»Das hat er nicht verdient!«¹

Karl May intermedial –

im DDR-Fernsehfilm ›Das Buschgespenst‹ (1986)

I.

›Das Buschgespenst‹, ein zweiteiliger Fernsehfilm aus dem Jahr 1986, war die erste Karl-May-Verfilmung auf dem Boden der DDR. Referenztext ist Mays 1884–1886 erschienener Kolportageroman ›Der verlorne Sohn oder Der Fürst des Elends‹, vor allem dessen ›Zweite Abtheilung‹ mit dem Titel ›Die Sklaven der Arbeit‹.² Die Verfilmung liegt seit 2010 als DVD vor.

Der Roman erzählt auf 2411 Druckseiten das Leben des zu Unrecht eines Doppelmordes verdächtigten Försterssohnes Gustav Brandt, der nach rechtzeitiger Flucht auf dem Weg ins Zuchthaus in Indien Vermögen und Adelstitel erwerben konnte und nun, zwanzig Jahre später, im heimatlichen Sachsen des späten 19. Jahrhunderts den wahren Mörder, den kriminellen Baron Franz von Helfenstein, überführen und schließlich die von ihm immer schon geliebte Alma von Helfenstein ehelichen kann. Die, wie immer wieder betont wurde,³ von Eugène Sues Roman ›Die Geheimnisse von Paris‹ wie auch von Alexandre Dumas' ›Der Graf von Monte Christo‹ inspirierte Romanhandlung erzählt Brandts mühsamen, zuletzt aber erfolgreichen Weg zur Überführung seines Gegners und zur eigenen Rechtfertigung vor dem Gesetz, der sich aufgrund der umfänglichen Machenschaften des kriminellen Adelligen in eine kaum überschaubare Vielzahl von Handlungssträngen verzweigt. Dies gibt Brandt die Chance, sich als Detektiv zu bewähren und sich zugleich in einer Superheldenrolle als wohlthätiger ›Fürst des Elends‹ zu etablieren. Volker Klotz hat den Roman in einer luziden, bis heute lesenswerten Studie aus sozialgeschichtlicher Sicht in die Geschichte der Abenteuerliteratur des 19. Jahrhunderts eingeordnet.⁴

Relativ in sich abgeschlossen ist die der Verfilmung zugrunde liegende ›Zweite Abtheilung‹ des Romans, in der sich der Verwandlungskünstler Brandt unter dem Pseudonym Arndt einem der Helfershelfer des Barons, dem in einem kleinen Ort im Erzgebirge operierenden Textilkaufmann Seidelmann, zuwendet. Dieser Kauf-

mann ist nicht nur als lokaler ›Pate‹ Kopf der organisierten Kriminalität – sprich: des Schmugglerwesens an der Grenze zu Böhmen –, sondern auch für das Elend der Weber wie der Bergleute vor Ort verantwortlich. Detailrealistische, noch für den heutigen Leser provokative Schilderungen dieses Elends vereinigen sich mit einem Porträt des kriminalistischen Genies Arndt, der den Fall Seidelmann – zwecks Leserbindung auf knapp 500 Druckseiten ausgewalzt – inmitten der winterlichen Erzgebirgsszenerie binnen weniger Tage souverän löst und zugleich als Wohltäter, eben als ›Fürst des Elends‹, punktuell Not zu lindern versteht. Seinem Hauptfeind, dem Baron, kommt er in dieser erzählerischen Digression nur wenig näher, doch bleiben dafür noch knapp eineinhalb Tausend Seiten übrig.

II.

In der DDR-Literaturgeschichtsschreibung hatte Karl May einen schweren Stand. Bereits die vermeintlich zeitabgewandte Autorengeneration des Poetischen Realismus sei »fast vollständig bei der Verteidigung verpflichtender, gegen das ›Säkulum‹ (Raabe) gerichteter humanistischer Lebensgesetze«⁵ verharrt und habe somit die um 1885 entscheidende Zäsur, den einsetzenden Naturalismus, verpasst, den immerhin eine »Distanzierung der bürgerlich-humanistischen Autoren vom herrschenden System«⁶ vorbereitet habe. May war nun diese Distanzierung wahrlich nicht zu unterstellen, doch lehnte man ihn mehr noch wegen seiner Helden von mythischer Größe ab, die »eine Vulgarisierung des in der zeitgenössischen apologetischen Literatur häufig geschilderten großen und einsamen Ausnahmemenschen«⁷ darstellten. Weder Old Shatterhand noch Gustav Brandt konnte also in der DDR willkommen sein, auch wenn ein offizielles Verbot niemals erging.⁸

Im Zuge der Verbreiterung des ›Erbe‹-Begriffs konnte Erich Honecker 1981 verfügen, dass May-Verfilmungen im Fernsehen gezeigt wurden, wie auch, dass Karl May im Verlag Neues Leben gedruckt werden durfte. Seine Helden waren plötzlich für die Ausbildung der sozialistischen Persönlichkeit brauchbar.⁹ Zugleich durfte der Präsident des DDR-Schriftstellerverbandes Hermann Kant in einer ersten Fernsehdokumentation, die 1982 anlässlich des 140. Geburtstages gesendet wurde, May aus kulturpolitischer Sicht rehabilitieren, ja ihn implizit sogar mit einem anderen ungeliebten Außenseiter der Literaturgeschichte vergleichen, mit Franz Kafka.¹⁰

Die zunächst überraschend zu nennende Wahl des erzgebirgischen Sujets für eine erste filmische Annäherung an Karl May in der kurzen Geschichte der DDR, zumal kurz vor Toresschluss, wird plausibler, wenn man erwägt, dass die amerikanischen und die orientalischen Stoffe als Filmstoffe gleichermaßen ›westlich‹ besetzt waren und es darum gehen musste, einen ›eigenen‹, allerdings als ›Marke‹ erkennbaren Karl May zu etablieren. Mit der Eröffnung eines Museums im Geburtshaus zu Hohenstein-Ernstthal 1985 war der semantische Konnex ›May‹ – ›Erzgebirge‹ allerdings hergestellt worden, ein Jahr zuvor war das in Mays Radebeuler Villa angesiedelte ›Indianermuseum‹ wieder in ›Karl-May-Museum‹ rückbenannt worden.¹¹ Wenn also ein ›neues‹ May-Sujet zu entdecken war, dann konnte es sich wenigstens um ein regionalistisch verwertbares handeln. Wie etwa die späte Fernsehgeschichte der DDR zeigt, war den Staatslenkern seit etwa 1980 an der Ausprägung einer regionalen Identität gelegen, die Traditionslinien der sächsischen und der preußischen Kulturgeschichte aufnahm.¹²

Die Schlussphase der Literatur- und Mediengeschichte der DDR stand zudem im Zeichen der Öffnung gegenüber ›westlichen‹ Inhalten. Im Mai 1986, also zwischen Produktion und Sendung von ›Das Buschgespenst‹, trat das deutsch-deutsche Kulturabkommen in Kraft. Nun konnte auch bis dahin Unliebsames wie etwa Günter Grass' ›Blechtrommel‹ publiziert werden, war Nietzsche keine Unperson mehr. In einer »simulierten, Toleranz nur ausstellenden Öffentlichkeit«¹³ konnte auch eine originäre Karl-May-Verfilmung – welches Stoffes auch immer – als ostentativer politischer Akt begriffen werden, als Ausstellung der schlichten Tatsache, dass dieser Autor nun politisch erwünscht oder jedenfalls toleriert sei. Hierfür steht ausgerechnet, wie sich noch zeigen wird, die Entpolitisierung des gewählten Sujets.

Übrigens wurde trotz des irritierenden, die Romanadaption des Karl-May-Verlages aufnehmenden Filmtitels mehrfach darauf hingewiesen, dass sich der Drehbuchautor Friedemann Schreiter an den Roman-Nachdrucken des Olms und des Pawlak Verlages orientiert habe.¹⁴

Die Konturen der Romanhandlung, die raumzeitliche Situierung sowie die Konfiguration sind wiederzuerkennen: Dem Detektiv Arndt dient als Helferfigur der Förster Wunderlich, als Protegé Arndts tritt der arme, von Seidelmann böswillig entlassene Weber Eduard Hauser auf, den eine, schließlich glückliche, Liebe mit der Nachbarstochter Angelika Hoffmann verbindet, Basis für die obligatorische Liebeshandlung. Gegenspieler ist der Kaufmannssohn Fritz Seidelmann, als ›Buschgespenst‹ verkleideter ›Pascher‹-Anführer, zugleich Verführerfigur und Rivale Eduards um die junge Angelika.¹⁵

III.

Die Theorie der Intermedialität spricht bei einer Literaturverfilmung, um die es sich beim ›Buschgespenst‹ ja handelt, von Medienwechsel. Der Film ist also Resultat eines Übersetzungsvorgangs, doch ›verschwindet‹ die Vorlage auch dann nicht, wenn eine »mediale Modulation der Konfiguration eines Zeichenverbundsystems«¹⁶ entsteht. Nachzugehen ist der Frage, inwiefern das sekundäre mediale Produkt eine Bedeutungserweiterung, vielleicht auch die wechselseitige Störung zwischen den beiden Produkten, auslöst: Bewahrt der Fernsehfilm »frei nach Karl May«¹⁷ wesentliche Romanmerkmale oder wird er ihnen aufgrund seiner technischen Möglichkeiten sogar besonders gerecht? Hier stellt sich auch die Frage nach der Verfilmbarkeit der Romanvorlage mit ihrer der Wahrscheinlichkeit und der Lebenserfahrung widersprechenden extremen Gut/Böse-Konstellation, den kaum glaubhaften Schilderungen krasser Armut. Welche neuen Akzente bringt der Film in die May-Rezeption ein?

