media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Henning Wrage

Wahrheit im Fernsehen. Die dokumentarisch-fiktionalen Hybriden des Deutschen Fernsehfunks

2009

https://doi.org/10.25969/mediarep/14201

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Wrage, Henning: Wahrheit im Fernsehen. Die dokumentarisch-fiktionalen Hybriden des Deutschen Fernsehfunks. In: Harro Segeberg (Hg.): *Referenzen. Zur Theorie und Geschichte des Realen in den Medien.* Marburg: Schüren 2009 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) 16), S. 158–176. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/14201.

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.

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Henning Wrage

Wahrheit im Fernsehen

Die dokumentarisch-fiktionalen Hybriden des Deutschen Fernsehfunks

> So verschieden diese beiden Möglichkeiten [Spiel- und Dokumentarfilm] auch der Natur ihrer faktischen Manifestation und Realisierung (Faktum oder Fixierung einer Vorstellung) sind, so stehen sie doch vor dem Objektiv ‹wie vor dem Auge Gottes› und sind auf dieser Ebene gleichrangig.[1]
>
> *(Sergej Eisenstein)*

Pseudo- und semidokumentarische Formate sind derzeit *in* im Fernsehen: von Big Brother bis zur Super Nanny, von Toto und Harry[2] bis zur Bräuteschule 1958 – es garantiert offenbar gute Quoten, wenn es irgendwie «echt» ist, oder anders gesagt: wenn Sendungen die dramaturgische Struktur fiktionaler Formen mit der Kommunikation von dokumentarer Authentizität verkoppeln. Guido Knopps Geschichtskitsch über Schurken[3] (und andere Promis[4]) und historische Ereignisse[5] (der den Juroren des österreichischen *Kurier* 1998 immerhin eine *Goldene Romy* für die beste Programmidee wert war) lebt nicht nur vom Gründeln im Pathos oder davon, dass die Deutschen auch einmal Opfer sein dürfen.[6] Knopps Erfolg gründet nicht zuletzt in der Suggestion von ‹Nähe› zum Geschehen, die durch den Einschnitt von fiktionalen Elementen in die Sendungen evoziert wird.

1 Sergej Eisenstein: «Das Mittlere von Dreien» (1934). In: *Schriften 1: Streik*. Hrsg. von Hans-Joachim Schlegel. München 1974, S. 238-273, S. 242.

2 Inzwischen auch als Buch zur 24 Stunden-Serie auf Sat 1: Torsten Heim / Thomas Weinkauf: *Toto & Harry. Das kriegen wir geregelt! Über Polizei, Promis und Privates*. Essen 2004.

3 Hitlers Helfer I und II (1996, 1998), Hitlers Krieger (1998), Stalin (2003).

4 Vatikan – Die Macht der Päpste (1997), Kanzler – Die Mächtigen der Republik (1999).

5 Stalingrad – Der Angriff, der Kessel, der Untergang (2003) oder – prophetisch – Der dritte Weltkrieg (1998).

6 Vgl. etwa Die grosse Flucht (2001), dazu auch Samuel Salzborn: «Deutsche als Opfer. Anmerkungen zu Funktion und Intention der neuen Debatte um Flucht und Vertreibung». In: *Freitag*, 26.4.2002.

Dabei sind Hybriden dieser Art so neu nicht. Gegenstand dieses Textes sind die weithin vergessenen Vorgänger des heutigen Hypes: ganz eigentümliche Zwitterformate aus Fakt und Fiktion, Dokument und Drama, die im Deutschen Fernsehfunk der DDR zwischen dem Ende der 1950er und dem Anfang der 1960er Jahre entstanden sind. Ihre damalige Konjunktur ist gleichwohl weniger der Quote als einer besonderen Konstellation politischer und medialer Umstände im «Ätherkrieg»[7] zwischen Ost und West geschuldet.

Es soll im Folgenden darum gehen, an ausgewählten Beispielen Aufschluss über ein ganzes Panorama fernsehgeschichtlicher Eigentümlichkeit zu geben: über szenische Dokumentationen, Filmessays, kurze politische Fernsehspiele mit anschließendem Rundtischgespräch, Fernsehfeuilletons, Dokumentarspiele und nicht zuletzt die Produktionen der Arbeitsgruppe *Roter Stern.*[8] Sie alle sind Narrative mit publizistischem Anspruch, in die neben Bilddokumenten, Interviews und Zeichentrick auch Spielszenen eingeschnitten werden. Die Betrachtung dieser Hybridformen erlaubt einige, wie ich finde, grundsätzliche Einsichten in das Funktionieren von Referenz im Fernsehen. Darüber hinaus beleuchten sie zentrale Aspekte der DDR-Kultur der frühen 1960er Jahre: Umfang und Modus ihrer Darstellungsweisen, aber, wie zu sehen sein wird, auch die blinden Flecken im kulturellen Diskurs dieser Zeit.

Der Gegenstandsbereich zerfällt, inhaltlich und deckungsgleich auch formal, in zwei große Gruppen: solche, die die Bundesrepublik und ihre Medien fokussieren, und solche, die die eigene Gesellschaft reflektieren. Die erste Gruppe weicht regelmäßig von den nicht immer unbegründeten Vorurteilen zum DDR-Fernsehen ab: formal etwa von der immer wieder thematisierten Entschleunigung der Schnittfrequenz, der allgegenwärtigen Doktrin des sozialistischen Realismus, inhaltlich der standardisierten Langeweile einer politisch normierten Fernsehproduktion. Die dokumentarisch-fiktionalen Produktionen der selbstreflexiven zweiten Gruppe sind in ihrer formalen Gestaltung hingegen eher typisch für das DDR-Fernsehen. Der durch Paratexte und tektonische Dramaturgie als fiktional bestimmte Charakter einiger dieser Produktionen wird jedoch dadurch unterlaufen, dass explizit die Identität von Zeichen

7 So Erich Honecker in Reinhold Andert, Wolfgang Herzberg: *Der Sturz. Erich Honecker im Kreuzverhör*. Berlin und Weimar 1990, S. 264.

8 Die Arbeitsgruppe *Roter Stern* unter Horst Sindermann, damals Leiter der Abteilung der Agitation und Propaganda beim ZK der SED, produzierte neben den hier besprochenen Formaten weitere serielle Mischformen wie 1961-62 Und wo es aufhört, ist euch bekannt (Regie: Heinz Seibert). Vgl. ausführlicher Brigitte Thurm, Gustel Perrin: «Künstlerisch-journalistische und journalistisch-künstlerische Mischformen». In: Hochschule für Film und Fernsehen der DDR (Hrsg.): *Film- und Fernsehkunst der DDR. Traditionen - Beispiele - Tendenzen*. Berlin (DDR) 1979, S. 258–266; sowie Brigitte Thurm: «Besonderheiten der Mischformen in Film und Fernsehen». In: Hochschule für Film und Fernsehen der DDR (Hrsg.): *Beiträge zur Theorie der Film- und Fernsehkunst. Gattungen - Kategorien - Gestaltungsmittel*. Berlin (DDR) 1987, S. 301-387.

