

# medien & zeit

Kommunikation in Geschichte und Gegenwart

ISSN 0259-7446  
öS 58,-

**Themenschwerpunkt:  
Österreichische  
Fernsehgeschichte (II)**

**Visionen  
der Television**

**Der Zauberspiegel  
der Nation**

**Zeitdokument**

**Zeitzeugenbericht**

**Rezension**

**2/99**

Jahrgang 14

**Rätsel sind Hindernisläufe  
im Kopf**



**die Lösung**

**REMA***print*

Druck- und Verlagsges. m. b. H.  
1160 Wien, Neulerchenfelder Straße 35  
Tel. 403 89 26-0

# medien&zeit 2/99

## Inhalt

### Aufsätze

- Visionen der Television  
Vorstufen der Fernsehentwicklung  
Thomas Steinmaurer ..... 4
- Der Zauberspiegel der Nation  
Zur Etablierung des Fernsehens in Österreich  
Edith Dörfler/Wolfgang Pensold ..... 16

### Zeitdokument

- Zur Dramaturgie des Fernsehspiels  
(Vortrag aus dem Jahr 1963)  
Florian Kalbeck ..... 43

### Zeitzeugenbericht

- „Österreich ist nicht Amerika“  
Einige persönliche Fernseherinnerungen  
Peter A. Schauer ..... 51

- Rezension ..... 56

## Impressum

**Medieninhaber,  
Herausgeber und Verleger:**  
Verein „Arbeitskreis für historische  
Kommunikationsforschung (AHK)“  
A-1014 Wien, Postfach 208

© Die Rechte für die Beiträge  
in diesem Heft liegen beim „Arbeitskreis für  
historische Kommunikationsforschung (AHK)“

**Druck:**  
*Remaprint*  
1160 Wien, Neulerchenfelderstr. 35

**Korrespondenten:**  
Dr. Hans Bohrmann (Dortmund),  
Univ. Prof. Dr. Hermann Haarmann (Berlin),  
Prof. PhD. Ed McLuskie (Boise, Idaho),  
Dr. Robert Knight (London),  
Univ. Prof. Dr. Arnulf Kutsch (Leipzig),  
Dr. Edmund Schulz (Leipzig),  
Prof. emer. Dr. Robert Schwarz  
(S. Palm Beach, Florida)

**Vorstand des AHK:**  
Univ. Doz. Dr. Wolfgang Duchkowitsch  
(Obmann),  
Gisi Icha (Obmann-Stv.),  
Barbara Pilgram (Obmann-Stv.),  
Mag. Fritz Randl (Geschäftsführer),  
Claudia Spitznagel (Schriftführerin),  
Mag. Michaela Lindinger (Schriftführerin-Stv.),  
Mag. Wolfgang Monschein (Kassier),  
Mag. Edith Dörfler, Dr. Norbert P. Feldinger,  
Gerhard Hajicsek, Herbert Hirner,  
Silvia Nadjivan, Mag. Wolfgang Pensold,  
Dr. Thomas Steinmaurer, Dr. Herwig Walitsch

**Redaktion:**  
Vorstand des AHK, redaktionelle Leitung  
dieses Heftes: Mag. Edith Dörfler,  
Herbert Hirner, Mag. Wolfgang Pensold

**Satz:**  
Herbert Hirner

**Erscheinungsweise:**  
*Medien & Zeit* erscheint vierteljährlich

**Bezugsbedingungen:**  
Einzelheft (exkl. Versand): öS 58,-

**Jahresabonnement:**  
Österreich (inkl. Versand): öS 195,- Ausland  
(inkl. Versand auf dem Landweg): öS 270,-

**StudentInnenjahresabonnement:**  
Österreich (inkl. Versand): öS 140,-  
Ausland (inkl. Versand  
auf dem Landweg): öS 220,-

**Bestellung an:**  
*Medien & Zeit*,  
A-1014 Wien, PF 208  
oder über den gut sortierten  
Buch- und Zeitschriftenhandel

ISSN 0259-7446

# Publizistik-Shop

*Ein Buch-Shop des WUV*

**Willkommen in der Welt des Wissens**

## **Fachbücher und Skripten**

- Rezeptionsforschung
- Journalismus
- Radio
- Film und Fernsehen
- Neue Medien
- Medien allgemein
- PR und Werbung
- Medienpädagogik
- Technologie und Ökologie
- Recht
- Information und Dokumentation
- Kultur und Cultural Studies
- Gender
- Theorie
- Philosophie und Semiotik
- Medienpsychologie

## **Publizistik-Shop**

1180 Wien

Kutschergasse 23

Tel.: 407 77 80

## **Öffnungszeiten**

Mo-Fr 9.30 bis 17 Uhr

### **Copycards**

Mit *einer* WUV | Copycard kannst Du sämtliche Kopiergeräte am Institut sowie 200 weitere in ganz Wien (z.B. an der UB) benutzen.

Mit dem Themenschwerpunkt „Österreichische Fernsehgeschichte“ knüpft das vorliegende Heft an das Heft 3/98 an. Der Beitrag „Visionen der Television“ von Thomas Steinmaurer beschäftigt sich mit der Vor- und Frühphase der Fernsehrezeption und setzt die ersten, noch utopischen „Tele-Visionen“ in Beziehung zur Entwicklung konkreter Rezeptionsformen der Television.

Der folgende Aufsatz „Der Zauberspiegel der Nation“ stellt eine unmittelbare Fortsetzung von „Ein Fenster zum Westen“ aus dem Vorjahresheft dar. Als zweiter Teil- und Zwischenbericht eines vom „Fonds zur Förderung wissenschaftlicher Forschung“ (FWF) geförderten und vom „Ludwig Boltzmann Institut für österreichische Kommunikationsgeschichte“ getragenen Forschungsprojekts setzt er sich mit der Etablierungsphase des österreichischen Fernsehens, vom Programmauftakt bis zum Einzug der Fernsehgeräte in die Wohnzimmer der Menschen, auseinander.

Programmprogrammatische, wie sie im Laufe der ersten Fernsehjahre auch in Österreich diskutiert wurde, steht im Zentrum des Vortrags von Florian Kalbeck aus dem Jahr 1963; der damalige Fernseh dramaturg beim österreichischen Fernsehen Kalbeck versucht darin, dramaturgische Elemente einer Fernsehkunst herauszuarbeiten.

Die persönlichen Erinnerungen von Peter A. Schauer mit dem Titel „Österreich ist nicht Amerika“ zeigen schließlich auch eine andere Seite der österreichischen Fernsehgeschichte, und zwar die eines nur ansatzweise realisierten privatwirtschaftlichen Fernsehens. Dessen wissenschaftliche Bedeutung liegt wohl weniger in seiner reellen Erscheinung als in seiner symbolischen als ein Opfer des in nationalem Auftrag stehenden, staatlich protegierten Fernsehens, das keinerlei alternierende Konzeptionen zuließ.

EDITH DÖRFLER  
HERBERT HIRNER  
WOLFGANG PENSOLD

# Visionen der Television

## Vorstufen der Fernsehentwicklung

THOMAS STEINMAURER

### 1. Einleitung

Geschichten zum Medium Fernsehen existieren unzählige. Die Geschichte seiner Entstehung, die ersten Spuren und weiteren Verzweigungen seiner Entwicklung als mediale Form, denen hier nachgegangen werden soll, ist von vielfältigen Einflüssen geprägt, die sich aus dem medialen und gesellschaftlichen Entstehungszusammenhang erklären. Es soll im folgenden versucht werden, Spuren und Entwicklungslinien nachzuzeichnen, die Vorstufen zu jenem televisuellen Dispositiv<sup>2</sup> darstellten, wie wir es heute kennen: Eine mediale Form, die zu einem gesellschaftlichen Leitmedium wurde und in nahezu jedem Haushalt seinen festen Ort gefunden hat und uns auch im öffentlichen Raum oder in den Reisevehikeln in einem immer dichter werdenden Netz begleitet.

Besonders interessant scheinen mir in diesem Zusammenhang zwei Aspekte zu sein. Zum einen gilt es jene Charakteristika festzumachen, die für die Rezeptionsform Fernsehen, für die Architektur der Situation des Zuschauens - etwa im Unterschied zur Rezeptionssituation des Kinos - bis zum Abschluß der ersten Innovationsphase (Ende des Zweiten Weltkriegs) als typisch gelten können. Welche apparativen Varianten entwickelten sich im Spannungsfeld der Nachbarmedien Kino, Bildtelegrafie und Radio, welche Empfangs- und Empfängerkonzepte entstanden im Prozeß seiner soziotechnischen Genese? Welche unterschiedlichen Phasen durchschritt das damals neue Medium Fernsehen

4

<sup>1</sup> Der Beitrag beruht auf einem Vortrag am Institut für Film und Fernsehwissenschaft an der Universität Amsterdam (1998). Vgl. auch Thomas Steinmaurer: *Tele-Visionen. Zur Theorie und Geschichte des Fernsehempfangs*. Wien - Innsbruck 1999.

<sup>2</sup> Der Begriff des medialen Dispositivs wurde vorwiegend aus der medienwissenschaftlichen Literaturwissenschaft eingebracht, und verweist insbesondere auf die in einem Medium eingeschriebenen Sedimente gesellschaftlicher Machtverhältnisse, die sowohl Aspekte der Ästhetik wie der Technik, der Rezeption und der Produktion in einem umfassenden Sinn reflektieren. Vgl. dazu etwa Knut Hickethier: *Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells*. In: *montage/AV*, 4/1/1995, S. 63-83.

bis es zu einem medial eigenständigen Dispositiv wurde, und welche Charakteristika kennzeichnen diese technische und kulturelle Form. Zum anderen gilt es jenen gesellschaftlichen Rahmenbedingungen Aufmerksamkeit zu schenken, die als Einflußgrößen in einem soziotechnischen Entwicklungssystem wirksam wurden. In diesem Zusammenhang ist insbesondere das Konzept der „mobilen Privatisierung“, das der britische Kultur- und Medienwissenschaftler Raymond Williams entwickelte, besonders hervorzuheben.<sup>3</sup> Doch begonnen werden soll vorerst mit einem Blick zurück in die Frühgeschichte des Fernsehens, in eine Zeit, die reich war an Visionen und Tele-Visionen zu einem Medium, wie sie in den Erfinder-Köpfen der Science Fiction-Autoren oder auf den Reißbrettern der Ingenieure und Technik-Entwickler entstanden.

### 2. Tele-Visionen aus der Frühzeit des Mediums

Die ersten „Visionen“ zum Fernsehen, die sowohl im Umfeld literarisch angelegter Zukunftsszenarien als auch in populären Journalen und Magazinen publiziert wurden, stammen aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. 1878 erschien im Satire-Magazin „Punch“ ein Cartoon von George du Maurier, der Edison als den Erfinder eines „Telephonoscopes“ vorstellt. Diese als Satire dargestellte Vision „einer Art Zweiweg-Fernsehen, ist aus einer elektrischen Camera Obscura und einem Telephon zusammengesetzt“<sup>4</sup> und weist sowohl kinematografische als auch televisuelle Rezeptionskomponenten auf. Es war nicht zuletzt diese Illustration im „Punch“, die W.E. Ayrton und J. Perry, zwei frühe TV-Entwickler, dazu inspirierte, ein Modell für ein elektrisches Fernsehen (1880/81) vorzuschlagen. Auch in der Science Fiction Literatur des 19. Jahrhunderts zeichnen sich die Vorahnungen zu einem Medium ab, die nicht sehr weit von der spä-

<sup>3</sup> vgl. Raymond Williams: *Television. Technology and Cultural Form*. New York 1975.

<sup>4</sup> Siegfried Zielinski: *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*. Reinbek bei Hamburg 1989, S. 33.

teren tatsächlichen Realisierung abweichen sollten. Albert Robidas Schilderung eines Telephonoscops in seinem 1892 veröffentlichten Roman „Le vingtième siècle“ zählt zu den am häufigst angeführten Beispielen visionärer Technik-schilderungen zum Fernsehen.

*Mit dem Telephonoscop sieht man und hört man [...] Man konnte also, oh Wunder!, in Paris Augenzeuge eines Ereignisses werden, das sich tausende Meilen von Europa entfernt abspielte [...] Eine Katastrophe, Überschwemmung, Erdbeben oder Feuersbrunst, ganz gleich, in welchem Teil der Welt sie auch auftrat - das Telephonoscop der EPOQUE, mit dem Berichtersterter der Zeitung auf dem Schauplatz des Ereignisses verbunden, hielt die Pariser über die Geschehnisse auf dem Schauplatz auf dem Laufenden.<sup>5</sup>*

Robida stellte darüber hinaus noch weitere Varianten des möglichen Gebrauchs von Fernseh-technologie - wie die Kombination von Nachrichten und Werbung auf überdimensionierten „Fernseh-Zeitungen“ an öffentlichen Orten bis hin zu Formen des Tele-Kollegs - in Aussicht und zeigte auch eine Version, in der die Beziehung zweier Menschen über das Medium Fernsehen drastisch zu einem Ende geführt wird.<sup>6</sup>

Die siebziger Jahre des letzten Jahrhunderts waren allgemein für den Durchbruch der Elektrizität und die damit in Verbindung stehenden Versuche, die Fernübertragung von Bild und Ton voranzutreiben, entscheidende Jahre. Titel wie „Seeing by Electricity“ oder „Elektrische Teleskopie“ behandelten die neuen technischen Errungenschaften, von denen man sich erhoffte, etwa mit Hilfe von Selenzellen, optische Darstellungen über Distanzen hinweg übertragen zu können. Das für die Television zentrale Medium der Elektrizität wurde in der populären Literatur vielfach als eine zauberhafte, nicht greifbare Energieform dargestellt, die den Menschen zu neuen Ufern führen würde und bisher nicht gekannte Errungenschaften möglich machen könnte.<sup>7</sup> In zahlreichen allegorischen Darstellungen wurde die Elektrizität, wie auch später das Medium Fernsehen, als junge, in

die Ferne blickende Frau dargestellt.<sup>8</sup>

Schon acht Jahre vor dem Erscheinen von Robidas Roman reichte der Berliner Paul Nipkow 1884 ein Patent eines „Elektrischen Teleskops“ beim Kaiserlichen Patentamt in Berlin ein, in dem er die Übertragung von Bildern mittels zweier Lochscheiben mit 24 spiralförmig angeordneten Löchern vorschlug. Das von Nipkow vorgeschlagene Modell bildete später die Grundlage für das mechanische Fernsehen, an dem bis in die dreißiger Jahre des nächsten Jahrhunderts gearbeitet wurde.<sup>9</sup> Wilhelm Keller legte posthum dem „großen Deutschen Fernsehponier“ folgende „Vor-Stellungen“ zu diesem Medium in den Mund:

*Stell Dir vor: Ein Zimmer mit vier Wänden. Eine ganze Wand davon aus Glas - eine Telescop-Wand - daneben ein Telefon, mit dessen Hilfe sich ein weit entfernter Gesprächspartner anwählen läßt. Mit einem Schalter kann nun auch die Telescop-Wand eingeschaltet werden. Obwohl hundert, ja tausend und mehr Kilometer dazwischen liegen, steht man plötzlich nebeneinander. Man sieht sich in Lebensgröße, kann miteinander sprechen, sich unterhalten, man*

*sieht den Raum des anderen - Wand an Wand, ein Zimmer neben dem Zimmer, lediglich durch eine Glaswand getrennt.<sup>10</sup>*

*Die Elektrizität und später auch das Fernsehen wurden allegorisch als junge, in die Ferne blickende Frau dargestellt*

Diese ersten Vorstellungen über mögliche Verwendungsformen der Fernsehtechnologie für die interaktive Kommunikation enthielten sogar Vorahnungen, die dem Konzept des heutigen „Teleshoppings“ sehr ähnlich sind.

<sup>5</sup> zit. in: Heide Riedel: *Fernsehen - Von der Vision zum Programm. 50 Jahre Programmdienst in Deutschland.* Berlin 1985, S. 13f.

<sup>6</sup> vgl. Herbert Leclerc: *Die Tele-Visionen des Albert Robida.* In: *Archiv für deutsche Postgeschichte*, H. 2/1978, S. 72-86.

<sup>7</sup> vgl. dazu etwa frühe Fernsehzeitschriften wie das britische Journal „Television“, das 1928 erstmals erschien.

<sup>8</sup> vgl. dazu auch die für die Funkausstellung von August Kattentidt 1930 entworfene Skulptur einer Allegorie des Fernsehens. vgl. Thomas Steinmaurer: *Zur Allegorie der Television.* In: Alois Plushkowitz/Siegfried Zielski (Hrsg.): *Gerd Conradt und der Workshop „Allegorie des Fernsehens 1991“* aus der Reihe „Filmemacher in der Residenz“, I. Salzburg 1991, S. 26-29.

<sup>9</sup> Nipkow kombinierte darin Komponenten der Bildübertragung, die andere Technikentwickler bereits vor ihm vorgeschlagen hatten, wie z. B. den Bildaufbau in Form von Zeilen oder das Problem der Synchronizität von Sender und Empfänger.

<sup>10</sup> Wilhelm Keller: *Hundert Jahre Fernsehen. 1883-1983.* Berlin - Offenbach 1983, S. 19. Ähnliche Anordnungen televisueller Apparate sind später wieder in der Science Fiction Literatur des 20. Jahrhunderts, wie etwa bei Ray Bradbury („Fahrenheit 451“), zu finden.

*You want a London, a Paris, or a Viennese dress. You don't order in the dark or, in the blind' as the idiom goes in the continent. You wireless Selfridge or Peter Robinson's or Wörth, tell them what you want, and ask them kindly to place the dress before the ,exhibition screen.' You have the morning of your life enjoying the latest creations a thousand miles away without having to stir a foot from your own home, without exertion, and without that irritation which I gather from my women friends is inseparable from ,buying a dress,' which is worth than buying a horse or buying a gun.<sup>11</sup>*

Ebenso entstanden Entwürfe zwischen „Tele-text“ und „Electronic Publishing“, wie sie durchaus auch heute wieder propagiert werden:

*There will scarcely be a house in England tomorrow which will not have its own television screen. You will sit in your armchair after you come home from ,the city,' put a pipe on, switch on your wireless and look at the screen which will be hanging like a picture before your eyes. On that screen you will see perhaps a curtain as in a theatre. The curtain will roll up. And behind the curtain you will see the front page of your favourite daily, tomorrows's date [...] After a minute or so, when you have properly tuned in your visor, the entertainment, both visible and audible, will commence.<sup>12</sup>*

Schon sehr früh wurde über Möglichkeiten des neuen Mediums in der Gesellschaft von morgen spekuliert

Über die rein kommerziellen Anwendungen hinaus wurde immer wieder über die Nützlichkeit des Fernsehens für militärische Zwecke spekuliert und auch darüber nachgedacht, inwiefern die Television nicht ein idealer Begleiter und Unterhalter auch auf Reisen - wie etwa auf großen Ozeandampfern - sein könnte. Wenn auch Begriffe wie „Home-Shopping“, „Inflight-Entertainment“ oder „Interaktives Fernsehen“ noch gänzlich unbekannt waren, wurde doch sehr früh schon über Möglichkeiten

des neuen Mediums und seinen unterschiedlichen Realisierungsformen in der Gesellschaft von morgen spekuliert.<sup>13</sup> Insbesondere in den frühen Visionen zum Fernsehen finden sich erstaunlich häufig interaktive Anwendungskomponenten, die im Verlauf der weiteren Entwicklung hin zu einem ausgereiften Techniksystem vorübergehend wieder in den Hintergrund rücken sollten.<sup>14</sup>

Die einzelnen technischen Komponenten der damaligen Fernsehmodelle gingen auf Konzepte der Telegrafie und der Telefonie, also v.a. auf die Nachrichtentechnik, zurück. Eine Erweiterung erfuhren diese Vorkonzepte durch die Bildtelegrafie, die Bildtelefonie und die Fernfotografie. Sie bildeten einen Pool aus technischen Innovationen, aus dem heraus die Übertragung von Bild und Ton über Distanzen hinweg von zunächst statischen Bildern, und in der Folge bewegten Bildern - ohne Zeitverlust - möglich werden sollte. Diese Vorentwicklung des Fernsehens waren in ein Umfeld technisch noch nicht vollständig ausdifferenzierter Medienzweige eingebettet, aus dem heraus sich erst langsam eigenständige Formen herauszubilden begannen. Eric Barnouw, der die Fernsehentwicklung der USA vornehmlich aus dem Kontext des Films und des Radios heraus beschreibt, geht auf dieses Stadium des Übergangs konkret ein:

*Individually, their histories [radio, cinema, television, T.S.] show striking parallels. All stemmed mainly from work of individual experimenters - not corporation laboratories - and seem in this respect, to reflect an age now vanishing. All won attention as toys, hobbies, or fairground curiosities. Yet the patents soon became corporation assets and the subject of violent patent wars and monopoly litigation. More than that, they became stakes in international struggles between military-industrial complexes. Each in turn was felt to have a pervasive and unsettling social impact, not readily defined.<sup>15</sup>*

<sup>11</sup> Shaw Desmond: *Seeing Round the World. What Television Will Mean to YOU.* In: *Television*, 8/1928, S. 11-14, hier S. 13.

<sup>12</sup> ebd. S. 12.

<sup>13</sup> Die ersten praktischen Versuche in diese Richtung stellten Übertragungen von Bewegtbildern auf Ozeandampfer im Jahr 1928 durch John Logie Baird dar. Auch der Empfang von Fernsehbildern in Flugzeugen konnte erstmals 1932 in Los Angeles realisiert werden.

<sup>14</sup> Diesen Hinweis verdanke ich Eva Warth von der Fachgruppe Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft an der Universität Utrecht.

<sup>15</sup> Eric Barnouw: *Tube of Plenty. The Evolution of American Television.* London - Oxford - New York 1977, S. 6.

### 3. Vorentwicklungen des Fernsehens an der Wende zum 20. Jahrhundert

Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts begann sich die Semantik der Utopien zahlreicher technischer Projekte der Bildübertragung in den Visionen zum Medium zu verdichten. Sogar die Bezeichnung „Fernsehen“ für die Aufnahme, Übertragung und Darstellung bewegter Bilder war zu diesem Zeitpunkt bereits gebräuchlich. In einer Monographie aus dem Jahr 1891 wurde erstmals im deutschen Sprachraum im Untertitel einer einschlägigen Publikation das Wort „Fernsehen“ erwähnt.<sup>16</sup> Diese von R. E. Liesegang vorgelegte Schrift trug den Titel „Das Phototel“ (womit ein spezieller Bildabtaster als Teil der Bildtelegrafie gemeint war) und lautete im Untertitel „Beiträge zum Problem des electrischen Fernsehens“.<sup>17</sup> Und zur Jahrhundertwende präsentierte Constantin Perskyi anlässlich eines Kongresses zur Weltausstellung 1900 in Paris ein Papier über die magnetischen Eigenschaften von Selen, das erstmals den Begriff „Television“ verwendete.<sup>18</sup>

Diese Entwicklung, vor dessen Hintergrund nun die technisch-innovative Phase des Projekts Fernsehen Wirklichkeit werden konnten, war auch Ausdruck einer zunehmenden Industrialisierung und Ökonomisierung des Alltags, die sich in den neuen Arten der beschleunigten Wahrnehmungs- und Illusionierungstechniken ausdrückte. Die durch Telefonie und Telegrafie in Gang gebrachte immaterielle und körperlose Überwindung von Raum und Zeit ging mit der Beschleunigung des Lebens im nunmehr beginnenden nervösen Zeitalter einher.<sup>19</sup> Diese Nervosität wurde zum

*Synonym zur Bezeichnung der Befindlichkeit des Individuums unter der Hegemonie des Sekundenzeigers, der Diktatur von Fahrplänen und Stechuhren, der Großstadtheftik, der Zeitnot, dem Geschwindigkeitsterror.*<sup>20</sup>

<sup>16</sup> vgl. Zielinski, 1989, S. 35.

<sup>17</sup> Die Daten des ersten Erscheinens der zweiten Ausgabe dieser Publikation werden bei Zielinski mit 1891 angegeben. Vgl. Zielinski, 1989, S. 35 sowie auch Klaus Winker: *Fernsehen unterm Hakenkreuz. Organisation, Programm, Personal*. Köln 1994, S. 1.

<sup>18</sup> vgl. Albert Abramson: *The History of Television, 1880 to 1941*. Jefferson - London 1987, S. 23. Die Bezeichnung sollte - so vermutet Abramson - Titel wie „Telephot“ oder „Telectroscope“ ersetzen.

<sup>19</sup> vgl. Christoph Asendorf: *Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900*. Gießen - Anabas 1989, S. 58ff sowie Zielinski, 1989, S. 71ff.

<sup>20</sup> Zielinski, 1989, S. 71f.

Kulturgeschichtlich begann sich jetzt ein Paradigmenwechsel von der mechanisch-materiellen zur drahtlosen-immateriellen Ära anzukündigen, waren die neuen Träger der Geschwindigkeit und Raumüberbrückung nicht mehr Dampfschiffe, Eisenbahn oder das Auto, sondern die schwerelosen Kommunikationstechniken der Telemaschinen.<sup>21</sup> Mit den einsetzenden Veränderungen der bürgerlichen Lebenskultur und dem allmählichen Entstehen einer industriellen Massenkultur gingen auch neue Mischformen privater und öffentlicher Lebenswelten und Organisationsformen einher. Erste Anzeichen in der Gesellschaft in Richtung einer zunehmenden Mobilisierung der Bevölkerung auf der einen Seite und ein allmählich immer wichtiger werdender Stellenwert des privaten Umfelds wurden spürbar. Raymond Williams beschreibt diese Veränderungen, die er im Modell der „mobilen Privatisierung“ faßte, folgendermaßen:

*The earlier period of public technology, best exemplified by the railways and city lighting, was being replaced by a kind of technology for which no satisfactory name was yet been found: that which served at once mobile and home-centered way of living: a form of mobile privatisation. Broadcasting in its applied form was a social product of this distinctive tendency.*<sup>22</sup>

Auf der technischen Entwicklungsebene des Fernsehens wurde zu Beginn des neuen Jahrhunderts sowohl in Europa, den USA als auch in der Sowjetunion an der Umsetzung des mechanischen wie auch bereits des elektronischen Fernsehens gearbeitet. Beide Entwicklungsstränge verliefen bis Mitte der dreißiger Jahre parallel zueinander, auch wenn sich Ende der dreißiger Jahre doch schon eine klare technische Überlegenheit des elektronischen Strangs abzeichnete. Die Vertreter des mechanischen Fernsehens - darunter v.a. der Brite John Logie Baird und der Deutsche Denes v. Mihaly - konstruierten ihre Apparaturen auf der Basis von Nipkow-Scheiben, die eine deutliche Dominanz des Apparativen, mit - im Verhältnis zur Bildfläche - überdimensionierten Bauteilen aufwiesen. Eleganter und apparativ kompakter wirkten dagegen die ersten Modelle des elektronischen Fernsehens, die

<sup>21</sup> vgl. Peter Weibel: *Vom Verschwinden der Ferne. Telekommunikation und Kunst*. In: Edith Decker/Peter Weibel (Hrsg.): *Vom Verschwinden der Ferne. Telekommunikation und Kunst*. Köln 1990, S. 19-77.

<sup>22</sup> Williams, 1975, S. 25f.

auf der von Werner v. Braun 1897 entwickelten Kathodenstrahlröhre aufbauten, welche wiederum von Rosing (1907) und Zworykin bzw. Dieckmann und Ardenne sehr früh für den Kontext des Fernsehens eingesetzt wurden. Die vor allem nach dem Ersten Weltkrieg sich verstärkt formierenden Unternehmen der Radio- und Elektroindustrie schufen dabei die notwendigen industrie-ökonomischen Voraussetzungen für die sich intensivierenden Anstrengungen in der Realisierung des Projekts Fernsehen. Viele der bisher eher isoliert arbeitenden Fernsehpioniere wurden nun von großen Radio- und Elektrofirmer unter Vertrag genommen, die sich damit auch Einfluß und Kontrolle über ein auch vom ökonomischen Gesichtspunkt vielversprechendes neues Medium sichern wollten.

#### 4. Die beginnende Ausdifferenzierung zu einem eigenständigen Medium

Technisch gesehen war gegen Ende der zwanziger Jahre die Ausdifferenzierung des Fernsehens aus dem System des Radios jedoch immer noch nicht vollzogen. Vielfach wurden Kombinationsgeräte angeboten, die sowohl für den Empfang von Rundfunk als auch von Fernsehbildern geeignet sein sollten. Von der Formgebung jedoch waren die Fernsehapparate den Radioempfängern sehr ähnlich, zeigten von den Truhempfangern bis zu den Tischgeräten deutliche Parallelen im Design oder wurden als Kombinationsgeräte konzipiert. Die Verschränkung von Radio und Fernsehen als konzertierte ökonomische Allianz blieb noch lange bestehen und definierte sich vorwiegend über den technischen Aspekt der Ausstrahlung, über die Geräteproduktion und die spätere institutionelle Verschränkung der Programmanbieter. Der Amerikaner Jowett schreibt dazu:

*The issue of the different cultural form of television was almost totally ignored. The result was that television essentially functioned as a 'visual radio' for more than 30 years.*<sup>23</sup>

Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang eine Technikvariante aus den späten zwanziger Jahren in Österreich. Ab dem 15. Oktober 1928 startete ein von der RAVAG betriebener „Bildfunk“ als Erweiterung zum Hörfunkprogramm

mit anfänglich zweimal täglich über den Wiener Sender am Rosenhügel gesendeten Wetterkarten und Bildern des aktuellen Zeitgeschehens, die als „Rundfunk für das Auge“ bezeichnet wurden. Das auf die Arbeiten des Wiener Ingenieurs Alfred Grünfeld zurückgehende Prinzip schrieb die über Bildfunk gesendeten Images auf einen Papierstreifen, die über einen Projektor parallel zum Radioprogramm projiziert werden mußten.<sup>24</sup> Auf der im folgenden Jahr stattfindenden Wiener Frühjahrsmesse wurden sogar entsprechende Bildempfänger angeboten, mittels derer man die Bilder - über Radio angekündigt - mit genauer zeitlicher Synchronisierung empfangen konnte. Die allerdings nur geringe Nachfrage beim Publikum bedeutete mit Jahresmitte 1930 für diesen Dienst der RAVAG schließlich das Ende, nachdem schon zu Jahresanfang erhebliche Einschränkungen im Betrieb vorgenommen werden mußten.<sup>25</sup>

Neben der Nähe zum Radio wurden allerdings auch Anlehnungen an das Medium Kino vorgedacht, wie das eine Konzeption des ungarischen Fernsehentwicklers Dénes von Mihály 1926 belegt, die neben dem „Radio-Film“ eine der Kino-Rezeption ähnliche Empfangsform vorschlug. Fernsehen sollte es ermöglichen,

*daß an verschiedenen Stellen der Erde, nach dem Beispiel des Kinematographen, Theater aufgestellt werden, welche im Zuge einer Zentralorganisation überall Berichterstatter unterhalten, welche ihre Apparate auf dem Schauplatze der einzelnen interessanten Vorkommnisse aufstellen, um dieselben an alle entsprechenden Orte sofort weiterzugeben. So könnte man die interessanten Begebenheiten, z.B. Feste, Wettrennen, Boxkämpfe usw. in den Theatern zu der gleichen Zeit sichtbar machen, wenn sie geschehen.*<sup>26</sup>

Tiltman, dessen Publikation aus 1927 bereits den programmatischen Titel „Television for the Home“ trug, sah insbesondere in der Großbildvariante im Empfangsformat des Kinos noch eine brauchbare Einsatzvariante des Fernsehens.

<sup>24</sup> Die entsprechenden Projektoren wurden ab November 1926 für 25 ÖS und die monatlich 440 Bilder für 2,20 ÖS angeboten. Sie stießen allerdings beim Publikum auf kein allzu großes Interesse. Vgl. Theodor Venus: *Vor 30 Jahren: Die Fernsehlawine rollte nur langsam. Zur Frühgeschichte des Fernsehens in Österreich*. In: *Medien Journal*, 1-2/1986, S. 36-54, hier S. 38.

<sup>25</sup> Entsprechende Dienste wurden 1929 in Deutschland und England eingestellt, in Frankreich allerdings erst in dieser Zeit aufgenommen.

<sup>26</sup> Dénes von Mihály: *Das elektrische Fernsehen und das Telehor*. Berlin 1926, S. 194.

<sup>23</sup> Garth Jowett: *Dangling the Dream? The Presentation of Television to the American Public, 1928-1952*. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 14, No. 2, 1994, S. 121-145, hier S. 141.

*Even at this early stage, it is already predicted that special television theaters will spring into being all over the country. These will contain a suitable screen, but neither film or orchestra, and will be linked either by wire or wireless to some central broadcasting station where the artist will perform and a fine orchestra will play. Simultaneously at all these theatres the audiences will see the piece, hear the players, and during the intervals, be regaled with musical selections*<sup>27</sup>

Baird, der sich aus dem Verkauf von Empfängern eine lukrative Einnahmequelle versprach, meinte 1927 gegenüber der „New York Times“ über das Großbildfernsehen:

*Special Television Theaters will spring into being. They will contain a screen but neither orchestra nor film. Each will be linked by wire with a central broadcasting station. [...] Simultaneously at many centres audiences will see the production, hear the players or singers and during the intervals listen to the finest music.*<sup>28</sup>

Mit den sogenannten Wochenschauen wurde eine ähnliche Form später Realität, wie sie Mihály schon Mitte der zwanziger Jahre vorgeschlagen hatte. Als ein Fernsehspezifikum war diese Variante aber lediglich kurzfristig in den dreißiger und vierziger Jahren und in der Nachkriegszeit umgesetzt worden.<sup>29</sup>

Rund 30 Jahre nach den ersten Kino-Erfahrungen und einige Jahre nachdem sich mit dem Radio ein neues massenkommunikatives Disposi-

tiv durchzusetzen begann, hatte die breite Bevölkerung ab Mitte der zwanziger Jahre auch erstmals die Chance, einen Blick auf die neuen Bilder des Fernsehens zu werfen. In London präsentierte der vielseitige TV-Pionier John Logie Baird sein Fernsehmodell 1925 im Warenhaus „Selfridge“, nachdem es ihm zwei Jahre davor bereits gelungen war, erste Schattenbilder zu übertragen. Erst drei Jahre später waren in Deutschland auf der Funkausstellung die flimmernden Bilder aus dem „Telehor“ des aus Ungarn stammenden Denes v. Mihaly in der Bildgröße von gerade einmal 4 x 4 cm Größe zu bestaunen, wobei der dabei eingesetzte Apparat als Vorläufer des klassischen Heimempfängers - mit apparativen Parallelen zum Radioempfänger - angesehen werden kann. Daneben war auf der selben Funkausstellung des Jahres 1928 auch noch ein Großbildsystem von August Karolus (75 x 75 cm) präsentiert worden, ein System, das wiederum eine dem Kino ähnliche Rezeptions-

*Empfangsdispositive in Richtung Normalempfang und Rezeptionsformate des Großbildfernsehens entwickeln sich parallel*

form darstellte. In der Folge entwickelten sich in den nächsten Jahren sowohl Empfangsdispositive in Richtung Normal-

empfang (in Anlehnung und als Weiterentwicklung zum Radio) als auch Rezeptionsformate des Großbildfernsehens, die je nach räumlicher Anordnung der Empfangsanlage eher der Rezeptionsspezifität des Kinos nahe kamen.

Diese Zwischenformen von Fernsehen und Kino und die noch nicht vollständig vollzogene technische Loslösung des Sachsystems Fernsehen von Radio und Kino spiegelt sich in den damals gebräuchlichen Begriffen wie „drahtloses Fernkino“, „drahtloses Heimkino“, „Fernseh-Rundfunk“, „Ton-Bildempfänger“, „Fernseh-Sprechen“, „Fernseh-Wochenschau“, „Fernsehfilm-Theater“ wider.<sup>30</sup> Welche Bezeichnung für die Rezeptionsform des sich neu entwickelnden Fernsehens zutreffend sein würde, war im übrigen auch Inhalt von Berichten in der Presse, wie Beispiele aus dem „Daily Telegraph“ zeigen. Nachdem der Begriff „Looker“ von einigen als un-

<sup>27</sup> Ronald F. Tiltman: *Television for the Home*. London 1927, S. 96. Darüber hinaus sieht er im Fernsehen einen Beitrag für den „Frieden auf Erden“: „People of all colours, creeds, and tongues, will be linked closer together by the sense of sight and hearing, and for nations to intermingle in this way is bound to make for the common good.“ ebd. S. 100. Nicht zuletzt sieht er auch den Einsatz des Fernsehens für den Militärbereich voraus: „Tactics disappear and strategy will vanish before this all-revealing eye. The course of wireless-controlled aeroplanes, torpedos, and tanks, could be watched by television, landmines could be watched and exploded by radio when desired.“ ebd. S. 101.

