

Die europäische Wiedergeburt des Radios?

Die Entwicklung und Arbeit des EBU-Radioprogrammkomitees¹

Angesichts der wachsenden Konkurrenz des Fernsehens und der internationalen kommerziellen Sender begann man Ende der 1950er Jahre bei den öffentlich-rechtlichen Rundfunksendern in Europa ernsthafte Überlegungen über die Zukunft des Hörfunks anzustellen. Das 1964 gegründete Radioprogrammkomitee der »European Broadcasting Union« (EBU) wurde schnell ein wichtiges Forum, in dem die Zukunft des Mediums debattiert wurde. Der Beitrag skizziert die Vorgeschichte und das erste Jahrzehnt dieses Komitees. Dabei wird das Radioprogrammkomitee als privilegierter Beobachter und als Vermittler in einer transnationalen Sphäre begriffen, mit Hilfe dessen die Zirkulation von Ideen, Menschen und Programmen sichtbar gemacht werden kann. Der Aufsatz untersucht die ersten Überlegungen innerhalb der Organisation zum Wesen des Mediums und die daraus resultierende Programmtätigkeiten. Er zeigt die technischen, institutionellen, juristischen und diskursiven Brücken und Hindernisse zum Programmaustausch auf, beispielsweise an Themen wie den Pop-Schallplatten und dem Austausch mit Staaten des Sowjetblocks.«

1. Einleitung:

Die unsichere Zukunft des Radios im beginnenden Fernsehzeitalter

Ende der 1950er Jahre, als der Siegeszug des Fernsehens zum Leitmedium durch Europa schon weit fortgeschritten war, war nicht klar, was mit seinem Vorgänger Radio passieren würde. Die öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten, die – mit einigen wichtigen Ausnahmen – in fast allen westlichen Ländern nationale Sendemonopole besaßen, sahen das Medium in einer Klemme. Auf der einen Seite stand das neue Bildmedium als Bedrohung, auf der anderen Seite standen die kommerziellen Sender, die sich nicht an nationale Äthergrenzen hielten. Die nationalen Radiomacher sahen aber nicht nur Herausforderungen, sondern auch mögliche Lösungen jenseits der Grenzen: Der Bund der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten im damaligen West-Europa, die »European Broadcasting Union« (EBU), richtete 1958 eine erste Arbeitsgruppe ein, die sich der Zukunft des Mediums widmen sollte.² Diese Gruppe wurde 1964 zum festen Radioprogrammkomitee. Die Aktivitäten dieses Komitees bieten für Historiker/innen die Möglichkeit, über nationale Mediengeschichtsschreibung hinaus zu sehen und transnationale Zusammenhänge zu erforschen. Ein Plädoyer wie das von Michele Hilmes, die aufforderte, den Blick darauf zu lenken, »wie transnationale Debatten und Konflikte nationale Systeme beeinflusst, ja gestaltet haben«,³ kann angegangen werden.

Im Folgenden werden die Gründung und Tätigkeiten des Radioprogrammkomitees im ersten Jahrzehnt seines Bestehens skizziert. Im Zentrum stehen die Bemühungen des Komitees, verschiedene Formen

des internationalen Programmaustausches zu gestalten. Dabei verdient besondere Aufmerksamkeit, wie dadurch die technischen, juristischen und diskursiven Grenzen der transnationalen Rundfunkräume geformt wurden. Diese Rundfunkräume will ich hier als »technologische Zonen« im Sinne von Andrew Barry verstehen. Er hat diese als Räume definiert, wo Wissen und Material harmonisiert werden, um deren Zirkulation zu erlauben und zu regulieren.⁴ Es handelt sich beim Rundfunk nicht um eine einzige Zone, sondern als Zusammenspiel von sämtlichen, sich überschneidenden Zonen, also von Sendern, (mobilen) Empfängern, von live gesendetem oder aufgenommenem Inhalt, der als ‚Public Service‘ oder als kommerzielles Produkt bzw. als Kom-

¹ Ein Teil der Forschung für diesen Aufsatz wurde ausgeführt unter dem – von der Niederländischen Forschungsorganisation (NWO) – unterstützten Projekt »Transnational Infrastructures in Europe« (TIE). Die Leitung des Projekts hatte Professor Johan Schot an der TU Eindhoven 2004–2008 (www.tie-project.nl). – Ich bin Generaldirektor Jean Reveillon für die Besucherlaubnis sowie Avril Mahon-Roberts und der Kommunikationsabteilung der EBU in Genf für die freundliche Betreuung im Archiv sehr dankbar. Ein besonderer Dank gilt auch meiner Kollegin Suzanne Lommers, die mit mir Einsichten, Quellen und sämtliche Stunden im Archiv geteilt hat.

² Zur Geschichte und Struktur der EBU siehe: Ernest Eugster: *Television Programming across National Boundaries: the EBU and OIRT Experience*. Cambridge, MA 1983; Rüdiger Zeller: *Die EBU. Internationale Rundfunkkooperation im Wandel*. Baden-Baden 1999; Wolfgang Degenhardt und Elisabeth Strautz: *Auf der Suche nach dem europäischen Programm. Die Eurovision 1954–1970*. Baden-Baden 1999.

³ Michele Hilmes: *Radio-Nationen. Die Bedeutung transnationaler Medienforschung*. In: Michaela Hampf und Ursula Lehmkuhl (Hrsg.): *Radiowelten. Politische, soziale und kulturelle Aspekte atlantischer Mediengeschichte vor und während des Zweiten Weltkriegs*. Berlin 2006, S. 85.

⁴ Andrew Barry: *Political Machines: Governing a Technological Society*. London 2001.

bination aus beidem zirkuliert. Aus der Sicht und aus den Handlungen des Komitees können die erfolgreichen und gescheiterten Harmonisierungsprozesse untersucht werden, um sowohl die Schaffung als auch die Fragmentierung europäischer Rundfunkräume aufzuzeigen.⁵ So werden Einsichten in eine transnationale Dimension vom »europäischen audiovisuellen Raum« – mit Einschluss des »Audio«-Bereichs – gewonnen.⁶

Dieser Aufsatz verfolgt zwei Ziele. Zum einen geht es darum, einen bislang kaum beachteten transnationalen Akteurs- und Quellenbestand ans Licht zu bringen.⁷ Dabei geht es aber nicht darum, das Hörfunkprogrammkomitee unbedingt als dominanten Akteur und dessen Programmprojekte als die wichtigsten Entwicklungen im Radio in dieser Zeit darzustellen. Vielmehr gilt es, das Komitee als privilegierten Beobachter und Vermittler in einer transnationalen Sphäre zu nehmen, mit Hilfe dessen die Zirkulation von Ideen, Menschen und Programmen sichtbar werden.⁸ Erst durch die Analyse dieser Tätigkeiten kann eine Einschätzung der Handlungsräume und -möglichkeiten der EBU in der europäischen Rundfunklandschaft erfolgen. Die Entwicklungen im Radiobereich werden auch im Lichte der Fernsehaktivitäten der EBU angeschaut, um sowohl die Verhältnisse zwischen den Medien als auch die Konturen europäischer audiovisueller Räume zu zeigen.

2. Ausgrenzung und Austausch: Die europäische Rundfunklandschaft und die Senderverbünde bis 1960

Das Radioprogrammkomitee der EBU war nicht der erste Versuch, einen europaweiten Programmaustausch zu koordinieren – in mancherlei Hinsichten war es sogar der letzte.⁹ Das Komitee war in eine Institution eingebettet, deren Kompetenzen und Arbeitsweisen in die Jahrzehnte vor dem Zweiten Weltkrieg zurückreichen, die prägend waren für die Arbeit des neuen Komitees. In den ersten Jahren des neuen Mediums Radio gab es in Europa noch kein internationales Abkommen zur Verteilung der Frequenzen, was schnell zu einer chaotischen Situation führte, vor allem als die Stärke der Sender zunahm. Schon 1925, fast gleichzeitig mit der Gründung vieler nationaler Rundfunksender, die zu der Zeit vielfach noch kommerzielle Unternehmen waren, wurde ein internationaler Dachverband gegründet, die »International Broadcasting Union« (IBU). Diese hatte sich sofort mit der Frage der Frequenzuteilung und der Beseitigung des ‚Chaos‘ im Äther beschäftigt, also mit einer transnationalen Arena, in die die nationalen Institutionen in Europa weitgehend eingebettet waren.¹⁰ Zeitgleich hatte sich die IBU mit juristischen

Schwierigkeiten beschäftigt, die das neue Medium ins Spiel brachte, sowie vor allem mit Künstler- und Urheberrechtsfragen für Sendungen, die über die nationalen Grenzen hinaus gingen.

Ein Problem der internationalen Rundfunksender waren Empfangsstörungen; ein anderes bildete die internationale Propaganda. Im Sinne der Völkerverständigung war die IBU bemüht, auf friedvolle Weise Rundfunkprogramme über nationale Grenzen zu bringen. Die IBU hat schon im Jahr ihrer Gründung Kontakte mit dem »International Telephone Consultative Committee« (CCIF) der »International Telegraph Union« aufgenommen, mit der Bitte, die Möglichkeiten zu untersuchen, ein internationales Netzwerk von Kabeln eigens für den Funk zu entwickeln. Die CCIF zeigte sich interessiert. Nach einigen Jahren der Zusammenarbeit der beiden Organisationen besaß die IBU auch eine Karte eines Netzwerkes von Hochkapazitätsleitungen zwischen den Sendern, die als »geschickt für Musik« galten. Noch bevor das Netzwerk fertig war, versuchte die IBU eine Reihe »europäischer« Sendungen zu machen, die sogenannten »nationalen Nächte«. Jedes teilnehmende Land sollte ein Programm (Musik und Wort) zusammenstellen, das die Eigenschaften des Landes darstellte. Die Aufrisse für diese Programme wurden übersetzt

5 Siehe Alexander Badenoch und Andreas Fickers: Europe materializing? Towards a transnational history of European infrastructures. In: Dies. (Hrsg.): *Materializing Europe. Transnational infrastructures and the project of Europe*. Basingstoke 2010 (erscheint demnächst), S. 1–23.

6 Marsha Siefert: Twentieth Century Culture, 'Americanization' and European Audiovisual Space. In: Konrad Jarausch and Thomas Lindenberger (Hrsg.): *Conflicted Memories: Europeanizing Contemporary Histories*. New York and Oxford 2007, S. 164–193. Siefert gebraucht den Begriff der »Audiovisuellen Räume« lediglich, um die Bildschirmmedien Film und Fernsehen zu beschreiben, wobei sie einräumt, dass populäre Musik auch ein wichtiger Bestandteil davon sein muss.

7 Das Schriftarchiv der EBU befindet sich am Hauptsitz der Organisation in Genf. Es enthält unter anderem die Protokolle aller Abteilungen der EBU, wie auch die ihres Vorgängers, der International Broadcasting Union (IBU), sowie sämtliche Akten der OIRT, die 1993 in die EBU übergegangen ist. Zudem enthält das Archiv eine Bibliothek mit Büchern und grauer Literatur über Rundfunk von den 1920er Jahren bis heute. Siehe hierzu: Alexander Badenoch und Suzanne Lommers: EBU Archives: The other 'public service'. In: EBU Diffusion. Online abrufbar unter: http://www.ebu.ch/CMSImages/en/online_26_e_archives-uer_tcm6-45878.pdf (Abfrage vom 24.7.2010).

