

Inhalt

Einleitung	7
1 Video: der Wettlauf um die Schnittstellentechnik	17
1.1 Visionen: das Labor als Wunschfabrik	18
1.2 Motive: «Now let's see ...»	30
1.3 Konventionen: der Vision Electronic Recording Apparatus der BBC	41
1.4 Zur historischen Reichweite des «race to video»	52
2 Das programmierte Bild: Bildqualität im Betrieb des deutschen Fernsehens	55
2.1 Interesse	55
2.2 Sender	62
2.3 Verteiler	79
2.4 Über die zeitgenössische Aufmerksamkeit für die Störung	89
3 Vom Studio zur Sendezentrale: die Entdeckung der Prozesse	97
3.1 Erdung	97
3.2 Allianzen im Namen des Gemeinwohls	109
3.3 Die Zentralisierung der Peripherie	126
3.4 Die «magnetische Perforation»	137
3.5 Zur politischen Brisanz der Digitalisierung	148
4 Das Fernsehprogramm, ein Gesamtkunstwerk	157
4.1 Das Fernsehspiel: Bühne frei	157
4.2 Die ARD als Institution und Auftrag	167
4.3 Das Studio als Glashaus: Am Ende des Verstehens?	172
4.4 Das ZDF als Kompass, oder: kommunizierende Welten der Pluralität	194
4.5 Electronic Broadcasting: zum Gedächtnis einer Institution	207
Schluss	219
Abkürzungen	223
Quellen	225
Bibliografie	227
Bildnachweis	243
Dank	244
Register	245

Einleitung

Als das Fernsehen um die Mitte des 20. Jahrhunderts seinen Anfang und Aufschwung nahm, wurden Fernsehprogramme inmitten einer Vielfalt von Geräten produziert, die durch Schaltkreise, Signaltechnik und Elektronik zusammengehalten wurden, kunstvoll und mühselig zugleich. Filme und Magnetbänder, Töne und Bilder, Studios und Reportagewagen, Personen mit unterschiedlichster beruflicher Ausbildung und Funktion – in dieser Vielfalt konnten die Macher des elektronischen Mediums quer über Abteilungen, Kommissionen und Berufe hinweg «das Fernsehen» erkennen, gestalten und ausbauen.

Programme wurden an einem Ort verfertigt, an dem heterogene Interessen in homogene Entscheidungsgrundlagen verwandelt werden konnten. Gegenseitige Missverständnisse, die sich in der Kommunikation zwischen Vertretern «der Technik» und solchen «des Programms» zeigten, waren dabei konstitutiver und produktiver Bestandteil des Austauschprozesses. Das jeweils andere liess sich unter solchen Voraussetzungen immer wieder als etwas Einfaches, als Gemeinplatz fassen. Nur so konnte das Fernsehen mehr sein als ein weiterer Produktionsort für Spielfilme, Nachrichten und bunte Abende: eine Erfindung, die als Projektionsfläche für gesellschaftliche Probleme und Visionen fungierte.¹

Die vorliegende Untersuchung geht folgenden Fragen nach: Wie haben sich die Herstellungsprozesse im Verlauf von drei Jahrzehnten öffentlich-rechtlicher Programmproduktion verändert? Was war technisch? Welche Funktion kam den Aufzeichnungs- und Schnitttechniken, den Moderationen und Selektionen,

1 Siehe Gugerli 1996 für den hier verfolgten Ansatz, Angebote technischer Entwicklungen zu untersuchen, welche in bestimmten historischen Kontexten entstanden sind und von sozialen Gruppen oder ganzen Gesellschaften als Möglichkeit sozialen Wandels wahrgenommen, ausgehandelt und schliesslich genutzt oder vergessen worden sind. Zur Produktivität eines Diskurses, der gerade auch auf gegenseitigen Missverständnissen darüber beruhte, was das jeweils Andere war (Amerika beziehungsweise Europa), siehe Tanner und Linke 2006.

Übertragungen und Übersetzungen des Fernsehpersonals zu? Welche intendierten und nichtintendierten Folgen hatte das Selbstbild, Orte der Fernsehproduktion als Orte elektronischer Vielfalt zu begreifen?

Die Produktion von Fernsehprogrammen fand in der Bundesrepublik in einem gesellschaftlichen und historischen Umfeld statt, in dem Personen Öffentlichkeit nutzen konnten, um den Gemeinplatz Fernsehen in Frage zu stellen, und zwar indem sie eine Position bezogen, die «hinter den Bildschirmen» heimischer Empfangsgeräte lag. Der Ort der Programmproduktion konnte als Bereich besprochen werden, der wie hinter dicken Vorhängen, schallgedämpft und undurchsichtig, «hinter den Kulissen» lag.² Welche technischen und nichttechnischen Vermittlungsmodelle wurden im Fernsehen adaptiert, diskutiert und verworfen?

In vier Kapiteln geht es um das Programm als das alltägliche Produkt des Fernsehens. Im Mittelpunkt stehen technische Produktionsmittel und -verfahren, mit denen Wissen und Inhalte zusammengetragen wurden, die für die Verarbeitung von Bildern und für die Produktion von Offensichtlichkeit und Selbstverständlichkeit gebraucht wurden. Es geht um technische Objekte und um Verfahren, die von Akteuren benutzt und eingesetzt werden konnten, um sozialen Wandel zu verhandeln.

Forschungsstand

Die Forschungsliteratur zur Technikgeschichte des Fernsehens hat sich bisher darauf beschränkt, Empfangs- und Distributionstechniken zu behandeln. Die wenigen Ausnahmen, die produktionstechnische Entwicklungen besprechen, bestätigen die Regel.³ Die bisherige Technikgeschichte des Fernsehens schreibt an einem Narrativ, das von der frühen Erfindung der Braun'schen Röhre, von ihrer Optimierung sowie von der bis heute fortschreitenden Optimierung von Übertragungsstandards für Signale via Äther, Satellit und Kabel handelt.⁴

2 Für eine Diskursgeschichte der Medienkritik, zu den Déjà-vus, die stabile kultur- und technik-kritische Topoi der BRD produzieren, für ihre Kontextualisierung und Historisierung Bartz und Ruchatz 2006, Schneider und Spangenberg 2002, Schneider et al. 2003, Schneider et al. 2004.

3 Zielinski 1986, Bourdon 1993, Caldwell 1995, Engel et al. 2010 (2008), Magoun 2007. Betont thesenlastig und an der Formulierung ideeller Zeitalter des Fernsehens interessiert Ellis 2004. Einen Rückblick auf seine Zeit «hinter den Kulissen» (so der Titel) des BR gibt Schneider 1994.

4 Stellvertretend sei die Studie von Andreas Fickers über die sogenannte PAL/SECAM-Kontroverse erwähnt: Fickers 2007. Fickers' durchaus problemorientierte Studie zur Optimierung von Fernsehempfangstechnik und Übertragungsstandards ist beschränkt durch ihre Betonung der Entwicklung der Apparatur. Motivationen, Positionen und Interventionen der Fernsehtechniker der westdeutschen Rundfunkanstalten bleiben unterbelichtet, die institutionellen Verhältnisse im Vagen. Wenn Fickers das FTZ der Bundespost beispielsweise fälschlich mit «Fernsehtechnisches Zentralamt» (korrekt ist «Fernmeldetechnisches Zentralamt») ausschreibt, dann ist ihm entgangen, dass der deutschen Post in der Nachkriegszeit (1947–1961) rundfunktechnische und damit verbunden zum Teil sogar fernmeldetechnische Kompetenzen entzogen worden waren.

So wie die Technikgeschichte sich damit begnügt hat, die Verbesserung der Bildschirme zu betrachten, so neigt die Programm- und Rundfunkgeschichte dazu, in der Fernsehgeschichte Meilensteine zu identifizieren, die an Zuschauerereignisse gebunden sind. In diese Rubrik fallen erstens spektakuläre Erfolge des Massenmediums wie die Übertragung der Krönung von Elisabeth II. im Jahr 1953 oder der Mondlandung von 1969, die die Zuschauerinnen und Zuschauer sogar aus ihren Wohnzimmern locken konnten. Zweitens wird ein Zuschauerereignis wie etwa die Registrierung des einmillionsten Fernsehteilnehmers in der Bundesrepublik als Ursache und Folge gehandelt für strukturbildende Massnahmen der Programmierer sowie als Auslöser für Begehrlichkeiten, die Parteien, Länder, Bund und Verleger entwickelten.⁵

Die vorliegende Arbeit schliesst stattdessen an rundfunk-, programm-, technik- und kulturhistorische Arbeiten an, die es möglich machen, Vermittlung als Kernkompetenz des Rundfunks zu historisieren und zu verstehen. Vermittlung hat politische Dimensionen. Sie meint menschliche Moderationen, technische Übermittlungen, Übersetzungen zwischen Kulturen, Sprachen und Gemeinschaften. Vermittlung umfasst nicht zuletzt jene zukunfts-offenen Entwicklungen, die Frank Bösch und Norbert Frei als Medialisierungen bezeichnet haben. «Medialisierung bezeichnet [...] keine Einbahnstraße in Richtung Modernisierung und Liberalisierung von Gesellschaft, sondern einen offenen, und politisch wohl prinzipiell ambivalenten Prozeß. Gerade diese Ambivalenz der Medialisierung macht es notwendig, den Fortschrittsverheißungen von Medieninnovationen im 20. Jahrhundert historisch genauer nachzuspüren.»⁶

