



Andreas Neumann

VON INDIANERN, GEISTERN UND PARTEISOLDATEN

Eskapistische DDR-Fernseh-Mehrteiler der 1980er Jahre

Andreas Neumann

Von Indianern, Geistern und Parteisoldaten

Eskapistische DDR-Fernsehmehrteiler
der 1980er Jahre

be.bra
wissenschaft verlag

Für Cathi

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten.

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist
ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere
für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen, Verfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung auf DVDs, CD-ROMs, CDs, Videos,
in weiteren elektronischen Systemen sowie für Internet-Plattformen.

© be.bra wissenschaft verlag GmbH
Berlin-Brandenburg, 2019
KulturBrauerei Haus 2
Schönhauser Allee 37, 10435 Berlin
post@bebra-wissenschaft.de
Lektorat: Katrin Endres, Berlin
Umschlag: typegerecht, Berlin (Titelbild: DRA/Hans-Joachim Zillmer)
Satz: Zerosoft
Schrift: Minion Pro 10/13pt
Gedruckt in Deutschland
ISBN 978-3-95410-207-5 (Buch)
ISBN 978-3-947686-12-4 (E-Book)

www.bebra-wissenschaft.de
--

Inhalt

Einleitung	9
Objektbereich	9
Methode	17
 Archiv des Todes (1980)	
Die DDR zwischen Ost-West-Annäherung und der Suche nach Legitimation	25
Ideologische Aufweichung und kulturpolitische Liberalisierungen im Zuge der Ost-West-Entspannungspolitik der 1970er Jahre	25
Kulturpolitische Liberalisierungen	25
Die Neue Ostpolitik von Willy Brandt und Egon Bahr	27
Die Ostverträge (1970–1973)	29
Der Grundlagenvertrag (1972)	31
Die Schlussakte von Helsinki (1975)	33
Undogmatischer Antifaschismus im DDR-Fernsehen?	37
Humanismus statt Marxismus-Leninismus	38
Der Wehrmachtssoldat und die DDR-Gesellschaft	47
Die osteuropäischen Brudervölker	55
 Feuerdrachen (1981)	
Antisemitische Verschwörungstheorien	63
Die DDR und die Juden – zwischen Antiimperialismus und Antisemitismus	63
Die Nachrangigkeit von jüdischen Opfern und die verweigerte Restitution von »arisiertem« Besitz	64
Die auch mit antisemitischen Versatzstücken durchgeführte Säuberungswelle im spätstalinistischen Osteuropa	67
Antisemitische Entgleisungen in der Geschichte der revolutionären Linken und der DDR	70
Entideologisierter Kalter Krieg	76
Das dem Mehrteiler zugrundeliegende Weltbild im Vergleich zu <i>Das unsichtbare Visier</i> (1971–1979)	76
Feindbilder	84
Dokumentarischer Anspruch	86

Rächer, Retter und Rapiere (1982)

Klassenkampf in der Frühen Neuzeit 89

Der (Klassen-) Kampf für eine klassenlose Gesellschaft.....	89
Klassenkampf und Revolution bei Marx und Engels	89
Streifzug durch die revolutionäre Geschichte der europäischen Arbeiterbewegung. . .	93
Ein Mantel-und-Degen-Abenteuer zwischen marxistischer Gesellschaftsanalyse und kritischer Betrachtung der Besatzungsmacht.....	99
Die Klassenstruktur – Georg Kresse als progressives Subjekt des Historischen Materialismus	99
Subversive Gedanken: Kritik am marxistisch-leninistischen Geltungsanspruch in Polen und Osteuropa	112
Abgleich mit der Romanvorlage: Eine fast detailgetreue Umsetzung	119

Spuk im Hochhaus (1982)

Der sozialistische neue Mensch in der Plattenbausiedlung 125

Vom neuen Menschen und der sozialistischen Persönlichkeit	125
Bildung und Erziehung bei den »Klassikern«	126
Der »neue Mensch« in der DDR	127
Die Jugend	131
Kunst als Instrument zur Erziehung der Massen	135
»Vorwärts zu weiteren Etagenfesten«	136
Zwischenmenschliches	137
Gesamtgesellschaftliche Probleme	144
Vergleich zu <i>Spuk unterm Riesenrad</i>	147

Front ohne Gnade (1984)

Ein neuer »Kalter Krieg« 151

Nachrüstungsdebatte und Friedensbewegung an der Wende von den 1970er zu den 1980er Jahren	151
Eine neue »Eiszeit« und der NATO-Doppelbeschluss	151
Die westdeutsche Friedensbewegung und der Versuch der kommunistischen Unterwanderung	154
Die Friedensbewegung in der DDR	157
»Wir Kommunisten sind keine Mörder!«	160
Der marxistisch-leninistische Antifaschismus	160
Nach dem Krieg ist vor dem Krieg – Anhaltender Faschismus	178
Rassistische Stereotype	184
Arbeiter-Kultur	187

Polizeiruf 110: Schwere Jahre (1984)

Der Aufbau des Sozialismus in der Sowjetischen Besatzungszone 195

Steuerung und Einflussnahme von SMAD und KPD bei der Entstehung des politischen Systems der SBZ/DDR	195
Mit dem Neuanfang verbundene Hoffnungen.	195
Kommunistische (Macht-) Politik vor und nach der ›Stunde Null‹	197
Aufbau, offizielle Gründung und politische Verankerung der KPD	198
Die Arbeiterparteien werden vereinigt	201
Die endgültige Umwandlung der SED zu einer leninistischen Avantgardepartei	205
Ein geschichtsdidaktisches Lehrstück über die ›Demokratisierung‹ der SBZ als ein Akt der progressiven Selbstermächtigung des deutschen Werktätigen	208
Von echten und von falschen Kommunisten	212
Der Proletarier als fortschrittliches und selbstbestimmtes Wesen.	214
Die sowjetischen Besatzungstruppen	216
Die Gegner des Sozialismus als unmoralische und perverse Verbrecher	220
Auswärtige Störenfriede behindern die Entwicklung der DDR langfristig.	224

Treffpunkt Flughafen (1986)

Die DDR als hochmoderner Staat 231

Die DDR in den 1970er und 1980er Jahren.	231
›Konsumsozialismus‹ in der Ära Honecker.	232
Das Gesundheitswesen	234
Technologische Entwicklung.	236
Wohnraumangel	238
Die moderne DDR als Vorbild und Anführer der sozialistischen Staatengemeinschaft ...	240
Das gute Leben in der DDR.	240
Außenpolitik – Die DDR als moralischer Anführer der sozialistischen Welt	248
<i>Treffpunkt Flughafen</i> (1986) im Vergleich mit <i>Zur See</i> (1976)	259

Das Buschgespenst (1986)

Die DDR als abenteuerliche Heimat 265

Nation, Tradition und Heimat in der DDR.	265
Die Betonung deutschnationaler Werte und Traditionen zur Integration des sozialistischen Staates.	265
Die sozialistische Nation ersetzt das deutsche Vaterland	267
Eine sozialistische Nation mit deutschen Traditionen	268
Karl May im Korsett materialistischer Gesellschaftsanalyse	270
Karl May in der DDR.	270
Warum <i>Das Buschgespenst</i> ?	272
Ideologisch bedingte Unterschiede zwischen Film und Buch	274
Die literarische Grundlage.	284

Spuk von Draußen (1987)

Das Primat vom wissenschaftlich-technischen Fortschritt 289

Der dialektische Materialismus als Philosophie des Marxismus-Leninismus.....	289
Der Materialismus als Gegenströmung zum Idealismus	289
Der Materialismus bei Karl Marx	291
Materialistische Kunst in der DDR.....	293
Hexen, Geister, Zauberer: Bürgerliche Ideologie und Opium fürs Volk	295
»Dummes Gerede! Wir leben in än wissenschaftlichen Zeitalter!«	297
Materialistisches Fortschrittsverständnis anstatt idealistischen Geisterglaubens	297
Repräsentation von Heimat	299
Leise Kritik am System.....	309

Präriejäger in Mexiko (1988)

Die sozialistische Revolution 313

Marxistisch-leninistische Revolutionen als antiimperialistische Volksbefreiungskämpfe ..	313
Die DDR als souveräner Staat und antiimperialistischer Kämpfer für den Frieden....	313
Der Imperialismus bei den Klassikern Marx, Luxemburg und Lenin	314
Der Imperialismus und der Faschismus.....	317
Kommunistische Volksbefreiungsbewegungen	318
Fragwürdige außenpolitische Engagements von den Ländern der »freien Welt«	320
Karl May, der Revolutionär und Antiimperialist	322
Die Textvorlage und ihre filmische Umsetzung	322
Verkappte Großgrundbesitzer, abhanden gekommene Übermenschen und gebürtige Ostdeutsche	324
Revolutionäre Partisanen und ihre Feindbilder	331

Schlussbetrachtung 337

Die ideologische Entwicklung der eskapistisch angelegten Mehrteiler im DDR-Fernsehen	337
Methoden	343
Weitere Beobachtungen.....	348

Anhang 351

Abkürzungsverzeichnis	351
Film- und Serienverzeichnis	353
Literatur- und Quellenverzeichnis	356
Dank.....	388

