

halma

hallische medienarbeiten

Steffi Schültzke

Die DDR-Familie und das sozialistische Kollektiv

Eine Analyse zur Vermittlung von Normen und Werten im
ostdeutschen Fernsehprogramm

aus dem Institut für Medien- und
Kommunikationswissenschaften,
Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg

*Papers in media and communication research,
Martin-Luther-University Halle-Wittenberg*

Jahrgang 10 | 2005 | **20**

Die Hallischen Medienarbeiten **halma** verstehen sich als Arbeitshefte des Instituts für Medien- & Kommunikationswissenschaften und veröffentlichen regelmäßig Arbeiten aus den Bereichen Medientheorie, Medienanalyse und empirische Medienforschung. Entsprechend der handlungsorientierten Ausrichtung der Hallischen Medienwissenschaft versteht sich **halma** als ein Forum, in dem verschiedene Handlungsbereiche in den Medien untersucht werden. Darüber hinaus stellt **halma** unterschiedliche Ansätze, Methoden und Gegenstände der Medien- und Kommunikationswissenschaft vor, damit sie miteinander in Dialog treten. **halma** möchte so die interdisziplinäre Vernetzung unterstützen, die für eine produktive Medienwissenschaft notwendig ist. Die Hefte stellen in der Regel Einzelstudien vor und haben demnach auch monografischen Charakter.

Herausgegeben vom
Institut für Medien- und
Kommunikationswissenschaften
der Martin-Luther-Universität
Halle–Wittenberg

Redaktion: Dr. Kathrin Fahlenbrach
Titel und Layout: Florian Hartling M.A.,
Klaus Pockrandt zusammen mit
Grit Blume, Brigitte Neufeldt, Sadashivam Rao

Redaktionsadresse:
06099 Halle (Saale)
Telefon (0345) 552 35 76
Fax (0345) 5527048
fahlenbrach@medienkomm.uni-halle.de
www.medienkomm.uni-halle.de/halma/

Als Typoskript gedruckt
© Martin-Luther-Universität Halle–Wittenberg
und bei den Autoren, 2005
Alle Rechte vorbehalten.

ISSN 0949-1880 (HALMA)

Inhaltsverzeichnis

Abstract	1
Einleitung	3
1 Kulturpolitische Vorgaben zwischen sozialistischem Menschen- bild und Alltag	4
1.1 ‚Konflikte‘ und sozialistisches Menschenbild in der sozialistischen Dramatik	6
1.2 Helden und Zuschauerbedürfnisse	8
2 ‚Familie‘ in der DDR	11
2.1 ‚Konflikte‘ im Familienleitbild	12
3 Analysen	15
3.1 Das Thema Familie in szenischen Programmen	15
3.2 Zur Analyse	19
3.3 <i>Die lieben Mitmenschen</i>	21
3.3.1 Analyse	23
3.3.2 Konflikte in der Familienserie	24
3.3.3 Nur die falsche Einstellung	26
3.3.4 Dramaturgische und visuelle Konzepte	29
3.3.5 Stereotype	33
3.4 Die Stücke des <i>Fernsehtheaters Moritzburg</i>	34
3.4.1 <i>Mit 60 fängt das Leben an</i>	36
3.4.2 <i>Wenn der Rosenkavalier kommt...</i>	44
3.4.3 <i>Tschüß bis Freitag</i>	50
3.5 Die Wertesysteme der Familienserie und der Theaterstücke im Vergleich	56
3.5.1 Verhältnis von Individuum und Gesellschaft	57
3.5.2 Arbeit, Bildung und Beruf	59
3.5.3 Ehe-, Geschlechter- und Familienverhältnisse	60
3.5.4 Geschichtsbild	61
3.5.5 Einstellung zur DDR	61
4 Zusammenfassung	62

5	Literaturverzeichnis	64
6	Abkürzungsverzeichnis	75
	Zur Autorin	77

Abstract

Ausgehend von einem in der DDR propagierten Leitbild vom sozialistischen Menschen und der sozialistischen Familie werden deren konkrete Präsentationen in narrativen Unterhaltungsgenres des DDR-Fernsehens beschrieben. Anhand der Medienprodukte selbst werden moralische Wertvorstellungen, thematische Orientierungen herausgearbeitet und diese in den entsprechenden kulturpolitischen und genreästhetischen Diskurs eingeordnet. Die Ergebnisse lassen Rückschlüsse auf die Positionierung der Fernsehmacher im Machtgefüge der DDR und auf deren Wirkungsmodelle zu.

Der vorliegende Artikel basiert auf der Magisterarbeit „Familienleitbild in unterhaltenden Genres des DDR-Fernsehens: Eine Untersuchung anhand ausgewählter Beispiele“, die 2002 am Institut für Medien- und Kommunikationswissenschaften eingereicht wurde.



Einleitung

Der folgende Text thematisiert die fernsehästhetische Darstellung von sozialen Normen und Werten in unterhaltenen Genres des DDR-Fernsehens. Im Zentrum des Interesses stehen dabei die Leitbilder ‚sozialistischer Mensch‘ und ‚sozialistische Familie‘. Es werden allerdings nicht einzelne Rollenbilder beschrieben, sondern gefragt, *welche* Aspekte von Familie sowie zwischen Familie und Gesellschaft im Fernsehen thematisiert wurden und *wie* sie thematisiert wurden. Die untersuchten Sendungen produzierte man in der Zeit zwischen 1971 und 1974. Dennoch weisen die vorgestellten Produktionen über ihren Entstehungszeitraum hinaus: sowohl im Hinblick auf vorangegangene Entwicklungen als auch im Hinblick auf die weitere Entwicklung der DDR-Fernsehunterhaltung.

Denn gerade in dieser Zeit werden soziale Werte von Seiten der DDR-Führung neu thematisiert und ihre Vermittlung an den DDR-Bürger kritisch überprüft. Gleichzeitig erhalten theoretische Reflexionen zu Möglichkeiten und Grenzen einzelner Fernsehgenres eine höhere Aufmerksamkeit. Auch politisch und kulturpolitisch stellt diese Zeit eine Umbruchphase dar, die vor allem mit dem Wechsel an der Parteispitze von Walter Ulbricht zu Erich Honecker verbunden ist.¹

Die Untersuchung erfolgt in zwei Schritten: In den ersten Abschnitten werden wichtige kulturpolitische und dramaturgie-theoretische Entwicklungen innerhalb des Systems der DDR nachgezeichnet und so der Entwicklungsstand des Massenmediums Fernsehen in einen systeminternen sowie einen genre- und medienspezifischen Kontext gesetzt. Diese Kontextualisierung öffnet – neben einer diskursiven Einordnung – den Blick für einen direkten Vergleich zwischen den theoretischen Vorgaben der Staats- und Parteiführung und deren Umsetzung. Damit wird die Funktion der Fernsehmacher – also der Produzenten, Dramaturgen und Redakteure – bei der Umsetzung solcher Vorgaben beleuchtet.

1 Zur Bedeutung dieses Zeitraumes auch: Dittmar / Vollberg (Hgg.) 2003.

Obwohl es unstrittig ist, dass das DDR-Fernsehen nicht nur von politischen, sondern auch von wirtschaftlichen und deutschland- wie weltpolitischen Einflüssen abhängig war, wird auf diese Entwicklungen nicht näher eingegangen. Auch Parallelen oder Divergenzen zum bundesdeutschen Fernsehen müssen vorerst unbeachtet bleiben.

Nach der Darstellung innersystemischer Rahmenbedingungen werden die Familienserie *Die lieben Mitmenschen* sowie drei Fernsehstücke der heiteren sozialistischen Gegenwartsdramatik hinsichtlich ihrer dramatischen Konflikte und fernsehästhetischen Inszenierungen analysiert. Beide szenischen Programme gehören zur Sparte der heiteren, leichten Unterhaltung. Diesen Genres ist keine Thematisierung von politischen und familienpolitischen Werten immanent, wie etwa publizistischen Gattungen. Dem Genres ist ebenso wenig immanent, reformistische oder gar avantgardistische Modelle vorzustellen, wohl aber, bestehende kritisieren zu können. Die hier untersuchten Produktionen sind reine DDR-Produkte, das heißt weder aus literarischen Vorlagen noch kulturhistorischen Hintergründen könnten Aspekte in die enthaltenen Wertorientierungen eingeflossen sein.

Die Ergebnisse der vorliegenden Analyse lassen zwar Rückschlüsse auf die Wirkungsmodelle der Fernsehmacher im Machtgefüge der DDR zu, wollen aber keine Aussagen über Fernsehwirkungen treffen. Dass die Ergebnisse selbstverständlich in Verbindung mit einem in der DDR entwickelten ‚moralischen Kanon‘ gesehen werden können, wird allerdings nicht ausgeschlossen und ergibt sich aus dem Dispositivbegriff, wie er etwa von *Hickethier* vertreten wird.

„Mediendispositive entstehen aus dem Zusammenwirken von technischen Bedingungen, gesellschaftlichen Ordnungsvorstellungen, normativ-kulturellen Faktoren und mentalen Entsprechungen auf der Seite der Zuschauer, die aus dem Akzeptieren solcher macht- und ordnungspolitischer Rahmenbedingungen, den kulturellen Konventionen und psychischen Gestimmtheiten und Erwartungen entstehen. Hinzu kommen habitualisierte Rezeptionsweisen, verinnerlichte Formen des Medienkonsums, die bis in die Mikrostruktur unserer Wünsche und Sehnsüchte hineinreichen und sich in Ritualen und Routinen des Zuschauers niederschlagen.“ (Hickethier 1996, S. 21)

1 Kulturpolitische Vorgaben zwischen sozialistischem Menschenbild und Alltag

Zunächst steht die Entwicklung dramaturgischer Konzepte im Vordergrund. Hervorzuheben ist, dass sich in der Zeit zwischen 1965 und 1974 eine Entwicklung vom dramaturgischen Postulat des ‚sozialistischen Helden‘ hin zu individuelleren Alltagsgeschichten vollzieht. Kunst und Kultur als Teile einer arbeitertlichen Massenbewegung werden über verschiedene Etappen hin in die Freizeit- und Erholungswelt verlagert. Das hat verschiedene Ursachen.

Bereits Anfang der 1960er Jahre wurde das Fernsehen als Mittel zur Massenagitation erkannt und auch funktionalisiert. Ab Mitte der 1960er Jahre wird der Leitgedanke eines gesamtdeutschen Auftrags für das Fernsehprogramm aufgegeben und ab diesem Zeitpunkt die Schaffung einer DDR-Nationalität mit einer eigenen DDR-Kultur und -literatur propagiert. Mit dieser Instrumentalisierung des Fernsehens verbunden ist zunächst die sehr schematische Vorstellung vom allseitig bildungswilligen sozialistischen Menschen, der nach neun und zehn Stunden Arbeit abends seinen Fernseher einschaltet um sich ästhetisch-didaktischen Genüssen hinzugeben. Erst gegen Ende der 1960er Jahre beginnt eine theoretisch-fundierende (aber keineswegs unproblematische) Diskussion um die Funktion von Fernseh-dramatik und den daraus folgenden ästhetischen Grundsätzen (Hoff 1974).

Die formalen Forderungen der politischen Leitungsebene stellen selbst noch Ende der 1960er Jahre eine nebulöse Form von sozialistischem Realismus dar, der sich vor allem definiert aus einer doppelten Absage an vermeintlich avantgardistische Strömungen auf der einen, aber auch an triviale Gattungen, etwa Volkstheater oder Alltagsserie, auf der anderen Seite. Die Medienproduktionen müssen einem ‚bedeutenden, historischen Kampf der Gesellschaft entsprechen: Der große Held – am besten ein Parteifunktionär – bewältigt Probleme der gesellschaftlichen Umwälzung und überzeugt durch seine Taten gleichzeitig ein ganzes Kollektiv von der Wichtigkeit sozialistischer Arbeits- und Denkgewohnheiten. Die dabei anstehenden Konflikte sind – wegen der sozialistischen Gesellschaftsordnung – freilich a priori lösbar und der Sieg der sozialistischen Lebens- und Denkweise nur eine Frage der Zeit. In der Konsequenz der Logik real-sozialistischer Dramaturgieforderungen müsste also der Parteifunktionär nur lange genug abwarten und das Problem löste sich von selbst. Die Entwicklung dieser Vorgaben wird folgend noch präzisiert.

1.1 ‚Konflikte‘ und sozialistisches Menschenbild in der sozialistischen Dramatik

2 Dazu sind mehrere grundlegende Artikel im Neuen Deutschland erschienen; etwa „Der Held sind wir.“ 1967; Rüllicke-Weiler 1967; Höpcke 1969.

Zur theoretischen Fundierung einer Dramaturgie für das Theater und daran anschließend für das Fernsehen hat es besonders Mitte der 1960er Jahre vielschichtige Bemühungen gegeben.² Eine besondere Rolle kommt darin dem Begriff *Konflikt* zu. Noch im *Wörterbuch der Literaturwissenschaft* (im Folgenden WDL) von 1989 findet sich eine umfassende Definition, die sowohl die theoretische als auch die praktisch-dramaturgische Seite des Begriffes erfasst: Danach sind Konflikte grundsätzlich an innergesellschaftliche und gesellschaftsübergreifende Verhältnisse gebunden, nämlich daran, ob die Gesellschaft von antagonistischen Widersprüchen oder von einer Übereinstimmung von Individuum und gesellschaftlichem Verhältnis gekennzeichnet ist, denn „im Konflikt äußert sich der Kampf historisch widerstreitender sozialer Kräfte“ (WdL 1989, S. 274). Diese Konflikte äußern sich in den Individuen, sie werden über sie vermittelt und zwar selbstverständlich in Abhängigkeit von der jeweiligen gesellschaftlichen Konstellation, das heißt sie vermitteln sich „über die Interessen und Vorstellungen, das gesellschaftliche Verhältnis und die charakterliche Eigenart der Individuen“ (ebenda). Konflikte gelten außerdem als „Triebkraft“ und Maßstab auch für jede individuelle Entwicklung und sind damit Ausdruck des jeweiligen Entwicklungsstadiums der Gesellschaft. Konflikte „mobilisieren die Wesenskräfte des Menschen, so dass sich in den Haltungen des Individuums zu ihnen deren emotionale Potenz und geistige Substanz, Lebenserfahrung und -konzeption, intellektuelle und psychische Eigenart spiegelt“ (ebenda).

In der sozialistischen Gesellschaft sind Konflikte von nicht-antagonistischen Widersprüchen geprägt, das heißt zwischen individuellen Bedürfnissen sowie gesellschaftlichen Erfordernissen besteht – in der Theorie – Übereinstimmung. Widersprüche müssen deshalb immer nur als zeit- und situationsbedingte Abweichungen/Stadien erkannt und dementsprechend ästhetisch gestaltet werden:

„Für die Konfliktgestaltung bedeutet dies, dass der Autor auf solche, dem Sozialismus wesenseigene Widersprüche zugeht, die den Individuen im Spannungsfeld zwischen potentiell gesicherter menschlicher Verwirklichung und historisch bedingter Begrenzung Selbstfindung und Positionsbestimmung abverlangen.“ (WdL 1989, S. 274f)

Hier zeigt sich, dass in der DDR und vor allem in der theoretischen Diskussion von zwei verschiedenen Realitäten ausgegangen wird. Das ist zum einen die Realität des Systems, das heißt die über die Produktionsverhältnisse bestimmte Basis der Gesellschaft, und zum anderen die aktuelle Realität, in welcher der Mensch aufgrund seiner individuellen Eigenart mit Widersprüchen zu kämpfen hat. Das ist ein paradoxer Wirklichkeitsbegriff, über den sich jedoch die dramaturgischen Anforderungen begründen und der zu vielfältigsten Erklärungen und Erklärungsnotständen geführt hat, denn so lautet die Frage – bis zum Ende der DDR, wie dieses Wörterbuch beweist –: „Was ist das für eine Realität, die es wahrzunehmen gilt, die als veränderbar dargestellt werden muss?“ (WdL 1989, S. 275) Es ist bezeichnend, dass sich eben diese doppelte Realität auch in den soziologischen Untersuchungen zum Familienleitbild wieder findet.

Eine zweite dramaturgische Forderung, die in der hier behandelten Zeit besonders relevant ist, ist die Gestaltung des sozialistischen Menschenbildes. Die Anthologie *Theater in der Zeitenwende* (im Folgenden TdZ) stellt diese Vorgaben recht akzentuiert dar: „Nach den aus der Theorie des wissenschaftlichen Sozialismus und aus der fortschreitenden sozialistischen Wirklichkeit gewonnenen Maßstäben umfasst das Bild des neuen Menschen für die künstlerische Gestaltung besonders relevante Züge wie:

- die Unbedingtheit seiner Hingabe für den Kampf für die Vollendung des Sozialismus;
- die Unermüdlichkeit seines Strebens nach der geistigen Höhe unserer Zeit;
- die schöpferische Unzufriedenheit mit den Ergebnissen seiner Arbeit;
- den Mut und die Risikobereitschaft bei zukunftsweisenden Entscheidungen;
- das Verantwortungsbewusstsein für das Ganze der Gesellschaft;
- die kompromisslose Auseinandersetzung mit Mittelmaß, Selbstzufriedenheit und Bequemlichkeit, mit Schlendrian und Bürokratismus;
- die Integrität seiner politisch-moralischen Grundhaltung in allen Lebensbereichen.“ (TdZ 1972, S. 223)

Bei derartig wirklichkeitsfremden Vorstellungen vom sozialistischen (und vor allem optimistisch-engagierten) Menschen ist es nur folgerichtig, dass der Artikel zusammenfassend schließt:

„In diesem Menschenbild sind die Idealvorstellungen der humanistischen Dichter und Denker aller Zeiten dialektisch aufgehoben.“ (Ebenda)

Die idealistischen Figuren sollen nun in ihrem täglichen Kampf dargestellt werden; es folgt die Forderung nach dramatischen Konflikten, die weit über individuelle Probleme und Ereignisse hinausgehen. Hier kommt den Autoren, Regisseuren, Redakteuren und Dramaturgen die Aufgabe zu, diese Maßgaben in konkrete Produkte zu verwandeln. Das bringt dramaturgische Probleme mit sich, die sich in hölzernen Figuren und Lösungen – sowie meist wenig Erfolg beim Publikum – widerspiegeln.

Franz Fühmann fasst 1974 äußerst treffend zusammen:

„Nun gibt es manchmal Forderungen, die sich gegenseitig im Unrealisierbaren aufheben, also etwa: ein tief aufwühlendes Werk, nur die Fragen müssen alle schon gelöst sein.[...] Oder Vielfalt der Handschriften, aber streng nach den Mustern, oder Reichtum der Gefühle, doch jedes Mal in solcher Verteilung, dass insgesamt doch wieder nur strahlender Eugen-Roth-Optimismus herauskommt.“ (nach Jäger 1995, S. 156)

1.2 Helden und Zuschauerbedürfnisse

Dass die Produkte dieser sozialistischen Dramatik jedoch unterhaltsam sein müssen, war schon in den Jahren zuvor eine schwer zu bewältigende Schwierigkeit. Zur dramaturgischen Entwicklung von Hörspielen heißt es beispielsweise: „Ihre Personen muten wie Schemen an, in denen man zwar soziologische Typen erkennt, aber vergebens nach individuellen Zügen sucht.“ (Schumann 1968, S. 338)

Noch auf der ersten theoretischen Tagung des Staatlichen Komitees für Fernsehen beim Ministerrat der DDR am 04.02.1969 wird das Thema „Sozialistische Volksgestalten als Träger unserer Macht“ zum Hauptreferat. Die folgenden Forderungen werden programmatisch postuliert:

- klare Hauptgestalten und Hauptkonflikte (Nahke 1969, S. 14)
- keine subjektiven Darstellungsformen, denn „die emotionalen Selbstaussprachen und die emotionale Gestaltung der Individuen können nur als Teil der großen Gesellschaftsgestaltung [...] voll wirksam werden.“ (Ebenda, S. 18)
- keine unpolitischen Konflikte: „Jede Entideologisierung, auch eine indirekte, durch ein kritikloses Verharren in der Darstellung spontaner Lebensäußerungen der Menschen oder durch Weglassen der jeweiligen individuellen Bewusstseinsformen und ihrer sozialen Charakteristik, hätte die Aussagekraft unserer Werke geschmälert.“ (ebenda, S. 18f)
- keine ‚Ankunftsliteratur‘: „Stücke [...] enden in der Gegenwart und sind somit selbst Gegenwartsstücke – in einem relativen Unterschied zu der sogenannten Ankunftsliteratur, die dort endet, wo der große Beginn einsetzt.“ (ebenda, S. 21)

Diese Vorgaben werden in mehreren Aufsätzen, die den „Menschenbildner von prometheischer Kraft“ (Höpcke 1969) propagieren³, im *Neuen Deutschland* an die Öffentlichkeit weitergegeben.⁴

Doch wird inzwischen auch parteiintern reflektiert:

„Trotzdem bleibt für mich immer noch die Frage offen, wie es uns gelingt, diese Form des Klassenkampfes, wo der Klassengegner in gewisser Weise abstrakt wird, so ins Bild zu bringen, dass die emotionelle Wirksamkeit erhalten bleibt.“ (Mehnert 1969, S. 104)

Bestätigt wird diese ‚Frage‘ durch eine Umfrage der *Programmredaktion Zuschauerforschung* beim DFF aus dem Jahr 1969. Die Umfrage findet heraus, dass der ‚Typus einer neuen Volksgestalt‘ zwar als Vorbild identifiziert werde, in seiner angestrebten Funktion als Identifikationsfigur aber nicht angenommen wird.

Erst mit den politischen Umwälzungen nach Ulbrichts Sturz und Honeckers Machtübernahme 1971 öffnet sich diese Sackgasse für eine kurze Zeit. Im unmittelbaren Anschluss an die politischen Veränderungen gibt es kritische Einschätzungen des eigenen dramatischen Schaffens, im Hinblick auf Qualität *und* Massenwirksamkeit. Man will sich auf sein Publikum, den DDR-Bürger, zubewegen. 1971 wird etwa in der Theaterzeitschrift *Theater unserer Zeit* eine Diskussion eröffnet, die den Titel *Dem Volke verbunden* (*Theater unserer Zeit* 1971) trägt. Im selben Jahr werden in verschiedenen Tageszeitungen Foren initiiert, die den Zuschauer in eine zukünftige Programmgestaltung einbeziehen wollen. In deren Folge wird am 23.01.1972 im *Neuen Deutschland* ein Interview mit *Heinz Adameck* veröffentlicht, das die neuen programmatischen Vorhaben darlegt. Neben der Verkürzung der Nachrichtenzeiten, der Planung neuer Unterhaltungssendungen und der „Erhöhung des Unterhaltungswertes aller Fernsehsendungen“ (Adameck 1972, S. 329), will man die Qualität sämtlicher Sendungen erhöhen. Es werden Ratgebersendungen eingeführt, ein Kulturmagazin wird geplant. Daneben soll dem 2. Programm weiterhin die Funktion „der Befriedigung differenzierter Zuschauerbedürfnisse“ (ebenda, S. 329) zukommen.

3 Zur künstlerischen Grundaufgabe der 70er Jahre ist eine vierteilige Reihe von Klaus Höpcke, die zwischen dem 13. und 19.10.1969 im *Neuen Deutschland* erschien.

4 Nicht eingegangen werden kann an dieser Stelle auf die heftigen Auseinandersetzungen um die so genannte Ankunfts-literatur der 1960er Jahre und ebensowenig auf die Diskussionen um die Theaterstücke von Volker Braun, Peter Hacks und Heiner Müller, denen eine „beschränkte Sicht auf die historisch-schöpferische Leistung der Arbeiterklasse und ihres Vortrupps“ (TdZ 1972, S. 272) vorgeworfen wurde.

5 Gehalten anlässlich der
6. Tagung des ZK der SED.

Sehr schnell aber werden die Bemühungen um offenere Diskussionen in engere parteipolitische Maßgaben eingebunden. So interpretiert Kurt Hager in seiner Rede *Zu Fragen der Kulturpolitik der SED*⁵ bereits am 06. Juli 1972 den zuvor von Honecker eröffneten ‚taubfreien Spielraum‘:

„Wenn wir uns entschieden für die Weite und Vielfalt aller Möglichkeiten des sozialistischen Realismus, für einen großen Spielraum schöpferischen Suchens in dieser Richtung aussprechen, so schließt das jede Konzession an bürgerliche Ideologien und imperialistische Kunstauffassungen aus.“ (nach Jäger 1995, S. 147)

Auch Werner Lambertz will zwar Unterhaltung nicht im „bürgerlichen Sinne“ verstanden wissen, denn: „volksverbunden bedeutet nicht, sich im Schlepptau allgemeiner Wünsche und Vorstellungen zu bewegen“ (Lambertz 1972, S. 59). Dennoch verbindet er die Einsicht „Wir werden uns immer wieder bei der Politik und ihrer Durchführung dem Problem der Massenverbundenheit gegenübergestellt sehen“ (ebenda), mit einer Absage an überindividuelle Kunstgestalten:

„Und wir sind alle Realisten. Wir verwechseln nicht das Ideal mit der Wirklichkeit, notwendige und nützliche Leitbilder mit der Vielschichtigkeit lebendiger Persönlichkeiten. Deswegen halten wir es nicht für sinnvoll, wenn mitunter der sozialistische Mensch als eine Art moderner Homunkulus aus der Retorte dargestellt wird, in die nach dem Rezeptbuch ausschließlich große, edle und schöne Zutaten eingegeben werden.“ (ebenda)

Zudem erkennt die Staatsführung mit Hilfe mehrerer Studien, dass das Bestreben nach einem ewig nach geistiger Bildung strebenden Arbeiter eine Illusion bleiben muss. Für einen körperlich schwer arbeitenden Menschen besteht die Erholung eben nicht immer in freudiger Aneignung kultureller und künstlerischer Kompetenz. Der Abschied vom ‚sozialistischen Arbeiterhelden‘ mündet in der Einsicht, dass Unterhaltung mehr sein muss, als Politik in Versform.

