

Helmut Heinze; Martin Heinzl

Nachtrag zu den Fernseh-HESSELBACHS. Zur Ästhetik einer Unterhaltungsserie der frühen 60er Jahre

1994

<https://doi.org/10.25969/mediarep/748>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Heinze, Helmut; Heinzl, Martin: Nachtrag zu den Fernseh-HESSELBACHS. Zur Ästhetik einer Unterhaltungsserie der frühen 60er Jahre. In: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 19: Parallele Welten. Fallstudien zur deutschen Fernsehserie (1994), S. 6–30. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/748>.

Nutzungsbedingungen:

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

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

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

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

Helmut Heinze und Martin Heinzl

Nachtrag zu den Fernseh-Hesselbachs.

Zur Ästhetik einer Unterhaltungsserie der frühen 60er Jahre

Wolf Schmidts Hesselbach-Geschichten gehören zu den wenigen Produkten fiktionalen Erzählens, die in mehreren Medien ihr Publikum fanden und die durch die Übernahme von einem Medium in ein anderes nicht an Reiz verloren. Von 1949 bis 1956 gab es die 'Hesselbachs' als Hörfolgen, 1954, 1955 und 1956 als Kinofilm. Als Fernsehserie waren die 'Hesselbachs' auf dem Bildschirm erstmals von 1960 bis 1963 und, nach einer längeren Pause, von 1966 bis 1967 zu sehen.¹ Außerdem veröffentlichte Schmidt eine Auswahl der Hörspieldialoge in Buchform; andere sind in den 50er Jahren außerdem als Texthefte in Laienspiel-Reihen erschienen.² Die medialen Varianten der Hesselbach-Episoden entstanden und reüssierten jeweils in einer Zeit, als sich der Hörfunk, das Kino und schließlich das Fernsehen in der Kultur der Bundesrepublik als Unterhaltungsmedien fest etablierten. Das Kino hatte seine beste Zeit als audiovisuelle Abendunterhaltung in der zweiten Hälfte der 50er Jahre.³ Der Hörfunk wandelte sich in dieser Zeit bereits von einem intensiv rezipierten Leitmedium der elektronischen Abendunterhaltung zu einem ex-

1 24 Folgen vom 22.1.1960 bis 17.11.61 unter dem Serientitel *Die Firma Hesselbach*, fortgesetzt in 18 Folgen vom 15.12.1961 bis zum 29.5.1963 als *Die Familie Hesselbach*. Die Staffel der 9 Folgen vom 1.10.1966 bis zum 7.6.1967 unter dem Serientitel *Herr Hesselbach* unterscheidet sich in Ort und Zeit der fiktiven Handlung von der früheren Serie. Die Staffeln der Fernsehepisoden schließen nicht an die Hörspielfolgen (*Die Familie Hesselbach* in 47 Folgen vom 17.9.1949 bis zum 10.5.1953, *Prokurist a. D. Hesselbach - Büro für Lebensberatung* in 12 Folgen vom 25.10.1953 bis zum 25.4.1954 und *Hesselbach GmbH* in 18 Folgen vom 28.11.1954 bis zum 11.3.1956) im Sinne einer Fortsetzung an, sondern verwerten Teile von ihnen. Die Daten der einzelnen Folgen sind ausführlich dokumentiert in: Sabine Hock 1991, S. 91-95.

2 Wolf Schmidt, 1953. Über 15 Texthefte sind in München bei Buchner erschienen; weitere Stücke sind in Sketchsammlungen veröffentlicht.

3 Vgl. dazu die Entwicklung der Filmproduktionen fürs Kino und die Zahlen der verkauften Kinokarten in: Friedrich P. Kahlenberg: Film. In Wolfgang Benz (Hrsg.): Die Bundesrepublik Deutschland: Geschichte in drei Bänden. Bd. 3. München: Fischer, 1986, S. 389.

tensiv rezipierten 'stand by'-Medium, was sich am allmählich schwindenden Anteil des ausgedruckten Hörfunkprogramms in den Programmzeitschriften ablesen läßt. Das Fernsehen dagegen hatte sich am Anfang der 60er Jahre zweifelsfrei als Medium von hohem ökonomischem und politischem Gewicht etabliert, mit zu dieser Zeit noch unabsehbaren Expansionschancen. Die frühen 60er Jahre sind fernsehgeschichtlich charakterisiert durch die Auseinandersetzungen um ein zweites Programm, durch die Institutionalisierung des Werbefernsehens in Gestalt kommerzieller Tochtergesellschaften der ARD-Anstalten, durch eine quantitative Ausweitung des Programmangebots und, damit zusammenhängend, durch den verstärkten Zukauf von Filmen.⁴ In diese Phase hinein entstanden die ersten Fernsehvarianten des Hesselbach-Stoffes.

Der Publikumserfolg der Hesselbach-Serie blieb nicht auf die Entstehungszeit beschränkt. 1986 sendete der Hessische Rundfunk im Dritten Programm des ARD-Fernsehens eine Wiederholung sämtlicher Folgen der Staffeln *Die Firma Hesselbach* und *Die Familie Hesselbach*. Im Hörfunk wurden die alten Hesselbach-Hörspielfolgen ebenfalls wiederholt. Wenn die 'Hesselbachs' auch nie das gleiche publizistische Echo fanden wie beispielsweise die Dauerserie der 80er und 90er Jahre *Lindenstraße*, so erfährt sie bis heute eine gewisse Aufmerksamkeit in der akademischen Fernsehforschung, wobei sich in den 90er Jahren bestimmte Perspektivwechsel abzeichnen. Nachdem in fernsehwissenschaftlichen Arbeiten die Hesselbach-Staffeln lange Zeit vor allem im Hinblick auf ideologische Sozialmuster in der Stoffschicht konsultiert und diskutiert wurden,⁵ schrieben Studentinnen und Studenten der Universität Frankfurt - offensichtlich Fans der Serie - ein Büchlein über 'ihre' Hörfunk-

4 Vgl. zur Entwicklung des Serienprogramms und des Serienmarktes in dieser Phase auch: Prugger 1994.

5 Prototypisch ist die Arbeit von Christa Wichterich: *Unsere Nachbarn heute abend: Familienserien im Fernsehen*, Frankfurt/Main, New York 1979. Sie untersucht in "ideologiekritischen Inhaltsanalysen" die Funktion der Familie und betrieblichen Machtstrukturen in ausgewählten deutschen Familienserien (Wichterich, *Unsere Nachbarn heute abend*, zu den 'Hesselbachs' vgl. 28-41). Eine Dissertation von 1994 (Beile 1994, hier insb. die Ss. 201-228) zeigt die Beharrlichkeit, mit der die immergleiche Auswahl von vier oder fünf bekannten Familienserien auf ihre Stoffschicht reduziert wird, um sie mehr oder weniger naiv angesetzten soziologischen Analysen zu unterziehen. Als positive Ausnahme soll an dieser Stelle ausdrücklich eine gut recherchierte Marburger Magisterarbeit erwähnt werden: Peulings, *Inhalt und Struktur einer frühen Fernsehserie*. Diese Arbeit enthält neben Angaben und Deutungen zum 'Inhalt' immerhin auch umfangreiche Protokolle und Analysen zur filmischen Machart der Serie. Daß die Serie nicht generell als soziales Rollenmuster, als Vorlage zur lebenspraktischen Lösung von Problemen taugt, wird - nicht zufällig - am Beispiel der 'Hesselbachs' thematisiert in: Günter Giesenfeld und Prisca Prugger 1993, S. 357.

Film und Fernseh-Hesselbachs.⁶ Im Frühjahr 1994 veranstaltete ein Frankfurter Kino eine Filmnacht mit 'Hesselbach'-Episoden aus den Fernsehserien; in Weilburg gründete ein Gymnasiast einen Hesselbach-Fanclub.⁷

Viele der Fernsehzuschauer, die Autorinnen und Autoren des Bandes *Die Hesselbachs* und die Mehrzahl der Frankfurter Kinobesucher gehören Generationen an, die keine nostalgischen Erinnerungen an die Wirtschaftswunderzeit und Nierentisch-Ära haben. Der Spaß am Fremden, Altbackenen allein kann nicht die Attraktivität der 'Hesselbachs' ausmachen. Wiederholungen von Familienserien aus den 60er Jahre wie Heinz Oskar Wuttigs *Alle meine Tiere* oder *Der Forellenhof* fanden zwar Zuschauer, aber es bildete sich nie eine Zuhörer- und Zuschauergemeinde wie bei den 'Hesselbachs'. Schon gar nicht werden die wenigen erhaltenen Streifen der ersten und zu ihrer Zeit populären Familienserie der 50er Jahre, *Unsere Nachbarn heute abend: Die Familie Schölermann*,⁸ wieder gesendet; kaum einer fände zureichendes Vergnügen an ihnen.

Die Ursache für den Rezeptionserfolg der Hesselbach-Serien im Fernsehen liegt in der Qualität der Plots und der Inszenierung - und sie liegt in einer semiotischen Raffinesse, die im Rahmen der Serienform zugleich die Form der Serie selbst darstellt und auf diese Weise mitunter eine spielerisch-heitere Distanz zum filmisch erzählten Geschehen an den Tag legt, die den meisten Fernsehserien fremd ist. Diese Distanz macht auch den wesentlichen Unterschied zu den Hesselbach-Hörfolgen aus.

