

Bachelorarbeit

# DER LANGE WEG INS PARADIES

WIRKLICHKEITSKONSTRUKTION IM DDR-FERNSEHEN

AM BEISPIEL DES SERIELLEN FERNSEHFILMS „EINZUG INS PARADIES“

Verfasser: Robert Gruhne  
Matrikelnummer: 20122684  
Abgabetermin: 06.09.2017  
Erstprüfer: Dr. Uwe Breitenborn  
Zweitprüfer: Dr. Karsten Steinmetz

# INHALTSVERZEICHNIS

<b>I Abkürzungsverzeichnis .....</b>	<b>5</b>
<b>1 Einleitung .....</b>	<b>6</b>
<b>2 Medientheorien .....</b>	<b>9</b>
2.1 Gegenstandsbestimmung: Kultur – (Massen)Medien – Fernsehen.....	9
2.2 Das Verhältnis von Fernsehen und Wirklichkeit .....	10
2.2.1 Wirklichkeit und Wirklichkeitskonstruktion .....	10
2.2.2 Fernsehen als Instrument von Wirklichkeitskonstruktion .....	11
2.3 Wirkung von Fernsehen .....	19
2.3.1 Wirkungsmodelle .....	20
2.3.2 Qualitative und quantitative Zuschauerforschung.....	21
2.4 Zusammenfassung.....	22
<b>3 DDR-Fernsehen: Wirkung und Wirklichkeitskonstruktion.....</b>	<b>23</b>
3.1 Kulturpolitik in der DDR.....	23
3.1.1 Ideologische Grundlagen.....	23
3.1.2 Medienangebot .....	24
3.2 Geschichtliche Entwicklung.....	25
3.2.1 Anfänge .....	25
3.2.2 1980er Jahre .....	26
3.2.3 Bereich Fernseh dramatik .....	27
3.3 Wirklichkeitskonstruktion im DDR-Fernsehen .....	28
3.3.1 Erwartungen der politischen Führung.....	28
3.3.2 Propaganda oder Öffentlichkeitsarbeit? .....	29
3.3.3 Mechanismen der Medienlenkung .....	30
3.3.4 Wirklichkeitskonstruktion im Bereich Fernseh dramatik.....	33
3.3.5 Was ins Fernsehen durfte und was nicht .....	34
3.3.6 Besonderheiten des Dispositiv Fernsehen in der DDR.....	35
3.4 Wirkung des DDR-Fernsehens.....	36
3.4.1 Erwartungen der politischen Führung.....	36
3.4.2 Methoden der Zuschauerforschung.....	37
3.4.3 Tatsächliche Wirkung .....	38
3.5 Zusammenfassung.....	39
<b>4 „Einzug ins Paradies“ .....</b>	<b>41</b>
4.1 Hintergrund und Produktion .....	41

4.2 Inhalt.....	42
4.2.1 Ausgangslage.....	42
4.2.2 Figuren.....	42
4.2.3 Handlung .....	43
<b>5 Wirklichkeitskonstruktion in „Einzug ins Paradies“ .....</b>	<b>48</b>
5.1 Beteiligte Personen .....	48
5.2 Zeitlicher Ablauf .....	49
5.2.1 Von der Rohschnittabnahme bis zur ersten Kritik.....	50
5.2.2 Vom ersten Gespräch bis zur neuen Schnittfassung.....	51
5.2.3 Briefe an Honecker und Hager und ihre Konsequenzen .....	52
5.2.4 Erneute Verschärfung der Kritik und Druck von außen .....	53
5.2.5 Entschluss zur Sendung, letzte Schnittfassung und Ausstrahlung .....	54
5.3 Wirklichkeitskonstruktion anhand der kritisierten Punkte .....	55
5.3.1 Wohnungspolitik .....	56
5.3.2 Die Figur Jonas Weithold.....	58
5.3.3 Leistungswille und sozialistische Wertvorstellungen.....	59
5.3.4 Bildung und Erziehung.....	59
5.3.5 Verhältnis von Staatsmacht und Bürgern .....	60
5.3.6 Jürgen Heinrich.....	61
5.3.7 Sonstige Kritikpunkte .....	61
5.4 Zwischenfazit.....	62
<b>6 Wirkung und Rezeption von „Einzug ins Paradies“ .....</b>	<b>64</b>
6.1 Erwartungen.....	64
6.2 Historische Einordnung .....	65
6.3 Zuschauerresonanz .....	67
6.3.1 Sendeplatz .....	67
6.3.2 Sehbeteiligung.....	68
6.3.3 Zuschauerbefragungen.....	69
6.3.4 Programmeinschätzungen.....	70
6.3.5 Zuschauerzuschriften .....	70
6.4 Pressestimmen .....	72
6.5 Auszeichnung und weitere Verwertung.....	72
6.6 Zwischenfazit.....	73
<b>7 Fazit .....</b>	<b>74</b>

<b>II Literatur- und Quellenverzeichnis .....</b>	<b>76</b>
A) Literaturverzeichnis .....	76
B) Verzeichnis elektronischer Medien.....	78
C) Verzeichnis verwendeter Archivquellen .....	78
Deutsches Rundfunkarchiv Babelsberg.....	78
Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR.....	80
<b>Selbstständigkeitserklärung.....</b>	<b>81</b>

# I ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

ARD	Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland
BArch	Bundesarchiv
bpb	Bundeszentrale für politische Bildung
BRD	Bundesrepublik Deutschland
DDR	Deutsche Demokratische Republik
DEFA	Deutsche Film AG
DFF	Deutscher Fernsehfunk
DFG	Deutsche Forschungsgemeinschaft
DRA	Deutsches Rundfunkarchiv
Ebd.	Ebenda
et al.	et alii/et aliae/et alia (lateinisch für „und andere“)
f	folgend
FDGB	Freier Deutscher Gewerkschaftsbund
FDJ	Freie Deutsche Jugend
ff	folgende
GfK	Gesellschaft für Konsumforschung
o.D.	ohne Datum
ORB	Ostdeutscher Rundfunk Brandenburg
o.V.	ohne Verfasser
S.	Seite
SAPMO	Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv
SED	Sozialistische Einheitspartei Deutschlands
StKF	Staatliches Komitee für Fernsehen
TV	television
u. a.	und andere
UdSSR	Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken
UNESCO	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
usw.	und so weiter
VFF	Verband der Film- und Fernschaffenden der DDR
Vgl.	Vergleiche
z. B.	zum Beispiel
ZDF	Zweites Deutsches Fernsehen
ZK	Zentralkomitee

# 1 EINLEITUNG

„Die Helden unserer Geschichte sind gute Bekannte. Leute, die einem überall begegnen könnten [...]. In jedem Augenblick empfindet man – das ist ein Stück unserer Wirklichkeit.“ (Uwe Röhmschild. In: Hoyer 1984)

Der Dramaturg Uwe Röhmschild spricht von besonderen Helden: Sie setzen sich gegen Ungerechtigkeiten in der Schule zur Wehr so wie der Lehrer Jonas Weithold. Sie retten ihren kleinen Bruder aus einer Schlägerei so wie der Auszubildende Gerd. Oder sie helfen einander schlicht und einfach in schwierigen Situationen mit den richtigen Worten so wie die Familie Walk. Sie sind die Helden des Alltags.

Von ihnen handelt der sechsteilige Film „Einzug ins Paradies“ aus dem Jahr 1984, produziert für das Fernsehen der DDR<sup>1</sup> unter der Regie von Achim und Wolfgang Hübner. Zentrum der Handlung ist ein Neubaublock in Berlin, in dessen elfte Etage fünf Familien einziehen. Plötzlich verweben sich die Schicksale dieser Menschen, die sich vorher nicht kannten. Der anspruchsvolle Gegenwartsfilm wurde „zum wichtigsten Vorhaben der Fernseh dramatik zum 35. Jahrestag der DDR im Oktober 1984“ (Selbmann 1998, S. 422) erklärt. Das Filmteam wollte ein möglichst wirklichkeitsnahes Bild des Lebens in der DDR zeichnen und stellte den Film rechtzeitig fertig. Gesendet wurde der Film jedoch erst im Jahr 1987. Wie kam es zu dieser über dreijährigen Verzögerung?

Was „wirklich“ ist und was nicht, war damals eine politische Frage. In pluralen, demokratisch verfassten Gesellschaften übernehmen Massenmedien die Funktion der Selbstreflexion. (Vgl. Steinmetz et al. 2008, S. 23) Unter den Bedingungen einer Diktatur wird das Fernsehen zu einem politischen Instrument, um eine gewünschte Sichtweise zu propagieren. So versah auch die DDR-Führung die starke suggestive Kraft des bewegten Bildes mit einer klaren ideologischen Funktion. Die SED war „geradezu versessen auf Fernsehspiele, in denen die Vorzüge des realen Sozialismus herausgestellt wurden.“ (Hoff 1998d, S. 409) Eine kritische Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Problemfeldern fand in den Filmen und Serien nicht statt.

„Einzug ins Paradies“ sollte *der* repräsentative Film zur Wohnungsbaupolitik werden, sprach dabei aber ungewohnt offen auch kritische Themen an. Noch nach der Fertigstellung fiel der Film bei der Abteilung Agitation in Ungnade. Kritisiert wurden „falsche Aussagen zur Politik der Partei und zum Leben in der DDR“ (Selbmann 1998, S. 425). Das Filmteam nahm über 30 „Korrekturen“ am Film vor, bis der Film schließlich doch noch gesendet wurde. Doch seine Wirkung hatte er nach drei Jahren eingebüßt. Die Wirklichkeit, die er eigentlich darstellen wollte, hatte sich seitdem verändert. „Einzug ins Paradies“ erzielte eine der niedrigsten Sehbeteiligungen im Fernsehen der DDR und eine der schlechtesten Zuschauerbewertungen überhaupt. (Vgl. Wolff 2002, S. 198)

---

<sup>1</sup> Bis 1972 „Deutscher Fernsehfunk“, danach in Abgrenzung zur Bundesrepublik „Fernsehen der DDR“.

Die vorliegende Bachelorarbeit beschäftigt sich mit der Konstruktion von Wirklichkeit<sup>2</sup> im Fernsehen der DDR. Medienlenkung gab es nicht nur im Journalismus, sondern auch im fiktionalen Bereich. Anhand des wegen seiner Produktions- und Zensurgeschichte außergewöhnlichen Films „Einzug ins Paradies“ soll die Wirklichkeitskonstruktion untersucht werden. Diese Arbeit soll dabei keine Chronologie sein. Eine solche erstellte Holger Kettner bereits 2013.<sup>3</sup> In meiner Bachelorarbeit möchte ich vielmehr die folgende Hypothese prüfen:

Die Produktion des seriellen Fernsehfilms „Einzug ins Paradies“ fiel in einen erkennbaren gesellschaftlichen Werte- und Interessenwandel, der die politische Einflussnahme obsolet machte. Oder anders gesagt: beim Versuch, eine „Wirklichkeit“ zu konstruieren, wurden die Verantwortlichen von der „realen“ Wirklichkeit überholt.

Daraus ergeben sich folgende forschungsleitende Fragen, die ich beantworten möchte:

1. Welche Wirklichkeit wollte die politische Führung konstruieren und welche Sichtweisen wollte sie verhindern?
2. Welche Wirkung konnte der Film schließlich unter welchen Umständen erzielen?

Die Arbeit beginnt mit theoretischen Erläuterungen zur Konstruktion von Wirklichkeit im Fernsehen und wie dieses Medium wirkt. Inwieweit zeigt das Fernsehen die Wirklichkeit? Wie kann die Wirkung von Fernsehen gemessen werden? Im folgenden Kapitel wird das System der Medienlenkung im Fernsehen der DDR beschrieben, besonders in der Fernseh dramatik, bevor im weiteren Verlauf die Wirklichkeitskonstruktion in „Einzug ins Paradies“ im Mittelpunkt steht. Den empirischen Teil der Arbeit bildet die Dokumentenanalyse aus mehreren Quellenpools:

- (1) Bestände des Deutschen Rundfunkarchivs am Standort Potsdam-Babelsberg
  - Produktionsunterlagen zu „Einzug ins Paradies“, Korrigierter Sendelaufplan, Zuschauerforschung, Presseartikel zu „Einzug ins Paradies“, Zuschauerzuschriften
- (2) Bestände des Bundesarchivs (Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv) am Standort Berlin-Lichterfelde
  - Akten der SED-Kreisleitung Fernsehen der DDR, Büro Joachim Herrmann, Büro Kurt Hager
- (3) Wissenschaftliche und autobiografische Literatur
  - Veröffentlichungen ehemaliger Fernsehmitarbeiter, medien- und geschichtswissenschaftliche Literatur, u. a. das DFG-Forschungsprojekt zur Programmgeschichte des DDR-Fernsehens

---

<sup>2</sup> Die Begriffe „Wirklichkeit“ und „Realität“ werden in dieser Arbeit synonym verwendet.

<sup>3</sup> Kettner, Holger (2013): „Einzug ins Paradies“. Untersuchungen zur Produktions- und Zensurgeschichte des sechsteiligen DDR-Fernsehfilms. Berlin: Beuth Hochschule für Technik Berlin. Unveröffentlichte Bachelorarbeit.

Der kritische Prozess, dem „Einzug ins Paradies“ unterlag, ist über Akten nachvollziehbar, aber nicht vollständig belegbar, denn nicht alle Kommunikation der Akteure geschah auf dem Schriftweg. Von manchen Treffen sind Protokolle vorhanden, andere sind zumindest bekannt, jedoch mit Sicherheit nicht alle Gespräche, die geführt wurden. Das umfangreiche Material, das v. a. im Rundfunkarchiv zu finden ist, bietet dennoch eine Vielzahl an Argumenten und Sichtweisen, die in der dreijährigen Diskussion ausgetauscht wurden. Experteninterviews waren leider nicht mehr möglich, da die meisten Beteiligten mittlerweile verstorben sind.

Am Ende der Arbeit möchte ich gegenübergestellt haben, welche Wirklichkeit in „Einzug ins Paradies“ politisch gewollt war und konstruiert wurde und wie der Film schließlich beim Publikum ankam. Schon vorweg sei gesagt: „Einzug ins Paradies“ entsprach zur Ausstrahlung im Herbst 1987 weder den Erwartungen der politischen Führung, noch denen der allermeisten Zuschauer.



## 2 MEDIENTHEORIEN

### 2.1 GEGENSTANDSBESTIMMUNG: KULTUR – (MASSEN)MEDIEN – FERNSEHEN

Kultur ist ein häufig gebrauchter, aber nur schwer zu fassender Begriff. Die Herkunft des Wortes vom lateinischen „colere“ (pflegen, urbar machen) oder „cultura“ (Landbau, Anbau, Bebauung usw.) macht den zentralen Aspekt aller Kulturbegriffe deutlich: „Sie bezeichnen das ‚vom Menschen Gemachte‘ bzw. ‚gestaltend Hervorgebrachte‘ – im Gegensatz zu dem, was nicht vom Menschen geschaffen, sondern von Natur aus vorhanden ist“ (Nünning 2009). Gemein ist allen Definition, dass sie Kultur „als zentral und wertekonstituierend für größere soziale Gruppen sehen“ (Breitenborn 2003, S. 37). Nach Siegfried Schmidt ist Kultur „der Zusammenhang gesellschaftlich relevanter kommunikativer Thematisierungsmöglichkeiten der im Wirklichkeitsmodell einer Gesellschaft grundlegenden Differenzen (wie zum Beispiel real/fiktiv, wahr/falsch, gut/böse, heilig/profan, arm/reich, schön/hässlich)“ (Schmidt 1994, S. 13). Eine wichtige Thematisierungsmöglichkeit von Kultur sind die Medien, was zu der Frage führt, was Medien sind. (Vgl. Breitenborn 2003, S. 38)

Der Begriff „Medium“ umfasst in den Kommunikationswissenschaften „alle Mittel, derer wir uns beim Kommunizieren bedienen“ (Hickethier 2012, S. 7) und lässt sich nach Harry Pross in primär, sekundär und tertiär unterteilen. Mit primären Medien sind „die an den menschlichen Körper gebundenen Elementarformen (Sprache, Mimik, Gestik, Proxemik) gemeint“ (Ebd.). Für sekundäre Medien bedarf der Produzent eines Gerätes (z. B. Druckmedien usw.), der Rezipient aber nicht. Als tertiäre Medien werden diejenigen verstanden, die auf beiden Seiten (Produzent und Rezipient) ein Gerät erfordern (z. B. Schallplatte, Fernsehen und Radio). (Vgl. ebd.) In der vorliegenden Arbeit sind nach dieser Unterteilung vor allem die tertiären Medien von Bedeutung. Weiterhin sind „Massenmedien“ eine Sammelbezeichnung für Presse, Rundfunk, Fernsehen und im weiteren Sinne Kommunikationsmittel, mit denen Informationen einem breiten Publikum zur Verfügung gestellt werden. (Vgl. Thurich 2011)

Wenn von „Fernsehen“ die Rede ist, können verschiedene Dinge gemeint sein: zum einen gesellschaftliche Institutionen, die Fernsehen produzieren, zum anderen einzelne Filme und Sendungen oder ihre Gesamtheit als ideelle Einheit. (Vgl. Hickethier 2012, S. 5) Im technischen Sinne ist Fernsehen „mithilfe der Hochfrequenztechnik meist drahtlos erfolgende Übertragung gewöhnlich vertonter (bewegter) Bilder, die auf dem Bildschirm eines Empfangsgeräts sichtbar gemacht werden“ (Dudenverlag 2017a). Als Massenmedium hat das Fernsehen einen führenden Platz inne. Es ermöglicht einem Kommunikator technisch gesehen die Verbreitung von Informationen an eine unbegrenzte Zahl von Rezipienten. (Vgl. Henn und Vowe 2016) Das „Fernsehen“ wird auch als Prozess verstanden, „der allgemein als Umgang der Menschen mit den Medien und im Besonderen als Zuschauen, als Rezeption zu verstehen ist.“ (Hickethier 2012, S. 5)

## 2.2 DAS VERHÄLTNISS VON FERNSEHEN UND WIRKLICHKEIT

Als Massenmedium spielt das Fernsehen eine wichtige Rolle für die Gesellschaft und die Individuen, die in ihr leben. Viele Aspekte der Wirklichkeit kennen wir nicht aus unserem primären außermedialen Umfeld, sondern nur aus dem Fernsehen. Zum Verhältnis von Fernsehen und Wirklichkeit stellen sich deshalb zwei hauptsächliche Fragen: inwieweit zeigt das Fernsehen die Wirklichkeit und wie beeinflusst es die Wirklichkeit? Oder anders gefragt: „Stellen Medien die Wirklichkeit dar oder stellen sie Wirklichkeiten her?“ (Merten et al. 1994, S. 1). Doch vorher muss noch eine grundlegende Frage geklärt werden. Was ist überhaupt „Wirklichkeit“?

### 2.2.1 WIRKLICHKEIT UND WIRKLICHKEITSKONSTRUKTION

Die Suche nach der objektiven und „wahren“ Erkenntnis ist seit Jahrtausenden eine zentrale Frage der Philosophie. Eine einfache Begriffsdeutung ist schwierig. Einigkeit besteht weitestgehend darin, dass es eine objektive Realität nicht gibt bzw. wir sie nicht kennen. (Vgl. Wegener 1994, S. 31f) Schon Platons Höhlengleichnis machte deutlich, welche Beschränkungen dem Individuum durch seine Wahrnehmung auferlegt sind. „Nach Platon sind alle Gegenstände, die wir für die ‚primäre‘ Wirklichkeit halten, nur Schatten ihrer Eigentlichkeit, nämlich der ‚Ideen‘.“ (Ebd., S. 32)

Wirklichkeit ist laut Duden „alles das, [...] was als Gegebenheit, Erscheinung wahrnehmbar, erfahrbar ist“ (Dudenverlag 2017b). Peter Kruse und Michael Stadler stellen dazu fest, „daß wir eine unabhängig von unserem Erleben existierende Realität niemals anders erfahren können als eben über unser Erleben“ (Kruse und Stadler 1994, S. 20). So kann unsere Wirklichkeit nur als aktive Konstruktion verstanden werden. (Vgl. ebd.)

Dieser sogenannte radikale Konstruktivismus geht davon aus, dass die objektive Realität zwar existiert, aber nur als Erlebniswirklichkeit von einem Individuum wahrgenommen werden kann. (Vgl. ebd., S. 36) Und das tut jeder Mensch auf andere Art und Weise – je nach Erfahrungen, Herkunft, Hintergründen usw. Schon die primäre Wirklichkeit ohne Einfluss der Medien ist also für jeden Menschen unterschiedlich. Aus der soziologischen Perspektive der Systemtheorie nach Niklas Luhmann gibt es „so viele Wirklichkeiten, wie es Systeme gibt, die zu beobachten in der Lage sind.“ (Schmidt 1994, S. 8)

Da Menschen sehr ähnlich gebaute Wahrnehmungsapparate besitzen, sind diese wahrgenommenen Wirklichkeiten nicht willkürlich: „[Die] viablen Wirklichkeitskonstruktionen individueller kognitiver Systeme [sind] zu großen Anteilen evolutionär entstanden und damit in der neuronalen Struktur des Gehirns vorgegeben.“ (Kruse und Stadler 1994, S. 40) In langen Lernprozessen werden im Gehirn Kenntnisse über die Umwelt aufgebaut, die in ständiger Interaktion mit anderen Individuen weiter geformt

werden. (Vgl. Schmidt 1994, S. 9f) Individuelle Wirklichkeitskonstruktionen entstehen immer auch in sozialen Systemen, die als relativ stabile Interaktionszusammenhänge verstanden werden können. (Vgl. Hejl 1994, S. 58) Folgt man Michael Schenk, beeinflussen drei Wechselwirkungsprozesse die Entstehung der sozialen Konstruktion von Realität:

- *objektive soziale Realität*: außerhalb des Individuums, in Konfrontation mit Individuum
- *symbolische soziale Realität*: Umsetzung der objektiven sozialen Realität in den Medien
- *subjektive soziale Realität*: individuelle Realitätsvorstellungen und -erfahrungen (Vgl. Wegener 1994, S. 32)

Auch bei Gabriel Weimann gibt es diese Dreiteilung: die Realität, die konstruierte mediatisierte Realität und die wahrgenommene mediatisierte Realität. (Vgl. Jäckel 2008, S. 213) Konstruktivisten nennen dies die „gesellschaftliche Konstruktion von Wirklichkeit im Individuum“ und versuchen damit „der Alltagserfahrung Rechnung zu tragen, daß wir im täglichen Leben – abgesehen von Situationen des Streits – intuitiv den Eindruck haben, wir lebten doch mehr oder weniger alle in ein und derselben Wirklichkeit.“ (Schmidt 1994, S. 10) So kommt Schmidt zu dem Schluss, dass die Gesellschaft die Wirklichkeit konstruiert – zum einen kognitiv im Individuum, zum anderen „kommunikativ-kulturell in den Diskursen sozialer Systeme in funktional differenzierten Gesellschaften.“ (Ebd., S. 13)

## 2.2.2 FERNSEHEN ALS INSTRUMENT VON WIRKLICHKEITSKONSTRUKTION

Der Sehsinn gilt vielen als verlässlichster aller Sinne. „Beobachtbare Objekte und Ereignisse gelten als natürlich oder real [...]. [A]uch bei Gericht hat das Wort des Augen-Zeugen das größte Gewicht.“ (Ebd., S. 14) Bilder rufen starke emotionale Wirkungen hervor, bei denen der Mensch zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion schlechter unterscheiden kann. (Vgl. ebd., S. 15)

Das Fernsehen wurde anfangs zudem als „Fenster zur Welt“ verklärt. Die Ansicht, es bilde die Wirklichkeit ab, gehört heute in der Wissenschaft jedoch der Vergangenheit an. Wenn Medien in der Lage sein würden, die Wirklichkeit „objektiv“ abzubilden, dann müssten sie sie verdoppeln. (Vgl. Steinmetz et al. 2008, S. 24) Massenmedien sind Instrumente der *Wirklichkeitskonstruktion*. „Medienwirklichkeit“ und „Erfahrungswirklichkeit“ stehen dabei in einem komplexen Verhältnis. (Vgl. Schmidt 1994, S. 14)

Dass Fernsehen die Wirklichkeit beeinflusst, ist unter Medientheoretikern unbestritten. „Wirklichkeit ist in einer von Massenmedien geprägten Gesellschaft [...] das, was wir über Mediengebrauch als Wirklichkeit konstruieren, dann daran glauben und entsprechend handeln und kommunizieren.“ (Ebd., S. 18) Im Ausmaß des genauen Einflusses gehen die Meinungen jedoch auseinander.

Nach dem Stimulus-Response-Modell ging man davon aus, dass Medieninhalte von Rezipienten gleich wahrgenommen werden und diese darauf gleich reagieren. Laut Angela Keppler werde nach diesem Modell „der Unterschied zwischen der im Fernsehen dargestellten oder vorgestellten Wirklichkeit und der Lebenswirklichkeit der Menschen [...] mehr und mehr hinfällig“ (Keppler 1994, S. 11). Sie übt Kritik am Modell und bezeichnet es als „verkürzend“. Solche Theorien „sprechen dem Fernsehen eine überwältigende Kraft zu, die es unmöglich macht, seine tatsächlichen Verfahren und Wirkungen zu erkunden“ (Ebd.).

Theodor Adorno und Max Horkheimer beschreiben einen ähnlichen, aber pessimistischeren Ansatz: Radio, Film, Comics und das heraufkommende Fernsehen präsentierten den Konsumenten ein Bild der Realität, welches diese aufnahmen. Die Kulturindustrie definiere dadurch, was als Realität zählt, mit dem Ziel, dass das Leben „vom Tonfilm sich nicht mehr unterscheiden“ (Horkheimer und Adorno 1984, S. 147) lässt. Die Konsumenten könnten nicht entrinnen: „Personality bedeutet ihnen kaum mehr etwas anderes als blendend weiße Zähne und Freiheit von Achselschweiß und Emotionen.“ (Ebd., S. 191) Günther Anders sieht es ähnlich radikal. Durch die Medien verlören die Menschen reale Erfahrungen, da „der Berg zum Propheten, die Welt zum Menschen, statt er zu ihr kommt“ (Anders 1961, S. 110). So müsse „das Wirkliche – das angebliche Vorbild – [...] nach dem Bilde seiner Reproduktionen umgeschaffen werden.“ (Ebd., S. 190) Dem Stimulus-Response-Modell kommt diese Einschätzung sehr nah. Horkheimer, Adorno und Anders argumentieren im Sinne einer früheren Version der Wirklichkeit – der eigentlichen Wirklichkeit – die von einer neuen, entfremdeten Wirklichkeit ersetzt wird. Weniger radikale Vorstellungen gibt es jedoch auch, z. B. bei Jean Baudrillard, Paul Virilio oder Vilém Flusser. Aus ihrer Sicht ist die moderne Wirklichkeit so sehr vom Fernsehen und anderen Medien beeinflusst, dass es zunehmend sinnlos wird, zwischen der Lebenswirklichkeit und der Medienwirklichkeit zu unterscheiden. Eine medienunabhängige Realität existiert nicht mehr, aber im Unterschied zu Adorno, Horkheimer und Anders ist die Realität an sich immer noch dieselbe. (Vgl. Keppler 1994, S. 13f)

Dass das Fernsehen heute die wesentlichen Verhaltensweisen der Menschen prägt, ist eine Sichtweise vieler weiterer Medienkritiker wie z. B. Neil Postman, die diese Wirkung ablehnen, da sie die Menschen von ihrer primären Welt entfremdet und das soziale Leben entwertet. (Vgl. ebd., S. 18) Postman bediente sich des von Marshall McLuhan geprägten Satzes „Das Medium ist die Botschaft“. McLuhan meinte damit, dass nicht der Inhalt oder die Funktion eines Mediums oder einer Technik die Botschaft

desgleichen sind, sondern wie das Medium selbst die Situation des Menschen hinsichtlich Maßstab, Tempo oder Schema verändert – und damit auch seine subjektive Wirklichkeit neu konstruiert.

„Die Eisenbahn hat der menschlichen Gesellschaft nicht Bewegung, Transport oder das Rad oder die Straße gebracht, sondern das Ausmaß früherer menschlicher Funktionen vergrößert und beschleunigt und damit vollkommen neue Arten von Städten und neue Arten der Arbeit und Freizeit geschaffen. Und das traf zu, ob nun die Eisenbahn in einer tropischen oder nördlichen Umgebung fuhr, und ist völlig unabhängig von der Fracht oder dem Inhalt des Mediums Eisenbahn.“ (McLuhan 1970, S. 18)

Postman nahm sich diesen Aphorismus und veränderte ihn zu „Das Medium ist die Metapher“, denn eine Botschaft enthält seiner Ansicht nach eine konkrete Aussage über die Welt, die in der Form der Medien nicht zu finden sei – eher seien es Metaphern. Konstruktionen, die unaufdringlich ihre eigene Definition von Wirklichkeit durchsetzen. (Vgl. Postman 1998, S. 19f) „[U]nsere Medien-Metaphern gliedern die Welt für uns, [...] färben sie ein und explizieren eine bestimmte Deutung der Beschaffenheit der Wirklichkeit.“ (Ebd., S. 20) So werde „die Art, wie das Fernsehen die Welt in Szene setzt, zum Modell dafür, wie die Welt recht eigentlich aussehen sollte.“ (Ebd., S. 116)

Dass das Fernsehen die wesentlichen Verhaltensweisen prägt, sieht auch Michael Jäckel, der es etwas nüchterner formuliert als Postman. Er sieht das Fernsehen schlicht als „Teil der modernen Lebenswelt“, der diese „ergänzt durch medienspezifische Pointierungen und Verzerrungen“ widerspiegele. Natürlich vermittele es „damit auch Vorstellungen davon, wie auf oder in bestimmten Situationen reagiert werden sollte oder könnte.“ (Jäckel 2008, S. 233) Eine kulturkritische Haltung findet sich bei Jäckel nicht mehr. Während der Stimulus-Response-Ansatz und Medienkritiker wie Adorno und Horkheimer von der Frage ausgingen, was die Medien mit den Menschen machen, steht in modernerer Forschung die Frage im Mittelpunkt, was die Menschen mit den Medien machen (Uses-and-Gratification-Ansatz).<sup>4</sup> (Vgl. ebd., S. 80)

#### EINFLUSSFAKTOREN IN DER PRODUKTION

Die Debatte über Wirklichkeitskonstruktion im Fernsehen lässt sich laut Schmidt auflösen, „wenn man nicht länger von der scheinbar selbstverständlichen Differenz Lebensrealität/Medienrealität ausgeht, sondern die Systemreferenzen einerseits, die Konstruktionsprozesse und ihre empirischen Voraussetzungen andererseits genauer berücksichtigt.“ (Schmidt 1994, S. 15) Medienangebote werden unter vielfältigen soziokulturellen, ökonomischen, politischen und juristischen Bedingungen ihrer Organisation hergestellt. (Vgl. ebd., S. 15f) Die Medien als Institution passen sich politischen und ökonomischen

---

<sup>4</sup> Siehe Kapitel 2.3.1.

