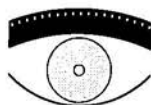


AUGENBLICK



Deutsche Geschichten
Egon Monk – Autor
Dramaturg, Regisseur

21

SCHÜREN

marburger

hefte

zur

medien-

wissenschaft

Deutsche Geschichten

**Egon Monk -
Autor, Dramaturg, Regisseur**

AUGEN-BLICK

MARBURGER HEFTE ZUR MEDIENWISSENSCHAFT

Eine Veröffentlichung des Instituts für Neuere deutsche Literatur und Medien
im Fachbereich 09 der Philipps-Universität-Marburg

Heft 21

Dezember 1995

Herausgegeben von

Jürgen Felix
Günter Giesenfeld
Heinz-B. Heller
Knut Hickethier
Thomas Koebner
Karl Prümm
Wilhelm Solms
Guntram Vogt

Redaktion: Günter Giesenfeld

Redaktionsanschrift: Institut für Neuere deutsche Literatur
Wilhelm-Röpke-Straße 6A, 35039 Marburg, Tel. 06421/284657

Verlag: Schüren-Presserverlag, Deutschhausstraße 31, 35037 Marburg
Einzelheft DM 8.50 (ÖS 77/SFr 8.50);
Jahresabonnement (3 Hefte) DM 24.-- (ÖS 204/SFr 24.--)
Bestellungen an den Verlag. Anzeigenverwaltung: Schüren Presseverlag
© Schüren Presseverlag, alle Rechte vorbehalten

Umschlaggestaltung: Uli Prugger, Gruppe GUT
Druck: WB-Druck, Rieden

ISSN 0179-2555

ISBN 3-89472-031-X

Inhaltverzeichnis

Vorwort	5
Gerhard Schoenberner Frühe Theaterarbeit	6
Knut Hickethier Egon Monks "Hamburgische Dramaturgie" und das Fernsehspiel der 60er Jahre	19
Karl Prümm Inszeniertes Dokument und historisches Erzählen	34
Thomas Koebner Rekonstruktion eines Schreckensortes Egon Monks Film <i>Ein Tag</i>	52
Egon Monk Anmerkungen zu <i>Ein Tag</i> Rede zur Verleihung des DAG-Fernsehpreises in Berlin am 23. April 1966.....	65
Was unsere Zeit noch in Bewegung hält Ein Interview mit Egon Monk über <i>Die Geschwister Oppermann</i> (Karl Prümm)	72
Karl Prümm Ansteckende Genauigkeit Egon Monk dreht <i>Die Bertinis</i>	81
Matthias Körnich Filmographie Egon Monk	87

Wir danken sehr herzlich Egon Monk für die Überlassung der Photos aus seinem Archiv

Zu den Autoren dieses Heftes:

Knut Hickethier, geb. 1945, Dr. phil., Professor für Medienwissenschaft an der Universität Hamburg. Forschungsprojekte zum Fernsehen. Medienwissenschaftliche Veröffentlichungen zur Film- und Fernsehgeschichte, Medientheorie und Medienästhetik.

Thomas Koebner, geboren 1941, Dr. phil., Studium der Germanistik, Kunstgeschichte und Philosophie in München. Akademische Stationen: München, Köln, dann Professor in Wuppertal und Marburg sowie Direktor der Deutschen Film- und Fernsehakademie in Berlin. Zur Zeit Professor in Mainz. Veröffentlichungen zur Literatur seit dem 18. Jahrhundert, zum Musiktheater und zur Film- und Fernsehgeschichte.

Matthias Körnich, geb. 1970, studiert Neuere deutsche Literatur und Medien sowie Grafik und Malerei in Marburg, arbeitet in seiner Magisterarbeit über Federico Fellini.

Karl Prümm, geb. 1945, Dr. phil., Studium der Germanistik und Geschichte in Marburg und Saarbrücken. Akademische Stationen Bonn, Siegen, dann Professor für Theaterwissenschaft an der FU Berlin. Derzeit Professor für Medienwissenschaft in Marburg. Veröffentlichungen zur Literatur des 19. Und 20. Jahrhunderts und zur Medientheorie. Der hier abgedruckte Text ist ein Teil der Antrittsvorlesung in Marburg.

Gerhard Schoenberner, geb. 1941, ist Gründungsdirektor und Leiter der Gedenkstätte "Haus der Wannsee-Konferenz", begann schon Anfang der 60er Jahre mit der Organisation von Ausstellungen, der Publikation von Büchern und Produktion von Filmen über das NS-Regime und die Judenverfolgung. Sein Buch *Der gelbe Stern* (1960) wurde in viele Sprachen übersetzt und ist bis heute ein Standardwerk zum Thema.

Vorwort

Der vorliegende Band geht auf ein zweitägiges Kolloquium zurück, das im Januar 1991 im Berliner Kino *Arsenal* stattfand und das von Gerhard Schoenberger und mir organisiert wurde. An der Veranstaltung nahm auch Egon Monk teil. Vorträge und Diskussionen waren seinen Filmen gewidmet, die in den Wochen zuvor in einer Retrospektive zu sehen waren. Zum ersten Mal waren bei dieser Gelegenheit 35 mm-Filmkopien von *Schlachtvieh*, *Ein Tag* und *Industriellandschaft mit Einzelhändlern* zu sehen, die von der Stiftung Deutsche Kinemathek hergestellt wurden, um so die Überlieferung dieser Fernsehfilme zu sichern, sie einer interessierten Öffentlichkeit neu zugänglich zu machen. Selbst herausragende Fernsehfilme fallen schnell der Vergessenheit anheim. Das Fernsehen vernachlässigt sein eigenes Repertoire, es gibt kaum noch klug komponierte Reihen und Reprisen, und der Weg ins Kino ist den Fernsehfilmen in der Regel versperrt.

Gegen dieses Verschwinden ist auch dieser Band gerichtet. Er dokumentiert die zentrale Rolle, die Egon Monk im bundesrepublikanischen Fernsehspiel seit dem Ende der 50er Jahre bis heute spielt, erinnert an seine Theaterarbeit als Schüler Bertolt Brechts, analysiert einige seiner wichtigsten Filme. Wie kein anderer Regisseur ist Egon Monk ein genauer und lebendiger Erzähler deutscher Geschichten.

Karl Prümm

Gerhard Schoenberner

Frühe Theaterarbeit

Eigentlich hatte ich nur eine thematische Ergänzung vorschlagen wollen, ohne die dieses Symposium unvollständig geblieben wäre. Es schien mir unerlässlich, Egon Monks Theaterarbeit und damit seine künstlerische Herkunft zu beschreiben. Aber wie es so geht: wenn man einen halbwegs vernünftigen Vorschlag macht, wird man gleich gebeten, ihn auch auszuführen.

Da ich aus objektiven und subjektiven Gründen das Thema nicht adäquat abhandeln kann, schon gar nicht mit der Sorgfalt, die eine Studie über einen so sorgfältigen Arbeiter wie Egon Monk erfordern würde, kann ich hier nur eine bestimmte Lücke markieren, nicht sie füllen. Ich kann nicht viel mehr tun, als das Thema zu benennen, das behandelt werden müßte, und darauf zu hoffen, daß ich mit meinen fragmentarischen Hinweisen Egon Monk so weit provozieren, daß er sich selbst zu Wort meldet und ergänzt, was fehlt. Man kennt ja den schönen Rat von Tucholsky, die Autoren sollten die Rezensionen ihrer Bücher selbst schreiben, schließlich kannten sie selbst sie doch am besten. Tatsächlich kann niemand so sachkundig und anschaulich über die Arbeitserfahrungen von Egon Monk sprechen wie Egon Monk.

Das Thema ist also Monks frühe Theaterarbeit. Sie bildet das Fundament an beruflicher Erfahrung, auf dem er später nach Übersiedlung in die Bundesrepublik aufbaut, wenn er als Redakteur und Dramaturg, Autor und Regisseur auf dem Gebiet des Fernsehfilms arbeitet und hier anwendet, entfaltet und weiterentwickelt, was er in der DDR gelernt hat. Die Rede ist von seinen Lehrjahren bei Brecht, dessen Meisterschüler er wurde.

Theaterarbeit, so heißt auch ein inzwischen zum Klassiker gewordener Band, in dem die ersten sechs Inszenierungen des Berliner Ensembles dokumentiert sind.¹ Es handelt sich um die Jahre 1949-1951, also eine Zeit, als das BE zunächst bei Wolfgang Langhoff in Max Reinhardts Deutschem Theater zu Gast war, denn am Schiffbauerdamm residierte zu dieser Zeit noch Fritz Wiusten. "Herr Puntila und sein Knecht Matti, Wassa Schelesnowa, Der Hofmeister, Die Mutter, Biberpelz und Roter Hahn, Mutter Courage und ihre Kinder.

¹ Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles, hrsg. von Helene Weigel, Dresden 1952, 434 S.

Regie: Bertolt Brecht, Erich Engel, Berthold Viertel und Egon Monk." So steht es im Titel des Buches. Es waren Aufführungen, die niemand vergessen wird, der das Glück hatte, sie damals zu sehen. Daß sie nicht sämtlich aufgezeichnet sind, wie heute im TV-Zeitalter üblich, ist ein unwiederbringlicher Verlust für das deutsche Theater.

I.

Egon Monk hatte das Glück, einen Lehrer zu finden, der eine eigene Schule gründete und mit seiner Erneuerung der Sprechbühne die Theatersituation von Grund auf änderte. Er kam in keinen etablierten Betrieb, sondern wurde zum Zeugen und sehr rasch zum aktiven Mitarbeiter beim Aufbau dieses großen Experiments.

Im Januar 1949 eröffnet das Berliner Ensemble seine Arbeit mit der *Mutter Courage*, Ende des Jahres folgen der *Puntila* und *Wassa Schelesnowa*. Nicht lange nach der Berliner Uraufführung des *Puntila* im November 1949 (mit Leonhard Steckel in der Titelrolle, später abgelöst von Curt Bois, und stets mit Erwin Geschonneck als Matti) betraut Brecht den jungen Egon Monk damit, das Stück in Rostock herauszubringen. Es ist seine erste selbständige Regiearbeit. Die Premiere findet Anfang Februar 1950 statt.

Im April bringt das BE den Hofmeister von Lenz heraus, eine künstlerisch außerordentliche, poetische und politisch kritische Aufführung. Es handelt sich um eine Bearbeitung. Das Programm nennt Egon Monk, zusammen mit Brecht, Berlau und Neher, in dieser Reihenfolge.

Im Herbst desselben Jahres reist Monk mit Brecht nach München, um ihm, gemeinsam mit Ruth Berlau, bei der dortigen Einrichtung der *Mutter Courage* zu assistieren. Es ist, soweit ich sehen kann, der einzige Fall, in dem die Regie-Assistenz namentlich genannt wird. Im Monat darauf beginnen in Berlin die Proben zu Brechts Bühnenfassung des Romans *Die Mutter* von Maxim Gorki, die im Januar 1951 Premiere hat. Im gleichen Jahr folgen noch zwei weitere bedeutende Ereignisse: eine Hauptmann-Inszenierung, die Egon Monk als Regisseur und einen der Bearbeiter nennt, und eine Neu-Inszenierung der *Mutter Courage*.

So könnte man fortfahren, aufzuzählen, und riskierte doch nur, etwas zu vergessen. Stattdessen möchte ich wenigstens kurz auf zwei Regiearbeiten von Egon Monk etwas näher eingehen. Ich meine die Bearbeitung der Bühnenstücke *Der Biberpelz* und *Der Rote Hahn* von Gerhart Hauptmann, die gekürzt und nur durch eine Pause getrennt, an einem Abend gezeigt wurden, Monks

erste große selbständige Arbeit am BE, kein Gesellenstück, sondern eigentlich schon die Meisterprüfung. Und den *Urfaust*, der in mehr als einer Hinsicht einen Schlußpunkt darstellt.

II.

Zur Erinnerung: Hauptmanns Diebeskomödie *Der Biberpelz*, ein Jahr nach dem großen Drama *Die Weber*, drei Jahre nach Aufhebung des Sozialistengesetzes und dem Sturz des Eisernen Kanzlers entstanden, spielt im Jahr 1887, zur Zeit der Auseinandersetzung um Bismarcks dritte Militärvorlage, mit der er bekanntlich scheiterte.

In den beiden Protagonisten des Stücks stehen sich zwei soziale Klassen gegenüber. Auf der einen Seite der Amtsvorsteher, Baron von Wehrhahn, der vollauf beschäftigt mit der Verfolgung angeblicher Staatsfeinde - die Diebe vor der Haustür nicht mehr sieht. Auf der anderen Seite die Mutter Wolffen, eine arme Waschfrau und listige Diebin, begabt mit der Pffiffigkeit und dem Mutterwitz des Volkes, die ihn erfolgreich hinters Licht führt.

Während Kleist sein Lustspiel über den korrupten Dorfrichter Adam, diese klassische Satire auf Zustände in Preußen, wie Georg Lukács es nennt, noch nach Holland verlegen mußte, kann Hauptmann in einer Anmerkung unter dem Personenverzeichnis festhalten, wann und wo sein Stück angesiedelt ist.

Es ist ein Blick zurück auf preußische Zustände, die - zumindest, was die Allmacht des Polizei- und Spitzelsystems betrifft - zu diesem Zeitpunkt bereits historisch überwunden sind. Daher die Einladung an das Publikum, den Vertreter des preußischen Obrigkeitsstaates auszulachen und sich auf die Seite der armen Waschfrau zu schlagen.

Aus dem reichen Ensemble des Stückes, das fast so etwas wie einen soziologischen Querschnitt durch die damalige Gesellschaft gibt, müssen noch zwei weitere Figuren genannt werden, nämlich die von den beiden Geschädigten: der Rentier Krüger, dem nach seinem Brennholz auch noch der Pelzmantel abhanden kommt, und der Privatgelehrte Dr. Fleischer, der sich verdächtig macht, weil er demokratische Zeitungen liest.

Freilich: der historische Hauptakteur, eigentliches Opfer der Verfolgungsmaßnahmen des Staates und Organisator des illegalen Widerstandes durch zwölf Jahre Ausnahmegesetz, also die organisierte deutsche Arbeiterbewegung, kommt nicht vor. An dieser Grundkonstellation ändert Hauptmann auch dann nichts, als er 1901, also acht Jahre und sechs Stücke weiter, die Fabel in der Tragikomödie *Der Rote Hahn* noch einmal aufgreift und weiterführt, eine

Fortsetzung der Komödie ins Ernste und gleichzeitig deren Korrektur. Immerhin, Hauptmanns Blick hat sich geschärft, seine Figuren erscheinen nun verändert und in neuer Beleuchtung. Aus der sympathischen SpitzbübIn ist die betrügerische KleinspekulantIn geworden, die auf ihrem Irrweg, die soziale Frage für sich individuell zu lösen, andere niedertritt, bevor sie am Ende selbst zugrunde geht. Auch der Amtsvorsteher, Streber und Leuteschinder in einem, erscheint jetzt nicht mehr nur lächerlich, sondern auch gefährlich, ein Exponent der Junkerklasse und eines Systems, das - wie sich inzwischen gezeigt hatte - noch lange nicht am Ende war. Es ist sicher kein Zufall, daß Theater und Film immer wieder auf den *Biberpelz* zurückgriffen, seine Fortsetzung aber, den *Roten Hahn*, nicht anrührten.

Daß der NS-Film, der selbst noch aus dem sozialen Drama der Storm-Novelle *Immensee* ein Blut-und-Boden-Stück machte, es fertigbrachte, auch den *Biberpelz* politisch in sein Gegenteil zu verfälschen, wundert nicht weiter und interessiert in unserem Zusammenhang nur am Rande.² Interessanter dagegen sind die verschiedenen, einander entgegengesetzten Versuche einer Fortschreibung Hauptmanns, entstanden aus dem Wunsch, bestimmte Akzente deutlicher zu setzen, wo der Autor trotz wachsender gesellschaftskritischer Einsichten und Absichten, für den heutigen Betrachter fast unverständlich, am Ende doch unklar bleibt.

In seiner Verfilmung für die DEFA 1949³ suchte Erich Engel diesen Mangel auszugleichen, indem er zum Beispiel aus dem Nationalliberalen Dr. Fleischer einen Anhänger der Arbeiterbewegung machte. Brecht, Monk und die anderen Bearbeiter gehen mit der Vorlage künstlerisch differenzierter und gleichzeitig politisch konsequenter um, wenn sie vorhandene politische Motive verstärken und im übrigen an zwei Drehpunkten der Handlung, im ersten wie im zweiten Teil, sozialdemokratische Gegenspieler, die bei Hauptmann fehlen, in die Handlung einführen bzw. eine vorhandene Figur als Sozialdemokraten kenntlich machen. Sie sind es, die die Vorgänge des Stücks aus heutiger Sicht kommentieren oder in ein anderes Licht rücken. Die nationalliberale Position des bürgerlichen Akademikers erscheint da plötzlich als unzureichend. Und die kriminellen Machenschaften einer skrupellosen Aufsteigerin

2 *Der Biberpelz*, Regie: Jürgen von Alten, Deutschland 1937. - Der Film, eine Hommage zu Hauptmanns 75. Geburtstag, von ihm durch einen persönlichen Vorspruch autorisiert, ist eine Meisterleistung politischer Anpassung. Er verlegt die Handlung in eine kleine Vorkriegsresidenz, macht aus dem Prototyp eines Systems den privaten Sonderfall eines Mannes, der sich bemüht, durch ganz besonderen Eifer bei seinem Landesherrn eine Scharte auszuwetzen, und von ihm am Ende milde korrigiert wird. So bleibt die Autorität der Obrigkeit, die der junge Hauptmann in Frage stellte, nicht nur unangetastet, sondern wird noch affirmiert.

3 *Der Biberpelz*, Regie: Erich Engel, DDR 1949

verlieren ihren individuellen Charakter vor dem nun sichtbarer werdenden Hintergrund eines Gesellschaftssystems, dessen Gesetzen sie abgeschaut sind. Die Andeutung einer kollektiven Alternative zum Alleingang der Wolff-Fielitz kritisiert in den Augen der Zuschauer auch deren Handlungsweise und spitzt am Ende den sozialen Konflikt offen politisch zu.

Man müßte nun Punkt für Punkt die Eingriffe in den Stoff und ihre soziale Funktion, aber auch die dramaturgischen Konsequenzen für die Szenenabfolge und die Komposition des Ganzen besprechen. Es wäre zu zeigen, wie die Regie den Schauspieler Geschonneck dazu bringt, nicht nur die Lächerlichkeit, sondern auch die Gefährlichkeit des Amtsvorstehers von Wehrhahn herauszuarbeiten. Oder welcher Mittel sich die große Therese Giehse bedient, um nicht nur das allmähliche Altern der Wolfen vorzuführen, was ein Kunststück in sich ist, sondern vor allem, wie es ihr gelingt, weder die Sympathie des Publikums im ersten, noch dessen Mitleid im zweiten Teil ungeteilt auf sich zu ziehen, sondern die Brüche deutlich zu machen und so rechtzeitig eine kritische Haltung der Zuschauer gegenüber der Figur herzustellen. (Hans Mayer und Herbert Ihering haben darüber geschrieben, ich muß das hier also nicht wiederholen.) Und wie bei diesen beiden großen Schauspielern könnte und müßte man nun Rolle für Rolle, Szene für Szene durchgehen, um anschaulich zu machen, wie ein Grundeinfall konkret und im Detail künstlerisch umgesetzt und fruchtbar gemacht wird.

Festzuhalten bleibt: Egon Monk ist der erste, der die beiden Stücke des Dramatikers, die zusammengehören, im Zusammenhang vorgestellt hat. Mit dieser Inszenierung in den Kammerspielen des Deutschen Theaters hat er nicht nur seine Meisterprüfung abgelegt, er hat Theatergeschichte gemacht.

III.

Gesprochen werden muß noch von einer anderen Monk-Inszenierung, an der Brecht allerdings aktiv mitarbeitete: dem *Urfaust*. Nach den Bearbeitungen des *Hofmeisters* von Lenz und der beiden Hauptmann-Stücke war dies der dritte Versuch einer kritischen Aneignung des nationalen Kulturerbes. Brecht wollte damit gegen die schlechte Tradition des bürgerlichen Theaters bei der Aufführung klassischer Werke angehen, die er kurz als "Schädigung der klassischen Werke" bezeichnete. In seinem Text *Einschüchterung durch die Klassizität* schreibt er dazu:

Anstelle des Ideals trat die Idealisierung, anstelle des Schwungs, der eine Beschwingtheit war, das Reißerische, anstelle der Feierlichkeit das Salbungsvolle usw. usw. Es entstand eine falsche Größe, die nur öde war.⁴

Die Kopisten, so Brecht, kopierten sozusagen mehr oder minder fleißig die Staubflecken gleich mit. Dabei gehe die Frische der klassischen Werke, ihr damalig Überraschendes, Neues, Produktives gänzlich verloren. Und an anderer Stelle:

Selbst auf den Faust hat sich in den letzten hundert Jahren in der Spielweise unserer Theater zentnerweise Staub niedergelassen. In den tragischen Partien ist das Zarte niedlich, das Großartige großtuerisch, ist die Verzweiflung repräsentativ, das Stürmische dekorativ geworden. Die lustigen Partien sind, der "Würde des Ortes" (nämlich des meist staatlichen Theaters) entsprechend und Rechnung tragend der "Bedeutung eines Klassikers", matt, trocken und vor allem ideenlos.

Also beschloß man, den Staub wegzublasen. Dafür bot sich der *Urfaust* als ideale Vorlage an. Faust sollte, wie Hans Mayer sagt, nicht der Renaissance-mensch sein, der zur Identifizierung einlädt, sondern die fragwürdige Gestalt, die er war; Mephisto nicht der dämonische Geist des Bösen und Herr der Unterwelt, sondern ein wirklicher dummer Teufel. Und kein rührendes deutsches Gretchen war vorgesehen, sondern "das etwas derbe, dumme, auch nicht ohne Bosheit agierende Mädchen aus dem niedrigen Kleinbürgertum hatte man im Auge, um die sich anbahnende Mesalliance ganz sinnfällig zu machen."

Monks Inszenierung, die im April 1952 herauskam, wurde zuerst in Potsdam und ein Jahr später in einer Neubearbeitung in Berlin gespielt, wenn auch nur in geschlossenen Veranstaltungen für die Lehrgewerkschaft, Betriebe u.a., bevor sie nach 19 Aufführungen schließlich ganz vom Spielplan abgesetzt wurde.

Die Rezensionen der Potsdamer Aufführung in der Neuen Zeit (CDU) wie in der Märkischen Volksstimme (SED) waren noch positiv bis enthusiastisch. Die Leitung der Betriebsparteiorganisation der Brandenburgischen Landesbühnen rügte allerdings in einem längeren Schreiben die Redaktion ihres Parteiblattes, durch die von ihr veröffentlichte Kritik werde "die klare Stellungnahme unserer Partei zur Pflege und Aneignung unseres klassischen Kulturerbes verwischt".⁵

4 Einschüchterung durch die Klassizität, in: Bertolt Brecht, Gesammelte Werke, Band 7. Schriften zum Theater 2, Frankfurt/Main 1967, S. 1275 ff.

5 Gemeint war die Entschliebung des 5. Plenums des ZK der SED "Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur" vom März 1951, mit der die von A. A. Shdanow in der Sowjetunion verkündeten dogmatischen Thesen zum Begriff des "Sozialistischen Realismus" für die DDR übernommen wurden. In der Entschliebung heißt es unmißverständlich:

In Berlin nötigte die Betriebsparteiorganisation des Deutschen Theaters, bei dem das Berliner Ensemble zu dieser Zeit noch zu Gast war, bereits während der Proben die Bühnentechniker zu einer schriftlichen Beschwerde bei der Leitung des BE. Die Kritiken waren von nun an vernichtend. Den Anfang machte der Berliner Rundfunk, der in einem Kommentar die großen Leistungen des Berliner Ensembles lobte, die *Urfaust*-Inszenierung jedoch als "Verirrung" und "Alarmsignal" bezeichnete und konstatierte:

Willkür des Textes, Entstellung durch angebliche "Einfälle", Entstellung der Gestalten - das bedeutet nichts anderes, als daß das Werk seines humanistischen Inhalts entleert, seines Sinnes beraubt ist. Doch es genügt nicht, die Entstellung eines großen Werkes des nationalen Erbes abzulehnen. Wenn eine solche Inszenierung möglich war, dann muß man sich fragen: Ist es nicht an der Zeit, daß das Berliner Ensemble sein Schaffen ernsthaft überprüft?⁶

Besonders zwei Szenen, die in Form der Satire Kritik am traditionellen Universitätsbetrieb übten, erschienen den Ideologen als Sakrileg: die Schülerszene, in der der Teufel einen schlechten deutschen Professor spielt, der seinem Schüler Wissensdurst wie Gewissen gründlich austreibt und sich im übrigen nur an den Einnahmen interessiert zeigt. Und die Szene in Auerbachs Keller, in der die Regie die Roheit und den Stumpfsinn des studentischen Saufgelages so abstoßend zeigt, wie Goethe es gemeint haben dürfte. Das endgültige Verdict veröffentlichte das parteiamtliche *Neue Deutschland*.⁷ Die Empörung der Kritikerin zittert im Text noch hörbar nach:

Die Regie (...) machte ausschließlich schlechten Spaß, der so weit ging, daß - am Vorabend des 1. Mai - die betrunkenen Studenten in Auerbachs Keller, mit Stuhlbeinen taktschlagend, grölten: Der Mai ist gekommen. Eine ähnliche Verhöhnung des deutschen Volksliedes war bisher auf unserer Bühne nicht erlebt.

"Das wichtigste Merkmal des Formalismus besteht in dem Bestreben, unter dem Vorwand oder auch in der irrigen Absicht, etwas 'vollkommen Neues' zu entwickeln, den völligen Bruch mit dem klassischen Kulturerbe zu vollziehen. Das führt zur Entwurzelung der nationalen Kultur, zur Zerstörung des Nationalbewußtseins, fördert den Kosmopolitismus und bedeutet damit eine direkte Unterstützung der Kriegspolitik des amerikanischen Imperialismus."

6 Kommentar des Berliner Rundfunks in der Sendung "Wir blenden auf" vom 29. März 1953. Zit. nach: Bernd Mahl: Brechts und Monks "Urfaust". Inszenierung mit dem Berliner Ensemble 1952/53. Schriftenreihe der Goethe-Gesellschaft, Studien zur Goethe-Zeit und Goethe-Wirkung, Band 1, Stuttgart 1986.

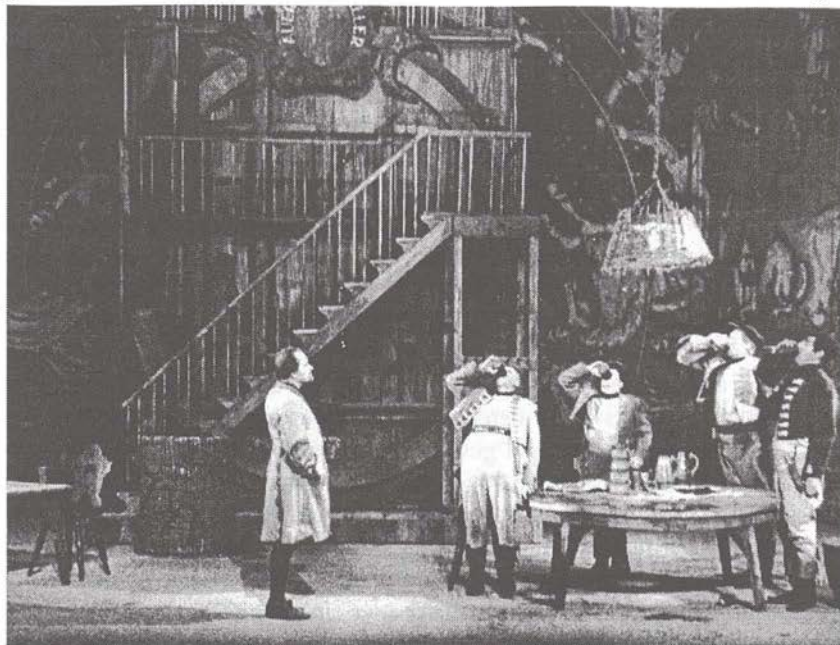
7 Johanna Rudolph, Weitere Bemerkungen zum Faust-Problem - Zur Aufführung von Goethes Urfaust durch das Berliner Ensemble, in: *Neues Deutschland*, 27. Mai 1953. Zum selben Thema siehe auch: 1953 - Syberberg filmt bei Brecht. Mit Beiträgen von Hans Jürgen Syberberg, Käthe Reichel, Egon Monk. Drucksache 4 der Schriftenreihe des Berliner Ensembles, Berlin 1993.