8 Kurze Übersichten über die Radiotätigkeiten der EBU bieten: Burton Paul: *Radio and Television Broadcasting on the European Continent*. Minneapolis 1967, 139 f.; Harold A. Fisher: *The EBU: Model for Regional Cooperation*. In: *Journalism Monographs* 68 (1980), 11–15; Eugster, 1983 (Anm. 2), S. 73–75.

9 Andreas Fickers and Suzanne Lommers: Eventing Europe: Broadcasting and the mediated performances of Europe. In: Alexander Badenoch and Andreas Fickers, 2010 (Anm. 5), S. 225–251.

10 Vgl. Jennifer Spohrer: *Ruling the Airwaves: Radio Luxembourg and the Transnational Construction of European National Broadcasting, 1929–1950*. Dissertation. Columbia University 2007.

und durch die IBU verteilt, so dass sie lokal in den einzelnen Ländern zusammengestellt werden konnten.¹¹ Passende Inhalte einer solchen Sendung mussten sowohl »national« als auch »hochwertig« genug sein. Im Prinzip waren Stücke aus dem klassischen Repertoire und aus der Oper (aber nicht Operette) gewünscht. In der Ausführung jedoch ließen die Sendungen sehr zu wünschen übrig und wurden nach zwei Staffeln 1931 wieder eingestellt.

Die IBU beobachtete und unterstützte die sich langsam ausbreitenden technischen Möglichkeiten hin zu einem internationalen Austausch. Sie führte Statistik über internationale Funkrelais und hatte eine Clearingstelle eingerichtet, wo Länder Angebote oder Wünsche zum Programmaustausch einreichen konnten. Im Laufe der 1920er Jahre wurden, oft von Mitteleuropa aus, immer wieder Experimente mit internationalen Ringsendungen ausgeführt. Erneut probierte die IBU, »europäisches« Radio zu gestalten, in der Form einer neuen Reihe, diesmal von Live-Übertragungen, die »Europäischen Konzerte«. Für die Teilnahme gab es zwei Bedingungen: eine technisch hochwertige Verbindung und ein Programm von besonderer Qualität. Zu Letzterem räumte die IBU schon ein, dass populäre Musikstücke durchaus erwünscht seien, machte aber auch darauf aufmerksam, das Niveau möge nicht zu weit sinken. In der IBU argumentierte man: »if radio becomes nothing but just a means of reproducing applied music and therefore an expression of a primitive amusement (dance, appeasing unconscious senses) it would do little justice to its high technical value«.¹² Ähnliche Überlegungen waren auch 30 Jahre später an den Genfer Versammlungstischen hörbar. Von 1931 bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs liefen insgesamt 28 »Europäische Konzerte«.

Die IBU, mit Hauptsitz in der neutralen Schweiz, überstand zwar den Krieg, doch sie hatte Verluste hinzunehmen. So war ihr technisches Zentrum in Brüssel von der deutschen Wehrmacht übernommen worden und dessen Leitung durch Verbindungen zum Nazistaat diskreditiert. Im März 1946 wurde die »Organisation International de Radiodiffusion« (OIR – ein T für Television kam 1959 hinzu) als Nachfolger ins Leben gerufen, vor allem auf Initiative der Sowjetunion. Bald wurde die geplante Dominanz der UdSSR innerhalb der neuen Organisation deutlich, und die BBC zog sich aus den Verhandlungen zurück, gefolgt von sämtlichen Ländern. 1950 nahm die BBC die Chance wahr, ein westliches Gegenstück, die EBU, zu gründen. Diese übernahm letztendlich sowohl den Besitz als auch viele institutionelle Strukturen, zunächst die juristischen und technischen Abteilungen. Die Tradition der IBU ging so an die neue Institution über.

In Europa war die Wiedergeburt des Fernsehens nach dem Zweiten Weltkrieg zweifellos nicht nur ein nationales, sondern auch ein transnationales Phänomen, und zwar unabhängig davon, ob dabei ein internationaler Dachverband eine Rolle spielte oder nicht. Sowohl die hohen Kosten der Fernsehproduktion als auch das Versprechen des neuen Mediums, ein »Fenster zur Welt« zu sein, brachten den Programmaustausch schnell auf die Tagesordnungen der zahlreichen öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten in Europa. Noch vor dem Beginn vieler nationaler Fernsehdienste in Europa schufen einige nationale Sender schon die ersten internationalen Fernsehverbindungen, etwa das britisch-französische »Calais-Experiment« 1950 und das Fünf-Länder-Netzwerk anlässlich der Krönung von Königin Elizabeth II. von Großbritannien im Jahr 1953. Zunächst war die EBU meist als Beobachter involviert, weil die Leitung der Organisation, unter anderem wegen juristischer Vorbehalte, eher skeptisch gegenüber solchen Formen der Programmzusammenarbeit war. Marcel Bezançon, der schon Ende der 1950er Jahre einen Fernsehaustausch vorgeschlagen hatte, nutzte die Abwesenheit von EBU-Generaldirektor Ian Jacob, um seine Ideen durchzusetzen. Das daraus resultierende Fernsehnetzwerk und das System für einen Programmaustausch, das erst durch einen britischen Journalisten den Namen »Eurovision« erhielt, entwickelten sich sehr rasch sowohl zur Kern-tätigkeit als auch zum Identität stiftenden Merkmal der Union überhaupt.¹³ Konkret bedeutete dies den Ausbau einer dritten Abteilung, die für Programme zuständig war. Weil der Bau des technischen Netzwerkes schnell voranschritt, war die Frage, was überhaupt zu einem »europäischen« Programm gehörte, stets problematisch.¹⁴ Dieses Komitee, in dessen Arbeitsbereich offiziell auch das Radio fiel, widmete sich fast ausschließlich dem Fernsehen.

Im Gegensatz zum Fernsehen, wo das Errichten von Verbindungen und Netzwerken im Zentrum stand, galten die ersten internationalen Bemühungen im technischen Bereich des Radios anderen Aktivitäten: Die Bewegung von Radiosignalen und Programmen

¹¹ Ausführlicher zu diesen Programmen und der Arbeit der IBU siehe Fickers und Lommers, 2010 (Anm. 9), S. 228–236.

¹² Zit. nach ebd., 235.

¹³ Vgl. Degenhardt und Strautz, 1993 (Anm. 2).

¹⁴ Jerome Bourdon: Unhappy engineers of the European soul. The EBU and the woes of Pan-European television. In: International Communication Gazette 69 (2007), Nr. 3, S. 265 f. – Zu den weiteren Programmtätigkeiten im Fernsehen siehe Christian Henrich-Franke: Die »EBU Screening Sessions«. Wandlungen des europäischen Marktes für Fernsehprogramme 1963–1985. In: Rundfunk und Geschichte 31 (2005), Heft 1–2, S. 17–25; Ders: Creating transnationality through an international organization? The European Broadcasting Union's (EBU) Television Programme activities. In: Media History 16 (2010), No. 1, S. 67–81.

über nationale Grenzen hinweg sollten verhindert oder abgeschwächt werden. Während des Krieges war der Äther wieder ins Chaos gesunken, weil alle internationalen Abkommen schnell zur Seite gelegt worden waren. Der ohnehin umstrittene Kopenhagener Wellenplan von 1948, der weitgehend von nationalen Belangen geprägt war, wurde von vornherein regelmäßig überschritten durch Propaganda- und durch Militärsender, die feste Plätze im europäischen Äther einnahmen. Die weichen Stellen in der territorialen Rundfunkordnung, die durch den Kalten Krieg aufgemacht waren, wurden von kommerziellen Sendern sowie »Europe 1« im Saarland ausgenutzt. Mehr kulturelle als technische Störungen bildeten Sender wie »American Forces Network« (AFN) oder »Radio Luxemburg«, die ein alternatives Rundfunkmodell präsentierten, das weitgehend aus populärer Musik von Schallplatten bestand. Die Lage spitzte sich schließlich zu, als neue kommerzielle »Piratensender« auf hoher See im Nordseeraum erschienen, die sich abermals eine Propagandaidee aus dem Kalten Krieg zu Eigen machten.¹⁵ Demgegenüber stand eine andere Entwicklung: Um ihr eigenes Programmangebot ausbreiten zu können – und auch, um ihr nationales Publikum ‚zu Hause‘ zu halten –, hatten öffentlich-rechtliche Sender begonnen, ihre Netzwerke im UKW-Bereich auszubauen. Mit ihrer kleineren Reichweite bot die UKW-Technik auch die Möglichkeit, lokale Programme zu machen. Doch die Ultrakurzwelle bot keine wirkliche Lösung für die Probleme des Hörfunks angesichts eines Publikums, das sich sowohl an das neue Medium Fernsehen gewöhnte als auch an eine sich herausbildende europäische Rundfunklandschaft.

3. Die »Studiengruppe Hörfunk«: Dem Wesen des Radios auf der Spur

1958 ergriff ein belgisches Mitglied des Programmkomitees, Robert Wangermée (*1920), die Initiative, eine Studiengruppe innerhalb des bestehenden Programmkomitees zu gründen. Sie sollte sich mit der Zukunft des Radios beschäftigen. Der promovierte Musikwissenschaftler Wangermée war persönlich sehr am Fortbestehen des Radios interessiert. Zur Zeit der Gründung der Studiengruppe war er noch Chef der Abteilung »Ernte Musik« der belgischen öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalt INR. Bei der Neustrukturierung des Belgischen Rundfunksystems im Jahr 1960 wurde er zum Generalverwalter der neuen französischsprachigen Rundfunkanstalt RBT ernannt, wo er unter anderem das dritte Hörfunkprogramm errichtete.¹⁶ In den kommenden Jahren setzte er sich energisch für die Weiterentwicklung des Radios und des Radiokomitees innerhalb der EBU ein.