Einleitung

Objektbereich

Zum Ende der 1970er Jahre kam es im TV-Programm der DDR¹ zu einer bemerkbaren Liberalisierung, die aber nicht fortgesetzt wurde – so lautet der allgemeine Tenor der Forschung zu den letzten Jahren der TV-Programmentwicklung in der DDR. Mitte der 1980er Jahre stagnierte die Entwicklung in der DDR, im Gegensatz zu der in anderen osteuropäischen Ländern, in denen das Medium Fernsehen teilweise als Avantgarde und Schrittmacher von Glasnost und Perestroika fungierte oder zumindest mit diesen Ereignissen Schritt hielt. Diese DDR-spezifische Entwicklung lässt sich teilweise auch im Verhalten der Gesamtbevölkerung wiederfinden. Trotz aller Kritik und Oppositionsbewegung war der ›normale‹ DDR-Bürger, im Gegensatz zu den Menschen anderer sozialistischer Staaten, bis fast zum Ableben der DDR relativ stabil in seinen Staat integriert. Es entwickelte sich keine gesamtgesellschaftliche Dynamik, die einen tiefgreifenden Umgestaltungsprozess hätte in Gang setzen können. In der DDR bestand die Reaktion der Menschen auf die zunehmend wahrnehmbaren wirtschaftlichen und gesellschaftspolitischen Probleme eher im Rückzug in den privaten Raum.²

Aber spiegelt sich dieses Abtauchen in das Private auch im Fernsehprogramm wider? Glaubt man den Ergebnissen der jüngeren Forschung, so deutet sich tatsächlich eine Parallelität zwischen der Entpolitisierung der Bevölkerung und der des DDR-Fernsehens an. Die Forschung zeigt, dass ab den 1970er Jahren moderne Dramaturgien und Unterhaltungsfunktion offenkundige Agitation und ideologisch intendierte Geschichtsbildvermittlung immer mehr verdrängten. Dies führte schließlich zu einer schleichenden Entpolitisierung beispielsweise im Serien-Segment der 1980er Jahre.³ Statt auf den Pathos didaktischer Geschichtsdarstellungen konzentrierte man sich in den letzten beiden Jahrzehnten der DDR eher auf individuelle Schicksale in privaten Milieus sowie auf psychosoziale und genderspezifische Konflikte, was auf die Doktrin der friedlichen Koexistenz in Europa sowie der innenpolitischen Agenda von der Ein-

¹ Geläufige Abkürzungen werden im Text nicht ausgeschrieben, andere jedoch bei der ersten Nennung. Grundsätzlich ist die entsprechende Bedeutung im Abkürzungsverzeichnis nachzuschlagen.

² Wolff 2002, S. 103 f.

³ Breitenborn 2010, S. 141 f.

heit von Wirtschafts- und Sozialpolitik zurückgeführt wird.⁴ Von anderen Forschern wird zumindest der stetige Rückgang der direkten, vom Ordnungsdiskurs dominierten Propaganda seit den 1960er Jahren angeführt, die in der Folge verloren ging.⁵ Zwar sei die Fernsehunterhaltung seitens der Politik mit der »Gestaltung des geistigen Klimas« beauftragt gewesen, allerdings hätten sich diese Ansprüche vor allem auf erhoffte emotionale Nutzungseffekte, wie zum Beispiel Freude, Entspannung, sozialistisches Lebensgefühl oder Wohlbefinden, bezogen. Die theoretische Fundierung, die es zuvor immer gegeben hatte, fehlte nun vollkommen. Die Hauptaufgabe des Fernsehens habe in den 1980er Jahren in der Schaffung einer weitgehend politikfernen Akzeptanz des Staates und des Regimes bestanden. Politisch-ideologische Ziele, so das Fazit von Rüdiger Steinmetz und Reinhold Viehoff, spielten hingegen keine besondere Rolle mehr.⁶ Und auch Knut Hickethier und Peter Hoff konstatieren für die 1970er und 1980er Jahre eine zumindest »(oberflächliche) Entpolitisierung« der Programminhalte.⁷

Aber hält eine genauere Betrachtung einzelner Produktionen tatsächlich diesen allgemeinen Schlussfolgerungen stand? Oder zeigt sich anhand einer detaillierten Analyse von Fernsehproduktionen ein ganz anderes Bild? Gab es statt der Entpolitisierung eine weiter fortschreitende Liberalisierung der TV-Inhalte bis zum Ende der DDR? Oder sind erneut Dogmatisierung und Ideologisierung zu erkennen, die die Sicht auf das DDR-Fernsehen der 1980er Jahre zumindest in Teilen verändern könnten?

In dem großangelegten Forschungsprojekt der DFG, *Programmggeschichte des DDR-Fernsehens – komparativ*, in dem die Autoren in zahlreichen Teilprojekten zwischen 2001 und 2007 die Programmggeschichte des DDR-Fernsehens aufgearbeitet haben, kristallisierte sich unter den Forschern eine phasenweise Strukturierung der Entwicklung des DDR-Fernsehens heraus. Durchaus unter Berücksichtigung der Problematik einer rein chronologischen Einteilung gesellschaftlicher, politischer und kultureller Entwicklungen sowie nie eindeutiger Zustände mit auch immer gegenläufigen Erscheinungen, teilten die Forscher des DFG-Projekts die Geschichte des Fernsehens der DDR in sechs Phasen ein: die »Labor-, Experiment-, Frühphase« (1952–1960), die Phase der »Etablierung, Konsolidierung und Formierung« (1961–1969/1970), die »Phase der Differenzierung und Diversifikation« (1971–1980), die Phase der »Assimilierung und Internationalisierung« (1980–1985), die Phase der »Stagnation, [...] der Widersprüche und Ambivalenzen« (1985–1989) und die den Abschluss bildende, zwischen Mauerfall und Einstellung des Sendebetriebes des Deutschen Fernsehfunks (DFF) am 31. Dezember 1991 situierte Phase von »Demokratisierung, Abwicklung, Umwertung, Neubeginn«

⁴ Beutelschmidt/Wrage 2010, S. 159 f.

⁵ Trültzsch 2007, S. 26.

⁶ Steinmetz/Viehoff 2008, S. 407.

⁷ Hickethier/Hoff 1998, S. 386.

(1989–1991).⁸ Weil das letzte Jahrzehnt ihrer Existenz in der Nachbetrachtung sicher als das spannendste in der Geschichte der DDR angesehen werden kann, sollen auch in der vorliegenden Arbeit die 1980er Jahre im Fokus der Betrachtung stehen. Der für diese Arbeit relevante Zeitraum setzt sich, der Segmentierung des DFG-Projekts folgend, aus Phase 4, »Assimilierung und Internationalisierung«, und Phase 5, »Stagnation, Phase der Widersprüche und Ambivalenzen«, zusammen.⁹

Das Ende der SED-Diktatur im »ersten sozialistischen Staat auf deutschem Boden« kam plötzlich und überraschend kurz nach dessen 40. Geburtstag. Aber schon zuvor hatte es zahlreiche Veränderungen in der Weltpolitik gegeben. Am Anfang des Jahrzehnts zog nach Jahren der Annäherung zwischen den Machtblöcken eine neue Hochphase des Kalten Krieges am Horizont herauf. Dann, im März 1985, wählte das ZK der KPdSU einen neuen Generalsekretär, Michail Gorbatschow, der mit seinen Vorstellungen von einem reformierten Sozialismus ein Weltreich und seine Satellitenstaaten erst ins Wanken und schließlich zum Einsturz brachte. 1985 war dies jedoch noch nicht vorauszusehen. Warfen diese und andere Entwicklungen trotzdem bereits im DDR-Fernsehen ihre Schatten voraus und wenn ja, in welcher Form? Zeigten sich diese in einer Dogmatisierung, Entpolitisierung oder gar in einer Liberalisierung? Die vorliegende Arbeit geht der Frage nach, welche Tendenzen in Serienformaten und Mehrteilern im vierten Jahrzehnt der DDR-Existenz im ostdeutschen Staatsfernsehen tatsächlich ablesbar waren.

Die in dieser Arbeit untersuchten Filmbeiträge wurden allesamt in den 1980er Jahren erstaufgeführt, wenngleich einzelne Produktionen am Ende der 1970er Jahre hergestellt wurden. Damit am Ende der Arbeit ein qualitativ gleichmäßiges Fazit über den vollständigen Untersuchungszeitraum gezogen werden kann, werden Fernsehproduktionen aus dem gesamten Jahrzehnt untersucht. Wenn auch nicht speziell aus jedem Jahr eine Produktion herangezogen wird, so ist es doch möglich, die 1980er Jahre komplett abzubilden, indem für diese letzten zehn Jahre des Bestehens der DDR zehn Mehrteiler beziehungsweise Miniserien des Fernsehens ausgewertet werden.

Da die Auswertung aller in diesem Zeitraum hergestellten dramatischen Produktionen den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, ist es nötig, das Textkorpus nach gewissen Gesichtspunkten weiter einzuschränken. Wie bereits erwähnt, werden nur Beiträge zur Untersuchung herangezogen, die entweder als Mehrteiler oder als Serie konzipiert wurden, wenngleich nicht allen Serien grundsätzlich serielle Erzählmuster zugrunde liegen. Für die Wahl dieser Fernsehformate als Untersuchungsgegenstand spricht hauptsächlich, dass deren Gesamtkorpus im Untersuchungszeitraum aufgrund

⁸ Steinmetz/Viehoff 2008, S. 17.