2 ‚Familie‘ in der DDR

Familie ist in der DDR in ihrer gesellschaftlichen Funktion nie in Frage gestellt worden (Hille 1985, S. 24). Der Begriff orientiert sich vor allem an der Heirat und ist – wie in der Definition der Kernfamilie – an Kinder gebunden. Für das Leitbild der DDR-Familie können folgende gesetzlich unterschiedlich sanktionierte Eckpunkte festgehalten werden, die sich aus dem *Familiengesetzbuch der Deutschen Demokratischen Republik* vom 20.12.1965, GBL.1 Nr.1.S. 1 ergeben (nach Hille 1985, S. 32):

- gesicherte materielle Grundlage durch die – von Ausbeutung befreite – Gesellschaft der DDR;
- Gleichstellung der Frau „auf allen Gebieten des Lebens“;
- Ziel ist eine harmonische Beziehung in Ehe und Familie, mit der Aufgabe der Charakterbildung der heranwachsenden Generation, „das persönliche Glück und die Lebens- und Arbeitsfreude der Menschen“ zu gewährleisten.

In Abgrenzung zur ‚kapitalistischen Ausbeuterordnung‘ hat *Hille* folgende Merkmale herausgearbeitet, die die Grundlage des offiziellen sozialistischen Leitbildes von Familie darstellen (Hille 1985, S. 46)⁶:

Die Grundinteressen der Familie befinden sich in Übereinstimmung mit denen der Gesellschaft. Familie kann sich in allen Klassen und Schichten gleich entwickeln. Einzige Grundlage der Familie ist die Liebe. Sie ist das entscheidende Motiv für die Partnerwahl. Die Geburt und gemeinsame Erziehung von Kindern manifestieren sie. Die Gemeinschaft von Mann und Frau beruht auf einer bereits weitgehend verwirklichten Gleichberechtigung der Ehegatten. Die Formung von sozialistischen Persönlichkeiten ist die Hauptaufgabe von Ehe und Familie. Sie basiert auf engen persönlichen und emotionalen Bindungen. Die ökonomische Funktion von Familie als Konsumtionsgemeinschaft ist zwar eine wichtige Funktion für Familie und Gesellschaft, doch ist diese Funktion nicht Motiv für die Gründung einer Ehe.

⁶ Ausführungen dazu finden sich auch in: Viehoff (Hg.) 2004.

Diese Merkmale sind ein Konglomerat aus sozialistisch-marxistischer Theorie und konkreter Gesetzgebung und als solche bilden sie den Vergleichsrahmen für die in dieser Arbeit im Vordergrund stehende Analyse der medialen Präsentation von Familie im DDR-Fernsehen.

2.1 ‚Konflikte‘ im Familienleitbild

Der Begriff Konflikt bezieht sich in der soziologischen Sekundärliteratur hauptsächlich auf die Differenz zwischen den theoretischen Ansprüchen an eine sozialistische Familie und der Alltagswirklichkeit, wie sie bereits oben angesprochen worden ist. Konflikt meint hier aber auch die Thematisierung von innerfamiliären Konflikten und entsprechende Bewältigungsangebote durch sozial- bzw. familienpolitische Maßnahmen sowie Konflikte zwischen Familie und Gesellschaft innerhalb des Leitbildes. Offensichtliche Konflikte zwischen den Maßgaben einer sozialistischen Familie und dem realen Verhalten – etwa mangelhafte Leistungen, Verhaltensstörungen und -auffälligkeiten, Desinteresse, Arbeitsbummelei, am westlichen Konsum orientiertes Freizeitverhalten etc. (Hille 1985, S. 131ff) – werden in der DDR als abweichendes Verhalten bewertet und können durchaus gesetzlich verfolgt werden.

Derartige ‚Kollisionen‘, die die große Auslegungsbreite von Asozialität bis hin zu ‚bürgerlichem Verhalten‘ beinhalten, werden in den soziologischen Untersuchungen zwar besonders im Hinblick auf Jugendliche thematisiert. Aber trotz dieser Untersuchungen und den gesetzlichen Bestimmungen gibt es so gut wie keine staatlich forcierten präventiven Maßnahmen. Vorbeugende Betreuungsangebote im Sinne sozialer und sozialpädagogischer Beratungsstellen fehlten in der DDR fast vollständig. Zudem wurden die vorhandenen Konfliktberatungsstellen nur zögerlich angenommen. In den Untersuchungen zur Konfliktbewältigung stellt Gysi noch 1989 fest, dass eine familieninterne Lösung immer bevorzugt wird. Äußere Lösungsmöglichkeiten, wie von Konfliktberatungsstellen und gar von Arbeitskollegen, werden erst akzeptiert, wenn es nicht mehr weitergeht.

„Von dritten Personen wird im allgemeinen wenig Hilfe erwartet; sie werden als unsachkundige und unerwünschte Informanten betrachtet.“ (Gysi 1989, S. 237)⁷

7 Wie sich diese Situation um 1970 darstellte, dazu sind mir bis heute keine Untersuchungen bekannt.

Die verschiedenartigsten Versuche, innerfamiliäre Dynamiken umfassend zu beeinflussen, sind bis zum Ende der DDR regelmäßig gescheitert.

„In der Familie wird vieles bewahrt und reproduziert, was in anderen gesellschaftlichen Bereichen schneller zu überwinden ist. Das liegt daran, dass die Partner- und Familienbeziehungen nicht direkt gesellschaftlich beeinflussbar sind, dass hier durch die Gesellschaft nicht reglementiert werden kann, sondern es weitgehend beiden Partnern selbst überlassen bleibt, wie sie ihr Familienleben gestalten.“ (Gysi 1989, S. 44)

Der Gegensatz zwischen dem Leitbild einer zur Gesellschaft weit geöffneten Familie und der sozialen Realität ist offensichtlich. Gerade in diesem Widerspruch zwischen den propagierten Leitbildern von Gleichberechtigung nebst Harmonie und der sozialen – und konfliktreichen – Wirklichkeit liegt ein Grund dafür, dass Ehen in der DDR häufiger geschieden wurden als in der Bundesrepublik. *Winkler* benennt 1990 folgende Gründe, die vor allem in den ersten Ehejahren zu der hohen Scheidungsrate in der DDR geführt haben:

- eine Konzentration familialer Belastungen im Beruf, Haushalt, Kindererziehung und Freizeit im 2. Lebensjahrzehnt;
- mangelnde soziale Reife und Erfahrungen bei der Eheschließung;
- Fehleinschätzung bei der Wahl des geeigneten Partners;
- unüberlegte Heirat aus dem Bestreben heraus, sich von den Eltern zu lösen;
- ungenügend entwickelte Fähigkeiten, Probleme und Konflikte zu bewältigen und
- fehlende Bereitschaft, die Individualität des Partners zu akzeptieren (Winkler 1990, S. 34).

Diese Konflikte mit der ‚konkreten Wirklichkeit‘ sind also bis zum Ende der DDR relativ stabil geblieben. Sie werden häufig als temporär veränderliche Entwicklungsstufen dargestellt und bestehen etwa 1981 aus DDR-soziologischer Sicht aus folgenden Gründen:

8 Diese beiden Konfliktstellungen wurden exemplarisch gegenübergestellt. Besonders in den Eheberatungsbüchern der DDR werden selbstverständlich auch individuelle Problemlösungen durch Gespräch und gegenseitiges Verständnis angesprochen. Hier ging es mir insbesondere um die Gegenüberstellung von Konfliktursachen: Aus offizieller DDR-Sicht sind dies Fehlentwicklung im Verhalten einzelner Partner oder negative Beeinflussung von Außen; aus Nachwende-Sicht zweiseitig definierte Konflikte, also solche, die über individuelle Erwartungen und Interessen den Umgang miteinander thematisieren.

- sozialstrukturelle Unterschiede seien noch nicht aufgehoben;
- unterschiedlicher Zeitaufwand bei Männern und Frauen hinsichtlich häuslicher Pflichten sei noch nicht aufgehoben;
- „teilweise zu starke Konsumorientiertheit, häufig verbunden mit einer unzumutbaren Lebensführung (Genußmittel)“, und
- negativer Einfluss von West-Verwandten und „klassenfeindlichen Massenmedien auf die Familienideologie“ (Hennig, Bruhm-Schlegel 1981, S. 38).

Während die Arbeit von 1981 also vor allem strukturelle, charakterliche Fehlentwicklungen sowie äußere Einflüsse für die Diskrepanz verantwortlich macht, benennt *Winkler* vor allem die individuelle Fähigkeit, mögliche Konflikte zu kennen, zu erkennen und dann entsprechend zu bewältigen, als grundlegende Schwierigkeit. Übereinstimmung ist lediglich in dem Punkt vorhanden, in dem es um die schwierige Vereinbarkeit von Arbeit und Familie geht.⁸

Angesichts des für das Fernsehen ab Anfang der 1970er Jahre postulierten Anspruchs, Geschichten aus dem Alltag zu erzählen, wird in der folgenden Analyse herausgearbeitet, welcher Art die dramatisierten Konflikte sind. So soll beispielsweise geklärt werden, ob die Konflikte und Motivationen den offiziellen Erklärungsmustern folgen – also charakterliche Schwächen einzelner, wie Konsumorientiertheit oder schlechten Einfluss betonen – oder ob eine inter-individuelle Konfliktdarstellung – motiviert durch ‚reale‘ Interessenkonflikte – stattfindet.

3 Analysen

3.1 Das Thema Familie in szenischen Programmen

Welche Stellung familienpolitische Themen in szenischen Fernsehprogrammen einnehmen und welcher Art diese Themen sind, sollte zunächst geklärt werden. Aus dieser Darstellung geht hervor, ob das Menschen- und Familienleitbild konzeptionell eine (wichtige) Rolle spielt, ob es thematische Häufungen gibt und wie sie von Seiten der mittleren Produktionsebene formuliert werden. Dazu wurden neun Stücke der zeitgenössischen heiteren DDR-Dramatik⁹ zwischen 1971 und 1974 thematisch erfasst, weil sie der Produktions- und Ausstrahlungszeit der Familienserie *Die lieben Mitmenschen* entsprechen. Außerdem wurden die zehn Folgen der Serie *Die lieben Mitmenschen* – das heißt die später näher zu analysierende ‚1. Staffel‘ mit sieben Folgen von 1972 sowie die drei nachgedrehten Folgen aus dem Jahr 1974 – ebenfalls nach den produktionsseitig formulierten thematischen Schwerpunkten erfasst. In diese Aufstellung wird die 13-teilige Zeichentrickserie *Familie Fröhlich* von 1973 einbezogen. *Familie Fröhlich* wurde im Rahmen der Sendung *Tausend Tele-Tips* zwischen dem 31.03.1973 und 23.06.1973 jeweils samstags, 19 Uhr im 1. Programm ausgestrahlt. Sie schildert „Episoden aus dem Leben einer Familie, die heiter und optimistisch – wie es schon ihr Name besagt – turbulente Ereignisse meistert.“ (FF-dabei zum 13.03.1973) Wie in einem familiengeschichtlichen Zyklus werden erst die Gründung der Familie, dann Kinder, Erziehung und Berufsleben thematisiert, bis am Ende die Eltern Fröhlich zu „Oma und Opa“¹⁰ Fröhlich werden: „Damit ist die Geschichte der Familie Fröhlich zu Ende – aber eigentlich beginnt sie wieder von vorn!“ (FF-dabei zum 23.06.1973), heißt es in der Ankündigung der letzten Folge. Wie diese Inhaltsangaben zeigen, handelt es sich um eine ratgebende Vermittlung des Leitbildes, die Trickfilmserie gilt deshalb als Vergleichsmoment zu den ‚freien‘ dramatischen Produktionen.¹¹

9 Untersucht werden in dieser Arbeit diejenigen Stücke, die in der angegebenen Zeit im Fernsehtheater Moritzburg in Halle produziert worden sind. Das Fernsehtheater war für heitere dramatische Produktionen gegründet worden und ist in seiner Spielplan- und Institutionengeschichte derzeit bereits recht umfassend aufgearbeitet (etwa Helmes / Schültzke 2003). Die Produktionen dieses Fernsehtheaters stehen auch exemplarisch für das DDR-Fernsehen, weil ihm von Adlershof aus – insbesondere in der hier behandelten Zeit – der Auftrag zukam, das Genre „heitere Dramatik“ innerhalb des DDR-Fernsehens ‚abzudecken‘.

10 So lautet der Titel der letzten Folge.

11 Es versteht sich aus dem Umfang der hier geleisteten Arbeit, dass es sich hierbei nicht um einen vollständigen diachronen Korpus aller szenischen Sendungen aus dieser Zeit handelt. Es handelt sich um neun heitere dramatische Stücke, 13 Folgen der Trickfilmserie und zehn Folgen der Familienserie.

12 Deshalb stimmt die Zahl der Themen nicht mit der Zahl der Sendungen überein.

Die thematische Erfassung erfolgte anhand der in den Produktionsunterlagen aufgefundenen Themenbenennungen und Wirkungsabsichten, also *produktionsseitiger* Formulierungen. Inwieweit diese Benennungen auch tatsächlich in den Stücken vorhanden sind, ist hier noch nicht Gegenstand der Fragestellung. Aus diesen kurzen Inhaltsangaben wurden je ein bis maximal zwei Hauptthemen abstrahiert.¹²

Die Ergebnisse:

Themen	Gesamt	Theater-Stücke	Serie	Trick-Serie
<i>Vereinbarkeit von Beruf und Familie:</i>	10	5	2	3
<i>Gemeinschaftssinn:</i>	6	1	1	4
<i>Partnerwahl:</i>	4	2	1	1
<i>Konkrete innerfamiliäre Konflikte:</i> (je 1x Kinderpflege, Erziehung, Eifersucht, Adoleszenz)	4	-	-	4
<i>Rolle der Großelterngeneration:</i>	3	1	1	1
<i>Berufswahl:</i>	3	1	1	1

<i>Generationswechsel:</i>	2	-	1	1
<i>Familiengründung:</i>	2	-	1	1
<i>Geschichtsaufarbeitung:</i>	2	-	2	-
<i>Einstellung zum Staat:</i>	2	-	2	-
Charakter / falsche Ansichten oder Einstellungen:	3	3	-	-
<i>Materielle Werte vs. ideale Werte:</i>	3	-	1	2
<i>Schwangerschaftsabbruch:</i>	1	1	-	-
<i>Schwangerschaft in der Ehe:</i>	1	-	-	1
<i>Generationskonflikt:</i>	1	-	1	-

13 Die Kategorie „konkreter innerfamiliärer Konflikt“ wurde dann genutzt, wenn in den Argumentationen keine Hinweise auf im Leitbild verwendete Abstraktionen – wie Gleichberechtigung, Liebe als Ehegrundlage, Kinder als Manifestation der Ehe – zu finden waren. Das heißt nicht, dass nicht etwa Berufswahl oder Partnerwahl auch als konkreter Konflikt verhandelt werden könnten. Aber Formulierungen wie „in dieser Folge geht es um die richtige Partnerwahl“ oder „wie lassen sich Beruf und Familie vereinbaren“ deuten auf die Thematisierung aus dem Leitbild heraus und haben zu den unterschiedlichen Kategorisierungen geführt.

Diese Übersicht zeigt, dass kaum konkrete innerfamiliäre Konflikte im Vordergrund stehen. Vorgegebene Kategorien des offiziellen Leitbildes bilden die überwiegende Zahl der benannten Themen.¹³

Die grundsätzliche Vereinbarkeit von Beruf und Familie steht hierbei ganz besonders im Vordergrund. Dieses Thema wird am häufigsten unter dem Aspekt der Gleichstellung der Frau behandelt, also dem gleichen Recht, arbeiten zu gehen und sich weiterzubilden sowie der gleichen

14 Dass berufliche Tätigkeit ein wichtiger Teil individueller Lebensgestaltung ist, steht selbstverständlich außer Frage. Allerdings wird Berufstätigkeit in den Argumentationen als Platz in der Gesellschaft, als Beitrag des Individuums zur gesellschaftlichen Entwicklung verstanden. Daraus ergibt sich auch die offiziell negative Beurteilung von vermeintlich nutzloser Tätigkeit, die einzig aus dem individuellen Bedürfnis Einzelner entsteht (etwa *l'art pour l'art*).

Verteilung der häuslichen Pflichten. Dabei wird nie der Erhalt der Familie in Frage gestellt, sondern es geht um den gleichzeitigen Fortbestand von Familie als Wert *und* die Erfüllung der Forderung nach beruflicher Tätigkeit beider Ehepartner.

Persönliche Bedürfnisse mit den gesellschaftlichen Gegebenheiten abzugleichen,¹⁴ findet sich als Forderung aber auch in anderen Themenbereichen. So sind die Themen Berufs- und Partnerwahl häufig miteinander verknüpft. Gemeinschaftssinn als grundsätzlicher Charakterzug ist ein wichtiges Hauptthema und ist auch in anderen Kategorien wie etwa „materielle vs. ideelle Werte“ oder „falsche Ansichten“ – als negative Hervorhebung von Egoismus, Eigenschaftsbewusstsein – enthalten. Ebenfalls ein sehr relevanter Punkt ist die Partnerwahl, wobei auffällt, dass dieses Thema hauptsächlich im Zusammenhang mit einer Schwangerschaft behandelt wird. Es geht also – in den Wirkungsabsichten – weniger um die zwischenmenschliche Beziehung, als vielmehr um die Thematisierung der Voraussetzungen zur Gründung einer Familie.

Noch andere Tendenzen lassen sich festmachen. Die Themen der Fernsehstücke sind wesentlich enger auf einen innerfamiliären Bereich bezogen, als die der Familienserie. Nur zwei der neun Stücke benennen keine familiären Belange in ihrer Hauptthematik. Rein politische Aspekte, wie „Geschichtsbild“ und „Einstellung zum Staat“, kommen ausschließlich in der Serie vor. Dennoch wird auch im *Fernsehtheater* die Themenbenennung immer wieder mit einer familienpolitischen Dimension versehen. Eine nähere Analyse wird klären, ob diese familienpolitische Dimension in den Stücken auch tatsächlich enthalten ist.

Die Familienphasen entsprechen ebenfalls dem Fokus des offiziellen Leitbildes. Innerhalb der Ehe geht es überwiegend um die Vereinbarkeit von Beruf und Familie. Die anderen Themen betreffen Übergangsphasen, d.h. Konflikte, die sich aus einem Generationswechsel („Generationswechsel“, „Rolle der Großelterngeneration“) oder der Gründung der Familie (Partnerwahl, Berufswahl, Familiengründung)

ergeben. Auch mit den Familienphasen werden also Fragen in den Mittelpunkt gerückt, die die Position des Individuums in der Gesellschaft betreffen.

Das heißt, vor allem die Übereinstimmung von Individuum und Gemeinschaft wird auf verschiedenen Ebenen thematisiert und muss als dominierender Schwerpunkt in sämtlichen hier untersuchten Wirkungsabsichten gesehen werden: Zum einen lässt sich eine Ebene der *direkten Forderung* nach der Vereinbarkeit von Individuum und Gesellschaft bilden, wie sie etwa über das Postulat Vereinbarkeit von Beruf und Familie geäußert wird. Auf einer zweiten Ebene spiegelt sie sich in Konflikten wieder, in der das Individuum seinen *Platz in der Gesellschaft* findet, wie über die Themen Berufswahl oder Rolle der Großelterngeneration. Die Forderung ist auf einer dritten Ebene zu finden und das sind *Normen und Werte*, welche die Unterordnung des Individuums unter die Gesellschaft über die Thematisierung von ‚falschen‘ oder ‚richtigen‘ Einstellungen realisieren helfen. Wie genau diese Normen und Werte aussehen und ob sie tatsächlich dieser Vereinbarkeit von Individuum und gesellschaftlichen Erfordernissen entsprechen, wird in der noch folgenden Analyse zu konkretisieren sein.

Drei Ebenen zur medialen Normvermittlung „Übereinstimmung von Individuum und Gesellschaft“:

direkte Forderung	Vereinbarkeit von Beruf und Familie Einstellung zum Staat Geschichtsbewusstsein
individuelle Konflikte, die den Platz in der Gesellschaft thematisieren	Berufswahl, Partnerwahl, Familiengründung, Generationenwechsel, Rolle der Großelterngeneration
Normen und Werte, die die Unterordnung des Individuums fördern	Gemeinschaftssinn Hilfsbereitschaft vs. Egoismus ideelle vs. materielle Werte

3.2 Zur Analyse

Drei heitere Gegenwartsstücke und die Familienserie *Die lieben Mitmenschen* sind Gegenstand der inhaltlichen und bildästhetischen Analyse.

Zu Beginn der Analysen stand vor allem die Frage nach der Lösbarkeit der Konflikte und der Thematisierung von Kontinuität und Wandel im Vordergrund. Erste Sichtungen der Sendungen haben ergeben, dass die Fragen zu generell gestellt waren, denn prinzipiell wurden alle Konflikte gelöst und zwar hauptsächlich durch Einsicht der

betreffenden Personen. Diese Einsicht als Wandel zu definieren ist – für die Stücke sowieso aber auch für die Serie – nicht unproblematisch, denn oftmals tauchen diese Personen nicht wieder auf, deren Geschichte endet praktisch mit dem ‚Wandel‘ oder aber dieser Konflikt wird nie wieder angesprochen. Die Hauptperson der Serie *Die lieben Mitmenschen*, Carola Bärenburg, sieht mehrfach zum Ende einer Folge ein, dass ihr Argwohn, die Moralität ihres Neffen betreffend, unbegründet ist. Aber in der nächsten Folge äußert sie dieselben Verdächtigungen, um dann wieder vom Gegenteil überzeugt zu werden.

Die Parameter episodisches Erzählen, keine Charakteränderung und grundsätzlich gute Menschen ergaben sich bereits aus den dramaturgischen und kulturpolitischen Forderungen für die Serie. Deshalb wurde der Fokus der Analyse mehr auf die Frage gelegt, wie diese Einsichten zustande kamen und wie das Zustandekommen dargestellt wurde. Daraus ergaben sich folgende Fragestellungen, die in der Analyse beantwortet werden sollen:

- Auf welche Relationen beziehen sich die Familienkonflikte: Generationen, Lebensphasen, Erotikkonstellationen, Geschlechterrollen, Erziehung, Gesellschaft – Familie?
- Werden Lösungen durch innerfamiliäre Lernprozesse, äußere Anstöße (kollektive Lösungen), Ausgrenzung einzelner Personen oder durch Lernprozesse Einzelner vorangetrieben?
- Werden die Konflikte überwiegend in Handlungen dramatisiert oder in Gesprächen dargestellt?
- Gibt es ästhetische Muster, die die Darstellung von Konflikten fokussieren, deuten, unterstützen?
- Gibt es einen Unterschied zwischen dialogisch dargestellten Leitbildern und Handlungen der einzelnen Personen?

Zu folgenden Beziehungen wird dann ein Wertesystem aufgebaut, das heißt Handlungen und Aussagen innerhalb der Serie werden auf die in ihnen enthaltenen Wertvorstellungen hin untersucht und mit den Stücken abgeglichen:

- Individuum – Gesellschaft;
- Arbeit, Beruf, Bildung;
- Familie, Geschlechter, Generationen;
- Geschichtsbild;
- Einstellung zur DDR.

Die Parameter ergaben sich zum einen aus den dramaturgie-theoretischen Diskussionen und der Charakterisierung von Familie, wie sie in dieser Zeit besonders im Vordergrund stand (Familie als offener Teil der Gesellschaft, Arbeit und Familie müssen miteinander vereinbar sein). Die Punkte Geschichte und DDR als Heimat ergaben sich aus der Sichtung der *lieben Mitmenschen*, denn die Serie stellt diese Themen mehrfach in den Vordergrund.¹⁵

Es wird nicht gefragt, welche Themen außerhalb dieser Konstellationen nicht behandelt wurden, denn hier geht es um die immanente Beschreibung einer Themen- und Wertorientierung.

3.3 *Die lieben Mitmenschen*

Die Serie *Die lieben Mitmenschen* wurde zwischen dem 17.11.1972 und dem 05.01.1973 jeweils freitags 20 Uhr im 1. Programm ausgestrahlt. Dieser Sendeplatz wurde auch später für Familienserien genutzt.

