



„Schicht um Schicht behutsam freilegen“

Die Regiearbeiten von Rainer Wolffhardt

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Fördergesellschaft
der Universität Flensburg e. V.

Helmes, Günter (Hg.):


„Schicht um Schicht behutsam freilegen“. Die Regiearbeiten von Rainer Wolffhardt.
Schriftbilder. Studien zur Medien- und Kulturwissenschaft, Bd. 1

1. Auflage 2012 | ISBN: 978-3-86815-616-4

© IGEL Verlag *Literatur & Wissenschaft*, Hamburg, www.igelverlag.com

Alle Rechte vorbehalten.

Igel Verlag Literatur & Wissenschaft ist ein Imprint der Diplomica Verlag GmbH
Hermannstal 119 k, 22119 Hamburg

Covergestaltung: Franziska Kurzick – unter Verwendung eines Fotos des 
© SWR/Hugo Jehle

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diesen Titel in der Deutschen Nationalbibliografie.
Bibliografische Daten sind unter <http://dnb.d-nb.de> verfügbar.

Inhalt

VORWORT

Günter Helmes

Rainer Wolffhardt – und das bundesrepublikanische Fernsehen..... 7

Rolf M. Bäumer

Adaption, Transformation und Medienspezifika

Zu Rainer Wolffhardts Spiel mit Fernsehen, Theater und Dramentext..... 11

Philipp Haack

Von Hungerkünstlern, die heimlich essen

Rainer Wolffhardts *Moral* (1958)..... 29

Günter Rinke

Nicht aus Action-Szenen wächst die Spannung

Der Film *Sansibar* (1961) von Leopold Ahlsen und Rainer Wolffhardt..... 45

Anna Lina Dux

„Man kann keine Unterschiede machen wo keine sind.“

Der Fernsehfilm *Der Mitbürger* (1966): Massenpsychologische Deutungen zu

Xenophobie und Antisemitismus 55

Luise Wolff

Paranoia und Begehren

Harold Pinters *Tea Party* und Rainer Wolffhardts TV-Adaption (1968)..... 71

Christian Riedel

Warten auf den Donnerschlag

Friedo Lampes Roman *Septembertage* und die TV-Adaption (1967)

Rainer Wolffhardts..... 91

Günter Helmes

„Mein Trotz hat meine Müdigkeit umarmt, / vermählt sich
meine Kraft mit meiner Schwäche.“

Das Fernsehspiel *Berliner Antigone* (1968) von Leopold Ahlsen und Rainer

Wolffhardt und dessen Prä-Texte von Sophokles und Hochhuth..... 112

Jürgen Breest

Jugend einer Studienrätin (1972) als Beispiel einer kongenialen

Zusammenarbeit zwischen Drehbuchautor und Regisseur..... 144

Lars Koch

Die Volksgemeinschaft als arischer Tresor

Biopolitischer Terror in Rainer Wolffhardts Fernsehfilm *Auf Befehl erschossen –*

Die Brüder Sass, einst Berlins große Ganoven (1972)..... 153

Walter Löser

Ut nescio

Eine Betrachtung zum Filmhandwerk in Rainer Wolffhardts *Mandala* (1973) .. 175

<i>Hans-Diether Grobmann</i>		
<i>Haus ohne Hüter</i> von Heinrich Böll		
Zu Inhalt, Aussage und Komposition des Romans sowie deren filmische Umsetzung (1975) durch Rainer Wolffhardt	186	
<i>Matthias Bauer</i>		
Bauchschüsse, die Kopfschmerzen bereiten		
Rainer Wolffhardts <i>Himmelfahrt</i> (1978) beschließt die <i>Tatort</i> -Reihe mit Kommissar Finke	201	
<i>Christian Volkmann</i>		
Verbrannt, verbannt, verfilmt – vergessen?		
Oskar Maria Grafts Roman <i>Anton Sittlinger</i> und dessen Verfilmung (1978) durch Rainer Wolffhardt	223	
<i>Ada Bieber</i>		
„Ich lebe nur, wenn ich erotisch lebe.“		
Die Inszenierung des rauschhaften Lebens der Franziska zu Reventlow in Rainer Wolffhardts Biopic <i>Die Reventlow</i> (1980)	245	
<i>Markus Pohlmeier</i>		
<i>Martin Luther</i> (1983): Filmische Rekonstruktion eines Genies. Und seine Demontage		
Ein Essay	278	
<i>Kathrin Holzapfel</i>		
„Das ist ja zum Erschießen schön!“		
Über Henriette Vogels und Heinrich von Kleists letzte Lebensstunden in Rainer Wolffhardts <i>Am Morgen meines Todes</i> (1986)	289	
<i>Waltraud ›Wara‹ Wende</i>		
„Gibt’s was besonders?“ oder Eine Fernsehserie erzählt Alltagsgeschichte		
Rainer Wolffhardts <i>Löwengrube – Die Grandauers und ihre Zeit</i> (1989-1992)	307	
<i>Jessica Grimm</i>		
Regie zwischen Kamera und Drehbuch – zur Bildsprache Rainer Wolffhardts		
Zusammenfassung eines Gesprächs zwischen Walter Löser und Rolf Romberg	323	
<i>Michael Grisko, Günter Helmes – Rainer Wolffhardt</i>		
„Das Fernsehen hat es ja gar nicht nötig [...] nach dem Index zu schielen.“		
Ein Interview	335	
AUSBlick		
<i>Walter Löser</i>		
„Buch Thomas Valentin, Regie Rainer Wolffhardt“ oder Wie eine „Liebesgeschichte“ funktioniert		360

Vorwort

Günter Helmes

Rainer Wolffhardt – und das bundesrepublikanische Fernsehen

In den über die Jahrzehnte hinweg vielfältig ausdifferenzierten, seitens der Fernsehmacher lange Zeit dichotomisch diskutierten und alternativ praktizierten Bereichen Fernsehspiel und Fernsehfilm haben die *ARD*¹ und das *ZDF* vor allem bis in die 1970er bzw. seit den 1970er Jahren Programmkontinuitäten und Innovationsleistungen hervorgebracht, die diese öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten der Bundesrepublik Deutschland schon früh medial legitimierten, kulturell profilierten und international platzierten. Diese Bereiche trugen seit Mitte der 1980er Jahre, seit der Einführung des dualen Rundfunksystems, auch eine leider nicht sonderlich lange Zeit lang dazu bei, diese beiden Sendeanstalten an ihren inhaltlich-qualitativ ausgerichteten Programmauftrag zu binden und sie distinkt gegenüber den privaten Anbietern und deren Quotenorientierung zu markieren.²

Die angesprochenen Programmkontinuitäten und Innovationsleistungen werden landläufig und völlig zu recht nicht nur mit bestimmten wegweisenden, heute z. T. fusionierten Landesrundfunkanstalten wie dem *Süddeutschen Rundfunk*, *Radio Bremen* oder dem *Norddeutschen Rundfunk* und mit deren Intendanten, Direktoren und Ressortchefs in Verbindung gebracht, sondern auch mit den Namen so prominenter Drehbuchautoren, Dramaturgen und/ oder Regisseure wie Peter Beauvais, Heinrich Breloer, Eberhard Fechner, Alexander Kluge, Dieter Meichs-

¹ Bzw. einige regionale, in der „Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland“ zusammengefasste Sendeanstalten.

² Zur Theorie und Geschichte des – internationalen – Fernsehspiels, die bis in die 1930er Jahre und in die Geschichte des Fernsehens im Dritten Reich zurückreicht, liegen zahlreiche Untersuchungen vor; einige dieser Untersuchungen widmen sich allgemein gehaltenen, andere eng geführten Fragestellungen. Für den deutschsprachigen Raum ist u. a. auf die zahlreichen Veröffentlichungen von Knut Hickethier (z. T. zus. mit anderen Autoren) zu verweisen, der auch die Fernsehspielforschung selbst in der BRD und in der DDR untersucht hat (1989), daneben auf diejenigen von C. Beling (Hrsg.; 1979; Theorie), H. O. Berg (1972; Literaturadaption), B. Domurath (1987; D. Meichsner), M. Durzak (1989; Literaturadaption), S. R. Elghazali (1965; Literaturadaption), H. Heinze u. H. Müncheberg (1997; DDR), A.-L. Heygster (Hrsg.; 1980; Wirklichkeit/ Fiktion), Th. Koebner (Hrsg; 1988; Experimente), J. Lingenberg (1968; DDR), I. Münz-Koenen (1974; Dramatik), H. Nierhaus (Hrsg; 1985; DAG-Fernsehpreis), S. Nuy (1996; Schauspielen), E. M. Russ (1990; 1970er Jahre), D. Pertsch 1992; Jüdische Lebenswelten), P. v. Räden (Hrsg.; 1975; Möglichkeiten/ Grenzen), S. Schaarschmidt u. W. Sieber (Hrsg.; 1989; Spielfilm, Theater), I. Schneider (1980; Dramaturgie), M. Scholz (1988; Drehbuch), T. Schwaegerl (1964; 1930-1961), W. Waldmann (1977; Überblick), W. Waldmann u. R. Waldmann (1980; Analyse). Für den anglo-amerikanischen Raum vgl. die Publikationen von J. Bignell (2000 u. 2005), G. W. Brandt (Ed.; 1981), J. Caughie (2000), W. Hawes (1986), J. Tulloch (1990).

ner, Wolfgang Menge, Egon Monk, Fritz Umgelter, Claus Peter Witt oder Franz Peter Wirth.³

In diese Reihe herausragender Fernsehmacher gehört auch der 1927 geborene und mehrfach⁴ ausgezeichnete Schauspieler, Drehbuchautor und Regisseur Rainer Wolffhardt, der sein Handwerk in den 1950er Jahren beim Theater, als Regieassistent bei Hans Schweikart, Fritz Kortner und Bertolt Brecht erlernte und der bevorzugt für die bereits genannten Sendeanstalten und für den *Bayrischen Rundfunk* gearbeitet hat.

Rainer Wolffhardt hat in den ersten eineinhalb Jahrzehnten seines Schaffens insbesondere Fernsehspiele – meist Adaptionen sowohl von inländischen als auch von fremdsprachlichen (vgl. hier den Beitrag von L. Wolff) Theaterstücken des 20. Jahrhunderts – und seit den 1970er Jahren vor allem Fernsehfilme – meist Adaptionen zeitgenössischer Erzähltexte oder solcher der jüngeren Vergangenheit (vgl. hier die Beiträge von Chr. Riedel und von Chr. Volkmann) – vorgelegt, darunter auch Produktionen mit dokumentarischem und/ oder biographischem Zuschnitt (vgl. hier die Beiträge von L. Koch, A. Bieber und K. Holzapfel). Diese zahlreichen Fernsehspiele und Fernsehfilme stimmen bei aller Differenz im einzelnen darin überein, einen politischen, zeitkritischen (vgl. hier den Beitrag von A. L. Dux) und/ oder historischen Hintergrund zu haben, ist Wolffhardts Arbeit doch stets von der Absicht bestimmt gewesen, mittels wirkungsästhetisch durchdachtem Filmhandwerk (vgl. hier eigens die Beiträge von W. Löser und J. Grimm) aufklärend, bewusstseins- und stilbildend zu wirken (vgl. hier das Interview mit R. Wolffhardt als vorletzten Beitrag des Bandes). Dass Wolffhardt dies vorzüglich gelungen ist, dass er gleichermaßen wesentlich zu einer spezifischen, Theater und Film in ein Drittes überführenden Fernsehästhetik beigetragen hat wie zu einem engagierten Begleiter, Erinnerer und Gestalter vor allem der Bonner Republik geworden ist, davon zeugen die Beiträge dieses Bandes. Zu den bekanntesten, besten Arbeiten auch in diesem Zusammenhang gehören u. a. *Moral* (1958; vgl. hier den Beitrag von Ph. Haack), *Der Hauptmann von Köpenick* (1960; vgl. hier den Beitrag von R. Bäumer), *Sansibar* (1961; vgl. hier den Beitrag von G. Rinke), *Jacobowsky und der Oberst* (1967; vgl. hier den Beitrag von R. Bäumer), *Die Berliner Antigone* (1968; vgl. hier den Beitrag des Herausgebers), *Jugend einer Studienrätin* (1972; vgl. hier den Beitrag von J.