Diese Aufführung, hieß es da, könne nur verstanden werden als Absage an die klassischen Traditionen unserer Nationalkultur. Und einige Zeilen weiter:

Auf welche Basis will man sich stellen, wenn man der Klassizität eine Absage erteilt? Das kann nur eine volksfremde, antinationale Basis sein. Sich der Einschüchterung durch die Klassizität zu erwehren, statt an die klassischen Traditionen anzuknüpfen, bedeutet also, sich auf die Position des Kosmopolitismus zu begeben und den Auflösungstendenzen des Formalismus Vorschub leisten.

Das war nicht die persönliche Ansicht der Kritikerin Johanna Rudolph, sondern eine parteiamtliche Anklageschrift, kein Diskussionsbeitrag, sondern die Beendigung jeder Diskussion per Dekret einer Staatsmacht, die - auch das muß man sagen - Brecht andererseits Heimstatt und Arbeitsmöglichkeiten bot, die er im Westen Deutschlands nie bekommen hätte.

Hier nun trennen sich die Wege des Meisterschülers von seinem Lehrer. Brecht, der die besseren Argumente auf seiner Seite wußte, versuchte durch scheinbares Nachgeben Zeit zu gewinnen, weil er sicher war, die gerade herrschende Dummheit am Ende zu überlisten, und auf seine Weise hatte er sogar recht. Monk inszenierte noch *Die Gewehre der Frau Carrar*, wie es geplant war. Danach ging er zunächst nach Westberlin, später nach Hamburg und begann einen neuen Lebens- und Arbeitsabschnitt. Aber er wurde kein Renegat.



Auerbachs Keller, *Urfaust*, Inszenierung im April 1952 mit dem Berliner Ensemble

Nie hat er abgeschworen, verraten, oder verleugnet, woher er kam. Und dazu bestand auch kein Grund.

IV.

Der Ortswechsel fällt zusammen mit dem Sprung in ein neues Medium. Zunächst Autor und Regisseur, dann Hörspieldramaturg, verläßt er den Rundfunk nach einigen Jahren wieder und wird Leiter der Abteilung Fernsehspiel des NDR, die in einem knappen Jahrzehnt durch ihn Prägung und Profil erhält. Nur einmal noch kehrt er für kurze Zeit zum Theater zurück. Das Intermezzo im Deutschen Schauspielhaus Hamburg, im Herbst 1968, diese kurzen zehn Wochen im Intendantenkarussell dieses Hauses, bleibt Episode, auch wenn sie dramatische Züge aufweist.

Monks Versuch einer radikalen Erneuerung des Theaters, zeitgenössisch in Inhalt und Form, scheiterte bereits im programmatischen Anlauf. Schon seine ersten beiden Inszenierungen stießen auf wütende Ablehnung und lösten eine politische Kampagne aus, der er sich und seine Familie auf Dauer nicht aussetzen mochte. Monk war nur einer von vierzehn Intendanten, die der Hamburger Krämergeist im Laufe der Jahre aus der Stadt gegrault hat; er befindet sich da in recht guter Gesellschaft.

Da sein Stuhl als Chef des Fernsehspiels inzwischen von seinem Stellvertreter besetzt war, gewann das Fernsehen in ihm einen neuen Autor und Regisseur. So machte Monk, ein Glücksfall für seinen Sender, eine Niederlage, die andere verbittert und aus der Bahn geworfen hätte, für sich und seine Arbeit noch produktiv. Und nur deshalb ist die Geschichte erwähnenswert.

Liest man noch einmal die Beiträge, die kenntnisreich und präzise, jeder auf seinem Felde, den Fernseh dramaturgen und Anreger wie den späteren Autor und Regisseur anhand seiner Arbeit beschreiben, findet man erneut bestätigt, wie vieles von dem, was Monks redaktionelles Konzept wie seine eigenen Filme auszeichnet, in der frühen Theaterarbeit angelegt ist. Die fast wissenschaftliche Arbeitsweise, deren Resultate doch nie in theoretischer Abstraktion verkümmern, sondern gewonnene Erkenntnis in sinnliche Anschauung umsetzen, ist unverkennbar von Brecht inspiriert und gleichzeitig ureigenstes Produkt des schöpferischen Naturells von Egon Monk. Das ist nicht nur so dahingesagt, die Elemente lassen sich konkret benennen. Damit auch jene, die zwar die Filme, nicht aber die Bühneninszenierungen kennen, meine Behauptung überprüfen können, will ich hier einige von ihnen noch kurz beschreiben.

Wenn man davon ausgeht, daß der Film wie das Theater - um mit Brecht zu reden - Abbildungen des menschlichen Zusammenlebens herstellt, der Beziehungen unter ganz bestimmten, erkennbaren und benennbaren historischen und sozialen Bedingungen, ergeben sich eine Reihe von prinzipiellen Regeln für das methodische Vorgehen. Sie alle finden sich in Monks Filmen wieder.

Da ist der Blick des Forschers, der den gesellschaftlichen Erscheinungen und Prozessen dieselbe Aufmerksamkeit widmet, wie die Wissenschaft den Naturkräften. Dieser Blick trifft zunächst das Material, die Fabel, das Kernstück aller theatralischen Veranstaltung, aber ebenso die bisherigen traditionellen Formen ihrer Behandlung auf der Bühne.

Zunächst also: Was verrät uns der Text über unseren Forschungsgegenstand? Was wird sichtbar und ablesbar? Wo und wie läßt sich die Einsicht in den Charakter der abgebildeten Verhältnisse erhellen und verschärfen? Wie sind die Figuren des Stücks gezeichnet? Wo liegt der Schnittpunkt zwischen dem individuellen und dem sozial determinierten Rollenverhalten, das ihm übergestülpt ist? Spiegelt der Einzelfall gleichzeitig das allgemein Typische, das heißt, erlaubt das Spezifische die Verallgemeinerung?

Nachdenken über soziales Rollenverhalten schließt auch die Überlegung ein, wie die Energie der Wolffen, die ins Kriminelle zielt, - wie jene der Wassa Schelesnowa, die die Giehse zuvor spielte -, unter anderen Verhältnissen eines sozial und human organisierten Gemeinwesens gesellschaftlich fruchtbar gemacht werden könnte.

Freilich, "Ohne Wissen kann man nichts zeigen; wie soll man da wissen, was wissenswert ist?" Geduldige und genaue Beobachtung der Wirklichkeit ist nötig, Neugier und Entdeckerfreude, um Entdeckungen zu machen und das Entdeckte zu entschlüsseln.

In der Rede des Dramaturgen im *Messingkauf*⁸, im *Kleinen Organon*⁹ und an vielen anderen Stellen empfiehlt Brecht den Schauspielern, das Theater des Alltags, die Bühne der Straße zu ihrem Studienfeld zu machen, um mehr über die soziale Realität zu erfahren und darüber, wie man sie am präzisesten abbilden kann, aber stets mit Spaß, lebendig und unterhaltsam.

Die Besetzung der Rollen gegen die gewohnten Klischees, die den Zuschauer zur Aufmerksamkeit anhält, und der Aufbau der Rollen sind das nächste. Auch hier soll der gängigen Erwartung widersprochen werden. (Willi

8 Der Messingkauf. In: Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke* (s. Anmerkung 4), S. 500 ff.

9 Kleines Organon für das Theater, in: *Sinn und Form*. Erstes Sonderheft Bertolt Brecht, Berlin o.J., 264 S., S. 11 ff., siehe auch Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke* (Anmerkung 4), S. 661 ff.

Schwabes Beschreibung, wie er seine Darstellung des Grafen Wermuth im Hofmeister entwickelt, liefert dafür ein klassisches Beispiel.¹⁰⁾

Das Häßliche auf schöne Art zu zeigen, das Langweilige unterhaltsam, das Dumme intelligent, das Vertraute als befremdlich und das Bestehende als veränderbar, diese Aufforderung verrät den antinaturalistischen Ansatz, der im Großen dazu befähigt, über die bloße Schilderung des Milieus, wie echt gezeichnet auch immer, hinauszugelangen und die gesellschaftlichen Mechanismen sichtbar zu machen, die es produzieren.

Das alles findet sich in Monks Filmen wieder.

Wie in *Ein Tag* die hermetisch abgeschlossene Welt des Konzentrationslagers als fremder Planet mit eigenen Gesetzen dargestellt wird und doch gleichzeitig als sozialer Mechanismus, der vertraute Züge aufweist, die hier nur ins Extrem getrieben, auf einer qualitativ neuen Stufe wiederkehren, wie das Ungeheuerliche und das Alltägliche zusammengehen, zeigt an einem heiklen und nur schwer darstellbaren Gegenstand, auf welche Weise Monk schöpferisch umsetzt, was er einmal gelernt hat.

Auch die Schlußszene im Restaurant, zwischen Tristesse und Gemütlichkeit, die andere Seite des Alltags, beschreibt einen scheinbaren Widerspruch und hebt ihn doch gleichzeitig auf: nicht trotz, sondern wegen dieser Kleinbürger gibt es eine Welt, in der Lager existieren, und deren Existenz definiert auch die Lebensqualität außerhalb ihrer Zäune. Auch hier wird das Vertraute befremdlich, erzeugt Ruhe Unruhe. (Zur handwerklichen Methode sei am Rande vermerkt, daß Monk, wie er uns erzählte, um dokumentarische Authentizität zu erreichen und Theaterei der Komparsen zu verhindern, nur jene Sequenzen verwandte, die er ohne Vorankündigung in einer Drehpause aufgenommen hatte.)

V.

Wer also verwaltet Brechts Erbe? Und wer führt es fort? Die Schriftgelehrten, die sich drei Jahrzehnte lang an Text-Exegesen der Modelle abmühten und den Plan des Meisters um so sicherer verfehlten, je strenger sie sich an sein Wort hielten, haben sein lebendiges Theater gründlich sterilisiert und in einen Zustand musealer Erstarrung versetzt.

10 Willi Schwabe, Beschreibung der Figur des Grafen Wermuth durch den Darsteller. In: Theaterarbeit (siehe Anm. 1), S. 100

Monk ist vielleicht der einzige und eigentliche Erbe, denn bei ihm ist Brechts Geist lebendig geblieben. Er hat seine Ideen begriffen und wendet sie schöpferisch an. Was ihm verwertbar schien, auch das ein echt Brechtscher Gestus, hat er übernommen, produktiv gemacht und dem neuen Medium, das Brecht so sehr interessierte, dadurch neue Möglichkeiten abgewonnen, neue Inhalte erschlossen und neue Formen erobert.

Egon Monk hat das Erbe seines großen Lehrers bewahrt und mit dem anvertrauten Pfunde gewuchert. Mit ihm teilt er die Erschütterung, nicht über das unaufhaltsame Walten des Schicksals, von dem die Menschen geschlagen sind, sondern vielmehr über die nicht unumgänglichen, die aufhaltsamen Katastrophen, die nicht aufgehalten werden und also stattfinden, obwohl sie vermeidbar sind. Und er teilt sie seinem Publikum mit.

Es ist die Erkenntnis, daß neun Zehntel der großen Tragödien, jene des individuellen Lebens wie ganzer Kollektive, Völker und Nationen, ausgelöst werden durch bestimmte Besitz- und Herrschaftsverhältnisse, nicht durch rachsüchtige Götter, sondern organisiert von Menschen, Mächten, Interessen.

Schwimmen gegen den Strom, Erziehung zu kritischem Denken und humanem Handeln durch das Medium der Kunst, das bleibt Egon Monks Geschäft und macht seine Arbeit nützlich, notwendig und ganz unentbehrlich.



Bertolt Brecht, Pfarrer Karl Kleinschmidt, Egon Monk, Prof. Dr. H.H. Schmid, Helene Weigel und Hilde Troeger geb. Schmid (v.l.n.r.) in Ahrenshoop, Sommer 1950

Es ist der Geist der Aufklärung, der auf die Veränderbarkeit der Menschen und der Verhältnisse setzt, trotz allem. Der weiß, daß man - um Erich Kuby zu zitieren - die Menschen dumm machen kann wie die Hühner und blutgierig wie die Wölfe. Und der doch nicht aufhört, darauf zu vertrauen, daß sich auch ihre Intelligenz und ihre Menschlichkeit mobilisieren, ihre guten Gefühle entwickeln und zu besserer Erkenntnis klären lassen.

Es gibt da eine sehr schöne Bemerkung von Brecht, die auch von Egon Monk sein könnte, die er aber auf jeden Fall unterschreiben wird. Ein Kommentar übrigens auch zu der Behauptung von der angeblich kalten Beobachtung, die ebenso ein Mißverständnis ist wie die Vorstellung von der epischen Spielweise als einer undramatischen. Es handelt sich um Brechts Schlußwort in einer Debatte des Jahres 1955, publiziert unter dem Titel "Einige Irrtümer über die Spielweise des Berliner Ensembles - Kleines Gespräch in der Dramaturgie", publiziert im zweiten Sonderheft von "Sinn und Form" anlässlich von Brechts Tod¹¹. Da heißt es, und das soll auch mein Schlußwort sein:

Ich empfehle euch aber, besonders mißtrauisch zu sein gegen Leute, die in irgendeiner Weise die Vernunft aus der künstlerischen Arbeit verbannen möchten. Sie denunzieren sie für gewöhnlich als "kalt", "unmenschlich", "lebensfeindlich" und als eine unversöhnliche Gegnerin des Gefühls, das allein die Domäne des Künstlers sei. Sie schöpfen angeblich aus der 'Intuition' und verteidigen ihre "Impressionen" und "Visionen" arrogant gegen alle Einsprüche der Vernunft, die in ihrem Mund etwas Banausisches bekommt. Aber der Gegensatz zwischen Vernunft und Gefühl besteht nur in ihren unvernünftigen Köpfen und nur infolge ihres höchst zweifelhaften Gefühlslebens. Sie verwechseln die schönen und mächtigen Gefühle, welche die Literaturen der großen Zeiten widerspiegeln, mit ihren eigenen imitierten, verschmutzten und krampfigen, welche das Licht der Vernunft allerdings zu scheuen haben. Und Vernunft nennen sie etwas, was nicht wirkliche Vernunft ist, da es großen Gefühlen entgegensteht. (...)

Uns drängen die Gefühle zur äußersten Anspannung der Vernunft, und die Vernunft reinigt unsere Gefühle."

¹¹ Bertolt Brecht: Einige Irrtümer über die Spielweise des Berliner Ensembles. Kleines Gespräch in der Dramaturgie, in: *Sinn und Form* Zweites Sonderheft Bertolt Brecht, Berlin o.J., S. 244 ff.

Knut Hickethier

Egon Monks "Hamburgische Dramaturgie" und das Fernsehspiel der 60er Jahre

Von "Hamburgischer Dramaturgie" sprach im Zusammenhang mit der Fernsehspielarbeit Egon Monks in der Öffentlichkeit erstmals 1967 Werner Kließ in der Zeitschrift "Film". Anlaß war das Fernsehspiel *Zuchthaus*, hier hatte Rolf Hädrich die Regie geführt, Egon Monk war der Produzent - in seiner Rolle als Hauptabteilungsleiter Fernsehspiel des Norddeutschen Rundfunks.¹ Von einer Hamburgischen Dramaturgie zu sprechen, meinte zweierlei: zum einen zielte es vordergründig auf Hamburg als Sitz des NDRs und des NDR-Fernsehspiels, zum anderen spielte es auf Lessings Neubegründung des deutschen bürgerlichen Theaters durch eine Reihe von Texten an, die aus der Kritik einzelner Dramen für das Hamburger Nationaltheater zweihundert Jahre zuvor, 1767-1769 entstanden waren und eine neue Dramentheorie, eben eine neue Dramaturgie darstellten.

Egon Monk also als der Lessing des deutschen Fernsehspiels? Über das Wortspiel, das sicherlich den Anstoß für den damaligen *Film*-Redakteur und heutigen Filmproduzenten Kließ gegeben haben mag, traf dieser damit zugleich einen richtigen Kern. Für die Entwicklung des deutschen Fernsehspiels hat kaum einer soviel getan wie Egon Monk, als Produzent und Hauptabteilungsleiter einer der größten Fernsehspielabteilungen in Deutschland, als Regisseur und als Autor.

1967, als Kließ von der Hamburgischen Dramaturgie Monks sprach, kam diese Erkenntnis schon relativ spät, Monk stand noch ein Jahr dem NDR-Fernsehspiel als sein Leiter vor, um diese Funktion dann an Dieter Meichsner abzugeben. Monk hatte diese Funktion bereits seit 1959/60 inne und seine wichtigen, wegweisenden Arbeiten lagen in dieser Zeit, also zwischen 1960 und 1967.

Um die Bedeutung dieser Arbeit zu erkennen, müssen wir uns die 60er Jahre im Film und im Fernsehen kurz vergegenwärtigen.

¹ Werner Kließ: Egon Monks Hamburgische Dramaturgie. Das Fernsehspiel "Zuchthaus", inszeniert von Rolf Hädrich, produziert von Egon Monk. In: *Film* 5.Jg.(1967) Nr.6, S. 38-39.

Seit Ende der 50er Jahre trieb die deutsche Filmwirtschaft der Agonie entgegen. Die Zuschauerzahlen waren von Jahr zu Jahr immer stärker rückläufig, Filmtheater wurden geschlossen, die ersten Produktions- und Verleihfirmen brachen zusammen. Die unzureichende ökonomische Struktur der Filmwirtschaft konnte auch durch die Bürgerschaftspolitik der Bundesregierung nicht ausgeglichen werden. Stark wirkte sich das Fehlen jeglicher konzeptioneller ästhetischer Innovationen aus: Junge Regisseure hatten keine Chance, das Kino vergreiste mit seinen Regisseuren und Autoren. Die überkommene und in den 50er Jahre nur leicht modifizierte UFA-Ästhetik war endgültig am Ende. 1962 verfaßten einige junge Filmemacher in Oberhausen ein Manifest - ihre ersten abendfüllenden Spielfilme konnten sie aber erst 1966/67 in den Kinos zeigen.

Ganz anders sah es im Fernsehen aus. Nach den Jahren der Aufbau- und Versuchszeit breitete sich das Fernsehen rasant aus: 1957 war die erste Teilnehmermillion erreicht, danach kamen jährlich zwischen einer und anderthalb Millionen neuer Teilnehmer hinzu, 1960 waren es bereits viereinhalb Millionen. Die Gebühren verschafften dem Fernsehen erstmals Geld, mit dem es im Programm auch neue Wege gehen konnte. Die Redakteure, Autoren und Regisseure hatten inzwischen zahlreiche Erfahrungen mit dem Medium sammeln können, die politische Wirksamkeit des neuen Mediums war längst erkannt. Der Streit um ein zweites Programm hatte zudem auch das öffentliche Bewußtsein für dieses Medium geschärft, im Kampf gegen ein von der Bundesregierung veranstaltetes, aber privatwirtschaftlich produziertes Fernsehen, das sogenannte "Adenauer-Fernsehen", hatten sich auch herausragende Vertreter des Kulturbetriebs, der sonst dem Fernsehen eher ablehnend gegenüber stand, engagiert. Autoren der Gruppe 47, riefen, auf Initiative von Martin Walser, zum Boykott des Adenauer-Fernsehens auf. Das Urteil des Bundesverfassungsgerichts von 1961, das das Adenauer-Fernsehen verbot, stärkte das öffentlich-rechtliche Fernsehen, gab den dort Arbeitenden einen neuen Auftrieb.

Der Streit um ein zweites Programm hatte die Fernsehanstalten auch zu neuen Initiativen im Filmbereich veranlaßt, die ARD-Sender legten sich Filmproduktionsstätten zu: der WDR und der SDR gründeten als Mehrheitspartner mit der Bavaria Filmkunst die Bavaria Atelierbetriebsgesellschaft, der heute größten Filmfabrik Europas, der Hessische Rundfunk kaufte die Taunus-Film, der Bayerische Rundfunk die Studios in Unterföhring, und der NDR erwarb von der Realfilm Guyla Trebitschs und Walter Koppels die Studiogelände in Hamburg und gründete dort die Studio Hamburg Atelierbetriebsgesellschaft.

Im Fernsehspiel war die Ära des live im Studio produzierten Fernsehspiels zu Ende. Für den Ausbau des Programms erwies sich die Liveproduktion nicht

nur als unhandlich und unökonomisch - wollte man ein Fernsehspiel wiederholen, mußte man es immer wieder neu aufführen -, es war auch in seinen ästhetischen Möglichkeiten an seine Grenzen gestoßen: An das Studio gebunden, konnte man die Realität nicht oder nur schwer zum Handlungsort machen, konnte nicht schneiden und eine filmische Montage war auch nicht möglich. Den Film als Produktionsmittel im Fernsehspiel zu nutzen, war die eine Möglichkeit, die sich nun anbot und seit 1957 hatte es dafür auch erste Beispiele gegeben; die andere war die Magnetaufzeichnung, mit der man ebenfalls etwa seit dieser Zeit Studioaufnahmen elektronisch aufzeichnen und damit filmisch montieren konnte.²

Beim NDR kam noch eine Besonderheit hinzu. Da in Hamburg das Fernsehen Anfang der 50er Jahre beim alten Nordwestdeutschen Rundfunk aufgebaut worden war, waren hier auch die Produktionsstätten für das Fernsehen konzentriert. Nach der Teilung des NWDR 1955 in NDR und WDR hatte der WDR zunächst in Köln nur wenig Produktionsmöglichkeiten, so daß die für das ARD-Programm zu liefernden Programmanteile von NDR und WDR, etwa 50 Prozent, hauptsächlich in Hamburg produziert wurden. Die Basis dafür bildete der sogenannte Nordwestdeutsche Rundfunkverband, zu dem sich NDR und WDR zusammengeschlossen hatten. Dieser Verband wurde nun, Ende der 50er Jahre, gekündigt und Anfang 1961 aufgelöst. Dies bedeutete auch, daß der NDR seine Programmproduktion neu organisieren mußte. Ein Bestandteil dieser Neuorganisation war die Gründung einer Hauptabteilung Fernsehspiel aus den schon bestehenden Produktionsgruppen. Zu ihrem Leiter wurde Egon Monk bestellt, bis dahin Dramaturg beim NDR.

Ökonomische Ressourcen, neue Produktionsmittel und die Notwendigkeit eines organisatorischen Neuaufbaus kamen hier also zusammen.

Weiterhin war Anfang der sechziger Jahre eine Aufbruchstimmung im Fernsehspiel allgemein, oft verbunden mit einem personellen Wechsel: beim Süddeutschen Rundfunk war die Mannschaft um Helmut Jedele, Hanns Gottschalk und Franz Peter Wirth zur Bavaria gegangen, Reinhardt Müller-Freienfels hatte das SDR-Fernsehspiel übernommen. Beim SWF hatte Hubert von Bechtholsheim neu angefangen, wenig später kam hier Peter Lilienthal hinzu. Bei Hessischen Rundfunk fing Bernd Rhotert bei Hans Prescher als Dramaturg an, er hatte sogar die erste Dissertation über das Fernsehspiel verfaßt. Beim WDR war Wilhelm Semmelroth neuer Leiter des Fernsehspiels geworden. Ein Neuanfang also auch an anderen Stellen, aber gerade beim NDR wurde er mit der Berufung Monks besonders produktiv.

² Vgl. dazu: Knut Hickethier: *Das Fernsehspiel der Bundesrepublik. Themen, Form, Struktur, Theorie und Geschichte.* Stuttgart 1980.

Ich weiß nicht, was den damaligen NDR-Programmdirektor Arnold und den NDR-Intendanten Hilpert bewogen hatte, gerade Egon Monk die Leitung anzutragen, doch ihn qualifizierte dazu nicht nur seine bisherige Dramaturgentätigkeit beim NDR, Monk hatte auch als Hörspieldramaturg gearbeitet, er kam vom Theater, er hatte bei Brecht am Berliner Ensemble assistiert und dort bis 1953 selbst inszeniert, unter anderem die damals in der DDR kulturpolitisch heftige umstrittene *Urfaust*-Inszenierung, er hatte für die DEFA einen Film, die Verfilmung der Brecht-Inszenierung von *Die Gewehre der Frau Carrar*, gedreht. Er war also in mehreren Medien zu Hause, und dies konnte für den Neubeginn des Fernsehspiels, das seine Formen erst noch suchen und seine Möglichkeiten erst abstecken mußte, nur positiv sein.

Das neugegründete NDR-Fernsehspiel wurde von Monk nicht in den Fernsehstudios in Hamburg Lokstedt oder in den Verwaltungsräumen am Hamburger Rothenbaum angesiedelt, sondern auf dem Gelände der neuen Studio Hamburg, also mitten auf dem Filmgelände. Eine symptomatische Tat, wie der Medienpublizist Karl Günter Simon 1965 meinte: Zum einen zielte es auf eine größtmögliche Unabhängigkeit vom Verwaltungsapparat Fernsehen, zum anderen stellte es sich in einem filmischen Kontext.³

Die Reduzierung der Produktion in Hamburg auf den kleineren Programanteil - 20 Prozent waren es jetzt gegenüber den etwa 50 Prozent beim NWDR - diente der programmatischen Veränderung: Monk wollte nicht mehr alles machen müssen, nur deshalb, weil alles im Programm vorkommen sollte. "Keine Streifzüge durch die Literatur, kein Querschnitt, kein Schweifen durch Vieles, um manchem etwas zu bringen", das war seine erklärte Absicht.⁴ Stattdessen Engagement, Entschiedenheit in der Profilierung, Akzente setzen, dort, wo es eine Aufklärungsarbeit zu leisten galt. Monk wollte, wie er selbst später sagte, "an die Stelle des Glaubens an die Unfehlbarkeit staatlicher Ordnung die Kenntnis von ihrer Fehlbarkeit setzen" und "die Urteilsfähigkeit in gesellschaftlichen Fragen erhöhen".⁵ Diese ganz eindeutig politische Akzentuierung war ungewöhnlich für das Fernsehspiel, also für eine fiktionale Form, ungewöhnlich auch für die Zeit, in der obrigkeitsstaatliches Denken noch allgemein verbreitet war.

3 Karl Günter Simon: Die Anfragen des Egon Monk. Stile und Profile im deutschen Fernsehen Nr.3. In: *Film* 1965, H.10, S.36.

4 Zit. nach Egon Netenjakob: "Eine politische Mission". Fünf Jahre Fernsehspiel des NDR (1961-1965) - Eine Konzeption und ein Spielplan. In: *Funk-Korrespondenz* Nr.47/17. 11. 1966, S.1.