Die Folgen sind zwischen 45 und 57 Minuten lang. Den ersten sieben¹⁶ Folgen wurden aufgrund der großen Zuschauerresonanz 1974 noch drei weitere¹⁷ hinzugefügt. Diese bilden zwar eine Fortsetzung des Grundkonzeptes (eine Bürgerliche gerät in Konflikt mit sozialistischen Einstellungen), sie sind aber hier nicht Gegenstand der Untersuchungen, weil sie sich in Dramaturgie und Qualität sehr von den ersten sieben Folgen unterscheiden.

Die lieben Mitmenschen wurde von der DEFA als Auftragsproduktion gedreht, vermutlich existieren aus diesem Grund im DRA kaum Informationen zu Intentionen und Konzeptionen der einzelnen Folgen.

Die Folgen 1-7 wurden zweimal wiederholt, die erste Wiederholung erfolgte im Vorfeld der 1974 gestarteten Fortsetzung, immer Sonntagnachmittags im 1. Programm. Die gesamte Serie wurde mit ihren Folgen 1-10 noch einmal 1977 ausgestrahlt und zwar im 2. Programm jeweils Samstag im Vorabendprogramm.

15 Eine ganze Folge widmet sich dem Besuch einer Freundin aus Frankfurt am Main.

16 Die Zahlen werden vor „Folge“ bis zur Zahl zwölf ausgeschrieben. In allen anderen Fällen werden Ziffern verwendet. (etwa erste Folge; aber Folge 1)

17 Zur Verlängerung heißt es in einer Pressekritik: „Wir werden noch zwei weitere Folgen (jeweils sonntags) sehen, dann hat diese Konstellation aber auch ausgedient. So interessant und amüsant es war, Probleme des Zusammenlebens mehrerer Generationen aus dem Blickwinkel dieser sympathischen alten Dame zu sehen, es läßt sich nicht endlos fortsetzen. Ein neuer Ausgangspunkt könnte weiteren, anderen Geschichten über uns neues Leben geben.“ (Ehrentraud Novotny, Berliner Zeitung, 28.08.1974)

18 Dieses Familienbild entspricht damit dem von Manfred Seidowsky (seit 1968 Leiter der Abteilung Serienproduktion) für Serien geforderten Konzept, Familie als dramatischen Handlungsort zu benutzen.

Die Hauptfigur ist Carola Bärenburg, eine Professorenwitwe und Rentnerin, die in ihrer geräumigen Wohnung in einem alten Wohnhaus in Rostock untervermietet. Hauptsächlich ergeben sich die Konflikte jeweils aus – zu korrigierenden – bürgerlichen und damit veralteten Ansichten der alten Dame. Retrospektiv bezeichnet *Heide Hess* (Dramaturgin der Abteilung Serie beim DDR-Fernsehen) diese Bürgerlichkeit als Unangepasstheit, die bei den Fernsehzuschauern gut angekommen sei:

„Die Hauptfigur war eine alte Frau, die ein bisschen unangepasst war und manchmal Dinge sagte, die viele gedacht haben, die man aber sonst nicht überall aussprechen konnte.“ (Hess in Heinze 1997, S. 102)

Die Geschichte beginnt mit dem Einzug ihres Großneffen, Hans Hochheim, der aus Magdeburg kommend, in Rostock ein Physik-Studium beginnt. Sie endet mit dem Studiumsabschluss des Großneffen und dessen Heirat und Entschluss, in Rostock und damit in der Nähe der Großtante sesshaft zu werden.

Carola Bärenburg und ihr Großneffe bilden keine Familie im Sinne einer Kernfamilie. Gerade damit entsprechen sie den Forderungen der damaligen Zeit nach geöffneten Familienstrukturen, die durch Kollektive wie Hausgemeinschaft oder Arbeitskollektive beeinflusst ist. Auch der Titel der Serie *Die lieben Mitmenschen* verweist auf diesen offenen Familienbegriff. Familie manifestiert sich hier nicht als vorgegebene Konstellation der Hauptfiguren, sondern als dramatischer Handlungsort.¹⁸

Dennoch galten *Die lieben Mitmenschen* in ihrer Hinwendung zu alltäglichen Geschichten als eine Art Novum in der Serienproduktion. *Heide Hess* bezeichnet diese Serie als erste Familienserie ihrer Redaktion (Hess in Heinze 1997, S. 102).

In den Produktionsunterlagen findet sich in den Informationen an den Fernsehdienst zu den ersten sieben Folgen folgender Abschnitt:

„Die Serienproduktion des DDR-Fernsehens macht mit den ‚lieben Mitmenschen‘ einen interessanten Versuch. Der Zuschauer kann nicht, wie von den bisher gesendeten Filmserien gewohnt, einen Krimi- oder Abenteuerfilm erwarten. Es werden ‚alltägliche‘ Geschichten erzählt, ‚alltägliche‘ Probleme behandelt, die für einen großen Zuschauerkreis bekannt und interessant sind.“ (DRA-LM)

Diesem Vorhaben entspricht auch die Sendezeit der Serie. Familie als offene Gemeinschaft und alltägliche Geschichten, mit denen sich der Fernsehzuschauer identifizieren kann, stehen also im Vordergrund. Es ergibt sich demnach aus der programmstrukturellen Einbindung und den Selbstbeschreibungen der Macher, dass Familien auch als Zielpublikum intendiert sind.

Laut dem Autor *Gert Billing* wurden die ersten sieben Folgen im Ensemble geschrieben und gedreht. Dieses Konzept ist an den wenigen folgenübergreifenden Konflikten nachvollziehbar. Der Zeitraum des Studiums der Figur des Hans⁶ bildet als abgeschlossener Zeitraum den Rahmen der Handlungen und damit Platz für enorme Zeitsprünge. Bemerkenswert sind dabei die qualitativen Unterschiede der einzelnen Folgen, deren Ursache ungeklärt ist.

3.3.1 Analyse

Auffallend ist, dass aus den einzelnen Folgen relativ einfach hauptsächliche und nebensächliche Themenkomplexe abstrahiert werden konnten. Diese Offensichtlichkeit und die Art der Themen zeigen, wie sehr dieser Serie ein erzieherischer Anspruch zugrunde liegt. Dennoch wirken die Folgen relativ unterhaltsam. Im Vordergrund steht also nicht das Erzählen von sorglosen oder gar unpolitischen Alltagsgeschichten, sondern eine ideologisch-moralische Wertvermittlung mit dem Mittel der Unterhaltung. Damit baut die Serie auf ein propagandistisches Konzept auf. Diese Einschätzung wird im Folgenden noch näher belegt.

Das Familienbild ist in diesen Themen grundsätzlich wichtig, es wird jedoch nie unabhängig von anderen politischen Einstellungen behandelt. Gesellschaftliche Normen und die Bestimmung allgemeiner Werte treten bei der genaueren Themenbetrachtung sogar noch stärker in den Vordergrund. Zum Familienbild wurden auch hier ausschließlich die Aspekte Partnerwahl, gleichberechtigte Vereinbarkeit von Beruf und Familie sowie die Rolle der Großelterngeneration gefunden, also keine anderen internen Familienkonflikte. Die behandelten Themen stimmen somit mit den produktionsseitigen Benennungen überein. Sie fokussieren zum einen die Position eines Individuums in den Teilbereichen der Gesellschaft und zum anderen die Etablierung von moralisch-ideologischen Werten.

19 Dieser Unterscheidung liegt die in der Dramenanalyse besonders im Vordergrund stehende Differenzierung von Parteien- und Urteilskonflikt zugrunde; dazu auch Asmuth 1994, S. 137ff.

3.3.2 Konflikte in der Familienserie

Anhand der jeweiligen Themen wurde die Gestaltung sowie die Lösung der Konflikte untersucht. Wichtig war hier die Entscheidung, ob es sich:

- um Interessenkonflikte handelt, also Konflikte, in denen verschiedene Parteien bei einer bestimmten Sache verschiedene Interessen haben;
- um Gegenüberstellungen verschiedener Einstellungen handelt, die immer mit dem – visuellen und dialogischen – ‚Sieg‘ der ‚richtigen‘ Ansicht enden, wobei die Einsicht in der Darstellung der Lösung nicht im Vordergrund steht oder
- um innere Konflikte handelt, das heißt Einstellungen, mit denen ein Protagonist kämpft und die ausdrücklich und immer mit der Einsicht und Einstellungsänderung enden.¹⁹

Hervorzuheben ist, dass Themen, die als innere Konflikte dramatisiert wurden, vor allem gesellschaftliche Wertevorgaben darstellten. Denn folgende Themen wurden als innere Konflikte der jeweiligen Personen dramatisiert:

Carola Bärenburg:

- Falsches Misstrauen gegen die Partei
- deutsch-sowjetische Vergangenheitsbewältigung
- Geschichtsaufarbeitung
- Stellungnahme zum Staat als Pflicht
- Bewältigung der nationalsozialistischen Vergangenheit

Hans Hochheim:

- Gemeinschaftssinn
- persönliche Verantwortung als Parteimitglied

Ulla:

- Berufswahl außerhalb des Traumberufes
- Offenheit bei persönlichem Versagen

Vater von Ulla:

- Offenheit bei persönlichem Versagen

Karin Steube:

- Richtigkeit späterer Weiterbildung / Umschulung

Thomas Stegemann:

- Notwendigkeit / Richtigkeit späterer Weiterbildung

Richtige und falsche Einstellungen wurden häufig gegeneinander gestellt, ohne dass man eigene Schwächen (also falsche Ansichten) offen eingestehen musste. Der Fortgang der Geschichte, die Argumentation, die Spielweise der Schauspieler oder die bildästhetische Darstellung entschieden jedoch immer den ‚Sieg‘ einer bestimmten Ansicht.

In den sieben Folgen gibt es insgesamt nur drei Interessenkonflikte. In der ersten Folge ist man sich in der Hausgemeinschaft nicht einig, ob und wenn ja, wo der Spielplatz gebaut werden soll. Hier ist der gefundene Kompromiss einleuchtend und im Sinne der ganzen Hausgemeinschaft. Allerdings steht nicht das ‚Ausfechten‘ des Kompromisses, sondern dessen Annahme von Carola Bärenburg im Vordergrund.

Anders sieht es bei dem folgenübergreifenden Konflikt zwischen Carola Bärenburg und ihrem Neffen aus. Der Neffe ist Werksleiter in Magdeburg und kümmert sich nach Ansicht der Tante seit Jahren zu wenig um sie. In der siebten Folge kommt der Neffe selbst in die Situation, dass sein Sohn Hans nicht bei ihm in der Nähe bleiben will. Nachdem Carola Bärenburg ihrem Neffen einen etwas unverständlichen Streich spielen wollte, wird sie mit Hilfe des Chauffeurs des Neffen einsehen, dass sie ihm Unrecht getan hat und zu wenig Verständnis für dessen verantwortungsvolle Aufgabe hatte. Später erkennt auch umgekehrt der Neffe, dass die Tante ein wichtiger und liebenswerter Teil der Familie ist. Da Hans in Rostock bleibt – ausdrücklich nicht zuerst wegen der Tante sondern wegen der wichtigeren Arbeit, die er dort aufnehmen will – muss der Neffe einsehen, dass er hinter den Anforderungen der Arbeit zurücktreten muss. Der Interessenkonflikt endet also in Einsicht in die gesellschaftliche und private Notwendigkeit. Der Konflikt um das Studium von Karin Steube in Folge 4 wird ebenfalls als Interessenkonflikt innerhalb der Partnerschaft dargestellt. Ihr Lebenspartner, Thomas Stegemann, will, dass Karin nicht mehr zu studieren beginnt, sondern zu Hause bleibt und das Kind versorgt, während Karin sich trotz Kind beruflich weiter entwickeln will. Stegemann ist zunächst der (rückständigen) Ansicht, dass nicht beide Partner Haushalt, Kind und Beruf gleichermaßen betreiben können. Karin aber will diesen Weg gehen, deshalb trennen sie sich. Zuletzt ist Stegemann zu einem Kompromiss bereit, weil er einsieht, dass seine Ansicht falsch war und weil er Karin liebt. Beide versuchen einen Neuanfang, wie wird allerdings nicht erzählt. Diese beiden

innerfamiliären Konflikte enden also in der Einsicht der jeweiligen Person, private Belange vor die gesellschaftlichen gestellt zu haben. Diese beiden Konfliktlösungen erscheinen im Fortgang der Geschichte ebenso unvermittelt, wie die Einsichten in die ‚richtige‘ Einstellung präsentiert werden. Dem didaktischen Anspruch der Serie fällt damit die Handlungslogik recht häufig zum Opfer, was sich in Ungereimtheiten oder Handlungssprüngen bemerkbar macht.

Gesellschaftliche Konflikte werden also als innere Konflikte der Personen dramatisiert, moralische Einstellungen und Wertvorstellungen mittels verschiedener Parteien gegenübergestellt und ausgewertet. Wirkliche Interessenkonflikte, bei denen Parteien um etwas streiten oder gar kämpfen und bei denen Entscheidungen zu treffen sind, kommen kaum vor. Hinter den als Interessenkonflikten dargestellten Handlungen verbirgt sich ebenfalls die Frage nach der richtigen Einstellung, deren Erkennen in die Kompromissbereitschaft der jeweiligen Person mündet. Demzufolge geht es hauptsächlich um die Vermittlung von Werten und Normen, nicht um alltägliche oder gar individuelle Konflikte. Es werden eher gesellschaftliche Normen zur persönlichen Angelegenheit der Protagonisten gemacht und durch die Darstellung als innere Konflikte dem Zuschauer zur Identifizierung angeboten.

3.3.3 Nur die falsche Einstellung

Auch die Gegenüberstellung von richtigen und falschen Ansichten zielt auf die ‚Privatisierung‘ von gesellschaftlichen Normen und Ansichten, hier über die Identifizierung mit der Hauptfigur, Carola Bärenburg, die ja meistens die falschen Ansichten vertritt. Deren Charakter und die schauspielerische Leistung von *Friedel Nowack*, tragen in entscheidendem Maße zur Kurzweil und Intensität einiger Passagen bei.

Die Figur der Carola Bärenburg ist eine liebenswerte Mischung aus einem gutem Menschen und menschlichsten Schwächen, die eine Identifizierung nicht nur erleichtert, sondern – auch durch die bildästhetische Fokussierung – fast erzwingt. Dem Charme der alten Dame kann man sich kaum entziehen.

Carola Bärenburg ist trotz aller ‚falschen‘ Einstellungen ein im Grunde herzensguter Mensch. Sie ist bescheiden, selbstlos und offenherzig. Sie kämpft energisch für andere und kümmert sich rührend und mütterlich um ihre Untermieter. Carola Bärenburg kann eigensinnig sein, aber sie ist nie skrupellos oder egoistisch. Ihre Physiognomie wird dem Zuschauer im Laufe der Serie immer vertrauter, kein Protagonist ist häufiger in nahen Einstellungen zu sehen und zwar in den verschiedensten ‚Lebenslagen‘ (Abb. 1-6).



Abb. 1-6: „Aber Filmkunst ist Bildkunst und nichts fesselt mehr als Vorgänge in menschlichen Gesichtern.“ (Gert Billing, Autor der Serie, in: Billing 1973)

Die Dame ist störrisch und mal mürrisch, aber dabei immer schelmisch und nie uneinsichtig. Sorge und Verantwortungsgefühl ihren Mitmenschen gegenüber verpackt sie in eine raue aber herzliche Schale.

So erscheinen ihre ständige Angst vor der Unzucht ihres Großneffen, ihre alten Vorstellungen von Partnerwahl und Ehe oder das Bedürfnis, ihrem Neffen ein Geschenk zu machen „dass die anderen vor Neid platzen“ (Folge 3), eher als Sorge um die Mitmenschen statt als wirklich negative Eigenschaft. Carola Bärenburg will sich zunächst nicht zu der Politik ihres Staates äußern (Folge 5), weil sie einen Streit mit ihrer Freundin scheut. Sie hat einen Vorbehalt gegen die Sowjetunion (Folge 3), weil ihr Sohn dort gefallen ist. Das Misstrauen gegenüber der Partei hegt sie, weil sie sich als Bürgerliche vor der Arbeiterklasse nur als Überrest fühlt (Folge 1).

Ihre inneren Konflikte sind für den Zuschauer nicht nur nachvollziehbar, er soll sich mit ihnen identifizieren. Als sie, um die Ehre ihres Mannes zu retten, alles daran setzt, die Wahrheit über die Nazi-Geschichte herauszufinden und ihm dann doch eine Mitschuld zugesteht (Folge 6), als sie auf das Dableiben ihres Großneffen hofft (Folge 7), als sie von ihrer Freundin aus Frankfurt am Main beleidigt und gedemütigt wird (Folge 5; siehe Abb. 16), da ist der Zuschauer auf ihrer Seite, er fiebert mit der alten Dame.

Dagegen sind einige Figuren, die die ‚richtigen‘ Einstellungen vertreten, besonders wenn sie Nebencharaktere darstellen, sehr flach gestaltet. Die Russischdozentin Frau Kilian (Folge 3 und 6) wirkt in ihrer Steifheit geradezu unsympathisch. Die Freundin von Hans ist nicht zuletzt wegen der schwachen schauspielerischen Leistung keine Identifikationsfigur. Selbst Hans, der eine Hauptfigur ist, fehlt eine charakterliche Tiefe. Hans ist eben immer linientreu, schwankt selten und ist meist nur ein bisschen

witzig. Einzig der Hausobmann und Antifaschist Reichert wirkt natürlich und ist so eine wichtige Gegenfigur zu Carola Bärenburg. Der Fokus liegt also auf dem Lernprozess der Rentnerin, weniger auf der Darstellung des Alltags sozialistischer Menschen (Abb. 7-8).



Abb. 7-8: Hans belehrt seine Großtante.

In der Konfliktgestaltung geht es nicht nur um die Kollektivierung von Privatangelegenheiten, im Sinne einer zur Gesellschaft hin geöffneten Familie, sondern im Gegenzug um die Internalisierung gesellschaftlicher Normen und dies mit dem Mittel der Identifizierung mit der lernenden Person.

Ende gut, politische Einstellung gut – und zwar in der Geschichte und beim Zuschauer – könnte man sagen, denn auf die Änderung persönlicher Ansichten, die aber eigentlich politische Normen sind, zielt ein Großteil der Handlungen. Musik und Bilder haben neben der Fokussierung auf die Professorenwitwe ebenfalls eine propagierende Funktion. Themen wie die Aufarbeitung des Nationalsozialismus und die Haltung zur DDR zeigen, dass diese Serie den politisch-ideologischen Ansprüchen der 1960er Jahre entstammt. Unterhaltung ist somit noch nicht als Ziel, aber als Mittel zur Massenwirksamkeit erkannt. Die Konzeption der Serie richtet sich damit sehr genau nach den Empfehlungen der Umfrage von 1969, die, wie im Abschnitt zur Theorie bereits dargestellt, vorsieht:

„(...) eine gesellschaftlich bedeutsame Problematik lasse sich eher anhand von menschlichen Schicksalen, das heißt mit Hilfe emotionaler Erlebnisse, vermitteln und mit Figuren, die Parallelen zum politisch-ideologischen Entwicklungsweg des durchschnittlichen Zuschauers aufweisen.“ (Löcher, Rosenstein 2001, S. 57)

Von ‚ganz‘ alltäglichen Geschichten ist sie damit noch weit entfernt, aber die Serie bildet einen gelungenen Versuch, mehr Qualität und Kurzweil in die agitatorischen Aufgaben zu bringen. Die technische und dramaturgische Umsetzung der Serie unterstreicht einen hohen ästhetischen Anspruch der Produzenten.

3.3.4 Dramaturgische und visuelle Konzepte

Während in den Folgen 1 und 3 jeweils zwei Themen durchaus kurzweilig miteinander verknüpft sind, erzählen die Folgen 2, 4 und 6 lineare Handlungen um ein Thema und mit teilweise sehr großen Zeitsprüngen. Daraus folgt, dass es immer nur kurze Parallelmontagen von Handlungen gibt, aber nie wirklich verschiedene Handlungsstränge. Der Fokus bleibt in der ganzen Serie auf Carola Bärenburg und ihrem Großneffen gerichtet. Folge 5 ist eine in Handlungen umgesetzte Argumentationskette, in die eine auflockernde Nebenhandlung – nämlich den Versuch von Carola Bärenburg, ihren Untermieter, der Hauptmann ist, vor der Freundin zu verstecken – eingebunden ist. Während in einigen Folgen Elemente des Klamauks eingebaut sind – Verfolgungsjagd, Hektik – ist die Folge 7 mit Verwechslungsintrige, Tumult und Aufklärung mit Hochzeit geradezu schwankhaft inszeniert. Komisches entsteht auch in den anderen Folgen hauptsächlich durch schwankhafte Überhöhung einer Handlung oder eines Charakters. Es gibt kaum Satire, Ironie kommt selten vor. Anspielungen auf die DDR und etwaige Missstände, wie Versorgungsschwierigkeiten, sind ebenso selten. Sie kommen meist von Carola Bärenburg und zwar in einem Vergleich zu der besseren Qualität bestimmter Produkte ‚von damals‘.

Die heiteren Elemente gelingen unterschiedlich, meist wirken sie etwas unmotiviert und werden wenig elegant in die Handlung einbezogen. Diesen Mangel haben schon Zeitgenossen festgestellt:

„Der Nachteil verschiedener Folgen war, sie blieben immer ein bißchen Bilderbuch. Das war auch der Spielhandlung anzumerken. Sie mußte in manchen der sieben Bauteile merklich ‚gestaltet‘ werden, damit in jedem abgeschlossenen Teil ein richtiger Wirbel aufkommen und wieder abgebaut werden konnte. Wo die logische Entwicklung nicht reichte, half der Zufall, und dem Zufall half mal schwankhafte Übertreibung, mal unmotiviert zickig-bornierter Akademikerdünkel der alten Dame.“ (Novotny 1973)

Vor allem lebt das Heitere von der Spielweise der *Friedel Nowack*. Es gibt selten witzige Dialoge, obwohl der Charakter der bürgerlichen Dame durchweg sprachlich gut gezeichnet ist.

Während des jeweiligen Problemaufrisses wird durchaus gestritten. Aber die meisten Einsichten der Akteure – und damit Konfliktlösungen – kommen durch Dialoge zustande, die eher Erörterungen als Streitgespräche darstellen. Diese überwiegend dialogische Gegenüberstellung von Argumenten haben schon zeitgenössische Kritiken moniert:

„Dort aber, wo es um gewichtigere Fragen ging, hätte es der szenischen Gestaltung bedurft, um diese Veränderungen besser verständlich werden zu lassen. Aber gerade dann wurden die ideenreichen Einfälle der Tante nur mit abstrahierten Argumenten von Hans kontrastiert.“ (Bernhardt 1973)

In derartigen ‚Lösungsdialogen‘ stellt eine Person – häufig Hans oder Reichert – die ‚richtigen‘ Ansichten dar, während sich die andere Person – meistens Carola

Bärenburg – dagegen wehrt (Abb. 7-8). Dieses Aufbegehren gegen eine Lösung darf als retardierendes Moment interpretiert werden, meist wird ein Eingeständnis vor der Kamera jedoch vermieden. Erst in den nächsten Szenen wird deutlich, dass eine Einsicht erfolgt ist. Es wird das Ergebnis, die Wandlung, gezeigt und alles löst sich in einem zufriedenen Lächeln auf. Alle Folgen enden – wenn auch nicht immer im letzten Bild – mit dem lächelnden Gesicht von Carola Bärenburg sowie mit einem positiven Tusch im Ton (Abb. 9).



Abb. 9: Carola Bärenburg ist am Ende jeder Folge zufrieden und um mindestens eine Einsicht reicher.

So wird in den Folgen 2 und 4 über die Lösung – und damit die Einsicht – nur berichtet. In Folge 3 lehnt Carola Bärenburg ein Gespräch über die Sowjetunion noch kategorisch ab, bevor die Russin Tanja erscheint und sich behutsam auf sie einlässt. In der nächsten Szene hat sich Carola Bärenburg bereits sowjetische Bücher gekauft. In Folge 6 zieht sich Carola Bärenburg zunächst von der Öffentlichkeit zurück, um dann von Reichert wieder abgeholt und in den Kreis der anderen Rentner eingeführt zu werden. Nur in Folge 5 wird schrittweise gezeigt, wie die Professorenwitwe von der Notwendigkeit überzeugt wird, sich offen zu ihrem Staat zu bekennen und dort gibt sie direkt zu, sie hätte sich schon eher äußern müssen. Das persönliche Eingeständnis der falschen Ansicht wird also nicht zur Schau gestellt, die Personen werden nicht entblößt. Das mindert den didaktischen Anstrich, ändert aber nichts an den intendierten Aussagen, lediglich an deren Nachvollziehbarkeit.

Jede Folge hat ein oder zwei zentrale Dialogszenen von bis zu acht Minuten Länge. Sie enthalten didaktische Kernaussagen und entsprechen den in der Fernseh dramaturgie geforderten politisch eindeutigen Aussageteilen.