Rundfunkhistorikerinnen und -historiker setzen die immer aktuelle Hybridisierung von Gattungen und Formaten in Kontexte.⁷ Sie fragen, wann Unterhaltung

5 Stellvertretend für dieses Erzählmuster Hickethier 1993. Hickethier identifiziert historische Momente, in denen Programmhersteller ihr Produkt als prinzipiell wissbar modellierten. Ausser Kraft gesetzt werden kann dieses Moment bei Hickethier nur durch Welteinbrüche (grosse, berichtenswerte Ereignisse). Das Programm wird als eine Erfindung besprochen, die sich erst mit dem Entwurf von Konzepten, Strukturen und Schemata manifestiert, reproduziert und weiterentwickelt. Sein instruktiver Überblick über die Geschichte der programmlichen Entwicklung des Fernsehens in der BRD wartet dort, wo historischer Wandel und Rezeption in Beziehung gesetzt werden, allerdings mit Kurzschlüssen auf. Siehe auch Hickethier 1990 (1984), S. 442: Die Programmstruktur des Fernsehens ist ein System, «das sich in der Platzierung verschiedener Sendungen bzw. Programmformen innerhalb eines zeitlichen Kontinuums erkennen läßt».

6 Bösch und Frei 2006, S. 7. Einen problemorientierten Überblick über die Forschungsliteratur zum Thema Medialisierung/Politisierung gibt Bernd Weisbrod: «Bei aller scheinbaren Gewißheit über den medial kontrollierten Kommunikationsraum ist das eigentlich «Politische» eher die Ungewißheit über die Bedingungen einer (gelingenden) Kommunikation in massenmedial verfaßten Gesellschaften. Entscheidend ist deren politische Offenheit, die es als analytische Kategorie gerade angesichts der Gewaltdrohung des 20. Jahrhunderts wiederzugewinnen gilt.» Weisbrod 2003, S. 18 f.

7 Mundhenke 2011.

Zeitdiagnosen trug, wie unterhaltsam Politik sein musste, oder untersuchen «Sound als Politik».⁸ Sie suchen nach transnationalen Beziehungen und Trends.⁹ Sie beschäftigen sich mit Journalisten, die Bild in Text verwandeln, mit Autoren, die für das Fernsehen Bilder entwerfen, mit Physikern, die an Programmkonzepten arbeiten, und Übersetzern, die Unternehmen leiten, sowie mit Geräten, die Fernsehen ins Kino bringen sollen.¹⁰

Rundfunkhistorische Untersuchungen befassen sich seit vier Jahrzehnten mit der Produktion von Radio und Fernsehen.¹¹ Das Spektrum der Methoden und Disziplinen ist breit. Analysen deutsch/deutscher Diskurse stehen neben Zeitzeugeninterviews zur sozialwissenschaftlichen Konzeptualisierung von Massenmedien im 20. Jahrhundert und der soziologisch motivierten Erörterung der Frage, welche Leitdifferenzen die gesellschaftliche Funktion des Fernsehens diskutierbar und anschlussfähig machten.¹² Zur Historisierung der Vermittlung kann es gehören, nach den technischen Angeboten zu fragen, die wahrgenommen oder abgelehnt wurden, um die Produktionstechniken des Fernsehens auszugestalten und den Wandel ihrer Vermittlungstätigkeiten in pluralen Gesellschaften zu verhandeln.¹³

Vorgehen

Der Untersuchungszeitraum der vorliegenden Arbeit umfasst die Ära des sogenannten öffentlich-rechtlichen Monopols.¹⁴ Radio und Fernsehen wurden über dreieinhalb Jahrzehnte exklusiv von Anstalten öffentlichen Rechts ausgestrahlt. Die Militärregierungen der Besatzungsmächte schufen in den Westzonen der unmittelbaren Nachkriegszeit Sender im vollen Wortsinn: die damaligen Radiostationen waren für die technische Infrastruktur und Ausstrahlung selbst verant-

8 Classen 2005, Geisler 2003, Schrage 2005.

9 Fickers 2007, Rother 2008, Gimbel 1990, Latzin 2006.

10 Seegers 2001a, Hodenberg 2006, Boddy 1990, Hasselbring 1998, Meyer 2009. «Reading Television» ist einer der prägnantesten Titel der kulturwissenschaftlichen Forschung (Fiske und Hartley 1978).

11 Barnouw 1970 (USA), Bausch 1980a (ARD), Bleicher 1992, Bleicher 1993 (ARD und ZDF). Briggs 1995 (GB), Steinmetz 1996, Kain 2003 (Freies Fernsehen Gesellschaft), Wehmeier 1979, Prüse 1997, Kain 2007a (ZDF). Zusammenfassend zu Bausch 1980a, im Rahmen eines Überblicks über die Rundfunkgeschichtsschreibung seit 1945 mit politisch-organisatorischen Arbeiten im Fokus Diller 2006. Zur Rundfunkpolitik der CDU Steininger 1973, Küppers 1987. Jüngere Publikationen zur Institutionengeschichte führen Programm- und Institutionengeschichte prononciert eng, siehe zum Beispiel Florian Kains «Geschichte des ZDF» (Kain 2007a) und die Jubiläumsschrift des WDR Katz et al. 2006.

12 Ruchatz und Bartz 2005, Bennett 2009, Löblich und Meyen 2007, Pethes 2002.

13 Zu historischen Anthropologisierungen des Technischen siehe Tanner 2004.

14 Das Ende der Monopolphase lässt sich früh datieren mit dem sogenannten FRAG-Urteil, in dem privater Rundfunk durch das Bundesverfassungsgericht für zulässig erklärt wurde (1981). Oder später mit dem Sendestart privater Fernsehanbieter aus den sogenannten Kabelpilotprojekten heraus (Mitte der 1980er Jahre). Das Bundesverfassungsgerichtsurteil ermöglichte ein duales Rundfunksystem, die Koexistenz von öffentlich-rechtlichem und privatem Rundfunk.

wortlich. Die Bundesländer überführten diese in gebührenfinanzierte Anstalten und griffen dabei auf eine Organisationsform zurück, die im Verwaltungsrecht definiert war als «Bestand von Mitteln, sächlichen wie persönlichen, welche in der Hand eines Trägers öffentlicher Verwaltung einem besonderen Zweck dauernd zu dienen bestimmt sind».¹⁵ Diese Anstalten gründeten 1950 eine Arbeitsgemeinschaft «zur Wahrnehmung gemeinsamer Interessen der Rundfunkanstalten» und «zur Bearbeitung gemeinsamer Fragen des Programms, sowie gemeinsamer Fragen rechtlicher, technischer und betriebswirtschaftlicher Art». Eingebaut wurde explizit eine Diskurskontrolle: Ihre Mitgliederversammlung entschied darüber, «welche Fragen als gemeinsame zu behandeln sind».¹⁶ Anfang der 1960er Jahre trat mit dem Zweiten Deutschen Fernsehen eine weitere Anstalt ins Leben. Neu war, dass diese nur Fernsehen und kein Radio ausstrahlte. Im Unterschied zum Fernsehen der ARD wurde das zweite Programm auch nicht durch einen Senderverbund ausgestrahlt, der Entscheidungen in Kommissionen traf, sondern durch eine einzige Anstalt, die sich in Direktionen gliederte und die ihren zentralen Sitz im rheinland-pfälzischen Mainz nahm. Die 1960er Jahre waren zudem geprägt durch eine Vermehrung der Programme, die die ARD ausstrahlte. Ihre Landesrundfunkanstalten produzierten eigene dritte Programme, die regional empfangen werden konnten. Gleichzeitig wurden die Zuständigkeiten zwischen der Bundespost und den öffentlich-rechtlichen Anstalten neu geregelt. Das Bundesverfassungsgericht schlug der Bundespost sendetechnische Kompetenzen zu, die zuvor allein von den Anstalten der ARD wahrgenommen und gestaltet worden waren. Das Bundesverwaltungsgericht sprach den Anstalten das Recht zu, Rundfunkgebühren selbst einzuziehen.¹⁷ Die Anstalt bot den Sendern also lange über die ersten Nachkriegsjahre hinaus ein Dach, das ihnen in der Programmproduktion zugleich Schutz garantierte

15 So die klassische Definition von Otto Mayer: Deutsches Verwaltungsrecht, 3. Auflage 1924, zitiert nach Aulich 1983, S. 5. Das Kontrollgremium dieser Anstalten ist der Rundfunkrat. Er «kontrolliert den Programmbereich der Sendeanstalt. Er überwacht die Einhaltung des Programmauftrags und die Wahrung der Programmgrundsätze.» Bleicher 1992, S. 71. Rundfunkräte sind in der BRD entweder ständisch oder parlamentarisch geprägt. Im parlamentarischen Modell wählen Parlamentarier die Vertreter verschiedener Gruppen und der politischen Parteien. Im ständischen Modell fehlt diese Stärkung des Parlamentarismus beziehungsweise diese Einflussmöglichkeit regierender Parteien. Das Kontrollgremium des ZDF ist der Fernsehrat. «Er überwacht das Programm, genehmigt den vom Verwaltungsrat beschlossenen Haushalt und wählt den Intendanten.» Ende 2013 reichten die Bundesländer Hamburg und Rheinland-Pfalz beim Bundesverfassungsgericht eine Normenkontrollklage ein. Die im Grundgesetz verankerte Freiheit der Berichterstattung könne für das ZDF nicht gewährleistet werden, weil der ZDF-Staatsvertrag die Vertretung gesellschaftlicher Gruppen in den Aufsichtsgremien durch Politiker nicht explizit ausschliesst (www.bpb.de).