und Bezeichnetem behauptet wird. Die «Filmerzählung von Cherry und den anderen»[9] etwa offenbart sich durch ihren Titel und einen märchenartigen Erzähleingang zunächst als eindeutig fiktional; zugleich wird jedoch die Identität von Darsteller und Dargestelltem behauptet: die Schauspieler im Bild geben es nicht nur vor, sondern sind tatsächlich die Arbeiter aus dem Abschnitt 964 der Leunawerke, die Handlung spielt in eben diesem Abschnitt und wird immer wieder von längeren dokumentarischen Sequenzen unterbrochen, die teils im Detail Allegorien der Arbeitswelt zeigen, teils Totalen des ganzen Werks. Am Beispiel der Fühmann-Adaption Helling, Kabelkran und Kai wird später ausführlicher besprochen, wie die elaboriertesten dieser Formate gezielt das Fernsehen als Authentizitätsmaschine einsetzen und dabei einen Effekt instrumentalisieren, der die Entstehung eigentlich jedes neuen Mediums begleitet: ein Unmittelbarkeitsversprechen, das Günter Kaltofen[10] für die Frühzeit des Fernsehens als «suggestive[n], faszinierende[n] Reiz, als Zuschauer bei einer Fülle von Ereignissen unmittelbar *dabei*, Augenzeuge sein zu können»[11], beschrieben hat. Zuvor jedoch zur ersten Gruppe:

Dokumentarisch-fiktionale Mischformen mit ‹West›-Referenz

Eine der oben bereits erwähnten «Szenischen Dokumentationen» der Gruppe *Roter Stern* trägt den nachgerade paradigmatischen Titel Jenseits und diesseits der Staatsgrenze.[12] An ausgewählten Beispielen (unter anderem an der Situation der Arbeiter und in der Landwirtschaft, aber auch bezüglich der Aufarbeitung des Dritten Reiches) versucht sich die Sendung an einem Vergleich der Lebensbedingungen in der DDR und der Bundesrepublik, in dem, kaum verwunderlich, stets die Überlegenheit der DDR festgestellt wird.

Umso mehr überrascht die Sendung formal: Der Titel ist von einem schmissigen Fanfarenauftakt untermalt. Man sieht ein «Jenseits», darunter in einem Balken «der Staatsgrenze», und darunter das «und diesseits» in zwei Versionen. Zunächst eine Variation über den Geist: dem «Jenseits» wird eine Weinbrandwerbung («…darauf einen Dujardin») zugeordnet, dem «Diesseits» das Weimarer Goethe-Schiller-Denkmal (vgl. Abb. 1); es folgt, bei gleich bleibender Titelei, eine Gegenüberstellung öffentlicher Mengen: oben eine Kundgebung der Vertriebenenverbände – unten eine fröhlich winkende, werktätige Frau auf ei-

9 Denken ist die erste Bürgerpflicht. Eine Filmerzählung von Cherry und den anderen, ESD (=Erstsendung): o.A., Regie: Richard Schrader.

10 Damals Chefdramaturg des Deutschen Fernsehfunks.

11 Günter Kaltofen: «Dramatische Kunst auf dem Bildschirm». In: Günter Kaltofen (Hrsg.): *Das Bild, das deine Sprache spricht. Fernsehspiele*. Berlin (DDR) 1962, S. 8-58, S. 21.

12 Jenseits und diesseits der Staatsgrenze, DFF, Studio Halle, ESD: 10.3.1962, Regie: Heinz Seibert.

Abb. 1: Jenseits der Staatsgrenze und diesseits*: der Titel gibt das Sendeprinzip – eine Gegenüberstellung von Ost und West (links), rechts: ein Geier ersetzt den Bundesadler, zugleich kommuniziert das Insert die Authentizität des Dargestellten*

ner Demonstration. Das ist bislang nur subtil spitzfindig. Nach einem Schnitt sieht man jedoch eine Ansagerin, die – in Bild und Ton bis zur Mickymaushaftigkeit beschleunigt – mehrfach das Motto des RIAS wiederholt: «Eine freie Stimme der freien Welt.» Eine erneute Nennung ohne Zeitraffung beschließt die Einstellung.

Einem harten Schnitt folgt eine Naheinstellung auf einen Moderator, dessen Stimme mit einem Halleffekt akustisch verzerrt wird: «Aufgepasst Brüder und Schwestern, macht die Fenster zu und stopft Watte in die Türritzen. Jetzt kommt ein Twist.» Die Einstellung ist mit einem Insert unterlegt, das, wie in der folgenden Einstellung, die Authentizität des bis ins Extrem verfremdeten Bildes beglaubigen soll («Originalton West-Fernsehen»). Keine dieser Einstellungen, die aus einer heutigen Perspektive durchaus verwirrend wirken, ist bis hierhin explizit erklärt. Es bleiben schnell und sichtbar aneinandermontierte Assoziationsträger, die abbilden und nur in der Form kommentieren, wogegen sich die DDR mit unterschiedlichen Mitteln wehrte: den RIAS, einen Sender, den man anderenorts als «Agentensumpf der Kriegshetzer» qualifizierte[13], und den Twist: einen Tanz, gegen den man drei Jahre vor dieser Sendung eigens den *Lipsi* erfunden hatte.[14] Nach einem weiteren Schnitt sehen wir, stellvertretend für den

13 Stellvertretend für den RIAS, einen «Agentensumpf der Kriegshetzer», waren bereits 1955 vier DDR-Bürger zu hohen Zuchthaus- bzw. zur Todesstrafe verurteilt worden. Vgl. Karl Wilhelm Fricke: «Der DDR-Schauprozess gegen den RIAS». In: *Politische Meinung* 427 (2005), S. 63-67. Für Belege, dass im Gegenzug der RIAS nicht immer höflich mit den Machthabern im Osten umging, vgl. Manfred Rexin (Hrsg.): *Radio-Reminiszenzen. Erinnerungen an RIAS Berlin*. Berlin 2002, S. 431ff.

14 vgl. Hans Georg Hofmann: «‹Die Tanzmusik muss neue Wege gehen›. Bemerkungen zur kulturtheoretischen Diskussion der Tanz- und Unterhaltungsmusik in der DDR in den 1950er und 60er Jahren und zu ihrem Einfluss auf die Musikpraxis». In: Mathias Spohr (Hrsg.): *Geschichte und Medien der gehobenen Unterhaltungsmusik*. Zürich 1999, S. 147-163.

Bundesadler, einen Geier, kommentiert durch: «Unsere ganze abendländische Geisteshaltung beruht letzten Endes auf christlichen Grundwahrheiten», was selbst wiederum durch ein «Originalton West-Fernsehen»-Insert kommentiert wird (vgl. Abb. 1). Nach einer Blende erscheint endlich Horst Sindermann auf dem Bildschirm, der mit sichtbarer Schadenfreude das zuletzt Gesehene kommentiert: «Und um eine dieser Grundwahrheiten entbrannte in der Bundesrepublik ein heißer Streit. Brennt in der Hölle wirklich ein Feuer? Wird der Mensch in der Hölle gebraten oder geröstet? Ein tiefsinniger Streit.»

Das Funktionsprinzip dieses Beispiels kann als exemplarisch für die meisten Produktionen des *Roten Sterns* gelten:[15] Das Dargestellte wird explizit als authentisch qualifiziert, während die Art der Darstellung die Funktion des Kommentars übernimmt. Dies unterscheidet die Darstellungsform nach einem Muster, das später ausführlicher zu besprechen ist, von den Prinzipien, die für die Gegenwartsstücke mit DDR-Bezug gelten.

Beide Gruppen bilden gleichwohl eine Gesamtkategorie, weil sie fiktionale Mittel und als empirisch-historisch-real behauptete Ereignisse synthetisieren. Die erzähltheoretischen Implikationen dieser Kategorie seien zunächst kurz bestimmt. Unterstellt man, dass Narrationen medienübergreifend funktionieren, dann gilt auch für Film und Fernsehen Todorovs Unterscheidung von *histoire* und *discourse*, die Unterscheidung von zwei Ebenen in erzählenden Texten, die gleichwohl eng aufeinander bezogen sind. Auf der Ebene der *histoire*, die das «Was» der Darstellung bezeichnet, unterscheidet man reales und fiktives Geschehen, *discourse* bezeichnet das «Wie» der Darstellung, das fiktional oder nicht-fiktional sein kann.