Einflüssen an, sie unterliegen Geschäftsinteressen und der Konkurrenzsituation des Marktes. Ihre Strukturen prägen das Angebot. (Vgl. Wegener 1994, S. 37)

Neben den Institutionen spielen die einzelnen Akteure bei der Produktion von Fernsehinhalten die wesentliche Rolle dabei, was schließlich als Medienrealität gezeigt wird. Die Arbeit des Medienschaffenden wird ganz persönlich geprägt durch „seine Ausbildung, sein Berufsverständnis, seine persönlichen Eigenschaften, Ehrgeiz und Engagement“ (Ebd.). Die eigenen Wirklichkeitskonstruktionen der vielfältigen Akteure – Kameraleute, Tontechniker, Cutter, Regisseure, Redakteure – fließen in das Produkt ein. (Vgl. Schmidt 1994, S. 15f)

Die Auswahl des Inhalts ist ebenfalls ein Faktor: „Entscheidend ist nicht nur, was Film und Fernsehen zeigen und wie sie es gestalten, sondern auch was sie ausklammern und nicht zeigen.“ (Hickethier 2012, S. 17) Hier ist ein Blick in den Journalismus sinnvoll: Johan Galtung und Mari Holmboe Ruge haben 1965 zwölf Kriterien entwickelt, nach denen Nachrichten ausgewählt werden:

1. *„Frequenz:* Je mehr der zeitliche Ablauf eines Ereignisses der Erscheinungsperiodik der Medien entspricht, desto wahrscheinlicher wird das Ereignis zur Nachricht.
2. *Schwellenfaktor [...]:* Es gibt einen bestimmten Schwellenwert der Auffälligkeit, den ein Ereignis überschreiten muss, damit es registriert wird.
3. *Eindeutigkeit:* Je eindeutiger und überschaubarer ein Ereignis ist, desto eher wird es zur Nachricht.
4. *Bedeutsamkeit* (kulturelle Nähe/Betroffenheit, Relevanz): Je größer die Tragweite eines Ereignisses, je mehr es persönliche Betroffenheit auslöst, desto eher wird es zur Nachricht.
5. *Konsonanz* (Erwartung, Wünschbarkeit): Je mehr ein Ereignis mit vorhandenen Vorstellungen und Erwartungen übereinstimmt, desto eher wird es zur Nachricht.
6. *Überraschung* (Unvorhersehbarkeit, Seltenheit): Je überraschender [...] ein Ereignis ist, desto größer die Chance zur Nachricht zu werden [...].
7. *Kontinuität:* Ein Ereignis, das bereits als Nachricht definiert ist, hat eine hohe Chance, von den Medien auch weiterhin beachtet zu werden.
8. *Variation:* Der Schwellenwert für die Beachtung eines Ereignisses ist niedriger, wenn es zur Ausbalancierung und Variation des gesamten Nachrichtenbildes beiträgt.
9. *Bezug zu Elite-Nationen:* Ereignisse, die Elite-Nationen betreffen [...], haben einen überproportional hohen Nachrichtenwert.
10. *Bezug zu Elite-Personen:* Entsprechendes gilt für Elite-Personen, d. h. prominente und/oder mächtige, einflussreiche Personen.
11. *Personalisierung:* Je stärker ein Ereignis personalisiert ist, d. h. sich im Handeln oder Schicksal von Personen darstellt, desto eher wird es zur Nachricht.
12. *Negativität:* Je negativer ein Ereignis, d. h. je mehr es auf Konflikt, Kontroverse, Aggression, Zerstörung oder Tod bezogen ist, desto stärker wird es von den Medien beachtet.“ (Mast 2012, S. 82)

Obwohl sich diese Nachrichtenfaktoren auf die journalistische Berichterstattung beziehen, sind sie auch für den fiktionalen TV-Bereich relevant (wenn auch nicht eins zu eins übertragbar). Zeigen sie doch, dass vor allem die Abweichung von der Norm – das Außergewöhnliche – für Medien spannend

ist. (Vgl. Wegener 1994, S. 37) Auch der Begriff des „Gatekeepers“, womit eigentlich Journalisten gemeint sind, die eine redaktionelle Auswahl treffen, lässt sich auf andere inhaltlich verantwortliche Fernsehmitarbeiter übertragen.<sup>5</sup> Auch sie setzen Prioritäten nach bestimmten Kriterien.

Neben Struktur und Inhalt beeinflusst auch die technische und bildliche Umsetzung die subjektive Wirklichkeitskonstruktion. Kruse und Stadler bemerken hierzu, dass beispielsweise „eine Nachrichtmeldung durchaus authentischer erscheinen [kann], wenn die Nachricht in schlechter optischer Qualität dargeboten wird, obwohl dies sonst den Wirklichkeitseindruck eher verringert.“ (Kruse und Stadler 1994, S. 39) Als Beispiel führen sie Berichte über noch nicht am Markt befindliche Autos – sogenannte Erklönige – an, bei denen die Bilder meist qualitativ schlecht sind. Durch Unschärfe oder Kontrastarmut entsteht der Eindruck einer „geheimen“ Aufnahme. (Vgl. ebd.)

#### EINFLUSSFAKTOREN IN DER REZEPTION

Aber nicht nur die Produzentenseite spielt eine Rolle. Knut Hickethier beschreibt, wie aus der Vorführung eines Films ein kommunikativer Vorgang wird:

„Bedeutung entsteht nicht allein durch den Film selbst, sondern vor allem auch durch die konstruktive Mitarbeit des Zuschauers. Der Spielraum, den der Zuschauer besitzt, das Gesehene zu deuten und zu interpretieren, ist jedoch nicht beliebig ausweitbar [...]. Den Rahmen dafür stecken die ästhetische Struktur und die ihr eingeschriebenen Mehrdeutigkeiten des Produkts ab. Er ist immerhin so groß, dass er zu unterschiedlichen Interpretationen führen kann.“ (Hickethier 2012, S. 6)

So beeinflussen Erfahrungen der Rezipienten und ihre persönlichen Merkmale wie soziales Umfeld, Alter, Geschlecht usw. die Wirklichkeitskonstruktion. (Vgl. Wegener 1994, S. 36) Meyen bemerkt, dass die Mediennutzung „sich nicht losgelöst vom Alltag der Menschen betrachten“ lässt und dieser „in modernen Gesellschaften in erster Linie durch Lohnarbeit geprägt ist“ (Meyen 2003, S. 26).

In einer solchen Gesellschaft kann ein Individuum laut Wegener allein nicht mehr alle Phänomene selbst erfassen – zu komplex sind die gesellschaftlichen Strukturen, als dass ein einzelner Mensch die für soziale Interaktionen notwendigen Erfahrungen alle aus erster Hand machen könnte. Es sei „notwendig, daß Individuen Vorstellungen von der Realität außerhalb ihres eigenen Erfahrungshorizontes (Politik, Wirtschaft, Ökologie etc.) entwickeln, da ohne ein Mindestmaß gemeinsamer Vorstellungen ein Leben in der Gesellschaft kaum zu organisieren ist.“ (Wegener 1994, S. 35) Massenmedien können diese Gemeinsamkeiten wiederherstellen, wenn die Distanz der Individuen zu den sozialen Elementen zunimmt. Anders ist es bei Themen, wo Individuen die Erfahrung auch im direkten Kontakt machen

---

<sup>5</sup> Der Begriff wurde geprägt von Walter Lippmann. (Vgl. Lippmann, Walter (1922): Public Opinion, New York: Harcourt, Brace and Company)

können. Dann ist die Abhängigkeit von Medien geringer und damit auch der Einfluss auf die subjektive Wirklichkeitskonstruktion, was die Agenda Setting-Forschung untersucht hat.

„Die Auswirkungen der Massenmedien auf den Agenda-Prozeß [sind] besonders bei den Themen stark ausgeprägt [...], die abstraktere und entferntere soziale Elemente behandeln, so z.B. Außenpolitik etc. Bei Themen, die für die Individuen direkt beobachtbar sind, z. B. Arbeitslosigkeit, Wohnungsnot etc., ist der Beitrag der Medien zur subjektiven Realitätskonstruktion schwächer.“ (Ebd., S. 35f)

Auch die interpersonale Kommunikation ist für die subjektive Realitätskonstruktion wichtig. Nach dem Medienkonsum unterhalten sich Rezipienten mit anderen über die Inhalte, z. B. auf Arbeit, in der Schule, in der Freizeit usw. So werden Medienerfahrungen, weitere Informationen und Interpretationen ausgetauscht. Die Form der sozialen Kontakte (z. B. der Austausch mit Meinungsführern) und der gesellschaftlichen Integration des Individuums sind wichtig. Ältere, isoliert lebende Menschen übernehmen eher das Weltbild der Medien als jüngere mit mehr sozialen Kontakten und Möglichkeiten des Austauschs. (Vgl. ebd., S. 36)

Die kriminologische Forschung konnte außerdem zeigen, dass sogenannte Vielseher (Rezipienten mit hohem Fernsehkonsum) bestimmte Kriminaldelikte eher erwarten als Wenigseher. (Vgl. Jäckel 2008, S. 230) Für die subjektive Wirklichkeitskonstruktion spielt die Dauer des Fernsehkonsums also ebenfalls eine Rolle.

„Untersuchungen aus den Vereinigten Staaten belegen, daß Personen mit intensivem Medienkonsum, insbesondere mit hoher Fernsehnutzung, die Häufigkeit vieler Delikte massiv überschätzen, und zwar der Delikte, die weit überproportional Themen von Medienberichten und Filmen sind. Die Berichterstattung eines Teils der Medien über Verbrechen ist exzessiv und steht oft in keiner Relation zur Häufigkeit der Verbrechen; dasselbe gilt für die Häufigkeit von Verbrechen in Spielfilmen und Serien. Die Bevölkerung ist in wachsendem Maße mit Berichten über Verbrechen konfrontiert, die in ihrem persönlichen Umfeld nicht oder außerordentlich selten vorkommen.“ (Köcher 1996, S. 5)

Laut Jäckel sind Vielseher zudem häufiger der Meinung, „dass das Fernsehen eine Orientierungshilfe leistet, den Erfahrungsreichtum erweitert [und] anregende Angebote bereithält“ (Jäckel 2008, S. 230). An die Stelle des unmittelbaren Erfahrens tritt eine unterschiedlich stark mediatisierte Erfahrung. (Vgl. ebd., S. 231)

## DAS DISPOSITIV DES FERNSEHENS

Nach Michel Foucault hat Knut Hickethier ein Modell des Dispositivs des Fernsehens skizziert. Der von Foucault geprägte Ansatz zielte zunächst auf andere gesellschaftliche Bereiche wie Sexualität oder Wissen, in denen er Machtgefüge sichtbar machen wollte. Das Netz hinter allen beteiligten Elementen wie Diskursen, Institutionen, Gesetzen usw. nannte er Dispositiv. (Vgl. Hickethier 2012, S. 19) Ziel von Hickethiers Modell für das Fernsehen ist es nun, die „Aspekte der Fernsehkommunikation und ihre



Rahmenbedingungen [...] neu zusammen zu sehen und Technik, Institutionen, Programme, Rezeption und Subjektverständnis als ein Geflecht von Beziehungen zu verstehen.“ (Hickethier 1995, S. 63) Die Anwendung des Begriffs „Dispositiv“ als medientheoretische Kategorie geht auf Jean-Louis Baudry zurück, der das Dispositiv des Kinos konstruierte. Ausgangspunkt seiner Überlegungen war das Höhlen-gleichnis Platons, von dem er Parallelen zur Kinoprojektion zog. Der Kinozuschauer sitze „wie Platons Höhlenmensch ebenfalls im dunklen Raum“ und gewinne, „bei der Betrachtung der Bilder in seinen Bewegungen eingeschränkt, aus den Bildern, die er sieht, den Eindruck von Realität“ (Ebd., S. 64). Eine vergleichbare Blick-Konstellation findet sich laut Hickethier auch in der Mensch-Apparat-Anordnung beim Fernsehen:

„Der Zuschauer ist in einer zentralen Achse auf das bewegte Bild hin ausgerichtet, in diesem ist wie im Kinobild [...] die Perspektivität des fotografischen Bildes mit den Fluchtpunktperspektiven eingeschrieben. Dadurch wird [...] ein Realitätseindruck vermittelt bzw. suggeriert. Die Nähe der dispositiven Anordnungen [...] verweist auf gleiche gesellschaftliche Bedingungen für die Genese der Erzeugung technischer Bilder und ihre Funktion in modernen Massengesellschaften.“ (Ebd.)

Unterschiede zum Kino sind die fehlende Abdunklung, die kleinere Bildfläche, die andere Projektionsrichtung<sup>6</sup> und die Platzierung des Zuschauers im privaten Wohnumfeld. Jederzeit kann der Zuschauer aufstehen und sich bewegen, so dass die Wahrnehmung weniger diszipliniert erfolgt als im Kino. (Ebd., S. 65) „Der Zuschauer scheint auf andere Weise mit dem Empfangsapparat und über diesen mit der Wirklichkeit ‚draußen‘ verbunden zu sein.“ (Hickethier 2012, S. 20) Die soziale Rahmung ist ebenfalls eine andere als beim Kino. Beim Zuschauen spielen Machtaspekte eine Rolle, die von den Rezipienten nicht bewusst erlebt werden. „Die apparative Anordnung von Zuschauer und Fernsehgerät verlängert sich [...] um einen institutionellen Apparat hinter dem Empfänger“ (Hickethier 1995, S. 69), der aus den Verflechtungen und den Vernetzungen hinter dem Programm besteht. Wie schon zuvor angedeutet, zählen die medialen Institutionen dazu (Rundfunkanstalten, kommerzielle Produktionsunternehmen usw.), aber auch staatliche Einrichtungen als Machtinstanzen, die auf die Fernsehkommunikation einwirken (z. B. Landesmedienanstalten oder Gesetzgeber). (Vgl. ebd., S. 69ff) Hickethier sieht das Medium Fernsehen deshalb als geeignet für „Machterhalt und Gewährleistung gesellschaftlicher Kommunikation, Bedürfnisbefriedigung und emotionaler Steuerung“ (Ebd., S. 74).

Das Neue am Fernsehen ist außerdem die Wahrnehmungsweise. Fernsehen bietet Flexibilität und ein multifunktionales Angebot. Der Zuschauer kann das Programm ganz unterschiedlich rezipieren: er

---

<sup>6</sup> Das Bild wird auf dem Bildschirm erzeugt und nicht über den Zuschauer hinweg projiziert.

kann umschalten, dahindösen, konzentriert schauen usw. Er ist permanent in der Situation, sich entscheiden zu können, und kann sich somit „jedem unerwünschten Überwältigungsversuch<sup>7</sup> immer wieder durch Umschalten entziehen“ (Ebd.). Hierin wird eine gesteigerte „Teilhabe am erlebbaren audiovisuellen Geschehen“ (Ebd., S. 75) deutlich.

Zusammengefasst stellt das Modell des Dispositivs des Fernsehens die Wahrnehmungsweise der Rezipienten dar. Beim Zuschauer entstehen verinnerlichte Formen des Medienkonsums, habitualisierte Rezeptionsweisen, „die bis in die Mikrostruktur unserer Wünsche und Sehnsüchte hineinreichen“ (Hickethier 2012, S. 21) und damit unsere Wirklichkeitskonstruktion beeinflussen. Das Modell macht deutlich, dass „Kommunikation in der Gesellschaft immer auch mit Macht und Herrschaftserhalt verbunden ist“ (Ebd., S. 20). Beim Fernsehen ist das Subjekt an den gesellschaftlichen Rahmen gebunden, aber durch neue Möglichkeiten der Teilhabe auch souveräner.

#### FERNSEHEN ALS INSTRUMENT DER MANIPULATION

Da Medien Wirklichkeit konstruieren, sind sie auch immer wieder dem Vorwurf der Manipulation ausgesetzt. Kulturkritische Positionen wie die von Adorno und Horkheimer beanstanden, dass Film und Fernsehen den Zuschauern ihren Wunsch nach Unterhaltung und Ablenkung erfüllen statt die Möglichkeit zu nutzen, sie zu einem aufgeklärten Verhalten zu führen. (Vgl. ebd., S. 17) Als Manipulation wird oft „die Herstellung eines falschen Bewusstseins durch eine verzerrte Darstellung der Realität“ (Ebd.) bezeichnet. Hickethier sieht diese Definition kritisch, da sie davon ausgeht, dass es eine Realität gibt, die gezielt falsch dargestellt werde. Er favorisiert den Begriff der „Intentionalität“. Kommunikation folge „immer auch Intentionen [...] und jedes kommunikative Angebot [werde] immer von den Interessen derjenigen bestimmt [...], die dieses Angebot herstellen und vermitteln“ (Ebd., S. 18). Eine Absicht beim Kommunizieren verfolgt jeder. (Vgl. ebd.)

Wie eingangs erwähnt, ist die Wirkung der Bilder besonders stark, da etwas, was man mit den eigenen Augen sehen kann, eher als Wirklichkeit anerkannt wird. Zu entschlüsseln, welche Mittel und Strukturen im Fernsehen dafür eingesetzt werden, kann diesen Eindruck abbauen. Welche Mittel für die Verwirklichung einer Intention gerechtfertigt sind, wird im gesellschaftlichen Zusammenhang bewertet und immer wieder debattiert. (Vgl. ebd., S. 18)

Einen weiteren Begriff verwendet Anke Fiedler: „Medienlenkung“. Damit ist zum einen die „Anleitung und Kontrolle von Presse, Rundfunk und Fernsehen gemeint [...], zum anderen die Funktionsweise einzelner Strukturen im Medienlenkungsapparat“ (Fiedler 2014, S. 10f).<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Mit Überwältigungsversuch meint Hickethier den Effekt des sich ganz in den Kinofilm „hineinversinkenlassen“.

<sup>8</sup> In Kapitel 3.3.2 wird gesondert auf den Unterschied von Medienlenkung und Propaganda eingegangen.

Die DFG-Forschergruppe zur Programmgeschichte des DDR-Fernsehens nutzt den Begriff „Instrumentalisierung“. Gemeint ist im Allgemeinen eine „Nutzung von Verfahren, Dingen, sozialen Sachverhalten usw. für Zwecke [...], die diesen ‚eigentlich‘ nicht eingeschrieben sind, zu denen sie aber potenziell benutzt werden können“ (Steinmetz et al. 2008, S. 24). Erfolgreiche politische Instrumentalisierung muss vier Prämissen erfüllen:

- „1. es gibt eine instrumentalisierende Instanz (Akteur);
2. es wird mindestens ein Instrument benötigt (Mittel);
3. es muss eine instrumentalisierte Instanz geben (Objekt);
4. es gibt feststellbare Ergebnisse politischer Instrumentalisierung, die dem ‚Eigensinn‘ des Instruments nicht notwendig eingeschrieben sind. (Resultat)“ (Ebd., S. 25)

Die Instrumentalisierung von Massenmedien zeigt sich in zwei Grundlinien: einerseits strukturell durch autoritative Strukturen (institutionelle Instrumentalisierung) sowie eine Kaderlenkung (Akteursinstrumentalisierung), andererseits durch inhaltliche Instrumentalisierung, die die Produktion des Programms mittels direkter Intervention oder nachträglicher Maßnahmen (Zensur) betrifft. (Ebd., S. 26)

## 2.3 WIRKUNG VON FERNSEHEN

Mit Wirkung ist in der Regel eine Form von Veränderung gemeint, so auch bei der Wirkung von Medien. (Vgl. Jäckel 2008, S. 67) Veränderung wiederum bedeutet, dass sich „auf der Einstellungs- oder Verhaltensebene Beobachtungen machen lassen, die auf das Vorliegen eines bestimmten Stimulus zurückgeführt werden können“ (Ebd.).

Wie die Nutzung von Medien sich im Verhalten der Rezipienten niederschlägt – das untersucht die Medienwirkungsforschung. Mit Medienwirkungen gemeint sind zum Einen „sämtliche Prozesse, die sich in der postkommunikativen Phase als Folge der Massenkommunikation abspielen und zum Anderen [...] alle Verhaltensweisen, die aus der Zuwendung des Menschen zu Aussagen der Massenkommunikation resultieren.“ (Gerhard Maletzke. In: Schweiger und Fahr 2013, S. 18) Medienwirkungen sind entweder vom Urheber intendiert oder sie ereignen sich unbeabsichtigt und zufällig. Mit Modellen versucht die Medienforschung Wirkungen nachvollziehbar zu machen.

Aufgrund der Lebendigkeit des Bewegtbilds, der Authentizität und vermeintlichen Beweiskraft, gilt das Fernsehen als besonders mächtiges und wirkungsstarkes Medium, denn „klug gemachte Filme dringen direkt ins Unterbewusstsein, sprechen Instinkte an und entfalten eine emotionale Wirkung, die sogar über den Intellekt siegen kann.“ (Schittly 2002, S. 10) Die großen Reichweiten von Film und Fernsehen scheinen dies zu belegen. (Vgl. Schweiger und Fahr 2013, S. 25)

### 2.3.1 WIRKUNGSMODELLE

Ursprung der Medienwirkungsforschung ist das Stimulus-Response-Modell, das im vorherigen Abschnitt bereits angesprochen und kritisiert wurde. Nach dem Modell präsentieren Massenmedien Stimuli (= Reize), die den Rezipienten unmittelbar erreichen – ohne Rückkopplungen und Interaktionen zwischen Sender und Empfänger oder den Empfängern untereinander. Ein Stimulus führt daraufhin zu einer Reaktion. „Dass Menschen selbst Medien sein können“ (Jäckel 2008, S. 68) und selbst Aussagen übermitteln, die sie aus den Medien kennen, berücksichtigt das Modell nicht.

Die eingangs erwähnte Definition der Medienwirkung von Gerhard Maletzke umfasst nicht nur die Wirkungen *nach* der Mediennutzung, sondern auch während der Rezeption (z. B. funktionale Bedürfnisbefriedigung, Unterhaltung oder sonstige Emotionen). (Vgl. Schweiger und Fahr 2013, 18f) Sie entspricht damit modernerer Medienwirkungsforschung, die das Stimulus-Response-Modell erweitert. Der Rezipient bestimmt „selektiv, akzentuierend und projizierend den Prozeß der Massenkommunikation“ mit, was im Wesentlichen dadurch gesteuert wird, „welche [Funktionen] die Aussagen für die Rezipienten haben“ (Jäckel 2008, S. 75).

Eine rezipientenzentrierte Forschungstradition wird als Uses-and-Gratifications-Ansatz bezeichnet. „Während die medienzentrierte Sichtweise den Fokus auf die Intentionen des Kommunikators legt, setzt sich die publikumszentrierte Sichtweise für eine stärkere Berücksichtigung der Funktionen und des Nutzens der Medien für die Rezipienten ein.“ (Ebd., S. 79) Dieser Ansatz besagt, dass das Publikum Medienangebote zur Erreichung bestimmter Ziele nutzt (Intentionen). Mediennutzung ist außerdem Teil eines umfassenderen Entscheidungshandelns: welches (Medien-)Angebot der Rezipient für welche Art der Bedürfnisbefriedigung nutzt, entscheidet er selbst (Selektion). Auch andere Angebote außerhalb der Medien kommen in Frage. (Vgl. ebd., S. 82)

Das Stimulus-Response-Modell setzt den Fokus auf den Kommunikator, der Uses-and-Gratifications-Ansatz auf den Rezipienten. Eine Forschungsperspektive, die versucht, beides einzubeziehen und darzustellen, ist der dynamisch-transaktionale Ansatz, den Werner Früh und Klaus Schönbach geprägt haben. Auf beiden Seiten (Kommunikator und Rezipient) findet eine Wirkung statt. Das „Zusammenspiel von bereits vorhandenem Wissen und neu hinzukommenden Informationen“ (Ebd., S. 84) auf Sender- oder Empfängerseite führt zu sogenannten Intra-Transaktionen. Zum Beispiel kann ein Rezipient sich ganz bewusst für eine Sendung eines bestimmten Genres entscheiden, weil er aus seinen medienbezogenen Erfahrungen schon Wissen darüber und Erwartungen daran hat. Die meisten Kommunikationsangebote finden den Rezipienten „nicht als ein ‚leeres Gefäß‘ vor“ (Ebd., S. 85). Einfluss auf die Medienwirkung kann beispielsweise auch haben, ob der Rezipient gut- oder schlechtgelaunt von der Arbeit kommt, weil er Medienangebote dann anders einschätzt. Auch der Kommunikator kann ganz

bestimmte Erwartungen haben, wie ein Rezipient wohl auf sein Angebot reagieren wird und beispielsweise eine journalistische Nachricht daraufhin in unterschiedlichen Formen darstellen. Er kann z. B. bestrebt sein, „das Publikum von seiner Meinung zu überzeugen oder ihm möglichst zu seiner eigenen Sichtweise ähnliche Vorstellungen von einem Thema zu vermitteln.“ (Früh 1994, S. 12) Zwischen Kommunikator und Rezipient finden außerdem Inter-Transaktionen statt, die ein dynamisches Wechselspiel des Wissens und der Erfahrungen auf beiden Seiten sind. Das dynamisch-transaktionale Modell löst den monokausalen Ansatz ab durch einen multikausalen. Zusammengefasst könnte man sagen: die „Wirkungen resultieren aus dem Wechselspiel der Ursachen.“ (Jäckel 2008, S. 86)

In der Geschichte der Medienwirkungsforschung wurden starke Medieneffekte allmählich zurückgewiesen. Frühe Forscher konzentrierten sich auf die Analyse des Kommunikationsprozesses, oft ausgehend von Manipulation und Beeinflussung, und ließen die Rahmenbedingungen im Hintergrund. (Vgl. Früh 1994, S. 12) Eine solche dynamische Sichtweise wie die des dynamisch-transaktionalen Ansatzes auf die Wirkung von Medien lässt sich am besten in Einklang bringen mit den im vorherigen Abschnitt beschriebenen konstruktivistischen Konzepten von Wirklichkeit, die sich der Vielzahl an einflussnehmenden Faktoren ebenfalls bewusst sind und versuchen diese sichtbar zu machen. Wie genau versucht wird, die Wirkungen des Fernsehens zu messen, wird im nächsten Abschnitt näher beleuchtet.

### 2.3.2 QUALITATIVE UND QUANTITATIVE ZUSCHAUERFORSCHUNG

Mit der Messung von Medienwirkungen beschäftigt sich beim Fernsehen die Zuschauerforschung. Bei keinem anderen Medium werden die Zuschauer so umfangreich erforscht wie bei diesem. Die Einschaltquoten (Reichweiten und Marktanteile) werden heute von der Gesellschaft für Konsumforschung (GfK), einem Marktforschungsunternehmen, täglich erhoben und veröffentlicht. Die Sender und von ihnen beauftragte Unternehmen und Institutionen erheben zusätzlich eigene Daten.

Es wird zwischen qualitativer und quantitativer Zuschauerforschung unterschieden. Beiden Richtungen gemein ist, dass sie so viel wie möglich über den Zuschauer erfahren möchten. Quantitative Forschung richtet sich dabei nach messbaren Größen, die mittels statistischer Verfahren in größeren Zuschauergruppen ermittelt werden. Komplexe Verhaltensweisen werden auf wenige Daten reduziert. Die qualitative Zuschauerforschung arbeitet hingegen mit kleineren Gruppen oder Einzelfällen, um der Komplexität der Rezeption gerecht zu werden. Die beiden Richtungen der Zuschauerforschung treten in vielfachen Kombinationen auf. (Vgl. Bundeszentrale für Politische Bildung 2012)

## 2.4 ZUSAMMENFASSUNG

Was wirklich ist und was nicht, ist seit Jahrtausenden Gegenstand der Philosophie. Eine objektive Wirklichkeit existiert zwar, der Mensch kann sie allerdings nur subjektiv wahrnehmen. Sie ist dem Radikalen Konstruktivismus zufolge immer eine Konstruktion, die sich aus den erfahrenen und erlebten Eindrücken zusammensetzt. Auch die Medien können die objektive Wirklichkeit nicht darstellen, sondern sie ebenfalls nur konstruieren, und an die Rezipienten weitergeben. Die mediatisierte Konstruktion von Realität (oder auch symbolische soziale Realität) des Mediums Fernsehens wird von vielen Faktoren beeinflusst, so z. B. kommt sie in den speziellen Bedingungen der produzierenden Organisation zustande.

So ist das Fernsehen als Massenmedium, das es ermöglicht, Informationen an eine unbegrenzte Zahl von Rezipienten zu verbreiten, in der heutigen Gesellschaft erheblich an der Bildung von subjektiven Wirklichkeitskonstruktionen seiner Rezipienten beteiligt. Auch hier spielen unterschiedlichste, teilweise sehr persönliche Faktoren eine Rolle. Die Theorie des Dispositivs des Fernsehens versucht die bedeutendsten Faktoren als Geflecht sichtbar zu machen und die Machtgefüge dahinter darzustellen. Da jeder kommunikative Vorgang Intentionen folgt, können Medien von Kommunikatoren auch manipulativ bzw. instrumentalisiert genutzt werden.

Das Fernsehen gilt aufgrund der Lebendigkeit des Bewegtbilds und der angenommenen Authentizität als besonders wirkungsstark. Medienwirkungen werden durch unterschiedliche Modelle dargestellt. Dem Stimulus-Response-Modell nach führt die Nachricht eines Senders beim Empfänger zu einer bestimmten Wirkung. In neuerer Forschung wird dieses Modell jedoch als verkürzt wahrgenommen, denn auch Rezipienten können die Wirkung beeinflussen. Beim Fernsehen wird mithilfe verschiedener Methoden versucht, die tatsächliche Wirkung zu messen.

Zusammenfassend kann die Frage, ob das Fernsehen die Wirklichkeit zeigt, verneint werden. Es zeigt nur eine Konstruktion von Wirklichkeit, die von vielen Faktoren abhängig ist. Das Fernsehen wiederum beeinflusst die subjektiven Wirklichkeitskonstruktionen seiner Rezipienten wesentlich und kann Denk- und Handlungsweisen prägen. Die Wirkung ist bei verschiedenen Rezipienten unterschiedlich und nicht gleich.

# 3 DDR-FERNSEHEN: WIRKLICHKEITSKONSTRUKTION UND WIRKUNG

## 3.1 KULTURPOLITIK IN DER DDR

Das politische System der DDR wird heute weitgehend einheitlich als Diktatur eingeordnet. (Vgl. Steinmetz et al. 2008, S. 22) Kunst und Kultur entstanden in der DDR immer im Spannungsfeld von Agitation, Ideologie und künstlerischem Anspruch. Aufgabe der Künstler war es, „das sozialistische System zu stützen“ (Schittly 2002, S. 9) Zwischen der DDR und der BRD manifestierte sich der Wettlauf der politischen Großsysteme im 20. Jahrhundert, in dem sich über die Systemgrenzen hinweg ein „kontrastiver Dialog“ im Medienbereich bildete – eine Art Kommunikation, die auf Abgrenzung angelegt war. (Vgl. Steinmetz et al. 2008, 15f) Besonders die Massenmedien standen für die Durchsetzung dieser Ziele im Fokus der DDR-Führung. Die mediale Instrumentalisierung in der DDR lässt sich am ehesten „als Missbrauch von Macht und Herrschaft zugunsten einer nicht offiziell kommunizierten politischen Einflussnahme auf Medienproduzenten“ beschreiben. (Ebd., S. 26)

### 3.1.1 IDEOLOGISCHE GRUNDLAGEN

Das politische System der DDR ist durch vier Kernelemente charakterisiert, die den Rahmen für Medien und Kultur setzten:

- „1. die Einheitspartei als politisches Machtzentrum, das den Staat unbegrenzt vereinnahmte;
2. das für die Partei gegebene Entscheidungs-, Waffen- und Nachrichtenmonopol;
3. die allein gültige Ideologie zur Propagierung der ‚neuen Gesellschaft‘ und
4. die permanente Überwachung und Kontrolle gesellschaftlicher Arbeit und Kommunikation.“ (Ebd.)