³ Selbstverständlich darf in diesem Zusammenhang nicht vergessen werden, dass auch weitsichtige Produzenten, herausragende Schauspieler und Schauspielerinnen (vgl. hier den Beitrag des Herausgebers über die *Berliner Antigone* und dort die Anm. 80), versierte Kameraleute, Bühnenbildner, Beleuchter etc. mittel- oder unmittelbar, doch stets maßgeblich zu den an diese Namen gebundenen Innovationsleistungen beigetragen haben. Die Autorschaft dieser Regisseure, die sich in der Regel in charakteristischen Präsentationspräferenzen ausdrückt, ist von daher durch eine (auch durch monetäre Aspekte beeinflusste) relative Autonomie charakterisiert, in die nicht, wie bspw. beim literarischen Autor, allein sozio-kulturelle Faktoren (z. B. ‚Zeitgeist‘) eingehen.

⁴ U. a. zweimal mit dem *Grimme-Preis* (1968, 1992).

Breest), *Hans ohne Hüter* (1974; vgl. hier den Beitrag von H.-D. Grohmann) und *Martin Luther* (1983; vgl. hier den Beitrag von M. Pohlmeier). Wolffhardt hat darüber hinaus aber auch Folgen für Krimiserien wie *Tatort* (vgl. hier den Beitrag von M. Bauer) vorgelegt und große Erfolge mit diversen Fernsehserien erzielt, allen voran mit der 32-teiligen, mehrfach ausgezeichneten Fernsehserie *Löwengrube* (1989-1992), die die Geschichte zweier Münchner Familien vom Ende des 19. Jahrhunderts bis in die 50er Jahre des 20. Jahrhunderts hinein verfolgt (vgl. hier den Beitrag von W. Wende).⁵

Hervorgegangen ist dieser Band aus einem im Sommersemester 2009 an der Universität Flensburg veranstalteten Workshop mit Rainer Wolffhardt, bei dem Studierende unter seiner Regie einen Kurzfilm erarbeiteten, und aus einem sich anschließenden Symposium über ihn („Schicht um Schicht behutsam freilegen.“ Die Regiearbeiten von Rainer Wolffhardt) vom 13. bis 15. November 2009, an dem er selbst und mit dem Kameramann Rolf Romberg und dem Leiter der Abteilung Fernsehspiel (1969-1999) Jürgen Breest auch Weggefährten aus seiner *Radio Bremen*-Zeit in den 1970er Jahren teilnahmen. Bei beiden Gelegenheiten war im übrigen ein der überschrittenen 80 Lebensjahre zum Trotz hellwacher und agiler Rainer Wolffhardt zu erleben, der seine Umgebung ein ums andere mal durch seine enorme, aus Jahrzehnten intensiven Lebens schöpfende Präsenz beeindruckte.

Der Band hebt mit einem Beitrag R. Bäumers an, der neben einzelnen frühen Arbeiten Wolffhardts (außer den bereits genannten Adaptionen werden auch *Schweyk im Zweiten Weltkrieg*, *Kleinbürgerhochzeit*, *Becket oder die Ehre Gottes* und *Biedermann und die Brandstifter* thematisiert) vor allem auch die medialen, theoretischen und die sozio-kulturellen Kontexte thematisiert (vgl. auch den Beitrag von J. Breest), die prägend, im besonderen auch im Sinne der auf ästhetische wie gesellschaftliche Veränderung drängenden Herausforderung, auf die ‚Handschrift‘ des Regisseurs Rainer Wolffhardt gewirkt haben. Er schließt mit zwei Beiträgen – einem in einer Zusammenfassung wiedergegebenen Interview mit Rolf Romberg, einem d e r Kameramänner R. Wolffhardts, und mit einem Interview mit R. Wolffhardt selbst –, die die Sicht von zwei Fernsehmachern auf ein ganzes Bündel von Fragen, Beobachtungen und Vermutungen ausführlich entfalten, sowie mit einem als „Ausblick“ intendierten, erste Beobachtungen und Überlegungen präsentierenden Essay von W. Löser über die sich in der Trilogie *Liebesgeschichte* (1976/ 1977) niederschlagende Zusammenarbeit zwischen dem großen Erzähler und Drehbuchautor Thomas Valentin (1922-1980) und Rainer Wolffhardt, der auf weitere noch zu entdeckende Kooperationen (bspw. mit

⁵ Vgl. die ausführlichen Angaben zum Gesamtwerk R. Wolffhardts im Beitrag des Herausgebers („Exkurs II: Rainer Wolffhardt“).

CutterInnen) und auf hier nicht eigens thematisierte Arbeiten Wolffhardts aufmerksam machen und so zu weiteren Forschungen anregen mag.

Dazwischen finden sich Studien zu einzelnen Werken Rainer Wolffhardts, die gemäß der Chronologie dieser Werke gereiht sind. Diese Art der Reihung wurde einer ebenfalls denkbaren thematischen oder gattungs- bzw. genrespezifischen Reihung vorgezogen, weil im so organisierten Durchgang durch die Beiträge und deren Gegenstände Entwicklungen bei R. Wolffhardt und des Fernsehens generell – bspw. die von einer Orientierung am Theater anfangs zu einer Orientierung am Spielfilm hin später – besonders deutlich hervortreten; im übrigen kann sich die Leserin/ der Leser bei Bedarf andere Rezeptionsanordnungen unschwer selbst zusammenstellen.

Rainer Wolffhardt wird am 27. August dieses Jahres 85 Jahre alt werden. Dazu gratulieren der Herausgeber und alle BeiträgerInnen dieses Bandes herzlich und wünschen Gesundheit und Lebensfreude.

Flensburg, April 2012
Günter Helmes

Adaption, Transformation und Medienspezifik

Zu Rainer Wolffhardts Spiel mit Fernsehen, Theater und Dramentext

I. Das Theater und das frühe bundesrepublikanische Fernsehen

Es gab einmal eine Erfolgsgeschichte zwischen dem damals noch neuen, noch traditionslosen Medium Fernsehen der frühen Bundesrepublik und dem Theater mit seiner langen Geschichte und seinen vielen Traditionen, die heute fast vergessen scheint und die unter der Perspektive der Strukturen des gegenwärtigen Fernsehens kaum mehr vorstellbar ist. In dieser Frühzeit des Fernsehens, das anschließend dramatisch schnell zum Leit- und Massenmedium wurde, begannen beide Medien ein erstes Bewusstsein ihrer zukünftigen Konkurrenzbeziehungen zu entwickeln. Aber vorübergehend bot der erst aufscheinende und insbesondere von Seiten des Theaters befürchtete Verdrängungswettbewerb zwischen dem alten und dem neuen Medium auch noch erstaunlich weite Räume für das neue Medium Fernsehen, neue ästhetische Formensprachen herauszubilden und die noch kaum bestimmten Möglichkeiten des Fernsehens zu erproben. Die Unsicherheiten des noch neuen Mediums Fernsehens, das sich noch auf der Suche nach der eigenen Medienspezifik und den eigenen Möglichkeiten befand, führten dazu, dass das ältere Medium befragt und belehrt wurde und sich das frühe Fernsehen insbesondere auch im Rekurs auf darstellerisch etablierte Vorbilder und nicht zuletzt im Rückgriff auf Dramentexte und theatrale Traditionen seiner Potentiale zu vergewissern versuchte.

Die Geschichte der Beziehungen zwischen Theater und Fernsehen zu Beginn der bundesrepublikanischen Fernsehgeschichte mag retrospektiv als ein historisches Beispiel für eine nur vorübergehende Erprobungsphase des neuen Mediums oder gar für eine, wenn auch medienhistorisch erklärbare, Fehlentwicklung erscheinen, die erst später korrigiert und aufgegeben werden konnte und musste, um die formalen, thematischen und ästhetischen Spezifika des Mediums Fernsehens zu entwickeln und zu etablieren. Dies würde allerdings in einem teleologischen Fehlschluss den gegenwärtigen Zustand des Fernsehens als notwendiges Ziel der mediengeschichtlichen Entwicklung hypostasieren und andere Entwicklungsmöglichkeiten, die das Fernsehen einmal hatte, als fernsehenspezifische Irritationen marginalisieren. Man sollte noch einmal erinnern, dass sowohl am Beginn des bundesrepublikanischen Versuchsprogramms 1951 wie zum offiziellen Start des Gemeinschaftsprogramms der *ARD* 1954 und selbst noch anlässlich der offiziellen Aufnahme des Sendebetriebs des *ZDF* 1963 nicht zufällig das

Theater im Fernsehen – gleich zweimal mit Goethes *Vorspiel auf dem Theater* und mit Shakespeares *Was ihr wollt* – als Referenzmedium zitiert und belehnt wurde.¹ Selbstverständlich war dies auch dem Versuch geschuldet, das von der zeitgenössischen Kulturkritik geschmähte Medium im Rückgriff auf das Theater und kanonisierte literarische Texte ästhetisch und kulturell zu nobilitieren. Aber zugleich blieb der enge Bezug zu Theater und Drama weit über die Frühgeschichte des Fernsehens hinaus ein zentraler Teil der ästhetischen Praxis mit zum Teil prägendem Einfluss auch auf die Programmstrukturen des Fernsehens. Nach der Verdrängung des Theaters im Fernsehen aus den Hauptprogrammen in Spartenkanäle und der symptomatischen Schließung des *ZDFtheaterkanals* scheinen die ehemalige Präsenz, Repräsentation und Bedeutung theatraler und dramatischer Vorlagen für das Fernsehen heute kaum mehr vorstellbar.

Dabei strukturieren die Debatten über das Verhältnis von Theater, Fernsehen und Film schon die Vor- und Frühgeschichte des Fernsehens und bleiben erstaunlicherweise bis in die siebziger Jahre des letzten Jahrhunderts vor allem auch bei Programmverantwortlichen, Fernsehmachern und in der Medienpublizistik virulent. Erst dann wendet sich das Fernsehen zunehmend, allerdings mit Ausnahme der Traditionen des Volkstheaters und des Boulevardtheaters, von der langanhaltenden Dominanz von Bühnenvorlagen auch in der Fernsehpraxis ab. Nachdem noch einmal, allerdings nur vorübergehend, in den achtziger Jahren Fernsehproduktionen nach Damentexten und Theaterformen zunehmen und Debatten um das Verhältnis von Theater und Fernsehen wieder aufleben, nachdem in diesem diskursiven Kontext sogar „ein neues ambitioniertes Hinwenden des Fernsehens zum Theater“² vermutet wird, versanden die Diskussionen über die Bedeutung des Theaters für das Fernsehen spätestens Mitte der neunziger Jahre.³ Seitdem scheinen diese Debatten, und mit ihnen der Rekurs des Fernsehens auf das Theater, keine Rolle mehr zu spielen.