⁹ Ebd., S. 17.

des gehobenen Produktionsaufwandes gegenüber alltäglichen Fernsehfilmen nicht allzu groß ist: In den 1980er Jahren gab es jährlich nur zwischen einer und sieben Produktionen, die diesem Sendeformat entsprachen und gleichzeitig die inhaltlichen Kriterien erfüllen. Der Blick auf die einzelnen Produktionen verspricht in diesem Falle einen Mehrwert gegenüber bloßen Überblicksdarstellungen, ohne die Gesamtheit aller TV-Produktionen aus den Augen zu verlieren. Eine Ableitung der aufgrund der Einzelanalysen getroffenen Aussagen auf das Gesamtkorpus ist dadurch durchaus repräsentativ. Ein weiterer Grund für die Wahl von Mehrteilern und Serien ist die Annahme, dass diese aufgrund des gesteigerten Produktionsaufwandes bei den Zuschauern mehr Aufmerksamkeit wecken sollten als normale Fernsehfilme. Nach heutigem Maßstab und in moderner Ausdrucksweise besaßen sie gegenüber normalen Produktionen einen Eventcharakter. Dieser drückt sich auch darin aus, dass der einzige jemals in einer Doppelfolge realisierte *Polizeiruf 110 – Schwere Jahre* aus dem Jahr 1984 anlässlich des 35. Geburtstages der Republik produziert und der Antifaschismus-Mehrteiler *Archiv des Todes* im Jahr 1980 zum 30. Geburtstag des Ministeriums für Staatssicherheit ausgestrahlt wurde.¹⁰ Diese intendierte Ereignishaftigkeit der Produktionen war teilweise auch an den Einschaltquoten abzulesen.¹¹

Das wichtigste Kriterium inhaltlicher Art zur Auswahl der Filme ist, dass die alltägliche DDR-Realität in ihnen *nicht* dargestellt wird, oder zumindest in der Weise gebrochen ist, dass sie nicht der tagtäglichen Erfahrung des durchschnittlichen DDR-Bürgers entspricht. Die ausgewählten Filme besitzen abenteuerliche, phantastische oder historische Elemente, die eine klare Abgrenzung des Gezeigten zum Alltäglichen erzeugen. Selbst wenn die Handlung in der gegenwärtigen DDR angelegt ist, tritt dadurch stets ein Aufeinandertreffen von einem Innen und einem Außen ein – sei es, dass DDR-Bürger Bewohner fremder Länder und Planeten kennenlernen oder dass sie auf Wesen aus anderen Zeiten treffen. Wenn historische Konflikte jenseits des zeitlichen Bestehens der DDR dargestellt werden, wird damit zumeist zumindest auf der intentionellen Ebene, wie zu sehen sein wird, der Gegensatz zwischen der DDR als dem Inneren und dem (nichtsozialistischen) Ausland als dem Äußeren verhandelt. Der durchschnittliche DDR-Bürger der 1980er Jahre lebt nicht im 17. Jahrhundert oder während des Zweiten Weltkrieges, er kommt nicht in Kontakt mit Außerirdischen oder Geistern und er hat nicht die Möglichkeit, andauernd ins nichtsozialistische Ausland zu fliegen, um dort Abenteuer zu erleben. Aber all dies geschieht in den untersuchten Produktionen – der damals gegenwärtige DDR-Alltag kann so höchstens gebrochen dargestellt werden oder muss auch gar nicht dargestellt werden.

¹⁰ Wilke 2007b, S. 134.

¹¹ So schalteten beispielsweise durchschnittlich 43,5 Prozent der Zuschauer bei den 13 Folgen von *Archiv des Todes* ein (Meyen 2003, S. 116).

Die Wahl des inhaltlichen Auswahlkriteriums liegt im Ziel der Arbeit begründet: Um den ideologischen Gehalt des DDR-Fernsehens im Laufe der 1980er Jahre zu untersuchen, bietet es sich an, auf Stoffe zurückzugreifen, die vom Zuschauer und vom Produzenten nicht sofort mit der DDR-Realität gleichgesetzt werden mussten. Denn auch die Partei- und die Fernsehleitung hatten erkannt, dass ein großer Teil der DDR-Bürger allabendlich aus der Realität floh und zum Beispiel mit Hilfe des Fernsehers jeden Tag wieder in den Westen ›hinübermachte‹. Eine Reaktion darauf war die alternative Programmreform im Jahr 1982, mit der sich die DDR-Programme an den Unterhaltungsgrad der westdeutschen Sender anpassen sollten, um auf diese Weise wieder mehr Zuschauer an das eigene Fernsehen zu binden.¹² Gerade auf den ersten Blick eskapistisch angelegte Inhalte wie Western-, Abenteuer-, Science-Fiction-, Fantasy-, Grusel- oder Historienfilme boten die Gelegenheit, das Publikum mit der Bindung an die spannende Handlung auch ideologisch zu beeinflussen. Wie Steinmetz und Viehoff im Vorwort ihrer DDR-Programmgeschichte schildern, bieten derartige unterhaltende Programminhalte die Möglichkeit, »damit eine ganz spezifische systeminterne Belastung der informierenden, publizistischen Genres« auszublenden. Anders als etwa der *Schwarze Kanal* oder weitere publizistisch-dokumentarische Fernsehsendungen, mussten sich die dramatischen Genres nicht an der täglich erlebbaren Wirklichkeit messen lassen. Fiktionale Sendungen stellten somit alternative Wege dar, Werte und Weltbilder zu vermitteln, denn das zunehmende Glaubwürdigkeitsdefizit der informierenden Programminhalte des DDR-Fernsehens machte dies in den non-fiktional-dokumentarischen Genres¹³ immer unergiebig.¹⁴ Auswertungen von Umfragen, in denen DDR-Bürger ihre Lieblingssendungen nennen sollten, haben ergeben, dass die Menschen vor allem bei Unterhaltungssendungen einschalteten und Entspannung, Vergnügen und Humor suchten. Dies änderte sich im Verlauf von 40 Jahren DDR kaum. Es waren bunte Shows, Kriminal- und Abenteuerfilme sowie Serien, die die Menschen im Fernsehen mit Inter-

¹² Steinmetz/Viehoff 2008, S. 393–395. Claudia Dittmar weist allerdings darauf hin, dass, trotz einheitlicher Forschungsmeinung, die alternative Programmreform von 1982 nicht vordergründig hinsichtlich der westdeutschen Konkurrenz durchgeführt wurde. Auch wenn es im Nachhinein so erscheinen mag und unter anderem Zeitzeugen in ihren Erinnerungen durchaus diese Sicht vertreten, so finden sich jedoch keinerlei schriftliche Belege, dass der Konkurrenzkampf mit dem Westfernsehen der Hauptgrund für die Reform gewesen sei. Dazu und zur ausführlichen Erläuterung der Reform siehe Dittmar 2010, S. 355–365.

¹³ Zum Verhältnis zwischen Fiktion und Realität im Fernsehen hat Christer Petersen, auf Angela Keppler Bezug nehmend, darauf verwiesen, dass alle filmischen Formate, unabhängig davon, ob es sich um Spielfilme, Dokumentarfilme, Aufzeichnungen von Game-Shows oder Sportereignissen handelt, grundsätzlich filmische Inszenierungen darstellen, wobei das jeweilige Format über durchaus wandelbare stilistische Indikatoren seinen Realitätsstatus kommuniziert. Siehe dazu Petersen 2016, S. 68–71 und Keppler 2006, S. 160–181.

¹⁴ Steinmetz/Viehoff 2008, S. 17.

esse verfolgt.¹⁵ Auch die Sehnsucht nach Ferne, die durch viele exotische Schauplätze bedient werden sollte, stellte in Ostdeutschland einen sicher noch größeren Faktor für die Beliebtheit von an fremden Orten spielenden Filmen dar als anderswo.¹⁶

Gerade darin lag jedoch auch eine Möglichkeit für die Fernsehschaffenden: Im Verlauf der 1980er Jahre nahmen die Bürger politische oder publizistische DDR-Sendungen immer weniger in Anspruch. Vor allem Jugendliche schenken den DDR-Medien kaum noch Glauben und informierten sich eher in den westdeutschen Medien über tagespolitische Themen, sei es über den Verlauf von Glasnost und Perestroika in der Sowjetunion oder andere Geschehnisse der Weltpolitik.¹⁷ Laut Sascha Trültzsch ist anzunehmen, dass die Programmverantwortlichen aus Politik und Medien deshalb in der Regel versuchten, propagandistische Komponenten zu verbergen, um eine größere Anzahl Zuschauer zu erreichen und deren Bedürfnis nach Unterhaltung mehr oder weniger zu entsprechen. Es wäre demzufolge falsch, so Trültzsch, die fehlenden abstrakten ideologischen Vorgaben der Ebene des Ordnungsdiskurses in den DDR-Fernsehsendungen mit der grundsätzlichen Abwesenheit von ideologischen Komponenten gleichzusetzen.¹⁸

Dementsprechend konstatierte bereits 1974 die DDR-Literaturwissenschaftlerin Ingeborg Münz-Koenen hinsichtlich der propagandistischen Möglichkeiten des Genres Abenteuerfilm:

»Die Bereitschaft, einem Genre den Vorzug zu geben, bietet die legitime Möglichkeit, politische Vorgänge zum Gegenstand der Handlung zu machen. So können auch Zuschauer angesprochen werden, die sonst eben nicht bereitwillig politischen Auseinandersetzungen auf dem Bildschirm folgen. [...] Ein Zuschauer, der dem gesellschaftlichen Anliegen nicht zu folgen bereit ist, brächte sich damit selbst um einen wesentlichen Teil des Vergnügens, denn der spielerische Umgang mit den formalen Elementen geht nicht unbeeinflusst von Inhalt und Absicht vor sich. Andererseits kann der Wunsch, sich zumindest für die Dauer des Filmerlebnisses mit dem Helden zu identifizieren, gewisse gefühlsmäßige Konstellationen schaffen, die eine ideologische Verarbeitung des Stoffes vorbereiten.«¹⁹

¹⁵ Meyen 2003, S. 68.