Der Bereich Kultur hatte für die sowjetische Besatzungsmacht nach dem Zweiten Weltkrieg höchste Priorität. Ziel war „die ideologisch-moralische Umerziehung des deutschen Volkes“ (Schittly 2002, S. 17). Unter sozialistischer Kultur verstand man bis zuletzt die Durchdringung aller gesellschaftlichen Bereiche und menschlichen Lebenssphären – von Arbeitskultur, Wohnkultur, Umweltkultur bis hin zu Körperkultur. Erich Honecker sah Kultur „als Grundelement der gesellschaftlichen Entwicklung“ (Koch 1983, S. 5) und unmittelbaren Bestandteil der gesamten Gesellschafts- und Staatspolitik. Als zentrale Aufgaben von Kultur galten die Erhöhung des materiellen und kulturellen Lebensniveaus. Dieses sollte sich an den Ideen und Idealen des Sozialismus orientieren. (Vgl. ebd., 9f)

Die „sozialistische Nation“ beschrieb die SED in ihrem Programm als „eine von antagonistischen Widersprüchen freie, stabile Gemeinschaft freundschaftlich verbundener Klassen und Schichten, die von der Arbeiterklasse und ihrer marxistisch-leninistischen Partei geführt wird.“ (Ebd., 13f) Der Sozialismus

beruhte auf den Leistungen der Arbeiterklasse und dem gesellschaftlichen Eigentum an den Produktionsmitteln. Alle Bestrebungen, die „Freiheit, Recht und Macht für den ‚gemeinen‘ Mann, für das arbeitende Volk verlangen, die vom Geiste des Klassenkampfes durchdrungen sind“ (Ebd., S. 17), wurden als wertvoll angesehen. Auch die freundschaftliche Verbundenheit zu anderen sozialistischen Staaten war wichtig.

### 3.1.2 MEDIENANGEBOT

Bei der Vielfalt der Medien war man versucht, der Bundesrepublik in Nichts nach zu stehen. Bei etwa 16 Millionen Einwohnern hatte das SED-Zentralorgan „Neues Deutschland“ im Jahr 1986 eine Auflage von 1,1 Millionen Exemplaren, nur übertroffen vom FDJ-Organ „Junge Welt“ mit 1,3 Millionen Exemplaren. Hinzu kamen die SED-Bezirkszeitungen mit einer Gesamtauflage von 5,45 Millionen Exemplaren. (Vgl. Meyen und Fiedler 2010, 73f) Im Jahr 1987 hatte die DDR laut UNESCO hinter Japan die zweithöchste Anzahl an Tageszeitungen pro 1000 Einwohner weltweit (550, Bundesrepublik: 350). Von Pluralismus war man trotz der beeindruckenden Zahlen weit entfernt. (Vgl. Holzweißig 1989, S. 73) Aus Papiermangel gab es im Zeitschriftensegment nur wenig Auswahl: für die meisten Themengebiete meist nur eine Zeitschrift. (Vgl. Meyen und Fiedler 2010, 73f)

Als „Zeitung ohne Papier und ohne Entfernungen“ maß bereits Lenin dem Rundfunk hohe Bedeutung zu. Er sah darin „ein Mittel zur koordinierten Organisation von Massenaktivitäten“ (Lenin. In: Hoff 1998b, S. 96). Der Rundfunk sendete auf fünf großen Stationen, „Radio DDR I“, „Radio DDR II“, „Stimme der DDR“, „Berliner Rundfunk“ und „DT 64“. Das Radio hatte mit doppeltem Konkurrenzdruck zu kämpfen: zum einen durch westliche Rundfunkstationen, zum anderen durch das Fernsehen. (Vgl. Holzweißig 1989, 103ff) Mit dem Aufschwung des Fernsehens verlor das Radio seinen Platz als bevorzugtes Medium der politischen Führung.<sup>9</sup> (Vgl. Mitteldeutscher Rundfunk 2010)

Neben dem DDR-Medienangebot waren von Anfang an auch westliche Hörfunksender auf dem Staatsgebiet zu empfangen. Schon Mitte der 1960er Jahre konnten 85 % der TV-Zuschauer westdeutsches Programm sehen, dieser Anteil steigerte sich in den 1980er Jahren noch einmal deutlich. (Vgl. Meyen und Fiedler 2010, S. 73)

---

<sup>9</sup> Auf den Fernsehbereich wird gesondert eingegangen.



## 3.2 GESCHICHTLICHE ENTWICKLUNG

### 3.2.1 ANFÄNGE

In der Sowjetischen Besatzungszone bzw. ab 1949 in der DDR wurde der Rundfunk nach dem zweiten Weltkrieg ähnlich der britischen und französischen Zone zentralistisch neuorganisiert. Die grenzüberschreitenden Medien existierten nebeneinander. (Vgl. Hoff 1998b, S. 95) „Erst mit Beginn und ständiger Verschärfung des Kalten Krieges zwischen der Sowjetunion und den Westmächten [...] entwickelte sich aus dem Nebeneinander ein Gegeneinander, weil dieser Kalte Krieg vor allem auch über die grenzüberschreitenden Rundfunkmedien ausgetragen wurde.“ (Ebd.) Nachteilig für die DDR-Führung war, dass die Westprogramme auch in die DDR gesendet wurden.

Die Entwicklung des Fernsehens war gegenüber dem Hörfunk aufgrund der geringen Reichweite zuerst weniger relevant. Erste Sendeveruche des „Deutschen Fernsehfunks“ fanden im Fernseh-Zentrallabor in Berlin-Adlershof ab 1950 statt, wo ein Jahr später auch mit dem Bau des Fernsehentrums begonnen wurde. Am 21.12.1952, dem 73. Geburtstag Stalins, startete das „offizielle Versuchsprogramm“.<sup>10</sup> Geschätzt 70 Fernsehgeräte empfingen die Eröffnung des Programms. (Vgl. ebd., S. 99ff) Während der dreijährigen Versuchsphase orientierte man sich stark am Radio und probierte Formate und Techniken aus. Durchschnittlich 15 Stunden Programm wurden wöchentlich gesendet. Die Zeit des Versuchsprogramms diente auch dem Aufbau eines Richtfunknetzes. Ende 1956 waren fast alle Regionen der DDR mit Fernsehsendern erreichbar. Parallel wurde der Bau von Fernsehgeräten in Angriff genommen.<sup>11</sup> Als 1956 das offizielle Programm begann, waren 70.000 Teilnehmer angemeldet. (Vgl. ebd., 106f) Bei der Fernsehichte konnte die DDR mit der Bundesrepublik Schritt halten: 1966 waren in beiden deutschen Staaten 20,6 % der Bevölkerung an das Fernsehen angeschlossen. (Vgl. Hoff 1998a, S. 181f)

Die DDR hatte den selbstgestellten Anspruch, die fortschrittlichste Gesellschaftsformation auf deutschem Boden zu sein. Diese Bemühungen nach Modernisierung fanden sich anfangs im Bereich des Fernsehens wieder, auch um auf das Medienangebot des „Klassenfeindes“ aus dem Westen zu reagieren. 1969 begann man mit der Ausstrahlung des 2. Programms und mit der Ausstrahlung der ersten Farbsendungen. (Vgl. ebd.)

---

<sup>10</sup> Auch die „Aktuelle Kamera“, die tagesaktuelle Nachrichtensendung, lief an diesem Abend zum ersten Mal.

<sup>11</sup> Auf einen Fernseher musste man teilweise mehrere Jahre warten.

### 3.2.2 1980ER JAHRE

Dem Fernsehen warf Honecker auf dem VIII. Parteitag 1971 eine „bestimmte Langeweile“ im Programm vor. (Vgl. Holzweißig 2002, S. 127) Ab 1972 wurden daraufhin sichtbare Anstrengungen unternommen, publikumswirksamere Sendungen zu gestalten, um den an den bundesrepublikanischen Sendern orientierten Sehgewohnheiten zu entsprechen. So wurde der Anteil an Unterhaltungssendungen drastisch gesteigert (Vgl. Holzweißig 1989, S. 114ff). Unterhaltung wurde als Bedingung und Form der Reproduktion der Arbeitskraft der Bevölkerung legitimiert. (Vgl. Steinmetz et al. 2008, S. 16)

Die Entwicklung des DDR-Fernsehens in den 1980er Jahren wurde von der DFG-Forschungsgruppe in zwei Phasen eingeteilt (die Phasen 4 und 5 der gesamten DDR-Programmentwicklung). Phase 4 (1980 bis 1985) gilt als eine der „Assimilierung und Internationalisierung“ (Vgl. ebd., S. 17) Die Fernseh-dramatik wurde von Serien dominiert, die „unpräzise unterhaltsame Geschichten“ aus dem als liebenswürdig dargestellten Alltag der DDR erzählen. Die „Vermittlung ideologischer und politischer Leitbilder“ (Ebd., S. 444) blieb ein wichtiges Anliegen. Durch die Konkurrenz mit dem Westfernsehen und dem aufkommenden Privatfernsehen in der BRD suchte man nach Wegen, die Zuschauer auf den eigenen Kanälen zu halten. Die „alternative Programmpolitik“ von 1983 führte dazu, dass man verstärkt auf internationale Kinofilme zurückgriff, worunter die fernseh-dramatischen Eigenproduktionen litten. Die Darstellung von Widersprüchen aus dem sozialen Alltag wurde weiter zurückgedrängt. (Vgl. Hoff 1998d, S. 405f) Doch was als Abwehr der „gegnerischen“ Kanäle gedacht war, schlug ins Gegenteil um: „Da den DDR-Bürgern Informationen über das eigene Land vom DDR-Fernsehen vorenthalten wurden, suchten sie diese in den bundesdeutschen Programmen.“ (Ebd., S. 406)

Phase 5 (1985 bis 1989) gilt als Phase der „Stagnation, Widersprüche und Ambivalenzen“, in der es vor allem in der Fernseh-dramatik zu einem erheblichen Interessenkonflikt zwischen Fernsehkünstlern und der politischen Führung kam. Die Folgen waren Stillstand, Lethargie und Resignation. (Vgl. Steinmetz et al. 2008, S. 424) Die Führung hielt kulturpolitisch dennoch an der bisherigen Linie fest: „Orientierung an der Theorie des Sozialistischen Realismus, Verstärkung des sozialistischen Ideengehalts und Erhöhung der ‚ideologischen Wirkungskraft‘“ (Schittly 2002, S. 222f).

Im Laufe des Jahres 1989 begann das Fernsehen der DDR sich immer weiter von der Staatsmacht zu lösen, überstand die politische Wende jedoch trotz eigener Reformen nicht lang. Zum 31. Dezember 1991 wurde der – noch einmal umbenannte – DFF abgeschaltet und die neuen Rundfunkanstalten der ostdeutschen Länder übernahmen die Kanäle. (Vgl. Steinmetz et al. 2008, S. 530f)

### 3.2.3 BEREICH FERNSEHDRAMATIK

Die Redaktionen des Fernsehens der DDR bemühten sich um ein vielfältiges Programmangebot. Schon 1955 war das Programm weit differenziert, u. a. in informationspolitische, unterhaltende, publizistische, Sport- und Kindersendungen. Den größten Teil stellte von Anfang an die Programmsparte Fernseh dramatik (46 % der Sendestunden 1955), die alle fiktionalen Sendungen umfasste. (Vgl. Hoff 1998a, S. 186) Waren es 1953 noch 14 dramatische Erstsendungen, wurde die Produktion durch Einrichtung eines neuen Studios auf 147 im Jahr 1968 gesteigert. (Vgl. ebd., S. 194) Für die SED-Führung war die Fernseh dramatik „sozusagen der Vortrupp“ (Walter Ulbricht. In: Hoff 1998c, S. 297) auf dem Weg zum Aufbau des Sozialismus.

Ab 1978 stand die Abteilung Fernseh dramatik mit 450 Mitarbeitern unter der Führung des bewährten SED-Genossen Erich Selbmann.<sup>12</sup> Ein Fünftel des Fernseh etats ging in den 1980er Jahren in den dramatischen Bereich, der damit 25 bis 28 % der Sendezeit füllte (2029 Stunden im Jahr 1980, 2525 Stunden im Jahr 1989). Es entstanden pro Jahr zwischen 110 und 120 Neuproduktionen, die an den festen Sendedeterminen in den Abendschienen am Dienstag, Donnerstag, Freitag und Sonntag im ersten Programm und Montag und Samstag im zweiten Programm gesendet wurden. (Vgl. Steinmetz et al. 2008, S. 422)

Die Erwartungen an die Produktionen waren in den 1980er Jahren hinsichtlich Exportmöglichkeiten hoch gesteckt, aber die formalen und inhaltlichen Spielräume blieben begrenzt, „weil die Parteiapologeten an ihrem reduzierten Kunstverständnis festhielten und überall Defätismus und am Ende auch Auflösungserscheinungen vermuteten.“ (Ebd.) Mit der letzten Programmreform von 1982 wurde das „Instrumentarium für eine lückenlose Kontrolle und straffe Reglementierung“ perfektioniert – durch ein „Rapportsystem, strikte Weisungsgebundenheit und Kompetenzabgrenzungen“ (Ebd.). Eine genaue Vorstellung, was ein „unverwechselbar sozialistische[s] Fernsehen“ sein sollte, blieb die Führung schuldig; die Anweisungen waren vage. Das System war geprägt von einem „fast paranoide[n] Misstrauen dem künstlerischen Personal gegenüber“ (Ebd., S. 423), das sich nie sicher sein konnte, ob ein Stoff auch wirklich durchsetzbar war.

„Ernüchert und enttäuscht zeigten sich vor allem die Betroffenen, die ihre Sozialisation ganz in der DDR erfahren hatten; sie mussten lernen, dass sich konstruktiv-kritisches Engagement oft nicht auszahlte und ein eher pragmatisches Arrangement zwischen Oben und Unten verlangt war.“ (Ebd., S. 424)

Die genaue Struktur der Einflussnahme in den 1980er Jahren wird im nächsten Kapitel erläutert.

---

<sup>12</sup> Zuvor Chefredakteur der „Aktuellen Kamera“.

### 3.3 WIRKLICHKEITSKONSTRUKTION IM DDR-FERNSEHEN

In pluralen, demokratisch verfassten Gesellschaften sollen Massenmedien die Funktion der Selbstbeobachtung und -reflexion einnehmen. Sie konstruieren eine „generalisierte Medienrealität“ (Steinmetz et al. 2008, S. 23). Wenn diese Funktion im Ganzen oder in Teilen entzogen wird, lassen sich Eigenheiten und Widersprüche der gesellschaftlichen Formation erkennen. Die suggestive Kraft des Films versah die DDR-Führung mit einer klaren ideologischen Funktion. Das Fernsehen war in der DDR gleichzeitig Instrument und Objekt von „Durchherrschaft“. (Vgl. ebd.)

#### 3.3.1 ERWARTUNGEN DER POLITISCHEN FÜHRUNG

Das Fernsehen wurde in der DDR von Anfang an verstanden als „dem Staat unterstellte Institution [...], die Lenins Ideal im Sinne der marxistischen Partei einer propagandistischen und agitatorischen Institution zu erfüllen hatte“, auch wenn laut Artikel 27 der Verfassung das Recht der freien Meinungsäußerung und die Freiheit der Presse gewährleistet sein sollten. (Pfau 2009, S. 65) Im ersten Satz des Artikels heißt es „Jeder Bürger der Deutschen Demokratischen Republik hat das Recht, den Grundsätzen dieser Verfassung gemäß seine Meinung frei und öffentlich zu äußern.“ (Holzweißig 1989, S. 10) Zu der Formulierung „den Grundsätzen dieser Verfassung gemäß“ gehört jedoch auch die uneingeschränkte Anerkennung der Rolle der SED und das Prinzip des demokratischen Zentralismus – der Beschlussfassung von oben nach unten. Das Strafgesetzbuch bildet mit Paragraph 106 zu „Staatsfeindlicher Hetze“ die Grundlage für die Verfolgung oppositioneller Meinungsäußerungen. (Vgl. ebd., 10f)

In der SED herrschte eine klare Vorstellung, wie Kunst und Kultur ein Bild vom Leben zeichnen sollten. Albert Norden, Mitglied des Politbüros und Sekretär für Agitation betonte 1965 auf dem 11. Plenum des ZK, dass vor allem Erfolge und weniger Schwierigkeiten gezeigt werden sollten:

„Ist es nicht notwendig, mit aller Eindeutigkeit klarzustellen, dass derjenige, der Mangel an Mangel reiht, in Wirklichkeit unser Leben verfälscht und für unsere Feinde Kugeln gießt?! Wer die sozialistische Wirklichkeit so verzerrt sieht, der spiegelt einfach kleinbürgerliche Auffassungen wider.“ (Schröder 2015)

Auf demselben Plenum<sup>13</sup> stellte der damalige Berichterstatter des Politbüros Erich Honecker klar: „Unsere Deutsche Demokratische Republik ist ein sauberer Staat. In ihr gibt es unverrückbare Maßstäbe der Ethik und Moral, für Anstand und gute Sitte.“ Kriminelle Handlungen Jugendlicher wie „Rowdytum“ begründete er mit der Wirkung der West-, aber auch der eigenen Medien:

„Ursachen für diese Erscheinungen der Unmoral und einer dem Sozialismus fremden Lebensweise [sind] auch in einigen Filmen, Fernsehsendungen, Theaterstücken, literarischen Arbeiten und in Zeitschriften bei uns zu

---

<sup>13</sup> Später wurde das Plenum aufgrund der großen Eingriffe in das künstlerische Schaffen als „Kahlschlag-Plenum“ bezeichnet.

sehen [...]. Es häuften sich in letzter Zeit auch in Sendungen des Deutschen Fernsehfunks, in Filmen und Zeitschriften antihumanistische Darstellungen. Brutalitäten werden geschildert, das menschliche Handeln auf sexuelle Triebhaftigkeit reduziert." (Erich Honecker. In: Ebd.)

Schon auf der Kulturkonferenz 1960 hatte die SED-Führung das Fernsehen als ihr „Mittel der Massena-gitation und -propaganda“ (Hoff 1998c, S. 301) vereinnahmt. Heinz Adameck, der Vorsitzende des Staatlichen Komitees für Fernsehen, schrieb anlässlich des 10. Jahrestages der ersten DDR-Sendung: „Über Millionen Bildschirme in Deutschland kämpfen wir für das Schönste, den Sozialismus und für den Frieden, und gegen das Abscheulichste, gegen den Bonner Militarismus und gegen den Krieg.“ (Heinz Adameck. In: Ebd.) Auseinandersetzungen mit den inneren Widersprüchen der DDR-Gesellschaft waren nicht gewünscht. Für Adameck war das Fernsehen das „bedeutendste Mittel zur Verwirklichung der Politik von Partei und Regierung“ und seine Hauptaufgabe die „geistige Formung des Menschen der sozialistischen Gesellschaft“ (Heinz Adameck. In: Wolff 2002, S. 142)

Die Medienlenkung hatte unterschiedlich starke Ausprägungen und richtete sich immer nach der aktuellen Situation. Tolerantere Phasen wechselten sich mit strengeren ab. Diese „temporär gewollte Flexibilität“ konnte mehrere Gründe haben: Pannen in den Lenkungsmechanismen, „systembedingte, jedoch nicht oppositionell genutzte Spielräume“, taktische Gründe oder aber es handelte sich „gelegentlich auch um Eigenmächtigkeiten einzelner Journalisten“ (Holzweißig 2002, S. 20). Echte Freiräume für die Medien gab es zu keiner Zeit. Alle Kunstdisziplinen wurden auf den „sozialistischen Realismus“ eingeschworen. (Vgl. Beutelschmidt 1995, S. 52) Die politischen Erwartungen an das Fernsehen waren hoch: die SED begriff es als „Instrument der politisch-ökonomischen und weltanschaulichen Agitation“; fernseh-dramatische Sendungen wurden „nach ihrem agitatorisch-propagandistischen Gebrauchswert für die ideologische Massenarbeit der Partei“ (Hoff 1998c, S. 302) beurteilt.

### 3.3.2 PROPAGANDA ODER ÖFFENTLICHKEITSARBEIT?

Einen Großteil der Publikationen zur DDR-Mediengeschichte dominiert der Propagandabegriff. Propaganda soll Ideologie „unters Volk“ bringen, verankern und das Verhalten beeinflussen. (Vgl. Fiedler 2014, 19f) Im Sozialismus seien die Massenmedien „Distributionsmaschinen für bestimmte ideologische Vorstellungen“ (Thymian Bussemer. In: Ebd., S. 23). Schon in der marxistisch-leninistischen Pressetheorie heißt es, die Bevölkerung solle durch Medien zum sozialistischen Klassenbewusstsein erzogen werden. Elisabeth Löckenhoff vermutete dahinter „die Ausbildung einer ganz bestimmten Fähigkeit der Wahrnehmung und des Denkens“. Realität werde „nach einem kommunistischen Selektions-schema“ strukturiert und „Wahrnehmungen in ein festes Denkschema – die kommunistische Ideologie“ – eingeordnet (Elisabeth Löckenhoff. In: Ebd.). Viele Arbeiten, z. B. von Hannah Arendt und Gunter Holzweißig, nutzen im Hinblick auf die DDR-Medien ebenfalls Propagandakonzepte. (Vgl. Ebd., 23f)

In Abgrenzung zu Propagandatheorien wird die DDR-Medienlenkung von Anke Fiedler als „politische Öffentlichkeitsarbeit“ verstanden. Klaus Merten definiert Public Relations mit „Differenzmanagement zwischen Fakt und Fiktion durch Kommunikation über Kommunikation in zeitlicher, sachlicher und sozialer Perspektive“ (Klaus Merten. In: Ebd., 13f). Nach Merten wird in der PR Wirklichkeit konstruiert, indem „Sachverhalte stets in positiver Tönung („Schönfärberei“), also letztlich unter Dehnung von Wahrheit und Wahrhaftigkeit“ dargestellt werden (Klaus Merten. In: Ebd., S. 44). Medienlenkung in der DDR wird von Fiedler als Interessenpolitik der Führung begriffen, die sich je nach politischer oder wirtschaftlicher Lage ändern konnte.

„Während die Blätter 1960 noch in einem Drittel aller Artikel das kapitalistische Ausland attackierten und den sozialistischen Aufbau mit Parolen und Erfolgshetorik untermalten, nahm mit dem Bau der Mauer und besonders mit der Unterzeichnung des Grundlagenvertrags 1972 die Drohkulisse in Richtung Westen stetig ab. Vor allem in der Endphase, als man auf die Kredite der BRD angewiesen war und sich von den Reformbewegungen in den sozialistischen Nachbarstaaten distanzieren wollte, senkte sich die Waagschale zunehmend zugunsten des westlichen Auslands.“ (Ebd., S. 45f)

Damit setzt Fiedler einen Gegenentwurf zu ideologiezentrierten Sichtweisen von Propagandatheorien. Auch Karl-Heinz Röhr<sup>14</sup> stimmt ihr zu, „daß die sogenannte ideologische Arbeit in der DDR, also Agitation und Propaganda, vorwiegend die Strickmuster klassischer PR verwendete“ (Karl-Heinz Röhr. In: Ebd., S. 19).

### 3.3.3 MECHANISMEN DER MEDIENLENKUNG

Staat und Partei übten in der DDR „durch das perfektionierte System der Lenkungsmechanismen eine Zensur ohne Zensor aus[...]“ (Holzweißig 1989, S. 9). Die Medienlenkung erfolgte kollektiv über unterschiedliche Organe – „vom Politbüro über die Staatssicherheit bis hin zu den gesellschaftlichen Organisationen“ (Schittly 2002, S. 13) Die für diese Arbeit wichtigsten Akteure werden im Folgenden benannt.

Das DDR-Fernsehen unterstand der Doppelstruktur von Staat und Partei. Beim Ministerrat der DDR gab es Komitees als staatliche Organe für bestimmte Belange, so auch fürs Fernsehen ab 1968 das Staatliche Komitee für Fernsehen (StKF). Die Komitees waren direkt dem Ministerpräsidenten der DDR als Vorsitzenden des Ministerrates unterstellt, was das Fernsehen der DDR definitorisch zum Staatsfernsehen machte. Von 1968 bis 1989 war Heinz Adameck Vorsitzender des Komitees und damit als Intendant verantwortlich für die Ausrichtung des Fernsehens. (Vgl. Hoff 1998a, S. 184) Das Fernsehen war aber auch der Partei untergeordnet. Politische Richtlinien wurden in der DDR durch das Politbüro

---

<sup>14</sup> Letzter Direktor der Sektion Journalistik an der Karl-Marx-Universität Leipzig.

der SED unter Generalsekretär Erich Honecker erlassen. Für die publizistische Umsetzung der Politik zuständig war ein Sekretär des ZK, zuletzt Politbüro-Mitglied Joachim Herrmann, der dem StKF direkt weisungsbefugt war. (Vgl. Wolff 2002, S. 132) Ihm unterstand die Abteilung für Agitation und Propaganda des ZK der SED, geleitet von Heinz Geggel. Für den Sektor Rundfunk/Fernsehen zuständig war in der Abteilung Eberhard Fensch mit zwei bis vier Mitarbeitern. Sie bearbeiteten Eingaben, machten Programmanalysen und werteten Zuschauerforschung aus, um die Wirkung zu ermitteln und die ideologische Qualität festzustellen. Hauptaufgaben waren die Anleitung der Kader in den Medien und die Nachzensur. (Vgl. Fiedler 2014, 71f) Fensch war das aktive Bindeglied zwischen dem Fernsehen und der SED-Führung. (Vgl. Wolff 2002, S. 133)

Eine weitere wichtige Instanz neben dem StKF und der Abteilung für Agitation war die SED-Kreisleitung Fernsehen der DDR. Sie wurde erst im Mai 1984 gegründet und war die zentrale Parteileitung, die die SED-Mitglieder des Fernsehens vertrat. Ziel war es, den politischen Willen der Führung bis in die kleinsten Strukturen zu bringen und dort umzusetzen. 1987 waren 2030 von 7334 Beschäftigten des Fernsehens in der SED (27,6 %). Nichtmitglieder waren meist in anderen Organisationen (z. B. FDJ oder FDGB) organisiert. Nahezu die gesamte Belegschaft war in politische Strukturen eingebunden, zudem waren alle Abteilungsleiter SED-Mitglieder. Für eine erfolgreiche Lenkung waren die wichtigsten Positionen mit den „richtigen“ Leuten besetzt. (Vgl. Ebd., S. 134)

Die Spannungen zwischen gesellschaftlichen und individuellen Vorstellungen wurden trotzdem auch an den einzelnen Fernsehmitarbeitern selbst deutlich. Sie waren „zugleich immer Angehöriger der sozialistischen Dienstklasse und auch Regisseur, Schauspieler, Programmplaner, Unterhalter, Journalist usw.“. (Steinmetz et al. 2008, S. 30) Die „Schere im Kopf“ gehörte bei den Mitarbeitern zum wichtigsten Arbeitsgerät. (Vgl. Holzweißig 2002, 1f) Was jedoch gesendet wurde und was „unter ‚Wirklichkeit‘ zu verstehen und wie sie angemessen zu repräsentieren sei, dies entschieden stets unfehlbare Gremien, die sich im Besitz der kollektiven Weisheit wähnten.“ (Beutelschmidt 1995, S. 52)

Die politische Instrumentalisierung hatte auch Grenzen: das Programm musste die ganze Breite der Publikumsbedürfnisse ansprechen und sich mit dem Fernsehen der BRD messen. Das führte dazu, dass sich das Fernsehen der DDR in den 1980er Jahren an internationalen Standards orientieren musste. „Man kann mit Fernsehen nur so lange (erfolgreich) Politik machen und das Fernsehen erfolgreich instrumentalisieren, also auch die intendierte Zwecke erreichen, wie das Programm auch genutzt wird.“ (Steinmetz et al. 2008, S. 31)

Durch den komplexen Organisationszusammenhang wird ein Fernsehprogramm, wie im vorherigen Kapitel beschrieben, durch viele Faktoren in der Produktion und in der Rezeption beeinflusst; so auch im DDR-Fernsehen. Die folgende Grafik bringt die wichtigsten Faktoren in eine Ordnung.

## Programmrelevante Einflüsse auf das DDR-Fernsehen der achtziger Jahre

### HISTORISCHER KONTEXT

#### Politische Faktoren

Osteinbindung,  
Westkonfrontation,  
Referenzgesellschaft BRD,  
friedliche Koexistenz,  
Unabhängigkeitsbewegungen

#### Zivilisationsprozesse

Gesellschaftliche  
Modernisierung,  
Freizeitkultur,  
Industrialisierung,  
wiss.-techn. Revolution

### MEDIALER UND KULTURELLER KONTEXT

#### Filmgeschichte

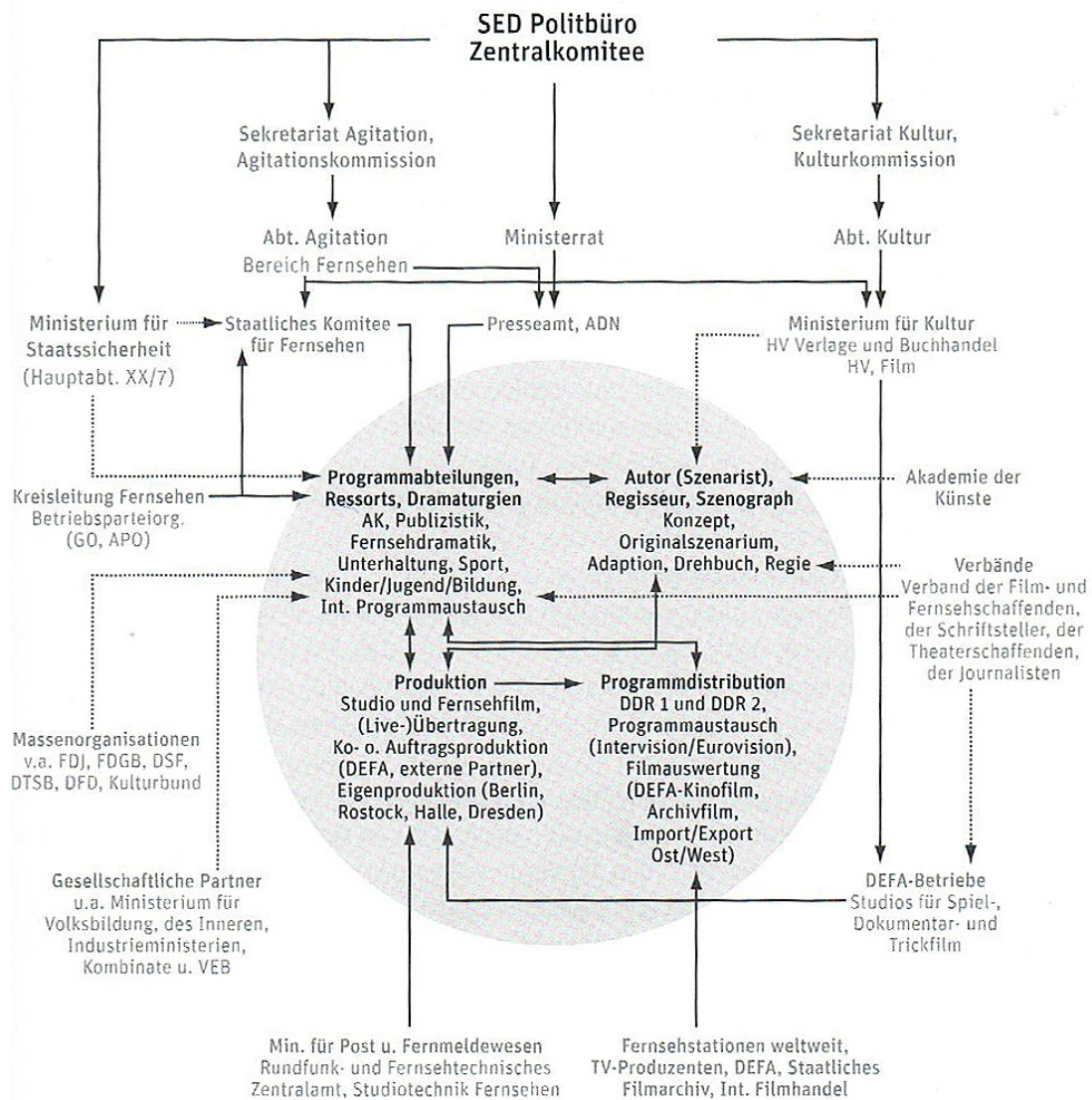
UFA,  
Sowjetischer Film,  
Nouvelle Vague,  
DEFA, (sozialistischer)  
Realismus

#### Intermediale Faktoren

Film, Hörfunk,  
Literatur,  
Theater,  
Unterhaltungskunst

#### Technik-innovationen

35/16 mm,  
MAZ, Video,  
Studio- und  
Sendetechnik



Quelle: Thomas Beutelschmidt 2007

Die durchgehenden Verbindungslinien zeigen eine direkte Einflussnahme an, die gestrichelten eine partielle Einmischung, die Punkt-Strich-Variante markiert die Überwachung.