Die Diskussionen um die Bedeutung von Literaturadaptionen und Transformationen für das Fernsehen, die über einen vergleichsweise langen Zeitraum durch einen deutlichen Schwerpunkt auf der Adaption von Damentexten charakterisiert sind, prägt die Fragen nach dem Fernsehspiel als genuiner Form, genauer als genuiner Kunstform des Fernsehens früh und langanhaltend. Wichtig dabei ist, dass in den Debatten um die Möglichkeit des Fernsehspiels das Verhältnis des Fernsehens zum Film ab- und das Verhältnis zum Theater aufgewertet, dass „unter dem Begriff *Fernsehspiel* [...] also explizit eine nicht-filmische Form verstanden“⁴ wurde, die weit stärkere Bezüge zur Theaterinszenierung als

¹ Vgl. dazu Bleicher, Joan Kirstin, 1993 und Hickethier, Knut, 2007.

² Hickethier, Knut, 1985, S. 103.

³ Vgl. Bäumer, Rolf M., 1996.

⁴ Hickethier, Knut, 2007, S. 66. Hickethier verweist u. a. hier darauf, dass das frühe Fernsehen durch den anfangs medientechnologisch erzwungenen Live-Charakter Affinitäten zum transitori-

zum Film haben sollte. Diese vermutete und auch gesuchte Nähe zum Theater und die Distanz zum Filmischen folgten anfangs nicht zuletzt auch den dem frühen Medium Fernsehen inhärenten produktionsästhetischen und medientechnologischen Logiken, zu denen die Verwendung der elektronischen statt der Filmkamera ebenso wie die geringe Größe des Fernsehbildes und der Live-Charakter der Fernsehaufzeichnung gehörten, der auch noch nach Einführung der MAZ-Aufzeichnung bis teilweise weit in die 1960er Jahre erhalten blieb.⁵ Allerdings sollten wohl auch unabhängig von diesen Produktions- und Rezeptionsbedingungen die Unterschiede zum wichtigsten Konkurrenten des neuen Mediums, dem Film, (über-)betont werden und das Fernsehen damit auch gegenüber dem Film kulturell legitimiert werden.⁶ Die frühen Diskussionen um das Fernsehspiel und wenig später um das Verhältnis von Fernsehspiel und Fernsehfilm sind denn auch in ihren Gegensätzen und in ihren teilweise inhärenten Widersprüchlichkeiten einerseits als Legitimierungspraxen durch Referenzbildungen zu etablierten medialen und kulturellen Formen erkennbar; andererseits zeichnen sie sich aber auch durch immer wieder einsetzende Versuche aus, differenzästhetisch eine allerdings häufig noch undeutliche Medienspezifik des Fernsehens zu begründen.

Die frühen Versuche der Entwicklung einer eigenständigen Fernsehästhetik werden nicht zufällig – und mit deutlichen Konsequenzen für die frühe Fernsehpraxis und ihre Adaptionen literarischer Vorlagen – durch Hans Gottschalk motiviert und beeinflusst. Hans Gottschalk, von 1953 bis 1959 Leiter der Fernsehspielabteilung des *Süddeutschen Rundfunks*, der ab 1957 neben Franz Peter Wirth, Helmut Pigge und Martin Walser auch Rainer Wolffhardt angehörte, kritisierte schon früh die Einschränkung der Fernsehproduktion auf den immer wieder positiv als fernsehspezifisch hervorgehobenen Live-Charakter des frühen Fernsehens und forderte gegen die, wie er schrieb, „Live-Ideologie“, die mit Vorstellungen von „Gegenwärtigkeit“, „empirische[r] Wirklichkeit“ und „Unmittelbarkeit“ des Fernsehens verknüpft sei – nicht zuletzt im Rückgriff auf Eckerts Ausführungen zur „Kunst des Fernsehens“⁷ –, Entwicklungspotentiale des Fernsehens zu einer eigenständigen Kunstform mit spezifischen ästhetischen und stilistischen Repertoires ein. Im Unterschied und auch im Gegensatz zum zeitgenössischen „Live-Fernsehspiel“ propagierte Gottschalk als einer der ersten den „Fernsehfilm“ und verband damit und trotz der von ihm berücksichtigten rezeptionen und einmaligen Theaterereignis herstellte und auch suchte.

⁵ Vgl. dazu etwa Lemke, Inga, 2007, S. 100.

⁶ Hickethier zeigt, dass noch bis in die 1970er Jahre die Debatten um das Fernsehspiel teilweise durch die Bevorzugung einer theaternahen Live-Produktion gekennzeichnet sind, obwohl zu dieser Zeit filmische Produktionsformen schon Einzug in die Fernsehproduktion gehalten hatten. Vgl. Hickethier, Knut, 2007, S. 67.

⁷ Eckert, Gerhard, 1953.

tionsästhetischen Unterschiede das Fernsehen vor allem produktionsästhetisch eng mit dem Film. Mit der Forderung, dass „das Prinzip der „Kunst des Fernsehens“ kein anderes sein [kann] als das des Films“⁸, verband Gottschalk Hoffnungen auf neue Möglichkeiten der „technische(n) Bildkunst“ und damit auf die Entwicklung eigener bildästhetischer Stilformen des Fernsehens insbesondere durch die Anlehnung an die „rhythmische Präzision des Schnitts“⁹ der filmischen Produktion. Was heute vielleicht als selbstverständlich erscheint, war in den frühen Jahren der Fernsehproduktion medientechnologisch noch kaum möglich, und Gottschalk griff mit seinen Überlegungen weit voraus auf deutlich spätere Entwicklungen. Zugleich motivierte und ermöglichte er aber damit auch Entwicklungspotentiale zu einer neuen Bildästhetik des Fernsehens und zu einer Fernsehpraxis, die als „Stuttgarter Stil“ insbesondere mit den Arbeiten von Franz Peter Wirth und Rainer Wolffhardt auch schon im Rahmen der noch engen Verbindung zum Theater und den Adaptionen von Dramentexten Fernsehgeschichte geschrieben hat. Damit war der – allerdings lange – Abschied des Fernsehens vom Theater eingeleitet und der Rahmen für neue Adaptionen- und Transformationsformen literarischer Vorlagen und die medienspezifische Bearbeitung von Dramentexten formuliert.

Trotzdem blieb der Anteil der Literaturadaptionen an der gesamten Fernsehspielproduktion der ARD und insbesondere der Produktion des *Süddeutschen Rundfunks*, in dem Wolffhardt seine ersten Fernseharbeiten realisierte, bis weit in die 1960er Jahre dominant.¹⁰ Auffällig und für die Frage nach dem Verhältnis von Theater und Fernsehen insbesondere signifikant ist in diesem Kontext zudem, dass Dramentexte und Theaterstücke deutlich überproportional häufig seit Beginn der bundesrepublikanischen Fernsehgeschichte bis Ende der 1960er Jahre als Vorlagen für Adaptionen und Transformationen im Fernsehen verwendet wurden. Die Dominanz von Theaterstücken innerhalb der Gesamtzahl von Literaturadaptionen mit Werten zwischen 75 und über 86 Prozent wird erst in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre langsam reduziert; erst in den 1970er Jahren – und dies spiegelt sich auch in den zeitgenössischen Debatten um das Verhältnis von Fernsehen und Theater und die immer stärker werdende Aufwertung des Fernsehfilms gegenüber dem Fernsehspiel wider – übertrifft die Adaption von epischen Werken die Zahl der Fernsehbearbeitungen von Theaterstücken.¹¹ Damit wird nun zunehmend – selbst von für das Theater zuständigen Redakteu-

⁸ Gottschalk, Hans, 1954, S. 68.

⁹ Ebd., S. 69.

¹⁰ Vgl. Hickethier, Knut, 1980, S. 87. Hickethier ermittelt für den *Süddeutschen Rundfunk* bis Ende der 1950er Jahre einen Spitzenwert aller ARD-Anstalten von 93,9 Prozent der Literaturadaption an der Fernsehspielproduktion.

¹¹ Vgl. ebd., S. 93ff. Hickethier macht in seiner Untersuchung deutlich, dass der Anteil von Theaterstücken innerhalb der Literaturadaptionen nach 1963, dem Gründungsjahr des ZDF, bei der ARD durchgängig deutlich höher war als beim ZDF.

ren des Fernsehens – die völlige Unvereinbarkeit und gegenseitige Unverträglichkeit von Theater und Fernsehen behauptet; frühere Synthetisierungskonzepte einer tradierten und kulturell nobilitierten Form und einem neuen und häufig kulturell abgewerteten Medium oder gar Hoffnungen auf eine synästhetische Verknüpfung bislang getrennter ästhetischer Sphären werden hinfällig. Trotz eines vorübergehenden Booms von Theatersendungen im Fernsehen der 1980er Jahre, der eher durch Dokumentationen von Theateraufführungen im Fernsehen als durch fernsehspezifische Adaptionenformen von dramatischen Vorlagen getragen wird und der nicht zuletzt durch die nun einsetzenden, neu etablierten fernsehinternen Konkurrenzbeziehungen innerhalb des dualen Systems zwischen privaten und öffentlich-rechtlichen Anbietern mit ihren (noch) unterschiedlichen kulturellen Ansprüchen und politischen Funktionszuschreibungen motiviert ist, wird nun die wohl endgültige Marginalisierung des Theaters im Fernsehen und die Verdrängung der Repräsentation des Theaters und theatraler Formen im Fernsehen aus dem Hauptprogramm in (digitale) Spartenkanäle eingeläutet. Das nun schon lange nicht mehr neue und längst ubiquitär gewordene Medium Fernsehen verabschiedet sich endgültig von einem ehemals kulturell wie politisch benötigtem Referenzmedium, auch weil es nicht länger kulturell legitimationsfähig und wohl auch nicht mehr legitimationsbedürftig ist.

II. Rainer Wolffhardts Transformationen von Dramentexten

Die Phasen der engen, der sich verengenden und der sich schließlich trennenden Beziehungen zwischen Theater und Fernsehen¹² lassen sich auch in Rainer Wolffhardts Fernseharbeiten verfolgen. Bis Ende der 1960er Jahre findet sich in den Werken von Rainer Wolffhardt neben den Arbeiten mit Originaldrehbüchern und den Fernsehbearbeitungen von epischer Literatur eine deutliche Schwerpunktsetzung auf der Umsetzung von Dramentexten für das Fernsehen. Diese Beschäftigung von Wolffhardt, der wie viele frühe Fernsehmacher vom Theater zum Fernsehen kam, mit der Adaption von Dramentexten für das Fernsehen, mit ihren Transformationsmöglichkeiten wie mit ihren Transformationsproblemen, endet Anfang der 1970er Jahre und wird auch nicht mehr von ihm aufgenommen. Zwischen 1957 und 1970 allerdings führt Wolffhardt bei mehr als zwanzig Adaptionen von Dramentexten Regie und ist dabei teilweise auch an der Drehbuchfassung beteiligt. In dieser Zeit werden von ihm Stücke etwa von Marcel Pagnol, Carl Zuckmayer, Arthur Schnitzler, William Shakespeare, Franz Werfel, Max Frisch und wiederholt von Jean Anouilh, Harold Pinter und Bertolt Brecht für das Fernsehen adaptiert.¹³ Mit wenigen Ausnahmen konzentrieren

¹² Vgl. dazu auch: Rosenstein, Doris; Seibert, Peter; Gompper, Renate, 1994.