Im Schnitt wirkt besonders die erste Folge noch sehr behäbig. Viele Sequenzen enden mit Großaufnahmen von Personen, die in dieser oder jener Hinsicht nachdenklich schauen. Diese Großaufnahmen stehen sehr lange, so dass die Schauspieler teils schon aufhören zu spielen, was den ganzen Erzählfluss etwas stockend macht. Auch in anderen Folgen werden häufig für die Handlung unrelevante Wege der Protagonisten

gezeigt. Man scheint sich der Wirkung des eigenen Kontinuitätsprinzips nicht immer sicher gewesen zu sein. Andere Teile wiederum enthalten Zeitsprünge oder Parallelen, die sich erst auf den zweiten Blick erschließen.

Besonders in den ersten Folgen ist die Kameraarbeit elaboriert. Häufig scheint mit nur einer Kamera gedreht worden zu sein, Plansequenzen wechseln mit differenziert aufgelösten Dialogen ab. Die Schuss-Gegenschuss-Auflösung hat dabei überwiegend die Funktion, Konflikte und Argumentationen zu thematisieren, also auch visuell gegenüber zu stellen.



Abb. 10: Carola Bärenburg wird auf einer Rentnerfeier auf die Vergangenheit ihres Mannes angesprochen. Obwohl es sich zunächst um einen normalen Dialog handelt, verstummt die Tanzmusik, die Leute im Hintergrund treten heran, die Kamera fährt zurück, so dass sich auch von rechts und links Figuren ins Bild schieben. Diese Konstellation entspricht einer öffentlichen Bloßstellung.

Oft werden die Bilder zu ideologischen Aussagen komponiert; sie verleihen der Fernsehserie einen filmischen Charakter. Etwa gibt es in fast jeder Folge mindestens eine Bildkomposition, die die Jugend, deren Arbeitseifer und Optimismus thematisiert. Spielhandlung, Kameraposition und Kadrierung verbinden sich dabei zu propagandistischen Aussagen. (Abb. 11-13)



Abb. 11-13: Die Studenten beziehen ihr neues Internat, sie treffen sich im Jugendclub und helfen beim Arbeitseinsatz eifrig, ein verschwundenes Kind zu suchen.

Diese visuellen Aussagen unterstützen fast ausnahmslos den Inhalt der Handlung. Wenige Sequenzen erzählen visuell eigenständig ihre Handlung, wie der Tanz der zwei jungen Mädchen in Folge 2 (Abb. 14-15).



Abb. 14-15: Durch ein altes festliches Kleid von Frau Bärenburg angeregt, das die linke junge Frau anprobiert hat, beginnen die Mädchen eine Art höfischen Tanz. Plötzlich wechselt der Rhythmus in moderne Musik, der steife Tanz wird zur ausgelassenen – modernen – Bewegung: Das Neue setzt sich mit den jungen Menschen – wie gesetzmäßig und natürlich – durch. Carola Bärenburg sieht dieser Entwicklung zu.

Der Ton wird ausschließlich verstärkend eingesetzt und ist ein wichtiges dramaturgisches Instrument. Leitmotivartig wird die Jugend mit triumphierend-fröhlichen Takten begleitet. Gefühle wie Einsamkeit oder Fröhlichkeit werden ebenfalls entsprechend untermalt.

Diesen emotionalisierend eingesetzten Tönen entsprechen Bilder, die Werte wie Jugend, Aufbruch, Gemeinschaft darstellen.

Aber diese Kamera- und Montagarbeit wird nicht konsequent durchgehalten. Kontinuitätsfehler und schlechte Lichtsetzung zeugen davon, dass besonders zum Ende der Serie Sorgfalt gefehlt hat.

Auffallend ist auch, dass es durchaus Diskrepanzen zwischen den in den Dialogen dargestellten Leitbildern und den eigentlichen Handlungen gibt. Die Frauen etwa, die darum kämpfen, sich beruflich selbst zu verwirklichen, sind permanent bei der Hausarbeit zu sehen. Karin Steube (Folge 4) hängt Gardinen auf und putzt ihr Zimmer, während ihr Lebenspartner Thomas Stegemann auf dem Bau bei seiner verantwortungsvollen Arbeit gezeigt wird. Hans als immerhin 25-Jähriger wird von seiner Tante wahrhaft mütterlich umsorgt. Während er studiert, kocht, strickt, näht, saugt, wäscht sie für ihn und er nimmt das alles unkommentiert hin. Und dies obwohl er Thomas Stegemann in Folge 4 erklärt, dass man in einer Familie alles wie in einem Kollektiv gemeinsam erledigen müsse.

Während Hans seiner Tante mehrfach (Folge 2 und 4) beibringt, dass Ehe nur aufgrund von Liebe zustande kommt – also Kinder kein Grund sind, zu heiraten – gibt es bei der Schwangerschaft seiner Freundin Anja in Folge 7 gar keine Frage, ob jetzt geheiratet wird. Baby und Hochzeit gehören in dieser Folge untrennbar zusammen.

3.3.5 Stereotype

20 Besonders in Folge 6, aber auch 5 und 1.

Insgesamt spielt die Serie in einem gehobeneren sozialen Milieu, und es lassen sich verschiedene Stereotype herausarbeiten. Das sind zum einen die Vertreter der ‚1. sozialistischen Generation‘, die im Bewusstsein gefestigt sind, aber manchmal aus Liebe zu ihren Kindern übers Ziel hinaus schießen. Dargestellt am Werkleiter und Vater von Hans in Folge 7 und dem Vater von Ulla in Folge 2 fällt es denen relativ leicht, ihre privaten Fehleinschätzungen einzusehen und sich lachend wieder auf den richtigen Weg des sozialistischen Alltags zu begeben. Zum anderen gibt es die jungen sozialistischen Akademiker – Hans, Frau Kilian, die Russin Tanja, Steffen und seine Freunde, Anja und Baumann – die großer Zukunftsoptimismus und hoher Enthusiasmus für die DDR auszeichnen. Sie sind Kritik gegenüber sehr aufgeschlossen, weil sie wissen, dass sie viel an sich selbst arbeiten müssen. Aber es gibt noch die Jugendlichen, die auf der Suche nach dem Sinn ihres Lebens kurzzeitig ins Schwanken geraten, wie Ulla und Karin, und die mit Hilfe der anderen wieder auf den rechten Weg gebracht werden. Die altmodischen Bürgerlichen werden außer von Carola Bärenburg von ihrem ‚Hausfreund‘ Karthäuser sowie in dem Musiker und Freund ihres Mannes, Meinhard, verkörpert, wobei die Karikatur unterschiedlich stark ausfällt. Während Karthäuser geradezu lächerlich ist, ist Meinhard trotz einiger Steifheit im Umgang mit seinen Mitmenschen ein durchaus angenehmer und bescheidener Zeitgenosse, der sich in die Gesellschaft einfindet. Reichert ist als Antifaschist und Parteimitglied ein typischer Vertreter der revolutionären Generation. Mit Herz und Verstand und vor allem Überzeugung ist er ein väterlicher Zeitgenosse, der mit seinem Leiden die Errungenschaften des Sozialismus möglich gemacht hat.²⁰

Wirklich negative Menschen gibt es in der sozialistischen Gesellschaft nicht. Die einzige verachtenswerte Person ist die Freundin Liliane aus Frankfurt am Main. *Der Tagesspiegel* schreibt dazu am 17.12.1972:

„Die Freundin entpuppte sich jedoch als ebenso dumme wie arrogante Pute, die an der DDR nichts Gutes fand und eine inkarnierte Karikatur des Wohlstandsbürgertums war – etwas weniger Karikatur hätte übrigens gut getan.“ (Abb. 16)



Abb. 16: Die ‚Freundin‘ aus dem Westen will Carola Bärenburg zur Flucht in den Westen überreden und bietet ihr dort eine Stelle als Hausdame an – eine große Erniedrigung für die unabhängige und selbstständige Professorenwitwe.

Einzig die Figur der Liliane ist es nicht wert in der DDR zu leben; sie gehört in den westlichen Teil Deutschlands. Lilianes Sohn ist hingegen der DDR gegenüber sehr aufgeschlossen. In einem Notizbuch hält er alles das fest, was ihm Hans über die sozialistische Heimat erzählt, um es seinen Freunden im Westen zu berichten.

Die Abgrenzungen zu dem „Anderen“ und „Alten“ werden auch in der sprachlichen Darstellung deutlich. Häufig – und nicht nur in der Folge 5 – gibt es Wendungen wie: „für Euch“ - „wir“; „Bei uns“ oder „früher“; „von früher“ - „heute“ / „in anderen Ländern“. Sprachlich wird die DDR-Gesellschaft eher naturalisiert. Man spricht von einem Haus als „lebendigen Organismus“ oder „der großen und der kleinen Familie“. In der Gestaltung der Serie, d.h. ihren Handlungsabläufen, Konfliktkonstellationen und -lösungen, der bildästhetischen Umsetzung und der Anlage der Charaktere liegt das Augenmerk auf einer unterhaltsamen Vermittlung von politisch-ideologischen Inhalten. Damit liegt den *lieben Mitmenschen* ein propagandistischer Anspruch zugrunde, der Unterhaltung als Mittel, nicht als Ziel beinhaltet. Normierung und Wertsetzung wird nicht durch das Erzählen sorgloser Alltagsgeschichten ersetzt, sondern über sie transportiert.

3.4 Die Stücke des *Fernsehtheaters Moritzburg*

Die Analyse der drei Stücke des *Fernsehtheaters* erfolgt parallel zur Analyse der Familienserie. Zuerst wird eine inhaltlich-thematische Beschreibung erfolgen, die einen Vergleich zwischen den verhandelten Konflikten und deren groben Lösungen mit den produktionsseitigen Formulierungen ermöglicht.

Bei der fernsehästhetischen Untersuchung wurde auf eine Einstellungsanalyse verzichtet, da die kameraästhetischen Möglichkeiten durch die örtlichen Gegebenheiten²¹ sehr eingeschränkt waren. Stattdessen wurden inszenatorische Merkmale in den Vordergrund gestellt und formale Besonderheiten – etwa fernsehspezifische Bilder, die von einer ‚reinen‘ Theateraufzeichnung abweichen – sowie die Funktion der Kamerakadrierungen und Einstellungen betrachtet. Dabei wurde – parallel zur Fernsehserie – festgestellt, dass die Kameraarbeit bis auf wenige Ausnahmen keine eigene Qualität darstellte, sondern sich dem Bühnengeschehen unterordnete. Das heißt, es gibt keine Text-Bild-Scheren. Das Hauptaugenmerk der Analyse lag ebenfalls auf der dramaturgischen und bildästhetischen Gestaltung der Konflikte sowie deren Lösungsstrukturen.

Von den neun, zwischen 1971 und 1974, produzierten Stücken sind noch vier Produktionen in Aufzeichnung vorhanden, das heißt, nur diese auch effektiv analysierbar. Davon habe ich die Lustspiele *Mit 60 fängt das Leben an* von 1971, *Wenn der Rosenkavalier kommt* von 1974 und *Tschüß bis Freitag* von 1974 ausgewählt, weil sie aufgrund ähnlicher Grundkonstellationen im Konfliktauftritt zunächst gut vergleichbar sind.²² In allen drei Stücken ist der Handlungsraum das Wohnzimmer einer Familie bzw. eines Ehepaares. Es geht – aus unterschiedlichen Perspektiven und im weiteren Sinne – laut den produktionseitig formulierten Themen um das Verhältnis von Familie und Gesellschaft. Damit sind die Stücke nicht nur untereinander gut vergleichbar, sondern auch mit der Familienserie *Die lieben Mitmenschen*. Für diesen Vergleich ebenfalls ausschlaggebend war die zeitliche Nähe zur Familienserie. *Mit 60 fängt das Leben an* ist zwei Monate vor den *lieben Mitmenschen* gesendet worden. *Wenn der Rosenkavalier kommt* und *Tschüß bis Freitag* wurden im Herbst 1974 gesendet, der Zeit also, in der *Die lieben Mitmenschen* eine erfolgreiche Neuauflage erlebten.

Aus dieser Auswahl der Stücke anhand ihrer Themen sowie dem Anspruch der Produzenten, heitere und unterhaltsame

21 Das Fernsehtheater befand sich in einem mittelalterlichen Kellergewölbe. Die Bühnenbreite betrug nur 4,25m. Nähere Ausführungen dazu in: Helmes/Schültzke (Hg.) 2003. Das Fernsehtheater Moritzburg. Leipzig.

22 Ein gewisser Katulla, das vierte Stück von 1973, ist ein Schwank, in dem ein ‚Gutmensch‘ namens Katulla (gespielt von Rolf Herricht) in einem Hotel seine unendliche Hilfsbereitschaft unter Beweis stellt. Das Stück müsste aufgrund seiner überdurchschnittlich schlechten Qualität Gegenstand einer Einzeluntersuchung sein, die herausarbeitet, was alles nicht funktioniert und warum. Diese Aspekte stehen in dieser Arbeit jedoch nicht im Mittelpunkt des Erkenntnisinteresses.

Stunden vermitteln zu wollen, begründet sich nochmals, warum es hier nicht um die Herausarbeitung nicht behandelter Themen gehen kann, sondern die *Art* ihrer Behandlung in den Vordergrund gestellt wurde.

3.4.1 *Mit 60 fängt das Leben an*

Das Stück von Klaus Eidam wurde zum ersten Mal am 26.10.1971 (Dienstag), um 20 Uhr im 1. Programm gesendet. Wiederholt wurde es im Vormittagsprogramm des darauffolgenden Tages sowie kurze Zeit später am 10.03.1972 (Freitag), diesmal im Spätprogramm des 1. Programms (22.40 Uhr). *Mit 60 fängt das Leben an* ist eine Übernahme vom *Landestheater Halle*. Es hat als Fernsehtheaterstück eine Vielzahl lobender Zuschauerzuschriften erhalten. Dem entgegen steht, dass das Stück später nicht mehr wiederholt wurde. Deshalb liegt die Vermutung nahe, dass ein Teil der Thematik, nämlich genau die Vereinbarkeit von Familie und gesellschaftlichen Anforderungen, in den Entscheidungsgremien bald als veraltet galt. Auch *Die lieben Mitmenschen* waren mit dieser Grundthematik ja bereits 1974 nicht mehr erfolgreich.

Inhalt

Anna Müller wird aufgrund ihrer Spondylosis-Erkrankung ein halbes Jahr vor dem eigentlichen Rentenbeginn invalide geschrieben. Sie zieht zu ihren Kindern in eine Neubauwohnung und erwartet einen ruhigen Lebensabend im Kreis ihrer Familie. Aber Tochter, Schwiegersohn und Enkelin betrachten die Großmutter eher als Haushaltshilfe, die ihnen die alltäglichen häuslichen Pflichten abnimmt. Alles dreht sich um die beruflichen Sorgen der Tochter Helga oder um das Fernstudium des Schwiegersohnes. Die Enkelin Inge ist zwischen Leistungssport und ihrem Freund eigentlich immer auf dem Sprung. Anna beobachtet, dass die Familie „zielsicher aneinander vorbei lebt“. Als es der Großmutter nur mit größter Mühe gelingt, die Familie samstags an einen Kaffeetisch zu bringen und dort ein großer Streit entbrennt, ersinnt sie eine Taktik, die dem schlechten Familienleben wieder auf die Sprünge helfen soll. Sie engagiert sich selbst gesellschaftlich und ist fortan nicht mehr für die Hausarbeit da. Hinzu kommt, dass die fleißige Oma auch in der Öffentlichkeit Furore macht, sie wird berühmt, erhält Auszeichnungen. Wie genau sie sich organisiert und warum sie eine Auszeichnung erhält wird jedoch nicht ganz klar. Die Familie ist darauf zwar stolz, aber der Haushalt leidet. Daraufhin entschließt sich die Tochter, ihre Stelle als Abteilungsleiterin aufzukündigen und sich halbtags um den Haushalt zu kümmern – eine Situation, die sie ganz und gar nicht befriedigt. Als dann noch ein Reporter die Familie kennenlernen will und Anna Müller droht, das Auseinanderbrechen publik zu machen, sehen die Familienmitglieder ein, dass sie für den Erhalt ihrer Familie etwas tun müssen. Die Oma hat sich durchgesetzt.

Analyse

Das Stück hat eine relativ einfache Konfliktstruktur, die sich hauptsächlich um die von den Produzenten benannte Hauptthematik dreht. *Gerd Focke*, Gründer und zeitweise Leiter des *Fernsehtheaters*, hat das seinerzeit folgendermaßen kritisiert: „Unter Verzicht auf eine wirkliche Fabel werden nur Variationen eines Zustandes gezeigt, des Aneinander-vorbei-Lebens in der kleinen Familie.“²³ Vereinbarkeit von Beruf und Familie wird hier mit einem Plädoyer für den Erhalt der Familie verhandelt. Die Großmutter übernimmt dabei eine wichtige Vermittlerrolle. Sie ist die integrierende Figur, die dafür sorgt, dass in der Familie neben Fernstudium, Arbeitsproblemen und Leistungssport wieder so etwas wie ein gemeinsames Leben entsteht.

Den Höhepunkt dieses Konfliktes bildet eine Diskussion am Kaffeetisch. Als die anderen Familienmitglieder bemerken, dass die Oma sie nur zu einem gemeinsamen Samstagmittag bringen wollte, schimpfen sie, dass sie Wichtigeres zu tun gehabt hätten. Anna wirft ihnen vor, dass sie „doch gar keine Familie“ mehr seien. Die anderen Familienmitglieder antworten mit Phrasen wie „Das ist doch überall so“. Dann geht es folgendermaßen weiter (37:02):²⁴

- **Helga:** „Wir arbeiten ja schließlich weil es uns Spaß macht. Und man muss ja auch mal das große Ganze sehen.“
- **Erich:** „Entsprechend den gesellschaftlichen Bedürfnissen. Beispielsweise meine ständig höhere Qualifizierung ist unter den Gesichtspunkten einer schnellen, ständig steigenden Industrialisierung der Volkswirtschaft, unter besonderer Berücksichtigung der erhöhten Anforderungen auf dem Gebiet der Chemiefasertechnik.“
- **die Tochter** unterbricht: „der Kuchen ist prima.“ - Lachen im Publikum
- **Erich:** „Also wenn man die ganze Sache mal im richtigen Zusammenhang sieht, Mutter, da muss man doch einsehen, dass man für die Entwicklung des Großen und Ganzen in unserer Gesellschaft seine eigenen

23 Focke, Gerd., „Laßt das mal die Oma machen...“ Zeitungsausschnitt in DRA-Mit 60. Tag und Zeitung sind dort nicht dokumentiert.

24 Die Zeiten geben jeweils den Beginn der Szene oder des Zitats an.

kleinen persönlichen Belange manchmal etwas zurückstellen muss.“ – trinkt noch einen Cognac – Lachen im Publikum

- **Anna:** „Ja, manchmal. Das sehe ich ein.“ – steht vom Tisch auf und beginnt eine lange Antwort – „aber ich wollte nun mal mit Euch Kaffee trinken“ und „Zeitung lesen kann ich selber“ spricht die Oma sowie: „Ich bin nicht der Klassenfeind“. Sie habe 15 Jahre in der Wirkerei auch nicht geschlafen. Sie sei eine Arbeiterin und ihr Rücken sei kaputt. Aber sehen könne sie noch ganz gut und dabei habe sie festgestellt: „zu sagen habt ihr euch schon nichts mehr“.

Das Referieren offizieller Meinungen von Seiten der Familie wird hierbei ironisiert. In der dialogischen Gegenüberstellung wird deutlich, dass die Kinder die Werte wie Fortbildung oder Einsatz für die Gesellschaft lediglich als politische Floskeln verteidigen, hinter denen sie die Vernachlässigung familiärer Belange verstecken. Anna hingegen ist eine Arbeiterin, und sie lebt gern in diesem Gesellschaftssystem, aber ihr Herz hängt ebenso an der Familie und ihrem Zusammenhalt.

Der Hauptkonflikt ist also als falsche Einstellung der Familienmitglieder, nämlich der Sorglosigkeit gegenüber den familiären Interessen und deren Verstecken hinter wichtigen gesellschaftlichen Aufgaben, gestaltet. Dem steht die Sorge der Großmutter um die eheliche und familiäre Gemeinschaft entgegen. Erich und Helga sind als vermeintlich vorbildliche Menschen so intensiv in Vorgänge außerhalb dieses intimen Kreises involviert, dass sie nicht bemerken, dass ihnen nicht nur die gegenseitige Nähe, sondern auch die Verbindung zu ihrer Tochter Inge abhanden kommt. Das verwöhnte Kind hat sich unter dem Vorwand von Schularbeiten und Schwimmen schon ein einigermaßen eigenständiges Leben entwickelt.

Nicht aber das außerfamiliäre Engagement des Ehepaares wird der Lächerlichkeit preisgegeben, sondern die ‚Blindheit‘ gegenüber den häuslichen Interessen, die mit einer falschen Verinnerlichung der Postulate begründet wird. Das Stück endet mit der Einsicht der Familienmitglieder, dass die Oma Recht hat.

Die Familie ist der Lebensmittelpunkt, den man gestalten muss. Das ist, so erkennt die Familie, gar keine einfache Aufgabe. Denn dass dabei die gesellschaftlichen Aktivitäten nicht vernachlässigt werden dürfen, steht nicht zur Diskussion. Am Erhalt der Familie hat die Gesellschaft ein Interesse und das wird ganz privat erkannt. Auf die spaßig gemeinte Bemerkung Erichs an die Oma: „Du machst aus der Volkskammer noch ein Instrument des Familienlebens“, erwidert diese ernsthaft: „Nein umgedreht, das Familienleben liegt im Interesse der Volkskammer.“ (1:21:51) Obwohl also der thematische Ansatz des Konfliktes – die Betonung der Familie innerhalb des Verhältnisses Gesellschaft - Individuum – durchaus einen besonderen Blickwinkel darstellt, wird die Lösung in einen gesellschaftlichen Kontext integriert.

Wie diese emotionale Gleichverteilung im Familienalltag aussehen soll, dazu gibt das Stück allerdings keine Antwort. Die versöhnende Aussprache zwischen Erich und Helga findet außerhalb des sichtbaren Geschehens statt und eigentlich sind die Konstellationen am Ende wieder genauso wie am Anfang. Helga geht wieder voll arbeiten, die Oma hilft im Haushalt. Man stellt lediglich offen fest, dass das Familienleben gar nicht so einfach ist. In dem Konflikt steht also – wie in der Familienserie – vor allem die Einsicht, das heißt die Bereitschaft zu Kompromissen, nicht deren Herbeiführen oder Diskussion im Vordergrund.

Zudem hat auch Anna Müller etwas dazugelernt. Das wird besonders in einem Plädoyer deutlich, das über eine nähere Einstellung und den direkten Blick in die Kamera didaktisch hervorgehoben wird: „Mein Vater hat dafür gearbeitet, dass es mir mal besser geht. Und dein Vater hat dafür gearbeitet, dass es dir mal besser geht. Und jetzt arbeiten wir dafür, dass es uns allen besser geht.“ (1:21:31) Diese Einsicht hat Anna Müller während ihrer gesellschaftlichen Tätigkeit erfahren, und die weist nun entschieden über den ‚Tellerrand‘ von Familie hinaus. Die Großelterngeneration übernimmt also unterstützende Aufgaben im Haushalt, sie hat eine wichtige emotionale Vermittlerfunktion, und sie ist dennoch in ein gesellschaftliches Bewusstsein außerhalb eines Familienkreises integriert.

Das Stück hat dabei einen parabelhaften Anspruch. Bereits die Ansagerin, die aus dem Publikum des Fernsehtheaters in die Fernsehkamera spricht, eröffnet diese Bedeutungsebene:

„Darsteller und Musiker des Landestheaters Halle möchten sie amüsant unterhalten, aber auch ein wenig zum Nachdenken anregen. Über eine Geschichte, die ihnen vielleicht etwas ausgefallen erscheinen mag. Aber möglicherweise kommt sie ihnen doch ein bisschen bekannt vor.“

Danach eröffnet die Hauptfigur das Stück, indem sie sich ebenfalls direkt an das Publikum und das Fernsehpublikum wendet und sich und die anderen Figuren vorstellt. (Abb. 17)



Abb. 17: Anna Müller begrüßt das Fernseh- und Theaterpublikum.

25 Diese Elemente werden später noch genauer benannt, wenn es um die formale Charakterisierung des Stückes geht.

Immer wieder wird der Spielfluss durch Ansagen in die Kamera unterbrochen, in denen die Schauspieler jedoch nicht aus den Rollen heraustreten, sondern subjektiv den Fortgang der Geschichte erzählen. Besonders Anna Müller macht dabei das Publikum zu den Adressaten ihrer persönlichen Geschichte.

Distanzierend hingegen wirken reine Spielhandlungen, die mit Musik unterlegt sind und die den Spielfluss mehrfach unterbrechen (Abb. 18). Lieder, die von den einzelnen Akteuren gesungen werden,²⁵ etablieren ebenfalls einen Abstand zwischen Publikum und Handlung.



Abb. 18: „Tag Oma, Tschuß Oma“: Die gesamte Familie läuft hektisch hin und her. Über dieses Bild ist eine Uhr eingeblendet, die das Vergehen von Stunden anzeigt. Derartige reine Spielhandlungen unterbrechen den Erzählfluss an mehreren Stellen im Stück.