(Vgl. Steinmetz et al., S. 33)



### 3.3.4 WIRKLICHKEITSKONSTRUKTION IM BEREICH FERNSEHDRAMATIK

Das System der Medienlenkung hatte sich in den 1980er Jahren längst auf alle Programmbereiche inklusive der Fernseh dramatik ausgedehnt. Die Fernseh dramatik galt schon unter Ulbricht als „ästhetische Avantgarde“, als der schon genannte „Vortrupp“ (Hoff 1998c, S. 297) auf dem Weg zum Aufbau des Sozialismus. Die Arbeit wurde „akribisch beobachtet, immer wieder korrigiert und auf der politisch vorgegebenen Linie gehalten“ – mit einem umfassenden und durchorganisierten Verfahren. (Vgl. Wolff 2002, S. 190)

Diesem Bereich immanent war das Spannungsverhältnis zwischen der Kunst und ihrer Vereinnahmung durch Staat und Partei. Konsens mit der Mehrheit der Künstler gab es beispielsweise im antifaschistischen Engagement, meistens herrschte jedoch Dissens. Besonders nach dem Mauerbau wollten viele Autoren, Dramaturgen und Regisseure mit ihrer Arbeit zur öffentlichen Meinungsbildung beitragen und gesellschaftliche Probleme thematisieren (z. B. „Fetzers Flucht“ 1962). Für die SED-Führung waren gegenwärtige Konflikte in der Dramatik jedoch nicht erwünscht. So bestand für die Filmemacher immer die Gefahr, dass ihre Geschichte nicht produziert wurde oder ungesendet blieb, weil die politische Strategie sich änderte. (Vgl. Hoff 1998c, S. 296) Auf der anderen Seite war die SED-Führung auf die Künstler besonders angewiesen, was diesen Privilegien brachte:

„Ohne sie konnte sie die Propagierung ihrer Ideologie in Kunst und Kultur nicht verwirklichen. Deshalb war die Partei immer wieder auch darauf bedacht, ein (in ihren Augen) konstruktives Klima zu schaffen, um eine Spaltung zu verhindern – sei es durch Belohnungen und Belobigungen oder durch kleinere Zugeständnisse. [...] Auch die Angst vor der intellektuellen Überlegenheit, die Befürchtung, ‚subversive‘ Produkte und deren Wirkung nicht zu kennen, trieb die Funktionäre um.“ (Schittly 2002, S. 14)

Vor allem die gegenwärtige Fernseh dramatik, deren Produktionsvolumen immer weiter gesteigert wurde, wurde für ideologische Zwecke genutzt, da sie „unter Ausblendung der wirklichen Konflikte und Probleme [...] die angestrebte neue Gesellschaft als schon existente“ ausgab. Sie schilderte das Ziel „ohne die Probleme auf dem Wege dorthin“ (Hoff 1998c, S. 297). Die soziale Utopie wurde zur Wirklichkeit erklärt, unter Leugnung der realen Widersprüche. Dieses falsche, „weil illusionär verklärte [...] Bild“ (Ebd., S. 302) von der Wirklichkeit zeigte die zunehmende Realitätsentfremdung der Staatsführung.

War die Fernseh dramatik in den 1950er Jahren noch „ästhetisch produktiv“, war sie spätestens nach dem 11. Plenum 1965 und dem „Aufbruch in die Illusion“ der Honecker-Politik „politisch funktionalisiert“ (Ebd., S. 301). Dass individuelles und gesellschaftliches Handeln immer wieder zwanghaft gleichgesetzt wurden, führte im fernseh dramatischen Bereich zum „Verlust der Dialektik in den Figurenbeziehungen und der Widersprüchlichkeit der Charaktere. In den Fernsehspielen und -filmen [...] breitete

sich deshalb Langeweile aus: Die Figuren befanden sich am Ende immer in Übereinstimmung mit den gesellschaftlichen Normen.“ (Ebd., S. 302)

In der praktischen Umsetzung der Medienlenkung ging kein relevanter Beitrag ohne vorherige Abnahme durch das StKF über den Sender. Nur vier Mitglieder der obersten Leitungsebene (u. a. Heinz Adameck und Klaus Raddatz) waren berechtigt, alle Sendungen zu prüfen und freizugeben. Es bestand eine Kategorisierung, wer innerhalb des StKF welche Sendungen abnehmen musste (Kategorien A bis D). Kategorie A waren alle Vorhaben von herausragender programmpolitischer Bedeutung, z. B. die „Aktuelle Kamera“, aber auch eigenproduzierte Spielfilme. In der Praxis war es so, dass schon die bereits bestätigten Exposés, Bücher usw. zur Begutachtung dem Vorsitzenden des StKF vorgelegt wurden. (Vgl. Wolff 2002, 149f)

„Auf diese Weise wurde jede Sendung des Fernsehens der DDR auf ihre Qualität, vor allem aber auf ihre politische Aussagekraft und Korrektheit hin überprüft. ‚Problematische‘ Beiträge, die bewußt oder versehentlich den offiziellen Sendeauftrag unterliefen, konnten dieses Kontrollsystem nur äußerst selten umgehen. In der Regel wurden all jene unzulänglichen Darstellungen [...] vorab aufgespürt oder zumindest nachträglich entfernt. [...] So wurde jedes Programmvorhaben von der Idee übers Exposé bis hin zur fertigen Sendung immer wieder vorgezeigt, verteidigt, abgestimmt, bearbeitet und schließlich abgenommen.“ (Ebd., S. 150f)

Es war möglich, dass ein Film trotz abgenommener Drehbuchvorlage nicht gesendet oder korrigiert wurde – wie es bei „Einzug ins Paradies“ der Fall war.

### 3.3.5 WAS INS FERNSEHEN DURFTE UND WAS NICHT

Es lohnt sich, zu schauen, was in der Fernsehndramatik der DDR eine Rolle spielte – was also Teil der konstruierten Wirklichkeit war – und was nicht. Nicht verhandelt wurden etwa die Handelsdefizite, die angespannten Beziehungen zur Sowjetunion, Umweltzerstörung oder die grundsätzliche Legitimität der Führung. (Vgl. Steinmetz et al. 2008, S. 426) Die Auswirkungen der Reformpolitik unter Michail Gorbatschow in der Sowjetunion und anderen Partnerstaaten wurden ebenfalls ausgeblendet. (Vgl. Wolff 2002, S. 147) Hierzu stellte die Parteileitung des Fernsehens im Juni 1985 fest: „Politische und ideologische Experimente finden hier nicht statt“ (Ebd., S. 221).

Der Fernsehndramatik fehlte „die kritische Auseinandersetzung mit den eigentlichen Problemfeldern“, behandelt wurden lieber „Bewährungssituationen in Privatsphären oder der Arbeitswelt“ (Steinmetz et al., S. 427). Die SED war „geradezu versessen auf Fernsehspiele, in denen die Vorzüge des realen Sozialismus herausgestellt wurden.“ (Hoff 1998d, S. 409) Die DDR präsentierte sich dem Rezipienten „stets als ein leistungsfähiges, zufriedenes und zukunftsorientiertes Land“. Permanente Erfolgsmeldungen „suggerierten das Bild eines unaufhaltsamen Fortschritts in Wirtschaft und Gesellschaft“ (Wolff 2002, S. 135). Schwierigkeiten – wenn es sie im Programm gab – waren immer lösbar. Kritik

durfte niemals die Gesellschaft oder Politik der DDR erschüttern oder dem politischen Gegner eine Angriffsfläche bieten. (Vgl. ebd., S. 146) Mit den Jahren wurde der Unterschied zwischen der medialen Wirklichkeitskonstruktion und der subjektiven Wirklichkeitserfahrung immer größer, da die Menschen u. a. Zugang zu Westmedien hatten, sich untereinander austauschten oder Probleme in ihrem Alltag schlicht und einfach anders erlebten als im Fernsehen gezeigt wurde.

Für die Bindung der Zuschauer an das Fernsehen der DDR standen von Anfang an und besonders nach den Programmreformen der 1970er und 1980er Jahren unterhaltende Werke im Fokus, da sie politische Aussagen auch unterschwellig transportieren konnten. Beispielsweise sollte die beliebte Krimireihe „Polizeiruf 110“ auch die Überzeugung der Rezipienten stärken, in einem sicheren, sozialistischen Staat zu leben. Straftaten und andere Rechtsverletzungen galten als dem Sozialismus wesensfremd. (Vgl. ebd., S. 136f)

### 3.3.6 BESONDERHEITEN DES DISPOSITIV FERNSEHEN IN DER DDR

Unter Einbeziehung der vorher genannten Einflüsse auf das Fernsehen der DDR lässt sich für die DDR eine besondere Variante des Dispositiv Fernsehen konstruieren. Das Dispositiv Fernsehen bezieht Machtaspekte mit ein, die von den Rezipienten nicht bewusst erlebt werden: den institutionellen Apparat hinter dem Empfangsgerät, der sich auf die subjektive Wirklichkeitskonstruktion des Rezipienten auswirkt. Dieser Aspekt ist beim DDR-Fernsehen geprägt von der Medienlenkung durch unterschiedliche Instanzen. Der größte Unterschied zu anderen Mediensystemen wie dem der BRD sind die Nutzung des Fernsehens als Instrument im Klassenkampf und die feste institutionelle Einbindung in die politischen Strukturen. (Vgl. Steinmetz et al. 2008, S. 536)

Durch die Systemkonkurrenz mit dem Kapitalismus „bestand ein erhöhter Kommunikationsbedarf, der sich im Stellenwert niederschlug, der den Medien beigemessen wurde.“ (Hoff 1998a, S. 182) Schon vor dem Bau der Mauer 1961 zeigte sich, dass die Menschen die medial vermittelte Welt in direkte Relation zu ihren Alltagserfahrungen setzen und dadurch die Diskrepanzen zwischen der vom Staat versprochenen besseren Welt und den tatsächlichen Lebensverhältnissen sichtbar wurde. Der gesellschaftliche Modernisierungsdruck und die hohen Leistungsanforderungen führten in den DDR-Medien zu einer homogenen Angebotsstruktur, die individuelle Kommunikationsbedürfnisse vernachlässigte. Die medial vielfältigeren Angebote aus der Bundesrepublik schafften hier Befriedigung, wo eigentlich die Programme der DDR gefordert gewesen wären. (Vgl. ebd.)

„Die westlichen Programme boten nicht nur Kritik an der DDR, sondern zeigten auch – paradoxerweise – die von der sozialistischen Ideologie gegebenen Versprechen einer besseren Gesellschaft, zumindest auf der individuellen Ebene des ‚guten‘ Lebens als im Westen bereits möglich und gegeben.“ (Ebd.)

Der Blick auf die eigenen Medien veränderte sich, was zu einer mangelnden Identifikation mit diesen führte. Das Bild der Bundesrepublik in den DDR-Medien war gezeichnet von sozialen Spannungen und Unterdrückung. Von eigenen Problemen erfuhr man in den DDR-Medien nichts. „Alles, was das DDR-Fernsehen über die Bundesrepublik berichtete, schien unglaubwürdig.“ (Ebd., S. 183)

Für die SED-Führung lag die Besonderheit des Fernsehspiels im Vergleich zu Theater und Film darin, „schnell, wirkungsvoll und aktuell mit den Mitteln der Kunst wichtige Aufgaben der Agitation und Propaganda zu erfüllen“ (Hoff 1998c, 291f). Von Hickethier wurde das Medium als geeignet für den Machterhalt beschrieben. In der DDR konnte das Ziel der „Durchherrschaft“ mithilfe des Fernsehens zwar vorangetrieben werden, gelang aber nicht vollständig. Die Rahmenbedingungen des Dispositiv Fernsehens in der DDR, die das System selbst nicht beeinflussen konnte, sind dafür verantwortlich. Der Empfang des Westfernsehens, der Reiseverkehr zwischen Ost und West, das Wirken der Kirchen und die persönliche Kommunikation über Alltagserfahrungen schufen eine ständig wachsende Präsenz alternativer Informationen neben der offiziellen Medienkommunikation. (Vgl. Steinmetz et al. 2008, S. 22) In anderen Mediensystemen sind solche Kommunikationsprozesse normal und nicht zu verhindern. In der DDR waren sie von der Führung nicht gewollt, ließen sich aber auch nicht unterdrücken.

### 3.4 WIRKUNG DES DDR-FERNSEHENS

Mit diesem umfangreichen System der Medienlenkung verbunden waren bestimmte Vorstellungen davon, wie Medien wirken. Erwartungen und tatsächliche Wirkungen gingen allerdings weit auseinander. Als Mittel der Durchherrschaft und politischen Disziplinierung kann das Fernsehen nur nützen, wenn es von der DDR-Bevölkerung rezipiert, akzeptiert und als glaubwürdig erachtet wird. Dafür muss das Programm attraktiv genug sein. (Vgl. Steinmetz et al. 2008, 22f)

Eine Möglichkeit zur Rekonstruktion von Wirkungs- und Rezeptionsprozessen ist die Analyse von Dokumenten der Zuschauerforschung des Fernsehens der DDR, die heute im Deutschen Rundfunkarchiv der Öffentlichkeit zugänglich sind.

#### 3.4.1 ERWARTUNGEN DER POLITISCHEN FÜHRUNG

Wie in den vorherigen Kapiteln erläutert, hatte die SED-Führung hohe persuasive Erwartungen an die Wirkung des Fernsehens. Auch die wissenschaftliche Disziplin der Medienwirkungsforschung war anfangs stark verankert in der „Tradition von Persuasion bzw. Überredungskommunikation“ (Jäckel 2008, S. 77). Ab Anfang der 1970er Jahre nahm das Fernsehen den ersten Platz unter den geistig-kulturellen Betätigungen in der Freizeit ein und die Unterhaltung wurde als Teil der sozialistischen Gesamtkultur

anerkannt, ebenso der Einfluss, den das Fernsehen auf Lebensweise, Wertungen, Schönheitsvorstellungen usw. hatte. (Vgl. Beutelschmidt 1995, 79f)

Die SED-Führung hatte die Beliebtheit und Möglichkeiten des Fernsehens erkannt, jedoch ein fast mechanisches Verständnis von seiner Wirkung, im Sinne des Stimulus-Response-Ansatzes, und überschätzte damit die spontane Wirkungsmacht des Fernsehens. Dass Mediennutzungen bei unterschiedlichen Rezipienten zu ganz unterschiedlichen Reaktionen führen können und anderen Bedürfnissen folgen, wurde wenig differenziert. Der Ausbau des Unterhaltungsprogramms in den letzten zwei Jahrzehnten des DDR-Fernsehens stellte eine subtilere Strategie der Einflussnahme dar, bei der durch die „Befriedigung von Zuschauerbedürfnissen wie Unterhaltung und Informationen“ beim Publikum ein „innerer Zuspruch [...] zum eigenen Leitmedium und damit zum politischen System“ (Steinmetz et al. 2008, S. 29) hergestellt werden sollte. Damit wurde zumindest teilweise auf die Bedürfnisse der Zuschauer eingegangen und der Stimulus-Response-Ansatz durch Elemente des Uses-and-Gratification-Ansatzes ergänzt.

### 3.4.2 METHODEN DER ZUSCHAUERFORSCHUNG

In der DDR erforschte ab 1964 die Abteilung Zuschauerforschung, wie das Programm von den Bürgern angenommen wurde. Dafür wurde eine Kombination aus quantitativen und qualitativen Methoden der Zuschauerforschung verwendet. Die Berichte, die der Leitung vorgelegt wurden, setzten sich aus Auswertungen folgender Informationspools zusammen:

- Zuschauerpost
- Fernsehkritiken
- Fernsehforen<sup>15</sup>
- Repräsentative Zuschauerbefragungen

Die aufwändigste Methode waren die Zuschauerbefragungen. Ab 1972 wurden diese sogenannten „Sofortresonanzen“ etwa wöchentlich durchgeführt. Per Zufallsverfahren wurden aus den Adressen der Post in den 1980er Jahren etwa 1000 Haushalte ermittelt, die daraufhin nach Vorankündigung von sogenannten Befragern besucht wurden. (Vgl. Meyen 2003, 19f) Anonymität wurde zugesichert. Die Zuschauer bewerteten die wesentlichsten Sendungen der Woche auf einer Skala von 1 bis 5 und beantworteten zusätzliche Fragen nach „Informations-, Neuigkeits-, Interessantheits- und Unterhaltungswert, Einstellungen zum Fernsehen insgesamt, Fernsehgewohnheiten etc.“ (Deutsches Rundfunkarchiv 2014)

---

<sup>15</sup> Öffentliche und halböffentliche Veranstaltungen mit ausgewählten Zuschauern.

Die Vorgehensweise ist kritisch zu sehen: Da alle Interviews am selben Tag stattfinden sollten, aber auch die Daten möglichst vieler Sendungen und unterschiedlicher Wochentage erhoben werden sollten, wurde der Wochentag von Befragung zu Befragung verschoben. In Interviews zur Mediennutzung ist das Erinnerungsvermögen die größte Fehlerquelle. Deshalb sind die Interviewergebnisse für Sendungen von „gestern“ und „vorgestern“ qualitativ wertvoller als die Werte für Sendungen, die länger zurückliegen. Hinzu kommt, dass die Befragten nicht über ihre Nutzung von Westfernsehen gesprochen haben. Dass die Zuschauerforschung trotz der Schwächen der Methode an einem möglichst genauen Abbild des tatsächlichen Verhaltens interessiert war, zeigt z. B. die Anbahnung der Befragung: die Haushalte wurden über die Erhebung informiert, aber diese wurde erst fünf bis sechs Wochen später durchgeführt, da die Zuschauerforschung vermutete, dass nach der Ankündigung mehr DDR-Fernsehen gesehen werden würde als sonst. (Vgl. Meyen 2003, S. 20ff)

Die Ergebnisse wurden daraufhin – teilweise elektronisch – ausgewertet und etwa 30 Fernsehmitarbeitern (StKF, Bereichsleiter, Chefredakteure) als „Vertrauliche Verschlussache“ zugänglich gemacht. „In der Regel wussten nicht einmal die Fernsehmacher selbst, wie ihre Sendungen beim Publikum ankamen.“ (Ebd.) Von 1965 bis 1990 wurde eine nur für den internen Gebrauch gedachte „Sehbeteiligungskartei“ geführt, die Sehbeteiligung und Bewertung für jede einzelne Sendung auflistet. (Vgl. ebd.)

### 3.4.3 TATSÄCHLICHE WIRKUNG

Obwohl Westmedien in der DDR populär waren, waren auch die DDR-Sendungen beliebt, denn westdeutsche Sendungen waren in der Regel nicht besser zu empfangen und lieferten weniger Alltagsbezüge. Die Schauplätze, die ostdeutschen Schauspieler und die Chance, ihren Alltag wiederzufinden, motivierten DDR-Bürger zum Schauen der „eigenen“ Sendungen. (Vgl. Meyen 2003, S. 118) Bis 1988 erreichte das Fernsehen der DDR somit im Jahresdurchschnitt mehr Zuschauer als die Programme der Bundesrepublik. (Vgl. ebd., 7ff) Mit den 20-Uhr-Angeboten waren es etwa 33 bis 40 % Sehbeteiligung für DDR1 und DDR2.<sup>16</sup> Nicht alle anderen Bürger schauten ARD oder ZDF – zu den 100 % gehörten auch Schichtarbeiter, Menschen, die in der Küche oder im Garten arbeiteten, in der Kneipe saßen oder schlicht und einfach schon schliefen. 21 Uhr lag ein Drittel der Werktätigen im Bett und war mit der 20-Uhr-Sendung nicht mehr vollständig zu erreichen. Bei 33 bis 40 % für die ostdeutschen Programme ergeben sich so für die westdeutschen Angebote maximal Werte von 20 bis 25 %. (Vgl. ebd., S. 114f)

---

<sup>16</sup> Mit durchschnittlich knapp 33 % erreichte die Sehbeteiligung der beiden DDR-Programme 1982 einen Tiefpunkt, Nachrichtensendungen und politische Magazine kamen sogar noch auf wesentlich niedrigere Werte. (Vgl. Beutelschmidt 1995, S. 268)

Die Strukturen des täglichen Lebens – Arbeitsbedingungen, Zeitbudget – beeinflussen das Kommunikationsbedürfnis der Menschen. Fernsehen gehört zum Tagesablauf und wird meist habituell genutzt. DDR-Bürger haben im Durchschnitt mehr Stunden am Tag gearbeitet als Westdeutsche und hatten weniger Freizeit und Freizeitalternativen. Zu dem frühen Schlafengehen kam das frühe Aufstehen: um 5 Uhr morgens waren 44 % der DDR-Bürger wach. (Vgl. ebd., S. 60ff) In einer Befragung von etwa 100 ostdeutschen Fernsehzuschauern einige Jahre nach der Wiedervereinigung sagte eine Zuschauerin: „Wenn du Fernsehen geguckt hast, dann bist du eingeschlafen.“ (Ebd., S. 63)

Die Erwartungen der Zuschauer unterschieden sich von denen der politischen Führung. Prägend war der Wunsch nach Unterhaltung. Fernsehen war für viele ein Mittel zur Ablenkung und Entspannung, ohne sich viele Gedanken über politische Inhalte zu machen. (Vgl. ebd., S. 9ff) Das war in der DDR nicht anders als in der Bundesrepublik und auch der Abteilung Zuschauerforschung bekannt, die bis zuletzt immer die gleichen Wünsche der Zuschauer ermittelte: „Unterhaltung und Entspannung, Vergnügen und Humor“ (Ebd., S. 68). Das Fernsehen sollte „den Aufenthalt in den eigenen vier Wänden versüßen und etwas Leichtes bringen, etwas Schönes, bei dem man mit den Seinen zusammensitzen konnte, sich entspannen und den Arbeitsalltag vergessen“ (Ebd., S. 61) konnte. Hinzu kommt, dass Fernsehen dazu dient, „andere Menschen zu beobachten, sich mit ihnen zu vergleichen und eigene Haltungen, eigene Werte zu bestätigen oder leicht zu verändern“ (Ebd., S. 119).

Die eben angesprochene Studie ergab, dass das Fernsehen der DDR von den Zuschauern als nicht glaubwürdig eingeschätzt wurde. In erster Linie verließ man sich auf persönliche Erfahrungen und das, was in der Familie und im beruflichen Umfeld besprochen wurde, um den Realitätsgehalt der Medien einzuschätzen. (Vgl. ebd., 79ff) Das Glaubwürdigkeitsdefizit wurde hingenommen – erstens aus Gewohnheit, zweitens wurde „das, was die Medien lieferten“ als „zu unwichtig, um sich darüber aufzuregen“ eingeschätzt, drittens hatten „leibnahe“ Probleme wie Kleidung, Lebensmittel und Wohnung eine höhere Bedeutung und viertens könne man „nicht vernünftig leben [...], wenn man sich dauernd sagt, hier, wo ich wohne, hier ist alles Mist“ (Meyen 2003, S. 90). Meyens Befragung ergab, dass die Zuschauer der Meinung waren, von den Verzerrungen gewusst zu haben – Serien müssten aber auch nicht unbedingt der Realität entsprechen und eine „heile DDR“ sei auch eine „ganz angenehme“ Abwechslung zum Alltag. (Vgl. Meyen 2003, S. 118)

### 3.5 ZUSAMMENFASSUNG

In puncto Medien wollte man der BRD in nichts nachstehen und schuf ein umfangreiches Angebot. Das Fernsehen wurde als wichtiges Instrument erkannt und ausgebaut. Besonders die Fernseh dramatik wurde gefördert und machte von Anfang an den größten Produktionsbereich aus. Die Konstruktion

von Wirklichkeit im DDR-Fernsehen bedeutete aber immer auch politische Medienlenkung. Die in den Medien gezeigte Konstruktion von Wirklichkeit folgte sozialistischen Idealen, geprägt vom Wirken der Arbeiterklasse und der Abgrenzung zum kapitalistischen Ausland.

Ein durchorganisiertes System stellte den Einfluss von Staat und Partei auf die Inhalte des Fernsehens sicher, auch wenn es offiziell keine Zensur gab. Alle Leitungspositionen waren mit SED-Mitgliedern besetzt. Die Gremien zur Kontrolle der Filme – von der Stoffauswahl bis zur Ausstrahlung – ließen eine Produktion von unbequemen Inhalten kaum zu. Alle relevanten Sendungen wurden von oben – durch das StKF – abgenommen. Die DDR präsentierte sich im Fernsehen immer als erfolgreich, Schwierigkeiten gab es kaum und Kritik am System schon gar nicht. Die Medienlenkung hatte dennoch unterschiedlich starke Ausprägungen und richtete sich immer nach der aktuellen Situation. Sie kann nach Fiedler eher als PR anstatt als Propaganda gesehen werden.

Dem Bereich Fernseh dramatik fiel eine große Bedeutung zur Konstruktion der medialen Wirklichkeit zu. In ihr konnte das sozialistische Ziel als schon existent gezeigt werden, ohne Probleme zu thematisieren. Doch gerade das Spannungsfeld von Kunst und ihrer Vereinnahmung durch Staat und Partei führte immer wieder zu Auseinandersetzungen. Ein weiterer wichtiger Gedanke, den in den 1970er Jahren auch die politische Führung verstand, ist, dass man Fernsehen nur politisch nutzen kann, wenn es auch geschaut wird. Mit der alternativen Programmgestaltung versuchte man auf die Bedürfnisse der Zuschauer einzugehen. Dem mechanischen Verständnis im Sinne des Stimulus-Response-Ansatzes blieb man dennoch über weite Teile treu.

Trotz aller ideologischen Einflussnahme, die der Zuschauer auch erkannte, wurde das Fernsehen in der DDR zum erfolgreichsten Medium. Prägend für die Nutzung war nicht der Wunsch nach Information und Glaubwürdigkeit, sondern nach Unterhaltung. Dieses Bedürfnis konnte das DDR-Fernsehen durchaus auch bedienen, da es dem Alltag der Bürger näher als das Westfernsehen war. Die Wirkung lässt sich anhand von Ergebnissen der Zuschauerforschung belegen.



## 4 „EINZUG INS PARADIES“

„Einzug ins Paradies“ ist keine klassische Serie, sondern ein aus sechs Teilen zu je 57 bis 72 Minuten bestehender Fernsehfilm über den Einzug von fünf Familien in einen Neubaublock. Der Mehrteiler entstand auf der Grundlage von Hans Webers gleichnamiger Romanvorlage aus dem Jahr 1979 unter Regie der erfahrenen Regisseure und Brüder Achim und Wolfgang Hübner und wurde von August bis September 1987 erstmals im DDR-Fernsehen gesendet.

### 4.1 HINTERGRUND UND PRODUKTION

Der Roman von Hans Weber fand ein positives Echo in einem großen Leserkreis. Die Auflage überschritt die 100.000 weit und gehörte „zu den beliebtesten und meistgelesenen Prosa-Werken der neueren DDR-Literatur“ (Faschina 1984, S. 1). Der zuständige Dramaturg Uwe Römhild beschrieb es als „aufrichtiges, beinah leises Buch“ ohne spektakuläre Ereignisse. „Mit behutsamer Konsequenz wird da Bilanz gezogen, [...] wie es unserer Gesellschaft gelingt, dem Individuum ein sinnerfülltes Leben zu ermöglichen, ihm jenen sozialen Raum zu geben, den er für seine wesentlichen Lebensäußerungen benötigt.“ (Römhild 1988, S. 89) Der Roman war 1979 ein Bestseller und 1981 begannen die Planungen für die Verfilmung. Das Buch funktioniert nach einem Montageprinzip, das auch im Film erhalten werden sollte. Das Szenarium schrieb Achim Hübner im Laufe des Sommers 1982. Im Gegensatz zum Buch entschied man sich, den siebten Tag zu streichen, der – da er nur Zusammenfassungen enthielt – nicht genügend dramatisches Material lieferte. Das eigentlich Spektakuläre am Film sind nicht die Schauplätze oder Ereignisse, sondern die Beziehungen der Menschen zueinander. „Es war gewissermaßen eine filmische Entdeckungsreise in den Alltag.“ (Römhild 1988, S. 94) Die Szenarien wurden mehrfach „im Parteikollektiv [...] von der Konzeption bis zu den fertigen Büchern zustimmend beraten“ (Faschina 1984, S. 1).

Der Film spielt an sechs Tagen im Hochsommer. Für die Dreharbeiten hätte ein einzelner Filmstab zwei mitteleuropäische Sommer gebraucht, was die vielen Kinderrollen aufgrund der schnellen Veränderungen im Kindesalter nicht zuließen. So entstand der Plan, mit zwei Teams parallel zu drehen. Neu war, dass die Regisseure nicht nach Folgen eingeteilt wurden, sondern nach Familien, so dass jeder Regisseur in jeder Folge vorkommt. Alles wurde gemeinsam besprochen und genau abgestimmt, auch mit den beiden Kameramännern Werner Helbig und Kurt Bobek. Der Dreh fand im Sommer 1983 an Originalschauplätzen statt. An 70 Drehtagen drehten beide Filmstäbe Wand an Wand in den zwei oberen Stockwerken eines Neubaublocks. (Vgl. Römhild 1988, 94ff)

„Einzug ins Paradies“ war vom StKF in alle Produktionspläne aufgenommen und als „wichtigste[s] Vorhaben der Fernseh dramatik zum 35. Jahrestag der DDR im Oktober 1984“ (Selbmann 1998, S. 422) erklärt worden. Mit dem Mehrteiler wollte man das Wohnungsbauprogramm repräsentieren und engagierte einen Cast aus vielen Starschauspielern der DDR. Im Juli 1984 lag „Einzug ins Paradies“ schließlich sendefertig vor. (Vgl. Römheld 1988, S. 98)

## 4.2 INHALT

### 4.2.1 AUSGANGSLAGE

„Einzug ins Paradies“ handelt von fünf unterschiedlichen Familien, die ihre Wohnungen im neugebauten Plattenbau beziehen. Der Film spielt im Berliner Stadtteil Marzahn in den 1980er Jahren. Am Anfang verbindet die Personen nur, dass sie alle die obere elfte Etage desselben Blocks bewohnen und von nun an Balkon an Balkon leben. Die Bauarbeiten am Neubaugebiet sind noch nicht beendet und so fehlen aufgrund von Materialengpässen noch die Trennwände zwischen den einzelnen Balkonen. Ein Hin- und Hergehen von Wohnung zu Wohnung ist somit möglich und stellt das sichtbare Verbindungselement der Familien dar.

### 4.2.2 FIGUREN

In der Wohnung ganz rechts lebt die Familie Hellgrewe, bestehend aus Vater Hellfried (Werner Tietze), Mutter Irma (Barbara Dittus), Tochter Kat (Michaela Hotz) und der Großmutter (Erika Pelikowsky). Herr Hellgrewe arbeitet beim Rat des Stadtbezirks und ist ein engagierter Kollege. Er ist jedoch der „ewige Stellvertreter“, der darunter leidet, wie sein Chef ihn behandelt. Hellgrewe kümmert sich fürsorglich um seine Familie. Seine Frau ist Kindergärtnerin, „resolut und von einem trockenen Realitätssinn, ohne Sentimentalität und fürs Praktische begabt“ (Studio Hamburg Enterprises GmbH 2012, S. 2). Ebenfalls in der Wohnung lebt die Großmutter, die besonders ihrer Enkelin Kat mit – oft biblischen – Lebensweisheiten und Geschichten zur Seite steht. Kat ist ein fantasievolles, etwa 9-jähriges Mädchen, das seinen eigenen Kopf hat.