Das erste Treffen dieser Studiengruppe Hörfunk fand im Mai 1959 auf Einladung des RAI in Rom statt. Zunächst war die Aufgabe der Studiengruppe, den Stand der Entwicklung des Radios unter den Mitgliedern zu erfassen. In Vorbereitung auf die Tagung wurde zum ersten Mal eine Umfrage durchgeführt, die die bestehenden und geplanten Hörfunkdienste der Mitglieder erhob. Dies war eine Arbeitsweise, die typisch für die EBU – und für viele internationale Organisationen – war, um Wissen einzusammeln und beste Praktiken zu identifizieren. Diese erste von später zahlreichen Umfragen umfasste vier Themenfelder, die auf das Wesen des Mediums zielten und das Verhältnis zum Fernsehen beleuchtete. So fragte man 1. nach den Hörerzahlen und der Hörerdichte, nach Wünschen der Hörerinnen und Hörer, nach der Presseberichterstattung und nach den Direktoren; man bat 2. um Ausführungen über die ergriffenen Maßnahmen angesichts der im Einzelnen vorliegenden Daten; man zielte 3. auf die Effekte des Fernsehens auf den Hörergeschmack und auf die Hörerbedürfnisse; und man erhob 4. die bislang angestellten Möglichkeiten, die Publikumszahlen für den Hörfunk aufrechtzuhalten bzw. zu vergrößern.¹⁷

Das Bild von der Sendelandschaft, das aus den Fragebögen hervorging, war heterogen. Ein Land wie Norwegen zum Beispiel hatte mit seiner großen Fläche und seiner relativ kleinen Einwohnerzahl andere Ausgangsbedingungen für Radio als andere Länder. Norwegen hatte zu dieser Zeit noch keinen regelmäßigen Fernsehdienst und war noch damit beschäftigt, ein Hörfunknetzwerk, vor allem auf UKW auszubauen, um Rundfunkdienste über das ganze Land verlässlich ausbreiten zu können – wobei der Anteil der Radiolizenzen an der Gesamtbevölkerung einer der höchsten in Europa war.¹⁸ Andere Länder, darunter die Bundesrepublik, verfügten bereits über ein sehr weit ausgebautes UKW-Netz und zeigten ein großes Wachstum an Hörerzahlen, vor allem durch

¹⁵ 1952 begannen die USA, von einem Schiff im östlichen Mittelmeer die »Stimme Amerikas« nach Osteuropa und in die Sowjetunion zu senden; vgl. Michael Nelson: *War of the Black Heavens: The Battles of Western Broadcasting in the Cold War*. London 1997, S. 59; zum Phänomen der »Piratensender« vgl. Robert Chapman: *Selling the Sixties: The Pirates and Pop Music Radio*. London 1992; Auke Kok: *Dit Was Veronika: Geschiedenis van een Piraat*. Amsterdam 2007; Pentti Kempainen: *Pirates and the new public service radio paradigm*. In: *The Radio Journal* 7 (2009), Nr. 2, S. 123–134.

¹⁶ Ein ausführlicher Lebenslauf von Wangermée auf Französisch ist auf der Seite der belgischen Académie Royale abrufbar unter: <http://www2.academieroyale.be/academie/documents/WANGERMeE2008CVcomplete877.pdf> (Abfrage vom 24.7.2010).

¹⁷ Conference on the Development of Sound Broadcasting, Rome 27–8 May 1959. Archiv der EBU (Genf). EBU OA 1353 ComPro 335.

¹⁸ Ebd. Annex 2.

die Autoradios.¹⁹ Viele vertraten zur Zukunft des Radios die Meinung, dass sich das akustische Medium durch seine Qualität beim Angebot, durch seine Hörernähe und den Sinn von Unmittelbarkeit schon behaupten und fortbestehen werde.

Bei der Tagung in Rom wurden die eingegangenen Antworten zunächst zusammengefasst, um sodann in einer weiteren Reihe von Fragen zugespitzt zu werden. Die in manchen Fällen etwas merkwürdig klingenden Fragen gingen über Wünsche nach einer Vereinheitlichung von Hörerzahlen und nach Treffen zum Thema Publikumsforschung hinaus. Sie zielten auf Pläne für Drahtfunk als einer Möglichkeit, Programmangebote auszubauen und die Klangqualität zu steigern. Man diskutierte die Nützlichkeit von »Sendungen über das Musikverständnis« (*music appreciation*) und regte die Abstimmung von Hörfunk- und Fernsehprogrammen an. Dieser Punkt löste eine Debatte nicht nur zur Programmabstimmung aus, sondern ebenso über das Wesen der beiden Medien überhaupt. Wiederum wurde betont, dass Programmformen so weit wie möglich den spezifischen Charakteristika des jeweiligen Mediums entsprechen müssten: »For sound broadcasting, programmes should be encouraged which appeal to the *imagination* of the listener, such as music, certain plays, short and repeated news bulletins. For television, broadcasts should be retained in which the image enhances the subject matter, such as sport, certain live reportages, variety shows.«²⁰

Die Programmformen, die hier als besonders geeignet für das Fernsehen erwähnt wurden, nämlich Live-Sendungen, Sport und Variétéprogramme, waren ironischerweise auch im eventuellen Radioprogrammaustausch stark vertreten. Doch zu diesem Zeitpunkt war der Austausch noch nicht die Hauptsache. Überhaupt zielten die Fragen und Tätigkeiten der Studiengruppe mehr darauf, Einsichten über das Radio in seiner neuen Rolle zu sammeln, als darauf, selbst Programme zu gestalten. Der internationale Austausch von Daten über Programme und Hörer, aber nicht der Austausch von Programmen, stand im Zentrum der Aufgaben. Die frühen Überlegungen zur künftigen Beziehung zwischen Radio und Fernsehen leitete die Studiengruppe sogar zur Schlussfolgerung »that a decentralisation of sound broadcasting should be arrived at or created«.²¹ Das würde aber eher gegen einen internationalen Austausch sprechen. Zur gleichen Zeit liefen die weiteren Schritte der Studiengruppe darauf hinaus, das gesammelte Wissen über das Medium, seine Hörer und die Programme zu harmonisieren, beispielsweise mit der »Study of terminology (for example: light music, etc.) and methods of presenting the results so that rapid comparisons can be made«.²² Selbst bei dem Tref-

fen des Verwaltungsrats, auf dem das Programmkomitee ins Leben gerufen wurde, ging es eher darum, eine regelmäßige Erfassung von Daten mit Hilfe von Rundschreiben durchzuführen.

Wie einst das Programmkomitee selbst, musste die Studiengruppe Hörfunk auch das eigene Bestehen mehrmals rechtfertigen. Vor allem die Vertreter der BBC, insbesondere Sir Hugh Carleton Greene, reagierten äußerst skeptisch auf die neue Studiengruppe und äußerten die Meinung, dass die Arbeit der Gruppe den Aufwand und die Kosten eines neuen Komitees nicht rechtfertige.²³ Außerdem hielt Greene eine weitere Trennung von Radio- und Fernsehaktivitäten für kontraproduktiv. Die Idee eines permanenten Komitees wurde jedoch von anderen Vertretern, nicht zuletzt vom Vorreiter der »Eurovision« Marcel Bezançon, sehr begrüßt.²⁴ Laut EBU-Gesetz waren Studiengruppen für eine festgelegte Anzahl Mitglieder zugänglich. Wenn neue Mitglieder aus anderen Rundfunkanstalten an der Gruppe teilnehmen wollten, so musste die Gruppe ein permanentes Komitee werden. Vor dieser Wahl, die Gruppe abzuschaffen, weiterhin beschränkt arbeiten zu lassen oder permanent zu machen, wurde das »Sound Broadcasting Programme Committee« 1964 ins Leben gerufen, nach einer Empfehlung des Verwaltungsrats, die durch die Generalversammlung im Juni 1964 angenommen wurde.²⁵

4. Das Programmkomitee: Die Suche nach einem »europäischen« Radio

Waren die ersten Jahre der Studiengruppe von der Frage nach dem Wesen des Radios geprägt, so standen bei seiner Fortsetzung im neuen Komitee die Entwicklung und der Austausch von Programmen im Zentrum. Auch hier war aber zunächst Koordination

¹⁹ Ebd. Annex 1.

²⁰ Meeting of the Study Group for Sound Broadcasting, Paris 30 Jan. 1960, 6. Archiv der EBU (Genf). EBU OA1468 ComPro 368, Hervorhebung im Original.

²¹ Ebd.

²² Ebd., S. 7. – Zum Begriff der »Harmonisierung« siehe Barry, 2001 (Anm. 4).

²³ Schon 1960 probierte Greene, mit Unterstützung des Französischen Rundfunks, zu verhindern, dass die Studiengruppe zum permanenten Komitee wurde. Hugh Greene an Olof Rydbeck, 9 September 1960. Archiv der EBU (Genf). EBU R.S.P. 5 Evolution de la Radio – Conference de Rome 1959–1960. Die Position wiederholte er in späteren Diskussionen des Verwaltungsrates, s. 57–8 Archiv der EBU (Genf). EBU OA1970 CA 744, Administrative Council, 30th meeting, Geneva 22–25 May 1964. Archiv der EBU (Genf). EBU OA2072/CA767.

²⁴ Administrative Council, 30th meeting, Geneva 22–25 May 1964. Archiv der EBU (Genf). EBU OA2072 CA767.

²⁵ Beschluss CA/XXX/54D, Administrative Council, 30th meeting, Geneva 22–25 May 1964. Archiv der EBU (Genf). EBU OA2072 CA767.

und Harmonisierung angesagt. Das neue Komitee bildete erste Studiengruppen, die sich vor allem mit Fragen der Kooperation und des Austausches beschäftigten. Die ersten und dauerhaftesten Studiengruppen waren die für ernste und für leichte Musik, geleitet von dem italienischen Maestro Giulio Razzi (ernste Musik) bzw. dem Belgier Corneel Mertens (leichte Musik). Beide Studiengruppen wurden fast gleichzeitig mit dem Komitee selbst gegründet.²⁶ Aus diesen zwei Gruppen kam die Mehrheit der Projekte des Komitees. Andere Gruppen, deren Arbeit und zeitliche Existenz eher begrenzt war, waren jeweils technischen Fragen des Programmaustausches gewidmet bzw. den Wortsendungen, der Aufbewahrung und dem Austausch von musikalischen Material. Als Teil seiner Koordinierungsarbeit sammelte das Komitee auch regelmäßig Informationen von den Mitgliedern ein und verteilte das Zusammengetragene. So wurde auch in Brüssel ein Dokumentationszentrum aufgebaut, das den Besitz der Musikmaterialien (Partituren usw.) verzeichnete, die bei den Mitgliedern für eine Ausleihe verfügbar waren.²⁷

Viele der frühen Programmtätigkeiten des Komitees und seiner Studiengruppen bestanden darin, bereits laufende kooperative Projekte zur Kenntnis zu nehmen und Möglichkeiten zu suchen, diese auf breiterer Basis zugänglich zu machen. Zwei Beispiele aus der Studiengruppe für leichte Musik sind typisch für die Arbeitsweise des Komitees. Der »Nord-Ring« war, wie der Name schon angibt, eine Reihe von Ringsendungen, die 1964 durch sechs Länder im Nordseeraum organisiert worden war. Jedes Land hat eine/einen Varietékünstler/in beigeleitet, die dann im September des Jahres gemeinsam auf Tour durch sechs Städte der teilnehmenden Länder gingen. Jede Vorstellung wurde live in allen teilnehmenden Ländern gesendet.²⁸ Das Programmkomitee griff die Idee auf, und schlug vor, bald auch einen »South-Ring« zu gestalten, der gleichzeitig im Mittelmeerraum auf Tour gehen würde, um abschließend zusammenzukommen, eventuell in Paris.²⁹ Wenn dieses Beispiel die Handlungsweise des Komitees zeigt, so offenbart auch das Resultat, wie sehr das Komitee mit einer durchaus heterogenen Rundfunklandschaft zu tun hatte. Sowohl die Stars im Raume des »South-Rings« als auch die zu bereisenden Entfernungen verursachten weitaus mehr Kosten als die im Norden, und zudem verfügten einige Rundfunkanstalten nicht über passende Musikensembles.³⁰ Die Pläne für den »South-Ring« wurden auch nicht fortgesetzt, während das »Nord-Ring«-Festival über Jahrzehnte hinweg ein fester Bestandteil der EBU-Aktivitäten blieb.