<sup>28</sup> zit. in: Norman, 1984, S. 48.

<sup>29</sup> Auch in den USA waren nach dem Zweiten Weltkrieg vorübergehend Fernsehvorführreinrichtungen für Kinos - in Form von Fernseh-Theatern mit einer über Kabel organisierten Programmzulieferung - in Betrieb. Vgl. Nathan L. Halpern: *Theater Television Progress*. In: *Journal of the SMPTE*, Vol. 59, August 1952, S. 140-143. Die im Deutschland der Nachkriegszeit entstanden „Aktualitätskinos“ (AKIS) waren ähnliche Mischformen zwischen dem Kino- und Fernsehdispositiv. Sie mußten 1959 - auf Drängen des Nordwestdeutschen Rundfunks (NWDR) - eingestellt werden.

<sup>30</sup> vgl. Monika Elsner/Thomas Müller/Peter M. Spangenberg: *Der lange Weg eines schnellen Mediums: Zur Frühgeschichte des deutschen Fernsehens*. In: William Uricchio (Hrsg.): *Die Anfänge des deutschen Fernsehens. Kritische Annäherungen an die Entwicklung bis 1945*. Tübingen 1991, S. 153-207, hier S. 179.

passend empfunden worden war, erbrachte ein zu diesem Thema durchgeführter Ideenwettbewerb folgende Vorschläge: „television observer, teleseer, telegazer, visioner, visualiser, beholder, opticianous, Bairder, ingazer, teleiter, telescriber, viewer.“<sup>31</sup> Auch Anregungen zur Bezeichnung des Apparats wurden seitens der Leser des „Daily Telegraph“ im Februar 1935 eingebracht: Darunter waren Begriffe wie „bairdvision, bairder, endview, farsight, ingazer, optiphone, radiovista, telescriber, the apparatus, the looker.“<sup>32</sup> Trotz der Vielfalt der zur Diskussion gestellten Vorschläge wurde an der bis dahin gebräuchlichen Bezeichnung „Television“ nicht mehr gerüttelt.<sup>33</sup>

Rückblickend auf die zwanziger Jahre des neuen Jahrhunderts läßt sich nunmehr – ungeachtet dieser Entwicklungslinien zwischen Kino und Fernsehen – ein entscheidender Innovations-schub in der Rundfunktechnologie feststellen, der insbesondere für das Radio aber auch für das Fernsehen konkrete Realisierungsschritte als neue mediale Formen brachte. Aus

*Die Intensivierung urbaner  
Lebenskultur schuf die  
Voraussetzung für veränderte  
Wahrnehmungsformen*

*dem verbreiteten Bedürfnis nach funkttechnischer Betätigung einerseits und dem Bedarf einer hochgezüchteten Industrie nach ziviler Verwertung ihres Kapitals, schälte sich die allgemeine Freigabe der Funktechnik in Form eines neuen massenkommunikativen Dispositivs als ‚Programm-Rundfunk‘ heraus, der auch neue Wahrnehmungsstrukturen schuf.<sup>34</sup>*

Das neue Medium Radio und technisch bereits ausgereifte Sachsysteme wie der Flugverkehr, breit ausgebaute Eisenbahnnetze und öffentliche Verkehrsverbindungen brachten eine weitere „Verkleinerung“ der Welt mit sich und bedeuteten zunehmende Mobilisierungsgewinne für breite Bevölkerungsschichten.

*Die Möglichkeiten, durch die schnellen Transportmittel oder mit dem ‚Ohr zur Welt‘, dem Radiogerät, körperlich präsent zu sein, erweiterte den potentiellen Erfahrungshorizont, doch gleichzeitig machte man die Erfahrung einer Implosion des globalen Raumes.<sup>35</sup>*

Die Intensivierung urbaner Lebenskultur schuf im Umfeld neu entstandener Medien die Voraussetzung für veränderte Wahrnehmungsformen und ließ neue kulturelle Lebensstile entstehen. Mobilisierung und Privatisierung bildeten nun eine Klammer für eine gesellschaftsübergreifende Entwicklung, die sich fördernd auf die Durchsetzung ganz bestimmter Medien auswirkte.<sup>36</sup> Das sich durchsetzende Radio und die beginnenden ersten Realisierungsschritte des Fernsehens sind vor diesem Hintergrund als epochenspezifische Veränderungen zu sehen.

Die zu Beginn der dreißiger Jahre nun immer wichtiger werdende Frage nach einer Institutionalisierung des Fernsehbetriebs bedeutete auch für die Herausbildung einer eigenständigen Empfangsform einen weiteren Entwicklungsschritt in Richtung des heute klassischen Formats des Heimempfangs. Auch wenn sich da und dort die Radioindustrie im Hinblick auf den Start des Apparateverkaufs gewollt zögerlich verhielt, stellten die ökonomischen Erwartungen, die man sich aus dem Absatz von TV-Geräten mit Beginn eines entsprechenden Programms erhoffen konnte, eine treibende Kraft der Entwicklung dar. Als im März 1935 in Deutschland der weltweit erste Programmbetrieb eröffnet wurde, war man sich in Fachkreisen darüber einig, daß bei dieser Premiere des

<sup>35</sup> Elsner/Müller/Spangenberg, *Der lange Weg*, S. 153-207, hier S. 175.

<sup>36</sup> Auf Ansätze der modernen Techniksoziologie, die von einer engen Interdependenz von Laborentwicklungen mit Außeneinflüssen aus der Gesellschaft (Anforderungen an Produkte, „Paßform“ für die gesellschaftliche Praxis, dominante Verwendungszusammenhänge) in der Entstehung und Warenwerdung technischer Produkte ausgeht, kann hier aus Platzgründen nicht weiter eingegangen werden. Verwiesen sei auf: Günther Ropohl: *Eine Systemtheorie der Technik. Zur Grundlegung der Allgemeinen Technologie*. München - Wien 1979; Werner Rammert: *Technik. Aus soziologischer Perspektive*. Opladen 1993 sowie Eggo Müller: *Fernsehen als „soziotechnisches System“*. In: Knut Hieckthier/Irmelda Schneider (Hrsg.): *Fernsehtheorien*. Berlin 1992, S. 68-78. Eine historische Entwicklung der Medien im Kontext (sowohl fördernder als auch hemmender Einflüsse) gesellschaftlicher Rahmenbedingungen ist dargestellt bei: Brian Winston: *Media Technology and Society. A History: From the Telegraph to the Internet*. London - New York 1998.

<sup>31</sup> zit. in: Bruce Norman: *Here's Looking at You. The Story of British Television 1908-1939*. London 1984, S. 108. In einschlägigen Fachzeitschriften wurde jedoch am Begriff des „lookers“ vorerst festgehalten. Gelegentlich wurde auch der Begriff des „Looker-in“ oder „Seeing-in“ verwendet.

<sup>32</sup> zit. in: R.W. Burns: *British Television. The Formative Years*. London 1986 (= *IEE History of Technology Series 7*, edited by Brian Bowers), S. 353.

<sup>33</sup> vgl. Alfred Dinsdale: *Television*. London 1928. (Erste Ausgabe: 1926), S. 3. Dinsdale, 1928, S. 3.

<sup>34</sup> Zielinski, 1989, S. 115.

Fernsehens der Effekt für die Zwecke der Propaganda im Zentrum des Interesses stand, denn technisch gesehen stellte dieser Programmdienst nicht mehr als einen Probetrieb dar, mit dem das nationalsozialistische Regime in Deutschland der Welt noch vor Großbritannien seine „Führer“-schaft auf dem Gebiet einer neuen Medien-Technik beweisen wollte. In London flimmerten erst ein Jahr später die ersten Bilder über den Sender der BBC und drei Jahre danach erfolgte der offizielle Start in den USA. (Frankreich startete 1937, die UdSSR noch vor den USA 1938)

## 5. Fernsehempfang in Hitler-Deutschland

Während sich in Großbritannien und auch in den Vereinigten Staaten, bezogen auf das Empfangsformat, eine Tendenz in Richtung des klassischen Heimempfangs abzeichnete, waren insbesondere in Nazideutschland neben der klassischen Form Empfangsformen im kino-ähnlichen Rezeptionsambiente zu finden. Das neue Medium wurde dort ab April 1935 in sogenannten Fernsehstuben präsentiert, die bis zu 35 Personen Platz boten. Darüber hinaus wurden Kino- und Theatersäle für das kollektive Fernseherlebnis adaptiert. Sie dienten insbesondere im Jahr der Olympischen Spiele 1936 als Orte der Zurschaustellung nationalsozialistischer Technikfortschrittlichkeit im Rahmen der Instrumentalisierung des Sportgroßereignisses für die Sache des Regimes. Die Faszination dieser neuen Medien-erfahrung für die Zuschauer lag dabei v.a. im Live-Charakter der gesendeten Olympia-Bilder.

Der Ausbruch des Zweiten Weltkriegs stellte jedoch für das Fernsehen, das in einigen wenigen Staaten gerade erst zu senden begonnen hatte, vorerst eine Zäsur für die Weiterentwicklung dar und diente während des Krieges vorwiegend der televisuellen Betreuung verwundeter Soldaten in den dafür adaptierten Fernsehstuben und Großbildstellen bzw. Fernseh-Theatern. Erst 1943 mußte auch diese Form des TV-Einsatzes eingestellt werden. Im Unterschied zu Deutschland stellte Großbritannien am 1. September 1939 den Betrieb ein und die USA reduzierten das Programm am 7. Dezember 1941 mit Eintritt in den Krieg.

Insbesondere die in Deutschland praktizierte Form des Kollektivempfangs entsprach - im Gegensatz zur klassischen Form des Heimempfangs, wie sie sich in Großbritannien durchzu-

setzen begann - der für die nationalsozialistische Propaganda typischen Formation der Massenversammlung. Fernsehen wurde auf diese Art im öffentlichen Raum der Kontrolle unterzogen, reglementiert und wie z.B. in Filmtheatern den Ritualen und Gesetzen der massenhaften Versammlung unterworfen. Allgemein scheint in totalitär ausgerichteten Staaten eine gewisse Präferenz in Richtung kollektiver Empfangsformen festzustellen zu sein. Bezeichnenderweise setzte (nach Uricchio) auch die UdSSR in Moskau, Leningrad und Kiew auf das Fernsehen im kollektiven Empfang<sup>37</sup>, wo bis Kriegsbeginn die Fernsehübertragungen fast ausschließlich im Gemeinschaftsempfang erlebt werden konnten.<sup>38</sup>

Bezogen auf die technische Infrastruktur des Empfangs hatte in Deutschland die Fernsehindustrie noch keinen praktikablen Heim-Empfänger zu erschwinglichen Preisen anzubieten und wurde auch seitens der Propagandaführung nur zögerlich in diesem Unterfangen unterstützt. Man bevorzugte bei der Einführung des Fernsehens im Frühjahr 1935 den Gemeinschaftsempfang und gemeinschaftliches Fernseh-Erlebnis in Lichtspielhaus-Kleinausgaben.<sup>39</sup> Nur 45 bis 55 Heimempfänger standen als Einzelanfertigungen kurz vor Programmstart bei ausgewählten Stellen der Industrie, des Staates und der Partei.<sup>40</sup> Der Reichssendeleiter Eugen Hadamovsky verstand es geschickt, die Sache des Fernsehens zu popularisieren, wenn er meinte, daß „wenn das Fernsehen nicht zum Volke kommen kann, so muß das Volk zum Fernsehen kommen“.<sup>41</sup> Er setzte sich allerdings - trotz seiner Präferenz für den Gemeinschaftsempfang - auch für einen baldigen Produktionsstart von Heimempfängern als „völkische Form des Gemeinschafts-

<sup>37</sup> vgl. William Uricchio: *Fernsehen als Geschichte: Die Darstellung des deutschen Fernsehens zwischen 1935 und 1944*. In: Ders.: (Hrsg.): *Die Anfänge des Deutschen Fernsehens. Kritische Annäherungen an die Entwicklung bis 1945*. Tübingen, S. 235-281, hier S. 245.

<sup>38</sup> vgl. Heinz Pohle: *Wollen und Wirklichkeit des deutschen Fernsehens bis 1943*. In: *Rundfunk und Fernsehen*, H. 1/1956, S. 59-75, hier S. 65.

<sup>39</sup> vgl. Erwin Reiss: „Wir senden Frohsinn“. *Fernsehen unterm Faschismus*. Berlin 1979, S. 41f.

<sup>40</sup> vgl. Winfried B. Lerg: *Zur Geschichte des Fernsehens in Deutschland. Das Fernsehen der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft 1935-1944*. In o.A.: *Fernsehen in Deutschland. Gesellschaftspolitische Aufgaben und Wirkungen eines Mediums*. Mainz 1967, S. 9-22.

<sup>41</sup> Eugen Hadamovsky, zit. in: Zielinski, 1989, S.150.

empfangs“ ein, nicht zuletzt auch deshalb, um der deutschen Erzeugerindustrie neue Absatzmärkte in Aussicht zu stellen. Seine in der Eröffnungsrede gebrauchten propagandistischen Sprachbilder über das Fernsehen verraten die Motive seiner Ziele: Ein ganzes Volk sollte im gemeinschaftlichen Volksempfang die Bilder schauen, um „das Bild des Führers unverlöschlich in alle deutschen Herzen zu pflanzen.“

*Deshalb wird nun auch trotz aller Hindernisse, die wir erwarten und überwinden werden, die Stunde kommen, in der aus diesen Wenigen ebenso viele Tausende und Hunderttausende fernsehender Volksgenossen geworden sind und schließlich ein ganzes Volk der höchsten Augenfreude, die wir ihm schenken können teilhaftig wird.*<sup>42</sup>

Er versuchte, das Fernsehen als Komplementär- und nicht als Konkurrenzmedium zum Kino darzustellen und wurde noch einmal zu den Vorstellungen über den TV-Empfang deutlicher.

*Wenn heute beim politischen Ereignis die Lautsprecher auf den Straßen, im ganzen Reich die Mittelpunkte für die Gruppenbildungen und Versammlungen der zuhörenden Volksgenossen sind, so werden diese Gruppenbildungen und diese Massenversammlungen morgen in den modern eingerichteten Fernsehfilmtheatern den Mittelpunkt des Volksinteresses bilden.*<sup>43</sup>

Das anfänglich sehr große Interesse an den Fernsehstuben nahm allerdings nach den Olympischen Spielen wieder deutlich ab, als es neben dem doch noch sehr herkömmlich anmutenden Fernsehprogramm keinen zusätzlichen Anreiz mehr gab, sie zu besuchen, zumal das Erlebnis eines Kinoabends sicherlich attraktiver war. Der Fernsehkritiker Kurt Wagenführ konnte schon 1937 seine Enttäuschung über das damals noch junge Medium Fernsehen nicht verbergen:

*Die Zuschauer scheinen sich mit dem neuen Instrument nicht auseinanderzusetzen, und sie verbergen ihre Unsicherheit hinter leichten Vergleichen mit ähnlich garteten Kunstgattungen.*<sup>44</sup>

<sup>42</sup> Der Fernsehbetrieb in Berlin eröffnet. In: *Fernsehen und Tonfilm*, 4/1935, S. 13-16.

<sup>43</sup> zit. in: *Aus der Berliner Postgeschichte*, Nr. 4/1985, Berlin 1985, S. 32.

<sup>44</sup> Kurt Wagenführ: *Fernsehen, Aufnahme und Probleme*. In: *Berliner Tageblatt* vom 17. Juni 1937. Zit. in: Knut Hickethier: *Zwischen Einschalten und ausschalten. Fernsehgeschichte als Geschichte des Zuschauens*. In:

Er selber bezeichnete jetzt den Gemeinschaftsempfang als ein „Übergangsstadium“ und eine „Vorstufe für den Heimempfang“, der sich vom „Rundfunk-Einzelempfang“ unterscheiden werde. Fernsehen im Heimempfang würde, so meinte er, „Konzentration“ erfordern und eine Nebenbeschäftigung sei „in der Dunkelheit des Zimmers“ nicht mehr möglich.

1938 waren nicht nur in Deutschland sondern auch international im wesentlichen drei Typen von TV-Empfängern zu unterscheiden, sieht man von jenen Empfangseinrichtungen ab, die für Großprojektionen in Fernseh-Theatern oder für den Großbild-Einsatz bei öffentlichen Anlässen Verwendung fanden. Zum einen waren das „große Standempfänger“, deren Bilder (zwischen 21 x 26 cm und 27 x 36 cm) zumeist über einen Spiegel<sup>45</sup> zu betrachten waren. Zweitens gab es den „Tisch-Kleinempfänger“, der fallweise in Kombination mit einem Rundfunkempfänger betrieben werden konnte oder auch über integrierten Ton verfügte, und drittens luxuriöse „Heimprojektionsempfänger“ mit größeren Bildmaßen (40 x 50 cm).<sup>46</sup> Waren die beiden größeren Modelle im weitesten Sinn für den Gemeinschaftsempfang und auch als Statussymbole für gehobene Käuferschichten und als Vorzeigeräte der Industrie ausgelegt, stand der Tisch-Kleinempfänger für das Modell des Fernseh-Einheitsempfängers, den es – in Anlehnung an den Rundfunk-Volksempfänger – in Deutschland erst zu entwickeln galt. Denn mittlerweile drängte die Fernsehindustrie auf die Freigabe der Produktion für einen „Fernsehheim-

Werner Faulstich (Hrsg.): *Vom „Autor“ zum Nutzer: Handlungsrollen im Fernsehen*. München 1994, S. 237-306, hier S. 247. (Helmut Kreuzer/Christian W. Thomsen (Hrsg.): *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland*. Band 5)

<sup>45</sup> Die Bilder wurden auf der Röhre seitenverkehrt dargestellt und über den Spiegel zur Normalansicht umgelenkt.

<sup>46</sup> vgl. Gerhart Goebel: *Das Fernsehen in Deutschland bis zum Jahre 1945*. *Archiv für das Post- und Fernmeldewesen*, 5. Jg., Nr. 5, August 1953, S. 259-394, hier S. 320. (Nachdruck) Die Fernseh GmbH hatte als erweiterte Form eines derartigen Empfängers 1939 sogar eine Heimprojektionsanlage (HPE 5 R) entwickelt. Vgl. Joseph Hoppe: *Fernsehen als Waffe. Militär und Fernsehen in Deutschland 1935-1950*. In: *Museum für Verkehr und Technik* (Hrsg.): *Ich diene nur der Technik. Sieben Karrieren zwischen 1940 und 1950*. Berlin 1995, S. 53-88, S. 78 (*Berliner Beiträge zur Technikgeschichte und Industriekultur. Schriftenreihe des Museums für Verkehr und Technik Berlin*. Band 13) sowie Wulf Herzogenrath u.a. (Hrsg.): *TV Kultur: Fernsehen in der bildenden Kunst seit 1879*. Amsterdam 1997, S. 170ff.

empfänger.<sup>447</sup> Aber erst 1939 vergab das Reichspostministerium einen ersten Produktionsauftrag für einen am Volksempfänger orientierten Fernseheinheits-Empfänger an die fünf größten Fernsehfirmen (Telefunken, Fernseh AG, Lorenz AG, Radio AG, DS Loewe und TeKaDe). In einer ersten Serie sollten vorerst 4.600 Geräte hergestellt werden, wobei die Industrie noch im November des gleichen Jahres mit der Produktion startete.<sup>48</sup> Zur Eröffnung der Funkausstellung 1939 hatten gerade erst 50 Exemplare des „E1“ bzw. „FE 1“ die Fließbänder verlassen.<sup>49</sup> Der Ausbruch des Krieges am 1. September 1939 verhinderte allerdings die weitere Produktion dieses Fernseheinheitsempfängers und den Eintritt des groß angekündigten Fernsehers E1 in die zivile Warenzirkulation. Der Traum vom eigenen Gerät für alle Deutschen, den seit Mitte 1939 auch die Parteipropaganda in den schönsten Farben darzustellen versuchte, hatte sich rasch in Luft aufgelöst.<sup>50</sup>

Neben der weiteren Aufrechterhaltung eines Fernsehdienstes und ersten Schritten in Richtung Bildtelefonie (über Breitbandkabel) begannen unmittelbar ab Kriegsbeginn die oben erwähnten Firmen nun mit der Entwicklung fernsehspezifischer Technikanwendungen, die für den militärischen Einsatz brauchbar sein sollten. Die Fernseh GmbH widmete sich etwa der Schnellbildübertragung und der Herstellung von Lenkeinrichtungen für Gleitbomben, die sie ab dem Frühjahr 1943 serienmäßig produzierte. Generell brachte die Einbeziehung der Fernsehtechnik in den militärischen Apparat - sei es für den Einsatz bei der Fernlenkung von Waffen für Flugabwehrraketen oder der Luftraumüberwachung - eine Intensivierung der Arbeiten in Richtung Miniaturisierung und erhöhter Stabilität der Apparate und Technikkomponenten. Auf dem Niveau des Fernseheinsatzes im militärischen Bereich haben sich die in

den Anfangsjahren des Fernsehens immer wieder - von Mihály, Rosing, Lertes uvm. - geäußerten Visionen zu einer Verwendungspraxis als Kriegstechnologie erstmals in klar militärischen Sachzusammenhängen konkretisiert. Fliegerei und Fernsehen, von jeher visionär gekoppelte Technologien der Ausweitung und Kontrolle des Blicks, waren in den ersten Fernseh-Aufklärungsmaschinen und ferngelenkten Bomben zu technischen Artefakten des Krieges geronnen.<sup>51</sup>

## 6. Resümee

Technisch gesehen hatte also die Fernsehtechnik mit Ende der vierziger Jahre eine erste Innovationsphase vollzogen, die für eine Weiterführung in einer zweiten Phase der Innovation nach dem Krieg gute Voraussetzungen schuf. Es gelang

der Übergang vom mechanischen zum elektronischen Fernsehen, wesentlich getragen durch die Röhrentechnik für die Aufnahme und

*Der Traum  
vom eigenen Gerät  
für alle Deutschen hatte  
sich rasch in Luft aufgelöst*

den Empfang. Desgleichen verbesserte sich die Studiotchnik (von der Abtastzelle über die Dunkelbühne bis zum Fernsehstudio) und die Übertragungstechnik, über den Äther mit UKW-Wellen ebenso wie über Breitbandkabel. Mit einer sukzessiven Erhöhung der Zeilenzahl (von 30 im Jahr 1929 auf 441 im Jahr 1938) erreichte schließlich auch die Qualität der Bilder ein ansehnliches Niveau, womit insgesamt hinreichende Voraussetzungen für den Bau praktikalier Empfänger gegeben waren.

Die Frage, weshalb die Nationalsozialisten sich des Fernsehens als Mittel der Propaganda nicht auch in jener Form bemächtigten, wie sie es mit dem Film oder dem Radio taten, kann nur ansatzweise zu beantworten versucht werden. Fernsehen war im nationalsozialistischen Deutschland zunächst eine mediale Attraktion, war Mittel einer Propaganda scheinbarer technischer Überlegenheit und diente zur televisuellen Rekreation für Verwundete im Kollektivempfang. Es war kein Medium, das privat oder gar indivi-

<sup>47</sup> Heide Riedel: *70 Jahre Funkausstellung. Politik. Wirtschaft. Programm.* Berlin 1994, S. 102.

<sup>48</sup> Lerg schätzt 300 Apparate bei Behörden, Lazaretten und Privatleuten sowie 200 bei der Industrie, d.h. 500 Empfangsgeräte insgesamt, die das Programm empfangen. Das könnten rd. 1500 bis 2000 Zuseher täglich gewesen sein.

<sup>49</sup> Zeutschner führt an, daß die Post insgesamt 60 Exemplare in Einzelanfertigung bei Telefunken und bei der Fernseh AG herstellen ließ. Vgl. Heiko Zeutschner: *Die braune Mattscheibe. Fernsehen im Nationalsozialismus.* Hamburg 1995, S. 147.

<sup>50</sup> vgl. Winker, 1994, S. 203f.

<sup>51</sup> Aber nicht nur in Deutschland wurden Anstrengungen gemacht, die Fernsehtechnik für militärische Zwecke nutzbar zu machen. Auch die USA entwickelten miniaturisierte Fernsehkameras für Fernlenkwaffen, Gleitbomben, Überwachungszwecke usw. Vgl. Herzogenrath, 1997, S. 170f.

duell in den eigenen vier Wänden rezipiert werden sollte. Im Gegensatz zum noch unausgereiften neuen elektronischen Medium lieferte der Film jene Bilder, die der Gigantomanie des nationalsozialistischen Bild- und Inszenierungskultes am ehesten entsprachen. Vom Medium Fernsehen war in dieser Hinsicht nicht annähernd eine dem Kino vergleichbare Bild- und Rezeptionsqualität zu erwarten.

*Dem die aus der geringen Zeilenzahl folgende geringe Bildqualität, d.h. auch geringe propagandistische Effektivität hätte vielleicht ‚das Bild des Führers‘, das es ‚in alle deutschen Herzen zu pflanzen‘ galt, eher zu einem Nachtschattengewächs als zu einem Edelweiss werden lassen.<sup>52</sup>*

Auch die Unvereinbarkeit der „Führer-Masse-Beziehungen“, mit ihrem auf räumliche und inszenatorische Gigantomanie

*Das Fernsehen schaffte unter Hitler und Goebbels nicht wirklich den Durchbruch*

ausgelegten Inszenierungsformat, entsprach eher einer Vermittlung über das Kinobild, und die „schallende Größe der nationalsozialistischen Wort-, Trommel- und Fanfaren-Propaganda“ hätte sich mit einem „180 zeiligen kleinen Bild am Heimempfänger schlecht vertragen, bzw. schlicht lächerlich gemacht“.<sup>53</sup> Darüber hinaus standen sich als konterkarrierende Bereiche des NS-Fernsehens auf der einen Seite die Reichspost als Förderer des Mediums und auf der anderen Seite die Propagandastäbe gegenüber und Kompetenzstreitigkeiten standen auf der Tagesordnung.

*Der eigenen Bevölkerung - vor allem aber dem Ausland gegenüber - gaukelte man einen ‚märchenhaften Aufstieg‘ vor und pries das Medium als Leistungsbeweis des auf technische Modernität fixierten Regimes. Bei der Umsetzung offenbarte sich jedoch eine eklatante Diskrepanz zwischen ideologisch motiviertem Anspruch und praktischer Förderung.<sup>54</sup>*

Obwohl das Fernsehen von seiner medienstrukturellen Verfaßtheit genau jenes „latente Spannungsverhältnis“ zwischen Privatheit und Öffentlichkeit widerspiegelt, das auch als ein herausragendes Merkmal des deutschen Faschismus zwischen Masseninszenierung und „intimer Heim- und Herd-Idylle“ gelten kann, schaffte es seinen „Durchbruch“ unter Hitler und Goebbels nicht wirklich. Zielinski resümierte dazu:

*Die Bezeichnungspraxen der Kinos und des Radios, der wichtigsten technischen Medien für die Eroberung und die Verteidigung der Herzen und Köpfe der Menschen unter dem Faschismus, lassen sich als Objektivierung dieses Spannungsverhältnisses interpretieren: Bündelung/Organisation auf der einen Seite, Zerstreuung/Individualisierung im Konsum auf der anderen.<sup>55</sup>*

Man bediente sich des Radios, um die Massenwirksamkeit zu erreichen und die Deutschen auf Volk und Führer einzuschwören. Das Kino, als ein von

Goebbels und Hitler deutlich favorisiertes Medium, diente andererseits der Repräsentation, Indoktrination und Massenunterhaltung als gezielte Ablenkung und audiovisuelle Durchhaltedroge. Das Fernsehen im Heimempfang blieb Illusion. So waren zwei große Vorhaben, nämlich das der Massenmobilisierung mit dem Unternehmen „Volkswagen“ und das des Fernsehens, beides Promotoren des Individuellen wie der Massen,

*im Krieg [gemündet, T.S.] und wurden in diesem Fluchtpunkt umgeformt: Das eine diente der Logistik der faschistischen Wehrmacht, das andere auch der ‚Logistik der Wahrnehmung‘ (Virilio). Mit dem Auto wurden Personal und Kriegsgüter transportiert, vor den verbliebenen Fernsehern saßen die geschlossenen Benutzerkreise der Verwundeten und Rüstungsarbeiter.<sup>56</sup>*

Insgesamt sehen wir also in der Entwicklung des Fernsehens und seiner Empfangsformen bis Mitte der vierziger Jahre eine sehr heterogene Entwicklung mit unterschiedlichen Rezeptionsdispositionen und Apparateformen, deren Ausprägungen als Weiterentwicklungen der beiden „Nachbar“-medien Radio und Kino gesehen werden können. Als mediales Dispositiv stellt sich somit das Fernsehen

Rede zur 12. Großen Deutschen Rundfunkausstellung 1935. In: *Der Deutsche Rundfunk*, 13 (1935), 35, S. 2-4.

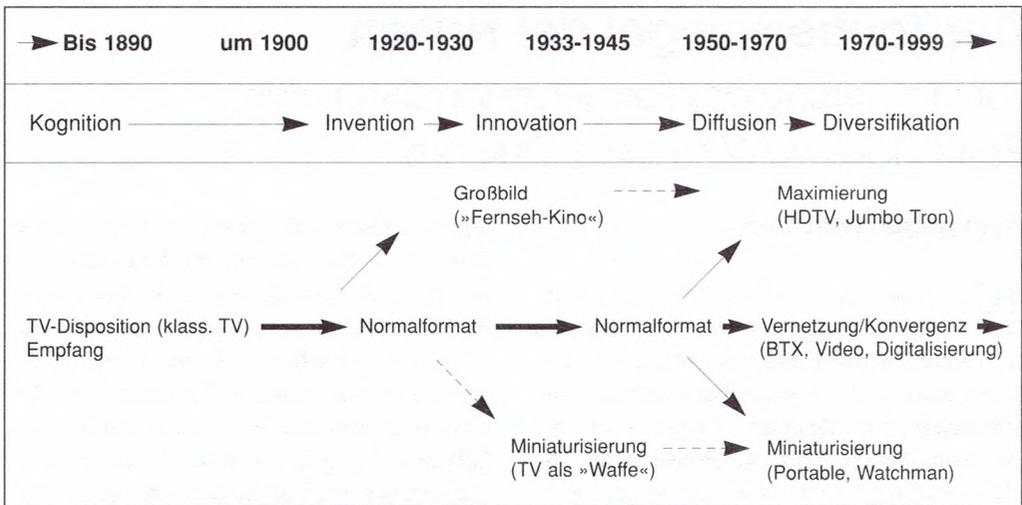
<sup>55</sup> Zielinski, 1989, S. 165.

<sup>56</sup> ebd. S. 171.

<sup>52</sup> Reiss, 1979, S. 37.

<sup>53</sup> vgl. Reiss, 1979, S. 39f. Auch Braun und Kaiser verweisen auf diese Hintergründe, das Fernsehen nicht im großen Stil für die nationalsozialistische Medienmaschinerie einzusetzen. „Hitler und Goebbels waren dem Fernsehen gegenüber skeptisch eingestellt, wirkten doch die Heroen der nationalsozialistischen Bewegung auf einem immer noch stark flimmernden Fernsehbild von 22 mal 19 Zentimetern eher lächerlich. Vgl. Hans-Joachim Braun/Walter Kaiser: *Energiewirtschaft, Automatisierung, Information seit 1914*. In: Wolfgang König (Hrsg.): *Propyläen Technikgeschichte*. Band. 5. Berlin: 1992, S. 163.

<sup>54</sup> Winker, 1994, S. 445. Die Bezeichnung des „märchenhaften Aufschwungs“ bezieht sich auf eine Goebbels-



bis 1945 als spezifische Verbindung von überzogenen Versprechungen und nur langsam realisierten Kommunikationsleistungen dar, die mit unklaren und häufig wechselnden Konzepten zwischen Rundfunkorientierung und Kinonähe angeboten wurden.<sup>57</sup>

<sup>57</sup> Knut Hickethier: *Geschichte des deutschen Fernsehens*. Unter Mitarbeit von Peter Hoff. Stuttgart - Weimar 1998, S. 59. Hickethier schließt als Resümee zum Fernsehen bis 1945: „Als neues Wahrnehmungsdispositiv hat sich das Fernsehen damit noch nicht etabliert, schon gar nicht als ein industriell oder postindustriell produzierendes Medium. Die Voraussetzung dafür waren gesellschaftlich noch nicht gegeben, Vorrang hatte zu dieser Zeit

Charakteristisch für das Dispositiv Fernsehen ist also seine Flexibilität und Wandlungsfähigkeit, deren Ausformungen Resultat prägender Außeneinflüsse - wie Politik, Kultur, Technologie und Ökonomie -

waren. Obige Grafik soll resümierend diese flexible Entwicklung des Fernsehens im Hinblick auf die unterschiedlichen Formen des Empfangs - auch über die hier behandelten Zeitgrenzen hinaus - veranschaulichen.

die nachhaltige Etablierung der Mediendispositive des Radios und des Tonfilms.“ ebd.

## Der Autor

Univ.-Ass. Dr.

**Thomas Steinmaurer**

(1963)

*Institut für Kommunikationswissenschaft der Universität Salzburg; arbeitet zu den Themenbereichen Kommunikationsgeschichte, insbesondere Fernsehgeschichte, Rundfunk- und Medienstruktur in Österreich.*

# Der Zauberspiegel der Nation<sup>1</sup>

Zur Etablierung des Fernsehens in Österreich

EDITH DÖRFLER/WOLFGANG PENSOLD

## Kino gegen Fernsehen

16 Nach jahrelanger Vorbereitung in der Abgeschlossenheit diverser Versuchslabors gibt der österreichische Rundfunk Anfang 1955 bekannt, daß mit dem Beginn eines regulären Fernsehbetriebs zu Weihnachten 1956 gerechnet werden könne. Man verspricht ab dann ein mit 20 Wochenstunden relativ hoch veranschlagtes Programm zu bieten, bis dahin sende man ein „Versuchsprogramm“, heißt es. Darüber hinaus hält man sich eher bedeckt. Seitens der österreichischen Filmwirtschaft wird kritisiert, daß es keinerlei klare Stellungnahmen zur Zukunft des österreichischen Fernsehens gibt, geschweige denn zu Folgeproblemen, wie sie das Fernsehen aufwerfen werde.<sup>2</sup> Eine wichtige Ursache dafür vermutet man in der zersplitterten Kompetenzverteilung: für die technischen Fragen ist das Verkehrsministerium (beziehungsweise die Post und Telegrafverwaltung) zuständig, für das Programm das Unterrichtsministerium und für die Beschaffung von Filmen und Fernsehkonserven das Handelsministerium. Die Frage der Finanzierung der modernen Studioeinrichtung, der Programmproduktion, aber auch der vielen noch zu bauenden Senderrelaisstationen, die im gebirgigen Österreich unverzichtbar sind, harret noch ihrer Beantwortung. Bekannt ist lediglich, daß 50 Millionen Schilling aus dem Budget bereitgestellt werden sollen, man fragt sich aber, wer die in weiterer Folge anfallenden Programmkosten von geschätzten 1.800 Schilling pro Minute bezahlen wird. Der Teilnehmer falle als Finanzier bis auf weiteres aus, wird argumentiert; nicht nur hohe Gerätepreise von 6.000 bis 8.000 Schilling, auch die zu erwartenden Fernsehgebühren, die laut Fachleuten weit höher sein würden als angenommen, sprechen gegen eine rasche Verbreitung des Fern-

sehens in Österreich. Andererseits habe man in anderen Ländern mit reinem Reklamefernsehen, das eines entwickelten, auf Konsum basierenden Wirtschaftssektors bedarf, schlechte Erfahrungen gemacht, sodaß auch diese Option im nach wie vor ärmlichen Österreich nicht allzu vielversprechend sei. Man verwehrt sich jedenfalls strikt dagegen, daß die der Lichtspielbranche herausgepreßten Steuermittel dafür verwendet würden, das Fernsehen zu finanzieren und mit ihm eine Konkurrenz heranzuziehen.<sup>3</sup>

Die Konkurrenzängste resultieren primär daraus, daß das Fernsehen nach dem Spielfilm greift, wie Erfahrungen in anderen Fernsehländern zeigen. Gerhard Freund meint, daß Fernsehen zwar kein „Kinoersatz“ sein dürfe, sieht im Spielfilm aber eine zumindest mittelfristige Notwendigkeit angesichts des großen Programmbedarfs.<sup>4</sup> Seitens der Filmwirtschaft will man einer Ausstrahlung von Filmen im Fernsehen „erst nach der kommerziellen Auswertung des betreffenden Films in den Kinotheatern“<sup>5</sup> zustimmen, um die Erträge der Kinos zu sichern. Dies provoziert wiederum Unmut bei den Fernsehverantwortlichen, denn, normalerweise, so Freund, betrage in Europa die Karenzzeit von Filmen etwa vier bis fünf Jahre, die österreichischen Kinobesitzer verlangten aber zehn Jahre: „Das heißt, daß vor zehn Jahren schon die letzte Abspiegelung im letzten Dorf erfolgt sein muß, nicht etwa zehn Jahre nach der Premiere.“<sup>6</sup>

Konkurrenz wittert die Filmwirtschaft auch hinsichtlich der Produktion von Fernsehkonserven. Anders als in Fernsehländern wie etwa den USA, wo diese durch „erfahrenes Filmpersonal“ produziert und vom Fernsehen lediglich ausgestrahlt werden, befürchtet man für Österreich, wo im Stil-

<sup>1</sup> Dieser Aufsatz entstand im Rahmen eines vom Fonds zur Förderung wissenschaftlicher Forschung finanzierten Forschungsprojekts zu Geschichte und Theorie des Fernsehens in Österreich und stellt die Fortsetzung von *Ein Fenster zum Westen. Zur Implementierung des Fernsehens in Österreich in Medien & Zeit* 3/98 dar.