16 Der Gründungsvertrag der ARD ist abgedruckt in ARD-Jahrbuch 1975, S. 73.

17 Siehe das Bundesverfassungsgerichtsurteil aus dem Jahr 1961 (BVerfGE 12, 205, 1). Zum Urteil des Bundesverwaltungsgerichts von 1968 Bausch 1980b, S. 662.

und Autonomie erlaubte.¹⁸ Die Verwaltung eines Bestandes von «persönlichen und sächlichen Mitteln» schloss unternehmerische Freiheiten ein: Von 1956 an strahlten die Anstalten der ARD im werktäglichen Vorabendprogramm ein regionales Werbefernsehen aus, das durch Tochterunternehmen produziert wird und bis zu zwanzig Minuten Werbung enthält. Am Ende des Untersuchungszeitraums betrug der Anteil der Finanzierung durch Gebühren etwa siebenzig Prozent, der durch Werbung dreissig Prozent. Zum anderen spiegelt sich die unternehmerische Autonomie der Anstalten in der Möglichkeit, fremdproduziertes Material zuzukaufen beziehungsweise in Auftrag zu geben und in eigener Programmverantwortung auszustrahlen. Die Anstalten der ARD machten davon ab Ende der 1950er und verstärkt in den 1970er Jahren Gebrauch. Der Gründungsvertrag des ZDF erlaubte sowohl Werbung als auch die Ausstrahlung von Fremdproduktionen explizit.¹⁹

Diese institutionelle Ausgangslage und Entwicklung des Rundfunks in der Bundesrepublik verdeutlicht zwei Dinge in geradezu einzigartiger Art und Weise: Der Rundfunk unterscheidet sich erstens markant von den Institutionen der Telekommunikation, die im Untersuchungszeitraum oft unter das Monopol des Staates fielen, also der Post unterstellt waren, und die nur mit der Sendung und der Übermittlung, nicht aber mit der Gestaltung von Inhalten beauftragt waren.²⁰ Der Rundfunk ist seit Anbeginn eine programm-machende Institution, das lässt sich nicht zuletzt der Nomenklatur seiner Führungspositionen ablesen: Die Bezeichnung für den ranghöchsten Direktor einer Sendeanstalt lautet Intendant und verweist auf organisatorische und funktionale Ähnlichkeiten mit dem Theater und der Oper.²¹ Zweitens können also Radio- und Fernsehsender als Institutionen beziehungsweise Unternehmen begriffen werden, die sich durch die Ausstrahlung von Programmen produzieren.

Programm und Institution schaffen sich also gegenseitig. Diese Reproduktionsmechanik ist jedoch keineswegs naturgegeben, sondern historisch bedingt und

18 Eine Funktion der Rundfunkgebühr und der Institution Rundfunkrat kann darin gesehen werden, dass die Sender Programme ausstrahlen, die nicht beziehungsweise nicht sofort auf breites Interesse stossen. Dieter Stolte hat als Programmdirektor des ZDF von einem Risiko gesprochen, das öffentlich-rechtliche Anstalten aufgrund ihrer Marktunabhängigkeit wagen können und müssen. Stolte 1973b, S. 39.

19 Aulich 1983, S. 56 f.

20 Zuständigkeiten von Rundfunk und staatlichen Post-, Telekommunikations- und Telegrafennbetrieben waren international unterschiedlich geregelt. Siehe Scherrer 2012, S. 147, der auch die Rolle Luxemburgs bei der Einführung des Satellitenfernsehens thematisiert.

21 Die Anstalten der ARD bestimmten anfangs im halb-jährlichen, später im ein- und zwei-jährigen Turnus aus dem Kreis der Intendanten einen Vorsitzenden. Das Sendehaus, das den Vorsitz hatte, stellte der ARD seine Leitungsebene zur Verfügung. Den Spagat des ZDF-Gründungsintendanten Karl Holzamer, Professor an der Universität Mainz, zwischen Bildung und Unterhaltung beschreibt Dussel 1999, S. 246 f.

wandelbar. Produktion ist im Fernsehen ein politischer Begriff, weil alle Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter Anspruch darauf erheben können, «das Fernsehen» zu produzieren.²²

Programm und Technik sind die beiden grossen, organisatorischen Grundpfeiler der Anstalten, und sie befinden sich in maximaler Distanz und grösstmöglicher Nähe zueinander. Die ARD unterscheidet zwischen Programm, Technik und Verwaltung. In ihren Jahrbüchern weist sie jedoch ausschliesslich die Kosten der Verwaltung aus.²³ Alles andere ist eins, Demarkationslinien werden deshalb in den Jahrbüchern immer wieder von neuem diskursiv verhandelt. In der Überlieferung finden sich beispielsweise Wortmeldungen wie diejenige des frischgebackenen Produktionsdirektors des Westdeutschen Rundfunks, der 1975 erbost berichtete, vor ihm täten sich Abgründe auf: das Programm habe einen Weg gefunden, um sich als produzierende Abteilung auszuweisen. Damit nicht genug: Traditionell bezeichne der Begriff Macher im Rundfunk die «zahlreichen Mitarbeiter aus Produktion und Technik». Jetzt bezeichnete er «im sprachlichen Understatement die Elite der Journalisten und Redakteure».²⁴ Der Produktionsdirektor mahnte eine Ordnung an, die ARD und ZDF per Organigramm immer wieder herstellen mussten: Das Programm erhob den Anspruch, für den Inhalt der Programme und damit für das Produkt zuständig zu sein. Die Technik konnte für die Gesamtheit technischer Mitarbeiter stehen und die wiederum durften für sich reklamieren, für die Produktion und damit für das Produkt verantwortlich zu zeichnen – und das war das Programm.

Während die ARD über die drei organisatorischen Einheiten Programm, Technik und Verwaltung verfügte, schuf das ZDF zusätzlich eine Chefredaktion. Zum Sendestart im Jahr 1963 engagierte das ZDF nicht weniger als 1843 Personen, davon waren 640 der technischen Direktion unterstellt. Die Programmdirektion beschäftigte 386 Mitarbeiter, die Chefredaktion 457. Für Verwaltung und Intendantz arbeiteten 360 Personen. Für die Jahre 1964 bis 1985 zeugen die Zahlen der Jahrbücher von einem stetigen und gleichmässigen Wachstum sowie von einer knappen Verdoppelung des Personalbestands in allen Direktionen. Wo aber im Organigramm neue Abgrenzungen und Zuständigkeiten geschaffen wurden, da

22 Die Produktivität, die das Fernsehen einst entfaltete, ist viel bestaunt worden; heute ist dieses Staunen aber nostalgischen Betrachtungen gewichen: «In jeder einzelnen Minute werden [von Zuschauern] derzeit weitere sechzig Stunden Filmmaterial auf die Website geladen. [Das Magazin «Time»] hat vorgerechnet, dass auf Youtube in einem Monat mehr Filmstoff entsteht, als die drei grossen amerikanischen Fernsehanstalten in den sechzig Jahren ihrer Geschichte hergestellt haben.» Michael Schindhelm: Kultur zum Selbermachen, in: Süddeutsche Zeitung, 10./11. November 2012.

23 ARD-Jahrbücher 1969–1980.

24 Töldte 1975, S. 124.

wurde der Eindruck gleichmässigen, verteilten Wachstums nie gestört, sondern stets gestärkt.²⁵

Die vorliegende Untersuchung nähert sich ihrem Untersuchungsgegenstand, dem Gemeinplatz Fernsehen, und sie will dabei keine Entscheidung darüber treffen, ob der elektronischen Vielfalt der Fernsehproduktion der Name Harmonie oder Widerstreit zu geben sei. Die Flughöhe ist, so die Hoffnung, vielmehr so gewählt, dass die Produktion umfasst werden kann, ohne sie zu determinieren: indem sie in eine Reihe von Unteroperationen zerlegt wird, die an historisch je anderen Standorten des Programms von Bedeutung waren: die Übertragung, Aufzeichnung, Übersetzung, Sendung, Verteilung, Moderation, ja die Perforation, die Datierung, die Prozessierung, der Austausch, die Selektion, Montage und Information.

