

Henning Wrage

The truth is out there. Die Mediengeschichte der DDR am Beispiel des Phantastischen

2003

<https://doi.org/doi:10.25969/mediarep/14381>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Wrage, Henning: The truth is out there. Die Mediengeschichte der DDR am Beispiel des Phantastischen. In: Andrea Nolte (Hg.): *Mediale Wirklichkeiten*. Marburg: Schüren 2003 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 15), S. 76–85. DOI: <https://doi.org/doi:10.25969/mediarep/14381>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Henning Wrage

The truth is out there.

Die Mediengeschichte der DDR am Beispiel des Phantastischen

Dieser Text ist der Versuch, quasi in der Nußschale, mein Promotionsprojekt „Die Mediengeschichte der DDR am Beispiel des Phantastischen“ vorzustellen. Die Perspektive auf und aus dem Phantastischen als literaturwissenschaftlicher Kategorie mag zunächst willkürlich scheinen. Jedoch ist nicht das Phantastische selbst der eigentliche Gegenstand meiner Arbeit, sondern diskursive - und das heißt regelsupponierende - Strukturen¹ der DDR-Kultur, die aus der Perspektive der Theoriebildung des Phantastischen beobachtet werden. Noch einmal anders gesagt: Das Phantastische ist in meiner Arbeit nicht nur Gegenstand, sondern auch und vor allem ein hermeneutisches Vehikel. Die Vorzüge dieses Vehikels bilden im folgenden das eigentliche Thema.

Am Anfang meines Projekts standen zwei Ausgangshypothesen: Die erste ist, daß wesentliche Teile der Medienkultur in der DDR durch Mechanismen von Kanonbildung und Zensur dominiert wurden. Diese Mechanismen haben in Gesellschaften mit einem dominanten ideologischen Kern - wie eben der DDR - eine besondere Spezifik. Folgt man Lutz Dannebergs Erwägungen bezüglich der DDR als monoparadigmatischer Gesellschaft², erscheint der offizielle kulturpolitische Diskurs der DDR als Konstruktion von *Kontinuität in der Diskontinuität*. Danneberg behauptet ein Operationsparadigma für die Bewertung von Innovation: Neues, und das umfaßt hier sowohl kulturelle Formen als auch Wissenschaftskonzepte, wird über eine präskriptive (also nicht beschreibende sondern vorschreibende) Terminologie als zugehörig oder entfernt zum jeweiligen Paradigma verortet.

Dieses Paradigma leitet sich aus einem kanonisierten Textkorpus (die marxistisch-leninistischen Klassiker) ab und wird von gesellschaftlicher Praxis validiert. Das Paradigma für Literatur und Kunst im allgemeinen ist nun ein explizit didaktisches. Kultur wird stets nach dem Genügen ihrer sozialen Funktion befragt: sie ist als Faktor der Formung und Vervollkommnung des Menschen zur sozialistischen Persönlichkeit zuallererst Erziehungsmittel.³

Aus dieser expliziten Zielsetzung für die Kultur entstehen inhaltliche und formale Muster, an denen sich das konkrete Werk zu messen hat: exemplarische Figuren wie der positive, beispielgebende Held,⁴ formal - unter anderem - die Forderung nach strikter narrativer Kohärenz, historisch die Anknüpfung an die humanistischen Traditionen des kulturellen Erbes, konkret natürlich die Orientierung an der Weimarer Klassik. Kultur wird an das Ziel der gesamtgesellschaftlichen Entwicklung gekoppelt. Und es ist dann nur folgerichtig, daß die sozialistische Kulturpolitik, hier zitiert nach Arnold I. Arnoldows *Kultur im entwickelten Sozialismus*, „retardierende, negative Erscheinungen [...], Elemente apolitischer Haltungen [...] Karrierismus und kleinbürgerliche Verhaltensweisen“⁵ genauso wie „Elemente der Unorganisiertheit und Spontaneität“⁶ auszuschneiden bestrebt ist.

Gleichzeitig haben die DDR-Offiziellen die Existenz von Zensur stets bestritten - schon weil es in der Logik der wissenschaftlichen und damit widerspruchsfreien Gesellschaft für sie nichts zu tun geben dürfte. So hat Walter Ulbricht 1968 auf einer Pressekonferenz in der Tschechoslowakei die Anwesenden mit der Behauptung überrascht, in der DDR brauche man die Zensur nicht abzuschaffen - es gebe sie schlichtweg nicht.⁷