Ein anderes Projekt, das außerhalb der EBU begonnen, aber vom Programmkomitee übernommen

wurde, war das Internationale Festival der Leichten Musik in München. Das Festival, eine Initiative des Bayerischen Rundfunks, war 1963 gestartet und zielte darauf, Erfahrungen und neue Kompositionen aus allen Bereichen der leichten Musik untereinander auszutauschen. Es war explizit eine internationale Version der Stuttgarter »Woche der Leichten Musik«, die bereits 1951 begonnen hatte und zum nationalen »Aushängeschild« des Senders geworden war.³¹ Wie im nächsten Abschnitt näher dargestellt wird, war der Bedarf an leichter Musik bei fast allen Rundfunkanstalten groß. Sie versuchten ihn sehr oft mit den eigenen Ensembles zu decken, sowohl auf nationaler Ebene, wie beim Stuttgarter Festival, als auch auf internationaler Ebene. Nach dem zweiten Internationalen Festival für Leichte Musik im Jahr 1965, an dem schon 23 Sender teilgenommen hatten, übernahm die EBU die Koordination.³² Das Festival wurde, wie viele andere kollektive Projekte der Union, inklusive des »Nord-Rings«, mit einem Wettbewerbselement ergänzt. Kurze Zeit später wurde es in nähere Verbindung mit »Eurolight« gebracht, eine schon 1963 begonnene monatliche Sendereihe leichter Musik. Diese bestand aus den auf Band aufgenommenen Beiträgen aus den einzelnen Ländern, die von allen an der EBU beteiligten Sendern in die jeweiligen Programme aufgenommen wurden. Projekte wie der Chorwettbewerb »Let the Peoples Sing«, der ursprünglich eine BBC-Produktion war, wurden auf eine ähnliche Weise von der EBU übernommen.³³

Vielleicht das wichtigste Ereignis in den ersten Jahren des Komitees war die »Internationale Radiowoche«, die vom 14. bis 20. November 1965 stattfand.

²⁶ Beide Vorsitzende saßen in beiden Arbeitsgruppen. Razzi, übrigens ein Neffe von Giacomo Puccini, war musikalischer Leiter vom RAI und der Erfinder des San Remo Songfestivals. Mertens, auch aktiver Sozialist, war Programmdirektor bei dem flämischsprachigen BRT in Belgien.

²⁷ Siehe hierzu: Meeting of the Expert Working Party formed to consider terms and conditions for loans of music materials. Januar 1966. Archiv der EBU (Genf) EBU OA3282 RadCom 82.

²⁸ Sound Broadcasting Programme Committee, Study Group of Experts on Light Music 28–9 Jan 1965, Annex 2. Archiv der EBU (Genf). EBU OA 3083 RadCom 19. – Belgien, Deutschland, Großbritannien, die Niederlande, Norwegen und Schweden nahmen daran teil. Das wurde im folgenden Jahr wiederholt, Dänemark kam hinzu.

²⁹ Sound Broadcasting Programme Committee, Study Group of Experts on Light Music 28–9 Jan 1965, 11, Annex 2. Archiv der EBU (Genf) EBU OA 3083 RadCom 19.

³⁰ Sound Broadcasting Programme Committee Study Group of Experts on Light Music June 1965, 8. Archiv der EBU (Genf) EBU OA3174 RadCom 51.

³¹ Vgl. Edgar Lersch: Das Hörfunkprogramm. In: Konrad Dussel u. a. (Hrsg.): Rundfunk in Stuttgart 1950–1959. Stuttgart 1995, S. 154f.

³² Study Group of Experts on Light Music 28–9 Jan 1965, 8. Archiv der EBU (Genf) EBU OA3053 RadCom 19.

³³ Die Sendung wurde erst 1961 von der BBC gestaltet und 1966 von der EBU übernommen. Seit 1989 wird sie jedes zweite Jahr ausgestrahlt statt vorher in jedem Jahr. Mehr Informationen abrufbar bei http://www.ebu.ch/en/radio/competitions/ltps_index.php (Abfrage vom 24.7.2010).

Auch diese Idee bestand bereits unter dem Namen »Weltradiowoche«, bevor sie sich das Hörfunkkomitee zu eigen machte. Für die gewählte Woche war eine Reihe von Programmen geplant, die sowohl auf das Medium als auch auf die Idee des europäischen Radios aufmerksam machen sollte. Die »Internationale Radiowoche« sollte von allen teilnehmenden Sendern übernommen werden. Das Büro fasste die gesammelten Meinungen der Mitgliedsanstalten so zusammen, dass die Woche »could serve to demonstrate sound radio's most essential elements: Prestige programmes, International Co-operation and Immediacy.«³⁴ Damit war direkt die Frage gestellt, *welche* Sendungen am besten für die »Internationale Radiowoche« geeignet seien. Eine Antwort wurde sogleich mitgeliefert: »It was recognized that the most obvious fields of such demonstration were serious music and jazz and, to a lesser degree, light music and drama.«³⁵ Vor allem aber wurde die »Woche« als Gelegenheit begriffen, Programme zu entwickeln, die eventuell über ein ganzes Jahr zu verteilen waren. Tatsächlich begannen hier sämtliche Sendungen und Formate, die im Laufe der kommenden Jahre zu Eckpfeilern der Hörfunktätigkeiten der EBU werden sollten.

Die Programme in der »Internationalen Radiowoche«, die von Popmusik und Jazz über Jugendchöre, anspruchsvolle Hörspiele bis hin zu den Glockenspielen Europas und Sinfoniekonzerten reichten, spiegelten deutlich die Werte des öffentlich-rechtlichen Rundfunks wider. Sie zeigten sowohl die »Für jeden etwas«-Haltung als auch den Hang zu einer eher elitären Kultur. In ihrer Vielfalt offenbarte die Gestaltung der Programme jedoch auch einige einheitliche Tendenzen, die in den kommenden Jahren prägend für den Austausch wurden. Die drei oben genannten Ausgangspunkte der Woche – Prestigeprogramme, internationale Zusammenarbeit und Unmittelbarkeit – wurden in verschiedenen Kombinationen zu drei Kategorien von Programmen: 1. zu großen, wenn möglich live zu sendenden »Events« von europäischer Qualität (eine Live-Übertragung aus der Mailänder Scala war ein erhofftes Ziel, das aber nicht realisiert wurde); 2. zu internationalen Wettbewerben wie etwa der »European Pop Jury« und 3. zu internationalen Schaukastensendungen, zu denen jedes Land einen »typischen« Beitrag leistet, wie etwa »Jazz Around the World« oder die »Glockenspiele Europas«. So gesehen könnten Jerome Bourdons Beschreibungen der ersten »Eurovision«-Programme – in denen Liveness, europäische Hochkultur oder internationale Wettbewerbe zentral waren – auch für die Sendungen der »Internationalen Radiowoche« gelten.³⁶ Viele Sendungen der »Woche« wurden intern bei der EBU als erfolgreich beurteilt, wobei »Erfolg« unausgesprochen als Synonym für »Qualität«

verwendet wurde. Die »Internationale Woche« selbst wurde freilich zum Opfer ihres Erfolges: Um die Andacht für das Radio, und auch die Termine der Komitees, besser über das Jahr zu verteilen, wurde die »Woche« 1965 eingestellt.

Schon bei der »Internationalen Radiowoche« war eine Reihe von Programmen aufgestellt, die kennzeichnend für die Radioarbeit der EBU werden sollte. Wie kamen aber diese Programme zustande und welche Faktoren haben ihre Form beeinflusst? Das Medium selbst war natürlich ein Faktor. Im Gegensatz zu Musik war der Austausch von Wortsendungen von Natur aus problematisch, nicht zuletzt wegen der Sprachbarrieren zwischen den Ländern. Während der Austausch von Live-Fernsehprogrammen meist auf Bildern (oft mit Ortston darunter) beruhte, die dann im jeweiligen Land in der passenden Sprache kommentiert werden konnten, hatte das Radio nur den Ton. Obwohl die simultane Übersetzung eine Möglichkeit bot, war sie nicht effektiv für längere Sendungen. Bei Hörspielen konnten zwar neue Werke ausgetauscht werden, aber nur als Manuskripte, die übersetzt und lokal produziert werden mussten.³⁷

Zwischen deutsch- und französischsprachigen Ländern sowie auch im nordischen Raum herrschte auf bilateraler Ebene schon Programmaustausch, womit sich die EBU wenig beschäftigt hatte. Aber bei breiteren Initiativen blieben die Sprachen die Barrieren. So lieferten Überlegungen zu einem Nachrichtenaustausch keine praktischen Lösungen, und eine Arbeitsgruppe zu Landwirtschaft und Radio in den 1970er Jahren führte zu einem fruchtbaren Austausch von Erfahrungen, aber nicht von Programmen.³⁸ Das Live-Ereignis Sport hingegen, etwa in Gestalt der Olympischen Spiele, geriet indes schon früh in den Blick des Komitees, so dass eine besondere Arbeitsgruppe innerhalb des Komitees gebildet wurde, die über Jahre hinweg arbeitete.

Verglichen mit dem Fernsehen, wo vor 1963 direkte Live-Übertragungen fast die einzige Basis für Aus-

³⁴ Sound Broadcasting Programme Committee, Meeting of the Bureau, Brussels 20–1 January 1965, 2. Archiv der EBU (Genf) EBU OA 3099 RadCom 20.

³⁵ Ebd.

³⁶ Jerome Bourdon: Unhappy engineers of the European soul. The EBU and the woes of Pan-European television. In: International Communication Gazette 69 (2007), Nr. 3, S. 265f.

³⁷ Die Gestaltung solcher Parallelprogramme war eine Variante für »internationale« Sendungen, die die IBU, die Vorgängerin der EBU, schon in den 1920er Jahren in Form der »Nationalen Nächte« gemacht hatte. Vgl. Fickers und Lommers, 2010 (Anm. 9), S. 238.