In diese Opposition lassen sich nun die Mischformen ohne großes Kopfzerbrechen einordnen. Es handelt sich um «Narrationen, deren inhaltlich-semantische Ebene vollständig referentialisierbar ist (oder als solche behauptet wird), die aber teils oder überwiegend mit fiktionalen Mitteln erzählt sind.»[16] Sie unterscheiden sich damit von herkömmlichen Fiktionen (also der fiktionalen Darstellung fiktiver Gegebenheiten) genauso wie etwa von der Normalform der Kommunikation (der nicht-fiktionalen Darstellung referentialisierbarer Gegebenheiten) und von der Lüge (der faktualen Darstellung fingierter Geschehnisse).[17]

15 vgl. etwa Wohin geht die Reise?, ESD: 12.06.1962, Regie: o.A., und ... und wo es aufgehört, ist euch bekannt, ESD: 01.09.1961, 20.10.1961, 01.12.1961 uns 02.02.1962, Regie: o.A.

16 Meike Herrmann: «Fiktionalität gegen den Strich lesen. Was kann die Fiktionstheorie zu einer Poetik des Sachbuchs beitragen?» In: *Arbeitsblätter für die Sachbuchforschung* 7 (2005), S. 7.

17 Vgl. für einen Überblick über die aktuelle Fiktionalitätsdebatte: Dorrit Cohn: «Narratologische Kennzeichen von Fiktionalität». In: *Sprachkunst* 26 (1995), S. 105-112; Frank Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin 2001; John R. Searle: «Der logische Status fiktionalen Diskurses». In: ders.: *Ausdruck und Bedeutung*. Frankfurt a. M. 1990, S. 80-97; Ansgar Nünning: «›Verbal Fictions‹? Kritische Überlegungen und narratologische Alternativen zu Hayden Whites Ein-

Zwei allgemeine Gründe für das Auftauchen solcher Formate im DDR-Fernsehen liegen auf der Hand. Einerseits ist um 1960 das Fernsehen sichtbar wichtig geworden. Spätestens mit der Anmeldung des einmillionsten Fernsehers 1960 hat es in der DDR den Status eines Massenmediums.[18] Und es taugt, wie so schön heißt, als «Transmissionsriemen» zwischen Politik und Zuschauer insbesondere deshalb, weil es politische Gehalte massenhaft in den Raum des Privaten zu transportieren in der Lage ist. Andererseits ist das Fernsehen noch wenig konventionalisiert. Das Programm ist weiterhin offen für Formate, für die das Agitationstheater, das politische Kabarett und nicht zuletzt die Konzeption des epischen Theaters bei Brecht ein Vorbild abgeben: szenische Formen mit Anspruch auf empirische oder historische Relevanz. Anders gesagt, die Grundlagen für fiktional-dokumentarische Sendungen im Formenkanon sozialistischer Kultur lagen bereit, und ihre Realisierung war zugleich noch kaum durch existierende Programmschemata oder Genrekonventionen behindert.

Doch dieser Erklärungsversuch reicht nicht hin, die Konjunktur der Mischformen zwischen dem Ende der 50er und den frühen 60er Jahren zu erklären. Diese ist letztlich nur durch den Rekurs auf den Begriff der Wahrheit plausibel zu machen, wobei nicht nur auf die alltagssprachliche Verwendung von ‹Übereinstimmung mit der Wirklichkeit› gezielt ist, sondern auch auf die quasi aktivistische Definition aus der zweiten Feuerbachthese: «Die Frage nach der Wahrheit ist keine Frage der Theorie, sondern eine *praktische* Frage. In der Praxis muß der Mensch die Wahrheit, Wirklichkeit und Macht, Diesseitigkeit seines Denkens beweisen.»[19]

Dies wiederum lässt sich unmittelbar aus der besonderen massenmedialen Rezeptionssituation der DDR in dieser Zeit begründen: Das Publikum in der DDR war, wie das der Westberliner und einer Minderheit der Bundesbürger, zunächst durch den Rundfunk, aber am Ende der 50er zunehmend durch das Fernsehen in einer in diesem Ausmaß einmaligen Situation. Auf ganz alltäglicher Ebene konkurrierten zwei widersprüchliche faktuale Kommunikationen

ebnung des Gegensatzes zwischen Historiographie und Literatur». In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 40 (1999), S. 351–380, und nicht zuletzt Irmgard Nickel-Bacon, Norbert Groeben u.a.: «Fiktionssignale pragmatisch». In: *Poetica.* Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft 32. Band, Nr. 3–4 (2000), S. 267–299.

18 Schon 1959 würdigt Ulbricht in einer Rede das junge Medium darüber hinaus als künstlerische Avantgarde: «In seinem kulturellen Teil hat das Fernsehen bewiesen, wie diese neue Kunstgattung auf hohem künstlerischen und ideologischen Niveau in den Dienst der sozialistischen Kulturpolitik gestellt werden kann. Diesem Beispiel müssen Rundfunk und Schallplattenproduktion folgen […].» – Walter Ulbricht: «Der Plan für eine Blüte der sozialistischen Nationalkultur. Rede Walter Ulbrichts vor der Volkskammer am 30. September 1959». In: Elimar Schubbe (Hrsg.): *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED*. Stuttgart 1972, S. 576–579, S. 578.

19 Und weiter: «Der Streit über die Wirklichkeit oder Nichtwirklichkeit des Denkens – das von der Praxis isoliert ist – ist eine rein scholastische Frage.» Vgl. Karl Marx/ Friedrich Engels: *Werke.* Berlin 1956ff. (=*MEW*), Bd. 3, S. 5.

in den Nachrichtenformaten miteinander. Es existierten mithin dauerhaft zwei Informationskanäle, die sich laufend widersprachen, aber gleichzeitig den Anspruch auf Referentialisierbarkeit erhoben. Das musste unmittelbar zu einem erhöhten Bedarf an Realitätsprüfung führen – mit anderen Worten der Prüfung der *histoire* auf Übereinstimmung mit der Wirklichkeit, also auf Wahrheit.

Das ist offensichtlich auch der Grund dafür, dass in beiden deutschen Staaten bald Formate geschaffen werden, die nicht nur das «Was» der Darstellung (die *histoire*), sondern auch das «Wie» der Darstellung, die Diskurse der jeweils anderen Medien, als Manipulation entlarven sollten. Das bekannteste Beispiel für das, was wir den *kontrastiven Dialog* der Fernsehsysteme nennen, ist weitgehend bekannt und soll hier nur angedeutet werden.[20]

Es handelt sich um Karl Eduard von Schnitzlers Schwarzen Kanal, dessen Ausstrahlung am 21.3.1960 beginnt. Jeden Montag nach dem Spielfilm präsentierte Schnitzler kurze Filmclips aus dem bundesdeutschen Fernsehen und kommentierte sie in erklärt polemischer, aber prinzipiell aufklärerischer Absicht. Der schwarze Kanal war als das schlimmste Propagandaformat des DDR-Fernsehens berüchtigt – und das einerseits wohl zu recht. Andererseits hatte schon seit 1958 der NDR das von Thilo Koch moderierte Format Die rote Optik ausgestrahlt, das nun seinerseits kurze Filmbeispiele aus dem DDR-Fernsehen kommentierte. Damit war der Schwarze Kanal zweifach auf das bundesdeutsche Fernsehen bezogen: einerseits, weil er den Versuch einer politischen, innerprogrammlichen Reaktion auf die DDR-Rezeption des bundesdeutschen Fernsehens darstellte, andererseits, weil das Konzept dafür aus dem konkurrierenden Medium selbst stammte.[21] Dieser Krieg im Äther löste jedoch die Frage nach der Wahrheit keinesfalls. Diese stellte sich für den Zuschauer, nachdem sowohl das Ost- als auch das West-Fernsehen mit äquivalenten Formaten aufgerüstet hatten, vielmehr erneut – und auf einer zweiten Stufe, die nunmehr sowohl die *histoire* als auch den *discourse* hinterfragte.