Die zweite Hypothese betrifft das Phantastische. Es gibt in den vielfältigen Definitionen dessen, was gemeinhin das Phantastische genannt wird, drei Kernpunkte: semantische und strukturelle Ambiguität, die Angewiesenheit auf eine narrative Form und die Kopplung des textuellen Phänomens an seine kulturellen und gesellschaftlichen Entstehungsbedingungen. Dies sei etwas genauer dargestellt: Inhaltlich bestimmt sich das Phantastische aus der Konfrontation: eine als vertraut und real dargestellte, empirisch validierbare Welt trifft auf eine zweite, die Züge des Fremden, Irrealen, Anderen trägt. Insofern fordert das Phantastische die Bindung an eine narrative Form (im Text oder Film), weil sich nur in der Konsekution der Zeit der (sekundäre) Einbruch des Chaotischen in eine primär vorgestellte Ordnung überzeugend artikulieren läßt.⁸ Die gezielte Setzung von Authentizitätssignalen in der primären narrativen Ordnung ist die Vorraussetzung für das semantische Flimmern, das die Phantastik ausmacht. Die Konfrontation einer primären Diegesis, die den Rezipienten immersiv binden soll, mit einer unerklärlichen zweiten ist zunächst mit den Termini Skandal⁹ und Riß¹⁰ beschrieben worden und wurde von Tzvetan Todorov präzisiert, der das Moment der textuellen Ambiguität zum zentralen Definitionsmerkmal der Phantastik erhebt. Todorov schreibt:

In einer Welt, die durchaus die unsere ist, die, die wir kennen, eine Welt ohne Teufel, Silphiden oder Vampire, geschieht ein Ereignis, das sich aus den Gesetzen eben dieser vertrauten Welt nicht erklären läßt. [...] Das Fantastische liegt im Moment der Ungewißheit; sobald man sich für [...] eine [...] [Deutung, H.W.] entscheidet, verläßt man das Fantastische.¹¹

Die inhaltliche und formal-ästhetische Mehrdeutigkeit des Phantastischen festzustellen, ist ein Gebiet der Phantastikforschung. Andere Autoren haben sich bemüht, produktionsästhetisch die Ursachen des Phantastischen ausfindig zu machen. Ich möchte drei solcher Erklärungsversuche kurz vorstellen, um deutlich zu machen, daß sie alle letztlich in eine Richtung führen. Es ist „die Aufkündigung jeder Schutz bietenden Übereinkunft“¹², die für Lars Gustafsson das Phantastische zum Antipoden ideologisch geprägter Kunst macht. Die Rückführung von Unbekanntem auf Bekanntes, die dem Positivismus wie dem Marxismus einen optimistischen Grundgestus verliehen hat, weil beide die Welt für im Grundsatz durchschaubar erklärt haben, sei in der phantastischen Literatur negiert. Der moralische Impetus, die Welt für undurchschaubar zu erklären, impliziert nach Gustafsson einen Fatalismus und eine Menschenfeindlichkeit, die nur das Etikett „reaktionär“¹³ verdient. Psychoanalytisch argumentiert Rein Zondergeld: Das Phantastische in der Literatur repräsentiere das Unbewußte, das wiederum gut

freudianisch den „Charakter eines erotischen Wunschtraumes“¹⁴ besitzt. In dieser Deutung fällt das Phantastische mit dem Unheimlichen zusammen - und so wird Phantastik zur Subversion durch Offenbarung verborgener Triebimpulse.¹⁵ Die Theorie der Psychoanalyse ist nun, vermittelt über das Theorem des Realitätsprinzips, auch eine Gesellschaftstheorie.¹⁶ Es ist insofern ganz folgerichtig, daß das Phantastische auch als „Rebellion [...] gegen die von einem immer tödlicher werdenden Realitätsprinzip beherrschte Dingwelt des Kapitalismus“¹⁷ verstanden worden ist. So schreibt Winfried Freund: „In der Phantastik entbindet sich das durch eine restriktive Gesellschaftspraxis gestaute Aggressionspotential und wendet sich richtend und zerstörend gegen die herrschaftlichen Orientierungen und gegen die Herrschaftsträger selbst.“¹⁸

Wichtig für den Zusammenhang meines Projekts ist die Kopplung eines narrativen Modus und einer spezifischen Schreibweise an Phänomene gesellschaftlicher Emanzipation und Reaktion. Was für Freund emanzipatorisches Anschreiben gegen den Kapitalismus ist, kann vor dem Hintergrund einer im Grundsatz widerspruchsfreien, sich teleologisch entwickelnden Gesellschaft nur als reaktionär gelten. Das Undurchsichtige und die Vernunftresistenz des Phantastischen machen es zum Gegenspieler des marxistischen Weltbilds, in dem, Dialektik hin oder her, schließlich die Vernunft zu sich selbst kommt. Das Phantastische, wie ich es hier beschrieben habe, fällt aus der Sicht der sozialistischen Kulturtheorie eindeutig unter den Begriff des sogenannten „künstlerischen Modernismus“¹⁹. Damit wird auf Kunstformen gezielt, „die aus einer antagonistischen gesellschaftlichen Situation erwachsen, die künstlerische Reflexe des Verfalls der bürgerlichen Gesellschaft sind.“²⁰