Weniger die Fernsehzuschauer als vielmehr die zeitgenössischen Kritiker der 60er Jahre haben die ersten Folgen der Fernsehserie *Die Firma Hesselbach* noch ganz unter dem Eindruck der damals gerade ausgelaufenen Live-Serie *Unsere Nachbarn heute abend* wahrgenommen. Das machte sie entweder blind für die spezifischen Qualitäten der Hesselbach-Serie, oder sie nahmen diese wahr und verurteilten sie. Typisch für die damals vorherrschenden Beurteilungsmuster ist eine Rezension zu den ersten Folgen von *Die Firma Hesselbach*.

"Man wird sich durch den Beifall, den diese Reihe im Publikum findet, nicht darüber hinwegtäuschen lassen dürfen, daß hier ein sehr bequemer Weg gewählt

6 Butteron u.a. 1991. Das Buch erschien im Eichborn-Verlag zusammen mit einer Auswahl alter Hesselbach-Hörfolgen auf einer Audiokassette.

7 Letzteres nach Aussage von Jost Siedhoff in einem Interview am 15. November 1994 in Hückeswagen/Bergisches Land.

8 110 Folgen vom 29.9.1954 bis 25.3.1960. Die Serie wurde in der Regel live gesendet. Einige Folgen aber wurden aufgezeichnet, darunter die 50. Folge vom 6.2.1957 sowie die vom Regisseur Rupert Essberger so bezeichneten "Urlaubsfilme", die von vornherein außerhalb des Studios auf 16mm und 35mm Film produziert wurden. Vgl. zur Technik auch: Heinze 1994.

worden ist. [...] Bei den Hesselbachs [...] begegnet uns der schöne, unwahre Schein. Nicht einmal die Figuren sind glaubwürdig (das war bei den 'Schölermanns' noch der Fall), sie sind deftig bis hin zu gewissen Millowitsch-Konturen. Solche Verzeichnungen wären noch hinzunehmen, wenn das, was diese Figuren erleben und uns miterleben lassen, der Rede wert wäre. Der Trick bei dieser Reihe besteht aber darin, daß alle Konflikte sich als Scheinkonflikte herausstellen, und eben das stimmt uns bedenklich. Grundsätzlich ist und bleibt alles in bester Ordnung, nur kleine Mißverständnisse oder Zufälle können das immer sonnige Dasein trüben."⁹

Der Kritiker nahm die 'Hesselbachs' so ernst, wie die 'Schölermanns' ernst genommen werden wollten, und verurteilte das scheinbar Uernste. Ihm kam es nicht in den Sinn, daß gerade der *offene* Komödiencharakter und das Spielerische der Serie das Etikett eines schönen und *wahren Scheins* verdient haben und daß die Frage nach der Wirklichkeitstreue der fiktionalen Geschichten unter diesen Umständen unangemessen sein könnte.

Ergänzend zu den bisher erschienenen Ausführungen zu den Hesselbach-Serien soll im Folgenden auf einige Aspekte der erzählerischen Anlage und der filmischen Realisierung der Serie hingewiesen werden. Die angeführten Beispiele sind dabei mehr im Hinblick auf Außergewöhnliches und Bemerkenswertes gewählt; im Vordergrund sollen Glanzpunkte der Serie stehen. Daß man in den 'Hesselbachs' auch viel Abgedroschenes, Routiniertes und Unzulängliches findet, bedarf keiner weiteren Erwähnung.

Das Szenische

In den Serienstaffeln *Die Firma Hesselbach* und *Die Familie Hesselbach* finden sich Passagen, in denen die erzählerische Dimension mit der ästhetischen verschränkt ist. In der Ausgestaltung des Szenischen, in der Häufung polyvalenter, 'reicher' szenischer Elemente unterscheidet sich die Hesselbach-Serie nicht nur von der vorangegangenen Schölermann-Serie, sondern auch von den meisten Familienserien der nachfolgenden Fernsehjahre und -jahrzehnte. Viele visuelle und akustische Ereignisse der szenischen Schicht können doppelt gelesen werden: sie dienen gleichermaßen der Darstellung der Ereignisse wie der Gestaltung der ästhetischen Dimension. Einerseits entfaltet diese von der fiktiven Welt der Serie unabhängige, sich nach einer eigenen Logik entwickelnde Muster. Andererseits bezieht sie sich vermittelnd, kommentierend und ironisierend wieder auf die fiktive Welt mit ihren nur scheinbar naiv erzählten alltäglichen Katastrophen.

9 "Traumland der Konfliktlosigkeit" 1960, S. 10.

Die Hesselbach-Serie ist in ihrer szenischen Schicht durch drei Merkmale geprägt: erstens durch das Prinzip der ständigen Bewegung mit beschleunigenden und verzögernden Momenten. Dieses Merkmal hat keinen spezifischen Bezug zum Seriellen, strukturiert aber das Erzählen. Zweitens enthält die Serie ein ausgeprägtes Spiel mit Konstanz und Variation. Dieses setzt das Serielle als Folie voraus, vor der allein die Beibehaltung und die Abweichung für den Zuschauer erfahrbar sind. Drittens schließlich finden sich Symbolisierungen des Seriellen in szenischen Arrangements. Sie stellen eine Art ästhetischer Reflexion des Seriellen in der Serie und durch die Serie selbst dar.

Die 'Hesselbachs' gehören zu den wenigen Serien in der Geschichte des bundesdeutschen Fernsehens, die dem Zuschauer eine für das Genre der Familienserie eher untypische Ausgestaltung der ästhetischen Dimension des Szenischen bieten. Sie haben den seltenen Vorzug, daß sie dem Zuschauer mehrere Lesarten des Szenischen anbieten, aber sie zwingen ihn nicht, mehr als die erzählte Geschichte wahrzunehmen. Der Grundeindruck ist in den besseren der Hesselbach-Folgen der einer leicht und schnell erzählten Geschichte ohne Längen und Leerlauf, die Basis dieser Qualität liegt in der filmhandwerklichen Präzision.

Am Ende der 50er Jahre schwindet in der Geschichte des bundesdeutschen Fernsehens allmählich die bis dahin prägende Vorstellung, das Fernsehen unterscheide sich von den anderen Massenmedien, insbesondere vom Kino und vom Hörfunk durch besondere Authentizität. In dem Maße, in welchem sich das Fernsehen im System der Massenmedien etablierte, legte es seinen didaktisierenden und moralisierenden Gestus ab. Allein schon durch die allgemeine Ausdehnung der Sendezeit und durch die Einführung von Werberahmenprogrammen, bei denen betriebswirtschaftliche Gesichtspunkte eine größere Rolle als didaktisch-ideologische spielten, wurde im Bereich der fiktionalen Unterhaltung der Anteil an zugekauften (internationalen) Fremdproduktionen erhöht. Das führte zu Veränderungen im Programmumfeld für die Eigenproduktionen. Ob man wollte oder nicht - die Masse der Kauffilme setzte Standards, die man nicht auf Dauer ignorieren konnte. Das Fernsehen übernahm auf dem Feld der fiktionalen Unterhaltung teilweise die Funktion des Kinos.¹⁰

Bei den 'Hesselbachs' zeigt sich die Zäsur zwischen der Fernseh epoche der 50er und der der 60er Jahre in einer bis dahin in den fiktionalen Unterhal-

¹⁰ Ein Beispiel für die gehobenen Standards im nichtfiktionalen Bereich ist das politische Magazin *Panorama*; dieses Magazin konnte sich in seinem publizistischen und politischen Gewicht messen an den Leitblättern der politischen Presse. Vgl. zum ersten politischen Magazin des westdeutschen Fernsehens auch: Lampe/Schumacher 1991, S. 31-84).

tungsfilmern des Fernsehens seltenen Präzision der filmischen Montage, im exakten Timing der Schnitte. Sie erfolgen sekundengenau und tragen zu einem flüssigen Gesamteindruck bei. Man muß nur beobachten, wie eine Figur durch eine Tür von einem in einen anderen Raum tritt. In der Regel erfolgt der Umschnitt just in dem Augenblick, in welchem die Tür halb geöffnet ist. Man kann bei diesen und anderen Details mit Recht darauf hinweisen, daß es sich um längst etablierte Produktionsstandards der Filmkomödie handelt. Eben das ist aber das *fernsehgeschichtlich* Bemerkenswerte an den 'Hesselbachs'. Technisch hat sich die Produktion der beiden Hesselbach-Staffeln noch nicht vollständig vom Produktionsverfahren der 50er Jahre gelöst. Es wurde mit elektronischen TV-Kameras auf eine Filmaufzeichnungsapparatur produziert. Die Einstellungen waren teilweise recht lang; kleine Versprecher mußten gelegentlich hingenommen werden. Auch eine längere oder kompliziertere Einstellung wurde selten in mehr als drei oder vier Takes aufgenommen. Die Produktion einer ganzen Folge dauerte durchschnittlich gerade eine Woche.¹¹ Filmisch war dagegen schon die Produktionsfolge: alle Szenen, die in einem Set gespielt werden konnten, wurden hintereinander abgedreht. Es wurde bewußt für die Apparatur produziert. Für wiederkehrende Standardsituationen und -vorgänge gibt es in den Hesselbach-Folgen standardisierte Darstellungen. Die Inszenierung der Handlung ist von vornherein auf filmgemäße Zeigeweisen hin angelegt; ein Vorgang wird nicht gespielt und dabei abgefilmt, sondern im Bewußtsein seiner filmischen Wirkung in Szene gesetzt. Bei der Montage der 'Hesselbachs' werden handlungsirrelevante Vorgänge in der Regel präzise ausgeblendet. Der Schnitt erfolgt in dem Augenblick, in dem das letzte entscheidende Wort eines Dialogs oder die letzte entscheidende Geste einer Szene ausgeführt ist - keine Sekunde später. Dieser im Wortsinne rechtzeitige Schnitt vermeidet leerlaufende visuelle und akustische Information, die nicht zum Plot, zum Sinn der Geschichte beiträgt. Zugleich hebt der punktgenaue Schnitt die häufig am Ende einer Szene erfolgende Pointe hervor und trägt auf diese Weise zur Verständlichkeit der Handlung bei. Für das Timing des Spiels, die Abfolge von Handlungen und Dialogen innerhalb einer Szene gilt das gleiche wie für die Montage bei der Nachbearbeitung: auch ihr Einsatz ist - gerade im Vergleich mit analogen Szenen bei den 'Schölermanns' - auffällig präzise im Sinne der Vermeidung von Leerlauf. Bewegung, Körperhaltung, Gestik und dialogische Pointe sind wirksam aufeinander abgestimmt; sinnlose Lücken, vom Kern des Geschehens ablenkende Gänge oder Sätze werden vermieden.¹²