Sucht man im DDR-Fernsehen dieser Zeit nach Strategien, den Kampf um die richtige Welt-Anschauung zu gewinnen, stößt man, neben Fiktion und Dokumentation, auf eine dritte Sorte von Formaten – eben die Mischformen. Diese fiktionalen Darstellungen faktischer Ereignisräume basieren per se auf einem anderen Modus von Glaubwürdigkeit als rein faktuale Formate. Diesen Modus bezeichnet man seit Samuel Taylor Coleridge als «willing suspension of disbelief».[22] Sei-

20 Der Begriff gehört zu den grundlegenden Konzepten, die die Forschergruppe zur *Programmgeschichte des DDR-Fernsehens* an den Universitäten Halle, Leipzig, Potsdam und Berlin an ihren Gegenstand herangetragen hat. Vgl. etwas ausführlicher: Henning Wrage: «Kontrastiver Dialog. Literarisches Fernsehen». In: *Weimarer Beiträge* 56,3 (2006), S. 454-458

21 Vgl. zum Thema Thilo Koch: «Westlicher Blick: Die rote Optik». In: Heide Riedel (Hrsg.): *Mit uns zieht die neue Zeit... 40 Jahre DDR-Medien*. Berlin 1999, S. 125-129. Sowie Hans Münchberg: «Schwarze Kanalgeschichten». Ebd., S. 130-131.

22 Samuel Taylor Coleridge: *Biographia Literaria* (1817). Oxford 1907, S. 161

ne für diesen Zusammenhang vielleicht wichtigste Erweiterung findet Coleridges Konzept bei Umberto Eco, dessen Argumentation ungefähr folgendes besagt: Die Grundregel jeder Auseinandersetzung mit einem fiktionalen Text ist, dass der Leser einen Fiktionspakt mit dem Autor schließen muss, der die willentliche Aussetzung von Ungläubigkeit beinhaltet.[23] Der Autor tut so, als ob er die Wahrheit sagt; und wenn der Leser dies akzeptiert, tut er so, als wäre das, was der Autor erzählt, wirklich geschehen. Eine solche Unterdrückung unseres Unglaubens ist jedoch nicht grenzenlos, da fiktive Welten Parasiten der wirklichen sind: Alles, was im Text nicht ausdrücklich als verschieden von der wirklichen Welt beschrieben wird, muss als übereinstimmend mit den Gesetzen und Bedingungen der wirklichen Welt verstanden werden. Eco treibt dieses Argument noch weiter:

> In Wahrheit sind die fiktiven Welten zwar Parasiten der wirklichen Welt, aber sie sind de facto ‹kleine Welten›, die den größten Teil unserer Kenntnis der wirklichen Welt sozusagen ausklammern und uns erlauben, uns auf eine endliche und geschlossene Welt zu konzentrieren, die der unseren sehr ähnlich, aber ontologisch ärmer ist. Da wir ihre Grenzen nicht überschreiten können, fühlen wir uns gedrängt, sie in der Tiefe zu erforschen.[24]

Bezieht man dies auf die Rezeptionssituation in der DDR, wird klar, was die Mischformen anderen propagandistischen Formen voraushaben: sie bilden einen als wirklich deklarierten Abschnitt der Welt ab und gestatten zudem eine Tiefenprüfung dieses Abschnitts, der von unserem allgemeinen Weltwissen und unseren politischen Überzeugungen zunächst freigestellt ist.

Wenn man das auf die Situation in der DDR und die Mischformen bezieht, gelangt man zu der etwas paradox klingenden Hypothese, dass fiktionale Strategien den faktualen Kommunikationen gegenüber gerade ein *Mehr* an Glaubwürdigkeit liefern konnten. Und das ist wohl der Kern, der grundlegende Funktionsmechanismus der Mischformen: Sie zielen grundsätzlich auf eine «willing suspension of disbelief» und einen begrenzten Ausschnitt der Welt. Damit stellen sie Rezeptionsbereitschaft her und können zugleich das erweiterte funktionale Spektrum des Fiktionalen nutzen: die Darstellbarkeit von Introspektion, allwissende, mit den Darstellern interagierende Erzählerinstanzen usw., ein effektives Verfahren, um ganz im Sinne des Marxschen Wahrheitsbegriffs Weltanschauung aktiv zu vermitteln. Die referentiellen fiktionalen Formate des DDR-Fernsehens sind Propaganda einer dritten Art: die intentionale Vermittlung einer als historisch wahr deklarierten Weltanschauung mit fiktionalen Mitteln.

23 Vgl. Umberto Eco: *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur*. München 1994, S. 103f.

24 Eco ebd., S. 115.

Dies soll noch an einem zweiten Beispiel ausgeführt werden: Der Präsident ist beleidigt. Ärger mit einer Biographie.[25] Heinrich Lübke (Bundespräsident von 1959-69), die Person, um die die gesamte Sendung kreist, bot ein lohnendes Ziel, wurde er doch, nicht zuletzt durch seine (unbestätigte, aber legendäre) Begrüßung der Damen, Herren und Neger[26] auf einem Staatsbesuch in Liberia zum Namensgeber der bis heute gültigen, nach oben offenen Lübke-Skala der Sprachverballhornung.

Die Sendung nimmt ihren Ausgangspunkt von einer anderen, heikel deutsch-deutschen Anekdote, die ebenfalls vom Staatsbesuch in Liberia 1962 überliefert ist. Glaubt man dem *Spiegel*, ist «ein hochgestellter Entwicklungsneger von der Physiognomie offensichtlich enttäuscht gewesen. Er vertraute sich einem deutschen Diplomaten an: ‹Ich dachte, Euer Präsident trägt einen Spitzbart; so ist er doch auf allen deutschen Briefmarken zu sehen.›»[27] Damit hatte er nicht ganz unrecht, denn auf den 20-Pfennig-Briefmarken der DDR war tatsächlich ein Spitzbart zu sehen; nur war es der von Walter Ulbricht. Diese Geschichte fand ihren Weg über die *Münchner Abendzeitung* und den *Spiegel* bis zu Otto Ifland. Der wiederum nahm sie zum Anlass, auf einer Titelseite des *Simplicissimus* ein Portrait Lübkes mit einem Bärtchen zu verzieren – und wurde prompt vom Präsidenten verklagt.

