

1. EINLEITUNG

„Geht nicht seit einiger Zeit in den Ateliers ein Gespenst um, das den Filmkünstlern ihre Lust zur Filmkunst zu nehmen, ihnen ihre Leidenschaft zu lähmen droht? Das Gespenst des Fernsehens! Vor ihm resignieren die Filmkünstler.“

Claus und Wera
Küchenmeister¹

„Wo wäre unser Fernsehen ohne die DEFA, die bei uns Filme machen, ohne die erfahrenen Kameraleute, die für uns arbeiten? Das Fernsehen wäre nicht denkbar.“

Benito Wogatzki²

Trotz der institutionellen und künstlerischen Verflechtungen zwischen dem DEFA-Film und dem Fernsehen der DDR haben sich sowohl die Filmhistoriker als auch die Fernsehforscher diesem Verhältnis zwischen Kooperation und Konkurrenz nur ansatzweise gestellt. Die wissenschaftlichen Disziplinen konzentrierten sich entsprechend ihrer traditionellen Ausrichtung bislang eher auf die Kinokultur *oder* die Spezifik der Television

1 Claus und Wera Küchenmeister: Keine Zeit für Diskussionen? In: Deutsche Filmkunst 4/1960, zitiert nach Günter Kaltoven: Fernsehkunst im Aufbruch. In: Deutsche Filmkunst 6/1960, S. 193–197, hier S. 193.

2 Benito Wogatzki: Diskussionsbeitrag. In: Verband der Film- und Fernschaffenden (Hg.): II. Kongreß des VFF. Protokoll. Berlin (DDR) 1972, S. 81–88, hier S. 85.

1. EINLEITUNG

und vernachlässigten gemeinsame Aspekte bzw. übergreifende Fragen der Medienentwicklung unter sozialistischen Bedingungen.³

Die hier vorgelegte Studie soll die Lücke schließen und mit einer Rekonstruktion der Film-Fernseh-Beziehungen damit verbundene Prozesse nachzeichnen, Zusammenhänge erschließen, Problemfelder aufzeigen und damit das vorherrschende Bild gegebenenfalls korrigieren oder zumindest differenzieren. Auf diese Weise will sie einen weiterführenden Beitrag zur (ost)deutschen Mediengeschichte leisten und als substanzielle Ergänzung zu den bereits veröffentlichten Arbeiten in Kooperation mit der DEFA-Stiftung⁴ und den Ergebnissen des DFG-Projektes „Programmgeschichte des DDR-Fernsehens“⁵ verstanden sein.

Dabei präsentiert die Arbeit wesentliche und bislang wenig bekannte Dokumente aus den Archivüberlieferungen der übergeordneten Parteigremien oder staatlichen Einrichtungen, die heute als Bestände des Bundesarchivs (BArch) und des Deutschen Rundfunkarchivs (DRA) umfangreich zur Verfügung

3 Vgl. stellvertretend die Publikationen, die zum einen nur die elektronischen Massenmedien (und die Presse) behandeln wie u.a. Heide Riedel: Hörfunk und Fernsehen in der DDR. Köln 1977; Gunter Holzweißig: Massenmedien in der DDR. Berlin 1983f; Rolf Geserick: 40 Jahre Presse, Rundfunk und Kommunikationspolitik in der DDR. München 1989, zum anderen die diversen Arbeiten zur Filmentwicklung wie u.a. Harry Blunk: Die DDR in ihren Spielfilmen. München 1984; Filmmuseum Potsdam (Hg.): Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946–1992. Berlin 1994; Wolfgang Gersch: Szenen eines Landes. Die DDR und ihre Filme. Berlin 2006. Dem stehen nur singuläre Ansätze einer medienübergreifenden Darstellung gegenüber wie in: Hochschule für Film und Fernsehen der DDR (Hg.): Film- und Fernsehkunst der DDR. Traditionen – Beispiele – Tendenzen. Berlin (DDR) 1979 oder Thomas Beutelschmidt: Sozialistische Audiovision. Zur Geschichte der Medienkultur in der DDR. Potsdam 1995.

4 Vgl. die einzelnen Beiträge in den Jahrbüchern der DEFA-Stiftung „apropos: Film“ 2001 bis 2005. Berlin 2000ff und in der Schriftenreihe der Stiftung – siehe www.defa-stiftung.de.