5 Ebd.

Der allgemeine Tenor, was man von einem Fernsehspiel erwartete, war das nicht. Den hatte 1960 beispielsweise Wilhelm Semmelroth vom WDR formuliert, als er sagte, er suche "die Erschütterung oder Erheiterung" des Menschen durch die Kunst, und diese käme "nur von innen - vom Kern des Menschen".⁶

Monk vertrat das Gegenteil. Er brach mit dem ohnehin obsolet gewordenen Konzept der Innerlichkeit. Gegenüber Manfred Delling formulierte er 1963 seine Zielsetzung, nicht "private Leidenschaften, private Temperamentäußerungen, private Gefühlsäußerungen zum Inhalt" zu machen. Seine "Art von Vergnügen richte(te) sich auf das Sehen, Betrachten, Beobachten, den Versuch, zu analysieren, was in der Gesellschaft vor sich geht."⁷

Kritisches Engagement

Monks kritisches Engagement, seine Ästhetik, die er dann im Fernsehspiel entfaltet, ist deutlich von Brecht inspiriert. Er übertrug die Prinzipien des epischen Theaters auf das Fernsehspiel, formulierte sie für das Fernsehen neu und entwickelte sie weiter. Der Zuschauer sollte nicht durch Einfühlung in ein individuelles Schicksal angesprochen oder gar aufgewühlt werden, sondern durch eine Einsicht in die Verhältnisse. Diese Verhältnisse wurden so gezeigt, daß der Zuschauer mißtrauisch, skeptisch, auch distanziert werden sollte. Natürlich war das epische Prinzip nicht allein eine Domäne Brechts. Auch andere Autoren hatten sich seiner bedient, auch wenn es bei ihnen politisch weniger aufgeladen und nicht mit einer eigenen Theorie des Theaters verknüpft war. Erinnerung sei hier nur an Thornton Wilders Stücke, etwa *Wir sind noch einmal davon gekommen* oder *Unsere kleine Stadt*, dessen erste Fernsehinszenierung von Harald Braun (SWF 1954) deutlich episierende Züge trug. Was Monk von derartigen Versuchen unterschied, war die Entschiedenheit und Stringenz des Konzepts, seine auf den Zuschauer und dessen Bewußtseinsbildung ausgerichtete Zielsetzung.

Das 'epische Prinzip' war ja letztlich auch eines, das dem Fernsehen als Medium nahelag, das vielen anderen, nichtfiktionalen Programmattungen, etwa den Nachrichtensendungen, den Magazinen, den dokumentarischen Formen, ja selbst den Werbespots zum Teil eigen ist, das in den Programmprinzipien sich niedergeschlagen hatte und dessen Aufgreifen im Fernsehspiel nur

6 Wilhelm Semmelroth: Darstellungsform Funk- und Fernsehspiel. Sonderdruck WDR, Köln 1960, S.13.

7 Egon Monk: "Private Leidenschaften interessieren mich nicht" (Junge Regisseure II). In: *Film* 1963, H.2, S.56.

die künstlerische Überhöhung eines dem Medium ohnehin vertrauten Prinzips war. Doch sein Aufgreifen im Fernsehspiel führte dazu, daß dieses viel von seiner noch am Theater orientierten Exterritorialität innerhalb des Programms verlor, sich auf die Meldungen und Nachrichten in den anderen Teilen des Programms bezog: etwa wenn in *Schlachtvieh* Slogans aus den politischen Debatten und der Werbung aufgegriffen, wenn in *Anfrage* Bilder aus dem Bundestag eingeblendet wurden, die so auch in der *Tagesschau* hätten laufen können, wenn Bilder von den Passanten einer Hamburger Einkaufsstraße zu sehen waren, die so auch in zahlreichen Dokumentationen oder in der Hamburger Regionalsendung erschienen. Monk radikalisierte, spitzte zu, machte damit auch auf die alltägliche Bildverwendung im eigenen Medium aufmerksam.

Monk beschrieb sein Interesse 1963 als ein Interesse zu "einer Veränderung zu einem immer möglichen Besseren hin": Das "allzu große Vertrauen zur Staatsform, zu Regierungen, zur Obrigkeit, zur Administration (hat) in der Vergangenheit der Deutschen zu schlimmen Folgen geführt; ein Teil unserer Fernsehspiele ist deshalb darauf gerichtet, etwas mehr Mißtrauen an die Stelle von Vertrauen zu setzen und, neben der Bereitschaft zu glauben, die Fähigkeit zu zweifeln etwas zu aktivieren."⁸

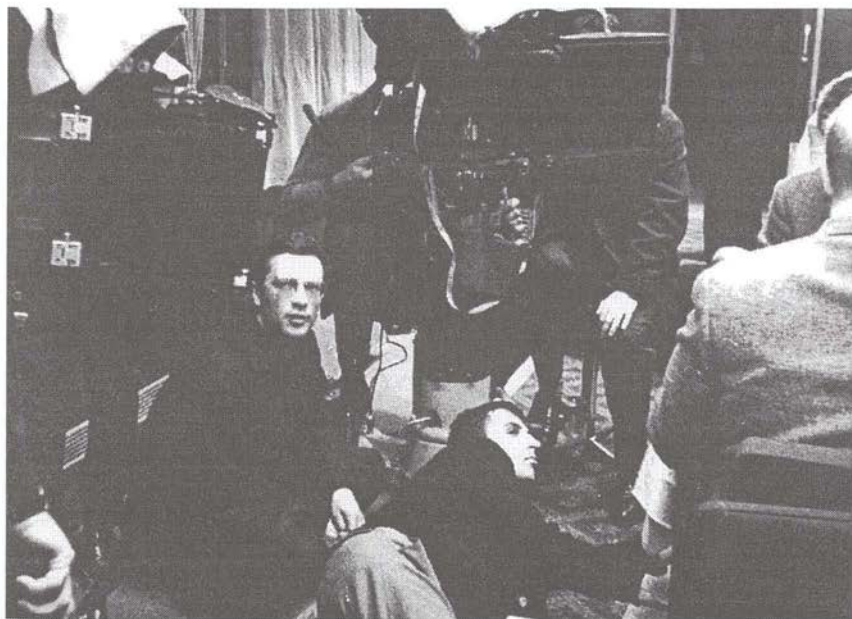
Eines der ersten Fernsehspiele, bei dem Monk selbst Regie führte, heißt *Schlachtvieh*. (NDR 1963) Das Drehbuch schrieb Christian Geißler, der auch durch andere engagierte Texte von sich reden machte. Der Untertitel heißt: "Für Menschen in einem unterentwickelten Land". Das Fernsehspiel beginnt, wie viele andere seiner Spiele, mit einem filmischen Vorspann, der Assoziationen weckt und auf das Thema einstimmt. Hier werden politische Slogans der Zeit, Werbesprüche und andere Parolen Filmaufnahmen vom Abtransport von Rindern unterlegt. Viele der Textstellen beziehen sich auf Äußerungen der Bundesregierung über den Schutz bei einer Atomexplosion, etwa wie man sich mit einem nassen Tuch oder einer Aktentasche gegen den Fallout schützen könne. Die Fahrt dieses Schlachtviehs geht dann in eine Geschichte eines Zuges über, der durch die Landschaft fährt und einige Merkwürdigkeiten aufweist.

Monk montiert hier auf eine verwirrende Weise die Slogans mit den Aufnahmen und erzeugt damit zunächst eine Irritation der Zuschauers, der die allgemein verständlichen und häufig sofort erklärten Bilder, die sonst das Fernsehen üblicherweise liefert, hier nicht vorgesetzt bekommt. Diese filmische Montage ist der Einstieg, noch einmal wird per Assoziation abgerufen, was der

⁸ Egon Monk: "Private Leidenschaften...", a.a.O., S.56.

Zuschauer auch sonst immer wieder aus der Zeitberichterstattung vorgesetzt bekommt. Danach setzt dann das eigentliche Spiel ein: Reisende steigen in einen Zug. Die Passagiere sind bunt gemischt: ein Offiziersanwärter der Bundeswehr, zwei kritische Journalisten, ein älterer, sehr distinguiert wirkender Herr mit seiner Frau, ein Priester und ein Vertreter, einer vom Rundfunk, einer aus der DDR, dazu das Zugpersonal, eine Schreibkraft für das Zugbüro, ein Kellner und ein Barfräulein, schließlich der Zugführer. Auf der Reise gibt es plötzlich rätselhaft Durchsagen, Türen und Fenster gehen nicht mehr auf, die hinteren Abteile sind verschlossen. Während die Zugsekretärin und einige der jüngeren Mitreisenden wissen wollen, was es mit dem Zug und seinen Besonderheiten auf sich hat, wiegeln die Älteren ab, empfinden das Nachfragen als lästig, störend schließlich. Es kommt zur Konfrontation, bei der besonders der Pfarrer durch seinen Einsatz für das Nichtwissenwollen und das Vertrauen in die Obrigkeit auffällt.

Es wird deutlich, daß diese Geschichte des ins Ungewisse rasenden Zuges, dessen Ziel niemand kennt und dessen Passagiere sich keine Sorgen um die merkwürdigen Umstände machen, eine Parabel auf die damalige Situation auf die Bundesrepublik war. Auch hier raste man auf etwas zu, ohne sich darum zu kümmern, ob das Ziel richtig war. Auch hier wurden die wenigen beharr-



Dreharbeiten zu *Schlachtvieh*, 1963

lich kritischen Stimmen mundtot gemacht, so wie die Zugsekretärin in diesem Film. Es scheint auch kein Zufall zu sein, daß dieser Widerstand von einer Frau formuliert wird, weil hier eine andere Sensibilität vorliegt als bei den Männern, auch mehr Mut, die Befürchtungen zu äußern, was sich die gleichaltrigen jungen Männer nicht trauen.

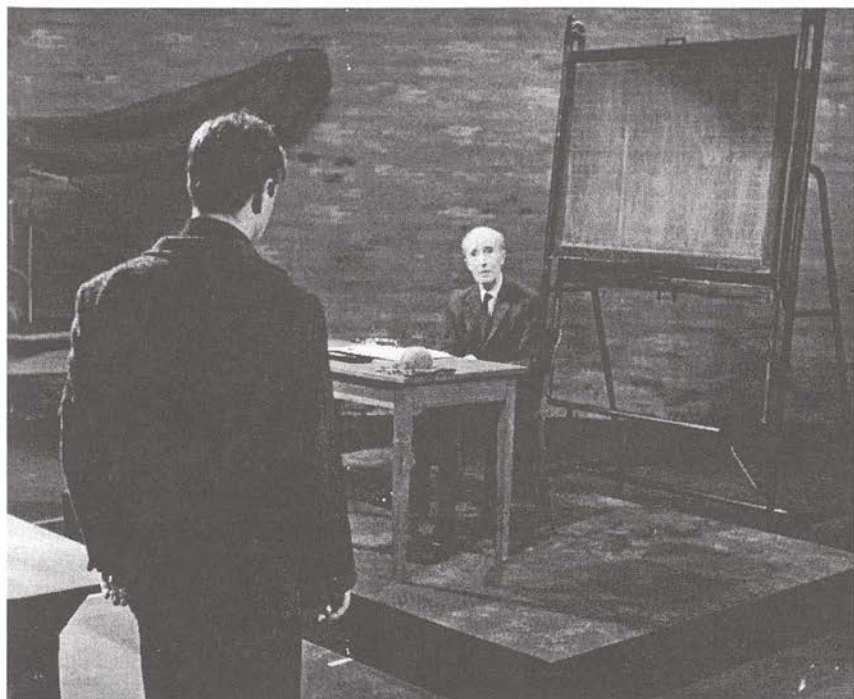
Am Ende des Fernsehspiels, nachdem der Zug in seinem Zielbahnhof angekommen ist, steigen die Passagiere etwas verstört aus, nach ihnen treten aus den hinteren Wagen die Viehtreiber - die dieselben Reisenden sind - und treiben das Schlachtvieh aus den Waggons zum Schlachthof, wo es dann zu Tode gebracht wird. Die Reisenden in diesem Zug Bundesrepublik, die auch die Zuschauer vor dem Bildschirm sind, sie sind zugleich Opfer und Täter. Sie sind, so der naheliegende und so auch von der zeitgenössischen Kritik gesehene Schluß, auch das Schlachtvieh, das sich in sein Verderben schicken läßt, ohne zu fragen.

Die Gestaltung der ersten Fernsehspiele ist mit ihrer filmischen Rahmenkonstruktion, in die dann ein elektronisch im Studio produziertes Spiel eingefügt wird, immer ähnlich. Bei dem Fernsehspiel *Anfrage* (NDR 1962) wird der Begriff erläutert und dazu im Vorspann eine Debatte im Bundestag gezeigt, werden Passanten auf der Straße gefilmt, bevor dann ein Spiel um die Suche nach einem jüdischen Mitbürger einsetzt, der sich irgendwo in der Stadt verborgen hält, weil er sich seit der Verfolgung im Dritten Reich noch nicht wieder hervorgewagt hat. Im Fernsehspiel *Mauern* (NDR/SFB 1963), das die deutsch-deutsche Teilung thematisiert, beginnt das Spiel ebenfalls mit einem filmischen Vorspann, in dem aus der Geschichte her der Gegensatz zwischen rechts und links gezeigt wird, der dann in die deutsche Teilung hineinführt. Die deutsche Teilung wurde also nicht als Ergebnis der alliierten Besetzung verstanden, sondern als Konsequenz der politischen Gegensätze der zwanziger und dreißiger Jahre.

Entscheidend für die Monksche Ästhetik ist die aktive Einbeziehung des Zuschauers. Monk vermeidet jeden Schein einer Wirklichkeitsillusion. Es wird nicht getan, als zeige man jetzt Realität, sondern es wird immer deutlich etwas vorgeführt, die Darsteller demonstrieren ein Verhalten, sie stellen, um einen Brecht-Begriff zu verwenden, das Verhalten aus. Der Zuschauer wird durch Reduzierung der Kulissen, durch Wiederholung einer Szene und anderer Mittel dazu gezwungen, sich selbst die Situation zu Ende vorzustellen, muß etwas imaginieren. Auch wird er häufig direkt angespielt: Frontal blickt der Darsteller in die Kamera und damit auch den Zuschauer so an, daß sich dieser angesprochen fühlen muß. Damit wird zugleich mit einem bis dahin herrschenden Prinzip der Illusionsvermittlung gebrochen. Üblich war zumeist das Spiel vor

der Fernsehkamera nur ein Spiel vor der vierten Wand, der Schauspieler tat so, als bemerke er die Kamera nicht, auch wenn er nur für sie spielte. Der frontale Blick auf ihn bezieht den Zuschauer direkt ein, identifiziert ihn stärker mit einzelnen Situationen. Der Zuschauer soll sich mit einer Situation, mit einem Verhalten bewußt konfrontiert fühlen, soll dazu eine eigene Meinung entwickeln, die für sein eigenes Verhalten im Zuschaueralltag von Belang sein kann.

In *Anfrage* (Buch: Christian Geißler) macht sich der Universitätsassistent auf die Suche nach dem untergetauchten Juden, und auf seiner Suche befragt er viele, die Hinweise geben könnten, unter anderem einen Fotografen. Diesem schlüpfen verräterische Sätze heraus, die seine vorhandenen Vorurteile sichtbar machen, die aber in den Nebenbeibemerkungen auch untergehen könnten. Monk hält den Film im wörtlichen Sinne an, er läßt den an den Zuschauer sich richtenden Hartmut Reck in das Handlungsgeschehen eingreifen, ihn die Szene noch einmal wiederholen, dabei den Kontext verändernd, den Zuschauer aufmerksam machend: Habt ihr eben bemerkt, was da gerade gesagt wurde? Nicht zugehört? Dann noch einmal: Und nun wird durch die erläuternden Sätze deutlich, was der alte Fotograf an Vorurteilen und altem



Anfrage, 1962

Rassismus vorgebracht hatte. Dem Zuschauer wird dies deutlich gemacht, er weiß jetzt, worauf er zu achten. Nicht die gelungene Illusion des Geschehens, nicht die imaginierte Teilhabe am Geschehen, sondern das lehrhafte Vorführen war angestrebt, hier sollte etwas vom Zuschauer bemerkt werden, etwas hinzugelernt werden.

Das didaktische Moment ist vor allem in seinen frühen Filmen in der ersten Hälfte der sechziger Jahre besonders ausgeprägt. Monk will dem Publikum unnachdsichtig zeigen, was falsches Verhalten ist, will den Zuschauern auch immer wieder deutlich machen, daß sie sich selbst auch im Alltag ähnlich verhalten. Und es scheint auch, daß Monk hier auf Entschiedenheit drängte. Da Fernsehspiel *Anfrage* war schon vor seiner Ausstrahlung 1962 für den 26. 10. 1961 zur Sendung vorgesehen gewesen, hier allerdings in einer Inszenierung von Hannes Dahlberg. Diese erschien Monk nicht den Intentionen des Stückes zu entsprechen, er inszenierte das Stück selbst noch einmal - ein heute kaum noch möglicher Vorgang, weil die ästhetische Produktion von der Finanzkalkulation bestimmt wird, nicht mehr von der Suche nach dem bestmöglichen Ausdruck, nach den künstlerisch adäquaten Umsetzung.

Das Faszinierende an Monks Fernsehinszenierungen ist, daß sie für das Fernsehspiel neue Ausdrucksformen, neue Erzählweisen entwickelten, daß hier auch die filmische Ausdrucksweise um neue Nuancen bereichert wurde. In Monks Fernsehspielen wird nicht, wie bei vielen anderen seiner Zeit, der Film noch einmal erfunden, hier wird in der Synthese von filmischen und elektronischen Mitteln eine eigene Handschrift entwickelt.

Erkennbar ist, daß sich in diesen Gestaltungsmitteln, zu denen dann auch noch die karge Ausstattung des Studios mit einer Hervorhebung einzelner isolierter Requisiten kommt, die eingeblendeten Schrifttafeln mit Sätzen sowie weitere der frontalen Ansprache des Zuschauers durch den Darsteller, der sich auch selbst als Person einführt, etwas zur Biografie der Rolle erzählt, Gestaltungsmittel des epischen Theaters wiederfinden.

Als epische Mittel bezeichnen wir sie deshalb, weil sie den Illusionismus aufbrechen wollen, dem Drama und Bühne seit Beginn des bürgerlichen Theaters im 18. Jahrhundert immer wieder nachgegangen haben. Der Schein, eine Szene mitzuerleben, teilzuhaben an einer Auseinandersetzung, an Emotionen, sich dort mitfühlend einzufinden, soll durch die Unterbrechung immer wieder gestört werden. Einfühlung in die Rollengestalten und ihr Verhalten ist verpönt, weil es trügerisch ist, den Zuschauer auch ablenkt von der Erkenntnis seiner eigenen Interessen und Belange.

Bertolt Brecht hat dies im *Messingkauf* an der sogenannten Straßenszene abgehandelt, bei der "der Augenzeuge eines Verkehrsunfalls einer Menschen-

ansammlung demonstriert, wie das Unglück passierte. Die Umstehenden können den Vorgang nicht gesehen haben oder nur nicht seiner Meinung sein, ihn 'anders sehen' - die Hauptsache ist, daß der Demonstrierende das Verhalten des Fahrers oder des Überfahrenen oder beider in solcher Weise vormacht, daß die Umstehenden sich über den Unfall ein Urteil bilden können."⁹

"Der Demonstrierende", so Brecht, "braucht kein Künstler zu sein. Was er können muß, um seinen Zweck zu erreichen, kann praktisch jeder. (...) Seine Demonstration würde gestört, wenn den Umstehenden seine Verwandlungsfähigkeit auffiele."¹⁰ Nicht um Suggestion und Illusion ginge es, sondern darum, "daß die Demonstration gesellschaftlich praktische Bedeutung" habe, daß sie in gesellschaftliche Prozesse eingreife und den Zuschauer dazu bringe, selbst Stellung zu beziehen.

Die Parallelen zu Monk sind deutlich. Auch bei ihm geht es darum, den Zuschauer durch das vorgeführte Verhalten zu eigenen Ansichten vom Geschehen zu bewegen. Auch bei Monk dient alles dem Ziel, eine Einfühlung des Zuschauers in eine Illusion zu vermeiden.

Der Verweis auf Brecht allein würde jedoch die Bedeutung Monks verkennen, die darin liegt, daß er diese Mittel im Fernsehspiel in ganz neuer und souveräner Weise einsetzt, auch, indem er bewußt macht, daß dies nicht nur Mittel des theatralen Darstellens, sondern gerade auch Mittel des Fernsehens sind. Das epische Theater war ja deshalb provozierend, weil es scheinbar nichttheatralische Mittel im Theater einsetzte. Im Fernsehen schienen sie viel weniger anstößig zu sein. Das Modell dieser Straßenszene war dokumentarischen Darstellungsweisen des Fernsehens verwandt.

Die episodierenden Elemente des Fernsehens stehen in enger Verwandtschaft zu den Theatermitteln der Brechtschen Straßenszene. Die Akteure auf dem Bildschirm sind häufig Nicht-Schauspieler, berichten nur über einen Sachverhalt, verlesen eine Nachricht oder versuchen einen Vorfall möglichst sachlich darzustellen. Mit seinen Ansagen als appellativen Texten, seinen Inserts, Programmtafeln, Bildunterschriften, mit seinen filmischen Elementen, dem Wechsel der Präsentationsmuster und Programmformen läßt sich das Fernsehen, zugespitzt und metaphorisch formuliert, durchaus als Roman lesen, als ein ins Endlose ausgeweiteter Romanzyklus wie Balzacs Romanfolge der *Menschlichen Komödie*, als ein Bildroman.

Monks Einsatz solcher Mittel stellte also keine Imitation von Theaterprinzipien dar, sondern war das produktive Erkennen, daß diese die dem Fernse-

9 Bertolt Brecht: Der Messingkauf. In: Gesammelte Werke. Frankfurt/M. 1967, Bd.16, S.546.

10 Ebd., S. 547.

hen selbst eigenen Mittel und Formen waren. Wenn also das Fernsehspiel als die Kunstform im Fernsehen das Illusionstheater in elektronischen Studioinszenierungen zeigte, dann verriet es sich eigentlich selbst, weil es über eine ganz andere Vielfalt an ästhetischen Mitteln verfügte, sie aber in den üblichen Fernsehspielen aus einem falschen Kunstverständnis heraus nicht einsetzte. Die Monksche Fernsehspielästhetik war deshalb der Versuch, eine letztlich genuine Fernsehspielästhetik zu entwickeln. Und die Reihe der Autoren und Regisseure, die an diesen Ansätzen anknüpften, ist lang und enthält so prominente Namen wie Wolfgang Menge und Dieter Meichsner, Rolf Hädrich und andere.

Die Mittel des Epischen werden zugleich in einer auch unkünstlerischen Absicht als publizistische Mittel der Informationsvergabe eingesetzt. Sie bewußt als künstlerische Mittel ins Fernsehspiel eingeführt zu haben, die Mittelfrage auf einer qualitativ neuen Ebene gestellt und das Fernsehspiel aus den Theatertraditionen ein Stück weiter herausgeführt zu haben, ist Monks Verdienst. Sie zugleich mit einem Interesse an der Aufklärung der Zuschauer, sie mit einem Engagement in der Veränderung des Bewußtseins der Zuschauer eingesetzt zu haben, hebt diese Ausdrucksentwicklung über eine nur formale Erweiterung hinaus. Das unterscheidet ihn auch von vielen Nachahmern, die diese Mittel häufig nur noch im Sinne einer ästhetischen Spielerei einsetzten, als Selbstzitate des Mediums.

Es lassen sich jedoch vor allem in der Linie der bewußten Gestaltung mit den fernseheigenen Mittel, dem Nebeneinander der verschiedenen Modi des Erzählens und Darstellens¹¹, auch noch andere Traditionslinien ziehen: Über Eberhard Fechner, den Monk zur eigenen Regiearbeit anregte, hin zu Heinrich Breloer und Horst Königstein mit ihren dokumentarisch-fiktionalen Mischformen, die in einer ganz ähnlichen Denktradition stehen: den Zuschauer mit den als positiv erlebten Möglichkeiten des Fernsehens aufzuklären.

Auf dem Weg zum Film

Gerade die Fernsehspiele, die Monk nicht nur als Leiter der Fernsehspielabteilung betreute, sondern auch selbst realisierte, stehen immer für ein Experiment, für ein Entdecken neuer Möglichkeiten. Die Hinwendung zum Film war bereits in seinem elektronisch-filmischen Mischproduktionen festzustellen, sie führte ihn auch bald dazu, sich ausschließlich des filmischen Produktionsmit-

11 Vgl. dazu Knut Hickethier: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart/Weimar 1993, S.179ff.

tels zu bedienen. Hintergrund ist hier sicherlich der Kontakt zum Dokumentaristen Klaus Wildenhahn, den er zum Fernsehspiel zog. Das Hinausgehen mit der Filmkamera in die Wirklichkeit, der neue Realismus, der dadurch in das Fernsehspiel kam, wurde von vielen in dieser Zeit angestrebt. Monk ging auch hier weiter als viele anderen. Er nahm eine Arbeiterfamilie im Hamburger Arbeitervorort Wilhelmsburg als Sujet, etwas was damals als ganz unkünstlerisch galt. Er zeigt deren Alltag - mit dokumentarischem Gestus, aber als Fernsehspiel. Es handelte sich um eine Inszenierung, es gab dazu ein Drehbuch von Christian Geissler, der dieses dann auch ein Jahr später als Erzählung unter dem Titel *Kalte Zeiten* veröffentlichte.¹² Obwohl Fiktion, wirkt der Film heute aufgrund der Genauigkeit und Nüchternheit seiner Darstellung wie ein Dokumentarfilm über die frühen sechziger Jahre.

Wilhelmsburger Freitag (NDR 1964) heißt dieser Film, der 1964 dann im ARD-Programm gesendet wurde. Freitag deshalb, weil dies der Tag ist, an dem der Lohn ausgezahlt wird, und dies zu dieser Zeit noch ganz direkt, in dem der Buchhalter mit den Lohntüten, in dem sich der wöchentliche Lohn und der Lohnstreifen befindet, direkt auf die Baustelle bringt und sie den Arbeitern aushändigt. Freitag ist also auch Zahltag, ist ein Tag, an dem auch Bilanz gezogen wird und Entscheidungen getroffen werden.

Hier also geht es um ein junges Paar (gespielt von Ingeborg Hartmann und Edgar Bessen), das gerade in eine Neubausiedlung eingezogen ist, einen Haufen von Ratenverträgen abgeschlossen und damit einen Berg voll Schulden hat, und nun bekommt die Frau ein Kind. Die Frage, die sich beide stellen: Soll sie das Kind austragen oder soll es abgetrieben werden?

Das Kennzeichen des Films ist sein scheinbarer Mangel an Ereignissen. Er wirkt, gemessen an Actionfilmen oder auch an filmischen Melodramen, weitgehend spannungslos. Die Konflikte liegen hier im Kleinen, in den winzigen und doch so schweren Alltagstragödien. Monk zeigt damit in diesem ersten bundesdeutschen Arbeiterfilm, daß die Arbeiterklasse als politische Kraft in der Phase des Wirtschaftswunders verstummt ist, daß der Konsum sie schweigsam gemacht hat, und daß dieses Schweigen sich bis in die Alltagsverhältnisse hinein ausdrückt.

Auch hier wich Monk von seiner ästhetischen Grundauffassung nicht ab, daß der Zuschauer selbst Schlüsse aus dem Film ziehen muß. Den Zuschauern wurde eine Situation vorgeführt, die sie in ihrer großen Mehrheit aus ihrem Alltag her kannten. Das Fernsehen zeigte sie ihnen jetzt als etwas, was so bedeutsam war, daß es im Fernsehen gezeigt wurde und das sie nun herausfor-

12 Christian Geissler: *Kalte Zeiten*. Hamburg (Claassen Verlag) 1965, auch im Sammelband: Christian Geissler: *Plage gegen den Stein*. Reinbek 1978

derte, dazu Stellung zu beziehen und für sich und den eigenen Alltag Konsequenzen daraus ziehen zu müssen.