Der Medienwechsel, zumal wenn er mit Technisierung einhergeht, wie dies bei Literaturverfilmungen zweifellos der Fall ist, wurde schon durch Walter Benjamin als Auslöser eines Illusionsverlusts gesehen.¹⁸ Wie verhalten sich das illusionäre Einspinnen des Lesers in die Textwelt und ein eventueller (medial bedingter) Illusionsbruch in der Fernsehfassung zueinander? Transportiert das sekundäre Medienprodukt Mehrdeutigkeit im Widerspruch zu dem recht schematisch angelegten Kolportageroman? Hatte man die Literaturverfilmung einst als »parasitäres Genre« bewertet, so sieht man heute eher schon »eine autonome Ausformung, ja eine Interpretation der literarischen Fiktion«¹⁹ in ihr. Wie also interpretiert der Fernsehfilm Mays Roman?

Die Verfilmung soll im vorliegenden Beitrag vom Roman her und im Kontext der Literatur- und Fernsehgeschichte der späten DDR gelesen werden.²⁰ Dabei dürfte bald schon Michael Petzels Urteil erstaunen, Drehbuchautor Schreier habe an der Romanhandlung »wenig Veränderungen«²¹ vorgenommen. Kaum verwundern dürfte von vornherein, dass die Verantwortlichen des DDR-Fernsehens den christliche Assoziationen wachrufenden Romantitel gern loswerden wollten, zumal er sich im Film vor allem auf die ausgesprochene Schurkenfigur Fritz Seidelmann, nicht so sehr auf den Helden Gustav Brandt beziehen ließe, ist es doch Brandt, der im Film seinen verlorenen Sohn sucht und diesem überraschend als einem Verbrecher wieder begegnet. Dass Karl Mays Romantitel auch aufgrund von

Schreiters fundamentalen Abweichungen von Romankonfiguration und -plot – hier ist bereits Petzels These zu widersprechen – unbrauchbar wurde, ist noch näher zu erläutern.

Sollen zunächst einige Charakteristika des Romans rekonstruiert werden, insbesondere seine Erzählsituation sowie die metaphysische Gesamtanlage der Textwelt (IV.), so wird es danach um die zentralen Motive von ›Das Buschgespenst‹ gehen, also um die doppelte Krimihandlung vor dem Hintergrund von Arnnds ›Familienroman‹ (V.). Erst dann werden, im Vergleich zum Roman, Ausblendungen und fundamentale Veränderungen kenntlich, namentlich eine maßvolle Entheroisierung des Helden Arndt und die nur auf den ersten Blick überraschende fast völlige Aussparung jeglicher ökonomischer Kritik (VI.). Damit wird der Blick auf die Charakteristika des Films frei, nämlich Ironie, Spiel und Illusionsbruch bis zur Metalepse, also dem ironischen ›Ausstieg‹ der Figuren aus der Welt des Films (VII.). Es bleibt schließlich die Entfaltung jener schon im Film selbst angelegten, leichthin auf die DDR kurz vor ihrem Zusammenbruch zu münzende Diagnostik eines Heimatfilms ohne Heimat, eines Filmplots unter dem von dem Leitphilosophen Marx aufgestellten Gesetz einer Wiederholung der Geschichte nach dem Ablaufschema von Tragödie und Farce (VIII.).

IV.

In Karl Mays Roman hat sich der zu Unrecht des Mordes angeklagte Gustav Brandt nach zwanzigjähriger Latenz unter dem in der ganzen Bevölkerung bekannten Namen ›Der Fürst des Elends‹ zur allgemeinen Erlöserfigur aufgeschwungen, die jedoch gleichzeitig auch sich selbst erlösen und zu diesem Zweck in einer von Maskeraden geprägten Welt, teils im Wortsinn, den Bösen die Maske vom Gesicht reißen muss, dabei aber zum Maskenvirtuosen, zum Verwandlungskünstler geworden ist. Um 1880, also bald nach der die alten Eliten begünstigenden Reichseinigung, sind es noch einmal adelige Schurken, die mittels Maskerade und Rollenspiels eine Welt in Unordnung gebracht haben, die wieder in Ordnung zu bringen Brandt auf den Plan tritt. Diese Welt, besonders diejenige der uns hier interessierenden zweiten Romanabteilung, ist durch rigide soziale wie geographische Grenzen gekennzeichnet. Ort der Handlung ist das Gebiet der Grenze zwischen Sachsen und Böhmen, die die Schmugglerbande, nach deren Haupt Arndt fahndet, in Zweifel zieht; die Undurchläs-

sigkeit der Grenze ist wiederherzustellen.²² Tatsächlich ist zur Zeit der Roman- (und auch der Film-)handlung die gute Zeit der Pascher vorbei, der Zustand der undurchlässigen Grenze ist im Grunde bereits hergestellt und wird durch Arndts Aktionen endgültig garantiert. Ein Übriges trägt die Atmosphäre der verschneiten Erzgebirgslandschaft bei, einer vom Rest der Welt abgeschnittenen Enklave, in die (mit wenigen weiteren Ausnahmen²³) nur der Retter Arndt vorzudringen vermag. Dieser schließt die Grenzen gegenüber von *drüben herüber* (936) eindringenden Paschern. Raumsemantik wie Abgeschlossenheit des Plots bedingen die Eignung von ›Die Sklaven der Arbeit‹ für eine Romanverfilmung, die auf die im ersten Teil des Romans angelegte Rahmenhandlung nur flüchtig Bezug nimmt.

Der Zersplitterung der Gesamthandlung in viele meist in Dialogen ablaufende Handlungsstränge wirkt ein auktorialer Erzähler entgegen, dessen Akte der Lenkung des Lesers diesen stets zwischen dem befriedigenden Glauben, mehr als die Figuren zu wissen, und der unbefriedigenden Befürchtung, noch entscheidendes Wissen vorenthalten zu bekommen, auf den Fortgang der in ihrer Langatmigkeit eigentlich nicht einmal spannenden Narration verpflichten. Mehrwissen wird dem Leser etwa durch eine physiognomische Erzähltechnik suggeriert,²⁴ die aus Körpermerkmalen sogleich die Zuordnung einer Figur zum Gut/Böse-Schema ableitet und ihr weiteres Agieren bereits erraten lässt. Das Wissen der Physiognomik ist auch auf der Figurenebene vorhanden. Trotz seiner Verkleidung erkennt Arndt den bigotten Bruder des Kaufmanns Seidelmann u. a. an seinem *glatte(n) Kinn*, das Eduard Hauser als *Judaskinn* bezeichnet. Arndt pariert: »*Sapperlot! Sie thun ja, als ob Sie Psycho- und Phrenologe seien!*« (680) Dabei wird Innensicht weitgehend vermieden, wir erfahren lediglich mitunter, was in Arndt vorgeht, ansonsten steht der Erzähler neben der fokalisierten Figur. Wenn deren Gedanken vorgestellt werden sollen, dann muss sie sich eines theatralen ›Beiseitesprechens‹ bedienen, d. h. sie ›denkt‹ nicht, sondern flüstert vor sich hin, sodass der Erzähler dies hören und aufschreiben kann. Zur Wahrheit der Physiognomie kommt die Wahrheit des Bekenntnisses wenigstens in der heimlichen Rede, oft auch in einem ganz offenen Dialog, den der Erzähler für uns Leser belauscht. Diese Erzählpraxis einer Figurenrede der Konfession – worunter auch die ›sprechenden‹ Körperzeichen fallen – ersetzt über weite Strecken vom Erzähler verantwortete Ereignisse. Also auch mittels der Dialoge ›entlarven‹ sich die Figuren selbst und treiben die Handlung voran, oft indem sie ihrem Dialogpartner mittlerweile Geschehenes im Stil von Botenberichten

mitteilen. Eine sehr weitgehende Dominanz der Figurenrede über die Erzählerrede sowie auch der Kunstgriff des Beiseitesprechens macht nicht nur den eigentlich dramenhaften oder theatralen Charakter des Erzähltexts aus, sondern suggeriert zugleich die Neutralität des Erzählers. Lediglich durch Andeutungen wie eben etwa physiognomische Beschreibungen spielt er sein Mehrwissen aus, seine Zurückhaltung erzeugt Spannung, indem er nur jeweils momentan das sich Ereignende zu durchschauen scheint, nicht über alles immer schon informiert zu sein vorgibt. Diese Erzähltechnik zusammen mit dem vorwiegend analytischen Erzählen selbst, also der Rätsellösung als Erzählmotivation, macht die Lektüre trotz der enervierenden Endlosdialoge mit ihren zahlreichen Redundanzen zu einer spannenden Angelegenheit. Der hohe Anteil des Dialogischen dürfte an den Lebensgewohnheiten einer noch weitgehend oral kommunizierenden Gesellschaft ausgerichtet sein.²⁵ Aus der Zurückhaltung des Erzählers und der Dominanz der Figurenrede ergibt sich immer wieder der Eindruck einer Textwelt, in der die Zukunft für Gute und Böse, zunächst jedenfalls, offen ist – dieser Leseindruck muss auch zur Erhöhung der Spannung immer wieder neu entstehen, steht damit doch die für diese Welt grundlegende Maxime scheinbar in Frage, dass das Gute über das Böse früher oder später siegen muss.