¹⁶ Ein gutes Beispiel für diese wichtige Funktion von dramatischen Werken stellen die ab 1965 jährlich für das Kino produzierten DEFA-Indianerfilme dar, die trotz – wenn auch meist schwacher – politischer Unterfütterung von den Zuschauern vor allem wegen ihres abenteuerlichen Inhaltes rezipiert wurden, der oftmals an exotischen Orten, wie zum Beispiel Kuba, umgesetzt wurde. Siehe dazu Neumann 2014, S. 30 f.

¹⁷ Wolff 2002, S. 108 f., nach einem Bericht des Zentralinstituts für Jugendforschung in Leipzig und dem Forschungsbereich Jugendpolitik der SED an der Akademie der Gesellschaftswissenschaften der DDR aus dem Jahr 1987 an Egon Krenz (SAPMO-BArch DY 30/IV2/2.039/233, S.31 f.).

¹⁸ Trültzsch 2007, S. 22.

¹⁹ Münz-Koenen 1974.

Auch das Ministerium für Staatssicherheit, das enge und umfangreiche Kontakte zum Fernsehen unterhielt, war sich dieser positiv auswirkenden Mechanismen durchaus bewusst. Dies zeigt beispielsweise die 1972 von einem Major der Agitationsabteilung des MfS abgefasste Einschätzung zum literarischen Szenarium der dritten Folge der zu einem großen Publikumserfolg avancierenden Agentenserie *Das unsichtbare Visier* (1971–1979): »Es handelt sich um einen herkömmlichen Aktionsfilm, der auf äußerer Spannung beruht. Die abenteuerliche Handlung ist gekonnt gestaltet und wird zweifellos Anklang haben. Dabei wird unser Mann, Detjen, sicher viele Sympathien finden.«²⁰

Den Kulturschaffenden und politischen Agitatoren in der DDR waren die Vorteile der ideologischen Instrumentalisierung von nichtalltäglichen Geschichten also bekannt. In welchem Umfang wurde dieses Wissen dann auch aktiv bei der Gestaltung des Unterhaltungsfernsehens genutzt? Wenn abenteuerliche oder phantastische Filme auf historische Tatsachen verweisen oder soziale Gruppen beschreiben, die wirklich existiert haben, hatte laut DDR-Kulturinstanzen das Paradigma der »dokumentarisch-realistische[n], der sozialistischen Ideologie verpflichtete[n] Gestaltungsweise«²¹ auch für das dargestellte Geschichtsbild Geltung. Deshalb, so Benedikt Krüger, ging es oftmals weniger um die möglichst authentische oder historisch korrekte Abbildung von beispielsweise speziellen sozialen Gruppen, als vielmehr darum, diese Gruppen für einen bestimmten gesellschaftlichen Diskurs zu instrumentalisieren.²² Gleichzeitig stellt sich aber auch die Frage, ob diese Mechanismen der verschleierte ideologischen Verarbeitung nicht auch von Filmschaffenden genutzt wurden, um regime- oder systemkritische Elemente in die Fernsehproduktionen zu integrieren. Auch dieser Frage versucht die vorliegende Arbeit nachzugehen.

Im Folgenden werden die Serien und Mehrteiler des DDR-Fernsehens vorgestellt, die in der vorliegenden Studie analysiert und interpretiert werden.

Die 13-teilige Agentenserie *Archiv des Todes*, die 1980 im DDR-Fernsehen ausgestrahlt wurde, handelt von einer Partisanengruppe, die 1944 hinter der polnischen Front mit dem Fallschirm abspringt, um dort einen geheimen Kommandoauftrag auszuführen.

Der 1981 ausgestrahlte Zweiteiler *Feuerdrachen* spielt in der Nachkriegsgegenwart und ist ebenfalls ein Agentenfilm, handelt aber zu großen Teilen in der Bundesrepublik und beschreibt einen Versuch der Israelis, für den Bau von Atomwaffen an Uran zu gelangen. Der Film ist für diese Untersuchung besonders interessant, da er ursprünglich als Fortsetzung zur DDR-Agentenserie *Das unsichtbare Visier* konzipiert, aber aufgrund der Ost-West-Entspannung »entschärft« wurde.

²⁰ Zitiert nach ARD 2008, S. 153.

²¹ Knoche 2007, S. 107.

²² Krüger 2012, S. 363.

In *Rächer, Retter und Rapiere* können die Zuschauer die Abenteuer des Bauerngenerals Georg Kresse im Dreißigjährigen Krieg verfolgen. Die Analyse der siebenteiligen Serie aus dem Jahr 1982 wird zeigen, ob und inwiefern marxistische Ideologiefragmente mit dem 17. Jahrhundert kompatibel sind.

Spuk im Hochhaus (1982) ist eine der drei beliebten *Spuk*-Serien des DDR-Kinderfernsehens, die nach der Idee des *Eulenspiegel*-Autors C. U. Wiesner und des Regisseurs Günter Meyer entstanden. In sieben Folgen versucht ein vor 200 Jahren verfluchtes, nun als Geister weiterlebendes Ehepaar gute Taten an den Bewohnern eines modernen Hochhauses zu vollbringen.

Die 13-teilige Serie *Front ohne Gnade* aus dem Jahr 1984 ermöglicht einen guten Abgleich des ideologischen Grades dieser Zeit im Verhältnis mit dem des Jahres 1980, da hier, wie schon in *Archiv des Todes*, Regisseur Rudi Kurz und Dramaturg Manfred Seidowsky erneut mit der Realisierung eines Agentenplots aus der Zeit des ›Dritten Reiches‹ beauftragt wurden.

Im Jahr 1986 konnten die Zuschauer des DDR-Fernsehen dann erstmals eine eigenproduzierte Karl-May-Verfilmung auf dem Bildschirm bewundern. Anders als vielleicht erwartet, handelt es sich beim Zweiteiler *Das Buschgespenst* jedoch nicht um eine verfilmte Wild-West-Geschichte, sondern um einen auf Zelluloid gebannten historischen Kriminalroman, der während der Gründerzeit in einem kleinen erzgebirgischen Dorf spielt.

Die dritte *Spuk*-Serie, *Spuk von Draußen*, wurde im Jahr 1987 erstmals im DDR-Fernsehen gezeigt. Aufgrund derselben Verantwortlichen und eines immer ähnlichen Sujets, bietet es sich hier an, die Serie mit ihren Vorgängern aus den Jahren 1978 (*Spuk unterm Riesenrad*) und 1982 (*Spuk im Hochhaus*) zu vergleichen.

Wie *Das Buschgespenst* eignet sich auch die zweiteilige Karl-May-Verfilmung *Präriejäger in Mexico* (1988) dazu, die Fernsehproduktion an der Romanvorlage zu messen.

Die ebenfalls 1988 ausgestrahlte Serie *Treffpunkt Flughafen* begleitet eine Besatzung der ostdeutschen Fluggesellschaft *Interflug* bei ihren Abenteuerreisen rund um die Welt. Mit ihr wird ein bei den Zuschauern sehr erfolgreiches Serienkonzept aus den 1970er Jahren (*Zur See* von 1976) wieder aufgegriffen und lässt so im Vergleich auch Rückschlüsse auf die ideologische Entwicklung in der Zwischenzeit zu.

Es ist nicht nur Ziel der Arbeit, als ergänzender Mosaikstein die noch immer bestehenden Lücken in der Aufarbeitung des DDR-Fernsehens weiter zu schließen und zugleich verschiedene Produktionen durch eine umfassende Analyse zu dokumentieren.²³ Zahlreiche allgemeine Darstellungen über das DDR-Fernsehen konzentrieren

²³ Neben dem angestrebten wissenschaftlichen Nutzen soll die Arbeit auch als Analyse- und Interpretationshilfe im Umgang mit den besprochenen Produktionen für ein breiteres Publikum und die Bildungsarbeit dienen.

sich vornehmlich auf dessen Programmgeschichte²⁴ oder auf die strukturellen und politischen Elemente der Fernsehanstalten,²⁵ insbesondere auf deren parteipolitischen Einfluss. In dieser Arbeit sollen hingegen die einzelnen, oftmals im Auftrag des Deutschen Fernsehfunks beziehungsweise des Fernsehens der DDR im DEFA-Studio für Spielfilme hergestellten Filme und Serien im Vordergrund stehen.²⁶ Jede Produktion wird als eine für sich stehende Quelle betrachtet und ausgewertet. Durch die intensive Auseinandersetzung mit den einzelnen Werken sollen dem Leser die verschiedenen Ideologeme²⁷ (Antifaschismus, Antiimperialismus, Kommunismus usw.) sowie die unterschiedlichen Mechanismen der politischen und gesellschaftlichen Instrumentalisierung anschaulich und nachvollziehbar dargelegt werden. Herausgearbeitet werden soll, wie TV-Beiträge im propagandistischen Sinne genutzt wurden – oder eben auch nicht.