Um zusammenzufassen: Man kann das Phantastische als einen narrativen Modus definieren, der gesellschaftliche Ordnung hinterfragt, indem er über einer Folie authentieverstärkter hochkohärenter Narration strukturell und inhaltlich Irritation erzeugt. Dadurch wird es zum Gegenstück einer kulturtheoretischen Konzeption, die sich auf inhaltliche Geschlossenheit, Transparenz und Beispielhaftigkeit beruft. Dies und die kulturpolitische Praxis der DDR daraufhin zu überprüfen, wie sie mit solchen Ambivalenzphänomenen umgeht, ob sie sie sanktioniert oder ob sie die Phantastik aus kompensatorischen Erwägungen in bestimmten Bereichen zuläßt, ermöglicht einen Blick auf die Institutionsgeschichte der DDR, die sich an der Frage orientiert, inwieweit die Realisierung phantastischer Motive und Erzählweisen in Literatur, Film und Fernsehen möglich war, und inwieweit die kanonbildenden und -pflegenden Institutionen dabei mitgewirkt oder eben dagegengewirkt haben. Daraus läßt sich, scheint mir, eine Typologie der Restriktion ableiten: am Beispiel einer Textsorte wird deutlich, wann, wie und in welchem Medium künstlerische Innovation in der DDR zulässig war. Dies soll nun ansatzweise für die Literatur, den Film und das Fernsehen ausgeführt werden.

Literatur

Phantastische Literatur erscheint in der DDR einerseits in Formen wie der Historie und dem Zukunftsroman, die, weil sie zeitlich deutlich vor- oder zurückweisen,

weitgehend akzeptiert sind.²¹ Seltener ist eine Form phantastischer Literatur, die die Zustände im eigenen Land thematisiert und für die Kontrollbehörden der DDR eine Art selbst erfüllender Prophezeiung darstellt. Dies wird gleich deutlicher, zunächst zitiere ich aber aus Slavoj Žižeks *Pest der Phantasmen*:

Das Unbewußte ist draußen, nicht verborgen in unvordenklichen Tiefen - oder, um das Motte (sic) der *Akte X* zu zitieren: ‚The truth is out there.‘ [...] Was wir auf diesem Weg argumentieren möchten, ist nicht einfach, daß Ideologie auch die behaupteten außerideologischen Schichten des alltäglichen Lebens durchdringt, sondern, daß die Materialisation der Ideologie in ihrer äußeren Materialität die inhärenten Antagonismen erweist, welche sich die explizite Formulierung der Ideologie nicht eingestehen kann: es ist, als ob ein ideologisches Gefüge, wenn es ‚normal‘ funktionieren möchte, einer Art ‚Kobold der Perversion‘ gehorchen muß und seine inhärenten Antagonismen im Außen seiner materiellen Existenz artikulieren.²²

Es scheint fast, als würde der Versuch einer zentralistischen Gesellschaft wie der DDR, Diskontinuierliches institutionell einzuhegen, dazu führen, daß die Gestalt ihrer Instanzen selbst zum Gegenstand von Literatur, und zwar von phantastischer Literatur wird. Betrachtet man die avancierteren Reflexionen von DDR-Autoren auf ihre Gesellschaft und insbesondere ihre Institutionen, kann man sagen, daß die vielfältigen Zensurmechanismen der DDR im Sinne von Žižeks Kobold der Perversion gerade erzeugt haben, was sie zu verbieten versuchten - fast kafkaeske (und damit im weiteren Sinne phantastische) Beschreibungen ihrer selbst.

Ich möchte als Beispiel eine Geschichte aus Günter Kunerts Sammelband *Auf Abwegen und andere Verirrungen*²³ zitieren. Deren Deutlichkeit verdankt sich der Tatsache, daß sie erst 1984, also nach Kunerts Ausreise aus der DDR bei Hanser in München erschienen ist. Brisant an diesem Text ist, daß nicht nur Zensur, sondern auch die Thematisierung von Zensur zum Thema wird.²⁴ Der „Bericht des Zensors über die Begegnung mit einem gewissen G.“²⁵ beschreibt die Auseinandersetzung einer Literaturgenehmigungsbehörde eben mit einem gewissen G. Um wen es sich bei diesem Kürzel handelt, bleibt zunächst ungewiß. G. ist nichts anderes als eine Wartenummer, ein beliebiges Objekt, das, ohne sich dessen bewußt zu sein, schon der Zurichtung des Amtes unterliegt: Man läßt den Probanden warten, denn, so der Zensor, „Warten erzieht den Menschen ungemein“. Es versetzt den Wartenden in einen Zustand objektlosen Phantasierens, das „von sich aus drohende Vorstellungen“²⁶ erzeugt. Schon hier wird deutlich, daß der Text die Innensicht des Apparates beschreibt, eine Art inversen Kafkaismus. Erzählt wird aus der Perspektive des Zensors, wodurch erzählstrukturelle Dominanz und gesellschaftliche Macht verkoppelt werden. Gleichzeitig verkehrt sich das Topos der Bürokratie als anonymer Apparat, dessen Funktionieren nun von innen beobachtet wird: nicht die Anonymität der Macht wird berichtet, sondern Anonymisierung als Machtstrategie. Eine Strategie, die zunächst aufgeht. Der Proband „zeigt Wirkung“, ein Zitat aus der „geradlinigen und unzweideutigen Sprache des Boxsports“²⁷. Und wie in einem Boxkampf geht die Auseinandersetzung zwischen G. und dem Zensor über vier Runden (vier Begegnungen auf dem Amt). Auf dieser