¹¹ Nach der Erinnerung von Jost Siedhoff.

¹² Letzteres hat weniger mit der aufs filmische angelegten Produktionsweise als vielmehr mit den schauspielerischen Qualitäten der Darsteller zu tun, deren Sinn für die pointierende Darstellung

Wechsel der Töne

Zur zeitlichen Präzision bei der filmischen Montage der einzelnen Szene und zum zeitgenauen Spiel auf die Pointen hin kommt der Sinn für den Rhythmus des Ganzen. Dieser ist in einzelnen Folgen stärker ausgeprägt als in anderen; außerdem scheinen die formalästhetischen Effekte in den späteren Folgen der Staffel *Die Firma Hesselbach* und vor allem in *Die Familie Hesselbach* immer mehr in den Hintergrund zu treten.

Der Eindruck eines Rhythmus' ergibt sich aus einem spürbaren Wechsel des Tempos und der Stimmungen. Ein knapper Schnitt bedeutet nicht zwangsläufig ein durchgängig hohes Tempo der Spielhandlung. Das eine hat mit dem anderen nicht unmittelbar zu tun. Das filmische Erzählen ist frei, die Handlungen auf eine Weise in Szene zu setzen, die den Eindruck von Schnelligkeit oder Langsamkeit erzeugt. Der Eindruck eines szenischen Rhythmus basiert bei den 'Hesselbachs' auf etwas, das man als einen *Wechsel der Töne* bezeichnen kann.

Gemeint ist ein Wechsel von Erzählhaltungen und von Stimmungen, von ästhetischen Modi, oft in mehr oder weniger fester Verbindung mit wiederkehrenden Topoi. Unter den wechselnden Tönen kann man bei den 'Hesselbachs' einen dramatischen, einen epischen und einen lyrischen unterscheiden. Diese Töne sind nicht gleichzusetzen mit Darstellungstechniken. Im dramatischen Ton sind Szenen gehalten, in denen die Handlung vorangetrieben wird. Ein häufiges szenisches Mittel ist die Rede. Der epische Ton bezeichnet distanzierend geschilderte Passagen. Diese kommen häufig in Form stummen Spiels vor. Ein lyrisch-elegischer Ton herrscht vor in Monologen des Protagonisten. Diese Monologe sind szenisch notdürftig als Selbstgespräch dargestellt, eigentlich aber unterbrechen sie die Handlung, und nicht die Figur des Herrn Hesselbach räsonniert über die Welt (auch nicht der Autor Wolf Schmidt), sondern ein lyrisches Subjekt, das keinen Ort in der fiktiven Welt der Hesselbachs hat.

Am häufigsten sind dramatische Dialogszenen. Sie bilden den Motor der Handlung. Das körperliche Spiel der Figuren hat eher begleitende, untermalende Funktion, was eine zugespitzte, kalkulierte Gestik nicht ausschließt. Der Betrachter vollzieht das auf diese Weise gezeigte Geschehen distanzlos mit. Je mehr Aufmerksamkeit der Geschehensverlauf erheischt, desto unauffälliger wird er für den Zuschauer. Dieser Modus des Spiels wird aber von Zeit zu Zeit

mit ihren Erfahrungen aus dem Volkstheater zusammenhängt - und vielleicht auch mit Wolf Schmidts kabarettistischer Vergangenheit mit der Truppe "Die Zeitgenossen" in der unmittelbaren Nachkriegszeit (Sabine Hock 1991, S. 12-13).

unterbrochen durch pantomimische, mit Musik unterlegte Szenen oder durch Szenen, in denen die Sprache in erster Linie zur redundanten Charakterisierung der Figuren, nicht aber zur Darstellung neuer Ereignisse dient. Diese pantomimischen Szenen setzen rhythmische Zäsuren in den Fluß der szenischen Darstellung. Handlung ist nicht mit Bewegung gleichzusetzen, Handlungsstillstand nicht mit Bewegungslosigkeit. Einige der pantomimischen Einlagen zeigen hektische Aktivität von Figuren. Aber diese Aktivität führt zu keiner neuen Situation; sie bringt keine Veränderung in die (fiktive) Welt. Die pantomimischen Passagen könnten verlängert oder verkürzt werden, ohne daß sich an der Story etwas wesentlich ändern würde. Die Erzählung der Handlung setzt aus; statt dessen werden dem Zuschauer Variationen über eine Situation oder über die Figuren in einer besonderen Situation geboten. Der für die Hesselbach-Serie charakteristische Rhythmus filmischen Erzählens ergibt sich durch den Wechsel und die Proportionierung von handlungstreibenden und zustandsbeschreibenden Passagen. Die pantomimischen Szenen stellen Ruhepunkte dar und distanzieren den Betrachter vom Geschehen. Der Zuschauer wird zwischenzeitlich davon entlastet, aus dem Szenischen heraus den Gang der Ereignisse in der fiktiven Welt zu verstehen. Die Variation bei der Charakterschilderung bietet zugleich Redundanz und Abwechslung, sie ist Ruhepunkt und Anknüpfungspunkt für vom räumlichen und zeitlichen Kontinuum der fiktiven Welt losgelöstes Assoziieren. Die Figuren agieren in den pantomimischen Passagen auf eine für sie jeweils charakteristische Weise. Da es sich um Figuren einer Serie handelt, kennt der Zuschauer ihre Eigenheiten und bildet Erwartungen über ihr Verhalten. Insofern haben die episch-pantomimischen Szenen einen besonders engen Bezug zur Serienstruktur der Fernseh-Hesselbachs.

Die Variation einer Situation mit unterschiedlichen Figuren ist ein wiederkehrendes szenisches Formmoment bei den Fernseh-Hesselbachs. Es ist die Grundform episch-pantomimischer Szenen. Ihr distanzierender, handlungsunterbrechender Charakter ist von Folge zu Folge unterschiedlich stark ausgeprägt und in der rhythmisierenden Wirkung von unterschiedlicher Kraft. Nicht immer läßt sich eine Szenenfolge einem einzigen Grundton zuordnen. Oft ist er nur als Moment, gewissermaßen als Oberton ästhetisch wirksam. Diese Modulationsfähigkeit erhöht den Reiz vieler Folgen der Serie.

In der Folge *Das Dokument* gibt es ein Intermezzo, in dem die Angestellten der Firma nach einem vermißten Vertrag suchen. Die ganze Passage ist akustisch von den vorangegangenen und nachfolgenden Szenen durch eine Unterlegung mit Musik abgesetzt. Eingeleitet wird das pantomimisch gespielte Zwischenstück durch den Aufbruch der Angestellten zur Suche. Cho-

reographiert ist er als Gänsemarsch. Es folgen kurze Suchszenen, in denen Figuren einzeln oder in kleinen Gruppen auftreten. Die Zusammensetzung der Paare wie die Gestaltung der jeweiligen Suchszene spielt auf den festen Rollencharakter der jeweils beteiligten Figur an. Die mütterliche Putzfrau Siebenhals sucht zusammen mit dem Lehrburschen Rudi; den Betriebscasanova Lindner sieht man zusammen mit einer jungen Angestellten. Die Szenenfolge steigert sich von einer eher realistischen Darstellung zur grotesken Überzeichnung und endet mit einem zweiten Auftritt aller an der Suche Beteiligten in Reih und Glied (vgl. Abbildung 1).