Methode

Bei der Analyse wird methodisch an das von Sascha Trültzsch für das DFG-Forschungsprojekt entwickelte Mehr-Ebenen-Modell angeknüpft, das er auf der Grundlage des Dispositiv-Konzepts von Michel Foucault²⁸ in Verbindung mit dem soziolo-

²⁴ Siehe zum Beispiel Steinmetz/Viehoff 2008; Wolff 2002; Behling 2016.

²⁵ Siehe zum Beispiel Wolff 2002; Ludes 1990.

²⁶ Zum Verhältnis von DEFA und dem DDR-Fernsehen und der Zusammenarbeit beider siehe Beutelschmidt 2009 und 2013.

²⁷ Anlehnend an die eher wertneutrale Definition des amerikanischen Soziologen Talcott Parsons, wonach Ideologie »as a system of beliefs, held in common by members of a collectivity, i.e., a society, or a sub-collective of one society« verstanden wird (Parsons 1951, S. 349), soll sich die Verwendung des Begriffs in dieser Arbeit an dem entsprechenden Eintrag im Fremdwörterduden orientieren. Darin heißt es unter anderem, eine Ideologie sei ein »an eine soziale Gruppe, eine Kultur o. ä. gebundenes System von Weltanschauungen, in der Ideen der Errichtung politischer u. wirtschaftlicher Ziele dienen« (Duden 2000, S. 590). Wichtig erscheint jedoch zudem die von Pirker in Bezug auf Althusser (Althusser 2008) angemerkte Ergänzung, dass eben jene bewussten oder unbewussten moralischen, politischen, ästhetischen und philosophischen Vorstellungen, die wir als Ideologie verstehen, von den eingebundenen Mitgliedern einer Gesellschaft als unhinterfragte Wahrheiten oder natürliche Gegebenheiten hingenommen werden (nach Pirker 2010, S. 152). In diesem Sinne wird ein Ideologem dann auch als eine weltanschauliche Vorstellung, eine Idee oder ein Konzept verstanden, das als Teil einer solchen übergeordneten Ideologie fungiert. Dazu und zur Geschichte des Begriffs Ideologie siehe Petersen 2016, S. 165 f.

²⁸ Unter einem Dispositiv versteht Foucault das Netz bzw. die Formation von Diskursen und weiteren Elementen, der Art ihrer Verbindung sowie ihre Genese in einer Gesellschaft (Foucault 1978, S. 119 f.). Dabei besitzt jede Gesellschaft ihre eigene Ordnung der Wahrheit, d. h. bestimmte Diskurse werden allgemein als wahr angenommen und andere als falsch (ebd., S. 51). Den Begriff Diskurs sieht er dann als das wichtigste Machtinstrument in einer Gesellschaft an. Demnach solle mit dem Diskurs das gesellschaftliche System stabilisiert werden, indem die ungleiche Verteilung

gischen Mehr-Ebenen-Modell von Hartmut Esser²⁹ zur Analyse von Medieninhalten vorschlägt. Demnach sind Diskurse beziehungsweise ihre Subdiskurse auf drei gesellschaftlichen Ebenen auszumachen, in spezifischer Form und unterschiedlicher gesellschaftlicher Prägestkraft. Die Medien als Teil der Mesoebene vermitteln dabei zwischen dem sozialen Herrschaftsdiskurs auf der Makroebene und dem lebensweltlichen Alltagsdiskurs auf der Mikroebene. Auf diese Weise kann die Makroebene unter anderem ihren Einfluss auf die Mikroebene mit Hilfe der Mesoebene einfacher ausüben.³⁰

Bei der Erläuterung der zentralen Analyseschritte verweist Trültzsch auf die Überlegungen Lothar Mikos', der unter anderem eine theoretische und historische Reflexion empfiehlt.³¹ Die Vorgehensweise, theoretische Abhandlungen und historische Daten in die Analyse und Interpretation einfließen zu lassen, scheint ihm angesichts der Vermittlung von Diskursinhalten zwischen der Makroebene und der Mikroebene besonders relevant. So sollen und können Serienwelten nach Mikos als fiktionale soziale Realitäten aufgefasst und analysiert werden, da die Welt der Serien und die Lebenswelt der Zuschauer zu einer Einheit verschmelzen.³² Diese Überlegung kommt den von Trültzsch gemachten methodischen Vorschlägen besonders entgegen, da sie auf die verschiedenen Ebenen der sozialen Wirklichkeit Bezug nimmt. So können in der Analyse die Diskursebenen als Rekonstruktionsebenen gespiegelt werden, woraus

von Wissen organisiert und erhalten wird. Die von Diskursen ausgebildeten Strukturen funktionieren auf zwei Arten: Sie schaffen ihrem Programm entsprechende Vergegenständlichungen wie zum Beispiel Institutionen und Gebäude. Gleichzeitig verhelfen sie Individuen zu routinieren und unreflektierten Verhaltensweisen. Jedoch sind Diskurse nicht »ein für allemal der Macht unterworfen oder gegen sie gerichtet. Es handelt sich um ein komplexes und wechselhaftes Spiel, in dem der Diskurs gleichzeitig Machtinstrument und -effekt sein kann, aber auch Hindernis, Gegenlager, Widerstandspunkt und Ausgangspunkt für eine entgegengesetzte Strategie« (Foucault 1998, S. 122). Foucault deutet an, dass Diskurse auf verschiedenen Ebenen arbeiten (Foucault 1978, S. 125–132 oder auch Foucault 1993, S. 18), was gerade in der Frage der Erklärungsebene (Mikro- oder Makroebene) und deren Wechselwirkungen Anknüpfungspunkte zu Essers Mehr-Ebenen-Modell beinhaltet und von diesem ergänzt werden kann. Zum Diskursbegriff bei Michel Foucault siehe auch Jäger/Jäger 2007, S. 15 f.

²⁹ Laut Esser wirkt eine bestimmte soziale Situation nicht direkt auf eine andere soziale Situation, sondern nur indirekt durch das Handeln der Menschen. »Soziale Gebilde können sich nicht an der ›Gesellschaft‹ orientieren. Das können nur leibhaftige Menschen.« Die Menschen agieren jedoch fast nie isoliert, sondern bilden Interaktionssysteme mit anderen Menschen. Diese Interaktionssysteme, egal ob soziale Beziehungen, Organisationen, Wochenmärkte, Parteien etc. bilden gewollt oder ungewollt die Mesoebene (Esser 1993, S. 112–115). Die Medien haben daher in modernen Gesellschaften vielfältige vermittelnde Funktionen, darunter die Thematisierung von Sachverhalten, Selbstreflexion, Beobachtung oder das Aufzeigen von Alternativen. Dazu präsentieren sie stetig die zentralen kulturellen Werte oder stellen diese zur Diskussion (Trültzsch 2007, S. 17).

³⁰ Trültzsch 2007, S. 18 f.

³¹ Mikos 2003, S. 77.

³² Mikos 1994, S. 398.

sich mehrere Analyseebenen des Materials ergeben: so zum Beispiel eine Themenanalyse, eine klassische Inhalts- und Figurenanalyse oder eine formal-ästhetische Analyse wichtiger Sequenzen.³³

In dieser Arbeit besteht der erste Schritt jeder einzelnen Film-Analyse in der Rekonstruktion einzelner politischer oder gesellschaftlicher Kontexte. Es müssen die institutionellen Rahmenbedingungen und andere nicht-diskursive Elemente umrissen werden, die nicht oder nur schwer geändert werden können, wie kulturelle Grundwerte oder religiöse beziehungsweise ideologische Dogmen. Um die gesellschaftliche Makroebene, die Ebene des Ordnungsdiskurses, zu beschreiben, können dann beispielsweise Gesetzestexte, Parteiprogramme oder Veröffentlichungen von Ministerien benutzt werden. Die Ebene des Orientierungskurses (Mesoebene) umfasst die Verbreitungs- und Massenmedien sowie Literatur, im Prinzip aber alle Institutionen, in denen gesellschaftliche Normen vermittelt werden. Auf diese Weise kann die jeweilige mediale Darstellung in den Kontext des Orientierungsdiskurses gestellt werden, wobei die Medien natürlich ein zentrales Element dieser Ebene repräsentieren. Sozialstatistische Kennzahlen, qualitative Studien beziehungsweise Einzelfallinterviews und anderes können helfen, die Ebene des lebensweltlichen Selbstvergewisserungsdiskurses, die Mikroebene, zu rekonstruieren.³⁴ In diesem Sinne wird jeder Filmanalyse in dieser Arbeit ein den geschichtlichen oder weltanschaulichen Kontext der Fernsehproduktion erläuternder Abschnitt vorangestellt. Aber auch innerhalb der Analysen wird immer wieder auf entsprechende Diskurse der verschiedenen Ebenen Bezug genommen, um Beobachtungen und Auffälligkeiten der untersuchten Mehrteiler und Serien besser einordnen zu können.

Schon Michel Foucaults Arbeiten zum Diskurs verweisen auf das Beziehungsgeflecht von Worten und Bildern, also sowohl auf das Sag- als auch auf das Sichtbare.³⁵ Deshalb sollen Bilder, deren Untersuchung in diskursanalytischen Unternehmungen oft eine Leerstelle bildet,³⁶ in dieser Arbeit stets als gleichberechtigte Analysekategorie erfasst werden, um ihre diskursiven Effekte und Machtwirkungen auch umfassend betrachten zu können.³⁷ Um auch die Beziehung zwischen verbaler und visueller Kommunikation zu untersuchen, schlägt Stefan Meier vor, einer diesem Ansinnen Rechnung tragenden multimodalen Diskursanalyse, bei der auf die verschiedenen Zeichensysteme eines Untersuchungsgegenstandes rekuriert wird, die genauere Be-

³³ Trültzsch 2007, S. 23 f.