Nebenan lebt die Familie Taube, bestehend aus Vater Karl (Eberhard Esche), Mutter (Ursula Werner) und Sohn Andreas (Thomas Nick). Karl Taube ist von Beruf Hörspielregisseur, der gerne mehr machen würde, als immer nur Hörbilder für Schüler zu produzieren. Seine Frau, die ebenfalls beim Rundfunk arbeitet, ist bodenständiger als Karl. Sein Sohn Andreas hält ihn „nicht gerade für den riesen Chef“ (Hübner und Hübner 1984), da er sich nicht durchsetzen kann.

In der mittleren Wohnung lebt die alleinerziehende Erika Fürstenau (Jutta Wachowiak) mit ihrer Tochter Manon (Christine Haase). Manon geht noch zur Schule, Frau Fürstenau arbeitet als Chemikerin. Von Zeit zu Zeit besucht sie ihr Freund Fortunus (Jürgen Heinrich), der sich jedoch nicht fest an die Familie binden möchte.

In der nächsten Wohnung lebt die Familie Walk, bestehend aus Vater (Rolf Ludwig), Mutter (Ursula Karusseit) und Tochter Jeanne (Anne Kasprik). Der Vater ist Brotfahrer und ein sehr geradliniger Mensch. Jeanne ist verlobt mit Martin (Rainer Größ), der nur selten in Berlin ist, da er in Kiew Mathematik studiert. Jeannes Mutter steht ihrer Tochter, die wegen eines Praktikums wieder in der elterlichen Wohnung wohnt, immer mit Rat und Tat zur Seite.

In der Wohnung ganz links lebt die Familie Weithold, bestehend aus dem Lehrer Till (Friedhelm Eberle), seiner Frau Gitt (Walfriede Schmitt) und dem etwa achtjährigen Sohn Michael (Alexander Heidenreich). Vorübergehend wohnt auch Tills Bruder Jonas (Kurt Böwe) bei der Familie, der zuletzt als Berufsschullehrer gearbeitet hat und nun nach einer neuen Richtung für sein Leben sucht. Zur Familie gehört auch der erwachsene Sohn Gerd (Justus Carriere), den Michael jedoch seit Jahren nicht gesehen hat. Einst war Gerd das Wunderkind der Familie und hatte eine Schwimmkarriere vor sich. Er wurde jedoch straffällig und kam in Jugendhaft.

#### 4.2.3 HANDLUNG

##### DER ERSTE TAG

Die neuen Bewohner sind gerade frisch in das oberste Stockwerk des Neubaublocks eingezogen, die Wohnungen sind noch voller Umzugskartons. Nach und nach erwachen alle in ihrem neuen Zuhause am ersten Tag nach dem Einzug.

Das Mädchen Kat entdeckt, dass die Trennwände zu den anderen Balkonen offen sind und beginnt über die Balkone zu streifen. Auf dem letzten sitzt ein Mann mit einem grauen Elefantenmantel, den sie für den lieben Gott hält. Kats Nachbar, der Junge Micha, erzählt ihr später, dass der Mann auf dem Balkon sein Onkel Jonas ist. Während alle anderen ihrer Arbeit nach oder zur Schule gehen, sitzt Jonas auf dem Balkon und denkt nach. Kat und Micha werden Freunde, nachdem Micha von älteren Jungen herumgeschubst wird und Kat ihm beisteht. Kats Großmutter erzählt ihrer Enkeltochter biblische Geschichten – vom Paradies, wo Adam und Eva glücklich lebten, bis sie vertrieben wurden, und von der Schöpfung der Welt.

Der Hörspielregisseur Taube will seinem Chef heute die Meinung sagen, wird jedoch abgewiesen. Er ist unzufrieden, immer nur Hörbilder für den Schulunterricht produzieren zu dürfen. Als er die Chance

bekommt, die Jungfrau von Orléans von Friedrich Schiller modern zu interpretieren, sieht er seine große Stunde gekommen, erst recht, als er seine junge, sehr aufgeschlossene Nachbarin kennenlernt, die passenderweise Jeanne heißt. Jeannes Verlobter Martin macht Ferien in Berlin, bevor er am nächsten Tag wieder für ein Jahr zum Studium nach Kiew reist.

Die Teenagerin Manon lernt ihren ebenfalls jugendlichen Nachbarn Andreas kennen, den sie durch das Loch im Balkon küsst, um ihre Mutter auf sich aufmerksam zu machen. Manon akzeptiert Fortunas, den neuen Freund ihrer Mutter, nicht und will die Liebe ihrer Mutter nicht teilen. Sie deutet ihrer Mutter an, dass Fortunas sie angefasst habe. Daraufhin wirft Erika ihn aus der Wohnung. Später gesteht Manon ihr die Lüge. Sie habe ihn nur beschuldigt, weil er sie in Wahrheit überhaupt nicht begehre.

Nach anfänglichem Ärger über die fehlenden Trennwände führen die Verbindungen der Balkone im Lauf der Folge zu den ersten Begegnungen der Bewohner.

#### DER ZWEITE TAG

Am zweiten Tag bekommen die neuen Bewohner erwarteten und unerwarteten Besuch von Verwandten und Bekannten, während sie noch mit vollen Kisten, Möbeln und Schwierigkeiten des neuen Hauses zu kämpfen haben. Dass nur noch braunes Wasser aus der Leitung kommt, sorgt dafür, dass Karl Taube, der unter Einfallslosigkeit leidet, und Jeannes Großvater, der zu Besuch ist, sich anfreunden.

Hellgrewe ist sauer auf seinen Chef Pinkert, weil der ihm die Verantwortung für etwas gibt, wofür er gar nicht verantwortlich ist. Um sich privat wieder näher zu kommen, schlägt Pinkert vor, der Familie am Abend in der neuen Wohnung einen Besuch abzustatten. Hellgrewe schafft es nicht, ihm die Meinung zu sagen, was seine Tochter Kat wütend macht und dazu bringt, Pinkert zu beschimpfen. Nachdem die Großmutter den ganzen Tag verschwunden war, kehrt sie zurück und eröffnet ihrer Familie, dass sie ins Altersheim gehen möchte, um der Familie nicht zur Last zu fallen, was Hellgrewe vehement ablehnt.

Jonas bekommt Besuch von seinem ehemaligen Kollegen und Genossen Egon, der ihn wieder in den Schuldienst zurückholen möchte. Außerdem kehrt der zweite Sohn der Weitholds, Gerd, zurück, da er frühzeitig aus dem Gefängnis entlassen wurde und nun eine Ausbildung in der Nähe beginnt. Seine Eltern haben jedoch beschlossen, dass Gerd, das einstige Wunderkind, seinen Bruder Micha nicht mehr sehen soll, um diesen nicht zu belasten.

## DER DRITTE TAG

Walk hat unerwartet frei, da sein Kollege Zigeuner-Artur einen Unfall gebaut hat und der Wagen einen Totalschaden hat. Er überrascht seine Frau mit der Idee, einen Fahrradausflug zu machen. Der Fahrradausflug endet in einem Gasthaus. Jeanne findet ihre Eltern später betrunken und bester Laune in der Wohnung vor. Später wird Walk von einem Polizisten aus dem Schlaf gerissen, der ihn mit aufs Revier nehmen will, wo Zigeuner-Artur vernommen wird. Walk sei der einzige, der ihn kenne. Er wird um Mithilfe bei der Befragung gebeten, kann aber nichts dazu beitragen.

Frau Taube will wieder mehr von ihrem Mann beachtet werden. Sie wünscht sich ein zweites Kind, was Karl nicht verstehen kann. Da ihm zu Hause keine Einfälle für sein Stück kommen, fährt er mit Jeanne in die Laube von Jeanes Großvater, der ihm angeboten hat, den Garten zu nutzen. Sie diskutieren, wie die heilige Johanna wohl heute wäre. Die Beziehung von Jeanne und Martin gibt Taube Ideen für sein Hörbild über jugendliche Liebe und den Wert der Enthaltsamkeit. Nachdem Martin wieder nach Kiew gereist ist, hat Jeanne jedoch das Gefühl, dass er sie eigentlich gar nicht braucht.

Jonas will eine mögliche neue Arbeitsstelle besichtigen, eine Touristenstation für Kinder und Jugendliche im Grünen. Auf dem Weg trifft er Egon, der ihm abermals den Posten als Schuldirektor von Gerd's Berufsschule anbietet. Jonas träumt allerdings davon, die Touristenstation zu übernehmen und die Köchin zu heiraten. Als Gerd wieder vor dem Haus steht und zum Balkon hochschaut, beschließt Jonas, die Entscheidung, dass Michael seinen Bruder nicht sehen darf, zu unterlaufen. Er schickt Michael nach draußen, ohne dass seine Eltern es merken. Michael erkennt Gerd nicht, aber beide freunden sich an.

In der Familie Hellgrewe jagen die Herzschmerzen des Vaters allen einen Schrecken ein. Für ein paar Tage wird er zu Hause bleiben.

## DER VIERTE TAG

Im Block 7 kehrt langsam Normalität ein, bis im ganzen Haus aufgrund einer Umstellung für eine Stunde der Strom ausfällt. Manon macht ihrer Mutter mit einem Frühstück eine Freude. Diese freut sich auf den anstehenden Urlaub und wird davon überrascht, dass ihr bestelltes Auto abholbereit ist. Fortunas und sie nähern sich wieder an und Fortunas will der Familie mit dem fehlenden Geld für den Trabant unter die Arme greifen.

Walk muss zu einer Konfliktaussprache des Betriebes mit seinem Kollegen Zigeuner-Artur. Dabei wird beschlossen, ihn zu verurteilen. Walk steht dennoch auf seiner Seite, was Jeanne und ihre Mutter nicht verstehen können. Nachdem sie ihn bereits zwei Tage beobachtet hat, wie er vor dem Haus steht, und zum Balkon hochschaut, spricht Jeanne Gerd an und die beiden lernen sich kennen.

Frau Taube beschließt, ein paar Tage lang woanders zu wohnen, weil sie sich von ihrem Mann nicht mehr angehört fühlt. Er hat die Nacht im Garten von Jeannes Großvater verbracht, wo er weiter an seinem Hörbild schreibt. Als er zurückkommt, stellt ihn sein Sohn Andreas zur Rede und hält ihn dazu an, sich endlich zusammenzureißen.

Jonas und Till unterhalten sich über Jonas' Werdegang: er wurde Berufsschullehrer und später Parteisekretär, auf dem Weg dorthin ließ sich seine Frau von ihm scheiden. Till versteht nicht, warum Jonas den ihm angebotenen Posten als Direktor nicht annimmt.

#### DER FÜNFTE TAG

Es ist der letzte Freitag vor den großen Ferien und Tag der Zeugnisausgabe. Frau Taube ist schon den zweiten Tag nicht zu Hause und kommt auf Arbeit ins Rundfunkstudio. Dort merkt sie, dass sie zusammen mit ihrem Mann eingeteilt ist. Ihre Kollegin Herta hilft ihr, unbemerkt zu entkommen. Herr Taube beobachtet, wie Gerd und Jeanne sich näher kommen, und ist verwirrt. Immerhin war sie mit ihrer Fernbeziehung sein Vorbild der modernen Jungfrau von Orléans.

Gerd holt Michael von zu Hause ab und will mit ihm baden gehen. Drei von den Jungs aus der Nachbarschaft greifen Gerd an, der sich wehrt. Zwei Wachtmeister kommen dazwischen und finden nur noch den vor wenigen Tagen erst aus dem Gefängnis entlassenen Gerd vor. Michael erfährt bei der Vernehmung die Wahrheit über seinen Bruder.

Der Frage seiner Schwägerin Gitt nach dem, was ihm passiert sei, weicht Jonas aus. Er trifft auf Egon, und teilt ihm seinen endgültigen Beschluss mit, die Touristenstation zu übernehmen. Später verabreden sich die beiden doch noch einmal und Jonas erzählt, was vorgefallen ist. Er betreute in einem Ferienlager zwei Lehrlingsbrigaden, die ein Klubhaus bauten. Einer der Lehrlinge sollte zehn Kiesfuhrn entgegennehmen. Ihm fiel auf, dass drei fehlten, und so unterschrieb er die Lieferung nicht. Am nächsten Tag erfuhr Jonas, dass die drei Fuhrn für den Hausbau einer „betriebswichtigen Persönlichkeit“ abgezweigt worden waren. Der Lehrling sollte von ihm aufgefordert werden, zu unterschreiben, was Jonas ablehnte. Vier Tage später wollte er die Sache grundsätzlich klären und bemerkte, dass der Brigadier doch unterschrieben hatte. Er platzte in eine Sitzung, um den Verantwortlichen zur Rede zu stellen.

Erika Fürstenau hat ihren letzten Arbeitstag und ist mit Fortunas verabredet. Dieser ist jedoch noch auf einer Geburtstagsfeier in der Firma, zu der auch Erika geht, da beide im selben Betrieb arbeiten. Dort bemüht sich das Geburtstagskind, eine junge Kollegin, um Fortunas' Aufmerksamkeit und ist nicht begeistert, ihre Konkurrentin zu sehen. Später fahren Erika und Fortunas in die Wohnung, aber die Stimmung ist angespannt.

Kat bekommt von einem der großen Jungs den Auftrag, in ihrem Unterschlupf aufzupassen und bleibt bis spät abends dort. Ihre Familie sucht im Dunkeln nach ihr, auch Jonas beteiligt sich an der Suche. Er schafft es, sie aus ihrem Versteck zu locken und nach Hause zu bringen.

#### DER SECHSTE TAG

Frau Taube kehrt nach Hause zurück und fragt ihren Mann, was er davon hält, noch einmal Vater zu werden. Er freut sich darüber, bis sie ihm eröffnet, dass sie gar nicht schwanger ist. Sie nimmt sich noch einen Tag zum Nachdenken und kommt am Abend wieder. Taube besucht seinen Chef Grahler in seiner Datsche, um ihm sein Manuskript für ein Hörspiel auf Basis der Geschichte von Jeanne zu präsentieren. Dieser ist nicht gerade begeistert und will ihn lieber als Hörbildregisseur behalten.

Großmutter Hellgrewe redet mit ihrer Familie über Nächstenliebe. Daraufhin macht sich Hellgrewe auf, seinen Nächsten zu finden, und landet auf dem Balkon der Fürstenaus. Erika will nicht mehr länger auf Fortunas warten, der vom Zigarettenholen einfach nicht mehr wiederkommt. Vermutlich wird sie sich von ihm trennen. Später wird Hellgrewe aufgrund einer Herzattacke ins Krankenhaus eingeliefert.

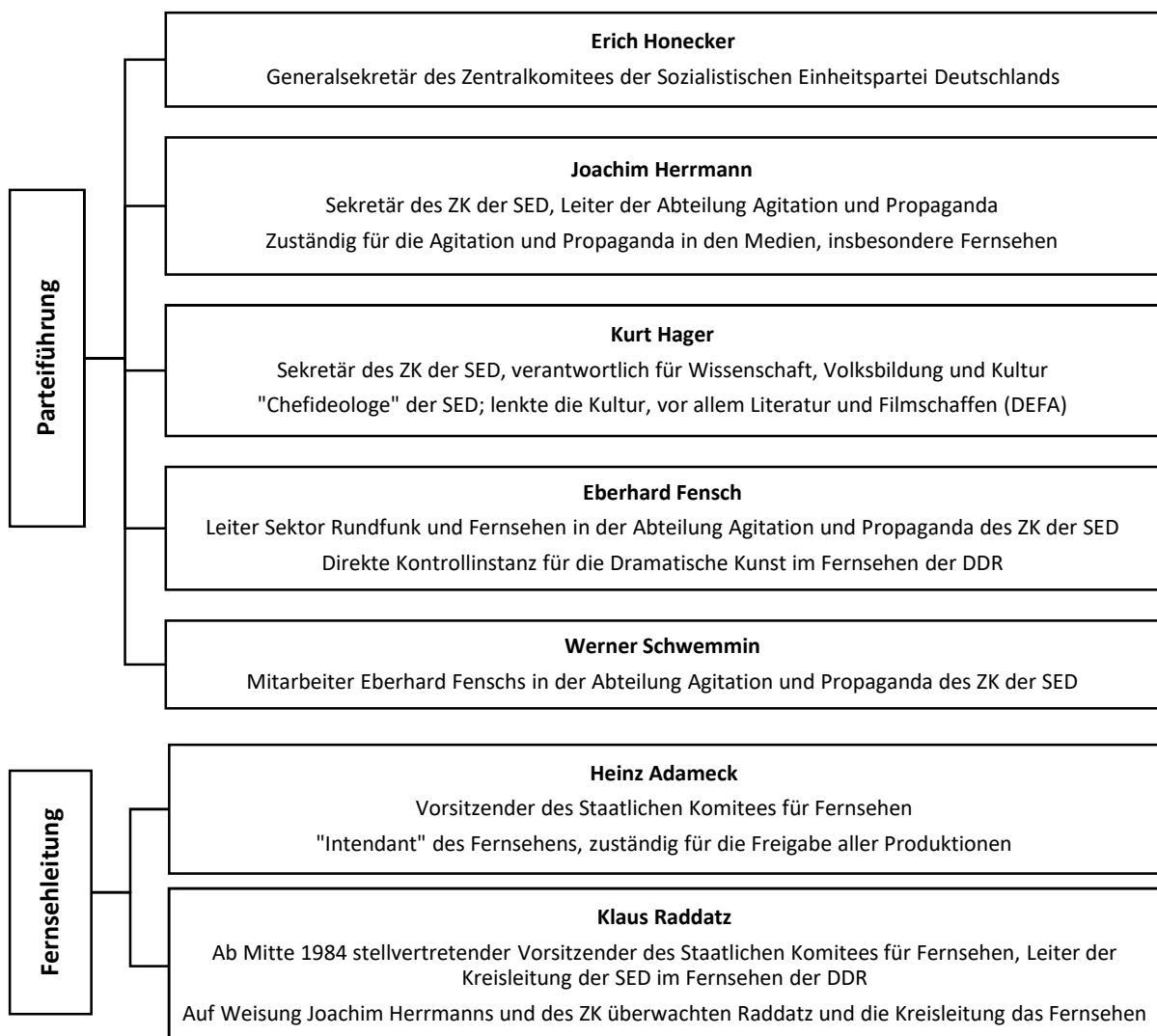
Der Heimleiter hat Gerd gedroht, ihn in die Jugendhaft zurückzuschicken, woraufhin Gerd verschwindet. Michael erzählt Jonas, dass Gerd nicht angefangen hat, sich zu prügeln. Jonas sucht daraufhin Gerds Heimleiter auf und erzählt ihm Gerds Geschichte. Er war begabt, spielte erst Geige und wurde dann Schwimm talent. Für ihn bedeutete das jedoch vor allem Disziplin, kein Kontakt zu Altersgenossen und die völlige Fixierung auf seine Mutter. Mit dem Schwimmtraining ging Gerds Sympathie von seiner Mutter auf seinen Schwimmtrainer über, durch den er auf die schiefe Bahn geriet und im Gefängnis landete.

Jeanne ist beunruhigt, dass Gerd nicht da ist, findet ihn dann aber auf der Baustelle. Sie verbringen den Tag im Wald. Michael verschwindet ebenfalls, geht auf die Suche nach seinem großen Bruder, und kommt später wieder. Um Gerd zu beschützen, nimmt Jonas die Stelle als Direktor der Berufsschule an, zu dem auch das Lehrlingswohnheim zählt. Er zieht aus der Wohnung seines Bruders aus, so dass Kat ihn am Abend nicht mehr auf dem Balkon findet.

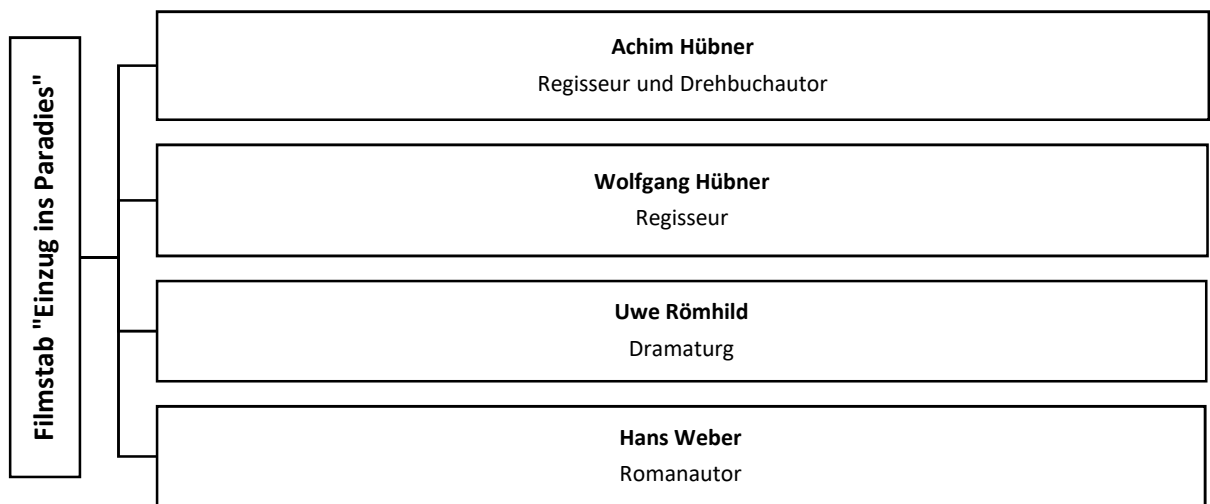
# 5 WIRKLICHKEITSKONSTRUKTION IN „EINZUG INS PARADIES“

Nachdem der Film im Rohschnitt fertiggestellt und abgenommen war, wurden aus der Parteiführung kritische Stimmen zum Inhalt laut, die zu einer über dreijährigen Verzögerung der Ausstrahlung führten. Nach einer chronologischen Übersicht über die Auseinandersetzung um „Einzug ins Paradies“, wird ausführlich auf die kritisierten Punkte eingegangen und welche Wirklichkeit konstruiert bzw. verhindert werden sollte. Damit der zeitliche Ablauf und die Strukturen der Einflussnahme besser nachvollzogen werden können, folgt im nächsten Abschnitt zunächst ein Verzeichnis der wichtigsten an der Auseinandersetzung beteiligten Personen.

## 5.1 BETEILIGTE PERSONEN







(Vgl. Kettner 2013, 127f)

## 5.2 ZEITLICHER ABLAUF

Der zeitliche Ablauf lässt sich in wesentlichen Zügen heute durch Unterlagen rekonstruieren – mit zwei Einschränkungen: Erstens liegen nicht zu allen Gesprächen zur Kritik an „Einzug ins Paradies“ Akten vor. Welche Gespräche „privat“, auf dem Flur usw. geführt wurden, ist nicht mehr nachzuweisen. Zweitens sind die Unterlagen oftmals subjektive Erinnerungen, die teilweise erst Jahre später schriftlich dokumentiert wurden. Einige der Beteiligten haben ihre Handlungen im Nachhinein „verklärt“: in ihren Erinnerungen decken sie sich nicht mit den Akten. Wie die Zeit und die zwischenzeitliche Wiedervereinigung die Erinnerung verändert haben und wer wann welche persönliche Haltung hatte, lässt sich im Einzelnen nicht hundertprozentig klären. Neben Interviews, Berichten usw. existiert auch eine Kurzgeschichte mit dem Titel „Kein Einzug ins Paradies“<sup>17</sup> von Achim Hübner, die sich mit dem Entstehungsprozess von „Einzug ins Paradies“ beschäftigt und im Wesentlichen den realen Vorgängen folgt. Auf diese Quelle wird aufgrund ihres fiktionalen Charakters jedoch verzichtet.

<sup>17</sup> Die Kurzgeschichte ist abrufbar unter <http://www.digitale-schule-bayern.de/dsdaten/445/244.4.html>.

Die wichtigsten Quellen für diese Arbeit sind die Sendeunterlagen zu „Einzug ins Paradies“, die im Deutschen Rundfunkarchiv in Babelsberg vorliegen, darunter u. a. Briefe, Besprechungsprotokolle, Einschätzungen, Vereinbarungen usw. Hervorzuheben ist ein Gedächtnisprotokoll, das der Dramaturg Uwe Römhild nach den ersten Gesprächen zur Kritik am Film anfertigte. (Vgl. Römhild o.D.) Aus dem Bundesarchiv in Berlin-Lichterfelde wurden vor allem die Sitzungsprotokolle der Kreisleitung Fernsehen verwendet.

Diese zeitliche Darstellung soll einen Überblick über den Ablauf geben. Eine ausführliche Chronik zur Produktions- und Zensurgeschichte inklusive einer Auflistung aller Schnitte und Schnittfassungen hat bereits Holger Kettner vorgelegt, der dafür auch Zugang zum Privatarchiv von Chefdramaturg Hans-Jürgen Faschina bekam. (Vgl. Kettner 2013)

### 5.2.1 VON DER ROHSCHNITTABNAHME BIS ZUR ERSTEN KRITIK

Nach dem Dreh im Sommer 1983 wurden alle sechs Teile im Rohschnitt im Dezember 1983 von der Bereichsleitung unter Erich Selbmann abgenommen. Man sprach den Mitwirkenden Dank für das gute Ergebnis aus, „nicht nur für die Bilder und Dialoge, sondern auch für die Ehrlichkeit und Genauigkeit bei der Behandlung der Konflikte – und ihrer Lösung, allesamt im Interesse sowohl der betroffenen Personen wie der Gesellschaft“ (Selbmann 1998, S. 425). Im Oktober 1984 sollte der Film gesendet werden. Auch ein Mitarbeiter des ZK, Werner Schwemmin, war bei der Abnahme dabei und stimmte zu. Laut den Erinnerungen Selbmanns kam mitten in der Abnahme Eberhard Fensch, zuständig für den Bereich Fernsehen in der Abteilung Agitation, in den abgedunkelten Raum und verließ ihn nach höchstens 30 Minuten mit der Bemerkung, dass darüber „wohl noch zu diskutieren sein“ (Erich Selbmann. In: Steinke 1993b) werde.

Im Verlauf des Jahres 1984 änderte sich die offizielle Bewertung von „Einzug ins Paradies“. Im Mai 1984 wurde die Kreisleitung der SED im DDR-Fernsehen geschaffen, die den Einfluss der SED auf das Fernsehen steigern sollte.<sup>18</sup> Zur ersten Kreisdelegiertenkonferenz am 04. Juni 1984 sprach Joachim Herrmann und betonte die Rolle des Fernsehens „als wichtige[s] ideologisches[s] Kampfinstrument der Partei“ (Herrmann 1984, S. 6). Die Dramatik solle „aktivierend auf die Zuschauer wirken, parteilich [sein], also zur sozialistischen Bewußtseinsentwicklung beitragen“ (Ebd., S. 9). Im Mittelpunkt stehe die Frage, wie der Zuschauer „vom Bildschirm entlassen“ werde: „Mißgestimmt, niedergedrückt, mit Zweifeln im Kopf, also im Widerspruch zur Wirklichkeit“ oder „nach Darstellung der Wirklichkeit, [...] einschließlich der Darstellung, wie Schwierigkeiten überwunden werden, [...] in guter Stimmung und vor allem überzeugt von unserer Sache“. In derselben Rede gab Joachim Herrmann auch bekannt, dass

---

<sup>18</sup> Siehe Kapitel 3.3.3.

Klaus Raddatz – ein „leitender Parteifunktionär“ (Ebd., S. 17) – als Stellvertreter Adamecks in das StKF delegiert wurde.<sup>19</sup> In einem Diskussionsbeitrag auf der Tagung stellte Adameck zudem fest, dass für Kunst und Unterhaltung – und damit auch die Dramatik – „die gleichen Positionen“ gelten sollen, „wie sie in den aktuellen Sendungen jeden Abend verbreitet werden“ (Adameck 1984, S. 3). Die These, dass es „ja nicht zwei Wirklichkeiten“ (Herrmann 1984, S. 10) geben könne, hatte Herrmann in seiner Rede zuvor aufgestellt.

Mutmaßlich unter dem Eindruck dieser Konferenz verfassten Erich Selbmann, der den Film zur Abnahme noch gelobt hatte, und ein weiteres Mitglied des Fernsehkomitees<sup>20</sup> im Sommer 1984 ein 12-seitiges Schreiben, das die vielen Kritikpunkte am Film festhielt. Beim Bestreben, Missstände und Gefahren zu zeigen, seien die Schöpfer über das Ziel hinausgeschossen. Mit der Kritik solle es nicht darum gehen, „Probleme zu verschweigen oder auszumerzen, sondern [...] um die richtige Sicht auf die Probleme und um die Bekräftigung, dass die Partei für alle diese Probleme Lösungswege weist und klare Orientierungen gibt.“ (Karl-Heinz Hochneder und Erich Selbmann. In: Kettner 2013, 50f) Das Schöpferkollektiv – die Regisseure Achim und Wolfgang Hübner, der Romanautor Hans Weber und der Dramaturg Uwe Römhild – wussten in diesem Moment offiziell noch nichts von den Vorwürfen. Nur Gerüchte, „daß der Film nicht kommen solle“ waren zu ihnen vorgedrungen, bis sie für den 22. August 1984 zum ersten offiziellen Gespräch nach der Rohschnittabnahme eingeladen wurden. (Vgl. Römhild o.D., S. 55)

### 5.2.2 VOM ERSTEN GESPRÄCH BIS ZUR NEUEN SCHNITTFASSUNG

Von August bis Oktober 1984 gab es insgesamt drei Gespräche zwischen den Schöpfern und der Leitung des Bereichs Fernseh dramatik, die als Urheber der Kritik auftraten.<sup>21</sup> Im ersten Gespräch am 22. August wurde den Filmemachern die Kritik offiziell verkündet, daraufhin baten diese um Bedenkzeit, da sie von der Schärfe der Ablehnung betroffen waren.

„Kritisiert wurde ‚eine Reihe von falschen Aussagen zur Politik der Partei und zum Leben in der DDR‘ – darunter: negative Klischees über den Staatsapparat und seine Vertreter, Angriffe auf das Bildungswesen und auf die Politik der Hauptaufgabe mit Thesen von einer ‚Wohlstandsideologie‘, Kritik der Erfolgspropaganda, Verbreitung ‚grüner Positionen‘ usw.“ (Selbmann 1998, S. 425)

---

<sup>19</sup> Er spielte im Verlauf der Auseinandersetzungen um „Einzug ins Paradies“ später noch eine große Rolle.

<sup>20</sup> Karl-Heinz Hochneder.