Der didaktische Charakter, der die früheren Fernsehspiele noch auszeichnete, war hier bereits zurückgedrängt, der politische Charakter in das filmische Prinzip selbst eingeschrieben. Die Benutzung spezifischer Formen wie einmontierter Schrifttafeln etc. schien nicht mehr notwendig zu sein. Diese Möglichkeiten des Filmischen auszuloten, sie im filmischen Erzählen auf neue Weise zu entdecken, war dann Monks weiteres Anliegen.

Das Produktive der "Hamburgischen Dramaturgie" Monks lag darin, daß Monk heute scheinbar so selbstverständliche Formen und Mittel des Fernsehspiels mit hoher Intensität entwickelt und eingesetzt hat, und daß er sie mit einem auch inhaltlichen Engagement verbanden. Die Wirkung seiner Arbeit ging weit über die hier bereits genannten Namen der Fernsehspielautoren und Regisseure hinaus. Zu denen, die unmittelbar Impulse für ihre Arbeit von Monk empfangen haben, gehört neben vielen anderen auch beispielsweise Eberhard Fechner, dessen ersten eigenen Fernsehspiele in der Ära Monk beim NDR entstanden.



Wilhelmsburger Freitag, 1964

Die Wirkung Monks reichte auch in ganz andere Richtungen, die den Begriff der "Hamburgischen Dramaturgie" nicht nur als ein aufgesetztes Etikett, sondern als ein umfassenderes ästhetisches Konzept begreifen lassen. Eines der ersten - vielleicht das erste - Fernsehspiel Monks ist *Das Geld, das auf der Straße liegt* (NWRV 1958) nach einem Hörspiel von Werner-Jörg Lüddecke, in dem unter anderem auch schon Gerlach Fiedler, später Produzent in Hamburg, zu sehen ist, der auch in anderen Produktionen Monks mitgespielt hat. In seiner ästhetischen Struktur, seiner Erzählweise, seinem Rhythmus nimmt es vorweg, was dann Jahre später Peter Beauvais und Horst Lommer in ihren Fernsehkomödien in einer ganz neuen Perfektion für den NDR gestalteten. In der Monk-Inszenierung von 1958 sind die wesentlichen Bestandteile schon entwickelt. Ähnliche Linien lassen sich von Monks Inszenierungen auch zu den Produktionen weiterer Autoren und Regisseure ziehen.

Das Fernsehspiel hat - unabhängig von den Filmen und Mehrteilern, die Monk dann als freier Autor und Regisseur hergestellt hat - von dieser "Ära Monk" beim NDR lange gezehrt. Was in ihr entwickelt worden war, wurde zur ästhetischen Meßlatte, an der das Fernsehspiel insgesamt gemessen wurde. Heute ist die hier angesammelte Substanz im Schwinden begriffen, die immer wieder beschworene gegenwärtige Krise des Fernsehspiels resultiert nicht zuletzt daraus, daß es unter den Fernsehspielchefs heute keinen Egon Monk mehr gibt.



Karl Prümm

Inszeniertes Dokument und historisches Erzählen

Die Fernsehfilme von Egon Monk

Die Arbeiten von Egon Monk wurden stets als moralische Texte gelesen. Viele Elemente von Personen, öffentlicher Rolle und Inszenierung schrieben solche Reaktionen ja auch fast zwingend vor. Monk modellierte bei vielen Gelegenheiten seine Tätigkeit als Leiter des NDR-Fernsehspiels ostentativ zu einer politisch-aufklärerischen Mission. Er bekannte sich, auch als dies gänzlich inopportun war, offen als Brecht-Schüler und als Anhänger einer politischen Ästhetik. Solche Vorgaben lenkten die Rezeption und prägten Grundmotive, ja Grundmuster der Kritik aus, im Positiven wie im Negativen. Man würdigte die "Haltung" seiner Filme oder man rieb sich an ihrem Gestus. Man strich die Klarheit, die Konsequenz, das Festhalten an Grundüberzeugungen heraus oder man attackierte, wie am Beispiel seiner letzten Arbeit, der Verfilmung des Giordano-Romans *Die Bertinis* besonders deutlich wurde, das Spröde und Altmodische seines Erzählens.

Im folgenden wähle ich einen anderen Ansatz. Zwei Verfahren sollen herausgearbeitet werden, die seit den 60er Jahren repräsentativ sind für die Arbeit Egon Monks und denen zugleich eine mediale und eine historische Bedeutung zukommt. Person und Medium sollen gleichermaßen in den Blick geraten. Es sind vor allem zwei Momente, die jene besondere Repräsentanz begründen: Monk arbeitet diese beiden ästhetischen Verfahren mit besonderer Konsequenz heraus, schärft sie schon beinahe idealtypisch zu, und er tut dies zu einem Zeitpunkt, da Selbstdefinition und Sprechweise des Fernsehens in einem fundamentalen Wandel begriffen sind.

Am Ende der 50er Jahre, als Monk als Fernsehregisseur und Fernsehredakteur begann, war das gesamte Programm noch von zwei Grundprinzipien dominiert und durchdrungen: von der Live-Übertragung, die als Wunder des neuen Mediums gefeiert wurde, von der unmittelbaren Teilhabe des Zuschauers am großen Ereignis (in Westminster oder in der Glückauf-Kampfbahn) und von der Welterklärung durch einen Sprecher und Erzähler, der sich direkt und

frontal an den Zuschauer wandte. In der Tradition des UFA-Kulturfilms wurden Errungenschaften der Technik, neue Erkenntnisse der Wissenschaften, ferne Länder und Landschaften textbeschwert und kommentarüberfrachtet mehr erzählt als gezeigt. Noch herrschte die Angst vor den Zerstreungsqualitäten des Bildes vor, noch war man unsicher, wie man sich gegenüber dieser immateriellen, nicht greifbaren Bildhaftigkeit verhalten sollte, noch war die Skepsis gegenüber den eigenen Medien bestimmend für den Grundgestus des Fernsehens.

Live-Prinzip und direkte Rede bestimmte auch das Fernsehspiel der 50er Jahre und selbst dann noch, als es längst zu elektronisch-filmischen Konserve geworden war. Gerhard Eckert konnte 1952 noch von einer "Homogenität" der Gestaltungsprinzipien ausgehen, die durch das Live-Prinzip vorgegeben war, in die sich das Fernsehspiel einfügen sollte. Eckert erkannte darin allerdings mehr Elemente der "Stilisierung", des "Gestaltungswillens" als der unmittelbaren Reproduktion und des Wirklichkeitsausschnitts.¹ Hier stoßen wir auf erstaunliche Verschiebungen in der damaligen Fernsehtheorie. Nicht das Wirklichkeitsmaterial und die unmittelbare Bindung an die Oberfläche der Ereignisse und des Alltags wurde geschätzt, sondern der Kunstcharakter des Mediums wurde mit aller Macht betont, die vorgebliche Fähigkeit zur Verinnerlichung und Intensivierung gefeiert. Der öffentliche Charakter des Mediums wurde verleugnet, es wurde als ein Medium der Intimität definiert, dessen Grundfunktion angeblich in der Wendung an den einzelnen bestehe. Das Fernsehen wurde privatisiert, es verkörpere, so meinte Hans Gottschalk 1956 zusammen mit Martin Heidegger "die Tendenz des Daseins auf Nähe" auf die umfassendste Weise.²

Daraus wurden ästhetische Forderungen an das Fernsehspiel abgeleitet: Reduktion auf das Kammerspiel, auf die Großaufnahme, auf das physiognomische Drama, das sich ganzheitlich (im Unterschied zum fragmentierten, zerschnittenen Film) entfalte, größtmögliche Nähe, "Komprimierung auf den kleinsten Raum und auf den intensivsten Ausdruck".³

1962 in *Anfrage* ist auch Egon Monk noch deutlich dieser Ästhetik verpflichtet.

Der Beginn dieses Fernsehspiels offenbart eine erstaunliche, für heutige Fernsehkonventionen verwirrende Multitextualität. Den Titelinsets wird ein

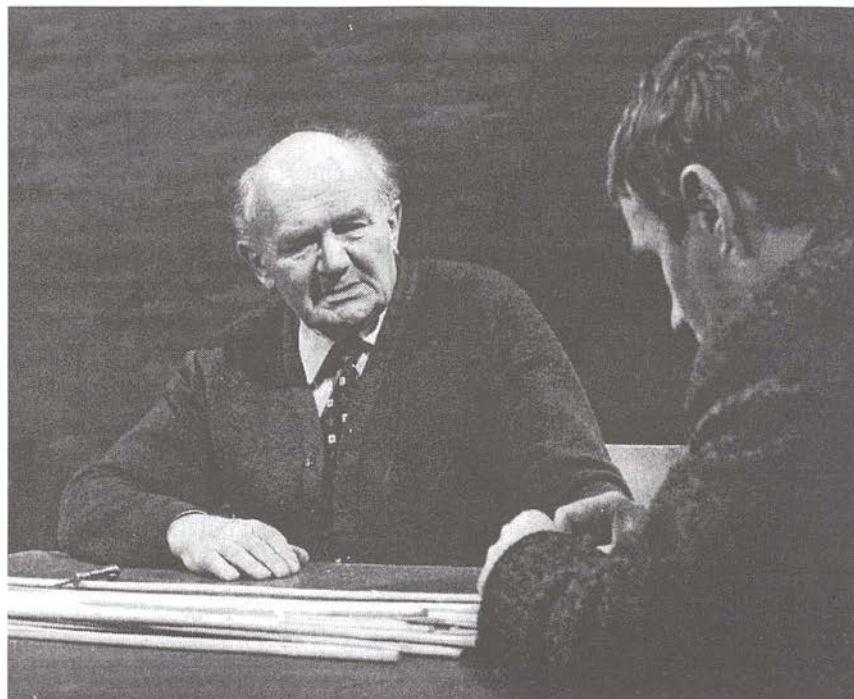
1 Gerhard Eckert: Was ist das Fernsehspiel? Gedanke zur Dramaturgie einer Kunstform. In: *Rufer und Hörer* 7 (1952/53) S. 98/99

2 Hans Gottschalk: Die neue Poesie des Fernsehens. Gedanken zum Fernsehspiel. In: *Akzente* 3 (1956) S. 139.

3 Ebd. S. 141.

Prolog vorangestellt, aber keinesfalls, um den Zuschauer mit spektakulären Bildern zu beeindrucken. Monk setzt vielmehr auf Irritation und Verrätselung. Eine Asynchronität von Bild und Ton befremdet zunächst. In einer leeren Gerichtssaal wird eine scheinbar nüchterne Gerichtsreportage hineingesprochen, die sich dann jedoch rasch in ein pathetisches Schlußwort eines imaginären Prozesses verwandelt. Ein Vater beharrt auf einem Schuldspruch und wehrt die Nachsicht des Gerichts ab, das ihn unter "Zuerkennung des Paragraphen 51" für "unzurechnungsfähig" erklärt hatte, um so dem Sohn eine "Entwürdigung" zu ersparen.

Mit dieser körperlosen Rede ist das große Szenario des Spiels umrissen: Es geht um die bohrenden "Anfragen" der Söhne und um die Verantwortung der Väter für die Vergangenheit des "Dritten Reichs". Jene klare Entschiedenheit des Anfangs wird im Laufe des Spiels nicht wiederkehren, sie bleibt imaginär. Eine Sequenz von dokumentarischen Bildern aus Vergangenheit und Gegenwart wiederholt noch einmal die Dringlichkeit der Anfrage und macht klar, daß die folgende Inszenierung das beharrliche Schweigen der Väter attackieren und aufbrechen will. Erst dann, nach dem imaginären Schuldbekentnis im



Anfrage, 1962

gespenstisch leeren Gerichtssaal und den kompilierten dokumentarischen Bildern, wendet sich die Hauptfigur Klaus Köhler (Hartmut Reck), der Protagonist der jungen Generation, direkt an die Zuschauer, begrüßt sie, als befände man sich noch außerhalb des Spiels, führt sie als Ich-Erzähler in das Geschehen ein. Innerhalb dieser tragenden textuellen Schicht, in diesen elektronisch produzierten Teilen, sind alle Elemente des frühen Fernsehspiels versammelt. Etabliert wird ein Bühnenhaft-abstrakter, ein zugleich begrenzter und entgrenzter Raum, der nur sparsam mit Realien ausgestattet ist, als wolle die Inszenierung den Charakter des Vorläufigen, des Probierens bewahren. Die konkreten Objekte, das Mobiliar und die Alltagsgegenstände werden vom Ich-Erzähler herausgegriffen und vorgestellt. Seine rhetorische Geste unterstreicht noch einmal die Intentionen der Studioarchitektur, die Gegenstände sind kein Abbild eines Milieus oder einer Situation, sondern theatralische Zeichen, die über sich hinausweisen und die sich nicht zu einem Gesamtbild zusammenfügen. Die gesamte Inszenierung, dies wird sofort klar, ist auf das Sprechen ausgerichtet, auf einen wiederum imaginären Raum des Sprechens, der Stimme *neben* dem Körper und *neben* dem Schauspieler. Theaterhaft und überakzentuiert wurde damals in allen Fernsehspielen gesprochen, als gelte es, den Raum zu füllen oder die Stimme über die Rampe zu tragen. Eine Konzentration auf Mimik und Stimme wird dann auch von der frühen Fernsehspieltheorie als Hauptcharakteristikum der neuen Kunstgattung hervorgehoben. Sie verlangte vom Fernsehspiel ein "vollkommenes und fein ziseliertes Klangbild",⁴ spricht von der "unverlierbaren Dignität des Worts"⁵, die der Bildsuggestion nicht geopfert werden sollte.

Monk nimmt alle diese Forderungen auf und gibt ihnen doch eine eigene Wendung. Die Enge des privaten Kammerspiels wird aufgelöst, die Inszenierung des Intimen zielt auf politische und soziale Phänomene, die Nähe ist beinahe zu einer mikroskopischen Operation geworden. In *Anfrage* ist dies zu einer besonderen Virtuosität vorangetrieben. Hier beschränkt sich die Kamera nicht allein auf ein Umkreisen und Beobachten der Figuren, auf eine fast klinische Weise dringt sie in ihr Denken und Fühlen ein. So gelingt es, eine ganze Galerie von Typen scharf herauszupräparieren, sie zu stellen, aufzuspießen und sie quasi unter Glas zu setzen. Die äußerste Reduktion aller Mittel, wie sie vom Kunstprodukt "Fernsehspiel" verlangt wurde, macht hier gerade die Prägnanz einer demonstrativen Vorführung aus. Auch das Sprechen ist auf diese

4 Gerhard Eckert: Wort und Bild im Fernsehspiel (1952). In: Irmela Schneider (Hrsg.): Dramaturgie des Fernsehspiels. Die Diskussion um das Fernsehspiel 1952 - 1979. München 1980. S. 57.

5 Heinz Schwitzke: Das Wort und die Bilder (1960). In: Schneider (Anm.4) S. 107.

Effekte abgestellt. Es zeigt keine Spur von lyrischem Pathos, das sich im dunklen und leeren Raum verliert, sondern ist satirisch zugespitzt bis hin zu einer kabarettistischen Schärfe und Aggressivität. *Anfrage* gleicht ohnehin einer Abfolge von Kabarettsequenzen. Nichts als Schuldlose und Unwissende treten auf, und die Figurenrede ist wiederum durch die Stimme des Ich-Erzählers gebrochen, der die Ungeheuerlichkeiten der banalen Entschuldigungsgesten herausgreift und damit das Sezierende und Demonstrative noch einmal verstärkt. Am eindrucksvollsten gelingt dies in der virtuosen Suada eines erfolgreichen Geschäftsmanns (gespielt von Walter Jokisch), der hinter dem Steuer seines Wagens "frei von der Leber weg", ungeschützt und bekenntnishaft, das Porträt eines bundesrepublikanischen Erfolgsmenschen entwirft, von den ironischen Einwüfen des Ich-Erzählers angestachelt - eine glanzvolle Kabarettnummer. Das Fernsehspiel ist damit weit weggerückt von der abstrakten Theatralität und der überspannten Bildungsmission der frühen Jahre.

Bereits *Anfrage* erfüllte die Forderungen von Monks "Hamburgischer Dramaturgie", die er erst später formulierte: Zeitnähe, Kontrolle und Beobach-



Anfrage, 1962

tung der Gegenwart, Aktivierung des Zuschauers, Befähigung zum Zweifel. Mit dieser neuen politischen Programmatik des Fernsehspiels kündigt sich ein tiefgreifender Wandel im generellen Selbstverständnis des Mediums an. Das Fernsehen wird erst jetzt ein öffentliches Medium im eigentlichen Sinn, tritt aus seiner provinziellen Familiarität heraus, in der es bislang befangen blieb. Erst zu Beginn der 60er Jahre wird aus dem Medium der Konformität und der folgenlosen Illustrierung ein Medium der Kritik, das auch Strittiges und Kontroverses zeigt, das auch das vom Konsens Abweichende zu seinem Recht, zum Bild kommen läßt. Die zahlreichen und heftigen "Skandale" um das politische Magazin *Panorama* machen deutlich, wie konformitätssüchtig gerade die politische Sphäre damals noch war, wie störend andere und fremde Positionen empfunden wurde. Eine kontroverse Thematisierung des Aktuellen mußte erst mühsam errungen werden. Erst jetzt machte sich das Fernsehen daran, ein Medium der umfassenden Dokumentation auch des Alltäglichen zu werden.

Heinz Huber, ein Pionier dieser folgenreichen Umdefinition, hatte schon 1956 verlangt, das Fernsehen müsse mehr sein als eine "Gartenlaube für den Feierabend"⁶. Er hat damit die Grundfunktion des Fernsehens der 50er Jahre ebenso polemisch wie treffend umschrieben. Unter seiner Redaktion versuchte der Süddeutsche Rundfunk mit Dokumentarfilmreihen wie *Zeichen der Zeit* eine anderen Lesestoff und eine andere Lektüre anzubieten.

Ein wichtiger Aspekt dieses Umbruchs der TV-Programme und ihrer Gebrauchsweisen besteht in der Rückkehr der Vergangenheit des Dritten Reiches. Gegenüber dem bildlosen Vergessen in den 50er Jahren, gegenüber dem Verschweigen und dem Nicht-Zeigen der Dokumente wird nun das Verdrängte einem Massenpublikum in großformatigen, sorgfältig vorbereiteten und gestalteten Sendungen vor Augen geführt. Verwiesen sei nur auf die 14teilige Reihe *Das Dritte Reich*. Hier wurde nun ausführlich gezeigt, was vorher einem unausgesprochenen Bilderverbot unterworfen war: die jubelnden Massen, die dem "Führer" huldigen, die Kriegsbilder der Propagandakompanien und die Schreckensbilder, die sich boten, als die Konzentrationslager befreit wurden.

Ein Funktionswandel des Mediums läßt sich auch aus der Fernsehspieltheorie herauslesen. Schon Hans Gottschalk hatte 1956 darauf verwiesen, daß sich das beherrschende Prinzip des frühen Fernsehens, daß sich "Nähe"

6 Heinz Huber: Dokumentarische Wirklichkeit im Fernsehen. In: Rundfunk und Fernsehen 2 (1956). Zit. nach: Rüdiger Steinmetz: Nicht nur eine Gartenlaube zum Feierabend. Zur Entwicklung sozial- und kulturkritischer Programme in den ersten Fernsehjahren. In: Heinz B.Heller/Peter Zimmermann (Hrsg.): Bilderwelten Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen. Marburg 1990. S. 59.

auch ganz anders deuten und nutzen läßt: "Im Fernsehen werden uns die Dinge so nahegebracht, daß sie sich uns förmlich als Wirklichkeit aufdrängen, daß sie unserem Bewußtsein schonungslos preisgegeben werden, daß sie gewissermaßen nackt und bloß vor uns hintreten."⁷

Dieses Vermögen des Mediums wird jedoch nicht als Potential des Mediums erkannt, es wird gar als Manko begriffen. Gottschalks Fernsehspielkonzept läuft vielmehr darauf hinaus, diese Sichtbarkeit wieder zu trüben, den immanenten Realismus aufzubrechen, um einem Medium, das in der "Wirklichkeitswiedergabe" seine wahren Triumphe feiere, seinen Kunstcharakter aufzuzwingen, durch Überführung des direkten, fotografischen Bildes in optische Chiffren und Skizzen, durch Komprimierung und Verdichtung. Das Fernsehspiel hat nach Gottschalk gegen die Grundtendenz des eigenen Mediums zu arbeiten, um überhaupt kunstfähig zu werden. Oliver Storz schlägt dagegen 1961 vor, den Kontext der "authentischen" und "glaubwürdigen" Bilder nun auch endlich für das Fernsehspiel produktiv zu nutzen. Er stellt die Frage:

Läßt sich nicht eben jene Authentizität des Bildschirms, die das Entstehen des Spielcharakters so schwer macht, für das Fernsehspiel aktivieren? Ja, müßte ein Medium, dem soviel als bare Realität geglaubt wird, sich im Feld des Künstlerischen nicht ganz auf das Gelände eines möglichst glaubhaften Realismus beschränken?⁸

Storz verweist in diesem Zusammenhang ausdrücklich auf Monks Filme, die bereits in diese Richtung zeigten.⁹

Die Kategorie des *Dokumentarischen* erfährt in den 60er Jahren quer durch alle Medien eine ungeheure Aufwertung. 1968 schreibt der Fernsehkritiker Egon Netenjakob:

Es ist auffallend, wie häufig im Fernsehen ein direktes Abbild der Wirklichkeit die künstlich konstruierte Fiktion im Fernsehspiel übertrifft. [...] Während im Fernsehen auf der einen Seite romantische Hoffnungen auf eine genuine Fernsehspiel-Kunst - unabhängig auch vom Film - inzwischen endgültig enttäuscht wurden, gewann auf der anderen Seite, weithin unbeachtet, das nüchterne Handwerk Dokumentation allmählich unerwarteten Rang.¹⁰

Auffallend ist hier seinerseits, wie relativ umstandslos - nicht nur bei Netenjakob - das "direkte Abbild der Wirklichkeit", der Objektivitätscharakter

7 Gottschalk (Anm.2) S.140.

8 Oliver Storz: Fernsehen - Chance für die Kunst? (1961). In: Schneider (Anm.4) S.127.

9 Oliver Storz: Gibt es schon Fernseh-Regeln, und wie kann man sie lernen? (1963) In: Schneider (Anm.4) S.140.

10 Egon Netenjakob: Schöner Zwang zur Wirklichkeit. Die zeitkritische Sendereihe "Zeichen der Zeit" und Dieter Ertel. In: *FUNK-Korrespondenz* 10.5.1968 S. 4.

des Bildes von der Fotografie abgezogen und auf das elektronische Medium übertragen wurde. Das 'Direkte' und 'Unvermittelte' wird in einer simplen Dichotomie dem 'Künstlichen' und 'Konstruierten' der Fiktion gegenübergestellt. Eine unreflektierte Begeisterung über dokumentarische Formen beherrschte damals durchaus die Debatten und prägte das Selbstverständnis vieler Regisseure, eine Wirklichkeitsempfänger, ein Pathos des Dokumentarischen, aus dem jede Spur des Subjektiven und des Gemachten getilgt war. Vom *direct cinema* und der *living-camera* Richard Leacock ging eine starke Faszination aus, die bis in die alltägliche Berichterstattung des Fernsehens spürbar war. Leacock hatte vorgeführt, zu welchen neuen erregenden Bildern die leichte, bewegliche Apparatur mit Synchronon fähig war, die überall vordringen konnte und eine ganz neue Form des Dokumentarismus ermöglichte, den "Beobachtungsfilm", wie ihn der Kameramann und Dokumentarist Michael Busse genannt hat: "Die neue Technik hatte aber noch eine andere Eigenschaft: sie war diskret, sie schüchtern nicht ein, sie inszenierte nicht mehr, sie notierte."¹¹

Ausgehend vom Fernsehen, erobert das Prinzip des Dokumentarischen auch das Theater. Heinar Kipphardt's *In der Sache Robert J. Oppenheimer* (ursprünglich ein Fernsehspiel aus dem Jahre 1964) will eine "Wahrheit" aufdecken, die auch durch unumgängliche, eingestandene Bearbeitung von protokollarischem Wirklichkeitsmaterial nicht "beschädigt" werde. Ein Pathos des Unmittelbaren spricht hier ebenso wie aus Günter Wallraff's Reportagen *Als Arbeiter in deutschen Großbetrieben* (1966), aus Erika Runge's, die als Regieassistentin bei Egon Monk arbeitete, *Böttroper Protokolle* (1968) oder aus den vielen kunstlosen Lebensberichten, die von Autoren wie Martin Walser herausgegeben und kommentiert wurden.

Auch Egon Monk adaptiert das Prinzip des Dokumentarischen für seine Inszenierungen - zum ersten Mal in *Wilhelmsburger Freitag* (1964). Die vertrauten Konventionen des Fernsehspiels werden hier mit einer Radikalität durchbrochen, die Kritik und Zuschauer damals verstört hat. Den Alltag eines jungen proletarischen Ehepaars verfolgt die Kamera mit penibler Genauigkeit, vom Frühstück bis zum Zubettgehen. Mit einem fast ethnographischen Blick wird das scheinbar Ereignislose aufgezeichnet, die routinierten Verrichtungen der Hausfrau und des Kranfahrers, die eingeübten Abläufe der Hausarbeit und die ganz gewöhnlichen Vorgänge an einer großstädtischen Baustelle.

¹¹ Michael Busse: Die Gewalt hinter dem Operettencharme. Im Smoking zwischen Knüppel geraten: Erinnerungen an den "Polizeistaatsbesuch". In: *Süddeutsche Zeitung* 13.3.90.

Was das "Dokumentarische" als Prinzip und als Herausforderung der Inszenierung bedeutet, hat Egon Monk selbst im Bezug auf *Ein Tag* (1965) präzise formuliert:

"Die Grundlage für den Film war ein glaubwürdiges, wahrhaftiges und in gewisser Weise sehr, das sage ich ausnahmsweise mal ohne Anführungsstriche, kunstvolles Drehbuch, in dem 90 Minuten lang, das ist ja eine enorm kurze Zeit, ein langer Tag so ausgedrückt wird, daß man als Zuschauer den Eindruck hat haben können, tatsächlich die wichtigen Ereignisse nicht nur im großen und ganzen, sondern auch in den wichtigen Details kennengelernt zu haben, den Eindruck, jetzt weiß ich, wie das war, in einem deutschen Konzentrationslager gewesen zu sein."¹²

Gerade das "Kunstvolle" des "Wahrhaftigen" ist Monk wichtig, auf die Realisierung des Wirklichkeitsanspruchs kommt alles an. Daher definiert er das "Dokumentarische" auch als "Eindruck", der in der Rezeption sich herstellt - oder besser gesagt - der hergestellt werden muß. Ein glaubwürdiges Drehbuch und eine sorgfältige Inszenierung bringen das Dokumentarische hervor. In der Rezeption muß der Zuschauer dann zu der Gewißheit kommen, die Darstellung zeichne sich durch eine besondere Referenz zur Wirklichkeit aus, ja, sie sei gar mit ihr identisch. Auf diesen *Effekt* hin ist auch *Wilhelmsburger Freitag* gearbeitet - wenn man so will: ein Täuschungsmanöver. Ein "Beobachtungsfilm" wird fingiert, es wird mit aller Kunstfertigkeit der Eindruck erweckt, als spreche das Rohe, Nicht-Geglättete des Alltags unmittelbar, als teile es sich direkt mit, als registriere die Kamera nur das, was sich gänzlich unabhängig von ihr vollzieht.