5 Vorgelegt wurden in dieser Forschergruppe von 2001 bis 2008 die Schriftenreihe „Materialien Analysen Zusammenhänge“ (MAZ) mit knapp 30 Bänden: genrespezifische und gattungstypologische Analysen, medienhistorische Rekonstruktionen und Kontextualisierungen, Auswertung von Archivalien sowie statistische Befunde und Chroniken sowie die Ergebnisse in der Abschlusspublikation Rüdiger Steinmetz/Reinhold Viehoff (Hg.): Deutsches Fernsehen Ost. Eine Programmgeschichte des DDR-Fernsehens. Leipzig 2008 – siehe www.deutschesfernsehen-ost.de.

stehen.⁶ Gewählt wurde ein auf sprachliche Aussagekraft und historische Authentizität vertrauendes Collage-Verfahren mit geordneten und quellenkritisch bewerteten Fundstücken, wobei die bewusst zahlreich integrierten Zitate das Selbstverständnis der Akteure vermitteln und den politischen Zeitgeist sprechen lassen sollen. Gleichzeitig kann die Montage dieser Textbausteine und Zeugnisse als ausführliche Materialsammlung zu weiterführenden Forschungen anregen. Hierfür geben vor allem die Anmerkungen im umfangreichen Fußnotenapparat wertvolle Hinweise zu den Originaldokumenten.

Auf die zusätzliche Einbeziehung existenter Sekundärliteratur wurde weitestgehend verzichtet, da sie zum großen Teil als bekannt vorausgesetzt werden kann oder leicht zugänglich ist. Zudem konnten in diesem Zusammenhang keine ausführlichen Darstellungen oder Einzelanalysen der erwähnten Filme vorgenommen werden, die als Auftrags- und Koproduktionen, als Remakes oder Fernsehfilme im Kino hier exemplarisch das Verhältnis zwischen den beiden Medien beleuchten.

Bei genauerer Betrachtung offenbart uns das faktenreiche Schriftgut einen überaus komplexen Produktionszusammenhang und gewährt trotz seiner bisweilen sperrigen und redundanten Prosa einen tieferen Einblick in die komplizierten Mechanismen und Funktionsweisen einer zentralistischen und parteiabhängigen Medien- und Kulturadministration. Der inhaltliche Schwerpunkt der Darstellung liegt zum einen auf der medienhistorischen Phase bis etwa Anfang der 60er-Jahre, in der das Kino seine Monopolstellung verlor und das Fernsehen zum Massenmedium avancierte; zum anderen stehen die

⁶ Ausgewertet wurden insbesondere die Überlieferungen des SED-Politbüros und Sekretariats des Zentralkomitees; der Büros der zuständigen ZK-Sekretäre Albert Norden, Werner Lamberz, Joachim Herrmann sowie Kurt Hager; ferner die Aktenbestände der Abteilungen Agitation bzw. Kultur des ZK; der Nachlass des Ministeriums für Kultur und ihrer für den Film zuständigen Einrichtungen bzw. des Staatlichen Komitees für Fernsehen, der Intendanz, der Parteiorganisation des Fernsehens sowie der Hauptabteilung Dramatische Kunst.

1. EINLEITUNG

szenisch-fiktionalen Produktionen im Vordergrund, weil eine Berücksichtigung der dokumentarischen und publizistischen Genres nicht zu bewältigen gewesen wäre.

Ging die Leiterin des Potsdamer Filmmuseums anlässlich des 60-jährigen DEFA-Jubiläums davon aus, dass „*die DEFA zwischen 1946 und 1992 mehr als 700 Spielfilme herstellte, dazu 540 Fernsehfilme*“⁷, so hat diese hier im Folgenden vorgestellte Untersuchung ergeben, dass die Zahl der im Spielfilmstudio hergestellten TV-Auftragsproduktionen in Kurz- und Langmétrage bei rund 840 Einheiten liegt, die sich auf 468 Einzelfilme, Mehrteiler oder Serien unter jeweils einem Hauptsendetitel verteilen. So wurde – bezogen auf alle fiktionalen und nonfiktionalen Produktionen in Lang- und Kurzométrage⁸ – ein jährliches Volumen erreicht, das in Längen oder Stunden berechnet bis auf wenige Ausnahmejahre über dem der Kinoproduktion lag und nach eigenen Berechnungen mit durchschnittlich rund 55 % deutlich mehr als „*etwa 45 %*“ der DEFA-Kapazitäten ausgelastet hat, wie es Ingrid Poss und Peter Warnecke 2006 noch vermutet haben.⁹

Mit der Etablierung des Fernsehens erfuhr die ‚sozialistische Medienlandschaft‘ eine Diversifizierung des kulturellen Programmangebots, die nicht zu einer Verdrängung, sondern zu einer Veränderung der traditionellen Künste Film, Theater oder Literatur geführt hat. Vergleichbar zu den anderen Industrienationen in Ost und West galt auch für die DDR das bereits von Wolfgang Riepl 1913 formulierte ‚Gesetz‘, wonach kein neues Medium ein altes ersetzt. Der Deutsche Fernsehfunk hat zwar

7 Bärbel Dalichow: Spuren des Babelsberger Filmjahrhunderts. Vorwort. In: Ingrid Poss/Peter Warnecke (Hg.): Spur der Filme. Zeitzeugen der DEFA. Berlin 2006, S. 11–13, hier S. 12.