Auch die doppelte Ansage aus dem Publikum und von der Schauspielerin sowie die Einblendung der Musiker zu Beginn und am Ende des Stückes haben die Funktion einer Distanzierung vom Bühnengeschehen.

Das Publikum soll also amüsiert in die Handlung einbezogen werden und – sich selbst erkennend – die Handlung beurteilen. Diese Absicht findet sich in der Konzeption zum Stück wieder. Dort heißt es:

„Das Stück soll in humorvoller Weise eine kritische Selbstüberprüfung beim Zuschauer erreichen: wie bewältigen wir unseren Alltag? Es soll anregen zum Nachdenken über unsere Zeit im Großen und wie wir sie im Kleinen, wie z.B. in der Familie, ausfüllen und nutzen.“ (DRA- Mit 60)

Die Komik des Stückes speist sich dabei vor allem aus dem Mutterwitz der Hauptfigur und vielen satirischen

Anspielungen. Anna Müller, gespielt von *Ellen Weber*, ist die überragende, positive Hauptfigur im Stück. Sie ist eine Arbeiterin, die mit Herz und Verstand ihre Familie wieder ‚auf Trab‘ bringt. Es sind ihre oftmals sexuell konnotierten Sprachspiele, die das Theaterpublikum – und damit das Publikum am Bildschirm – am meisten zum Lachen bringen. Als die Tochter der Familie eröffnet, dass sie schon lange einen Freund hat, sagt Anna etwa: „Ich dachte wenn du kraulen sagtest, dann meinstest du schwimmen.“ (1:02:40) Auch das intime Eheleben der Kinder kommt nicht ungeschoren davon. Als Figur zeigt sie großes Verständnis für die Lebenslagen der Enkelgeneration. Das wird besonders deutlich, als sie mit ihrer Enkelin und deren Freund gemeinsam auf der Bühne zu einem ‚flotten‘ Rhythmus tanzt. (Abb. 19)



Abb. 19: Oma versteht sich mit der jüngeren Generation. Diese Visualisierung bildet einen interessanten Kontrast zu einer ähnlichen Situation bei den *lieben Mitmenschen* (Abb. 14-15). Während dort die Bürgerliche Carola Bärenburg nur wohlwollende Beobachterin ist, ist die Arbeiterin Anna Müller Teil des ‚neuen Rhythmus‘.

Ihre Tochter Helga ist Abteilungsleiterin in einem Kaufhaus und hat genau wie ihr Mann Erich, der ein Fernstudium für Chemieseide macht, über die vielen Arbeitsaufgaben den Haushalt und die Familie einem Selbstlauf überlassen. Die Beweggründe für die selbst gestellten Arbeitsanforderungen sind allerdings nicht gerade ‚sozialistischer‘ Art, denn Erich und Helga geht es vor allem um den Trabbi und um die Jahresendprämie. *Gerd Focke* moniert das ebenfalls:

„Aber in völlig kleinbürgerlicher Manier dreht sich ihr ganzes Lebensinteresse nur um den ‚Trabant‘, die möglicherweise verlorengelassene Prämie, oder sie versöhnen sich, weil zu befürchten ist, daß über ihr falsches Handeln in der Zeitung zu lesen sein könnte.“ (DRA-Mit 60)

Dieses Problem der Figurengestaltung ist jedoch ‚hausgemacht‘. Laut den dramaturgie-theoretischen Direktiven gibt es keine negativen Menschen, auch die Interessen dürfen ja nicht wirklich gegensätzlich sein – was aber eigentlich eine notwendige Voraussetzung ist, um Kompromisse zu schließen. Helga und Erich sind dem folgend keine schlechten Menschen, sie sind linientreu und arbeitsam, und sie lieben ihre Familie. Nur sind sie ein wenig ‚betriebsblind‘, weil sie die materiellen Ziele allzu sehr

26 Gemeint ist damit der Verantwortliche der Betriebsgewerkschaftsleitung.

reizen. Das sind eher falsche Einstellungen als Eigenschaften, und die lassen sich beheben, vor allem weil sie in einer sozialistischen Gemeinschaft nichts zu suchen haben. Folgerichtig ist dies der Kritikpunkt der Oma an den Kindern. Die wiederum findet für sich persönlich heraus, dass man nicht mehr nur für sich oder ausschließlich seine Kinder arbeitet, sondern für alle. Materielle Orientiertheit und Egoismus werden demzufolge negativ beurteilt.

Die Geschlechterrollen werden in diesem Stück widersprüchlich dargestellt. Zum einen wird gefordert, dass alle im Haushalt mithelfen müssten. Auf Erichs Vorwurf an Helga, sie würde den Haushalt vernachlässigen, reagiert diese aber nicht etwa mit der Forderung, dass er sich neben dem Studium auch beteiligen solle, sondern mit der Entscheidung, ihre Arbeit aufzugeben. Die Frauen sind in ihren Handlungen für den Haushalt verantwortlich, während Erich studiert oder zumindest vorgibt zu studieren. Helga mag Blumen und ist ansonsten emotional gezeichnet. Sie bricht in Tränen aus und ist ‚lautstark‘ verzweifelt. Erich hingegen mag keine Blumen, er kommentiert das Geschehen eher distanziert und trinkt lieber einen Schnaps oder greift zur Schlaftablette. Zu Beginn singt Erich ein Lied, in dem die Zeile: „Was meine Frau macht, wenn sie Ordnung macht, das weiß ich leider nie genau“, häufiger wiederholt wird. Männliche und weibliche Stereotype werden also bedient.

Die in der DDR allgegenwärtigen Parolen von Arbeitsenthusiasmus, Fortschritt und Weiterqualifizierung werden in dem Stück nicht nur während des Hauptgespräches ironisiert. Eines Abends kommt Erich nach Hause und spricht in die Kamera, dass es wirklich spät geworden sei, weil „der Alte“ noch „einen Bericht“ gebraucht habe. Diese Bemerkung bringt das Publikum zum Lachen, denn sie spielt auf die vielen bürokratischen Riten an, die in der DDR die Arbeit eher behinderten als förderten. Als Anna von ihrer Verabschiedung nach Hause kommt, redet sie mit ihrer Freundin darüber, dass der ‚BGLer‘²⁶ „auf Sitzung“ war und deshalb nicht an ihrer Verabschiedung teilnehmen

konnte – eine typische Formulierung, wenn die Gewerkschaftsleute keine Lust hatten, an einer Veranstaltung teilzunehmen. Erichs geistige Fähigkeiten, sein Fernstudium absolvieren zu können, wird gleich mehrfach in Frage gestellt. Zum einen ist Erich mit einer voreiligen Erfindung – „Ich habe damals auf die Pauke gehauen und gesagt, Kinder, die Texturseite ist ein Schritt nach vorn“ (1:05:08) – die Reklamationen verursacht, die Helga vermutlich nun die Jahresendprämie kosten. Zum anderen sagt selbst Helga, dass in manchen Familien das Familienoberhaupt vielleicht mehr Verstand habe. Trotzdem diese satirischen Bemerkungen durchaus geläufige Witze in der DDR waren, stellen sie doch einen starken Gegenpol zu den ernsthaft formulierten Aussagen in der Familienserie dar. Doch darauf wird im abschließenden Vergleich noch näher eingegangen.

Gestaltung

In der Inszenierung im *Fernsehtheater* bemüht man sich – recht kreativ – um eine mediengerechte Umsetzung des Stückes. Insgesamt gibt es fünf Kamerastandpunkte, davon befinden sich zwei direkt auf der Bühne. Die Einstellungen etablieren, wenn sie sich nicht auf einzelne Personen konzentrieren, meistens kleine Räume auf der Bühne. Das heißt, Wohnzimmertisch und Schreibtisch von Erich sind selten zusammen in einer Einstellung zu sehen. Die Einstellungsgrößen variieren von Totale bis Halbnahe, nahe Einstellungen kommen nicht vor. Der Zuschauer wird also über die Kamera zwar in verschiedene Räume des Familienlebens geführt, soll sich jedoch mit keiner Person direkt identifizieren.

Das Theaterpublikum ist meist über den Ton und sporadisch im Bild wahrnehmbar. Filmische Elemente, wie Blenden und Schwarzblenden, werden zur Verdeutlichung von Zeitsprüngen und zur Gegenüberstellung etwa von Helga und Erich benutzt: Erich arbeitet an seinem Schreibtisch, Helga am Wohnzimmertisch. Durch die Überblendung der beiden Bilder in 50% wird deren Distanz voneinander dargestellt (Abb. 20).



Abb. 20: Erich und Helga sind in ihre Arbeit vertieft, die Überblendung betont ihre Distanz voneinander.

Häufig werden ablaufende Uhren eingeblendet, die den Tagesablauf signalisieren. Einmal wird ein Kalenderblatt von einer Hand abgezogen, um ebenfalls das Vergehen von Zeit darzustellen (48:31). Zu einem Lied von Anna werden Fotografien eingeblendet, die die Ironisierung der Familie als Musterbeispiel von Friedfertigkeit unterstützen, indem sie die Familienmitglieder als sich raufend zeigen (19:14).

Lieder und Musik spielen zwar eine wichtige distanzierende Rolle, wirken jedoch insgesamt etwas unmotiviert und übernehmen keine systematische Funktion, etwa die der Figurenvorstellung. Nur das Lied der Anna Müller – „Meine Familie“ – wird immer wieder leitmotivisch eingespielt. Auch damit wird sie als Hauptfigur begleitet. Spielhandlungen, wie etwa ein Hin- und Herlaufen der Familie mit ablaufender Uhr in Überblendung oder der pantomimische Ablauf eines Abendessens, heben die Handlung aus einer besonderen Situation in eine generelle. Im Text – wie in der Ansage – wird immer wieder darauf hingewiesen, dass diese Familie sicher etwas Besonderes darstelle, doch Ähnlichkeiten mit dem Leben der Zuschauer auf jeden Fall beabsichtigt seien.

Der in diesem Stück im Vordergrund stehende Konflikt zwischen gesellschaftlicher Tätigkeit und familialer Gemeinschaft wird als Interessenkonflikt gestaltet, der sich aus den falschen Einstellungen einiger Familienmitglieder ergibt. Dass das Ziel hierbei die Aufrechterhaltung der Familie ist, stellt innerhalb der thematischen Orientierungen dieser Zeit eine Besonderheit dar. Der Konflikt endet in Kompromissbereitschaft. Der Erhalt der Familie ist ein gesellschaftliches Interesse. Private Belange werden im Sinne der Gesellschaft gelöst. Trotzdem die Familie sozusagen mustergültig ihr Problem meistert, werden in vielen satirischen Anspielungen, Parolen von Arbeitsenthusiasmus, Erfindergeist und Weiterqualifizierung verlacht.

3.4.2 *Wenn der Rosenkavalier kommt...*

Das Lustspiel wurde am 12.09.1975 (Donnerstag), um 20.30 Uhr im 1. Programm gesendet. Es ist außerhalb der Wiederholung am darauf folgenden Vormittagsprogramm nicht wieder gesendet worden. Folgende Einschätzungen des Komiteedienstes könnten dafür ausschlaggebend gewesen sein:

„Die mangelhafte Schwanksituation des Buches wurde auch vom flotten Inszenierungsgestus und vom intensiven Einsatz der Schauspieler nicht überwunden. Mancherlei Plattheiten und Geschmacklosigkeiten (Rütli-Schwur) erzeugten unfreiwillige parodistische Effekte, die die behandelte Problematik in Gefahr brachten, sie ärgerlich simplifizierten.“

„Die überhöhte Darstellung der Probleme ist meiner Meinung nach völlig daneben gegangen. Das Stück war für mich einfach eine schlechte Klamotte - und dafür habe ich keinen Nerv. Wobei ich die Grundidee, Konfrontation der Ritter (Überbleibsel der alten Zeit) nicht schlecht fand. Schade, daß da nicht mehr heraus kam.“ (DRA-Rosenkavalier)

Obwohl man also die Grundproblematik befürwortete, erregte der Umgang damit Anstoß bei den Programmbeobachtern. Zuschauerreaktionen sind nicht bekannt.

Inhalt

Das Stück *Wenn der Rosenkavalier kommt* verläuft auf zwei Ebenen, die im Laufe der Handlung zusammengeführt werden. Eine Art antiker Chor führt – als Rittergruppe verkleidet – in die jeweils folgende Stückhandlung ein. Doch die Ritter greifen auch direkt in die Handlung ein: auf der ‚realen‘ Ebene als Patenbrigade des Hortes, in dem die Hauptfigur arbeitet bzw. als Gesellschaft, welche die Frau in ihrem Streben nach Gleichberechtigung unterstützt oder auf der Märchenebene als Ritter, die „mittelalterliche Ansichten mit mittelalterlichen Methoden“ (1:08:25) bekämpfen.

An ihrem 50ten Geburtstag wird Ursula Grundmann von ihrem Mann eine Waschmaschine geschenkt, von ihrer großen Tochter ein Essservice, von ihrem Sohn ein Grill und nur von ihrer jüngsten Tochter eine persönliche Kleinigkeit. Sie verkündet ihrer Familie, dass sie wieder arbeiten gehen will. Als Beweggrund gibt sie dafür die geringe Achtung an, die ihr zu Hause zuteil wird. Sie will sich selbst verwirklichen. Dieser Wunsch führt zu heftigen Auseinandersetzungen, in denen nur die jüngste Tochter etwas überzogen die Emanzipationsbestrebungen der Mutter unterstützt. Die Auseinandersetzung endet mit einem kategorischen Nein des Ehemannes an das Publikum im Fernsehtheater und das Fernsehpublikum: „Und ich sage Euch, Mutter wird arbeiten gehen nur über meine Leiche.“

Die Mutter beginnt dennoch ihre Arbeit, in der sie aufgeht. Allerdings hilft ihr niemand im Haushalt, die Kinder sind es nicht gewohnt, und der Mann hat in seiner Freizeit andere Vorhaben. Selbst die Unterstützung der jüngsten Tochter stellt sich als leeres Versprechen heraus. Weil ihr die doppelte Belastung und die Diskussionen in der Familie zu viel werden, will Ursula Grundmann ihre Arbeit wieder aufgeben. Aber da hilft ihr die Patenbrigade des Kinderhortes, in dem sie arbeitet. Zunächst erscheint immer ein Rosenkavalier, welcher der gesamten Familie mitteilt, wie sehr er Frau Grundmann verehere. Die geschürte Eifersucht verhilft zwar zu einem ersten Nachdenken der Familienmitglieder, doch ändert sich nichts an dem Verhalten. Da kommt die Brigade als Ritter verkleidet ins Haus und „klagt“ die Familie an, weil sie die Mutter an ihrer Selbstverwirklichung behinderte. Die Mutter wird wegen selbstverschuldeter „Versklavung“ verwarnt. Nachdem aber am nächsten Tag wieder einer nach dem anderen mit vorgeschobenen Gründen verschwindet und die Mutter allein mit dem Haushalt bleiben soll, führt die Brigade die Familie in Ketten vor und die Mutter wird entführt und zwar am nächsten Wochenende zur Klassenfahrt mit ihren Kindern.

Analyse

In dem Stück geht es vordergründig um die Möglichkeit der Frau, sich in ihrer Berufstätigkeit selbst zu verwirklichen. Ursula Grundmann möchte, dass ihre Arbeit anerkannt wird, als sie sich entscheidet, wieder ins Berufsleben einzusteigen. Von einer dutttragenden ‚grauen Maus‘ verwandelt sie sich innerhalb des Stückes in eine selbstbewusste, natürliche Frau (Abb. 21-22).



Abb. 21-22: Ursula Grundmann verändert sich mit ihrer Berufstätigkeit nicht nur äußerlich. Im zweiten Bild lehnt sie lachend eine sexuelle Annäherung ihres Mannes ab, mit der er sie davon abhalten will, zur Arbeit zu gehen.

Damit ist die gesellschaftliche Norm vor allem ein persönliches Interesse geworden, das von der Gesellschaft unterstützt wird.

Neben diesem Hauptthema gibt es kaum Nebenthemen, die in dem Stück behandelt werden. Wie in *Mit 60 fängt das Leben an* werden jedoch bestimmte Lebensphasen, wie Sexualität vor der Ehe und in einer langjährigen Partnerschaft, angeschnitten.

Die Frage nach der Berufstätigkeit der Frau wird zunächst als Interessenkonflikt zwischen Ursula Grundmann und dem Rest der Familie dargestellt. Nur zu Beginn, als sie der Familie ihr Vorhaben eröffnet, und als sie kurzzeitig überlegt, dass sie die Arbeit wieder aufgeben muss, wird so etwas wie ein innerer Konflikt deutlich, der sich aber mit der Unterstützung der Brigade löst. Ursula Grundmann ist mit ihrem Bestreben nach Selbstverwirklichung auf dem richtigen Weg, darüber gibt es wenig Zweifel. Dem Mann hingegen kommt es gar nicht in den Sinn, sich selbst im Haushalt zu betätigen. Der ehrliche Arbeiter wird dabei mit Sprüchen wie „Frauen haben eben keine Hobbys“ (38:22), so negativ und ignorant dargestellt, dass die gespielte Liebe zwischen dem Ehepaar unglaubwürdig wird. Die mittlere Tochter schiebt eine Qualifizierung als Begründung vor, derentwegen sie fortan nicht im Haushalt helfen kann, der Sohn wird bald heiraten, und die jüngste Tochter sagt zwar Unterstützung zu, doch sie sieht diese Unterstützung eher unter dem Stichwort der Frauenbefreiung als aus einer wirklich praktischen Sicht. Die unterschiedlichen Interessen rühren also auch hier aus den falschen oder wie es in dem Stück heißt ‚mittelalterlichen‘ Vorstel-

lungen, dass die Mutter nicht arbeiten gehen muss und der Rest der Familie sich nicht um den Haushalt sorgen braucht.

Hier kommen die Ritter – oder die Hort-Brigade – ins Spiel, die bereits seit Beginn des Stücks das Publikum von der Richtigkeit der Ansicht von Ursula Grundmann überzeugen. Mit ihrer Hilfe soll es jetzt gelingen, die Familie zur Einsicht zu bringen. Aber die ‚Gesellschaft‘ in Form der Brigade hat ganz schöne Mühen dabei. Zunächst versucht sie über einen Rosenkavalier die Achtung vor der Mutter und deren Arbeit zu vermitteln, erreicht aber vor allem Eifersucht und das Bestreben der Familie, ihrer Mutter zu zeigen, wie wertvoll *sie als Familie* sind. Als Ritter erreichen sie zwar einen Schwur der Familie, die Mutter zu unterstützen, aber bereits am nächsten Morgen ist alles wieder vergessen. Hier zeigt sich, dass die allein gelassene Mutter bereits gelernt hat, sich auf die Brigade zu verlassen. Sie findet in ihrer Wohnung überall Rosen und sie weiß, sie ist nicht allein. Als ihre Familie in Ketten vorgeführt wird, steht sie auf der Seite der Gesellschaft (Abb. 23-24). Die Einsicht der Familie lautet „Gegenplan“ in Form eines Haushaltsplanes.



Abb. 23-24: Ursula Grundmann ist sich der Hilfe ‚ihrer Ritter‘ bewusst. Die Familie muss ihr Fehlverhalten einsehen.

So spaßhaft die Thematik aufgebaut ist, so ungehobelt wirkt die Lösung, die ein Ensemble von Vereinigung und Friedfertigkeit darstellt. Die Gesellschaft zwingt die Familie zu einer Einsicht, gegen die sie sich mit Händen und Füßen wehrt und die sie in einen taktischen Gegenplan ummünzt. Damit ist zwar der Interessenkonflikt gelöst, die Mutter hat sich durchgesetzt, aber die Lösung ist von außen mit Gewalt – obwohl in heiterem Gewand – erfolgt. Weder der Stärke von Ursula Grundmann noch der Einsicht der Familie in die Bedürfnisse ihrer Frau und Mutter ist diese Lösung zu verdanken. Damit entsteht eigentlich eine kontraproduktive Aussage, denn das Stück sollte ein Beitrag zum 25-jährigen Bestehen der DDR sein.

Ein Interessenkonflikt, der lediglich in als falsch auszumachenden Einstellungen begründet liegt und der von der Gesellschaft gelöst wird, ohne dass wirklich Kompromisse oder Änderungen erfolgen: Diese Konfliktstruktur wird von den Machern mit

den in der DDR herrschenden Konfliktvorstellungen begründet. Das Märchenstück unterscheidet sich vom bürgerlichen Schwank, denn: „keine der Figuren wird entstellt (körperlich oder geistig) und mit Hilfe dieser Mittel der Lächerlichkeit preisgegeben.“ (DRA-Rosenkavalier) Das Stück sei in einen märchenhaften Rahmen gepackt worden, weil damit keine direkten Interessengegensätze dargestellt werden müssten: „Es sind eben nicht mehr die antagonistischen Widersprüche zu lösen, sondern die alltäglichen, die mit dem Gewohnheitsdenken und -ansprüchen zusammenhängen.“

Außerdem heißt es: „die Figuren sind nicht Objekte irgendeines Zufalls oder der Elemente. Sie sind Subjekte, das heißt sie bestimmen die Vorgänge der Szene bewußt“ (ebenda). Ursula Grundman soll also die so genannte bewusste Gestalterin ihres sozialistischen Lebens sein, die von gesellschaftlichen Umständen nicht an ihrer persönlichen Entwicklung gehindert, sondern von ihnen unterstützt wird. Diese Aussagen werden im Stück keineswegs konsequent eingehalten und die gesellschaftlichen Inhalte – unfreiwillig oder bewusst, sei an dieser Stelle nicht entschieden – gründlich unterlaufen.

Die didaktischen Forderungen der ‚Ritter‘ verursachen große Heiterkeit im Publikum. „Wer zum Teufel hat sich in unsere Familienangelegenheiten zu mischen“ (1:08:11), fragt der Vater. Die Antwort des Ritters: „Die Gesellschaft, mein Freund!“ ist über eine nahe Einstellung betont, aber sehr ambivalent gespielt und ruft lautes Lachen hervor. Im Exposé war geplant, diesen zentralen Ausspruch „mit Grabesstimme“ hervorzu- bringen.

Noch dazu ist die eigentliche Witzfigur des Stückes der Hausobmann, der als unlieb- samer Horcher und neugieriger Eindringling regelmäßig zur Tür hinausgeschoben wird. Ausgerechnet dieser stellt aber mit seiner Hausgemeinschaft die Form von Ge- meinschaft dar, die im Sozialismus ja vorherrschen soll.

Wie auch im Stück *Mit 60 fängt das Leben an* schieben die Familienmitglieder gesell- schaftliche Verpflichtungen nur vor, um sich vor der Hausarbeit zu drücken. Weiter- qualifizierung, Sportfest und Singfest verhindern die Unterstützung der Mutter neben den privaten Hobbys des Vaters, Fußball, und einem Ausflug des Sohnes mit seiner zukünftigen Ehefrau.

Wir finden also in der groben Konfliktstruktur ein Ausfechten von falschen Ansichten gegen die richtigen Einstellungen. In einer tiefergehenden Betrachtung und vor allem durch die Darstellung des Stückes als Märchen wird jedoch die Gesellschaft als Regu- lator familiärer Konflikte, wie sie aus der Selbstverwirklichung einer Ursula Grund- mann entstehen könnten, parodiert. Es entsteht eine Art Doppelmoral, die konkrete familienpolitische Werte postuliert, sie jedoch unglaubwürdig darstellt. In diesem Widerspruch dürfte auch die eingangs zitierte Ablehnung der Programmeobachter begründet sein.

Dass Helmut Grosz als Autor weiterhin viele Jahre für das Fernsehen und das *Fernsehtheater* schreibt und dass das Vorhaben ein ‚höchst sozialistisches‘ war, spricht dafür, dass hier ein Stück vorliegt, bei dem der Versuch, wichtige Normen in heiteren dramatischen Formen darzustellen, nicht nur an einer gewissen Unglaubwürdigkeit scheitert, sondern sich in seiner Aussage ins Gegenteil verkehrt. Auch der vordergründig didaktische Anspruch unterstützt diese Vermutung. Der Untertitel der Produktion verweist eindeutig auf die parabelhafte Absicht, „ein Struwpeter für Erwachsene“ zu sein.

Einen großen Anteil an diesem Scheitern kommt dabei der Spielweise der Ritter zu, die von Anfang an die Aufgabe haben, die Leute auf heitere Weise zu belehren. Aber das gestische und mimische Spiel der vier Leute lässt deren erzieherisch gemeinten Einlagen ins Lächerliche abgleiten. Das Publikum stellt sich im Laufe des Lustspiels darauf ein und lacht dankbar über die Einlagen (Abb. 25).



Abb. 25: Clowneske Einlagen tragen zur Schwankhaftigkeit des Stückes bei. Die aber sind für das didaktische Anliegen kontraproduktiv, weil die Ritter mit dieser Überhöhung unglaubwürdig werden.