Dass Fernsehen so immer irgendwie möglich war und dass Fernsehmacher diesem Programm dienen sollten, diese Vorstellung konnte die Produktionen stärker bestimmen als jedes Regelwerk und Organigramm. Der Glaube an das Fernsehen als Übertragungstechnik konnte so immer neue Nahrung finden.²⁶

Aufbau

Am Anfang der Recherchen zu diesem Buch stand die Beobachtung, dass es viele Belege dafür gibt, dass Fernsehmacher ihre Technik onscreen im laufenden Programm ausstellten.²⁷ Wenn das Fernsehen dem aktiven Rezipienten Rechnung trug und wenn dem Fernsehen, ausgerechnet auf dem Feld der Produktionstechnik, ein hohes Niveau an Selbstreflexion zugestanden wurde, dann müsste und könnte eine historische Untersuchung des Fernsehens sich einem weiteren Wechselspiel widmen können. Anhand von Protokollen, die von der technischen Kommission der ARD, ihren Subkommissionen und Arbeitskreisen sowie vom Institut für Rundfunktechnik (IRT) und für einen späteren Zeitraum auch von der technischen Direktion des ZDF überliefert sind, könnte man Interaktionen in den Blick nehmen: diejenigen zwischen der Technik und dem Programm.²⁸

Die vier Kapitel handeln von der Erfindung, Implementierung und Weiterentwicklung des Videotaperekorders, deutsch auch magnetische Aufzeichnungsan-

25 Wehmeier 1979, S. 87; ZDF Jahrbücher 1964–1985.

26 Für eine historische Untersuchung über Verfahren und das prekäre Verhältnis, das professionelle Communitys zu ihnen unterhalten, Porter 1997.

27 Caldwell 1995, der auch darauf insistierte, dass die Ausstellung der eigenen Produziertheit und der Programmtechnik im Fernsehen der 1980er Jahre kein neuartiges Phänomen war, sondern dass sich Belege in den 1950er Jahren finden lassen. Zur «production culture» und «industrial reflexivity» des US-Fernsehens siehe auch Caldwell 2001 und Caldwell 2004.

28 Sie werden ergänzt um rundfunktechnische Publikationen aus den USA, Grossbritannien und der BRD sowie um Veröffentlichungen von Angehörigen der beiden bundesdeutschen Sendeanstalten. Ein tabellarisches Quellenverzeichnis findet sich im Anhang. Behmer et al. 2014 geben einen Überblick über Archive und Quellenlagen der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten.

lage (MAZ) genannt, und von der Substituierung und Ergänzung dieser grossen Bandspulengeräte durch Videokassettenrekorder (VCR).

Kapitel 1 und 3 konzentrieren sich auf die Perspektive der Techniker, sie behandeln die Entwicklung des Videorekorders um die Mitte der 1950er Jahre in US-amerikanischen und britischen Laboratorien (Kapitel 1) sowie den Bau von Studios und Sendezentralen und die sozialen wie technischen Voraussetzungen der Erfindung und Implementierung des sogenannten Zeitmarkenverfahrens zur prozessgesteuerten Verarbeitung von Fernsehbildern in der Bundesrepublik (Kapitel 3). Kapitel 2 und 4 untersuchen die Anschaffung und Installation der ersten VTR gegen Ende der 1950er Jahre (Kapitel 2) und der VCR gegen Ende der 1970er Jahre, also gut zwanzig Jahre später (Kapitel 4). Diese Kapitel beziehen die Perspektive des Programms stark mit ein.

Der Videorekorder galt in den 1950er und 1960er Jahren als eigentliche fernsehtechnische Erfindung, weil mit ihm elektronische Bilder behandelbar wurden. Den gesamten Untersuchungszeitraum hindurch spielte jedoch die chemische Produktionstechnik Film eine wichtige Rolle. «Film oder Elektronik?» ist in den 1950er, 1960er und 1970er Jahren *die* technische Frage in der Programmherstellung. Es geht mir nicht darum, auch nicht dadurch, dass ich den Akzent auf die videotechnische Erfindung setze, diese Frage nachholend zu beantworten. Für das hier ausgebreitete Argument vom Programm der elektronischen Vielfalt ist ebenso zentral wie für die Auswahl der benutzten Quellen: Die Bedeutung einer bestimmten Fernsehtechnik konnte schon zeitgenössisch nicht gegen Alternativen erfahren werden. In ihrer Vielfalt überstiegen die Trägermaterialien des Fernsehens jede gegenwärtige Komplexität lokal versammelter technischer Möglichkeiten, sie waren vielmehr durch die soziotechnischen Beziehungen, Potenziale und Assoziationen gekennzeichnet, die sie verwalten halfen.²⁹

Die Arbeit beschäftigt sich nicht mit Rundfunkräten und Aufsichtsgremien und kaum mit strategischen Interventionen oder Visionen von Intendanten und Intendantinnen, sondern mit Akteursgruppen, die zwar organisiert, aber institutionell vergleichsweise schwach positioniert waren. Gerade deshalb setzten sie auf ihre diskursiven Fähigkeiten und stärkten ihre Position mithilfe von Definitionsarbeiten. Die Freiheit des Rundfunks und die Autonomie der Wissensverarbeitung stehen seit Jahrzehnten in einem produktiven Spannungsverhältnis.

29 Fernsehen als Technik und produktionstechnisches Gerät kann analytisch als «boundary object» gefasst werden. In «ihrer Relevanz und [...] Stabilität» lassen sich diese Objekte nur erklären, wenn sie als «Verbund unterschiedlichster medialer Praktiken begriffen werden». Hoof 2011, S. 56. Zu den niederschweligen Angeboten medialer Schwellenobjekte siehe Hoof 2011, der sich auch den Grenzen des Methodentransfers «actor network theory» (ANT) – Mediengeschichte widmet.

3 Vom Studio zur Sendezentrale: die Entdeckung der Prozesse

Die Einführung des Zweiten Deutschen Fernsehens ist ein Produkt der Medienpolitik des ersten Kanzlers der Republik, Konrad Adenauer. Der Aufbau eines Senders, der seit Beginn der 1960er Jahre mittels einer zentralen Organisation die föderale und vielgestaltige BRD mit Programm versorgt, kann und konnte als schwierige, letztlich aber gelungene Normalisierung parteipolitisch motivierter Irrungen und Wirrungen verstanden werden.

Eine historische Kontextualisierung der langwierigen Bemühungen des ZDF, eine Sendezentrale im rheinland-pfälzischen Mainz aufzubauen, gibt darüber hinaus Einblick in zeitgenössische Rahmenbedingungen fernsehtechnischer Entwicklungen, die die Anstalten der ARD in gleichem Masse betrafen. Sendezentralen, die anders als die Studios der ersten Fernsehjahre auf die datengestützte Prozessierung von Programm angewiesen sind, waren zugleich Verstärker und Ergebnis kommunikationspolitischer Entscheidungen.

Sie konnten dort erfolgreich als Verstärker wahrgenommen werden, wo sie auf die Relevanz von Programmen und Programmierungen innerhalb und ausserhalb der Sendehäuser verwiesen. Wo sie den Ausschluss von Übergriffen aufs Programm und auf die Autonomie des öffentlich-rechtlichen Rundfunks in Reichweite bringen sollten, wo sie als forciertes technischer Ausbau oder institutionelle Befestigung des klassischen Studios begriffen wurden, liefen sie Gefahr, das Selbstbild der Rundfunkanstalten als Verwalter gesellschaftlicher Vielfalt zu untergraben.

3.1 Erdung

Der WDR erwarb 1957 ein Grundstück in Köln, auf dem er einen Erweiterungsbau für sein Funkhaus errichten wollte. Auf dem Gelände sollten fünf Fernsehstudios entstehen, an den Kauf des Grundstücks wurde jedoch eine Bedingung

geknüpft. Der WDR durfte ein Gebäude errichten, das nur drei Stockwerke hoch war. Weil moderne Fernsehstudios den Kölner Bauvorschriften zum Trotz viel Höhe brauchten, wurden die Studios tief in die Erde gegraben. 1966 eröffnete der Sender einen «Untertagebau», WDR-Mitarbeiter bezeichneten den neuen Studiokomplex spöttisch als «Zeche Bismarck». ²²⁸ Das war eine Anspielung auf die Zeche Graf Bismarck, ein grosses Steinkohlebergwerk im nahegelegenen Gelsenkirchen. Als der Produktionskomplex eröffnet wurde, entfaltete der Spitzname jedoch eine aktuelle Brisanz.

