

Thomas Beutelschmidt

## Literatur und Fernsehen -

### **ein DFG-Teilprojekt zur Programmgeschichte des DDR-Fernsehens am Institut für deutsche Literatur**

”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.<sup>1</sup> 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 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.<sup>2</sup> Und die mit der DEFA ko-produzierten TV-Romane erfüllten mehr als nur strenge kulturpolitische Aufträge 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: J. Hauser/ Regie: V. 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.<sup>3</sup>

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 einige Arbeiten mit ihrer filmischen Auflösung, expressiven Kameraarbeit und intelligenten Dramaturgie oder dichten Milieuschilderungen, differenzierten Charakterstudien und bewußten Subtexten durchaus professionellen Standards entsprechen.<sup>4</sup>

Trotzdem hat sich die Medienwissenschaft dem Gegenstand DDR-Fernsehen bislang nur am Rande gewidmet.<sup>5</sup> Es fehlt an kontinuierlicher Grundlagenforschung, vergleichenden Analysen in bezug auf alle Sendeformate und an einer vollständigen Aufarbeitung der institutionellen Geschichte<sup>6</sup>. Im Gegensatz zu den Arbeiten über die DEFA-Betriebe und ihre Spiel- wie Dokumentarfilmproduktionen<sup>7</sup> ist die Zahl relevanter (Fach-)Publikationen<sup>8</sup> gering. Selbst aktuelle Gesamtdarstellungen zur Mediengeschichte müssen konstatieren, daß die DDR "nicht gleichrangig behandelt werden konnte" - gleichwohl sie "aber doch einen umfänglicheren Beitrag" verdient hat -, weil es "noch an Vorarbeiten"<sup>9</sup> mangelt. Darüber hinaus stützt sich die Auseinandersetzung mit dem ostdeutschen Massenmedium qualitativ vielfach nur 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.

Die nun mit Hilfe der Deutschen Forschungsgemeinschaft etablierte Forschergruppe - mit Depandancen an der Humboldt-Universität Berlin, der Hochschule für Film und Fernsehen in Potsdam-Babelsberg, den Hochschulen in Halle und Leipzig sowie mit dem kooperierenden Deutschen Rundfunkarchiv<sup>10</sup> - 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. Schwerpunkte in diesem zunächst auf fünf Jahre angelegten Forschungsvorhaben mit neun Teilprojekten sind die kulturpolitischen und technischen Rahmenbedingungen der Programmproduktion, die Rezeptionsgeschichte, das FERNSEHTHEATER MORITZBURG, die kleine und große Show, Literaturverfilmungen bzw. die *Fernsehndramatik*, der Dokumentarfilm, das Sportprogramm, Familienserien und das Kinderfernsehen,

wobei erstmals der *kontrastive Dialog* zwischen Ost- und Westfernsehen im Einzelnen untersucht werden soll.

In unserem Forschungsdesign spielen die *operativen*, d.h. vordergründig politischen Gattungen und Genres nur eine Nebenrolle. Im Zentrum der Untersuchungen stehen neben der Unterhaltung vielmehr die Dokumentationen und Fiktionen, die wichtige Prozesse und Phänomene der früheren, weitgehend abgeschlossenen 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."<sup>11</sup> 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"<sup>12</sup>. 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 Nahsicht - 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 Teilgesellschaften ernstzunehmen sind. Zudem sind die TV-Dokumente nicht nur als zeithistorisches Quellenmaterial oder als Indikator für soziale Kontexte und Mentalitätsdifferenzen 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 HU 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 *Fernsehndramatik* 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 nur auf die Bundesrepublik beschränkt hat<sup>13</sup>. 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: so von DER HESSISCHE LANDBOTE (nach Georg Büchner) als erstes direkt für das Medium geschriebene Fernsehspiel nach einer Literaturvorlage am 9. Mai 1953 bis zur letzten Verfilmung mit JUGEND OHNE GOTT (nach Ödön von Horvath) am 24. November 1991. Der umfassende DRA- Bestandskatalog zu den Literaturadaptionen<sup>14</sup> nennt insgesamt 727 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 Fernsehinszenierungen und Theateraufführungen zuzuordnen sind: Ein auch im internationalen Maßstab hoher Umfang<sup>15</sup> textlicher Verarbeitungen, 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 *Fernsehndramatik* 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 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 *Fernsehndramatik* 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 hatte und damit einen gewissen Gegenpol oder vielleicht auch ein Alibi zu den noch strenger normierten, funktionalisierten und reglementierten journalistischen Agitationsformen bilden konnte. 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 (T. Fontane/ W. Luderer 1968) und aufwendig inszenierter Exportware wie SACHSENS GLANZ UND PREUBENS GLORIA (J. Kraszewski/ H.-J. Kasprzik 1985) über im Westen angesiedelte Problemstücke wie IRRLICHT UND FEUER (M. v.d. Grün/ H. Thiel und H. Brandt 1966) oder Skandale wie URSULA (G. Keller/ E. Günther 1978) und kritische Verbotsstücke (die zensiert, nicht realisiert bzw. nur auf abgelegenen Sendeplätzen oder erst nach 1989 gesendet wurden) wie GUTEN MORGEN, DU SCHÖNE (M. Wander/ H.-W. Honert 1978/ 90) bis zu innovativen Präsentationsformen in SELBSTVERSUCH (C. Wolf/ P. Vogel 1989) und zur Kolportage mit dem BUSCHGESPENST (K. May/ V. 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 regressiven 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 zu konstatieren? Im folgenden seien kurz die zentralen Aspekte und Ziele umrissen, die sich das Teilprojekt für die erste Arbeitsphase bis 2003/4 gestellt hat. Damit soll der Gegenstand zunächst einmal mittels literatur-, kultur- und medienwissenschaftlicher Bestands- und Werkanalyse, Archivarbeit, Sichtung, Erstellen von Datenbanken sowie Expertenbefragungen grundlegend bestimmt werden. Auf der Basis dieser Grundlagen und Ergebnisse der anstehenden Makro- und exemplarischer Mikroanalyse wird dann in einer zweiten