Die gesamte Inszenierung muß buchstäblich in diesem Effekt unmittelbarer Realität aufgehen. Sie ist allein auf die Oberfläche der Dinge, auf das äußere Agieren der Personen angewiesen, die nicht als Kunstfiguren erscheinen dürfen. Das inszenierte Dokument ist somit noch stärker als die dokumentarische Operation auf den genauen Blick angewiesen, es muß die Oberfläche und das unscheinbare Detail ernst nehmen. Umgekehrt wird jeder Eindruck der Narration unterdrückt, keine zeitlich geordnete Geschichte darf erzählt werden. Die Inszenierung muß dem linearen und doch fragmentierten Alltag folgen, alles ist Augenblick und Ausschnitt. Scheinbar ohne Zuspitzung und ohne Auslassung zeigt der Anfang von *Wilhelmsburger Freitag* die eingeübte Mechanik der Hausfrauenarbeit, das Abräumen des Geschirrs, das Aufräumen der Wohnung. Aber nicht allein das Bewußte und Zielgerichtete werden vorgeführt, auch das Unbewußte und Somnambule, das Abgebrochene und Abgelenkte

12 Egon Monk: Über die Genauigkeit. In: Egon Netenjakob: Liebe zum Fernsehen. und ein Porträt des festangestellten Filmregisseurs Klaus Wildenhahn. Berlin 1984. S. 162.

werden sichtbar. Die Registratur des Gewöhnlichen ist sogar bemüht, die Alltagswahrnehmung der Protagonistin nachzuvollziehen: der Blick aus dem Fenster, der sich an einem Detail festsaugt, die zerstreute Lektüre einer Illustrierten, die mit der Radiomusik verschmilzt.

Das Dokument als Fiktion und die Fiktion als Dokument konfrontieren die Regie mit erheblichen Anforderungen. Sie wird einem Zwang zu einer fast schon mikroskopischen Genauigkeit unterworfen, der so simpel erscheinende Gestus des Protokollarischen muß mit höchstem Aufwand konstruiert werden und kann erst so seine Plausibilität gewinnen. Eine konsequente Enttheatralisierung im Gestischen und im Sprechen ist notwendig. Das Gezeigte verweist in jedem Augenblick auf das, was eigentlich nicht sichtbar gemacht werden kann, auf das bruchlose Kontinuum des Alltags, und doch darf das Repräsentative nicht als solches erscheinen, sondern muß den Charakter des Einmaligen und Zufälligen bewahren. Das inszenierte Dokument gewinnt aus einer absoluten Homogenität seine Überzeugungskraft. Folglich sind auch die beiden Materialebenen des Films, die *Mise en scène* mit professionellen Schauspielern und die Aufnahmen mit versteckter Kamera im Zentrum Hamburgs, nicht mehr zu unterscheiden.

Noch gewagter, noch heikler ist dieses Verfahren im Fernsehfilm *Ein Tag*, der ja nicht wie *Wilhelmsburger Freitag* in der Gegenwart und in der vertrau-



Wilhelmsburger Freitag, 1964

ten Sphäre der Stadt angesiedelt ist, sondern der es riskiert, die grausame und tabuisierte Welt der Konzentrationslager zu rekonstruieren. Schon der Untertitel macht deutlich, daß Monk seine Inszenierung einem dokumentarischen Anspruch ausliefert: "Bericht aus einem deutschen Konzentrationslager, 1939". Dokumentarische Techniken finden eine konsequente Anwendung. Drehbuchautor Lys und Regisseur Monk datieren den Film sehr genau in der historischen Realität, verankern ihr fiktives Konzentrationslager und den von ihnen erzählten Tag in der Wirklichkeit überlieferter dokumentarischer Bilder. Die Wochenschauaufnahmen und die Realitätsausschnitte sind für die eigene Inszenierung eine Vorgabe. Den Status des dokumentarischen Bildes reklamiert auch die filmische Rekonstruktion der Lagerrealität für sich. Ausgehend von den propagandistischen Bildern einer scheinbar unverfänglichen Normalität wird das zum Bild gemacht, was bilderlos bleiben sollte, sowohl damals, als auch nach 1945, als die Greuel der Lager als unvorstellbar und unbeschreiblich abgewehrt wurden.

Mit einer ganz einfachen filmischen Operation macht Monk den Zuschauern klar, daß beides untrennbar zusammengehört: die glanzvolle Fassade eines bürgerlichen Alltags und die ausgeblendete schreckliche Wirklichkeit der Lager. Die offiziösen Bilder vom Neujahrsempfang in der Reichskanzlei, die Demutsgesten des diplomatischen Corps gegenüber Adolf Hitler, die jubelnden Massen, die festlich gekleideten Theaterbesucher, die elegant dahingleitenden Paare eines Tanzturniers verklammert er für einen Moment durch eine Überblendung mit dem gleichzeitig stattfindenden grausamen Strafritual des Lagers. Jede Überblendung zwingt das Getrennte zu einer partiellen Einheit des Bildes zusammen, für einen kurzen Moment sind die beiden so sorgfältig getrennten Welten eins. Monk begnügt sich allerdings nicht damit, die dokumentarische Überlieferung zu zitieren, er bearbeitet die Wirklichkeitsbilder und erreicht auch so eine wirkungsvolle Angleichung der beiden Ebenen. Das Dokumentarische wird durch den subjektiven Eingriff des Erzählers und des Arrangeurs verkünstlicht, so wie umgekehrt die inszenierten Partien durch detailgenaue Rekonstruktion dokumentarisiert werden. Ein sehr nüchterner aktueller Kommentar wird über die Sequenz vom Neujahrsempfang gelegt, beim Tanzturnier bleiben die Bilder zunächst stumm, erst dann ertönt eine plötzlich überlaute Musik. Unheimlich und gespenstisch wirkt die Stummheit, und nicht geringer ist der Schrecken des plötzlich tönenden Bildes. Auch die Schicht des Dokumentarischen, so wird unmißverständlich klargelegt, ist ein Feld ästhetischer Operationen, während ebenso das inszenierte Dokument vor dem Mißverständnis bewahrt wird, blanke Authentizität zu sein.

Die ungeheure Genauigkeit dieser "dokumentarischen" Rekonstruktion verdankt der Film dem Autor Gunter R. Lys, der mehrere Jahre im Konzentrationslager Sachsenhausen inhaftiert war und dessen Augenzeugenberichte dem Drehbuch seine authentische Dimension verleihen. Ohne diese dadurch mögliche Beglaubigung durch Erfahrung hätte Monk diesen Film gewiß nie gedreht. Die Präzision der Beschreibung reicht bis hin zu den verschiedenen Sprachebenen von Tätern und Opfern, von dem scheinbar so gemüthlichen Dialekt der Bewacher, vor dem ihre Brutalität um so grausamer absticht, bis hin zur Sprache der Opfer, einer "Sklavensprache" im extremsten Sinn, die das totale Ausgeliefertsein zu bewältigen versucht.

Das "Aufbaulager", dessen Tagesablauf nachgezeichnet wird, erscheint als absurdes und perverses Ordnungssystem. Auch die Wachmannschaften sind eingespannt in eine strenge Hierarchie der Kontrolle, ein Befund, der sie jedoch keineswegs entlastet, denn Monk zeigt, wie sie ohne jeden Befehlsnotstand hemmungslos ihre sadistischen Neigungen austoben. Den Häftlingen zwingen sie ihre übersteigerte militärische Disziplin auf und unterwerfen sie einer grotesken Buchführung, die sich bei den Appellen quälend hinzieht.



Ein Tag, 1965

Monk läßt diese bürokratischen Abläufe mit einem dokumentarischen Gestus zeitgleich ausspielen, die mißlungenen Additionen, das umständliche Vergleichen der Listen, die doppelten und dreifachen Unterschriften. Mit ebenso großer Präzision wird das Innenleben dieses "Ordnungsmodells" dargestellt, die unterschiedliche Situation der verschiedenen Häftlingsgruppen, der Juden, der politischen Häftlinge, der Bibelforscher, der Zigeuner, der Kriminellen, der skrupellosen Schwerverbrecher und der harmlosen kleinen Gauner. Mit besonderer, wiederum dokumentarischer Intensität widmet sich *Ein Tag* der illegalen Selbstorganisation der Häftlinge, die im zähen Kampf mit ihrem kriminellen Widerpart Schrecken und Terror zu mildern, die Schwachen zu schützen versucht und die, den Gesetzen der Konspiration folgend, selbst ein hartes Regiment führen muß. Es waren diese Solidarstrukturen, die vielen das Überleben sicherten, aber auch, wie sinnfällig gemacht wird, das geistesgegenwärtige Ausnutzen von Freiräumen und die 'egoistische' Selbstbehauptung. Mit solch detaillierten Informationen treten Lys und Monk der Verleugnung entgegen, das Fernsehspiel könne sich auch auf dieser Ebene mit historischen und soziologischen Analysen der deutschen Konzentrationslager messen. Das inszenierte Dokument hat gerade durch seine Genauigkeit die Kraft, die schreckliche Abkürzung KZ aufzulösen. Monk gelingt dies mit den ihm eigenen Mitteln des Andeutens und Aussparens. Als der zweite Lagerälteste die kranken Juden zum Arbeitseinsatz herausholen muß, verdoppelt sich für ihn die Zwangssituation, fällt ihm auf furchtbare Weise Verfügungsgewalt über Tod und Leben, das Amt der "Selektion" zu. Lange ruht die Kamera auf seinem Gesicht, um den quälenden Zwiespalt deutlich zu machen. Dies wiederholt sich bei der Hinrichtung des jüdischen Anwalts Katz, als die Häftlinge jene Todesdrohung im Chor brüllen müssen, die dann im Zusammenspiel von kriminellen Häftlingen und SS vollzogen wird.

Solche Bilder hatte bislang niemand dem deutschen Fernsehpublikum zugemutet, und doch verzichtet *Ein Tag* auf spektakuläre Effekte. Monks inszeniertes Dokument bedarf keiner Rechtfertigung, zu evident ist die Präzision der Erinnerung, zu selbstverständlich ist die Nähe, die nie den Eindruck der Fiktion und des Stilisierten aufkommen läßt. Vielleicht war es 1965 gerade noch möglich, den Schrecken ohne den beklemmenden Eindruck des Peinlichen und Historistischen zu inszenieren, der sich heute unvermeidlich einstellt. Noch waren die Erzähler und das Publikum den schrecklichen Ereignissen nahe, noch gab es keine routinierten Techniken, keine eilfertigen Schemata der Verbildlichung.

Anfang der 70er Jahre erhält Egon Monk von der Redaktion des NDR-Fernsehspiels den Auftrag, in der Reihe "Verfilmte Literatur" den Roman *Bau-*

ern, *Bonzen und Bomben* (1931) von Hans Fallada für das Fernsehen zu adaptieren. Ein bedeutender Roman, so die Vorgabe, soll für die Zuschauer "nacherzählt" werden, "oberste Instanz ist der jeweilige Autor". Der fünfteilige Film, 1973 ausgestrahlt, wird ein großer Erfolg - beim Publikum und bei der Kritik. Auch die Auftraggeber sind durch die große Publikumsresonanz zufriedengestellt, obwohl, genau besehen, Monk sich seiner Aufgabe entzogen hat. *Bauern, Bonzen und Bomben* ist alles andere als eine texttreue Adaption, zu deutlich ist der Bearbeiter und Erzähler Egon Monk anwesend, zu deutlich ist das eigene Selbstbewußtsein des "Nacherzählers", zu sehr ist sein Erzählen durch die eigene Gegenwärtigkeit bestimmt. Historisches Erzählen ist für Egon Monk nur als aktuelles Erzählen denkbar, als Erzählen für die Aktualität. Geschichte und Geschichten interessierten ihn nur, soweit sie gegenwärtig seien, hat er mehrfach geäußert. Nur was uns heute noch in Bewegung hält, sei für ihn als Erzähler relevant.

1968 war Egon Monk aus der Fernsehspielredaktion des Norddeutschen Rundfunks ausgeschieden. Fortan arbeitete er als freier Mitarbeiter des NDR



Die Geschwister Oppermann, 1983

und anschließend des Zweiten Deutschen Fernsehens. In dieser neuen Funktion wird er noch sehr viel stärker als vorher zum Autor seiner eigenen Inszenierungen, alle seine folgenden Filme sind daher Autorenfilme, sind ausschließlich auf seinen subjektiven Blick, auf seine Inszenierungsprinzipien ausgerichtet. Dies gilt ebenso für die Adaptionen der Romane Falladas, Feuchtwangers (*Die Geschwister Oppermann*) und auch für die Adaption des Bestsellers von Ralph Giordano *Die Bertinis* (1988). Egon Monk ist zwar an die für die Geschichte des Fernsehspiels typische Wendung hin zur Literaturverfilmung gebunden, die sich in den 70er Jahren vollzieht, doch auch in dieser Wendung bewahrt er seine eigene Identität als politischer Erzähler. Maßstab der Adaption ist ausschließlich der Gebrauchswert, die aktuelle Verwendbarkeit, in diesem Grundsatz ist die Prägung durch das Theater Bertolt Brechts ganz besonders augenscheinlich. Egon Monk verlängert diese Prinzipien auf das Medium Fernsehen, auch bei ihm gibt es keine selbstgefällige Ästhetik, was allein zählt, ist das Konkrete, das Gegenwärtige.

Auch in der Ausrichtung auf das historische Erzählen bewahrt Monk sein Interesse an dokumentarischen Formen, setzt er die Arbeitsweise des inszenierten Dokuments fort. Seine Bindung an den Stoff, den er erzählen möchte, verstärkt er noch, in dem er sich des dokumentarischen Charakters dieser Vorlagen versichert. Er überprüft die Chronistenrolle Falladas, die allein ja bereits durch den Romantext manifest wird, bei Feuchtwangers Roman *Die Geschwister Oppermann* und auch bei Ralph Giordano findet ähnliches statt. Monk unternimmt umfängliche Recherchen außerhalb und neben dem Fallada-Roman, erkundet das Umfeld des Falladaschen Schreibens, findet heraus, daß Fallada genau das geschildert hat, was 1929 in Neumünster passierte. Er stößt bei diesen Nachforschungen sogar auf die Artikel, die Fallada für den dortigen *Generalanzeiger* geschrieben und für seinen Roman konkret ausgewertet hat, entdeckt also die Textform der Reportage als Vorgriff auf die Romanfassung. Er wird sich dann ganz konkret dieser Artikel für seine Verfilmung bedienen, um den Zeithintergrund nachzuzeichnen und die Chronistenfunktion von Fallada sichtbar zu machen. Auch bei der Verfilmung von Feuchtwangers *Die Geschwister Oppermann* sind Zeitungsartikel eine wichtige Brücke zur damaligen Gegenwart, ermöglichen ein Explizieren der politischen und sozialen Situation. Sie sind aber auch für Monk eine zusätzliche und wichtige Legitimation seines Erzählens. Sie beschreiben noch einmal eine zweite Aneignung des Stoffes und der Zeit, sind eine dokumentarische Rückversicherung. Auf zweifache Weise wird somit Nähe zur Zeit und zum Gegenstand hergestellt, durch die dokumentarische Überlieferung und durch die Romane, die wiederum dieses dokumentarische Material verarbeiten.

Dies bleibt nicht die einzige Rechercharbeit, die Monk bei seinen Romanverfilmungen leistet. Er betreibt jeweils umfangreiche wissenschaftliche Studien, erkundet Quellen und versucht den Reflexionsstand der Historiographie in seine eigenen Erzählunternehmen mit einzubeziehen. Er wird somit zum historischen Forscher und auch zum historischen Erzähler, der neben den Romantext tritt, der in die Geschichte eingreift und über sie verfügt, sie korrigiert von aktuellen Erfordernissen und Erkenntnissen her. Vor allem bei der Feuchtwanger-Verfilmung ist dieser Eingriff besonders manifest. Feuchtwanger schrieb diesen Roman in aller Hast mitten in den sich überstürzenden Ereignissen des Jahres 1933, um das Ausland über die innerdeutschen Vorgänge aufzuklären. Noch konnte er nicht wissen, wie sich dieses Regime entwickeln würde, ob sich die Widerstandskräfte konzentrieren ließen, ob es gelingen könnte, dem Terror ein Ende zu bereiten. Fehleinschätzungen und Illusionen waren bei dieser Perspektive nicht zu vermeiden. Egon Monk sieht es als seine Aufgabe an, diese Illusionen nicht in eine Adaption hinein zu verlängern, sondern Feuchtwanger mit unserem Wissen zu korrigieren, ihn als falschen Prognostiker nicht bloß zu stellen.

Auch beim Nacherzählen des Fallada-Romans wird die historische Wirklichkeit, von der der Romancier noch nichts wissen konnte, in die Erzählung mit hineingebracht, werden offenkundige Analogien und Identitäten verschärft. Daß die Landvolk-Bewegung in Schleswig-Holstein ein Vortrupp der Nazis gewesen ist, konnte Fallada noch nicht in dieser Schärfe herausarbeiten, wie es für uns heute deutlich ist. Auch der spezifische Charakter der Bauernversammlungen, die an die aufgeputschte Emotionalität von NSDAP-Veranstaltungen erinnern, kann im nachhinein sichtbar gemacht werden. Der Terror der guten Bürger gegen die Schwachen und gegen die Außenseiter, nimmt die Gewaltpraxis des etablierten Regimes nach 1933 vorweg.

Selbst bei der Charakteristik der Figuren sind aktuelle Erfordernisse maßgebend. In *Bauern, Bonzen und Bomben* ist der Redakteur Stuff eine wilhelminisch antiquierte Figur mit Bart und Kneifer, mit seiner etwas altertümlichen und drastischen Rhetorik, die für uns in weite Ferne gerückt ist.

Diese Distanz wird von Monk durch Kostümierung und durch die Gestik, die er mit dem Schauspieler Arno Assmann erarbeitet, beinahe überakzentuiert. Dies geschieht mit Absicht, um damit das Altertümliche seiner damals, zu Beginn der 70er Jahre durchaus aktuellen deutschnationalen Phrasen nachdrücklich und demonstrativ hervorzukehren. Damals war die Debatte um die Ostverträge, die Willy Brandt mit seiner Außenpolitik möglich gemacht hatte, gerade auf dem Höhepunkt. Ein historischer Roman, der eine Geschichte aus dem Jahre 1929 erzählt, erhält somit eine unvorhergesehene brennende Ak-

tualität. Diese Chance einer indirekten Kommentierung durch einen historischen Text will Egon Monk nicht auslassen.

Egon Monk ist ein historischer Erzähler dem ein fast überscharfes Nachzeichnen der jeweiligen historischen Atmosphäre gelingt, wie dies singular im deutschen Fernsehen ist. Dieser Genauigkeitseffekt ist Resultat einer aufwendigen Vorbereitung. Auf das Genaueste sind die Schauplätze ausgewählt, in den Filmen von Egon Monk gibt es keine historischen Brüche, was Bauten und Architektur angeht. Die Sorgfalt setzt sich bei der Dinglichkeit und bei der Ausstattung fort. Gleichwohl gibt es in diesen Romanverfilmungen kein Schwelgen in der historischen Vergangenheit, kein Historismus des Gegenständlichen. Immer wieder frappierend ist die Stimmigkeit, der Nachvollzug der historischen Realität, das genaue "Treffen" der Vergangenheit. Wenn man



Die Geschwister Oppermann, 1983

Egon Monk bei seinen Inszenierungen beobachtet, wird schnell klar, wie diese Genauigkeit und Plastizität zustande kommt. Monk fungiert auch gegenüber seinen Schauspielern immer wieder als ein Erzähler, der eine gemeinsame Basis des Wissens, der genauen Kenntnis der Epoche herstellt, der diese Atmosphäre immer wieder wortreich beschwört und damit eine Wortkulisse aufbaut, einen gemeinsamen Fundus, der dann zu diesem Eindruck der Einheitlichkeit von Ausstattung, Typus und Agieren der Schauspieler spürt. Die Geschichte ist somit das Ergebnis eines gemeinsamen Modellierens, eines Herausarbeitens von schlüssigen visuellen Lösungen.

Dieses ganz spezifische historische Erzählen auf die Erfordernisse der Gegenwart hin erfordert eine Kunst des Besetzens, einen Blick für Typus und Physiognomie, über den Egon Monk wie kein zweiter Regisseur verfügt.

Sein eigenes Selbstverständnis als Erzähler, seine eigenen Erzählgewohnheiten bringt Egon Monk in allen seinen Filmen zur Geltung.

Bei all seinen Unternehmungen steht, um einen Begriff von Brecht zu gebrauchen, der "Bau" des Textes im Vordergrund. Monk unterwirft seine stoffreichen Vorlagen einer strengen Struktur, die oft mit einfachen Prinzipien der Wiederholung arbeitet. *Die Geschwister Oppermann* beginnen mit einer ganz einfachen Alltagssequenz. Gustav Oppermann sitzt in seiner riesigen, behaglich eingerichteten Bibliothek, kann sich nicht trennen, obwohl er zu einer Abendgesellschaft muß. Der Diener muß ihn immer wieder auf den drängenden Termin hinweisen. Genau diese Sequenz wiederholt Egon Monk, als Gustav sich für immer von dieser Bibliothek trennen muß, weil die Nazis ihn ins Exil treiben. Mit so einfachen Wiederholungen, mit überschaubaren, genau gegliederten geometrischen Bildern arbeitet Egon Monk mit Vorliebe. Auch diese strenge optische Bearbeitung der Bilder arbeitet dem Historismus und der puren Stofflichkeit entgegen, wehrt die Illusion des "als ob" ab, bringt die Gegenwart des historischen Erzählers noch einmal nachdrücklich in Erinnerung.

Thomas Koebner

Rekonstruktion eines Schreckensortes

Egon Monks Film *Ein Tag*

Es ist offenbar Winter. Männer in dicken Mänteln stehen in einem dicht abgeschlossenen Raum - später erkennen wir, es handelt sich um den Laderaum eines Lastwagens - und starren auf eine Lampe oben in der Mitte. Einer schließt müde, angestrengt, geblendet die Augen und wird von Wächtern angeschrien, die sich hinten am Rahmen des Aufbaus festhalten. Ein anderer streift mit den Augen vorsichtig die Wächter, gewarnt und ermuntert von einem Dritten, schiebt er die Plane beiseite und sieht hinaus: Sie fahren durch eine städtische Straße: Dunkelheit, Lichter, Läden, nebenan plötzlich eine erleuchtete Straßenbahn mit Menschen, die (zufällig?) zum verschlossenen Gefährt herübersehen, zur Arbeit fahren, ihren Alltag beginnen. Im LKW dagegen eine andere Gruppe: Die Zivilpersonen werden in ein KZ transportiert. Deutschland, im Januar 1939, zwei Monate nach dem Novemberpogrom, acht Monate vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs.

Wir erleben die Ankunft des Wagens vor den Toren des Konzentrationslagers am frühen Morgen. Die Menschen springen oder poltern von der Ladekante herab, sie werden von den SS-Leuten angebrüllt, ihnen wird befohlen, Hab-acht-Stellung einzunehmen, niederzuknien und den Koffer vor sich zu halten. Läßt einer vor Anstrengung den schweren Koffer herunterhängen, tritt unversehens einer der jüngeren Offiziere, die die eng zusammengedrängte Herde der Gefangenen wie Wölfe umkreisen, mit dem Stiefel zu. Die Kamera nimmt dazu Abstand ein, rückt selbst hinter die Rücken der SS-Leute zurück, beobachtet deren Verhandlungen, als könne es gar nicht zu fassen sein, was vor unseren Augen geschieht. Transfer-Aktionen, die mehrere Unterschriften verlangen und umständlich genug vonstatten gehen, spielen sich im Vordergrund ab, während im Hintergrund Menschen im Zustand absoluter Wehrlosigkeit verharren. Es kommt noch nicht auf die Reaktion der Einzelnen an, die Opfer sind. Die Totale auf die gesamte Gruppe macht deutlich, daß sie auch als Gruppe entmündigt werden. Die Abruptheit, mit der sich dieser "Schick-

salswechsel" für die Häftlinge ereignet, die Radikalität der Verachtung, die ihnen von den Wachmannschaften und Offizieren entgegenschlägt, läßt (wieder einmal) an den bekannten Vers aus Dantes *Divina Commedia* denken, der den Eingang zum Inferno bezeichnet: "Ihr, die ihr hier eintretet, laßt alle Hoffnung fahren."

Egon Monks Fernsehfilm *Ein Tag* (vom Norddeutschen Rundfunk produziert und am 6. 5. 65 zum ersten Mal gesendet) schildert, wie es schon im Titel anklingt, fast nüchtern, in verwirrender Weise unpathetisch und um Präzision bemüht einen Tag im Konzentrationslager, nicht in einem Vernichtungslager, wie sie nach der Wannseekonferenz eingerichtet worden sind, sondern in einem Schutzhaftlager, hier mit dem Namen Altendorf bezeichnet, durchaus kleinen Umfangs (unter 500 Häftlinge), in der Nähe einer Großstadt, von der Welt abgeschirmt, wie alle Lager. Versucht Monk, ein Modell zu entwerfen, wie es Peter Weiss in seinem im selben Jahr uraufgeführten Drama *Die Ermittlung* nach den Akten des Frankfurter Auschwitz-Prozesses anstrebt? Zweifellos will er dies, doch der Realismusanspruch des Films oder der "Hamburger Dramaturgie", die Monk zwischen 1960 und 1968 in der Hamburger Fernsehspielabteilung gefördert hat, vertragen sich nicht mit mystischen Zahlenfiguren und literarischen Reminiszenzen, wie sie *Die Ennittlung* in starkem Maße strukturieren. Der Fernsehfilm von Monk will auch nicht, wie Weiss, im Rückblick den Schrecken des Lagers als Exempel einer noch heute nicht aufgelösten Konstellation zwischen Mächtigen und Ohnmächtigen, als Exempel des immerwährenden großen Kampfes zwischen Gut und Böse beschwören - in der Annahme, daß sich das wahre Grauen nie vollständig in der Darstellung erschöpfen lasse.

Monks Ansatz ist bescheidener und zugleich riskanter: Er wählt ein Konzentrationslager der dreißiger Jahre, vor Ausbruch des Weltkriegs. Der Film will eine durchaus genaue Vorstellung von den Verhältnissen an diesem Ort mitteilen: Er will nicht abstrahieren, wichtige Aspekte nicht auslassen, nicht nur symbolische Details hervorheben, sondern nach Möglichkeit ein wahrscheinliches, ein täuschend echtes Abbild der Konflikte in einem Konzentrationslager wiedergeben. Hier hilft es dem Film, daß Monk eine ausgeprägte Scheu vor Metaphern, Verschlüsselungen und uneigentlichen Ausdrucksweisen hat. Der Autor Gunter R. Lys, der selbst in Sachsenhausen gefangengehalten wurde, und Monk als Mitautor weichen weit ab von der dämonisierenden Theatralik, die etwa Rolf Hochhuth noch im fünften Akt des Dramas *Der Stellvertreter* anschlug, um die Hölle des Lagers zu beschreiben. Hannah Arendts Erstaunen über die Banalität des Bösen - Resultat der Beobachtung des Jerusalemer Prozesses gegen Eichmann - scheint bei Monk nachgewirkt zu

haben. Das Resultat ist und eine verstandeskontrollierte, am historischen Befund orientierte Rekonstruktion des Lagers als eines bestimmten gesellschaftlichen Systems. Sicherlich, auch das Vorbild Brechts mag Monk, jahrelang Regieassistent bei Brecht, vorgeschwebt haben. Brecht liefert das Motto: "Mögen andere von ihrer Schande sprechen, ich spreche von der meinen."