<sup>2</sup> *Rätsel um die Fernsehfilmproduktion*. In: *Österreichische Film- und Kino-Zeitung, Zentralorgan der österreichischen Filmwirtschaft*, 5. März 1955, Nr. 449, S. 1.

<sup>3</sup> *Ende 1956 Fernsehen in Österreich. Fernseh-Investitionen aus Steuergeldern?* In: *Österreichische Film- und Kino-Zeitung*, 15. Jänner 1955, Nr. 442, S. 1.

<sup>4</sup> Gerhard Freund: *Fernsehen, nah gesehen. Erlebnisse und Erfahrungen eines Fernsehdirektors*, Wien 1961, S. 130.

<sup>5</sup> *Freunde oder Konkurrenten?* In: *Radio Österreich*, H. 37, 10 September 1955, S. 25.

<sup>6</sup> Gerhard Freund: *Fragen der Fernsehprogrammgestaltung*. In: *Der Radio-Elektro-Fachhändler*, H. 10, Oktober 1955, S. 322.

len eigene Produktionstechniker ausgebildet werden und neben modernen Fernsehkameras auch normale Filmkameras angekauft worden sind, daß autonom produziert werden soll. Als mit dem fünfzehnminütigen Film „Salzburg - Hinter den Kulissen“ der erste Fernsehfilm des österreichischen Fernsehens entsteht, polemisiert man gegen das Gestalt annehmende „Monopol für Fernsehfilme“: „Alle Warnungen, alle Gespräche haben nichts genützt, das staatliche Fernsehen beginnt mit der staatlichen Produktion.“<sup>7</sup> Energisch tritt man dagegen auf, daß routinierte Filmleute übergangen werden und fordert, daß man die seit Jahren am Hungertuch nagenden Kulturfilmhersteller „wenigstens am Hungergobelin des staatlichen Fernsehens mitnagen“<sup>8</sup> lasse. Im Unterschied zum Spielfilm würde der kürzere Kulturfilm in Machart und Dauer dem Fernsehen überdies weit eher entsprechen als der abendfüllende Spielfilm. Der österreichische Kulturfilm, der nach wie vor unter dem Einfluß offizieller Stellen steht, stellt jedoch ein besonderes Problem dar. Durch die geringe Wertschätzung, die er beim Kinopublikum genießt, vom Versinken in die Bedeutungslosigkeit bedroht, kann sein Untergang nur dank einiger nach dem Krieg wiedereingesetzter Kulturfunktionäre des Ständestaates, die ihn aus offiziellen Geldquellen stützen, hinausgezögert werden.<sup>9</sup> Dieses ungeliebte Kind, das nicht zuletzt seiner offiziösen Herkunft wegen keiner so recht will, das „Stiefkind des normalen Kinoprogramms“, wie man sagt, soll nun nach dem Willen der Kinobetreiber im Fernsehen, das als ebenso offiziös betrachtet wird, untergebracht werden. Freund kontert, daß er zwar Dutzende Kulturfilme angeboten bekomme, doch stelle sich oftmals heraus,

*daß die Televisionsrechte, ohne daß der Produzent, ohne daß der zuständige Verleiher etwas davon weiß, schon lang vorher von irgend jemand gekauft wurden.*<sup>10</sup>

<sup>7</sup> *Fernsehfilme aus Salzburg.* In: *Österreichische Film- und Kino-Zeitung*, 16. Juli 1955, Nr. 468, S. 3.

<sup>8</sup> *Rätsel um die Fernsehfilmproduktion. Der Staat als Filmproduzent?* In: *Österreichische Film- und Kino-Zeitung*, 5. März 1955, Nr. 449, S. 1.

<sup>9</sup> s. Christian Puluj; „... und neues Leben blüht aus den Ruinen“, *Die Stimme Österreichs im Vorprogramm der Kinos 1945-1955. Bewußtseinsbilder und Bewußtseinsbildung der Zweiten Republik in Austria Wochenschau und Kulturfilm.* Diplomarbeit, Wien 1992.

<sup>10</sup> Freund: *Fragen der Fernsehprogrammgestaltung*; a. a. O., S. 322.

Die Kinobetreiber fordern zudem vom Staat die Gleichstellung von Stätten, wo öffentliche Fernsehvorführungen stattfinden, mit den Kinos, also eine Konzessionspflicht für sämtliche Fernsehgasthäuser und ähnliche Einrichtungen,<sup>11</sup> wie sie sich vor allem in Westösterreich, wo seit Monaten Schweizer und westdeutsches Fernsehprogramm zu empfangen ist, herausgebildet haben. Im kleinen Österreich, so die Position des Lichtspieltheaterverbandes, seien die Kinos grundsätzlich viel stärker bedroht als in anderen Ländern, da bereits ein geringer Besucherrückgang für manche Betriebe fatale Folgen habe. Demgegenüber erklingen in der Rundfunkzeitschrift „Radio Österreich“ versöhnliche Töne. Um die Ablehnung bei den Kinobetreibern gegenüber dem Fernsehen zu zerstreuen, lockt man mit der Aussicht auf ein neues Geschäftsfeld, das Fernseh kino,<sup>12</sup> wie es in der Bundesrepublik Deutschland er-

*Man fragt sich, wer die Programmkosten von geschätzten 1.800 Schilling pro Minute bezahlen wird*

probt wird. Über 15 Relaisstationen überträgt man das Fußballänderspiel Deutschland gegen England aus London in ein Nürn-

berger Lichtspieltheater, das mit einem Philips-Fernsehgroßprojektor des Typs „Mammut“ ausgerüstet ist, einer Anlage, die ein drei mal vier Meter großes Bild erzeugt.<sup>13</sup> Man spricht von einem Versuch in doppelter Hinsicht: zum einen soll getestet werden, ob eine Übertragung über derartig große Distanz noch eine ansprechende Bildqualität erbringt, zum anderen, ob das Publikum bereit ist, die relativ hohen Eintrittspreise zwischen - umgerechnet - 30 und 55 Schilling zu bezahlen. Die Übertragung ist ein Erfolg, das Kino ausverkauft; die Zuschauer zeigen Beifalls- und Unmutsäußerungen als wären sie im Stadion.

Die „Österreichische Film- und Kino-Zeitung“ stellt angesichts dessen optimistische, wenn gleich auch sehr trügerische Überlegungen an. Der Rückzug ins Heim, wie er nach dem Krieg vor allem in den USA mit dem Aufstieg des Fernsehens zu verzeichnen war, wäre mittler-

<sup>11</sup> *Kinosondersteuern und Fernsehen, die beherrschenden Probleme.* In: *Österreichische Film- und Kino-Zeitung*, 26. Februar 1955, Nr. 448, S. 3.

<sup>12</sup> *Freunde oder Konkurrenten?* In: *Radio Österreich*, H. 37, 10. September 1955, S. 24.

<sup>13</sup> *Die Fernsehgroßprojektion im Kino.* In: *Österreichische Film- und Kino-Zeitung*, 19. März 1955, r. 451, S. 6.

weile wieder rückläufig. Die Menschen seien die Abgeschiedenheit der eigenen vier Wände leid, würden wieder nach Abwechslung suchen, die sie nicht zu Hause fänden. Im Fernseh kino sieht man somit eine reelle Möglichkeit, der Konkurrenz des Fernsehens zu begegnen. Allerdings sei Eile geboten:

*Wenn nämlich die Kinotheaterbesitzer und ihre wirtschaftlichen Organisationen sich dieser immer stärker kommenden Idee nicht rechtzeitig bemächtigen, und sich nicht absichern, dann werden sich genügend andere Interessenten des Kinofernsehens annehmen und neue Fernsehtheater, Fernsehpaläste und dergleichen einrichten.<sup>14</sup>*

Eine dahingehende Gefahr zeichnet sich im Hinblick auf die vom „Österreichischen Rundfunk“ geplante Fernsehübertragung der feierlichen Wiedereröffnung der Staatsoper im November 1955 ab. Wegen des großen Besucherandrangs soll dieses Ereignis auch in die großen Säle des Konzerthauses und des Musikvereins auf Großbildanlagen übertragen werden. In der „Österreichischen Film- und Kino-Zeitung“ stellt man besorgt die Frage, wer dies durchführen werde. Für den Fall, daß es die Direktion der Bundestheater in Zusammenarbeit mit der Herstellerfirma der Großbildanlage ist, hat man nichts dagegen einzuwenden, doch verwehrt man sich kategorisch gegen ein Engagement des „Österreichischen Rundfunks“. Unter allen Umständen soll verhindert werden, daß der Rundfunk in den Besitz solcher Fernseh kinoanlagen kommt, die auch späterhin den Kinobetreibern bei jeder sich bietenden Gelegenheit wie Fußballspielen oder Burgtheateraufführungen Konkurrenz machen würden.<sup>15</sup>

### Das „Versuchsprogramm“

18

U nterdessen sendet das österreichische Fernsehen sein Versuchsprogramm, das noch weit von einem permanenten Angebot, wie es der Hörfunk zutage gebracht hat, entfernt ist. Die Sendungen werden im Rahmen der wöchentlichen Programm vorschau in der rundfunkeigenen Zeitschrift „Radio Österreich“ vor angekündigt; das kleine Programmkästchen mit dem Titel „Fernseh-Versuchssendungen in Österreich“

nimmt sich inmitten der seitenfüllenden Hörfunkprogramme jedoch noch bescheiden aus. Für jeden der drei Sendetage der Woche sind relativ kurze Programmblöcke, die (nach Kinovorbild, das die Programmkombination von Wochenschau, Kulturfilm und Spielfilm zutage gebracht hat<sup>16</sup>) aus wenigen verschiedenen Beiträgen bestehen, ausgewiesen. Man geht offenbar davon aus, daß das Fernsehprogramm ähnlich dem Kinoprogramm en bloc konsumiert wird, worauf auch der Umstand verweist, daß anfangs immer nur eine Beginnzeit des ersten Programmpunkts, zu den folgenden jedoch keine Zeitangaben gemacht werden. Der Zuschauer soll die Sendungen, die jeweils nur zwischen 10 Minuten und einer halben Stunde dauern, im Verbund als ganzheitliche „Veranstaltung“ begreifen, was auch der noch vorherrschenden Rezeptionsform etwa in Gasthäusern, wo sich Fernsehen als zeitlich begrenzte Veranstaltung darstellt, entspricht. Eine derartige Präsentation ist allerdings nur haltbar, solange sich die Gesamt sendezeit in überschaubaren Grenzen hält. So steht am Mittwoch, den 3. August laut Sendeprotokoll für 17 Uhr folgendes am Programm: live angesagt durch die charmanten Gastgeber Franziska Kalmar und Otto Ambros sind 15 Minuten lang „Kleine Spielereien mit der Elektronenschildkröte“ live aus dem Studio in „Wunder der Technik“ mit Ernst Kowar und Otto Ambros zu sehen; danach - abermals live angesagt - der 24 Minuten-Film „Ich bin ein Kriminal-Inspektor“, in dem Scotland Yard einen Autodieb fängt. Nach neuerlicher Livansage gibt es drei Minuten lang das „Bild des Tages“ mit Ernst Kowar und Otto Ambros, nach abermaliger Ansage vier Minuten „Die Welt und unser Wetter“ und schließlich, wie es sich für einen höflichen Gastgeber gehört, die Verabschiedung, eine Liveabsage durch Frau Kalmar und Herrn Ambros. Sendeschluß ist gegen 18 Uhr. Abends wird wiederholt: um 20 Uhr 30 der Film über Scotland Yard, danach folgt wieder die Absage, dann ist Schluß.

Intern spricht man vom Versuchsprogramm beschwichtigend von einem Vorlauf für den späteren regulären Programmbetrieb, der „vor allem der Heranziehung künstlerischer Kräfte“<sup>17</sup> dienen soll. Denn während die Riege der Produktions-

<sup>14</sup> Die Problematik Kino - Fernsehen. In: Film - Kino - Fernsehen, Nr. 5, S. 1. Sonderbeilage der Österreichischen Film- und Kino-Zeitung, 31. Dezember 1954, Nr. 439/40.

<sup>15</sup> Fernsehgroßprojektion bei der Opern-Eröffnung. In: Österreichische Film und Kino-Zeitung, 12. März 1955, Nr. 450, S. 1.

<sup>16</sup> s. Knut Hickethier: Die ersten Programmstrukturen im deutschen Fernsehen: Von der wohlkomponierten Mitte zum Viertelstundenraster. In: Rundfunk und Fernsehen, H.4/1984, S. 443.

<sup>17</sup> Neues vom Österreichische Rundfunk. In: Radio Österreich; H. 31, 30. Juli 1955, S. 14.

techniker des österreichischen Fernsehens bereits eine mehrjährige Probephase absolviert hat, haben die Verantwortlichen das kreative Personal kurzfristig vom Radio abgeworben. Der anfangs vielbeschäftigte Otto Ambros zählt zu den Hörfunkregisseuren, die für die Gestaltung des Fernsehprogramms geholt wurden und nunmehr Radioprogrammformate ins Fernsehen übertragen.

Ganz nach Radiovorbild etablieren sich die Nachrichten im frühen Fernsehprogramm, die wie beim Radio im Studio verlesen, jedoch mit Bildern illustriert werden. Ernst Kowar präsentiert die Nachrichtensendung „Bild des Tages“, die aus einem oder mehreren aktuellen und mit gesprochenem Kommentar unterlegten Pressefotos besteht (das NWDR-Fernsehen hat im übrigen bereits Anfang 1951 ein „Bild des Tages“ gesendet, ebenfalls bestehend aus mit gesprochenem Kommentar unterlegten Fotos<sup>18</sup>). Für ein filmisches Medium sind die Standbilder freilich nur ein Notbehelf. Was man braucht, sind laufende Bilder. Zwar verfügt man über ein Filmabtastergerät, mit dessen Hilfe herkömmliche Filme in eine sendefähige Form gebracht werden können - dieses Gerät gilt „von Anfang an als das ‚Kernstück‘ für das Programm“<sup>19</sup> -, doch kann man keine aktuellen Filmbeiträge zeigen, da es zu Beginn noch keine Fernsehreporter gibt, die solche produzieren könnten. Erst später wird man der Sendung „Bild des Tages“ kurze 16mm-Filmstreifen einfügen. Die Nachrichtensendung „Bild des Tages“ sichert sich trotzdem als erste Sendung einen Fixplatz im Programm, ist Bestandteil fast jedes Sendetages und steht somit am Beginn eines Programmschemas. Nebenbei bemerkt, erfreuen sich politische Sendungen wie das „Bild des Tages“ oder die „Karikatur der Woche“ von Anfang an auch zensorischer Eingriffe von politischer Stelle.<sup>20</sup>

Neben dem „Bild des Tages“ sind anfangs vor allem Sportsendungen zu sehen wie die „Kleine Sportkunde“ mit Edi Finger. Die „Kleine Sportkunde“ wirft ein bezeichnendes Licht auf die Pro-

duktionsbedingungen. Da noch keine Außenübertragungen gemacht werden können, ist man gezwungen, mit dem engen Meidlinger Studio auszukommen. Eine Sportart, deren Vorführung wenig Platz beansprucht, ist Judo, also heißt das Thema am 8. August: Was ist Judo?: „Meister Nimführ und sein Assistent Wernard“ zeigen den Zusehern „die wichtigsten Judo-Griffe und ihre praktische Anwendung“. Edi Finger kommentiert. Diese für ihn neue Betätigung als Fernsehreporter weise durchaus Parallelen zu seiner bisherigen Tätigkeit auf, meint der routinierte Radioreporter, wengleich der Aufwand bezüglich Vorbereitung und Aufbau ein größerer sei. Die Veranschaulichung des Sports sei aber eine große Bereicherung für den Zuseher, der nun ne-

*Intern spricht man vom Versuchsprogramm beschwichtigend von einem Vorlauf für den späteren regulären Programmbetrieb*

ben akustischen Informationen auch bildlich mit der Thematik vertraut würde. Man werde, so Finger, nun auch laufend im Fernse-

hen über Sportveranstaltungen berichten, in der Hoffnung, „damit zur weiteren Popularisierung des Sports in unserer Heimat beitragen zu können.“<sup>21</sup>

Tatsächlich erfreut sich der Sport in Österreich eines regen Interesses. Zum Leidwesen der Volksbildner zeigt sich aber, daß die Menschen, anstatt selbst Sport zu betreiben, lieber in den großen Sportarenen als Zaungäste sportlicher Betätigung auftreten. An diese zutage tretende Tendenz des „Schausports“<sup>22</sup> knüpft das junge Fernsehen an, das sich als virtuelle Arena zu etablieren beginnt. Das Sportgeschehen ist bald nicht mehr von „freier Luft“ durchflutet, wie vom Arbeiterbildner Franz Senghofer erhofft,<sup>23</sup> sondern ironischerweise haftet ihm bald der rauchige Geruch eben jener Gasthäuser an, die mit Hilfe des Sports eigentlich gemieden hätten werden sollen, in denen sich das Fernsehen aber zuerst festsetzt. Es mag freilich auch sein, daß es dem Reporter Finger in der Übertragung von attraktiven Sportereignissen eher um die Popularisierung des Fernsehens geht (um nicht zu sagen seiner selbst)

<sup>18</sup> s. Joan Kristin Bleicher: *Programmformen des Fernsehens der fünfziger Jahre*. In: Knut Hickethier (Hrsg): *Der Zauberspiegel - das Fenster zur Welt, Arbeitshefte Bildschirmmedien*, H. 14, Siegen 190, S. 42.

<sup>19</sup> Viktor Ergert: *50 Jahre Rundfunk in Österreich*, Bd. III: 1955 - 1967. Salzburg 1977, S. 17.

<sup>20</sup> Eintragung im Probenbuch Fernsehen vom 27. August 1955, (Archiv Walther Fitz).

<sup>21</sup> Edi Finger: *Sport im Fernsehen*. In: *Radio Österreich*. H. 34, 20. August 1955, S. 38.

<sup>22</sup> Karl Walbrunner: *Sozialistische Kulturarbeit*. In: *Die Zukunft*. H. 11/November 1954, S. 307.

<sup>23</sup> Franz Senghofer: *Arbeiterkultur - gestern, heute, morgen*; Vortrag, gehalten am ersten Kongreß der Österreichischen Gewerkschaftsjugend 1947. n: Wilhelm Filla (Hg.): *Franz Senghofer. Ein Leben für die Arbeiterbildung*, Wien 1984, S. 96.

als um die des Sports, fungieren die versprochenen Sportübertragungen doch als attraktive Anreize für die Zuschauer, die teuren Geräte anzukaufen. Dies mag auch mit ein Grund dafür sein, daß Fingers „Kleine Sportkunde“, das eher unspektakuläre Studioprovisorium, ausläuft. Der Studiosport kann die Zuschauer nicht von den Bänken reißen, dagegen wird sich die Anfang September anlufende Sendung „Aktueller Sport“, im Zuge derer Finger mit Filmberichten etwa von Fußballländerspielen aufwarten kann, halten und im Programmschema etablieren.

## Gasthausfernsehen

Das Fernsehen breitet sich anfangs vor allem in den Gaststätten und Cafés aus, was seinen Hauptgrund darin hat, daß kollektive Rezeptionsformen kulturell verwurzelt sind und die Anschaffung eines eigenen Geräts für die meisten Menschen noch undenkbar ist. In „Radio Österreich“ erzählt ein Radiohändler, daß es vorwiegend Geschäftsleute und Gastwirte seien, die zum Kauf eines Fernsehgerätes überredet werden könnten, während von privater Seite eine „abwartende Haltung“ eingenommen werde.<sup>24</sup> Viele Gastwirte, vor allem in jenen Gebieten, wo man das „ausgezeichnete“ deutsche Fernsehen empfangen kann, kaufen Geräte als Attraktion, um die Menschen in ihre Lokalitäten zu locken. Die Zeitschrift „Der Gastwirt“ rät ihrer Klientel zu einer raschen Anschaffung, um den Gästen bald auch Fernsehprogramm „servieren“<sup>25</sup> zu können. Um das Fernsehen populär zu machen - wohl gemerkt, populär unter den Wiener Gastwirten - startet der Gastwirteverband eine Aktion: Die Radiofirma „Götzer am Graben“ stehe hinsichtlich Empfangsmöglichkeit, Antennenaufbau und Finanzierung - wobei Ratenzahlung in Aussicht gestellt wird - zur Verfügung, wodurch es „vielen gastgewerblichen Betrieben aller Sparten“ möglich werden solle, „sich dem Fernsehen anzuschließen.“<sup>26</sup>

Demgegenüber zögern viele Radiohändler, das mit relativ hohen Investitionen verbundene Fernsehgeschäft aufzunehmen, wohl auch, weil sie wis-

sen, daß die ersten Käufer lediglich die Gasthausbesitzer sein würden, ein vergleichsweise kleiner Käuferkreis, der noch dazu einem Geräteabsatz auf breiter Basis in gewisser Weise entgegensteht. Die Händler üben sich jedenfalls in Vorsicht, schließlich wollen sie „ihr Geld möglichst klaglos hereinbringen.“<sup>27</sup>

Ungeachtet dessen blüht das Gasthausfernsehen bald. So mancher Schankraum wird zum zeitweisen Fernsehzimmer, zu einer Art Fernsehkinos mit gastgewerblichem Service. Es werden Ankündigungstafeln hinausgehängt, wann welche Sendung zu sehen ist, manche Gastwirte lassen auch Plakate in der Umgebung anschlagen. Das Fernsehen im Gasthaus hat den Charakter einer singulären Veranstaltung, sein Programm korrespondiert mit der Präsentationsform: es hat nur wenige Höhepunkte aufzuweisen, ab und zu einen Film, ein Theaterstück oder ein Fußballspiel. Das Gasthausfernsehen erregt jedoch den Zorn mancher Pädagogen, die eine rauchige und alkoholschwangere Rezeptionskultur entstehen sehen. Vor allem der Jugend würden vielerlei Gefahren drohen. Abgesehen davon, daß der Wirt nur „in den seltensten Fällen“ imstande sei, „zwischen für die Jugend geeignetem und nicht für die Jugend geeignetem Programm zu unterscheiden, so daß das Kind mitunter auch Sendungen zu sehen bekommen wird, die durchaus nicht für seine Augen bestimmt sind“, beklagt Augustin Kinzel, daß das im Gasthaus fernsehende Kind auch dem „Wirtshausstreiben“ ausgesetzt sei:

*betrunkene Menschen geben nicht das richtige Beispiel; Verleitungen zum frühzeitigen Alkoholgenuß können die Folge sein; und wenn es schon zu keinem Alkoholkonsum kommt, wird, wie das so üblich ist, doch irgendein alkoholfreies Getränk oder eine Süßigkeit gekauft; wer wird leugnen, daß solche kleinen Genüsse, wenn sie zur Gewohnheit werden wie das Fernsehen selbst, sich nachteilig auf die Erziehung des Kindes auswirken?*<sup>28</sup>

Das Fernsehen im Gasthaus ist zumeist gratis, seitens der Gastwirte erwartet man im allgemeinen lediglich eine „Konsumation“. Wobei manch einer die Erfahrung machen muß, daß zwar der Besucherandrang mit dem Fernsehen steigt, die Konsumation insgesamt jedoch zurückgeht.<sup>29</sup> Verein-

<sup>24</sup> *Fernsehen praktisch erprobt.* In: *Radio Österreich*, H. 37, 10. September 1955, S. 29.

<sup>25</sup> *Fernsehapparate bald bestellen...* In: *Der Gastwirt*, Nr. 20, 15. Oktober 1955, S. 7.

<sup>26</sup> *Fernsehen in den Gaststätten.* In: *Der Gastwirt*, Nr. 9, 1. Mai 1956, S. 13.

<sup>27</sup> *Und wieder kommt Weihnachten.* In: *Elektro Radio-Fernsehen Musikinstrumenten-Handel*, H. 11/1955, S. 191.

<sup>28</sup> Augustin Kinzel: *Film und Fernsehen auf dem Lande*, Wien 1964 S. 168.

<sup>29</sup> *Fernsehen praktisch erprobt.* a. a. O., S. 28.

zelt treten Gerüchte zutage, wonach findige Wirte Eintrittsgeld für Fernsehvorführungen verlangen.

Allerdings droht bald eine Konzessionspflicht für öffentliche Fernsehvorführungen, wie sie von den um ihre Umsätze bangenden Kinobetreibern vehement gefordert wird. Die Gastwirte verwehren sich verständlicherweise dagegen und viele meinen, ihr Gerät - sollte der Konzessionsfall eintreten - nur noch privat nutzen zu wollen. Ab 1956 sollen die Gastwirte zudem für die öffentliche Fernsehvorführungen eine Vergnügungssteuer an den Wiener Magistrat abführen. Diese Vergnügungssteuer, von den Wirten salopp als „Fersehsteuer“ bezeichnet, variiert je nach Sendung und „Fernseh“-Raum, so sollen „pro Sendung in der Dauer von drei Stunden und pro zehn Quadratmeter Raum, in dem das Empfangsgerät aufgestellt ist, 3 Schilling entrichtet werden.“<sup>30</sup> Außerdem fordert die Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger (AKM) eine monatliche Abgabe von 32 Schilling „für regelmäßige mechanische Musikdarbietungen während der Versuchssendungen dreimal wöchentlich“,<sup>31</sup> wobei der Wirt mit einer allfälligen Erhöhung bei Ausweitung des Programmangebots rechnen müsse. Auch noch ohne Fernsehgebühren stellt demnach ein Fernsehgerät für den Gastwirt eine nicht unerhebliche finanzielle Belastung dar; eine Belastung, die, so der österreichische Gastwirteverband, eigentlich im Widerspruch zu den Intentionen der Fernsehpropaganda stünde:

*Gerade die Gaststätte wäre der geeignete Ort, um das Fernsehen populär zu machen: die richtige Vorgangsweise der Behörden bestünde daher darin, den Wirten die Aufstellung von Fernsehgeräten zu erleichtern.*<sup>32</sup>

Der amerikanisch inspirierte Zeitgeist spricht indes gegen kollektive Rezeptionsformen wie Fernsehkinos oder Gasthausfernsehen, diese sind letztlich nur Zwischenstationen der Audivisiongeschichte.

## Fernsehen im Schaufenster

Die Zukunft gehört dem individuell zu rezipierenden und für die Industrie weitaus profitableren Heimmidium Fernsehen. Um dieses zu popularisieren und Geräte buchstäblich unter das Volk zu bringen, gastiert das österreichische Fernsehen auf der Wiener Herbstmesse vom 11. bis zum 18. September 1955. Wie bei der Düsseldorfer Messe des Jahres 1953, bei der neben Fernsehgeräten auch ein Fernsehstudio des „Nordwestdeutschen Rundfunks“ zu sehen war, baut nun die Firma Philips ihren Ausstellungspavillon, in dem sonst die Philips-Sonderschau gezeigt wird, in ein Fernsehstudio des „Österreichischen Rundfunks“ um. Viktor Ergert schreibt, daß „das gesamte Fernsehteam unter Leitung von Franz Gregora“ in den Philips-Pavillon übersiedelt.<sup>33</sup> Durch

*Vereinzelt treten Gerüchte zutage, wonach findige Wirte Eintrittsgeld für Fernsehvorführungen verlangen*

„eine Art überdimensionales Schaufenster“ sollen die Messebesucher Gelegenheit haben, „einen Blick in ein Fernsehstudio in

vollem Betrieb“<sup>34</sup> zu werfen, um die Kameraleute, Techniker und Künstler bei ihrer Arbeit beobachten zu können. Der Erfolg bleibt nicht aus. Die Fachpresse weiß von hunderten Tausenden Besuchern zu berichten, deren Interesse dem „technischen Wunder“ Fernsehen gilt.<sup>35</sup>

Die Initiative für das Messefernsehen geht von der Industrie und der werbetreibenden Wirtschaft aus. Der Philips-Generaldirektor Gerrit Hanneman, der österreichische Industrielle Manfred Mautner-Markhof und Rudolf von Klimburg von Unilever haben bereits im Frühjahr 1955 vorgeschlagen, das neue Medium während der „Herbstmesse“ der Öffentlichkeit vorzuführen - was nunmehr geschieht. Für die gemeinsam mit der Industrie produzierten „Sponsorsendungen“, die nun anstelle des normalen Versuchsprogramms über die Sender Wien, Graz, Linz und Salzburg ausgestrahlt werden, steht weitaus mehr Geld zur Verfügung als für das Versuchsprogramm.<sup>36</sup> Es wird viel angeboten, um Messebesucher und Fernsehzuschauer

<sup>30</sup> Steuerliche „Förderung“ des Fernsehens. In: *Der Gastwirt*; Nr. 23, 30. November 1955, S. 4.

<sup>31</sup> Förderung des Fernsehens. In: *Elektro Radio-Fernsehen Musikinstrumenten-Handel*, H. 1/1956, S. 5.

<sup>32</sup> Steuerliche „Förderung“ des Fernsehens. a. a. O., S. 4.

<sup>33</sup> Ergert, S. 19.

<sup>34</sup> Wiener Herbstmesse 1955. In: *Österr. Radio- und Elektrogewerbe*, H. 18, 25. September 1955, S. 211.

<sup>35</sup> Fernsehen kommt. *Großer Ö. R. S.-Bericht von der Wiener Messe*. In: *Österreichische Radioschau*, H. 10, 8. Oktober 1955, S. 275.

<sup>36</sup> Ergert, S. 19.

zu begeistern. Schon die tägliche Programmdauer muß beeindrucken, beträgt sie doch rund das Doppelte dessen, was das Versuchsprogramm ansonsten wöchentlich bietet, ganz zu schweigen von der Qualität des Gebotenen. Von der Messe gibt es täglich von 10 Uhr 45 bis 18 Uhr Programm, worüber es in „Radio Österreich“ heißt:

*Die Programmfolge bringt Kochrezepte von und mit dem Küchenchef Ruhm, Modeschauvorführungen, Sport-Quiz-Sendungen mit Heribert Meisel, Publikums Wettbewerbe, Kabarett- und bunte Sendungen mit Fritz Muliari, Liane Augustin, Heinz Conrads, Cissy Kraner und Hugo Wiener, Televisionäres von und mit Karl Farkas und anderes.*<sup>37</sup>

Zu den beliebtesten Messesendungen wird das vom Hörfunk her bekannte Frage- und Antwortspiel „Faß das Glück“ mit Heinz Conrads gezählt.

*Von Händlerseite meint man, Fernsehen sei nur dort lukrativ, wo ausländisches Programm empfangen werden kann*

Das Fernsehen produziert sich im gläsernen Studio in eigener Sache, sein Programm dient buchstäblich als eine Art Werbespot für die Apparatur. Es geht darum, sich weithin und nachdrücklich bemerkbar zu machen. So heißt es dann auch, daß der „bleibende Eindruck“, den es bei vielen Besuchern hinterläßt, „weniger von den Inhalten des Gebotenen“ als vielmehr von dem Eindruck bestimmt ist, „daß das Fernsehen nun endgültig da ist“.<sup>38</sup> Tatsächlich ist das Fernsehen nun „da“, nicht nur als empfangbares Programm, sondern auch als käuflich zu erwerbendes Gerät. Auf der Messe sind in Österreich produzierte Fernsehgeräte der Firmen Radione, Minerva, Philips, Ingelen, Horny sowie Siemens & Halske ausgestellt.

Die Serienproduktion von Fernsehgeräten, günstige Teilzahlungsbedingungen, sowie die Verbesserung des Versuchsprogramms, zu dem man nach der Messe zwangsläufig wieder zurückkehrt, sollen in der Folge das Fernsehen verbreiten helfen. Egon Mally von Minerva ist zuversichtlich, daß das Programm „von Woche zu Woche besser“ werde und überzeugt, daß auch das österreichische Fernsehen seinen Weg finde.

<sup>37</sup> *Radio Österreich*, H. 37, 10. September 1955, S. II (Programmvorschau).

<sup>38</sup> *Die Wiener Herbstmesse*. In: *Der Radiopraktiker*, Beilage zu *Funk und Film*, Nr. 40/1955, S. 159.

Gerrit Hanneman von Philips zeigt sich zumindest von der technischen Qualität des Programms „beeindruckt“, und ein von „Radio Österreich“ befragter Radiohändler formuliert höflich, daß das Fernsehgerät, wie jeder neue Artikel, „eine gewisse Anlaufzeit“ benötige, merkt aber auch an, daß das zur Zeit laufende Programm „oft wenig glücklich gewählt“ sei.<sup>39</sup>

Nichtsdestotrotz stauen sich zu bestimmten Tagesstunden „Schaulustige vor den Schaufenstern einiger Wiener Radiofachgeschäfte, die Fernsehapparate ausgestellt und während der Versuchs sendungen in Betrieb haben.“<sup>40</sup> Auf den Gehsteigen sammeln sich bisweilen richtige Menschen trauben, sei es nur, um das Testbild zu bestaunen. Vielen Schaulustigen ist es völlig gleichgültig, was gesendet wird, Hauptsache, daß etwas gesendet wird. Es ist offensichtlich mehr die Apparatur, die begeistert, weniger ihr Programm. Noch sind die meisten der vor den Schaufenstern Stehenden nur „Zaungäste“, stehen draußen, ausgesperrt aus dem versprochenen Fernsehparadies, fasziniert und doch überzeugt, sich diesen Luxus nie leisten zu können.

Von Händlerseite erheben sich allerdings bald Stimmen, die vor dem Vorführen in den Auslagen warnen. Josef Decker, Vorsteher des „Wiener Landesgremiums der Radiofachhändler“, meint: „Wir warnen vor Auslagenvorführungen, denn sie können dem Geschäft von vornherein viel Schaden zufügen.“<sup>41</sup> Abgesehen vom schlechteren Empfang und der ungeeigneten Lichtverhältnisse im Schaufenster, sowie der Tatsache, daß das Fernsehprogramm als „Heimprogramm“ seine Wirkung nicht in aller Öffentlichkeit entfalten könne, befürchtet man,

*(...) daß nicht zuletzt ein einziger Nörgler unter den Zuschauern sämtliche andere Zuschauer negativ zu beeinflussen in der Lage ist. Die deutschen Händler sind daher der Meinung, daß Vorführungen von Fernsehgeräten nur in einem individuell dazu geschaffenen Rahmen (eigene Fernsehkabine mit Polstermöbel) und möglichst nur für einen Kunden gemacht werden sollen.*<sup>42</sup>

<sup>39</sup> *Radio Österreich*, H. 37, 10. September 1955, S. 4 ff.

<sup>40</sup> *Fernsehen - nah gesehen*. In: *Funk und Film*, H. 40, 1. Oktober 1955, S. 6.

<sup>41</sup> *Radio Österreich*, H. 37, 10. September 1955, S. 4.

<sup>42</sup> *Ein Gespräch mit den deutschen Kollegen*. In: *Der Radio-Elektro-Fachhändler*; H. 10, Oktober 1955 S. 309.