Die einzelnen Episoden des Schwanks werden nicht nur durch die Spieleinlagen der Ritter voneinander getrennt, sondern auch mit Hilfe der Einblendung von Zeichnungen in Form eines Buches, die umgeblättert werden. Das Gespräch der Mutter mit dem Brigadeleiter ist in ein Puppenspiel gekleidet, bei dem beide die Puppen führen. Als Stück wird *Aschenputtel* gegeben, anhand dessen Text die Sorgen von Frau Grundmann bezeichnet werden. Am Ende fragt der Brigadeleiter nicht nur: „Sollen wir unserem Aschenputtel helfen, Kollegen?“ sondern auch ins Publikum: „Hochverehrtes Publikum. Wollen wir unserer Frau Grundmann helfen?“. Das Publikum antwortet mit „Ja“ (34:02). Sowohl inszenatorisch als auch visuell wird also der Märchencharakter vermittelt – und das vermutlich einmal zu oft. Denn das Spiel wechselt mit den Ansagen der Ritter häufig ab. Das führt zu ständigen Unterbrechungen der Spielhandlung, die relativ lange lediglich die Tatsache zeigt, dass sich die Familie gegen eine Mitwirkung im Haushalt wehrt. Die verschiedenen Variationen der gleichen Problematik

erzeugen trotz unterhaltsamen ‚Ritterauftritten‘ durchaus Ermüdungserscheinungen beim Publikum: Gegen Ende der Aufzeichnung werden deren Minen erkennbar gequälter beim Klatschen.

So ‚experimentell‘ die dramaturgische Gestaltung ist, so einfallslos ist die mediale Präsentation. Es handelt sich um eine Farbaufzeichnung, und vermutlich deshalb wurde esameratechnisch simpel produziert. Es gibt nur drei Kamerapositionen, die das Spielgeschehen in überwiegend totalen bis halbnahen Einstellungen präsentieren. Nahe Einstellungen gibt es – wie in *Mit 60 fängt das Leben an* – kaum.

Auch in der Bühnenausstattung und Handlungsführung ist das Stück einfach gehalten. Außer den ‚Trennern‘ in Form von umgeblättern Büchern, gibt es keine medien-spezifischen Elemente. Die Bühne zeigt ein typisches DDR-Wohnzimmer, mit einem Tisch und einem großen Sessel im mittleren Raum, wobei der Wohnungseingangsbereich durch eine offene Wand sichtbar gemacht wurde.

3.4.3 *Tschüß bis Freitag*

Das Stück von Ursula Damm-Wendler und Horst-Ulrich Wendler ist am 10.12.1974, einem Dienstag, um 20.45 Uhr im 2. Fernsehprogramm gesendet worden. Wiederholt wurde es zweimal im 1. Programm und zwar am 28.02.1975, um 9.30 Uhr und zuletzt am 28.08.1980, um 22.00 Uhr. Die Tatsache, dass das Stück zunächst im 2. Programm, dass zu der damaligen Zeit ja noch eine Art Spartenfunktion hatte, gesendet wurde und noch sechs Jahre später im 1. Programm, wenn auch nicht zur Hauptsendezeit, wiederholt wurde, spricht dafür, dass es entweder gute Zuschauerresonanzen erlebte oder von den Programmplanern zumindest noch längere Zeit als sendetauglich eingeschätzt wurde. Damit ist es zwar keinesfalls ein ‚Dauerbrenner‘, aber es scheint doch gut angekommen zu sein. Weitere Informationen über diesbezügliche Entscheidungen oder Reaktionen gibt es allerdings nicht.

Inhalt

Volker und Gundula sind seit einem halben Jahr verheiratet. Seit fünf Monaten bauen sie eine Wohnung aus, und jetzt fehlt nur noch die Badinstallation, die gerade von einem völlig überarbeiteten Klempner – in Schwarzarbeit – ausgeführt wird. Gundula und Volker haben sich geschworen, sich nie räumlich zu trennen, aber ausgerechnet an ihrem halbjährigen Jubiläum erhält Volker die Möglichkeit, an dem Aufbau eines Kühlturms zu arbeiten. Er soll mithelfen, ein Verfahren auszuprobieren, dass er selbst mitentwickelt hat. Das würde bedeuten, für mindestens ein halbes Jahr auf Montage zu sein.

Gundula will nicht allein sein, sie ist eifersüchtig auf die Bauleiterin, der sie Volker mal ausgespannt hat. Aber sie will nicht mitkommen, weil ihr die Baustellenatmosphäre nicht behagt. Außerdem macht sie gerade eine Qualifizierung, und die Wohnung will sie auch nicht allein lassen. Volker sieht in dieser Arbeit eine berufliche Chance und eine Möglichkeit, aus einem ehelichen Trott heraus zu kommen, den er als bedrohlich und langweilig empfindet. Es entspinnt sich ein szenisch dargestellter Dialog darüber, was Ehe ist und wie man solchen Konflikten begegnet. Am Ende wird dem Zuschauer die Entscheidung überlassen.

Analyse

Hauptsächlich wird in dem Stück die Frage behandelt, worauf eine Ehe eigentlich beruht und wie viel Freiheit dabei dem Partner gegeben werden kann und soll. Die Vereinbarkeit von Beruf und Familie stellt sich in diesem Stück als Anlass nicht als Thema dar. Die mögliche Trennung ruft einen schon länger schwelenden Konflikt zwischen beiden wieder hervor, der sich um die unterschiedlichen Auffassungen davon dreht, wie weit man in der Partnerschaft Freiheiten zulassen soll. Zunächst geht es hier nicht um die Frage, *dass* Beruf und Familie vereinbar sein müssen, sondern um ganz private Vorstellungen von Glück und Liebe. Damit stimmt die Konfliktstruktur im Lustspiel nicht mit der in der Wirkungsabsicht angesprochenen ‚gesellschaftlichen Notwendigkeit‘ überein. Die Wirkungsabsicht lautete:

„Wir wollen mit dem Stück auf heitere Weise die Frage aufwerfen, wie sich Eheleben und Beruf unter verschiedenen Bedingungen in Einklang bringen lassen. Das setzt voraus, dass beide Partner sich bemühen, gesellschaftliche Notwendigkeiten und private Interessen in Einklang zu bringen. Dass entsprechend des Genres die Probleme immer von der komödiantischen Situation her aufgegriffen werden, versteht sich dabei von selbst.“ (DRA-Tschüß)

Die Haupthandlung ist als Interessenkonflikt gestaltet, dem unterschiedliche Auffassungen von Freiheit in der Ehe zugrunde liegen. Gundula sieht die Ehe vor allem als Erfüllung ihres Traumes, „nicht alleine zu sein, niemals alleine sein zu müssen.“ (1: 12:20) Er hingegen hat Angst vor Gewöhnung und Langeweile. Denn mit der Bemerkung: „dauerndes Zusammensein hält doch niemand aus“ (01:35), eröffnet Volker gleich am Anfang diese Problematik. Beide sind sich aber einig, dass die einzige Grundlage der Ehe die Liebe ist. Eine ähnliche Berufstätigkeit und die damit verbundenen Gemeinsamkeiten werden als Voraussetzung abgelehnt.

Die beiden Partner schlüpfen nacheinander in die Rollen vermeintlicher Nebenbuhler. In ‚Spielen im Spiel‘ testen sie den anderen. Gundula verkleidet sich als Bauingenieurin Martina, mit der Volker zusammen arbeiten würde. Gundula zieht dabei die Register von gemeinsamen Interessen und dem immer spannenden Streben nach Fortschritt:

„Sei froh, dass du wieder hier bist. Hier ist ein ganz anderes Leben. Hier wird gebaut, gekämpft, gefeiert, geschwitzt, geflucht und gelacht. Hier gehörst du dazu. Hier bist du nicht in Gefahr, ein satter Spießbürger zu werden.“ (25:31)

Doch für Volker zählt die Liebe zu Gundula, derentwegen er seinen Sport aufgegeben hat, derentwegen er nicht mehr raucht und trinkt. Denn, so sagt Volker optimistisch-verfänglich: „Wenn uns der Gesprächsstoff ausgeht, dann angeln wir uns eben ein Baby.“ (28:38)

Volker versucht in Verkleidung eines Dr. Knappe seine Frau mit kulturellen Aktivitäten – erst Theater, dann Bar, dann das Zimmer – zu locken und ihr so die kleinen musischen Erlebnisse zu schaffen, für die ihr Mann wenig Interesse hat. Als sich Gundula in diesem Spiel auf einen Kuss einlässt, siegt die Eifersucht von Volker, und er entscheidet sich, nicht auf Montage zu gehen. Doch diese Lösung markiert nicht das Ende des Stückes. Gundula tritt aus dem Spiel heraus, ruft den Klempner und Volker zu sich und diskutiert – dem Publikum zugewandt, ob das nun die richtige Lösung sei. Der Schlussdialog lautet folgendermaßen:

- Der Klempner schlägt beiden vor, sich zu versöhnen und „Dann geht er nach Mückendorf II.“
- Weite Einstellung, die alle drei zeigt; Volker: „Und du kommst doch mit als Verkäuferin.“
- Gundula: „Oder wir bleiben beide hier.“
- Klempner: „Oder ihr geht beide auseinander.“
- Gundula und Volker drehen sich zum Klempner rum; beide: „Quatsch.“
- Gundula alleine: „Oder ich bekomme ein Kind.“
- Volker in Nahe, freudig erstaunt: „Aber das war doch erst viel später eingeplant.“
- Gundula in Nahe lächelnd: „Aber dann hätten die Magenschmerzen doch eine Begründung.“
- Klempner in Nahe in die Kamera: „Es gibt viele Möglichkeiten“;
- Gundula in Nahe in die Kamera: „erschreckend viele Möglichkeiten“;
- Volker in Nahe in die Kamera: „herrlich viele Möglichkeiten.“
- Klempner in Nahe in die Kamera: „Nur eine die gibt es nicht.“ Gundula und Volker „Welche?“
- Aufzieher auf alle drei; der Klempner: „Die einzig richtige, für alle verbindliche, die gibt es nicht.“ und dann in die Kamera „Und das ist vielleicht gut so, oder?“
- Dann beginnt der Klempner sein Lied: „Denn wenn man Mäßigkeit nicht übt, folgt auch der Ärger prompt...“ – alle drei singen ins Publikum und die Kamera (Abb. 26).



Abb. 26: Am Ende stellt das Ehepaar gemeinsam mit dem Klempner fest, dass es in solch einem Konflikt unendlich viele Möglichkeiten gibt, nur Mäßigkeit sollte man in seinen Wünschen üben.

Die Handlung dreht sich also um einen sehr privat gehaltenen Konflikt, bei dem es nicht um die falsche oder richtige Einstellung geht, sondern um die Darstellung von zwei verschiedenen Auffassungen von Liebe und Freiheit. Die Ehe wird als wichtiger Wert verhandelt, ohne damit auf gesellschaftliche Normen zu verweisen. Doch die Lösung in Form einer Auflistung verschiedener Möglichkeiten wirkt unbefriedigend und vordergründig erzieherisch motiviert. Vertrag euch, lautet die Botschaft, wie, das müsst ihr selbst entscheiden und zwar auch in dieser Aussage unabhängig vom Postulat der grundsätzlichen Vereinbarkeit von Beruf und Familie.

Mehr als in den anderen beiden Stücken wird in der Inszenierung eine Identifizierung des Zuschauers mit dem Geschehen und den Hauptpersonen forciert. Beide Ehepartner teilen ihre Gedanken und jeweiligen Gefühle in einer Art ‚zur Seite‘ dem Publikum mit (Abb. 27).



Abb. 27: Mal durch eine Schranktür getrennt, mal an verschiedenen Orten des Raumes, teilen die Protagonisten ihre subjektiven Beobachtungen und Gedanken dem Publikum mit.

Eine distanzierende Ansprache aus dem Publikum findet nicht statt, das Paar stellt sich selbst vor, mit direkten Blicken in die Kamera und in das Publikum (Abb. 28-29). Auch ein Verweis, der die Zuschauer um die Beachtung etwaiger Ähnlichkeiten zu

ihrem Leben bittet, fehlt. Lediglich die Lieder distanzieren immer wieder vom Geschehen und bezeichnen entweder die drei Charaktere oder die jeweilige zu verhandelnde Thematik.



Abb. 28-29: Mit einem Zoom auf das sich umschlungen haltende Paar wird das Stück eröffnet.

Die häusliche Atmosphäre ist sehr kleinbürgerlich dargestellt. Regelrecht spießig wirkt das Zuhause des jungen Ehepaars. Denn obwohl Gundula erst ein halbes Jahr verheiratet ist, hat die junge Ehefrau ihren Haushalt perfekt im Griff. Sie weiß, wann sie ihre Betten abziehen muss, wie es mit ‚ihrer‘ Wäsche steht. Sie packt Volker den Koffer, bügelt, kocht Kaffee, bereitet Abendbrot und Frühstück zu und trägt dabei immer fleißig die Kittelschürze (Abb. 30). Dafür bedankt sie sich ausdrücklich bei Volker, als der beim Aufräumen der Wohnung hilft. Sexualität wird, wie Volker verschämt in einer Einstellung außerhalb der Szene aus einem Fenster heraus mitteilt (Abb. 31), am Samstagvormittag gelebt.



Abb. 30-31: Das eheliche Zusammenleben wird sehr kleinbürgerlich dargestellt. Gundula ist perfekt im Haushalt, über Sexualität wird verschämt gesprochen.

Gundula sehnt sich naiv-großherzig mal nach Ausgehen und ein bisschen Kultur. Volker ist als Mann und Ingenieur ein Vertreter der Rationalität, während sie mit ihrem Bedürfnis, sich wohnlich einzurichten, die sinnliche Seite vertritt. Volker hat Gundulas Mutter aus der Wohnung geworfen, weil er nicht dafür ist, dass zwei

Generationen unter einem Dach leben. Dass ein Kind dagegen helfen soll, wenn ihnen die Gesprächsthemen ausgehen, zeugt von einer naiven Glückserwartung beider. Entsprechend dem Lied vom Klempner, das am Anfang und zum Ende des Stückes gesungen wird, hilft vor allem Mäßigung – in erotischen, materiellen und individuellen Belangen – den ehelichen Frieden zu erhalten. Denn: „Will man zu viel, merkt man betrübt, dass man oft nichts bekommt. Denn wenn man Mäßigkeit nicht übt, folgt auch der Ärger prompt“ (1:18:19), heißt es darin.

Der Klempner ist dafür das perfekte Gegenbeispiel, denn er ist aufgrund der eigenen materiellen Wünsche völlig überarbeitet. Er ist jedoch keine negative Figur, sondern hat im Stück die Funktion, in ‚unpassenden‘ Momenten Komik zu erzeugen und zum Ende eine Reflektionsfigur zu sein. Als Slapstick-Figur, die sich falsch hinsetzt, einen Blumentopf auf den Kopf kriegt, sich verschluckt, ständig alles vergisst, ist er ein Sympathieträger, dem man die ernstesten Worte am Ende des Stückes abnimmt.

Die Komik des Stückes rührt vor allem aus einem Sprachwitz, der über falsche Anschlüsse, hauptsächlich zwischen dem Paar und dem Klempner und untereinander erfolgt. Zudem gibt es in der Handlung mehrere ‚running gags‘.

Für die Schwarz-Weiß-Aufzeichnung wurden vier Kameras eingesetzt, von denen eine hinter der Bühne positioniert ist. Sie filmt nur zwei kurze Szenen im Bad des Ehepaares – das Lied des Klempners und den Abspann – die vermutlich für die Theaterzuschauer nicht sichtbar waren. Neben kurzen Überblendungen, die der Schnittfolge weiche Übergänge geben, werden keine weiteren medialen Mittel verwendet. In den Kadrierungen wird der identifikatorische Ansatz der Figuren unterstützt. Besonders bei den Ansprachen an das Publikum, aber auch in emotionalen Momenten gibt es nahe Einstellungen. Die bildästhetische Gestaltung unterstützt also die private Grundstimmung des Stückes.

Gespielt wird hingegen häufig mit dem Bühnenbild. Camping-Klapptisch, Klappstühle und ein Schlafzimmer, das wie eine Art Schrank geöffnet wird, stellen einen sehr eigenständigen Wert im Stück dar. Sie vermitteln die Enge der Wohnung, in der der Tisch für jedes Essen neu hervorgeholt werden muss und das Schlafzimmer tagsüber hinter einer Holzkonstruktion verborgen bleibt. Das ständige Verrücken der Möbel erzählt den improvisatorischen Charakter der Wohnverhältnisse. Ein junges Ehepaar muss sich seinen Wohlstand erst erarbeiten und solange mit Provisorien auskommen. Gundula und Volker haben damit keine Schwierigkeiten, lautet die visuelle Aussage des Bühnenbildes.

Musik und Töne werden in diesem Stück ebenfalls differenziert eingesetzt. Die Lieder sind trotz ihrer fast einfältig wirkenden Texte sehr eingängig komponiert. Man erfährt neben der Aufforderung zur Mäßigkeit ‚Weisheiten‘, wie: „Irgendetwas ist immer“ (also es gibt kein ungetrübtes Glück); „Niemals am Gewohnten kleben. Heute ist wichtig“ und „Eine Ehe darf kein Gefängnis sein“.

Die einfallsreiche Bühnendekoration und viel dramaturgisches Handwerk verhelfen der eigentlich substanzlosen Geschichte zu Unterhaltsamkeit.

3.5 Die Wertesysteme der Familienserie und der Theaterstücke im Vergleich

Zur Aufstellung dieses Wertesystems wurden einzelne Figurenreden positiv und negativ sanktionierten moralischen Wertungen festgehalten. Auch wenn derartige Wertungen durch Handlungen erfolgten, also Misserfolg oder Ausschluss etc., haben sie hier ihren Eingang gefunden. In dem folgenden Vergleich werden aus Platzgründen keine Beispiele genannt. Allerdings ist keines der hier genannten Parameter etwa nur aufgrund einer einzigen Aussage zustande gekommen. Insgesamt stellt die Familienserie viel deutlicher und stringenter familienpolitische Werte in den Mittelpunkt. Deshalb werden deren Aussagen mit den Fernsehstücken in Bezug gesetzt. Was die Aufstellung dieses Wertesystems ausgesprochen erleichterte, ist die Tatsache, dass politisch relevante Auffassungen und Eigenschaften – außer in speziell genannten Fällen – nie unterschiedlich bewertet wurden. Es gab also keine Notwendigkeit, über bestimmte Tendenzen zu entscheiden. Auch diese Eindeutigkeit spricht dafür, dass es ganz konkrete Vorstellungen von der Seite der Macher gab, was als gut und was als schlecht einzuschätzen war.

Für den Vergleich des Wertesystems, das aus den Aussagen der *lieben Mitmenschen* extrahiert wurde, mit den Aussagen der Stücke muss zunächst ein wichtiger thematisch-inhaltlicher Unterschied festgehalten werden. Die Parameter „Einstellung zur DDR“ und „Geschichtsbild“ werden in der tieferen Konflikt- und Wertestruktur der Stücke nicht behandelt. Dass diese beiden Elemente in den Stücken nicht vorkommen, kann verschiedene Ursachen haben. Zum einen würde sich darin eine Änderung der Themen innerhalb des Fernsehsystems abzeichnen, die Familienserie müsste demnach in ihrer politisch-didaktischen Orientierung näher an die 60er Jahre gerückt werden. Zum anderen zeigt sich darin auch, dass Familie in den Fernsehstücken in einem viel engeren und konkreteren Konfliktraum behandelt wird als in der Familienserie. Dafür dürften zwar die örtlichen Gegebenheiten – Einschränkung der Komplexität – eine Rolle spielen, aber auch ein anderer dramaturgischer Ansatz, der diese gesellschaftlichen Dimensionen in den ‚kleinen Gegenwartsgeschichten‘ nicht thematisiert, sondern voraussetzt. Diese Vermutung wird im Vergleich der Konfliktstrukturen noch näher zu beleuchten sein.

Für den Vergleich der anderen drei Parameter „Verhältnis von Individuum und Gesellschaft“; „Arbeit, Bildung und Beruf“ sowie „Ehe-, Geschlechter- und Familienverhältnisse“ wurden die Kernaussagen der Familienserie und der Stücke wie folgt ermittelt.

3.5.1 Verhältnis von Individuum und Gesellschaft

1. Verwandtschaftliche Beziehungen werden in der Familienserie als Loyalitätsfaktor abgelehnt, denn diese stehen nicht über den gesellschaftlichen und beruflichen Verpflichtungen. Das heißt allerdings nicht, dass Familie als Wert aufgegeben wird, sondern zwischen diesen beiden Bereichen muss vermittelt werden.

Für die Fernsehstücke steht vielmehr die Notwendigkeit der Vermittlung zwischen Gesellschaft und Familie im Kernpunkt der Aussagen. Dies geschieht aus der Sicht innerfamiliär begrenzter, das heißt auf den familiären Raum bezogener, Konflikte. Verwandtschaftliche Beziehungen werden als Loyalitätsfaktor dementsprechend nicht betrachtet, Familie als intim-geschlossener, dennoch mit der Gesellschaft zu vereinbarenden Kreis postuliert. Die Möglichkeit des Eingriffes der Gesellschaft in innerfamiliäre Konflikte wird in *Wenn der Rosenkavalier kommt...* zwar direkt angesprochen, aber die Publikumsreaktionen zeigen, dass diese Vorstellung 1974 bereits als lächerlich empfunden wurde.



Abb. 32: Die Hausgemeinschaft der *lieben Mitmenschen* errichtet gemeinsam einen Spielplatz.

2. Das Leben in der Gemeinschaft ist immer fröhlich (Abb. 32), niemand fühlt sich einsam. Außenseiterbestrebungen, wie denen von Carola Bärenburg, begegnet man, indem man die Leute schrittweise und einfülsam in die Gemeinschaft integriert. Für die Stücke gilt diese Aussage auch für den innerfamiliären Bereich. Falsche Einstellungen werden geschlossen abgelegt, die Lösungen erfolgen sozusagen im kleinen Kollektiv. Auch in den Charakterzeichnungen werden individuelle, herausragende Eigenschaften vermieden.

3. Arbeitskollegen, Studienkollegen und andere Helfer sind in der Familienserie ein wichtiger und bereichernder Bestandteil auch im privaten Leben.

Dieser Aspekt findet sich in Fernsehstücken in abgeschwächter Form wieder. Nur in *Wenn der Rosenkavalier kommt...* wird der Hausobmann geradezu als neugieriger Eindringling behandelt.

4. Der Unterordnung des Individuums unter die sozialistische Gesellschaft entspricht die Ablehnung von materiellen Interessen.

Auch in allen drei Stücken wird materielle Orientierung als negativ dargestellt und freiwillige Beschränkung in diesen Belangen propagiert.

5. Andere charakterliche Eigenschaften, welche die Einordnung in eine Gesellschaft vereinfachen, werden positiv bewertet. Das sind Offenheit, Ehrlichkeit, Vertrauen, Sinn für Gemeinschaft, selbstloser Einsatz für die Gemeinschaft. Dem entgegengesetzt werden Eigenschaften negativ sanktioniert, die die Aussonderung des Einzelnen unterstützen würden, wie etwa Bestrebungen, sich von Anderen abzuheben.

Die in der Familienserie mit einer gesellschaftlichen Dimension versehenen Aussagen werden in allen drei Stücken innerhalb der Familie postuliert. Bescheidenheit, Sinn für Familie und gegenseitige Hilfestellung bilden neben der Liebe das Grundgerüst des familiären Zusammenhaltes. Es werden auf der anderen Seite aber keine Wege aufgezeigt, die eine Vereinbarung mit individuellen Zielen ermöglicht.

6. In der Familienserie wird im ganz persönlichen Eingestehen von Problemen und Fehlern schonungslose Offenheit vor allem sich selbst gegenüber gefordert, dafür wird dann mit den ‚Schwächen‘ loyal umgegangen. In der politischen Abgrenzung ist diese Stellungnahme ohne Rücksicht auf private Angelegenheiten gefordert. Besonders die Partei übernimmt dabei die Führungs- und Vertrauensrolle.

Diese politische Dimension ist in allen drei Stücken nicht vorhanden.

7. Die Armee hat in der Familienserie neben ihrer Beschützerfunktion, die der vertrauenswerten aber bestimmten Führung.

Das Thema Armee und Polizei spielt in den Stücken keine Rolle.



Abb. 33: Der Hausobmann Reichert (Mitte) ist Mitglied der Kampfgruppen und muss zu einer Übung. Der Sohn der Freundin aus Frankfurt am Main (rechts im Bild) nimmt das mit unbekümmertem Interesse wahr. Für Hans (links), der selbst Offizier der Reserve ist, ist das ein völlig normaler Vorgang.

3.5.2 Arbeit, Bildung und Beruf

1. In der Familienserie wird mehrfach gefordert, dass Bildung immer an praktisches Verständnis gebunden sein muss. In den Fernsehstücken erhält dieses Postulat eine Wendung: Es ist in *Tschüß bis Freitag* zwar enthalten, aber steht dort auf dem Prüfstein zugunsten der Ehe. In *Mit 60 fängt das Leben an* wird diese Forderung als leere Floskel parodiert.