³⁸ Radio Programme Committee, International Seminar of Agriculture, Wageningen 18–20 March 1974. Archiv der EBU (Genf) OA 5032 RadCom 431. – Vgl. Fisher, 1980 (Anm. 8), S. 14.

tausch waren, hatte das Radio solche Übertragungen nicht nötig. Die Aufnahmetechniken waren beim akustischen Medium schon weiter vorangeschritten. Schon vor dem Kriege war es in Deutschland möglich, mit Hilfe des BASF-Magnetofons, Bandaufnahmen zu machen, die nicht von Livesendungen zu unterscheiden waren.³⁹ Nach dem Krieg hatte sich diese Technik ausgebreitet und in den 1960er Jahren war es längst möglich, Bandaufnahmen von Sendequalität an andere Rundfunkanstalten einfach via Post zu schicken, soweit bestehende Rechte dies zuließen. Auch diesen Prozess hat eine kleine Expertengruppe des Programmkomitees zu harmonisieren versucht, indem sie Standards für Verpackung, Beschreibung und Versand von Bändern entwickelte, so dass der Austausch und die eventuelle Rückgabe so effizient wie möglich vonstattengehen konnte.⁴⁰

Direkte Übertragungen waren ein anderes Problem. Obwohl direkte Radiorelays zwischen den meisten Ländern schon vor dem Krieg möglich waren, stellte der direkte Austausch von Programmen doch einige technische Herausforderungen dar. Seit dem 1. Januar 1962 war die EBU im Besitz eines permanenten Netzes für die Übertragung von Ton, vor allem für Fernsehübertragungen, aber diese wurde schon früh von der Studiengruppe Hörfunk bzw. dem Hörfunkkomitee versuchsweise in Anspruch genommen.⁴¹ Es stellte sich jedoch heraus, dass die Qualität der Leitungen, insbesondere für (ernste) Musiksendungen oft zu wünschen übrig ließ. Das war problematisch, gerade in einer Zeit, in der die gesammelten Experten die gesteigerte Qualität als Basis sowohl für einen Ausbau des Programmaustausches als auch für die Erneuerung des Mediums insgesamt ansahen. Ebenso wie in den 1930er Jahren die Fähigkeit, Musik überhaupt (vor allem aber ‚Qualitätsmusik‘) zu übertragen, als Maßstab für internationale Netzwerkleitungen diente, so wurde in den 1960er und 1970er Jahren Tonqualität, zunehmend im Form von High Fidelity oder Stereophonie, ebenso wichtig für den Gedanken einer internationalen Verbreitung von Musikprogrammen.⁴² So schränkte das Komitee 1966 die Teilnahme am internationalen Chorwettbewerb »Let the Peoples Sing« ein auf »those members who can be joined to London by first-class music quality circuits«.⁴³ Für eine geplante Ausbreitung der Beteiligung an der Sendung hielt es das Komitee für notwendig, Beiträge auf Band in größerer Anzahl zuzulassen. Mitte der 1970er Jahre wurden diese Probleme endgültig gelöst und die »quality« von stereophonischen Übertragungen war für jedes Mitglied möglich.

Wie im eben erwähnten Beispiel gezeigt, bot die Kombination von verschiedenen technischen Mitteln eine Lösung für das eine oder andere Problem, das

durch die Suche nach passenden Programmen für den europäischen Austausch im Raum stand. Diese technischen Möglichkeiten lösten aber zur gleichen Zeit andere Probleme erst aus, vor allem im juristischen Bereich. Durch verschiedene nationale und internationale Abkommen mit Industrien und Künstlerverbänden entstanden eine Reihe Vorschriften, die berücksichtigt werden mussten. Seit der Gründung der EBU war die Suche nach einer uniformen Regelung für Verträge und Rechte ein großer Bestandteil der Arbeit des Komitees.⁴⁴ Die juristischen Rahmenbedingungen waren von Land zu Land verschieden, was besondere Schwierigkeiten mit sich brachte im Falle internationaler Programme – beispielsweise mit der britischen Musikergewerkschaft, deren Regeln verboten, dass ein BBC-Beitrag zur Live-Veranstaltung »Music Through Europe« durch die anderen beteiligten Rundfunkanstalten ausgestrahlt wird.⁴⁵ Ebenso war es vorgeschrieben, dass Veranstaltungen vor einem zahlenden Publikum nur live gesendet werden konnten, während die vor einem eingeladenen Publikum lediglich aufgenommen werden durften.

Im Zusammenhang mit den oben beschriebenen praktischen, technischen und juristischen Bedingungen hatte die fast metaphysischen Überlegungen der ehemaligen Studiengruppe zum Wesen des Mediums konkrete Auswirkungen im Radioprogrammaustausch. Séan Street hatte schon vor dem Krieg über den Umgang der BBC mit den Aufnahmetechniken festgestellt, dass »Liveness« sowohl durch die Direktübertragung als auch durch O-Ton-Aufnahmen ein Mittel ist, um die Authentizität bzw. Qualität einer Sendung zu erhöhen.⁴⁶ Die »Arbeitsgruppe für ernste Musik« urteilte deshalb 1965: »The fact that fe-

³⁹ Séan Street: *Crossing the Ether*. British Public Service Radio and Commercial Competition 1922–1945. Eastleigh 2006, S. 133.

⁴⁰ Report of the Sound Broadcasting Programme Committee Stockholm Oct 1966 to the Administrative Council Meeting 18–9 November 1966, 24. Archiv der EBU (Genf). EBU OA3411 CA856 RadCom 114.

⁴¹ Administrative Council, 30th meeting, Geneva 22–25 May 1964. Archiv der EBU (Genf). EBU OA2072 CA767. Für Fernsehen vgl. Degenhardt und Strautz, 1999 (Anm. 2), S. 58.

⁴² Vgl. Fisher, 1980 (Anm. 8), S. 12; Andreas Fickers: »Der Transistor« als technisches und kulturelles Phänomen. Die Transistorisierung der Radio- und Fernsehempfänger in der deutschen Rundfunkindustrie von 1955 bis 1965. Bassum 1998, S. 68f.

⁴³ Sound Broadcasting Programme Committee, Study Group of Experts on Light Music 27–8 Jan 1966, 2 RadCom 74.

⁴⁴ Eugster, 1983 (Anm. 2), S. 71.

⁴⁵ Sound Broadcasting Programme Committee, Study Group of Experts on Light Music, 27–8 Jan 1966, 14. Archiv der EBU (Genf). EBU OA3280 RadCom 80. – Die vorgestellte Lösung der BBC, dass sie diese Regelung umgehen könne, indem sie beispielsweise eine Aufnahme schottischer Dudelsackmusik als Beitrag sendet, dürfte kaum überzeugend gewirkt haben.

⁴⁶ Street, 2006 (Anm. 39), S. 134.

wer programmes had had more relays in 1964 than 1963 suggested that the overall quality of the productions in 1964 was of a high standard.«⁴⁷ Der Zusammenhang solcher Faktoren ist deutlich aus den Überlegungen des Komitees über die Gestaltung der »EBU Concert series« zu lesen: »partly for contractual reasons, and partly to achieve a sense of occasion on these concerts, which would be performed in public, should wherever possible be broadcast live and that the only exception to this, assuming that agreement could be reached at all on the subject of deferred relays, would be in the case of those members who, mainly associate, by reasons of time difference or lack of adequate line circuit quality could not take the live relay.«⁴⁸

Diese »EBU Concert Series« (später »Concert Seasons«), die 1967 mit einem Konzert aus London, dirigiert von Benjamin Britten, starteten, wurden zum Aushängeschild der »Arbeitsgruppe für ernste Musik« und des Radiokomitees überhaupt. Von vornherein war der technische Aufwand, Live-Sendungen von so hoher Klangqualität übertragen zu können, ein wichtiger Bestandteil der Gestaltung dieser Sendereihe. Mit dieser Einbeziehung von technischen Standards wurde die Reihe auch zu einer Pioniersendung der Stereophonie in Europa. »Liveness« – was für den europäischen Fernsehaustausch lange Zeit eine technische Notwendigkeit war – wurde beim Radioaustausch der EBU zu einem wichtigen Teil des Diskurses über Qualität im Allgemeinen und speziell über Qualität der europäischen Kultur. Somit wurden sowohl technisch als auch diskursiv für EBU-Mitglieder neue europäische Räume in der Radiolandchaft geschaffen.

5. Problemfall: Die (Pop)Platte

Die Gestaltung und die Koordination von internationalen oder europaweiten Radio-Events waren nicht der ursprüngliche Zweck des Komitees, doch wurden sie schnell zu einer Kerntätigkeit. Mit solchen Programmen war die Hoffnung verbunden, Interesse für das Medium Radio zu wecken, die Hörer an die Sender zu binden und gleichzeitig neues Publikum für die Mitgliedsender zu gewinnen. Beim Programmaustausch hingegen galt es, nicht nur die Qualität von Sendungen zu steigern, sondern auch – wie beim Fernsehaustausch – die Produktionskosten der Mitglieder zu senken durch ein breites Angebot an Sendungen, die von anderen Mitgliedern kostenlos übernommen werden konnten. Gerade in einer Zeit, in der beim Hörfunk eingespart werden musste, wurde der internationale Austausch immer auch als ein Mittel der Sparpolitik angesehen.⁴⁹ Berechnungen waren also wichtig für die Entwick-

lung von erfolgreichen und prestigeträchtigen Sendungen wie die »EBU Concert Seasons«. Darüber hinaus spielten Kostenüberlegungen eine noch viel größere Rolle für die große Zahl der alltäglichen Programmangebote, also vor allem die leichte Musik.

Auch wenn sie oft gering geschätzt wurde, war leichte Musik ganz verschiedener Art nicht nur der populärste, sondern auch der größte Teil der meisten Radioprogramme. Es war schwierig, diesen Bedarf zu decken mit den Industrietonträgern, die entscheidend zur Popularität der Musik beigetragen hatten. Rundfunksender und Plattenindustrie befanden sich zu der Zeit in einem fortwährenden Streit über Rechte sowie über die Gebühren, die für das Spielen einer Platte fällig werden sollten.⁵⁰ Viele Rundfunkanstalten beschritten den Weg, den Bedarf mit den eigenen Musik-Ensembles zu decken. Doch schon 1950 bei der Gründung der EBU schuf man auch eine juristische Abteilung, die durch das gemeinsame Handeln auch kleine Sender gegen hohe Gebühren der Künstlerverbände und Plattenfirmen beraten sollte.⁵¹

Darüber hinaus beobachtete die juristische Abteilung die Entwicklungen in den einzelnen Ländern mit der Sorge, dass die Plattenindustrie europaweit die für die Rundfunkanbieter schlechtesten Bedingungen durchsetzen könnte. Nachdem 1965 in Schweden eine diesbezügliche Gerichtsentscheidung zugunsten der Plattenindustrie gefallen war, kam von der juristischen Abteilung der EBU die Bitte an das Hörfunkkomitee, den Programmaustausch von eigenen Ensembles zu steigern.⁵² Eine ähnliche Lösung hatten die ARD-Sender mit dem sogenannten »Koffersystem« auf nationaler Ebene gesucht im sogenannten »Schallplattenkrieg« mit der deutschen Tonträgerindustrie.⁵³ Dieses »Koffersystem« der ARD wurde als Modell für den Austausch un-

⁴⁷ Sound Broadcasting Programme Committee, Study Group of Experts on Serious Music 26–7 Jan 1965, 2. Archiv der EBU (Genf) EBU OA 3082 RadCom 18.

⁴⁸ Sound Broadcasting Programme Committee, Meeting of the Bureau, Brussels 27 January 1967, 2. Archiv der EBU (Genf) EBU OA3457 RadCom 121.

⁴⁹ Vgl. die Maßnahmen des Hessischen Rundfunks: Stefan Kursawe: Vom Leitmedium zum Begleitmedium. Die Radioprogramme des Hessischen Rundfunks 1960–1980. Köln 2004, S. 78.