Phase ab 2004 der obligatorische Vergleich zur Entwicklung in der Bundesrepublik bzw. - global gefaßt - in der westlichen Kultursphäre in den Blick genommen. Doch zunächst die primären Aufgaben:

Beschreibung sowie inhaltliche, genretypische und zeitliche Klassifizierung der Gesamtproduktion an Literaturverfilmungen im DDR-Fernsehen

- der Auswahlkanon: Bevorzugung bestimmter Epochen, Autoren und Genres/ besondere Berücksichtigung ausländischer Vorlagen aus West- und Osteuropa/ Titel für das Fernsehen im Vergleich zu denen auf dem nationalen Buchmarkt;
- die klassischen Prinzipien und Kriterien der Adaption (*Werktreue*): Textfassung, Dialoge, Komposition, Narrativik, Dramaturgie, Figurisierung, Lokalisierung, mediale Umsetzung (Raum und Zeit), visuelle Gestaltung (Kamera, Licht, Farbe etc.);
- inhaltliche und künstlerische Unterscheidungskriterien zwischen den Literaturverfilmungen der DEFA und des Fernsehens;

Bestimmung der thematischen Breite (*Weite und Vielfalt*)

- Geschichtsbilder (z.B. Preußen, die zwei deutschen Staaten, *Antifaschismus*);
- Darstellung des Menschen (*allseitig entwickelte Persönlichkeit/ Heldenbild*);
- der Geschlechterdiskurs (Frauenemanzipation );
- Lebenswelten (*Ankommen im Alltag*);
- Arbeitszusammenhänge (*Einheit von Wirtschafts- und Sozialpolitik/ wissenschaftlich-technische Revolution*);
- das Kulturverständnis (*klassisches Erbe/ "sozialistischer Realismus" versus "bürgerlich-dekadente Kunst"*);
- globale Fragestellungen (*sozialistischer Patriotismus/ proletarischer Internationalismus/ Kampf gegen Militarismus, Imperialismus und Kapitalismus versus friedliche Koexistenz*);

Analyse und Interpretation inhaltlicher Botschaften und struktureller Aussagen

- historische und ideologische Prämissen (kulturpolitische Phasen und Zäsuren - von der Entstalinisierung 1956ff über den *Reform-Parteitag* 1971 bis zur Perestroika 1986/87);
- eingeschriebene Codes und Zeichen als Ausdruck sich wandelnder Diskurse, Leitbilder und Wertorientierungen (subjektives und kollektives Selbstverständnis/ Modernisierung/ Zivilisationsprozesse);

Beleuchtung des Stellenwertes der Fernseh dramatik im Ensemble des Gesamtprogramms

- Relevanz und Akzeptanz innerhalb der Fernsehinstitution bzw. staatlichen Gremien, der Produktion, der Wissenschaft sowie bei den Autoren und der TV-Kritik;
- die künstlerischen, ideologischen und organisatorischen Freiräume und Zwänge der Redaktion *Fernseh dramatik* innerhalb des DDR-Fernsehens/ das Selbstverständnis der Autoren und Regisseure;
- die konkreten Produktionsbedingungen und Realisierungsprozesse: Zeiträume, Entscheidungswege, Finanzen, Personal, Technik; Genehmigungsverfahren und Zensurpraktiken;
- Literaturverfilmungen als Exportfaktor (Ankaufpolitik von seiten ARD, ZDF/ Bewertungen von westlicher Seite);

- die Kooperation mit der DEFA als Auftragnehmer.

