

Fernsehen und Literatur

Ein DFG-Teilprojekt zur Programmgeschichte des DDR-Fernsehens

an der Humboldt-Universität Berlin

Thomas Beutelschmidt

„Das sogenannte Fernsehen [...] ist gar keine Kunst, sondern eine Kiste, in welche man die richtigen Künste mit Frechheit hineinzwängen kann.“ (Peter Hacks, Dramatiker)

Vor zehn Jahren hatte der in seiner letzten Phase sichtbar *gewendete* Deutsche Fernsehfunk die gerade erst erlangte Selbständigkeit schon bald wieder verloren: Ende 1991 wurde er als DFF-Fernsehkette endgültig eingestellt. Was ist geblieben? Eine unglückliche, aber politisch gewollte Neuaufteilung der ostdeutschen Rundfunklandschaft auf der einen und das gesamte Programmvermögen auf der anderen Seite, das - vor den Begehrlichkeiten privater Unternehmen gerettet - in öffentlich-rechtliche Obhut gelangt ist.¹ Eine spannungsreiche Entwicklung, die sich als Wissenschaftsthema geradezu aufdrängt: Welche Geschichte(n) können uns diese gesammelten Kommunikate heute erzählen?

Nach einer Zeit des Experimentierens in der Aufbauphase des Fernsehens seit Ende 1952 hatten sich dann in den 60er Jahren ein durchaus differenziertes Programmschema und erfolgreiche Formate mit einem hohen Anteil an Unterhaltungsgenres herausgebildet - vergleichbar mit allen anderen europäischen Industrienationen. Das DDR-TV mußte sich nicht durchweg als *Waffe im Klassenkampf* definieren, sondern durfte sich auch als *sozialistische Massenkultur* für die *individuelle Freizeitgestaltung* gerieren. Zwischen diesen beiden Polen bewegten sich die Spielräume für die künstlerische Gestaltung und die thematische Zielsetzung. Bei aller prinzipiellen Unfähigkeit zur Auseinandersetzung mit den sozialistischen Dogmen war es punktuell durchaus möglich, kreative Ausdrucksformen zu wählen oder sachkundig im Rahmen festgelegter *Leitlinien* zu argumentieren. Auf diese Weise leistete das Fernsehen trotz seiner Indoktrinationsfunktion einen nachweisbaren Beitrag zu einer allgemeinen Modernisierung der ostdeutschen Gesellschaft - wenn auch vielleicht in geringerem Maße als in der Bundesrepublik mit der dort vollzogenen *Westernization*.

Bei aller Redundanz und Anleitung läßt sich das Fernsehen der DDR also keineswegs nur auf die obligatorische Agitation und ritualisierte Hofberichterstattung reduzieren, sondern überzeugt selbst Kritiker durch eine Reihe von Unterhaltungsangeboten wie Shows, Magazine und Fernsehfilme. Zwar sollten auch diese Sendungen staatstragend sein und ein *positives Heldenbild* vermitteln. Das Publikum jedoch akzeptierte - trotz manchem pädagogischen Zeigefinger - die eigenen Stoffe und Konflikte oder Spiele und Revuen. Mit ihrer harmonisierenden Komponente und ihren manchmal auch kritischen Untertönen standen sie in wohlthuendem Kontrast zur dogmatischen und kämpferischen Publizistik der Partei. So erlangten schon vor 1989 TV-Stars wie Heinz Florian Oertel neben Film-Größen wie Armin Mueller-Stahl durchaus Kultstatus im eigenen Land. Und die mit der DEFA ko-produzierten TV-Romane erfüllten mehr als nur strenge kulturpolitische Auf-

¹ Vgl. hierzu Joachim-Felix Leonhardt: Der Rundfunk der DDR wird Geschichte und Kulturerbe. In: Schwarzkopf, Dietrich (Hg.): Rundfunkpolitik in Deutschland. Wettbewerb und Öffentlichkeit. München 1999, S. 927 - 977.