Die geschilderte pantomimische Suchszene geht über in ein dialogisches Intermezzo. Die Angestellten sind zur Standpauke angetreten und werden über den Verbleib des Dokuments verhört. Jeder hat den Vertrag in den Händen gehabt, niemand ist schuld an seinem Verschwinden, jeder verdächtigt den Nächsten. Dieses Thema wird wie die vorangegangene Suchaktion episch-distanzierend ausgebreitet. In dieser Szene allerdings reden die Figuren. Aber nichts von dem, was sie sagen, überrascht den Zuschauer im Hinblick auf den Fortgang der Handlung. Schon nach wenigen Repliken ahnt der Zuschauer, daß alle Figuren der Reihe nach einerseits zugeben, den Vertrag in der Hand gehabt, und andererseits abstreiten, ihn verlegt zu haben. Das Interesse konzentriert sich nicht auf das Was der Aussage, sondern auf das für die Figuren charakteristische Wie. Jeder beschuldigt seinen Nachbarn oder, damit es nicht zu schematisch wirkt, die übernächste Figur. Es entsteht eine Kette von Beschuldigungen, die erst abreißt, als der letzte, der Laufbursche Rudi an der Reihe war. In dieser Szene sind die Teilszenen zeitlich - eine Beschuldigung löst die nächste aus - und räumlich - die Beschuldigungen werden von links nach rechts weitergegeben - geordnet. Die Strenge, mit der die Teilszenen verkettet sind, hat weniger mit dem Fluß der Ereignisse in der fiktiven Handlung zu tun als mit der verfremdenden und erheiternden Darstellung des Prinzips der Verkettung selbst.

Handlungsunterbrechende Szenen der geschilderten Art kommen in zahlreichen Varianten vor. Nach ähnlichem Muster wie der Appell in der Folge *Das Dokument* sind szenische Intermezzi in *Sabotage* oder - um ein Beispiel aus einer eher im familiären Kreis spielenden Folge zu nennen - in *Der Kinderwagen* aus der Staffel *Die Familie Hesselbach* choreographiert. In *Sabotage* wird gezeigt, wie die Angestellten in einer Nachtschicht ein Jubiläumsalbum kleben; in *Der Kinderwagen* gibt es eine Szenenfolge, in der ein Kinderwagenkorso das Polizeirevier verläßt. Zunächst erfolgt der Auftritt der formierten Truppe, dann wird dieser szenisch zerlegt in eine Folge von Einzel- oder Paardarstellungen.

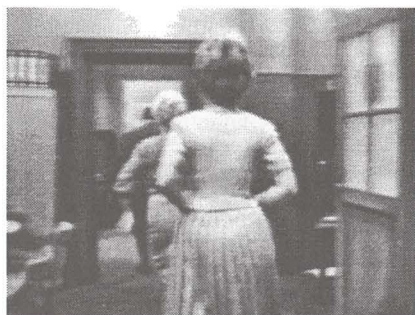


Abbildung 1: Die Suche nach dem Dokument als pantomimisches Intermezzo.

Aus einem Videomitschnitt der Folge *Das Dokument*, HR3 vom 26.12.1992.

Seltener als Intermezzi, die als Massenszenen angelegt sind, kommen szenische Formen vor, die man als Duett oder als Pas de deux bezeichnen kann. Sie haben solistischen Charakter und sind unauffälliger in das Geschehen eingebaut als die pantomimischen Massenszenen. Es kann sein, daß durch solch einen Pas de deux eine Situation verändert und auf diese Weise die Handlung weitererzählt wird. In jedem Fall aber enthalten solche Szenen einen Überschuß an stilisierenden und rhythmisierenden Momenten, der den besonderen ästhetischen Reiz ausmacht.

Eine Glanzszene ist die Versöhnung der beiden Sekretärinnen in der Folge *Das Dokument*. Drei szenische Darstellungsebenen sind musikalisch aufeinander abgestimmt: Dialog, Geräusch und Gestik. Die stockenden Repliken werden akzentuiert durch ein einleitendes oder abschließendes schnappendes Geräusch eines Anschlags auf der Schreibmaschine. Die Szene erscheint dem Zuschauer, je länger sie dauert, akustisch als ein lebhafter werdender Dialog zweier Schreibmaschinen. Kameratechnisch ist die relativ lange Passage in eine strenge Folge von Halbtotale, Schuß und Gegenschuß gegliedert, gestisch als schrittweiser Übergang von einer demonstrativen Abwendung über eine allmähliche Zuwendung zu einer abschließenden, jetzt aber befreiten Abwendung in der Körperhaltung (vgl. Abbildung 2).

Eine Szene mit so ausgeprägten musikalischen Qualitäten wie das beschriebene Schreibmaschinen-Duett bildet in der ansonsten reich mit szenischen Einfällen ausgestatteten Hesselbach-Serie eine Ausnahme. Ein Sinn für Rhythmus spricht auch aus vielen dialogischen Szenen, wenn man auf die begleitende Gestik, die Schnittfolge und die zeitliche Gewichtung der Repliken achtet. Unauffällig rhythmisiert ist in diesem Sinne beispielsweise das belauschte Telefongespräch der beiden Prokuristen (auf einem symmetrisch geteilten Bildschirm gezeigt) in *Der große Kunde* oder der Wetteifer der Eltern um das Verständnis der Tochter in *Die Hochzeit*. Szenen dieser Art sind in fast jeder Folge aufzufinden. Auf den ersten Blick fallen sie nicht auf; in ihrer Summe aber machen sie die Qualität vieler Hesselbach-Folgen aus.

Wo rhythmische Zäsuren nicht durch episierende Pantomime oder ihr nahe Formen szenischer Darstellung gesetzt werden, da gibt es den Typ des elegischen Monologs. In der Regel ist er der Hauptfigur, 'Babba' Hesselbach, vorbehalten. Er ist nicht so häufig wie das pantomimische Intermezzo und erscheint eher in der zweiten Hälfte, am häufigsten zum Ende oder fast am Ende einer Folge. Dieser Monolog klingt oft so, als habe der Autor seiner Hauptfigur sein eigenes Rasonnement in den Mund gelegt. Der gefühlige, nicht selten düster gefärbte Grundton dieser Monologe steht in einem Gegensatz zur Heiterkeit und Turbulenz der dramatischen Darstellung. Die monologischen



Abbildung 2: Das Duett der Sekretärinnen in der Folge *Das Dokument*

Aus einem Videomitschnitt der Folge *Das Dokument*, HR3 vom 26.12.1992.

Partien sind in die fiktive Welt eingebaut, es gibt eine Figur, die angesprochen wird, oder die rasonierende Figur wird so dargestellt, als führe sie ein Selbstgespräch. Eigentlich aber richtet sich der Monolog direkt an den Betrachter und unterbricht auf diese Weise den Fluß der Ereignisse. Die Kraft, mit der der elegische Monolog die Handlung gliedert, hängt stark vom Inhalt der Rede und von seinem Einbau in die Handlung ab. In der Folge *Das Techtelmechtel* ist die Zäsur durch den abschließenden Monolog über die verlorene Jugend und die Sehnsucht nach Glück sogar so stark, daß er rückwirkend den Komödiencharakter der Folge beeinträchtigt. In der Folge *Die Party* dagegen wird die durch den Monolog erzeugte elegisch-sentimentale Stimmung durch die folgende Handlung wieder gebrochen. Denn es stellt sich heraus, daß der Anlaß für Hesselbachs Monolog auf einem Mißverständnis der Situation beruhte.¹³ Szenisch sind die monologischen Passagen häufig dadurch gekennzeichnet, daß der Redende halb zur Kamera gewendet ist, wobei mit der Konsistenz des szenischen Arrangements allerdings nicht offen gebrochen wird.

Gestik, Haltung, Physiognomie

Viele der Hesselbach-Folgen bieten eine überraschende Fülle an Details, an denen sich ein Bestreben ablesen läßt, für die Darstellung explizite szenische Formen zu finden. Die Handlung wird nicht einfach kontinuierlich durch die Schauspieler dahergespielt; sie wird immer wieder auf wesentliche, ausdrucksstarke Haltungen und Gesten gebracht. Diese Gesten oder gestischen Arrangements stechen wie einzelne Schnapsschüsse aus dem Fluß des Spiels heraus, das durch sie gleichsam aufgeraut wird. Der Umfang des gestischen Repertoires reicht in der Hesselbach-Serie vom Ausnutzen der Physiognomie der gewählten Darsteller über habitualisierte oder einstudierte Haltungen und Bewegungen bis zum demonstrativen Einsatz von Requisiten. Die Spielweise ist, ohne daß Wolf Schmidt auch nur die entfernteste Absicht gehabt hätte, Brechts Theatertheorie zu adaptieren, 'brechtianisch' in dem Sinne, daß die Handlung aufgelöst wird in eine Folge von demonstrativen Gesten, welche weniger Ausdruck innerer Befindlichkeiten der Figuren sind als vielmehr ihr

¹³ Hesselbach glaubte, ein Mädchen hätte die Pistole bei sich, um sich zu töten. Weil er sie während seiner Beschwörungen, sie solle ihr Leben nicht fortwerfen, nicht zu Wort kommen ließ, erfuhr er erst nach seinem Monolog, daß sie die Pistole bei sich hatte, damit sich ihr Vater zu keinen Kurzschlußhandlungen hinreißen lassen könnte.

Verhältnis zu anderen Figuren darstellen.¹⁴ Vor allem an der zweiten Staffel, *Die Familie Hesselbach*, in der Wolf Schmidt schon vorhandene Plots aus der gleichnamigen Staffel der Hörspielserie für das Fernsehen adaptiert hat, läßt sich gut beobachten, daß Schmidt die hinzugekommene visuelle Dimension im Fernsehen als ästhetische Herausforderung betrachtet hat. Gerade im Vergleich zwischen den Hörspiel-Hesselbachs und den Fernseh-Hesselbachs zeigt sich ein spezifischer 'Mehrwert' der audiovisuellen Fassung gegenüber der auditiven.