Denn im selben Jahr, in dem das Kölner Studio eröffnet wurde, wurde die Gelsenkirchener Zeche geschlossen. Die Schliessung wurde von spektakulären Protesten begleitet. Beerdigungszüge, in denen das Ruhrgebiet symbolisch zu Grabe getragen wurde, umfassten bis zu 20 000 Teilnehmer und sie symbolisierten die existenzielle Bedrohung, der sich viele Bewohner des Ruhrgebiets ausgesetzt sahen. Die letztlich erfolglosen Proteste rund um die Stilllegung, der sogenannte Knall von Gelsenkirchen, wurden zum Symbol dafür, dass sich eine ganze Region dem Phänomen Strukturwandel nicht mehr entziehen konnte. Strukturwandel hiess in diesem Fall: Es zeichnete sich ab, dass diese Krise anders war, dass es sich nicht um einen kurzfristigen Konjunkturreinbruch handeln würde, der von der lokalen Gesellschaft kompensiert werden konnte. ²²⁹

In der Formulierung «Zeche Bismarck» trafen Eröffnung und Schliessung, Moderne und Tradition, kühle Technizität und Arbeitskampf aufeinander. Während der wirtschaftliche Aufstieg den Bergbau in Agonie zurückliess, konnten die Kölner Fernsehmacher die Nachkriegszeit und die Improvisationen, die sie nötig gemacht hatte, hinter sich lassen. Die Metropole Köln entfernte sich vom Ruhrgebiet. Der Rückgriff der WDR-Mitarbeiter auf das dramatische zeitgenössische Vokabular war zum einen legitimiert durch die zeitliche Koinzidenz. Die Anspielung lässt sich zum andern auf die Familiengeschichte des Intendanten beziehen. Die 1868 gegründete Gelsenkirchener Zeche war nach dem Urgrossonkel des WDR-Intendanten Klaus von Bismarck, dem ersten Reichskanzler Otto von Bismarck, benannt. ²³⁰

«Zeche Bismarck» machte zugleich deutlich: Die zeitgenössisch relevanten Dramen konnten nicht allein in den Fernsehstudios inszeniert werden, sie spielten

228 Danilenko 2006, S. 359.

229 Zwischen 1965 und 1967 wurden im Ruhrgebiet 200 000 Arbeitsplätze abgeschafft. Ende der 1970er Jahre hatte eine halbe Million Einwohner die Region verlassen. Bei der Schliessung der Zeche Bismarck handelte es sich um eine umstrittene und spektakuläre Stilllegung einer erst kurz zuvor modernisierten Anlage durch den Betreiber Deutsche Erdöl-AG, die unter anderem deshalb erfolgt sein soll, weil Stilllegungen über die Höhe der Fördermenge mit – in diesem Fall besonders hohen – Subventionen entgolten wurden. Nonn 2001, S. 260–270.

230 Klaus von Bismarck war 1961–1976 Intendant des WDR. Für seine Biografie siehe Katz 2006, S. 37–41.



Das Studio C im 1966 eröffneten Erweiterungsbau des WDR: lichte Bauhöhe, tief im Kölner Boden, hoch unter der Decke viel Technik (Historisches Archiv des WDR).

sich «draussen vor der Tür» ab. Über Wolfgang Borcherts gleichnamiges Stück, das im Februar 1947 im Hörfunk des NWDR uraufgeführt worden war, sollte es bald heissen, es sei wie gemacht gewesen für die «innere akustische Bühne» des Studios. «Klage und Anklage» waren «im akustischen Raster signifikanter Klänge und Geräusche eingefangen». Der Rundfunk hatte die Mittel gehabt, dem Elend der Kriegsheimkehrer Raum zu geben. Wie eine Regieanweisung war Borcherts Untertitel «Ein Stück, das kein Theater spielen und kein Publikum sehen will» umgesetzt worden. Es hatte es noch auf keine Theaterbühne geschafft und war im Hörfunk ja genau genommen nicht zu sehen gewesen, da war ihm schon höchste Aufmerksamkeit zuteilgeworden. Das Stück wurde nicht draussen inszeniert, aber das Hörfunkstudio war das geeignete Drinnen, um die Problematik einer Übertragung zur Geltung zu bringen: die Schaffung eines kontrollierten Raums, der Verdichtungen und Abstraktionen ermöglichte.²³¹

231 «Draußen vor der Tür. Ein Stück, das kein Theater spielen und kein Publikum sehen will» von Wolfgang Borchert wurde am 13. Februar 1947 vom NWDR uraufgeführt. Das Hörspiel wurde mehrmals wiederholt. «Der Auftakt des westdeutschen Hörspiels mit BORCHERTS ›Draußen vor der Tür‹ (NWDR, 13. Februar 1947), die akustische Abrechnung mit der Vätergeneration des ›Dritten Reichs‹, ist gekennzeichnet durch die Auseinandersetzung mit der Ver-

Wenn das Wortspiel von der Zeche Bismarck knapp zwanzig Jahre später wenigstens im Sprachbild zeitgenössische Dramatik ins Rundfunkhaus zurückbringen konnte, dann hatte das eine starke Kontrastwirkung. Die Realität – oder war es die Fiktion? – war woanders.

Zu Beginn des Jahrzehnts erfuhren die Anstalten der ARD zunächst eine gut gemeinte, aber durchaus ambivalente Unterstützung in ihrem Bemühen, ihre Position in der Gesellschaft der BRD zu stärken. Das Bundesverfassungsgericht stellte 1961 im sogenannten ersten Rundfunkurteil fest, die Bundesregierung habe mit der Gründung einer Gesellschaft, die in Konkurrenz zur ARD und privat finanziert Fernsehen produzieren sollte, gleich gegen mehrere Artikel des Grundgesetzes sowie gegen den Grundsatz bundesfreundlichen Verhaltens verstossen. Das Gericht stellte einen Verstoss der Bundesregierung gegen Artikel 5 des Grundgesetzes fest: die Gründung und Existenz der Deutschland-Fernsehen-GmbH seien unvereinbar mit dem Grundsatz der Meinungsfreiheit. Der Bund hatte die Gesellschaft 1959 als Halterin der Sendelizenz einer bereits 1958 gegründeten Firma namens Freies Fernsehen GmbH ins Leben gerufen. Die Länder – in deren Kompetenz Rundfunkangelegenheiten fielen – wurden erst nach der Unterzeichnung von Verträgen eingeladen, als Gesellschafter aufzutreten. Mit den Ministerpräsidenten der CDU- beziehungsweise CSU-regierten Länder hatte man vor Abschluss der Verträge immerhin gesprochen, war aber zu keiner Einigung gekommen. Die Ministerpräsidenten SPD-regierter Länder hatte man gar nicht erst gefragt.²³² Die Gründung der Deutschland-Fernsehen-GmbH ist in die kollektive Erinnerung der Westdeutschen als ein Alleingang Adenauers eingegangen: der Bundeskanzler und der Justizminister Fritz Schäffer als Treuhänder für die Länder unterzeichneten am 25. Juli 1960 einen Gesellschaftsvertrag.²³³ Das «freie Fernsehen» sollte am 1. Januar 1961 den Sendebetrieb aufnehmen.²³⁴

Die Bundesregierung argumentierte vor Gericht historisch, um eine Reform des Fernseh- und Fernmeldewesens anzustossen. Der Fernmeldebegriff, der dem

gangenheit. Klage und Anklage sind im akustischen Raster signifikanter Klänge und Geräusche eingefangen, die *factio personae* eröffnet einen Tanz der Toten und Lebenden, die den Wechsel der Orte, Beziehungen und Konflikte spielend in das Spektrum der inneren akustischen Bühne einbezieht.» Hörburger 1996, S. 1582.

232 BVerfGE 12, 205, 1. Rundfunkentscheidung, hier E III. Aus der Binnensicht der CDU handelte Kanzler Adenauer vor allem gegen die Ministerpräsidenten der eigenen Partei, und diese glaubten noch 1960 daran, die Angelegenheit in Ordnung bringen zu können, indem sie die SPD-Ministerpräsidenten in die Verhandlungen mit einbezogen. Küppers 1987, S. 638 und 646.

233 Die Hintergründe für den Alleingang Adenauers lagen auch in einem CDU-internen Dissens, der sich um die Fernsehfrage drehte und im Jahr 1960 so weite Kreise gezogen hatte, dass Adenauer mit der Unterschrift des Vertrags die Klärung von parteipolitisch relevanten Fragen anstossen konnte und musste. Küppers 1987, S. 651.

234 Das Gesellschaftskapital sollte von Tageszeitungen und Zeitschriften sowie von interessierten Wirtschaftskreisen getragen werden. Dazu und zu den Plänen der Verleger siehe Kain 2003, S. 32.



Drassien vor dem Studio, im Ruhrgebiet Widerstand gegen das Decrescendo: Proteste gegen die Stilllegung der Gelsenkirchener Zeche Bismarck. Das Bild zeigt eine Demonstration im Februar 1966 (Anton Tripp, Fotoarchiv Ruhr Museum).