Die Sendung selbst beginnt als szenische, akustisch verfremdete Darstellung mit den Protagonisten Heinrich Lübke, seiner Frau Wilhelmine und dem Pressereferenten Hans Eiche. Im Hintergrund ist eine Leinwand erkennbar, die den Titel der Sendung präsentiert. Nach Wilhelmines «Komm Heini, wir gehen zu Bett» – ein weiterer überlieferter Ausspruch, mit dem die Frau des Präsidenten wiederholt Staatsempfänge beendet haben soll[28] – wird die Szene nach dem Muster des epischen Theaters aufgelöst: Heinrich Lübke entlarvt sich als Schauspieler, der, nachdem er sich vorgestellt hat («Ich heiße Christoph Engel, ich bin Schauspieler und ich spiele heute den Bundespräsidenten Heinrich Lübke. Ich habe schon dankbarere Rollen gespielt, Gestalten, die Charakter hatten, die einen etwas größeren Wortschatz besaßen – aber das ist eben die Tragik des Schauspielers») sogleich den faktualen Charakter der *histoire* verstärkt: «Alles, was wir hier sprechen, entspricht der Wirklichkeit.»

Zudem wird ein Off-Kommentator eingeführt, der ‹die Stimme der Objektivität› ins Spiel bringen soll: ein allwissender Akteur, der jedoch zugleich mit dem Publikum identifiziert wird. Das ist nun tatsächlich geschickt, weil so beim Publikum ein Wissen vorausgesetzt wird, das es durch die Sendung selbst erst erreichen soll. Zudem erklärt sich die Off-Stimme zuständig für eine weitere Ebene, die das szenische Spiel kommentiert: die Leinwand im Hintergrund, die

25 «Der Präsident ist beleidigt». *ESD*: 31.5.1966, Buch: Lutz Köhlert /Karl-Eduard von Schnitzler.
26 Vgl. dazu: «Lübke und die Neger. Stimmt's?». In: *Die Zeit*, 14/2002.
27 «Mit Bart». In: *Der Spiegel* 44 (1962) S. 53.
28 Vgl. «Wenn das Volk ruft». In: *Der Spiegel* (46).

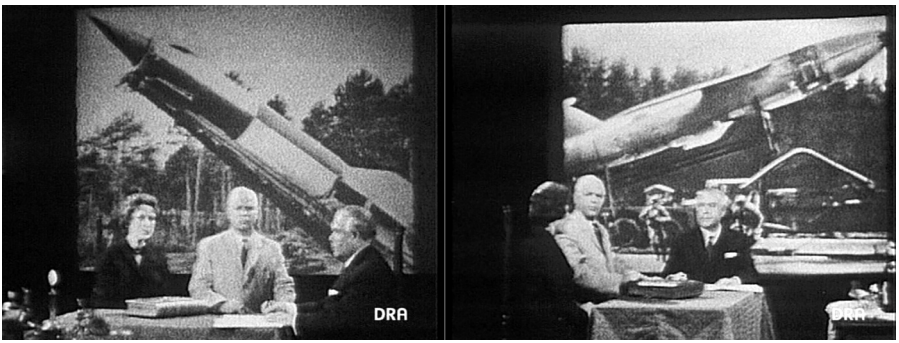

Abb. 2: Die Kontinuität des Gestern in der szenischen Polemik «Der Präsident ist beleidigt». links: Dokumentation der Mitarbeit Lübkes am Bau der V2, rechts die durch den 90-Grad-Schwenk der Kamera auch visuell in die Gegenwart gerückte Verkettung von Präsident und Wiederaufrüstung

zuweilen den Blick einzelner Akteure nachvollzieht, in aller Regel aber Zeitzeugeninterviews, Schlagzeilen und Akten, Schemata und sonstiges Dokumentarmaterial präsentiert.

Ein anderer Abschnitt der Sendung zeigt einen Dialog mit den Darstellern von Präsident, Gattin und dem Biographen Josef Küper, in den plötzlich der Off-Kommentator eingreift – ein unsichtbarer, aber intradiegetischer Akteur. Im Bild (auf der Leinwand im Hintergrund) wie im Ton wird die ungebrochene militaristische Tradition vom ersten über den zweiten Weltkrieg bis zur Wiederaufrüstung in der Bundesrepublik beschrieben: Die Leinwand zeigt Lübke mit Kameraden im ersten Weltkrieg, und nach dessen «Der Krieg ist der Vater aller Dinge, sagten die alten Griechen» greift die Unterbildstimme direkt ins Geschehen ein:

> [Off:] Der Krieg bekommt mir wie eine Badekur, hat Hindenburg gesagt. Der Satz hätte auch von Ihnen sein können, Herr Präsident. Sie sind nicht in Flandern geblieben. […] Sie wurden ins große Hauptquartier versetzt. [die Leinwand zeigt nun eine schwere Kanone] // [Lübke:] Ja, na und? Damals war ich für den Stellungsbau der schweren Artillerie zuständig. [auf der Leinwand: eine V2] // [Off:] 20 Jahre später bauten Sie Stellungen für die V2, die Vergeltungswaffe Hitlers. [im Hintergrund wird nun eine moderne Rakete eingeblendet] Und wieder 20 Jahre später, aus guter Tradition… // [Lübke:] Davon möchte ich nichts hören! // [Küper:] Herr Präsident, jetzt kommt doch aber erst die Weimarer Republik? // [Off:] Ist es nicht wichtiger, zu sehen, was aus der Weimarer Republik geworden ist? // [Lübke:] Bringen Sie uns doch nicht immer durcheinander! Jetzt kommt die Weimarer Republik!

Die Mischung aus Fiktion und Kommentar bringt die Möglichkeiten dieser Sendeform auf den Punkt. Es wird nicht einfach propagandistisch erklärt, dass die Bundesrepublik nur die Maskerade der Fortsetzung des Dritten Reiches ist. Vielmehr wird es möglich, den Darsteller direkt damit zu konfrontieren. Oder genauer: Dank der Behauptung, dass jedes Wort im Spiel wirklichkeitsverbürgt ist, konfrontiert man den Dargestellten selbst mit dem Dargestellten, wobei er die simplifizierende Propaganda durch sein hilfloses Leugnen nur bestätigt.

Die szenische Darstellung steht hier für die Glaubhaftigkeit des Geschehens ein – das Fiktionale für die richtige Weltanschauung. Dieses Verfahren ließe sich an einer Vielzahl von Beispielen noch ausführen. Die Merkmale sind sich jedoch oft ähnlich: ein begrenzter, als ebenso real wie typisch deklarierter Ausschnitt der Welt wird fiktional präsentiert, mit Dokumenten kontrastiert und durch einen entweder intradiegetischen oder außerhalb der Handlung stehenden Kommentator gerahmt. Dabei kommt das ganze Inventar der Fiktionsmittel zum Einsatz: Erzähltechniken, die der Innendarstellung von Figuren dienen (erlebte Rede, innere Monologe usw.), die Allwissenheit einer Erzählinstanz und überhaupt die Differenz zwischen erlebender und erzählender Person, ausführliche Dialoge zwischen Akteuren, die schlichtweg nicht dokumentiert sein können, aber im emphatischen Sinne typisch sind, und solches mehr. Das Ziel des Ganzen ist, um es noch einmal zu wiederholen, die Beglaubigung des Realen, oder vielmehr einer spezifischen Perspektive auf das Reale, mit Mitteln der Fiktion.

Mischformen mit DDR-Bezug: Helling, Kabelkran und Kai

Helling, Kabelkran und Kai steht exemplarisch für eine zweite Unterkategorie der Mischformen im DDR-Fernsehen.[29] Sie hat mit der Reflexion der DDR einen anderen Gegenstandsbereich und folgt einem vom ersten verschiedenen, jedoch komplementären Formprinzip. Die Produktion gilt kaum als «Fernsehereignis», sie ist von der Film- und Fernsehkritik weder unmittelbar nach der Sendung noch später je reflektiert worden. Ich glaube jedoch, dass die Sendung, vielleicht mehr als die opulenten Literatur-Verfilmungen der Zeit, die sich dem Anspruch von Werktreue verpflichtet sahen, für den Versuch steht, eine Form der Adaption zu schaffen, die gerade dem Dispositiv Fernsehen und der ihm zumindest damals zugeschriebenen Spezifik gerecht wird.