träge und erwiesen sich als wichtiger intellektueller wie künstlerischer Reflex auf endogene und exogene Politikfaktoren. Sie erzielten demzufolge auch überdurchschnittliche Einschaltquoten: z.B. erreichte der Zweiteiler FAMILIE RECHLIN (Buch: Jochen Hauser/ Regie: Vera Loebner) 1982 rund 75% der Zuschauer - Erfolge, auf die das übrige Programm aufgrund eigener Schwächen, vor allem aber wegen der präferierten - und fast im ganzen Land ständig verfügbaren - Westmedien nicht verweisen konnte.²

Objektivierbare Qualitäten bestimmter Genres zeigen sich auch posthum an der bewährten Praxis der Sendeanstalten in den neuen Bundesländern, frühere Programme regelmäßig zu recyceln - mit großer Zustimmung ihres heutigen Publikums. Selbst wenn die Verantwortlichen damit kaum zu einer inhaltlichen oder ästhetischen Auseinandersetzung anregen, sondern vielmehr das Nostalgiebedürfnis östlich der Elbe befriedigen wollen, so beweisen sie mit ihren Wiederholungen, daß vielen Produktionen ein hohes Attraktionspotential inhärent ist und sie auch außerhalb ihres ursprünglichen Kontextes funktionieren. Dabei können selbst Stücke mit partiell überholter und diskreditierter Weltsicht bestehen, weil sowohl ihre filmische Auflösung und intelligente Dramaturgie als auch dichte Milieuschilderungen, differenzierte Charakterstudien und bewußte Subtexte durchaus professionellen Standards entsprechen.³

Trotzdem hat sich die Medienwissenschaft dem *historisch abgeschlossenen* DDR-Fernsehen bislang nur am Rande gewidmet.⁴ Die Aktivitäten beschränkten sich auf einzelne Hochschulinstitute wie u.a. in Halle, Leipzig, Oldenburg, Marburg, Berlin bzw. den Siegener Sonderforschungsbereich Bildschirmmedien sowie auf das Deutsche Rundfunkarchiv, das Deutsche Rundfunk-Museum und das Adolf-Grimme-Institut. Es fehlte insgesamt an kontinuierlicher Grundlagenforschung, vergleichenden Analysen in bezug auf alle Sendeformate und an einer vollständigen Aufarbeitung der institutionellen Geschichte. Im Gegensatz zu den Arbeiten über die DEFA-Betriebe und ihre Spiel- wie Dokumentarfilmproduktionen ist die Zahl aktueller und relevanter (Fach-)Publikationen quantitativ marginal, ungeachtet der eher anekdotischen Reminiszenzen einiger Moderatoren und Entertainer, die mit subjektiven Berichten und Beichten noch einmal ihr Publikum suchen und nur partielle (Hintergrund-)Informationen liefern. Bereichert wird das (wissenschaftliche) Angebot allerdings durch die Veröffentlichungen des Deutschen Rundfunkarchivs, mit dessen finanzieller und personeller Unterstützung komplexe Einzeluntersuchungen und hilfreiche Archivverzeichnisse entstehen konnten. Und hinzuweisen ist selbstverständlich auf

² Da konnten weder kommerzielle Importe oder ästhetische Anleihen bei der kapitalistischen Unterhaltungsindustrie noch die ansonsten präsentierten potemkinschen Dörfer das tiefe Mißtrauen gegen das eigene Programm abbauen. Die redundanten Botschaften und der gepflegte Eskapismus führten konkret zu einem bedrohlichen Rückgang der Einschaltquoten: Die Vorstellung von einem DDR-Fernsehen als "eine Tribüne des Volkes" erwies sich also vor allem in der Endphase als illusorisch. Die heute zugänglichen Zahlen der seit 1967 eingerichteten DDR-Zuschauerforschung weisen aus, daß der eigene Sender gegenüber der Westkonkurrenz in der Gunst stark zurückgefallen war. Er hatte bereits 1982 mit knapp 33% Sehbeteiligung seinen Tiefpunkt erreicht.