Postgesetz zugrunde liege, sei veraltet und bedürfe einer Überholung, was bei der Gründung der Post beziehungsweise bei der Erlassung relevanter Gesetze selbstredend noch nicht so formuliert werden konnte, weil der Rundfunk noch jung war: Das Post- und Fernmeldemonopol des Staates umfasse auch Rundfunk. Das Betreiben von Rundfunksendern falle in die Kompetenz der Post und damit in den Zuständigkeitsbereich des Bundes. Die Richter liessen dieses Argument nicht gelten. Der Prozess endete mit einer Unterrichtung der Bundesregierung, wie das Grundgesetz durch Gesetzgebung und Verwaltung auf Bundesebene auszulegen war: «Nach der Systematik des Grundgesetzes bezeichnet die Gesetzgebungskompetenz des Bundes die äußerste Grenze für seine Verwaltungsbefugnisse [...]. Das heißt aber, daß die Verwaltungskompetenzen den Gesetzgebungsbefugnissen des Bundes folgen und nicht umgekehrt die Gesetzgebungs- den Verwaltungsbefugnissen.»²³⁵ Aus den Verwaltungskompetenzen, in diesem Fall der Post, lasse sich nicht auf Kompetenzen des Bundes als Gesetzgeber schliessen. Im Prozess waren die Beziehungen zwischen Post und Rundfunk bis in die ersten Sendestunden des Radios zurückverfolgt worden. Im Einzelnen wurde

235 BVerfGE 12, 205, I, E III.

dargelegt, wann und wo die Post welchen Einfluss auf die Gestaltung des Programms und der Produktion von Sendungen genommen hatte. Die Geschichte der Beziehungen von Post und Rundfunk im Dritten Reich zeige, dass die Post inhaltlich, personell und technisch aus der Rundfunkproduktion herausgehalten werden müsse. Ihre Aufgabe beschränke sich darauf, Chaos im Funkverkehr zu vermeiden.²³⁶ Das Ergebnis dieses Prozesses, den unter anderem der Norddeutsche und der Hessische Rundfunk auf Basis der jeweiligen Länderstaatsverträge über den Rundfunk angestrengt hatten, war aus der Perspektive der Kläger zweischneidig. Denn das Gericht rüffelte nicht nur die Bundesregierung, sondern nahm eine Neuordnung des Fernmeldewesens vor. Alle sendetechnischen Kompetenzen, die Vorgänge ausserhalb von Studios betrafen, wurden der Post überantwortet.²³⁷

Der Beschluss listete Details über Details auf, die die Übergriffe der Post beziehungsweise der Nationalsozialisten auf das Programm der Sender der Reichsrundfunkgesellschaft betrafen. Das Gericht ging auch ausführlich auf die Erfordernisse der Sendetechnik ein. Das Studio und die Studiotechnik aber – also der Kern des Arguments, in der Bundesrepublik wäre das Programm geschützt, selbst wenn die Post die Kontrolle über die Sendernetze innehatte – erfuhr keine weitere Spezifikation. Formuliert wurde nur ex negativo: «Weder von der Studiotechnik noch von den mit der Veranstaltung von Rundfunksendungen zusammenhängenden Fragen gilt, daß ihre Regelung – soweit sie möglich und geboten ist – unerlässliche Voraussetzung für die Regelung der sendetechnischen Angelegenheiten des Rundfunks ist.»²³⁸ Wenn es dieser Neuordnung darum ging, festzuschreiben, dass die Post nur Chaos im Äther vermeiden sollte, dann war es konsequent, dass die Studiotechnik den Rundfunkanstalten überlassen werden konnte. Es war schliesslich nicht zu erwarten, dass die öffentlich-rechtlichen Anstalten die Ordnung im Äther stören würden. Zumindest dann nicht, wenn sie ihrerseits ihre Zuständigkeiten verlässlich wahrnahmen: Sie hatten Sendungen vor der Ausstrahlung so aufzubereiten, dass sie durch die Post weitertransportiert werden konnten und im Äther nicht für Störungen sorgten. Intern konnte man so

²³⁶ Ebd., D II.

²³⁷ Das Radiosendernetz der Landesrundfunkanstalten und die Fernsehsender, die das ARD-Gemeinschaftsprogramm ausstrahlten, blieben in der Hand der Rundfunkanstalten. Die Sender für Deutschlandfunk und Deutsche Welle sowie für das zweite und die dritten Programme wurden von der Bundespost errichtet und betrieben. Siehe dazu Bausch 1980b, S. 437 f.

²³⁸ Ähnlich: «Umfasst das Fernmeldewesen nach allgemeinem Sprachgebrauch nur die der Übermittlung von Signalen dienenden funktechnischen Vorgänge, so ergibt sich, daß die sogenannte Studiotechnik nicht zum Fernmeldewesen gehört. Das Fernmeldewesen beginnt erst mit der Übermittlung der sendefertigen Ton- und Bildsignale vom Rundfunkstudio zu einem oder mehreren Sendern (Übermittlung durch Leitungen oder durch Funk); es umfasst sodann die Ausstrahlung der Sendung und die sich etwa daran anschließenden technischen Vorgänge bis zum Empfang der Sendung.» BVerfGE 12, 205, 1, D II.

viel Chaos pflegen, wie man wollte. Die Grenze zwischen Chaos und Ordnung verlief stabil zwischen dem Studio und den Sendeanlagen der Post.

Das Studio wurde damit als Blackbox behandelt, es erschien als schwarzer Kasten, dessen Innenleben weit weniger interessant war als die Effekte, die es nach aussen hin zeitigte. Eine Blackbox war das Studio auch, weil nicht näher ausgeführt wurde, was darin geschehen würde, und weil diese Reduktion wiederum eine umso ausdifferenziertere Beurteilung von Sachverhalten möglich machte, die jenseits des Studios ausgemacht wurden. Diese Modellierung hatte Folgen, weil sie eine grobe Leitlinie für weitere Operationen sowohl der Post als auch der Fernsehsender vorgab. Die Organisationen handelten als staatliche beziehungsweise nichtstaatliche Administrationen im öffentlichen Interesse. Im Gegensatz zur Bundespost mussten die Rundfunkanstalten jedoch nicht mit nationalen Kompetenzen ausgerüstet werden, beziehungsweise sie sollten nicht für Angelegenheiten zuständig sein, die verwaltungstechnisch gesehen von nationalem Belang waren.²³⁹

Die bestehenden Rundfunkanstalten, die sich zur Arbeitsgemeinschaft der Rundfunkanstalten Deutschlands zusammengeschlossen hatten, standen als dezentrale Organisation der ARD für die Lebensfähigkeit und Wehrhaftigkeit der föderalen Institutionen der Bundesrepublik. BRD und ARD waren parallel zueinander entstanden. Die ARD war kompatibel mit nationalen staatlichen Einrichtungen, sie war aber nicht abhängig von ihnen, solange der Transport von Signalen und der administrative Dienstverkehr zwischen ihr und dem Bund in geordneten Bahnen verliefen.²⁴⁰ Eine solche Lokalisierung der Rundfunkanstalten und die Stärkung ihrer Aufgaben auf Landesebene waren nicht zuletzt mit einer gesteigerten Autonomie der Anstalten konform. Die Intendanten der ARD und der Intendant des neu gegründeten Zweiten Deutschen Fernsehens wurden Mitte der 1960er Jahre zunehmend wichtige Personen des öffentlichen Lebens.²⁴¹ Der Richterspruch

239 Zur Black Box in systemtheoretischer Perspektive siehe Luhmann: Black Boxes bleiben füreinander undurchsichtig. «Der Versuch, den anderen zu berechnen, würde zwangsläufig scheitern. Mit dem Versuch, den anderen zu berechnen, kann man Glück haben und Erfahrungen sammeln. Die Unberechenbarkeit wird mit Freiheitskonzessionen aufgefangen, fast könnte man sagen «sublimiert».» Luhmann 1984, S. 156.

240 Ein weiteres Urteil des Bundesverfassungsgerichts entzog der Bundespost 1968 noch den Gebühreneinzug. Damit wurde die Unabhängigkeit der Rundfunkanstalten vom Bund weiter gesteigert. Seit 1975 wird der Gebührenbedarf der Anstalten von der Kommission zur Ermittlung des Finanzbedarfs der Rundfunkanstalten (KEF) ermittelt. Die KEF wurde 1994 reformiert, nachdem das Bundesverfassungsgericht kritisiert hatte, sie sei als ein Hilfsinstrument der Ministerpräsidentenkonferenz ins Leben gerufen worden. BVerfGE 90, 60, 8. Rundfunkentscheidung, hier B II.