¹³ *Das große ABC* (1957; nach *Topaze* von Marcel Pagnol); *Leocadia* (1957; nach Jean Anouilh); *Der*

sich Wolffhardts Fernseharbeiten nach Dramenvorlagen damit – und wie generell die Fernsehfassungen von Dramentexten in dieser Zeit des bundesrepublikanischen Fernsehens¹⁴ – auf Texte zeitgenössischer oder doch zeitnaher Autoren, denen stärkere Aktualität und Aktualisierungsmöglichkeiten und damit auch eine größere Nähe zum „realistischen“ Medium Fernsehen zugesprochen wurde. Trotz der von Wolffhardt Anfang der 1970er Jahre geäußerten Skepsis, ja Ablehnung gegenüber den Möglichkeiten von Theater im Fernsehen und damit auch gegenüber den Adaptionenmöglichkeiten von Dramentexten durch das Fernsehen,¹⁵ findet man doch in seinen Arbeiten bis zu dieser Zeit eine deutliche Dominanz der Auseinandersetzung mit Dramenvorlagen und damit eine Nähe zum Theater, die allerdings immer wieder durch die Arbeit mit Originaldrehbüchern unterbrochen wird.

Diese Ambivalenz drückt die Ambivalenzen, wenn nicht die Widersprüche des frühen Fernsehens auf der Suche nach spezifisch eigenen ästhetischen Formen aus, die doch immer wieder in Referenzen zu schon bestehenden Medien und ihren medienästhetischen Formen wie ihren medialen Dispositivstrukturen, denen des Theaters oder denen des Films, verläuft. Ambivalenzen, die immer wieder auch in den zeitgenössischen Debatten um das Fernsehspiel und seine Weiterentwicklung zum Fernsehfilm virulent werden und die zeigen, wie widersprüchlich und schwerfällig die „Ende der 1950er, Anfang der 1960er Jahre [...] beginnende *Filmisierung des Fernsehspiels*“¹⁶ verlaufen ist. Heinz Schwitzkes Klage aus dem Jahr 1960 über die Dominanz literarischer Vorlagen und insbesondere von „bearbeiteten Theaterstücken“, darüber, dass „das deutsche Fernsehen bisher sowenig (sic!) eigene Texte erarbeitet hat“¹⁷, belegt einmal mehr, dass nach einer medienpezifischen Qualität des Fernsehens mit differenzästhetischen Argumenten gesucht wird, aber die Abhängigkeit von für das Theater produzier-

Geisterzug (1957; nach Arnold Ridley); *Die Bekehrung des Ferdy Pistora* (1958; nach Frantisek Langner); *Moral* (1958; nach Ludwig Thoma); *Der Schlagbaum* (1960; nach *The Devil Came From Dublin* von Paul Vincent Carroll); *Der Hauptmann von Köpenick* (1960; nach Carl Zuckmayer); *Schweyk im Zweiten Weltkrieg* (1961; nach Bertolt Brecht); *Becket oder die Ehre Gottes* (1962; nach Jean Anouilh); *Die letzten Masken* (1962; nach Jean Anouilh); *Antonius und Cleopatra* (1963; nach William Shakespeare); *Das Dunkel ist Licht genug* (1963; nach Christopher Fry); *Die Probe oder die bestrafte Liebe* (1963; nach Jean Anouilh); *Tote ohne Begräbnis* (1964; nach Jean Paul Sartre); *Das heilige Experiment* (1966; nach Fritz Hochwälder); *Abendkurs* (1966; nach Harold Pinter); *Biedermann und die Brandstifter* (1967; nach Max Frisch); *Jakobowsky und der Oberst* (1967; nach Franz Werfel); *Tea Party* (1968; nach Harold Pinter); *Kleinbürgerhochzeit* (1969; nach Bertolt Brecht); *Sag's dem Weihnachtsmann* (1969; nach Derek Bond); *Die Sprachlosen* (1970; nach Lodewijk de Boer).

¹⁴ Vgl. dazu Hickethier, Knut, 1980, S. 103-107 und S. 109-152.

¹⁵ Vgl. Wolffhard, Rainer, 1972. Wolffhardt spricht hier in seinen Überlegungen zur Fernsehregie von der weitaus größeren Nähe des Fernsehens zum Film als zum Theater.

¹⁶ Hickethier, Knut, 2007, S. 78.

¹⁷ Schwitzke, Heinz, 1960, S. 124. Schwitzke führt an dieser Stelle prospektive Schätzungen Egon Monks an, dem damaligen Leiter der Fernsehspielabteilung des NDR.

ten Texten erhalten bleibt – nicht zuletzt auch wegen des ‚Stoffhunger‘ des noch neuen Mediums.¹⁸

Trotzdem wäre es zu einfach, darin nur eine schließlich überwundene Phase und Übergangssituation des Fernsehens zu sehen. Denn in diesen Widersprüchen zwischen „Filmisierung“ und weiter dominantem Bezug auf Bühnenstücke – und damit auch auf die Mittel ihrer theatralen Visualisierung und Inszenierung – entwickeln sich doch auch neue ästhetische und stilistische Verfahren innerhalb der Bearbeitung dramatischer Werke, die medienhistorisch erinnerungswürdig und für die Geschichte des Verhältnisses von Fernsehen und Literatur bedeutend bleiben. Lange bevor über Intermedialität in der Medienwissenschaft verstärkt nachgedacht und der Begriff überhaupt geprägt wurde, entwickeln sich zwischen den 1950er und 1970er Jahren intermediale Praxen im Fernsehen, die nicht einfach durch die Adaption schon etablierter Medien und ihrer Zeichensysteme an das neue Medium Fernsehen, sondern durch die Entstehung eines Neuen zwischen den Medien gekennzeichnet ist.¹⁹ Denn auch schon in dieser frühen Phase des Fernsehens geht es nicht nur um die Ein- oder Anpassung von literarischen Texten, sondern um deren Transformation in einen und durch einen anderen medialen Kontext, der durch völlig neue produktions- und rezeptionsästhetische Dimensionen geprägt ist, die insbesondere durch die apparative Verfasstheit des Mediums definiert sind, die selbst wiederum historisch variabel ist. Nicht zuletzt das Schwanken der zeitgenössischen Debatten zwischen dem Theater oder dem Film als jeweilige Bezugsmedien des Fernsehens zeigt (häufig ungewollt) zugleich die Abhängigkeit und die Differenz zumindest des frühen Fernsehens von anderen Mediensystemen und damit seinen Charakter als Intermedium an, das sich nicht nur auf die Inhalte, sondern auch auf ästhetische Formen, Stil- und Zeichenrepertoires anderer Medien bezieht und diese zugleich im Medienwechsel transformiert.

Dies lässt sich insbesondere auch an den Bearbeitungen von Dramentexten durch Rainer Wolffhardt erkennen, die schon früh ein (Formen-)Bewusstsein einer differenzästhetischen Qualität des Fernsehens gerade auch durch die Beschäftigung mit den Formen und Codes der Referenzmedien Theater und Film entwickeln und dabei auch schon mit ersten Formen von Selbstreflexivität und Selbstreferentialität des Fernsehens arbeiten.

¹⁸ Darauf weist schon früh Oliver Storz hin: „Der große Bedarf an Spielen wird im deutschen Fernsehen vorläufig noch durch ‚fernsehgerechte Adaption‘ von Bühnenstücken der letzten fünfzig Jahre aus aller Herren Länder gedeckt.“ (Storz, Oliver, 1963, S. 136).

¹⁹ Vgl. dazu Paech, Joachim, 1998. Siehe auch Paech, Joachim; Schröter, Jens (Hrsg.), 2008. Inga Lemke sieht die Charakteristika des frühen Fernsehspiels in der „Vermischung und Überlagerung“ tradierter medialer Formen: „Das frühe Fernsehspiel nahm einen Zwischenstatus zwischen Theater und Film (Hörspiel) ein, seine mediale Spezifik – in Abgrenzungen zu den ‚älteren‘ Medien Theater, Film und Hörspiel – lässt sich gerade in der intermedialen Konfiguration theatraler, filmischer und akustischer Elemente begründen [...]“ (Lemke, Inga, 2007, S. 99).

III. Rainer Wolffhardts früher Fernsehstil

1960, nur vier Jahre nach Käutners populärer Verfilmung, bearbeitet Wolffhardt Carl Zuckmayers überaus erfolgreiches und zuvor schon mehrfach für Hörspiel und Film adaptiertes Bühnenstück *Der Hauptmann von Köpenick* für das Fernsehen. Es ist die erste Fernsehfassung von Zuckmayers Stück, der erst sehr viel später, 1997, die Bearbeitung in der Regie von Frank Beyer mit Harald Juhnke in der Hauptrolle folgen sollte. Wolffhardt führt hier nicht nur Regie, sondern ist zusammen mit Heinz Schaefer auch am Drehbuch und damit an der fernsehspezifischen Veränderung der Dramaturgie des Stücks beteiligt. Signifikante Unterschiede zwischen den Bearbeitungen von Käutner und Wolffhardt ergeben sich allein schon durch die produktionstechnischen Bedingungen des frühen Fernsehens gegenüber der Filmproduktion; das frühe Fernsehen wird mit elektronischen Kameras aufgenommen, der Bildschnitt wird am Mischpult und nicht am Schneidetisch hergestellt und nicht zuletzt ist das Fernsehbild schwarz-weiß und muss noch einige Zeit auf das Farbbild verzichten. Dieser scheinbare Mangel wird allerdings in der Bearbeitung von Wolffhardt durch eine genaue Lichtarchitektur und durch ein symbolisch angelegtes Spiel mit Hell-Dunkel-Kontrasten und Licht-Schatten-Kontrasten mehr als kompensiert. Die im Vergleich teilweise opulente Ausstattung von Käutners Verfilmung ist in der Bearbeitung von Wolffhardt bewusst reduziert. Dies ist zum einen der Produktion im Studio geschuldet, die allerdings auch noch in Käutners Verfilmung teilweise verwendet wird, zum anderen aber lässt sich in der Reduktion der Ausstattung eine Stilisierungsabsicht erkennen, die sich sowohl vom filmischen Code wie vom Zeichenrepertoire des Theaters und der Bühne abhebt und mit einer sehr genau kalkulierten neuen Bildästhetik des Mediums Fernsehen verbunden ist. Neben und mit den formalen und produktionsästhetischen Differenzen wird im Vergleich der Bearbeitungen von Käutner und Wolffhardt darüber hinaus eine deutliche Akzentverschiebung in den intermedialen Interpretationen von der Komik zum sozialkritischen Gehalt des Bühnenstücks von Zuckmayer deutlich. Und dies hängt nicht nur, aber auch nicht zuletzt mit Wolffhardts Wahl für die Besetzung der Rolle des Wilhelm Voigt mit Rudolf Platte zusammen, der die ja tatsächlich ausweglose Situation des proletarischen Protagonisten in der sozialhierarchisch organisierten, zugleich bornierten, brutalen und militaristischen Klassengesellschaft des deutschen Wilhelminismus trotz des märchenhaften Ausgangs weit realistischer in seiner gesellschaftlich erzwungenen Verzweiflung darstellen kann als Heinz Rühmann in Käutners Interpretation.²⁰

²⁰ Neben Rudolf Platte spielen u. a. Alexander Kerst, Joachim Teege, Fritz Schulz, Walter Thurau, Ernst Ronnecker, Mady Kahl, Werner Peters, Eva-Ingeborg Scholz und Sigfrid Steiner.