³⁴ Ebd., S. 24 f.

³⁵ Für einen Überblick, in welcher Weise selbst Foucaults Dispositivanalysen von der Bedeutung der Verknüpfung von Bild und Sprache getragen waren, siehe Maasen/Mayerhauser/Renggli 2015.

³⁶ Mayerhauser 2015, S. 75.

³⁷ Friedrich/Jäger 2011, S. 15; bezogen auf Mayerhauser 2015 bzw. 2011.

trachtung von drei semiotischen Metafunktionen zugrunde zu legen. Demnach sollten die repräsentierenden Funktionen ermittelt werden, d. h. es muss der Frage nachgegangen werden, was und wer dargestellt werden und welche sozialen Rollen anhand des kommunikativen Verhaltens und des Aussehens von Akteuren abgeleitet werden kann. Zweitens müsse die interaktionale Beziehung zwischen Rezipient und dargestellten Inhalten mittels Bildausschnitten und Perspektiven etc. in den Fokus genommen werden. Die dritte semiotische Funktion, die Beziehung der einzelnen Bildelemente zueinander, die Aufschluss über Zugehörigkeiten, Abgrenzung und Hierarchien gibt, wird dann durch die Betrachtung der Bildstruktur (Schärfeverteilung, Lichtführung, Vordergrund-Hintergrund-Inszenierung im Bild und Ähnliches) ermittelt.³⁸ Auf das bewegte Bild angewendet versteht Janina Wildfeuer einen Film dann auch als

»ein multimodales, das heißt mit sprachlichen und nichtsprachlichen Zeichenmodalitäten sinnvoll strukturiertes und dynamisches, aber formal begrenztes Artefakt in zeitlich-linearer Abfolge. Er kann auf verschiedensten Ebenen intertextuelle Bezüge zu anderen Textvorkommen herstellen und je nach Kontext bestimmte Kommunikationsabsichten produzieren.«³⁹

Allerdings fügt sie an anderer Stelle ergänzend hinzu, dass es eben nicht ausreiche, einzelne Elemente wie Bilder, Geräusche, Musik, Gesten oder Kameraeffekte anzuschauen und ihre Aufgabe bei der Interaktion zu betrachten. Vielmehr müssen filmspezifische Werkzeuge wie Montage oder Schnittabfolge miteinbezogen werden, da auch sie die Konstruktion von Bedeutung beeinflussen. Zudem gibt es Bestandteile im Film, deren Funktion allein aufgrund ihrer semiotischen Existenz noch nicht umfassend definierbar ist, sondern sich nur durch die sich bereits entfaltete Filmhandlung vom Rezipienten erschließen lässt. Dies setzt jedoch eine gewisse Kohärenz der (Film-) Texte voraus, ohne die derartige Zusammenhänge höchstens missinterpretiert werden können.⁴⁰ Zwar werden in dieser Arbeit nicht, wie von Wildfeuer zur Analyse allgemein vorgeschlagen, formallogische Sequenzanalysen erstellt. Aber um den beschriebenen Ansprüchen gerecht zu werden, wird eben nicht nur auf das gesprochene Wort geachtet, sondern, wenn es sich anbietet, auch ausführlich auf in Zusammenhang mit der Themenstellung auffällige Inszenierungen eingegangen.

In der Arbeit soll zudem der Ansatz der vor allem in Frankreich sehr ausgeprägten *Socio-histoire du Politique* einfließen, in der die gegenseitige Verflechtung verschiede-

³⁸ Stefan Meier unternimmt eine Beispielanalyse anhand eines Covers des Spiegelmagazins aus dem Jahr 1997 (Meier 2011, S. 518–526).

³⁹ Wildfeuer 2013, S. 47.

⁴⁰ Wildfeuer 2014, S. 2–10.

ner sozialer Gruppen und damit der Einfluss der Bevölkerung auf politische Akteure und Institutionen stärker als gewohnt in den Vordergrund treten.⁴¹ Zwar erscheint es evident, dass, wie Trültzsch ausführt, die Medien beziehungsweise der Orientierungsdiskurs auf der Mesoebene in autoritären Staaten stets mehr vom Ordnungsdiskurs der Makroebene bestimmt wird, während in liberaleren Staaten eine stärkere Gewichtung der Selbstvergewisserungsdiskurse der Mikroebene vorherrscht, da die Menschen ihre individuellen Interessen deutlicher artikulieren können.⁴² Aber auch auf diese individualistischen, d. h. von den Vorgaben des Ordnungsdiskurses unabhängigen oder ihm sogar zuwiderlaufenden Äußerungen in den analysierten Filmen soll speziell geachtet werden. Denn, wie von den Vertretern der *Socio-histoire du Politique* geäußert, deuten sich bei der Untersuchung der DDR nicht nur Top-down-, sondern auch Bottom-up-Erklärungsmuster für gesellschaftliche Entwicklungen und Erscheinungen an.⁴³

Mit Hilfe des topologischen Analysemodells des estnischen Literatur- und Kultursemiotikers Juri M. Lotman können zudem mögliche Semantiken auf der Diskursebene der Filme genauer herausgearbeitet werden. Lotman nahm an, dass Menschen dazu neigen, abstrakte Sachverhalte in räumlichen Ordnungen wiederzugeben. Obwohl sich diese These nicht verallgemeinern lässt, bietet sie doch einen gewissen Nutzen, da topologische (unten, oben, links, rechts, innen, außen etc.) und topographische (Stadt, Land, Wald, Heide, Haus, Straße etc.) Strukturen in Filmen und anderen Texten häufig zur Darstellung von nichträumlichen Gegebenheiten genutzt werden.⁴⁴ Zwar können Räume im Modell des Textes auch ausschließlich für topographische Räume stehen; der topographische Raum wäre dann ein Raum der Diegese mit seinen raumzugehörigen Merkmalen. So steht ein Wald einfach für einen Wald mit der dazugehörigen Flora und Fauna. Räume können jedoch im filmischen Text auch mit nichträumlichen Bedeutungen besetzt sein, die mit dem genuine topographischen Raum nicht unbe-

⁴¹ Zur den Ursprüngen und Ausprägungen der *Socio-Histoire du Politique* siehe Rowell 2006. Auf die Gefahren weist Jens Gieseke hin, wenn beispielsweise die Staatsicherheit nicht als Institution beschrieben wird, in der Unterdrückung befohlen und umgesetzt wurde, sondern unter anderem als Mischung aus einem riesigen bürokratischen Apparat und einem riesigen Gewirr von Eigenrationalitäten (so zum Beispiel Bensussan 2006). Diese Sichtweise, so Gieseke, weist gemeinsame Merkmale mit der revisionistischen Stalinismusforschung auf, deren Ziel es ist, den großen Terror der 1930er Jahre sowie die Stalinisierung der Sowjetunion als »ein kaum geordnetes Chaos dahinwuselnder Bolschewiki« darzustellen (Gieseke 2006, S. 106).

⁴² Trültzsch 2007, S. 26.

⁴³ Zum Beispiel Fulbrook 2011, S. 20.

⁴⁴ Klimczak/Petersen 2015, S. 137 f; Im Unterschied zu einer engen Sicht von Texten als geschrieben bzw. gedruckt, wird in der vorliegenden Arbeit, wie in der semiotischen Analyse üblich, von einem erweiterten Textbegriff ausgegangen, der jede Form von Diskursen und kulturellen Botschaften umfasst (siehe dazu Withalm 2010, S. 130).

dingt etwas zu tun haben. In dem Fall handelt es sich bei den Räumen um semantisierte Räume. Ein Bergwerk etwa wird von Sklaven betrieben und steht deshalb auch für Unterdrückung. Unterdrückung kann aber auch abstrakt räumlich ohne einen Stollen oder einen topographischen Raum dargestellt werden. So herrscht dort Repression, wo bestimmte Bevölkerungsteile von den Machthabern bei Auflehnung bis hin zum Tode bestraft werden. Hier entsteht metaphorisch ein abstrakt semantischer Raum, der durch attributiv gleich besetzte Objekte, wie homogene Erscheinungen, Zustände, Werte etc. gekennzeichnet ist.⁴⁵

Auf der Basis einer derart bestimmten Raumsemantik rekonstruiert Lotman schließlich die narrative Struktur von Texten: Lotman zufolge hat der Text genau dann eine narrative Struktur, wenn mindestens ein Ereignis stattfindet. Als Ereignis wird der Übergang einer Textentität von einem semantischen Raum in einen anderen semantischen Raum bezeichnet, wobei sich die semantischen Räume in mindestens einem Merkmal voneinander unterscheiden müssen. Die Grenzüberschreitung ist nicht trivial. Die die Grenze überschreitenden merkmalsbesetzten Objekte lösen eine Normabweichung aus. Dies hat zur Folge, dass sich entweder der Zustand der fremden Entität verändert, indem sie sich dem Raum, also der neuen Merkmalsmenge, anpasst, dass die fremde Entität von dem Raum sanktioniert wird und ihn wieder verlässt, oder dass sie den Raum mit neuen Werten und Eigenschaften besetzt und ihn auf diese Weise transformiert. Wenn sich in der Folge der Grenzüberschreitung nur das eindringende Objekt verändert, handelt es sich um ein normales Ereignis. Kommt es hingegen zu einer Zustandsänderung der semantischen Räume, wird also in der Textstruktur eine neue (Welt-) Ordnung etabliert, wird von einem revolutionären Ereignis, einem Metaereignis, gesprochen.⁴⁶ Raumstrukturen, die auf Grundlage von Lotmans topologischem Analysemodell herausgearbeitet werden, ermöglichen es, Freund-Feind-Schemata in Filmtexten genauer zu erkennen und gleichzeitig die dazugehörigen Attribute zu benennen – wichtige Analyseschritte in einem Forschungssujet wie dem des Kommunismus des 20. Jahrhunderts, dessen Legitimationsstrategien stark auf expliziten Antagonismen und Dichotomien aufbauen.