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> Die biografischen Nachschlagewerke schenken bislang jedoch den politischen Funktionsträgern mehr Aufmerksamkeit als bekannten Fernsehgechtern. Diese einseitige Wahrnehmung der DDR-Öffentlichkeit wird nun erst durch aktuelle Zusammenstellungen künstlerischer Viten korrigiert - zum einen Frank-Burkhard Habel/ Volker Wachter: Lexikon der DDR-Stars. Schauspieler aus Film und Fernsehen. Berlin. Erw. Neuaufl. 2002 ; zum anderen ergänzend für den Bereich Unterhaltungskunst Götz Hintze: Rocklexikon DDR. Das Lexikon der Bands, Interpreten, Sänger, Texter und Begriffe der DDR-Rockgeschichte. Berlin 1999.

<sup>3</sup> 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 nicht nur 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.

<sup>4</sup> Genannt seien beispielsweise für die 60er die Mehrteiler COLUMBUS 64 (U. Thein 1966), DR. SCHLÜTER (K. G. Egel/ A. Hübner 1965), für die 70er DANIEL DRUSKAT (H. Sakowski/ L. Bellag 1976), DIE SIEBEN AFFÄREN DER DONA JUANITA (E. Panitz/ F. Beyer 1972-73) bzw. GESCHLOSSENE GESELLSCHAFT (K. Poche/ F. Beyer 1978) und für die 80er TULL (B. Wogatzki/ L. Bellag 1982).

<sup>5</sup> Die Aktivitäten beschränkten sich bislang auf einzelne Hochschulinstitute wie u.a. in Halle, Leipzig, Oldenburg, Lüneburg, Marburg, Berlin oder den Siegener Sonderforschungsbereich "Bildschirmmedien" sowie auf das Deutsche Rundfunkarchiv, das Deutsche Rundfunk-Museum und das Adolf-Grimme-Institut.

Und selbst aktuelle Programmreihen zu gesamtdeutschen Ausstellungsprojekten ignorieren meist die DDR-Sendungen: So wurde beispielsweise erst spät und am Rande das Angebot des Autors angenommen, anlässlich der zentralen Ausstellung EINIGKEIT UND RECHT UND FREIHEIT. WEGE DER DEUTSCHEN 1949-1999 in Berlin 1999 auch einige repräsentative DDR-Fernsehfimle zu präsentieren. Die begleitende Publikation zu diesem Rahmenprogramm hat auf diese Erweiterung nicht merh reagiert und beschränkt sich bis zur Wende ausschließlich auf westdeutsche Produktionen - Martin Wiebel (Hg.): Deutschland auf der Mattscheibe. Die Geschichte der Bundesrepublik im Fernsehpiel. Frankfurt/Main 1999.

<sup>6</sup> Fernsehforschung soll als umfassende Disziplin verstanden werden, die neben den medienspezifischen Fragestellungen auch kulturwissenschaftliche und technische Aspekte umfassen sollte, wie beispielsweise die Fernsehübertragung - so u. a. die Aufarbeitung der städtebaulichen Bedeutung von Sendeanlagen bei Peter Müller: Symbol mit Aussicht. Der Berliner Fernsehturm. Berlin 1999.

<sup>7</sup> Einen wesentlichen - auch öffentlichkeitswirksamen - Beitrag leistet hier die gegründete DEFA-Stiftung, über die Projekte im In- und Ausland initiiert und gefördert werden. Siehe dies. (Hg.): apropos Film: Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung. Berlin 2000, hier S. 311f.

<sup>8</sup> Als ein positives Beispiel sei zumindest die ausführliche Studie von Knut Hickethier genannt, in der Peter Hoff die Entwicklung des DDR-Fernsehens beschreibt: Geschichte des deutschen Fernsehens. Stuttgart/ Weimar 1998. Eher populärwissenschaftlich bis anekdotisch hingegen die Gesamtdarstellungen von Erich Selbmann: DFF Adlershof: Wege übers Fernsehland. Zur Geschichte des DDR-Fernsehens. Berlin 1998; Günter Herlt: Sendeschluß. Ein Insider des DDR-Fernsehens berichtet. Berlin 1995; Klaus Feldmann: Nachrichten aus Adlershof. Berlin 1996 oder vergleichbar Hans Müncheberg: Blaues Wunder aus Adlershof. Der Deutsche Fernsehfunk - Erlebtes und Gesammeltes. Berlin 2000. Einen Gesamtüberblick über Veröffentlichungen in den 90er Jahren bieten Anja Kreutz/ Susanne Vollberg: Beiträge zur DDR-Fernseh- und Magazingeschichte. Eine kommentierte Auswahlbibliographie. Frankfurt/ Main u.a. 1998. Die Arbeiten der Siegener Fernsehprojekte dokumentieren Barbara Bachmann u.a.: Veröffentlichungen aus dem Sonderforschungsbereich "Bildschirmmedien" IV. Siegen 1998 (= Arbeithefte Bildschirmmedien 74).