Die Bearbeitung des Prätextes von Zuckmayer durch Rainer Wolffhardt und Heinz Schaefer, der auch als Regieassistent an der Produktion beteiligt war, bleibt bis auf wenige Ausnahmen eng der Vorlage verpflichtet. Die Texttreue der Bearbeitung ist aber zugleich mit Änderungen verbunden, die den Bezug auf den Dramentext mit den dispositiven und ästhetischen Bedingungen des neuen Mediums Fernsehen vermitteln. Die Umstellungen und auch die Streichung einzelner Szenen²¹ dienen wie die einzelnen Textveränderungen und die Glättung des Berliner Dialekts der Straffung, Vereinfachung und Linearisierung der Narration. Dieser Linearisierung auf der inhaltlichen Ebene entsprechen auf der bildästhetischen Ebene insbesondere die Überleitungen zwischen den Szenen des Dramentextes, die – mit Ausnahme des Übergangs vom ersten zum zweiten Akt der Vorlage, der zehn Jahre überspringt – nicht durch Schnitte markiert werden; vielmehr werden Szenen ineinander überführt oder durch Reißschwenks stärker als dies im Theater möglich wäre aneinander gekoppelt. Dadurch werden die Szenenwechsel verflüssigt, die Szenenunterteilung des Theaters teilweise aufgelöst und der Dramentext in einer gewissen Weise enttheatralisiert und auch kameraästhetisch dem Medium Fernsehen angenähert. Die Codes des Theaters und des Fernsehens überlagern sich mithin und es entsteht eine neue, intermediale Narrationsform durch die Transformation des Dramentextes im und durch das Medium Fernsehen, die Oliver Storz 1963 als „Mischform“ zwischen Theater und Film bezeichnet.²² Man kann also in Wolffhardts Bearbeitung von Zuckmayers Stück sowohl auf inhaltlicher als auch auf formaler Ebene von einer Episierung der dramatischen Vorlage sprechen; eine Episierung, die sich auch in den anderen Arbeiten von Wolffhardt mit Dramentexten finden lässt und die sich, wenn auch im Rahmen der frühen Fernsehästhetik, der filmischen Diegese annähert, sich aber zugleich der medialen und dispositiven Differenz zum Film bewusst bleibt.²³

Dies wird vor allem auch von der sehr bewussten und genauen Bildkomposition, einer exakten Choreographie der Mise en Scène innerhalb der Einstellungen, der Rhythmisierung der Einstellungswechsel und ihren Verknüpfungen getragen. Die Arbeit mit der Kamera erhält dabei zentrale diegetische Funktio-

²¹ Die dritte und vierte und die sechste und siebte Szene von Zuckmayers Dramentext sind in der Fernhebearbeitung jeweils umgestellt. Die Szenen elf, vierzehn, sechzehn und zwanzig sind gestrichen.

²² Storz, Oliver, 1963, S. 134.

²³ Schon 1956 formulierte Gottschalk differenzästhetische Überlegungen sowohl dem Theater als dem Film gegenüber: „Denn hier [beim „echten Fernsehspiel“] kommt es nicht so sehr auf kausale Folgerichtigkeit des Ablaufs, sondern auf die Richtigkeit und Echtheit der einzelnen Situation und auf die Exaktheit der rhythmischen Struktur an. Der Unterschied zum Drama wird hier sehr evident. Aber auch ebenso zum Film. Denn der Film strebt überwiegend extensive Wirkungen an, während im Fernsehspiel alles Geschehen *intensiviert* werden soll. Der Film möchte stets die ganze Welt zeigen [...], das Fernsehen nur den charakteristischen Ausschnitt, der für einen viel größeren Komplex steht.“ (Gottschalk, Hans, 1956, S. 79).

nen. Nicht zuletzt der dadurch hergestellte neue bildästhetische Raum unterscheidet die Arbeiten von Wolffhardt mit Dramentexten von ihrem Beginn an strikt von abgefilmtem Theater. Die Raumkonstellation des Theaters wird durch die exakt geplanten Kameraoperationen in einen spezifisch fernsehästhetischen Raum überführt, der Bühnenblick durch die kameraästhetischen Blickführungen transformiert. Die Bezüge auf die Dramenvorlage und die Bühne bleiben noch erkennbar, werden aber zugleich in einen nur dem Fernsehen möglichen Sehraum überführt, der durch die intensive Arbeit mit der Komposition der Bildkader, den kalkuliert eingesetzten Schärfe-Unschärfe-Relationen, ebenso wie mit der Rhythmisierung der Einstellungswechsel einen selbst handlungstragenden, narrativen und symbolischen Charakter erhält.

Die Transformation des Theaterblicks durch die Blickführungsstrategien der Kamera wird unter anderem an den Veränderungen deutlich, die Wolffhardt an den Bühnenanweisungen von Zuckmayer zur dritten Szene vornimmt. Hier wird die horizontale Organisation des Theaterraums mit einer vertikalen Struktur des Handlungsraums und der Kulisse verbunden, die es Wolffhardt ermöglicht, die sozialen Hierarchien, die in dieser Szene in den Parallelhandlungen zwischen Voigt und Kalle einerseits und v. Schlettow und Jellinek andererseits thematisch werden, auch formal durch die bildästhetische Kombination von Unter- und Aufsichten, Reißschwenks zwischen den Ebenen und exakt gesetzten Bilddiagonalen ausdrücken zu können. Wie stilsicher die Möglichkeiten der Kamera als narratives Mittel eingesetzt werden, davon zeugt auch die leitmotivische Arbeit mit Spiegeln, die – auch wenn das Motiv in Zuckmayers Dramentext angelegt ist – in Wolffhardts Bearbeitung durch die Kamerablicke eine weit größere interpretatorische Bedeutung als auf der Bühne erhalten kann und immer wieder das Spiel um Identitätsverweigerung, Selbstbespiegelung, Selbstinszenierung, Selbsttäuschung und Macht betont: Die erste Einstellung von Wolffhardts Fernsehspiel beginnt mit dem halb-nahen Blick auf eine Uniform über einer kopflosen Kleiderpuppe; erst durch den daran anschließenden leichten Schwenk wird deutlich, dass dies der Blick in einen Spiegel war, der die erste schnittlose Szene eröffnet, in der der Spiegel, der durch Bilddiagonalen mit den Protagonisten der ersten Szene vermittelt wird, und die Blicke in den Spiegel immer wieder dramaturgische Funktionen erfüllen.²⁴ Wolffhardts Bearbeitung endet mit der letzten Einstellung auf Voigt vor einem Spiegel, in dem Voigt sich zum ersten (und letzten) Mal in Uniform sieht, langsam aus dem (Spiegel-)Bild verschwindet und der Blick auf die über den Rand des Spiegels gelehnte Uniform und auf den halb-nah angeschnittenen Spiegel den Abspann einleitet.²⁵ Aber das Spiegelmotiv dient nicht nur als Klammer zwischen Anfang und Ende, sondern erhält darüber

²⁴ Vgl. [00:00-05:15].

²⁵ Vgl. [1:52:30-1:53:45].

hinaus insbesondere in den Szenen, die v. Schlettows unfreiwilligen Abschied aus dem Offiziersdienst²⁶ und Obermüllers Einkleidung mit der umgearbeiteten Uniform v. Schlettows²⁷ darstellen, weitere zentrale dramaturgische und symbolische Bedeutung.

Man kann an dieser primär bildästhetisch organisierten Leitmotivik ein prominentes Beispiel für den „Stil der optischen Chiffren“ als Element eines eigenen Stils des Fernsehens erkennen, den Hans Gottschalk 1961 als eine Bedingung von „Fernsehkunstwerken“ einforderte, die sich von reinen Adaptionen von Dramentexten emanzipieren sollten.²⁸ Vergleicht man Wolffhardts *Hauptmann von Köpenick* mit seinen weiteren Arbeiten nach Dramenvorlagen, dann wird deutlich, dass sie von affinen fernsehästhetischen Merkmalen geprägt sind, die sich zu einer eigenständigen stilistischen Handschrift im Kontext des „Stuttgarter Stils“ zwischen Theater und Film verdichten und die auch nach Wolffhardts wohl nicht zufällig gemeinsamem Wechsel mit Gottschalk, Pigge und Wirth zur *Bavaria*, der damaligen Tochtergesellschaft von SDR und WDR, erhalten bleiben. Hickethier hat schon früh darauf hingewiesen, dass die Fernsehspiele des *Süd-deutschen Rundfunks* in den 1950er und 1960er Jahren nur in einer besonderen Ausnahmesituation des frühen bundesrepublikanischen Fernsehens entstehen konnten, die durch personale Konstanz und intensive Zusammenarbeit geprägt war.²⁹ Vielleicht ist es nicht übertrieben, in dieser kurzen Übergangszeit von Bemühungen um einen wiedererkennbaren Senderstil zu reden, den es zuvor nur im Bereich des Studiostils des Films gegeben hatte, der aber durch die ästhetische Stereotypisierung als Resultat der Ökonomisierung der Fernsehproduktion zunehmend vereinheitlicht und austauschbar wurde. Daher zeigen aber auch Wolffhardts frühe Arbeiten, welche Möglichkeiten in der frühen Phase des bundesrepublikanischen Fernsehens noch erprobt werden konnten, als man teilweise und vielleicht etwas naiv noch an die Kunstfähigkeit des relativ neuen Mediums glauben wollte. Es sollte noch einmal hervorgehoben werden, dass sich diese stilistische Konstanz gerade auch in der Auseinandersetzung mit Dramentexten und dem Theaterraum als fernsehästhetisch transformierbarem Referenzraum herausbildet – nicht trotz der schon früh erkannten Probleme der Adaption literarischer Vorlagen und insbesondere der Bearbeitung von Dramentexten, sondern wohl eher weil diese reflektierten Beschränkungen die Suche nach fern-

²⁶ Vgl. [0:25:35-0:29:15].

²⁷ Vgl. [1:03:23-1:08:55].

²⁸ Gottschalk, Hans, 1961, S. 132.

²⁹ Vgl. Hickethier, Knut, 1980, S. 206-208. Pigge etwa, mit dem Wolffhardt zuvor und später als Drehbuchautor zusammenarbeitete, produzierte auch Regiearbeiten von Wolffhardt und wechselte wieder in die Rolle des Drehbuchautoren. Heinz Schäfer etwa war an den Bearbeitungen von Dramenvorlagen und zugleich an ihrer Realisierung als Regieassistent beteiligt.

sehspezifischen Ausdrucksformen im Medienwechsel motivierten und experimentelle Freiräume schaffen konnten.