⁵⁰ Vgl. Chapman, 1992 (Anm. 15), S. 21ff.; Konrad Dussel: Hörfunk in Deutschland. Politik, Programm, Publikum (1923–1960). Potsdam 2002, S. 364ff.

⁵¹ Eugster, 1983 (Anm. 2), S. 71.

⁵² Sound broadcasting committee, meeting of the bureau, 8 May 1965, 10. Archiv der EBU (Genf) EBU OA3162 RadCom 47.

⁵³ Dussel, 2002 (Anm. 50), S. 371ff.

ter EBU-Mitgliedern vorgeschlagen.⁵⁴ Es sah vor, in einem ‚Koffer‘ alle verfügbaren Bänder an eine Rundfunkanstalt zu schicken, die dann ihre Auswahl trifft und den ‚Koffer‘ an die nächste Anstalt weiterleitet. Letztendlich wurde dieses ARD-System für andere EBU-Mitglieder offen gestellt.⁵⁵ Im Zeichen des Musikaustausches wurde ein Netzwerk vorgeschlagen, um eine Art ‚screening session‘ zu organisieren, in der Mitglieder direkt Programmangebote anderer Länder anhören könnten, die dann auf Band an interessierte Rundfunkanstalten zugeschickt werden könnten.⁵⁶ Die Frage nach dem Bedarf an Unterhaltungsmusik sowie die Frage, mit welchen materiellen und technischen Mitteln dieser bestritten werden konnte, blieben ein fester Bestandteil der Gespräche der Gruppe für das kommende Jahrzehnt.⁵⁷

Das Problem mit Schallplatten und mit leichter Musik spitzte sich zu durch die zunehmende Konkurrenz von internationalen kommerziellen Sendern, die ein breites Unterhaltungsangebot ausstrahlten, vorrangig orientiert an einem jugendlichen Publikum, das Popmusik hören wollte, und zwar von Schallplatten. Der große Durchbruch der Beatles 1964/65 auch im nicht-englischsprachigen Raum war ein Zeichen dafür, dass größerer Wert auf Interpreten gelegt wurde.⁵⁸ In Reaktion auf den Start des kommerziellen Fernsehsenders ITV in Großbritannien hatte Luxemburg seine Programme Ende der 1950er Jahre deutlich in Richtung Jugend gesteuert.⁵⁹ Auf nationaler Ebene hatten sämtliche Länder die neue Art von Radio schon teilweise im Laufe der 1960er Jahre aufgenommen. Schweden reagierte auf die Piratensender mit »Melodiradio« schon 1961, Finnland brachte den teils kommerziellen Radiosender »Sävelradio« 1963 heraus, und 1967 kam die BBC mit »Radio 1«, das vieles vom Stil – und auch vom Personal – der »Piraten« übernahm. Außerhalb des Nordseeraums startete 1967 »Ö3« in Österreich. Nils-Olof Franzén, Gründer des schwedischen »Melodiradio«, der auch im Hörfunkprogrammkomitee der EBU aktiv war, hat den neuen Dienst sogar lobend mit dem früher in öffentlich-rechtlichen Kreisen eher abschätzenden Begriff »Klangtapete« beschrieben.⁶⁰

In der EBU war die Reaktion auf die Konkurrenz kommerzieller und jugendorientierter Sender – zumindest im Programmbereich – zunächst eher begrenzt.⁶¹ Das Problem, so wie es im Hörfunkprogrammkomitee formuliert wurde, sollte weitgehend damit gelöst werden, die jungen Menschen zu höherem Geschmack zu erziehen. Der europäische Programmaustausch wurde als eine Möglichkeit angesehen, dieses Ziel anzugehen. Die Beschreibung der Zwecke des Münchner Festivals ist hierfür kennzeichnend: »If one wants to reach also the younger

generation, which one cannot afford to ignore, with light music of good quality, radio stations must, in their interest, contribute to the development of this kind of music on an international level by encouraging the composition of new works.«⁶²

Oft suchten die EBU-Vertreter nach Kompromisslösungen, wobei Elemente von Popmusik und anderen populären Stilen mit in die neuen Kompositionen aufgenommen wurden. Nicht alle Mitglieder des Rundfunkkomitees sahen die Chancen, den Geschmack jugendlicher Zuhörer zu heben, so optimistisch. Manchmal klang die Komiteeleitung in den Protokollen wie frustrierte Eltern: »It was made very clear that Sound Radio's difficulty was not in reaching children but in getting to teenagers who, in general, were not remotely interested in anything but pop music. Lofty, idealistic programmes had no appeal whatsoever for them.«⁶³

Selbst wenn sie es gewollt hätten – und manche wollten es in der Tat –, es war schwierig für die öffentlich-rechtlichen Rundfunksender, populäre Musik – und speziell »Pop« – von Schallplatte zu senden: Die Plattenindustrie verlangte hohe Gebühren. Dabei hatte zum Beispiel die BBC einen Vertrag mit der Musikergewerkschaft, der verlangte, dass ein hoher Anteil der ausgestrahlten Musik live von professionellen Musikern gespielt wurde. Andere vor-

54 Sound Broadcasting Programme Committee, Study Group of Experts on Programme Exchange 29–30 June 1966. Archiv der EBU (Genf). OA3385 RadCom 105.

55 12th Ordinary Session of the Sound Broadcasting Programme Committee, 2–4 April 1970, 18. Archiv der EBU (Genf). EBU OA4114 RadCom 280.

56 Report of the Sound Broadcasting Programme Committee, Stockholm Oct 1966 to the Administrative Council Meeting 18–9 Nov. 1966, 16. Archiv der EBU (Genf). EBU OA3411 CA856 RadCom 114.

57 Siehe Überlegungen für das Forum der Leichten Musik 1975, Report of the Sound Broadcasting Committee to the Ordinary session of the Radio Programme Committee December 1974. Archiv der EBU (Genf) EBU OA5035 RadCom 434.

58 Konrad Dussel: The triumph of English-language pop music: West German radio programming. In: Axel Schildt und Detlef Siegfried (Hrsg.): Between Marx and Coca-Cola. Youth Cultures in Changing European Societies. New York und Oxford 2006, S. 130f.

59 Richard Nichols: Radio Luxembourg: Station of the Stars. An affectionate history of 50 years of broadcasting. London 1983, S. 102.

60 Nils-Olof Franzén: Melodiradio. In: Sveriges Radio Årsbok 1962, S. 63f.

61 Im Gegensatz zum Programmkomitee haben die technischen und juristischen Abteilungen der EBU sofort und energisch reagiert auf alle nicht-nationalen Sender sowie auf Europe 1 im Saarland und die »Piratensender«.

62 Sound Broadcasting Programme Committee, Study Group of Experts on Light Music, 27–8 Jan 1966. Appendix 1. Archiv der EBU (Genf). EBU OA3280 RadCom 80.

63 Sound broadcasting committee, meeting of the bureau, 8 May 1965, 9. Archiv der EBU (Genf). EBU OA3162 RadCom 47.

geschlagene Lösungen sowie das Aufsuchen von kleineren amerikanischen Plattenfirmen, so glaubte die Arbeitsgruppe, »would not begin to replace the pop music made by the major recording companies which was very strictly controlled everywhere in Europe«. ⁶⁴ Gerade diese aber waren durch die Piratensender inzwischen so beliebt geworden. Während solche Abkommen zum Gebrauch von Industrieschallplatten in den öffentlich-rechtlichen Sendern wirtschaftliche Hindernisse darstellten, waren Schallplatten für die kommerziellen Sender gerade die preisgünstige Wahl. Beim kommerziellen »Radio Luxemburg« kauften die großen Plattenfirmen Zeit, die sie mit den eigenen Platten füllten. Die AFN-Sender wurden von den amerikanischen Plattenfirmen umsonst beliefert. So liefen die Landesgrenzen durch die Musikprodukte selbst. Die öffentlich-rechtlichen Sender mit ihren in-house-Ensembles betonten das Lied, während die internationalen Sender eher die Interpreten auf den Schallplatten herausstellten. Bis auf die Live-Sendungen war es also schwierig für öffentlich-rechtliche Radiosender, auf diesem Gebiet mit den kommerziellen Anbietern zu konkurrieren.

Das Problem der EBU mit Popmusik war aber nicht allein juristischer Art. Auch wenn beim Büro des Programmkomitees »the importance of ‚pop‘, as opposed to light music, was stressed as being currently a truly international language«, war dieser Zustand den Mitgliedern nicht immer geheuer. ⁶⁵ Selbst die »Arbeitsgruppe für leichte Musik« zeigte sich dieser Musikart gegenüber sehr sensibel. Als 1965 der Schwedische Rundfunksender einen »European Top Ten«-Wettbewerb für die »internationale Radiowoche« vorschlug, ging für einige Mitglieder der Arbeitsgruppe schon die Idee einer EBU-Popmusiksendung zu weit. ⁶⁶ Im Protokoll wurde festgehalten, dass »certain delegates felt that the EBU should not be associated with a project that concerned itself solely with ‚pop‘ music.« ⁶⁷ Ähnliche Reaktionen gab es auch auf das Einschließen von Wissen über Popmusik in einem Vorschlag für die internationale Musik-Quiz-Sendung »Melody 21«. ⁶⁸ Trotz des internen Widerstandes wurden beide Programme dennoch weiterentwickelt und die »Top Ten« fanden Eingang in die »internationale Radiowoche« als die »European Pop Jury«, eine der wenigen Live-Sendungen in der »Woche«. Die Sendung wurde bei der BBC aufgenommen unter Beteiligung von sechs Ländern (Schweden, Finnland, Norwegen, Schweiz, Belgien und Großbritannien). ⁶⁹ Jedes Land konnte jeweils zwei Lieder, ein nationales und ein »ausländisches« (eigentlich angloamerikanisches) Lied vorschlagen aus der einheimischen Hitparade. Nationale Jurys von jeweils 200 Zuhörern konnten dann für ihre Lieblingshits stimmen. Gezählt wurde mit dem so ge-

nannten »Mentometer« von »Sveriges Radio«, einem Messgerät, das der Schwedische Sender eigens für solche Zwecke gebaut hatte.

Der naheliegende Vergleich zwischen dieser Sendung und dem »Eurovision Songfestival«, das es erstmals 1956 gab, macht die Spannungsfelder zwischen Hörfunk und Fernsehen im europäischen Raum deutlich. Beide Sendungen versuchten, einen ereignisvollen Moment der medienvermittelten Teilnahme zu schaffen, bei dem ein deutlicher Akzent auf die technologische Überwindung der Landesgrenzen gelegt wurde. ⁷⁰ Die nationalen Jurys wurden eher als Vertreter eines nationalen Geschmacks denn als Massenkonsumenten angesprochen. Letztendlich stand weniger die Popularität als ein europäisches Urteil über eine allgemein gültige Qualität zur Debatte. EBU-intern wurde sogar explizit betont, »that this had been an attempt to raise the general level of pop music, a type of music to which broadcasting organizations could not be indifferent«. ⁷¹ Im Gegensatz zum breiten Publikum und live gespielten Liedern, wie sie das »Songfestival« ins Bild ruft, standen beim »European Pop Jury« Schallplattenhits und Jugendkultur deutlich im Zentrum der Sendung. Diese transatlantische Dimension, erkennbar in den »ausländischen Hits«, war auch an der Sprache, dem Akzent und der Persönlichkeit des Moderators, dem Kanadier und vormaligen »Radio Luxemburg«-DJ David Gell, wahrnehmbar. Dass die teilnehmenden Länder – mit Ausnahme der Schweiz – allesamt die Konkurrenz von Piratensendern erfahren hatten, war sicherlich kein Zufall. Ironischer-

⁶⁴ Report of the Sound Broadcasting committee to the EBU Administrative Council Meeting, 18–9 Nov 1966, 16. Archiv der EBU (Genf). EBU OA3411 CA856 RadCom 114.