241 Siehe die Beiträge in den Sammelbänden Deutsche Verlags-Anstalt 1964 und Hammerschmidt 1965. Unter den prominenten Autoren, die zu einer Bestandsaufnahme des politisch-kulturellen Lebens der BRD gebeten wurden, waren auch Rundfunkintendanten. Der Herausgeber Helmut Hammerschmidt war Intendant des SWF (1965–1977). Entstanden sind die Sammel-

wurde und wird gemeinhin bis heute als grosser Erfolg und als Bestätigung des öffentlich-rechtlichen Rundfunkwesens gewertet. Die Neuordnung der Beziehung zwischen Post und ARD wurde, wenn sie Beachtung fand, skeptisch beurteilt.²⁴² Etwaige unangenehme Konsequenzen blieben schwer fassbar, auch weil das Urteil unübersehbare Vorteile mit sich brachte. Wenn das Gericht festhielt, Rundfunk sei eine öffentliche Einrichtung geworden und die Rundfunkanstalten stünden in öffentlicher Verantwortung, dann war für diese nicht zuletzt ein Auftrag niedergeschrieben, auf den sie sich berufen konnten.²⁴³

Überraschend klar einzuordnen war, was im unmittelbaren Anschluss an das Urteil des Bundesverfassungsgerichts in einer Mainzer Dachkammer passierte. Der Prozess schien dort weiter zu gehen. Unter Vermittlung der Staatskanzlei Rheinland-Pfalz wurde das Eigentum der Freies Fernsehen GmbH (FFG), die im Frankfurter Vorort Eschborn Studios bezogen hatte, in eine weitere öffentlich-rechtliche Anstalt transferiert: das Zweite Deutsche Fernsehen (ZDF). In der rheinland-pfälzischen Staatskanzlei sass nach Abschluss des Staatsvertrages über das ZDF ein Staatssekretär in einer Maisonnettewohnung inmitten von Akten und Verträgen und machte Rundfunkarbeiten.²⁴⁴ Hans Bausch, Zeithistoriker und mehrfach Vorsitzender der ARD, würde später amüsiert und mit liebevollem Beobachterblick berichten, dass sich die Arbeiten des Staatssekretärs Fritz Duppré von denen eines ARD-Intendanten nicht sonderlich unterschieden. Duppré war mit der Vermittlung der Verhandlungen rund um die Liquidation der Freies Fernsehen GmbH (FFG) betraut worden und er schlug sich redlich. Juristisch war der Fall klar, die FFG war vom Kanzler und von den Aktionären von allem Anfang an auf tönernen Füßen gestellt worden und sie musste nun abgewickelt werden.²⁴⁵

bände anlässlich des zwanzigsten Jahrestages des Kriegsendes und des sechzigsten Geburtstages von Kurt Georg Kiesinger, der 1966 zum Bundeskanzler der ersten grossen Koalition zwischen CDU/CSU und SPD gewählt wurde.

242 «Nicht die bestehenden Landesrundfunkanstalten haben den Fernsehstreit gewonnen, sondern die Bundesländer.» Bausch 1980b, S. 430.

243 BVerfGE 12, 205, 1. Rundfunkentscheidung, hier E I. Ein weiteres Urteil des Gerichts präzierte 1971: Zugleich erfüllten sie, «indem sie Aufgaben öffentlicher Verwaltung wahrnehmen, [...] integrierende Funktionen für das Staatsganze». BVerfGE 31, 314, 2. Rundfunkentscheidung, C I.

244 Der Staatsvertrag über das ZDF wurde am 6. Juni 1961 auf der Konferenz der Ministerpräsidenten in Stuttgart unterzeichnet, darin hiess es: «In den Sendungen der Anstalt soll dem Fernsehteilnehmer in ganz Deutschland ein objektiver Überblick über das Weltgeschehen, insbesondere ein umfassendes Bild der deutschen Wirklichkeit vermittelt werden.» Zitiert nach ZDF-Schriftenreihe, 15, August 1975, S. 32. Siehe dazu auch Dussel und Lersch 1999, S. 379; Dussel 1999, S. 231, sowie Steinmetz 1996.

245 Bausch 1980c, S. 486. Gründer der FFG waren der Papierfabrikant Reinhold Krause und der Verleger Heinrich Merkel. Bleicher 1993, S. 97. «Die Deutschland-Fernsehen-GmbH der Bundesregierung sollte sich als Programmveranstalter die Sendungen durch die kommerzielle Freies Fernsehen GmbH der Verleger und anderen Unternehmen produzieren und zuliefern lassen.» Hickethier 1993a, S. 202.

Duppré aber sass noch Monate nach dem Urteil des Bundesverfassungsgerichts hartnäckigen Verhandlungspartnern gegenüber. Die Bundesregierung hatte für die FFG gebürgt und es galt, die finanziellen Verluste einzudämmen.²⁴⁶ Die ARD erklärte, sie sei am angebotenen Programmpaket nicht interessiert: die Produktionen seien im Grossen und Ganzen für die ARD nicht geeignet; für diese und auch für die Technik finde sicherlich die neue Anstalt bessere Verwendung.²⁴⁷

Der Durchbruch in den Verhandlungen gelang Duppré, als er durchsetzen konnte, dass das zu gründende zweite deutsche Fernsehen im Sinne eines baldigen Sendestarts sehr wohl daran interessiert war, die Technik und die Studios der FFG zu übernehmen, dass das sogenannte Programmvermögen aber für den neuen Sender von sehr geringem Wert sei. Das vorproduzierte Sendematerial war wertlos, denn wer wollte den Wert beurteilen? Hier endete Dupprés Kompetenz, hier begann der Aufgabenbereich eines Intendanten. Duppré schrieb später: «Es gelang dann, den Liquidator zu bewegen, das Junktim zwischen ‹Technik› und ‹Programmvermögen› fallenzulassen, so daß [die Verhandler] am 19. November 1961 der Fernsehkommission der Ministerpräsidenten in Bonn berichten konnten, daß sowohl der Vertrag über den Ankauf der Technik als auch der Vertrag über den Ankauf der Grundstücke in Eschborn unterschriftsreif seien.»²⁴⁸ Das Fernsehgeschäft – oder besser gesagt: die Überführung eines Unternehmens, das sich den Aufbau eines wirtschaftlich rentablen Fernsehbetriebs zum Ziel gesetzt hatte, in eine öffentlich-rechtliche Anstalt – hat dem hohen Beamten aus der rheinland-pfälzischen Landesregierung einiges an Verhandlungsgeschick abverlangt.²⁴⁹

Wenn aber die Feststellung richtig war, weil sie allgemeiner und durch das Bundesverfassungsgericht verbrieft Konsens war, dass Studioteknik nicht nur neutral war, sondern dass sie die Unabhängigkeit der Berichterstattung der öffentlich-rechtlichen Anstalten garantieren musste, dann waren die Produktionsbedingungen, die Dupprés Verhandlungen dem ZDF auferlegten, ein Skandal. Dass das ZDF tatsächlich an den Studios der FFG, die sich in Baracken auf schlammigen Äckern im Norden Frankfurts befanden, interessiert gewesen sein soll, war so wenig nachvollziehbar, dass auch sie mit einem erdverbundenen, politisch höchst anspielungsreichen Spitznamen bedacht wurden: Telesibirsk. Der Hohn, der mit «Telesibirsk» transportiert wurde, war beissend. Zu den

246 Zu den Produktionen und zum Personal der FFG siehe Steinmetz 1990.

247 Ebd., S. 484.

248 Mainzer Almanach 1966, S. 15, zitiert nach Bausch 1980c, S. 486.

249 Duppré handelte im Auftrag der Bundesländer und als Stellvertreter des rheinland-pfälzischen Ministerpräsidenten Altmeier, dem Vorsitzenden der Fernseh-Kommission der Ministerpräsidenten. Der Staatssekretär war ein verbeamteter Stellvertreter seines Ministers. Duppré hat als Jurist und Verwaltungsfachmann über die Gemeinschaftsaufgaben zwischen Bund, Ländern und Kommunen sowie über die Rolle leitender Beamter publiziert: Duppré 1961, Duppré 1968. Zum Amt des Staatssekretärs siehe Löffler 2002.



unzweifelhaft grossen aussenpolitischen Erfolgen Adenauers zählte die «Heimkehr der Zehntausend» aus russischen Lagern. Im Oktober 1955 waren, nur wenige Wochen nach dem Staatsbesuch Adenauers in Moskau, 600 deutsche Kriegsgefangene im sogenannten Grenzdurchgangslager Friedland angekommen, viele weitere folgten. Wenn die ersten ZDF-Mitarbeiter nun ebenfalls in Baracken anfangen, dann war auch das im Grunde ein Verdienst von Adenauers politischen Bestrebungen.²⁵⁰

Die Produktion des ZDF sass derweil, wenig spektakulär, vor allem in Wiesbaden, einer Stadt im Ballungsraum Rhein-Main-Gebiet, und produzierte Beiträge in sogenannten Landesstudios, die in der ganzen Republik angemietet und errichtet wurden. Im Juni 1964 unterschrieben das ZDF und die Stadt Mainz einen Kaufvertrag über Grundstücke auf dem Mainzer Lerchenberg. Dort sollte der Sender eine Zentrale errichten. Das ZDF operierte jedoch über Jahre als Mainzer Sender, ohne dass der Grossteil der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter in Mainz angekommen wäre. Die Planungen für die Mainzer Grossbaustelle wurden immer wieder überarbeitet.²⁵¹

250 Reporter der «Tagesschau» begleiteten Kanzler Adenauer auf seinem Besuch im Kreml im September 1955. Das Ereignis gilt als erste und positive Begegnung Adenauers mit dem Fernsehen, Steinmetz 1990, S. 56. Zu Friedland Tamm 2005.

251 Prüsse 1997, S. 66. Die Verhandlungen ausführlich bei Wehmeier 1979.



Draussen vor dem Studio im Rhein-Main-Gebiet ein langes Crescendo. Das Gesicht des ZDF war über zehn Jahre lang Telesibirsk: Baracken, die bei schlechtem Wetter im Schlamm standen und die so gar nicht nach Fernsehen aussahen. 1975 konnte die ZDF-Technik ihre mobile Produktionskapazität – Übertragungswagen und Reportagewagen – vor dem neuen Hochhaus auf dem Mainzer Lerchenberg präsentieren. Die Bauarbeiten an der neuen Sendezentrale wurden erst Ende 1984 ganz abgeschlossen (ZDF, Georg Meyer-Hanno).