<sup>21</sup> Auf Schöpferseite nahmen die Hübners und Römhild teil, auf Bereichsseite Selbmann, seine Stellvertreterin Margit Schaumäker, Chefdramaturg Hans-Jürgen Faschina und weitere, wechselnde Teilnehmer. (Vgl. Römhild o.D., 55ff)

Die Figur des Jonas Weithold stand im Mittelpunkt der Kritik. Wie könne es sein, dass „ein Lehrer, mehr noch: ein Kommunist, ein Aktivist der ersten Stunde, weil er sich gegen einen Betrug nicht gleich durchsetzen kann, resigniert, gewissermaßen ‚aussteigt‘ und erst ganz am Ende des Films [...] erkennen läßt, daß er sich wieder den Problemen des Lebens stellen wollte.“ (Ebd., S. 426)

Am 11. September 1984 fand das zweite Gespräch statt, in dem die Hübners und Römhild auf die Kritik eingingen und sie mit der Lesung einer 22-seitigen Stellungnahme entschieden zurückgewiesen. (Vgl. Römhild o.D., S. 58) Beim dritten Treffen im Oktober 1984 wurde der Film in der abgemischten Fassung Folge für Folge durchgesehen. Vor diesem Treffen hatten die Filmemacher das Gefühl, die Bereichsleitung käme ihnen nicht entgegen. (Vgl. ebd., S. 82ff) Danach hatten sie jedoch den Eindruck, dass sie „weit hinter dem geblieben“ war, „was sie zu Anfang gefordert hatten. Alle waren erleichtert, verwundert, aber auch mißtrauisch, ob es wirklich die letzten Forderungen gewesen seien.“ (Vgl. ebd., S. 86)

Am 15. November 1984 trafen die Hübners, Römhild, Faschina und Selbmann eine schriftliche Vereinbarung, die genauestens 31 Änderungen auflistete und wie sie zu realisieren seien, z. B. durch Schnitte oder Synchronisation. (Vgl. Faschina et al. 1984, 1ff) Die veränderte, zweite Schnittfassung wurde bis zum Februar 1985 erstellt. Die Bereichsleitung wollte zu einer schnellen Einigung kommen und war von vielen anfänglichen Kritikpunkten abgerückt, so dass die Änderungen sich vor allem auf die Entfernung einzelner Sätze oder Halbsätze beschränkten. Doch die Bereichsleitung fällt am Ende keine Entscheidung, ob der Film gesendet werden durfte oder nicht. Die letzte Entscheidung lag beim Vorsitzenden Heinz Adameck. (Vgl. Hübner und Hübner 1985b)

### 5.2.3 BRIEFE AN HONECKER UND HAGER UND IHRE KONSEQUENZEN

Laut Selbmann ließ sich Adameck bei seiner Entscheidung von Fensch beraten, der dem Film aufgrund der Figur des Jonas ablehnend gegenüberstand und ihn für unreparabel hielt. So kam schließlich auch Adameck zum Schluss: „Die Korrekturen reichen natürlich gar nicht!“ (Heinz Adameck. In: Steinke 1993b, S. 16). Er delegierte die Verkündung an die Filmemacher wieder an Selbmann, der ihnen am 20. Juni 1985 die Entscheidung mitteilte, dass der Film nicht sendbar sei und keine weiteren Änderungen geplant seien.

Daraufhin wendeten sich die Hübners am 4. Juli 1985 mit einem Brief an den Generalsekretär des ZK der SED Erich Honecker, schilderten ihm ihr Problem und baten um Unterstützung. (Vgl. Hübner und Hübner 1985b) Ebenfalls in diesen Tagen, am 21. Juni 1985, wendete sich Hans Weber mit einer Eingabe an den für Kulturpolitik zuständigen Kurt Hager. Als „Verfechter der von unserer Partei beschlossenen sozialistischen Kulturpolitik“ habe er nun die Befürchtung, dass von der „beschlossenen kulturpolitischen Linie der Partei abgewichen“ (Weber 1985) werde. Den Hübners war klar, dass sie Honecker

mit dem Brief nicht überzeugen konnten. Trotzdem hatte er „insofern eine Wirkung, als offenbar ein Ordnungssystem existierte, das untergeordneten Leitungen vorschrieb, auf Briefe an den Generalsekretär zu reagieren.“ (Achim Hübner. In: Steinke 1993a, 48)

So kam es am 19. Juli 1985 zu getrennten „Aussprachen“ zu den beiden Eingaben. Im Vergleich zu den vorangegangenen Gesprächen waren dieses Mal die Abteilung Agitation und der Vorsitzende des StKF dabei, nicht mehr nur die Bereichsleitung. (Vgl. Kettner 2013, 89f) Adameck traf sich mit Weber, Fensch mit Achim Hübner. Im Gespräch mit dem Autor äußerte der StKF-Vorsitzende, dass „der Film in seiner Amtsperiode niemals zur Aufführung kommen wird.“ (Hübner und Hübner 1985a). In einem Brief vom 9. September 1985 teilen die Hübners Fensch nach dem Gespräch mit, dass sie nicht von ihrer Position abrücken würden, dass der Film nicht weiter verändert werden sollte. In einer Frage stünden ihre Ansichten sich unversöhnlich gegenüber: Fensch beharrte darauf, dass der Film mit der Figur Jonas unsendbar sei, die Hübners sahen das anders. Sie bezogen sich auf die Meinung von Bereichsleiter Erich Selbmann, der nach der zweiten Schnittfassung „keine weiteren Möglichkeiten von Veränderungen sah, ohne das Ganze künstlerisch zu beschädigen“ (Ebd.).<sup>22</sup>

#### 5.2.4 ERNEUTE VERSCHÄRFUNG DER KRITIK UND DRUCK VON AUßEN

Die Auseinandersetzung um „Einzug ins Paradies“ trug schließlich dazu bei, dass alle leitenden Kader der fernseh-dramatischen Kunst im Herbst 1985 zu einem einwöchigen Sonderlehrgang an der Parteischule in Kleinmachnow geschickt wurden. (Vgl. Fensch 1985) Margit Schaumäker spricht von diesem Lehrgang als „Rotlichtbestrahlung“ (Schaumäker. In: Steinke 1993c).

In einem Papier aus demselben Zeitraum, das in den Akten des Büros von Kurt Hager zu finden ist, heißt es: „Der Film kann nicht aufgeführt werden, da sich die politisch negativen Aussagen und Wirkungen durch die filmische Umsetzung potenziert haben.“ (o.V. 1985) Chefdramaturg Faschina hielt dennoch daran fest, den Film sendbar zu machen und sah weiterhin Potenzial für Änderungen. Zum 8. Januar 1986 lud er zu einer erneuten Sichtung von „Einzug ins Paradies“, an der erstmals Klaus Raddatz teilnahm, der im Frühjahr 1984 als Stellvertreter Adamecks ins StKF delegiert wurde, um die Beschlüsse der Partei umzusetzen. (Vgl. Kettner 2013, 94f) Die Hübners gingen davon aus, dass „nur noch über drei, vier Veränderungen“ (Hübner und Hübner 1986) an der zweiten Schnittfassung gesprochen werden sollte, doch es kamen nochmals 35 neue Forderungen hinzu. Insbesondere der neu hinzugezogene Raddatz brachte plötzlich neue Kritik ein, wie z. B. „daß Jonas von einem kleinen Mädchen für den lieben Gott gehalten wird“ (Ebd.). Bis auf wenige zu verschmerzende Ausnahmen akzeptierten die

---

<sup>22</sup> Selbmann beteiligte sich deshalb nach dem „Abkommen“ nicht mehr an den Verhandlungen.

Hübners keine der Forderungen. „Es ging unseren Gesprächspartnern subjektiv nicht um eine Verbesserung, sondern um eine Ablehnung des Films“ (Hübner und Hübner 1987, S. 1f). In der Auseinandersetzung um die Figur des Jonas rückte keiner von seiner Position ab.

Trotz dass von Parteiseite in den folgenden Monaten „immer neue, immer radikalere Vorschläge“ gemacht wurden, um „ganze Handlungsstränge herauszunehmen, Personen und ihren Anteil an der Handlung auf ein Minimum zu reduzieren, nur vier, dann nur zwei, schließlich nur einen Teil zu senden“ (Selbmann 1998, S. 426), blieben die Hübners bei ihrer Taktik des Widerstands. Dadurch konnten sie verhindern, dass der Film unauffällig zu den Akten gelegt wurde. Hierzu trug auch der größer werdende Druck von außen bei: Bis auf die Schöpfer, die Bereichsleitung, die Parteifunktionäre und wenige andere hatte noch niemand „Einzug ins Paradies“ gesehen. Verschiedene gesellschaftliche Gremien, „von der Leitung der Parteigruppe, der wir angehören, bis zum Präsidenten des Film- und Fernsehverbandes<sup>23</sup>“ (Hübner und Hübner 1987, S. 2), forderten, den Film sehen und diskutieren zu dürfen. Das thematisierten die Hübners in einem zweiten Brief an Erich Honecker im März 1987 und machten sich dabei zunutze, dass Fensch ihnen mitgeteilt hatte, dass unerledigte Eingaben wieder an den Generalsekretär zurückgingen. (Vgl. ebd., S. 3) Auch wenn einige Monate keine offiziellen Zusammenkünfte stattfanden, blieb der Film damit im Gespräch.

#### 5.2.5 ENTSCHLUSS ZUR SENDUNG, LETZTE SCHNITTFASSUNG UND AUSSTRAHLUNG

Kurz nach der zweiten Eingabe an Erich Honecker fiel die Entscheidung, den Film doch noch zu senden. In einem Brief von Eberhard Fensch, datiert auf den 1. April 1987, listet dieser „aus politisch taktischen Erwägungen“ (Fensch 1987) mehrere Gründe dafür auf: Erstens hätte der Film „nie gedreht werden sollen [...] und liegt nun schon seit drei Jahren als ‚Leiche‘ im Keller“ (Ebd.). Zweitens träfe der Film zwar Aussagen, die „nicht genügend mit unserer Politik und Weltanschauung übereinstimmen“, sei aber kein „Angriff auf das System“ (Ebd.) Drittens müsste das „Szenarium neu geschrieben und dann auch noch verfilmt“ (Ebd.) werden, wenn man darauf bestehen würde, den Handlungsstrang um Jonas zu entfernen. Und viertens wären kleinere Änderungen immer noch möglich, bei denen „allerdings eine Reihe von Aussagen in Kauf genommen [werden], die wie ein Spiegel gewisser Unvollkommenheiten unserer Gesellschaft wirken“ (Ebd.). Fensch fasste zusammen: „Aus all diesen Gründen halte ich es für politisch und kulturpolitisch richtiger, das Werk aufführbar zu machen und es dann zu senden, als es ein für allemal auf Eis zu legen.“ (Ebd.)

Der Druck der Künstler und des VFF zeigte Wirkung, auch wenn den Vorführungen vor den Verbänden aus Angst vor „öffentlicher Konfrontation“ (Ebd.) nicht entsprochen wurde. Eine entscheidende Rolle

---

<sup>23</sup> Verband der Film- und Fernsehchaffenden der DDR, kurz: VFF.

spielte schließlich auch der Schriftstellerverband der DDR. Das Verhältnis zwischen Fernsehkomitee und Schriftstellern hatte sich in den Jahren zuvor stark verschlechtert: „Schriftsteller wie beispielsweise Erwin Strittmatter oder Günter de Bruyn, aber selbst Hermann Kant galten bei der Fernsehleitung als Konterrevolutionäre“ (Achim Hübner. In: Steinke 1993a). In einem konfrontativen Gespräch mit der Fernsehleitung drohte die Leitung des Verbands, „daß wenn der Film nicht gesendet werde, die öffentliche Kritik am Fernsehen verschärft würde.“ (Ebd.) Achim Hübner hielt diese Auseinandersetzung als ausschlaggebend für den Entschluss zur Sendung. (Vgl. ebd.)

Bis Juni 1987 erstellte die Bereichsleitung eine letzte Liste mit zehn Änderungen und acht Empfehlungen. Beim Schnitt konnten sich die Regisseure durchsetzen und befolgten nur fünf der geforderten Änderungen – darunter keine einzige am Erzählstrang um Jonas Weithold. (Vgl. Kettner 2013, 100ff) Die Faktoren, die zum Entschluss führten, den Film zu senden, führten anscheinend auch dazu, dass die ideologischen Vorwürfe nicht weiter verfolgt wurden. Die Abteilung Agitation hielt sich zurück. Adameck gab den Film schließlich nach drei Jahren Auseinandersetzung zur Sendung frei. Mehr sogar: er empfahl, einige der bei der zweiten Schnittfassung vorgenommenen Schnitte wieder rückgängig zu machen. „Wir sollten nicht kleinlich erscheinen!“ (Heinz Adameck. In: Selbmann 1998, S. 437)

Doch auch mit dem Sendeplatz arbeitete man noch gegen den Film: Fensch plädierte im April 1987 dafür, den Film außerhalb der Hauptsehzeiten zu senden, z. B. im Wochenrhythmus Sonntagnachmittags im 2. Programm oder in der Ferienzeit am Nachmittag, und ihm damit das Publikum zu entziehen. (Vgl. Fensch 1987) Die Programmplanung entschied sich schließlich für eine wöchentliche Ausstrahlung auf einem Seriensendeplatz am Freitag um 20 Uhr im ersten Programm. Nach über drei Jahren Auseinandersetzung wurde dies „dann der letzte Schlag gegen den Film“ (Achim Hübner. In: Steinke 1993a), der von den Machern nicht als Serie gedacht war. Mit insgesamt etwa 35 Änderungen liefen die sechs Folgen von „Einzug ins Paradies“ vom 21. August bis zum 25. September 1987.<sup>24</sup>

### 5.3 WIRKLICHKEITSKONSTRUKTION ANHAND DER KRITISIERTEN PUNKTE

Von Filmemacher bis Bereichsleitung waren sich bis zum Frühling 1984 alle einig, dass der Film den Alltag in der DDR wirklichkeitsgetreu darstellte, dabei Probleme nicht aussparte und dennoch ein sozialistisches Werk sei. Noch am 9. Mai 1984 lobte Faschina „Einzug ins Paradies“ ausgiebig als einen Film, der „die kleinen Dinge des Alltags und die großen Fragen der Zeit parteilich verknüpft. Seine Figuren und Geschichten entsprächen den erfolgreichen Erfahrungen von vielen DDR-Bürgern“ (Faschina 1984, S. 1). Der gezeigte Alltag und die Lösungen der Konflikte seien „ein Ausschnitt vielgestaltiger interessanter DDR-Wirklichkeit. [...] Alle tragen auf ihre Weise dazu bei, daß es in unserem Lande

---

<sup>24</sup> Hans Weber erlebte die Erstaussstrahlung nicht mehr. Er starb zwei Wochen zuvor am 8. August 1987.

vorwärts geht.“ (Ebd.) Diese Sichtweise wurde von der Parteiführung jedoch nach Sichtung des Rohschnitts in Frage gestellt. Die Bereichsleitung reagierte opportunistisch und übernahm die kritische Sichtweise auf „Einzug ins Paradies“, obwohl sie den Film zuvor jahrelang gelobt hatte.

Die wesentlichen Eckpunkte der Kritik machen deutlich, welche Wirklichkeit die politische Führung darstellen wollte und welche sie verhindern wollte. Es handelt sich um Kritik zu folgenden Punkten:

- Wohnungspolitik
- Die Figur Jonas Weithold
- Leistungswille und sozialistische Werte
- Bildung und Erziehung
- Verhältnis von Staatsmacht und Bürgern
- Die Mitarbeit Jürgen Heinrichs
- Sonstige Kritikpunkte

Die hier angesprochenen Kritikpunkte richten sich nach den im ersten Gespräch mit den Filmemachern am 22. August 1984 formulierten Forderungen, ergänzt durch spätere Äußerungen..

### 5.3.1 WOHNUNGSPOLITIK

Wohnraumknappheit war ein vorherrschendes Problem in den 1970er und 1980er Jahren in der DDR und das Wohnungsbauprogramm das Kernstück der Sozialpolitik. Die standardisierten, zentral geheizten Wohnungen in Plattenbauweise wurden als komfortabel angesehen und waren begehrt. (Vgl. Pfau 2009, 206f) „Einzug ins Paradies“ war von der Leitung als Hauptbeitrag des Bereiches Fernseh dramatik zum 35. Jahrestag der DDR 1984 geplant und sollte die erfolgreiche Wohnungsbaupolitik der Partei repräsentieren. Möglicherweise wurden durch diese Deklaration, den Titel und aus Mangel an Kenntnis des Inhalts in der Parteiführung Erwartungen geweckt, die der Film auf keinen Fall erfüllen konnte und auch nach dem Willen der Filmemacher gar nicht sollte. Doch die Bereichsleitung blieb bei ihrer Einschätzung. Noch im Mai 1984 hieß es über die Darstellung der Wohnungsbaupolitik im Film: „Entsprechend den Ergebnissen im Wohnungsbauprogramm ist das gestaltete Neubaugebiet als schöner, freundlicher und sympathischer Lebens- und Kommunikationsraum gestaltet.“ (Faschina 1984, 1f)

Bei der erneuten Bewertung des Films war die Darstellung des Wohnungsbauprogramms jedoch einer der großen Kritikpunkte. Das Neubaugebiet war im Film nur der äußere Rahmen für die Darstellung von verschiedensten zwischenmenschlichen Beziehungen und Problemen. Einige Aussagen wirkten negativ und seien deshalb noch einmal zu prüfen. Als Beispiel nannte Selbmann eine Szene in der Hellgrewe sagt: „Und dann sitzen wir in unseren keimfreien Wänden und fressen uns Hände und Füße ab.“ Das löst Diskussionen aus, die uns nicht helfen.“ (Erich Selbmann. In: Römhild o.D., S. 56) Dem hielten



die Filmemacher entgegen, dass die „neue Lebensqualität, die diese Wohnungen ermöglichen, [...] ständig als Hintergrund aller gezeigten Vorgänge lebendig gehalten“ wird und eine solche „sinnlich faßbare Mitteilung durch alle sechs Teile“ hindurch eine „viel stärkere Wirkung [...] als immer neu vorgetragene verbale Erklärungen“ (Hübner et al. 1984, S. 6) hätte. Im sechsten Teil wurde außerdem die Szene kritisiert, in der Erika Fürstenau und Hellgrewe sich auf dem Balkon treffen. Der Satz „Ja, es ist schon sonderbar. Als hätte jeder seinen kleinen Käfig.“ wurde als abwertend der Wohnungspolitik gegenüber eingeschätzt und entfernt. (Vgl. Faschina et al. 1984)

Ein weiterer Punkt, der bei der Bereichsleitung zur Annahme führte, der Film habe „eine abwertende Haltung gegenüber unserem Wohnungsbauprogramm“, war, dass sich das Neubaugebiet noch im Bau befand und eine „Addition von Schutt“ (Ebd.) sei. Dem entgegneten die Hübners und Römheld, dass es ihnen nicht darum ginge, das Wohnungsbauprogramm schlecht zu machen, sondern eine wachsende Stadt zu zeigen. „Daß dazu Schutthaufen und aufgerissene Erde gehören ist zwar in einem schnell spekulierendem [sic] Gehirn zu vermeiden, aber weder in der Wirklichkeit noch in einer wahrhaftigen Kunstwirklichkeit.“ (Ebd. S. 7) An diesem Satz wird deutlich, dass sich die Filmemacher bewusst waren, mit ihrem Werk eine Wirklichkeit zu konstruieren, und die Führung eine völlig andere Wirklichkeitskonstruktion erwartete, die im Gegensatz zu ihrer – ihrer Meinung nach – nicht wahrhaftig war. Einige Bilder von Baustellen wurden dennoch herausgeschnitten. (Vgl. Faschina et al. 1984)

Und noch ein Aspekt wurde von den Gegnern des Films als Kritik am Wohnungsbau gewertet: Zwei Figuren denken darüber nach, andere Wohnformen als den Neubau zu wählen. Oma Hellgrewe möchte ins Altersheim gehen und Jonas eine Touristenstation im Wald übernehmen. Darin eine Herabsetzung des Wohnungsbauprogramms zu sehen, erschien den Filmemachern „grotesk“. (Vgl. Hübner et al. 1984, S. 9) Zudem ziehen die Figuren sich immer wieder ins Grüne zurück, um dem Lärm der Stadt zu entfliehen. Dies sei jedoch „ein legitimer Drang des Stadtmenschen, sich durch das Naturerlebnis zu regenerieren“, wovon „die Millionen Urlaubsreisen“ und die hunderttausenden „Datschen oder Landhäuser, Bungalows oder Schrebergärten“ (Hübner et al. 1984, S. 9) der DDR-Bürger zeugten.

Das Wohnungsbauprogramm wird im Film nicht offensiv propagiert, es handelt sich bei „Einzug ins Paradies“ eher um eine kritische Auseinandersetzung damit. Auf der einen Seite werden die Vorteile der neuen Wohnungen gegenüber den ehemaligen benannt. Die verschiedenen Szenarien des Einzugs schneiden andererseits auch kritische Themen an: Individualisierung, die Zerstörung der Umwelt durch den Wohnungsbau, Mängel an den Gebäuden (Stromausfall, Wasser wird plötzlich rostbraun) usw. (Pfau 2009, 206ff) Schon die Grundidee von Buch und Film ist ein baulicher Mangel. „Offensichtlich durch eine Materialschwierigkeit – wer kannte solche in der DDR denn nicht? – waren die Trennwände zwischen den fünf Balkons nicht fertiggestellt worden.“ (Erich Selbmann. In: Steinke 1993b)

### 5.3.2 DIE FIGUR JONAS WEITHOLD

Im Zentrum der Kritik stand die Figur des Jonas Weithold. Wurde sie anfangs noch, auch durch das starke Spiel von Kurt Böwe, gelobt, galt sie im Verlauf der Auseinandersetzung, vorangetrieben vor allem durch Eberhard Fensch von der Abteilung Agitation, als kritischster Punkt des Films. Jonas war ein aktiver Genosse und Berufsschullehrer, der immer jeden Parteauftrag erfüllt hatte. Als Ausbilder betreute er eine Lehrlingsbrigade, in der ein Schüler einen Betrug bemerkte: mehrere Fuhren Kies wurden für den Hausbau eines Parteifunktionärs abgezweigt. Jonas stellte erfolglos seinen Vorgesetzten zur Rede. Daraufhin stieg er kurze Zeit aus dem Schulbetrieb aus und suchte nach einer Alternative für sein Leben.

Diese Vorgeschichte erfährt der Zuschauer erst im fünften Teil des Films, „fünf Abende sitzt der [Jonas] gammelnd bei seiner Schwester oder Schwägerin rum“ (Fensch 1985, S. 4) urteilte Fensch. Laut den Hübners und Römhild war das vorher jedoch genauso besprochen worden, um die Figur mysteriös zu halten. (Vgl. Hübner et al. 1984, S. 17) Kritisiert wurde an der Figur hauptsächlich, dass es nicht sein könne, dass ein aktiver Kommunist schlichtweg aussteigt und resigniert und sich erst im letzten Teil andeutet, dass er wieder ein aktiver Teil der sozialistischen Gesellschaft werden möchte. Damit galt der Film für Eberhard Fensch als unreparabel. (Vgl. Fensch 1985, S. 4) Er zweifelte daran, dass eine solche Situation in Wirklichkeit denkbar wäre:

„Gibt es so etwas, daß bei uns Betrug versucht wird? Natürlich gibt es das. Nur, Genossen, daß ein Kommunist aussteigt, wenn er auf Betrug stößt, ist doch wohl nicht denkbar. Den gleichen Film gemacht, wie ein Kommunist gegen Mißstände oder Betrug ankämpft und sich schließlich dabei durchsetzt. Das wäre ein völlig anderer Stoff mit völlig anderen Wirkungen auch auf die Gesellschaft. [...] Bei diesem Film aber brauche ich schon ein ziemlich hohes Bewußtsein, um nicht zu dem Schluß zu kommen, um irgendwas zu kämpfen im Sozialismus lohnt sich ja gar nicht. [...] Es dürfen nicht die falschen, es müssen die richtigen Leitbilder in die Gesellschaft getragen werden.“ (Fensch 1985, S. 5)

Dem hielten die Filmemacher entgegen, dass der „Ausstieg“ des Jonas insgesamt gerade einmal 14 Tage umfasst, der Film handelt an sechs davon. Ihn bei einer so kurzen Zeitspanne als „Aussteiger abzuqualifizieren“ sei nah an „sozialer Arroganz“ (Hübner et al. 1984, S. 17). Den Vorwurf, dass Jonas nur untätig herumsitzen würde, versuchen sie damit zu entkräften, dass er sich aktiv Gedanken über sein Leben und seine Mitmenschen macht und sich sogar auf die Suche nach einer neuen Arbeitsstelle begibt. (Vgl. ebd.) Kritisiert wurde auch ein Satz, in dem er seine Entscheidung, die Touristenstation zu übernehmen, bekräftigt: „Ich übernehme diese Station, Egon. Ich werde einmal im Leben das machen, was ich will.“ Dieser Satz wurde geschnitten. (Vgl. Faschina et al. 1984)

Am Ende entschließt Jonas sich dafür, Direktor einer nahen Berufsschule zu werden – auch, um seinen Neffen Gerd zu unterstützen, der dort eine Ausbildung macht. Er wendet sich wieder der sozialistischen Gesellschaft zu. Dennoch entsprach die Figur nicht der Vorstellung der Parteifunktionäre. Waren

es sonst nur einzelne Sätze, sollte Jonas am besten komplett weichen. Damit wird deutlich, welches Idealbild einer sozialistischen Persönlichkeit sich die Partei wünschte und welches nicht: das private Glück zu finden und dafür gesellschaftliches Engagement aufzugeben, war nicht im Sinne der Partei.

### 5.3.3 LEISTUNGSWILLE UND SOZIALISTISCHE WERTVORSTELLUNGEN

Kritisiert wurde zudem „das Verhältnis von Leistungswillen und Leistungsbereitschaft und den moralischen Wertvorstellungen des Sozialismus“. (Römhild o.D., S. 56), also Szenen, die ein schlechtes Licht auf den Leistungswillen der Bürger und die geforderten sozialistischen Werte werfen. Beispielsweise sagt Till Weithold in einer Szene „Ich bin nur ein kleiner Schulmeister.“ Dieser Satz wurde als Abwertung der Lehrer gesehen. In einer anderen Szene machen die Kollegen sich über Zigeuner-Artur lustig, weil er das Kommunistische Manifest liest. Auf diese Schnittforderung gingen die Filmemacher ein, da die wirkliche Bedeutung bei der Umwandlung von Buch zu Film nicht eindeutig umgesetzt werden konnte. Aus „Der hat sich wieder bei seiner Tante auf'm Laubengrundstück einquartiert. Er liest da das kommunistische Manifest.“ wurde „Der hat sich gerade bei seiner Tante auf'm Laubengrundstück einquartiert. Diesmal denkt er vielleicht über das Leben der Frösche nach.“ (Vgl. Faschina et al. 1984)

Ein weiteres, ähnliches Zugeständnis machten die Hübners und Römhild bei einer Szene, in der der kranke Hellgrewe der Oma Hellgrewe zuruft: „Aktivität, Bewegung, das sind die heiligen Kühe! Darüber vergisst man, menschlich miteinander umzugehen.“ (Hübner et al. 1984, S. 16) Sie schnitten den Satz in der neuen Fassung aus dem Film. Auch der Satz Hellgrewes „Du kannst eine eigene Meinung haben, bis ein Beschluß gefaßt ist. Wenn der Beschluß gefaßt ist, gilt der Beschluß.“ wurde gestrichen. (Römhild o.D., S. 85) Die Filmemacher waren also durchaus bereit, kleine Zugeständnisse zu machen, um den Film sendbar zu machen. Ansonsten blieben sie ihrer Taktik treu, die Forderungen in Frage zu stellen.

Der Bereichsleitung um Selbmann ging es bei diesem Kritikpunkt vor allem darum, klar zu machen, dass angestrengte Arbeit und die Erfüllung von Aufgaben nicht zu einem Verlust an Lebensqualität führen müssen: „Das Verhältnis von Aktivität und Lebenserfüllung ist in vielen Fällen gestört.“ (Erich Selbmann. In: Römhild o.D., S. 56) Auch hier galt Jonas Weithold als Paradebeispiel.

### 5.3.4 BILDUNG UND ERZIEHUNG

Ganz allgemein kritisierte Selbmann das Verhalten der Pädagogen zu den Jugendlichen: „Sie verhalten sich merkwürdig.“ (Erich Selbmann. In: Römhild o.D., S. 56) Kritisiert wurde das Verhalten des Ehepaar Weithold – der Vater ist Lehrer –, das seinen heimgekehrten Sohn Gerd nicht in die Wohnung lässt und

dem jüngeren Bruder die Rückkehr ganz verschweigt. Dem entgegen halten die Filmemacher, dass ja auch Jonas Pädagoge ist und eine ganz andere Sichtweise vertritt als sein Bruder. Und selbst Till ist nicht ganz wohl dabei, wie die Familie Gerd behandelt. Die Differenzen zu seiner Frau sind offensichtlich. Die Hübners und Römhild zeigen Verständnis für die Mutter: in einer solchen Situation wüsste wohl niemand sofort, wie man sich richtig verhalten sollte. Hans Weber – ein ehemaliger Lehrer – habe diese pädagogischen Fragen mit Absicht aufgeworfen, um auf das pädagogische Verantwortungsbeusstsein seines Publikums einzuwirken. (Vgl. Hübner et al. 1984, S. 20)

Kritisiert wurde auch, dass Jonas Michael zum Schulschwänzen auffordert, und die negative Darstellung des Heimleiters im letzten Teil, der kalt und herzlos erschien. (Vgl. Römhild o.D., S. 86) Die Kritik können die Hübners und Römhild nicht verstehen: „Bei allen Zügen pragmatischer Laxheit hat er doch Argumente, die man nicht einfach vom Tisch wischen kann.“ (Hübner et al. 1984, S. 11)

### 5.3.5 VERHÄLTNIS VON STAATSMACHT UND BÜRGERN

Ein weiterer Vorwurf betraf die Häufung von negativen Bemerkungen über Vertreter der Staatsmacht. Hierzu gehörte zum einen die schon erwähnte Kieslieferung für einen Parteifunktionär. Weiterhin wurden die zwei Volkspolizisten kritisiert, die am Ende der Schlägerei zwischen Gerd und den Jugendlichen seine Personalien aufnehmen. Sie hätten sich falsch verhalten. Dagegen halten die Filmemacher, dass wohl jeder ältere Mensch in so einer Situation erst einmal den erwachsenen jungen Mann verdächtigt hätte und nicht zuerst die Jugendlichen. Sie verhielten sich „zwar streng, aber gleichzeitig korrekt und höflich.“ (Ebd., S. 12)

Außerdem werfe das Hereinplatzen von Jonas in die Sitzung, wo er den Verantwortlichen zur Rede stellen möchte, ein schlechtes Licht auf die anwesenden Funktionäre, die nicht sofort auf die Vorwürfe reagierten, sondern das Gespräch verschieben. Auch der Staatsanwalt, dem sich Zigeuner-Artur gegenüber stellt, sei überheblich.

Ein gewichtiger Kritikpunkt war auch Hellgrewes Chef beim Rat des Stadtbezirks, Pinkert, der „negative Verhaltensweisen“ zeigte, die die Hübners und Römhild aber für ein ethisches Problem hielten, „eine leider [...] noch weit verbreitete Unsitte, [...] die aber durchaus nicht unseren sozialistischen Moralvorstellungen von einem kameradschaftlichen Zusammenwirken der Menschen entspricht.“ (Ebd., S. 14) Dem entgegneten sie, dass es im Film genügend gute Beispiele für richtiges Verhalten gibt – auch von Personen in staatlichen oder Parteifunktionen. (Ebd.) In diesem Zuge machen die Filmemacher auch darauf aufmerksam, dass überzeugende Kunst nur gut sein kann, wenn sie Probleme anspricht: „unse-

res Wissens [war] bisher noch kein Künstler in der Lage [...] – und das widerspräche ja auch allen Grundkenntnissen der Dialektik – ethische Probleme nur durch die Darstellung positiver Erscheinungen künstlerisch zu gestalten.“ (Ebd., S. 15)

### 5.3.6 JÜRGEN HEINRICH

Der Schauspieler Jürgen Heinrich, der den Fortunas spielt, hatte nach den Dreharbeiten einen Ausreiseantrag in die BRD gestellt und war übersiedelt. Selbmann bezeichnete ihn als „Verräter der Republik“ (Erich Selbmann. In: Römhild o.D., S. 55) und stellte klar, dass die Sendung mit ihm nicht erfolgen konnte. Damit erklärten sich auch die Hübners und Römhild einverstanden und stellten zugleich ihre Unterstützung der Grundwerte der DDR klar: „Wir haben volles Verständnis für den Beschluß grundsätzlich niemand in unserem Film auftreten zu lassen, der sich verräterischer Weise von unserer Republik abgewandt hat.“ (Hübner et al. 1984, 5f) Ein Nachdreh erfordere maximal zwölf Drehtage und einen anspruchsvollen Atelierbau. Zudem müsse der Dreh schnell geschehen, da die Darstellerin der Manon sich sonst zu sehr verändern würde. (Vgl. ebd.) Doch zu einem Nachdreh kam es nie und der Film wurde schließlich mit Jürgen Heinrich gesendet, nur auf die Nennung im Abspann wurde verzichtet. In Unterlagen ab 1985 taucht dieser Punkt als Kritik nicht mehr auf – möglicherweise war der Nachdreh zu teuer oder aufwändig oder andere Punkte erschienen den Verantwortlichen gewichtiger.