Bedeutungsebene repräsentiert der Text den Zweikampf „zwischen einem den Unterdrückungsapparat verkörpernden Funktionär und einem als Bittsteller erscheinenden Autor.“²⁸ Mit der Offenbarung der Identität von G., es handelt sich, wie man schnell erfährt, um niemand anderen als Goethe, der hier die Druckgenehmigung für den „Zauberlehrling“ beantragt, gewinnt der Text eine zweite Dimension. Der „Bericht des Zensors über die Begegnung mit einem gewissen G.“ ist selbst eine, wenn auch nicht systemkonforme Aneignung des klassischen Erbes, das oben als Teil der offiziellen kulturpolitischen Doktrin beschrieben wurde, und das Walter Ulbricht einmal mit dem Motto „Vorwärts zu Goethe“ umrissen hat. Der Text spielt nun diesen Teil gegen den anderen aus, der auf der Beispielhaftigkeit der Gestaltung beharrt. So sieht der Zensor durch den „Zauberlehrling“ die „klare Linie unserer Kulturpolitik“²⁹ unterlaufen. Seine Kritik zielt auf die Gestaltung des Zauberlehrlings, der, als Muster des „durch Feindeinfluß verführten Rowdys“³⁰ eine untypische Minderheit der Jugend zeige. Nun, so der Zensor, wäre die Figur zur Vorbildhaftigkeit umzubauen:

Die Figur einfach ins Positive wenden. Also ihn nicht heimlich und selbständig den Vorgang des Wasserholens auslösen lassen [...], sondern im Auftrage des ‚Alten Meisters‘, welcher wiederum gesellschaftlich voll legitimiert ist. [...] Nur durch solche Veränderungen werde auch die aktiv-eingreifende Korrektur durch den alten Meister, dieser gelungenen Verkörperung der Arbeiterklasse, verständlich.³¹

Um es kurz zu machen: zwischen G. und dem Zensor entsteht ein Abtausch argumentativer Kinnhaken in besagten vier Runden, in dem Änderung auf Ablehnung, Ablehnung auf Änderung folgt und dessen Strukturen schließlich jede Rationalisierbarkeit verlieren. Doch dies ist nicht das Ende der Geschichte. Diese schließt sich rekursiv vom Inhalt in die Textstruktur zurück, als G. schließlich einen neuen Text vorlegt: „die exakte Darstellung seiner Gespräche mit mir [dem Zensor, H.W.]“³². Der Text wird zum Metatext, weil er die Entstehungsbedingung seiner selbst im Text repräsentiert. Im Verlauf der Handlung wird G. vom Opfer zum Insider des Apparats, der den Zensor in einen unauflösbaren Konflikt stürzt. Versucht der Zensor, die Verbreitung des Textes zu verhindern, bestätigt er ihn als einen zutreffenden, wodurch die Institution ihren Schrecken verliert, da ihr mit der Undurchschaubarkeit ihres Funktionierens ein wesentliches Machtmittel verlorengeht. Der Zensor darf die Erklärungskraft des Text nicht bestätigen, indem er ihn verbietet. Läßt er aber den Text zu, beweist der Zensor dem Autor, ich zitiere noch einmal Žižek, gerade die „inhärenten Antagonismen [...], welche sich die explizite Formulierung der Ideologie nicht eingestehen kann“³³, die Behörde versagt in ihrer Kernkompetenz. Denn zur Zensur gehört hier auch die Verschleierung ihrer eigenen Existenz.³⁴ Es ist nicht zuletzt dieses Dilemma der Institution, das den Text zu einem exemplarischen, man könnte vielleicht sagen, metaphantastischen macht. Er ist beispielhaft in seiner Deutlichkeit, jedoch keine Ausnahme.

Neben Kunert gibt es eine ganze Reihe von Autoren, die in der DDR phantastische Texte produziert und auch publiziert haben (z.B. Franz Fühmann, Irmtraud

Morgner, Günter und Johanna Braun oder Helga Königsdorf). Diese sind zum Teil bereits in Anthologien gesammelt und über Bibliographien aufbereitet; meines Wissens gibt es bislang jedoch nur eine, mittlerweile 20 Jahre alte, wissenschaftliche Publikation zum Thema (Horst Heidtmanns Dissertation zur utopisch-phantastischen Literatur der DDR³⁵).