Die Physiognomie nicht weniger Darsteller, durch Maske, Mimik und Haltung noch verstärkt, verleiht allein schon ihren puren Auftritten Unterhaltungswert. Vor allem Nebenfiguren wie der hagere Redakteur Betzdorf, der tumbe Hausmeister Ballmann, die zänkische Lohmeier, der behäbige Buchhalter Münzenberger, der pausbäckige Lehrjunge Rudi haben diese Qualitäten (gespielt von Bogislav von Heyden bzw. Josef Wageck, Sophie Cossäus, Max Strecker, Dieter Schwanda). Einige der Figuren, die nur in einer oder in einigen wenigen Folgen vorkommen, scheinen ihren Auftritt hauptsächlich ihrer Erscheinung zu verdanken. In der Folge *Telefonitis* tritt ein vierschrötiger Kerl (dargestellt von Viktor Hospach) auf,¹⁵ unter den Gästen aus der Folge *Die Hochzeitsfeier* befinden sich geradezu denunziatorisch gezeichnete Typen wie ein friedfertig-dämlicher Onkel (dargestellt von Heinz Erle) oder die herb-grobschlächtige Tante (Paula Schmidt) (vgl. Abbildung 3). Aber auch Liesel Christ eignet sich mit ihrer zum grenzenlos naiven Ausdruck fähigen Mimik zur Darstellung der Figur der Mama Hesselbach.

Das Spektrum von Physiognomie über Habitus zum einstudierten gestischen Spiel und zum einstudierten Tonfall der Rede ist fließend. Für die ästhetische Wirkung ist es nebensächlich, wieweit sich die Schauspieler verstellen und wieweit mit der Kamera Unverstelltes porträtiert wird. Entscheidend ist das Gewicht, das die szenische Karikatur an der Gesamtdarstellung der Handlung hat.

Zu der Physiognomie und zur charakteristischen bzw. karikierenden Mimik und Gestik, die als Konstante der Charaktere erscheint, kommen die situationsspezifischen gestischen Arrangements. Feierabend wird in der Folge *Das Techtelmechtel* angezeigt, indem Vater und Sohn jeweils hinter einer Zeitung sich verstecken. Frau Hesselbach spricht ihren Mann an, und dieser läßt widerwillig die obere Hälfte der Zeitung herunterklappen, so daß sein

¹⁴ Zu Brechts Theorie und Praxis des Gestischen vgl. Heinze 1992, S. 45-143.

¹⁵ Noch in der späten Staffel *Herr Hesselbach* erscheint der Darsteller in einer Nebenrolle wegen seiner physiognomischen Qualitäten als Arbeiter des Gaswerks in der Folge *Herr Hesselbach ... und das Fest*.



Abbildung 3: Typen aus den Staffeln *Die Firma Hesselbach* und *Die Familie Hesselbach* (Sophie Cossäus, Max Strecker, Bogislav von Heyden, Dieter Schwanda, Volker Hespach und, im letzten Bild, Paula Schmidt und Karl-Heinz Meuser)

Links oben: aus einem Videomitschnitt der Folge *Das Dokument*, HR3 vom 26.12.1992; Links Mitte und unten: aus einem Mitschnitt der Folge *Der Kriminalfall*, HR3 vom 27.12.1991; rechts oben: aus der Folge *Sabotage*, HR3 vom 31.7.1992; rechts Mitte: aus der Folge *Telefonitis* vom 23.10.1988; rechts unten: aus der Folge *Die Hochzeit*, HR3 vom 13.11.1988.

Kopf für Frau Hesselbach und für den Zuschauer sichtbar wird. In der gleichen Folge zeigt eine wie zufällig auf dem falschen Schenkel gelandete Hand beim Einstellungsgespräch den Beginn eines Techtelmechtels an. Im Wettstreit darum, wer mehr Güte für die Tochter aufbringt, legen Papa und Mama Hesselbach abwechselnd besitzergreifend ihre Hand auf die Schulter ihrer Tochter (*Die Hochzeitsfeier*). In der Folge *Die Party* postiert sich die neugierige Lohmeier mit Campingstuhl und Feldstecher vor dem Schlüsselloch der Wohnungstür. Die Liste der Beispiele ließe sich lange fortsetzen. In der Hesselbach-Serie geht es nicht zu wie im richtigen Leben, sondern so, wie das richtige Leben in Komödien spielt: Kranke hocken eingehüllt in Decken mit einer dampfenden Tasse Tee im Lehnstuhl (*Allergia maritalis*), Chefs thronen hinter Schreibtischen und machen sich am Telefon wichtig (u.a. in *Das Techtelmechtel*), Sekretärinnen zeigen alle Zeichen der Beflissenheit und der Intriganz (*Das Dokument*). Wichtigtuerische Geschäftsleute poltern mit ausladender Gestik in das Büro (*Der große Kunde*). Die Sammlung der gefundenen Liebesbriefe des Sohnes fächert sich in der Hand des Vaters wie ein riesiges Kartenspiel (*Telefonitis*). Es gibt nur wenige Zwischentöne. Nichts soll 'realistisch' sein, alles ist mehr oder weniger sorgfältig inszenierter Spaß, und der Übergang von der unauffälligen, aber ausdrucksstarken Geste bis zur Groteske ist schnell vollzogen.

Vorspann und Nachspann

Das Besondere von Vorspann und Nachspann der Hesselbach-Serie ist die Länge und die Verknüpfung mit der Haupthandlung. Die Story hat im Vorspann in gewissem Sinn schon und doch noch nicht angefangen, und sie ist, wenn der Nachspann beginnt, einerseits schon und andererseits doch noch nicht zu Ende. Vorspann und Nachspann enthalten Handlungen, die nicht Bestandteil der zentralen Story der jeweiligen Folge sind, sich aber auf diese beziehen. Der Modus des Spiels in Vorspann und Nachspann ist zwar im wesentlichen der des pantomimischen Intermezzos, aber es wird auch etwas über die Haupthandlung erzählt, und zwar in Form einer verschlüsselten Vorausdeutung, die sich erst im Nachhinein erschließt, und einer Nachdeutung, die die vorausgegangene Story noch einmal variiert.

Sequenzialität ist das herrschende ästhetische Gestaltungsprinzip in Vorspann und Nachspann. Das gilt selbst für den Titel. Er ist im Vorspann zeitlich zerlegt. In der Staffel *Die Firma Hesselbach* werden nacheinander der Serientitel und die Untertitel "Alltagschronik einer kleinen Verlagsdruckerei"

und "... irgendwo im Hessischen" eingeblendet. Dann erscheinen der Folgentitel und zuletzt die Einblendung "von und mit Wolf Schmidt". Die vage Ortsangabe "... irgendwo im Hessischen" hat trotz des Bezugs auf eine reale Region eine fiktionalisierende Wirkung und nimmt dem folgenden zugleich seinen Ernst. Ähnlich ironisiert der Untertitel der Staffel *Die Familie Hesselbach* "Alltagschronik der hauptsächlichen ..." - mit einer Verzögerung wird der Rest des Untertitels in die zweite Zeile hineingeschoben - "... Nebensächlichkeiten" den Charakter einer Familienchronik. Die zeitliche Zerlegung des Titels erzeugt Spannung, sie weckt und enttäuscht Erwartungen. Die Serie hält schon in den ersten Sekunden des Vorspanns dem Zuschauer mit seinen Erwartungen einen Spiegel vor und führt ihn an der Nase herum.

Im Vorspann sind nicht-fiktive und fiktive Bestandteile vereint. Während noch die nicht-fiktiven Titel eingeblendet werden, ist bereits Spielhandlung zu sehen. Durch sie wird die Welt der Hesselbachs szenisch charakterisiert. In den ersten Folgen der Staffel *Die Firma Hesselbach* ist bereits im Vorspann ein Großteil aller mitspielenden Figuren zu sehen. Bevorzugte Situationen sind dabei das Betreten und das Verlassen der Firmenräume. Die Kamera fährt durch die Firmenräume, Figuren treten ins Bild hinein und aus dem Bild hinaus. Gelegentlich verharret die Kamera auf einer Gruppe von Figuren, während im Hintergrund andere durch das Bild laufen. Dann greift die Kamera mit Hilfe von Schwenks und Fahrten die Bewegung einer anderen Figur oder Figurengruppe auf. So verändert sich das Bild ständig durch Kamerabewegung oder Objektbewegung und vermittelt den Eindruck von Geschäftigkeit. Das Ganze wirkt teilweise wie ein einstudiertes Ballett.¹⁶

Der Vorspann ist kein schematisches Versatzstück. Jeder Vorspann aus der Staffel *Die Firma Hesselbach* enthält einen mehr oder weniger ausgeprägten thematischen Akzent, und zwar im Bild ebenso wie musikalisch.¹⁷ Diese Anspielung ist vor der Kenntnis der Haupthandlung nicht einfach zu entdecken. Um sie vollständig zu entschlüsseln bedarf es außer dem Titel der Folge auch einer Kenntnis der jeweiligen Story. Die spezifische, auf das Thema

16 Eine heiter wirkende Choreographie von wie zufällig durchs Bild laufenden Menschen bietet der Vorspann zu der Folge *Die Hochzeitsfeier*. Es handelt sich um eine der wenigen Folgen aus der Staffel *Die Familie Hesselbach*, in der es im Vorspann eine umfangreichere Gruppenchoreographie gibt. Die Kamera steht ruhig, aber einzelne Figuren oder kleine Gruppen treten beinahe rhythmisch aus einzelnen Türen des langen Flurs der Wohnung und verschwinden in anderen. Die Bewegungsrichtungen sind ausgewogen verteilt. Nie entsteht ein Stillstand, aber alle Bewegung im Bild zeigt keine Handlung sondern nur ein und denselben Zustand: Geschäftigkeit.