Das Fachorgan „Radio-Elektro-Fachhändler“ rät, man solle durch „Fernsehvorführungsabende in kleinem Kreis“ das Kaufinteresse wecken, wobei man sich zu Beginn in erster Linie an die „gut situierten Schichten“ richten soll, die man eher zum Ankauf eines Geräts bewegen werde können.<sup>43</sup> Mancher Händler baut in weiterer Folge die Fernseh Abteilung seines Geschäftes zur exklusiven Wohnzimmerkulisserie um, damit die Kundschaft ihre Kaufentscheidung probesitzend in heimeliger Atmosphäre treffen kann. So etwa die „bekannte Firma Radio Seidl“ im 7. Bezirk:

*In ihren Räumen hat sie ein eigenes Vorführstudio für Fernsehgeräte eingerichtet, das, abseits vom allgemeinen Kundenbetrieb, dem Interessierten allein zur Verfügung steht. Ungestört kann er hier die diversen Fernsehgeräte besichtigen, Fernsehvorführungen bequem beiwohnen, sich beraten lassen und dann in Ruhe seine Wahl treffen.<sup>44</sup>*

Was das zu empfangende Versuchsprogramm betrifft, hält sich die Begeisterung nach wie vor in Grenzen. Von Händlerseite meint man nach wie vor, Fernsehen sei nur dort lukrativ, wo ausländisches Programm empfangen werden kann: an den Grenzen zur Schweiz, vor allem aber zur Bundesrepublik Deutschland. Absatzgebiete werden in zwei Kategorien gegliedert: mit oder ohne Auslandsprogramm,<sup>45</sup> unter dem österreichischen Programm, das für den ganzen Monat August lediglich 12 Stunden umfaßt, leide das Fernsehgeschäft. Einer „aufrichtig gemeinten Mahnung“ an die Fernsehverantwortlichen stellt der sogenannte „Interessensverband der Radiohörer“ (IDR) das vernichtende Resumé eines Linzer Einzelhändlers voran:

*Fernseh-Apparate verkaufe ich im Innviertel, weil man dort das deutsche Programm sehen kann. Mit dem Wiener Programm allein hier in Linz verkaufe ich nicht ein Stück.<sup>46</sup>*

Gerhard Freund verspricht, das Programm auf vier Wochenstunden auszudehnen, aber das ist den Händlern zu wenig.<sup>47</sup> Der IDR fordert so schnell wie

möglich ein wöchentliches 20-Stunden-Programm zu bieten und so schnell als möglich das Niveau auf europäischen Standard zu heben; zudem fordert er ein Mitspracherecht der Wirtschaft bei der Programmgestaltung; es müsse die Senderstärke erhöht werden, um allgemein bessere Empfangsverhältnisse zu schaffen, und es müsse ein Programmaustausch mit anderen Ländern in die Wege geleitet werden. Das Argument, daß für all diese Dinge zu wenig Geld zur Verfügung stehe, weist der IDR zurück. Natürlich sei das Fernsehen in erster Linie eine Finanzfrage, nur: „(...) bevor man das Geld nicht hat, fängt man auch nicht an!“ Womit man auf den übereilten Fernsehstart, den Rudolf Henz zu verantworten habe, anspielt. Die Konklusio daraus:

*Wir sind der Meinung, daß die ganze Situation unverantwortlich ist, daß der verantwortliche Programmleiter fehl am Platze ist und daß nichts dringender ist, als jetzt so schnell als möglich Remedur zu schaffen!<sup>48</sup>*

Solch scharfer Kritik hält Freund entgegen, daß auch der Rundfunk „möglichst viele“ Geräte abgesetzt wissen wolle, deshalb fordert er von zuständiger politischer Stelle mehr Geld, um ein attraktiveres Programm produzieren und die Programmzeiten ausdehnen zu können. Schließlich, dies zeigten auch internationale Erfahrungen, würden drei Wochenstunden Programm nicht als Anreiz ausreichen, ein Gerät um 7000 oder 8000 Schilling zu kaufen.<sup>49</sup> Doch verwehrt sich Freund entschieden gegen ein Diktat des „Massengeschmacks“.

## Oper für alle

Programmseitig öffnet sich eine Interessensklüft zwischen jenen, die das Fernsehen kommerziell und jenen, die es kulturell genutzt wissen wollen. Wie Freund verwehrt man sich von sozialistischer Seite insgesamt gegen ein Nachgeben gegenüber kommerziellen Interessen der Fernsehbranche. Der Verkehrsminister und sozialistische Bildungsfunktionär Karl Waldbrunner wendet sich entschieden gegen ein Eindringen der Unterhaltungsindustrie ins Fernsehen und fordert dessen Erziehungs- und Bildungsauftrag ein.<sup>50</sup> Für Wilhelm Fuchs, den So-

<sup>43</sup> *Wie verkauft man einen Fernsehempfänger?* In: *Der Radio-Elektro-Fachhändler*, H. 9, September 1955, S. 272.

<sup>44</sup> *Fernsehen - nah gesehen*; a. a. O., S. 6.

<sup>45</sup> *Und wieder kommt Weihnachten*; a. a. O., S. 191.

<sup>46</sup> *Unser Fernsehen. Eine aufrichtig gemeinte Mahnung*. In: *IDR. Radio*; H. 41/1955, S. 2.

<sup>47</sup> *Ist Fernsehen ein Geschäft?* In: *Elektrowaren, Radio-Fernsehgeräte, Musikinstrumenten-Handel*, H.10/1955, S. 173.

<sup>48</sup> *Unser Fernsehen*; a. a. O., S. 3.

<sup>49</sup> Freund: *Fragen der Fernsehprogrammgestaltung*; a. a. O., S. 324.

<sup>50</sup> *Das kulturpolitische Aktionsprogramm der Sozialistischen Partei*. In: *Sozialistische Korrespondenz*, Nr. 263, 10. November 1955, S. 5.

zialisten unter den beiden öffentlichen Verwaltern des Rundfunks, kommt ein Sichverkaufen des Fernsehens an kommerzielle Interessen ebenfalls nicht in Frage:

*Jede Stunde Programm, das nicht Wertvolles bietet, sondern nur Kitsch oder Sensation, ist daher nicht nur verlorene Zeit von tausenden Zuschauern, sondern trägt überdies dazu bei, den Geschmack und das kulturelle Empfinden der Bevölkerung zu verderben.<sup>51</sup>*

Beseelt von ihren klassischen arbeiterbildnerischen Ansprüchen und ihrer nunmehrigen Rolle als staatstragende Partei macht sich die SPÖ die staatlich getragene Hochkultur – bislang ein Refugium der Konservativen – zum Anliegen. Man findet sich dadurch seltsam vereint mit Vertretern traditioneller Kulturauffassungen wie dem katholischen Volksbildner Rudolf Henz wieder, dessen persönlicher Ehrgeiz es im übrigen ist, die Oper ins Fernsehen zu holen.<sup>52</sup>

Auf der Basis dieses großkoalitionären

*„Auch Sie wollen in Zukunft dabei sein! Wählen Sie daher einen Philips Fernsehempfänger“*

Konsenses wird österreichische Hochkultur zum Fernsehprogramm, um nicht zu sagen, zur Fernsehprogrammatur. Im Oktober 1955 überträgt das Fernsehen die Wiedereröffnungsfeierlichkeiten aus dem Burgtheater und im November soll es die der Staatsoper übertragen. Die Eröffnungsfeier der elitären Staatstheater bilden erste Programmhöhepunkte,<sup>53</sup> weil sie neben der Verkörperung von klassischem Bildungsgut auch eine wichtige Repräsentationsfunktion für das offizielle Österreich erfüllen; eine Funktion, die bislang durch die regierungsnah organisierten Medien Hörfunk und Wochenschau, nomen est omen „Radio Österreich“ und „Austria-Wochenschau“, erfüllt wurde und nun auf deren mediale Synthese, das Fernsehen, übertragen wird. Das Fernsehen schickt sich an, gleichzeitig das Radio als „Stimme Österreichs“ und die Wochenschau als repräsentative „Austrovision“<sup>54</sup> zu beerben, gilt es

doch Österreich gleichermaßen sich selbst wie der Welt gegenüber als Nation zu präsentieren, und zwar als eine Nation, die ihrer Kultur wegen einen Weltruf genießt.

Wie angekündigt, ist am 5. November 1955 der Staatsakt anlässlich der Wiedereröffnung der Staatsoper mit „Fidelio“ im Fernsehen zu sehen. Die Stützen des Staates nehmen am Festakt teil: der Bundespräsident, die Bundesregierung, der National- und der Bundesrat.<sup>55</sup> Die Übertragungen der Feierlichkeiten beinhalten auch alles dazugehörige Protokoll. Die Kameras begnügen sich nicht mit der Rolle von „Zaungästen“ im Zuschauerraum, das auf der Bühne Gebotene beobachtend. Vielmehr werden nicht unwesentliche Anstrengungen auch dafür aufgewendet, die prominenten Festgäste aus Politik, Wirtschaft und Kultur im Festsaal sowie im Foyer der Staatsoper zu „schießen“.

Skeptisch zeigt sich demgegenüber die kommunistische „Volksstimme“, die die Pausenberichte und Gespräche mit Festgästen, „(...) die in ihrer Banalität und ihrem Snobismus an die Gesellschaftsrubriken des seligen Neuen Wiener Journals erinnerten“,<sup>56</sup> scharf kritisiert,

wie auch der sozialistische Stadtrat für Kultur und Volksbildung, Hans Mandl, der sich gegen den „bürgerlichen Gesellschaftskult“ bei der Eröffnung der Wiener Staatstheater verwehrt.<sup>57</sup>

Es ist eine nationale Pflicht, in die das Fernsehen genommen wird, auch wenn man sich darüber im klaren ist, daß es eine noch recht dürftige Ausdehnung besitzt. Nur sehr wenige Österreicher können die Staatsinszenierungen auf eigenen Empfangsgeräten verfolgen. Diesbezüglich, wenn auch nicht so uneigennützig, wie es scheinen mag, springt wieder die Industrie kompensierend ein. Nachdem die Übertragung aus dem Burgtheater technischen Problemen zum Opfer gefallen ist, überträgt Philips die Operneröffnung ins Forum-Kino auf eine 3 x 4 Meter-Projektion.<sup>58</sup> Das

<sup>51</sup> Wilhelm Fuchs: *Der Anfang ist gemacht*. In: *Radio Österreich*, H. 37, 10. September 1955, S. 3.

<sup>52</sup> s. *Oper in Funk, Fernsehen und Film*. In: *Radio Österreich*, H. 37, 8. September 1956, S. 8 ff.

<sup>53</sup> Monika Bernold: *Fernsehen in Österreich*. In: *Medien Journal* 1/1994, S. 26.

<sup>54</sup> Hans Petschar/Georg Schmid: *Erinnerung & Vision. Die Legitimation Österreichs in Bildern. Eine Analyse der Austria-Wochenschau 1949-1960*, Graz 1990, S. 16.

<sup>55</sup> *Galapremiere in Wien. Die Staatsoper wurde feierlich eröffnet*. In: *Radio Österreich*, H. 46, 12. November 1955, S. 4.

<sup>56</sup> „Fidelio“ und Opernfeier ferngesehen. In: *Volksstimme*, 9. November 1955.

<sup>57</sup> Die große Bildungsbewegung erwachsener Menschen. Die kulturpolitische Debatte auf dem sozialistischen Parteitag. In: *Sozialistische Korrespondenz*, Nr. 268, 11. November 1955, S. 1.

<sup>58</sup> *Pechserie verhinderte die Großfernsehpremiere im Forum*. In: *Neues Österreich*, 19. Oktober 1955, s. a.: *Österreichische Philips Zeitschrift*, H.4/1956, S. 90 f.

„glanzvolle Bild“ des Opernsaales mit dem festlich gekleideten Publikum, sowie ein „wahrhaft“ lebendiger Eindruck von den Ereignissen in der Oper führt „dank der ausgezeichneten Wiedergabe von Bild und Ton“ dazu, daß von den Zuschauern „wiederholt applaudiert wird“.<sup>59</sup> Die Übertragung gilt dem Publikum offenbar nicht so sehr als mediale Darbietung, denn als gesellschaftliches Ereignis, an dem man - wenn auch nur mittelbar - teilnimmt. Der Umstand, daß die Menschen im Kino Abendgarderobe tragen, verweist jedenfalls darauf. Man fühlt sich als Besucher der Staatsoperöffnung im zweiten Rang. Daß sich die echten Tore der ehemals bürgerlichen Kulturtempel nicht für ein Massenpublikum öffnen lassen, liegt auf der Hand. Die Kartenpreise bei der Opereröffnung liegen bei 5.000.- für einen Sitzplatz und 17.000.- für eine Loge.<sup>60</sup> Trotzdem, oder vielleicht gerade deshalb, spricht Karl Waldbrunner beschwörend von der Freude auch der arbeitenden Menschen, die ihnen der Wiederaufbau von Staatsoper und Burgtheater bereitet habe; kein Wort des Neides oder der Mißgunst sei zu hören gewesen,

*(...) obwohl nur wenige aus der grossen Masse der Arbeiter und Angestellten jemals Besucher dieser beiden berühmten Bühnen waren oder es in absehbarer Zeit werden können.*<sup>61</sup>

Von sozialistischer Seite besinnt man sich eines anderen Weges, die Menschen teilhaben zu lassen an den kulturellen Großereignissen; man bedient sich des Fernsehens, das sich als ein Medium der modernen Massenkultur hervorragend eignet, dem Kulturproletariat Zugang zu den elitären Kulturtempeln zu schaffen. Via Fernsehen ist auch das gemeine Publikum dabei, obwohl rund um die Oper ein „Sperrkreis“ gezogen wird, der das echte, geladene Publikum vom profanen, ins Forum-Kino verwiesenen Zuschauervolk trennt. Die Fernsehindustrie macht’s möglich. Philips wirbt nach der Übertragung in imperativem Ton: „Auch Sie wollen in Zukunft dabei sein! Wählen Sie daher einen Philips Fernsehempfänger“.<sup>62</sup>

<sup>59</sup> Auch das Fernsehen hatte einen großen Tag. In: *Die Presse* vom 6. November 1955.

<sup>60</sup> s. *Die Operneröffnung - ein Weltereignis*. In: *ÖVP-Pressedienst*, 8. März 1955, S. 1.

<sup>61</sup> *Das kulturpolitische Aktionsprogramm der Sozialistischen Partei*. a. a. O., S. 6.

<sup>62</sup> s. *Radio Österreich*, H. 46, 12. November 1955, Rückseite.

## „Fenster ins Reich Gottes“

Das Fernsehen mobilisiert auch die Volksbildner. Der Pädagoge Josef Pöpl schickt eine Denkschrift über die Konsequenzen, die sich aus der Einführung des Fernsehens ergeben würden, an etwa „100 verschiedene Behörden, Interessengemeinschaften, Rundfunkleute und andere Persönlichkeiten“. Tenor ist, daß das Fernsehen von Anfang an seiner „Erziehungsverpflichtung, die in verantwortungsbewußtem Vermitteln echter Werte besteht“,<sup>63</sup> Rechnung tragen soll. Das Fernsehen, das den Hörfunk um das Bild und den Film um die Aktualität überbire, sei, so Pöpl, in volksbildnerischer Hinsicht von herausragender Bedeutung, ermögliche es doch wie nie zuvor die Menschen zu erreichen und in ihr Leben einzugreifen. Das Fernsehen sei geradezu prädestiniert für volksbildnerische Zwecke, weil es dem Arbeitsfeld der Volksbildung, dem „hic et nunc“, entspreche; es könne bieten, was auch die Volksbildung bieten müsse: Lebenshilfe. Und zwar im christlichen Sinn. Pöpl schreibt, daß die Kirchen „um die unendlichen Möglichkeiten, die ihnen das Fernsehen für ihre moderne Missionstätigkeit bietet“ wüßten, daß sie die Entwicklung des Fernsehens wachen Auges verfolgten und das ihre täten, „den Gedanken des Glaubens und der Nächstenliebe durch das „Evangelium über den Dächern“ zu verbreiten.“<sup>64</sup> So habe Papst Pius XII in einer Weisung an die Bischöfe Italiens über die Funktion des Fernsehens bei der „Ausbreitung der Botschaft des Evangeliums“ gemeint:

*Wir geben Uns gerne dem Gedanken hin, daß dann die seelischen Bande der großen christlichen Familie sich noch mehr festigen und daß den durch dieses wunderbare Werkzeug vom Licht des Evangeliums stärker erleuchteten Menschen eine größere Kenntnis, eine bessere Vertiefung und eine weitere Verbreitung des Reiches Gottes in der Welt zuteil werden kann.*<sup>65</sup>

Das Fernsehen gilt jedoch nicht nur als effizientes „Mittel weiser und christlicher Erziehung“, als ein Fenster ins „Reich Gottes“, wenn man so will, sondern auch als Gefahr. Der Gedanke, daß durch das Fernsehen „mitten in das Heim der Familie jener Geist des Materialismus, der Seichtheit und der Genußsucht getragen werden kann“,

<sup>63</sup> Josef Pöpl: *Fernsehen und Volksbildung*. Ein Handbuch für den Volksbildner, Wien 1962, S. 30.

<sup>64</sup> Pöpl, S. 109.

<sup>65</sup> Weisung von Papst Pius XII (1954) an die Bischöfe Italiens. In: Pöpl, S. 260.

wie er in vielen Kinos eingeatmet werde, läßt die kirchlichen Verantwortlichen „erschauern“. Die „gewöhnliche Wachsamkeit, zu der die Behörde gegenüber öffentlichen Schauspielen verpflichtet ist,“ genüge somit bei Fernsehsendungen nicht. Da das Fernsehen zum „Heiligtum der Familie“ Zugang habe, sei „ein anderer Wertmaßstab“ anzulegen. Es bedürfe auch der steten Wachsamkeit der kirchlichen Würdenträger, wie der der katholischen Laien:

*Jene besonders, welche die Kirche in der Katholischen Aktion an die Seite der Hierarchie ruft, sollen die Notwendigkeit fühlen, erste geeignete Schritte zu tun, um ihre Anwesenheit auf diesem Gebiete bemerkbar zu machen, bevor es zu spät ist. Niemand darf tatenlos der raschen Entwicklung des Fernsehens zuschauen, wo man um seinen übermächtigen Einfluß weiß, den es zweifellos auf das Volksleben auszuüben vermag, in der Förderung des Guten wie in der Verbreitung des Bösen.*<sup>66</sup>

Soweit der Papst, dessen Order auch von der „Katholi-

*Wie der kirchliche Feiertagskalender die Höhepunkte im Jahreslauf markiert, so auch religiöse Sendungen den Lauf des Fernsehjahresprogramms*

schen Aktion Österreichs“ vernommen wird. Jene regt an, Diözesanarbeitsgemeinschaften ins Leben zu rufen, was in der Folge von den österreichischen Erzbischöfen und Bischöfen auch gebilligt wird. Ziel ist unter anderem die Entwicklung des Fernsehens in Österreich zu beobachten und dahingehend „die Nutzung aller für die Katholiken gegebenen Möglichkeiten“<sup>67</sup> abzusichern. Die Voraussetzungen dafür scheinen gut. Der Vorsitzende der katholischen „Arbeitsgemeinschaft für Rundfunk und Fernsehen“ in Österreich und seit April 1955 auch Mitglied im Exekutivbüro der „UNDA“, der internationalen Katholischen Vereinigung für Rundfunk und Fernsehen,<sup>68</sup> ist Rudolf Henz.

26

Im September 1955 findet in Linz eine Tagung der „Arbeitsgemeinschaft für Rundfunk und Fernsehen“ statt, bei der neben Vertretern aller österreichischen Diözesen auch der Referent für Rundfunk und Fernsehen der „Österreichischen

Bischofskonferenz“, Prälat Stefan László, teilnimmt. Im Zuge der Debatte kommt auch der Aufbau einer katholischen Hörer- bzw. Fernsehgemeinde zur Sprache, welche die „katholische Rundfunk- und Fernseharbeit im Volk vertiefen“ und durch Kritik und Anregungen das Programm verbessern helfen soll.<sup>69</sup> Darüber hinaus sagt man jeglichen Tendenzen, den Rundfunk zu verstaatlichen, ab. Am 12. November 1955 plädiert Prälat László in der katholischen Wochenzeitung „Die Furche“ für eine privatrechtliche Organisationsform<sup>70</sup> und fordert für die katholische Kirche als die „größte Geistesmacht“ und den „Kultur- und Erziehungsfaktor ersten Ranges“ ein gebührendes Mitspracherecht in den künftigen Aufsichtsgremien und den Programmbeiräten. Ungeachtet der Tatsache, daß man mit dieser Haltung die ÖVP-Position einnimmt und die der SPÖ, die eine regierungsnahen Organisationsform bevorzugt, frontal attackiert, produziert man sich als unpolitische Bewegung; als solche geht man davon aus, künftig auch im Fernsehprogramm vertreten zu sein. Im „Wiener Kirchenblatt“ wird die Frage behandelt, ob es religiöse Sendungen geben werde.

Die Antwort ist eindeutig: „Selbstverständlich wird es auch bei uns religiöse Fernsehsendungen geben, bis das Fernsehen aus dem Versuchsstadium entwachsen sein wird.“<sup>71</sup> Versuche seien zwar schon gemacht, aber noch nicht ausgestrahlt worden; ein Grund dafür liege in dem im Vergleich zum Hörfunk ungleich größeren Aufwand bei Übertragungen z.B. eines Gottesdienstes. Dafür brauche man Erfahrung, da man nichts senden möchte, was nicht künstlerisch einwandfrei sei. Um sich darauf vorzubereiten, schaut man auch, was der westdeutsche Nachbar in diesem Bereich zu bieten hat: dort wird jeden Samstag Abend ein „Wort zum Sonntag“ gebracht, weiters wird zu hohen Festtagen die heilige Messe übertragen, allerdings „nur selten, denn sie soll nichts Alltägliches werden“.<sup>72</sup>

<sup>66</sup> Weisung von Papst Pius XII. a. a. O., S. 263 f.

<sup>67</sup> Brief des Apostolischen Administrators des Bundeslands an die Katholische Aktion der Erzdiözese Wien, Arbeitsgemeinschaft für Rundfunkfragen, Eisenstadt, 4. Mai 1955 (Archiv der Katholischen Aktion Wien).

<sup>68</sup> s. Siegfried Muhrer: *Fernsehen und Religion*, ORF-Berichte zur Medienforschung Bd.14, Wien 1980, S. 14.

<sup>69</sup> s. *Arbeitsgemeinschaft für Rundfunk und Fernsehen, Wesen und Aufgabe*, S. 3 (Archiv der Katholischen Aktion Wien).

<sup>70</sup> Stefan László: *Um die Freiheit des Rundfunks*. In: *Die österreichische Furche*, Nr.46, 12. November 1955, S.1.

<sup>71</sup> *Religiöse Sendungen auch im Fernsehen?* In: *Wiener Kirchenblatt* Nr.46, 13. November 1955, S. 4.

<sup>72</sup> ebd.

Das Weihnachtsprogramm des Jahres 1955, das - wohl wegen des Weihnachtsgeschäfts mit Fernsehgeräten - schon vier wöchentliche Sendetage umfaßt, soll jedenfalls die guten Katholiken in Österreich zufriedenstellen. Der Heilige Fernsehabend beginnt mit einer Direktübertragung aus dem Sankt-Anna-Kinderspital ab 17 Uhr 45 mit dem Titel „Kinder schenken - Kinder feiern“; es folgt ein Fernsehkurzfilm „Stille Nacht, heilige Nacht“, der dem Ursprung des Liedes nachgeht; ab 20 Uhr wird vom deutschen Fernsehen „Im Heiligen Land am Heiligen Abend“ übernommen; weiter geht es mit einem österreichischen Fernsehfilm „Stille Nacht, heilige Nacht“ über jene, die keine Weihnacht haben; es folgt „Weihnacht, wie bist du schön“, ein weihnachtliches Singen mit den Wiener Sängerknaben, live übertragen aus der Schloßkapelle Schönbrunn,<sup>73</sup> und den Abschluß bildet eine Wiederholung des Films über das Lied „Stille Nacht, heilige Nacht“.<sup>74</sup> Henz sei Dank!

Rudolf Henz, der einstige ständestaatlich-katholische Kulturfunktionär, der schon für den Hörfunk ein Programmschema gefordert hat, das den Menschen das Gefühl für Feiertag und Werktag, für Ostern und Weihnachten erhält, geht nun daran, auch dem Fernsehprogramm zyklische Züge zu verleihen. Wie der kirchliche Feiertagskalender die Höhepunkte im Jahreslauf markiert, so markieren fortan auch Sendungen zu religiösen Feiertagen den Lauf des Fernsehjahresprogramms.

### Dabei sein ist alles!

In der Renaissance des Familienlebens, wie sie sich im Hintergrund der Fernsehentfaltung vollzieht, treffen einander konservative und fortschrittliche Visionen. Was für die einen Rückkehr zu beschaulicher Privatheit nach der sozialen Unruhe, ist für die anderen die Realisierung ihres Ziels, die Hinaufführung des verarmten Proletariats zu bürgerlichem Wohlstand. Über die einsetzende Privatisierung herrscht politischer Konsens.

Durch einen großflächig in Gang gesetzten Wohnbau entsteht eine biedermeierlich anmutende Heimkultur. Die Wohnung gilt nun nicht mehr als bloßes Dach über dem Kopf, sondern als neues

Lebenszentrum. Durch den forcierten Wohnbau werden neue und auch größere Wohnungen errichtet, ein zusätzlicher Raum schafft die Voraussetzung für die anbrechende „Wohnzimmer“-Kultur. Karl Bednarik spricht von der „Pelzmantelperiode des Sozialismus“,<sup>75</sup> in der unter anderem auch ein Fernsehgerät zum Lebenstraum der Menschen gehöre. Als Zentrum der neuen bürgerlichen Heimeligkeit entspricht das Wohnzimmer dem Bedürfnis nach Gemütlichkeit und Geborgenheit, und dient es als Umfeld für das Heimmedium Fernsehen. Hübsche Fernsehtischchen und -schränke sorgen für eine stilgerechte Integration des mitunter noch als klobig empfundenen Geräts in die Wohnzimmereinrichtung als Gegenüber der Sofa-, Sitz- oder Couchecke. Es verändert sich langsam die Raumkonzeption, die geschlossene Zellenform der meist gepolsterten Sitzmöbel wird aufgebrochen und richtet sich mehr und mehr nach dem Fernsehgerät aus. Der traute Kreis der Familie beginnt sich zum Halbkreis zu öffnen. Das Heimmedium ist am richtigen Weg:

*Letztes Ziel des Fernsehens wird immer der Einzelempfang vor dem eigenen Gerät in der eigenen Wohnung sein. Es ist in diesem Zusammenhang gleichgültig, wie das Programm zusammengesetzt ist, ob es reine Unterhaltung bezweckt oder das Ziel der Weiterbildung der Erwachsenen verfolgt - in jedem Fall muß das Charakteristikum des Fernsehens, das Intime, respektiert werden, jenes 'bilaterale' Verhältnis zwischen Zuschauer und Darsteller, das in der direkten, persönlichen Ansprache den Empfang im Kollektiv ausschließt oder ihn höchstens als Notlösung zuläßt, bis das Fernsehen kein Luxus Weniger, sondern tatsächlich volkstümlich ist!<sup>76</sup>*

Der Übergang von der kollektiven Kino- zur privaten Fernsehkultur vollzieht sich jedoch nicht widerspruchlos. So ist das kleine Fernsehbild anfangs nicht unumstritten. In „Radio Österreich“ fühlt man sich deshalb bemüßigt, gegen das verbreitete „Vorurteil“ anzugehen, der Fernsehbildschirm sei zu klein. An die Skeptiker richtet man den guten Rat, sich an ein Fenster zu setzen und sich an einem gegenüberliegenden Haus einen Riesens Bildschirm zu denken, dessen Konturen mit Kreide auf der Fenster-

<sup>73</sup> s. Kurt Koprolin: *Pionierzeiten der Fernsehbetriebs-technik*. In: *E und M Elektrotechnik und Maschinenbau*, 25. Jahre Fernsehen in Österreich. H.11/1980. S. 460.

<sup>74</sup> s. *Radio Österreich*; H.51/17. Dezember 1955, S. 28 (Programmorschau).

<sup>75</sup> Karl Bednarik: *Der junge Arbeiter von heute - ein neuer Typ*. Stuttgart 1953, S. 100.

<sup>76</sup> Hans Gabler: *Fernsehen im Einzel- und Kollektivempfang*. In: *Rundfunk und Fernsehen*, Heft 2/1956, S. 154.

scheibe nachzuziehen, um dann draufzukommen, daß das so entstandene Kreiderechteck in der Regel nicht größer sei als ein normaler Fernsehbildschirm. Die Bildgröße sei also lediglich eine Frage des Betrachtungsabstands und die handelsübliche Größe des Bildschirms im übrigen genau auf die vorherrschenden Wohnverhältnisse abgestimmt, nämlich so, „daß er von einer vielköpfigen Familie bequem betrachtet werden kann.“ Bei größeren Bildschirmen „(...) wäre der Wohnraum in den meisten Fällen zu klein, um den richtigen Betrachtungsabstand zu ermöglichen.“<sup>77</sup>

Die Bedeutung des Fernsehens für die „Verhäuslichung“ beschränkt sich freilich nicht auf seine Eigenschaft als Möbelstück. Langsam beginnt auch ein dem Heimmedium adäquates Programmschema Kontur anzunehmen. Der Programmumfang nimmt zu. Ab Jänner 1956 wird fix an vier, statt wie bisher an drei Tagen gesendet. Nach Montag, Mittwoch und Samstag gibt es nun auch am Sonntag Programm. Die Beginnzeiten pendeln sich für das Nachmittagsprogramm (Kinder- und Jugendprogramm) um 17 Uhr und für das Abendprogramm um 20 Uhr ein. Ausgehend von diesen Programminseln beginnt sich das Programm nunmehr über den Tag auszubreiten. Seit November 1955 weist die Ankündigung in der Zeitschrift „Radio Österreich“ Beginnzeiten für jeden einzelnen angeführten Programmpunkt aus. Das Angebot ist bereits zu groß, um als Block konsumiert werden zu können. Das Fernsehen emanzipiert sich vom ereignishaften Programmschema des Kinos und geht zu dem kontinuierlichen, in sich gegliederten des Hörfunks über. Die Gliederung ist nötig, damit sich der Zuschauer jederzeit in den Programmfluß ein- und ausklinken kann.<sup>78</sup>

28

Einen ersten Fixpunkt im sich konstituierenden Programmschema nehmen, wie schon erwähnt, die Abendnachrichten ein. Das „Bild des Tages“ ist mittlerweile zur „Zeit im Bild“ geworden, aus der kommentierten Standbilderschau ist eine auf Filmberichte fußende Nachrichtensendung geworden. Für die Inlandsberichterstattung richtet man „ein Netz von Ka-

meraleuten“ ein, um aktuelle Beiträge bieten zu können.<sup>79</sup> Für die Auslandsberichterstattung greift man auf ein Angebot der US-amerikanischen Agentur „United Press“ zurück, aktuelle 16mm-Filme zu liefern.<sup>80</sup> In „Zeit im Bild“ kann man (sende)täglich sehen, was die Kino-Wochenschau nur wöchentlich bietet. Die „Zeit im Bild“ arriert durch die aus Paris gelieferten Filmberichte von „United Press“ zu „einem der beliebtesten Programme des Fernsehens“.<sup>81</sup>

Die Sendung „Zeit im Bild“ markiert fortan einen feierabendlichen Fixpunkt, dem zusehends eine soziale Zeitgeberfunktion zukommt. Der Tagesablauf des Publikums beginnt sich danach auszurichten. Das Abendessen muß vorüber, der Abwasch erledigt und die Kinder müssen im Bett sein, weil der Hausherr die Nachrichten in Ruhe sehen und die gehetzte Hausfrau zumindest noch zum Beginn des Abendfilms zurecht kommen will; der Alltag muß ruhen, wenn sich mit den Nachrichten ein Weltanschluß auf tut. Man zieht sich in sein privates Refugium zurück, um durch das „Fenster zur Welt“ einen Blick hinaus machen zu können. Die Werbung suggeriert: „Mit aller Welt verbunden durch Philips“.

Das „Patschenkino“ entfaltet seine Faszination; der Zuseher ist überall dabei, „ohne auch nur seine Filzpantoffeln ausziehen zu müssen“.<sup>82</sup> Dementsprechend planen die Programmverantwortlichen, alle möglichen Großereignisse aus den Bereichen Politik, Sport und Kultur live zu übertragen.

Vom 26. Jänner bis 5. Februar 1956 werden via Eurovision die Übertragungen von den Olympischen Winterspielen in Cortina d'Ampezzo übernommen. Die attraktiven Programmimporte lassen große Hoffnungen in der Händlerschaft reifen, die sich durch das zu erwartende Publikumsinteresse eine „Intensivierung des vorerst noch sehr schleppenden Fernseh-Geschäftes“<sup>83</sup> erwarten. Die Olympischen Winterspiele bilden in Österreich ein umso zugkräftigeres Sujet als das österreichische Schiteam aussichtsreiche Medaillenan-

<sup>79</sup> Freund: *Fragen der Fernsehprogrammgestaltung*; a. a. O., S. 32.

<sup>80</sup> s. *Fernseh Informationen*, Nr.17, München 1955, S. 3.

<sup>81</sup> Ergert, S. 39.

<sup>82</sup> *Wien sah die erste Fernsehsendung*. In: *Österreichische Neue Tageszeitung*, 2. August 1955.

<sup>83</sup> *Fernsehübertragung der Olympischen Spiele*. In: *Österr. Radio- und Elektrogewerbe*, H. 2 25. Jänner 1956, S. 25.

<sup>77</sup> *Ist das Fernsehbild zu klein?* In: *Radio Österreich*, H. 49, 1. Dezember 1956, S. 26.

<sup>78</sup> Knut Hickethier: *Methodische Probleme der Fernsehanalyse*. In: Ders. (Hrsg): *Aspekte der Fernsehanalyse. Methoden und Modelle. Beiträge zur Medienästhetik*, Bd. 1, München - Hamburg 1994, S. 17.

wärter stellt. Das Fernsehen ist das Medium, das an den erwarteten Erfolgen teilhaben läßt. Die österreichischen Zuschauer können „stundenlang Augenzeugen der wichtigsten Entscheidungen sein“.<sup>84</sup> Die Vision des Fernsehens wird wahr, man ist dabei, als Zuschauer wie als Nation. Schließlich dient die Inszenierung der österreichischen Schistars nicht zuletzt auch der Stützung des nationalen Selbstwertgefühls. Toni Sailer fungiert als Aushängeschild. Toni Sailer marschert an der Spitze als die österreichische Mannschaft in das Stadion einzieht und er bleibt auch bei den Bewerben an der Spitze und trägt - „symbolisch“ - die „österreichische Fahne, die man ihm zur Eröffnungsfeierlichkeit in die Hand gedrückt hatte“, wie es heißt, „über alle Hänge und Pisten“.<sup>85</sup> Seine Erfolge in Cortina gelten als „beispiellos“. Toni Sailer „viel näher als die unmittelbaren Zuschauer auf den Tribünen“ bewundern zu können, gilt in diesen Tagen als das „Wunder des Fernsehens“.<sup>86</sup>

Die Siege der zu Nationalhelden emporstiegenden Schifahrer ermöglichen, aus der Tiefe der internationalen Bedeutungslosigkeit, wie sie Österreich in der geopolitischen Nachkriegskonstellation des Kalten Krieges zukommt, wieder aufzusteigen in Sphären des Weltrufs. Schistars wie Toni Sailer wirken wie eine Droge auf einen auf Entzug gesetzten Patienten. Nach einem verlorenen Kaiserreich, einem verlorenen Weltkrieg, einer verlorenen Republik, noch einem verlorenen Weltkrieg, der verdrängten Mitverantwortung für das „Dritte Reich“, den Härten der Besatzungszeit und des mühsamen Wiederaufbaus bietet sich nun wieder Gelegenheit zum Jubeln.

Da aber die Verbreitung von Fernsehgeräten noch nicht sehr groß ist, kann sich die Idee des Fernsehkinos noch behaupten. Die Wiener Kinogesellschaft KIBA mietet den mehrfach erprobten Philips-Projektor „Mammut“ und installiert ihn im Colosseum-Kino im IX. Bezirk. Sämtliche übertragenen Bewerbe, so heißt es, erfreuen sich eines regen Zustroms von „stets im Banne der Ereignisse“<sup>87</sup> stehenden Besu-

chern. Die Übertragungen ins Fernsehkinos widerspiegeln noch den Veranstaltungscharakter, das vielzitierte „Fernsehen-Gehen“, mit dem das olympische Ereignis korrespondiert. Während der Olympiade wird zwar an jedem Tag Programm gesendet, bisweilen auch zweimal, dreimal oder auch viermal täglich, doch ist die Olympiade grundsätzlich ein Einzelereignis. Nach den Schlußfeierlichkeiten bleibt, wenn man so will, der Bildschirm wieder „leer“, sieht man von den mehr oder weniger lückenbüßerischen Sendezeitfüllern des Versuchsprogramms ab.