Episodische Ereignisketten, in denen wechselnde Konstellationen des insgesamt reichlich vorhandenen Personals hervortreten, sind Spannungsbögen von mittlerer Reichweite (etwa innerhalb der zweiten Abteilung) bzw. von größter Reichweite, bis zum Happy End nach 2400 Seiten, untergeordnet. Am Schluss der ersten Abteilung kennzeichnet der Fürst von Befour die typische, den Leser lenkende Dynamik des Romans: »*Wir stehen hier vor einer Lösung und doch wieder vor einem Räthsel.*« (480)

Der Zurückhaltung des eigentlich allwissenden Erzählers korrespondiert die Fokussierung des gesamten Romans auf den unfehlbaren Helden, der bereits als *wandernde(r) Musensohn* (17), zugleich als Polizist und Zeichendeuter eingeführt wird. Doch Brandt ist nicht autonom – der Roman verankert klar zwei superiore Instanzen: König und Gott. Es sind jene beiden Instanzen, denen sich auch Karl May, bei allen Maskeraden im Leben und im Schreiben, lebenslang gebeugt hat.²⁶ In seiner Rolle als Arndt raunt Brandt: »*Als Geheimpolizist habe ich meine Legitimationen, und außerdem stehe ich unter einem hohen Schutze.*« (516)

Mit diesem und ähnlichen Verweisen wird die Vielzahl von semantischen und handlungslogischen Verzweigungen, werden die zahlrei-

chen Segmente narrativer Serialität, die der Roman aufweist, zusammengeführt: Hinter den Masken und Verkleidungen, hinter allen Handlungssträngen und den als psychologisch stimmigen, wenngleich zunächst mitunter als rätselhaft eingeführten Figuren, ja hinter allen Phänomenen der manichäisch gedachten Textwelt steckt der eindeutig zuzuordnende archetypische Gegensatz von Gut und Böse, der erst gegen Ende der Handlung zugunsten des Guten ausgeglichen wird. Die Masken- und Verwandlungsmotivik lässt die Szene als *Theatrum mundi* erscheinen, das den monarchischen Ständestaat und über ihm die göttliche Allmacht anerkennt. Einzelfälle sind in ihrer seriellen Folge als immer wieder neu ablaufende Ausprägungen des typischen Kampfes zwischen Gut und Böse zu lesen, auf immer neue Sündenfälle folgen immer neue Erlösungsprozesse.²⁷ Diese Abläufe rücken den Roman an mittelalterliche und dann in der Romantik unter anderen Vorzeichen erneuerte Vorstellungen von Typologie heran, also etwa von ›Erwartung‹ und ›Erfüllung‹, wie Novalis die beiden Bücher seines Romans ›Heinrich von Ofterdingen‹ überschrieb. Die Almosen des Fürsten des Elends sind jedenfalls in der Traumwelt von Mays Roman eine metaphysisch ausgekleidete Alternative zu Bismarcks Sozialgesetzgebung.

Volker Klotz monierte die ökonomische Ungeschicklichkeit des bösen Kapitalisten, hinter dessen Tun eben nur Bosheit, nicht Gewinnstreben stecke.²⁸ Tatsächlich verkennt eine Lektüre des Romans als antikapitalistische Anklage seine metaphysische Basis.²⁹ Der zeitgenössische Kapitalismus wie das Schmugglerwesen als zeitspezifische Ausprägung der Kriminalität sind je kontingente Oberflächenphänomene in einer immer noch erlösungsbedürftigen Welt. Eine marxistische Lektüre des über weite Strecken aufgrund seines kruden Detailrealismus ›naturalistisch‹ wirkenden Romans ist zwar verführerisch – doch anders als der Naturalismus lehnt May jegliches materialistische oder positivistische Denken gerade ab.

Somit handelt es sich nicht um Aberglauben, sondern um tiefste Erkenntnis, wenn die Dorfbewohner über den ›Waldkönig‹, wie das ›Buschgespenst‹ im Roman heißt, mutmaßen: »*Der leibhaftige Gottseibeius muß es sein, kein Anderer!*« (488) Die soziale Frage, die Karl May mit seinen drastischen Schilderungen aus dem Alltag erzgebirgischer Bergleute und Weber scheinbar anspricht, resultiert aus dem vorsätzlich kriminellen und amoralischen Handeln und im Einzelnen aus dem Bösen, dem die Akteure verfallen sind; sie resultiert nur *prima vista* aus ökonomischen Bedingungen.

V.

Mit dem Erzähler des Romans verschwindet in der Verfilmung diejenige Instanz, die der klaren Trennung zwischen Gut und Böse zuarbeitet und die Bösen dem Weltgericht überantwortet. Das Gut-Böse-Schema in ›Das Buschgespenst‹ verbleibt vielmehr auf einer Oberflächenlesart des Romans, nämlich der des Krimis. Der zu Unrecht strafrechtlich verfolgte Brandt alias Arndt klärt wiederum zwei Verbrechen auf, doch wird die Kriminalität im Film vordergründig mit den Charakteren Fritz Seidelmans und seiner Mutter erklärt. Diese erweist sich als Arndts Ehefrau, die ihn vor zwanzig Jahren der (tatsächlich von ihr selbst begangenen) Brandstiftung und des Mordes am gemeinsamen Sohn bezichtigt und seine Verurteilung herbeigeführt hatte, der Sohn jedoch überlebte – der Schurke Fritz Seidelmann ist in der Filmfassung Gustav Brandts Sohn und zugleich der Schmugglerkönig, dessen Verbrechen Arndt ebenfalls aufklärt. Die Story verlagert sich nicht nur auf eine etwas oberflächliche, zweifache Krimihandlung, sondern er reduziert sich zugleich auf die Aufklärung von Arndts Familiengeschichte und -verhältnissen. Neu ist nun die Hauptrolle seiner Gattin, die unter dem Namen Seidelmann die eigentlich treibende Kraft in der vor Gewalttaten nicht zurückschreckenden Schmuggler-Community ist und die ihre kriminelle Energie wie ihre Kaltblütigkeit schon einst in ihrem – handlungslogisch etwas rätselhaft bleibenden – Komplott gegen ihren Mann Gustav erprobt hatte. Arndt, der an seine verbrecherische Frau immer noch emotional gebunden zu sein scheint, beginnt bald nach seiner Ankunft in dem abgeschiedenen Dorf zu ahnen, wer sich hinter dem Schleier der Witwe Seidelmann verbirgt.³⁰ Die den Filmplot rahmende ›Familienzusammenführung‹ wirkt weder plausibel noch befriedigend auf den Zuschauer: Dass aus dem vermeintlich verstorbenen Kind Arndts, das nun doch überlebt hat, ein Verbrecher geworden ist, widerspricht dem Erwartungshorizont des Zuschauers, der, wie zunächst auch Arndt, einen verlorenen Sohn wiederzufinden hofft. Der Charakter Arndt, verkörpert durch Rolf Ludwig, ist weniger ein Supermann als ein gesellschaftlicher Außenseiter, der zurückkehren möchte und der, unter tatkräftiger Bekämpfung von Kriminalität und Korruption, seine Unschuld im juristischen Sinn unter Beweis stellen muss.

Der mit gemächlichen Schnitten und Kamerafahrten einsetzende Film markiert den Beginn der eigentlichen Krimihandlung formal deutlich durch zwei plötzliche Zooms auf das Gesicht des Helden,

einmal als Arndt das Wort »Mord« ausspricht, dann wieder bei »Meineid« (1/0:11; 1/0:33).

Zur doppelten Krimihandlung gesellt sich lediglich das Liebes- und Verführungsmotiv, das in der Dreieckskonstellation Fritz Seidelmann – Angelika Hoffmann – Eduard Hauser gegeben ist. Seidelmanns Verführungsabsichten erteilt Hauser im Handstreich auf einem Maskenball eine Absage – eine im Roman wie im Film zentrale Episode, die zudem das bedeutsame Leitmotiv der Maskerade einem Höhepunkt zuführt. Neben Krimi- und Liebeshandlung übernimmt der Film so effektvolle Handlungselemente wie die Verfolgungsjagd durch ein stillgelegtes Bergwerk, in dem Fritz Seidelmann schließlich zu Tode kommt. Die unerreichten Vorbilder der filmtechnisch bescheidenen Szene dürften Hollywood-Verfolgungsjagden à la »Indiana Jones« gewesen sein.³¹ Insgesamt verlangt die Straffung der Handlung das Aussparen der Ebenen seriellen Erzählens.

Zu einem filmischen Hauptmotiv wird ein leicht sadomasochistisch angereicherter Mutter-Sohn-Konflikt, der Fritz Seidelmann zur spätpubertären Marionette in den Händen seiner dominanten Mutter werden lässt, von der er sich mit devotem Handkuss verabschieden muss (1/0:38) und die ihn bei jeder Gelegenheit empfindlich tadelt. Damit relativiert das Filmdrehbuch Seidelmanns Verbrecherrolle und stilisiert ihn zum Opfer in einer engen Mutter-Sohn-Beziehung. Komplementär zu Arndts »Familienroman«, seiner erfolgreichen, doch wenig erfreulichen Suche nach Frau und Sohn – beide sterben einen in der Logik des Films »verdienten« Verbrechertod –, konfiguriert der Film die Triumvirn Arndt, Wunderlich und Eduard wie Vater, Großvater und Sohn zu einer Gruppe, die sich um die Aufklärung der geschehenen Verbrechen bemüht; immerhin wird u. a. ein Leutnant der Grenztruppe von Seidelmann ermordet. Dessen Letzthorizont ist im Film die Liebe seiner Mutter, nach der er noch im Augenblick des Todes ruft (2/1:03).