Bei Literaturverfilmungen bietet es sich zusätzlich an, die den Fernsehproduktionen zugrunde liegenden Romanvorlagen vergleichend miteinzubeziehen. Auf diese Weise lassen sich genutzte Mechanismen und Systematiken der politisch-ideologischen Beeinflussung aufzeigen, die ansonsten wahrscheinlich nicht auffallen würden. Wie in einzelnen Kapiteln zu sehen sein wird, werden bei Literaturadaptionen durchaus Szenen der Romanvorlage weggelassen oder auch durch neue ersetzt, um die ur-

⁴⁵ Borstnar u. a. 2008, S. 168 f.

⁴⁶ Titzmann 2003, S. 3077–3082.

sprüngliche Intention, Aussage und semantische Struktur des Quelltextes zu modifizieren und den aktuellen politischen Gegebenheiten anzupassen. Ein weiteres Mittel, um den Grad der vermeintlichen politischen Indoktrinierung zu messen, stellt der direkte Vergleich zu Vorgänger- oder Nachfolgeproduktionen dar, denn oftmals wurden beim Publikum erfolgreiche Serienkonzepte zu einem späteren Zeitpunkt erneut aufgegriffen. Die bei einem Abgleich entdeckten Unterschiede des dargelegten Weltbildes lassen zumindest Vermutungen über den Grad der zum Drehzeitpunkt herrschenden politischen Anforderungen an einen Film zu. Gleichzeitig werden durch den Vergleich Tendenzen der Ideologisierung oder Entideologisierung über einen längeren Zeitraum hinweg sichtbar.

Von der Auswertung der einzelnen TV-Abenteuer-Produktionen der 1980er Jahre werden im Anschluss allgemeine Beobachtungen abgeleitet, die ein differenziertes Gesamtbild ergeben sollen, das dann Rückschlüsse auf die ideologische Entwicklung des DDR-Fernsehens der 1980er Jahre zulässt. Es wird gezeigt, dass durch die Ergebnisse der Einzelanalysen das von der Forschung eingangs dargelegte Bild eines sich in den 1980er Jahren stetig weiter entpolitisierenden DDR-Fernsehens zumindest an dem Textkorpus dieser Arbeit widerlegt werden kann.

Archiv des Todes (1980)

Die DDR zwischen Ost-West-Annäherung und der Suche nach Legitimation

Ideologische Aufweichung und kulturpolitische Liberalisierungen im Zuge der Ost-West-Entspannungspolitik der 1970er Jahre

Kulturpolitische Liberalisierungen

»Wenn man von der festen Position des Sozialismus ausgeht, kann es m. E. auf dem Gebiet der Kunst und Literatur keine Tabus geben. Das betrifft sowohl die Fragen der inhaltlichen Gestaltung als auch des Stils.«¹

Mit dieser Aussage auf der 4. Tagung des ZK der SED am 16. und 17. Dezember 1971 läutete Erich Honecker eine Phase der begrenzten Liberalisierung in Kunst und Kultur der DDR ein. Dass diese Öffnung jedoch halbherzig blieb, verdeutlichen nicht nur Honeckers Worte von »der festen Position des Sozialismus«, sondern auch die Aussage Kurt Hagers auf dem 6. Plenum des ZK am 6. und 7. Juli des Folgejahres:

»Wenn wir uns entscheiden für die Weite und Vielfalt aller Möglichkeiten des sozialistischen Realismus, für einen größeren Spielraum des schöpferischen Suchens in dieser Richtung aussprechen, so schließt das jede Konzession an bürgerliche Ideologien und imperialistische Kunstauffassungen aus.«

Die Künstler hätten nichts zu befürchten, wenn sie sich an die ›Spielregeln‹ der Partei halten würden. Trotz der von Anbeginn herrschenden Einschränkungen, gab es jedoch spürbare Veränderungen. Die Zulassungspolitik war weniger restriktiv und einige zuvor verbotene Werke (zum Beispiel Stefan Heyms *Die Schmähschrift* (1974)², *Lassalle*

¹ Zitiert nach Kratschmer 2007, S. 93.

² Heym 1974a.

(1974)³, *Der König David Bericht* (1973)⁴) durften veröffentlicht werden. Auch vorher nicht aufgeführte Theaterstücke wurden jetzt inszeniert, darunter ab 1972 Ulrich Plenzdorfs *Die neuen Leiden des jungen W.*, dessen unkonventioneller (Anti-) Held Edgar Wibeau so gar nicht ins offizielle Bild des sozialistischen Jugendlichen passte. Außerdem gab es eine Zunahme der gestalterischen Vielfalt in der bildenden Kunst, was während der VII. Kunstausstellung der DDR 1972 in Dresden deutlich sichtbar wurde.⁵

Auch das Fernsehen entfernte sich zunehmend von dem allesbeherrschenden Anspruch, den Zuschauer zu einem neuen Menschen erziehen zu wollen. Obwohl in den entsprechenden Kreisen auch weiterhin über Formen und Inhalte einer genuin sozialistischen Unterhaltungskunst diskutiert wurde, berührte dies die tägliche Programmpraxis des Fernsehens immer weniger, die vor allem auf die Zuschauerresonanz achtete. Zugleich war diese Entwicklung im Fernsehen ein Bestandteil der Politik zur Verbesserung des materiellen und kulturellen Lebensniveaus der DDR-Bevölkerung, wie sie seit dem VIII. Parteitag der SED 1971 als Hauptaufgabe proklamiert wurde.⁶

Eine vergleichbar liberale Phase für Künstler und Kulturschaffende hatte es seit dem 11. Plenum des ZK der SED im Jahr 1965 nicht mehr gegeben. Dieses Plenum sollte sich ursprünglich mit dem Neuen Ökonomischen System der Planung und Leitung (NÖSPL) auseinandersetzen, entwickelte sich aber schnell zu einer Generalabrechnung der Partei mit den Kreativen des Landes und einer Debatte darüber, wie Kunst im Sozialismus auszusehen habe. Den Künstlern wurde hauptsächlich Nihilismus vorgeworfen und eine zu geringe Förderung des Sozialismus mit ihren Arbeiten. Diese auch als »Kahlschlag-Plenum« bezeichnete Versammlung des ZK zerstörte die sich in der DDR entfaltende Kunst im Zuge der Entstalinisierung abrupt. Zusammen mit dieser liberalen Phase wurde beispielsweise eine Filmbewegung beseitigt, die man retrospektiv auch als das ostdeutsche Avantgarde-Kino bezeichnet und die Filme wie *Das Kaninchen bin ich* (Kurt Maetzig, 1965) oder *Spur der Steine* (Frank Beyer, 1966) erschuf.⁷ Mit dem Verbot dieser dem Verdikt des Sozialistischen Realismus entgegenlaufenden Filme wollte die politische Führung eine sich verselbstständigende Reformdynamik verhindern, wie sie sich in der ČSSR, nicht zuletzt durch die Filme der tschechoslowakischen Neuen Welle, herausgebildet hatte.⁸

Dass es nach nicht einmal einem Jahrzehnt erneut zu einer – wenn auch nicht annähernd so weiten – Öffnung in Kunst und Kultur kam, lag sicher im kurz zuvor ruhig

³ Heym 1974b.

⁴ Heym 1973.

⁵ Schittly 2002, S. 173.

⁶ Steinmetz/Viehoff 2008, S. 297.

⁷ Heiduschke 2013, S. 14 f.; Siehe auch Neumann 2014, S. 20.

⁸ Christen 2016, S. 362.

stattgefundenen Machtwechsel in Staat und Partei⁹ und der nach dem Mauerbau 1961 endgültig nach außen abgeschirmten DDR begründet. In beiden deutschen Staaten hatten sich die Menschen inzwischen mit der Teilung abgefunden und dementsprechend eingerichtet.¹⁰ So werden die beiden Jahrzehnte nach dem Bau der Mauer auch als eine Phase der (relativen) Stabilisierung und Routinisierung in der DDR bezeichnet.¹¹ Aber auch die schrittweise Annäherung von BRD und DDR auf vertraglicher Grundlage sowie die daraus resultierende und vom SED-Regime langersehnte internationale Anerkennung als Staat mag zu dem Gefühl der Sicherheit in den obersten Machtzirkeln des Landes beigetragen haben. Diese Selbstgewissheit der Parteiführung gab dann den Ausschlag dafür, der Kunst und Kultur – und somit auch dem Fernsehprogramm – zumindest etwas mehr Luft zum Atmen zu lassen.