Was dem Fernsehprogramm in Österreich nach wie vor fehlt, um den Heimempfänger in weiten Teilen der Bevölkerung zu verbreiten, ist eine kontinuierliche Attraktivität, fähig, die Fernsehrezeption aus dieser Ereignis-

Vom 26. Jänner bis 5. Februar 1956 werden via Eurovision die Übertragungen von den Olympischen Winterspielen in Cortina d'Ampezzo übernommen

bezogenheit herauszulösen, um sie zu einem dauerhaften Fernsehkonsum zu verwandeln. Daß die Zukunft aber dem Heimempfänger gehört, den auch die österreichische gerätezeugende Industrie schon als „den besten Tribünenplatz“ bei der Olympiade bewirbt, daran besteht kein Zweifel mehr. Insgesamt lassen rund sechs Millionen Fernsehempfänger im Empfangsbereich der Eurovision „an manchen Tagen rund 20 Millionen Menschen“ an den olympischen Bewerben in Cortina teilhaben, heißt es. Man beschwört den „völkerverbindenden“<sup>88</sup> Charakter des Olympiafernsehens, die „aus dem europäischen Gedanken“<sup>89</sup> heraus entstandene Eurovisionsidee entspricht der olympischen Idee: dabei sein ist alles!

Günther Anders schreibt zu dieser Zeit über die umwälzende Leistung von Radio und Fernsehen, die darin liege, „daß die Ereignisse - diese selbst, nicht nur Nachrichten über sie“ zu den Menschen kämen. Der Berg komme zum Propheten, die Welt zum Menschen, statt er zu ihr.<sup>90</sup>

<sup>84</sup> *Der Österreichische Rundfunk in Cortina*. In: *Radio Österreich*, H. 8, 18. Februar 1956, S. 35.

<sup>85</sup> *Cortina*. In: *Radio Österreich*, H. 7, 11. Februar 1956, S. 2.

<sup>86</sup> Otto Lehner: *Fernsehen, das Wunder unserer Zeit*. In: *Österr. Radio- und Elektro-Gewerbe*, H. 6, 25. März 1956, S. 79.

<sup>87</sup> *Winterolympiade - miterlebt mit Philips*. In: *Österreichische Philips Zeitschrift*, H. 5/1956, S. 131.

<sup>88</sup> *Sportliche Eurovision!* In: *Hören und Sehen*, H. 6, 5. bis 11. Februar 1956, S. 12.

<sup>89</sup> *Cortina*; a. a. O., S. 39;

<sup>90</sup> Günther Anders: *Die Welt als Phantom und Matrize*; In: *Die Antiquiertheit des Menschen*, Bd. 1: *Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, München 1987, S. 110.

## Die „Proporzplantage“

Auf organisatorischer Ebene besteht nach wie vor die „Öffentliche Verwaltung des österreichischen Rundspruchwesens“, da man im Rahmen der Koalitionsregierung zu keinem Konsens hinsichtlich einer endgültigen Organisationsform des Rundfunks findet. Es dominiert das provisorische Prinzip des politischen Proporz zwischen den beiden Koalitionsparteien, seit 1952 wirken zwei Öffentliche Verwalter der entsprechenden Coleurs. Der IDR spricht respektlos von der „Proporzplantage“, einem „Tummelplatz von Funktionären, Kultur-Mumien und Adabeis.“<sup>91</sup>

Hinter dem Proporz steht freilich mehr als nur ein politisches Stillhalteabkommen, dahinter steht auch eine politische Grundsatzhaltung der Nachkriegsregierungen, die sich neben verschiedenen Printmedien wie etwa dem Koalitionsblatt „Neues Österreich“ und der „Austria-Wochenschau“ auch des Rundfunks als Forum politischer Selbstdarstellung bedienen. Die Regierungsparteien reklamieren eine Art Urheberrecht auf das politische Procedere im allgemeinen und das parlamentarische im besonderen; die Parlamentsklubs bestimmen, was der Rundfunk ausstrahlen darf, was die Berichterstattung aus dem Hohen Haus auf „Belangsendungen nach dem Proporz“ reduziert. Die Vision vom virtuellen Rundfunkplenum, wie sie Bert Brecht in den 30er Jahren entworfen hat, findet wenig Gegenliebe, eine unmittelbare Parlamentsberichterstattung bleibt im Fernsehen lange Zeit tabu. Man fürchtet, unkontrollierbare Direktübertragungen würden dazu führen, daß Reden nur noch „zum Fenster hinaus“ gehalten würden, daß ein „halbbleeres Plenum“, „zeitunglesende Mandatare“, oder „nicht anwesende Minister auf der Regierungsbank“ ein Bild vom parlamentarischen Alltag zeichnen könnten, das geeignet sei, „antidemokratische Ressentiments bei manchem Fernseher zu wecken“.<sup>92</sup>

Die Folge des Proporz ist eine im Zeichen des sozialen Friedens minutiös zwischen den beiden Koalitionsparteien ausgewogene Inlandsberichterstattung.

Österreich wird in proportionaler Ausgewogenheit in allen seinen Teilen als wohlharmnierendes Ganzes vorgestellt. Nationale Einheit und sozialer Friede sind angesagt angesichts der Anstrengungen des Wiederaufbaus. Bezeichnend, daß das frühe Programm mangels Alternativen auf offiziöse Filme von diversen Ministerien, staatlichen Filmstellen und der Fremdenverkehrsindustrie zurückgreift. Schönen Landschaftsaufnahmen, die zum Urlaubmachen einladen, und Bildern über das idyllische Dasein der Bergbauern stehen solche über den gloriosen Kraftwerksbau und die Elektrifizierung gegenüber. Neben der offiziellen „Austria-Wochenschau“ empfiehlt sich nun auch das Fernsehen immer mehr als „Säule des Wiederaufbaus“.<sup>93</sup> Zur Freude der Zuschauer wächst der österreichische Phönix – auch auf den Fernsehschirmen – aus der Asche des Weltkrieges.

Dem Chefredakteur des Aktuellen Dienstes Polly unterstehen Redakteure beider Farben, die dafür Sorge tragen, daß die jeweilige Partei in der Berichterstattung nicht zu kurz kommt. In den Parteisekretariaten wird die Sendezeit, die der eigenen und der anderen Partei gewidmet ist, mitgestoppt; bei etwaigen Unausgewogenheiten wird interveniert.<sup>94</sup> Leidtragende dieser großkoalitionären Hofberichterstattung sind die Nachrichtensprecher, die sich als parteilos verstehen, als bloße Referenten dessen, was ihnen von den Redakteuren vorgelegt wird. Ihr berufliches Ethos gründet sich auf ihre Schauspiel- und Sprechausbildung, also auf die perfekte Präsentation. Inhaltlich haben sie kaum Einfluß, zumeist auch keine Ambitionen, was freilich nicht heißt, daß der Nachrichteninhalt nicht seinerseits Auswirkungen auf ihre Tätigkeit hätte. Herbert Kragora, der Ernst Kowar als Sprecher beim „Bild des Tages“ abgelöst hat und nunmehr als Sprecher bei der Sendung „Zeit im Bild“ fungiert, sieht sich durch die stete politisch motivierte Ausweitung der Sendezeit letztlich überfordert und gibt seine Sprechertätigkeit auf.<sup>95</sup> Gerhard Freund meint bloß, Kragora sei der „Nervenmühle zu Opfer gefallen“, dem ständigen Druck einer aktuellen Nachrichtensendung; er habe Alpträume von „zerrissenen Filmen“ und „verkehrt geschriebenen Nachrichten“ bekommen...<sup>96</sup>

<sup>91</sup> Für einen freien Rundfunk! In: IDR. Radio, Nr. 44/1956, S. 1.

<sup>92</sup> Hellmut Andics/Viktor Ergert/Robert Kriechbaumer: 50 Jahre Rundfunk in Österreich, Bd. IV, 1967-1974, Salzburg - Wien 1985, S. 65 f.

<sup>93</sup> Petschar/Schmied: Erinnerung & Vision, S. 136.

<sup>94</sup> s. Wolfgang Pensold: Die Welt aus erster Hand. Als das Fernsehen nach Ottakring kam. Wien (in Druck).

<sup>95</sup> Interview mit Herbert Kragora, 23. Februar 1999.

<sup>96</sup> Freund: Fernsehen, nah gesehen, S. 218.

In der Führungsetage des „Österreichischen Rundfunks“ schlägt sich der Proporz dahingehend nieder, daß mit Gerhard Freund ein sozialistisches Gegengewicht zum konservativen Programmdirektor Rudolf Henz erwächst. Das geflügelte Wort von der „Schwarzen Welle“ und dem „Roten Schirm“ entsteht. Das Fernsehen zeigt sich indes immer erfolgreicher, entgegen aller pessimistischen Prophezeiungen, wie sie zu Beginn kursiert sind. Die abschätzigste Bemerkung von Bundeskanzler Julius Raab gegenüber dem „Kasperltheater“ Fernsehen, die er einst geäußert hat, erweist sich als fatale Fehleinschätzung. Raab strebt daher an, den Rundfunk dem Einfluß des Verkehrsministeriums zu entziehen, um einer „Verstaatlichung“ des Rundfunks, wie man sie den Sozialisten nach wie vor zu betreiben unterstellt, entgegenzuwirken. Dieser Verstaatlichungsvorwurf bezieht sich auf einen Gesetzesentwurf Waldbrunners, der die Installierung einer öffentlich-rechtlichen, jedoch dem Verkehrsministerium unterstellten Rundfunkanstalt vorsieht. Geleitet würde diese Rundfunkanstalt durch eine „Rundfunkkommission“, die sich aus Vertretern der Ministerien Verkehr, Unterricht, Finanzen und Inneres, der Bundesländer, des Nationalrates, der Kunst, Wissenschaft, Volksbildung, der Post, der Handels-, der Landwirtschafts- und der Arbeiterkammer, des Gewerkschaftsbundes sowie des Rundfunks selbst zusammensetzt.

Der IDR weist diesen Entwurf mit dem Argument, die Rolle des Hörers reduziere sich darin auf das Erbringen der Rundfunkteilnehmergebühren, zurück. Man kritisiert im Gleichklang mit dem ÖVP-Generalsekretär Alfred Maleta,<sup>97</sup> daß die Verfügung über die Mittel aus dem Gebührenaufkommen dem (sozialistischen) Verkehrsminister freistünde. Kritisiert wird auch die Ernennung der Mitglieder der „Rundfunkkommission“ durch den Minister: „Kurz gesagt,“ so der IDR, „der Entwurf gibt dem Minister praktisch die alleinige Verfügungsgewalt über den Rundfunk in Österreich. Das wäre die Diktatur eines Mannes!“<sup>98</sup>

Der VP-Landtagsabgeordnete Franz Stangler tritt ganz in diesem Sinne „bedingungslos für die Freiheit des Rundfunks von jeder politischen Bindung“ ein, berichtet der „ÖVP-Pressedienst“:

<sup>97</sup> Alfred Maleta: *ÖVP und Rundfunk*. In: *Forum*, Jg. 1, H. 4, April 1954, S. 3.

<sup>98</sup> *Das Rundfunkgesetz*. In: *IDR. Radio*, H. 31/1954, S. 1.

*Insbesondere solle der Rundfunk ohne staatliches Weisungsrecht und ohne politische Interventionen arbeiten können und nicht Beeinflussungen ausgesetzt sein. Die Österreichische Volkspartei hoffe, dass es nach den Wahlen dem neuen Nationalrat möglich sein werde, ein Rundfunkgesetz nach diesen Richtlinien zu verabschieden.*<sup>99</sup>

Die bleierne Proporz-Balance soll, so will es die ÖVP, durch die anstehenden Wahlen aufgehoben werden. Die Wahl selbst ist erstmals ein Programmpunkt des Fernsehens. Am Samstag, dem 12. Mai 1956 um 20 Uhr 20 strahlt das österreichische Fernsehen eine Sendung „Zur Nationalratswahl 1956“ aus. Am Sonntag, dem 13. Mai

*Der IDR spricht von einer „Proporzplantage“, einem „Tummelplatz von Funktionären, Kultur-Mumien und Adabeis“*

1956 findet die erste Direktübertragung aus der Hauptwahlbehörde im Innenministerium statt. Der Reporter Fritz Senger

erläutert in den Pausen zwischen dem Einlangen wichtiger Ergebnisse die Grundlagen des österreichischen Wahlrechts und gibt einen Überblick über den Wahlmechanismus. Nach Vorliegen der Ergebnisse sollen die Parteivorsitzenden zu Wort kommen, wozu sie sich auch bereit finden.<sup>100</sup> Ein Senderausfall just zu dem Zeitpunkt weckt beim Wahlsieger ÖVP jedoch Mißtrauen und läßt den Vorwurf der Manipulation an das „rote“ Fernsehen laut werden.

Nach dem eingefahrenen Wahlerfolg ergibt sich für die ÖVP die erhoffte Möglichkeit für organisatorische Änderungen. Durch das Bundesgesetz vom 11. Juli 1956 werden die Rundfunkangelegenheiten der Zuständigkeit des sozialistisch geleiteten Verkehrsministeriums entzogen und dem Raab'schen Bundeskanzleramt unterstellt.<sup>101</sup> Einer drohenden Verstaatlichung des Rundfunks will man dadurch einen Riegel vorgeschoben haben.<sup>102</sup> In einer sonntäglichen Hörfunksprache im Zuge der „Sendung des Bundeskanzlers“ läßt Julius Raab verlauten, daß ein Minister-Komitee zur weiteren

<sup>99</sup> *ÖVP für freien, unabhängigen Rundfunk*. In: *ÖVP-Pressedienst*, 14. März 1956, S. 3.

<sup>100</sup> Freund: *Fernsehen, nah gesehen*, S. 54 f.

<sup>101</sup> s. Heinz Wittmann: *Rundfunkfreiheit. Öffentlich-rechtliche Grundlagen des Rundfunks in Österreich*. Wien - New York 1981, S. 79.

<sup>102</sup> Franz Stangler: *Rundfunk in neuer Gestalt*. In: *Österreichische Monatshefte*, Nr. 9, September 1957, S. 4 f.

Behandlung der Rundfunkfrage eingesetzt würde. Dem Komitee, zusammengesetzt in gewohnter Proporzmanier, gehören neben dem Bundeskanzler Julius Raab und dem Vizekanzler Adolf Schärf von der SPÖ der Unterrichtsminister Heinrich Drimmel (ÖVP) und der Verkehrsminister Karl Waldbrunner (SPÖ) an.<sup>103</sup> Bis 1. Jänner 1957, so die Pläne Raabs, würden die Vorarbeiten des Komitees beendet und eine neue Rundfunkgesellschaft, die kein Instrument der Parteipolitik sei, gebildet sein.

Die ÖVP, die im Zeichen des Wiederaufbaus die staatliche Rückendeckung der am Boden liegenden österreichischen Wirtschaft als notwendige Maßnahme mitgetragen hat, besinnt sich nun, vor dem Hintergrund des sogenannten „Wirtschaftswunders“ anderer, nämlich ökonomischer Prinzipien, auch in der Rundfunkdebatte. Sie plädiert für eine privatrechtliche Organisation ähnlich der früheren RAVAG: eine Gesellschaft mit beschränkter Haftung, an der sich Bund, Länder und Kammern beteiligen sollten.<sup>104</sup> Die Beteiligten sind nicht unähnlich denen, die auch Waldbrunner vorgesehen hat, nur die gesetzliche Basis, auf der die Teilnehmer agieren sollen, ist eine andere, nämlich eine privatrechtliche, um „Unabhängigkeit“ zu garantieren. Was hinter der vielzitierten „Unabhängigkeit“ steckt, mag der Hinweis darauf zeigen, daß auch der dem Handel nahestehende IDR und die Handelskammer eine solche privatrechtliche Organisationsform fordern. Die Nähe der Standpunkte von ÖVP und der Händlerlobby IDR zueinander wird überdies noch durch die Forderung, die Führung des Rundfunks in die Hand eines „bewährten und integren Fachmannes“<sup>105</sup> zu legen, unterstrichen; auch dies ist eine alte Forderung des IDR. „Unabhängigkeit“ steht insofern weniger für

*Es geht um eine Herauslösung des Rundfunks aus der staatlichen Verwaltung, um ihn gegenüber der Wirtschaft zu öffnen*

politische Freiheit als für freie Marktwirtschaft. Es geht um eine Herauslösung des Rundfunks aus der staatlichen Verwaltung, um ihn gegenüber der Wirtschaft zu öffnen: ein attraktives Programm soll fürs erste der Fernsehwerbung helfen, den Geräteabsatz anzukurbeln und mittelfristig sollen Werbefernsehsendungen der gesamten Wirtschaft dienen.<sup>106</sup> In der ÖVP plant man schon seit einiger Zeit, bei „der Aufnahme des Normalbetriebes“ auch die „Aufnahme von Werbesendungen“ zu diskutieren: „Man denkt z. B. an Betriebsreportagen und Patronanzsendungen, die nicht aufdringlich wirken und sich auch im Ausland bewährt haben.“<sup>107</sup> Der Werbechef von Philips Eindhoven hat im November 1955 im Rahmen einer Veranstaltung des „Werbewissenschaftlichen Instituts der Wiener Hochschule für Welthandel“ über Werbefilmproduktion für Fernsehen referiert und darauf hingewiesen, daß der Fernsehwerbefilm in Europa zwar noch am Anfang stehe, dessen Entwicklung aber auch für Österreich nicht ohne Interesse bleibe.<sup>108</sup> Der

„Verband der österreichischen Markenartikelindustrie“ und die „Vereinigung österreichischer Industrieller“ haben in der Folge einen „Studienkreis für Fernsehwerbung“ ins Leben gerufen, der für die ersten Werbefernsehversuchssendungen sorgt;<sup>109</sup> im Oktober 1956 schließlich postuliert sogar der Programmdirektor Rudolf Henz die Notwendigkeit kommerzieller Werbung im Rahmen der „Dritten Werbewirtschaftlichen Tagung“ im Haus der Industrie am Schwarzenbergplatz und nennt dafür zwei Gründe: zum einen könne durch die begrenzte Zahl an Rundfunkteilnehmern in Österreich der überaus teure Ausbau der aufwendigen sendetechnischen Infrastruktur niemals aus Gebühren alleine finanziert werden und zum anderen, so Henz wörtlich, habe der Rundfunk „die Pflicht, durch einen in vernünftigen Grenzen gehaltenen Werbefunk (...) auch der Wirtschaft des Landes zu dienen.“<sup>110</sup>

<sup>103</sup> s. *Eine neue Rundfunkgesellschaft*. In: *Sozialistische Korrespondenz*, Nr. 167/1956, 23. Juni 1956, S. 5.

<sup>104</sup> s. Hermann Stöger: *Schwarze Welle - Roter Schirm. Der Proporz am Beispiel Rundfunk*, Wien - Melk 1965, S.20.

<sup>105</sup> *Rundfunk in die Hände eines integren Fachmannes*. In: *ÖVP-Pressedienst*, 29. Jänner 1957, S. 7.

<sup>106</sup> Otto C. Fischer: *Fernsehwerbung ohne Publikum*. In: *Wirtschaft und Werbung*, H. 14/55, 2. Juliheft 1955, S. 322, 324.

<sup>107</sup> s. *ÖVP-Pressedienst*, 20. Dezember 1956, S. 1.

<sup>108</sup> *Tanzende und musizierende Inserate im Fernsehen*. In: *Radio Österreich*, H. 47, 19. November 1955, S. 9.

<sup>109</sup> *Industrie gründete Studienkreis für Fernsehwerbung*. In: *Zeitungs-Verlag und Zeitschriften-Verlag*, Nr. 2, 15. Jänner 1956, S. 51.

<sup>110</sup> Rudolf Henz: *Wirtschaftswerbung bei der Neuordnung des österreichischen Rundfunks und Fernsehens*. In: *Die österreichische Neue Werbung. Fachblatt der Werbewirtschaft* H. 5/6 1956; Beilage S. 26.

Beim Fernsehen selbst ist man unterdessen vollauf damit beschäftigt, sendefähiges Programm zu produzieren. Mangels eines eigenen Studios ist man in erster Linie auf der Suche nach äußeren Ereignissen, die sich übertragen lassen. In der traditionsreichen Theaterstadt Wien bieten sich nach erfolgreichem Abschluß der Verhandlungen mit der Künstlergewerkschaft die zahlreichen Bühnen als Programmlieferanten geradezu an. Ein Konnex, der nicht zuletzt auch darauf zurückgeht, daß neben dem gelehrten Schauspieler Gerhard Freund auch die meisten der Fernsehregisseure vom Theater kommen (auch wenn sie zwischenzeitlich beim Hörfunk gewirkt haben). Die Theater helfen den Fernsehmachern in ihrem ersten Jahr über die Verlegenheit hinweg, über kein entsprechendes Studio zu verfügen, das, so Paul Bellac über Erfahrungen der BBC, mindestens 30 Meter lang, 24 Meter breit und 8 Meter hoch sein müsse.<sup>111</sup> Ausmaße, von denen man in der Singrienergasse mit gerade mal sieben mal neun mal drei Metern nur träumen kann. Die Indienstellung des Übertragungswagens ist der Schlüssel zu den Brettern, die die Welt bedeuten.

Theaterübertragungen sind aber auch deshalb gefragt, weil sie einem kulturellen Anspruch genügen; sie repräsentieren ein dramaturgisch ausgereiftes Produkt, das durchaus geeignet ist, das junge Fernsehen der ihm anhaftenden Anrüchigkeit des Dilettantismus zu befreien. Seitens der Produktionstechniker sieht man einen weiteren, nüchteren Grund, warum man sich so begierig auf das Theater stürzt. Theaterübertragungen seien eine „ungeheuer rationelle Produktionsart“: in nur wenigen Tagen könne ein mehrstündiges Abendprogramm hergestellt werden.<sup>112</sup> Ein nicht unwesentlicher Aspekt angesichts der latenten Programm- und Finanznot. Das Theater wird jedenfalls zu einer der ersten großen Labestationen, an der das Fernsehen nach seiner anfänglichen Durststrecke seinen Programmhunger stillen kann.

Beim Theaterfernsehen wird offensichtlich, daß man sich vorerst auf die Übertragungsfunktion des jungen Mediums beschränkt. Man beläßt, wenn man dies so sagen darf, das Kreative denen, die bereits Übung darin haben, sorgt ledig-

lich dafür, daß das fertige Stück am Bildschirmen zu sehen ist. Laut Gerhard Freund stellt das Fernsehen weniger eine eigenständige Kunstform dar als ein technisches Medium, ein „Informationsmittel“, wie er sagt, ein Kanal, der vielen Zugang verschafft zu Ereignissen, zu denen sie bislang kaum Zugang hatten. Das Wesen der Theaterübertragung sei das der Reportage, die den Zuschauer an einen Ort entführe, an dem er zu dieser Zeit sonst nicht sein könne. Dies gelte auch für Theaterübertragungen:

*Die Kamera befindet sich wie der Zuschauer im Zuschauerraum und bringt noch dazu den Vorteil, daß sie in Großaufnahmen das Spiel der Darsteller so zeigen kann, wie man es vom besten Platz mit dem besten Opernglas nicht sieht.*<sup>113</sup>

Das ist freilich eine sehr wohlwollende Interpretation, denn tatsächlich hat die Fernsehkamera gar keine andere Wahl als möglichst viele Nah- und Großaufnahmen zu zeigen, um die Defizite des kleinen Bildschirms vergessen zu machen. Paul Bellac verweist darauf, daß der kleine Bildschirm sich nicht für weite Überblicksaufnahmen eigne, da sie „unnatürlich zwergenhaft“ wirken und an Eindrücklichkeit verlieren würden. Deshalb müsse sich der Fernsehregisseur auf Nah- und Großaufnahmen beschränken, „mit denen er die handelnden Personen oder einzelne Gegenstände hervorhebt und in den Mittelpunkt des Interesses stellt.“<sup>114</sup> Die Fernsehpietäre machen offensichtlich aus der Not eine Tugend und erheben gleichzeitig das so Entstehende zur Fernsehkunst. Auf den Spuren des Filmtheoretikers Béla Bálázs sinniert Bellac über die Möglichkeiten der Fernsehkamera, den Menschen in seiner Mimik und Gestik, sein Antlitz als „Spiegel der Seele“, zu betonen. Aber so sehr man sich auch bemüht, eine Fernsehtheorie läßt sich mit dieser Anleihe bei der Filmtheorie nicht begründen. Theater bleibt Theater, daran ändern auch die nachhaltigen Eingriffe in die Inszenierungen, die bei der Fernsehübertragung nötig werden, nichts. Gerhard Freunds Anregungen, Theatervorstellungen „(...) vom Beginn der Proben an mit dem Fernsehen gemeinsam zu inszenieren und von vornherein eine Synthese zwischen Bühnenerfordernissen und Fernsehmöglichkeiten zu schaffen“,<sup>115</sup> sind eher pragmatischen denn theoretischen Ursprungs.

<sup>111</sup> Paul Bellac: *Fernsehen*, Bern 1953, S. 38.

<sup>112</sup> Alfred Petrovsky: *Fernsehen - Wer wird das schon wollen?* In: *Medien & Zeit* 3/98, S. 35.

<sup>113</sup> Freund: *Fernsehen, nah gesehen*, S. 95.

<sup>114</sup> Bellac, S. 99 f.

<sup>115</sup> Freund: *Fernsehen, nah gesehen*, S. 97.

Der Rückgriff auf etablierte Institutionen wie eben das Theater erregt jedoch auch Mißtrauen und Ängste bei den Betroffenen. Ein im Fernsehen übertragenes Theaterstück, das ungleich mehr Zuseher erreicht, müßte, würde man dieselbe Menge an Zuschauern im Theater erreichen wollen, „fünzigtausendmal gespielt werden, also mehr als hundert Jahre lang jeden Abend.“<sup>116</sup> Umgekehrt steigt durch das Fernsehen der Verschleiß an kulturellem Material gewaltig. Ein Theaterstück, das auf einer Bühne aufgeführt wird, wird immer wieder ein neues Publikum finden; eine Fernsehübertragung eines Theaterstückes dagegen ist nach ihrer Erstaussstrahlung abgespielt. Diesbezüglich werden pessimistische Stimmen laut, die im Aufstieg des Fernsehens einen Niedergang etablierter Künste erkennen. In „Radio Österreich“ versucht man dieserart Einwände abzutun. Als der Stummfilm aufkam, so heißt es, und später der Ton- und der Farbfilm, habe die Meinung vorgeherrscht, „daß das Theater dieser Konkurrenz nicht standhalten könne“;<sup>117</sup> eine vollkommen unbegründete Befürchtung, wie die Entwicklung gezeigt habe, ja, so Gerhard Freund, das Fernsehen sei geradezu eine Stütze des Theaters:

*Die Fernsehkunst  
ist eine Kunst der intimen  
optischen Nuance ...*

*Wir haben das Gefühl, einen Theaterabend mitzuerleben. Wir hören und sehen die Reaktion des Publikums; man lacht im Theater, daher auch zu Hause; man applaudiert im Theater und verlangt ein da capo, zu Hause fühlt man sich versucht, ein gleiches zu tun, weil man von der Atmosphäre gefangen ist. In diesem Sinne ist das Fernsehen nicht nur kein Konkurrent für das lebende Theater (...), sondern es wird sein bester Propagator.<sup>118</sup>*

Vielleicht um seinem schlechten Ruf als bloßer Parasit der etablierten Künste abzustreifen, übt sich das Fernsehen in der Folge auch in der Rolle des Förderers. Jean Egon Kieffer berichtet in der Sendereihe „Hinter den Kulissen“ (die ihren Titel später in „Blick hinter die Kulissen“ ändern wird),

„mit Ausschnitten aus den wichtigsten Szenen der Stücke“<sup>119</sup>, laufend über Theaterpremierern.

Mit dieser Rolle des Berichterstatters will man sich auf die Dauer jedoch nicht begnügen. Dramaturgen wie Florian Kalbeck gehen daran, aus dem Kanal eine eigenständige Kunstform zu machen. Zuerst wird das Fernsehspiel von den etablierten Künsten wie Film und Theater über die unterschiedlichen Produktionsmodi abgegrenzt. Durch die elektronische Produktionsweise ergebe sich ein prinzipieller Unterschied zum Kinofilm, von dem man sich durch die Live-Ausstrahlung, die einen Premieren-Effekt mit dem Flair der Einmaligkeit und Einzigartigkeit hervorruft, unterscheidet. Dadurch, daß man durch die Einspielung von Filmteilen Bühnenumbauarbeiten überbrücken kann, glaubt man sich auch vom Theater abzugrenzen. Anders als bei Theater oder Kino sei die Fernsehrezeption überdies durch Intimität und Privatheit geprägt, der dramaturgisch durch eine „Intensivierung“ und „Komprimierung“ auf inhaltlicher Ebene entsprochen werden könne:

*Die Fernsehkunst ist eine Kunst der intimen optischen Nuance. Ein kristallener Prunkcluster kommt hier weniger zu Geltung und Wirkung als ein bescheidenes Windlicht; eine Panzerschlacht weniger als der Schatten eines Revolvers an einer Hauswand; der rheinische Karneval weniger als ein Augenblinzeln von Heinz Conrads. Ein gutes Fernsehspiel wird schon in der Wahl des Themas auf solche Intimität Rücksicht nehmen.<sup>120</sup>*

Nach dem deutschen Theoretiker Hans Gottschalk müßten eigene Fernsehspiele dieses Prinzips geschrieben werden, um nicht auf Theaterdramen angewiesen zu sein. Dieser vergleichsweise aufwendigen Forderung wird jedoch auch in Deutschland kaum entsprochen. So sind in den ersten Jahren des deutschen Fernsehspiels der überwiegende Anteil Dramenbearbeitungen.<sup>121</sup> Viele davon sind übrigens auch im entwicklungsmaßig hinterherhinkenden öster-

<sup>116</sup> Martin Esslin: *Im Banne des Bildschirms. Fernsehen als soziales Problem*. In: *Radio Österreich* H. 18, 27. April 1957, S. 4.

<sup>117</sup> *Theater - Film - Fernsehen*; in: *Radio Österreich*, H. 8, 18. Februar 1956, S. 34.

<sup>118</sup> Freund: *Fernsehen, nah gesehen*, S. 96.

<sup>119</sup> *Radio Österreich*, H. 7/19. November 1955, S. 22 (Programmorschau).

<sup>120</sup> s. Florian Kalbeck: *Dramaturgische Notiz*. In: *Radio Österreich*, Sonderbeilage „Europäisches Fernsehen“, H. 18, 27. April 1957, S. XV.

<sup>121</sup> s. Irmela Schneider: *Das Fernsehspiel und seine Funktionen - Eine historische Skizze*. In: Dies. (Hrsg.): *Dramaturgie des Fernsehspiels*, München 980, S. 9 ff.

reichischen Programm zu sehen. Die heimische Fernsehkritik lobt die Qualität vieler übernommener deutscher Sendungen, bemängelt aber, man komme so nie zu einem „eigenen Stil“.<sup>122</sup>

Hierzulande hofft man auf den profilierten Theater- und Hörspiel-Regisseur Erich Neuberg, der das österreichische Fernsehspiel aus der Taufe heben soll. Über die räumlichen Voraussetzungen dazu verfügt man Ende 1956, als das österreichische Fernsehen das ehemalige Studio der „Wien-Film“ in Schönbrunn bezieht, wo man Studioproduktionen nun weitaus großzügiger realisieren kann. Den Auftakt macht eine Studiooperette, nämlich Edmund Eyslers „Der Geiger von Nußdorf“.<sup>123</sup> Noch bevor aber das österreichische Fernsehspiel zur Reife gedeiht, kündigt sich in gewisser Weise sein Ende an. Mit dem „neuesten Magnetband-Aufnahmegerät“, das die US-amerikanische „AMPEX Corporation“ präsentiert,<sup>124</sup> wird das Livespiel vor der Fernsehkamera obsolet. Auch wenn diese Technik dem österreichischen Fernsehen erst Jahre später zur Verfügung stehen wird, so avisiert sie doch den Abgesang der fernsehkünstlerischen Ambitionen. Das „spannungsgeladene, voller Emotion durchgespielte Fernsehspiel“ wird durch die Magnetbandaufzeichnung abgelöst von einer Schnittfolge sequenzweise produzierter Szenen, ein „technisch perfektes Produkt“ wie der Film, dem jedoch die Intensität des live durchgespielten Stückes fehlt.<sup>125</sup>

## Fernseheinzugsgebiete

Ernst Karobath von der Firma Kapsch & Söhne blickt optimistisch in die Zukunft, wenn er auch zu bedenken gibt, daß für „ein richtiges Fernsehgeschäft“ noch etwas Geduld erforderlich sein werde. Den stärksten Anreiz für den Kauf eines Fernsehgeräts bilde die „Zufriedenheit mit dem Programm“, sagt er, und zwar auf inhaltlicher Ebene, wie auch im Hinblick auf einen zufriedenstellenden Empfang. Was den Empfang betrifft, so stehe glücklicherweise ein Ausbau des provisorischen Fernsehernetzes, das nur über relativ schwache Senderlei-

stungen verfügt, bevor. Dadurch werde sich im übrigen auch das Problem der hohen Gerätepreise entschärfen. Die bisherigen Empfangsgeräte hätten wegen der verbreitet schlechten Empfangssituation nämlich besonders empfindlich sein müssen, überdies seien die Produktionsziffern gering gewesen, ihr Preis deshalb hoch. Gustav Ullmann, Prokurist bei Philips, sieht ebenfalls in der laufenden Saison „den Beginn des richtigen Fernsehgeschäfts“, da mit Jahresende durch den Senderausbau eine „Empfangsmöglichkeit für mehr als die Hälfte aller österreichischen Haushalte gegeben ist.“<sup>126</sup> Das Fernsehgeschäft trete damit „in eine Phase ein, in der das Publikum immer mehr in den Bann des Fernsehens gezogen wird.“<sup>127</sup>

Seit 9. November 1956 strahlt der Großsender am Wiener Kahlenberg Fernsehprogramm aus und macht Wien zu einem hervorragenden Einzugsgebiet. Trotzdem bleibt der Geräteabsatz flau, viele Einzelhändler trauen den lockenden Verheißungen rund um das Fernsehgeschäft nicht; ein Umstand, der mitunter verwundert:

*Es ist - bei der sonstigen Aufgeschlossenheit des österreichischen Radiohandels - eigentlich erstaunlich, daß bisher nur ein sehr kleiner Teil sich wirklich aktiv für das Fernsehgeschäft eingeschaltet hat. Insbesondere muß die abwartende Haltung eines Großteils der Wiener Radiohändler erstaunen, wobei hier aber gerade die größten Verkaufschancen liegen und über 600.000 Haushalte in unmittelbarer Sendernähe mit bestem Empfang liegen.*<sup>128</sup>

Die betroffenen Händler sehen das Problem freilich differenzierter. Die auftretenden Absatzprobleme lägen, so das „Bundesgremium der Elektrowarenhändler“, nicht alleine an den Empfangsverhältnissen, sondern auch daran, daß Fernsehen noch immer als eine luxuriöse Angelegenheit gelte. Von den künftigen Gebühren weiß man nur, daß sie hoch sein werden und die Geräte sind teuer. Der Minerva FS 43 mit dunklem „Nußholzgehäuse“, „Goldzierprofilen“ und einer „Elfenbein-Gummimaske hinter Panzerglas“ kostet beachtliche öS 7.600.-.<sup>129</sup>

<sup>122</sup> *Kriegsbericht vom Rundfunkschauplatz.* In: *Funk und Film.* H. 11, 16. März 1957, S. 1.

<sup>123</sup> *s. Im neuen Studio.* In: *Radio Österreich.* H. 52, 22. Dezember 1956, S. 40.

<sup>124</sup> *Bandaufnahmen von Fernsehsendungen.* In: *Radio Österreich.* H. 35, 25. Augst 1956, S. 26.

<sup>125</sup> Petrovsky, a. a. O., S. 37.

<sup>126</sup> *Saisonbeginn 1956/57.* In: *Radioschau.* H. 9, 1956, S. 224 ff.

<sup>127</sup> *Erfreuliche Fortschritte im österreichischen Fernsehen.* In: *Elektro-Radio-Kurier.* H. 12/1956, S. 17.

<sup>128</sup> *Erfreuliche Fortschritte im österreichischen Fernsehen.* a. a. O., S. 19.

<sup>129</sup> *s. IDR. Radio;* Nr. 43/1956, S. 1.

Die Programmentwicklung kann dies nicht kompensieren. Nach 39 Programmstunden im Jänner, 68 im Februar bietet das österreichische Fernsehen im März 83 Stunden; dies, weil die Industrie dem Fernsehen bei der Frühjahrsmesse neuerlich mit Sponsorprogrammen aus dem Philips-Pavillon aushilft. Danach sinkt das Angebot wieder: im April auf 55, im Mai sind es 61, im Juni 53, im Juli 55 und im August gar nur 48 Stunden. Der September bringt wohl wegen der Herbstmesse einen enormen Aufschwung auf 101 Programmstunden. Im Oktober muß man sich wieder mit 55 und im November mit 57 Stunden begnügen. Erst das Dezemberprogramm bietet offenbar wegen des Weihnachtsgeschäfts wieder einen Anstieg auf 85 Stunden.<sup>130</sup> Man nähert sich nur zaghaft der anvisierten 20-Wochenstunden-Marke, und dies, obwohl ein beträchtlicher Programmanteil vom westdeutschen Fernsehen übernommen wird.