Zunächst weist paratextuell nur die Kursivsetzung des *Kabelkran* im Filmtitel, der vor eine ruhig daliegende Wasserfläche montiert ist, auf die Verwandtschaft mit einem Buch. Erst der Abspann («Sie sahen eine Filmreportage nach Motiven des Buches ‹Kabelkran und blauer Peter› von Franz Fühmann») ver-

29 Helling, Kabelkran und Kai. Regie: Hugo Herrmann, ESD: 3.10.1962.

weist auf den Zusammenhang zwischen Vorlage und Transformation und expliziert ihn zugleich als losen. Der Film beginnt dann mit einer halbnahen Einstellung aus der Froschperspektive auf einen fast unbeweglich dasitzenden Protagonisten, dessen Name – wie im Buch – zunächst nicht genannt wird. Sein Blick ist leicht nach oben gerichtet – ein ausnehmend fortschrittlicher, zukunftsperspektivischer Blick, der fast leitmotivisch in späteren Szenen und bei anderen Akteuren immer wieder auftauchen wird (vgl. Abb. 3).

Der Eintritt in die Werft wird bildlich nicht in Szene gesetzt, Handlungsort und Protagonist werden – soweit ganz konventionell – über eine Off-Stimme etabliert, die als die Stimme des Protagonisten identifizierbar ist. Anders als es der böhmelnde Akzent nahe legt, handelt es sich beim Sprecher jedoch nicht um Fühmann selbst.[30] Die einführende Rede geht der literarischen Vorlage weitgehend parallel: Ein homodiegetischer, intern fokalisierter Erzähler, der sich später selbst als Schriftsteller zu erkennen gibt, berichtet von seiner Distanz der sich entwickelnden sozialistischen Gesellschaft gegenüber:

> Viele Jahre hatte ich an einem Büroschreibtisch gesessen, unterdessen waren neue Städte und Genossenschaften, Werften und Werke entstanden. Es drängte mich, unser neues Leben kennenzulernen, seine innersten Bezirke. Doch ich hatte Angst, ja Scheu vor dieser eisernen Welt, mit ihren unverständlichen Maschinen und ihrem Hasten und Tosen. [31]

Das Projekt, solche Distanzen zwischen Künstler und Welt durch die Teilhabe des Schriftstellers an der Produktion zu überwinden, entspricht nahtlos dem Konzept des Bitterfelder Wegs. In der Vorlage wird die Frage nach der Darstellbarkeit von Arbeitswelt selbst zum Gegenstand literarischer Darstellung; Fühmanns Vorlage ist durchgehend innerpoetisch poetologisch.

Bis hierhin weicht die Produktion nicht wesentlich von herkömmlichen Adaptionen literarischer Texte ab. Eckpunkte der Narration: Zeit, Ort und Protagonist, sind kurz eingeführt; dieser Exposition folgt, wiederum analog zur literarischen Vorlage, ein zweiter Teil, der den Werdegang eines Schiffes nachvollzieht. Im weiteren Verlauf gestaltet sich die Adaption jedoch als zunehmend irritierend: Einerseits findet die Ankunft auf der Werft nur auf der Ebene des Unterbildkommentars statt, auf der Bildebene sieht man nach der kurzen Nahaufnahme unmittelbar nach dem Titel lediglich dokumentarische Aufnahmen der

30 Der Text wird von Wolfgang Heinz eingesprochen. 1977 gibt es noch eine weitere Realisierung des literarischen Textes im Fernsehen, diesmal mit Fühmann selbst, der auf einer Zugfahrt aus dem Buch liest und über die Motive seiner Entstehung spricht – vgl. Aufbruch in die neue Wirklichkeit. Literatur, Klasse 8. ESD: 7.6.1977.

31 Das Zitat, wie alle folgenden nicht nachgewiesenen Zitate stammt aus Helling, Kabelkran und Kai. a.a.O.

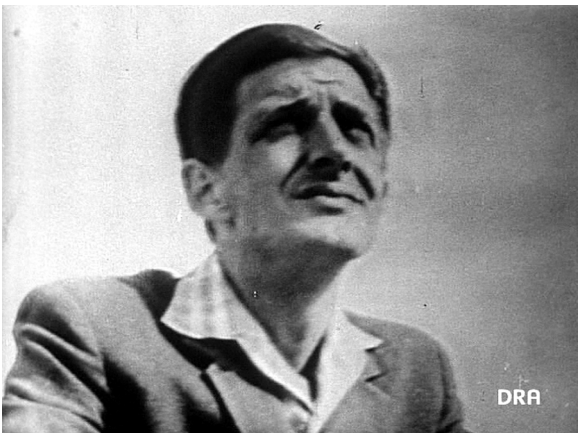

Abb. 3: Exposition des Protagonisten in Helling, Kabelkran und Kai

Werft. Andererseits wird die Handlung visuell kaum forciert – nach dem Verstummen des Off-Kommentars werden ohne Ton oder Kommentar weitere dokumentarische Sequenzen vom Betrieb auf der Werft eingeschnitten. Überhaupt wird dem Zuschauer im Ablauf des Films zunehmend bewusst, dass das Miteinander der stets dokumentarisch anmutenden Bilder und der nie körperlich werdenden Stimme nicht der Etablierung einer Spielhandlung dient, sondern das grundlegende Darstellungsprinzip einer «Filmreportage» abgibt.

Auch im zweiten Teil des Films bleibt nicht nur ein seltsam unverbundenes Nebeneinander, sondern eine darüber oft hinausgehende Asynchronität von Bild und Ton auffällig. Zum Text «Ich sehe Eisenplatten, finger- bis daumendick», zeigt das Bild eine Wiese mit Enten und erst verzögert, nach einem Schwenk über Ufer, Wasser und gründelnde Schwäne, die Werft. Visuell wird eine gelungene Symbiose von Natur und Kultur, von Fauna und Werft vorgeführt, die zur erzählten Scheu des Protagonisten vor der Arbeitswelt kaum passen will. Es dauert 40 Sekunden, bis man sieht, was im Unterbildkommentar zuvor beschrieben wurde (Eisenplatten und ihre Bearbeitung) und erst mit einem weiteren Kommentar («Hier beginnt also das Schiff») wird die Synchronität von Text und Bild wieder hergestellt.

Die folgenden Bilder des Films bekommen durch die Verschmelzung zweier Figuren aus der Vorlage (des Protagonisten mit dem ihn durch das Werk führenden alten Bekannten) tatsächlich Züge einer Reportage: die subjektive Betrachtungsweise, die die Vorlage prägt, wird durch einen vorübergehend fast auktorialen Erzähler ersetzt, der seinen literarischen Ursprung nur noch durch eine poetisierte Sprache und die Andeutung der weiteren Analogiebildungen aus der Vorlage verrät:

> Das erste Stück des späteren Rückgrats des Schiffes: ein sanft gebogenes Blatt und der Kiel streckt sich lang. Wand um Wand fährt senkrecht empor, bricht und spannt. Kabel und Rohre. Es formen sich riesige Hohlräume – Maschinenraum, Laderaum, Kesselraum; die Kommandobrücke erhebt sich als Stirn, Radaraugen beginnen zu peilen

> […] und das Schiff gewinnt immer größere Vollkommenheit, bis es schließlich die Reise über die sieben Meere beginnt.

