine explizit kommunizierte Nutzungsform der Plattform lieg[e] demnach in der Speicherung und Archivierung (vielleicht sogar Kanonisierung) von flüchtigen (Live-) Fernseh-Momenten“ (S. 252). Daneben haben sich bei YouTube Richter zufolge Konventionen von Authentizität und Echtheit herausgebildet. Anders als beim Fernsehen seien es gerade imperfekte Aufnahmen, z.B. mit Webcams oder Handy-Kameras ohne professionell wechselnde Kameraeinstellungen, die viele YouTube-Videos kennzeichneten. Häufig suggeriert das dem Nutzer Nähe und Ansprache auf Augenhöhe. Dieser Eindruck wird verstärkt durch Menschen, die in den Videos ohne professionellen Habitus sprechen. Viele YouTube-Videos bilden Abläufe in Echtzeit ab und werden ungeschnitten gezeigt. Richter analysiert mehrere

solcher Videos im Detail und findet in ihnen – trotz aller YouTube-Spezifik – immer auch Referenzen zum Fernsehen. Er sieht sie in einem „fernsehhaften Stil“ inszeniert. (S. 265).

Im finalen Kapitel entwickelt Richter eine Conclusio (S. 327–330) auf der Basis einer Auseinandersetzung mit Texten von einer Bandbreite von Medientheoretikern – angefangen mit Marshall McLuhan (1964) über Jay Bolter und Richard Grusin (Remediation: Understanding New Media, 2000) sowie Roger Fidler (Mediamorphosis: Understanding New Media, 1997) bis zu Michael Niehaus (Was ist ein Format?, 2018).

Er schreibt: „Es zeichnet sich ab, dass es produktiv ist, FERNSEHEN nicht mehr länger nur als Medium oder Kulturtechnik zu betrachten, sondern ebenso als eine Art, wie Inhalte inszeniert, strukturiert und präsentiert werden. (….) In diesem Modell stellen televisionizitäre Angebote wie Netflix und YouTube kein neues Medium dar, sie zeigen sich vielmehr als eine weitere Variante von Fernsehen. Sie bilden eine neue Version des Gegenstands aus, der ohnehin von einer fließenden Entwicklung (…) geprägt ist“ (S. 324).

Richters Buch ist – seinem Gegenstand entsprechend – in einem „Flow“-Modus geschrieben, je nach Prägung würde sich der ein oder andere Lesende vielleicht etwas mehr Stringenz im Aufbau und analytische Zuspitzung wünschen. Aber vielleicht entzieht sich gerade dann ein Gegenstand, der von „einer fließenden Entwicklung“ geprägt ist, auch wieder der Analyse. Eine besondere Stärke des Buches ist auf jeden Fall, dass es eine Reihe von gut ausgewählten Video- bzw. Sendungsbeispielen der drei unterschiedlichen Plattformen Fernsehen, YouTube und Netflix betrachtet und diese im Rahmen der o.g. vier Themenfelder exemplarisch analysiert und einordnet. Ein weiterer Verdienst des Buches ist, dass es die Untersuchung neuer medialer Entwicklungen anschlussfähig an etablierte medienwissenschaftliche Definitionen und Analysekategorien macht. Gleichzeitig hinterfragt es diese aber, prüft sie auf ihre Tauglichkeit und entwickelt sie weiter. Es legt folglich einen wichtigen Grundstein für weitere Plattform-übergreifende medienwissenschaftliche Untersuchungen.

Gerlinde Frey-Vor, Leipzig

Mitteilungen

Mitgliederversammlung und Wahl des Vorstandes des Studienkreises Rundfunk und Geschichte am 13. November 2021

Neuer Vorstand des Studienkreises gewählt

Die ordentliche Mitgliederversammlung, die aufgrund der Corona-Pandemie vorsorglich als Videokonferenz angesetzt wurde, wählte am 13. November 2021 den neuen Vorstand des Studienkreises. Insgesamt waren zur Wahl 20 stimmberechtigte Mitglieder online anwesend.

Als Vorsitzender wurde *Dr. Kai Knörr* (Potsdam) wiedergewählt, als Stellvertreter fungieren *Dr. Judith Kretzschmar* (Leipzig) und *Prof. Dr. Golo Föllmer* (Halle). Schatzmeister bleibt *Dr. Veit Scheller* (ZDF Mainz), als Schriftführer wurde *Dr. Uwe Breitenborn* (Berlin) bestätigt. Der Vorstand dankte *Christian Schurig* (Stuttgart), der aus dem Gremium ausscheidet, für seine langjährige Arbeit. Für ihn wurde *Dr. Christoph Rosenthal* (Berlin) als neues Vorstandsmitglied gewählt. Dem neu gewählten Vorstand gehören weiterhin *Dr. Kiron Patka* (Tübingen), *PD Dr. Gerlinde Frey-Vor* (MDR Leipzig) und *Dr. Christoph Classen* (ZZF Potsdam) sowie als Vertreterin des DRA *Susanne Hennings* an.

Kassenprüfer sind erneut *Prof. Dr. Michael Crone* (Frankfurt) und *Dr. Heiner Schmitt* (Ingelheim).

Als kooptierte Mitglieder des Vorstandes sind *Dr. Hans Ulrich Wagner* (Hamburg) und *Prof. Dr. Alexander Badenoch* (Utrecht) benannt.