### 5.3.7 SONSTIGE KRITIKPUNKTE

Kritisiert wurden während der Auseinandersetzung immer wieder andere, auch kleinere Punkte, die einzeln wahrscheinlich niemals besprochen worden wären. Da der Film jedoch einmal im Fokus stand, wurde er regelrecht „auseinandergenommen“. Darunter waren auch die folgenden Forderungen (Vgl. Kettner 2013, S. 68ff):

#### UMWELTSCHUTZ

Beispielhaft zu nennen ist hier der Umweltschützer, dem erst Jonas und später Gerd und Jeanne in der Natur begegnen. Er fragt sie, ob sie schon einmal einen Seeadler gesehen hätten, und sie verneinen. Hier sah Selbmann ein „grünes Bekenntum“ und merkte an, dass „die DDR das Land [ist], wo es jetzt wieder mehr Seeadler gibt als noch vor Jahren.“ (Erich Selbmann. In: Römhild o.D., S. 79)

#### DIFFAMIERUNG EINZELNER BERUFSGRUPPEN:

Kritisiert wurde die Darstellung einzelner Berufsgruppen, z. B. die Bauarbeiter im Neubaugebiet. Hier wurde eine Szene entfernt, ebenfalls die „schlechte Darstellung“ einer Ärztin musste weichen. (Vgl. Faschina et al. 1984) Das negative Verhalten von Einzelpersonen wurde nicht als individuell gesehen, sondern als Diffamierung des jeweiligen Berufes. „Jeder Werktätige sollte in der filmischen Darstellung das ideologische Idealbild seines Berufes repräsentieren. [...] Man nahm an, der Zuschauer würde von einer Person auf eine ganze Berufsgruppe schließen.“ (Kettner 2013, S. 68)

#### ABBILDUNGEN UNERWÜNSCHTER ALLTAGSERSCHEINUNGEN IN DER DDR

Beispielsweise sollten pro Folge bestimmte Reizworte verschwinden, wie „Überstunden“ oder „Altersheim“. Ebenfalls unerwünscht war ein Verweis auf das Phänomen des „Wohnungsschachers“, ausgedrückt durch den Satz von Fortunas: „War nicht einfach die große Wohnung zu besorgen. Hab ganz schöne Kopfstände machen müssen.“ (Vgl. Faschina et al. 1984) Diese Szene sollte geschnitten werden, blieb am Ende aber im Film enthalten. Im selben Erzählstrang wurde die lange Wartezeit auf den Traubant thematisiert, was auch auf Kritik stieß. (Vgl. Kettner 2013, S. 69)

#### GEWALT VON KINDERN UND JUGENDLICHEN

Der Bereichsleitung und den Parteifunktionären missfiel, dass der Junge Michael immer Krieg spielte, was der pazifistischen Haltung der DDR zuwiderlief. Eine Stelle, in der er davon spricht, dass er seine Feinde alle erschossen hat, wurde deshalb geändert. Auch die Szene, in der Michael von den großen Jungs verprügelt wird, wurde als zu brutal wahrgenommen. Das Verprügeln konnte der Zuschauer in der neuen Schnittfassung nun nur noch akustisch erahnen. (Vgl. Faschina et al. 1984)

### 5.4 ZWISCHENFAZIT

In der dreijährigen Auseinandersetzung um den Fernsehreihe „Einzug ins Paradies“ bildeten sich zwei Fronten aus: Zum einen die Filmemacher, die gegen alle Forderungen prinzipiell Widerstand leisteten. Auf der anderen Seite die politische Führung, die immer wieder neue Kritikpunkte vorbrachte. Die Kritik war nicht immer gleich, sie war mal intensiver, mal lockerer. Vertreten wurde sie durch verschiedene Parteifunktionäre, z. B. aus der Abteilung Agitation, aber anfangs vor allem durch die Bereichsleitung, die auch selbst kritisiert wurde, dass sie die Probleme hätte kommen sehen müssen und den Stoff nie hätte umsetzen sollen. (Vgl. o.V. 1985) Als Konsequenz wurde die Durchherrschaft der Partei in das Fernsehen der DDR und besonders die Fernseh-dramatik intensiviert.

Obwohl die Bereichsleitung zuerst voller Lob für „Einzug des Paradies“ war, ließ sich Chefdramaturg Faschina schon in der letzten, überwiegend positiven Einschätzung des Films vom 9. Mai 1984 ein Schlupfloch offen: Es ist „noch einmal genau zu prüfen, ob in Details durch aktuelle Ereignisse unbeabsichtigte Assoziationen auftreten könnten, die sich gegen die Absicht des Films wenden.“ (Faschina 1984, S. 4) Die Haltung deckt sich mit der Theorie von Anke Fiedler, die Medienlenkung in der DDR sei eher politische PR als Propaganda gewesen. Man ließ sich immer die Möglichkeit, auf Aktuelles zu reagieren und von vorher vereinbarten Linien abzuweichen, wenn die politische Lage es erforderte.

Die konkrete Kritik am Film war vielfältig – von der Kritik an ganzen Handlungssträngen oder Figuren bis hin zu einzelnen Halbsätzen oder Worten. Laut Bereichsleitung und Parteifunktionären richteten sich die Punkte alle gegen die sozialistische Ideologie. Das konnte zum einen der Fall sein, wenn im Film Aspekte der Lebensgestaltung thematisiert wurden, die nicht dem „richtigen“ Leitbild entsprachen, z. B. der Rückzug ins Grüne oder alternative Lebensmodelle, Kritik am Wohnungsbauprogramm usw. Zum anderen wurde kritisiert, dass bestimmte real vorkommende Probleme (zu ausführlich) gezeigt wurden, so z. B. die Mängel am Bau, Umweltprobleme, Jugendgewalt usw. Bestimmte Reizworte, die man entfernt haben wollte, gab es in jedem Teil, z. B. „Überstunden“ oder „ökonomisch“.

Mit den Forderungen wollte die politische Führung eine mediale Wirklichkeit konstruieren, die wenig der subjektiven Wirklichkeitserfahrung der Zuschauer entsprach. In einem Interview von 1993 gab Erich Selbmann das auch zu: „Wir sind uns schon klar, daß die Kluft zwischen dem, wie das Leben war und wie wir es abgebildet haben, erheblich war.“ (Erich Selbmann. In: Steinke 1993b, S. 12)

Die Filmemacher sahen ihre geplante Version der Wirklichkeit als die „wahrhaftigere“ an. Immer wieder machten sie darauf aufmerksam, dass die spezifischen Eigenschaften der Kunst nicht die gleiche Wirkungsweise wie Aussagen der Gesellschaftswissenschaft haben. Die Kunst ist nicht objektiv und ausdifferenziert, sondern sinnlich und emotional. Sie kann besser „über das Funktionieren sozialpsychologischer Vorgänge Auskunft [...] geben als ein Wissenschaftler, aber [ist] gleichzeitig nicht in der Lage, [...] jederzeit präzise zu differenzieren.“ (Hübner et al. 1984, 7f) Die Filmemacher waren sich bewusst, dass ihr Film ideologisch wirken sollte und standen auch hinter den sozialistischen Werten. Für sie ergab sich diese Wirkung jedoch erst aus der Konsequenz, mit der die Kunst „den ihr eigenen Möglichkeiten und Gesetzen folgt“ (Ebd., S. 13) – über die Poetisierung von Zuständen, Problemen und Lösungen. Welchen Wirkungsansatz die politische Führung hingegen hatte und wie die tatsächliche Wirkung nach der langwierigen Einflussnahme ausfiel, wird im nächsten Kapitel dargestellt.

## 6 WIRKUNG UND REZEPTION VON „EINZUG INS PARADIES“

Es ist bekannt, welche Wirkungen die Filmemacher auf der einen Seite und die politische Führung auf der anderen Seite erwarteten oder zumindest erhofften. Sie alle stellten bei der Konstruktion von Wirklichkeit im Film immer wieder Überlegungen an, welche Wirkung auf den Zuschauer gewünscht sei. Viele der Kritikpunkte wurden damit gerechtfertigt, dass eine „negative“ Wirkung möglich sei – gemeint war damit eine (teilweise) Abwendung vom Sozialismus. Die Partei vermutete, dass die Darstellung von kritischen Inhalten auch zu einer kritischen Haltung dem System gegenüber führen müsste. Welche Wirkung auf den Zuschauer tatsächlich stattfand, lässt sich durch Sehbeteiligung, Zuschauerbewertungen, -befragungen und -zuschriften erahnen, aber nicht vollständig erörtern.

### 6.1 ERWARTUNGEN

Für den Dramaturg Uwe Römhild sowie die Regisseure Achim und Wolfgang Hübner war die filmische Umsetzung des Romans „Einzug ins Paradies“ eine willkommene Herausforderung, da sie keine herkömmliche Familienserie werden sollte:

„Auf den ersten Blick [ist ‚Einzug ins Paradies‘] eine geradezu ideale Vorlage für eine Fernsehadaptation, denn im Fernsehen [...] gehen alltägliche Familiengeschichten am besten. Aber dieser Roman hat Widerhaken. Er widersetzt sich hurtiger Seriedramaturgie, die mit linearer Konsequenz die Geschichten sorgfältig auf den Punkt bringt, sie buchstäblich bis zu Ende erzählt.“ (Römhild 1988, S. 90)

Dass der Mehrteiler anders ist, liegt an zwei grundsätzlichen Schwierigkeiten: erstens der Simultanität des Geschehens und zweitens der poetisch-philosophischen Dimension. (Vgl. ebd., S. 91) „Einzug ins Paradies“ sollte keine leichte Kost werden, der Zuschauer sollte gefordert werden.

„Von Anfang an haben wir dabei die Zuschauer nicht als eine Art von Schülern verstanden, denen etwas erklärt oder beigebracht werden mußte; wir haben sie als Partner begriffen bei der Lösung von offenen oder verdeckten Problemen. Sie konnten und sollten ihre Lebenserfahrungen und Sichten miteinbringen in die Handlung, durch Identifizierung oder Distanzierung die Möglichkeit erhalten, ihre sozialen Erfahrungen an Hand von Kunsterfahrung zu überprüfen.“ (Ebd., S. 94f)

Auch für Regisseur und Szenarist Achim Hübner sollte „Einzug ins Paradies“ wie jede gute Fernsehgeschichte dazu anregen, „daß die Leute darüber reden, streiten, nachdenken, ihre Verhaltensweisen überprüfen [...] Aber es ist schon viel erreicht, wenn Fernsehen die Phantasie der Leute anregt und dazu beiträgt, daß sie sich gut unterhalten.“ (Achim Hübner. In: Fröhlich 1987)



Die Sichtweise, dass Probleme und ihre Lösungen benannt werden, teilte die Bereichsleitung zuerst auch, sah „Einzug ins Paradies“ auch als sozialistisches Werk. „Trotz der Härte einzelner Szenen liegt im Zusammenklingen der Geschichten ein tiefer humanistischer Gehalt und eine optimistische, aktivierende Kraft.“ (Faschina 1983, S. 2) Das Szenarium zu „Einzug ins Paradies“ folgt dabei sehr genau der Romanvorlage von Hans Weber – die meisten Dialoge wurden Wort für Wort übernommen. (Vgl. Faschina 1984, S. 1) Interessant ist auch, dass der Roman im Gegensatz zum Film kein Ziel von ideologischer Kritik wurde. Die politische Führung unterschied somit von Medium zu Medium, wie Inhalte dargestellt werden. Die Transformation von Buch zu Film hatte laut Selbmann „eine Konzentration und Zuspitzung der Widersprüche“ (Erich Selbmann. In: Kettner 2013, S. 55) zur Folge – Widersprüche, die in der Romanvorlage geduldet wurden, weil von ihnen dort eine geringere Wirkung erwartet wurde. Im Fernsehen, mit einer höheren Reichweite und wo die Widersprüche bildlich dargestellt wurden, wurden sie als Gefahr angesehen. Die „emotionalen Wirkungen des Bildschirms“ (Fensch 1985, S. 4) würden die Einwände, die man schon zum Buch hätte machen können, verstärken. Hinzu kommen die renommierten Schauspieler, die ihre Rollen überzeugend spielten – für die Führung vermutlich zu überzeugend. (Vgl. ebd.)

Dass dem Film eine solche Gefahr zugeschrieben wurde, hängt mit dem mechanischen Verständnis der SED-Führung von der Wirkung des Fernsehens zusammen. Man ging ja davon aus, dass die Figuren von den Zuschauern als Vorbilder genommen würden und diese ihr Verhalten übernahmen. Die gezeigten Figuren müssten deshalb ideologisch korrekt handeln und sozialistische Persönlichkeiten sein. Auf dem Bildschirm sollten nur Menschen erscheinen, die dem Idealbild entsprechen. Selbmann verteidigte diese Sichtweise: „Die Wirkung von Fernsehsendungen folgt bestimmten Gesetzen. Wir können es nicht zulassen, daß Punkte, die eine negative politische Reaktion hervorrufen, über den Sender gehen und wenn es nur möglicherweise ist.“ (Erich Selbmann. In: Römhild o.D., S. 84) Dass die eigenen Erfahrungen und der Charakter eines jeden Zuschauers die Wirkung auch ganz individuell beeinflussen, zählte anscheinend nicht zu den „bestimmten Gesetzen“.

## 6.2 HISTORISCHE EINORDNUNG

Der Roman „Einzug ins Paradies“ erschien 1979, ab 1981 wurde die Verfilmung geplant und zum 35. Jahrestag der Gründung der DDR im Herbst 1984 sollte die Erstaussstrahlung stattfinden. Gesendet wurde der Film schließlich von August bis September 1987 zum 750-jährigen Jubiläum der Stadt Berlin. Die gesamte Produktionszeit des Films erstreckt sich also über einen Zeitraum von sechs Jahren, in denen sich die DDR und ihre Politik veränderten, was auch für die Fernsehproduktionen wichtig ist, da die politische Führung auch aufgrund von aktuellen Ereignissen Filme veränderte oder zurückhielt.

Steinke stellte hierzu fest: „Der politische Charakter der Zensurvorgänge um den Film „Einzug ins Paradies“ ist eng verwoben mit der krisenhaft sich verschärfenden Situation im Lande: der Verschlechterung der wirtschaftlichen Lage, zunehmender Resignation der Bevölkerung, anwachsender Ausreisewelle usw.“ (Steinke 1993d, S. 1) Ein kurzer historischer Exkurs ist hier vonnöten, um zu zeigen, in welcher Zeit der Film geplant wurde und in welcher er schließlich wirkte.

Anfang der 1980er Jahre befand sich die politische Führung der DDR in einem Dilemma. Der Lebensstandard war zwar im Vergleich zu anderen Ostblockländern hoch, das Wohnungsbauprogramm zeigte erste Resultate, Mieten, Strom-, Wasser- und Lebensmittelpreise waren durch Subventionierungen niedrig und Einkommen und Renten stiegen. Trotzdem wuchs der Unmut in der Bevölkerung, denn die Menschen sahen keine Veranlassung, soziale Errungenschaften mit politischer Loyalität zu belohnen. (Vgl. Mählert 2010, S. 133) „Auch der gestiegene Lebensstandard konnte die fehlende Demokratie und die staatliche Gängelung zwischen Oder und Elbe nicht vergessen machen.“ (Ebd.) Hinzu kam, dass die DDR-Bürger ihre eigenen Lebensverhältnisse eher mit der Bundesrepublik verglichen statt mit den osteuropäischen Ländern. Dazu trug auch der Empfang des westdeutschen Fernsehens bei, ab 1984 zudem erweitert durch die privaten Sender. (Ebd.)

Der finanzielle Zusammenbruch konnte Anfang der 1980er Jahre nur knapp abgewehrt werden, u. a. durch Kredite aus Westdeutschland und eine erhöhte Ölproduktion. Doch die Grundlage der relativen Stabilität der DDR-Wirtschaft brach ab 1985 weg, als der Erdölpreis sank. (Vgl. Roesler 2012, S. 85ff) „Allein Improvisationskunst und der westliche Devisentropf vermochten die marode Planwirtschaft im letzten Jahrzehnt der DDR noch halbwegs am Laufen zu halten.“ (Mählert 2010, S. 137) Der wirtschaftliche Verfall führte zu Umweltverschmutzung, überalterten Industrieanlagen und Unzufriedenheit, u. a. da das Angebot im Konsumgüterbereich der Nachfrage weit hinterher hinkte. (Vgl. Roesler 2012, 90f) All diese Faktoren führten im ersten Halbjahr 1984 zu einer Ausreisewelle, bei der 31.000 Bürger die DDR verließen. (Vgl. Weber 2000, S. 327)

Hauptinhalt der Staatspolitik wurde ab Mitte der 1980er der Machterhalt. Da fast alle Bürger auf irgendeine Art und Weise in staatliche und parteiliche Organisationen (SED, FDJ, FDGB usw.) eingebunden waren, versuchte die SED-Führung diese organisatorisch zu festigen und zu mobilisieren. (Vgl. Mählert 2010, S. 138ff) Ab Anfang der 1980er Jahre formierten sich dennoch erste Oppositionsgruppen, vornehmlich Umwelt- und Friedensgruppen, oft im kirchlichen Umfeld. (Vgl. Roesler 2012, S. 90f) Sie waren eine Gegenbewegung für die verkrusteten Herrschaftsstrukturen, die den Abbau von Spannungen zwischen Führung und Volk verhinderten. Eine überalterte Herrenriege bestimmte im Alleingang Politik, Wirtschaft, Gesellschaft und Kultur. (Vgl. ebd., S. 333ff)

Ausschlaggebend für den Niedergang und letztendlichen Zusammenbruch der DDR war jedoch die Ablehnung von Glasnost (Offenheit) und Perestroika (Umgestaltung), die der neue Präsident der UdSSR

Michail Gorbatschow 1985 verkündete. Andere osteuropäische Länder nutzten die bisher unbekanntenen Handlungsspielräume für weitreichende Reformen – in der DDR blieb politisch alles beim Alten, innerparteiliche Forderungen nach Veränderung wurden abgeschmettert. (Vgl. Mähler 2010, S. 146ff) Die Angst, durch Umgestaltungen das Herrschaftssystem zu destabilisieren, führte zur Ablehnung des Reformkurses und nach dem wirtschaftlichen auch zum politischen Stillstand. (Vgl. Roesler 2012, S. 9f)

Auch im Fernsehen der DDR waren die Reformen intern ein Thema: „Viele Fernsehmitarbeiter ließen sich von der politischen Euphorie, die Michail Gorbatschow und sein Reformprogramm in der sozialistischen Welt ausgelöst hatten, begeistern. Schon sehr bald aber wurde deutlich, „daß [...] die SED-Führung [...] jede Information, Berichterstattung oder Diskussion darüber einzudämmen bzw. zu verhindern suchte.“ (Wolff 2002, S. 220f) Man legte sich im Juni 1985 darauf fest: „Politische und ideologische Experimente finden hier nicht statt. Dafür ist dieses Instrument nicht da.“ (Ebd., S. 221) Die innenpolitischen Entwicklungen in der Sowjetunion wurden daraufhin fast vollständig ignoriert. Diese Vorgehensweise und die Verschleierung der Atomkatastrophe von Tschernobyl führten u. a. im Jahr 1986 einmal mehr zu einem großen Glaubwürdigkeitsverlust der DDR-Medien in der Bevölkerung. (Vgl. Mähler 2010, S. 150)

Der wirtschaftliche Verfall sowie die politische und gesellschaftliche Resignation waren 1987 noch viel stärker fortgeschritten als 1984, als „Einzug ins Paradies“ eigentlich gesendet werden sollte. Drei Jahre hatten zu einer „Minderung der Wirkung“ (Selbmann 1998, S. 437) geführt. „Was 1984, als Beitrag zum Staatsgeburtstag, noch anregende und dringend notwendige Reaktionen der Zuschauer hervorgerufen hätte, erschien jetzt durch andere Mißlichkeiten im Alltag der Republik schon lange überholt.“ (Ebd.) Damals wären nach dem Film viele Themen wie Erziehung, das Verhältnis zum Chef oder die Wiedereingliederung nach Haftentlassung diskutiert worden – doch nun blieben die nützlichen Reaktionen aus, da ganz andere innen- und außenpolitische Themen von Bedeutung geworden waren. (Vgl. Steinke 1993b, S. 1) Zum Beispiel „[d]as Wohnungsbauprogramm der SED stellte inzwischen nur noch eines von vielen innenpolitischen Problemen dar.“ (Wolff 2002, S. 198f)

## 6.3 ZUSCHAUERRESONANZ

### 6.3.1 SENDEPLATZ

Gesendet wurde „Einzug ins Paradies“ schließlich vom 21. August bis zum 25. September 1987 im Wochenrhythmus am Freitag um 20 Uhr. Der Mehrteiler erreichte „eine der für eigenproduzierte Serien niedrigsten Sehbeteiligungen und schlechtesten Zuschauerbewertungen überhaupt.“ (Wolff 2002, S. 198) und konnte den Erwartungen der Zuschauer mehrheitlich nicht entsprechen. Dies lag besonders an der Programmplatzierung auf einem Seriensendeplatz, der eher für „leichte Kost“ bekannt war.

(Vgl. o.V. 1987f, 2f) Auf demselben Sendeplatz lief zuvor die siebenteilige Serie „Fridolin“ über den männlichen Kindergärtner Fridolin Krawutschke, was damals noch eine Seltenheit war. „Fridolin“ war heitere, kurzweilige Unterhaltung und äußerst beliebt. „Einzug ins Paradies“ ist keine klassische Serie, sondern ein Film mit sechs zusammenhängenden Teilen mit Spielfilmcharakter. Dass er im Wochentakt ausgestrahlt wurde, ging zu Lasten der Aufmerksamkeit, besonders durch die vielen Charaktere.

Für die Regisseure Achim und Wolfgang Hübner war die Programmplatzierung politisch gewollt und nicht einfach nur unglücklich: „[D]as war bittere Absicht, auch wenn sie abgestritten wurde. Keiner der an dieser Entscheidung Beteiligten war auf den Kopf gefallen.“ (Achim Hübner. In: Steinke 1993a) Von ihnen war die Ausstrahlung ganz anders gedacht worden:

„Die Tradition der mehrteiligen Fernsehromane war bis Anfang der achtziger Jahre für den DDR-Fernsehzuschauer stets das Signal, daß es sich um ein gesellschaftlich bedeutsames Werk handelt. Mit dieser Zuschauer- gewohnheit hatten wir bei „Einzug ins Paradies“ durchaus gerechnet und die Dramaturgie so konzipiert.“ (Ebd.)

### 6.3.2 SEHBETEILIGUNG

Dass „Einzug ins Paradies“ nicht so gesendet wurde, wie es künstlerisch geplant war, hatte verheerende Folgen für die Sehbeteiligung als auch die Bewertung der Zuschauer: die sechs Folgen erreichten eine durchschnittliche Sehbeteiligung von 12,7 % sowie eine durchschnittliche Bewertung von 4,15 auf einer Notenskala, bei der die 5 das schlechteste Ergebnis ist. Der Freitag war zudem generell der schwächste Wochentag im Fernsehen der DDR. Die letzte Folge vom 25.09.1987 trug nun noch einmal zum schlechtesten Freitagsergebnis des ganzen Jahres 1987 bis dahin bei. Selbst der durchschnittliche Freitag hatte in der ersten Hälfte des Jahres 1987 noch eine Sehbeteiligung von 34,9 %, die „Einzug ins Paradies“ bei Weitem unterbot. (Vgl. Fernsehen der DDR 1987f, 2ff) In absoluten Zahlen angegeben haben vermutlich wenige Hunderttausend Zuschauer alle Folgen von „Einzug ins Paradies“ gesehen.

<i>Folge</i>	<i>Ausstrahlung</i>	<i>Sehbeteiligung in %</i>	<i>Bewertung (Schulnoten von 1 bis 5)</i>
<i>Der erste Tag</i>	21.08.1987	11,1	4,16
<i>Der zweite Tag</i>	28.08.1987	14,7	3,95
<i>Der dritte Tag</i>	04.09.1987	10,3	3,71
<i>Der vierte Tag</i>	11.09.1987	15,4	3,99
<i>Der fünfte Tag</i>	18.09.1987	12,7	4,52
<i>Der sechste Tag</i>	25.09.1987	11,9	4,58

*Sehbeteiligung und Zuschauerbewertung der Erstausstrahlung von „Einzug ins Paradies“*

(Vgl. Fernsehen der DDR 1987a-f)

### 6.3.3 ZUSCHAUERBEFRAGUNGEN

Nach der fünften Folge wurden die Ergebnisse der Zuschauerbefragungen<sup>25</sup> im Programmbericht ausgewertet. Demnach hätten nur 2 % der Befragten alle fünf bis dahin ausgestrahlten Teile gesehen, weitere 7 % drei bis vier Teile und 27 % ein bis zwei Teile, der überwiegende Rest gar keinen. Auch die anderen in zwei Zuschauerbefragungen nach der dritten und nach der fünften Folge erfassten Werte werfen ein kritisches Bild auf „Einzug ins Paradies“, obwohl bei diesen weiteren Fragen nur die Stammseher erfasst wurden, die alle Folgen gesehen hatten. So wurde nach der Motivation zum Zuschauen gefragt. Die Hauptgründe waren:

- „weil eine ganze Reihe bekannter Schauspieler mitwirkt (36 %, vorher 35 %)<sup>26</sup>;
- weil mich der Titel des Films neugierig gemacht hat (31 %, vorher 28 %);
- weil ich mir davon einen interessanten Gegenwartsfilm versprochen habe (26 %, vorher 29 %);
- weil das Fernsehen sonst nichts bot, was mir attraktiv erschien (23 %, vorher 15 %);
- weil mich die Werbung für diesen Film neugierig gemacht hat (13 %, vorher 22 %);
- weil ich gerne Bücher von Hans Weber lese (7 %, vorher 14 %).“ (Fernsehen der DDR 1987e, 4ff)

Wichtig waren vor allem die Schauspieler, Interesse am Inhalt eher weniger. Viele Zuschauer seien zwischendurch ausgestiegen, andere später eingestiegen. Fanden nach der dritten Folge noch 40 % die Handlung spannend, waren es nach der fünften Folge nur noch 29 %. Für Gegenwartsfilme war dies ein extrem niedriger Wert. Auch die Sympathiewerte der Hauptfiguren waren ungewöhnlich niedrig – 37 % der Zuschauer fanden überhaupt keine Figur sympathisch. (Vgl. ebd.)

Sehenswert fanden die Zuschauer den Film vor allem aus folgenden Gründen:

- „weil Menschen mit ihren Stärken und Schwächen gezeigt wurden (45 %, vorher 43 %);
- weil hier Probleme des Kennenlernens der Menschen in einem Neubaublock gezeigt wurden (34 %, vorher 44 %);
- weil man über vieles aus diesem Film noch länger nachdenken oder diskutieren konnte (27 %, vorher 16 %);
- weil der Film tatsächliche Probleme unserer Zeit aufgriff (24 %, vorher 26 %);
- weil man bewegende menschliche Schicksale miterleben konnte (23 %, vorher 27 %);
- weil er eine gute künstlerische Qualität besaß (23 %, vorher 30 %)
- weil er unsere Gegenwart so widerspiegelt hat, wie sie wirklich ist (18 %, vorher 16 %).“ (Ebd.)

Am wenigsten Anklang fand die Aussage, der Filme sei besonders wirklichkeitsnah, eher standen die Beziehungen zwischen den Charakteren beim Interesse ganz oben.

---

<sup>25</sup> Zur Methode: siehe Kapitel 3.4.2.

<sup>26</sup> Erster Wert: Zuschauerbefragung nach Folge 5; Zweiter Wert: Zuschauerbefragung nach Folge 3 .

#### 6.3.4 PROGRAMMEINSCHÄTZUNGEN

Die Kontroverse um den Film findet sich auch in den täglichen Programmeinschätzungen im Korrigierten Sendelaufplan. Zu jeder bedeutenden Sendung wurde von einem „Programmebeobachter“ eine Einschätzung zu Qualität und Wirksamkeit geliefert. Wurde bei der ersten Folge noch erwartet, dass die „herausragenden Darsteller“ zu einem „breiten Zuspruch bei den Zuschauern führen“ (o.V. 1987c) würden und der Film „durchaus geeignet“ (o.V. 1987e) für den Freitag sei, fand sich später auch Kritik am Inhalt und Sendeplatz in den Beobachtungen. Die fünfte Folge wurde vom diensthabenden Programmebeobachter beispielsweise als künstlerisch hochwertig eingeschätzt, kritisiert wurden jedoch fehlende Momente, „die ihm auf diesem Sendeplatz und der mit diesem verbundenen Zuschauererwartung die erstrebte Publikumsresonanz sichern“ (o.V. 1987a). Wer nicht alle Folgen gesehen habe, für den sei das Zuschauen „witzlos, langatmig [...] (um nicht zu sagen langweilig)“ und „nicht mehr zuschauerfreundlich“ (o.V. 1987b). Der Zuschauer wäre aufgrund des Seriensendeplatzes überfordert. Nichtsdestotrotz wurde der Mehrteiler für seine „überzeugende[...] Inbesitznahme unserer Wirklichkeit“ (o.V. 1987d) gelobt.

#### 6.3.5 ZUSCHAUERZUSCHRIFTEN

Im Deutschen Rundfunkarchiv Babelsberg liegen 39 Zuschauerzuschriften zu „Einzug ins Paradies“ vor, die nach der Ausstrahlung von einer oder mehreren Folgen eingegangen sind. Sie bilden einen nicht repräsentativen Quellenpool zu Aussagen über die Qualität der Sendung und ihre Wirkung. Ihr Wert für eine exakte Wirkungsanalyse ist schwierig zu ermitteln, da nicht bekannt ist, ob die Briefe vollständig sind und wenig über ihr Zustandekommen ausgesagt werden kann. Unter welchen Bedingungen sich ein Zuschauer entschließt, einen Brief mit seiner Meinung zu schreiben oder nicht, ist subjektiv und nicht immer nachvollziehbar. Eher zeigen sie ein nicht zu verallgemeinerndes Stimmungsbild. Von den 39 Zuschriften üben 33 Kritik an der Sendung, der Rest sind Nachfragen. Etwa ein Drittel der kritischen Zuschriften sind positiv, zwei Drittel negativ. (Vgl. Zuschauerzuschriften 1987)

Die positiven Zuschriften loben neben den Darstellern und der poetischen Machart vor allem die lebensnahe Darstellung von Alltag und gesellschaftlichen Problemen. „Hier ist die Beobachtung unserer Alltagswelt in bester Unterhaltung umgesetzt. Charakterisierung unserer Menschen und Verhältnisse, die Hektik im Berufsalltag, die Art zu sprechen, das Verhalten von Eltern und Kindern sind absolut lebensecht.“ (Anni B., Götz) Mehrmals wird darauf hingewiesen, wie wichtig es sei, „uns mit unserem Alltag auseinanderzusetzen“ (Bärbel S., Berlin) und dass der Film, wie das Buch, durch seine Wirklichkeitsnähe „in manchen eigenen Lebenssituationen Rat“ (Mathilde Z., Erfurt) biete. Der Filme sei ansprechend, „weil er in die Tiefe geht“ (Ch. W., Berlin). Zuschauer verschiedener Generationen könnten

sich mit den gezeigten Personen identifizieren – jüngere mit den Jugendlichen, ältere beispielsweise mit der Großmutter Hellgrewe. Eine 15-jährige Zuschauerin fühlte sich angesprochen, „weil Probleme behandelt werden, die mich bewegen, weil alles so echt ist, wie aus dem Leben“ (Marion Q., Berlin).