Etikette(n)

Mit guten Gründen findet man in den Produktionen von DEFA und DDR-Fernsehen Phantastisches weit seltener. Wenn das oben Beschriebene zutrifft und das Phantastische geradezu als Antipode der offiziellen Kulturpolitik gelten kann, ist das auch nicht verwunderlich. Film und Fernsehen wurden, stärker noch als die Verlage, von einer ganzen Reihe staatlicher Organisationen beobachtet, die Verfügung über Produktionsmittel und die Distribution war nur über komplexe Genehmigungsverfahren zu erreichen.³⁶ Was nicht irgendwie als Form des sozialistischen Realismus gelten konnte, wurde von vorneherein rigoros ausgesondert und als Ausdruck bürgerlicher Einstellung gebrandmarkt. Ein vernichtendes Urteil, denn die ästhetischen Entwicklungen westeuropäischen Films gelten grundsätzlich als Produkte des wirtschaftlichen Verwertungszwangs. Ich zitiere aus einem, so noch 1984 erschienenen Studienmaterial für Filmemacher heißt es:

In der kapitalistischen Welt übernimmt in starkem Maße der Kunstmarkt die Manipulation von Künstlern und Werk [...]. So kommt es für viele Künstler darauf an, etwas Spektakuläres zu produzieren. Neu muß es sein um jeden Preis, von Horror bis Pornographie, vom hochstilisierten Nonsens - an Dada anknüpfend - bis zum technisch perfekten ‚Objekt‘ [...]. Echte Anteilnahme an der Kunst kann unter diesen Umständen unter einem breiten Publikum nicht entstehen.³⁷

Filme wie Peter Vogels Fernsehproduktion Leutnant Yorck von Wartenburg (1981), wo, ich zitiere „die Erzählweise des Films [...] durch die nahtlose Durchdringung von Realität und Wunschtraum“³⁸ bestimmt ist, mußten vor der Produktion besonders legitimiert werden - hier über das Argument der Identifikation: „wir wollen den Zuschauer über die Halluzinationen des Helden verführen, seinen Weg geistig und emotional mitzugehen.“³⁹ Ich zitiere noch einmal aus den Produktionsakten: „Die Berechtigung, Yorck zum Helden zu machen, erwächst aus dem Kniff, der Vision, des Traumes - darin liegt zugleich auch der Realismus der Geschichte.“⁴⁰ Ein bewundernswert tiefgründiger Kniff: Vogel verstößt gegen gleich zwei Konventionen; er macht erstens einen Verschwörer des 20. Juli zur Hauptfigur, er projiziert zweitens einen Film, in dem sich die gesamte Diegesis am Ende als Halluzination erweist und er legitimiert drittens das eine durch das andere. Wie durch einen Zaubertrick wird die ästhetische Induktion von Irritanz zu sozialistischem Realismus.

Das Phantastische existiert also, und das auch in Film und Fernsehen der DDR. Es findet sich, wo es um *Inhalte* geht, in der Regel unter dem Vorbehalt der ausdrücklichen Etikettierung: in Märchenfilmen, als Schwank und in der

Science Fiction, die in der DDR den etwas paradoxen Namen wissenschaftliche Phantastik trug. Wie konsequent solche Etikettierung stattfindet, wird zuweilen schon im Titel deutlich, wenn man z.B. die beiden E.T.A.-Hoffmann-Verfilmungen betrachtet, die das DDR-Fernsehen produziert hat: Aus *Klein Zaches* wird der *Zauber um Zinnober*, aus den *Serapionsbrüdern* werden *Lach- und Liebesgeschichten aus dem alten Berlin*.⁴¹ Als ästhetisches Mittel der Irritanzinduktion findet sich das Phantastische verstärkt ab den späten 70er Jahren: in Produktionen wie *Der Mittelstürmer verweigert das Paradies*, im Polizeiruf *Alptraum*, in den Lem-Adaptionen *Professor Tarantoga und ein seltsamer Gast* und *Der getreue Roboter*.

Ich möchte am Schluß auf einen DEFA-Film eingehen, der mir für die Subtilität des Phantastischen in den Bildmedien ganz typisch erscheint: Frank Beyers *Karbid und Sauerampfer* (1963). Der Plot dieses Films ist eigentlich recht einfach. Karl Blücher, Vegetarier, Nichtraucher und Junggeselle wird von in den ersten Nachkriegsmonaten zu Fuß von Dresden nach Wittenberge geschickt, um für den Wiederaufbau einer Zigarettenfabrik Karbid zu besorgen. Am Ziel, steht er mit sieben Fässern da, die er ohne eigenes Transportmittel nach Dresden bringen muß. Nachdem Karl die Liebe von Karla, einer jungen Bäuerin gewonnen hat, zieht er weiter, um seinen Auftrag zu erfüllen, gerät dabei in eine außergewöhnliche Situation nach der anderen und kommt auf die abenteuerlichste Weise Stück für Stück voran. Er ist auf Pilzsuche im verminten Wald, verbringt hungrig eine Nacht unwissentlich in einem Lebensmitteldepot, pausiert bei der mannstollen Unternehmerswitwe Clara Himmel und begegnet vielen skurrilen und zwielichtigen Gestalten. Mehrmals von sowjetischen Besatzern festgenommen und wieder freigelassen, steigt er auf die ‚Wasserstraße‘ um, landet auf dem Teil einer gesprengten Elbbrücke und klaut ein amerikanisches Motorboot. Durch einen Bluff kommt er schließlich an einen LKW und mit zwei Fässern Karbid in Dresden an. Ein ganz übliches, slapstick-durchsetztes Roadmovie, mit den genretypischen ästhetischen Effekten in Szene gesetzt. Hier ein Stoptrick, da ein Zeitraffer, jedoch nichts, das die Linearität der filmischen Narration durchbricht. Möchte man denken.