2. Bildung steht allen Menschen aus jeder Schicht offen. Der Aspekt wird in den Stücken nicht thematisiert.

3. Die Familienserie postuliert Weiterbildung als eine gesellschaftliche Forderung, die mit einem Studium oder einer Ausbildung noch längst nicht abgeschlossen ist. In allen drei Stücken wird eine Qualifizierung als Vorwand dargestellt, sich gegen bestimmte Veränderungen zu sträuben. Erich (*Mit 60 fängt das Leben an*) begründet damit sein Unvermögen, im Haushalt zu helfen. Auch die mittlere Tochter von Ursula Grundmann (*Wenn der Rosenkavalier kommt...*) schiebt diesen Grund vor. Gundula benennt ihre Qualifizierung in *Tschüß bis Freitag* als Grund, nicht mit auf die Baustelle zu wollen. Damit wird diese Forderung in allen drei Stücken mit einer Doppelmoral belegt. Jeder macht eine Qualifizierung und vor allem dann, wenn er zu etwas anderem keine Lust hat.

4. In der Berufswahl ist es vor allem wichtig, dass die eigenen Fähigkeiten und Fertigkeiten mit den eigenen Interessen übereinstimmen. Die Art des Berufes und die berufliche Tätigkeit bestimmen die Position des Individuums in der Gesellschaft. Im Beruf macht man sich für die Gesellschaft nützlich und gerade deshalb vermittelt die Arbeit ein Gefühl gebraucht zu werden und sich in der Gemeinschaft wohl zu fühlen. Auch in den Fernsehstücken identifizieren sich die Protagonisten bedingungslos mit ihrer Arbeit. Aber in keinem Stück wird die gesellschaftliche Dimension direkt geäußert: Arbeit wird ausschließlich als persönliches Bedürfnis behandelt, nicht als gesellschaftliche Notwendigkeit.

5. Jede Arbeit, wenn sie ehrlich ist, verdient die gleich hohe Achtung. Auch die Fernsehstücke unterstreichen diese Aussage. Ein „einfacher Arbeiter“ zu sein, wird positiv bewertet.

6. In der Familienserie wird häufig gezeigt, dass den jungen Sozialisten generell ein großer Zukunftsoptimismus eigen ist. Er begründet sich in dem Bewusstsein, die Gesellschaft aktiv mitzugestalten.

Diese Aussage ist in *Tschüß bis Freitag* konkret vorhanden. In *Mit 60 fängt das Leben an* wird diese Parole jedoch mehrfach ironisierend behandelt. Zur Eile ihrer Enkeltochter

Inge sagt Anna Müller etwa: „Es ist ne wahre Freude, wenn man die künftigen Erbauer des Sozialismus so dahinstürmen sieht“ (28:47). Das Publikum reagiert mit Lachen.



Abb. 34: Hans und sein Freund bei der Beobachtung der Sojus. Freudig erregt ruft er in den Himmel: „Kommt heil wieder runter, Genossen!“

3.5.3 Ehe-, Geschlechter- und Familienverhältnisse

1. Grundsätzlich sind die Geschlechter in ihren persönlichen Entscheidungen gleichberechtigt und selbstständig. Das ist eine Forderung, die auch in den Stücken didaktisch immer wieder geäußert wird. Beide Partner sind berufstätig, die Arbeit im Haushalt soll auf alle Familienmitglieder verteilt werden. Allerdings werden diese Aussagen in allen Sendungen auf der Handlungsebene unterlaufen.

2. Ledige Mütter sind grundsätzlich nicht negativ zu beurteilen. Dieser Aspekt kommt in den hier untersuchten Stücken nicht vor, spielt in anderen Sendungen thematisch eine wichtige Rolle.

3. Nur Liebe sonst nichts begründen eine Familie. In der Familie wird diese Gleichberechtigung wie ein kollektiver Zusammenhalt verstanden, in dem einer dem anderen unter die Arme greift.

Auch diese Normen finden sich in allen drei Stücken und in der positiven Belegung entsprechender Eigenschaften wieder. In *Mit 60 fängt das Leben an* und in *Wenn der Rosenkavalier kommt...* wird die gegenseitige Liebe der beiden Ehepartner – trotz Auseinanderleben und Meinungsverschiedenheiten – nicht in Frage gestellt. In *Tschüß bis Freitag* wird sie besonders betont.

4. Wichtig ist jedoch auch, dass außerhalb der Ehe Männer und Frauen sehr wohl eng freundschaftlich und kollegial miteinander verkehren sollen. Dieser Aspekt wird unter der gleichen Bewertung lediglich in *Tschüß bis Freitag* behandelt.

5. In das Leben der Familie wird auch die Großelterngeneration mit einbezogen. Aber diese muss ihren eigenen Platz in der Gesellschaft neu bestimmen. Familie als Dreh- und Angelpunkt der älteren Generation wird aufgegeben, sie übernehmen entweder kompensatorische Aufgaben bei der Pflege von Kindern oder im Haushalt, bringen sich jedoch auch außerhalb dieses Kreises in die Gesellschaft ein. Es gibt keine Unterschiede zwischen der Familienserie und den Stücken.

3.5.4 Geschichtsbild

Besonders der Blick auf die Geschichte und deren Aufarbeitung ist ein Mittel, sich von Westdeutschland abzusetzen. Überall in der DDR setzt sich das Neue fast gesetzmäßig durch. Das Geschichtsbild ist zwar keine Privatsache, aber Geschichtsaufarbeitung muss mit dem Herzen erfolgen. Nur in der DDR erfolgt – in Abgrenzung zur Bundesrepublik – die wirkliche Vergangenheitsbewältigung. Die ehemaligen Herren wurden enteignet und ihr Besitz kommt jetzt dem ganzen Volk zugute. Auch aus diesem Grund ist eine Wiedervereinigung abzulehnen, die nur diesen ‚Herren‘ dienen und die neuen Errungenschaften bedrohen würde. Die DDR ist das Werk der kommunistischen Widerstandskämpfer.

In der Familienserie nimmt die Freundschaft zur russischen Kultur eine wichtige Funktion ein. Die Russen haben vor allen anderen unschuldig unter dem Krieg gelitten, während die Deutschen verführt worden sind. Aber in ihrer Geschichtsbehandlung betreibt die Partei keine Bilderstürmerei, sondern Kultur und Erbe wird bewahrt und den Arbeitern zugänglich gemacht.

3.5.5 Einstellung zur DDR

Die DDR ist eine große Menschengemeinschaft und die Mitbestimmung jedes Einzelnen keine oberflächliche Behauptung, sondern notwendige Forderung. Wissenschaft und Fortschritt dienen allen. Alle Menschen werden gleichberechtigt behandelt und haben die gleichen Chancen und Lebensqualitäten, unabhängig von Alter, Geschlecht und Rasse. Wovon früher nur wenige profitiert haben, das kommt jetzt allen zugute. Die schlechte wirtschaftliche Lage ist ein Vorurteil der Westdeutschen, dem werden soziale Errungenschaften wie Neubauten, billige Mieten, billiges Studium entgegengesetzt. Auch Überwachung ist ein Vorurteil der Westdeutschen. Vielmehr sind Armee und Polizei notwendiger Schützer gegen die ständige kapitalistische Bedrohung. Kultur wird in der DDR gepflegt und erhalten. In der DDR regiert der gebildete Arbeiter. Kirche als Institution und Glaube werden negativ beurteilt.

4 Zusammenfassung

An diesem Vergleich der Wertaussagen zeigt sich, dass in den Stücken wesentlich konkreter innerfamiliäre Dimensionen des Familienbildes thematisiert werden. Widersprüche im Wertesystem gibt es kaum, doch werden einige gesellschaftliche Vorgaben durchaus in ihrer Parolenhaftigkeit bloßgestellt. Das sind vor allem Schlagworte wie Praxishäufigkeit, Qualifizierung, Zukunftsoptimismus. Die Dimension der ‚sozialistischen Menschengemeinschaft‘ ist lediglich in *Mit 60 fängt das Leben an* vorhanden.

Mit dieser Tendenz zu ‚alltäglichen‘ oder ‚kleinen‘ Geschichten verbindet sich aber die Darstellung einer Doppelmoral. Während konkrete Vorgaben verlacht werden – oder als solche nicht mehr direkt verhandelt werden – erhält das Postulat der Vereinbarkeit von Individuum und Gesellschaft in den moralischen Normen und Werten eine fortlaufende Sanktionierung. Auf die drei Ebenen der medialen Normvermittlung bezogen – also direkt geäußerte Forderung, Position in der Gesellschaft, Werte – würde das bedeuten, dass die Ebene der konkreten Forderung in den Hintergrund tritt, ja sogar parodiert wird, zugleich aber über die beiden anderen Ebenen realisiert wird. Die ‚richtige‘ Position des Individuums in der Gesellschaft wird in den Stücken über die Identifizierung mit der Arbeit erreicht, deren Wichtigkeit nie in Frage gestellt ist. Materielle Bestrebungen werden abgelehnt, Individualität im Sinne einer Abgrenzung nie thematisiert, aber Bescheidenheit, Gemeinschaftssinn und gegenseitige Unterstützung auch auf der Familienebene postuliert. Vor allem die verhandelten charakterlichen Normen entsprechen demnach weiterhin der didaktischen Vermittlung der widerspruchsfreien Vereinbarkeit von Individuum und Gesellschaft. An dem einzigen ‚unpolitischen‘ Stück *Tschüß bis Freitag* wird noch eine andere Tendenz deutlich. Dort nämlich, wo die ideologischen Aussagen in den Hintergrund treten, beginnt ein Experimentierfeld von biederer Linientreue. Diese Mischung könnte besonders für die folgenden Jahre, die ja von einer immer stärkeren vordergründigen Entpolitisierung der unterhaltenden Genres gekennzeichnet sind, ein Ansatzpunkt für weitere Analysen sein.

Konflikte werden in der Familienserie und in den Stücken vor allem an falschen Ansichten festgemacht und enden mit der Einsicht oder Kompromissbereitschaft derjenigen, die die falschen Ansichten vertreten. In den Fernsehstücken können diese Einsichten auch kollektiv sein. Dabei werden häufig weder die Lernprozesse noch das Ausfechten von Kompromissen gezeigt. Zudem werden die Konflikte vorwiegend nicht in den Handlungen, sondern in Dialogen und – bei den Fernsehstücken – über Ansagen an das Publikum dargestellt. Deshalb vermitteln die Produkte kaum Konfliktbewusstsein, sondern das Bewusstsein davon, was falsch ist und was richtig. Erzieherisch motiviert sind alle Produktionen; sowohl in ihrer dramaturgischen als

auch bildästhetischen Gestaltung. In dieser zeigt sich aber, dass den beiden Produktionsformen – Fernsehserie auf der einen und Fernsehtheaterstücke auf der anderen Seite – eine unterschiedliche Wirkungsauffassung zugrunde liegt. Während man in den *lieben Mitmenschen* auf die Identifizierung mit der Hauptfigur setzt, will man in den Theaterstücken das jeweilige didaktische Ziel mit Elementen des epischen Theaters – also Lieder, Spielunterbrechung, reflektierende Ansprachen ans Publikum – erreichen.

Satire sowie Anspielungen auf Versorgungsmängel und sonstige Missstände sind nur in der heiteren Dramatik zu finden.

In der Serie ist Familie ein dramatischer Ort, der zur Gesellschaft weitgehend geöffnet ist. Man strebt über die Gestaltung der Konfliktstruktur eine Internalisierung gesellschaftlicher Normen an. Die Lösungen für die Konflikte bleiben nicht auf den innerfamiliären Bereich beschränkt, sondern stellen ein gemeinschaftliches Herbeiführen einer harmonischen Situation dar. Damit ist die Serie sehr stark dem didaktischen Anspruch und den Themen der 60er Jahre verhaftet, aber trotzdem – streckenweise – unterhaltsam.

Die Stücke des Fernsehtheaters verhandeln Familie hingegen als intimen Kreis, der zwar mit der Gesellschaft vereinbar sein soll, aber durchaus auch eigene Dynamiken aufweist. Besonders an den Stücken des Fernsehtheaters zeigt sich die Schwierigkeit, den kulturpolitischen Forderungen nachzukommen und aus weder individuellen noch bürgerlichen Themen und grundsätzlich lösbaren Konflikten unterhaltsame Geschichten zu entwickeln. Während das Stück *Mit 60 fängt das Leben an* durch Satire, experimentelle Bildgestaltung und einfallsreiche Dramaturgie recht kurzweilig wirkt, versinkt *Wenn der Rosenkavalier kommt...* in didaktischen Ansätzen. Handlungslogik und Kurzweil der Stücke sowie der Serie leiden also zwar auch unter den ideologischen Aussagen aber ebenso an der Flachheit von Charakteren und Konfliktstrukturen.

Für die Rolle der Produzenten lassen sich unterschiedliche Handschriften sowie ‚Grade‘ von didaktischen Ansprüchen ausmachen. Damit kann mit den Produzenten eine kreative, aber auch verantwortlich zu machende Instanz beschrieben werden, weit ab von Pauschalbeurteilungen als willfährige Helfer oder stille Dissidenten, wobei die jeweiligen subjektiven Motivationen etwa in Interviews noch zu klären sind.

Ein letzter Aspekt scheint mir anhand dieser detaillierten Untersuchung sehr deutlich zu werden: Mit der Aufarbeitung von DDR-Fernsehgeschichte wird auch ein Stück Identitätsgeschichte zu schreiben sein, wird zu ergründen sein, ob und wie eine Mischung aus Konformismus, gutem Willen und Kleinbürgerlichkeit bis heute die Mentalitäten vieler ehemaliger DDR-Bürger bestimmen könnte.

5 Literaturverzeichnis

Monografien, Sammelbände

- Ansorg, Linda. 1967. Familienrecht in der DDR – Leitfaden. Berlin(O)
- Asmuth Bernhard 1994. Einführung in die Dramenanalyse. 4., verbesserte und ergänzte Aufl. Stuttgart, Weimar
- Baacke, Dieter; Lauffer, Jürgen (Hgg.) 1988. Familien im Mediennetz. Opladen
- Beutelschmidt, Thomas 1995. Sozialistische Audiovision. Zur Geschichte der Medienkultur in der DDR. Potsdam
- Beyer, Frank 2002. Wenn der Wind sich dreht: meine Filme, mein Leben. München. Ullstein
- Bisky, Lothar; Walter, Friedrich 1971. Massenkommunikation und Jugend. Zur Theorie und Praxis der Massenkommunikation und ihren Einflüssen. Berlin
- Bolwin, Rolf; Seibert, Peter (Hgg.) 1996. Theater und Fernsehen. Bilanz einer Beziehung. Opladen. (Studien zur Kommunikationswissenschaft)
- Dittmar, Claudia / Vollberg (Hgg.) 2003. Die Überwindung der Langeweile? Zur Programmentwicklung des DDR-Fernsehens 1968 bis 1974. Leipzig
- Dölling, Irene 1991. Der Mensch und sein Weib. Frauen- und Männerbilder. Geschichtliche Ursprünge und Perspektiven. Berlin
- Eberle, Hendrik; Wesenberg, Denise (Hgg.) 1999. Einverstanden, E.H. Parteinterne Hausmittelleiungen, Briefe, Akten und Intrigen aus der Honecker-Zeit. Berlin
- Faber, Elmar und John, Erhard (Hgg.) 1968. Das sozialistische Menschenbild – Weg und Wirklichkeit. Leipzig
- Fernsehndramatik im Gespräch. Theoretische Konferenz des Staatlichen Komitees für Fernsehen beim Ministerrat der Deutschen Demokratischen Republik. 4.Februar 1969. 1969. Berlin
- Gerhard, Ute 1994. Die staatlich institutionalisierte ‚Lösung‘ der Frauenfrage. Zur Geschichte der Geschlechterverhältnisse in der DDR. In: Kaelble, Hartmut; Kocka, Jürgen; Zwahr, Hartmut (Hgg.). Sozialgeschichte der DDR. Stuttgart. S. 383-403
- Gysi, Jutta 1989. Familienleben in der DDR. Zum Alltag von Familien mit Kindern. Berlin
- Hager, Kurt 1987. Beiträge zur Kulturpolitik. Reden und Aufsätze. Band I: 1972 bis 1981 und Band II: 1982-1986. Berlin
- Halgasch, Helga 1978. Wir bleiben zusammen. Eine Diskussion um Ursachen von Ehekrisen. 3. Auflage. Leipzig

- Heinze, Helmut/Kreutz, Anja (Hgg.) 1998. Zwischen Service und Propaganda: zur Geschichte und Ästhetik von Magazinsendungen im Fernsehen der DDR 1952-1991. Berlin. (Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft. Bd. 50/51)
- Heinze, Helmut; Rosenstein, Doris (Hgg.) 1997. Zum Fernsehspiel und zur Fernsehserie der DDR. Interviews mit Hans Müncheberg, Manfred Seidowsky, Willi Urbanek und Heide Hess. Siegen. (Arbeitshefte Bildschirmmedien. Nr. 71)
- Helwig, Gisela; Nickel, Hildegard Maria 1993. Frauen in Deutschland 1945-1992. Bonn/Berlin
- Hennig, Werner; Bruhm-Schlegel (Hgg.) 1981. Begriffe der Jugendforschung-kritisch betrachtet. Leipzig
- Herlt, Günter 1995. Sendeschluß. Ein Insider der DDR-Fernsehens berichtet. Berlin
- Herzmann, Herbert 1997. Tradition und Subversion: das Volksstück und das epische Theater. Tübingen
- Hickethier, Knut 1996. Film- und Fernsehanalyse. 2. überarb. Auflage. Stuttgart, Weimar
- Hickethier, Knut 1997. Geschichte des deutschen Fernsehens. Unter Mitarbeit von Peter Hoff. Stuttgart, Weimar
- Hille, Barbara 1985. Familie und Sozialisation in der DDR. Opladen
- Holzweißig, Gunter 1997. Zensur ohne Zensor. Die SED-Informationsdiktatur. Bonn
- Jäger, Manfred 1995. Kultur und Politik in der DDR: 1945-1990. Köln
- Kaiser, Paul; Petzold, Claudia 1997. Boheme und Diktatur in der DDR. Gruppen, Konflikte, Quartiere 1970-1989. Katalog zur Ausstellung im Deutschen Historischen Museum vom 4. September bis 16. Dezember 1997. Berlin
- Kanzog, Klaus 1997. Einführung in die Filmphilologie. 2. Auflage. München
- Klotz, Volker 1980. Bürgerliches Lachtheater. Komödie-Posse-Schwank-Operette. München
- Kreutz, Anja; Vollberg, Susanne 1998. Beiträge zur Fernseh- und Magazingeschichte. Eine kommentierte Auswahlbibliografie. Frankfurt
- Kreuzer, Helmut; Prümm, Karl (Hgg.) 1979. Fernsehsendungen und ihre Formen. Stuttgart
- Krug, Manfred 1996. Abgehauen: Ein Mitschnitt und Ein Tagebuch. Düsseldorf. 5. Auflage
- Lamberz, Werner 1972 Die wachsende Rolle der sozialistischen Ideologie bei der Gestaltung der entwickelten sozialistischen Gesellschaft. Aktuelle Probleme des ideologischen Kampfes der SED. Berlin

- Lemke, Inga; Unter Mitarbeit von Sandra Nuy (Hgg.) 1998. Theaterbühne-
Fernsehbilder. Sprech-, Musik, und Tanztheater im und für das Fernsehen.
Anif/Salzburg. (Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge)
- Löcher, Uta; Rosenstein, Doris 2001. Zur Geschichte der Fernsehserie in der DDR.
Siegen (Arbeitshefte Bildschirmmedien. Nr. 78)
- Lübbe, Peter (Hg.) 1985. Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kunstpolitik der
SED 1975-1984. Stuttgart
- Meyen, Michael 2001. Mediennutzung: Mediaforschung, Medienfunktionen,
Nutzungsmuster. Konstanz
- Müncheberg, Hans 2000. Blaues Wunder aus Adlershof. Der deutsche Fernsehfunk:
Erlebtes und Gesammeltes. Berlin
- Münz-Koenen, Ingeborg 1974. Fernseh dramatik. Experimente-Methoden-
Tendenzen. Ihre Entwicklung in den sechziger Jahren. Berlin
- Neubert, Ehrhardt 2000. Geschichte der Opposition in der DDR. 2.Auflage. Bonn
- Pinter, Arnold/Rentzsch, Siglinde 1977. Junge Ehe heute. Leipzig
- Riedel, Heide (Hg.) 1994. Mit uns zieht die neue Zeit... 40 Jahre DDR-Medien. Eine
Ausstellung des Deutschen Rundfunk-Museums 25.August 1993 bis 31.
Januar 1994. Berlin
- Riedel, Heide 1977. Hörfunk und Fernsehen in der DDR. Funktion, Struktur und
Programm des Rundfunks in der DDR. Berlin
- Rieder, Claus 2000. Fernseh-Volkstheater: Theaterware im Fernsehsystem.
Wiesbaden
- Rosenstein, Doris; Seibert, Peter 1995. ‚Theater im Fernsehen‘. Eine Bibliografie
der Diskussionsbeiträge von 1953 bis 1990. Siegen (Arbeitshefte
Bildschirmmedien. Nr. 24)
- Runge, Irene 1985. Ganz in Familie. Gedanken zu einem vieldiskutierten Thema.
Berlin
- Rüß, Gisela (Hg.) 1976. Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der
SED 1971-1974. Stuttgart
- Schanze, Helmut; Zimmermann, Bernhard 1994. Geschichte des Fernsehens in der
Bundesrepublik Deutschland: Das Fernsehen und die Künste. München
- Schmitz, Thomas 1990. Das Volksstück. Stuttgart
- Schnabl, Siegfried 1974. Mann und Frau intim. Fragen des gesunden und des
gestörten Geschlechtslebens. Berlin
- Schubbe, Elimar 1971. Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED
1946-1970. Stuttgart
- Seibert, Peter (Hg.) 1990 ‚... und heute ins Theater?‘ Fernsehtheater in der
Diskussion (1953-1989). Siegen (Arbeitshefte Bildschirmmedien. Nr. 23)

- Selbmann, Erich 1998. DFF Adlershof: Wege übers Fernsehland. Zur Geschichte des DDR-Fernsehens. Berlin
- Sozialistisches Menschenbild und Filmkunst. 1970. Beiträge zu Kino und Fernsehen. Berlin
- Spielhagen, Edith (Hg.) 1993. So durften wir glauben zu kämpfen... Erfahrungen mit DDR-Medien. Berlin
- Theater in der Zeitenwende: Zur Geschichte des Dramas und des Schauspieltheaters in der Deutschen Demokratischen Republik; 1945-1968. 1972. Berlin
- Titzmann, Michael 1993. Strukturelle Textanalyse. Theorie und Praxis. 3.unv. Auflage. München
- Träger, Claus (Hg.) 1989. Wörterbuch der Literaturwissenschaft. Leipzig. 2. Auflage
- Vaskovics, Laszlo A.; Silbereisen, Rainer K. (Hgg.) 1993. Forschungsprojektdokumentation ‚Familie und Jugend‘. Bonn. (Sozialforschung in der DDR: Dokumentation unveröffentlichter Forschungsarbeiten)
- Viehoff, Reinhold (Hg.) 2004. „Die Liebenswürdigkeit des Alltags“. Die Familienserie „Rentner haben niemals Zeit“. Leipzig
- Weber, Danuta 1970. Es geht um die Liebe. Berlin
- Wechselwirkung der Künste. Erfahrungen und aktuelle Aufgaben bei der Gestaltung des sozialistischen Menschenbildes. Wissenschaftliche Arbeitstagung aus Anlass des 20.Gründungstages der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin 21.-24.März 1970. 1970. Berlin
- Wichterich, Christa 1979. Unsere Nachbarn heute abend: Familienserien im Fernsehen. Frankfurt, New York
- Winkler, Gunnar 1990. Sozialreport `90: Daten und Fakten zur sozialen Lage in der DDR. Berlin
- Wolle, Stefan 1999. Die heile Welt der Diktatur. Alltag und Herrschaft in der DDR 1971- 1989. Bonn
- Wünsch, Marianne; Decker, Jan-Oliver; Krahn, Hans 1996. Das Wertesystem der Familienserien im Fernsehen. Kiel
- Zur Unterhaltungsfunktion des Film für Kino und Fernsehen. 1986. Berlin

27 Die meisten Zeitungsartikel sind aus dem Pressematerial des DRA entnommen. Dort fehlen häufig Angaben zu den Zeitungen, Seitenzahlen, Ausgaben.