In sieben Kapitel teilt Monk seinen filmischen Bericht aus einem Konzentrationslager: *Ankunft*: Eine neue Fuhre von Gefangenen trifft ein; sie erleiden die ersten zerstörerischen "Angriffe" auf ihre zumeist bürgerliche Identität. - *Appell*: Das Konzentrationslager enthüllt sich als Straflager von schlimmstem militärischem Drill, gewissermaßen als Steigerung der Kasernenbrutalität, wie sie in Erich Maria Remarques *Im Westen nichts Neues* geschildert wird, ins Extreme. Nicht nur die Häftlinge, auch die Bewacher exerzieren, unterwerfen sich pedantisch eingehaltenen Riten. - *Alltag*: Die Häftlinge heben auf dem Appellplatz eine riesige Grube aus. Es handelt sich um eine sinnlose Beschäftigungsmaßnahme, wie sich bald herausstellt. Bei diesem Arbeitsterror (mit unzureichenden Werkzeugen wird der froststarre Boden aufgerissen) kommen einige zu Tode. Währenddessen schaltet Monk eine Parallelesequenz historischer Aufnahmen ein: Hitler empfängt das diplomatische Corps zum Neujahrsempfang und unterhält sich leutselig. - *Geschäfte, Schwierigkeiten, Sorgen*:



Ein Tag, 1965

Es sind die Geschäfte der kriminellen Häftlinge, die Schwierigkeiten der Lagerältesten mit vermuteten Spitzeln, mit kranken Juden, mit Rettungsaktionen, die Sorgen des Rapportführers wegen seines ältesten Sohns, der den ständigen Ortswechsel schlecht verkraftet ("Ein Kind braucht Gewöhnung", sagt er beim Mittagessen zum Kommandanten). - *Tod des Anwalts Katz*: Am Nachmittag wird die Grube, auf den gereizten Befehl des Kommandanten hin, wieder zugefüllt und der frühere Zustand hergestellt - keine Delle soll mehr zu sehen sein. Der Judenälteste, Anwalt Katz, wird auf Geheiß des Rapportführers in den bereits am Morgen angekündigten Tod gejagt. Wie Egon Kogon dies auch in seinem Buch *Der SS-Staat* (1945) erwähnt, auf typische Weise: man reißt dem Opfer die Mütze vom Kopf, wirft sie hinter die Postenkette oder - wie hier - in den elektrisch geladenen Zaun und befiehlt ihm, die Mütze zu holen. Kaum setzt sich der Häftling in Bewegung und macht wenige Schritte, wird er erschossen. - *Appell*: Während des Abendappells wird ein Exempel an einem Geistlichen statuiert. Er, der sich weigert, Gott ein Schwein zu nennen, wird an den Armen, die auf dem Rücken gefesselt sind, aufgehängt. Andere werden wegen kleiner Selbsthilfemaßnahmen im kalten Winter erbarmungslos kujoziert. Wieder gibt es eine Parallelesequenz: Die Theater der Großstädte sind voll, Ballett und Tanzmeisterschaften geben eine Illusion von leichtem Leben. - *Unter ordentlichen Menschen*: Der Kommandant verläßt das Lager, um unter ordentlichen Menschen zu Abend zu speisen. Im Lokal, das er aufsucht, reden an vollbesetzten Tischen Menschen wie im Frieden miteinander, selbst wenn sie das Parteiabzeichen tragen. Sie hören nicht, was der Zuschauer leise hört, die Befehle des Blockführers und das Stöhnen der Mißhandelten. Ein Tag im KZ ist vergangen. Mehrere haben ihn nicht überlebt, einige beenden ihn unter fürchterlichen Schmerzen, andere haben für das Leben Dritter ihr Leben gewagt, oft vergeblich.

Die Häftlinge sind aus verschiedenen Gründen ins Konzentrationslager geschickt worden: da sind in Monks Altendorf die politischen Gefangenen, Vertreter der linken Parteien, der SPD und der KPD, da sind die Denunzierten, sogenannte Asoziale, Kriminelle, Geistliche und Bibelforscher und - keineswegs die größte Gruppe vor Kriegsausbruch in den Lagern - Juden als "rassisch" Verfolgte. Als durchgehende Figuren, wenn auch nicht als Hauptfiguren, treten auf: Springer, der ehemalige Spanienkämpfer, der wegen seiner Frau nach Deutschland zurückgekehrt und bereits nach Buchenwald geschickt worden ist. Er wird für einen Zufallsbegleiter, einen jungen Friseur, den man wegen eines Witzes denunziert hat, und für den Zuschauer zum erfahrenen Wegbegleiter in die andere Welt des KZ, wenn auch als Spitzel verdächtig, weil er sich schnell anpaßt, um den Schlägen zu entgehen. Unter den Neulingen ist

ferner ein Mann, der als Wilddieb angezeigt worden ist, der sich verzweifelt als unschuldig bezeichnet; er ist herzkrank, ohne die Arznei, die ihm verweigert wird, überlebt er den Vormittag nicht. Im Laufe des Tages, in dem Maße, in dem sich alle eingliedern müssen in die Menge der gesichtslos gemachten Häftlinge, verlieren auch wir diese Personen zunehmend aus dem Blick, drängen sich andere Gestalten vor.

Die beiden Lagerältesten bilden sozusagen eine Volksfront im Lager: der erste, Karl Hermann mit Namen, war kommunistischer Kaderleiter. Er ist eine besonnene Autorität, fast befehlend in seiner Art, abgehärtet in seiner Erscheinung, mißtrauisch. Der zweite Lagerälteste dagegen ist ein sozialdemokratischer Abgeordneter, Alwin Reusch, der in seiner zarten Statur, im Zögern, im Nichtgewöhntsein, im fundamentalen Unangepaßtsein an die Situation im Lager (an den ‚Kampf in der Illegalität‘) trotz aller Routine seine Menschlichkeit beweist. Als er auf Befehl des Rapportführers auch kranke und schwache Juden zu dem für sie mörderischen Arbeitseinsatz holen muß, wählt er in Abstimmung mit dem anderen Lagerältesten gerade die Gebrechlichen aus, um den Jungen eine Überlebenschance einzuräumen; einen rettet er sogar ins Krankenrevier. Auf seinem Gesicht spiegelt sich in flackernden Emotionen nicht nur der Anblick der entwürdigten, kaum mehr zum Laufen fähigen invalide gefolterten Juden, sondern auch das Paradoxe seines Tuns: einzugreifen in den Lebenslauf der Todgeweihten, um sie für den erwartbaren Tod auszuwählen, um der blinden Willkür und zerstörenden Gewalt des Judenhasses entgegenzusteuern, indem er gerade die aussucht, die nach der Logik des Lagers nicht überstehen können und so anderen eine (nicht sichere) Möglichkeit zum Weiterleben verschafft. Er weiß, daß gegenseitiger Argwohn der SS-Diktatur in die Hände spielt, aber seine mutige Gegenwehr gegen den Kollaborateur Mennes (Eberhard Fechner), den Kriminellen, der mit Schieberen übersteht und den Folterern ein bereitwilliger Handlanger ist, all diese Anstrengungen haben nicht zur Folge, den Anwalt Katz vor der Ermordung zu retten. Welche Mittel glaubt Alwin Reusch denn zu haben? Er schlägt dem Blockführer vor, daß Katz den Chor der die Erde zustampfenden Häftlings-‘Masse‘ dirigiere, die "Juda ist tot" brüllen muß. Solange Katz, ungelenkt, den Takt schlage, denkt Reusch, sei er nicht gefährdet. Er kann auf die Dauer - wir erfahren das bald - nichts bewirken, auch nicht, als der Geistliche (Ernst Jacobi) vom Rapportführer gemartert wird. Daß die Lagerältesten in der Schreibstube einige noch lebende Juden in der Kartei der Gestorbenen verstecken, mag, so hoffen sie, erfolgreicher verlaufen. Denn über die Statistik, so wird bald deutlich, ist die im Rechnen trotz aller Übung immer noch unbeholfene SS-Maschinerie noch am ehesten und mindestens für eine Weile zu täuschen.

Der Anwalt Katz (Josef Schaper - er spielt kurz darauf die Hauptrolle eines jüdischen Emigranten in Dieter Meichsners *Wie ein Hirschberger dänisch lernte*) ist ein alter Mann. Und doch erfahren wir nichts von seiner Vorgeschichte (kommt er aus dem Berliner Westen und hat dort eine Grunewald-Villa bewohnt? Ist er ein Fachmann für Zivilprozesse oder anderes?). Monk scheint dem Publikum Kenntnisse vorzuenthalten. Und doch ist dieses Kappen der Vergangenheit typisch für das Lager: den wahrhaft Verletzbaren wird noch *ihre eigene Geschichte geraubt*. Katz hat die Botschaft wohl gehört, daß ihn der Rapportführer am Abend nicht mehr sehen will. Wir erleben den Streit unter den Häftlingen mit, wer was für ihn tun oder dem größeren Druck sogleich nachgeben will. Nicht alle (auch nicht die kriminellen) Häftlinge sind gleich. Der Film begleitet die letzten Lebensphasen des stumm bleibenden Katz mit, beobachtet seine Not in den müden Augen, seine Angst, die zu Reflexen der Gegenwehr nicht mehr imstande ist, und seine kurz vor dem Ende plötzlich entschiedene Gefäßtheit, als er sich bückt, seine Schuhe auszieht und sie in den eng stehenden Trupp der stampfenden Häftlinge hineinwirft - wie ein Geschenk. Denn von der Bedeutung fester Schuhe in diesem Lager haben wir zuvor schon bei der Ankleidung der Neuankömmlinge erfahren. Und es greifen auch eilig Hände nach den Schuhen von Katz, ohne daß wir, dank der Kameraeinstellung, identifizieren können, zu wem diese Hände gehören. Die Blicke der Lagerältesten und der Helfershelfer beim Mord verfolgen Katz, wie er dem vom Blockführer wiederholten Befehl "Hol Dein Mütz" nachkommt und sich über den verschneiten Boden dem Zaun nähert. Wir haben ihn bis dahin selten genug in der Großaufnahme wahrgenommen, eher in der Totale, die distanziert und ein privates Verhältnis zur Figur nicht zuläßt. Vielleicht erlaubt die Totale auch nicht, zu verstehen, was den mordgierigen Haß des Rapportführers hervorgerufen hat - oder ist es gerade das Defensive, das Gehorsame, das Unbeholfene des alten Mannes, was den Destruktionstrieb besonders hervorlockt? Auch kurz vor und während der Exekution verweigert die Kamera die Intimität der Nähe zum Opfer. Sie wechselt rasch die Standpunkte, blickt durch das Fernrohr des Maschinengewehrs, in dessen Fadenkreuz Katz gerät, und ist wieder zurück am Zaun, als er unter den Schüssen einfach zusammenbricht. Keine Pathosformel, nichts Auffälliges an diesem Mord, der gleich anderen verläuft! Schon am Morgen hing ein toter Mann im elektrischen Zaun. Tod gehört zur Normalität in dieser spezifischen Sphäre. Die Benommenheit der Beteiligten wird durch den beschleunigten Wechsel der Einstellungen in die physische Empfindung der Zuschauer übersetzt - und durch die extreme Helligkeit der Aufnahmen verstärkt, als würden Schnee und weißlicher Winterhimmel fast ein grelles Gleißeln hervorrufen, vor dem man

die Augen geblendet schließen müsse. Dieses Überstrahlen versinnbildlicht nicht nur einen gereizteren Bewußtseins-zustand, sondern ist auch Ausdruck der Todesnähe (das ewige Weiß!), in der die übliche Auffassung von Wirklichkeit und die gewohnte Orientierung im Sehraum zum Teil verlorengehen.

Daß sich Menschen als Gelangene, zumal als illegitim Verfolgte im Konzentrationslager verändern, ist nicht verwunderlich. Ihre alte, über Jahre in der Gesellschaft, in ihrer vertrauten Umwelt geprägte Identität wird methodisch aufgebrochen. Sie werden zu strammstehenden, zu knieenden, kriechenden Wesen deformiert, geschlagen und in den Schmutz geworfen, zu extremer, schikanös reglementierter Ordnung verdammt, kahigeschoren und allen Eigentums beraubt, ihr Körper wird in einheitliche Kluft gesteckt, mißhandelt, ausgehungert, durch Zwangsarbeit und planmäßige Schwächung verdorben. In diesem Schutzhaftlager gibt es wenigstens noch eine Waschstelle, an der am Abend Wasser fließt. Um die drängen sich alle (Kogon berichtet von der Wassernot in Buchenwald und anderen Konzentrationslagern!). Die Integrität der Person und der kontrollierte Umriss des Körpers, die individuelle und soziale Form des Einzelnen erfahren eine nachdrückliche (bleibende?) Entstellung. Die Kamera (Walter Fehdmer) transponiert dieses Zersetzen, Zerbrechen der jeweils besonderen Physiognomie und körperlich-moralischen Geprägtheit ins Visuelle: als der erste Tote aus dem Draht des elektrischen Zauns geborgen wird, sehen wir ihn nicht von vorne. Der gerade erst eingelieferte Friseur muß bei diesem Beiseiteschaffen helfen. Die Scham und Angst des Zeugen, die verhindern, dem Leichnam ins Gesicht zu sehen, mögen die Blickführung der Kamera mitbestimmt haben - ebenso ist es die Absicht, Zeugnis von der Wiederholung eines solchen Falls



Ein Tag, 1965

abzulegen (wer zählt die Namen der vielen Toten?). Die Reduktion des Menschen zum Leib, von Häftlingskluft umhüllt, der geschunden wird, bis er eines Tages im Tode erstarrt, erlaubt kein Wahrnehmen besonderer Kennzeichen. Als die Häftlinge die Grube ausheben in hektischem Hin und Her, streifen durch das Bildkader oft nur Teile von Körpern: Die Kamera verdeutlicht das eingeschränkte und instabile Blickfeld der gehetzten Opfer. Keine Totale von oben verschafft daher einen Überblick über das Lager, in dem es keine Sicherheit gibt. Nichts ist von der angrenzenden Welt außerhalb des Zauns zu erkennen (schemenhaft ein Wald). Nicht selten werden die Gefangenen von der Seite, von hinten, dann wieder aus größerem Abstand gesehen: die Gesichter, in der Kälte zusätzlich verkniffen, verwischen sich, gleichen sich an, überlagern sich zum Phantomgesicht des KZ-Häftlings. Wenn wir in diese Gesichter blicken, in die Springers, des Lagerältesten, auch des Pfarrers, der nach Katz zum nächsten Opfer des Rapportführers zu werden droht, fungieren sie auch als Spiegel der Angst und Wachsamkeit vor der nächsten Bedrohung, der Entbehrung, des gelähmten Lebensmuts und der überwältigenden Fühllosigkeit, auch des unglaublichen Muts zum Verweigern, zum Neinsagen an einer fast unsichtbaren Grenze, die der Schauspieler dennoch sichtbar machen kann. Zum Beispiel läßt sich der Pfarrer (Ernst Jacobi) dazu nötigen, daß er sich selbst als Schwein bezeichnet, nicht aber dazu, seinen Gott so zu nennen. Die Gesichter der Häftlinge drücken ihre existentielle Befindlichkeit aus - und zeigen kaum lesbare Spuren ihres je eigenen Lebens, das davor gewesen ist.

Wer aber sind die Täter, die Wächter, die SS-Leute? Der Film stellt verschiedene Aspekte heraus. Sie sind Bürokraten. Zu Beginn ist noch Platz für eine eigenartige, spöttisch beobachtete Szene: Bei der Übergabe der neuen Gefangenen muß ein Wust von Papieren geordnet und unterschrieben werden. Einer der unteren Chargen sucht nach einem Stift, um ihn dem Blockführer in die Hand zu drücken, der ungeduldig, leicht verächtlich darauf wartet. Später, nach den miterlebten Schrecken, fällt es schwerer, eine solche Szene unterzubringen. Was sich dann beim Abendappell zuträgt, ist in allen Einzelheiten beunruhigender: Vermutlich durch die Eingriffe der Lagerältesten, die Juden in der Statistik verstecken wollen, hat sich ein Fehler eingeschlichen. Der Rapportführer und die Blockführer rechnen die Zahlen der gemeldeten Häftlinge zusammen, immer wieder, im Licht der Scheinwerfer auf den Wachttürmen, während die Gefangenen in der Kälte versteinern. Fast atemloses Warten auf neues Unheil, das aus dem Addieren entstehen kann! Abzählen scheint eine der Hauptaufgaben der Wachmannschaften zu sein, etwa wenn die "Pferde", Häftlinge, die einen Wagen ziehen, und andere tagsüber das Lager verlassen, um zur Arbeit im Steinbruch "auszurücken". Auch der Kommandant ist haupt-

sächlich mit dem Führen von Akten beschäftigt. Die Mehrheit der SS-Leute, gerade auch obere Ränge, erledigen Büroarbeiten, keineswegs mit Geschick, Übersicht und Intelligenz, eher mit einer gewissen übersorgfältigen Sturheit, die das Groteske der fast feierlichen Überreichung der Listen auf harten Unterlagen während der Appelle hervorhebt. Sie administrieren auf umständliche Weise, wenn sie nicht gerade die Häftlinge anschreien, antreiben, zuschlagen. Ein eigentümliches Nebeneinander von körperlicher Dressurlust und penetranter Bürokraten-Mentalität, das das Porträt der 'Henker' präzisiert: Aus der Perspektive der Opfer müssen sie als angsterregend in jedem Fall erscheinen, ob sie abzählen oder quälen. Beides kann Schmerz und Tod bedeuten. Ihre oft berechenbare, selten launische Bestialität macht sie, wieder aus der Perspektive der Opfer, zu Figuren, die durchaus mächtigen Gebietern über Leben und Nicht-Leben gleichgeordnet werden können. Ihre Bestialität entbehrt zugleich aber auch jeder Teufelsaura. Es sind Normalmenschen, die plötzlich in die Lage versetzt werden, ungeheuerlich viel Gewalt über andere ausüben zu dürfen, die sie, die Gewaltausübenden, nicht als ihresgleichen, nicht einmal mehr als Menschen erkennen - nur als Material, das sich dann bedenkenlos verformen und zertrümmern läßt.

Nicht nur der Umstand, daß die schreibende Hand ohne weiteres zur mordenden werden kann, kennzeichnet die besondere Situation der SS-Leute. Die



Ein Tag, 1965

Hierarchie der Macht, soweit sie durch Funktionsträger repräsentiert wird, leuchtet ihnen mehr ein als die irgendwo niedergelegte Vorschrift, die aber nicht ganz unbeachtet bleiben will. Tote im elektrischen Zaun müssen entfernt werden (Vorschrift), der Rapportführer will sie aber dort hängen lassen (Befehl des oberen Dienstgrades). Der Rapportführer läßt eine Grube ausheben, der Kommandant ärgert sich und befiehlt, sie wieder zuzuschütten. Devot und beflissen gehorcht der Rapportführer. Alle Befehle lassen - mehr oder weniger - die Drangsalierung der Häftlinge zu, bis zum Tode, jedenfalls nach dem Willen des Rapportführers, während der Kommandant eher darauf aus ist, daß die Gefangenen nicht zu Märtyrern werden. Die Handlungsfreiheit, die den Wächtern zugefallen ist, findet nur Grenzen durch den Einspruch der Vorgesetzten und 'Dienstanweisungen', nicht durch Rechtsgefühl oder Verschönungsinstinkte. Wo selbst das Reglement nicht zum Schutz der Häftlinge verfaßt ist, da ist fast alles dazu angelegt, der freigesetzten Willkür und ungehemmten Angriffsgier eine breite Bahn zu schaffen.

In Monks Fernsehfilm treten vor allem drei SS-Figuren deutlich in Erscheinung: der Kommandant (Gert Haucke), der Rapportführer, einer der Blockführer. Für den Kommandanten, etwas zu dick für seine Uniform, sind Häftlinge abstrakte Sklaven, Nutzwerkzeuge. In einer Rasierszene, vom weichen Wintermorgenlicht seitlich erhellt, läßt sich der Lagerleiter von einem Häftling den Seifenschaum abschaben. Er bietet ein Bild von Bonhomie: das junge, rundwangige Gesicht, friedlich entspannt. Er macht sich keine Sorgen darüber, daß der Friseur mit seiner Klinge vielleicht anderes vollführen könnte als das, was das Friseurhandwerk vorschreibt. Von draußen ist der Lärm einer Quälerei zu hören, eine Weile scheint der Kommandant diese Störung zu dulden, dann springt er beherrscht wütend auf, um draußen mehr Ruhe zu befehlen - nicht, um die Quälerei zu unterbinden. Die Kamera bleibt für einen Moment auf der reglosen und verkümmerten Gestalt des Friseurhäftlings haften, der an die dunkle Wand zurückgetreten ist. Der Kommandant, zurückgekehrt, spricht seinen Ärger aus, für sich, er erwartet keine Antwort vom Häftling, er erhält auch keine. Der dienstbare Geist ist unsichtbar für ihn - so ausgeprägt ist des Lagerleiters eingeübte Herrenmenschen-Attitüde.

Seine Abneigung gegen die lauten Geräusche, die bei der Schändung von Menschen entstehen, prägt sich mehrfach ein. Er geht spürbar seiner Pflicht nach, ohne Behagen daran. Mit Verachtung verschont er auch nicht seinen nächsten Untergebenen, den Rapportführer. Dessen grober Unteroffizierston (denen solle "das Wasser im Arsch kochen") berührt ihn unangenehm, ein leichtes, fast unmerkliches Zucken geht über das Gesicht des Kommandanten (Gert Haucke verfügt über miniaturistische Mittel für seine bis in die Nuance

sichere Rollengestaltung). Wenn er beim Appell an den Häftlingen vorbeischießt, fallen ihm Abweichungen von der Norm auf: der Schal, der dickere, durch wärmendes Papier erzeugte Leibesumfang von Gefangenen. Er ist ein Ästhet der Ordnung. Kein Wunder, daß er am Ende das Lager verläßt, um sein Abendessen in ziviler Umgebung, "unter ordentlichen Leuten". einzunehmen. Der Krieg, so hofft er, werde ihm wichtigere Aufgaben stellen.

Der Rapportführer, relativ klein von Statur, scharfkantig im Gesicht, ist ein Sadist. Er gefällt sich darin, seinem Ruf als Knochenbrecher nach Möglichkeit gerecht zu werden. In einer Einstellung schaffen Häftlinge in einer Kette und in der Hocke den Schutt aus der Grube unter sich weg, so daß ihre Hinterteile hochragen. Der Rapportführer ist entzückt - "Ärsche will er sehen". Seine Gelüste, hier nicht näher zu erörtern, setzen sich dank seiner Machtstellung in tyrannische Härte um. Im übrigen ist er ein besorgter Familienvater, wie sich beim Mittagsgespräch mit dem Kommandanten herausstellt, auf den er unterwürfig reagiert, dessen Vorwürfe er ergeben hinnimmt. Er verehrt die Aura des höheren Rangs, den der Lagerleiter verkörpert. Im Ansatz läßt sich seine Vorgeschichte erahnen, scheint er doch ein gesellschaftlicher Aufsteiger zu sein, dem die SS eine berufliche Karriere eröffnet, bewährt er sich nur trefflich. Dies, zusammen mit seinem Haß auf den jüdischen Anwalt und den katholischen Priester, kennzeichnet ihn als Menschen, der sich von den alten Autoritäten nur durch übertriebene Verfolgungswut trennen kann, während er die neuen Autoritäten anbetet.

Der auffälligste Blockführer, der in vielen Szenen auftaucht, ist eine Göring-Karikatur vom Rhein, kölnischen Dialekt sprechend, umfänglich, jovial wirkend, was täuscht - er macht die Drecksarbeit, er führt aus, nimmt die Neuankömmlinge in Empfang, um sie als erster zu demütigen, hilft, den Anwalt zu ermorden, beaufsichtigt den Strafdress während des Abendappells. Seine vitale Lachlust, das Unpreußisch-Breite seiner Mundart irritieren, denn gleichzeitig dröhnt er höhnische Phrasen aus.

Monk macht es dem Zuschauer nicht leicht, er produziert keine Klischeetypen, so daß das Publikum sagen könnte, mit denen haben wir gar nichts zu tun. Fast auf die Spitze treibt er dieses Prinzip, die SS-Leute als Nachbarn zu entdecken, wenn er die aufgeweckt fröhlichen jungen Männer hinter ihrem Maschinengewehr präsentiert, die vom Wachturm aus die ausgesuchten Opfer abknallen. Eigentlich wirken sie harmlos, solange sie nicht den Finger am Abzug haben. Sie erzählen grell, in der Angebersprache der männlichen Jugend, von ihren Erfolgen bei Mädchen. Sie kehren übrigens in veränderter Gestalt in Pier Paolo Pasolinis Film *Saló oder die hunden Tage von Sodom* wieder: nette Burschen und exekutionswillige Instrumente.

Die verschiedenen Typen der bürokratischen, militaristischen und zugleich mörderischen SS-Maschinerie, die unterschiedlichen Dialekte und Figurenumrisse, Figuren, denen man nicht gleich an der Nase ansieht, was sie da tun, bezeugen in Monks Film, wie weit das Spektrum der Täter sein kann. Es sind nicht ausschließlich gewalttätige Charaktere, die sich zum SS-Amt drängen. Die stumpfsinnige oder rohe Arbeit, die sie ausführen, und die fürchterliche, ideologisch gestützte Entwertung der Menschen, über die sie verfügen dürfen, verändert sie zu gemeingefährlichen Subjekten, die im Wahn leben, eine Sache tüchtig zu erledigen, wenn sie ihren einst erlernten bürgerlichen oder christlichen Hemmungen besonders gründlich abschwören.

Die Qualität des Fernsehfilms *Ein Tag*, die auf allen Gestaltungsebenen zu bemerken ist, zeigt sich besonders in der Klarheit der moralischen Erkenntnis: Es drohen Verachtung und Vernichtung der Schwächeren, wo Menschen *zuviel Herrschaft über andere* eingeräumt wird. Auch ist die Deckungsgleichheit des moralischen und des dramaturgischen Konzepts hervorzuheben. Der Film läßt teilhaben am schubweisen Zerbrechen der alten Identität von Häftlingen durch Erniedrigung, Tortur, Schinderei und nicht zuletzt durch die Gewöhnung an Tod und Verbrechen. So verschwinden die Gefangenen vor unseren Augen in der Anonymität der Masse der Opfer. Der Film braucht zwar Figuren, um die Muster der 'Vergewaltigung' zeigen zu können, bleibt aber nicht eng an ihnen dran wie sonst an Helden. Und sie, die Häftlinge, sehen sich einem Anpassungsdruck ausgesetzt, unter dem sie gleichgültig oder am Ende gar demütigt werden. Die, denen nichts bleibt, als die eigene Abschlachtung hinzunehmen (was sollen sie sonst tun, sind doch ihre aggressiven Reflexe nicht trainiert worden?), beweisen ihr Anderssein, soweit es nicht verwüstet worden ist, durch die einfache gute Tat, wenn sie ihren Löffel oder ihre Schuhe weitergeben. *Ein Tag* deckt die Systematik der KZ-Maßnahmen auf, die *komplexe Normalität der Wächter*, so daß die Täter nicht ins Übermenschliche verzeichnet werden, und die *unausweichliche Entstellung der Häftlinge*, was verhindert, sie zu heiligen. Entstellung? Der Film verheimlicht nicht, daß die Hoffnung, den nächsten Tag zu erleben, vielleicht sich einmal rächen zu können, nicht unbedingt Feige, aber Vorsichtige, Ängstliche und Gehorsame aus ihnen macht. Wie sie sich dem Bild, das die "Sieger" von ihnen eingepreßt bekommen haben, unwillentlich annähern, indem sie gefügig werden!