Wäre da nicht eine weitere Bedeutungsebene, die auf den zweiten Blick den Plot implodieren läßt. Diese zweite Bedeutung wird durch ein visuelles Leitmotiv in allegorischer Funktion repräsentiert – den Spiegel. Am Anfang des Weges treffen sich, wie schon angedeutet, Karl und Karla. Sie verbringen eine Nacht miteinander. Der Akt selbst ist ausgespart, den Morgen danach erlebt der Zuschauer jedoch - gefilmt durch einen Spiegel, in dem verschwommen das Photo einer Frau sichtbar ist. Damit ist das Motiv eingeführt und in seiner Bedeutung markiert. Als Karl weiterzieht, bekommt er von Karla als Andenken wiederum einen Spiegel, auf dessen Rückseite sich ein Photo Karlas befindet. Das Geschenk wird von Karla mit einem „Wenn Du hineinschaust, siehst Du mich“ kommentiert. Dies ist aber falsch oder zumindest irritierend, denn wenn Karl in den Spiegel schaut, sieht er gerade nicht Karla, sondern sich selbst; und es ist eigentlich der Zuschauer, der

Karla zu Gesicht bekommt. Würde der Spiegel umgedreht und Karl tatsächlich Karla betrachten, folgte in der Logik dieser Metapher hieraus die Reflexion des Zuschauers im Spiegel. Eine solche Irritation des kinematographischen Dispositivs findet im Film nie statt und bleibt als Möglichkeit rein virtuell, so daß, nüchtern betrachtet, die Spiegelszenen wohl hauptsächlich eine zusätzliche Identifikation des Zuschauers mit der Hauptfigur intendieren.

Schon das ist aber brisant genug, weil die wiederholte Figur des In-den-Spiegel-Schauens immer wieder in Erinnerung bringt, daß Karla, das nunmehr eigentliche Ziel von Blüchers Reise, sich mit der Annäherung an das ursprüngliche Ziel Dresden immer weiter entfernt. Ausgangspunkt und Ziel der Reise sind auf eigentümliche Weise vertauscht, was nicht zuletzt daran deutlich wird, daß Karl, als er Dresden erreicht, kaum Bestätigung, dafür aber ein Bündel Briefe von Karla findet. Er bricht daraufhin erneut nach Wittenberge auf. Der Film endet mit einer weichen Blende, in der Karl verschwindet.

Dieser Film ist gerade deshalb exemplarisch, weil das Phantastische im Film aus den oben beschriebenen Gründen eben nicht offen und ostentativ sein darf: Seine Strategie scheint vielmehr zu sein, das Reale aus einem irritierenden Detail heraus zu beschädigen. Man könnte hieraus folgenden, noch höchst spekulativen Gedankengang entwickeln: Geht man von einer vorgängigen Kohärenzerwartung des Zuschauers aus - einem *willing suspension of disbelief* - könnte man ein Zwei-Ebenen-Modell filmischer Rezeption entwickeln: Das hieße, den *naiven Blick* von einem reflektierteren zu unterscheiden.⁴² Dieses Modell mündet aus der Innensicht kultureller Kontrolle in die Strategie, inhaltlich und ästhetisch an Nonkonformität zuzulassen, was dem naiven Blick vermutlich entgehen wird. Gesicherter erscheint folgendes: Die Deutlichkeit einer phantastisch zu nennenden Ästhetik erscheint umgekehrt proportional zur Massivität medienpolitischer Restriktion. Als Äußerung bürgerlicher Dekadenz stigmatisiert, findet sich das Phantastische trotzdem als mehr oder weniger deutlicher Bestandteil der gesamten Medienkultur. Und es entwickelt eine erhebliche Beschreibungskraft der gesellschaftlichen Verhältnisse in der DDR. *The truth is out there*, eine Erkenntnis, zu der schließlich selbst Georg Lukács, der Hohepriester der Fabel, gefunden hat. Diesem gebürt hier, zitiert nach Raddatz, das letzte Wort:

Nach nächtlicher Verhaftung in Budapest 1956, rasender Wagenfahrt mit verhängten Fenstern zu einem Militärflugplatz, Abflug in einer Maschine ohne Hoheitsabzeichen in ein unbekanntes Land und Ankunft in einer schloßartigen Villa an blinkendem Meeresstrand, in der er lebte, halb zeremoniös behandelter Staatsgast, halb Zuchthäusler, noch immer ohne Kenntnis, wo er sich überhaupt befand, sagte Georg Lukács: „Kafka war doch ein Realist.“⁴³

¹ Vgl. Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt a. M.: Fischer 1992.