8 D. h. auf Seiten des Kinos wurden auch die Agitationsstreifen, die DEFA- und Film-Magazine sowie die Kurzbeiträge der Stacheltier-Reihe mit einbezogen – auf Seiten des Fernsehens auch die nonfiktionalen Unterhaltungs- sowie dokumentarischen Genres als Auftragsproduktionen des Spielfilmstudios.

9 Kapitel „Letztes aus der DDR. Die achtziger und neunziger Jahre“. In: Ingrid Poss/Peter Warnecke (Hg.): Spur der Filme. A.a.O., S. 339–480, hier S. 349.

der DEFA Marktanteile und Zuschauer ebenso streitig gemacht wie ökonomische Ressourcen und Erzähltraditionen – er hat aber das Kino nicht ersetzen können. Andererseits hat der Film zur Etablierung des Fernsehens als Massenmedium beigetragen und dessen Bedarf an fiktionalen Programmangeboten überhaupt erst befriedigen können. Die strukturell-organisatorischen, kultur- und medienpolitischen sowie personellen Beziehungen zwischen der DEFA und dem Fernsehen stellen sich somit als ein sehr widersprüchliches Verhältnis dar, das sowohl von Kooperationsbemühungen als auch Konkurrenzverhalten geprägt war. Aus diesem Grund lassen sich beide Medien kaum als autonome Kommunikatoren betrachten, sondern nur in einem dynamischen Gefüge adäquat beschreiben.

Im Kontext der medienwissenschaftlichen Theorien in der DDR fiel es den Wissenschaftlern, Kulturpolitikern und Künstlern jedoch stets schwer, einerseits gemeinsame Aufgaben für Film und Fernsehen zu definieren und andererseits die Unterschiede in der Entwicklung, Funktion und Wirkung beider Medien nicht ohne Gesichtsverlust des einen oder anderen zu erklären. Wurde der Kinofilm prinzipiell als Kunstform anerkannt, so wurde der Fernsehfilm mit seinen Genres eher der politisch-operativen Kulturarbeit subsumiert – wenn man von Ausnahmen wie etwa der besonderen Stellung der Literaturverfilmungen absieht. Schon der frühe Deutsche Fernsehfunk war *„ein Instrument der Agitation und Propaganda, der auch mit den Mitteln der Kunst dienen will“*¹⁰. Aus dieser Definition und Abgrenzung erklären sich die jeweilige institutionelle Einbindung in den Partei- und Staatsapparat, die kulturpolitische Funktionszuweisung sowie das Anforderungsprofil der Programmangebote.

10 Deutscher Fernsehfunk/Adameck: Schreiben „Die Entwicklung der dramatischen Kunst“ an Albert Norden. Berlin (DDR) 23.1.1961 (SAPMO-BArch DY 30/IV 2/2.028/92), S. 2.

1. EINLEITUNG

Doch trotz aller medientypischen Spezifika und sichtbaren Anzeichen von Eigeninteressen wurde nach gängiger Lehrmeinung stets von einer „Partnerschaft im Wettbewerb“ und nicht von einem Konkurrenzverhältnis ausgegangen, „da hierzu der ökonomische Zwang fehlt und die sozialistischen Verhältnisse Sicherheit und Grundlage für produktive Entwicklungen garantieren“.¹¹ Unter den Bedingungen der zentral gesteuerten Medienlandschaft konnten Film und Fernsehen in der DDR somit prinzipiell nur als gleichberechtigte Einrichtungen einer staatlichen Verantwortung unterstellt, einer übergeordneten Kulturpolitik unterworfen und gemeinsam vom Staatshaushalt abhängig sein.

Ohne die Unterstützung der Archive und vieler Kollegen wäre die Studie nicht zustande gekommen. Dank gilt insbesondere der DEFA-Stiftung, namentlich ihrem Vorstand Helmut Morsbach, Sabine Söhner und René Pikarski. Hilfestellungen und wertvolle Anregung gaben darüber hinaus Thomas Heimann, Michael Müller (Bundesarchiv), Jörg Fischer und Uwe Bräuner (Deutsches Rundfunkarchiv) sowie das Bundesarchiv-Filmarchiv und der Progress Film-Verleih.

11 Von dieser Annahme wurde bis zuletzt ausgegangen – siehe Peter Hoff: Wettbewerbspartner oder Konkurrent? Zum Verhältnis von Film, Kino und Fernsehen in der DDR. In: Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft 4/1985, S. 48–74, hier S. 74.