Uwe Breitenborn

Beitragende zu dieser Ausgabe

Sebastian Balling, Jg. 1991, studierte von 2010 bis 2014 Geschichte und Philosophie (B. Ed.) an der JGU Mainz sowie von 2014 bis 2017 Geschichte (M. A.) an der Universität Hamburg. Von 2017 bis 2018 war er Wissenschaftlicher Mitarbeiter im *Projekt erfolgreiches Lehren und Lernen* an der CAU Kiel, seit 2018 ist er Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Projekt *DisHist – Menschen mit Behinderungen in der DDR,* ebenfalls an der CAU Kiel.

Felix Berge ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Zeitgeschichte München-Berlin und Doktorand im Forschungsprojekt „Man hört, man spricht". Informal Communication and Information „From Below" in Nazi Europe (INFOCOM); zuvor Masterstudium der Geschichtswissenschaft an der Universität Bielefeld (Abschlussarbeit zu den „Märzkämpfen" 1921) und Bachelorstudium der Geschichtswissenschaft und Philosophie an der Universität Bielefeld und der University of Ireland, Maynooth.

Carolyn Birdsall ist Medienhistorikerin an der Universität von Amsterdam und Leiterin der Forschungsgruppe „TRACE" (Tracking Radio Archival Collections in Europe, 1930–1960). Publikationen u. a. zu Tondokumenten und Rundfunkarchiven sowie Klanglandschaften der NS-Zeit.

Rieke Böhling ist Doktorandin am Zentrum für Medien-, Kommunikations- und Informationsforschung (ZeMKI) der Universität Bremen, wo sie von 2016 bis 2020 wissenschaftliche Mitarbeiterin war. Zuvor arbeitete sie an der Rijksuniversiteit Groningen (Niederlande) als Kurskoordinatorin. Sie studierte in Groningen, Charleston (USA) und Bilbao (Spanien) Amerikanistik und Europäische Studien. Sie ist Mitglied im Editorial Board von VIEW Journal for European Television History and Culture.

Friedrich Dethlefs ist Sachgebietsleiter Dokumentation Hörfunk im Deutschen Rundfunkarchiv.

Gerlinde Frey-Vor, PD Dr., ist seit Anfang 2021 Leiterin der Stabsstelle Public Value u. Wissenschaftskooperationen in der Intendanz des Mitteldeutschen Rundfunks. Von 1993 bis Ende 2020 war sie Leiterin der Abteilung Markt- und Medienforschung des MDR. Seit 2013 ist sie Privatdozentin für Medien- und Kommunikationswissenschaften an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, seit 2002 Mitglied im Vorstand des Studienkreises für Rundfunk und Geschichte; von 1990 bis 1993 war sie Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Mannheim. Studium der Sozialwissenschaften und im Doppelstudium Englische Philologie mit Schwerpunkt Kommunikation und Medienforschung an den Universitäten Marburg, der ‚University of East Anglia' Norwich (GB) sowie der London School of Economics and Political Science.

Sinja Gerdes studierte im Bachelor Geschichte an der Universität Leipzig sowie im Master Neuere Geschichte an der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Seit März 2019 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Neueste Geschichte und Zeitgeschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Ihr Promotionsprojekt ist Teil des vom Bundesministerium für Bildung und Forschung geförderten Forschungsverbundes „Das mediale Erbe der DDR. Akteure, Aneignung, Tradierung".

Michael Lissek ist Redakteur bei SWR2, zur Zeit zuständig für den Essay und das künstlerische Feature. Davor war er viele Jahre Featureproduzent mit eigenem Studio, Autor, Regisseur und Sprecher. Daneben unterrichtet er regelmäßig an verschiedenen Universitäten „Geschichte und Ästhetik des Radiofeatures" sowie für verschiedene Institutionen den akustisch-dokumentarischen Nachwuchs.

Christine Oliwkowski, Magistra Artium, geboren 1983, studierte Jüdische Studien, Neuere und Neueste Geschichte sowie Russistik an der Universität Potsdam. Seit Winter 2017 ist sie externe Promovendin am Historischen Institut der Universität Potsdam und seit Ende 2019 Leiterin des Sender- und Funktechnikmuseums Königs Wusterhausen.

Elizaveta Willert schloss im Jahr 2021 ihr Masterstudium an der Humboldt-Universität zu Berlin ab. Als Schriftführerin des Dachverbandes der Studierenden der Musikwissenschaften (DVSM e.V.) setzt sie sich für die musikwissenschaftliche Nachwuchsförderung ein und veranstaltete mit Teilnehmer*innen der Forschungsgruppe „Musik und Intermedialität" im Jahr 2021 mehrere digitale Events, die international und interdisziplinär konzipiert wurden. In ihrer Promotion erforscht sie die sowjetische Radiokunst als Teil des akustischen Gedächtnisses.

Maude Williams ist wissenschaftliche Mitarbeiterin und Koordinatorin der FNR/DFG Forschungsgruppe „Populärkultur transnational – Europa in den langen 1960er Jahren" (Universität des Saarlandes/ Université du Luxembourg): https://popkult60.eu/. Forschungs- und Interessengebiete: Populärkultur und Musik in der Nachkriegszeit, deutsch-französische Beziehungen, vergleichende und transnationale Geschichte, Medien- und Kommunikationsgeschichte, Propaganda im Ersten und Zweiten Weltkrieg sowie Kriegserfahrungen der Moderne.