² Vgl. Danneberg, Lutz und Jörg Schönert: „Die Rezeption der Rezeptionsästhetik in der DDR. Wissenschaftswandel unter den Bedingungen des sozialistischen Systems.“ In: Knapp, Gerhard, Gerd Labrousse (Hg.): *1945-1995. Fünfzig Jahre deutschsprachige Literatur in Aspekten*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi 1995, S. 643-702.

³ Arnoldow, Arnold I.: *Kultur im entwickelten Sozialismus*. Hanke, Helmut; u.a. (Hg): *Weltanschauung heute*. Bd. 2. Berlin: Deutscher Verlag der Wissenschaften 1975, S. 11.

⁴ Vgl. etwa Berger, Peter: „Entwurf vom künftigen Menschen.“ In: *Prisma. Kino- und Fernsehalmach* 2, 1971, S. 86-93.

⁵ Arnoldow: *Kultur im entwickelten Sozialismus*, S. 21.

⁶ Ebd., S. 17. Vgl. auch Kamschalow, Alexander: „Der dramatische Konflikt und der Held im Gegenwartsfilm.“ In: *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft* 5, 1984, S. 5-26.

⁷ Und das ausgerechnet in dem Jahr, in dem das Zensurverbot aus der Verfassung gestrichen wurde. Zitiert nach Thiele, Eckhard: „Schöne neue Welt wird Geschichte. Strategien der Entsnlichung.“ In: *Text und Kritik* 109, 1990, S. 76-85, hier S. 76. Für die Anregung danke ich Thomas Beutelschmidt. Der Artikel 27 der Verfassung der DDR garantierte zwar „die Freiheit der Presse, des Rundfunks und des Fernsehens“, allerdings war dieses Recht wesentlich als Recht der Artikulation gegen „Subjektivismus und Egoismus, gegen die imperialistische Ideologie und Moral“ (Haney, Gerhard: „Das Recht der Bürger und die Entfaltung der sozialistischen Persönlichkeit.“ In: *StuR* 1962, S. 1072) definiert. Vgl. das *Gesetzesblatt der DDR* Teil 1, Nr. 47 vom 27. September 1974 sowie Mampel, Siegfried: *Die sozialistische Verfassung der Deutschen Demokratischen Republik*. Frankfurt a. M.: Alfred Metzner 1982, S. 703-713.

⁸ Vgl. hierfür Freund, Winfried: *Deutsche Phantastik. Die phantastische deutsche Literatur von Goethe bis zur Gegenwart*. München: Fink 1999, S. 10 sowie Broß, Thomas: *Literarische Phantastik und Postmoderne. Zu Funktion, Bedeutung und Entwicklung von phantastischer Unschlüssigkeit im 20. Jahrhundert* Dissertation. Gesamthochschule Essen 1996, S. 37ff.

⁹ Vgl. Vax, Louis: „Die Phantastik.“ In: *Phaicon* 1, 1974, S. 11-43, hier S. 12, 16f.

¹⁰ Vgl. Callois, Roger: „Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction.“ In: *Phaicon* 1, 1974, S. 44-82.

¹¹ Todorov, Tzvetan: *Einführung in die fantastische Literatur*. München: Ullstein 1972, S. 25f.

¹² Gustafsson, Lars: „Über das Phantastische in der Literatur.“ In: *Kursbuch* 15 (1968), S. 104-116, hier S. 113.

¹³ Ebd., S. 115.

¹⁴ Zondergeld, Rein A.: „Zwei Versuche der Befreiung. Phantastische und erotische Literatur.“ In: *Phaicon* 2, 1975, S. 64-69, hier S. 68.

¹⁵ Vgl. Freud, Sigmund: „Das Unheimliche.“ In: Freud, Sigmund: *Studienausgabe*. Bd. 4. Frankfurt a. M.: Fischer 1969, S. 241-274 und den Überblick in Cersowski, Peter: „Was ist phantastische Literatur? Überlegungen zu ihrer Theorie.“ In: Freund, Winfried u.a. (Hg.): *Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik*. München: Fink 1999, S. 11-22.

¹⁶ Am deutlichsten wird Eagleton, Terry: *Einführung in die Literaturtheorie*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1994, S. 138ff

¹⁷ Zondergeld: „Zwei Versuche der Befreiung“, S. 64-69, hier 66f.

¹⁸ Freund, Winfried: „Von der Aggression zur Angst.“ In: *Phaicon* 3, 1978, S. 9-31, hier S. 16.

¹⁹ Hager, Kurt: „Zu Fragen der Kulturpolitik der SED. Referat auf der 6. Tagung des ZK der SED am 6. Juli 1972.“ In: Hager, Kurt: *Beiträge zur Kulturpolitik. Reden und Aufsätze 1972-1981*. Berlin: Dietz 1981, S. 7-77, hier S. 34

²⁰ Ulbricht, Walter: „II. Bitterfelder Konferenz.“ In: *Neues Deutschland*, 28.4.1964.