Die Neue Ostpolitik von Willy Brandt und Egon Bahr

Die Basis für die Annäherung zwischen BRD und DDR bildete die im Gegensatz zur bis dahin regierenden Großen Koalition veränderte Politik der 1969 neugewählten sozialliberalen Bundesregierung unter Kanzler Willy Brandt und Außenminister Walter Scheel. Sie schafften es, die bis dato unversöhnliche Haltung der DDR-Regierung in Bezug auf menschliche Erleichterungen im gespaltenen Deutschland zu ändern, indem wichtige Signale in Richtung Ostberlin gesendet wurden. Dazu zählt, dass die Bundesregierung von Anfang an bereit war, die Teilung Deutschlands zu akzeptieren und der DDR zum ersten Mal eine Staatsqualität zu attestieren. Außerdem wurde der Alleinvertretungsanspruch aufgegeben. Wie schon die Vorgängerregierung unter Kurt Georg Kiesinger war das Kabinett Brandt jedoch nicht bereit, die DDR völkerrechtlich anzuerkennen.¹²

Die Einsicht, dass eine neue Ost- und Deutschlandpolitik pragmatische Wege für ein friedliches Nebeneinander der beiden deutschen Staaten aufzeigen müsse, ohne gleichzeitig mit dem Wiedervereinigungsgebot des Grundgesetzes zu brechen, kristallisierte sich beim damaligen Regierenden Bürgermeister von Berlin, Willy Brandt, und dem eigentlichen Architekten der Neuen Ostpolitik, Egon Bahr, bereits im Zuge des Mauerbaus 1961 heraus. Die Grenzschießung schuf harte Fakten und verwandelte den Glauben an eine baldige Wiedervereinigung in eine Schimäre. Der Zusammenbruch der SED-Herrschaft, den Adenauers Politik der Stärke zum Ziel gehabt hatte, war nun weder kurz- noch mittelfristig zu erwarten. Die Politik Brandts und Bahrs resultierte

⁹ Schroeder 2013, S. 251.

¹⁰ Steinmetz/Viehoff 2008, S. 292.

¹¹ Fulbrook 2006, S. 282.

¹² Hacker 1999, S. 418.

auch aus dem Blickwinkel zweier Männer, die nicht im westdeutschen Bonn lebten, sondern die Spaltung des Landes und das damit verknüpfte Leid der Menschen jeden Tag hautnah in Berlin miterlebten. Das Passierschein-Abkommen von Weihnachten 1963 bis Neujahr 1964, dass von 790.000 Westberlinern genutzt wurde, um Verwandte zu besuchen, diente ihnen als ein erster Beweis, dass trotz aller ideologischer Unterschiede und divergierender Rechtsauffassungen praktische Lösungen zwischen den Vertragspartnern gefunden werden konnten.¹³ Diese Erfahrungen ließ Willy Brandt dann auch als Bonner Regierungschef in seine politische Agenda einfließen. Als frisch gewählter Bundeskanzler verknüpfte er seine neue Deutschlandpolitik zudem eng mit der Ostpolitik seiner Regierung. Schließlich war er sich der Machtverhältnisse im Ostblock bewusst. Im Streben, mit den kommunistischen Staaten zu einem *Modus Vivendi* zu gelangen, wurde daher der Sowjetunion Priorität eingeräumt.¹⁴

Ein wichtiger Schritt zur Einleitung der allgemeinen Entspannungspolitik zwischen Westen und Osten war die Entscheidung der US-Amerikaner, den Vietnamkrieg zu beenden. Mit der Ernennung des Harvard-Professors Henry A. Kissinger zum Nationalen Sicherheitsberater des neu ins Amt eingeführten US-Präsidenten Richard Nixon begann eine Ära der Verhandlungen mit der Sowjetunion und China. Nicht mehr nur der Bereich der Rüstungskontrolle war nun Gegenstand der Debatten, sondern auch ein weites Spektrum in Politik, Wirtschaft und Gesellschaft. Die militärische Konkurrenz sollte schrittweise durch friedlichere Formen des Wettbewerbs ersetzt werden. Für die sowjetische Führung schienen die damit einhergehenden Gefahren gering, hatte sie doch durch die erst kurz zuvor erfolgte Niederschlagung des Prager Frühlings ihre eigene Position in Osteuropa gefestigt und der Entwicklung zu politischer Vielgestaltigkeit in ihrem Machtbereich eine eindeutige Absage erteilt. Ebenso hatte die im November 1968 verkündete Breschnew-Doktrin über »die begrenzte Souveränität sozialistischer Länder« allen osteuropäischen Staatschefs die Grenzen ihres Handelns aufgezeigt. Aber auch die kleinen Verbündeten der Supermächte zeigten Bestrebungen, die friedliche Zusammenarbeit zwischen Ost und West weiter voranzutreiben. Bereits 1966 in der Bukarester Deklaration und noch einmal 1969 im Budapester Appell forderten die Warschauer-Pakt-Staaten »Maßnahmen zur Festigung der Sicherheit in Europa« und die Einberufung einer europäischen Sicherheitskonferenz. Auch die NATO-Staaten verfolgten bereits 1967 im Harmel-Bericht eine Zwei-Pfeiler-Doktrin. Demnach wurde sich zwar weiterhin zur militärischen Verteidigung der Mitgliedsstaaten bekannt, gleichzeitig jedoch der politischen Entspannung große Priorität eingeräumt, um »eine gerechte und dauerhafte Friedensordnung in Europa mit geeigneten Sicherheitsga-

¹³ Görtemaker 2002, S. 233 f.

¹⁴ Hacker 1999, S. 418.

rantien zu erreichen«. Die ersten greifbaren Ergebnisse dieser Politik waren die bereits 1968 geführten SALT-Gespräche zur Begrenzung der strategischen Rüstung, die schließlich 1972 im Vertrag zur Begrenzung ballistischer Raketenabwehrsysteme und im auf fünf Jahre befristeten Interimsabkommen zur Begrenzung strategischer Offensivwaffen mündeten.¹⁵

Die Bundesrepublik war von Beginn an eng in die Entspannungspolitik zwischen Ost und West involviert. Die Neue Ostpolitik Brandts nach 1969 fügte sich dann auch nahtlos in diesen internationalen Prozess ein.¹⁶ Diese Einbindung erweiterte den Handlungsspielraum der deutschen Politik gegenüber der Sowjetunion und anderen Warschauer-Pakt-Staaten bald schon in dem Maße, dass diese von ihren deutschlandpolitischen Maximalforderungen abrückten. Den Durchbruch erzielte Willy Brandt schließlich in seiner Regierungserklärung am 28. Oktober 1969, in der er zum ersten Mal die Existenz des zweiten deutschen Staates amtlich anerkannte und gleichzeitig der DDR und den Staaten des Warschauer Paktes eine Politik des Gewaltverzichts unter Berücksichtigung der territorialen Integrität des jeweiligen Partners anbot. Dafür erwartete die Bundesregierung die Akzeptanz der Bindung von Westberlin an die Bundesrepublik bei Anerkennung des Vier-Mächte-Status der ganzen Stadt, ihres Bestrebens, das Selbstbestimmungsrecht aller Deutschen zu verwirklichen sowie ihres Wunsches nach Erleichterung für die Menschen im geteilten Deutschland, wie zum Beispiel Lockerungen der Regeln für grenzüberschreitende Reisen.¹⁷

Die Ostverträge (1970–1973)

Diesen Zugeständnissen und Forderungen entsprachen dann auch die in den folgenden Jahren ausgehandelten Verträge. Ab 1969 handelten Staatssekretär Egon Bahr und der sowjetische Außenminister Gromyko in drei Gesprächsrunden bilaterale Vereinbarungen zwischen der Sowjetunion und der BRD aus, die am 12. August 1970 in den Moskauer Vertrag eingingen. Neben dem Verzicht auf Gewalt erklärte sich die Bundesrepublik bereit, die deutsch-deutsche Grenze und die Oder-Neiße-Linie als Westgrenze der Volksrepublik Polen zu respektieren, ohne dass sie »auf ihre friedliche Wiedervereinigungspolitik verzichte«. Das gesamte Vertragswerk bestand aus dem eigentlichen Moskauer Vertrag, einem Notenwechsel der Bundesregierung mit den Westmächten und dem Brief zur deutschen Einheit. Da sich der Moskauer Vertrag mit dem Gewaltverzicht und der Grenzachtung in den Augen der Bundesregierung sehr stark am Erhalt des Sta-

¹⁵ Görtemaker 1994, S. 31–33.

¹⁶ Ebd., S. 36.

¹⁷ Bingen 1999, S. 597 f.

Am Beispiel von zehn Mehrteilern und Serien vollzieht Andreas Neumann in dieser Studie die ideologische Entwicklung des fiktionalen DDR-Fernsehens der 1980er Jahre nach. Im Zentrum seiner Betrachtung stehen dabei realitätsferne Filme, in denen der Alltag der DDR-Bürger höchstens gebrochen dargestellt wird. Durch die umfangreiche Einbeziehung des zeithistorischen und gesellschaftspolitischen Kontexts gelingt es ihm, das Dargestellte mit den realen Entwicklungen im letzten Jahrzehnt der DDR zu verknüpfen sowie die im Subtext der Filme verhandelten Ideologeme herauszuarbeiten.

Anhand des ausgewählten Filmkorpus geht der Autor auch der Frage nach, ob in den 1980er Jahren tatsächlich eine zunehmende Entpolitisierung im fiktionalen Programmsegment des DDR-Fernsehens stattgefunden hat – oder ob sich ein alternativer Blick auf die fernseh-mediale Entwicklung dieser Zeit abzeichnet.

ISBN 978-3-95410-207-5



38,- € [D]

www.bebra-wissenschaft.de