Nach dieser Passage wird auf der Ebene des Unterbildkommentars der objektivierende, wenn auch poetische Sprachduktus wieder zurückgenommen, indem er mit Verweis auf die beobachtende Funktion des Sprechers relativiert wird. Eine weitere Diskrepanz zwischen Ton und Bild entsteht, ist doch dort von einer subjektiven Perspektive der den Protagonisten substituierenden Kamera nichts zu spüren. Im Gegenteil werden weit entfernte Kamerapositionen im Schuss-Gegenschuss montiert; im Gegeneinander von Arbeiter und Apparat sind die Herrschaftsverhältnisse – der physischen Dimensionen ungeachtet – eindeutig geklärt, und immer wieder zeigt die Kamera Totalen und damit eine Übersicht, die dem Protagonisten in Kommentar und Vorlage gerade fehlt.

Während der Schriftsteller-Protagonist zur Darstellung von Arbeitswelt erst finden muss, kommuniziert das Kurzschlusszeichen Bild[32] unmittelbaren Zugang, den Durchgriff auf die Welt – «Fernsehen heißt: Dabei sein.» Dies ist wohl das Substrat des zweiten Teils, von dem zum 11. Bild und damit zum dritten Teil übergeleitet wird:

> Ich hatte nun eine Vorstellung vom Werdegang eines Schiffes. Aber ich hatte keine Vorstellung vom Leben auf der Werft. Welche Kräfte bewegen diesen Strudel von Menschen und Maschinen – welche Gesetze regieren diese Welt, deren Oberfläche mich verwirrte? Um das zu verstehen, muss ich die Menschen kennen lernen – nicht nur als Zuschauer, sondern als Arbeiter an ihrer Seite.

Nachdem in der Konkurrenz von Text und Bild, die diese Produktion mal mehr, mal minder explizit austrägt, im eben besprochenen Abschnitt das filmische Darstellungsmittel (schon ob seines Dispositivs) grundsätzlich den Vorteil davonzutragen schien, verweist die Ankündigung des dritten Teils im Gegenzug auf einen für die Literatur wesentlichen Vorzug. Über die Oberfläche hinaus, verspricht die Literatur über die Perspektive des «Zuschauers» hinaus eine echte Binnensicht – eine Erkenntnis, zu der der Protagonist hier, im Gegensatz zu seinem vielfach zögerlichen Double in der Vorlage, sehr direkt gelangt.

Ähnlich bruchlos gestaltet sich dann der eigentliche Eintritt in den Betrieb, bei dem sich die Diskrepanz von Bild- und Tonebene wiederholt: Kommuniziert der Text die Unsicherheit des Protagonisten («Mein erster Arbeitstag. Wie wird man mich aufnehmen, wie wird es beginnen? Ich bin schrecklich befangen

32 Vgl. James Monaco: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films*. Reinbek bei Hamburg 1984, S. 185.

Abb. 4: Die erste Begegnung mit den Arbeitern (links), Eintritt ins Schiff (rechts)

und habe Lampenfieber»), gestaltet sich das Zusammentreffen von Intelligenz und Arbeiter im Bild völlig problemlos (Abb. 4).

Dies ist noch nicht als Kohärenzbruch zu werten, da die Bild-Ton-Schere so gewissermaßen einfach eine Differenz von Selbst- und Fremdbild veranschaulicht. Überhaupt verweigert sich die visuelle Darstellung in dieser Produktion allen konventionalisierten filmischen Mitteln der Introspektion, was die Differenz von Sprechertext und Bild zu einer systematischen macht.

Wie in der Vorlage bekommt der Erzähler erst im Moment der Begegnung mit seiner zukünftigen Brigade einen Namen zugewiesen («‹Das ist Franz›, sagt er [der Brigadier, HW].»). Dies eröffnet den ersten Dialog des Films und macht zugleich das Prinzip deutlich, auch die Dialoge zwischen den Protagonisten über die Off-Stimme zu realisieren – man sieht die Protagonisten sprechen, hört jedoch die Stimme des Erzählers: ein weiteres Mittel, durch das Bild und Erzählung getrennt und die der Handlung zugehörigen Einstellungen den dokumentarischen Passagen anverwandelt werden.

Unmittelbar an die erste Begegnung mit der Brigade schließt sich im 14. Bild des Films eine Szene an, die in der literarischen Vorlage vielleicht deutlicher als alle anderen und bis ins Physische die Differenz zwischen Intelligenz und Arbeiterklasse verdeutlicht. In einer dramaturgisch höchst eindringlichen Szene wird dort[33] die Überwindung der den Helden quälenden Höhenangst vor einer Luke, die ins Schiff zum eigentlichen Arbeitsort führt, zum selbstquälerischen Exerzitium: über mehrere Seiten hinweg begreift sich der Protagonist zwar zunehmend als Hindernis im Arbeitsablauf auf der Werft, kann jedoch nur in einem Akt stärkster Selbstüberwindung seine Angst überwinden.[34]

33 Vgl. Franz Fühmann: «Kabelkran und blauer Peter. Beginn auf der Werft». In: ders.: *Werke.* Band 3: *Das Judenauto. Kabelkran und Blauer Peter. Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens.* Rostock 1993, S. 173-280, S. 207-210.

34 Ebd., S. 209.

Abb. 5: Der Weg zum Arbeitsort als Überwindung einer Phobie

In der Adaption ist die Szene deutlich entschärft: Im Bild gelingt sie nachgerade mühelos (vgl. Abb. 5) und auch im Text hilft der verständnisvolle Rat des Arbeiters dem Protagonisten im Handumdrehen über die lange gepflegte Phobie des Intellektuellen hinweg – eine frappierende fernsehdidaktische Vereinfachung. In der Vorlage ist die einmalige Überwindung seiner Phobie (eine potenzierte Variante der ersten Furcht vor der (Arbeits-)Welt, die im Umkehrschluss die Weltflucht des Intellektuellen disqualifiziert) nur der Auftakt zu einer neuen Angst des Protagonisten.[35] In der Adaption schlagen das Vorbild und der Zuspruch Jakobs unmittelbar auf den Hauptdarsteller durch. Die Integration des Protagonisten in das Werk ist so vollkommen, dass der Sprecher verstummt (der Score ist dominiert vom Sound der Werft: Bohr- und Hämmergeräuschen) und auch nicht mehr im Bild gezeigt wird: er wird Teil eines Getriebes, das in den folgenden Passagen des Films ausschließlich in Totalen von der Werft und Halbnahen von Gruppen betriebsamer Arbeiter gezeigt wird. Als der Film im 16. Bild wieder zum Protagonisten und seinem Arbeitsplatz zurückkehrt, ist es wieder ein Arbeiter, der die Position des Lehrenden einnimmt: Günther[36].

35 Vgl. ebd., S. 210.

36 Es handelt sich hier im Übrigen tatsächlich um einen Arbeiter Günther aus der Brigade *Franz Mehring*, in der Fühmann einige Wochen gearbeitet hatte.

Das im Ton durch eine Sirene signalisierte Ende einer gemeinsamen Spätschicht leitet einen dritten Abschnitt des Films ein, einen Bericht Günthers über sein Leben («eine Jedermannsgeschichte unserer Zeit»), bei dem die Bildregie wiederum auf jede unmittelbare Korrespondenz zum Erzählten verzichtet. Günthers durch die Off-Stimme berichtete Vita wird im Bild nicht retrospektiv, sondern gleichsam final illustriert: durch weitere atmosphärische Einstellungen, die, in Bild und Ton, die Werft in Funktion zeigen.