17 Dies trifft vor allem für die ersten Folgen der Staffel *Die Firma Hesselbach* zu. In den Vorspannen der Staffel *Die Familie Hesselbach* finden sich derlei Andeutungen in der Regel nicht.

der Folge abgestimmte Färbung der Musik ist dagegen leichter herauszuhören, nur ist Musik nicht so explizit wie ein Requisit in der Hand einer Figur. Repräsentativ für die spezifische Technik des Vorspanns ist schon die erste Folge der Fernseh-Hesselbachs, *Das Dokument*:

Musik setzt ein, das Bild blendet auf. Die ersten Einstellungen zeigen Bilder aus einer Druckerei. Nach einem harten Schnitt ist in Großaufnahme eine Ausgabe der Zeitung "Die Weltanschauung" zu sehen. Nur kurz verharrt die Kamera in dieser Einstellung, und durch eine Kombination aus einer Rückwärtsfahrt und einem Schwenk ist zu erkennen, daß diese Zeitung auf dem Tisch eines Büroraumes liegt. Dort sind zwei Frauen und ein Mann mit Archivarbeiten beschäftigt. Der Angestellte tritt aus dem Bild, und der Serientitel "Die Firma Hesselbach" wird eingeblendet. Ein junger Mann (Lindner) kommt ins Bild und setzt sich auf den Tisch. Die Kamera schwenkt nach links, und folgt dem Laufburschen Rudi, der mit seinen Handwagen den Raum verläßt. Dabei verläßt der Serientitel und der Untertitel "Alltagschronik einer kleinen Verlagsdruckerei" wird eingeblendet. Der Laufbursche nimmt Papiere vom Wagen, die Kamera folgt seinen Bewegungen zum Schreibtisch des Buchhalters Münzenberger mit einer Kombination aus Schwenk und Fahrt. Jetzt sind Rudi, der Buchhalter Münzenberger und eine ältere Dame, Fräulein Lohmeier, im Bild. Die Kamera heftet sich weiter an Rudi, der mit seinem Wagen weiterzieht. Der Untertitel wird nun ausgeblendet. Die Kamera schwenkt von Rudi weg auf den Büroflur. Dort sieht man den Hausmeister Ballmann mit der Putzfrau Siebenhals schwätzen. Im Hintergrund ist der Treppenaufgang zu erkennen, der die Firmenräume mit der Privatwohnung verbindet. Vor dem Aufgang steht eine Figur, die ein Blatt Papier in der Hand hält. "... irgendwo im Hessischen" wird nun als unerwarteter Nachtrag zum Untertitel eingeblendet. Zwei Figuren treten aus entgegengesetzten Richtungen ins Bild - der hagere Chefredakteur Betzdorf und der Juniorchef Willi -, sie grüßen und ziehen weiter aneinander vorbei. Jetzt fährt die Kamera auf die Treppe im Hintergrund des Bildes und die dort stehende Person zu; die Schrift des Untertitels wird ausgeblendet. Die Kamerafahrt schiebt die Figur mit dem Blatt Papier in der Hand auf die rechte Seite des Ausschnitts. Die Hauptfiguren, Herr und Frau Hesselbach, erscheinen oben auf der Treppe, aber gleich darauf schwenkt die Kamera wieder auf die Figur mit dem ominösen Schriftstück in der Hand. Eingeblendet wird "1. Folge: Das Dokument". Die Kamera fährt auf das Schriftstück. Es ist dadurch kurz in einer Großaufnahme zu sehen. Dann verschwimmt das Bild in einer Unschärfe; die Schrift des Folgentitels wird ausgeblendet. Es folgt ein harter Schnitt auf die Hauptfigur, die vom Autor selbst gespielt wird. Der Firmenchef betritt sein Büro geht und zum Schreibtisch; "von und mit Wolf Schmidt" wird für kurze Zeit eingeblendet, während Herr Hesselbach Papiere auf dem Schreibtisch sortiert. Dann folgt die Kamera Hesselbachs schnellen Schritten zur Tür mit einem Schwenk. In dem Augenblick, als die Hauptfigur die Tür bewegt, verstummt die Musik, ein Gegenschnitt folgt, Hesselbach holt Luft und poltert los.

Damit ist der Vorspann beendet. Das Ende der Musik und der Beginn von Dialogen und Geräuschen zeigen an, daß der Hauptteil begonnen hat.

An diesem Beispiel läßt sich der einführende Charakter der Spielhandlung des Vorspanns erkennen. Durch den dynamischen Einsatz der Kamera verändern sich fortlaufend die Einstellungen, wodurch ein ständiger Wechsel von Figuren und Räumen im Bild stattfindet. Es findet eine Beschreibung des Schauplatzes und der Figuren statt, nicht aber die Schilderung eines Geschehens. Obgleich sich die Kameraposition während des ganzen Vorspanns ständig verändert, zieht der Zoom im letzten Teil des Vorspanns die Aufmerksamkeit des Zuschauers besonders auf die Szene. Die Kamera scheint geradezu überdeutlich auf das nicht näher erkennbare Schriftstück zu zeigen, das bildfüllend in einer Großaufnahme erscheint und zugleich verschwimmt. Das ist die verschlüsselte Andeutung, die in verdichteter Form auf das Geschehen im Hauptteil dieser Folge hinweist.

* * *

Der Nachspann der Staffel *Die Firma Hesselbach* ist zweigeteilt.¹⁸ Beide Teile zeigen Spielhandlung. Der Abgang der Figuren ist Thema des ersten Teils. Dieser Abgang fällt zusammen mit den Einblendungen der Namen der Mitwirkenden. Im zweiten Teil des Nachspanns wird eine kleine, nachdeutende Spielhandlung nachgeschoben.

Vom Hauptteil der Folge ist der Nachspann durch einen harten Schnitt oder eine Schwarzblende mit anschließender Aufblende abgesetzt. Zugleich setzt Musik ein. Wie schon im Vorspann erscheint Schrift, die über das Bild gelegt ist: "In unserer Sendereihe 'Die Firma Hesselbach' sahen Sie" bzw. "In unserer Sendereihe 'Die Familie Hesselbach' sahen Sie" zusammen mit dem Titel der Folge. Dann werden die Namen der Darsteller eingeblendet, wobei im Rahmen einer kleinen Spielhandlung noch einmal die jeweilige Figur auftritt. Diese Spielhandlung ist so angelegt, daß alle Beteiligten aus einer Warteschlange heraus nacheinander dieselbe Handlung ausführen. Dieses Muster ist relativ fest, variiert wird lediglich der räumliche und situative Rahmen.

Der Veranschaulichung der bisherigen Ausführungen mag an dieser Stelle das Protokoll des Nachspanns der Folge 5 aus der Staffel *Die Firma Hesselbach* mit dem Titel *Der große Kunde*, dienen:¹⁹ In der letzten Einstellung des Hauptteils ist die Versöhnung von Direktor Hesselbach und Sohn Willi zu sehen. Vorausgegangen war eine heftige Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn. Anlaß dieses Konflikts war beider unterschiedlicher Umgang mit

¹⁸ In *Die Familie Hesselbach* wird diese Gliederung nur noch vereinzelt beibehalten.

¹⁹ Erstmals wurde diese Folge am 11.04.1960 ausgestrahlt. Die Bauweise dieses Nachspanns ist charakteristisch für die Staffel *Die Firma Hesselbach*.

einem höchst arroganten und unverschämt auftretenden Kunden, dem 'großen Kunden', von dem im Folgentitel die Rede ist.