³ Genannt seien beispielsweise für die 60er die Mehrteiler Columbus 64 (U. Thein 1966), für die 70er Daniel Druskat (H. Sakowski/ L. Bellag 1976) oder Geschlossene Gesellschaft (K. Poche/ F. Beyer 1978) und für die 80er Tull (B. Wogatzki/ L. Bellag 1982).

⁴ Gleiches gilt übrigens auch für den Kulturbereich: So wurde beispielsweise erst spät das Angebot des Autors angenommen, anlässlich der zentralen Ausstellung Einigkeit und Recht und Freiheit. Wege der Deutschen 1949-1999 in Berlin 1999 zumindest einige repräsentative DDR-Fernsehfilme zu präsentieren. Die begleitende Publikation zu diesem Rahmenprogramm hat auf diese Erweiterung nicht mehr reagiert und beschränkt sich bis zur Wende ausschließlich auf westdeutsche Produktionen - Martin Wiebel (Hg.): Deutschland auf der Mattscheibe. Die Geschichte der Bundesrepublik im Fernsehspiel. Frankfurt/Main 1999.

die interdisziplinär angelegte Übersicht zur gesamtdeutschen Fernsehentwicklung als eine „große Erzählung“, die Knut Hickethier und Peter Hoff vorgelegt haben⁵. Trotzdem müssen selbst aktuelle Gesamtdarstellungen zur Mediengeschichte Defizite eingestehen und bedauern, daß die DDR „nicht gleichrangig behandelt werden konnte“ - gleichwohl sie „aber doch einen umfänglicheren Beitrag“ verdient hat -, weil es „noch an Vorarbeiten“⁶ mangelt.

Die nun mit Hilfe der Deutschen Forschungsgemeinschaft etablierte Forschergruppe (s. dazu den Beitrag unten.) will andere Fragen an die Programmgeschichte des DDR-Fernsehens stellen, das wissenschaftliche Spektrum pluralistisch und interdisziplinär erweitern sowie eingefahrene argumentative Topoi und ideologisch motivierte Erklärungsmuster hinterfragen. In unserem Forschungsdesign spielen die *operativen*, d.h. vordergründig politischen Gattungen und Genres nur eine Nebenrolle. Diese Formen der Publizistik wurden bereits eingehend untersucht, wobei sich die Auseinandersetzung vielfach auf die These einer vollständigen Instrumentalisierung des Rundfunks durch die Partei- und Staatsführung und damit meist auf eine Abwertung der Adlershofer Produktion von einem demokratisch legitimierten Standpunkt aus erschöpft.⁷ Im Zentrum unserer Untersuchungen stehen neben der Unterhaltung vielmehr die Dokumentationen und Fiktionen, die wichtige Prozesse und Phänomene der früheren DDR-Gesellschaft vermitteln: Denn als kultureller Text überliefern sie noch einmal ganz unmittelbar den vergangenen Zeitgeist. Durch das authentische Wort und Bild entsteht selbst nachträglich noch eine „Erfahrungs- und Erzählgemeinschaft, in der sich überlieferte Elemente, Spolien der untergegangenen DDR erhalten und umbilden.“⁸ Deshalb funktioniert das Fernsehen nicht nur als medialer Ausdruck von Herrschafts-, sondern auch von Kultur- und Mentalitätsgeschichte; es fungiert insgesamt als kollektives Gedächtnis, als institutioneller Speicher, der Geschichte vor dem Vergessen, Verschwinden und Vernichten behüten kann.

Und da werden diese Kommunikate auch aus westlichem Blickwinkel nicht nur im Sinne einer ethnografischen Medienforschung als eine qualitative Methode der cultural studies relevant, die es erlaubt, in „fremde Lebensformen einzutauchen“⁹. Zwar erfüllen die audiovisuellen Überlieferungen ostdeutscher Provinienz nicht den Anspruch auf *Wahrheit und Wirklichkeit*. Sie erlauben dem Unkundigen und Nichtbetroffenen aber zumindest die Ein- und Nabsicht - wenn nicht sogar das Verständnis - in bezug auf die typischen Eigenheiten und Perspektiven eines früheren Musterlandes im osteuropäischen Verbund; und sie verweisen auf das damalige wie heutige Nebeneinander disparater Öffentlichkeiten und Privatsphären in Ost und West, welche als Ursache und Erklärung für die existente - und vielfach beklagte - Entfremdung und Distanz zwischen den beiden deutschen Teilsellschaften ernstzunehmen sind. Zudem sind die TV-Dokumente nicht nur als zeithistorisches Quellenmaterial oder als Indikator für soziale Kontexte und Mentalitätsdifferenzen