Aufsätze, Zeitungsartikel, Rezensionen²⁷

- Adameck, Heinz 1972. Welche Pläne hat unser Fernsehen?
In: Rieß, Gisela (Hg.). Dokumente zur Kunst-,
Literatur- und Kulturpolitik der SED 1971-1974.
Stuttgart. S. 324-329
- Helmut Baierl 1970. Autor in drei Medien. In:
Wechselwirkung der Künste. Berlin. S. 66-70
- Bernhardt, R. Dr. „Sieben Geschichten um Frau
Bärenburg“. In: Freiheit. 10.01.1973
- Beutelschmidt, Thomas 2002. Dokumentation,
Rekonstruktion, Transformation. Plädoyer für
einen offenen Umgang mit der DDR-Kultur. In:
Deutschland-Archiv. 28. Jg. Heft 2. S.195-207
- Billing, Gert 1974. „Interview mit Gert Billing“. In:
Fernsehdienst für den Tag 25.08.1974; S.34/74
- Billing, Gert 1973. „Gibt es ein Wiedersehen mit Frau
Bärenburg“. In: Nationalzeitung. 16.01.1973
- Böhme, Irene 1973. „Der blasse Bildschirm.
Theaterübertragungen im Fernsehen“. In: Sonntag,
01.04.1973
- Brasch, Peter 1994. Eigene Erfahrungen. In: Riedel, Heide
(Hg.). Mit uns zieht die neue Zeit.... 40Jahre
DDR-Medien. Eine Ausstellung des Deutschen
Rundfunk-Museums 25.August 1993 bis 31.Januar
1994. Berlin. S. 232-236
- Brecht, Bertolt 1967. Vergnügungstheater oder
Lehrtheater? In: Brecht, Bertolt. Gesammelte
Werke. Bd.15. Frankfurt. S. 262-273
- N.N. 1967. „Der Held sind wir. Betrachtungen zur
Gestaltung des Menschenbildes unserer Epoche
in einigen dramatischen Werken des Deutschen
Fernsehfunks“. In: Neues Deutschland. 11.06.;
02.07; 06.08.1967
- N.N. 1972. Rezension zu Folge 5 von „Die lieben
Mitmenschen“. In: Der Tagesspiegel 17.12.1972
- N.N. 1961. „Fernsehen oder Theater“. In: Volkswacht.
28.12.1961

- FF dabei. Programm-Illustrierte. Berlin
- Freitag, Karin 1972. „Theater ohne Parkett und Loge“. In Film und Fernsehen 2/ 1972. S.12-13
- Gerhard, Ute 1994. Die staatlich institutionalisierte ‚Lösung‘ der Frauenfrage. Zur Geschichte der Geschlechterverhältnisse in der DDR. In: Kaelble, Hartmut; Kocka, Jürgen; Zwar, Hartmut (Hgg.). Sozialgeschichte der DDR. Stuttgart. S. 383-403
- Hein, Jürgen 1981. Das Volksstück. In: Knörrich, Otto (Hg.). Formen der Literatur in Einzeldarstellungen. Stuttgart. S. 430-440
- Heinzel, Martin 1997. Rote Bergsteiger. Eine frühe Serie des DDR-Fernsehens. In: Umsteiger, Aussteiger. Studien zum Fernsehspiel der DDR. (Augenblick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, Nr. 25). Marburg, S.36-53
- Helwig, Gisela 1988. Frau und Familie. In: Fischer, Alexander; Katzer, Nikolaus. Ploetz. Die Deutsche Demokratische Republik. Daten, Fakten, Analysen. Freiburg, Würzburg. S. 143-146
- Hentschel, Franz 1971. Dem Volke verbunden. Nach dem VIII. Parteitag. In: Theater der Zeit 26.Jg. Nr. 10. S. 4-5
- Hickethier, Knut 1988. Film- und Fernsehanalyse in der Theaterwissenschaft. In: Korte, Helmut; Faulstich, Werner (Hg.) Filmanalyse interdisziplinär. Göttingen. S. 41-64
- Höpcke, Klaus. „Zur künstlerischen Grundaufgabe der 70er Jahre“. In: Neues Deutschland . 12./13.10.1969
- Hoff, Peter 1974. Wie sich die Gattungstheorie der sozialistischen Fernsehkunst in der DDR zu entwickeln begann. Die vorwissenschaftliche Phase der Theoriebildung. In: Filmwissenschaftliche Beiträge. 15. Jg. S. 208-248
- Hoff, Peter 1976. Ein Heldenleben in Raten. Die fernseh-dramatische Serie als ästhetisch-soziales Spielmodell. In: Film und Fernsehen Nr. 9. S. 11-15
- Hoff, Peter 1980. Zu Wasser und zu Lande. Entwicklungstendenzen der Serie im DDR-Fernsehen. In: Forum Beilage zur Theorie und Praxis des Film- und Fernsehschaffens. Nr. 2. S. I-II
- Hoff, Peter 1985. Über Possen und Schwänke im Fernsehen der DDR. In: Zur Unterhaltungsfunktion des Films für Kino und Fernsehen. Berlin. S.40-43
- Kohlus, Hans 1969. Neue Maßstäbe der Fernseh-dramatik. In: Theorie und Praxis. Wissenschaftliche Beiträge der Parteihochschule ‚Karl Marx‘ beim ZK der SED. 18.Jg. Heft 1. S. 69-71
- Kreutz, Anja 1998. „Wir waren keine Helden, wir waren keine Opfer.“ Zum DDR- ‚Kulturmagazin‘ und seinen Vorläufersendungen. In: Heinze, Helmut; Anja Kreutz (Hgg.). Zwischen Service und Propaganda: Zur Geschichte und

- Ästhetik von Magazinsendungen im Fernsehen der DDR 1952-1991. (Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft; Bd. 50/51. 39. Jg.) Berlin. S. 231- 278
- Lange, Marianne 1968. Zum Beschluß des Staatsrates der DDR ‚Die Aufgaben der Kultur bei der Entwicklung der sozialistischen Menschengemeinschaft‘. In: Theorie und Praxis. Wissenschaftliche Beiträge der Parteihochschule ‚Karl Marx‘ beim ZK der SED. 17.Jg. Heft 1. S. 3-8
- Mehnert, Günter 1968. Zum Menschenbild im Fernsehspiel der SED. In: Theorie und Praxis. Wissenschaftliche Beiträge der Parteihochschule ‚Karl Marx‘ beim ZK. 17.Jg. Heft 1. S. 33-40
- Mehnert, Günther 1969. Fernseh dramatik und Publikumswirkung. In: Staatliches Komitee für Fernsehen beim Ministerrat der Deutschen Demokratischen Republik (Hg.). Fernseh dramatik im Gespräch. Theoretische Konferenz des Staatlichen Komitees für Fernsehen beim Ministerrat der Deutschen Demokratischen Republik. 4. Februar 1969. Berlin. S. 99-104
- Mikos, Lothar 1988. Familienserien – Familienbilder. In: Dieter Baacke; Jürgen Lauffer (Hgg.). Familien im Mediennetz. Opladen. S. 109-123
- Nahke, Heinz 1969. Volksgestalten als Träger unserer Macht in Fernseh dramatik im Gespräch. Theoretische Konferenz des Staatlichen Komitees für Fernsehen beim Ministerrat der Deutschen Demokratischen Republik. 4. Februar 1969. Hg. v. Staatlichen Komitee für Fernsehen beim Ministerrat der Deutschen Demokratischen Republik. Berlin. S. 9-46
- Niethammer, Lutz 1994. Erfahrungen und Strukturen. Prolegomena zu einer Geschichte der Gesellschaft der DDR. In: Kaelble, Hartmut; Kocka, Jürgen; Zwar, Hartmut (Hgg.). Sozialgeschichte der DDR. Stuttgart. S. 95-115
- Nössig, Ingeborg 1969. Konkurrenz jedweder Null. Aus Adlershof erwarten uns künftig eigene Serienfilme. In: Wochenpost. Nr. 21.
- Novotny, Ehrentraud 1974. Berliner Zeitung. 28.08.1974
- Novotny, Ehrentraud 1973. Die lieben Mitmenschen. In: Tribüne 12.01.1973
- Pinther, Arnold 1970. Zum Einfluss der Familienerziehung auf die Nutzung der Massenkommunikationsmittel durch Schüler. In: Jugendforschung. S. 61-73
- Pracht, Erwin 1968. Zu einigen ästhetischen Problemen. In: Theorie und Praxis. Wissenschaftliche Beiträge der Parteihochschule ‚Karl Marx‘ beim ZK. 17.Jg. Heft 1. S. 50-52
- Rosenstein, Doris; Seibert, Peter; Gompper, Renate 1994. Theatersendungen im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland. In: Helmut Schanze/Bernhard Zimmermann (Hgg.). Geschichte des Fernsehens der Bundesrepublik Deutschland. Bd. 2 Das Fernsehen und die Künste. München. S. 159-226

- Rosenstein, Doris 1998. Zuschauer als Partner. In: Heinze, Helmut; Kreutz, Anja (Hgg.). Zwischen Service und Propaganda. Zur Geschichte und Ästhetik von Magazinsendungen im Fernsehen der DDR 1952-1991. (Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft. Bd. 50/51. 39.Jg.) Berlin. S. 373-408
- Rülicke-Weiler, Käthe 1967. „Konflikte im Sozialismus. Überlegungen zu aktuellen dramaturgischen Fragen“. In: Neues Deutschland. 11./12.07.1967.
- Schumacher, Ernst 1978. Theater – konfrontiert mit Film, Funk und Fernsehen. Theater –konfrontiert mit einer neuen Gesellschaft (Thesen) In: Schriften zur darstellenden Kunst. Berlin. S. 483-497
- Schuhmann, Klaus 1968. Menschenbild und Konfliktgestaltung im sozialistischen Gegenwartshörspiel. In: Faber, Elmar; John Erhard (Hgg.). Das sozialistische Menschenbild. Leipzig. S. 337-348
- Slomma, Horst 1971. Menschenbildung und Unterhaltung. In: Weimarer Beiträge. 27.Jg. Heft 1. S. 104-126
- Stiehler, Jörg 1986. Über verschiedene Arten, das Filmgefallen zu erforschen. In: Zur Unterhaltungsfunktion des Films. Berlin. S. 61-64
- Strahl, Rudi 1990. Zum Dilemma zeitgenössischen deutschen Lustspiels. In: Flood, John F. (Hg.). Kurz bevor der Vorhang fiel. Zum Theater der DDR. Amsterdam, Atlanta. S. 43-54
- Theater unserer Zeit. Zeitschrift für Politik und Theater. Berlin
- Ulbricht, Walter 1967. Die gesellschaftliche Entwicklung in der Deutschen Demokratischen Republik bei der Vollendung des Sozialismus. Referat auf dem VII. Parteitag. In: Schubbe, Elimar (Hg.). Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED 1946-1970. Stuttgart. S. 1251
- Wekwerth, Manfred 1972. Vorschläge für ein Volkstheater. In: Theater unserer Zeit 27. Jg. Heft 7. S. 14-15

Unveröffentlichte Quellen

- Apel, Klaus 1976. Möglichkeiten und Grenzen der fernsehspezifischen Umsetzung von Inszenierungen des Fernsehtheaters Moritzburg des Studios Halle – aus dem Blickwinkel des Kameramannes (Diplomarbeit). HFF Potsdam-Babelsberg
- Interview mit Gerd Focke, geführt von Professor Günter Helmes am 21.08.2002 in Halle; (Kassette in Besitz von Teilprojekt 3 des *DFG*-Forschungsprojekts zur Programmgeschichte des DDR-Fernsehens – komparativ, Halle)
- Planungsunterlagen Studio Halle. Plan 1967. DRA Potsdam-Babelsberg
- Planungsunterlagen Studio Halle. Plan 1971. DRA Potsdam-Babelsberg
- Produktionsunterlagen zu „Die lieben Mitmenschen“. Dramatische Unterhaltung/Serie: Die lieben Mitmenschen. DRA Potsdam-Babelsberg. Standort: 141/19/30/1/6
- Produktionsunterlagen zu „Mit 60 fängt das Leben an“. Studio Halle. Fernsehtheater Moritzburg. DRA Potsdam-Babelsberg. Standort: 004-04-02
- Produktionsunterlagen zu „Tschüß bis Freitag“. Studio Halle. Fernsehtheater Moritzburg. DRA Potsdam-Babelsberg. Standort: 082-01-02
- Produktionsunterlagen zu „Wenn der Rosenkavalier kommt“. Studio Halle. Fernsehtheater Moritzburg. DRA Potsdam-Babelsberg. Standort: 082-01-02
- Vortrag von Uta Schlegel: „Gleichstellungsvorsprung der Frauen in der DDR und heute in Ostdeutschland – Mythos und Realität“, gehalten am 27.05.2002 in Halle
- Trenkler, Rüdiger 1984. Serienproduktionen im Bereich Dramatische Kunst des Fernsehens der DDR: Vergleich des Einsatzes elektronischer Technik bzw. Filmtechnik am Beispiel der Serien ‚Hochausgeschichten‘ und ‚Geschichten üben Gartenzaun‘ bezüglich der Effektivitätserhöhung und Qualitätssteigerung dieses spezifischen fernseheigenen Wirkungsmittels. Diss. HFF-Potsdam
- Weiske, Albrecht 1975. Theater im Fernsehen – Fragen und Lösungsvorschläge, die sich aus der Arbeit als Regisseur am Moritzburgtheater des Studios Halle ergeben. Diplomarbeit. HFF Potsdam
- Interview mit dem Ehepaar Horst-Ulrich Wendler und Ursula Damm-Wendler, geführt von Professor Walfried Hartinger am 08.07.2002 in Potsdam-Babelsberg, Kassette in Besitz von Teilprojekt 8 des *DFG*-Forschungsprojekts
- Zschorn, Joachim 1974. Entstehung, Entwicklung und Perspektive des Studios Halle im Fernsehen der DDR – ein Beitrag zur 10jährigen Entwicklungsgeschichte des Studios Halle unter besonderer Berücksichtigung der Programmstruktur im Zeitraum 1964-74. Diplomarbeit. HFF Potsdam

Medienverzeichnis*Die lieben Mitmenschen*

- Folge 1:** Nachts im Hochparterre. DDR. 1. Programm. (17.11.1972, 20 Uhr
[Wiederholungen: 21.07.1974, 1. Programm, 14 Uhr / 14.05.1977, 2.
Programm, 17.45 Uhr])
- Folge 2:** Sonntagskinder. DDR. 1. Programm. (24.11.1972, 20 Uhr [Wiederholungen:
28.07.1974, 1. Programm, 15 Uhr / 21.05.77, 2. Programm, 17.45 Uhr])
- Folge 3:** Das Geschenk. DDR. 1. Programm. (01.12.1972, 20 Uhr [Wiederholungen:
04.08.1974, 1. Programm 13.50 Uhr / 28.05.77, 2. Programm, 17.45 Uhr])
- Folge 4:** Heiraten oder nicht heiraten. DDR. 1. Programm. (08.12.1972, 20 Uhr
[Wiederholungen: 11.08.1974, 1. Programm, 13.30 Uhr / 04.06.1977, 2.
Programm, 17.45 Uhr])
- Folge 5:** Um des lieben Friedens willen. DDR. 1. Programm. (15.12.1972, 20 Uhr
[Wiederholungen: 18.08.1974, 1. Programm, 13.30 Uhr / 11.06.1977, 2.
Programm, 17.45 Uhr])
- Folge 6:** Eine schöne Bescherung. DDR. 1. Programm. (28.12.1972, 20 Uhr
[Wiederholungen: 25.08.1974, 1. Programm, 13.30 Uhr / 18.06.1977, 2.
Programm, 17.45 Uhr])
- Folge 7:** Kinder, Kinder. DDR. 1. Programm. (05.01.1973, 20 Uhr [Wiederholungen:
25.08.1974, 13.30 Uhr / 25.06.1977, 2. Programm, 17.45 Uhr])
- Folge 8:** Wenn das Diplomatie ist. DDR. 1. Programm. (25.08.1974, 20 Uhr
[Wiederholung: 02.07.1977, 2. Programm, 17.45 Uhr])
- Folge 9:** Die liebe Frau Schröder. DDR. 1. Programm. (01.09.1974, 20 Uhr
[Wiederholung: 09.07.1977, 2. Programm, 17.45 Uhr])
- Folge 10:** Eine Schwäche für Musik. DDR. 1. Programm. (05.09.1974, 20 Uhr
[Wiederholung: 16.07.1977, 2. Programm, 17.45 Uhr])

Familie Fröhlich

- Folge 1:** Die Überraschung. DDR. 1. Programm. (31.03.1973, 19 Uhr)
- Folge 2:** Kinder, Kinder. DDR. 1. Programm. (07.04.1973, 19 Uhr)
- Folge 3:** Der Krippenplatz. DDR. 1. Programm. (14.04.1973, 19 Uhr)
- Folge 4:** Die Freistellung. DDR. 1. Programm. (21.04. 1973, 19 Uhr)
- Folge 5:** Urlaub. DDR. 1. Programm. (28.04.1973, 19 Uhr)
- Folge 6:** Fröhlich der Fünfte. DDR. 1. Programm. (05.05.1973, 19 Uhr)
- Folge 7:** Der Geburtstag. DDR. 1. Programm. (12.05.1973, 19 Uhr)
- Folge 8:** Ehekrach. DDR. 1. Programm. (19.05.1973, 19 Uhr)
- Folge 9:** Kleine Helfer. DDR. 1. Programm. (26.05.1973, 19 Uhr)

Folge 10: Betragen ungenügend. DDR. 1. Programm. (02.06.1973, 19 Uhr)

Folge 11: Berufe. DDR. 1. Programm. (09.06.1973, 19 Uhr)

Folge 12: Flirt. DDR. 1. Programm. (16.06.1973, 19 Uhr)

Folge 13: Oma und Opa. 1. Programm. (23.06.1973, 19 Uhr)

Mit 60 fängt das Leben an. DDR. 1. Programm. (26.10.1971, 20 Uhr

[Wiederholungen: 27.10.1971, 1. Programm, 10.05 Uhr / 10.03.1972, 1. Programm, 22.45 Uhr])

Wenn der Rosenkavalier kommt... . DDR. 1. Programm. (12.09.1974, 20.30 Uhr

[Wiederholung: 13.09.1974, 1. Programm, 9 Uhr])

Tschuß bis Freitag. DDR. 2. Programm. (10.12.1974, 20.45 Uhr [Wiederholungen:

28.02.1975, 1. Programm, 09.30 Uhr / 28.08.1975, 1. Programm, 22 Uhr])

6 Abkürzungsverzeichnis

DEFA:	Deutsche Film-AG
DFE:	Deutscher Fernsehfunk
DFG:	Deutsche Forschungsgemeinschaft
DFG-Forschungsprojekt zur DDR-Fernsehgeschichte:	„Programmgeschichte DDR-Fernsehen – komparativ. „Heitere Dramatik“ im Deutschen Fernsehfunk – das „Fernsehtheater Moritzburg“ (Halle/Saale)
Teilprojekt 3:	Familienserien. Entwicklung des Genres und Funktion von Familienleitbildern
Teilprojekt 8:	
DRA:	Deutsches Rundfunkarchiv Potsdam-Babelsberg
DRA-DkV:	Nachwort von Ludwig Hoffmann zu dem Band ,Volksstücke', erschienen im Henschelverlag Berlin 1967. zit. nach Produktionsunterlagen zur Inszenierung des Fernsehtheaters Moritzburg „Die kleinen Verwandten“ (Sendedatum 03.07.1975). DRA Potsdam-Babelsberg
DRA-LM:	Produktionsunterlagen zu „Die lieben Mitmenschen“. Dramatische Unterhaltung/Serie: Die lieben Mitmenschen. DRA Potsdam-Babelsberg. Standort: 141/19/30/1/6
DRA - Mit 60:	Produktionsunterlagen zu „Mit 60 fängt das Leben an“. Studio Halle. Fernsehtheater Moritzburg. DRA Potsdam- Babelsberg. Standort: 004-04-02
DRA-Plan 67:	Planungsunterlagen Studio Halle. Plan 1967. DRA Potsdam-Babelsberg
DRA-Plan 71:	Planungsunterlagen Studio Halle. Plan 1971. DRA Potsdam-Babelsberg
DRA-Rosenkavalier:	Produktionsunterlagen zu „Wenn der Rosenkavalier kommt“. Studio Halle. Fernsehtheater Moritzburg. DRA Potsdam-Babelsberg. Standort: 082-01-02
DRA-Theater:	Pressematerial zu „Theater im Fernsehen“. DRA Potsdam- Babelsberg
DRA-Tschuß:	Produktionsunterlagen zu „Tschuß bis Freitag“. Studio Halle. Fernsehtheater Moritzburg. DRA Potsdam- Babelsberg. Standort: 082-01-02
FST:	Fernsehtheater Moritzburg

HFF Potsdam-Babelsberg:

Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“
Potsdam-Babelsberg

NVA: Nationale Volksarmee

TdZ: „Theater in der Zeitenwende“; siehe die Bibliografie

WdL: Wörterbuch der Literaturwissenschaft; siehe Bibliografie

ZIJ: Zentrales Institut für Jugendforschung Leipzig (Ost)

Zur Autorin

- Jahrgang 1971
- 1987 - 1995 kaufmännische Berufsausbildung und Tätigkeit im erlernten Beruf
- 1992 - 1996 Abitur am Abendgymnasium
- 1996 - 2003 Studium an der Universität Halle: Medien- und Kommunikationswissenschaften, Germanistische Literaturwissenschaft, Anglistik/ Amerikanistik (1996-1998)
- 1998/1999 Studium englische Literatur/Film in Bozeman/Montana USA
- seit 2000 freie journalistische Tätigkeit
- wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-geförderten Forschungsprojekt zur DDR-Fernsehprogrammgeschichte
- diverse Praktika und Projekte im audiovisuellen Bereich
- Wissenschaftliche Interessen: Mediengeschichte; Film- und Fernsehanalyse; Medien als Konstituenten kultureller Identitäten; epistemologisch: Verbindung von Theorie und Praxis

Anschrift:

Steffi Schültzke, M.A.
Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg
Institut für Medien- und Kommunikationswissenschaften
06099 Halle
steffi.schueltzke@medienkomm.uni-halle.de

HALMA. Hallische Medienarbeiten

HALMA. Hallische Medienarbeiten 1, 1995: Andrea Guder. Temple, Cox und Konsorten: Zum Kriminalhörspiel der fünfziger Jahre.

HALMA. Hallische Medienarbeiten 2, 1996: Karin Wehn. Die deutschen Synchronisation(en) von Magnum, P.I. Rahmenbedingungen, serienspezifische Übersetzungsprobleme und Unterschiede zwischen Original- und Synchronfassungen.

HALMA. Hallische Medienarbeiten 3, 1996: Andrea Guder. Das Kriminalgenre im Fernsehen der DDR; Aktueller Forschungsstand und Auswahlbibliographie.

HALMA. Hallische Medienarbeiten 4, 1996: Ingrid Brück (Hrsg.). Einem erfolgreichen Genre auf der Spur: Forschungsstand und Auswahlbibliographie zum westdeutschen Fernsehkrimi.

HALMA. Hallische Medienarbeiten 6, 1997: Karin Wehn. Application of the „Canon“-Concept to Television: Approaching a Canon of German and US-American Crime Series.

HALMA. Hallische Medienarbeiten 7, 1997: Henk de Berg. Sinn und Unsinn einer systemtheoretischen Literatur- und Kommunikationswissenschaft.

HALMA. Hallische Medienarbeiten 8, 1998: Reinhold Viehoff (Hrsg.). Stahlnetz, Tatort, Polizeiruf 110: Transitions in German Police Series.

HALMA. Hallische Medienarbeiten 9, 1998: Karin Wehn. Deutsche Krimitraditionen im Überblick: Krimi-Reihen und -Serien im dualen Rundfunksystem.

HALMA. Hallische Medienarbeiten 11, 1998: Günther, Cordula. „Dann hat der Alltag und die Realität wieder das Vorrecht...“ Hefromanleserinnen und -leser in den neuen Bundesländern.

HALMA. Hallische Medienarbeiten 12, 1998: Günther, Cordula. „Ich wollte das lesen, und alles andere war mit ziemlich egal.“ Perry Rhodan-Leser in Ost und West.

HALMA. Hallische Medienarbeiten 13, 2001 Dietrich Löffler: Zwischen Literaturvertrieb und Buchmarkt. Der Buchmarkt der DDR seit den siebziger Jahren.

HALMA. Hallische Medienarbeiten 14, 2001 Roland Mangold: „Digitale Emotionen“ - Wo bleiben die Gefühle bei medialen Informationsangeboten?

HALMA. Hallische Medienarbeiten 15, 2002: Reinhold Viehoff: Globale Kommunikation regional; Gerhard Lampe: Konstruktionen von Ort, Zeit und Handlung im Film.

HALMA. Hallische Medienarbeiten 16, 2002: Dietrich Löffler: Literaturplanung in der DDR. Das Beispiel Aufbau-Verlag zwischen 1971 und 1975.

HALMA. Hallische Medienarbeiten 17, 2003: Studentenwerkstatt I: Fernsehanalysen. Claudia Kusebauch: Die politische Talkshow in Deutschland. Sebastian Pfau: Ein Tag. Bericht aus einem deutschen Konzentrationslager 1939.

HALMA. Hallische Medienarbeiten 18, 2004: Edgar Lersch: Ändert Technik das Rundfunkprogramm? Zu einigen Aspekten des Wechselverhältnisses von technischen Grundlagen und der Programmentwicklung im Hörfunk 1923-1990.

HALMA. Hallische Medienarbeiten 19, 2004: Studentenwerkstatt II: Internetanalysen. Florian Hartling: Wo ist der Online-Ulysses? Kanonisierungsprozesse in der Netzliteratur.

Bestellungen bei:

Regina Hantke, Tel. 0345-5523581, E-Mail: hantke@medienkomm.uni-halle.de

Erhältlich online:

<http://www.medienkomm.uni-halle.de/halma/>