Der Nachspann beginnt mit einem harten Schnitt; die Musik setzt ein. Die erste Einstellung zeigt den Laufburschen Rudi, der gebückt vor einer Tür stehend durch das Schlüsselloch schaut. Die Blickrichtung der Kamera ist dabei identisch mit der in der letzten Einstellung der Haupthandlung. So wird suggeriert, Rudi beobachte die zuvor gezeigte Versöhnung zwischen Vater und Sohn. Mit dem Schnitt auf den Nachspann erfolgt die Einblendung "In unserer Sendereihe Die Firma Hesselbach sahen sie ...". Die Sekretärin Schneider und der Buchhalter Münzenberger kommen ins Bild, begeben sich zur Tür und horchen. Die Einblendung wird mit dem Titel der Folge "... Der große Kunde" ergänzt. Die Tür öffnet sich, die drei Lauscher weichen nach links aus und treten dadurch teilweise aus dem Bild. Die Kamera zieht auf in die Totale. Herr und Frau Hesselbach erscheinen im Türrahmen, und eingeblendet wird: "von und mit Wolf Schmidt". Das Ehepaar Hesselbach grüßt und geht nach links aus dem Bild. Noch bevor Frau Hesselbach aus dem Bild verschwindet, wird "und Liesel Christ" eingeblendet. Den Abgang hat die Kamera mit einem leichten Schwenk begleitet. Im Türrahmen, der sich dadurch jetzt rechts im Hintergrund des Bildes befindet, erscheinen nacheinander die Sekretärin Sauerberg und Willi Hesselbach. Während Willi auf die Bildmitte zugeht, wird "Jost Siedhoff" eingeblendet. In einem leichten Halbkreis, von links nach rechts, stehen nun Rudi, Münzenberger, Schneider, Willi und Sauerberg. Willi wendet sich der rechts von ihm stehenden Sauerberg zu, schüttelt ihr die Hand und wiederholt diese Geste bei Schneider, Münzenberger und Rudi. Während des Händeschüttelns werden kurz die Namen der Darsteller dieser Figuren eingeblendet (Ursula Köllner, Helga Neuner, Max Strecker, Dieter Schwanda). Darauf folgt ein harter Schnitt, begleitet von einer Veränderung der Musik.

Bis zu dieser Stelle bestand der Abspann aus kleineren Aperçus zur Haupthandlung. Ihre Funktion ist, die Figuren und ihre Darsteller einzeln ins Bild zu bringen und namentlich zu nennen. Nun aber folgt bei den meisten Folgen der Staffel *Die Firma Hesselbach* und bei einigen Folgen von *Die Familie Hesselbach* noch eine Pointe, die nichts mit den Credits zu tun hat. In der hier vorgestellten Folge versucht der herausgeworfene große Kunde Dengler sein Glück bei der Konkurrenz:

Der neue Schauplatz ist nun der Flur der Partnerfirma. Der heftig gestikulierende Dengler, der 'große Kunde', tritt aus einer Tür und schreitet auf die Kamera zu. Der Name des Darstellers wird eingeblendet. Die Kamera macht einen kurzen Schwenk nach links, verbunden mit einer Veränderung der Einstellungsgröße zur Halbnahen. Zu sehen ist nun der Prokurist der anderen Druckerei. Er sitzt am Schreibtisch und telefoniert, während Dengler mit ausladender Gestik stumm auf ihn einredet. Dengler verläßt abrupt das Bild und der Name des Prokuristendarstellers wird eingeblendet. Erneut folgt ein harter Schnitt und eine Veränderung der Musik. In der Totalen ist wieder die oben erwähnte Fünfergruppe zu sehen. Über die folgenden Bilder verteilt, werden die Namen der an der Produktion beteiligten Personen in Verbindung mit ihren Funktionen eingeblendet. Ihrer Ge-

stik und ihrer Körperhaltung nach sprechen die Figuren miteinander. Dann geht Willi nach vorn rechts aus dem Bild. Etwa gleichzeitig verläßt die Sekretärin Sauerberg das Bild. Mit Hilfe eines Schwenks und einer Fahrt rückwärts greift die Kamera nun die Bewegung von Münzenberger und Rudi auf, die dieselbe Richtung einschlagen wie zuvor Willi. Links kommt eine Tür ins Bild, durch die Münzenberger und Rudi den Büroflur betreten, während Schneider auf die Kamera zu nach rechts aus dem Bild geht. Münzenberger verläßt das Bild nach links, und die Kamera nimmt mit einer Fahrt die Bewegungsrichtung von Rudi auf, der durch den Flur auf eine Tür im Hintergrund des Bildes zugeht. In dieser Tür erscheint eine Figur, die sich vom Hintergrund in den Vordergrund bewegt. Rudi und die Figur gehen aneinander vorbei und der Laufbursche verschwindet um die Ecke. Gleichzeitig endet die Kamerafahrt. Die Figur ist nun als Dengler, der große Kunde, zu erkennen. Dengler läuft auf die Kamera zu und leicht an ihr vorbei. Diese greift seine Bewegungsrichtung mit einem Linksschwenk auf. Dadurch bewegt Dengler sich dann wieder von der Kamera weg auf den Hintergrund des Bildes zu. Als er an eine Bürotür klopft und durch die Tür verschwindet, verharrt die Kamera. Die Tür schließt sich. Nach etwa zwei Sekunden geht sie wieder auf. Dengler erscheint erneut im Bild, schlägt die Tür zu und führt einige deutliche Drohgebärden in Richtung des Raumes aus, den er gerade verlassen hat. In dem Moment, als er sich umdreht und auf die Kamera zuläuft, nimmt diese mit einer Rückwärtsfahrt seine Bewegung auf. Da die Fahrt langsamer erfolgt als die Objektbewegung, scheint Dengler den Beobachter zu überrennen. Schließlich verläßt Dengler an der Kamera vorbei nach rechts das Bild. Noch bevor er völlig verschwunden ist, wird ins Schwarze abgeblendet und die Musik endet mit einem Tusch.

Man sieht: Nach dem Abgang der Figuren findet die Folge noch nicht sofort zu ihrem Abschluß. Es folgt eine Reprise des Themas mit einer Variante der Haupthandlung. Dadurch wird vom Nachspann aus wieder ein Bogen durch den Hauptteil bis hin zum Vorspann geschlagen. Denn schon im Vorspann wurde das zentrale Thema im Folgentitel angekündigt und erschien in seiner fiktiven Handlung in Form von Andeutungen. In dem geschilderten Nachspann der Folge *Der große Kunde* wird eben dieser noch einmal ausführlich ins Bild gesetzt. Die Größe dieses Kunden wird entlarvt als großspurigere Auftreten im bildlichen Sinne. Herr Dengler, der "große Kunde" bewegt sich, wütend gestikulierend, mit vorgestrecktem Unternehmerbauch und weit ausladenden Schritten durch den Flur der Hesselbachschen Firmenräume. Die Kamerafahrt am Ende des Nachspanns, die der Geschwindigkeit seines Ganges auf die Kamera (den Betrachter) zu nicht nachkommt, läßt ihn geradezu bildfüllend anschwellen. Dadurch entpuppt sich der Titel dieser Folge endgültig als Ironie.

Die Welt der Hesselbachs

Die Welt der Hesselbachs ist zweigeteilt. Sozial zerfällt sie in eine Sphäre familiärer Beziehungen und die Sphäre der Arbeitsbeziehungen in der Firma. Die Handlung spielt entweder in der Wohnung oder in den Räumen der Firma. Sozial sind die beiden Teilwelten verbunden durch die personelle Identität von Vater und Chef bzw. von Sohn und Juniorchef. In den späteren Folgen wird die personale Überschneidung beider Sphären durch die Einheirat von Arbeitskollegen in die Familie verstärkt. Räumlich sind die Sphären durch das 'berühmte' Treppchen verbunden, das von der Wohnung zu den Firmenräumen führt. Aus der Konkurrenz persönlicher Beziehungen der Privatsphäre und funktionaler Beziehungen im Arbeitskontext entsteht ein soziales Spannungspotential, das im Falle kleinster Störungen in Handlungsenergien umgesetzt wird. Die Störungen kommen von außen, von Kunden, die Aufträge erteilen, von Verwandten, von Anrufen, von seltsamen Besuchen usw., aber sie wirken im Inneren des beinahe geschlossenen sozialen Geflechts der Firma und Familie.

Der Figurenkreis ist beinahe geschlossen; er bleibt von Folge zu Folge im wesentlichen derselbe. Dieses Stammpersonal kann man in zwei Gruppen unterteilen. Eine Gruppe bilden die skurrilen Charaktere, die die Welt der Hesselbachs bevölkern und deren Auftritte im wesentlichen dazu dienen, sich in Erinnerung zu bringen. Die kleinen Szenen mit dem sparsamen schwäbischen Buchhalter, dem schmierigen Chefredakteur, dem nörgelnden und denunzierenden Fräulein Lohmeier, dem pausbäckigen, naiven Lehrjungen usw. tragen kaum zum Fortgang der Handlung bei, aber viel zur Atmosphäre der Hesselbach-Folgen. Die andere Gruppe wird von denjenigen Figuren gebildet, die durch Interessenkonflikte miteinander verstrickt sind und deren Handlungen an den Handlungen anderer bzw. ihrer Erwartung orientiert sind. Beispielsweise fühlt sich der Prokurist und Junior der Familienfirma zu der Sekretärin Schneider hingezogen. Diese unterhält eine für den Zuschauer nicht ganz durchsichtige Beziehung mit dem Betriebscasanova Lindner. Also wirbt der Prokurist nicht nur um seine Sekretärin, sondern konkurriert auch noch gegen seinen Nebenbuhler. Ein kleiner Anlaß kann eine Lawine von Ereignissen auslösen, die in ihrer Dynamik nur zu verstehen ist, wenn man das soziale Spannungspotential zwischen den Kernfiguren wahrnimmt.

Der amouröse Clinch zwischen den jüngeren Angestellten der Firma bildet eine Handlungsschicht, die sich von Folge zu Folge fortsetzt. Sie bildet nur einen weiteren Handlungshintergrund für das jeweils zentrale Geschehen einer Folge. Die Serie hat deshalb ungeachtet dieses kontinuierlichen Momentes

episodischen Charakter. Keine Folge erfordert zum Verständnis der Handlung die Kenntnis der vorangegangenen Folge; dennoch würde eine Vertauschung der Reihenfolge zu leichten Irritationen beim Zuschauer führen.