⁵ Knut Hickethier (und Peter Hoff): Geschichte des deutschen Fernsehens. Stuttgart/ Weimar 1998.

⁶ In seinem Vorwort Jürgen Wilke (Hg.): Mediengeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Bonn 1999, hier S. 10. So gibt in dem rund 850 Seiten starken Sammelband nur Gunter Holzweissig einen kleinen Überblick über die "Massenmedien der DDR" (ebd. S. 573-601).

⁷ Vgl. stellvertretend Peter Ludes: Das Fernsehen als Herrschaftsinstrument der SED. In: Deutscher Bundestag (Hg.): Material der Enquete-Kommission "Aufarbeitung von Geschichte und Folgen des SED-Diktatur in Deutschland", Bd. II/3. Baden-Baden/ Frankfurt am Main 1995.

⁸ Der Feuilletonist Michael Rutschky sieht in dieser nun freiwilligen und bewußten Rekonstruktion überhaupt erst die Voraussetzung für eine ostdeutsche Identität: Wie erst jetzt die DDR entsteht. Vermischte Erzählungen. In: Merkur 1995/ 9-10, S. 851-864, hier S. 856.

⁹ Der Soziologe Rainer Winter: Andere Menschen - andere (Medien-)Welten. In: medien praktisch 3/ 1989, S. 14-18.

interessant, sondern auch als ästhetische Kategorie. Auch das soll Motivation sein für unsere intellektuelle Spurensuche und sinnliche Entdeckungsreise nach den symbolträchtigen Relikten und Zeichen, die etwas Spezifisches und Signifikantes von einem *anderen Deutschland* berichten.

Innerhalb der Forschergruppe werden wir uns am Institut für deutsche Literatur an der Humboldt-Universität auf das Teilprojekt „Zwischen Fernsehspiel und Kino, 'klassischem Erbe' und 'Ankommen im Alltag' - Literaturverfilmungen des DDR-Fernsehens“ als ein Beitrag zu einer Stil- und Themenbestimmung der ostdeutschen *Fernseh dramatik* konzentrieren. Die enge wechselseitige Durchdringung und Beeinflussung von Literatur und audiovisuellen Medien ist literatur- wie medienwissenschaftlich hinreichend nachgewiesen, wobei sich die Analyse konkreter Programmbeispiele bislang ebenfalls weitgehend auf die Bundesrepublik beschränkt hat.¹⁰ Literarische Vorlagen in Form nobilitierter Romane, Erzählungen und Dramen dienten von Beginn an zur kulturellen, gesellschaftlichen und ökonomischen Durchsetzung und Etablierung der neuen Massenmedien Film und Fernsehen. Die dem anerkannten Literaturkanon zu- und eingeschriebenen Werte einer *klassischen* Hochkultur, der Bildung und der Kunst sollten stets ein ideologisches und argumentatives Gegengewicht bilden zu der behaupteten Trivialität der konkurrierenden Bildmedien.

So griff auch das Fernsehen in der DDR immer wieder auf literarische Stoffe und Motive zurück: von der ersten Adaption mit *DER VERSCHENKTE LEUTNANT* (nach Friedrich Wolf) am 6. September 1955 bis zur letzten mit *JUGEND OHNE GOTT* (nach Ödon von Horvath) am 24. November 1991. Der umfassende DRA-Bestandskatalog zu den Literaturadaptionen¹¹ nennt rund 730 archivierte - und damit heute auch der Forschung noch zugängliche - Produktionen der damaligen Redaktionen *DRAMATISCHE KUNST* und *KINDERFERNSEHEN*, die zum einen den medialen Gattungen Fernsehspiel, Fernsehfilm und -roman, zum anderen Fernseh- und Studioinszenierungen sowie Theateraufführungen zuzuordnen sind: Ein auch im internationalen Maßstab hoher Umfang textlicher Verarbeitungen¹², die deshalb mit Recht als aufschlußreiche Quellen für eine allgemeine Programm- und Kulturgeschichte des DDR-Fernsehens erfaßt, ausgewertet und dokumentiert werden können.