Wie dicht und mit welcher sowohl bild- wie kameraästhetisch formaler Strenge zugleich der Bezug auf den Bühnenraum und dessen fernsehästhetische Transformation von Wolffhardt inszeniert wurde, lässt sich insbesondere auch an seiner Bearbeitung von Jean Anouilhs *Becket oder Die Ehre Gottes* aus dem Jahr 1962 erkennen. Die (Studio-)Bühne stellt einen fast abstrakten Raum dar, dessen Grenzen offen bleiben und primär durch exakt gesetztes Licht, nicht durch Bauten definiert werden. Kulissen sind extrem reduziert, erhalten durch diese Reduktion symbolische Funktion für die Dramaturgie und sind integraler Bestandteil der exakt geplanten Bildkompositionen. Die Theatersituation und der Bühnenblick werden durch kameraästhetische Perspektivierungen, Ausschnitte und Anschnitte, das Bild dynamisierende, teilweise kontrapunktisch zu Handlungsachsen gesetzte Kamerabewegungen und Schärfe-Unschärfe-Relationen³⁰ zu einer fernsehspezifischen Wahrnehmungssituation umstrukturiert. Die Szenenwechsel sind in aufwendig konstruierte Plansequenzen integriert, treiben die Narration dadurch eher voran als sie zu unterbrechen. Die einzelnen Einstellungen werden durch fast graphische Bildkompositionen gekennzeichnet, in denen der diagonale, symmetrische, pyramidale oder auch dreigliedrige Aufbau des Bildes Tableaus der Diskurse und Konstellationen von Macht und Unterwerfung entwirft, die das thematische Zentrum von Anouilhs Drama darstellen. Vergewärtigt man sich noch einmal die damaligen produktionstechnischen Bedingungen, dann bleibt beeindruckend, wie intensiv hier Bild-, Kamera- und Lichtregie, Dramaturgie, Mise en Scène und die Leistungen der Schauspieler³¹ miteinander vermittelt und zu einem bruchlosen Stilkonzept verbunden sind, an dem sich die Spuren von Hans Gottschalks Forderungen nach Komprimierung, Reduktion und auch Abstraktion erkennen lassen, von denen er sich erhoffte, den „eisernen Ring des Realismus“, der das Medium Fernsehen „in ein enges Prokrustesbett zwingen wollte“, zu „durchbrechen und zu neuen künstlerischen Möglichkeiten vorzustoßen.“³²

Auf den ersten Blick scheint Wolffhardts erste Bearbeitung eines Dramentextes von Bertolt Brecht, die 1961 ein Jahr nach dem *Hauptmann von Köpenick* und ein Jahr vor *Becket oder Die Ehre Gottes* ausgestrahlt wurde, nicht die gleiche intensive Stilisierung und Komprimierung zu enthalten und noch stärker den Codes des Theaters verpflichtet zu sein. Wolffhardt hält sich in seiner Bearbeitung von Brechts *Schweyk im Zweiten Weltkrieg* – es ist die erste und die bisher einzige Fern-

³⁰ Zur engen Verbindung von bildkompositorischen Elementen und dramaturgischer Funktion der Tiefenschärfe vgl. etwa [1:22.10-1:22:35].

³¹ Es spielten u. a. Heinz Baumann, Heinrich Schweiger, Robert Bürkner, Volker Lechtenbrink, Klaus Schwarzkopf, Rosemarie Fendel und Margit Saad.

³² Gottschalk, Hans, 1961, S. 130.

schbearbeitung von Brechts Stück – eng an die Vorlage, bis zu dessen Anweisungen „Zur Inszenierung“.³³ Neben sehr geringen Straffungen bei den Songs und wenigen Umstellungen ist nur die Passage mit Schweyk und Feldkurat der achten Szene gestrichen. Im Unterschied zum *Hauptmann von Köpenick* und zu *Becket oder Die Ehre Gottes* werden hier die Szenenwechsel durch Schwarzblenden betont. Diese scheinbar größere Nähe von Wolffhardts Bearbeitung zu Bühne und Theater könnte davon motiviert sein, dass Brechts *Schweyk im Zweiten Weltkrieg* erst 1957 in Warschau uraufgeführt und erst 1959 in Frankfurt am Main zum ersten Mal im Westen unter der Regie von Harry Buckwitz mit Hanns Ernst Jäger, den auch Wolffhardt als Schweyk besetzte,³⁴ in der Hauptrolle inszeniert wurde.³⁵ Aber auch hier finden sich die intensive Arbeit mit den blickführenden Möglichkeiten der Kameraästhetik, die Auflösung der Bühnenperspektive durch die dramaturgische Funktion verfremdender Perspektiven, das kalkulierte Spiel mit Nähe-Distanz-Verhältnissen und mit zum Teil extremen Close Ups, die die böse Farce auf den Nationalsozialismus bildkompositorisch forcieren.

Werk- und Texttreue schließen in diesem Fall die fernsehspezifische Transformation der Dramenvorlage nicht aus und den interpretierenden Einsatz der Kamera durchaus ein; und es wird deutlich, dass die Entwicklung eines eigenen Fernsehstils nicht abstrakt die ästhetischen Möglichkeiten des neuen Mediums den Codes des älteren Mediums entgegensetzt, sondern im Sinne einer tatsächlich intermedialen Beziehung mit den thematischen und dramaturgischen Unterschieden der Dramenvorlagen vermittelt wird.

Dies trifft in vielleicht noch stärkerem Maße auch auf Wolffhardts Fernsehbearbeitung von Brechts *Kleinbürgerhochzeit* zu, eine seiner letzten Dramenbearbeitungen aus dem Jahr 1969.³⁶ Die Lichtdramaturgie unterscheidet sich hier deutlich von anderen Bearbeitungen mit ihren Hell-Dunkel-Kontrasten, die kaum Brechts satirischem Einakter auf die spießige Kleinbürgerhölle, diese – wie Brecht es selbst bezeichnete – „Orgie der Hohlheit, der Langeweile, der Öde und der Vereinzelung“, entsprochen hätte. Stattdessen verwendet Wolffhardt einen High-Key-Stil der Ausleuchtung, der eine bildästhetische Flächigkeit erzeugt und betont, die auf die reine Oberfläche dieser Welt der Heuchelei und verlogener Konvention ohne Geheimnis zu verweisen vermag. In einem analogen Kommentierungsverhältnis zum Text steht auch hier wieder die Kameraregie, die durch den rhythmisierenden Wechsel von Einstellungsdauer und Einstellungs-

³³ Brecht, Bertolt, 1967 (Bd.5), S. 1995.

³⁴ Neben Hanns Ernst Jäger spielten u. a. Rudolf Rhomberg, Hilde Krahl, Hans Otto Boll und Christiane Hörbiger.

³⁵ Zur Aufführungsgeschichte vgl. Knust, Herbert, 1974, S. 302ff.

³⁶ U. a. mit Konstantin Delcroix, Veronika Fitz, Elinor von Wallerstein, Josef Fröhlich, Enzi Fuchs und Axel Bauer.

größe bis zu die Gesichter grotesk verzerrenden, extremen Close Ups,³⁷ einer fast schon entfesselten Kamera in den Tanzsequenzen³⁸ und einem genau kalkulierten Verhältnis von Schuss-Gegenschuss-Verfahren und fließenden Kamerabewegungen Brechts demaskierenden Blick kameraästhetisch unterstützt.

Vergleicht man Wolffhardts *Kleinbürgerhochzeit* mit seiner zwei Jahre zuvor ausgestrahlten Bearbeitung von Franz Werfels *Jacobowsky und der Oberst*, die er mit einer auch für damalige Verhältnisse hochkarätigen Besetzung realisieren konnte,³⁹ dann wird deutlich, wie genau Licht- und Kameraregie auch mit den Genrestrukturen der jeweiligen Vorlagen korrespondieren. Wie bei *Becket oder Die Ehre Gottes* finden sich hier die fließenden Szenenübergänge, die den Theaterraum zum Fernsehraum umwandelnde Licht-Schatten-Dramaturgie, die Arbeit mit genau gesetzten Bildsymbolen und grafisch verdichteten Bildkompositionen,⁴⁰ den engen Zusammenhang von Dramaturgie und Bildästhetik, während die in der *Kleinbürgerhochzeit* zur Unterstützung der satirischen Intention verwendeten extremen Close Ups oder Reißschwens bewusst keine Verwendung finden, weil sie dem Thema von Werfels Komödie, der Flucht jüdischer und polnischer Verfolgter im von den Deutschen besetzten Frankreich, nicht angemessen gewesen wären.⁴¹ Franz Werfel hat sein Drama im Untertitel als „Komödie einer Tragödie“ gekennzeichnet und mit dieser Gattungsbezeichnung die Ambivalenzen zwischen dem Komischen der literarischen Form und den realen Abgründen und Katastrophen des politischen Themas beschrieben, die offenbar Wolffhardt auch schon im *Hauptmann von Köpenick* und in Brechts *Schweyk im Zweiten Weltkrieg* interessiert haben, auch wenn er Werfels satirisch pointierter Kritik am polnischen und französischen Antisemitismus, der Kollaboration auch der französischen Intellektuellen und am deutschen Rassismus teilweise die bitterböse Schärfe nimmt.⁴²

³⁷ Vgl. etwa [44:10-44:30].

³⁸ Vgl. [26:30-27:10] und [46:10-46:30].

³⁹ U. a. mit Horst Bollmann, Peter Pasetti, Johanna von Koczian, Karin Eickelbaum, Stanislaus Ledinek, Jörg Pleva, Alfred Balthoff, Rosemarie Fendel und Günther Neutze. Werfels *Jacobowsky und der Oberst* war zuvor schon vier Mal für den Hörfunk (1948 für den NWDR, 1949 für den SDR, 1951 ein weiteres Mal für den SDR und 1958 für den HR) bearbeitet worden. 1958 wurde Werfels Drama in der Regie von Peter Glenville mit Danny Keye und Curd Jürgens in den Hauptrollen verfilmt. An der Hamburger Staatsoper wurde die Opernfassung von Giseller Kleebe 1965 uraufgeführt.

⁴⁰ Vgl. etwa den brillanten Bildaufbau zu den beiden Dialogen zwischen Jacobowsky und dem Tragischen Herrn [17:25-17:50] und [1:17:20-1:18:30].

⁴¹ Mit drei Außenaufnahmen, die die theatrale Studiosituation unterbrechen und zugleich mit ihr symbolisch vermittelt sind, verweist Wolffhardt auf die harte Realität von Flucht und Verfolgung als Folie der Komödie. Vgl. [31:00-31:15], [50:00-50:30] und [1:15:45-1:16:00].

⁴² In Wolffhardts Bearbeitung sind die Dialoge zwischen dem Ewigen Juden und dem Heiligen Franziskus und die Dialoge zwischen dem Tragischen Herrn und dem Unsterblichen (einem Mitglied der Académie Française) ebenso gestrichen wie die drastische Selbstentlarvung des rassistischen deutschen Mütterwahns durch den Mann der Gestapo, der im Stück wie in der Bear-

Die Bearbeitung von Komödienformen mit gesellschaftskritischer Thematik setzt Wolffhardt auch mit Max Frischs *Biedermann und die Brandstifter*, 1966 bei *Radio Bremen* produziert und 1967 ausgestrahlt, fort. Die Fernsehfassung ist gegenüber dem Bühnenstück stark verändert; der Chor, der Akademiker und das Nachspiel fehlen und Herr Biedermann wird in einem Fernsehstudio von einem Reporter zu den Geschehnissen interviewt, die in Form von Rückblenden einge- spielt werden. Diese Veränderungen führten bei einem nicht geringen Teil der zeitgenössischen Rezensionen zu heftiger Ablehnung und Kritik an Wolffhardt; allerdings übersahen die Kritiker, bis auf Hellmuth Karasek, dass Max Frisch, der noch vor dem Bühnenstück schon 1952/53 aus der frühen *Burleske* ein Hörspiel entwickelt hatte, selbst die Fernsehfassung geschrieben und mit Wolffhardt eng zusammengearbeitet hatte.⁴³ Die Kritiker übersahen neben den Transformationen des Bühnenstücks, die nicht allein durch die fingierte Interviewsituation erreicht wurden, allerdings auch die enge Verknüpfung von fernsehspezifischer Bildästhetik mit der polemisch-satirischen Parabel von Frischs „Lehrstück ohne Lehre“. Bildkomposition und Kameraoperationen bewirken zu einem wesentlichen Teil in den Spiel- wie in den Interviewsequenzen mit Reißschwenks, perspektivisch angeschnittenen Einstellungen, extremen Untersichten und ironisierenden Zooms insbesondere auf Biedermanns Gesicht und seine ratlosen oder um Einverständnis buhlenden Blicke in die Kamera die Demaskierung des verlogenen Spießers als Mitläufer und Täter. Einmal mehr verwendet hier Wolffhardt die Möglichkeiten der Ästhetik der Fernsehkamera über die Kommentierung hinaus als diegetische Mittel. Darüber hinaus ist die Fernsehfassung von *Biedermann und die Brandstifter* neben dem intermedialen Spiel zwischen Bühnenstück und fernsehspezifischer Interviewsituation aber auch ein frühes Beispiel für das selbstreferentielle Spiel des Fernsehens mit sich selbst. Zur ersten Ausstrahlung wurde *Biedermann und die Brandstifter* als Teil der (fingierten) Sendereihe *Der unbekannte Zeitgenosse* angesagt und begann ohne Vorspann oder andere Hinweise mit einer Interviewsituation im Studio, die den dokumentarischen und authentischen Charakter des Dargestellten belegen sollte. Zudem schien die Glaubwürdigkeit des Fernsehens durch den Reporter verbürgt, der das Interview mit Herrn Biedermann führte, denn er wurde vom damaligen Chefreporter des NDR, Her-

beitung als Tourist auftritt. Offenbar schien Wolffhardt die Kritik an der französischen Kollaboration 1967 nicht mehr, die Kritik an der rassistischen deutschen Sexualpolitik der Nazis – das jus sanguinis besteht bis heute – und Werfels bösen Blick auf die deutsche Mutter noch immer nicht dem deutschen Fernsehpublikum zumuten zu wollen.