Fern aller melodramatischen Aufschwellung, verzichtet Monk darauf, kontinuierliche Geschichten von einzelnen Personen zu erzählen. Er schildert Konstellationen von Gewalt und Erschöpfung zum Tode, von drakonischer Ausübung eines Pseudorechts, das zum Abbruch der zivilisierten Persönlichkeit zu berechtigen scheint, und von innerem Widerstand, der einige vor der

völligen Übereignung des Körpers und des Geistes bewahrt. Der Film zeigt, was alle Berichterstatter zuvor schon mitzuteilen gewußt haben, daß nämlich Juden, die Schwächsten in der Gruppe der Häftlinge, vor 1939 keineswegs in der Mehrheit waren. Er zeigt, daß es politische Selbstorganisation der Häftlinge in den Lagern gegeben hat, die bisweilen kleine Rettungen möglich machten. Monk dokumentiert dank seiner Genauigkeit und differenzierten Beobachtung die andere Welt des Lagers als Alltagswelt. Er versteckt sich aber nicht hinter scheinsachlicher Gelassenheit. Die Parallelität der zitierten Aufnahmen von Hitlers Neujahrsempfang, mehr noch von Großstadttreiben und Tanzmeisterschaft, während im Moment - beim Abendappell - das Schreckliche passiert, macht sensibel für die *Gleichzeitigkeit* des Entsetzlichen und des Friedlichen und die *Relativität* des aktuellen Zustands (philosophischer Aspekt). So fragt man sich nach kurzem bei jedem Gefangenen, dem man im Film begegnet, wie lange er noch zu leben habe: die Lagerältesten, da doch der Judenälteste gerade umgebracht worden ist, der Friseur, der den Kommandanten einseift, der Sekretär, der seine Briefe aufnimmt, der Spanienkämpfer, der so anpassungsfähig scheint.

Schließlich: Niemand, der nur einen Tag im KZ, an diesem drangvoll engen und zugleich abgeschlossenen Ort verbracht hat, bleibt unbeschädigt und kann ohne weiteres wieder in die alte Lebensform zurückschlüpfen. Es gibt keine Versöhnung zwischen dem Leben außerhalb des Konzentrationslagers und der Existenz im Konzentrationslager - nicht für die unschuldigen Opfer, vielleicht für die kriminellen Häftlinge oder für die Bewacher. Doch scheint auch der Kommandant zu fliehen, als fürchte er, dem System des KZ am Ende ausgeliefert zu bleiben, wie es wohl bei seinem Rapportführer der Fall ist. So nüchtern sich der Film von Monk auch gibt, seine vielgestaltige und vielstimmige Rekonstruktion macht nicht nur den Schreckensort KZ vorstellbar - sie ermöglicht auch, zu erkennen, daß die Opfer in einer Art Parallelaktion körperlich und moralisch zerschlagen worden sind, daß etwas Nicht-wiedergut-zu-Machendes denen widerfahren ist, die man ins KZ geschleppt hat, ein Trauma, das, haben sie es überlebt, bei den meisten ein Leben lang abgearbeitet oder unter Anstrengung verdrängt werden muß.

Egon Monk

Anmerkungen zu *Ein Tag*

Rede zur Verleihung des DAG-Fernsehpreises in Berlin am 23. April 1966

Den DAG-Preis sollen Fernsehspiele bekommen, "die geeignet sind, die politische Bildung zu vertiefen, die Urteilsfähigkeit in gesellschaftlichen Fragen zu erhöhen und die Bereitschaft zum politischen Engagement für Freiheit und Demokratie anzuregen".

Wir - Lys, Hubalek und ich - wir freuen uns über den Preis. Und wir sind um so dankbarer, als die Begründung der Auszeichnung mit unseren Absichten übereinstimmt. Nicht nur in bezug auf den Film *Ein Tag*.

Seit 1960, seit ich angefangen habe, Fernsehspiele zu machen, ist das politische Engagement für mich und für alle meine Mitarbeiter die selbstgewählte und uns selbstverständlich erscheinende Voraussetzung für unsere Arbeit. Wir wissen, wir arbeiten nicht für eine Minderheit, sondern für die Mehrheit. Es wäre unverantwortlich, dies als bloße Tatsache hinzunehmen, ohne die entsprechende Konsequenz zu ziehen. In den eineinhalb Stunden, die ein Fernsehspiel dauert, sehen und hören zehn oder fünfzehn Millionen Menschen der Geschichte zu, die wir erzählen. In dieser Zeit beeinflussen wir die Meinungen vieler. Und da wir es wiederholt tun, bilden wir auch welche.

Für manche von uns ist der Gedanke, Einfluß auf die Meinung des Volkes zu haben, eher lähmend als anregend. Sie fühlen sich eingeschüchtert von der großen Zahl. Da Diktatoren die Instrumente, mit denen man Meinungen machen kann, mißbrauchten und noch mißbrauchen fürchten wir uns manchmal, sie zu brauchen. Diese Zurückhaltung ist falsch. Wer in unserem Land nicht bereit ist, sich zu engagieren, der fördert noch immer das Engagement der Unwillkommenen, der falschen Vertreter der nationalen Interessen zum Beispiel.

Anfang 1966 wurde *Ein Tag* in der Originalfassung mit Untertiteln in Amerika gesendet. Nach der Sendung äußerte sich ein Angehöriger einer

amerikanischen Zweigstelle des Goethe-Institutes über die Wirkung unseres Films in Amerika so:

Er ist Wasser auf die Mühlen jener, die aus Überzeugung oder der Mode wegen grundsätzlich antideutsch sind. Die deutschen Vertretungen wollen, wie ich hörte, energische Schritte gegen die Flut der hier üblichen antideutschen Filme unternehmen, gegen jene reißerischen amerikanischen Filme also, die die Deutschen verallgemeinernd als monokeltragende Junker, stiernackige Verbrecher, biertrinkende Sadisten, kindermordende und folternde SS-Henker charakterisieren. Ich finde, daß hundert solcher Filme nicht jenen Schaden anrichten können wie dieser eine. Denn dieser NDR-Produktion ist der Stempel des Authentischen, das "Made in Germany" aufgedrückt.

Die amerikanische Kritik stellte fest, daß *Ein Tag* die üblichen antideutschen Filme korrigiert habe. Antideutsche Reaktionen gab es keine. Vorausgesetzt allerdings, man hält antinazistische Kommentare nicht für antideutsch.

Der Vorschlag, im Ausland die zwölf Jahre Hitlerherrschaft mit vornehmen Stillschweigen zu übergehen, macht aus dem finstersten Kapitel unserer Geschichte ein Histörchen. Als handle es sich um den dunklen Punkt in einer Familiengeschichte, über den man auch unter guten Bekannten am besten nicht spricht. Peinlich, wenn dann die anderen darüber sprechen.

Es lohnt sich nämlich, darüber nachzudenken, warum amerikanische Filmhersteller den Typ des Sauerkraut-Deutschen als stehende Figur benutzen können, wie einst Goldoni seinen Eifersüchtigen in der *Commedia dell'arte*. Es genügt, einem Schauspieler Breeches und Langschäfte anzuziehen, es genügen Hackenklappen und hin und wieder ein Gebrüll, um ausländischen Zuschauern den Eindruck zu vermitteln: "ein deutscher Schurke".

Die Motivierung, warum der Schurke ein Schurke ist, darf fehlen, er ist ja ein Deutscher. Ist das nun so, weil das amerikanische Filmgeschäft es so will, oder ist es vielleicht so, daß es diesen Typ gegeben hat? Wenn wir verschweigen, daß es ihn gab, machen wir uns verdächtig, daß es ihn vielleicht noch gibt. Und Verzerrungen begegnet man am besten durch Richtigstellung. Durch deutsche Filme zum Beispiel, denn wir kennen uns ja selbst gut genug, uns darstellen zu können.

Als ich vor ungefähr drei Jahren in unserer Vorführung den französischen KZ-Film *L'Enclos* sah - er fand in Deutschland keinen Verleiher - da wurde mir bewußt, daß es über dieses deutscheste aller deutschen Themen aus dem letztvergangenen Halbjahrhundert zwar eine Anzahl ausländischer Produktionen gab, aber nur eine einzige deutsche, ich meine den Defa-Film *Nackt unter Wölfen* nach dem Buch von Apitz. Mir war keine weitere Arbeit bekannt, in deren Handlungszentrum das Konzentrationslager gestanden hätte.

Es galt, eine Lücke zu schließen, ein unerzähltes Kapitel unserer Geschichte mit unseren Mitteln zu erzählen. Wir begannen zu arbeiten.

Uns bestärkten sehr die ebenso allgemeine wie deutlich spürbare Animosität gegenüber dem Projekt, sowie die betonte Zurückhaltung mancher, die wir für nahestehend hielten. Wer immer von unserem Plan erfuhr, sagte: "Schon wieder". Wir gewöhnten uns die ebenso stereotype Antwort an, "Wann schon zuvor?". "Hört doch endlich auf damit", hieß es dann. Auch uns schien schwierig, mit etwas anzufangen, von dem man so allgemein überzeugt war, daß es aufhören solle, bevor es stattgefunden hatte. Sie alle kennen jene Themen, von denen es in den ersten zehn Jahren nach dem Krieg hieß, es sei noch zu früh für ihre Darstellung, und von denen man in den darauf folgenden zehn Jahren bis zur Jetztzeit plötzlich und übergangslos sagte, nun sei es zu spät. Das Konzentrationslager ist eins dieser Themen. So kam es, daß uns heute ein immer größer werdender Abstand von der Möglichkeit trennt, das Konzentrationslager der Hitlerzeit zu einem bewältigten Bestandteil der jüngeren deutschen Geschichte zu machen.

Allgemein spricht man im Zusammenhang mit den Konzentrationslagern häufig von unfaßbarem Grauen, von namenlosem Leid, von sinnlosem Tod, von sich der Vorstellungskraft entziehendem Schicksal, von einer Todesmaschinerie. Der Philologe Viktor Klemperer, Verfolgter des Naziregimes, hat ein Buch mit dem Titel *L.T.I.* geschrieben, *Lingua Tertii Imperii*, über die Sprache des Dritten Reiches. Er analysiert darin das Hitlerreich ausgehend von dessen Sprache. Das Buch ist heute leider vergessen, sofern es je bekannt war. Klemperer zitiert eingangs das Schiller-Distichon von der "gebildeten Sprache, die für dich dichtet und denkt". Wenn es richtig ist, daß unsere Sprache für uns denkt, dann sind die eben zitierten Umschreibungen für das, was das Konzentrationslager gewesen sein soll, nichts als Flucht vokabeln. Und zwar demaskierende.

Der Tod im Konzentrationslager war nichts weniger als sinnlos. Nicht für die Gemordeten, sofern wir unser Lebendigsein als Erfüllung des Sinns ihres Todes begreifen, und ebensowenig für die Mörder, die ein Ziel verfolgten. Das Grauen war nicht unfaßbar, sondern im furchtbarsten Sinne des Wortes gegenständlich, faßbar und fühlbar. Das Leid war nicht namenlos, es hatte Millionen Namen. Nichts entzog sich der Vorstellungskraft der Zeitgenossen, noch entzieht es sich unserer Vorstellungskraft. Nur was sich Menschen vorstellen können, ereignet sich. Die Todesmaschinerie schließlich, abstrakt dem Klang des Wortes nach, war konkret für die sie bedienten, konkret für die sie herstellten und ebenso konkret für die Opfer.

Unsere Aufgabe wurde uns schon deutlicher, nämlich konkret darzustellen, was war. Ging das? Es galt als ausgemacht, daß die Realität des entsetzlichen Schauplatzes die Ausdruckskraft der uns zur Verfügung stehenden Mittel übersteige.

Dieser Einwand bedeutet bei Licht besehen eine Tabuisierung (Sprache des 4. Reiches). Allerdings: Weist man die Vorgänge in Hitlers Konzentrationslagern ins Reich der Metaphysik, behandelt man sie wie ein Kapitel aus der Religionsgeschichte, entfernt man sie also aus der Kontrollierbarkeit unserer näheren Umgebung, dann wird zu recht angenommen, daß ein Konzentrationslager nicht darstellbar ist. Ich weigere mich aber, zu akzeptieren, daß die Millionen Gemordeter Opfer einer wie immer gearteten Fügung waren. Ich mußte dann ja auch für möglich halten, daß die SS ein Werkzeug des Schicksals gewesen sein könnte.

Unser Film sollte nicht Stationen einer Passion darstellen, sondern mußte das Konzentrationslager als eine staatliche Einrichtung beschreiben, als die Perversion durchaus bekannter administrativer Ordnung im Lande, von den meisten anderen staatlichen Institutionen sich nur dadurch unterscheidend, daß dort am pursten die Grundsätze des Nationalsozialismus praktiziert wurden. *Ein Tag* versucht, das Konzentrationslager als eine von Menschen geschaffene Einrichtung zu zeigen und die dort gezeigten Zustände als herbeigeführt durch Menschen. Da es so war, sind die Konzentrationslager dann tatsächlich auch durch Menschen abgeschafft worden. Da es so war, müssen sie aber auch, so peinigend der Gedanke ist, als durchaus wiederholbar gelten.

Wir machten uns Hilfen, mit dem Stoff fertigzuwerden, suchten Brücken zum Verständnis der Zuschauer, die wir uns bei der Arbeit vorstellten.

Eine mögliche Brücke zum Verständnis schien uns die den ersten Teil des Films beherrschende Darstellung des Konzentrationslagers als Steigerung der Zustände bei der deutschen Wehrmacht zu sein, der Zustände also, die einer großen Zahl unserer Zuschauer noch aus eigenem Erleben bekannt waren.

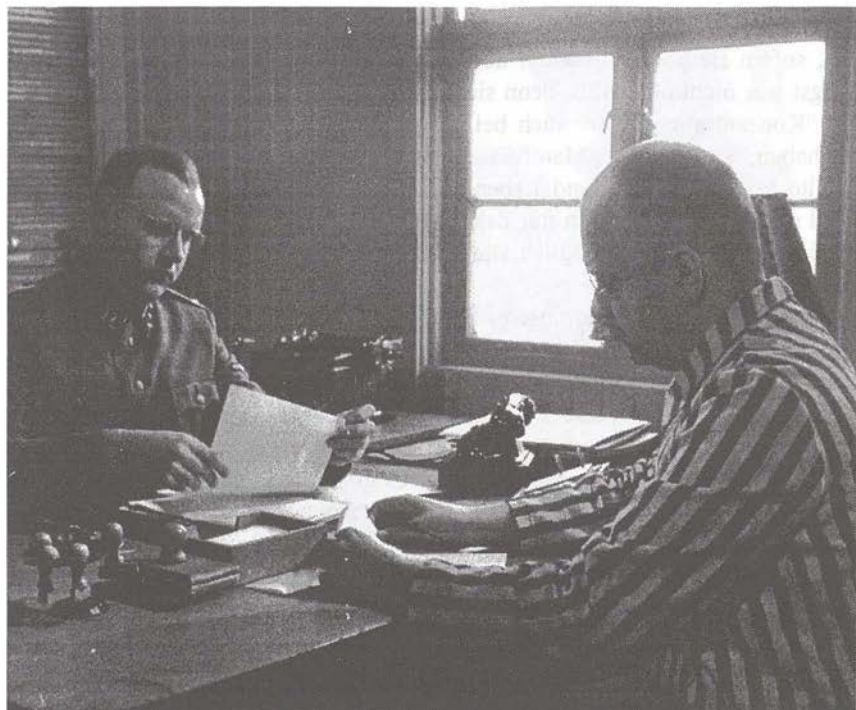
Das Exerzierplatz-Ballett der SS-Leute während der zeremoniellen Früh- und Abendappelle entsprach dem Reglement der Appelle bei der deutschen Wehrmacht, nur daß da nicht Regimenter gutgenährter Soldaten angetreten waren, sondern die Elendsgestalten oder Häftlinge. Ich hoffte auf die Wahrnehmung des Kontrastes der sich so selbst als Truppe bestätigenden SS zur Not der Inhaftierten, für die die Teilnahme an diesem Schauspiel nicht Erhebung sondern Erniedrigung bedeutete.

Die Durchmilitarisierung des Tagesablaufs im Konzentrationslager, die Ähnlichkeit des Zuchthausdrills mit dem KZ-Drill, der wiederum dem Militärdrill glich, die totale Reduzierung von Menschen zu Empfängern und Ausfüh-

ern von Befehlen, das mußte, so hoffte ich, als der Schritt vom Bekannten ins Unbekannte verstanden werden. Nachvollziehbar als Konsequenz des einen aus dem anderen. Bis zu gewissen Stellen ist die Identifikation wenigstens derjenigen Zuschauer, die zum Beispiel eine infanteristische Grundausbildung an sich erduldet haben, mit den im KZ gezeigten Vorgängen und Figuren möglich.

Welcher Schritt aber war dann der Übergang von der fast völligen Demütigung des Untergebenen beim Militär zur völligen Demütigung des Häftlings im Konzentrationslager, von der teilweisen Selbstaufgabe zur vollständigen. Wenn unser vorgestellter Zuschauer nur als konsequent erachtete, daß die Möglichkeit zu strafen sich noch fortsetzen konnte, jenseits der Grenzen dessen, was beim Militär möglich war, dann konnte er vielleicht auch mitvollziehen, daß der behördliche Mord die Fortsetzung, die Konsequenz der ihm bekannten Behördlichkeit war.

Eine andere Brücke zum Verständnis, hofften wir, war die Verwendung der Dialekte fast aller deutschen Landschaften. Die Möglichkeit zur Dämoni-



Ein Tag, 1965

sierung der SS-Leute entfiel dadurch, daß sie kölnisch oder hessisch oder berlinisch oder norddeutsch sprachen. Eine andere Absicht kam hinzu: Nicht nur die auch jetzt noch in der Bundesrepublik vorkommenden Dialekte sollten gesprochen werden, sondern auch das Sächsische, Sprache der DDR, verschwundene oder durch die Kriegsfolgen aussterbende Dialekte wurden verwendet, das Schlesische zum Beispiel. Wir hofften auf die bewußte oder unbewußte Assoziation des Zuschauers, daß Folgen hatte, was stattfand, daß da Rechnungen zu bezahlen sein würden. Die Dialekte hatten eine doppelte Funktion: Sie stellten erstens Nähe zur Realität her und verhalfen zweitens zu aktuell-politischen Assoziationen.

Eine Brücke sollte vor allem die letzte Szene des Films sein. Der Lagerführer nach getaner Arbeit ißt in der benachbarten Stadt zu Abend, er begibt sich zu diesem Zweck unter ordentliche und anständige Menschen, wie es im dazugehörenden Titel heißt. Dort verzehrt er sein Mal unter Arglosen, die nicht wissen, daß sie ein halbes Jahr später in den zweiten Weltkrieg marschieren werden, und die nicht hören, was der Zuschauer hört, die Schreie der Gequälten aus dem Konzentrationslager.

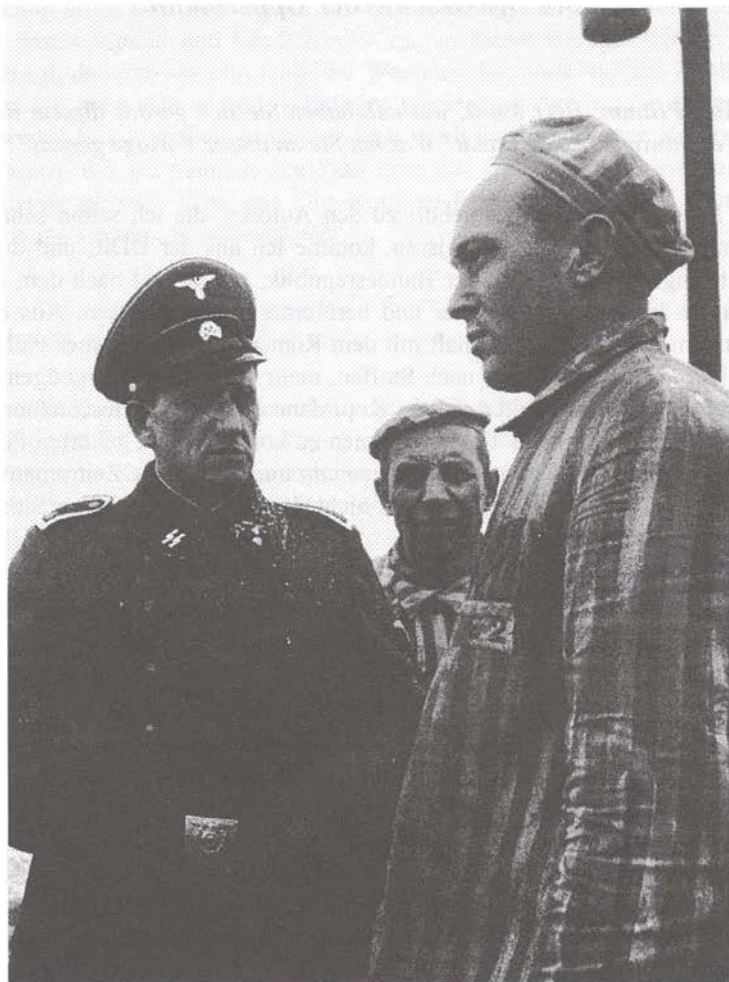
Sie hörten nichts und sie wußten nichts, wie sie nach dem Krieg versicherten, sofern sie überlebt hatten; aber sie hatten doch Angst davor. Und diese Angst war nicht namenlos, denn sie äußerte sich beim Aussprechen des Wortes "Konzentrationslager" auch bei denen, die später vorgaben, nicht gewußt zu haben, was das war. Man habe ja auch nicht fragen können, wird gesagt, wollte man nicht Leib und Leben verlieren. Soviel immerhin war bekannt. Und unser Film zeigt auch nur das Ende einer Entwicklung, die lang zurückreicht in Zeiten, da es möglich war, sich zu erkundigen. Aber man hatte sich nicht erkundigt.

Und das ist der Grund unserer Parteinahme: an die Stelle des Glaubens an die Unfehlbarkeit staatlicher Ordnung die Kenntnis von ihrer Fehlbarkeit zu setzen, das Vertrauen auf die Richtigkeit der Beschlüsse der jeweiligen Obrigkeit zu erschüttern, unsere Zuschauer zu überreden, doch lieber zweimal zu zweifeln, als einmal hinzunehmen.

Das hamburgische Fernsehspielprogramm ist, ich gebe es zu, ein wenig farbiges. Keine Streifzüge durch die Literatur, kein Querschnitt, kein Schweifen durch vieles, um manchem etwas zu bringen. Die Wirkung unserer Arbeit resultiert aus der Beschränkung auf das Wenige, was wir für wesentlich halten. Nämlich die Urteilsfähigkeit in gesellschaftlichen Fragen zu erhöhen, denn es handelt sich um Lebensfragen, und die Bereitschaft zum politischen Engagement für Freiheit und Demokratie anzuregen, was nicht mehr, aber auch nicht

weniger heißt als einverstanden zu sein damit, daß es die Pflicht eines jeden ist, sich einzumischen in die eigenen Angelegenheiten.

Unser Film *Ein Tag* wäre als gescheitert zu erachten, wenn wir nicht mehr als nur die Konstatierung eines historischen Geschehnisses bewirkt haben sollten, wenn das Konzentrationslager nicht als Modell einer staatlichen Ordnung verstanden würde, in der es sich, ist man nicht direkt betroffen, noch eine Zeitlang leben läßt, die aber, gebietet man nicht den frühesten Anfängen Einhalt, am Ende auch diejenigen verschlingt, die sich draußen hielten.



Ein Tag, 1965

Was unsere Zeit noch in Bewegung hält

Ein Interview mit Egon Monk über *Die Geschwister Oppermann*.

Karl Prümm: Herr Monk, weshalb haben Sie sich gerade diesem Roman Feuchtwangers zugewandt? Was hat Sie an dieser Vorlage gereizt?

Egon Monk: Feuchtwanger gehört zu den Autoren, die ich schon sehr früh kennengelernt habe. Wie Sie wissen, komme ich aus der DDR, und dort ist Feuchtwanger, anders als in der Bundesrepublik, schon bald nach dem Krieg wieder ein gedruckter, gelesener und berühmter Autor gewesen. Aus dieser Zeit stammt meine Bekanntschaft mit dem Roman. Ich habe immer viel gelesen, nicht nur auf der Suche nach Stoffen, mehr zu meinem Vergnügen, aber im Lauf der Jahre sammelten sich im Kopf dann doch einige Geschichten, von denen ich hoffte, sie eines Tages verfilmen zu können. Dazu gehörten Feuchtwangers *Erfolg*, *Die Geschwister Oppermann* und *Exil*, seine Zeitromane. Für seine historischen Romane fehlte mir nicht der Lesesinn, aber der Sinn fürs Weitererzählen.

Könnten Sie vielleicht präzisieren, auf welchen literarischen Komponenten diese Zuneigung zu Feuchtwanger basierte?

Nicht nur auf literarischen Komponenten, auch auf politischen, auch auf persönlichen. Mein Lehrer Brecht hielt sehr viel von Feuchtwanger, und da ich sehr viel von Brecht hielt, hat mich sein Urteil natürlich beeinflusst. Brecht begründete den Rang der Bücher Feuchtwangers mit ihrer Gescheitheit, während andere ihnen diesen Rang gerade ihrer Gescheitheit wegen absprachen. Daran hat sich übrigens bis heute nicht viel geändert. Ich hielt es auch mit der Gescheitheit und las Feuchtwangers Bücher mit Sympathie. Etwas anderes kam hinzu, nämlich mein starkes Interesse für alles, was in den 20er und 30er Jahren passiert ist. Selten ist Geschichte so plastisch gewesen, sind die ihren Ver-

lauf bestimmenden Kräfte so kraß und unverhüllt hervorgetreten, noch nie war eine so kurze Zeitspanne so folgenreich. Indem ich die Geschichte der Familie Oppermann erzähle, erzähle ich unsere eigene Vorgeschichte und Geschichte, und das ist es, worauf es mir ankommt. Geschichte als solche ist mir gleichgültig. Mich interessiert an der Vergangenheit nur das Noch-Gegenwärtige. Epochen altern ja nicht im Gleichmaß. Manche sind tatsächlich vergangen, sobald sie vorbei sind, andere aber bleiben gegenwärtig, lange über ihre Zeit hinaus. Die 20er und 30er Jahre, die interessantesten des Jahrhunderts, enthielten schon alles, was noch unsere Zeit in Bewegung hält und womit vielleicht noch unsere Kinder und Kindeskinde zu tun haben werden. Ich bin davon überzeugt, daß die vierzehn Jahre der Weimarer Republik und die zwölf Jahre Hitlers uns noch sehr lange beschäftigen werden, solange, bis die Vergangenheit wirklich und endlich vergangen sein wird. Ein Grund, eine Komponente fehlt noch: daß ich nämlich den Film über *Die Geschwister Oppermann* aus Zuneigung gemacht habe, aus Zuneigung zu Feuchtwanger, zu seinem Buch und zu den Leuten, die er beschreibt.

Gab es denn umgekehrt auch Elemente in diesem Buch, die Sie gestört haben, mit denen Sie Schwierigkeiten hatten?

Die größte Schwierigkeit bestand wie bei jeder Adaption darin, daß ein Buch kein Film ist. Es ist völlig unmöglich, ein Buch gänzlich in einen Film zu verwandeln, eine Kongruenz herzustellen zwischen gezeigtem Film und gelesenen Buch. Filme folgen wie Bücher eigenen Gesetzen. Je mehr ein Film wie das Buch sein will, um so weniger wird er ein Film sein. Man kann aber die in einem Buch enthaltene Geschichte als Film weitererzählen, und zu diesem Zweck eignen sich manche Bücher besser, andere wiederum überhaupt nicht. Ich würde mich, um ein Beispiel zu nennen, nur mit großer Vorsicht Biographien nähern oder solchen Romanen, die die Geschichte einer Familie über längere Zeiträume erzählen, über mehrere Generationen, wie etwa die *Buddenbrooks*. Ich halte solche Bücher für geeigneter, in deren Zentrum ein bestimmtes Ereignis steht, das die Handlung auslöst und dann ihren Ablauf bestimmt. Bei der Bearbeitung der *Geschwister Oppermann* war für mich von Anfang an der Kampf um die Erhaltung des Möbelhauses Oppermann das zentrale Ereignis.