Da der Zuschauer – analog zum Roman – bald schon erfährt, wer das Buschgespenst ist, wächst mit Fortschreiten der Handlung das Interesse an Arndts »Familienkrimi«, an der Problematik der Wiederfindung seiner Familie und an der Art und Weise der Entlarvung. Ein nach Jahrzehnten erstes Zusammentreffen zwischen Arndt und seiner ohne Vornamen bleibenden Frau ist folgerichtig ein dramaturgischer Höhepunkt des zweiten Teils (2/0:34–0:41). Damit wird dem Romanplot im Filmdrehbuch eine Neuakzentuierung in Gestalt einer »Familiendramatik« unterlegt – Gustav Brandts detektivischer Spürsinn bewirkt, dass er die soeben wiedergefundene Familie zu

Grabe tragen kann. Der Außenseiter aus der Fremde kehrt am Ende des Films, einsam wie eh und je, seiner alten Heimat wiederum den Rücken. Der Erlösungsanspruch des ›Fürsten des Elends‹ ist, das zeigt die Neuausrichtung von Figur und Story deutlich, nicht in das Jahr 1986 hinüberzuretten. Monströse Schurken und christushafte Lichtgestalten sind längst in die Genres Horror und Fantasy verwiesen, das Genre Krimi würde durch sie überlastet.

VI.

Mit der Metaphysik des gottgleichen Helden verschwindet aber ausgerechnet in einem Fernsehfilm der DDR auch jene kapitalismuskritische Ausrichtung, die dem Roman zwar, wie gezeigt, zu Unrecht unterstellt wurde, die aber im Zuge der mutmaßlich nach Erscheinen der Nachdrucke 1970–1972 bzw. 1974³² von Lesern, die ihre Karl-May-Lektüre vor sich und anderen rechtfertigen wollten, gern aufgegriffen wurde. Als böser Kapitalist tritt Fritz Seidelmann nur einmal kurz zu Beginn des Films bei der ungerechtfertigten Entlassung Eduard Hausers auf³³ – Hintergrund dieser Auseinandersetzung ist jedoch allein die Absicht, Hauser ins Elend zu stürzen und damit als Nebenbuhler auszuschalten –; die Szene ist im Film Teil der Liebeshandlung. Doch das ›Elend‹ der Weber wird in ›Das Buschgespenst‹ kaum einmal greifbar, ein ›Fürst des Elends‹ scheint beinahe fehl am Platze und er greift auch nur selten mittels mildtätiger Handlungen in den Tageslauf der Bevölkerung vor Ort ein.

Dass ausgerechnet die kapitalismuskritische Hintertür, die der Stoff immerhin bietet, in der Verfilmung nicht durchschritten wird, ist allerdings 1985/86 nicht verwunderlich: In der DDR können nun auch literarische Texte erscheinen, denen nicht mehr leicht politische Absichten unterstellt werden müssen, die vielmehr »eine chaotische Subjektivität«³⁴ entfalten. Mit dem Wegfall der Unterscheidung zwischen fortschrittlichen und reaktionären Epochen der Literaturgeschichte,³⁵ die etwa eine breitere Erforschung der Romantik erstmals als Möglichkeit zulässt, scheint im Gegenzug die Notwendigkeit zu entfallen, dem gerade noch als reaktionär Verschrienen ein fortschrittliches Mäntelchen umzuhängen.

Ganz anders klingt Christian Heermanns 1988 erschienene May-Biographie, die sich sichtlich um die noch üblichen und erforderlichen Deutungsmuster bemüht, nun freilich auf den Roman bezogen. Karl May lasse den Baron von Helfenstein »vom verarmten Adligen

zu einem respektablen frühmonopolistischen Unternehmer aufsteigen.«³⁶ »Wenn er den gestandenen Großunternehmer zugleich als Bandenchef sein Unwesen treiben läßt, dann aus der Einsicht, wie eng dessen menschenfeindliche Haltung mit der kapitalistischen Produktionsweise zusammenhängt.«³⁷ Heermann muss jedoch einräumen: »Gesellschaftliche Hintergründe aber bleiben im Dunklen; bis zu den Wurzeln sind die Erkenntnisse nicht gedungen.«³⁸

Reduziert, damit aber auch von Stereotypen befreit, ist im Film auch die Charakterzeichnung des Helden, auf den Volker Klotz' Beobachtung keineswegs mehr zutrifft: »Modellierung des charismatischen Helden nach heilmythologischen und paternalistischen Vorbildern der christlichen Vorstellungswelt.«³⁹ Der Roman hatte ›richtige‹ von falscher, bigotter Frömmigkeit unterschieden und zu diesem Zweck den ›frommen Seidelmann‹, einen korrupten Sektenprediger, eingeführt. Dessen Bekenntnis lautet: »(D)ie Frömmigkeit ist die beste Maske, welche es giebt.« (541) Seine markante Sprache, die den Romanleser gewiss ähnlich zu provozieren vermochte, wie Büchners und Weidigs ›Hessischer Landbote‹ dies einst hätte tun sollen, kehrt im Film in der kurzen Predigt des ›richtigen‹ Dorfpfarrers wieder (1/0:42) – erwartungsgemäß steht nun alles Christliche unter Verdacht, wird ein etwaiges Bedürfnis des Zuschauers nach Transzendenz jedenfalls nicht konventionell religiös bedient. Der Predigerton, der im Roman provokant war angesichts des penetranten Zynismus Seidelmanns, wirkt im Film komisch distanzierend.

Der Arndt des Films ist weitaus weniger fähig, aktiv die Handlung zu lenken, als der des Romans. Weiß dieser immer schon, wonach er sucht, wissen auch die Leser um das zu erwartende Happy End des Romans, so erkennt der Filmcharakter erst sukzessive die Zusammenhänge.⁴⁰ Er folgt als Charakter also den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit in weit höherem Maß als der Romanheld. Der Filmschluss bedeutet insbesondere für ihn, wie noch zu zeigen sein wird, Desillusionierung statt Idylle.

VII.

Während die Verfilmung also zahlreiche Bedeutungsschichten des Romans abschwächt oder ausspart, reichert er die Krimihandlung um eine Familiengeschichte an, eröffnet zugleich aber zwei zusätzliche Bedeutungsebenen, die mit den Stichworten ›Spiel‹ und ›Illusi-

onsbruch« einerseits, »Ironischer Heimatfilm« andererseits bezeichnet werden könnten.

Eine erste Einladung an die Rezipienten des Films zum Illusionsbruch suggerieren die Inhaber der Hauptrollen, die allesamt beliebte Schauspieler des DDR-Theaters und -Kinos waren. In die Konzeption wie in die Rezeption einer Filmfigur gehen Schauspieler-Images stets mit ein.⁴¹ Die schauspielerische Leistung, besonders aber die Fokussierung auf Mimik und Gestik, wird umso größer, als der Film über weite Strecken recht sparsam mit den im Übrigen oft recht kurzen Dialogen umgeht. Auch die Reduzierung der Handlung lässt die schauspielerische Leistung Barbara Dittus' und Detlef Gieß', die Mutter und Sohn Seidelmann verkörpern, vor allem aber diejenige Kurt Böwes als Förster Wunderlich sowie Rolf Ludwigs als Arndt noch wachsen. Insbesondere Ludwigs Image war auch vor »Das Buschgespenst« das des Verwandlungskünstlers,⁴² er war beliebt als Ironiker und Komödiant.⁴³ Kurt Böwe hatte 1981 in der Verfilmung von Günter de Bruyns »Erbe«-kritischer, im DDR-Literaturbetrieb durchaus gewagter Novelle »Märkische Forschungen« einen zwielfichtigen Literaturwissenschaftler gespielt. Arndts andauernde Verwandlungen verweisen also immer auch auf das komödiantische Genie Rolf Ludwigs, Kurt Böwes »Verkleidung« als bärbeißiger Förster lässt an das Rollenprofil des Schauspielers denken. Besonderheiten des Spiels verstärken den Eindruck des Illusionsbruchs, der vor allem von Ludwig ausgeht, so als ob er sich immer wieder als Schauspieler ausstelle, aus seiner Rolle mehr oder weniger herausfalle. Hierzu zählen z. B. die unnatürlich langen Zeitverzögerungen und die zaghaften Schnitte bei seinen Antworten im ersten Dialog mit Böwe-Wunderlich im Forsthaus (1/0:08–0:12). Langsam ist der Film allerdings durchgehend – für einen Krimi ist dies eher ungewöhnlich, es verstärkt aber ebenfalls den Effekt des Illusionsbruchs.

Nach dem Rohschnitt gab Heinz Adameck, oberster Chef des DDR-Fernsehens, denn auch die Parole aus, es sei »darauf zu achten, dass die im Film an einigen Stellen vorhandene »Ironisierung« nicht noch verstärkt werde«.⁴⁴

Über Omnipräsenz und Funktion der Maske in der Romanvorlage wurde bereits gesprochen – das Böse tritt in der Welt maskiert auf. Held und Erzähler sind angetreten, die Bösen zu entlarven, die ihrerseits immer wieder einen Anlass finden, ihr wahres Gesicht zu verbergen. Demaskieren und Dechiffrieren der Geheimnisse ist gleichbedeutend im Roman – Arndt gelingt es in Roman und Film etwa denkbar leicht, einen Zahlencode der Verbrecher zu entschlüsseln.