Diese Fokussierung erscheint zudem reizvoll, weil die inhaltlich und formal anspruchsvolle *Fernseh dramatik* immer zwischen Bildungsauftrag und Unterhaltungsfunktion changierte. Die erste Kategorie verweist relativ unkompliziert auf die bewußten und schriftlich fixierten Intentionen der Produzenten im konkreten historischen und institutionellen Zusammenhang des Staatsfernsehens. Weitaus schwieriger - und damit umso relevanter - dürfte dagegen die Bestimmung von Unterhaltungsmustern sein. Ihre hedonistischen, interaktiven und subversiven Elemente waren natürlich nicht mit einer rational angelegten Bewußtseinsbildung kompatibel. Aber mit den offiziell vorgegebenen Konzepten einer an

¹⁰ Siehe hierzu ausführlicher Barbara Bachmann u.a.: Veröffentlichungen aus dem Sonderforschungsbereich "Bildschirmmedien" IV. Siegen 1998 (= Arbeithefte Bildschirmmedien 74); darüber hinaus sei auf eine der wenigen Beiträge zum ostdeutschen Programm hingewiesen: Themenheft Umsteiger, Aufsteiger. Studien zum Fernsehspiel der DDR. In: *Augen-Blick* 25/1997.

¹¹ Deutsches Rundfunkarchiv (Hg.): *Literaturverfilmungen des Deutschen Fernsehfunks 1952 - 1991*. Frankfurt am Main/ Berlin 1994 - hier handelt es sich ausschließlich um die Produktionen, die als Film- oder Videokopie im Deutschen Rundfunkarchiv heute erhalten sind. Die tatsächliche Zahl literaturbezogener Programme liegt also wesentlich höher, da die Aufzeichnung von Direktausstrahlungen zu Dokumentations- und Wiederholungszwecken erst ab Herbst 1957 praktiziert werden konnte und somit vor allem die frühen Live-Fernsehspiele nicht überliefert sind.

¹² Vgl.: Klaus M. und Ingrid Schmidt: *Lexikon der Literaturverfilmungen. Deutschsprachige Filme 1945 - 1990*. Stuttgart/ Weimar 1995.

Aufklärung und *Erbauungskultur* orientierten Unterhaltung hätten die Programmacher die geforderte *Volksverbundenheit* und *Massenwirksamkeit* des Fernsehens kaum erreichen können. Es gilt deshalb zu untersuchen, in wieweit sie bewußt oder unbewußt, direkt oder indirekt affektive Strategien der Aufmerksamkeitslenkung benutzt haben bzw. wie und wo sich ein „ästhetischer Überschuß“ (Reinhold Viehoff) an Effekten und Attraktionen in den einzelnen Produktionen niederschlägt.

Waren die meisten Praktiker populären Gestaltungsformen generell nicht abgeneigt, so taten sich die Theoretiker immer sehr schwer mit der Erweiterung ihres Kulturbegriffs. Von Beginn an wurde der verantwortlichen Redaktion für die *Fernsehdramatik* eine zentrale Kulturfunktion zugedacht: ein Instrument einer letztlich konservativen Wertevermittlung, die trotz aller Verpflichtung auf realistische Spielarten oder Agit-Prop ihren konservativen Bildungsauftrag im Zeichen (früh)bürgerlicher Aufklärungsgedanken nie leugnen konnte (und wollte?). Diese Zuweisung bzw. Tradition eröffnete aber für die Realisatoren größere Freiräume als beispielsweise für die *Fernsehpublizistik*. Und das gilt nicht nur für die frühe Aufbauphase des jungen Mediums in den 50er Jahren, sondern - wenn auch nur singulär - für einige durchaus kritische Texte in späteren Zeiten.