⁶⁵ Sound Broadcasting Programme Committee, Meeting of the Bureau, Brussels 20–1 January 1965, 2. Archiv der EBU (Genf) EBU OA 3099 RadCom 20.

⁶⁶ Wolfram Röhrig sorgte auch zu Hause beim SDR dafür, dass Schläger, die seines Erachtens von niedrigem kulturellen Niveau waren, so wenig wie möglich ins Programm des Senders kamen; vgl. Lersch, 1995 (Anm. 31), S. 152.

⁶⁷ Sound Broadcasting Programme Committee, Study Group of Experts on Light Music 26, 29 February 1965, 7. Archiv der EBU (Genf). EBU Box RC4 OA 3083 RadCom 19.

⁶⁸ Sound Broadcasting Programme Committee, Study Group of Experts on Light Music 16–17 June 1966, 7. Archiv der EBU (Genf). EBU OA3370 RadCom 101.

⁶⁹ Vgl. BBC sound document CD 008901 BBC; siehe auch Burton Paul: Radio and Television Broadcasting on the European Continent. Minneapolis 1967, S. 139–40.

⁷⁰ Vgl. Andreas Fickers: Eventing Europe. Europäische Medien- und Fernsehgeschichte als Zeitgeschichte. In: Archiv für Sozialgeschichte, Band 49, 2009, S. 397.

⁷¹ Sound Broadcasting Programme Committee, Study Group of Experts on Light Music, 27–8 Jan 1966, 5. Archiv der EBU (Genf). EBU OA3280 RadCom 80. Meine Hervorhebung.

weise hob die Sendung deutlich hervor, dass es angloamerikanische Popmusik war, die am leichtesten unter Jugendlichen über europäische Landesgrenzen hinweg zirkulierte. Letztendlich ist »European Pop Jury« als eine Kompromissformel zu verstehen, die deutlich die Möglichkeiten und Beschränkungen des EBU-Radioprogrammaustausches zeigt. Zwar wurde mit Nachdruck auf Schallplatten und angloamerikanische Popmusik der Jugendkultur Wert gelegt, aber in einem Live-Format, das der zeitgenössischen Ästhetik und den damaligen Möglichkeiten der öffentlich-rechtlichen Sender entsprach. Obwohl mittlerweile in Vergessenheit geraten, erwies sich die Sendung als durchaus erfolgreich. Die Sendung wurde im folgenden Jahr fortgesetzt, zu Beginn der 1970er Jahre als monatliche Sendung erneuert und lief bis in die 1980er Jahre.

6. »Jazz East and West«: Die Zusammenarbeit mit der OIRT

Einen der bemerkenswertesten Aspekte der Arbeit des Radioprogrammkomitees bilden die häufigen, nach und nach auch regelmäßigen Kontakte zur Ost-europäischen Internationalen Rundfunk- und Fernsehorganisation (OIRT) sowie Austauschprojekte mit dem institutionellen Pendant im sowjetischen Machtbereich. Denn im Gegensatz zum Fernsehen war Radio ein Gebiet, das im Kalten Krieg stark umkämpft war. Westliche Propagandasender wie »Radio Free Europe« oder »Voice of America« strahlten täglich von westeuropäischem Boden aus in die östlichen Länder. Die EBU versuchte, so weit möglich, solche Spannungen zu vermeiden. Um überhaupt in der gespannten internationalen Sphäre des Kalten Krieges arbeiten zu können, war es das Basisprinzip der EBU, dass sie einen Bund von *Rundfunkanstalten* und nicht von Regierungen darstellte. Sie zeigte sich von daher möglichst unpolitisch. Selbst über den Rücktritt der OIRT-Länder aus der weltweiten Satelliten-Fernsehsendung »Our World« 1967 in letzter Minute, machte die EBU, die diese Sendung organisiert hatte, keine Äußerung, weil dies dann als politische Angelegenheit gegolten hätte. Doch solche Vorkommnisse waren eher eine Ausnahme, und so war im Radioaustausch, wie schon für den Fernsehaustausch konstatiert worden ist, das Verhältnis zwischen der EBU und OIRT eine gleichsam »weiche« Stelle im »Eisernen Vorhang«. ⁷²

Die Gründung des EBU-Radiokomitees fiel gerade in eine Zeit der Annäherung von EBU und OIRT, die zuvor mit Fragen zur Fernsehentwicklung begonnen hatte. Die ersten Beziehungen waren schon 1956 geknüpft worden – wie fast immer war die Initiative von östlicher Seite ausgegangen. In diesem Jahr

hatte die OIRT über den finnischen Sender, der Mitglied in beiden Verbände war, ein Treffen in Helsinki organisiert. Dieses erste Treffen war zwar noch nicht sehr ergiebig. Aber bereits 1960 kamen ernsthafte Gespräche über den Fernsehaustausch zustande, die zum ersten Austausch führten, mittels einer Verbindung zwischen dem »Eurovision Netzwerk« und dem neu gebauten OIRT-Netzwerk »Intervision« für die Olympiade 1960. In der beginnenden Tauperiode wurde die Zusammenarbeit im Fernsehen 1964 dann ausgebaut. ⁷³ Auch schon bei der ersten Sitzung des EBU-Radioprogrammkomitees stand die Zusammenarbeit mit der OIRT auf der Tagesordnung. Kurz danach wurde ein gemeinsames Treffen mit ihrem Pendant in der OIRT organisiert – eine Zusammenkunft, die im Dezember 1965 in Genf stattfand. Im Laufe der folgenden Jahre wurde der Tagesordnungspunkt »Beziehungen zur OIRT« regelmäßig auf die Agenda des Komitees gesetzt.

Wie die EBU hatte auch die OIRT Ende der 1950er Jahre ihr Interesse am Radio formuliert und 1960 ein Radioprogrammkomitee eingerichtet. Dieses OIRT-Komitee war indes kein direktes Spiegelbild des EBU-Komitees, sondern war deutlich den vollkommen anders gearteten Programmkonzeptionen im Osten verpflichtet. Die daraus resultierende, sehr stark unter dem erzieherischen Aspekt stehende OIRT-Haltung dem Rundfunk gegenüber lässt sich aus der Gliederung des Programmkomitees in vier Expertengruppen erkennen – Gruppen, die für Musik, für Drama, für Kinderprogramme sowie für Programme für Wissenschaft und Technik zuständig waren. Die sozialistische Prägung vieler Programmideen wurde auch schnell in den Vordergrund gestellt, wie etwa die stolze Vorführung des »Berliner Rundfunks« bei einem Treffen des Komitees. 1961 führte man »einen neuen Typ Life-Sendung« vor, »der wesentlich dazu beitragen soll, von den 5 großen Stahlwerken unserer Republik mehr Stahl produzieren zu lassen, als im Plan des Jahres vorgesehen war.« ⁷⁴

Immerhin gab es parallele Tätigkeiten. Die OIRT gestaltete schon 1959 ein »Festival der leichten Musik« in Leipzig, dessen Ziele und Format dem später errichteten Münchner Festival ähnlich waren. Dieses war sowohl eine Möglichkeit für Experten, Erfahrungen auszutauschen, als auch für eine Reihe von

⁷² Vgl. Eugster, 1983 (Anm. 2). – Einen knappen Überblick zu diesem Verhältnis bietet Alexander Badenoch, EBU/OIRT, Video Active: http://www.videoactive.eu/VideoActive/KNASearch.do?id=VA_KNA_20090813091735619&type=inst&sw= (Abfrage vom 24.7.2010).

⁷³ Eugster, 1983 (Anm. 2), S. 108.

⁷⁴ Bericht des Vorsitzenden der Programmkommission, VI. Tagung der Programmkommission Juli 1961. Archiv der EBU (Genf). OIRT PK-VI-1/1961.

Live-Events, die von sämtlichen Rundfunkorganisationen übertragen werden konnten. Auch hier kam die erzieherische Aufgabe des Rundfunks zum Tragen. Die offizielle Beschreibung des Festivals gibt eher einen Eindruck von den verschiedenen ideologischen Kategorien, denen Unterhaltungsmusik im sozialistischen Raum gerecht werden musste, als von der Musik, die tatsächlich gespielt wurde: »Viele neue, Aufmerksamkeit verdienende Werke der Unterhaltungs- und Tanzmusik, die sich in Inhalt und Form auf die fortschrittlichen Traditionen der nationalen Musikkulturen stützen und zur Bildung des musikalischen Geschmacks der breiten Massen der Hörer beitragen, wurden auf dem Festival zur Aufführung gebracht.«⁷⁵

Hier im internationalen Bereich war auch die »hypertrophe« Version des »traditionellen Bildungs- und Erziehungsanspruch[es]« sichtbar, »wie er auch im Westen gegen ‚bloße Unterhaltung‘ mit ähnlicher Semantik ins Feld geführt wurde«, wie Christoph Classen über die Auffassungen von Unterhaltung auf beiden Seiten der deutsch-deutschen Grenze in den 1950er Jahre festgestellt hat.⁷⁶

Nach dem ersten Treffen von EBU- und OIRT-Komitee im Dezember 1965 kam es im Radiobereich zur Beteiligung der OIRT an vier Projekten der EBU: an »Ancient Instruments of the World«, »Panorama of Great Symphony Orchestras«, »Let the Peoples Sing« sowie »Jazz East and West«. Das letztgenannte Projekt wurde – wie der Titel schon zeigt – explizit als ein Projekt der Zusammenarbeit zwischen den beiden Organisationen konzipiert.⁷⁷ »Jazz East and West« war die Fortsetzung einer Schaukasten-sendereihe mit dem Titel »Jazz Around the World«, die 1965 von der EBU entwickelt worden war. Sie wurde unter Berücksichtigung der Ost-West-Beziehungen thematisch umgestaltet, so dass die Hälfte der Beiträge aus den EBU- und die andere Hälfte aus OIRT-Ländern kommen würde.⁷⁸ Dass ausgerechnet der Jazz, also eine ursprünglich amerikanische Musikart, gewählt wurde, um Gemeinsamkeiten und Vielfalt von West- und Osteuropa darzustellen, ist besonders bemerkenswert. Der Jazz war im Westen im Verlauf der 1950er Jahre von einem amerikanischen Massenprodukt zu einer anspruchsvollen Kunstform aufgewertet worden; eine ähnliche Neubewertung erlebte er Anfang der 1960er Jahre im sowjetischen Raum.⁷⁹ Im polnischen Radio lief sogar Mitte der 1960er Jahre eine regelrecht didaktische Sendung mit dem Titel »Für die, die keinen Jazz mögen«.⁸⁰ Mit geringer Verspätung aufgrund von Kommunikationsproblemen zwischen den Organisationen lief »Jazz East and West« zunächst in westlichen, dann etwas später im selben Jahr auch in östlichen Programmen.⁸¹

Die OIRT kam 1966 auch mit anderen Vorschlägen auf die EBU zu, etwa mit der Beteiligung an Wettbewerben für Hörspiele und für ernste Musik, die – in manchen Fällen mit Vorbehalten wegen der Ähnlichkeit mit dem »Prix Italia« im Westen – von der EBU weitgehend begrüßt wurden.⁸² Es überrascht also kaum, dass die ersten Radioprogramme, die durch den sogenannten »Vorhang« gingen, weitgehend aus ernster Musik bestanden, wozu auch der Jazz gezählt werden kann. Bei solchen Programmen war die Sprache kein Hindernis, und auch ideologisch gab es so gut wie keine Barrieren. Besonders im Rahmen von internationalen Wettbewerbssendungen sowie von »Let the Peoples Sing«, der schon 1968 von einem bulgarischen Chor gewonnen wurde, konnten Länder sich mit Kunstformen profilieren, die beiderseits als kulturell wertvoll anerkannt waren.