Um Erfolge erzielen zu können, müssen auch die Guten, also Arndt und Eduard Hauser, sich vorübergehend diverser Masken bedienen. Zwar gilt: »*Gott allein sieht in das Verborgene ...*« (558), doch tritt der Romanheld an die Stelle Gottes – in der vollen Überzeugung, dass sich hinter allen Masken auch tatsächlich das Böse im Wortsinn entlarven lässt. Für einen Uunderdog wie Eduard Hauser ist die Maske, ohne die er seinem Rivalen Fritz Seidelmann gar nicht erst näher gekommen wäre, ein karnevalistisches Werkzeug im Sinne Michail Bachtins: Der Karneval bietet mit seinem Verkleidungsritual kurzzeitig die Chance zur spielerischen Umkehrung der realen Machtverhältnisse. Im Schutz der Maske wird der Bettler zum König für einen Tag.⁴⁵ Die zahllosen Verkleidungsaktionen des aus dem Nichts kommenden Detektivs Arndt tragen ebenfalls zum Sieg über den mächtigen Kaufmann Seidelmann, den ›Waldkönig‹, bei.

Nur am Rande stellt sich der moralisch ja eher neutrale, ästhetisch hingegen üblicherweise positive Eindruck artistischer Qualitäten des Verkleidens ein. Ein Beamter, der eine Verwandlungsaktion Arndts beobachtet, ruft voller Bewunderung aus: »*Sie sind ein vollständig Anderer! Sie sind außer allem Anderen auch ein Mimiker, der Vorstellungen geben könnte.*« (880) Damit wird der Film anschlussfähig weniger für den Roman als für die Biographie Karl Mays, der seinen Gegnern noch als alter Mann entgegenschmetterte, *daß ich ein ganz Anderer bin, als ich von jener Seite so dumm und lügnerisch verschrieen werde.*⁴⁶

Im Film erhält Arndts Verwandlungskunst eine neue, eine vor allem ästhetische Bedeutung. Programm des Films ist der Illusionsbruch, einige der Charaktere sind teilweise oder auch sehr weitgehend ironisch angelegt: Sie spielen, dass sie eine Rolle spielen – sie sind erkennbar Schauspieler mit Lust am über- oder untertreibenden Rollenspiel. Neben Ludwig-Arndt und Böwe-Wunderlich ist an den lispelnden Seidelmann-Freund Strauch alias Ulrich Mühe zu denken. Die anderen Hauptdarsteller spielen vorwiegend brav die Rolle des Bösen (Fritz und Mutter Seidelmann) oder des verliebten Naiven (Eduard Hauser, Angelika Hoffmann).

In den Eingangsszenen ist es die Lakonie von Arndts Rede, die die Rolle des Überlegenen, ja Allwissenden ironisiert. Eine in Sekundenschnelle – von Szene zu Szene, von Schnitt zu Schnitt – vollzogene Verwandlung zum alten Mann und zurück, die seinen Gastgeber Wunderlich so verwirrt, zeigt, dass es immer wieder um die Verwandlung selbst, den (schau-)spielerischen Rollenwechsel und schauspielerische Virtuosität geht, nicht so sehr um das wahre Gesicht hinter

der Maske. In jedem Fall ist die Filmfigur Arndt ein Spieler – umso mehr, als Rolf Ludwig aus der Rolle fällt, indem er, der Ensemblemitglied am Berliner Deutschen Theater war, sagen darf: »Ich wollte immer Schauspieler werden. An einem deutschen Theater.« (1/0:46) Sein mehrmaliges »Ich bin's – wer sonst?« (1/0:32; 0:46) ironisiert die Rollenidentität Arndts – einerseits ist nie ganz klar, wer Arndt eigentlich ist und ob er nicht gleich in einer neuen Maske auftritt, andererseits ist die Frage auf die Identität des Schauspielers gerichtet. Anders als im Roman steckt hinter jeder Maske eine weitere Maske, gerät vor allem der Maskierungsprozess mit seinen je besonderen Umständen in den Blick, vor allem bezogen auf die Artistik der Anverwandlung von Ludwig-Arndts Spiel an die neue Physiognomie. Die alte Physiognomik würde hier nichts mehr fruchten, denn mit jeder neuen Maskierung gelingt es Arndt, neue Charaktere zu verkörpern. Zur Ironie des Films gehört Wunderlichs naiver Ausruf: »Ich habe Sie erkannt!« (1/0:03) gleich zu Beginn, denn Arndt ist nur zu identifizieren, wenn er daran interessiert ist. Entlarvt im ganz konventionellen Sinn des Gut/Böse-Schemas wird freilich auch im Film der Kapuzenträger Fritz Seidelmann.

Das selbstreferentielle, den Illusionsbruch beim Zuschauer beschleunigende Spiel ist medien- und genrespezifisch. Der Roman hätte kein technisches Mittel hierfür parat – die Bühne, viel mehr noch der Film erst bietet die Voraussetzungen für ein so weitgehendes Spiel mit Verkleidungen und Maskierungen. Rolf Ludwigs Underacting – etwa gleich zu Beginn im Haus des Försters – wechselt mit stärkerer Rollenidentifikation immer dann, wenn er seiner verlorenen Frau nachtrauert. Ludwig-Arndt als gebrochener Held, der seine Familie findet und doch sowohl Frau als auch Sohn sofort wieder an den Tod verliert – das ist nicht der Held, den eine Aktennotiz des DDR-Fernsehens von 1984 zunächst versprochen hatte: »ein von draußen kommende(r) Fremde(r) im Stil eines Westernhelden (mutig, gerecht, klug, sympathisch) (...)«⁴⁷

Die gravierendste Metalepse, also ein eklatanter Bruch in der ›Welt‹ des Films, findet zu Beginn des zweiten Teils statt. An einer Wand in der Dorfkneipe hängt, zunächst kaum zu bemerken, ein Porträt Karl Mays. Als Wunderlich-Böwe den Raum verlässt, wendet er sich fast zärtlich dem Bild zu und entstaubt es mit den Worten: »Das hat er nicht verdient!« (2/0:02) Dies ließe sich vor allem als ehrenrettender Kommentar zur Wiederentdeckung Mays in den späten Jahren der DDR lesen – böte sich nicht noch eine andere Lesart an, die die vielfache Selbst- und Fiktionsironie des Films wiederaufnehme:

Der Ausdruck des Bedauerns dem Autor gegenüber könnte auch dem wenig zu dem üblichen Karl-May-Bild passenden Fernsehfilm geschuldet sein, in dem also gewissermaßen ausgesprochen wird, dass er gar kein ›richtiger‹ Karl-May-Film sei. So radikal unpassend wie der May-Verweis in der Dorfkneipe ist in derselben Szene die Zipfelmütze des Kneipenwirts, so unecht wirkt der Schnee auf Wunderlichs Lodenmantel.

Doch reagiert der Film mit seinen Ironisierungen adäquat auf die historische Distanz zur Romanwelt, aber auch auf den deutlich veränderten Adressatenbezug. Den Fernsehzuschauern von 1986 wäre ein nur musealer Erzgebirgskrimi nicht zuzumuten gewesen. Der Medienwissenschaftler Helmut Kreuzer nennt als einen Typus der Literaturverfilmung die ›interpretierende Transformation‹: »Ihre eigene Historizität sollte die interpretierende Transformation filmisch mitreflektieren.« Die Verfilmung kann also »mit ihrer Vorlage ›spielen‹; Momente der Kritik, der Parodie und Ironie gegenüber der Vorlage wie gegenüber älteren Verfilmungen sind nicht ausgeschlossen.«⁴⁸

Darauf weist auch die Laudatio der Sektion Theorie und Kritik des Verbandes der Film- und Fernsehschaffenden der DDR hin, die ›Das Buschgespenst‹ mit dem Preis für ›beste Regie‹ sowie ›bester Fernsehfilm/bestes Fernsehspiel‹ 1986 auszeichnete und den Illusionsbruch, mit dem sich Karl May für die Moderne retten lässt, hervorhebt: Habe der Film doch erreicht,

was meines Wissens kein Karl-May-Indianerfilm erreichte: waren dort Film und Darstellung durch die fixierte Direktheit penetranter, banaler und pathetischer als die übernommene [sic] Literatur, gibt hier das Spiel und der immer gegenwärtige, spürbare Spaß hervorragender Komödianten auch muffig Gewordenes oder immer Gewesenes, Billiges und Grobes heutige und hebt es in die Qualität des spielerischen Umgangs, der uns so bitter nötig ist.⁴⁹

›Das Buschgespenst‹ orientiert sich mit seinem Darstellungsstil an einigen westdeutschen Fernsehverfilmungen damals sogenannter Trivilliteratur in den 1970er Jahren. Seit 1972 hatte das ZDF, beginnend mit ›Das Geheimnis der alten Mamsell‹, mehrere Romane Eugenie Marlitts verfilmt, 1974 lief in der ARD eine Reihe mit Fernsehadaptationen von Romanen Hedwig Courths-Mahlers. Die schlagende Gemeinsamkeit zwischen diesen Literaturverfilmungen und der May-Verfilmung von 1986 liegt im Fehlen einer damals noch vorherrschenden Motivation der Fernsehgewaltigen für das Unternehmen Literaturverfilmung: Üblicherweise legitimierte sich das Fernsehen

mittels der Annäherung an den literarischen Kanon selbst – neues technisches Medium und konventionalisierte Sinnstiftung trafen zusammen.⁵⁰ Gerade im DDR-Fernsehen stand der didaktische Aspekt bei Literaturverfilmungen im Vordergrund.⁵¹ Der darf nun in Ost und West wegfallen zugunsten einer Mischung aus nostalgischer Affirmation des ›Trivialen‹ und ironischer Distanzierung mittels einer Verflüssigung des Spielerischen. Möglicherweise ist diese Öffnung zugunsten Karl Mays nur um den Preis weitgehender Ironisierung zu haben, wie sie der Zuschauer aus der Porträtszene zu Beginn des zweiten Teils herauslesen konnte. Dass ›Das Buschgespenst‹ einen ›entstaubten‹ May zeige, besagt tatsächlich, dass von Mays Roman nur einige Handlungselemente und Figurencharakteristika geblieben sind.