Die negativen Zuschriften sprechen dem Film teilweise ein vernichtendes Urteil aus: ein „Fehlgriff“ (Winfried G., Dresden), „ganz mager“ (Hans M., Freital), „einschläfernd“ (Gertrude L., Bergen), eine „Schande“ (Andrea J., Dresden). Interessant ist, dass viele Zuschauer eine kritische Haltung einnehmen, weil die im Film gezeigte Wirklichkeit nicht ihrem im Alltag erfahrenen Eindruck der Wirklichkeit entspreche, also der genaue Gegensatz zu den positiven Zuschriften. Bemängelt wird, dass der dargestellte Alltag „von jeglichem Leben entfernt“ (Andrea J., Dresden) sei und die Verhältnisse in den Familien „einfach nicht der Wirklichkeit“ (Uwe T., Görlitz) entsprächen. So seien die Figuren „wunderbar“ (Inge S., Teltow) und nicht mit den Menschen in der Realität vergleichbar. Immer wurden konkrete Beispiele genannt, an denen diese fehlende Wirklichkeit festgemacht wurde:

„Es kann nicht wahr sein, daß fast alle Ehefrauen dieser dargestellten Männer nicht arbeiten gehen, oder daß der Bruder des einen fast den gesamten Tag in einem ‚Elefanten-Bademantel‘ rumläuft. Der sogenannte Künstler, der den gesamten Tag an seiner Flasche Bier trinkt und dem kaum etwas einfällt, was brauchbar ist, empfinde ich als eben zu übertrieben und bestimmt nicht der Realität entsprochen.“ (Silke B., Dresden)

Einige deuten den Film auch als Kritik am Sozialismus bzw. der Politik der DDR: „Was Sie uns da als Fernsehzuschauer anbieten dürfte nicht der sozialistischen Moral entsprechen und ist hoffentlich kein Produkt der heutigen Erziehung. Ist das etwa das Leben unserer berufstätigen Menschen und Kinder in unserem Staat?“ (Charlotte Z., Dresden) Hieran wird möglicherweise deutlich, dass die Zuschauer eine kritische Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Aspekten nicht gewöhnt waren. Dies könnte zumindest mit dazu beitragen, dass einige sich persönlich angegriffen fühlten: „Wie hätten wir mit 'Balkonsitzen, übermäßigem Alkoholtrinken und Kinderverlassen' so große Erfolge beim Aufbau unserer Republik erreichen können?“ (Gertrud L., Bergen)

Interessant ist auch, dass zu den offiziell kritisierten Punkten noch ganz andere genannt wurden. So würden kritische Aussagen über Homosexuelle ein schlechtes Bild auf diese werfen, die Kirche zu negativ dargestellt oder zu viele Alkoholiker im Film auftauchen. Auffällig viele der negativen Zuschriften (und keine einzige positive) kamen zudem aus Dresden, wo kein Westfernsehen empfangbar war. Ein Zuschauer brachte seinen Unmut ganz offen auf den Punkt: „Leider kann man bei uns hier in Dresden nicht ARD und ZDF sehen und ist gezwungen, diesen Quatsch anzusehen.“ (Alfred M., Dresden)

Die Meinungen zu „Einzug ins Paradies“ gingen weit auseinander und waren teilweise genau entgegengesetzt. Auf der einen Seite wurde die Wirklichkeitsnähe gelobt, auf der anderen Seite bezweifelt.

Die Zuschauer hatten anscheinend oftmals ganz klare Erwartungen und Vorstellungen, wie die Wirklichkeit auf dem Bildschirm dargestellt werden sollte. Bewusst oder unbewusst richtete diese sich teilweise nach den Leitbildern, die auch die politische Führung im Fernsehen zeigen wollte.

#### 6.4 PRESSESTIMMEN

Von der Presse wurde der Film begeistert aufgenommen, einmal sogar als einer der „herausragenden Gegenwartsfilme[...] dieses Jahres im Fernsehen“ (von Raison 1987) bezeichnet. Gelobt wurde die filmische Machart mit ihrer anspruchsvollen Montage und den beeindruckenden Schauspielleistungen. Allerdings wurde ebenfalls der Sendeplatz kritisiert, was es dem Zuschauer schwierig mache, konzentriert der Handlung zu folgen. (Vgl. Riede 1987)

Die Kritiker lobten hauptsächlich die hohe Wirklichkeitsnähe des Films und hoben diesen Punkt besonders hervor. Der Film erzähle „auf ganz unverwechselbare Weise vom Leben hier und heute“ (Schulz 1987) Lilo Plaschke von der Leipziger Volkszeitung fand im „Nachdenken über die Leute vom Block sieben [...] ein Nachdenken über uns selbst.“ (Plaschke 1987). Peter Hoff sah es im Neuen Deutschland ähnlich: „Diese fünf Familien könnten auch unsere Nachbarn sein. Ihre Lebensauffassungen, ihre Haltungen zum Alltag, ihre Sorgen und Freuden sind uns nah.“ (Hoff 1987a) Damit sei „Einzug ins Paradies“ einer der „gelungensten Filme über unseren Alltag und seine Probleme“ (Hoff 1987b).

Auch von westdeutschen Zeitungen erhielt der Film viel Lob. Für die Süddeutsche Zeitung war der Film „eine humorvolle, recht ungeschminkte Darstellung der Lebensverhältnisse im anderen deutschen Staat“ (o.V. 1989b). Gisela Hoyer gefiel im Tagesspiegel, dass der Film keine Tabu-Themen zulasse. Der Alltag in „Einzug ins Paradies“ sei „genauso kompliziert und unnormal [...] wie in der Realität“. So ergebe sich „aus den einzelnen Mosaikteilen [...] ein schlüssiger Realitätsausschnitt, ein Stück künstlerisch bewältigter Abschnitt unserer Gegenwart“ (Hoyer 1987).

#### 6.5 AUSZEICHNUNG UND WEITERE VERWERTUNG

Im Jahr 1987 wurde „Einzug ins Paradies“ mit einem „Goldenen Bildschirm“ für den besten Gegenwartsbeitrag der Fernseh dramatik ausgezeichnet, den der Verband der Film- und Fernsehschaffenden der DDR verlieh. (Vgl. o.V. 1989a, S. 7) Der VFF hatte sich zuvor für die Ausstrahlung des Films stark gemacht.

Nach der Erstausrahlung im Wochenrhythmus im ersten Programm des DDR-Fernsehens, folgte vom 17. bis 31. Januar 1989 die zweite Ausstrahlung im zweiten Programm. Dieses Mal zeigte man jeweils zwei Folgen hintereinander und kam damit der ursprünglichen Planung näher.



1989 wurde der Sechsteiler an die ARD verkauft und gesendet, um den Bundesbürgern den DDR-Alltag zu zeigen. Doch selbst hier arbeitete die Zeit gegen den Film: „Die Fluchtbewegungen der DDR-Bürger im Sommer 1989 über Prag und Ungarn ließen den Filmtitel nur noch ironisch und das erzählerische Vorhaben des Films, das widersprüchliche Ankommen der Figuren im problematischen DDR-Alltag zu schildern, obsolet erscheinen.“ (Hoff 1998d, S. 410) Besonders die Ausstrahlung der dritten Folge wurde von der Wirklichkeit eingeholt:

„Die dritte Folge mußte kurzfristig verschoben und von der aktuellen Berichterstattung des ‚Brennpunkt‘-Magazins ins Nachtprogramm verdrängt werden. Unvermeidlich war nun, daß der Zuschauer die glücklich-erschöpften Gesichter der geflohenen DDR-Bürger, die das Magazin zeigte, mit den grämlichen Mienen verglich, die in dieser Serienfolge fast alle Schauspieler aufsetzen mußten. Unvermeidlich schien es, als würden ihm ‚vorher‘ und ‚nachher‘ gezeigt, obwohl doch nur Fiktion und Wirklichkeit einander gegenüberstanden.“ (Jessen 1989)

Vom 12. Juli bis 26. Juli 1995 wurde „Einzug ins Paradies“ noch einmal im ORB ausgestrahlt, jeweils ab 22:30 Uhr liefen zwei Folgen hintereinander. Am 30. Oktober 2009 erschien eine DVD-Box mit allen Folgen und Bonusmaterial.

## 6.6 ZWISCHENFAZIT

Ob das Schauen von „Einzug ins Paradies“ zu einem bestimmten Verhalten führte, lässt sich generell bezweifeln und mit den vorliegenden Daten auch nicht nachweisen. Laut Wegener ist der Einfluss von Medien auf die subjektive Realitätskonstruktion ohnehin schwächer bei Themen, die für die Individuen direkt beobachtbar sind.<sup>27</sup> Bei „Einzug ins Paradies“ geht es um den Alltag der DDR-Bürger – was könnte näher am Individuum sein als dieses Setting.

Der Film erzielte nicht die Wirkung, die die Filmemacher sich bei der Produktion erhofften. Daran ist zum einen der Sendeplatz schuld: Eine wöchentliche Ausstrahlung entsprach nicht der dramaturgischen Konzeption. Zum anderen sollte der Film planmäßig drei Jahre vorher laufen. Die Situation in der DDR hatte sich seitdem verändert und ganz andere innen- und außenpolitische Themen waren wichtig geworden. Der Film löste keine weiteren öffentlichen Diskussionen aus. Dadurch hatte zumindest die politische Führung erreicht, dass die von ihr befürchteten „negativen“ Wirkungen nicht eintraten.

Die Kritiken der Presse fielen fast einstimmig begeistert aus. Der Film wurde für seine realistische Machart in höchsten Tönen gelobt. Bei den Zuschauern kam er gemischt an. Der Großteil der Zuschriften sah den Film kritisch. Einige Zuschriften schwärmten von der Wirklichkeitsnähe, andere kritisierten, der Film sei unrealistisch. Die Zuschauerzahlen und offiziellen -bewertungen waren verheerend.

---

<sup>27</sup> Siehe Kapitel 2.2.2.

## 7 FAZIT

Ob die Medien die Wirklichkeit darstellen, ist auch heute immer wieder Gegenstand von Debatten. Neuere Beispiele sind die Diskussionen um Reality-TV und „Fake News“. Gerade das Fernsehen als Massenmedium spielt eine wichtige Rolle für die Gesellschaft, da wir viele Aspekte der Wirklichkeit nicht aus unserem Umfeld kennen, sondern nur vom Bildschirm. Wer Fernsehen macht, konstruiert damit eine mediale Wirklichkeit, die sich auch auf das subjektive Wirklichkeitsempfinden der Zuschauer auswirkt.

Unter den Bedingungen einer Diktatur werden Medien politisch instrumentalisiert. So stand auch das Fernsehen der DDR unter der Kontrolle von Staat und SED. Die Auseinandersetzung um den sechsteiligen Fernsehfilm „Einzug ins Paradies“ war ganz wesentlich geprägt von den Prozessen der Medienlenkung. Der als „repräsentativer Film zum Wohnungsbau“ geplante Mehrteiler stellte sich den Parteifunktionären nach seiner Fertigstellung doch nicht als das Paradies dar, das sie sich erhofft hatte. Die Einflussnahme hatte das Ziel, eine mediale Wirklichkeit zu konstruieren, die auf den Idealen des Sozialismus beruhte, sich aber auch nach aktuellen Ereignissen richtete. Kritische Haltungen oder Abweichungen von der gesellschaftlichen Norm waren nicht gewünscht. Das Leitbild war stets eine ideale Gesellschaft, die es in Wahrheit gar nicht gab. Die Baustellen auf dem Weg dorthin sollten ausgeblendet werden.

Aus unterschiedlichen Gründen allerdings, wie dem Versagen der Kontrollmechanismen, der Hartnäckigkeit der Filmemacher und der fortschreitenden Zeit, gelang es bei „Einzug ins Paradies“, auch gesellschaftliche Schwierigkeiten zu thematisieren. Doch die Auseinandersetzungen gingen an dem Film nicht spurlos vorüber. Er sollte – bei planmäßiger Ausstrahlung und auf dem richtigen Sendeplatz – aktivierend auf die Zuschauer wirken und Diskussionen anstoßen. In einer geschnittenen Fassung, drei Jahre später und auf einem unpassenden Sendeplatz konnte er eine solche Wirkung nicht mehr erzielen. An dieser Stelle möchte ich auf meine These vom Anfang zurückkommen:

Die Produktion des seriellen Fernsehfilms „Einzug ins Paradies“ fiel in einen erkennbaren gesellschaftlichen Werte- und Interessenwandel, der die politische Einflussnahme obsolet machte. Oder anders gesagt: beim Versuch, eine „Wirklichkeit“ zu konstruieren, wurden die Verantwortlichen von der „realen“ Wirklichkeit überholt.

Die politische Einflussnahme wurde insofern obsolet, als dass in den drei Jahren seit Beginn der Auseinandersetzung ganz andere innen- und außenpolitische Themen wichtig geworden waren. Wirtschaft und Politik waren zum Stillstand gekommen, die Unzufriedenheit wuchs. Den größten Anteil am gesellschaftlichen Wandel hatten Glasnost und Perestroika, die den sowjetischen Ländern weitreichende

Reformen brachten – nur der DDR nicht. Die politische Elite hielt an ihrem Kurs des bloßen Machterhalts fest. Das Mitglied im Politbüro Günther Schabowski sagte später vor der Enquete-Kommission des Bundestages, er und seine Funktionärskollegen hätten keineswegs unter Realitätsverlust gelitten, sondern Realitätsverdrängung zur eigenen Machterhaltung betrieben (Vgl. Holzweißig 2002, S. 3) Dies gilt auch für das Fernsehen der DDR.

Bei allen weltpolitischen Veränderungen erschienen die Kritikpunkte an „Einzug ins Paradies“ auf einmal umso kleinlicher, was auch Heinz Adameck bestätigte. An dieser Veränderung der historischen Umstände zeigt sich, welchen Einfluss äußere Faktoren auf die Wirklichkeitskonstruktion eines Films haben können und letztlich auch auf seine Wirkung.

Ob die von der SED befürchtete Wirkung des Films jemals eingetreten wäre, ist zu bezweifeln. Die Mehrheit der Menschen – egal ob in der DDR oder BRD – wollten von den Medien vorrangig unterhalten werden. Dieses Bedürfnis konnte das DDR-Fernsehen seinen Zuschauern zumindest teilweise erfüllen – sonst wäre es nicht geschaut worden. Die allermeisten Zuschauer erwarteten vom Fernsehen vor allem eine Flucht aus dem Alltag. Vielleicht wurde „Einzug ins Paradies“ auch deshalb kein Erfolg, weil es zu nah am Alltag der Menschen war – zu wirklich. Die Zuschauerzuschriften von „Einzug ins Paradies“ zeigen zumindest ein sehr unterschiedliches Meinungsbild. Daran wird deutlich, dass jede subjektive Wirklichkeitserfahrung anders ist. Bei allem politischen Willen, aller Einmischung und allen Gedanken, die man sich im Voraus über einen Film machen kann, liegt die Entscheidung, was wirklich ist und wie wirklich er das Fernsehprogramm denn haben möchte, am Ende bei jedem einzelnen Zuschauer.

## II LITERATUR- UND QUELLENVERZEICHNIS

### A) LITERATURVERZEICHNIS

- Anders, Günther (1961): Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution. München: C. H. Beck.
- Beutelschmidt, Thomas (1995): Sozialistische Audiovision. Potsdam: Verl. für Berlin-Brandenburg.
- Breitenborn, Uwe (2003): Wie lachte der Bär? Systematik, Funktionalität und thematische Segmentierung von unterhaltenden nonfiktionalen Programmformen im Deutschen Fernsehfunk bis 1969. Berlin: Weißensee-Verl.
- Fiedler, Anke (2014): Medienlenkung in der DDR. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag.
- Früh, Werner (1994): Realitätsvermittlung durch Massenmedien. Die permanente Transformation der Wirklichkeit. Opladen: Westdt. Verl.
- Hejl, Peter M. (1994): Soziale Konstruktion von Wirklichkeit. In: Merten, Klaus; Schmidt, Siegfried J.; Weischenberg, Siegfried (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 43–59.
- Hickethier, Knut (1995): Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells. In: Gesellschaft für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V. (Hg.): montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation. Marburg: Schüren Verlag GmbH (4/1/1995), S. 63–83.
- Hickethier, Knut (2012): Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart: Metzler.
- Hoff, Peter (1998a): Auf dem Wege zum Massenmedium. Der Ausbau des DDR-Fernsehens von 1956 bis 1961. In: Hickethier, Knut (Hg.): Geschichte des deutschen Fernsehens. Stuttgart: Metzler, S. 181–197.
- Hoff, Peter (1998b): Fernsehen als "kollektiver Organisator" - Anfänge des DDR-Fernsehens: 1947 bis 1956. In: Hickethier, Knut (Hg.): Geschichte des deutschen Fernsehens. Stuttgart: Metzler, S. 95–109.
- Hoff, Peter (1998c): Zwischen Mauerbau und VIII. Parteitag- Das Fernsehen in der DDR von 1961 bis 1971. In: Hickethier, Knut (Hg.): Geschichte des deutschen Fernsehens. Stuttgart: Metzler, S. 281–313.
- Hoff, Peter (1998d): Zwischen neuem Aufbruch und Untergang - Fernsehen in der DDR von 1971 bis 1989. In: Hickethier, Knut (Hg.): Geschichte des deutschen Fernsehens. Stuttgart: Metzler, S. 383–413.
- Holzweißig, Gunter (1989): Massenmedien in der DDR. Berlin: Verlag Gebr. Holzapfel.
- Holzweißig, Gunter (2002): Die schärfste Waffe der Partei. Eine Mediengeschichte der DDR. Köln: Böhlau.
- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W. (1984): Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Jäckel, Michael (2008): Medienwirkungen. Ein Studienbuch zur Einführung. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften / GWV Fachverlage.
- Keppler, Angela (1994): Wirklicher als die Wirklichkeit? Das neue Realitätsprinzip der Fernsehunterhaltung. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl.
- Kettner, Holger (2013): "Einzug ins Paradies". Untersuchungen zur Produktions- und Zensurgeschichte des sechsteiligen DDR-Fernsehfilms. Berlin: Beuth Hochschule für Technik Berlin. Unveröffentlichte Bachelorarbeit.
- Koch, Hans (1983): Grundlagen sozialistischer Kulturpolitik in der Deutschen Demokratischen Republik. Berlin: Dietz Verlag.

- Köcher, Renate (1996): Das unsichere Gefühl der Sicherheit. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 1996, 20.11.1996, S. 5.
- Kruse, Peter; Stadler, Michael (1994): Der psychische Apparat des Mensch. In: Merten, Klaus; Schmidt, Siegfried J.; Weischenberg, Siegfried (Hg.): *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 20–42.
- Mählert, Ulrich (2010): *Kleine Geschichte der DDR*. München: C.H.Beck.
- Mast, Claudia (Hg.) (2012): *ABC des Journalismus. Ein Handbuch*. Konstanz, München: UVK Verlagsgesellschaft Konstanz.
- McLuhan, Marshall (1970): *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Frankfurt am Main, Hamburg: Fischer Bücherei.
- Merten, Klaus; Schmidt, Siegfried J.; Weischenberg, Siegfried (Hg.) (1994): *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Meyen, Michael (2003): *Einschalten, Umschalten, Ausschalten? Das Fernsehen im DDR-Alltag*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag GmbH.
- Meyen, Michael; Fiedler, Anke (2010): Blick über die Mauer: Medien in der DDR. In: Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.): *Informationen zur politischen Bildung. Massenmedien*. Bonn: BpB (Informationen zur politischen Bildung, 309), S. 72–74.
- Pfau, Sebastian (2009): *Vom Seriellen zur Serie - Wandlungen im DDR-Fernsehen. Die Entwicklung von fiktionalen Serien im DDR-Fernsehen mit dem Schwerpunkt auf Familienserien*. Leipzig: Leipziger Univ.-Verl.
- Postman, Neil (1998): *Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl.
- Roesler, Jörg (2012): *Geschichte der DDR*. Köln: PapyRossa.
- Römhild, Uwe (1988): Entdeckungsreise in den Alltag. In: Hochschule für Film und Fernsehen der DDR "Konrad Wolf" (Hg.): *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft. Schriftenreihe der Hochschule für Film und Fernsehen der DDR „Konrad Wolf“, Berlin (32)*, S. 89–98.
- Schittly, Dagmar (2002): *Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen*. Berlin: Links (Forschungen zur DDR-Gesellschaft).
- Schmidt, Siegfried J. (1994): Die Wirklichkeits des Beobachters. In: Merten, Klaus; Schmidt, Siegfried J.; Weischenberg, Siegfried (Hg.): *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 3–19.
- Schulz, Barbara (1987): Gute Bekannte von Balkon zu Balkon. In: *Neuer Tag* 1987, 30.09.1987.
- Schweiger, Wolfgang; Fahr, Andreas (Hg.) (2013): *Handbuch Medienwirkungsforschung*. Wiesbaden: Springer VS.
- Selbmann, Erich (1998): *DFF Adlershof. Wege übers Fernsehland; zur Geschichte des DDR-Fernsehens*. Berlin: Ed. Ost.
- Steinmetz, Rüdiger; Viehoff, Reinhold; Schültzke, Steffi (Hg.) (2008): *Deutsches Fernsehen Ost. Eine Programmgeschichte des DDR-Fernsehens*. Berlin: VBB Verl. für Berlin-Brandenburg.
- Studio Hamburg Enterprises GmbH (Hg.) (2012): *Beiheft zur DVD-Veröffentlichung "Einzug ins Paradies"*. Hamburg.
- Thurich, Eckart (2011): *Pocket Politik. Demokratie in Deutschland*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Weber, Hermann (2000): *Geschichte der DDR*. München: dtv.

Wegener, Claudia (1994): Reality-TV. Fernsehen zwischen Emotion und Information? Opladen: Leske+Budrich.

Wolff, Franca (2002): Glasnost erst kurz vor Sendeschluss. Köln: Böhlau Verlag.

## B) VERZEICHNIS ELEKTRONISCHER MEDIEN

Bundeszentrale für Politische Bildung (Hg.) (2012): Deutsche Fernsehgeschichte in Ost und West. Zuschauerforschung. <http://www.bpb.de/gesellschaft/medien/deutsche-fernsehgeschichte-in-ost-und-west/147508/zuschauerforschung>, zuletzt geprüft am 14.08.2017.

Dudenverlag (2017a): <http://www.duden.de/rechtschreibung/Fernsehen>, zuletzt geprüft am 20.06.2017.

Dudenverlag (2017b): <http://www.duden.de/rechtschreibung/Wirklichkeit>, zuletzt geprüft am 20.06.2017.

Henn, Philipp; Vowe, Gerhard (2016): Leitmedium Fernsehen? <http://www.bpb.de/gesellschaft/medien/medienpolitik/172063/leitmedium-fernsehen>, zuletzt geprüft am 20.06.2017.

Hübner, Achim; Hübner, Wolfgang (1984): Einzug ins Paradies. Der vierte Tag.

Mitteldeutscher Rundfunk (2010): Rundfunk der DDR. <http://www.mdr.de/damals/archiv/artikel75298.html>, zuletzt geprüft am 22.07.2017.

Nünning, Ansgar (2009): Vielfalt der Kulturbegriffe. <http://www.bpb.de/gesellschaft/kultur/kulturelle-bildung/59917/kulturbegriffe>, zuletzt geprüft am 20.06.2017.

Schröder, Nicolaus (2015): Das 11. Plenum der DDR. "Unsere DDR ist ein sauberer Staat". Deutschlandfunk Kultur. [http://www.deutschlandfunkkultur.de/das-11-plenum-der-sed-unsere-ddr-ist-ein-sauberer-staat.976.de.html?dram:article\\_id=338608](http://www.deutschlandfunkkultur.de/das-11-plenum-der-sed-unsere-ddr-ist-ein-sauberer-staat.976.de.html?dram:article_id=338608), zuletzt geprüft am 21.07.2017.

Stiftung Deutsches Rundfunkarchiv (2014): Die Zuschauerforschung des DDR-Fernsehens. Frankfurt am Main/Potsdam-Babelsberg. <http://www.dra.de/online/bestandsinfos/zuschauerforschung/>, zuletzt geprüft am 14.08.2017.

## C) VERZEICHNIS VERWENDETER ARCHIVQUELLEN

### DEUTSCHES RUNDFUNKARCHIV BABELSBERG

SCHRIFTGUTBESTAND FERNSEHEN. SENDEUNTERLAGEN „EINZUG INS PARADIES“

Faschina, Hans-Jürgen (1983): Zur Realisierungskonzeption. 23.03.1983.

Faschina, Hans-Jürgen (1984): Einschätzung des Fernsehfilms "Einzug ins Paradies". 09.05.1984.

Faschina, Hans-Jürgen; Hübner, Achim; Hübner, Wolfgang; Selbmann, Erich; Römhild, Uwe (1984): An dem Fernsehfilm "Einzug ins Paradies" werden folgende Änderungen vorgenommen. 15.11.1984.

Fensch, Eberhard (1987): Brief. 01.04.1987. In: Steinke, Katharina: Interview mit Margit Schaumäker vom 16.03.1993.

Hübner, Achim; Hübner, Wolfgang (1985a): Brief an Eberhard Fensch. 09.09.1985.

Hübner, Achim; Hübner, Wolfgang (1985b): Brief an Erich Honecker. 04.07.1985.

Hübner, Achim; Hübner, Wolfgang (1986): Brief an Eberhard Fensch. o.D. (nach dem 08.01.1986).

Hübner, Achim; Hübner, Wolfgang (1987): Brief an Erich Honecker. 10.03.1987.

Hübner, Achim; Hübner, Wolfgang; Römhild, Uwe (1984): Antwort auf die Darlegungen der Bereichsleitung der Dramatischen Kunst des Fernsehens der DDR zu dem sechsteiligen Fernsehfilm "Einzug ins Paradies" am 22. August 1984. 11.09.1984.

Römhild, Uwe (o.D.): Auszüge aus Gedächtnisprotokollen. o.D.

Steinke, Katharina (1993a): Interview mit Achim Hübner. 27.01.1985.

Steinke, Katharina (1993b): Interview mit Erich Selbmann. 25.02.1993.

Steinke, Katharina (1993c): Interview mit Margit Schaumäker. 16.03.1993.

Steinke, Katharina (1993d): Zur Zensurgeschichte von "Einzug ins Paradies" Rohfassung.

Zuschauerzuschriften (1987)

SCHRIFTGUTBESTAND FERNSEHEN. PRESSEORDNER „EINZUG INS PARADIES“

Fröhlich, Ursula (1987): Regie: Hübner & Hübner. In: *Wochenpost* 1987, 21.08.1987.

Hoff, Peter (1987a): Alltagsgeschichten poetisch erzählt. In: *Neues Deutschland* 1987, 17.09.1987.

Hoff, Peter (1987b): Vom gemeinsamen Mühen ums alltägliche Glück. In: *Neues Deutschland* 1987, 29.09.1987.

Hoyer, Gisela (1984): Über Geschichten von Nachbarn. In: *Volkswacht* 1984, 06.04.1984.

Hoyer, Gisela (1987): Ankunft und Aufbruch. In: *Der Tagesspiegel* 1987, 27.09.1987.

Jessen, Jens (1987): Abschied von der Idylle. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 1979, 13.09.1987.

o.V. (1987f): Geschichten vom Miteinander. In: *FF-Dabei* 1987, 19.10.1987 (Nr. 43/87).

o.V. (1989a): Blick über'n Balkon. In: *FF-Dabei* 1989, 16.01.1989 (Nr. 4/89).

o.V. (1989b): Die andere „Lindenstraße“. In: *Süddeutsche Zeitung* 1989, 28.08.1989.

Plaschke, Lilo (1987): Poetische Verquickung lebensnaher Geschichten. In: *Leipziger Volkszeitung* 1987, 01.10.1987.

von Reason, Michael (1987): o.T. In: *Schweriner Volkszeitung* 1987, 01.10.1987.

Riede, Ernst Ludwig (1987): Einzug ins Paradies. In: *Sächsische Zeitung* 1987, 30.09.1987.

SCHRIFTGUTBESTAND FERNSEHEN. SCHRIFTGUT ZUSCHAUERFORSCHUNG (1955-1990)

Fernsehen der DDR, Programmdirektion (1987a): Bericht der 36. Programmwoche. 07.09.1987.

Fernsehen der DDR, Programmdirektion (1987b): Bericht der 37. Programmwoche. 14.09.1987.

Fernsehen der DDR, Programmdirektion (1987c): Bericht der 38. Programmwoche. 21.09.1987.

Fernsehen der DDR, Programmdirektion (1987d): Bericht der 39. Programmwoche. 28.09.1987.

Fernsehen der DDR, Programmdirektion (1987e): Bericht der 40. Programmwoche. 05.10.1987.

Fernsehen der DDR, Programmdirektion (1987f): Bericht der 41. Programmwoche. 12.10.1987.

SCHRIFTGUTBESTAND FERNSEHEN. KORRIGIERTER SENDEPLAN

o.V. (1987a): Korrigierter Sendelaufplan. 04.09.1987.

o.V. (1987b): Korrigierter Sendelaufplan. 11.09.1987.

o.V. (1987c): Korrigierter Sendelaufplan. 21.08.1987.

o.V. (1987d): Korrigierter Sendelaufplan. 25.09.1987.

o.V. (1987e): Korrigierter Sendelaufplan. 30.08.1987.

STIFTUNG ARCHIV DER PARTEIEN UND MASSENORGANISATIONEN DER DDR  
IM BUNDESARCHIV

Adameck, Heinz (1984): Diskussionsbeitrag. 04.06.1984. In: Kreisleitung der SED im Fernsehen der DDR: Protokoll der 1. Kreisdelegiertenkonferenz am 04.06.1984. SAPMO-BArch, DY 30/499 Kreisleitung Fernsehen der DDR.

Fensch, Eberhard (1985): Diskussionsbeitrag. 26.06.1985. In: Protokoll über die 5. Tagung der Kreisleitung am 26. Juni 1985 in Auswertung der 10. Tagung des ZK der SED. In: SAPMO-BArch DY 30/499 Kreisleitung Fernsehen der DDR.

Herrmann, Joachim (1984): Rede. 04.06.1984. In: Kreisleitung der SED im Fernsehen der DDR: Protokoll der 1. Kreisdelegiertenkonferenz am 04.06.1984. SAPMO-BArch, DY 30/493, Kreisleitung Fernsehen der DDR.

o.V. (1985): Zu einigen Fragen in der Fernseh dramatik. 05.09.1985. In: SAPMO-BArch DY 30/27357 Büro Kurt Hager.

Weber, Hans (1985): Brief an Kurt Hager. 21.06.1985. In: SAPMO-BArch DY 30/27606, Büro Kurt Hager.



# SELBSTSTÄNDIGKEITSERKLÄRUNG

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Bachelorarbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Stellen sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch nicht veröffentlicht.

Robert Gruhne

Ort, Datum