Die Welt der Hesselbachs wird bevölkert von weniger als einem Dutzend Haupt- und Nebenfiguren. Die Umwelt der Hesselbachs kommt kaum ins Bild. Man bezieht sich auf sie in Dialogen. In der Firma ist von Kunden, Lieferanten, Kreditgebern usw. meist nur die *Rede*, sie treten selbst nur ausnahmsweise szenisch in Erscheinung. Dasselbe gilt für die soziale Außenwelt der Frau Hesselbach, das Kränzchen der Honoratiorendamen. Diese Welt existiert nur, indem von ihr gesprochen wird - "Wie steh' ich jetzt vor der Frau Eisenberg da," ist ein in vielen Variationen vorkommender Satz aus dem Mund der Frau Hesselbach.

Die Überschneidung der Sphären schafft nicht nur das für die Handlung nötige Konfliktpotential, sondern sie prägt auch den komödienhaften Charakter der Serie. Familie und Firma sind sozial parallel strukturiert. In der Wohnung herrscht 'Mama Hesselbach', im Betrieb der Direktor Hesselbach. (Die Rolle des Familienoberhaupts ist nur Fassade; innerhalb der Familie liegt die Befehlsgewalt tatsächlich bei Frau Hesselbach. Die Direktorenrolle der Hesselbachfigur ist ebenso unangefochten wie die Haushaltsführung der Frau Hesselbach.) Komisch wird es, wenn Handlungsmuster, die in der privaten Sphäre adäquat sind, in das durch Arbeitsbeziehungen bestimmte Soziotop der Firma hineingetragen werden. Eine Schlüsselszene ist der erste Auftritt von Frau Hesselbach in der ersten Folge. Sie erscheint auf der besagten Treppe und verlangt vom Direktor, in der Wohnung einen Nagel einzuschlagen - etwas, dem der Familienvorstand ohne weiteres hätte nachkommen müssen. Frau Hesselbach ist als Frau Direktorin ebenso lächerlich wie Herr Hesselbach als Familienvorstand. Herr und Frau Hesselbach sind die großen Antagonisten in der kleinen Welt von Firma und Familie, die die Vorgänge jeweils nach den Mustern ihrer Partialwelt deuten. Wo in der Folge *Der große Kunde* der Direktor bei rätselhaften Kontobewegungen die Möglichkeit einer Veruntreuung nicht ausschließt, da mutmaßt die Hausherrin: "Da steckt ein Weib dahinter". Die Grenzverletzung geschieht von beiden Seiten. Ebenso wie sich die Hausherrin entweder als Frau Direktorin in die Firma einmischt oder als Hausherrin den Herrn Direktor in Anspruch nimmt, so nehmen die Angestellten der Firma an den Familienintrigen teil, die der Direktor, um seine Autorität besorgt, natürlich zu verbergen trachtet.

Die Welt der Hesselbach-Serie ist, das haben alle Kritiker richtig gesehen und unterschiedlich bewertet, nicht realistisch. Oft scheinen die Folgen aus bekannten, teilweise sogar abgedroschenen Versatzstücken aus dem Komödi-

engenre zu bestehen. Der Direktor Hesselbach macht sich vor einer jungen Bewerberin wichtig, indem er am Telefon vorspielt, er spräche gerade mit einem Minister, die Sekretärin kommt im falschen Augenblick herein und spricht vom Telefon, das seit einer Woche nicht mehr funktioniert. Erben werden enttäuscht, als der Verstorbene sie posthum als Stimme vom Tonband verhöhnt; nur der sich für die Grabpflege aufopfernde Hesselbach bekommt am Ende unerwartet und verdiensterweise einen wertvollen Schmuck. Dem schwäbischen Buchhalter wird die Verwaltung des Büromaterials übertragen, nun führt er über jeden Bleistift doppelt Buch und reitet Paragraphen. Eine Warnung vor vertauschten Medikamenten führt dazu, daß Frau Hesselbach glaubt, an Baldriantropfen sterben zu müssen. In Erwartung einer jungen Masseurin putzt sich Hesselbach heraus, es trifft ein vierschrotiger Riese ein. Die Tochter zerstreitet sich am Hochzeitstag mit ihrem Zukünftigen, den Gästen wird ein Herzanfall vorgespielt. Viele Grundideen in den Hesselbachfolgen sind wenig originell; man kennt sie als Zuschauer aus anderen (Film-)Komödien.

Ein Merkmal, das einzelne Folgen der Staffeln *Die Firma Hesselbach* und *Die Familie Hesselbach* kennzeichnet und das etwa der späten Staffel *Herr Hesselbach* vollständig fehlt, ist der überraschende Wechsel von Charaktereigenschaften. Dazu gehört, daß Figuren, die über viele Folgen hinweg sich dem Zuschauer als verlässliche Konstanten präsentiert haben, mit unerwarteten Handlungen überraschen. So verblüfft in der Folge *Der Urlaub* Fräulein Lohmeier, die alte Nörglerin und Intrigantin, den Zuschauer als ausgebuffte Heiratsschwinderin, während der Buchhalter Münzenberger seinem Charakter als sparsamer und genügsamer Schwabe gerecht wird, indem er sich mit Tagesausflügen in den Kurpark der benachbarten Stadt begnügt. Dieser genügsame, unauffällig funktionierende emotionslose Pfennigfuchser Münzenberger, in den meisten Folgen ohnehin nur eine Randfigur, ein Stück Inventar der Firma, erscheint in der Folge *Allergia maritalis* als ehemüder, an seinem Privatleben abgrundtief verzweifelnder, zutiefst emotionalisierter Rebell, der sich freilich - hier schlagen etablierte Komödienklischees wieder durch - am Ende zu seiner Frau und seinem bescheidenen häuslichen Glück zurücksehnt. Aber dieser etwas billige Schluß steht in keinem Verhältnis zu dem abgrundtiefen Unglück der Figur am Anfang der Folge, ein Mißverhältnis, das sich auch bei einigen anderen Folgen, insbesondere in *Das Techtelmechtel* beobachten läßt. In solchen Fällen setzen sich Momente aus der Story gegen den Plot durch, indem sie eine Art 'unaufgelösten Rest' hinterlassen, der dem Ganzen eine melancholische Note gibt. Man könnte zumindest fragen, ob diese untergründige Melancholie neben der denunziatorischen Zeichnung einiger Figuren, die den Hörspiel-Hesselbachs der 50er Jahre fremd ist, ein erzählerischer Reflex erster

Krisensymptome der bundesrepublikanischen Gesellschaft der 60er Jahre ist und ob mithin nicht *hier* der realistische Gehalt der Fernsehserie von Wolf Schmidt zu suchen wäre.

* * *

Die Fernsehserie *Die Firma Hesselbach* bzw. *Die Familie Hesselbach* bietet einigen Stoff für weitergehende Untersuchungen, insbesondere zum Gesellschaftsbezug, wie er in den Brüchen und Unebenheiten von Story und Plot zum Ausdruck kommt. Zusammenfassend kann man - trotz offener Fragen - festhalten, daß diese Serie im Fernsehen nicht nur wegen des Zuspruchs durch die Zuschauer damals und heute, sondern vor allem auch wegen ihrer Machart ein herausragendes Produkt der Seriengeschichte des bundesrepublikanischen Fernsehens darstellt.

Die entscheidende Differenz zur Vorgängerserie im Fernsehen *Unsere Nachbarn heute abend*, aber auch ihrem Hörspiel-Vorgänger liegt in der ironisch-spielerischen Form. Diese Form eröffnet unterschiedliche Möglichkeiten des Zugriffs auf die erzählten Geschichten. Diese behandeln keine Probleme, sondern existieren in erster Linie um der Pointen (und um des Vergnügens) willen. Der historisch-dokumentarische Charakter des Materiellen ist unvermeidlich, aber unwesentlich. Das gilt nicht nur für die gezeigten Wohnungen, Möbel, Kleider, Frisuren, Geräte usw., sondern auch für zeittypische soziale Verhaltensmuster, sofern diese nicht dramaturgisch durchgestaltet sind. Wo aber die Figuren bis in die Haltung und Gestik hinein stilisiert sind, da werden Rollenmuster nicht reproduziert, sondern ironisiert. Die Fernsehserie *Die Firma Hesselbach* bzw. *Die Familie Hesselbach* verschiebt das durch die Vorgängerserie *Unsere Nachbarn heute abend* etablierte Bezugssystem zwischen Zuschauer, sozialer Realität und fiktiver Welt. Für diese Verschiebung gibt es Indizien auf den Ebenen der Story, des Plots und der visuell-akustischen Inszenierung. Die Serie ist *reflexiv* geworden; sie reflektiert das Moment der Inszenierung in einer ausgeprägten Stilisierung der Figuren. Sie führt dem Zuschauer seine Erwartungen vor, indem sie diese durch die Anlage des Plots gezielt irreführt. Die Serialität ist auf allen drei Ebenen die Voraussetzung für das Zustandekommen dieser Reflexivität. Die Hesselbach-Serie im Fernsehen steht für eine neue, souveränere Haltung zum Fernsehen als Medium für fiktionale Unterhaltung am Anfang der 60er Jahre.