Dieser Umgang mit einem, wenn nicht aus politischen, so doch aus ästhetischen Gründen – also von einer nach wie vor gültigen Norm des hochkulturellen Erbes her gedacht – eher weniger geschätzten Produkt war in den siebziger Jahren ähnlich bei den Marlitt- und Courths-Mahler-Verfilmungen zu beobachten. Die ZDF-Jahrbücher stellen die hohe Einschaltquote heraus, betonen aber zugleich »die ironische Aufbereitung«,⁵² »die ironisch-distanzierte Ausmalung einer Marlitt-Geschichte«.⁵³

Ironisierung qua metaleptischer Selbstreferenz – die Figuren fallen aus der Rolle und weisen auf die Künstlichkeit des gerade gespielten Produkts hin, indem sie auf den Autor verweisen: Dieses Phänomen fand sich auch in Tom Toelles Courths-Mahler-Verfilmung ›Der Scheingemahl‹ von 1974. Um dem Publikum »die Künstlichkeit dieser Traumwelt« in Erinnerung zu rufen (und sich selbst kulturell zu salvieren), lässt man »eine echt Pariser Federboa auf[tauchen], die respektvoll betrachtet wird: ›Oh, von Hedwig!‹«⁵⁴ Dahinter steckt, wie Christian Schultz-Gerstein in einer hellsichtigen Courths-Mahler-Kritik in der ›Zeit‹ bemerkte, die Absicht, wider alle Erwartungen doch noch ein »Kulturalibi«⁵⁵ aus den Romanen herauszupressen. Ironie übertüncht den zu erwartenden Kitschvorwurf, ist doch jede Art von Illusionsbruch als inszenatorisches künstlerisches Element noch in der künstlerisch bedenklichsten Vorlage zu erkennen. Die Ironisierung ist aber auch eine indirekte Diagnose der künstlerischen Wertlosigkeit ebendieser Vorlage, sie impliziert die Abwertung der Vorlage, die man qua Verfilmung gleichsam veredelt zu haben meint, da man sie mit ironischen Spitzen versehen hat. Schultz-Gerstein:

Das Verfahren ist typisch für den gehobenen Umgang mit kulturellem Senkgut. Die Literaturwissenschaftler zum Beispiel machen es ähnlich.

Laut beklagen sie die Fixierung ihrer Disziplin auf die Oberschichtliteratur als unerträglichen Klassenstandpunkt und widmen sich, den Bildungsdünkel zu beseitigen, den Comics und den Hefromanen, um diese dann der Verlogenheit zu überführen.⁵⁶

Dem mit dem ›humanistischen Erbe‹ aufgewachsenen DDR-Bürger dürften auch 1986 noch ähnliche Beweggründe unterstellt werden. Karl May kann ›gerettet‹ werden, indem er ironisiert wird. Die von dem Film durchaus vermittelten ästhetischen Werte wie Spannung oder Unterhaltung – und hier begegnet er der Vorlage dann doch – sind weniger spektakulär.

VIII.

Zu dieser Ironisierung gehört insbesondere die Akzentuierung als Heimatfilm. In der erwähnten Aktennotiz des DDR-Fernsehens heißt es: »Die Geschichte verspricht einen spannenden, unterhaltsamen Film, der dem Zuschauer einmal einen anderen Karl May vorstellt, nämlich den Heimatdichter.«⁵⁷ Zahlreiche Elemente des Heimatfilms werden zitiert – und doch handelt es sich wiederum um eine Ironisierung des Genres, wie sie nach dem westdeutschen ›Neuen Heimatfilm‹ der Jahre 1968 bis 1972 auch nicht verwunderlich ist.

Kaum ernst zu nehmen ist Böwe-Wunderlichs abschließendes Lob des Erzgebirges angesichts der Nachricht, dass es nun einen sehr heftigen, mit Zeitzünder funktionierenden Sprengstoff gebe: »Ja, im Zerstören ist die Welt am erfinderischsten. Da lob' ich mir doch mein schönes Erzgebirge (...)!« Sekunden später explodiert die mit Sprengstoff angereicherte Zither der Frau Seidelmann – Förster und Detektiv entrinnen knapp dem Tod. Mit der Zither, in der die Besitzerin eine Bombe mit Zeitzünder versteckt hatte, wird das Symbol der ›Heimat‹ in die Luft gesprengt (2/1:14). Die Assoziation der Friedensbewegung der 80er Jahre dürfte für die Zuschauer des DDR-Fernsehens zwingend gewesen sein: Wunderlich preist seine nun wieder befriedete Heimat, wird aber sogleich eines Besseren belehrt: Auch die ›Heimat‹ ist trotz der Abschottung der Grenzen kein unschuldiges Idyll. Dieser Schlusspunkt führt schon frühere parodistische Elemente des Heimatfilms fort. Lakonisch hatte Arndt inmitten der schneereichen Landschaft ausgerufen: »Diese Natur!« (1/0:15), hatte Wunderlich konstatiert: »Schließlich bin ich ein deutscher Förster« (1/0:25) und hatte Arndt ausgesprochen: »Wir sind im Erzgebirge!« (1/0:55)

Im Vergleich zum Roman, der sich hinsichtlich der geographischen Situierung eher einsilbig gibt und aus dem allenfalls eine Topographie von Residenz – Provinzstadt – Gebirgsdorf ablesbar ist, erlaubt sich der Film in seiner mise-en-scène sehr viel Lokalkolorit.⁵⁸ An einer Wegsäule im Dorf ist ›Augustusburg‹ ablesbar (1/1:13). Die Erwartungshaltung des Publikums mag aber noch höher gewesen sein, war man doch bei der Vorabpremiere in Annaberg-Buchholz enttäuscht, vermisste man ausgerechnet Lokalkolorit in jenem »ersten Heimatfilm nach einer Vorlage des Erzgebirglers Karl May«. ⁵⁹

Dabei schwebt die Parodie des Genres schon über dem Vorspann, der zwar zunächst mit dem Erzgebirgslied aufwartet, das aber durch ein Oboenmotiv gleichsam zurückgenommen wird – zusätzliche Verwirrung müsste durch den blutig roten Schriftzug des Filmtitels angerichtet worden sein, der eindeutig an den Krimi der 60er Jahre angelehnt ist (1/0:00).

Auch im Film ist der Ereignisraum hermetisch abgeschlossen. Geht es im Roman um ein Einschmuggeln von Ware aus Böhmen nach Sachsen, so möchte im Film Arndt, der Seidelmann ein Geschäft vorschlägt, um ihn zu überführen, Schmuggelware aus der Residenz über die Grenze verbracht sehen (1/1:13). Geplant ist eine Grenzüberschreitung ›nach draußen‹.

Dass die Zensoren der DDR bei einem solchen Thema hellhörig werden mussten, ist angesichts eines Zensurgutachtens zu den Losungen der Herrnhuter Brüdergemeine 1987 zu bedenken. Um den 13. August herum, dem Tag des Mauerbaus also, fällt dem Zensor eine eigenartige Häufung verdächtiger Bibelsprüche auf, »die in Herrnhut aus einem großen Zettelkasten nach einer bestimmten Zeremonie herausge›lost‹ werden«. Doch: »(G)ewisse Zufälle geben zu denken.« Verdächtig scheint ihm der Spruch für den 13. August selbst: »Machet die Tore weit und die Türen in der Welt hoch«, woraus er folgert: »Macht das Tor auf!«, unter dem 14. heißt es: »Ich suchte unter ihnen, ob jemand eine Mauer ziehen ...«, am 17. schließlich: »Mit meinem Gott kann ich über Mauern springen« – wozu er ergänzt: »(Auch über die Berliner?)«. ⁶⁰

Die Assoziation der Grenze, der Mauer und natürlich der Republikflucht lag also allenthalben nahe – was dem Zensor recht war, wird den Zuschauern billig gewesen sein. Wie die DDR-Literatur lehrt, ›zwischen den Zeilen‹ zu lesen, so mag die Pointe in ›Das Buschgespenst‹, heute bereits kaum mehr nachvollziehbar, in der Ironisierung des hermetischen, eingeschnittenen Ländchens, der ›Heimat‹ im Erzgebirge liegen. Sind es erst die Bösen mit Seidelmann an

der Spitze, die dafür sorgen, dass der brave Eduard Hauser ausgerechnet an der Grenze, gewissermaßen also bei der ›Republikflucht‹, verhaftet wird, so ist es dann Arndt und mit seiner Unterstützung die ›reguläre‹ Obrigkeit, die eine verbrecherische Grenzüberschreitung der Schmuggler verhindert. Arndt, der einzige, der, aus dem Nichts kommend, von außen den hermetischen Raum der Welt im Film betritt, sorgt dafür, dass die Grenzen dieses Raums geschlossen bleiben. Als die Ordnung wiederhergestellt ist, kann er als einziger den Raum verlassen, kann Wunderlich sein Loblied auf die Heimat singen.