²¹ Auch die Existenz dieser Gattungen war jedoch keineswegs unumstritten und ist wiederholt und heftig diskutiert worden. Vgl. hierfür (in alphabetischer Reihenfolge) Brandis, Jewgeni: „Die wissenschaftliche Phantastik und der Mensch von heute.“ In: *Kunst und Literatur* 5, 1978, S. 495-518; Ebert, Günter: „Künstlerisch - aber mit mehr Wissen. Wie müssen Zukunftsromane sein?“ In: *Sonntag* 53, 1976, S. 10; Eichler, Gerhard: „Kein Perpetuum Mobile.“ In: *Sonntag* 45, 1962, S. 11; Entner, Heinz: „Mauserung einer Gattung. Utopische Literatur eines Jahrzehnts.“ In: *Neue Deutsche Literatur* 12, 1976, S. 137-153; Förster, Werner: „Die großen Reserven. Anmerkungen zur literarischen Phantastik der letzten Jahre.“ In: *Neue Deutsche Literatur* 31, 1983, S. 146-150; Hauswald, Gerd: „Propheten dringend gesucht. Eine Betrachtung über den Zukunftsroman.“ In: *Sonntag* 52, 1957, S. 8; Krauss, Werner: „Geist und Wiedergeburt der Utopien.“ In: *Sinn und Form* 5/6, 1962, S. 769-799; Rasch, Carlos: „Die Utopie ein Zauberspiegel. Über die Situation in der Zukunftsbelletristik.“ In: *Sonntag* 38, 1972, S. 3f.; Redlin, Ekkehard: „Atemlose Spannung und technische Abenteuer? Neues in der utopischen Literatur.“ In: *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel* 7, 1974, S. 101-141; Zschocke, Gerda: „Beweis des Möglichen durch das Unmögliche.“ In: *Sonntag* 1, 1978, S. 12.

²² Žižek, Slavoj: *Die Pest der Phantasmen. Die Effizienz des Phantasmatischen in den neuen Medien*. Wien: Passagen 1997, S. 13f.

²³ Kunert, Günter: *Auf Abwegen und andere Verirrungen*. München: Hanser 1988.

- ²⁴ Eine instruktive Einführung in den Kontext bietet Durzak, Manfred: „Die Widerstandskraft der Literatur.“ In: Durzak, Manfred und Hartmut Steinecke (Hg.): *Günter Kunert. Beiträge zu seinem Werk*. München: Hanser 1992, S. 190-215.
- ²⁵ Kunert, Günter: „Bericht des Zensors über die Begegnung mit einem gewissen G.“ In: Kunert, Günter: *Auf Abwegen und andere Verirrungen*. München: Hanser 1988, S. 138-153.
- ²⁶ Ebd., S. 138.
- ²⁷ Ebd., S. 139.
- ²⁸ Durzak: „Die Widerstandskraft der Literatur“, S. 199.
- ²⁹ Kunert: „Bericht des Zensors“, S. 140.
- ³⁰ Ebd., S. 141.
- ³¹ Ebd.
- ³² Ebd., S. 151.
- ³³ Žižek: *Die Pest der Phantasmen*, S. 14.
- ³⁴ Vgl. Anm. 7.
- ³⁵ Heidtmann, Horst: *Utopisch-phantastische Literatur in der DDR. Untersuchungen zur Entwicklung eines unterhaltungsliterarischen Genres von 1945-1979*. München: Fink 1982.
- ³⁶ Vgl. Beutelschmidt, Thomas: *Sozialistische Audiovision. Zur Geschichte der Medienkultur in der DDR*. Potsdam: Verlag für Berlin-Brandenburg 1995.
- ³⁷ Brehme, Helga: „Übersicht über die Stilepochen der Kunst.“ In: *Aus Theorie und Praxis des Films*, 14, 1984, S. 5-83, hier S. 78f.
- ³⁸ Vogel, Peter: *Produktionsakten zu ‚Leutnant Yorck von Wartenburg‘*. Potsdam: Deutsches Rundfunkarchiv (DRA), ohne Signatur, 15.9.1980.
- ³⁹ Ebd.
- ⁴⁰ Vogel, Peter: *Leutnant Yorck von Wartenburg. Konzeption zur Inszenierung*. Potsdam: DRA, ohne Signatur, 4.8.1980.
- ⁴¹ Außerdem war das erste Fernsehspiel des DDR-Fernsehens überhaupt am 22. Januar 1953 eine Szene aus *Des Veters Eckfenster*. Leider ist es, wie die meisten Produktionen aus der Frühzeit, mangels Aufzeichnungsmöglichkeit nicht erhalten. Spärliche Auskunft gibt lediglich: Müncheberg, Hans: *Blaues Wunder aus Adlershof. Der Deutsche Fernsehfunk - Erlebtes und Gesammeltes*. Berlin: Das Neue Berlin 2000, S. 26f.
- ⁴² Anregungen dazu gibt bereits Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge 1985. Naiv ist hier nicht abwertend, sondern kennzeichnet die unmarkierte Form von Alltagsrezeption.
- ⁴³ Raddatz, Fritz J.: *Lukács in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek: Rowohlt 1972, S. 113f.