Aber auch im viel umstritteneren Bereich der Unterhaltung waren einige Schritte in Richtung Austausch gemacht worden. Zum Beispiel waren vier östliche Länder der OIRT, nämlich Bulgarien, Polen, die Tschechoslowakei und Ungarn, 1965 am »Internationalen Festival der Leichten Musik« in München beteiligt.⁸³ Auf dem Genfer Treffen 1965 zeigten sich die östlichen Sender auch an Sendereihen der leichten

⁷⁵ Ebd.; vgl.: Second OIRT Festival of Light and Dance Music. In: OIRT Radio and Television, Nr. 1, 1961, S. 22f.

⁷⁶ Christoph Classen: Zwischen Ressentiment und Konsum. Populäre Unterhaltungsformate im geteilten Deutschland. In: Zeitgeschichte-online. Thema: Pop in Ost und West. Populäre Kultur zwischen Ästhetik und Politik. Hrsg. von Árpád von Klímo und Jürgen Danyel, April 2006, URL: http://www.zeitgeschichte-online.de/zol/portals/_rainbow/documents/pdf/pop-classes.pdf, 8. (Abfrage vom 24.7.2010).

⁷⁷ Report of the Meeting of the Sound Broadcasting Programme Representatives of the OIRT and EBU Prague, 26 October 1966. Archiv der EBU (Genf). EBU OA 3450 RadCom 117. – Vgl. auch Bericht des Vorsitzenden der Programmkommission, XI. Tagung der Programmkommission. Januar 1968. Archiv der EBU (Genf). OIRT PKR-IX-2/68.

⁷⁸ Sound Broadcasting Programme Committee, Study Group of Experts on Light Music, 27–8 Jan 1966, 3. Archiv der EBU (Genf). EBU OA3280 RadCom 80.

⁷⁹ Penny von Eschen: Satchmo Blows up the World. Jazz Ambassadors Play the Cold War. Cambridge MA 2004. – Für die DDR vgl. Dussel, 2002 (Anm. 50), S. 289ff.

⁸⁰ Mirosław Dąbrowski: The Role of the Polish Radio in the Musical Life of Poland. In: OIRT Radio and Television, Nr. 4, 1966, S. 5.

⁸¹ Angesichts der Verspätung hat das EBU-Komitee eine Lösung gesucht, die den ursprünglichen Zweck der Schaukasten-sendung weitgehend leugnete: »It asked the Administrative Office to arrange for distribution of the EBU programmes as soon as possible without waiting for those of the OIRT since it felt that jazz was jazz in any country and that political differences were not reflected in it.« Sound Radio Committee, Meeting of the Bureau 13 Feb 1967, 6. Archiv der EBU (Genf). EBU OA 3457 RadCom 121.

⁸² Report of the Meeting of the Sound Broadcasting Programme Representatives of the OIRT and EBU Prague, 26 October 1966, 4. Archiv der EBU (Genf). EBU OA 3450 RadCom 117.

⁸³ Sound Broadcasting Programme Committee, Study Group of Experts on Light Music, 27–8 Jan 1966. Appendix 1. Archiv der EBU (Genf). EBU OA3280 RadCom 80.

Musik und an Austauschprojekten auf diesem Gebiet sowie speziell an »Eurolight« interessiert. Denn, wenngleich mit einigen ideologischen Unterschieden, standen die Rundfunkanbieter im Westen und Osten vor ähnlichen Schwierigkeiten. So ist es wenig überraschend, dass sie gemeinsame Lösungen suchten. Selbst im Popbereich versuchten auch die Sender im Osten, in ihren Rundfunkprogrammen Anpassungen an die Pop-orientierte Jugendkultur vorzunehmen.⁸⁴

Im Laufe der folgenden Jahre wurden die Kontakte der zwei Komitees bestimmten Regeln unterworfen. Schon beim ersten Treffen hatten beide Gruppen sich darauf geeinigt, dass sie einander Listen der Programme zuschicken, die jeweils für den Austausch verfügbar waren (auch inklusive der juristischen Bedingungen).⁸⁵ Diese Praxis setzte sich fort, wobei – wie Eugster 1983 konstatierte – »broadly speaking, EBU members do not take many OIRT offers because they find them either too dull or full of political messages. On the other hand, OIRT members do not take many EBU offers mainly because they are deemed to be too commercial.«⁸⁶ Mehr Erfolg hatten von vornherein gemeinsam unternommene Projekte sowie Festivals und Wettbewerbe bzw. aktuelle Ereignisse, vor allem im Bereich Sport, wo die gegenseitige Beteiligung regelmäßig und weitgehend problemlos vonstattenging. Die Anmerkung aus einer EBU-Sitzung aus dem Jahr 1974 fasst die Zusammenarbeit sehr gut zusammen: »there is not a great deal to report under this heading except that co-operation has continued and is continuing between the two Unions on a modest scale.«⁸⁷

7. Fazit:

Radio und europäische audio(visuelle) Räume

Die vorliegende Skizze des Radioprogrammkomitees der EBU konnte keineswegs die Arbeiten auf dem Gebiet des Programmaustausches – geschweige denn die breite Scala der Koordinierungsaktivitäten, wie zum Beispiel die Dienste für Autofahrer – erschöpfend darstellen. Doch dies war auch nicht das Ziel. Vielmehr ging es darum zu zeigen, wie sehr die Institution des Programmkomitees einen wissenschaftlichen Zugang zu einer transnationalen Rundfunkgeschichte bietet, der wichtig für unser Verständnis von nationalen Hörfunksystemen ist. Hier konnten die technischen, institutionellen, juristischen und diskursiven Strukturen beobachtet werden, die die Zirkulation von Programmen und Praxen erlaubten oder unmöglich machten. Dadurch wurden nicht nur Prozesse der Amerikanisierung oder Globalisierung deutlich, die schon öfter im Zusammenhang mit Entwicklungen im Hörfunkbe-

reich genannt wurden, sondern auch Prozesse der Europäisierung erkennbar. Diese müssen aber nicht lediglich als kulturpessimistischer Gegendiskurs zur Amerikanisierung begriffen werden, sondern – analog zu Prozessen der Amerikanisierung – als Prozess der Harmonisierung von Techniken und Praxen. So wie hier gezeigt wurde, spielten anti-amerikanische oder hochkulturelle Diskurse häufig eine wichtige Rolle in diesen Prozessen, aber in manchen Fällen, so etwa bei der »European Pop Jury«, wirkten Prozesse der Europäisierung eher vermittelnd. Durch diese Einsichten auf institutioneller Ebene können wir mit weiteren Forschungen zum Programm und Empfang beginnen sowie die komplexe transnationale Strukturierung europäischer audiovisueller Räume begreifen.

Was können wir bereits über die europäischen Räume sagen? Wir müssen sie vor allem auf institutioneller und technischer Ebene verstehen. Corneel Mertens, der 1965 auf die zurückliegende »Welt-Radiowoche« reflektierte, empfand sowohl Bestätigung als auch Zweifel für die Tätigkeiten der Gruppe. In einem Protokoll wird festgehalten: »the figures had revealed very clearly that broadcasting organisations were interested in the Week, but he [= Mertens, AB] wondered whether the general public were really interested.«⁸⁸ Nehmen wir Google und Wikipedia nicht als historische Informationsquellen, sondern als Vermittler eines kulturellen Gedächtnisses, so scheinen seine Zweifel berechtigt. Sendungen wie die »EBU Concert Seasons« oder »Let the Peoples Sing« laufen noch, aber die Suche nach langjährigen EBU-Projekten der Vergangenheit wie »European Pop Jury« oder »Nord-Ring Festival« trifft meist auf sehr spärliche Erwähnungen in den Biographien ehemaliger Gewinner. Dafür scheint aber auch die folgende These berechtigt: Durch seine Tätigkeiten hat das Radioprogrammkomitee einen begrenzten Raum geschaffen, in dem nationale Radiosender im Westen und Osten fortbestehen und sich entwickeln konnten.

⁸⁴ In der DDR war dies der Jugendsender/programm »DT64«. Zu Ungarn vgl. Györgyne Baráth: Problems of the Exchange of Programmes for Young People. In: OIRT Radio and Television, Nr. 6, 1967, S. 3.

⁸⁵ Report of the Meeting of the Sound Broadcasting Programme Representatives of the OIRT and EBU, Geneva 23rd September 1965, 3. Archiv der EBU (Genf). EBU OA3243 RadCom 68. Vgl. Paulu, 1967 (Anm. 8), S. 139f.

⁸⁶ Eugster, 1983 (Anm. 2), S. 79.

⁸⁷ Radio Programme Committee, Dublin 3–5 October 1974. Archiv der EBU (Genf). EBU OA5035 RadCom 434.

⁸⁸ Sound Broadcasting Programme Committee, Study Group of Experts on Serious Music 26–7 Jan 1965, 2. Archiv der EBU (Genf) EBU OA 3082 RadCom 18.

ALEXANDER BADENOCH, Dr. phil., ist Dozent für Medien- und Kulturwissenschaften an der Universität Utrecht und derzeit Fellow beim Netherlands Institute for Advanced Study in den Niederlanden. Forschungsschwerpunkte sind unter anderem deutsche und europäische Rundfunk- und Kulturgeschichte und transnationale Technikgeschichte. Er ist Autor des vom IAMHIST-preisgekrönten Buches »Voices in Ruins: West German Radio across the 1945 Divide« (Palgrave 2008) und Herausgeber (mit Andreas Fickers) von »Materializing Europe: Transnational Infrastructures and the Project of Europe« (Palgrave 2010).
E-Mail: a.w.badenoch@uu.nl