Im neuen Fernsehstudio Schönbrunn findet am 15. Dezember 1956 eine Pressekonferenz statt, im Zuge derer Gerhard Freund den bereits sehnsüchtig erwarteten regulären Programmbetrieb ab 1. Jänner 1957 ankündigt. Täglich außer Dienstag werde dann Fernsehprogramm gesendet, Mittwoch und Sonntag auch nachmittags. Von „maßgeblicher Seite“ informiert, vermerkt der „ÖVP-Pressedienst“ allerdings, daß es sich vorerst nur um ein „12-Stunden-Programm, für das im ordentlichen Budget des Bundes 36 Millionen Schilling präliminiert sind“,<sup>131</sup> handeln werde. Für das angekündigte 20-Stunden-Programm wären demgegenüber 55 Millionen nötig gewesen, die nicht zur Verfügung stehen. Darüber verliert man einige Tage danach in „Radio Österreich“ aber kein Wort; man begnügt sich mit dem Hinweis, daß künftig an sechs Tagen der Woche ferngesehen werden könne. Als feierlichen Auftakt des regulären Programmbetriebs gibt es am 1. Jänner 1957 das erste Fernsehspiel des österreichischen Fernsehens; in Koproduktion mit dem deutschen Fernsehen wird Raimunds „Verschwender“ im neuen Schönbrunner Studio inszeniert.

Die sendetechnische Apparatur hat indes noch längst nicht das gesamte Bundesgebiet erschlossen, die weißen Flecken sind groß. Obwohl seit 28. November auch die Großsenderanlage am

Grazer Schöckl und seit 20. Dezember 1956 auch die am Salzburger Gaisberg sendet, ist die Geräteverbreitungsdichte noch sehr gering und unterschiedlich. Anfang 1957 sind in Wien 1.736 Fernsehgeräte gemeldet, in Niederösterreich nur 680, in Oberösterreich 669, in der Steiermark 269, in Salzburg 187, in Vorarlberg 108, in Tirol 92, im Burgenland 60 und in Kärnten ganze 17.<sup>132</sup> In Innsbruck, Bregenz und Klagenfurt sind deshalb noch große Fernsehsender geplant.

Mit der kontinuierlichen sendetechnischen Erschließung des Einzugsgebietes wächst langsam auch der Gerätemarkt, der der heimischen Fernsehwirtschaft reserviert ist. Ein Handelsabkommen mit Deutschland, das für alle möglichen Elektrogeräte bestimmte Kontingente vorsieht, verzichtet generell „auf die Einfuhr von Fernseh- und Rundfunkgeräten“.<sup>133</sup> Von sozialdemokratischer Seite wird diese Außenhandelspolitik des Handelsministeriums und der Bundeshandelskammer scharf kritisiert, die die „Importe preiswerter Güter zu erschweren und sich so die ausländische Konkurrenz vom Leibe zu halten“ trachtet.<sup>134</sup> Die Händlerschaft will hingegen noch mehr: mit den österreichischen Geräteherstellern sollen Vereinbarungen über die Einbeziehung von Fernsehgeräten in den bestehenden Marktregelungsvertrag für Radiogeräte getroffen werden. Im Rahmen der Wiener Frühjahrsmesse 1957 hat bereits eine Besprechung zwischen Handels- und Industrievertretern stattgefunden, im Juni 1957 spricht ein Händlervertreter von der „Genugtuung“, mit der ein „Vorschlag der Industrie, die Fernsehgeräte in die Marktregelung einzubauen“, aufgenommen wird: „Je schneller die Eintragung ins Kartellregister vorgenommen wird, desto besser für die gesamte Branche.“<sup>135</sup> Der „AZ“-Redakteur Karl Ausch geht später mit diesen Kartellzuständen schärfstens ins Gericht und prangert die Regelung der Verkaufsbedingungen „bis ins kleinste“ an, deren einziges Ziel es sei, „die Preise hochzuhalten“.<sup>136</sup>

<sup>130</sup> Leistung des Österreichischen Fernsehens 1956. In: *Radio Österreich*; H. 18, 27. April 1957, S. 9.

<sup>131</sup> ÖVP-Pressedienst, 20. Dezember 1956, S. 1.

<sup>132</sup> In einem Monat: 25 Prozent mehr Fernseher. In: *Radio Österreich*; H. 7, 9. Februar 1957, S. 9.

<sup>133</sup> Die Einfuhr deutscher Radio- und Fernsehgeräte - eine zwingende Notwendigkeit? In: *Elektro-Radio-Kurier*, H. 11, November 1957, S. 14.

<sup>134</sup> Karl Ausch: *Von der Massenarbeitslosigkeit zur Vollbeschäftigung*. In: Jacques Hannak (Hrsg): *Der Weg ins Heute*, Wien 1965, S. 44.

<sup>135</sup> Offizielle Mitteilungen des Bundesgremiums. In: *Elektrowaren Radio-Fernsehgeräte Musikinstrumenten-Handel*; H. 6/1957, S. 105.

<sup>136</sup> Ausch; a. a. O., S. 44.

Dennoch zieht die Nachfrage nach Fernsehgeräten deutlich an, die Produktionsziffern schnellen in die Höhe. Sind im Jahr 1956 nur 5.466 Geräte vom Band gegangen, so sind es 1957 schon über 18.000 Stück. Trotzdem sind es nicht genug. Es kommt vor Weihnachten zu einem Engpaß, der Handel erhält nicht rasch genug Ersatz für die verkauften Geräte und sieht sich erstmals gezwungen, Lieferfristen zu vereinbaren. Vor diesem Hintergrund kommt es zu einem Eklat. Die Radio- und Fernsehgroßhändler verkünden, sie würden zwar „in erster Linie österreichische Erzeugnisse verkaufen“ wollen, sich aber angesichts des Engpasses gezwungen sehen, nach deutschen Geräten Ausschau zu halten. Um ihr Weihnachtsgeschäft fürchtend, stellen die Großhändler im November 1957 einen „Antrag auf Einfuhr von Fernsehgeräten bester Qualität“, da die österreichische Industrie zu wenig Geräte geliefert habe. Diese Haltung, so das Organ der Großhändler, habe sich die Industrie, „gestützt auf das Kartell einerseits und andererseits gestützt durch einen Handelsvertrag mit Deutschland“ erlauben können.<sup>137</sup> Es gehe aber nicht an, daß die Industrie durch mangelhafte Belieferung des Handels das „Geschäft allein zu machen gedenkt“.<sup>138</sup> Die Großhändler melden einen „vordringlichen Bedarf“ von 1.200 Geräten an, den sie aus westdeutscher Produktion decken wollen, erhalten die nötige Einfuhrgenehmigung aber nicht.

Gegen den Versuch des Großhandels, ein einmaliges Kontingent an Grundig-Importgeräten (der Obmannstellvertreter des Bundesgremiums der Elektrohändler Franz Jungreithmayr spricht im übrigen von 2000 Stück) zu importieren, stellen sich neben der Industrie auch Gewerbe und Einzelhandel. Offenbar befürchtet man, die Großhändler würden sich mit dem zusätzlichen Kontingent direkt am regen Einzelhandelsgeschäft beteiligen wollen. Jungreithmayr rechtfertigt die Absage unter anderem damit, daß das Elektrokontingent gemäß dem Handelsvertrag mit Deutschland bereits überzogen sei. Außerdem lasse sich eine solche Ausnahme des handelspolitischen Reglements auf internationaler Ebene nicht so einfach realisieren:

*Ich brauche Ihnen nicht zu versichern, daß, kaum nachdem es bekannt wurde, daß eine kleine Gruppe von Radiogroßhändlern von der Firma Grundig 2000 Apparate einführen wollte, auch die übrige westdeutsche Konkurrenz auf dem Plan erschienen ist. Schwierigkeiten stellten sich weiterhin ein, daß die Vertreter anderer europäischer Staaten, welche an dem Gemeinsamen europäischen Markt beteiligt sind, sich ebenfalls sofort gemeldet haben, da auch in ihren Ländern sehr gute Fernsehapparate hergestellt werden.<sup>139</sup>*

Zuguterletzt wird dem Großhandel allerdings ein Zugeständnis seitens der österreichischen Erzeuger gemacht, die sich bereit erklären, zusätzliche 350 Geräte für das Weihnachtsgeschäft zu liefern, wenngleich man aber jede Schuld am Engpaß von sich weist. Zu den Problemen sei es lediglich gekommen, weil die Großhändler „nicht rechtzeitig ihren Bedarf bestellt“<sup>140</sup> hätten. Der Philips-Generaldirektor

Hannemann erklärt, daß die Händler die Möglichkeit gehabt hätten, sich mit ausreichend vielen Geräten zu versor-

*Man nähert sich nur zaghaft der anvisierten 20-Wochenstunden-Programmarke*

gen, sofern sie über das dafür nötige Kapital verfügten; überdies seien genügend Geräte auf dem Markt gegangen. Dem schließt sich Minerva-Direktor Mally an, der überdies mit einer interessanten Wiener Erhebung aufwartet. Demnach seien in den Außenbezirken vorwiegend große Geräte verkauft worden und kleinere liegen geblieben, während in den Innenbezirken genau das Gegenteil eingetreten sei: „die großen wurden weniger gefragt, die kleinen gut verkauft.“<sup>141</sup> Es habe sich also nicht so sehr um einen Geräteengpaß gehandelt, als vielmehr um ein Verteilungsproblem.

Im offiziellen Organ der Elektrowarenhändler blickt man auf das Geschäftsjahr 1957 letztlich aber doch zufrieden zurück. Die Rede ist von 27.000 ausgelieferten Geräten insgesamt.<sup>142</sup> Gerhard Freund klagt zwar, daß sich der Geräteengpaß auf den Anstieg der Teilnehmerzahlen dämpfend

<sup>137</sup> Radio - Fernsehen: Das verlorene Weihnachtsgeschäft. In: Elektro-Radio-Kurier, H.1, Jänner 1958, S. 20.

<sup>138</sup> Die Einfuhr deutscher Radio- und Fernsehgeräte - eine zwingende Notwendigkeit? a. a. O., 16.

<sup>139</sup> Franz Jungreithmayr: Ein Blick hinter die Kulissen. In: ERM-Handel, H. 1/1958 S. 7.

<sup>140</sup> Franz Jungreithmayr: Rund um den Fernsehapparatwirlbel. In: Elektrowaren Radio-Fernsehgeräte Musikinstrumenten-Handel; H. 12/1957, S. 235.

<sup>141</sup> Fernseh-Empfänger - sehr gefragt. In: Radio Österreich, H. 3, 11. Jänner 1958, S. 35.

<sup>142</sup> Fernseh-Empfänger - sehr gefragt. a. a. O., S. 34.

ausgewirkt habe,<sup>143</sup> doch nimmt man umgekehrt seitens des Rundfunks die „sensationellen“ Meldungen in der Tagespresse, die von zigtausenden ausgelieferten Geräten künden, als Beweis,

(...) daß das Fernsehen des Österreichischen Rundfunks mit seiner Programmgestaltung auf dem richtigen Weg ist, und das allgemeine Interesse am Fernsehen in Österreich zu wecken versteht.<sup>144</sup>

Auf „planmäßige Werbemaßnahmen für das Fernsehen“ wird aber noch nicht verzichtet; es gibt Hörfunksendungen, „(...) die vierzehntägig jeweils eine halbe Stunde lang in ansprechender Form das Fernsehen dem Hörerpublikum nahebringen“<sup>145</sup> sollen. In dieser Sendereihe „Rendezvous beim Fernsehen“ werden von Herbert Fuchs Fernsehprogramme präsentiert oder Schauspieler interviewt, um das Publikum neugierig zu machen. Anbei bemerkt, ist das Verhältnis zwischen Radio und Fernsehen trotz solcherart erzwungener Kooperation nicht besonders gut, die Konkurrenzangst allgegenwärtig.<sup>146</sup>

Um das Fernsehen „dem Volk zugänglich“ zu machen, wünscht man sich seitens der Verantwortlichen darüber hinaus noch „mehr eigenproduzierte Programme, stärkere Sender, damit auch die Alpentäler von der Television erfaßt werden, ein großes modernes Studio und vor allem - billige Geräte.“<sup>147</sup> Die bundesweite Verbreitung weist nach wie vor ein krasses Ungleichgewicht auf. In Vorarlberg, Tirol und Kärnten, wo kaum Fernsehempfang möglich ist, steht man noch ganz am Anfang. In Klagenfurt, Villach und Umgebung sind nur rund 70 Fernsehgeräte in Betrieb, die den Sender am Grazer Schöckl mehr schlecht als recht empfangen können,<sup>148</sup> ein Zustand, der sich erst mit der Inbetriebnahme der Fernsehsenderanlage am Pyramidenkogel, die Kärnten an das österreichische Fernsehnetz anschließt, entschärft.

38

<sup>143</sup> s. Freund: *Fernsehen, nah gesehen*, S. 14.

<sup>144</sup> *Fernseh-Empfänger - sehr gefragt*. a. a. O., S. 34.

<sup>145</sup> *Werbeseudungen des Rundfunks für das Fernsehen*. In: *Radio Österreich*; H. 33, 10. August 1957, S. 9.

<sup>146</sup> Interview mit Herbert Fuchs, 19. Februar 1999.

<sup>147</sup> *Dipl.-Ing. Wilhelm Fuchsl*. In: *Radio Österreich*; H. 2, 4. Jänner 1958, S. 2.

<sup>148</sup> s. *Sozialistische Korrespondenz*, 7. November 1957, S. 3.

## Die Rundfunk GesmbH

Im Kalkül der Durchsetzung des Fernsehens spielt die Fernsehgebühr eine zentrale Rolle. Sie soll nicht zu hoch sein, „denn das Fernsehen muß sich an alle Schichten des Volkes, in erster Linie auch an die Minderbemittelten, wenden.“<sup>149</sup> Umgekehrt muß die Gebühr aber zwangsläufig hoch sein, da der österreichische Zuschauermarkt relativ klein und der teure Fernsehbetrieb ansonsten kaum zu finanzieren ist. Deren Festsetzung durch den Hauptausschuß des Nationalrates schleppt sich entsprechend lange dahin, wie auch die Verhandlungen über eine definitive Organisationsform des „Österreichischen Rundfunks“. Mit Verspätung gelangt man dann aber doch zu einem Ergebnis. Der Ministerrat genehmigt den Bericht von Bundeskanzler Raab über die Gründung einer „Österreichischen Rundfunk GesmbH.“ Mit dieser privatrechtlichen Organisationsform geht die Zeit unmittelbarer staatlicher Subventionierung definitiv zu Ende. Der konservative Finanzminister Reinhard Kamitz lehnt eine staatliche Weiterfinanzierung des Fernsehens kategorisch ab. Nachdem er sich aber bereit erklärt, für den fälligen Zinsendienst von dem Fernsehen gewährten Bankkrediten für Investitionen und den Fernsehbetrieb eine „Bundeshaftung für 50 Millionen Schilling“<sup>150</sup> zu übernehmen, stimmen die Sozialisten schließlich der Einführung einer überaus hohen Gebühr von monatlich 50 Schilling zu.

Unter dem Vorsitz des Bundeskanzlers Julius Raab und in Anwesenheit des Vizekanzlers Bruno Pittermann, des Unterrichtsministers Drimmel und des Verkehrsministers Waldbrunner findet am 11. Dezember 1957 die gründende Generalversammlung der „Österreichischer Rundfunk GesmbH“ im großen Ministerratssaal des Bundeskanzleramts statt.<sup>151</sup> Bund und Bundesländer fungieren als Gesellschafter. Der staatliche Einfluß ist nach wie vor latent, was nicht nur das Ambiente der Gesellschaftsgründung erahnen läßt: die Republik firmiert als Inhaber der neuen Gesellschaft, allerdings als „Privatunternehmer“.<sup>152</sup> Das Provisorium der „Öffentlichen Verwaltung“ gehört der Vergangenheit an; die beiden bishe-

<sup>149</sup> Paul Bellac: *Vom Hörfunk zum Fernsehen*. In: *Radio Österreich*; H. 37, *Festschrift 30 Jahre Rundfunk in Österreich*, S. 39.

<sup>150</sup> *ÖVP-Pressedienst*, 12. Dezember 1957, S. 2.

<sup>151</sup> *Österreichischer Rundfunk G.m.b.H.* In: *Radio Österreich*, H. 52, 21. Dezember 1957, S. 2.

<sup>152</sup> Stöger, S. 33.

rigen Öffentlichen Verwalter freilich bleiben dem Rundfunk als Direktoren erhalten. Karl Cejka, ein ehemaliger Sektionsrat im Finanzministerium und im Bundeskanzleramt und langjähriges Mitglied des Rundfunkbeirates für die ÖVP ist als Verwaltungsdirektor Vorsitzender eines streng proportional besetzten Direktoren-Quartetts. Neben ihm wirken Wilhelm Fuchsl (SPÖ) als technischer Direktor, Alfons Übelhör (ÖVP) als Programmdirektor und Gerhard Freund (SPÖ) als Fernsehleiter. Doch die proportionale Besetzung der Geschäftsführung reicht offenbar noch nicht. Zur „Wahrung der Rechte des Bundes“ als Gesellschafter der GesmbH wird zudem ein vierköpfiges Ministerkomitee, bestehend aus dem Bundeskanzler Raab (ÖVP), dem Vizekanzler Pittermann (SPÖ), dem Bundesminister für Unterricht Drimmel (ÖVP) und dem Bundesminister für Verkehr und Elektrizitätswirtschaft Waldbrunner (SPÖ), eingesetzt, das gemeinsam mit Vertretern der Bundesländer die Generalversammlung bildet.<sup>153</sup> Die Generalversammlung erstellt die grundsätzlichen Richtlinien für die Programmgestaltung von Rundfunk und Fernsehen und zeichnet für den technischen Ausbau zuständig. Mit den wirtschaftlichen Angelegenheiten befaßt sich ein Aufsichtsrat, der von den Gesellschaftern, dem Bund und den Ländern, mit 26 Mitgliedern, davon 18 aus den Bundesländern, zusammengesetzt nach dem Schlüssel des Hauptausschusses des Nationalrats, beschickt wird.<sup>154</sup> Der aktuelle Schlüssel lautet: 13 Vertreter der SPÖ, 12 der ÖVP und ein Vertreter der FPÖ; unter den sozialistischen Vertretern befinden sich der Wiener Stadtrat Hans Mandl, aber auch der Bildungsreferent des Gewerkschaftsbundes Franz Senghofer; unter den Vertretern der ÖVP der Programmdirektor Rudolf Henz und der niederösterreichische Landtagsabgeordnete Franz Stangler.<sup>155</sup> Die offizielle Konstituierung des Aufsichtsrates findet am 6. März 1958 statt.<sup>156</sup>

Über die allgemeinen Programmrichtlinien hinaus wird das Programm noch durch einen Rundfunkprogrammbeirat betreut, dem Vertreter von Bund und Ländern, den Interessensorganisatio-

nen, der Kunst und Wissenschaft, sowie der Volksbildung und den Religionsgemeinschaften angehören. Die Konstituierung des 45köpfigen Programmbeirates unter dem Vorsitzenden Rudolf Henz erfolgt am 22. Mai 1958.<sup>157</sup>

Von ÖVP-Seite heißt es, mit der GesmbH würden die drei wesentlichsten Forderungen der Öffentlichkeit eingelöst: die nach Unabhängigkeit des Rundfunks, nach Wirtschaftlichkeit und nach einer den Publikumswünschen entsprechenden Programmgestaltung. Was die Unabhängigkeit betrifft, so verweist der neue Generaldirektor Cejka darauf, daß die Position des Staates im Rundfunk „bisher weit stärker verankert war, als dies allgemein bekannt gewesen“ sei. Nunmehr sei aber der Staat nicht mehr Hoheitsträger, sondern Ge-

*Die Republik firmiert  
als Inhaber des Rundfunks,  
allerdings als  
Privatunternehmer*

sellschafter einer privatrechtlichen Gesellschaft, deren Geschäftsführung ausdrücklich dazu angehalten sei, „die Programme des

Rundfunks und Fernsehens unabhängig zu gestalten.“ Der Parole vom „Dienst am Kunden“ sei Rechnung zu tragen, sprich: dem „Bedürfnis der Hörer nach Erholung, Entspannung und Unterhaltung“. Cejka postuliert bei seiner ersten Pressekonferenz, daß sich die künftige Tätigkeit an „kaufmännisch-wirtschaftlichen Überlegungen“ orientieren werde. Maßnahmen „zum sparsamsten Einsatz der Mittel“, sowie „straffe“ Rationalisierungsmaßnahmen im inneren Betrieb sieht er als „Grundvoraussetzung zur dauernden Sicherung einer tragfähigen und wirtschaftlich gesunden Basis für den Rundfunk“.<sup>158</sup> Zur Herstellung dieser „gesunden Basis“ bietet sich bald auch in der Fernsehwerbung eine mögliche Einnahmequelle an.

Aus organisatorischer Sicht ist der Rundfunk nun eine eigenständige Institution, diverse alte Bindungen aber bleiben bestehen, darunter die an den Lizenzgeber Staat. Die Post stellt als oberste Fernmeldebehörde der Rundfunkanstalt die Konzessionsurkunde aus. Im übrigen werden, wenn auch deutlich zurückhaltender als in alten RAVAG-Zeiten, abermals programmliche Auflagen an die

<sup>153</sup> *Österreichischer Rundfunk Ges.m.b.H. In: Radio Österreich* H. 31, 27. Juli 1957, S. 2.

<sup>154</sup> s. *ÖVP-Pressedienst*, 14. Dezember 1957, S. 1.

<sup>155</sup> s. *Sozialistische Korrespondenz*, 12. Dezember 1957, S. 1.

<sup>156</sup> *Der Aufsichtsrat. In: Radio Österreich*, H. 12, 15. März 1958, S. 3.

<sup>157</sup> *Der Programmbeirat des Oesterreichischen Rundfunks. In: Radio Österreich*; H. 23, 31. Mai 1958, S. 10.

<sup>158</sup> *ÖVP-Pressedienst*, 12. Dezember 1957, S. 1 f.

Konzession geknüpft; so wird zu senden verboten „(...) was die Sicherheit oder die Wirtschaftsinteressen des Bundes oder eines Landes gefährdet, gegen die Gesetze, die öffentliche Ordnung oder die Sittlichkeit verstößt.“<sup>159</sup> Als Fernmeldebehörde ist die Post auch für die Exekution der Gebührenpflicht, die mit der Einrichtung der neuen Rundfunkgesellschaft in Kraft tritt, zuständig. Die Anmeldemoral der neuen Gerätebesitzer läßt nach wie vor zu wünschen übrig, die Zahl der Ende 1957 bei der Post gemeldeten Fernsehempfänger entspricht nur etwa der Hälfte der zu diesem Zeitpunkt verkauften Geräte.<sup>160</sup> Im Laufe des Jahres 1958 ermitteln die zuständigen Stellen allein im Bereich von Wien, Niederösterreich und Burgenland rund 3000 Schwarz Hörer und Schwarzseher, verhängen rund 380.000 Schilling an Strafen und beschlagnahmen 217 Fernsehgeräte, wie es heißt.<sup>161</sup> Es geht schließlich um die Gebühreneinnahmen. Die österreichische Fernsehgebühr von 50 Schilling stellt eine der höchsten in Europa dar. Im Vergleich dazu zahlt der westdeutsche Fernsehteilnehmer umgerechnet 30 Schilling pro Monat und in Ostdeutschland zahlt man gar nur 12 Schilling für Hörfunk und Fernsehen zusammen.<sup>162</sup> In „Radio Österreich“ beklagt sich ein Leserbriefschreiber:

*Still und leise wurde mitgeteilt, daß ab nun die Fernsehgebühr in Kraft tritt, und zwar gleich mit monatlich 50 Schilling. Diese hohe Gebühr ist durchaus dazu geeignet, der Verbreitung des Fernsehens ganz energisch Einhalt zu gebieten. Denn gerade der Teil der Bevölkerung, der bis jetzt noch kein Gerät besitzt, also der 'kleine Mann', wird es sich wohl reiflichst überlegen, monatlich eine derart hohe Belastung auf sich zu nehmen.*<sup>163</sup>

40

Solchen Einsprüchen hält man seitens des Rundfunks entgegen, daß das Fernsehen, das ja nun nicht mehr mit staatlichen Subventionen rechnen könne, mit Krediten operieren müsse und die derzeitigen Ausgaben für seinen Betrieb

<sup>159</sup> zit.n.: Hans Magenschab: *Demokratie und Rundfunk. Hörfunk und Fernsehen in politischen Prozeß Österreichs*, Wien 1973, S. 138.

<sup>160</sup> *Das österreichische Fernsehen wurde gebührenpflichtig*. In: *Radio Österreich*; H. 3, 11. Jänner 1958, S. 10.

<sup>161</sup> *Schwarz Hörer und Schwarzseher 1958*. In: *Radio Österreich*, H. 6, 31. Jänner 1959, S. 9.

<sup>162</sup> s. *Fernsehen muß Allgemeingut werden!* In: *Radioschau*; H.1/1958, S. 5.

<sup>163</sup> *Der Hörer hat das Wort*. In: *Radio Österreich*, H. 6, 1. Februar 1958, S. 39.

erst bei einer Teilnehmerzahl von dreihundert- bis vierhunderttausend gedeckt wären. Ein kleines Land wie Österreich habe im übrigen nie so viele Teilnehmer wie ein großes Land, wodurch die Gebühr naturgemäß höher angesetzt werden müsse. Außerdem gebe es in der Schweiz und in Italien Fernsehgebühren in ähnlicher Höhe. Auch vom Handel wird die „höchste Gebühr in der ganzen Welt“ von Anfang an vehement bekämpft, würde sie sich doch zwangsläufig als „geschäftshemmend“ herausstellen: „Eine Herabsetzung“, so sagt man, „scheint uns unausweichlich.“<sup>164</sup>

## Heimempfänger

Indessen werden die finanziellen Voraussetzungen für die Fernsehdurchsetzung in der Bevölkerung zusehends besser. Eine Studie der Wiener Arbeiterkammer<sup>165</sup> weist aus, daß in der Zeit von 1952 bis 1957 die Einkommen der Arbeiterfamilien real beinahe um 40%, die der Angestellten um fast 60% gestiegen sind. Das monatliche Bruttoeinkommen eines Arbeiters stieg von 1.195 Schilling 1952 auf 1.640 Schilling 1957, das eines Angestellten im gleichen Zeitraum von 1.916 Schilling auf 3.036 und das eines Beamten von 1.676 Schilling auf 2.840. Der Aufwärtstrend schlägt sich im Konsumverhalten nieder, das sich real von 46,1 Mrd. Schilling im Jahr 1952 auf 62,6 Mrd. im Jahr 1957, d.h. um 35,8% erhöhte. Vor diesem Hintergrund eines stetig steigenden Wohlstands beginnen sich die Menschen auch verstärkt für „dauerhafte Konsumgüter“, darunter Fernsehgeräte, zu interessieren. Eine von der Firma Philips durchgeführte Umfrage in 2.000 österreichischen Haushalten ergibt, daß bei 67% ein Interesse am Fernsehen zu konstatieren ist, wobei „kein wesentlicher Unterschied zwischen Land- und Stadtbevölkerung festzustellen ist.“<sup>166</sup>

Einer der österreichischen Geräteproduzenten ist die Firma Eumig, ein Betrieb, der einen anderen Weg geht als die übrigen Radiofabriken; man setzt auf möglichst billige Produkte. Einer der Werbeslogans lautet: „Nur einen EUMIG ... er ist mehr wert als er kostet.“ Ein Konzept, das ein

<sup>164</sup> *Das Fernsehen im neuen Jahr*. In: *Elektrowaren Radio-Fernsehgeräte Musikinstrumenten-Handel*, H. 1/1958, S. 3.

<sup>165</sup> *Lebensstandard und Konjunktur. Die Verbrauchsgewohnheiten von Wiener Arbeiterfamilien in den Jahren 1952 und 1957*. In: *Arbeit und Wirtschaft*, H. 6, Juni 1960, Beilage 9, S. 3 ff.

<sup>166</sup> *Der österreichische Fernsehmarkt gestern, heute, morgen*. In: *Radio Österreich*; H. 24, 7. Juni 1958, S. 27.

wenig an den Nazi-„Volksempfänger“ (an dessen Produktion man seinerzeit auch beteiligt war) erinnert. Eumig bleibt der preisstützenden Marktregelung, wie sie zwischen den österreichischen Erzeugern getroffen wird, fern<sup>167</sup> und produziert einen Klein-Fernsempfänger, der auf der Wiener Herbstmesse des Jahres 1958 präsentiert wird.<sup>168</sup> Sein Preis liegt mit nur 3.990 Schilling rund 2.000 Schilling unter dem anderer durchschnittlicher Geräte. Den Unterschied macht im wesentlichen die Bildschirmgröße. Das Eumig-Gerät hat nicht die übliche 43 Zentimeter-Bildröhre, sondern eine mit nur 36 Zentimetern Durchmesser.<sup>169</sup>

Obgleich sehr günstig, wird der kleine Empfänger von den Konsumenten aber nicht angenommen: „In Gesprächen mit Interessenten zeigte es sich, daß noch stark die Meinung vorherrscht, das 36-cm-Bildrohr sei zu klein,<sup>170</sup> heißt es in der werkeigenen Zeitschrift „Eumig-Lupe“. Das soziale, an geringem Einkommen ebenso wie an beengten Wohnverhältnissen ausgerichtete Kleinempfängerkonzept geht nicht auf. Die Wirtschaftswundergeneration will die beengten Wohnverhältnisse ebenso hinter sich lassen wie billige Geräte; eine Tendenz, die eigentlich bekannt sein mußte, nachdem sich in der Bundesrepublik Deutschland bereits in den letzten Jahren abzeichnete,

(...) daß der Konsument seine Kaufwünsche auf die größeren Bildröhren mit 43 cm Durchmesser konzentriert hat. Die Nachfrage nach Geräten der kleineren Bildgröße von 36 cm Durchmesser ist sehr stark zurückgegangen.<sup>171</sup>

In unmittelbarer Nachfolge des Radios repräsentiert das Fernsehen ein Medium, das nicht nur dem vorherrschenden individualistischen Zeitgeist Ausdruck verleiht, sondern dessen Rezeption zudem ein Gerät voraussetzt, das den

persönlichen Besitzstand erhöht. Das Fernsehgerät gilt als Luxusgegenstand, als eines der repräsentativen Symbole der Konsum- und Wohlstandsgesellschaft. Nicht zuletzt deswegen setzt der vorausgesagte Trend zum eigenen Fernsehgerät, wie er sich in den USA, vor allem aber auch in der Bundesrepublik Deutschland längst vollzogen hat, auch in Österreich ein. Das Fernsehgerät entwickelt sich auch hiezulande zum Verkaufsschlager, trotz - in gewisser Weise vielleicht sogar wegen - seines hohen Preises. Weil es so teuer ist, kauft man „auf Raten“; ein Zahlungsmodus, wie er sich vor dem Hintergrund der entstehenden Konsumgesellschaft immer mehr ausbreitet. Das „Leben auf Kreide“, zu dem viele Menschen noch nach dem Krieg gezwungen gewesen wa-

Nur einen EUMIG  
... er ist mehr wert  
als er kostet

ren, wandelt sich nun auch in Österreich zum weitaus schicklicheren „Leben auf Kredit“, wodurch auch größere Wünsche

erfüllbar werden. Nach den Entbehrungen der Nachkriegsjahre will man sich nun ein wenig vom Luxus, wie ihn der bunte Konsumprospekt bietet, leisten. Karl Bednarik schreibt, daß aus dem verelendeten Proletariat von einst „freie Arbeits- und Konsum-Bürger“ geworden seien, die „an allen Fronten des allgemeinen Wohlstandes“ teilnahmen.<sup>172</sup>

Mit dem zunehmenden Wohlstand öffnen sich für das Fernsehen endgültig die Türen in die Wohnungen, in denen sich die Nachkriegsgesellschaft bequem einrichtet und nach außen hin abschottet. Man huldigt einem Individualismus, der freilich auch als Vereinzelung zutage tritt. Das Fernsehen kommt „gerade im richtigen Augenblick“, um dem abzuhelpen. Es macht das Zuhause sein attraktiv und ermöglicht „mit der ganzen Eindrucks macht des bewegten lebendigen Bildes und zugleich mit der ganzen Geistigkeit des gesprochenen Wortes“ an der Welt, aus der man sich immer mehr zurückzieht, trotzdem teilzuhaben; es ermöglicht, den Fernsehzuschauer zum Augen- und Ohrenzeugen wichtiger Ereignisse zu machen, wird zu einer medialen Brücke

<sup>167</sup> Spaltung in der Radio-Industrie. In: *Radio-Elektro-Forum*, H. 1, Februar 1952, S. 10.

<sup>168</sup> EUMIG-Neuheiten auf der Wiener Herbstmesse 1958. In: *Eumig-Lupe*, H.7/8 1958, S. 7 f.

<sup>169</sup> Wiener Internationale Messe. In: *Das Elektron*, 10/1958, S. 256.

<sup>170</sup> Franz Wittmann: Wiener Frühjahrsmesse 1959. In: *Eumig-Lupe*, H. 3/1959, S. 3.

<sup>171</sup> Wilhelm Himmelmann: *Radio, Phono, Fernsehen in der deutschen Bundesrepublik*. In: *Elektro-Radio-Kurier*, H. 7/1955, S. 26.

<sup>172</sup> Karl Bednarik: *An der Konsumfront*, Stuttgart 1957, S. 11.

(...) zwischen der in ihren vier Wänden lebenden Familie auf der einen, Welt und Gesellschaft auf der anderen Seite. Nur auf diese Weise ist es möglich, in den abgeschlossenen Raum des häuslichen Daseins, diejenigen Informationen zu übermitteln, derer schon das Mindestmaß wünschenswerter Bildung und Urteilsbildung bedarf. Das wichtigste ist aber wohl die Möglichkeit im Raum der Familie auf dem Schirm des Fernsehempfängers Menschen vorzustellen, ja, das sei cum grano salis gesagt, sie dort Gast sein zu lassen.<sup>173</sup>

Die neue Form der Gastfreundschaft findet bald ihren sinnfälligen Ausdruck in einem Voyeurismus besonderer Art. Der Bildschirm verwandelt sich zum Guckloch in eine virtuelle Nachbarwohnung. Nach dem Vorbild der „Radiofamilie Floriani“ des amerikanischen Besatzungssenders „Rot-Weiß-Rot“ läßt ab September 1958 die Fernsehfamilie Leitner (die natürlich längst ein deutsches Pendant hat) „ihren Alltag miterleben“. Die Produktion dieser monatlichen Sendereihe obliegt Erich Neuberg, Regie führt Otto Schenk und unter den Mitwirkenden sind Alfred Böhm, Peter Weck und Senta Wengraf. Für jeweils eine halbe Stunde soll in dieser Serie „das alltägliche Leben einer österreichischen Familie wiedergegeben werden - einer Familie, wie es sie zu Hunderttausenden gibt.“<sup>174</sup> Ungezwungenheit

und Natürlichkeit sollen dem Sujet der (bürgerlichen) „Durchschnittsfamilie“ zu einem lebensechtem Eindruck und so zum Erfolg verhelfen. Im Vorwort des Büchleins von Hans Schubert und Fritz Eckhardt über die „Fernsehfamilie Leitner“ schreibt Rudolf Kalmar demgemäß:

*Jeder Ton, den die Fernsehfamilie anschlägt, regt in uns verwandte Frequenzen zum Mit-*

*schwingen an. Allen Akteuren dieser Komödie vom Kleinen Leben schaut irgendein lachender „Jedermann“ über die Schulter. Im Kreise der lieben Verwandten, Freunde, Bekannten, Nachbarn, Bürokollegen und Stammtischbrüder decken die Kopien sich oft aufs Haar mit den Leitnerschen Originalen. (...)*

*Der Schauplatz der Handlung ist das Zuhause mit seinen Freuden und Plagen; die Zeit des Geschehens der Alltag. Die Art, wie die Leitners damit zurechtkommen, hinterläßt keine Spuren im Buch der Geschichte. Weniger noch: Es rechtfertigt nicht einmal eine in den winzigsten Lettern gedruckte Notiz im Lokalblatt. Der Strom des Kleinen Lebens ist nur ein schmales Gerinsel, und gerade noch stark genug, um die Mühlen des menschlichen Schicksals klappern zu lassen.<sup>175</sup>*

Der Regisseur Otto Schenk vermerkt über die Ziele dieser Sendereihe: „Wenn die Fernsehteilnehmer dabei auf dem Fernsehschirm wie auf einem Spiegelbild schmunzelnd ihre eigenen ähnlichen Erlebnisse wiedererkennen, ist der Zweck der Reihe erreicht.“<sup>176</sup> „Denn wie gesagt“, so Rudolf Kalmar: „Die Leitners sind unter uns.“<sup>177</sup>

Die Probleme der Leitners werden von den Zuschauern tatsächlich nicht als fiktiv angesehen, sondern als durchaus real, als Probleme, wie man sie aus eigener Erfahrung nur allzu gut

kennt. Während sich die althergebrachten Nachbarschaftsbeziehungen, wie sie in den Mietshäusern seit jeher bestanden haben, aufzulösen beginnen, knüpft man einen Kontakt zur Fernsehfamilie Leitner. Die „Familie Leitner“ gewährt einen Blick durchs Schlüsselloch, während die Türen zu den echten Nachbarn versperrt sind; sie wird zum Nachbarersatz in einer Zeit, in der man die echten Nachbarn immer weniger kennt.