In Wiesbaden kamen sich unterdessen Fernsehen und Kino auf engstem Raum so sehr ins Gehege, dass die Studios fast täglich physisch erschüttert wurden und befestigt werden mussten. Das Zweite Deutsche Fernsehen hatte sich am Filmproduktionsstandort Unter den Eichen eingemietet. Das Programm, das das ZDF seit dem 1. April 1963 ausstrahlte, wurde unter anderem als Mieter der umtriebigen Taunus-Film GmbH produziert.²⁵² Der geregelte Fernsehbetrieb aus provisorischen Fernsehstudios wurde wiederholt empfindlich gestört durch die Arbeiten der umtriebigen Filmstudios. Das Kurzprotokoll einer Sitzung der technischen Direktion des ZDF vom April 1964 vermerkte für ein einziges Wochenende gleich mehrere Ereignisse: «Am Samstag wurde von Arbeitern

252 Die Taunus-Film GmbH ist eine Ausgründung des Hessischen Rundfunks, die sich der kommerziellen Programmproduktion widmet. Ähnlich die Studio Hamburg Atelierbetriebsgesellschaft (NDR), die Bavaria-Ateliersbetriebsgesellschaft (BR) und die Telefilm Saar (SR). Hickethier 1980, S. 15 f.

der Firma *Cressbau* das Starkstromkabel abgehackt. Bis zur Beendigung der Reparatur durch die Stadtwerke wurde der Betrieb mit dem Notstromaggregat aufrechterhalten. Am Sonntagmorgen wurde von derselben Firma die Wasserleitung angehackt, so daß die reparierte Starkstrommuffe unter Wasser stand.»²⁵³ Die Botschaft an die Direktion war klar: Die künstliche Welt der Studios verwandelte sich leicht in eine, die Katastrophen bereithalten konnte. Man musste die Zufahrt zum Gelände kontrollieren. Pforten und Pfortner sollten den Autoverkehr auf dem Gelände zukünftig beschränken helfen.

Weil man gerade dabei war, Film- und Fernsehproduktion vor Ort auseinanderzuhalten, und weil Hallen in Fernsehstudios verwandelt werden mussten, brachten die Betriebstechniker des ZDF eine Reihe weiterer Wünsche vor. Der Regieraum müsse, auch wenn er nur provisorisch war, akustisch verbessert werden. Er bedürfe vor allem auch einer besseren Be- und Entlüftung. Für den kommenden Sommer sei unbedingt für eine Klimatisierung der MAZ zu sorgen. Die technische Direktion «versicherte, daß in etwa 4–6 Wochen auch dieser Mangel behoben sei, betonte aber noch einmal, daß zur guten Funktionierung der Klimaanlage unbedingt alle Türen und Fenster geschlossen bleiben müßten. Dies gilt auch für die Abendstunden.»²⁵⁴ Keinerlei Naturlicht, und nicht einmal, wenn es dunkel war, ein laues Lüftchen, dafür aber Pfortner am Eingang und künstliche Belüftung. Das Studio als künstliche Welt im Kleinen forderte seinen Preis.

Der permanente Skandal Eschborn hatte ebenso wie die Verzögerungen der Bauarbeiten vielschichtige Ursachen. Er ermöglichte neue Kooperationen mit Partnern ausserhalb der Studios, weil sich an ihm aktuelle und vergangene Problemlagen der Nation exemplifizieren liessen. Die Programmzeitschrift «Hör Zu» publizierte 1973 Fotos aus Eschborn und stellte sie Bildern der neuen Sendezentrale gegenüber, die sich in Mainz im Bau befand. Beim ZDF hätte «Hör Zu» derweil Bilder aus Wiesbaden oder aus einem der Landesstudios zeigen können. Berühmter aber waren die Bilder von Telesibirsk. In Kombination mit den Bildern der Baustelle kündeten sie in dem Jahr, in dem die fortschrittskritische Prognose des Club of Rome die «Grenzen des Wachstums» ankündigte, vom Aufschwung einer Region und einer besseren Zukunft in modernen Gebäuden.²⁵⁵ Insofern die Bilder das ZDF repräsentierten, verpflichteten sie es immer

253 UA ZDF, TD 8/0012, Ordner «Aktuelle Fragen», Kurzprotokoll der Sitzung vom 20. April 1964, S. 1–3.

254 Ebd.

255 Meadows 1973, englisch Meadows et al. 1972. Der Club of Rome berechnete per Computer die zukünftigen Gleichgewichte zwischen Bevölkerungswachstum und Rohstofflagern, Kupper 2004. Im November 1973 trafen sich Direktoren verschiedener ZDF-Hauptabteilungen, um auf Basis einer kleinen Simulation eines worst case (dem ZDF geht das Benzin aus) die Implikationen des Ölpreisschocks zu diskutieren. Man ergriff verschiedene Massnahmen, erkundigte sich, ob man für die Kraftfahrzeuge statt Diesel auch Heizöl verwenden könnte, und plante

wieder auf seine Ursprünge als «Adenauer-Sender» beziehungsweise darauf, sich davon zu distanzieren. Die Geschichte war schön, die Aussicht auch, aber die Bilder nicht. Die Produktion des ZDF hatte ein berühmtes Gesicht bekommen, das noch dazu mit den Narrationen des wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Aufschwungs ausgestattet wurde. Während die Mitarbeiter nicht umhinkamen, die Bauarbeiten an der neuen Sendezentrale zusätzlich zu all den Verzögerungen, die sich bereits ergeben hatten, zu verzögern, weil sie sich weigerten, zukünftig in fensterlosen Gebäuden zu arbeiten, wartete man zugleich ein Jahr ums andere auf die bessere Zukunft auf dem Lerchenberg.²⁵⁶

3.2 Allianzen im Namen des Gemeinwohls

Dass die Art, wie das ZDF abgebildet wurde, durchaus ungewöhnlich war, zeigt ein reich bebildeter Band mit dem Titel «Hinter dem Bildschirm», der 1970 in der Deutschen Verlagsanstalt (DVA) erschien. Der Autor war Richard Theile, seit 1960 Direktor des Instituts für Rundfunktechnik.²⁵⁷ Den Band stellte er zusammen auf Anregung von Hans Bluhm, dem Chefredakteur der im Springer Verlag erscheinenden Programmzeitschrift «Hör Zu» und Robert Lembke vom Bayerischen Rundfunk, dem Moderator der Sendung «Was bin ich?». Im Vorwort beschrieb Theile, wie er als Direktor der Entwicklungs- und For-

einen Buspendienst für Mitarbeiter. Darüber hinaus «sollte alles vermieden werden, was das ZDF dem Verdacht von Hamster- und Vorratskäufen aussetzen könnte. Auch wäre dies durch fehlende Lagermöglichkeiten in größerem Umfang gar nicht möglich. Die Verwaltungsleiter der Studios sollen aber angewiesen werden, im Sinne einer verantwortungsbewussten Betriebsführung darauf zu achten, daß eine angemessene Brennstoffvorhaltung entsprechend den normalerweise vorgesehenen Mengen erfolgt.» UA ZDF, TD 8/0012, Ordner «Überregionaler EDV Arbeitskreis ARD/ZDF», Ergebnisprotokoll einer Besprechung über die ZDF-Energieversorgung, 7. November 1973, großer Sitzungssaal Allianzhaus, Mainz.

²⁵⁶ Prüsse 1997, S. 65–78.

²⁵⁷ Zum IRT Fix, Messerschmid und Burggraf 1978. Richard Theile arbeitete während des Zweiten Weltkriegs bei der Telefunken GmbH in Berlin an einer Dissertation über Bildaufnahmeröhren, und promovierte in Marburg 1938 zum Thema widerstandsgesteuerte Bildabströhren. Nach dem Krieg ging Theile nach Cambridge zum Elektronikerhersteller Pye Ltd. Andreas Fickers zählt Theile zu den deutschen Technikern, die nach dem Krieg Aufnahme bei der französischen Compagnie des Compteurs fanden und damit für die Kontinuität kollaborativer Netzwerke aus der Zeit der deutschen Besatzung sorgten. Fickers 2007, S. 73. Theile erhielt 1947 zwar eine Einladung, um als Mitglied einer Telefunken-Gruppe nach Paris zu reisen, folgte dieser aber nicht. Rother 2008, S. 168. Ab 1953 arbeitete er für das Rundfunktechnische Institut (RTI) in Nürnberg, 1957 ging er zum IRT München, 1960 wurde er Direktor der Münchner Zweigstelle, 1973 Direktor des gesamten IRT. Er starb 1974. Theile initiierte den Zusammenschluss der Fernsehtechnischen und der Kinotechnischen Gesellschaft zur Fernseh- und Kinotechnischen Gesellschaft. Zusammen mit Walter Bruch (Telefunken, und Johannes Müller (Fernmelde-technisches Zentralamt, Bundespost) formierte er 1962 einen Farbfernsehausschuss, der als Dreierausschuss oder auch Triumvirat bezeichnet wurde. Siehe dazu Fickers 2007, S. 171.