⁴³ Die Kritiken zur Fernsehfassung von *Biedermann und die Brandstifter* finden sich in Springmann, Ingo, 1995, S. 89-92. In einem Interview reagierte Max Frisch auf die Kritik an Wolffhardt: „Die Rüge war fehl am Platz, denn wir hatten das Stück zusammen geändert. Statt der Chöre wurde ein Interview eingesetzt, in dem Herr Biedermann nach der Brandkatastrophe zu seinem eigenen Schicksal Stellung nimmt.“ (Zitiert nach Springmann, Ingo, 1995, S. 49).

mann Rockmann gespielt.⁴⁴ Zum Schluss des ironischen Spiels mit der Realität des Fernsehens, des zu sich selbst gekommenen Massenmediums, verrutscht das Fernsbild, denn die Brandstifter sind im Fernsehstudio und das Fernsehen ist bei Biedermann angekommen.

Literatur- und Medienverzeichnis

Primärliteratur und Fernsehspiele

- Brecht, Bertolt:** Die Kleinbürgerhochzeit. In: Ders.: Gesammelte Werke, Bd. 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967. S. 2713-2744.
- Ders.:** Schweyk im Zweiten Weltkrieg. In: Ders.: Gesammelte Werke, Bd. 5. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967. S. 1913-1997.
- Frisch, Max:** Biedermann und die Brandstifter. Ein Lehrstück ohne Lehre. (Mit einem Nachspiel). In: Ders.: Stücke, Bd. 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1962. S. 87-156.
- Werfel, Franz:** Jacobowsky und der Oberst. In: Ders.: Gesammelte Werke. Die Dramen. Bd. II. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1959. S. 241-340.
- Wolffhardt, Rainer:** Einige Gedanken über Fernsehregie. In: Schöffler, Heinz (Hrsg.): Fernsehstücke. Frankfurt am Main: Fischer TB 1972. S. 388-393.
- Ders.:** Der Hauptmann von Köpenick. SDR 1961.
- Ders.:** Schweyk im Zweiten Weltkrieg. SDR 1961.
- Ders.:** Becket oder Die Ehre Gottes. SDR 1962.
- Ders.:** Biedermann und die Brandstifter. Radio Bremen 1967
- Ders.:** Jacobowsky und der Oberst. SDR 1967
- Ders.:** Kleinbürgerhochzeit. Radio Bremen 1969.
- Zuckmayer, Carl:** Der Hauptmann von Köpenick. Theaterstücke 1929-1937. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1995. S. 7-148.

Sekundärliteratur

- Bäumer, Rolf M.:** Rettung des Theaters im Film – Zerstörung des Theaters im Fernsehen? In: Bolwin, Rolf; Seibert, Peter (Hrsg.): Theater und Fernsehen. Bilanz einer Beziehung. Opladen: Westdeutscher Verlag 1996. S. 113-126.
- Beutelschmidt, Thomas; Hinz, Hans-Martin; Steinlein, Rüdiger; Wrage, Henning (Hrsg.):** Das literarische Fernsehen. Beiträge zur deutsch-deutschen Medienkultur. Frankfurt am Main: Peter Lang 2007.

⁴⁴ Neben dem sich in seiner Fernsehfunktion selbst spielenden Hermann Rockmann spielten Siegfried Lowitz, Bruni Löbel, Harry Kalenberg, Herbert Bötticher, Ruth Drexel und Joachim Giese.

- Bleicher, Joan Kristin:** Chronik zur Programmgeschichte des deutschen Fernsehens. Berlin: rainer bohn verlag 1993.
- Eckert, Gerhard:** Die Kunst des Fernsehens. Emsdetten: Lechte 1953.
- Durzak, Manfred:** Literatur auf dem Bildschirm. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1989.
- Gottschalk, Hans:** Fernsehspiel und Fernsehfilm [1954]. In: Schneider, Irmela (Hrsg.): Dramaturgie des Fernsehspiels. Die Diskussion um das Fernsehspiel 1952-1979. München: Wilhelm Fink Verlag 1980. S. 67-70.
- Ders.:** Die neue Poesie des Fernsehens. Gedanken zum Fernsehspiel [1956]. In: Schneider, Irmela (Hrsg.): Dramaturgie des Fernsehspiels. Die Diskussion um das Fernsehspiel 1952-1979. München: Wilhelm Fink Verlag 1980. S. 76-83.
- Ders.:** Fernsehen – Chance für die Kunst? [1961]. In: Schneider, Irmela (Hrsg.): Dramaturgie des Fernsehspiels. Die Diskussion um das Fernsehspiel 1952-1979. München: Wilhelm Fink Verlag 1980. S. 129-132.
- Hickethier, Knut:** Das Fernsehspiel der Bundesrepublik. Themen, Form, Struktur, Theorie und Geschichte 1951-1977. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1980.
- Ders.:** Klassiker im Fernsehen. Fernsehtheater oder Theaterfernsehen? In: TheaterZeitschrift. H. 11, Schwalbach/ Ts. 1985. S. 102-118.
- Ders.:** Literatur als Starthilfe. Die Literaturverfilmung und das bundesdeutsche Fernsehen. In: Beutelschmidt, Thomas; Hinz, Hans-Martin; Steinlein, Rüdiger; Wrage, Henning (Hrsg.): Das literarische Fernsehen. Beiträge zur deutsch-deutschen Medienkultur. Frankfurt am Main: Peter Lang 2007. S. 65-82.
- Helbig, Jörg (Hrsg.):** Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1998.
- Knust, Herbert (Hrsg.):** Materialien zu Bertolt Brechts „Schweyk im zweiten (sic) Weltkrieg“. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1974.
- Lemke, Inga (Hrsg.):** Theaterbühne – Fernsbilder. Sprech-, Musik- und Tanztheater im und für das Fernsehen. Anif/ Salzburg: Verlag Müller-Speiser 1998.
- Lemke, Inga:** Das Spektrum und die Ästhetik der Theaterverfilmungen in Deutschland. In: Beutelschmidt, Thomas; Hinz, Hans-Martin; Steinlein, Rüdiger; Wrage, Henning (Hrsg.): Das literarische Fernsehen. Beiträge zur deutsch-deutschen Medienkultur. Frankfurt am Main: Peter Lang 2007. S. 95-111.
- Paech, Joachim:** Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figuretionen. In: Helbig, Jörg (Hrsg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin: Erich Schmidt Verlag. 1998. S. 14-30.
- Paech, Joachim; Schröter, Jens (Hrsg.):** Intermedialität – Analog/ Digital. Theorien, Methoden, Analysen. München: Wilhelm Fink Verlag 2008.
- Rosenstein, Doris; Seibert, Peter; Gompper, Renate:** Theatersendungen im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland. In: Schanze, Helmut; Zimmermann, Bernhard (Hrsg.): Das Fernsehen und die Künste. Geschichte des Fernsehens der Bundesrepublik Deutschland. Bd.2. München: Wilhelm Fink Verlag 1994. S. 159-226.
- Rüden, Peter von (Hrsg.):** Das Fernsehspiel. München: Wilhelm Fink Verlag. 1975.

- Schmitz, Walter (Hrsg.):** Max Frisch. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1987.
- Ders. (Hrsg.):** Materialien zu Max Frisch „Biedermann und die Brandstifter“. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.
- Schneider, Irmela (Hrsg.):** Dramaturgie des Fernsehspiels. Die Diskussion um das Fernsehspiel 1952-1979. München: Wilhelm Fink Verlag 1980.
- Schwitzke, Heinz:** Das Wort und die Bilder [1960]. In: Schneider, Irmela (Hrsg.): Dramaturgie des Fernsehspiels. Die Diskussion um das Fernsehspiel 1952-1979. München: Wilhelm Fink Verlag 1980. S. 106-124.
- Springmann, Ingo (Hrsg.):** Max Frisch „Biedermann und die Brandstifter“. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Reclam 1995.
- Storz, Oliver:** Gibt es schon Fernseh-Regeln, und wie kann man sie lernen? [1963]. In: Schneider, Irmela (Hrsg.): Dramaturgie des Fernsehspiels. Die Diskussion um das Fernsehspiel 1952-1979. München: Wilhelm Fink Verlag 1980. S. 133-141.

Von Hungerkünstlern, die heimlich essen

Rainer Wolffhardts *Moral* (1958)

I. Einleitung

*Moral? Als Theorie ist das alles nicht so übel.*¹

Um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert entstehen im Zuge der sog. Sittlichkeitsbewegung überall in Europa Vereine zur Wahrung und Hebung der öffentlichen Moral. Ihre Statuten, die vor allem gegen die staatlicherseits regulierte Prostitution gerichtet sind, sehen die Befolgung sittlichen Verhaltens zum Schutz von Ehe und Familie vor. So soll die gesellschaftliche Ordnung dauerhaft aufrecht erhalten werden können.

Im Jahr 1904 stößt dem bayerischen Autor Ludwig Thoma nicht die von den Sittlichkeitsvereinen propagierte Moral als solche und auch nicht die tatsächlich waltende Unmoral auf, sondern die Scheinmoral dieser Bewegung. Gegen diese Scheinmoral und ihre Vertreter ist sein im *Simplificissimus* unter dem Pseudonym Peter Schlemihl erschienenes Gedicht *An die Sittlichkeitsprediger in Köln am Rheine* gerichtet.² Dieses boshafte Pamphlet gegen die Sittenwächter trägt Thoma sechs Wochen Haft wegen Beleidigung ein – und seinen Lesern die während der Verbüßung der Strafe im Gefängnis Stadelheim begonnene, am 20. November 1908 im Kleinen Theater in Berlin uraufgeführte Komödie *Moral*. Thomas überaus erfolgreiches Theaterstück ist dergestalt direkt gegen ein gesellschaftliches Phänomen seiner Zeit gerichtet und weist somit sozialkritische Dimensionen auf, die über den Rahmen eines bloßen innerliterarischen Diskurses hinausweisen.