## Die AutorInnen

Mag.

**Edith Dörfler (1971)**

*Dissertantin am Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft der Universität Wien; Mitarbeiterin an verschiedenen Forschungsprojekten*

Mag.

**Wolfgang Pensold (1967)**

*Dissertant am Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft der Universität Wien; Mitarbeiter an verschiedenen Forschungsprojekten*

<sup>173</sup> Clemens Münster: *Was tut das Fernsehen für die Familie?* In: *Rundfunk und Fernsehen*, Heft 1/1956, S. 7.

<sup>174</sup> *Die Fernsehfamilie*. In: *Radio Österreich*, H. 44, 25. Oktober 1958, S. 6.

<sup>175</sup> Hans Schubert/Fritz Eckhardt: *Die Fernsehfamilie Leitner*. Wien - München 1963, S. 5 f.

<sup>176</sup> *Die Fernsehfamilie*. a. a. O., S. 6.

<sup>177</sup> Schubert/Eckhardt. a. a. O., S. 7.

## FLORIAN KALBECK

### Zur Dramaturgie des Fernsehspiels<sup>1</sup>

(Vortrag aus dem Jahr 1963)

Das Fernsehspiel als dramatische Gattung hat zwei nahe Verwandte, das Theaterstück und den Kinofilm. Wodurch unterscheidet es sich von ihnen? Und zwar wesentlich.

Nun muß man wissen: gerade das künstlerisch Wesentliche geht in der täglichen Praxis fast immer unter. Theaterstücke werden in Fernseh-Bearbeitungen produziert, als wären sie Fernsehspiele, Theateraufführungen im Fernsehen übertragen. Immerhin fällt *hier* die Unterscheidung zwischen dem authentischen Fernsehspiel und dem, was ursprünglich für ein anderes Medium, nämlich das Theater, geschrieben wurde, noch verhältnismäßig leicht. Aber es werden auch Kinofilme übertragen: sie nehmen sogar einen sehr beträchtlichen Teil der Sendezeit in Anspruch. Die wenigsten Zuschauer können hier einen wesentlichen Unterschied erkennen. Davon abgesehen ist die Entwicklung in der künstlerischen Produktion des Fernsehens selbst darauf aus, diesen Unterschied zu verwischen. Die Fernsehspiele werden immer filmischer.

Eine andere Frage: ermöglicht denn das Fernsehen überhaupt so etwas wie eine eigene künstlerische Aussage? Oder ist es bloß ein Instrument der Vermittlung, der Übertragung? Im Theater kommt *ein* abendfüllendes Stück zur Aufführung, im Kino *ein* Film: beide in sich geschlossene Ganzheiten künstlerischer Aussage. Im Fernsehen wird „Programm“ gemacht, und das jeden Abend neu. Ein „Programm“: das ist ein mehr oder weniger glücklich abgestimmtes Sammelsurium aus heterogenen Elementen, sogenannten „Beiträgen“ ... Radio in Bildern, wie ein Kollege von mir es genannt hat. Wenn also das Fernsehspiel jeweils *ein* „Programmbeitrag“ neben anderen ist, den man einmal sendet und später nach höchstens ein bis zwei Wiederholungen im Archiv begräbt ... wenn in den großen Fernsehländern wie

Amerika ungeheure Mengen von Fernsehspielen in entsprechend kurzen Produktionszeiten nach Schema F hergestellt werden: kann man da überhaupt von „Kunst“ reden? Von einer Kunstgattung sui generis?

Ich glaube, man kann es. Und zwar in einem ähnlichen Sinn wie bei den Erzeugnissen der Literatur, die ja ihrerseits zum größeren Teil Tageliteratur, Journalistik ist ... die aber in ihrer heutigen *künstlerischen* Gestalt ebenfalls erst durch die Erfindung einer neuen Vervielfältigungstechnik, der Druckerei, möglich geworden ist. Wie in so vielen Belangen der Kunst, meine ich, könnte sein, daß auch im Bereich der Fernseh-dramaturgie das Ästhetisch-Wesentliche aus dem Ästhetisch-Unwesentlichen kommt ... daß aus den äußeren Gegebenheiten einer bestimmten Technik, eines bestimmten Instruments eine autonome künstlerische Form entsteht. Beispielsweise kann man das Musikstück eines Meisters, das für Streicher geschrieben wurde, gewiß auch durch Bläser zum Vortrag bringen. Warum nicht? Den meisten Zuhörern macht es vermutlich wenig aus, ob geigeit oder geblasen wird ... wenn nur die Melodie ihnen zusagt. Und doch hätte der Meister für Bläser anders komponiert ... sogar wesentlich anders.

Ich betone das, weil es durchaus nicht selbstverständlich ist. Ich kenne namhafte Fernseh-Fachleute, die ganz anderer Meinung sind: die unser Medium ausschließlich als Medium der Wiedergabe und der Kommunikation, ohne eigenes künstlerisches Wesen, verstehen wollen.

Um diesem Wesen näher zu kommen, möchte ich zunächst zwei Haupttendenzen der Fernseh-dramaturgie herausgreifen, thematisch-formale Inkarnationen, die sich der Erfahrung immer wieder aufdrängen, und möchte sie richtungweisend an den Anfang setzen. Das Fernsehen neigt dazu, erstens eine Dramaturgie des Alltags auszubilden, zweitens eine Dramaturgie des existentiellen „Brennpunkts“, wie ich es nenne, das heißt eine Form, die den kritischen Punkt eines menschlichen Charakters und Schicksals und damit die Krise einer Existenz gleichsam mit dem Brennglas anvisiert. Versuchen wir herauszufinden, wie es dazu kommt.

Nun ist ja das Fernsehen noch ein sehr junges Instrument. Vielleicht sind wir, trotz allen Fortschritten, immer noch bei den Fingerübungen.

<sup>1</sup> Dieses Vortragsmanuskript wurde uns dankenswerterweise von Frau DDR. Judith Pör-Kalbeck aus dem Nachlaß ihres Gatten zum Abdruck zur Verfügung gestellt.

Aber bitte: gehen wir einmal die Tonleiter durch. Rekapitulieren wir ungeniert ein paar ziemlich bekannte Tatsachen.

Es gibt praktisch zwei Hauptkriterien der Unterscheidung zwischen Theater, Kino und Fernsehen: das Kriterium der Produktionstechnik ... und das Kriterium der Publikums-Situation. Lassen wir vorerst die Produktionstechnik beiseite (sie ist wohl längst nicht mehr so entscheidend, wie sie einmal war) und fangen wir beim Zuschauer an.

Der Zuschauer geht ins Theater, wie er ins Kino geht ... und zwar normalerweise nicht jeden Tag. Er erlebt die Vorstellung in einer fremden, ungewohnten, nicht selten prunkvollen räumlichen Umgebung, die ihn aus dem gemeinen Alltag heraushebt. Und doch ist er andererseits bloß der anonyme Bruchteil einer Menschenmenge, eines Kollektivs. Beide Umstände nötigen ihn, still auf seinem Platz zu verharren und nach Möglichkeit seinen Hustenreiz oder seine Leibschermerzen zu unterdrücken. Und beide Umstände unterwerfen ihn bis zu einem gewissen Grad den Gesetzen der Kollektivwirkung: das heißt, fast automatisch gefällt oder mißfällt ihm das gleiche wie allen anderen, mit denen er gemeinsam lacht und weint, sich aufregt und applaudiert (es sei denn, er wäre Kritiker oder sonst ein Außenseiter, gehöre also nicht wirklich zum Publikum). Es kommt hinzu, daß der Zuschauerraum während der Vorstellung verdunkelt wird. Die Dunkelheit scheint zwar den Zuschauer, indem sie ihn gegen seine Umwelt abschirmt, zu vereinzeln, ihn auf sich selbst zurückzuführen ... aber zugleich verstärkt und vertieft sie eben dadurch sein Anonymwerden, verstärkt und vertieft sie die magische Wirkung des Kollektivs und liefert den Einzelnen mit allem Nachdruck dem gemeinsamen Erleben dessen aus, was von der Bühne oder von der Leinwand her auf ihn zukommt.

Ganz anders der Fernseh-Zuschauer. Die Vorstellung kommt zu ihm in die vertraute Umgebung seiner Wohnung. Sie kommt tagaus tagein. Er sitzt bequem im Hausrock da, im Kreis der Familie oder einiger Freunde, durchaus nicht anonym ... und er „empfängt“. Wenn er allein ist, gleicht er einem Fürsten in seinem Privattheater. Aber auch die familiäre Gruppe hält ihn kaum davon ab zu tun, was er will, während die Vorstellung läuft: er darf reden, essen und trin-

ken, aufstehen und hinausgehen, laut schimpfen und sogar das Programm abschalten. Das Zimmer wird gewöhnlich nicht verdunkelt, es bleibt halbhell. Und das Bild, das der Patschkinnobesitzer vor sich hat, ist selten imstand, ihn zu überwältigen: es ist klein ... guckkastenartig ... der Perspektive des Fluchtpunktes untergeordnet ... und relativ arm an optischen Details.

Die Vermutung liegt nahe, daß diese völlig andere äußere Form des Empfangens, diese distanziertere, kritischere Erlebnisweise auch auf die Form der Darbietung wie des Dargebotenen selbst entscheidenden Einfluß hat ... oder haben sollte. Und daß sie in künstlerischen Zusammenhängen auf ganz bestimmte Formprinzipien hinweist. Theaterstück und Kinofilm wollen eine unter nicht-alltäglichen Voraussetzungen sich zusammenfindende Menschenmenge in ihren Bann ziehen: von dieser Psychologie des Kollektivs und seiner Erlebnisweise handelt sehr wesentlich alle Dramaturgie seit Aristoteles. Ein Fernsehspiel hat zwar millionen und abermillionen Zuschauer ... aber in seiner Wirkung zielt es wesentlich auf eine kleine, intim-familiäre Gruppe. Wenn nicht überhaupt auf den einzelnen Zuschauer.

Was interessiert ein Kollektiv, was hat Macht und Magie über Tausende? Das Außerordentliche! Helden und Könige. Große Ereignisse und große Schicksale. Siehe das Theater der alten Griechen, das Theater Shakespeares. Siehe aber auch die Tendenz zum Überdimensionalen im heutigen Kino: die Breitleinwand ist mehr als ein optisches Phänomen, sie ist eine Weltanschauung. Überwältigung durch perfektionierte Illusion. Und die mannigfaltigen Formen des modernen anti-illusionistischen Theaters? Wenn ihnen etwas gemein ist, so ist es gleichfalls der Trend zum Außerordentlichen, der – nicht weniger magisch – den Widerstand des Publikums in seine Rechnung einbezieht, von der Verfremdung bis zum Schock. „Gegenwirklichkeit“ lautet eines der Schlagworte, „Provokation“ ein anderes. Überwältigung? Kaum. Und doch ist der theatrale Schock von heute der Furcht-und-Mitleid-Erschütterung von vorgestern näher verwandt, als jenen ästhetisch-moralischen Empfindungen, die das bürgerliche Theater nach dem Barock zwei Jahrhunderte lang hervorzurufen bestrebt war. Dieses Theater, das Theater zwischen bürgerlichem Idealismus und Naturalismus, bei dem auch wir uns immer noch zuhause fühlen,

vergessen wir das nicht: es macht dem Zeitraum nach weniger als ein Zehntel der gesamten jahrtausende-alten Theaterentwicklung des Abendlandes aus.

Aber genau dort knüpft unsere Fernseh-dramaturgie wieder an: bei der guten alten bürgerlichen Kritik der Wirklichkeit. Fragen wir uns: was interessiert die typische Fernseh-Gruppe, deren Individuen in familiärer Weise „unter sich“ sind? Was wirkt auf eine solche Gruppe, die den Sensationen und Suggestionen der theatralischen oder kineastischen Schau selbstherrlicher aber auch freier, widerständiger aber auch kritischer gegenübersteht? Ich glaube, daß es zuerst und vor allem eine (im weitesten Sinn) formale Gesetzmäßigkeit ist, die sich aus der Zuschauersituation beim Fernsehen ergibt und die dann ihrerseits die Materien und Inhalte bestimmt. Erlauben Sie mir, aus einem Aufsatz mit dem Titel „Das Wort und die Bilder“ eine Stelle vorzulesen, in der der Autor – er ist Leiter der Hörspielabteilung beim NDR – von der Verwandtschaft zwischen Fernsehen und *Hörfunk* ausgeht ... und dann das Fernsehen dem Kino gegenüberstellt. Seine Leitbegriffe lauten: „Entpathetisierung“ und „Individualisierung“. Ich zitiere:

„Jeder empfindsame Hörer müßte (vor allem aus den Erfahrungen mit dem Mißbrauch in der Nazizeit) um den Unterschied wissen, der zwischen der normalen, unverfälschten, persönlichen Sprechweise am Rundfunkmikrofon und dem sogenannten Gemeinschaftsempfang mit seinem proklamatorischen Charakter besteht. Ein Hörspiel, das mit seinen leisen, differenzierten Tönen für die Entgegennahme durch den Einzelnen in der privaten Sphäre seiner Behausung gedacht ist, verliert, wenn es aus einem großen Lautsprecher, beispielshalber in einen Saal, in eine öffentliche Versammlung hineintönt, Glanz und Nuancen fast vollständig. Es bedürfte einer ganz anderen Sprache und einer ganz anderen Sprechweise, sollte es sich zur Überwindung von Distanzen eignen; alle feineren Schattierungen müßten vermieden werden, alle Wirkung müßte auf energische Kontraste abgestellt sein.

Dem Unterschied, der damit beschrieben wird, entspricht ungefähr der quantitative und damit auch qualitative Unterschied der Sprechweise – einerseits durch das Fernsehgerät, andererseits herab von der Kinoleinwand ins Filmpublikum.

Nicht, als ob man Spielfilme im Fernsehen nicht senden könnte.

Man kann ja auch vor dem Rundfunkmikrofon hochdramatisch spielen, proklamatorisch reden. Nur ist das eben nicht die künstlerisch angemessene Sprechweise. Nur ist der Aufwand, der zum Spielfilm gehört, im Fernsehen eben unnötig; es geht hier, wenn man will, viel gelassener, mit weniger Nachdruck, mit weniger energischem Schnitt und spekulativer Konstruktion, durch die Tempo und Handlungsführung künstlich hochgehalten werden. Die Publikums-situation läßt ja sogar Plaudereien, die persönliche Anrede, den direkten Blick in die Kamera zu, die Ansprache *ad spectatores*, die im Film stets als unmöglich galt.”

Soweit unser Gewährsmann vom NDR. Ja: „es geht hier, wenn man will, viel gelassener zu...“ Nicht weniger spannend, im Gegenteil. Aber es ist eine andere Art von Spannung, eine Art, die zu der Intimsphäre der eigenen Wohnung paßt ... und zu der inneren Disposition einer kleinen familiären Zuschauergruppe. Mit einer solchen Gruppe

kann man verhältnismäßig ruhig und vernünftig reden. Man muß nicht, aber man kann. Und ich glaube, man soll. Es gilt,

Es gilt,  
nicht zu „überwältigen“,  
sondern „anzusprechen“

nicht zu „überwältigen“, sondern „anzusprechen“. Ich erwähne in diesem Zusammenhang den bekannten amerikanischen Medienforscher Marshall McLuhan, der das Fernsehen ein „kühles“ Medium nennt.

Nun hat aber die Entwicklung der Fernseh-dramaturgie schon in den 50er Jahren in Amerika und England thematisch wie formal einen Höhepunkt erreicht, der meines Erachtens seither nie überschritten wurde. Und ich glaube, daß das, was die Fernsehzuschauer in aller Welt wirklich angeht, damals bereits muster-gültig formuliert worden ist. Das Schicksal von Individuen oder Gruppen, die so sind wie wir selbst: kleine Leute ... einige unter vielen Millionen. Das Alltägliche, Intim-Familiäre, das persönlich nahegeht, weil man sich darin persönlich wiedererkennt.

Und das Außergewöhnliche nur insofern, als es sich im Gewand des Gewöhnlichen darbietet und so den Zuschauern ihr eigenes Selbst und den eigenen trivialen Alltag zum Ereignis macht.

Ich nenne ein paar ältere Fernsehspiele, die in dieser Hinsicht als „Klassiker“ gelten dürfen: *Die 12 Geschworenen* von Reginald Rose: 12 Männer wie du und ich, die in einem Mordfall über Schuld oder Unschuld eines jugendlichen Angeklagten zu befinden haben ... 12 menschliche Schicksale in nuce ... *Marty* von Paddy Chayevsky: die Geschichte von den einsamen Sonntagen eines jungen italienischen Fleischhauers in New York ... *Die Frau im Morgenrock* von Ted Willis: Tragikomödie einer gutherzigen „Schlamperten“. Schlamperei als Charakter und Schicksal ... *Seelenwanderung* von Karl Wittlinger: der kleine Mann der Nachkriegszeit zwischen Abfallhaufen und Wirtschaftswunder... *Der Herr Karl* von Carl Merz und Helmut Qualtinger: wird als bekannt vorausgesetzt. Diese Spiele repräsentieren eine Kunst für Millionen, die dennoch nicht kleinbürgerlich, sondern echte „Kunst“ ist. Gemeinsames Merkmal: eine neue Dramaturgie des Alltags. Sie hat auf Bühnen- und Filmdramaturgie zurückgewirkt. Und ihre besondere Tugend ist, daß sie vermag, wie mit einer scharfen Lupe am scheinbar Nebensächlichen die Hauptsache zu erkennen, am Beiläufigen, Trivialen das Dasein in der Krise.

**In den Mittelpunkt  
der künstlerischen Aussage  
rückt wieder eindeutig  
der Mensch**

Nähern wir uns jetzt von der anderen Seite her unserem Problem und gehen wir *hinter* den Bildschirm. Zweites Hauptkriterium einer Abgrenzung des Phänomens „Fernsehspiel“ gegen Theater und Kino ist das technische.

46

Die herkömmliche, die „klassische“ Technik des Fernsehens, die in den meisten Ländern aus Gründen der Rationalität nach wie vor die bevorzugte ist, unterscheidet sich von der künstlerisch freizügigeren, aber im allgemeinen weniger rationellen Filmtechnik vor allem dadurch, daß sie weitestgehend ans Atelier, ans Fernsehstudio gebunden ist. Gerade beim Fernsehspiel bestimmen immer noch vorherrschend die schweren und schwerfälligen Elektronenkameras mit ihren dicken Kabelverbindungen den Produktionsablauf. Und zwar sind mehrere Kameras gleichzeitig in Aktion. Der entscheidende Ergänzungsapparat zu dieser Mehrkamera-Technik, der Filmschnitt und Filmmontage ersetzt, ist das Mischpult. Will man

außerhalb des Studios mit der E-Kamera arbeiten, so braucht man einen Übertragungswagen.

Diese Technik, das ist klar, hat gegenüber der Filmtechnik manche Nachteile. Zum Beispiel die geringere optische Beweglichkeit. Die Beschränkung auf relativ wenige Schauplätze, meist Innenräume. Aber sie hat auch Vorteile, insbesondere ökonomischer Art. Sobald man einmal die an sich sehr kostspieligen Geräte *hat*, ist das Verfahren mit E-Kamera und Mischpult im allgemeinen billiger als das Filmverfahren. Und es spart Zeit.

Aber die Verteidiger der Elektronentechnik pflegen mit Vorliebe auch auf einen *künstlerischen* Vorteil hinzuweisen. Die Szenen eines Fernsehspiels im Studio laufen nämlich von Take zu Take – so nennt man die einzelnen Abschnitte einer Magnetaufzeichnung – beinahe wie die Szenen einer Bühnenvorstellung ab. Wir haben hier, au fond durch die Technik bedingt, eine wirklich formprägende Eigentümlichkeit des Fernsehens vor uns. Der schauspielerische Prozeß ist dem auf der Bühne wesentlich verwandter als dem bei der üblicherweise fleckerteppich-artigen Erzeugung eines Films. So erleben wir beim Fernsehen eine gewisse „Humanisierung“: eine Vermenschlichung des künstlerischen Produktionsvorgangs, die zum theatralischen Ursprung zurückweist. Die Schwebbeweglichkeit der Kameras, die Ateliergebundenheit, die relative Enge dessen, was optisch zum Ereignis wird, tun das Ihre. Landschaft und Umwelt treten zurück. In den Mittelpunkt der künstlerischen Aussage rückt wieder eindeutig der Mensch ... das menschliche Antlitz.

Und doch geschieht das in einer neuen Weise. Es ist Theater ... aber nicht mehr Theater im alten Sinn. Denn der Bühnenausschnitt, selbst in der Abstraktion, zeigt ja als Schauplatz immer eine Gesamtheit, oder im Fernsehjargon: eine „Totale“, und zwar in Lebensgröße. Diese Gesamtheit bewegt sich nicht, sie präsentiert immer die gleiche Vorderfront. Der räumliche Rahmen der Aktionen ist starr. Die Schauplätze im Fernsehen dagegen – genau wie im Film – brauchen kein Vorhangfallen und keine Drehbühne, sie wechseln mit Hilfe der Kameras. Die Handlungsführung wird dadurch lockerer, zwangloser und gewinnt an Tempo. Auch dann, wenn nur *eine* Dekoration

mitspielt: die Kamera gliedert den Raum auf, setzt ihn gleichsam in Bewegung.

Freilich, das alles kann die Filmkamera auch. Und kann es besser. Und sie kann noch viel mehr: seit wir die riesige Breitleinwand haben, lassen sich sogar ganze weite Landschaften mit einem Blick übersehen! In dieser Beziehung ist das Kino so „naturalistisch“ geworden wie kein anderes Medium der Darstellung je zuvor: es überbietet selbst die unmittelbare Anschauung der Natur. Was vermag dagegen unser kleiner Bildschirm? Die Gesamtansicht eines Schauplatzes, die Totale also, ist selten zu gebrauchen. In der Bildsprache unserer Zimmerkunst überwiegen Detailansichten aus *Halbnah* oder *Nah*: die umso mehr, als die Kamera den Raum tiefer erscheinen läßt, als er in Wirklichkeit ist, also größere relative Entfernungen schafft. So aber führt der kleine Bildschirm zu einer sogar sehr wesentlichen Tendenz der Fernsehkunst: nämlich optisch – wie dramaturgisch – ein Ganzes jeweils durch ein paar charakteristische Details „auszudrücken“. Zum Beispiel eine erregte Menschenmenge auf einem großen Platz durch ein paar ausdrucksvolle Nahaufnahmen von Gesichtern. Pars pro toto: der Teil repräsentiert das Ganze. Und zwar nicht nur räumlich-perspektivisch, sondern auch zeitlich, durch ein Nacheinander von intimen Bild- oder Szenenausschnitten. (Und damit indirekt auch dramaturgisch.) Zum Beispiel eine Verfolgung. Auf der Bühne: lächerlich. Im Kino: wir fahren mit dem Verfolgten und der ganzen Meute der Verfolger mit. Im Fernsehen genügen wieder ein paar Nahaufnahmen von Gesichtern, verzerrt von Angst hier, von Jagdlust dort und von der Anstrengung des Laufens, genügen ein paar Schnitte zwischen Verfolgtem und Verfolgern hin und zurück, immer rascher hintereinander.

Sie sehen: die Ehre der kleinen Bildfläche kann gerettet werden. Aus der Not kann und soll eine künstlerische Tugend werden. In allen Gattungen und Richtungen der Kunst gibt es nämlich ein solches Prinzip des pars pro toto. Es ist ein eminent stilbildendes Prinzip, und es lautet: man strebe, mit möglichst sparsamen Mitteln möglichst viel auszudrücken. Oder mit Goethe: „Bilde, Künstler! Rede nicht!...“ Noch einen Schritt weiter, und wir stehen dort, wo zum Beispiel ein langer Monolog durch ein Stirnrunzeln und die Bewegung zweier Augen, eine umständliche Sterbeszene durch das Fallen und Sich-Öffnen

einer geballten Hand ersetzt werden können, eine ganze wortreiche Theaterexposition durch ein paar intime Bildsymbole. Aber verstehen wir uns richtig: es geht nicht darum, bloß etwas anderes zu „ersetzen“. Beispielsweise den Anfangsmonolog Richards III im Fernsehen kurzerhand zu streichen, weil wir nachher sowieso erleben, was los ist, wäre – obwohl naheliegend – sträflicher Unfug. Nein. Es geht durchaus um eine *neue Ausdruckssprache*. Das Fernsehen muß sie sich ebenso erobern wie der in dieser Hinsicht fortgeschrittenere Film.

Im Mittelpunkt dieser Ausdruckssprache steht der Mensch. Neun Zehntel aller Fernsehschauspieler in Mitteleuropa kommen von der Bühne, nicht vom Film. Aber auch sie müssen umlernen. Gerade sie.

Im Theater ist der Schauspieler ein mächtiger Beherrscher der Szene. Durch ihn und dank ihm bedeutet der starre Rahmen, bedeuten die nackten Bretter eine Welt. Und er beherrscht nicht nur die Szene, auch das Publikum. Eines der wesentlichen Elemente aller Theaterwirkung ist ein erotisches. Was aber da zwischen Schauspielern und Zuschauern hin und her über die Rampe geht, die persönliche Spannung und der magische Funke, der überspringt ... das fehlt im Fernsehen. Kann es ersetzt werden? Man versucht gelegentlich, es zu ersetzen. Sehen wir zu, ob solche Versuche zu etwas Wesentlichem führen.

Während für das szenische Denken und Produzieren des Bühnenkünstlers die Dreiheit Mensch – Situation – Wort maßgebend ist, kommt für den Film- und Fernsehschöpfer als mindestens gleichwertiges dramatisches Element das *Bild* hinzu. Und zwar das bewegte Bild. Dreifach ist die Bewegung, dreifach die Bewegungsregie beim Fernsehen: zur Bewegung der Schauspieler auf der Szene (oder also: im Bild) gesellt sich die Bewegung der fahrenden und schwenkenden Kameras wie der Optiken (zum Beispiel der Gummilinse oder des Weitwinkelobjektivs) und schließlich jene Bewegung, die am Mischpult entsteht, nämlich der Wechsel zwischen den Bildern der einzelnen Kameras.

Im gleichen Maß aber, wie der Gesichtssinn des Zuschauers höher beansprucht wird, muß man den Gehörsinn entlasten: und dann ist das *Wort* nicht mehr Hauptträger der Bedeutung, sondern es teilt seine Funktionen mit dem unmittelbar für sich

selbst sprechenden Bild. Der Dialog wird sparsamer, umständliche Erklärungen, Situationsberichte, Enthüllungen fallen fort – und doch gewinnen andererseits die leisesten Nuancen des Wortausdrucks durch die Bildunterstützung bedeutend an Prägnanz und Intensität. Also: eine neue Form der Dialogführung deutet sich an, ein neues Gleichgewicht zwischen Wort und Bild. Die dramatische Handlung ihrerseits wird einfacher, gradliniger und erfährt zugleich eine gewisse Verinnerlichung, die von der Theaterbühne aus nicht über die Rampe wirkte. Andererseits entspricht dem Hang zur optischen Einzelheit eine knappere, pointiertere Form der szenischen Aussage.

Beide Tendenzen, zur „Innerlichkeit“ wie zur „Pointe“, vereinigen sich in der Neigung des Fernsehens zum „Kammerspiel“. Nur eines läßt meines Erachtens der kleine Bildschirm von rechts wegen *nicht* zu: die reine, wortlose Bild-dramatik, wie sie im *Film* mitunter sogar einen ganzen Abend lang möglich ist. Das Fernseh-bild ist nicht autark, es bedarf der Ergänzung.

Was bedeutet nun die Intensivierung der Bild-dramatik für den Schauspieler? Gewiß, er beherrscht nicht mehr allein die Szene, sondern gibt einen Teil seiner dramatischen Funktionen an Dinge seiner Umgebung, an Bild- und Raumsymbole, an Licht- und Schattenwirkungen ab. Aber er gewinnt durch die Möglichkeiten der Kameraeinstellung wie durch das „Make-up“ der Beleuchtung an Nuanciertheit *und* an Intensität des Ausdrucks. Und er kann in der Nahaufnahme, die ihn zu „unterspielen“ bestimmt, ein Ausdrucksoptimum erreichen.

48

Nur freilich: dieses Optimum ersetzt nicht die persönliche Magie des theatralischen Augenblicks, ersetzt nicht die alte Herrlichkeit des Schauspielers ... schon gar seit wir aufgehört haben, „live“ zu produzieren, und nur noch aus der Konserve senden. Der Schauspieler weiß es zwar, aber er spürt es nicht am eigenen Leib, *ihn* inspiriert es nicht, daß er seinen Zuschauern so nahe gerückt ist wie nie zuvor in der Geschichte seiner Kunst.

Und doch wird gerade durch diese intime und indiskrete Nähe das Fernsehspiel in gewisser Weise zur „menschlichsten“ aller Gattungen des Dramas. Was an persönlicher Magie verloren ging, wird da und dort durch eine neue Suggestion

ersetzt: es ist, als raunten Autor und Schauspieler den Zuschauern in ihren Wohnzimmern fortwährend ins Ohr: „Hör zu, ich will dir was sagen ... schau her, ich zeig dir was...“ Das ist nicht die Massensuggestion des Kinos – es ist eine intime Verschwörung auf du und du. Ein Ansprechen und Sich-ansprechen-Lassen. Der vielzitierte *Herr Karl* beispielsweise hat sich diese Suggestion raffiniert zunutze gemacht. Und es ist kein Wunder, daß manche Menschen, besonders ältere, konservative Menschen, das Fernsehen ablehnen, meist ohne genau zu wissen, warum ... kein Wunder, daß es beim *Herrn Karl* Proteste gab wie noch nie: das Fernsehen ist seiner wahren Natur nach schamlos vertraulich und indiskret bis zum Extrem. Ein satirischer Angriff zum Beispiel kann hier ganz anders „unter die Haut gehen“ als von der Bühne herunter.

Ich übertreibe mit Absicht. Ich tu's, weil ich glaube, daß den wenigsten von Ihnen gerade dieser Wesenszug unseres Mediums aufgefallen ist. Und ich gebe ohne weiteres zu, daß auch die wenigsten Fernseh-dramatiker aus diesem Wesenszug hinreichend Kapital schlagen. Man hat überall in der Welt viel zu wenig Zeit, Phantasie und Gelegenheit zu experimentieren ... das Werk muß laufen, und es läuft am sichersten in den konventionellen Gleisen. Und doch: wenn wir nach dem Grundgesetz einer autonomen Kunst des Fernseh-dramas fragen, nach *einem* Grundgesetz ... so ist es sehr wahrscheinlich dieses „Gesetz der Nähe“.

Ein paar Erläuterungen aus der schriftstellerischen Praxis: Der Fernsehautor wird nicht selten die Erfahrung machen, daß er selbst mit den interessantesten, doch zeitlich und örtlich entfernten Stoffen weniger anfangen kann als seine Kollegen von der Theater- und Filmbranche ... daß nämlich beim Fernsehspiel die künstlerische Aussage stärker an die aktuellen Gegebenheiten der unmittelbaren Gegenwart wie des jeweiligen Sende- und Empfangsortes gebunden ist. Häufiger als im Kino oder im Theater spürt der sensitive Zuschauer vor dem Fernsehschirm, daß ihn ein „fremder“ Stoff in „fremder“ Gestalt – die wenigen Fälle höchster menschlicher und künstlerischer Allgemeingültigkeit selbstverständlich ausgenommen – trotz Muttersprache unbehaglich „befremdet“ oder gleichgültig läßt. Er hat das Gefühl, es wird ihm „Theater“ vorgebracht ... fotografiertes Theater, das sich krampfhaft bemüht, es nicht zu sein. Gerade die

Fernsehkamera hat ja die Eigentümlichkeit, alles, was nicht durchaus „stimmt“, sofort als unglaubwürdig zu entlarven. Überspitzt formuliert: gerade weil und sofern dieser Kamera „nichts Menschliches fremd“ ist, wird vor ihrem unbestechlichen Blick nichts Fremdes für uns menschlich. Die unmittelbare Nähe entzieht sich dem Zauber der üblichen theatralischen oder photographischen Illusion. Und es ist das Geheimnis dieser Nähe, daß sie desto unerbittlicher und peinlicher desillusioniert, je mehr man sich um „Illusion“ bemüht. Vorsicht mit Kostümen, Perücken und falschen Bärten! Sie sind in erhöhter Gefahr, sich lächerlich zu machen ... Wie vollends das berüchtigte falsche Pathos und überhaupt jede Art von komödiantischer „Verstellung“.

Auch der Autor muß wissen, daß er nicht etwa photographiertes Theater schreibt. Wer ein wenig die klassische Fernsehliteratur Englands und vor allem Amerikas kennt, wird feststellen, daß dort nicht nur die „kleinen“ Stoffe aus der Sphäre des Alltags, des Berufslebens, des Häuslichen und Familiären weitaus überwiegen, sondern daß eo ipso das Milieu des heimischen Alltags, der Durchschnittsmenschen „wie du und ich“ vorherrscht. Wie denn überhaupt die alte realistisch-naturalistische Forderung nach Milieugenaugkeit, ein Erbe des 19. Jahrhunderts, durch das Fernsehen neue, gesteigerte Aktualität gewinnt. Dagegen ist beispielsweise die Gattung der spezifischen „Konversations-Stücke“ zu „abstrakt“, zu distanziert und distanzierend, zu unverbindlich, um wahrhaft „telegen“ zu sein. Stücke mit dokumentarischem Charakter – ja. Das „Dokumentarische“ überhaupt – im weitesten Sinn verstanden als das „Authentische“, das „Wie es wirklich ist oder sein könnte“ – scheint mir ein Wesensmerkmal echter Fernseh dramatik zu sein. Es versteht sich, daß die Proteste der theatralischen Avantgarde gegen die Lüge im Greisengesicht der Dame „Wirklichkeit“ für den Fernsehautor nicht gelten oder einen völlig anderen Sinn haben. Bei den erstaunlich jungen, lebendigen Augen der alten Dame ... gerade dort fängt es an, für *ihn* interessant zu werden!

Das alles bedeutet nun keineswegs, daß „photographischer Realismus“ als höchstes künstlerisches Ideal zu gelten hat. Es bedeutet zunächst lediglich, daß das Instrumentarium des Fernsehens dem Autor einen intim-realistischen Stil

*nahelegt* oder zumindest ihn immer wieder zur Rückbesinnung auf die handwerklichen Grundlagen seines Metiers nötigt. Dagegen liegt die ungleich interessantere Aufgabe für den dichterisch Begabten darin, von dieser Grundlage aus den mannigfaltigen Möglichkeiten künstlerischer Überhöhung – und Vereinfachung – nachzuspüren, die es auch und gerade im Medium des Fernsehens neu zu entdecken und zu entwickeln gilt. Das Ziel wäre ein Realismus besonderer Art. Dabei ist zu berücksichtigen: der Mensch und sein Angesicht lassen sich im Fernsehen nie so weit ins Trans-Reale einverwandeln, nie so weit „verfremden“ wie auf der Bühne ... auch nie so weit

**Das Ziel  
wäre ein Realismus  
besonderer Art**

dem Bild unterordnen wie im Film. Je „menschlicher“ der künstlerische Ausdruck, desto „telegener“.

Ich würde also sagen: nicht *Verfremdung* des Ausdrucks sollte angestrebt werden, sondern – auch im Komischen und Ironischen – *Transparenz*. Und ich wage zu behaupten: gäbe es unter den Fernsehautoren heute einen Shakespeare, er würde uns einen Hamlet vom Nachbarhaus visavis und eine Lady Macbeth an der Büromaschine vorführen, daß wir drei Nächte nicht schlafen könnten!