Durch unsere Forschung wäre nun die These zu überprüfen, ob literaturbezogene TV-Produktionen auf der einen Seite eine ergänzende und weniger politisierte Funktion im Gesamtprogramm inne hatten und damit einen gewissen Gegenpol oder vielleicht auch ein Alibi zu den noch strenger normierten, funktionalisierten und reglementierten journalistischen Agitationsformen bilden konnten. Zu fragen wäre darüber hinaus, wie sich dieses Verständnis von Hochkultur als Synonym für Literaturverfilmungen auf der anderen Seite gegenüber der großen und kleinen TV-Unterhaltung einschließlich serieller Erzählformen als Ausdruck der von den Eliten wenig geschätzten *Massenkultur* abgrenzt und unterscheidet.

Wie groß das Spektrum an unterschiedlichen Stoffen und formalen Arrangements tatsächlich sein konnte, wird schon an einigen wichtigen Beispielen deutlich: von den anerkannten Klassikern wie EFFI BRIEST (literarische Vorlage: Theodor Fontane/ Regie: Wolfgang Luderer 1968) und aufwendig inszenierter Exportware wie SACHSENS GLANZ UND PREUßENS GLORIA (Josef I. Kraszewski/ Hans-Joachim Kasprzik 1985) über umstrittene Adaptionen wie IRRLICHT UND FEUER (Max von der Grün/ Heinz Thiel und Horst E. Brandt 1966) oder Skandale wie URSULA (Gottfried Keller/ Egon Günther 1978) und kritische Verbotstücke (die produziert, aber nicht oder nur auf abgelegenen Sendeplätzen gesendet wurden) wie GUTEN MORGEN, DU SCHÖNE (Maxie Wander/ Hans-Werner Honert 1978/ 90) bis zu innovativen Präsentationsformen in SELBSTVERSUCH (Christa Wolf/ Peter Vogel 1989) und zur Kolportage mit dem BUSCHGESPENST (Karl May/ Vera Loebner 1986).

Insgesamt jedoch blieben diese partiellen Freiheiten begrenzt. Avantgardistische, subjektive und expressive Strömungen galten stets als wesensfremd und unvereinbar mit den Postulaten einer *sozialistisch-realistischen Kunst*: Sie wurden konsequent als *bürgerlicher Modernismus* oder als *kosmopolitischer Formalismus* gefürchtet und gebrandmarkt. Gerade das staatstragende Fernsehen sollte vor diesen Strömungen geschützt werden und erstarrte deshalb zusehends in seinen beschränkten Inhalten und Formen. Aber der unflexiblen und repressiven Nomenklatura ist es zu keinem Zeitpunkt gelungen, die offensichtlichen Schwächen an innovativen Elementen grundsätzlich anzuerkennen und ihren diktatorischen Herrschaftsanspruch zurückzunehmen.

Die immerfort kontrovers geführte Diskussion um die adäquate Aneignung künstlerischer Werke, Stile und Epochen war also ungeachtet künstlerischer Ansprüche immer auch von

propagandistischer Verwertbarkeit bestimmt (*Kunst als Waffe im Klassenkampf*). Mit Hilfe ihrer Kulturpolitik versuchten die DDR-Ideologen Legitimationsdefizite auszugleichen und die Unverwechselbarkeit einer selbständigen DDR-Identität in Gestalt einer *sozialistischen deutschen Nation* hervorzuheben. Produziert und reproduziert wurden auf diese Weise symbolische und stereotype Losungen, die als unmißverständliche Zeichen in die Programme eingeschrieben sind. Die Parteiführung stützte sich dabei je nach Bedarf zum einen auf die *Pflege und Bewahrung der revolutionären Traditionen der Arbeiterbewegung* in der Literatur, Theaterarbeit bzw. der bildenden Kunst aus der Weimarer Zeit und während der Emigration zur Zeit des Faschismus - und zum anderen auf das gesamte *humanistische Kulturerbe* mit den Leistungen der Renaissance, der deutschen Klassik, der Vertreter des Vormärz sowie der bürgerlich-demokratischen Revolution von 1848/49 und auf die verschiedenen Spielarten des sozial engagierten Realismus.