Wie ernst also ist diese Heimat noch zu nehmen? Ein Deutungsangebot, welches sich auf den Film insgesamt beziehen lässt, gibt eine metafiktionale Einlassung Ludwig-Arndts, der mit süffisantem Lächeln bemerkt, ein sehr großer Philosoph habe gesagt: »Alle großen Dinge in der Weltgeschichte ereignen sich zweimal.« (1/0:58) Es ist unbedingt damit zu rechnen, dass die kritischeren und gebildeteren DDR-Fernsehzuschauer von 1986 erkannten, dass mit diesem respektlos eingeworfenen Zitat Karl Marx angesprochen war, in dessen Schrift ›Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte‹ von 1852 es heißt: »Hegel bemerkt irgendwo, daß alle großen weltgeschichtlichen Tatsachen und Personen sich sozusagen zweimal ereignen. Er hat vergessen hinzuzufügen: das eine Mal als Tragödie, das andre Mal als Farce.«⁶¹ Dieses Zitat lässt sich auf Gustav Brandts Vita, die einstige ›Tragödie‹ seines Lebens und die ›Farce‹ der Aufklärung des damaligen Verbrechens, beziehen. Eine Farce,⁶² also eine in ihrem Plot unwahrscheinliche, durch Übertreibungen, Verwechslungen und Verkleidungen gekennzeichnete Komödie, liegt aber nicht nur erstens mit Arndts Leben, sondern zweitens auch mit der Verfilmung ›Das Buschgespenst‹ vor: Karl Mays völlig unironisches Romanprojekt erfährt seine spielerische Interpretation. Zum Dritten jedoch werden die damaligen Zuschauer den Film mit seinen aktualisierenden Anspielungen auf die ›Heimat‹ des hermetisch abgeriegelten Landes als Farce empfunden und Ludwig-Arndts Hinweis dankend aufgenommen haben. Die Explosion von Frau Seidelmans Zither als Schlusspunkt passt so wenig zu einem ›Heimatfilm‹ traditionellen Zuschnitts wie Arndts erneutes Verschwinden aus der Heimat.

Unironische, »verordnete ›Heimatliebe« hatte das DDR-Fernsehen seiner Klientel seit Beginn der 80er Jahre zugemutet; sie sollte die »Widersprüche in der sozialistischen Gesellschaft«⁶³ vergessen helfen. Die »wichtigste Forderung« Erich Honeckers an das Fernsehen der siebziger und achtziger Jahre lautete, »›Heimatgefühl‹ für die

DDR zu wecken«.⁶⁴ Karl Mays Wiederentdeckung »als sächsischer Heimatdichter«⁶⁵ konnte nur um den Preis einer Oberflächenlektüre, ja einer weitgehenden Neuinterpretation geschehen. Nicht so sehr seine Texte wurden in einen fernsehliterarischen Kanon integriert, seine Person wurde rehabilitiert.

Die Filmwissenschaft behauptet, kritische Heimatfilme seien in der DDR nicht produziert worden:

For the Germans on the eastern side of the divide, Heimat in ideology, this time in socialism, was an indisputable truth which shone through all the films that were permitted to be released in the East. (...) If at all, critical Heimat films made it to the censors but not to the cinemas.⁶⁶

Vor diesem Hintergrund markiert ›Das Buschgespenst‹ bereits einen Bruch mit den Sehgewohnheiten der Zuschauer, der als in das 19. Jahrhundert rückprojizierte provokative Verspottung der Enge des Erzgebirges, sprich: der DDR, verstanden werden mag. Erklärlich wird freilich die Unzufriedenheit der auf ›Heimat‹ gepolten Zuschauer mit dem Film.

Mein Fazit lautet: Von Karl May ist in ›Das Buschgespenst‹ nicht allzu viel geblieben. Insofern das Medium Film einen literarischen Text ›authentisch‹ oder ›museal‹ unter Berücksichtigung der ästhetischen Prämissen der Entstehungszeit in die gängigen Zeichensprachen des späten 20. Jahrhunderts weder übersetzen kann noch muss, konnten zahlreiche Merkmale des Romans nicht ›gerettet‹ werden. Zu erinnern ist etwa an zeit- und genrebedingte Abstriche an das Gut/Böse-Schema, an Helden- und Schurkenphysiognomik, an ausufernde Dialoge, an eine kaum überschaubare Figurenkonstellation – aber auch an den unbefriedigenden Schluss, an viel Ironie, an die ›Familientragödie‹ des verlorenen Vaters Arndt. Hat er das verdient?

- 1 Das Buschgespenst. DVD 2010, (2/0:02) (Große Geschichten; 29; DDR TV-Archiv.) (Zitate aus dem zweiteiligen Film werden künftig in Klammern mit Nennung des Teils und Zeitangabe (Stunde/Minuten) belegt.) Zu diesem Zitat vgl. weiter unten Abschnitt VII. – Für technische Unterstützung bei der Entstehung dieses Aufsatzes danke ich Frau Cornelia Bögel (Dresden).
- 2 Verwendet wurde die Faksimileausgabe: Karl May: Der verlorene Sohn oder Der Fürst des Elends. 6 Bände. Hildesheim/New York 1970-1972. ›Die Slaven der Arbeit‹ umfasst Band II (mit den Druckseiten 481-960, New York/Hildesheim 1971), nach dem künftig im Fließtext mit dreistelliger Seitenzahl zitiert wird.
- 3 Vgl. Klaus Hoffmann: Werkartikel ›Der verlorene Sohn‹. In: Karl-May-Handbuch. Hrsg. von Gert Ueding in Zusammenarbeit mit Klaus Rettner. 2. erweiterte und bearbeitete Ausgabe. Würzburg 2001, S. 325-331; sowie: Monika Degner: Vater-Konflikt

- und Kolportage. Zu Karl Mays »Verlorenem Sohn«. In: Karl May. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1987, S. 90-100 (Sonderband Text + Kritik).
- 4 Vgl. Volker Klotz: Woher, woran und wodurch rührt »Der verlorene Sohn«? Zur Konstruktion und Anziehungskraft von Karl Mays Elends-Roman. In: Jahrbuch der Karl-May-Gesellschaft (Jb-KMG) 1978. Hamburg 1978, S. 87-110.
 - 5 Kurt Böttcher u. a.: Geschichte der deutschen Literatur von 1830 bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts. (Geschichte der deutschen Literatur. Achter Band, zweiter Halbband.) Berlin 1975, S. 728.
 - 6 Ebd., S. 727.
 - 7 Ebd., S. 792.
 - 8 Vgl. Christian Heermann: Old Shatterhand ritt nicht im Auftrag der Arbeiterklasse. Warum war Karl May in SBZ und DDR »verboten«? Dessau 1995, S. 10.
 - 9 Vgl. ebd., S. 110-116.
 - 10 Ulrich Neumann: Von Annaberg zum Amudarja. Wie das Fernsehen der DDR Karl May verfilmte. 2 Teile. In: Karl May & Co. Nr. 115, Februar 2009, S. 6-16; Nr. 116, Mai 2009, S. 66-75. Vgl. auch zur Regisseurin Vera Loebner den Beitrag von Ulrich Neumann: Pragmatikerin ohne Kunstflausen. In: Karl May & Co. Nr. 120, Mai 2010, S. 54-58. Hermann Kant in »Karl May – Stationen seines Lebens« [Fernsehen der DDR 1982; auf DVD, wie Anm. 1]:
 »Ich darf mal erinnern an eine Äußerung von Kafka, die geht ungefähr so: Er schreibt an eine Dame: Wenn es denn mit einem schönen, geraden Leben nicht gehen will, wollen wir es mit Kunststücken versuchen. Und der May hat es dann ersatzweise mit Kunststücken versucht.« (0:02)
 - 11 Vgl. Heermann: Old Shatterhand ritt nicht im Auftrag der Arbeiterklasse, wie Anm. 8, S. 140.
 - 12 Vgl. Knut Hickethier: Geschichte des deutschen Fernsehens. Stuttgart/Weimar 1998, S. 410-412.
 - 13 Wolfgang Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuauflage. Berlin 2000, S. 268.
 - 14 Neumann: Von Annaberg zum Amudarja, wie Anm. 10, Nr. 116, S. 67.
 - 15 Zum Plot sowie zu Stab und Produktionsdaten des Films vgl. Michael Petzel: Karl-May-Filmbuch. Stories und Bilder aus der deutschen Traumfabrik. Bamberg 1998, S. 424-429.
 - 16 Uwe Wirth: Intermedialität. In: Handbuch Literaturwissenschaft. Hrsg. von Thomas Anz. Band 1: Gegenstände und Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar 2007, S. 254-264 (262).
 - 17 So der Abspann: 1/1:38.
 - 18 Der Illusionsbruch wird aufgrund der Apparatur erzeugt, dann aber mit Hilfe der Apparatur kaschiert, indem eine neue Wirklichkeit zusammengesetzt wird. Benjamin geht etwa von einem Medienwechsel vom (Illusions-)Theater zum Spielfilm aus: »Das Theater kennt prinzipiell die Stelle, von der aus das Geschehen nicht ohne weiteres als illusionär zu durchschauen ist. Der Aufnahmeszene im Film gegenüber gibt es diese Stelle nicht. Dessen illusionäre Natur ist eine Natur zweiten Grades; sie ist ein Ergebnis des Schnitts. (...) (D)as [Bild] des Kameramanns [ist] ein vielfältig zerstückeltes, dessen Teile sich nach einem neuen Gesetz zusammenfinden.« (Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. [Zweite Fassung.] In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Band VII/1. Frankfurt a. M. 1989, S. 350-384 (373f.))
 - 19 Eugenio Spedicato: Literaturverfilmung als Äquivalenz-Phänomen. Stefan Zweigs Novelle »Angst« (1913) und Roberto Rossellinis gleichnamiger Film (1954). In: Literaturverfilmung. Perspektiven und Analysen. Hrsg. von Eugenio Spedicato/Sven Hanschek. Würzburg 2008, S. 71-103 (76).
 - 20 Vgl. Neumann: Von Annaberg zum Amudarja, wie Anm. 10; sowie: Peter Krauskopf: Medienbericht. In: Jb-KMG 2010. Husum 2010, S. 291-304 (296-298).
 - 21 Petzel, wie Anm. 15, S. 428.