Dass Thomas Schreibenanlass an konkrete Bedingungen seiner Zeit gebunden ist, provoziert die Frage, warum der Stoff fast ein halbes Jahrhundert später – zu einer Zeit, in der Sittlichkeitsvereine von der Bildfläche verschwunden sind – von Rainer Wolffhardt wieder aufgegriffen und filmisch adaptiert wird. Wolffhardts Fernsehspiel kann, so die These, bei aller an Historisches gebundenen Komik und Satirisierung der grotesk anmutenden Erscheinung von Sittlichkeitsvereinen, als ein ‚Vorspiel‘ der sexuellen Revolution der 60er Jahre verstanden werden, in dem gegen Prüderie und Doppelmoral offensiv agiert wird.³

¹ *Moral*, [1:23:10-1:23:12]. Sämtliche Zeitangaben im Fließtext und in den Anmerkungen beziehen sich auf Wolffhardts Fernsehspiel.

² Vgl. *Simplificissimus*, 1904, S. 309.

³ Freilich liegt spätestens mit den Kinsey-Reports (*Sexual Behavior in the Human Male*, 1948 und *Sexual Behavior in the Human Female*, 1953), die 1954 und 1955 in Deutschland erschienen, das

Die folgenden Überlegungen stellen Wolffhardts Umgestaltungen des Fernsehspiels gegenüber der dramatischen Vorlage Thomas ins Zentrum. So ist zu fragen, welche Akzentverschiebungen Wolffhardt bei seiner filmischen Adaption vornimmt, um die Komödie von 1909 zu aktualisieren. Mittels welcher Veränderungen gegenüber dem literarischen Text wird im Fernsehspiel versucht, das Interesse des Publikums von 1958 für ein vermeintlich der Vergangenheit zuzurechnendes Sujet zu wecken? Da Wolffhardt das Figurenrepertoire deutlich reduziert, rücken hier Aspekte der veränderten Figurenkonstellationen in den Fokus der Aufmerksamkeit. Thoma konstruiert in seinem Stück diskursive Passagen, die im Besonderen künstlerische, philosophische und sozialkritische Gegenstände berühren. Einige dieser Diskurse innerhalb der Welt des Spiels erfahren, im Zusammenhang mit der reduzierten Figurenkonstellation, eine Verschiebung oder abweichende Gewichtung; die gilt es zu untersuchen. Blendet also Wolffhardt diese intellektuellen Tiefendimensionen aus oder bricht sich deren Gegenstandsbereich in anderer Erscheinung Bahn?

Durchwirkt sind die folgenden Ausführungen von einer Auseinandersetzung mit Wolffhardts Filmästhetik. Es wird sich dabei herauskristallisieren, welche Faktoren dem Stoff allgemeine Gültigkeit verleihen.

II. Ein moralischer Kunstdiskurs

Den ersten Akt habe ich absichtlich ohne starke Handlung gelassen. Zum ersten wollte ich ein Gesellschaftsbild geben, die konventionellen Ansichten schildern, hauptsächlich aber zeigen, daß gerade eine feingebildete Frau alle Gründe gegen Heuchelei und Prüderie finden soll. Ich gab die Herrenwelt als minderwertig. [...] Im zweiten und dritten Akt wollte ich von Szene zu Szene steigern, dabei aber trotz allen Ulkes das ernste Moment durchklingen lassen, daß unsere gesellschaftliche Moral nur persönliche Richtpunkte hat.⁴

Diese Bemerkungen Ludwig Thoma zum Aufbau und zu den Figuren seines Bühnenstücks *Moral* lassen erkennen, dass er sich der dramaturgischen Schwierigkeiten beziehungsweise den Problemen hinsichtlich der Bühnenwirksamkeit des ersten Akts seiner Komödie durchaus bewusst war. Handlungsarmut ist eben nicht gerade die Idealstrategie für die Umsetzung eines heiteren Stoffes. Textliche und dramaturgische Differenzen zwischen Thomas Text und Wolffhardts

Thema in der Luft. Mit Herbert Marcuses *Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud* von 1955 (deutsch: *Triebstruktur und Gesellschaft. Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud*, 1957) bereitet zudem ein prominenter Vertreter der kritischen Theorie die sexuelle Befreiung der 1960er Jahre vor.

⁴ Ludwig Thoma an Conrad Haussmann, 21. Oktober 1908. In: Keller, Anton, 1963, S. 210f.

Fernsehspiel finden sich dementsprechend vorwiegend im ersten Akt. Thoma setzt in diesem expositorischen Akt auf ein gemächliches Tempo und baut die Figuren- und Konfliktkonstellationen langsam auf. Erst in der sechsten und letzten Szene des ersten Akts kommt man, initiiert durch die freigeistige und empörte Frau Lund,⁵ auf den Sittlichkeitsverein zu sprechen. Die übrigen Szenen des Akts hingegen desavouieren vor allem die politische Insuffizienz des für den Reichstag kandidierenden Rentiers Beermann und dekuvirieren, in einer Auseinandersetzung zwischen Künstlern und Bildungsbürgern, die naive und romantisierende Kunstauffassung der selbsternannten bourgeoisen Kunstliebhaber.

Diese unmittelbare, plakative Konfrontation von Kunstproduzenten und -rezipienten weicht bei Wolffhardt einer Dramaturgie, die diesen Diskurs en passant und gewissermaßen indirekt mitliefert. So fürchtet Beermann, seine Tochter Effie habe anlässlich eines Museumsbesuchs dort womöglich gar „Nuditäten“ [14:14] zu sehen bekommen, zumal ein Künstler sie begleitete. Beermann entlarvt sich in Wolffhardts Umsetzung selbst als Bildungsphilister im Sinne Nietzsches. Er vermag Kunst und Realität nicht voneinander zu unterscheiden – die künstlerische Umsetzung von Nacktheit wird mit Pornografie gleichgesetzt – und behauptet dennoch zu wissen, was ästhetischen Wert besitzt.⁶ Rechtfertigungen der Tochter – „Papa, es handelt sich doch um Kunst“ [14:16] – werden rigoros abgewehrt, womit der Patriarch sein Urteil zementiert. Die Begleitung seiner Tochter durch einen Künstler – ein in Wolffhardts Inszenierung ergänztes Detail – lässt in Beermanns Wahrnehmungsperspektive selbst einen unverfänglichen Museumsbesuch als anrühige Unternehmung erscheinen. Auch diese bildungsbürgerliche Klischeevorstellung vom Künstler als windiger Existenz verrät mehr über Beermanns mentale Dispositionen, als dass sie Erkenntnisse widerspiegelt, die auf persönlichen Erfahrungen mit der Bohemekultur fußen. Seine Phantasie allein konstruiert einen Zusammenhang zwischen Kunst und Unmoral. Beermanns didaktischer Impetus gegenüber seiner Tochter, seine Warnung vor den moralischen Untiefen seiner Um- und Mitwelt weist bei Wolffhardt vielmehr zurück auf Beermanns eigene Vertrautheit mit der Welt des moralischen Zwielflichts.

⁵ Zum skandinavisch klingenden Namen *Lund* und dem damit verbundenem Einfluss Ellen Keys auf Thomas Komödie vgl. Gajek, Bernhard, 1996, S. 49f. Gajek arbeitet hier die Bedeutung von Keys Abhandlung *Über Liebe und Ehe* für die Anlage der freisinnigen Frau Lund in Thomas Stück heraus.

⁶ In Thomas Komödie wird Nietzsches Kategorie des Bildungsphilisters während eines Wortwechsels zwischen dem Schriftsteller Dobler, dem Verfasser des *Armen Hans*, und dem Kommerzienrat Bolland, der seinen Unmut über künstlerische Sujets seiner *Zeit* äußert, weitaus pointierter herausgearbeitet und satirisch überhöht: „Das ist's ja, was ich sage. Immer diese Armeleutegeschichten! Aber daß'n Mensch mal ordentlich verdient, daß'n Mensch was wird, das ist doch auch poetisch!“ (Thoma, Ludwig, 2009, S. 11) Insgesamt dienen auffallend weite Teile der expositorischen ersten beiden Szenen von Thomas Stück der Karikierung des einfältigen Kunstverständnisses des Bildungsbürgertums.

Im Umkehrschluss wäre also aus dem Kunstverständnis Beermanns zu folgern, dass die bei Wolffhardt vor der Eingangs- und nach der Schlusszene zu sehende Plastik [00:11-00:35 und 1:26:25-1:26:42] einer nackten Schönen den Honoratioren des Sittlichkeitsvereins zur Befriedigung eines erotischen Verlangens dient und nicht als reines Kunstobjekt um seines ästhetischen Mehrwerts geschätzt wird. Die Büste spiegelt den Komplex der Doppelmoral wie in einem Brennglas wider; so kann sie nach außen den vermeintlichen Kunstsinn der Vereinsmitglieder repräsentieren und gleichzeitig als erotischer Reiz für die Sittlichkeitswächter fungieren. Das ambivalente Moment des Artefakts wird in dieser Lesart des Fernsehspiels um eines gesteigerten Lustgewinns willen seitens der Moralvertreter instrumentalisiert.

Die in Thomas Komödie auch von den Figuren Adolf und Klara Bolland vertretene naive Kunstauffassung des Bildungsbürgertums schreibt Wolffhardt in seinem Fernsehspiel der Wagnerianerin Klara Bolland zu [15:01-15:20]: „Ach, Wagner ist doch das einzig Befreiende!“ [15:17-15:20] Anders als Thoma, setzt Wolffhardt weniger auf eine erotische als vielmehr auf eine eskapistische Funktionalisierung von Kunst. Mit dieser pathetischen Aussage, die Wolffhardt Klara Bolland in den Mund legt, werden dominant kathartische Effekte von Wagners Musikdramen betont. So kann Klara Bollands Kunstauffassung eine unheilvolle Allianz mit der des Professors Wasner eingehen. Ästhetische Naivität verbindet sich über Wasner mit ausgeprägt nationalistischen Dimensionen eines Kulturkonservatismus.

Wolffhardt akzentuiert nicht nur Thomas Diskurs über Kunst folgenreich neu, er reduziert auch – mit ebenfalls weitreichenden Konsequenzen – das Figurenrepertoire. Neben dem Schriftsteller Dobler und der Malerin Koch-Pinneberg streicht Wolffhardt bemerkenswerterweise die bei Thoma so zentrale Rolle der Frau Lund. Im Fernsehspiel *Moral* ist es also nicht mehr eine feingebildete Frau, die Gründe gegen Heuchelei und Prüderie findet, sondern vor allem der Justizrat Dr. Hauser. Insgesamt bleibt aber Thomas Kontrastierung von Vertretern und von Gegnern des Sittlichkeitsvereins erhalten.⁷ Die verbliebenen Figuren übernehmen infolgedessen jeweils Textteile einer gestrichenen Rolle, die kongruent zu ihrer geistig-moralischen Haltung ist. Wolffhardts dramaturgische Umarbeitung speist sich demzufolge aus einer strikten Reduktion des Handlungsgeschehens und einer Um- beziehungsweise Neugestaltung des publikumsunwirksamen ersten Akts. So beginnt das Fernsehspiel mit der von Wolffhardt und Pigge aus-

⁷ Einlässlich – und dabei recht umständlich – wird diese disparate geistige Positionierung in einer Regieanweisung Thomas auch in die räumliche Konstellation der Figuren zueinander gespielt: „Frau Lund hat sich auf das Sofa gesetzt, rechts neben ihr Frau Beermann. Beermann und Bolland haben gegenüber auf Stühlen Platz genommen. An das Sofa gelehnt neben Frau Beermann steht Hauser. Hinter Bolland steht Wasner.“ (Thoma, Ludwig, 2009, S. 14).