Gelten diese Befunde nun auch für das spezielle Kommunikat Literaturverfilmung - oder sind hier andere Gewichtungen und Schwerpunkte im Vergleich zu den Print- und Theatermedien zu konstatieren? Für die erste Arbeitsphase bis 2003/4 hat sich unser Projekt zum Ziel gesetzt, den Gegenstand zunächst einmal mittels literatur-, kultur- und medienwissenschaftlicher Bestands- und Werkanalyse, Archivauswertung, intensiven Sichtungen, Erstellen von Datenbanken sowie Expertenbefragungen grundlegend zu bestimmen und auf interne Diskurse hin zu befragen. Auf der Basis der quantitativen Erhebungen sowie der qualitativen Ergebnisse exemplarischer Mikroanalyse wird dann in einer zweiten Phase ab 2004 der obligatorische Vergleich zur Entwicklung in der Bundesrepublik bzw. - global gefaßt - in der westlichen und östlichen Kultursphäre in den Blick genommen.

„*Programmgeschichte DDR-Fernsehens - komparativ*“ - *Das DFG-Forschungsprojekt im Überblick*

Das zunächst auf fünf Jahre angelegte Forschungsvorhaben untersucht die Programme des Fernsehens der DDR im Vergleich zu westdeutschen TV-Angeboten. Hierfür analysieren seit Mitte 2002 Medienwissenschaftler und Medienhistoriker in neun Teilprojekten an den Universitäten Leipzig, Halle, Berlin (Humboldt), HFF Potsdam und am Deutschen Rundfunkarchiv Potsdam Sendungen und Sendeformen des DDR-Fernsehens von den Anfängen 1952 bis zum Ende des DFF 1991. Schwerpunkte sind die kulturpolitischen und technischen Rahmenbedingungen der Programmproduktion, die Rezeptionsgeschichte, das „Fernsehtheater Moritzburg“, die kleine und große Show, Literaturverfilmungen und „Fernseh-dramatik“, der Dokumentarfilm, das Sportprogramm, Familienserien und das Kinderfernsehen.

Das Projekt wird durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) großzügig gefördert und von dem Deutschen Rundfunkarchiv Potsdam unterstützt, das den Zugang zu seinen Archivbeständen ermöglicht.

Das Thema ist in seiner Komplexität bisher nur unzureichend ausgelotet, und auch der vielschichtige Bezug auf die Television in Westdeutschland wird auf Basis der erst heute breit zugänglichen Programmen und Dokumenten erstmalig hergestellt: Als thematische wie ästhetische Herausforderung, als Frage und Antwort, als Moment eines *kontrastiven Dialogs* über die deutsch-deutsche Grenze hinweg sollen die Kommunikate in den Blick genommen werden. Es erscheint aus heutiger Sicht nicht mehr produktiv, eine unabhängige Teil-Geschichte des DDR-Mediums zu schreiben, weil sich auch in der zeitgeschichtli-

chen Forschung die deutsch-deutsche Nachkriegsrealität durch eine Vielzahl von Beziehungen als „dialogisch“ miteinander verwoben gezeigt hat.

Darüber hinaus geht es der Forschergruppe darum, die Einbindungen des DDR- Fernsehprogramms in die Strukturen des Alltags ebenso zu untersuchen wie die gesellschafts- und kulturpolitische Rahmung, den Einfluß von Partei und Staat sowie die Spezifika und Veränderungen des Fernsehprogramms als Moment des Kommunikationssystems im historischen Verlauf der DDR. Die Teilprojekte konzentrieren sich dabei bewußt auf populäre und narrativ-ästhetische Genres, in denen sie die Auswirkungen gesellschaftlicher und politischer Rahmenbedingungen und Mechanismen suchen. Sie gehen allgemein von folgenden Entwicklungsphasen des Fernsehens aus: 1. Phase *Etablierung* (1952 bis 1961), 2. Phase: *Konsolidierung* (1961 bis 1971), 3. Phase: *Differenzierung* (1971 bis 1982), 4. Phase: *Assimilierung* (1982 bis 1991).