- 22 Zur Semantik der Grenze vgl. u. a. Dieter Lamping: *Über Grenzen. Eine literarische Topographie*. Göttingen 2001.
- 23 Neben Arndt ist es sein Gegenspieler, der ›Hauptmann‹, der mit seinen wichtigsten Helfershelfern im ganzen Land agiert.
- 24 Zur Physiognomik des Romans vgl. Klotz, wie Anm. 4, S. 90.
- 25 Eine reizvolle Beobachtung zur Erzähltechnik steuert Andreas Graf bei, indem er die Neigung zu Wiederholungen schon erzählter Ereignisse in analeptischen Dialogen auf Mays Arbeitsweise zurückführt. Jedes Neueinsetzen des Schreibakts sei von einer mit Redundantem ausgefüllten ›Aufwärmphase‹ gekennzeichnet, ehe es zu einer tatsächlichen Fortsetzung der Handlung komme: vgl. Andreas Graf: »Ja, das Schreiben und das Lesen ...« Karl Mays Kolportageroman ›Der verlorne Sohn‹ als Entwurf einer schrifstellerischen Karriere. In: *Jb-KMG 1994. Husum 1994*, S. 188-211 (204).
- 26 Vgl. leitmotivisch zum Dreiklang ›Gott, König, Vaterland‹: Helmut Schmiedt: *Karl May oder Die Macht der Phantasie. Eine Biographie*. München 2011, S. 31, 39, 51.
- 27 Die von Köppen/Steinlein unterstellte Nähe von Mays Denken zu einem utopischen Frühsozialismus mit seinem »Diesseits-Christentum« scheint mir allzu theorieoptimistisch zu sein. (Manuel Köppen/Rüdiger Steinlein: *Karl May: Der verlorene Sohn oder Der Fürst des Elends (1883-85). Soziale Phantasie zwischen Verströung und Rebellion*. In: *Romane und Erzählungen des Bürgerlichen Realismus. Neue Interpretationen*. Hrsg. von Horst Denkler. Stuttgart 1980, S. 274-292 (285)) Zwar zielt der Roman auf Linderung der Not im Hier und Jetzt ab, doch ist es der wohlthätige, auf der Seite der Guten stehende Fürst, der Almosen verteilt; die Vergesellschaftung privaten Eigentums wird nicht angedacht, nur einen Augenblick lang scheint die Dorfbevölkerung den Aufstand zu proben: Nach der Bergwerksexplosion möchten die Bergleute an den vermeintlichen Verursachern Lynchjustiz üben: »Schlagt sie todt! Verbrennt sie! Werft sie hinab in den Schacht!« riefen viele Stimmen. (943)
- 28 Vgl. Klotz, wie Anm. 4, S. 100f.
- 29 Monika Degner hingegen fällt auf, dass »die ›Bösen‹ oftmals nur um des Bösen selbst willen zu handeln scheinen« und »ihre Anschläge in vielen Fällen nur fadenscheinig ökonomisch begründet« seien. (Degner, wie Anm. 3, S. 94.)
- 30 Die Motive der vertauschten Knabenleiche und der kriminellen Energie Frau Seidelmanns nehmen Anregungen aus der ›Ersten Abtheilung‹ von Mays Roman auf, namentlich das Figurenprofil der in ihrer Bosheit dem Oberschurken Franz von Helfenstein ebenbürtigen Zofe Ella, die bald die Heirat mit ihm durchsetzt, also einen sensationellen sozialen Aufstieg erlebt.
- 31 Vgl. Krauskopf, wie Anm. 20, S. 297.
- 32 Gemeint ist eine Taschenbuchausgabe: *Karl May: Die Sklaven der Arbeit*. Frankfurt a. M. 1974.
- 33 Vgl. 1/0:19-0:23.
- 34 Emmerich, wie Anm. 13, S. 289.
- 35 Vgl. ebd., S. 335.
- 36 Christian Heermann: *Der Mann, der Old Shatterhand war. Eine Karl-May-Biographie*. Berlin (DDR) 1988, S. 55.
- 37 Ebd., S. 58.
- 38 Ebd.
- 39 Klotz, wie Anm. 4, S. 90.
- 40 Nach einer ersten Vermutung über die Identität der Frau Seidelmann, die die Kamera mit einem Zoom auf Arndts Gesicht andeutet (1/0:24), sind es Gesten, an denen, wie Schnitt und Gegenschnitt suggerieren, Arndt sie endlich erkennt (1/0:44).
- 41 Vgl. Werner Faulstich: *Grundkurs Filmanalyse*. Paderborn 2008, S. 102.
- 42 Vgl. *Henschel Theaterlexikon*. Hrsg. von C. Bernd Sucher. Bearbeitet von Michael Brommer mit Simon Elson. Leipzig 2010, S. 546f.
- 43 Vgl. Neumann: *Von Annaberg zum Amudarja*, wie Anm. 10, Nr. 115, S. 13.
- 44 Ebd., Nr. 116, S. 70.

- 45 Vgl. Michail M. Bachtin: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur.* Frankfurt a. M. u. a. 1990.
- 46 Karl May an Fehsenfeld am 7. 9. 1901. In: *Karl May's Gesammelte Werke und Briefe* Bd. 91: *Briefwechsel mit Friedrich Ernst Fehsenfeld. Erster Band 1891-1906.* Hrsg. von Dieter Sudhoff unter Mitwirkung von Hans-Dieter Steinmetz. Bamberg/Radebeul 2007, S. 362-364 (363).
- 47 Zit. nach Neumann: *Von Annaberg zum Amudarja*, wie Anm. 10, Nr. 115, S. 9.
- 48 Helmut Kreuzer: *Arten der Literaturadaption.* In: *Literaturverfilmung.* Hrsg. von Wolfgang Gast. Bamberg 1993, S. 27-31 (29).
- 49 Klaus Wischnewski: *Laudatio für »Das Buschgespenst« zur Verleihung des Kritikerpreises 1987 für den besten Fernsehfilm/das beste Fernsehspiel 1986.* In: *Informationsbulletin des Verbandes der Film- und Fernseherschaffenden.* Berlin (DDR) 1987, S. 5f.; zit. nach: Neumann: *Von Annaberg zum Amudarja*, wie Anm. 10, Nr. 116, S. 74.
- 50 Vgl. für die DDR: Thomas Beutelschmidt/Henning Wrage: *»Das Buch zum Film – der Film zum Buch.« Annäherung an den literarischen Kanon im DDR-Fernsehen.* Leipzig 2004. – Sodann: Bernhard Zimmermann: *Kanonbildung als Problem der Fernsehgeschichte der Literatur.* In: *Fernsehgeschichte der Literatur. Voraussetzungen – Fallstudien – Kanon.* Hrsg. von Helmut Schanze. München 1996, S. 93-104.
- 51 Vgl. Beutelschmidt/Wrage, wie Anm. 50, S. 11.
- 52 ZDF-Jahrbuch 1975, S. 38.
- 53 ZDF-Jahrbuch 1972, S. 48.
- 54 Oh, von Hedwig. In: *Der Spiegel* 15/1974, S. 169; im Internet unter: www.spiegel.de/spiegel/print/d-41751336.html (28. 5. 2012).
- 55 Christian Schultz-Gerstein: *Nostalgie im Überbau.* In: *Die Zeit* Nr. 16 vom 12. 4. 1974; im Internet unter: www.zeit.de/1974/16/nostalgie-im-ueberbau/komplettansicht (28. 5. 2012).
- 56 Ebd.
- 57 Zit. nach: Neumann: *Von Annaberg zum Amudarja*, wie Anm. 10, Nr. 115, S. 9.
- 58 Vgl. Irmela Schneider: *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung.* Tübingen 1981, S. 190.
- 59 Heermann: *Old Shatterhand ritt nicht im Auftrag der Arbeiterklasse*, wie Anm. 8, S. 130.
- 60 *Zensurgutachten zu »Losungen« 1987.* Faksimile zit. nach: Simone Barck/Siegfried Lokatis: *Zensurspiele. Heimliche Literaturgeschichten aus der DDR.* Halle 2008, S. 141.
- 61 Karl Marx: *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte.* In: *Karl Marx/Friedrich Engels: Ausgewählte Werke.* Moskau 1975, S. 97-185 (99).
- 62 *Zum Begriff der Farce* vgl. Herbert Herzmann: *Schwank (1).* In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft.* Bd. III. Hrsg. von Jan-Dirk Müller. Berlin/New York 2003, S. 405-407.
- 63 Hickethier, wie Anm. 12, S. 388.
- 64 Ebd., S. 389.
- 65 Ebd., S. 412.
- 66 Alexandra Ludewig: *Screening Nostalgia. 100 Years of German Heimat Film.* Bielefeld 2011, S. 12, vgl. auch S. 298-311.