<sup>9</sup> 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" (ebnd. S. 573-601).

<sup>10</sup> Kontakte zu den einzelnen Teilprojekten der DFG-Forscherguppe zur programmgeschichte der DDR-Fernsehens: - Rezeption: Prof. Dr. Arnulf Kutsch, Universität Leipzig, Tel.: 0341- 97 35 711 - Fax: 0341 - 97 35 709, E-mail: [kutsch@uni-leipzig.de](mailto: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](mailto:lampe@medienkomm.uni-halle.de)

- 
- Show: Prof. Dr. Wolfgang Mühl-Benninghaus, Humboldt-Universität, Tel.: 030 - 30882-229, Fax: -231, e-mail: [wolfgang.muehl-benninghaus@rz.hu-berlin.de](mailto:wolfgang.muehl-benninghaus@rz.hu-berlin.de)
  - Literaturverfilmung: Prof. Dr. Rüdiger Steinlein/Dr. Thomas Beutelschmidt, HU Berlin, Tel.: 030 - 20196-647, Fax: - 690, [ddr-tv@rz.hu-berlin.de](mailto:ddr-tv@rz.hu-berlin.de)
  - Dokumentarfilm: Prof. Dr. Rüdiger Steinmetz, Universität Leipzig, Tel.: 0341 – 9735-700, Fax: -749, e-mail: [rstein@uni-leipzig.de](mailto:rstein@uni-leipzig.de)
  - Sport: Prof. Dr. Hans-Jörg Stiehler, Universität Leipzig, Tel.: 0341 – 97 35-742, - 740, Fax: - 719, e-mail: [stiehler@uni-leipzig.de](mailto:stiehler@uni-leipzig.de) und:
  - Prof. Dr. Lothar Mikos, HFF Potsdam, Tel.: 0331 – 7469-312/16, Fax: - 318, e-mail: [mikos@hff-potsdam.de](mailto:mikos@hff-potsdam.de)
  - Familienserien: 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](mailto:viehoff@medienkomm.uni-halle.de)
  - Kinderfernsehen: Prof. Dr. Dieter Wiedemann, HFF Potsdam, Tel.: 0331-746 93 46, Fax 0331-746 93 49, e-mail: [wiedemann@hff-potsdam.de](mailto:wiedemann@hff-potsdam.de)
  - Kulturpolitik: Prof. Steinmetz, Stiehler, Viehoff (siehe oben)
  - Stiftung Deutsches Rundfunkarchiv: Dr. Peter-Paul Schneider, Tel.: 0331-5812-103, Fax: - 199, e-mail: [sekretariat@dra.de](mailto:sekretariat@dra.de)

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> Der Soziologe Rainer Winter: Andere Menschen - andere (Medien-)Welten. In: medien praktisch 3/ 1989, S. 14-18, hier S. 14. Vgl. auch A. Hepp/ R. Winter (Hg.): Kultur - Medien - Macht. Cultural Studies und Medienanalyse. Opladen 1997.

<sup>13</sup> Vgl. stellvertretend die Ergebnisse und Veröffentlichungen aus dem Siegener Sonderforschungsbereich "Bildschirmmedien" - u.a. Knut Hickethier: Literatur im Fernsehen. Die Etablierung neuer Erzählinstanzen. In: Gerhard P. Knapp/ Gerd Labrousse (Hg.): 1945 - 1995. Fünfzig Jahre deutschsprachige Literatur in Aspekten. Amsterdam/ Atlanta 1995, S. 183-210; Uwe Japp: Zum Problem der Wechselwirkung zwischen Literatur und Fernsehen. In: Helmut Kreuzer/ Helmut Schanze (Hg.): "Bausteine". Kleine Beiträge zur Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien, Arbeitshefte Bildschirmmedien 10. Siegen 1988, S. 39-45; Volker Roloff/ Franz-Josef Albersmeier: Literaturverfilmungen. Frankfurt/ Main 1989; Helmut Schanze (Hg.): Fernsehgeschichte der Literatur. Voraussetzung - Fallstudien - Kanon. München 1996; ders./ Bernhard Zimmermann: Fernsehen und Literatur. Fiktionale Fernsehsendungen nach literarischer Vorlage. In: Helmut Schnaze/ Bernhard Zimmermann (Hg.): Das Fernsehen und die Künste. Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, Bd. 2. München 1994, S. 19-65.

<sup>14</sup> 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 archiviert 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.

<sup>15</sup> Vgl.: Klaus M. und Ingrid Schmidt: Lexikon der Literaturverfilmungen. Deutschsprachige Filme 1945 - 1990. Stuttgart/ Weimar 1995.