Es ist an der Zeit, über nostalgische Verklärungen, über populärwissenschaftliche Reminiszenzen früherer Stars und „Straßenfeger“ hinaus die Themen, Erscheinungsformen und Funktionen des DDR- Fernsehprogramms in den Mittelpunkt wissenschaftlicher Arbeit zu rücken. Die Forschergruppe, die aus Ost- und West paritätisch zusammengesetzt ist, macht damit einen notwendigen Anfang, das weitgehend unvollständige Bild vom DDR-Fernsehen endlich zu differenzieren, das wissenschaftliche Spektrum pluralistisch und interdisziplinär zu erweitern, eingefahrene argumentative Klischees zu hinterfragen, alle Aufgaben ohne parteiischen oder didaktischen Zeigefinger zu behandeln und kritisch distanziert von (Vor-)Urteilen über den ausschließlich „repressiven Charakter“ dieser Kultur vorzugehen. Dabei darf es weder um nachträgliche Verklärung noch um Legendenbildung gehen: Das „gescheiterte Projekt“ DDR soll nicht schön geredet, aber auch nicht unterschätzt werden.

Kontakte:

Sprecher des Gesamtprojekts:

Prof. Dr. Rüdiger Steinmetz, Universität Leipzig, Tel.: 0341 – 9735-700, Fax: - 749, e-mail: rstein@uni-leipzig.de

Prof. Dr. Reinhold Viehoff, Universität Halle-Wittenberg, Tel.: 0345-552 35 70/71, Fax: 0345 - 552 70 58, e-mail: viehoff@medienkomm.uni-halle.de

Teilprojekte:

Rezeption: Prof. Dr. Arnulf Kutsch, Universität Leipzig, Tel.: 0341- 97 35 711 - Fax: 0341 - 97 35 709, E-mail: kutsch@uni-leipzig.de

Fernsehtheater: Prof. Dr. Gerhard Lampe, Universität Halle-Wittenberg, Tel.: 0345 – 5523571/80 - Fax: 5527058, e-mail: lampe@medienkomm.uni-halle.de

Show/Unterhaltung: Prof. Dr. Wolfgang Mühl-Benninghaus, Humboldt-Universität, Tel.: 030 - 30882-229, Fax: -231, e-mail: wolfgang.muehl-benninghaus@rz.hu-berlin.de

Literaturverfilmung/Fernseh-dramatik: Prof. Dr. Rüdiger Steinlein/Dr. Thomas Beutelschmidt, HU Berlin, Tel.: 030 - 20939-647, Fax: -690, ddr-tv@rz.hu-berlin.de

Dokumentarfilm: Prof. Dr. Rüdiger Steinmetz (s. oben)

Sport: Prof. Dr. Hans-Jörg Stiehler, Universität Leipzig, Tel.: 0341 – 97 35-742, - 740, Fax: - 719, e-mail: stiehler@uni-leipzig.de und Prof. Dr. Lothar Mikos, HFF Potsdam, Tel.: 0331–6202-210, - 211, e-mail: l.mikos@hff-potsdam.de

Familienserien: Prof. Dr. Reinhold Viehoff (s. oben)

Kinderfernsehen: Prof. Dr. Dieter Wiedemann, HFF Potsdam, Tel.: 0331-6202-100, -101, e-mail: d.wiedemann@hff-potsdam.de

Kulturpolitik/Institutionsgeschichte: Prof. Steinmetz, Stiehler, Viehoff (s. oben)

Archiv:

Stiftung Deutsches Rundfunkarchiv: Dr. Peter-Paul Schneider, Tel.: 0331-5812-103, Fax: - 199, e-mail: sekretariat@dra.de