Wie angedeutet, sind in langen Passagen dieser Produktion die offenbar dokumentarischen Bilder vollständig entkoppelt vom fiktionalen Text des Off-Sprechers. Wenn im Bild Protagonist und Handlung eingefügt werden, dann in einer Weise, die die fiktive Darstellung weitestmöglich der nicht-fiktiven, dokumentarischen Darstellung anverwandelt. Selbst wenn im Bild Dialoge zwischen den Darstellern zu sehen sind, werden sie doch aus dem Off eingesprochen. Immer wieder löst sich die Darstellung von der Fiktion ab und zeigt nur lose mit der Erzählung assoziierte dokumentarische Sequenzen: jede Introspektion wird vermieden, der im Text offenkundig selbstunsichere Protagonist verzieht, selbst im Augenblick höchster Panik, keine Miene; auch retrospektive Passagen existieren in dieser Produktion im Bild nicht.

Für eine solche Diskrepanz zwischen Bild und Text gibt es eigentlich nur eine Erklärung. Entgegengesetzt zu den westgerichteten Mischformen, wo der fiktionale Diskurs für die Wahrheit der *histoire* einstand, steht hier das Dokumentarische der *histoire* für den Realismus, das Typische und die Wahrhaftigkeit der Fiktion. Dieser Effekt wird in einer ‹literaturpropagandistischen› Sendung aus dem gleichen Jahr noch verstärkt: 1962 wird eine Folge der Sendung Das Leben ist lesenswert produziert, die die Nominierung der literarischen Vorlage für den Literaturpreis zum Thema macht.[37] Zu Bildern, die der Adaption entnommen sind, spricht die Moderatorin ein: «Dies ist der Schauplatz der Reportage, nämlich die Warnow-Werft, die Franz Fühmann vor anderthalb Jahren besuchte. Menschen, die hier ihrer täglichen Arbeit nachgehen, Schweißer, Schlosser, Meister, sie alle diskutierten ihr Buch, an dem sie mittelbar oder unmittelbar beteiligt sind.» Nach einem Schnitt sehen wir den aus der Adaption vertrauten Günther, der die Wahrhaftigkeit des Romans bestätigt, dann verschiedene weitere Mitglieder der *Mehring*-Brigade, die das Buch in der Regel loben oder Aspekte kritisieren, bis der letzte Sprecher das Fazit zieht:

> Es ist Franz Fühmann tatsächlich gelungen, alle Beteiligten so darzustellen, wie sie im Leben tatsächlich sind. An dieser Stelle, lieber Franz, möchte ich dir sehr danken, dass du auch dieses Buch für uns

37 Das Leben ist lesenswert. Aufzeichnung 1962. Im Deutschen Rundfunkarchiv existieren keine Angaben zu Regie oder Erstsendedatum. Gleiches gilt für einen zweiten Auftritt Fühmanns in der Sendung: ein Gespräch mit der Moderatorin und seinem Lektor bei Hinstorff.

> geschrieben hast. Wir würden uns sehr freuen, wenn du eines Tages, wenn es auch nur für kurze Zeit ist, wieder unter uns weilen würdest. Abschließend möchte ich sagen, dass dieses Buch würdig ist für den Literaturpreis 1962.

Das Verfahren ist dem der Adaption eng verwandt: es ist der hier ganz umgangssprachlich zu verstehende Realismus des Buches (es sei «gelungen, alle Beteiligten so darzustellen, wie sie im Leben tatsächlich sind»), der das Buch preiswürdig macht. Ein Akt der Authentifizierung der Fiktion, in denen reale Akteure aller poetischer Verdichtung zum Trotz («Zuerst habe ich mich gesucht und habe mich auch gefunden bei der Arbeit. Doch plötzlich heiratet der Reinhold, und ich bin gar nicht verheiratet, und habe festgestellt, dass er zwei Personen in eine vereint hat») ihre Identität mit den Protagonisten im Text behaupten.

Im Literaturmagazin genauso wie in der Adaption ist der Mechanismus der gleiche: die quasidokumentarischen Aufnahmen vom Werftbetrieb genauso wie die Zeugen im Interview prüfen und beglaubigen die ‹Wahrheit› des Literarischen. Das Verfahren ist dabei entgegengesetzt, jedoch komplementär zu dem in den westgerichteten Mischformen angewandten Prinzip – in einem Fall verbürgt die Fiktion die Wahrheit des Dargestellten, im anderen das Dargestellte die Wahrheit der Fiktion.

Fazit

Bis hierher war zu zeigen, dass das, was die Forschung gemeinhin unter den Begriff der fiktional-dokumentarischen Mischformen fasst, in der DDR in zwei qualitativ unterschiedliche Kategorien zerfällt, die zwei verschiedenen, aber komplementären Formprinzipien folgen. Interessant ist nun, dass beide Sorten dennoch einen gemeinsamen Fluchtpunkt haben, den man als das je Transitorische der Gegenwart bezeichnen könnte: Bei den Mischformen mit West-Thematik wird in der Summe stets die Tendenz deutlich, die bunte, wohlhabende und liberale Bundesrepublik als Camouflage zu entlarven. Sie ist die Tarnung, hinter der sich die Strukturen des monopolkapitalistischen Systems im Allgemeinen und das ungebrochene Fortwirken der alten Nazis in der neuen Republik verstecken. Das Heute ist nur die Oberfläche des sich fortsetzenden Gestern.

In den Mischformen, die auf die DDR-Gesellschaft selbst zielen, ist die Gegenwart jedoch ebenfalls von einer eigentümlichen Blässe. Ernst Fischer hat das mit Bezug auf die Gesamtkultur im Sozialismus einmal so formuliert:

> Die Wirklichkeit ist niemals das Fertige […] kein fester Zustand, sondern ein Prozeß. In der entschwindenden bildet sich schon die neue

> Wirklichkeit heraus, und diese noch unbekannte zu entdecken, ist jedem über den Durchschnitt sich erhebenden Dichter aufgetragen.[38]

Für die Kultur im Allgemeinen wie für die Mischformen im Besonderen gilt also der Grundsatz, stets im Heute schon das Morgen, im Schlamm der Großbaustelle den Kühlturm und in der Scheu des Intellektuellen schon seine restfreie Integration in die Arbeitswelt zu entdecken. Das ist letztlich die ganz buchstäbliche Bedeutung des Begriffs «fortschrittliche Kunst».

Wenn man diesen Gedanken noch ein Stück weiterentwickelt, wird erkennbar, dass sich im kulturellen Diskurs der DDR Ost und West fast spiegelbildlich gegenüberstehen: In der Bundesrepublik verbirgt das Heute das Gestern, in der DDR die Gegenwart die lichte Zukunft. Und was hier nur beispielhaft an den Mischformen entwickelt ist, lässt sich auch für den Deutschen Fernsehfunk insgesamt nachweisen. Die Forderungen nach dem Typischen in der Darstellung der DDR, aber genauso auch die Selektionen für die Darstellungen der Bundesrepublik zeigen, dass das DDR-Fernsehen der frühen 1960er Jahre zwar ein Gestern und ein Morgen, jedoch kein Heute hatte.

38 Ernst Fischer: «Kafka-Konferenz». In: Eduard Goldstücker / Frantisek Kautmann / Paul Reimann (Hrsg.): *Franz Kafka aus Prager Sicht*. Prag 1965, S. 157-168, S. 162.