Noch sind fast alle Möglichkeiten offen. Die autonome Kunst des Fernseh dramas mit ihrem „Gesetz des Nähe“ ist nach sehr verheißungsvollen Ansätzen seit geraumer Zeit steckengeblieben. Fernsehklassiker wie die erwähnten *Zwölf Geschworenen* von Reginald Rose oder *Die Frau im Morgenrock* von Ted Willis, ich sagte es schon, sind eigentlich nie übertroffen worden.

So aber kommen die interessantesten Anregungen, inhaltlich wie stilistisch, immer noch aus der älteren und neueren Theaterliteratur. Ich erinnere beispielsweise an Büchners *Woyzeck*. Obwohl sehr stark auch Wordichtung, darf dieses Werk beinahe als Musterbeispiel eines dichterischen Fernsehspiels gelten, geschrieben hundert Jahre vor Erfindung des Fernsehens. Ich zähle einige seiner fernseh dramatischen Qualitäten auf: Tragödie des kleinen Mannes als Kammerspiel ... transparenter Realismus ... gesteigertes dramatisches Tempo ... Gradlinigkeit der Handlung ... Überwiegen der inneren über die

dennoch starke äußeres Spannung, bei geringem äußeren Aufwand ... Kurzszenen in episodischer Form ... Einheit der Handlung und der Zeit ohne Monotonie des Ortes, doch genaue Übereinstimmung zwischen den Orten und dem inneren dramatischen Geschehen ... bei starker dichterischer Bildkraft dennoch lakonischer Wortausdruck ... Volkstümlichkeit der Charaktere und des Milieus bei höchster menschlicher Allgemeingültigkeit. Beispiele aus der österreichischen Literatur: nicht Raimund, nicht Nestroy, wohl aber Schnitzler. Von Wildgans das Gerichtsspiel *In Ewigkeit Amen*, dessen „Pointe“ am Schluß fast nur aus ein paar sparsamen Gesten und Blicken besteht, so verhalten, daß man sie auf der Bühne kaum richtig wahrnehmen kann ... vor der Kamera dagegen blühen sie auf zum vollen Ausdruck humaner Bedeutung. Manche Szenen aus dem Werk Ödön von Horvaths. Ferner von Strindberg bis Samuel Beckett: das Kammerspiel *Wetterleuchten*, ein wenig bekanntes Werk Strindbergs, dessen Realismus seltsam transparent erscheint, fast magisch transparent. Arthur Millers *Tod des Handlungsreisenden*. Endlich Momente der berühmtesten literarischen Clownerie unserer Tage, aus *Warten auf Godot*.

In manchen dieser Werke und Szenen redet das Schweigen. Die Worte selbst sagen nicht selten etwas anderes, als sie logisch bedeuten. Menschen und Ereignisse erscheinen zufällig, beiläufig, trivial ... und werden doch bedeutsam, ja unheimlich und erregend bedeutsam, wenn sie uns in die Nähe rücken. Wer je Fernsehinszenierungen solcher Art erlebt hat, weiß, wie sehr es sich lohnen würde, in den

noch weithin unerschlossenen Landschaften des Alltags und des Menschengesichts auf dramatische Entdeckungsreisen zu gehen.

Ich habe versucht, anknüpfend an den Terminus des „Ansprechens“, den ich dem Terminus des „Überwältigens“ entgegengesetzte, ein indiscret-verführerisches, ein quasi „magisches“ Wirkungselement der Fernseh dramatik zu definieren. Dennoch bin ich der Überzeugung, daß ein gutes Fernsehspiel einem *freien Gespräch* zwischen Autor und Zuschauer nahekommt: einem Gespräch, bei dem der eine Partner, der Autor, die führende Rolle übernimmt und zugleich die Fragen und Antworten des anderen, des Zuschauers, in der Phantasie vorwegnimmt. Ein solches Gespräch ist im Wesentlichen sachlich, aufklärend, erzieherisch ... inspiriert von brüderlicher Sympathie. Dem „magischen“ Wirkungselement, wie ich es nannte, kommt darin eine dienende Funktion zu: es vermag, das Gespräch nicht nur eindringlicher zu gestalten als eine beliebige Diskussion, sondern auch aufregender als jeden Krimi. Manchmal wird es so sein, wie wenn der Autor fragt und der Zuschauer antwortet ... ich nenne das „offene“ Stücke oder Szenen, „offen“

zum Zuschauer hin ... dann wieder umgekehrt. Ich halte die „offene“ Schreibweise für die wesentlichere und wertvollere. Menschen und Ereignisse bewahren dabei etwas Fragmentarisches. Es ist, als bedürften sie wie Vampire der Nahrung vom Blut des Zuschauers, bedürften der Ergänzung, der Mitwisserschaft von Millionen Menschen wie du und ich. Und als trügen sie einen stummen Appell im Gesicht: hör zu, ich will dir was sagen... schau her, ich zeig dir was...

## Der Autor

Prof. Dr.

**Florian Kalbeck**

(1920-1996)

*Schriftsteller, Dramatiker, 1957-1982 Dramaturg, Chef-dramaturg, zeitweise Hauptabteilungsleiter Fernsehspiel beim Österreichischen Fernsehen 1965-1977 Lehrer für Fernseh-dramaturgie an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst.*

PETER A. SCHAUER  
 „Österreich ist nicht  
 Amerika“

Einige persönliche Fernseherinnerungen

Das Wunder des Fernsehens hat mich schon als Kind außerordentlich fasziniert. Es war im Frühjahr 1936 als ich mit meinen Eltern einen Bekannten besuchte, welcher sich in einem Kellerlokal ein Versuchslaboratorium eingerichtet hatte. Dort traf er sich mit anderen Radiobastlern, welche er beim alten Arbeiter-Radiobund kennengelernt hatte, zum gemeinsamen Hobby. Der Arbeiter-Radiobund war in der Zwischenkriegszeit eine Vorfeldorganisation der Sozialdemokratischen Partei. Der Organisator Franz Rossak vertrat die Meinung, daß man durch Pflege gemeinsamer Hobbies leichter an die Menschen herankommen könne als über Politik. So gab es Arbeiter-Fischer, Arbeiter-Photographen, Arbeiter-Filmer, Arbeiter-Sänger, usw. Der Arbeiter-Radiobund war eine der wichtigsten Gruppen. Bis 1934 war der Treffpunkt in einem Kellerlokal am Margaretengürtel beim Eisenbahnerheim. Die Mitglieder, die bisher viel Geld für ihr Hobby ausgeben mußten, konnten hier durch Sammelbestellungen von Bestandteilen viel Geld sparen. Der Arbeiter-Radiobund war eine der Teilorganisationen, welche der Partei kein Geld kosteten, sondern über die Mitgliedsbeiträge noch Geld brachte.

Solche Treffen (noch dazu von ehemaligen sozialdemokratischen Partei-Aktivisten) waren nach den Ereignissen von 1934 nicht ganz ungefährlich. Aber die Männer, welche sich dort trafen, hatten keine subversiven Absichten. Es waren Radio-Amateure, die sich nach der Auflösung des Arbeiter-Radiobunds im wahrsten Sinne des Wortes „im Untergrund“ versammelten und gemeinsam weiterarbeiteten. Und die mühsam hektographierten Zettel, welche dort von Hand zu Hand gingen, waren keine systemkritischen Flugblätter, sondern Schaltpläne zum Selbstbau von Detektoren und Radioapparaten. Mit wenigen Bestandteilen und noch weniger Geld wurden dort Geräte entwickelt, deren Leistungsfähigkeit die Qualität der handelsüblichen Geräte fast erreichte und manchmal sogar übertraf. Mit bescheidensten Mitteln wurden dort winzige kleine „Hurcherln“ entwickelt (leicht versteck-

bare Mini-Dektoren), mit deren Hilfe man Radio Wien empfangen konnte. Diese kleinen Apparate wurden auf verschiedensten Wegen ins Gefängnis geschmuggelt, um den dort einsitzenden Genossen, welche oft in Einzelhaft saßen, eine Verbindung mit der Außenwelt zu ermöglichen.

Zur gleichen Zeit verkündeten Rundfunk und Regierung unisono, daß an die Einführung des Fernsehens momentan nicht zu denken sei. Auf dem Höhepunkt der Weltwirtschaftskrise war man froh, das normale Radioprogramm finanzieren zu können. Also blieb es beim kategorischen Nein zur Television!

Die Radiobastler nahmen die Herausforderung an und bald verfügten sie über eine selbstgebaute, sowie über eine in Deutschland organisierte Braun'sche Röhre, mit der man ein Testbild per Kabel 5 Meter weit in den Nachbarraum übertragen konnte. Die Freude war grenzenlos, als es gelang die Hauskatze Minka vors Objektiv zu locken und deren Bild in den Nebenraum zu „senden“.

Leider lockte das Geschrei die Schuschnigg-Polizei herbei, welche stets auf der Jagd nach systemkritischen Geheimsendern war. Die Bastlerrunde wurde ausgehoben und wegen Geheimbündelei angezeigt. Die mühsam konstruierten Geräte wurden zerstört und so endete das erste österreichische „Privat“-Fernsehen genau so schnell wie es begonnen hatte...

Mehr Glück hatten die Fernseh pioniere in Deutschland. Dort schien die Television - wie der Rundfunk - ins Propagandakonzept zu passen. Das erste richtige Fernsehen sah ich, als meine Eltern im Sommer 1936 mit mir nach Berlin zur Olympiade fuhren. Schon ein Jahr zuvor, im Jahr 1935, war in Deutschland (nach mehr als siebenjähriger Vorarbeit) mit der Ausstrahlung von Versuchsprogrammen begonnen worden. Ganze 50 Fernsehapparate gab es damals in Deutschland. Der deutsche Rundfunkpionier Manfred von Ardenne, den ich nach dem Krieg in Ostberlin traf und dem ich diese Informationen verdanke, erzählte mir, daß alle deutschen Reichsminister, natürlich der „Führer“ (der aber ein echter Fernseh muffel war), die wichtigsten Journalisten, die Herren vom Propagandaministerium und natürlich die Herren von der Post und von der Industrie ihr Fernsehgerät hatten. Für dieses illustre Publikum wurde also das Programm ausgestrahlt! Erst die Olympischen Spiele im Sommer 1936 brachten die große

Wende. Da die ganze Welt nach Berlin kam und die wichtigsten Werke ausverkauft waren, wurde der Beschluß gefaßt, die Spiele im Fernsehen zu übertragen. In aller Eile wurden von der Post in den wichtigsten Postämtern sogenannte „Fernsehstuben“ eingerichtet, wo das staunende Publikum Direktübertragungen von den Spielen miterleben konnte. Nun wurde erstmalig nicht nur für 50 Prominente, sondern für die große Masse gesendet. Über 160.000 Zuschauer haben in Berlin die Olympischen Spiele in den Fernsehstuben verfolgt und ich war einer von ihnen! Nach dem Krieg wurde anlässlich der Berliner Funkausstellung im Jahre 1966 eine solche Fernsehstube rekonstruiert und ich fühlte mich plötzlich ins Jahr 1936 zurückversetzt, als ich als kleiner Junge erstmalig das große Wunder Fernsehen bestaunen durfte.

1937 gab es auf der Berliner Funkausstellung zum ersten Male „Großbildfernsehen“, eine wahre Sensation nach den briefmarkengroßen Bildern der Anfangszeit: nun ein Riesenbild von 3 x 4 Metern. Gesendet wurde nun schon dreimal wöchentlich (je zwei Stunden) und zwar ein reines Unterhaltungsprogramm (vom Pferderennen zum Rhönrad), Kabarett und kurze Theaterstücke.

1938 kam Österreichs Anschluß an das „Großdeutsche Reich“ und alles blickte im Herbst auf die Funkausstellung in Berlin, wo auch die Weichen für Funk und Fernsehen in der „Ostmark“ gestellt wurden. Die Sensation war perfekt als auf der Funkausstellung 1938 der „Volks-Fernsehempfänger“ vorgestellt wurde. Nach dem „Volksempfänger („Jedem Deutschen sein Rundfunkgerät“) und dem „Volkswagen“ („Jedem Deutschen sein eigener Wagen“) kam nun zum Wunderpreis von 650 Reichsmark „für jeden Deutschen sein eigenes Fernsehgerät“. Flugs verlegte die Deutsche Reichspost Breitbandkabel nach Hamburg, Leipzig, Nürnberg, München und schließlich nach Wien. Damit konnte das Programm des Berliner Fernsehsenders in ganz „Großdeutschland“ empfangen werden. Pro Jahr sollten nicht weniger als 10.000 Empfänger gebaut werden. Und damit sich auch jeder „Großdeutsche“ dieses Wundergerät leisten konnte war (wie beim Volkswagen) auch Teilzahlung vorgesehen. Einer großen Fernseh Zukunft schien nichts mehr im Weg

Für Wien  
war der Traum vom Fernsehen  
vorläufig ausgeträumt ...

zu stehen, doch mit Kriegsausbruch war es aus mit dem Traum vom Volkswagen und vom Volksfernsehempfänger! Während die beiden Billigradios (Volksempfänger und DKE) tatsächlich noch gekauft werden konnten, sahen die Besteller von Volkswagen und Volksfernsehgeräten durch die Finger. Die bereits angezahlten Volkswagen wurden nach der Fertigstellung sofort von der Wehrmacht beschlagnahmt und rollten in den Krieg. Aber auch die ebenfalls angezahlten Volksfernsehgeräte wurden sofort nach der Fertigstellung requiriert und Militär-lazaretten übergeben. In den ersten Kriegsjahren lief der Fernsehsender Berlin zur Truppenbetreuung auf Sparflamme weiter. Die Verwundeten in Lazaretten hätte man genauso mit Filmvorführungen unterhalten können!

1943 wurde der deutsche Fernsehsender in Berlin mangels Personal eingestellt. Die geplante Ausstrahlung des Programms nach Hamburg, Leipzig, Nürnberg, München, Salzburg und Wien kam nie zustande und die bereits eingerichteten Bildfunk-Telefon-Zellen in den Postämtern der deutschen Großstädte (wo man seinen Gesprächspartner nicht nur hören, sondern auch sehen konnte) blieben unbenutzt. Für Wien war der Traum vom Fernsehen vorläufig ausgeträumt...

In Berlin ging man andere Wege. Als das deutsche Militärkommando im besetzten Paris ständig um deutsche Schauspieltruppen zur Unterhaltung der deutschen Besatzungssoldaten bat (die in Deutschland längst nicht mehr zur Verfügung standen), schickte man einfach den Berliner Fernsehsender sowie eine Ladung von Unterhaltungsfilmern nach Paris, um dort das Programm auszustrahlen, für welches man in Deutschland kein Personal mehr hatte. Mit Hilfe französischer Techniker wurde der Sender in Windeseile installiert und sendete zwei volle Jahre bis zum Zusammenbruch. Eine kleine Gruppe Deutscher und eine große vieler sachkundiger Franzosen boten ein Programm, welches sich sehen lassen konnte: Begonnen wurde natürlich mit den Filmen aus Deutschland, aber als bedingt durch die Kriegsereignisse kein neues Material nachkam, begann man mit Eigenproduktionen, besonders mit Revue-Abenden und mit Chansons in deutscher und französischer Sprache. Das Programm wurde in deutschen Wehrmachtsheimen und Lazaretten, aber auch von der französischen Zivilbevölkerung bewundert, wo immer diese Gelegenheit zum Zusehen hatte. Vom Eiffelturm aus

versorgte der Sender den ganzen Raum von Groß-Paris und eine ganze Reihe junger französischer Fernsehtechniker erlernte hier das neue Metier. Der Zulauf französischer Zivilangestellter (darunter viele „rassisch“ Verfolgte) war sehr groß, da sie als Zivilangestellte des deutschen Militärsenders vor Deportation und Zwangsarbeit geschützt waren. So arbeitete die seltsame Crew bis Kriegsende, als es in Deutschland selbst längst kein Fernsehen mehr gab. Beim Kampf um Paris fiel der Sender unzerstört in die Hände der Franzosen, die ihn übernahmen und weiterführten. Schließlich wurde sogar der deutsche Sendeleiter, der mit der abrückenden Wehrmacht das Land verlassen hatte, wieder nach Paris geholt und von den neuen Herren engagiert. In Deutschland und Österreich aber war jahrelang Sendepause...

Nach dem Krieg wälzten in Österreich als erste die Amerikaner Fernsehpläne. Denn sie waren besorgt über die Forcierung von Fernsehplänen in den Oststaaten und befürchteten von dort kommunistische Agitation. Der Radio- und Fernsehbegeisterte Daniel Brier vom Sender Rot-Weiß-Rot scharte einige Begeisterte um sich, die von der Bühne des Bürgertheaters im Rahmen der USIS\* ein Versuchsprogramm starten wollten. Die ehrgeizigen Pläne scheiterten aber an der Finanzierung.

Der russischen Besatzungsmacht wiederum waren die Pläne für ein amerikanisches Fernsehen in Österreich bekannt, und sie befürchtete, daß ein österreichisches Fernsehen aus Geldmangel noch in weiter Ferne liegen würde, und daher das Projekt der Amerikaner das einzige sein könnte. Über das Verbot der Ultrakurzwellen, die für das Fernsehen unbedingt nötig ist, konnte dies gestoppt werden.

Damals hoffte ich auf eine möglichst rasche Einführung eines österreichischen Fernsehens, da ich es als wichtiges kulturpolitisches Medium einschätzte. Als ich 1946 zum Kulturreferenten der Sozialistischen Jugend Leopoldstadt gewählt wurde, besuchte ich Viktor Matejka im Rathaus und legte ihm ein gemeinsam mit Franz Rossak entwickeltes Konzept vor, welches in allen österreichischen Orten die Errichtung eines Kulturhauses (mit einer kleinen Bühne) für Veranstaltungen aller Art, wie Vorträge, Versammlungen, Konzerte, Filmvorführungen, Radio-Gemeinschaftsempfang, und sobald als möglich Fernsehen vorsah.

Das sollte aber noch länger dauern, als ich dachte. Doch inzwischen konnte ich das Phänomen Fernsehen anderswo besser ergründen...

1948 kam ich an die neu errichtete österreichische Kinemathek mit der Aufgabe, den Kontakt mit den ausländischen Sammlern und Archiven wieder herzustellen. Meine erste Auslandsreise führte mich nach Paris zu Henri Langlois, den ich schon aus der Zeit vor dem Krieg kannte. Dabei hatte ich Gelegenheit, den von den Deutschen errichteten Sender zu sehen und mit einigen Technikern zu sprechen, die hier schon während des Krieges gearbeitet hatten. Einer von ihnen war eben von seiner ersten Amerikareise zurückgekehrt und schwärmte vom rasanten Aufschwung der amerikanischen Television. Aber es sollte noch volle zwei Jahre dauern bis ich selbst nach Amerika kam. 1950 war es endlich soweit. Nach mühevolem Flug mit einer uralten Douglas-Propellermaschine und oftmaligem Umsteigen erreichte ich endlich die USA, wobei ich schon im Hotel mit der Vielfalt des amerikanischen Fernsehens konfrontiert wurde. Dann ging es mit dem Autobus an die Ostküste (drei Tage und drei Nächte) und mir wurde zum ersten Mal die Bedeutung des Fernsehens klar: die kleinsten und verschlafenen Nester auf der gigantischen Strecke hingen am Fernsehen und auf dem Dach der miserabelsten Hütte prangte eine Fernseh-Antenne. Immer neue Lokalsender kamen hinzu und bei wichtigen Ereignissen wurden erstmalig die einzelnen kleinen Stationen in einer gigantischen Ringschaltung „from coast to coast“ zusammengeschaltet. Bis zu 200 Millionen Zuschauer bei der gleichen Sendung! So viele Menschen hat noch kein Medium der Welt erreicht!

Natürlich wurde das Fernsehen zu einer großen Konkurrenz für die Presse. Wer wollte denn am nächsten Morgen in der Zeitung lesen, was er schon einen Tag zuvor im Fernsehen gesehen hatte? Aber die Zeitungen schalteten schnell, allen voran die Lokalblätter. Sie schränkten die „großen Nachrichten“ ein und druckten lieber persönliche Kommentare zu dem, was die TV-Konsumenten schon wußten. Und schließlich pflegten sie Klatsch und Lokalteil. Da konnte der TV-Konsument von Mrs. Millers entlaufener Katze lesen, von Mr. Donalds Beförderung zum Supervisor, von Mrs. Blacks 95. Geburtstag und von den Drillingen Mrs. Greens. Das waren Nachrichten, die das Fernsehen nicht verbreitete, die der Leser nur in seiner Lokalzeitung finden konnte.

\* United States Information Service

Die großen Pressebosse und Verleger aber begaben sich direkt in die Höhle des Löwen und beteiligten sich an bestehenden Fernsehstationen oder begründeten neue. So profitierten sie von beiden Medien und hatten den doppelten Erfolg.

Die österreichischen Zeitungsherausgeber und Verleger brauchten für ihr Engagement beim Privat-Fernsehen weitaus länger. Sie ließen sich von der neuen Konkurrenz einfach überrollen und starteten tatenlos auf das neue Medium wie das Kaninchen auf die Schlange. Ich jedenfalls hatte von Amerika viel gelernt und verließ das Land mit einer brandneuen Fernsehkamera, einem kleinen Monitor, sowie einem großen Koffer voller Ideen. Leider erwiesen sich alle drei Sachen nur als amerikatauglich. Österreich ist eben nicht Amerika!

1953 wurde in Wien die Fernsehstudien-gesellschaft vom alten UFA-Mann Wymetal und dessen Schwiegersohn Kurt Seidler gegründet. Ich selbst war von der Idee des Fernsehens so fasziniert, daß ich mich mit der Fernsehstudien-gesellschaft zusammentat. Mit den aus Amerika mitgebrachten Geräten hatte ich in einem Raum meiner Wohnung ein kleines Versuchsstudio eingerichtet. Außerdem hatte ich sowohl eine Reihe von Schmalfilmen gekauft, als auch Rechte und Optionen für weitere Filme. Ich stellte meine Geräte sowie meine Filmsammlung zur Verfügung und wir machten uns an die gemeinsame Arbeit.

Es war ein langer und steiniger Weg. Wer sich 1953 mit dem Fernsehen beschäftigte, galt als Spinner, der einer amerikanischen Verrücktheit nachhing. Legendär war der Ausspruch Julius Raabs: „Wer soll sich denn so a Kasperltheater anschau'n?“ Auch die Industrie hatte die großen Möglichkeiten des neuen Mediums nicht erkannt. Nur die SPÖ, die sich über die schwarze Dominanz beim Hörfunk grün und blau ärgerte, setzte von Haus aus auf das Fernsehen. Bald entstand der Slogan „Schwarze Welle - Roter Schirm!“

Noch war Österreich nicht fernsehreif. Die Alliierten verboten dem vierfach besetzten Land den UKW-Funk und damit die Möglichkeit, Fernsehen in Bild und Ton auszustrahlen. Dabei wurde rings um Österreich fieberhaft am Fernsehen gearbeitet. Durch die Überreichweiten ausländischer Sender kam 1954 das Fernsehen auf leisen Sohlen nach Österreich. Lange vor Existenz eines österreichischen Programms tauchten in den Radiogeschäften plötzlich die

ersten Fernsehgeräte auf. 1954 war in der benachbarten Schweiz nach längerer Versuchszeit das normale Fernsehprogramm aufgenommen worden. Leistungsfähige Sender versorgten nicht nur das ganze Land, sondern auch weite Teile Vorarlbergs und Tirols. In Westdeutschland entstanden von Hamburg bis München mit Hilfe der Westalliierten starke Sender, die weit über die Grenzen des eigenen Landes auch weite Gebiete der DDR und Westösterreichs versorgten, von Salzburg bis Oberösterreich. Da sowohl Italien als auch die Oststaaten an die Errichtung leistungskräftiger Sender gingen, die Österreich vom Süden, Westen und Norden her „mitversorgen“ konnten, war es auch den Bremsern und Verzögerern klar, daß es höchste Zeit für ein eigenes österreichisches Fernsehprogramm war. Der Gedanke, für ewige Zeiten von den Nachbarländern her mit deren Programmen berieselt zu werden, schien auf die Dauer unerträglich. Nun war es Zeit zum Handeln.

Im Herbst 1954 fand im Wiener Künstlerhaus die erste große Fernsehausstellung statt. Die stauenden Zuschauer konnten hier zum ersten Mal einen Blick hinter die Kulissen des Fernsehens machen: Sie sahen den Betrieb eines kleinen Nachrichtenstudios, wie er heute bei Übertragungen von Messeveranstaltungen üblich ist, ferner ein improvisiertes Live-Programm mit Quiz, Unterhaltungsspielen, kleinen Sketches usw. Dieses Programm wurde, da das Senden ja noch nicht gestattet war, über Kabel zu kleinen Monitoren geleitet, wo die Wiener das erste Fernsehprogramm ihres Lebens sahen. Die ganze Veranstaltung wurde von der „grande dame“ Franziska Kalmar moderiert, die auf diese Weise zur ersten österreichischen Fernsehsprecherin wurde... Auch ich war unter den ersten Besuchern; wenn ich auch das „Programm“, wie beispielsweise eine Schlagobers-Schlacht mehr als infantil fand, so faszinierte mich doch die Technik.

Diese Fernsehshow war tagelang das Gespräch von Wien, weil es für viele Menschen, die nie zuvor ein Programm des deutschen oder schweizer Fernsehens gesehen hatten, die erste Begegnung mit der Television war.

Schließlich gelang es, von allen vier Alliierten die Bewilligung für UKW-Sendungen zu erhalten, wodurch die Ausstrahlung eines österreichischen Fernsehprogramms in Bild und Ton im Jahr 1955 endlich ermöglicht wurde. Den Höhepunkt bildete eine Übertragung aus der wiedererrichteten Staatsoper, bei der allen Beteiligten die Tränen der Rührung in den Augen standen. Wir werden

diese Übertragung niemals vergessen. Endlich hatte auch das kleine Österreich sein eigenes Fernsehprogramm.

Da es zunächst viel zu wenig Filmmaterial (mit Rechten für das Fernsehen) gab, belieferte ich das österreichische Fernsehen lange Zeit mit Filmen. Später lieferte ich auch Archivmaterial für Eigenproduktionen, wie „Männer und Mächte“, „Erinnern sie sich noch“ usw.

Auf dem Höhepunkt der nationalen Euphorie schickte die Post an alle Besitzer von Fernsehgeräten „nur zur Registrierung“ ein Anmeldeformular mit dem ausdrücklichen Hinweis, daß das gegenwärtige Programm nur ein Versuchsprogramm sei und daher völlig gebührenfrei. Die Apparatebesitzer meldeten daraufhin brav ihre Geräte wegen der garantierten Gebührenfreiheit bei der Post an. Kaum hatte die Post alle Namen und Adressen der Anmelder, wurde das Programm vom Versuchsprogramm zum Normalprogramm umbenannt und den Leuten flatterten saftige Gebührenrechnungen ins Haus...

Als das neue Hilton-Hotel in jedem seiner 600 Zimmer einen Fernsehapparat aufstellen wollte, verlangte die Post 600 Fernsehgebühren. Das war für das Hotel untragbar. Eine Gruppe zorniger junger Männer suchte und fand die Lösung: Privatfernsehen! Man verzichtete auf das ORF-Programm und gestaltete in einem kleinen Studio im Hotel ein eigenes Fernsehprogramm; auf amerikanische Art, ohne jede Gebühr, rein auf Werbebasis. So entstand FACTS (First Austrian Commercial Television Service). Dieser Privatsender begann Ende 1966 mit Vorberei-

tungen und sendete ab März 1967.

Das Programm bestand aus kurzen Filmen und Shows in englischer Sprache, Nachrichten und vielen Eigenberichten aus Wien, unterbrochen von kurzen Werbeblocks. Das Programm wurde den Hotelgästen per Kabel ins Zimmer geschickt: die Geburt von Privat- und Kabelfernsehen in Österreich! Der junge Kameramann Helmut Kronberger (heute ein etablierter Filmschaffender) besorgte die Film-Einspielungen; der Spitzengraphiker Thilo Rom sorgte für Titel und Design; eine junge Amerikanerin verlas in bestem Englisch die Nachrichten und ich selbst sorgte für die Filmbeschaffung.

Organisator und Gesamtleiter war H. Rosner jun. von der Firma Photo-Rosner. Rosner war aber mit dem Erfolg seines Hotelfernsehens nicht zufrieden; er suchte um eine Konzession für eine Privatstation an, um vom Messturm im Prater aus ganz Wien mit einem zweiten (englischsprachigen) Programm zu versorgen. Die Konzession wurde nie erteilt. Die Zeit für privates Fernsehen war eben noch nicht reif. Es half auch nicht, daß sich Adabei in der Kronen Zeitung für das Projekt einsetzte. Im Gegenteil: Die Konkurrenz war aufgerüttelt und setzte die Werbekunden unter Druck. Die Werbeaufträge gingen zurück und die junge Firma geriet

ernstlich in Zahlungsschwierigkeiten. Als Rosner schließlich einem Herzinfarkt erlag, brach alles zusammen und es dauerte Jahrzehnte bis sich wieder jemand an Privatfernsehen und Kabelfernsehen herantraute. Ich selbst aber werde die Zusammenarbeit mit dem kleinen idealistischen Team nie vergessen.

## Der Autor

*Peter A. Schauer (1930)*

*ist Autor, Übersetzer und Filmarchivar in Wien;  
Präsident des österreichischen  
Filmarchivar-Verbandes.*

## REZENSION

PIERRE BOURDIEU

Über das Fernsehen

Edition Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1998. 140 S.

Das Taschenbuch beinhaltet Vorträge zum Thema Fernsehen von Pierre Bourdieu, die vom Collège de France produziert und vom Privatsender Paris Première auch ausgestrahlt wurden: Bourdieu begreift den Bildschirm als einen „Spiegel des Narziß“, wenn er die Motivation, im Fernsehen aufzutreten, weniger darin sieht, etwas sagen zu wollen als sich selbst zur Schau zu stellen. Gleichzeitig meint er aber, daß es nicht sinnvoll sei, sich dem Fernsehen grundsätzlich zu entziehen; gerade Wissenschaftler – „Beamte der Menschheit“ (Husserl) – hätten die Pflicht, ihre Erkenntnisse an die Öffentlichkeit zu bringen. Bourdieu plädiert aber dafür, sich zuvor einige Grundfragen zu stellen, die sich auch Zuschauer und Kritiker stellen würden: „Hat er etwas zu sagen? Sind die Voraussetzungen so, daß er sich verständlich machen kann? Verdient das, was er sagt, hier präsentiert zu werden? Mit einem Wort: Was macht er da eigentlich?“ (18) Das Fernsehen, so Bourdieu, erteile das Wort vor allem Schnelldenkern, „die, wie ein gewisser Westernheld, schneller schießen als ihr Schatten...“ (39) Beweisführung im Sinne von Descartes, mit langen Begründungsketten, sei kaum möglich. Außerdem kämen erfahrungsgemäß weniger in ihren Forschungen steckende Wissenschaftler zu Wort als „Medienhirsche“, die immer zur Stelle und bereit für Stellungnahmen sind. Die eigentliche sokratische Aufgabe, jemanden, der etwas Wichtiges zu sagen hat, dazu zu verhelfen, es herauszubringen, gehe verloren; ganz im Gegenteil, würden zumeist sogenannte „bons clients“ ins Fernsehen eingeladen, von denen man weiß, daß sie sich zu benehmen wissen, keine Schwierigkeiten machen, keine Vorfälle provozieren und redselig sind.

Zum eigentlichen Thema meint Bourdieu, daß der Fernsehberichterstattung eine wesentliche Gefahr im klassischen Sensationalismus drohe: „Blut und Sex, Tragödien und Verbrechen“ (22) seien die Ingredienzien, um die Einschaltquote zu steigern. Höchste Errungenschaften der Mensch-

heit, so Bourdieu, wie Mathematik, Poesie, Literatur oder Philosophie seien freilich „gegen das Äquivalent der Einschaltquote, gegen die Logik des Kommerzes“ entstanden. (37) Kein neuer, aber nach wie vor ein aktueller Ansatz. Das Fernsehen verlange zudem nach Dramatisierung, was dazu führt, daß es die Bedeutung von Ereignissen übersteigert. Eine andere Gefahr liege insofern darin, daß das Fernsehen nicht mehr nur Wirklichkeit abbildet, sondern Wirklichkeit erzeugt; Bourdieu illustriert diese hyperrealen Eigenschaften am Beispiel eines Schülerstreiks: die Journalisten – in der Angst, ein „neues 68“ zu verpassen – interviewen Jugendliche, die anfangs nicht sehr politisiert sind, bauen Sprecher auf, die in der Wechselwirkung mit den Medien immer politischer werden. Aus dem „Beschreiben“ der sozialen Welt wird ein „Vor-schreiben“. Auch dies von überkommener Aktualität.

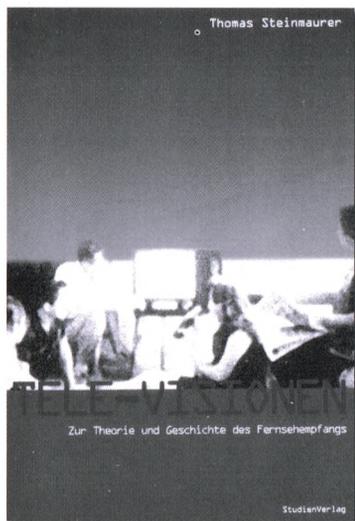
Ein besonderes Problem des Fernsehens seien seine Journalisten; obwohl sie eine untergeordnete Stellung in der Kulturproduktion einnehmen, üben sie eine Form von Herrschaft aus: durch die Verfügungsgewalt über die Mittel, „öffentlich zu existieren“, genießen sie ein Ansehen, „das zu ihren intellektuellen Meriten oft in keinerlei Verhältnis steht...“ (66) Dies mache sie bisweilen sogar „gefährlich“. Was unter „gefährlich“ zu verstehen sei, illustriert Bourdieu anhand eines Beispiels: Journalisten berichten über die Ermordung eines jungen Franzosen durch einen anderen jungen Franzosen – allerdings afrikanischer Herkunft -, „um anschließend die anzuklagen, die Öl in das von ihnen selbst entzündete Feuer gießen“, die Parteigänger der Front National, die die geweckten Emotionen auszuschlachten versuchen. Es handle sich hierbei um „einen Vorfall, den die Journalisten selbst geschaffen haben, indem sie ihn auf die erste Seite setzten, ihn zu Beginn der Fernsehnachrichten wiederkäuten, um sich als schöne humanistische Seelen anschließend noch einen Tugendpreis dafür zu sichern, daß sie lauthals moralisierend die rassistische Intervention einer Partei verurteilen, die sie überhaupt erst zu dem gemacht haben, was sie ist, und der sie immer wieder ihre schönsten Manipulationsinstrumente zur Verfügung stellen.“ (92)

Bourdieu's äußerst aktuelle Konklusion ist, daß man im Namen der Demokratie gegen die Einschaltquote kämpfen kann und kämpfen muß.

Wolfgang Pensold



# NEUERSCHEINUNG



Thomas Steinmaurer

## Tele-Visionen

Zur Theorie und Geschichte des Fernsehempfangs

Tele-Visionen stehen sowohl am Anfang als auch am Ende der Fernsehgeschichte. Sie beginnen mit den ersten Vorahnungen und Spekulationen zu einem neuen Medium und enden mit jenen Visionen, die das Ende des klassischen Massenmediums Fernsehen voraussagen. Dazwischen liegen über 100 Jahre Fernsehgeschichte, die in dieser Publikation unter dem Aspekt des Empfangs, also der Situation des Zuschauens, betrachtet wird. In Anlehnung an die Arbeiten Siegfried Zielinskis („Audiovisionen“) wird die Geschichte des Zuschauens als Entwicklung des Fernsehens unter den Einflußgrößen von gesellschaftlichen Aspekten (Ökonomie, Kultur, Politik) rekonstruiert.

Aus dem Inhalt:

- Zur Theorie des Fernsehempfangs
- Entstehungsbedingungen des Fernsehens im Geflecht der Nachbarmedien
- Von den Visionen zu den ersten technischen Artefakten und Modellen des Fernsehens
- Neubeginn und Kontinuität. Der unaufhaltsame Aufstieg der Television
- Vom Massenmedium Fernsehen zu seiner Integration ins digitale Netz.  
Das Ende eines Massenmediums?

Bei Unzustellbarkeit  
bitte zurück an:

ZN: 44668W87E

**medien & zeit**

A-1014 Wien, Postfach 208

P.b.b.,  
Erscheinungsort Wien,  
Verlagspostamt 1090 Wien,  
2. Aufgabepostamt 1010 Wien