Das Möbelhaus ist die Existenzgrundlage der Familie, Ergebnis einer jahrzehntelangen Arbeit, deren Anfänge bis in die Zeit des deutsch-französischen Krieges 1870/71 zurückreichen. Es interessieren sich nicht alle Mitglieder der Familie gleichermaßen für das Geschäft in der Berliner Gertraudenstraße,

aber es stellt dennoch für alle den zentralen Lebensschauplatz dar, den ich dazu über den Roman hinaus noch stärker betont habe: das Konferenzzimmer des Möbelhauses, in dem die Lebensfäden der Familie zusammenlaufen. Und die zweite Hauptgeschichte, die erzählt wird, ist mit der zentralen Geschichte eng verbunden, es ist die Geschichte des Sohnes von Martin Oppermann, des Schülers Berthold.

Nachdem ich mich für diese beiden Handlungsstränge als die für mich wichtigsten entschieden hatte, war die Organisation dessen, was sonst noch möglich war, in gewisser Weise vorgegeben. Wollte ich in dem Rahmen von vier Stunden Sendezeit bleiben - und darüber gab es eine frühe Absprache -, mußte ich mit den verbleibenden Teilen des Romans sehr ökonomisch umgehen. Erhalten bleiben mußten, nicht nur des Titels wegen, die Geschichten der anderen Geschwister, des Schriftstellers Gustav, des Arztes Edgar, der Schwester Klara und ihres Mannes; aber es war zum Beispiel nicht mehr möglich, die Geschichte des kleinen Angestellten Wolfsohn in der Ausführlichkeit zu erzählen, wie sie es verdient hätte. Ich habe darauf verzichtet, weil die Geschichte Wolfsohns über eine lange Distanz mit der Geschichte der Oppermanns, mit der Haupthandlung also, nicht direkt verbunden ist.

Im Film mußte Wolfsohn nur an einer einzigen Stelle unbedingt erscheinen - da, wo seine Geschichte die der Oppermanns direkt kreuzt, als sozialer Kontrapunkt zu den reichen Oppermanns - um deutlich zu machen, daß es sehr



Die Geschwister Oppermann, 1983

viele arme Juden in Berlin gab, und daß die Frage der Auswanderung verknüpft war mit der Frage der dazu nötigen materiellen Mittel. Wolfsohn macht in seinem kurzen Auftritt klar, daß für ihn die Auswanderung unerschwinglich ist. Wir, die wir das Ende der Geschichte kennen, wissen, daß Wolfsohn darum mit ziemlicher Gewißheit zu denen gehören wird, die in Auschwitz oder Treblinka umkommen werden. Der kurze Auftritt hat auch eine dramaturgische Funktion. Er ist die Basis für den ganzen Schluß. Indem Martin Oppermann Wolfsohn einstellt, provoziert er einen Konflikt mit der nationalsozialistischen Betriebszelle und zahlt dann die Folgen dieses Konflikts. Doch der Auftritt Wolfsohns, ich wiederhole es, hat nicht nur die Bedeutung eines dramaturgischen Scharniers. Diese Figur repräsentiert eine große, im Film sonst nicht vorkommende soziale Schicht, die auf Hitler noch viel weniger vorbereitet war als die jüdische Bürgerschaft, für die Hitler gleich am Anfang auch eine soziale Katastrophe bedeutete. Mit dieser Konzeption, das heißt mit meiner Entscheidung für den Kampf um die Erhaltung des Möbelhauses als dem zentralen Motiv, hatte ich mich gleichzeitig gegen Feuchtwangers Hauptfigur Gustav Oppermann entschieden und damit auch gegen das zentrale Motiv des Romans.

Damit ändert sich der Charakter Ihres Films gegenüber der Vorlage von der Entwicklungsgeschichte zur politisch-sozialen Erzählung. Man hätte den Roman auch als literarisches Dokument des Exils verfilmen können mit seinem sehr optimistischen Schluß, wo Fehleinschätzungen Feuchtwangers einfließen über die Stabilität des Dritten Reiches und die Möglichkeiten, dagegen anzukämpfen.

Ich möchte die Frage ein bißchen modifizieren: Kann man überhaupt ein Buch aus dem Geist seiner Zeit heraus in einen Film verwandeln? Kann man diese Geschichte weitererzählen, indem man versucht, den Standpunkt des Erzählers von vor fünfzig Jahren einzunehmen? Oder muß man bei solchen Adaptionen nicht seinen Standpunkt in der Gegenwart wählen, den Standpunkt des Mehrwissenden, mehrwissend nicht aus eigenem Verdienst, sondern aus der Situation des Nachgeborenen? Die Antwort darauf kann für mich nur eindeutig die sein: Sinnvoll für einen Film, der sich an Gegenwärtige richtet, kann nur ein gegenwärtiger Standpunkt sein, in diesem konkreten Falle mein eigener, zeitgenössischer Standpunkt der Geschichte und dem Roman Feuchtwangers gegenüber, und, was noch wichtiger ist, meinen Zuschauern gegenüber. Von daher ist die Frage, ob sich der exilierte Feuchtwanger in diesem Film noch ausdrücke, eine sekundäre.

Aber, um auch dazu etwas zu sagen: Es war, in Kenntnis der Verhältnisse von 1933, so verständlich wie bewundernswert, daß Feuchtwanger nicht nur einen Bericht zur Warnung des Auslands schreiben wollte. Dieses Buch sollte vielmehr auch etwas ausrichten. Es sollte die Entwicklung Gustav Oppermanns vom beschaulichen, betrachtenden Privatgelehrten zum aktiv Handelnden, zum Kämpfer gegen Hitler beispielhaft schildern. Wenn der junge Schumacher in seiner berühmten Reichstagsrede den Nazismus als fortwährenden Appell an den inneren Schweinehund charakterisiert hatte, so war Feuchtwangers Buch ein Appell an das deutsche Bürgertum, diesen inneren Schweinehund zu überwinden. Feuchtwanger wünschte sich, daß es solche wie Gustav Oppermann auch in seiner bürgerlichen Schicht geben sollte, daß gebildete, humanistisch Denkende sich aufrufen würden, um gegen den Antihumanismus aktiv zu kämpfen, auch wenn das gegen ihre Natur war. Das Wünschen kann ich gut verstehen, aber erfüllt hat es sich nicht. Aus der Perspektive des Spätgeborenen würde mir die Wiederholung eines solchen Wunschs im Film als unwahr erscheinen, denn die reale Entwicklung war eben nicht so.

Ein Weitererzählen des Buches im Film ist ja in jedem Fall eine Kritik, in Ihrem Fall eine über weite Strecken solidarische Kritik, aber doch so, daß bestimmte Eingriffe die Sache ganz bewußt in eine bestimmte Richtung lenken. Da ist mir beim Vergleich Buch/Film doch aufgefallen, daß Sie die analytisch-diagnostischen Elemente sehr verstärkt haben, über Feuchtwanger hinaus.

Das führt zurück zur Frage des Standpunkts. Ich konnte, wie schon gesagt, diese Geschichte nur von heute her erzählen. Der historische Standpunkt hätte mit zu vielen Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt, wäre auch nur mit literarischen Interessen zu begründen gewesen, und literarische Interessen leiten mich nicht, wenn ich Filme mache. Wichtiger ist mir, Zusammenhänge, die den Zeitgenossen nicht so klar sein konnten und die ich heute besser übersehen kann, wie zum Beispiel die trügerische Hoffnung vieler auf die konservativen Hitlergegner bis in den Krieg hinein, bis zum 20. Juli, in der filmischen Weitererzählung zu verdeutlichen.

Im Rückblick muß man an Feuchtwangers theoretischen Erklärungen des Faschismus sicherlich Kritik üben. Sie sind oft oberflächlich und hilflos, wenn er z.B. den Faschismus als "Produkt menschlicher Dummheit" be-

zeichnet. In diesen Zusammenhang gehört auch die Faschismuskritik, die Feuchtwanger als Sprachkritik leistet.

Wenn Sie sagen, daß Feuchtwangers Analyse des Faschismus unzureichend und an einigen Stellen auch unzutreffend sei, muß ich sagen: an anderen entscheidenden Stellen aber doch. So beantwortet er die ewige, die immer wieder gestellte Frage, wie es dazu kommen konnte, viel konkreter als andere Autoren, konkreter auch als die meisten Historiker. Sein Buch über die *Geschwister Oppermann* ist das einzige mir bekannte, das Hitlers Machtergreifung am Beispiel der Abwicklung eines Geschäfts demonstriert. Und zwar nicht als theoretische Erörterung, sondern als konsequent sich entwickelnde Handlung, der jedermann Schritt für Schritt zu folgen imstande ist, wenn er nur über die geringste Lebenserfahrung verfügt. Ein weiteres Beispiel dieser Art ist die Auseinandersetzung, die Professor Edgar Oppermann mit den Behörden zu führen gezwungen ist, bei der es um die Besetzung einer freien Stelle geht. Mit beiden Beispielen, andere ließen sich hinzufügen, macht Feuchtwanger deutlich, von wieviel Postenjägerei, Konjunkturreiterei und vor allem von wievielen häßlichen Geschäften diese Machtergreifung getragen wurde. Was da vor sich ging, das war, um Schumachers Wort noch einmal aufzugreifen, die Entfesselung und Autorisierung des inneren Schweinehundes, und was daraus folgte, das versteht jeder. Indem Feuchtwanger den Alltag der Machtergreifung beschrieb, machte er begreiflich, wie es dazu kommen konnte, nämlich nicht aus wunderbaren, sondern aus gewöhnlichsten Motiven.

Würden sie dann auch der These zustimmen, daß die Stärke Feuchtwangers in dieser Beobachtung, im ganz konkreten Bezug liegt, während dort, wo er zur theoretischen Erklärung übergeht, wo seine Figuren zu räsonieren beginnen, Schwächen liegen?

Ich würde das nicht als Vorwurf formulieren. Als in die Ereignisse Verwickelter, als Zeitgenosse erlag er auch zeitgenössischen Irrtümern, die er später selbst als solche erkannt hat. Ein Motiv seiner Trilogie war ja, frühere Irrtümer zu korrigieren. Aber ich möchte auf einen von Ihnen erwähnten Punkt zurückkommen, der mir in diesem Zusammenhang wichtig erscheint: Feuchtwanger hat *Geschwister Oppermann* in eigenem Auftrag aus politischen Gründen sehr schnell geschrieben. Das Buch war ihm später zu naturalistisch, zu reporterhaft, zu ausführlich in Einzelheiten, die sich ihm nicht zwingend genug zu einem Ganzen verbanden, zu sehr noch im Fluß der Aktualität, kurz: zu wenig

gestaltet. Aber genau das ist für jemanden, der fünfzig Jahre danach versucht, diese Geschichte als Film weiterzuerzählen, überhaupt kein Nachteil. Die Unvermitteltheit der Wiedergabe, die Schärfe und die durch keinerlei Abstand verminderte Genauigkeit der Beobachtung, die Ausführlichkeit des erzählenden Zeitgenossen Feuchtwanger, der sozusagen auf der Stelle alles aufschrieb, was er gesehen und gehört hatte, das erwies sich für mich als großer Vorteil. Feuchtwanger hat in den *Geschwistern Oppermann* wie ein Fotograf festgehalten, was geschehen und wie es geschehen ist. Nützlicherweise für mich, denn Detailgenauigkeit ist eine der wesentlichen Voraussetzungen jeder filmischen Rekonstruktion, und jeder Fehler, auch der kleinste, erschüttert die Glaubwürdigkeit des Ganzen. Ich hätte vor fast zwanzig Jahren den Film *Ein Tag* nicht machen können ohne den Augenzeugen Gunther Lys, der als Häftling in Oranienburg-Sachsenhausen erlitten, aber auch ganz genau beobachtet hatte, was das war, Alltag in einem deutschen Konzentrationslager, der alles behalten und dann, für den Film aufgeschrieben hatte. Auch bei Feuchtwanger fand ich vieles, was ich nirgendwo anders hätte finden können.

Ich möchte noch auf das Problem zu sprechen kommen, daß eine solche Geschichte heute nur noch mit begleitenden Informationen erzählt werden kann. Um dieses Problem zu lösen, haben Sie sich einer komplexen Montage von historischem Material - Schlagzeilen, Presseartikel und Fotos - bedient, verbunden mit einer Musikdramaturgie, so daß einem solchen spröden chronikhaften Prozeß ein filmischer Charakter gegeben wurde. Sie haben versucht, Bilder lebendig werden zu lassen, indem Sie mit Kamerabewegungen die Statik der Fotos auflösten.

Diese Technik wird öfter angewendet, allerdings nicht in Spielfilmen. Es kommt dabei darauf an, die Fotos zu zwingen, ihren Inhalt preizugeben, uns ihre Geschichte zu erzählen. Wenn die Kamera ihren Beruf ausübt, nämlich erzählt, kann man auch ein statisches Foto lesen. Zwischentitel sind für den Bau eines Films wichtig, da sie strukturierend wirken, gliedern, da sie die Erzählung steuern können, das Interesse des Zuschauers in die gewünschte Richtung zu lenken imstande sind. In diesem Sinne verwende ich immer wieder Schriften, neuerdings auch Fotos, als Handhabung eines für mich unentbehrlich gewordenen erzählerischen Mittels. Fotos bevorzuge ich vor Dokumentarfilmen, um den Unterschied zwischen dokumentarischem und fiktivem Teil so deutlich wie möglich zu machen. Ich halte nichts davon, dokumentarische Bilder Fiktiven anzugleichen, wie ich überhaupt kein Freund allzu großer

Einheitlichkeit bin. In ähnlicher Weise habe ich schon 1974 Fotos für meinen Film nach Brechts Stück *Die Gewehre der Frau Carrar* verwendet. Nur habe ich damals den Fotos noch nicht ganz getraut und sie mit gesprochenem Text kommentiert. Jetzt, bei den *Geschwistern Oppermann*, dachte ich mir, es mit einem dem Film adäquateren Mittel zu probieren, durch Hinzunahme der Zeitungsüberschriften anstelle des gesprochenen Kommentars. Ich hoffe, damit Zuschauern größere Selbständigkeit beim Mitsehen, Mitdenken und beim Herstellen des Zusammenhangs zu ermöglichen. Keine Stimme erläutert mehr, was gedacht werden soll. Worauf man selbst gekommen ist, das lehrt mich eigene Erfahrung, das haftet besser.

Dies ist ja Ihr zweiter Film, der eine Geschichte, eine Vorlage "weitererzählt". Wenn Sie nun auch auf die Erfahrungen mit Fallada zurückblicken ("Bauern, Bomben, Bonzen") und mit dem Umgang mit Feuchtwanger vergleichen, würden Sie da bei Ihnen selbst einen Prozeß feststellen, ein Verändern der Adaptionismittel?

Erfahrungen zum Beispiel im Umgang mit Stoffmassen. Es geht ja, wenn man mehrteilige Filme macht, nicht ums Breittreten von Stoffen, es geht um das Ausnutzen einer neuen Möglichkeit. Das Fernsehen ermöglicht uns das Experimentieren mit großen Formen. Während für Schriftsteller der Wechsel von der kleinen zur großen Form, von der Erzählung zum Roman, jederzeit möglich war, so ist unser Metier sehr lange durch den Zwang geprägt worden, eine Geschichte in neunzig Minuten erzählen zu müssen. Das hat die Möglichkeiten des Films reduziert, ihn in eine vorbestimmte Form gebannt, die, soweit Vergleiche überhaupt taugen, mit einer knappen Erzählung verglichen werden könnte. Hier endet das Vergleichen schon, denn auch mehrteilige Filme können nie wie Romane sein, schon deshalb nicht, weil die einzelnen Teile wieder nur einen begrenzten Umfang haben dürfen, also in sich geschlossener sein müssen als Kapitel in einem Roman. Aber vielleicht weckt gerade diese durch die Programmstruktur bedingte abermalige Einengung die Experimentierlust. Hier gibt es noch viele bislang ungenutzte Möglichkeiten, auch Schwierigkeiten, aber solche, mit denen fertig zu werden sich lohnen wird.

Auf den Zuschauer kommt ja nun eine ganze Welle von Sendungen über den Nationalsozialismus zu. Glauben Sie, daß diese vielen Filme mit einer ähnlichen Thematik den Zuschauer eher abstupfen? Haben Sie ihr "Weitererzählen" auch von diesem Aspekt her gesehen?

Nicht neue, nicht noch nicht bekannte, aber vielleicht zu wenig bekannte. Früher wurde, wenn von den Ereignissen die Rede war, die zur Ernennung Hitlers geführt haben, häufiger appelliert und seltener begründet. Die ganze Hitlerei gilt vielen noch immer als eigentlich unbegreiflich, eigentlich unfaßlich und darum auch unbeschreiblich. Was aber für unbeschreiblich erklärt wird, wird uns damit auch entrückt. Mein Film nach Feuchtwangers Buch versucht das Gegenteil. Er rückt die Ereignisse in den Erfahrungsbereich des Zuschauers. Der in dem Film gezeigte Alltag, ob vor oder nach dem 30. Januar 1933, überschreitet nur in einigen wenigen Szenen die Grenzen, innerhalb derer jeder seine alltäglichen Erfahrungen macht. Die Wirklichkeit des Dritten Reichs ist nichts weniger als unbeschreiblich, seine Schrecken waren und sind nicht unfaßlich, die Untaten seiner Helfer sind nicht unvorstellbar, sondern vorstellbar, sie überstiegen eben nicht alles menschliche Maß, sondern entsprachen ihm, und es ist, finde ich, eine Beleidigung der Opfer, ihr Elend ein namenloses zu nennen. In *Ein Tag* habe ich gezeigt, daß dieses Elend Namen hatte und welche. Solche Zugänge, denen Zuschauer folgen können, finden sich auch in den *Geschwistern Oppermann*. Sie könnten die Ereignisse zwischen dem November 1932 und dem April 1933, könnten, wie es dazu kommen konnte, begreiflich machen. Nur was begriffen ist, wird nicht wiederholt werden. Vielleicht nicht.

Das ist es, was ich unter Realismus verstehe. Die in der Wirklichkeit verdeckten oder versteckten Zusammenhänge, das, was Brecht die soziale Kausalität nannte, im Film erkennbar und begreiflich zu machen. Pures Abbilden genügt nicht mehr, hat nie genügt, schon zu Lebzeiten des Naturalismus nicht, und heute erst recht nicht, da vom Naturalismus nur noch seine Verfallsform übriggeblieben ist, der Verismus. Seit Brecht, der darüber schon geschrieben hat, ist es von Jahrzehnt zu Jahrzehnt immer schwieriger geworden, zur Wirklichkeit überhaupt erst einmal durchzustoßen. Es ist das inzwischen der beinahe schwierigste Teil des Arbeitsprozesses überhaupt. In Andersens Märchen von der Schneekönigin fliegt einem kleinen Jungen ein Splitter aus dem zerbrochenen Spiegel des Teufels ins Auge, und dieser Splitter bewirkt, daß der Junge die Welt nur noch verzerrt sehen kann. So geht es uns, die wir vor lauter Meinungen über die Wirklichkeit die Wirklichkeit selbst kaum noch zu erkennen vermögen.

Karl Prümm

Ansteckende Genauigkeit

Egon Monk dreht *Die Bertinis*¹

Lea Bertini ist schwerbepackt und hat es eilig. Eine prallgefüllte Einkaufstasche in der rechten Hand, eine emaillierte Milchkanne in der linken, stößt sie mit der Schulter die Wohnungstür auf, läßt diese mit Schwung ins Schloß fallen, stürmt, ohne abzusetzen, durch den Flur auf die Wohnzimmertür zu, drückt mit dem Ellenbogen die Klinke herunter, steuert einen Stuhl in der Zimmermitte an, sinkt nun endlich mit ihrer Last auf ihn herab und eröffnet, nach Atem ringend, ihrem klavierübenden Mann Alf Bertini, die Hapag suche Musiker für die Passagierdampfer ihrer Hamburg-Amerika-Linie.

Insgesamt fünfmal mußte die Schauspielerin Hannelore Hoyer, die Lea verkörpert, diesen auf den September 1938 datierten rasanten Auftritt samt atemloser Rede wiederholen. Dreimal wurde probiert, und zweimal wurde das Korrigierte mit der 16-mm-Arriflex festgehalten. Ganze acht Sekunden wird die Einstellung dann dauern, wenn die ausgewählte Fassung endgültig eingegangen ist in den fünfteiligen und siebeneinhalbstündigen Fernsehfilm *Die Bertinis* nach dem erfolgreichen Roman von Ralph Giordano (1982), eine Großproduktion der Trebitsch-ObjectivFilm im Auftrag von ZDF, SRG, ORF und "La S.E.P.T."

Ort des Geschehens jener winzigen Alltagssequenz ist Hamburg, und gedreht wird sie im Studio Wandsbek. Mitten in die riesige Halle 10 wurde die enge Dreizimmerwohnung der Bertinis hineingebaut. Von außen wirkt sie wie ein roh zusammengezimmertes Verschlag, um so zauberhafter ist der Eindruck, wenn man das Innere betritt. Erst hier, im Blickfeld der Kamera und im Licht der Scheinwerfer, erschließt sich das ganze Raffinement einer Dekoration, die nichts mehr mitteilt von der Mühsal des Zusammentragens. Die Illusion des "als ob" ist perfekt, nur die lichtdurchlässigen Plastikbahnen, die die Decken ersetzen, zeigen die Künstlichkeit des Inszenierten. Der Blick von in-

¹ Gekürzte Fassung erschien zuerst in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 12.12. 1987

nen nach außen ist keineswegs ernüchternd. Ein Gazeschleier, vor die Fenster gespannt, bricht das allzu direkte Studiolicht, so daß selbst die gemalte Kulisse der gegenüberliegenden Häuserfront täuschend echt wirkt.

Bis hin zum unscheinbarsten Detail ist die Historizität akribisch gewahrt: das oxydierte Messingschild mit den Antiqua-Lettern an der Eingangstür, der klobige Stromzähler, die Spitzendeckchen, und selbst in der Glasschale auf der Flurkommode, wo sich der alltägliche Krimskrams versammelt, liegt nichts zufällig, ein Würfel, zerkratzte Murmeln, Papierschnitzel, ein defekter Kompaß, ein überzähliger Schlüssel.

Alle diese Gegenstände haben nichts Gegenwärtiges. Liebevoll wird eine ärmliche Kleinbürgerlichkeit der 30er Jahre rekonstruiert, die bei den Standards von 1910 verharret. Seitdem ist nichts mehr dazugekommen. Die Nußbaummöbel haben Patina angesetzt, die Tapeten sind vergilbt, die Polster abgewetzt, der Teppich im Wohnzimmer - einst ein Prunkstück - ist zerschissen. Wohlgeordnet sind dagegen die Bücherreihen mit den wohlfeilen Klassikerausgaben, der Notenständer quillt über, und das Klavier ist offenkundig heftig in Gebrauch. Hier wehrt sich jemand, so scheint es, verzweifelt gegen die soziale Deklassierung, indem er sich an seine kulturelle Identität klammert. Die besondere Kunst des Ausstatters besteht darin, den Gegenständen, die niemals zusammengehörten, den Charakter des "objet trouvé" zu nehmen und die quasi natürliche Geschlossenheit eines lebendigen Ensembles zu erreichen. Hier ist sie geglückt. In dieser fingierten Wohnung bewegt man sich mit der Befangenheit eines Eindringlings, der ständig gewärtig sein muß, daß ihm die wirklichen Bewohner in den Weg treten und ihm die Tür weisen.

Schon die Kulisse verrät viel von den Figuren, die in ihr agieren, sie charakterisiert aber auch den, der hier Regie führt. Das Karree der Wohnung, das sich Egon Monk hat bauen lassen, ist eher als ein realer denn als filmischer Raum entworfen. Auf die Aufnahmeapparatur wurde keine Rücksicht genommen, es gibt keine offene vierte Wand und keine Schneisen für Kamerafahrten. Die Technik hat sich dem Gegenstand und seinen Erfordernissen unterzuordnen, diesem Prinzip sind alle Fernseharbeiten Monks seit den 60er Jahren verpflichtet. Mit der Detailgenauigkeit, die im Studio gegenständlich greifbar wird, erarbeitet sich Monk seine Stoffe, die immer Geschichten aus der jüngsten deutschen Geschichte sind, wie ein umsichtiger Historiograph. Ähnlich wie Stanley Kubrick bereitet er über Jahre seine Projekte minutiös vor.

Bei den *Bertinis* mußte Monk allerdings von diesen Gewohnheiten abweichen. Sie waren zunächst gar nicht sein Thema. Eberhard Fechner war mit der Verfilmung des Romans schon weit fortgeschritten, ein drehfertiges Buch lag bereits vor, als Fechner schwer erkrankte und das Projekt aufgeben mußte. Das

ZDF trat daraufhin an Monk mit der Bitte heran, dieses für den Sender wichtige Projekt weiterzuführen. Monk erklärte sich bereit und stellte seine eigenen Vorhaben zurück. Er handelte aus Kollegialität, aber auch weil er erkannt hatte, daß sich aus Giordanos in skurrile Details ausuferndem, mit einer gehörigen Portion Sentimentalität durchsetztem Roman ein wichtiger, ihn selbst berührender Film machen ließ.

Bei aller Sympathie mit Fechner ist Monk jedoch nicht der Regisseur, der ein halbfertiges Projekt bloß zu Ende bringt. Er setzte neu an, schrieb ein eigenes Drehbuch, das den Roman intensiv filmisch in Besitz nimmt. Die Geschichte der Bertinis, einer verarmten italienisch-deutsch-jüdischen Musikerfamilie, die von der Jahrhundertwende bis 1945 reicht, erzählt Monk bis 1930 in einem raschen Tempo. Erst dann wird der epische Fluß breiter und langsamer, bei jenem Übergang vom alltäglichen Außenseitertum zur Opfersituation und existentiellen Bedrohung nach 1933. So entsteht ein Gegenstück zu Monks letztem Film, der Feuchtwanger-Adaption *Die Geschwister Oppermann* (1983). Dort das gänzlich assimilierte reiche jüdische Bürgertum, dem es wenig hilft, daß es die besten deutschen Tugenden verkörpert, und hier die ganz an den Rand gedrängte Familie des gescheiterten Pianisten, die zu arm ist, um ins Ausland zu fliehen, aber auch zu stolz, um sich widerstandslos zu ergeben. Es ist so die Geschichte des Überlebens, des Bewahrens von Integrität. Vor allem im letzten Teil fließen eigene Erinnerungen Monks an eine Jugend im "Dritten Reich" mit ein. Anders als in seinen bisherigen Filmen erzählt Monk seine und Giordanos Geschichte fast ohne Dialog, mit vielen kurzen, atmosphärisch dichten, auf unscheinbare Details konzentrierten Sequenzen.

Ein solches Projekt fordert vom ganzen Produktionsteam eine unglaubliche Energieleistung. 41 anstrengende Drehtage liegen zum Zeitpunkt des Atelierbesuchs schon hinter der Crew, und wenn die letzte Klappe fällt, wird man fast sieben Monate zusammengewesen sein, durchschnittlich zwölf Stunden am Tag und kaum einmal ein freies Wochenende. Dennoch ist bei dem im engen Studio zusammengedrängten Team kein Überdruß und keine Erschöpfung zu spüren. Im selbstverständlichen Ablauf des Arbeitsprozesses gelingt es Monk, eine zugleich beruhigende und stimulierende Atmosphäre herzustellen, in der sich jeder aufgehoben fühlt und eben dadurch sein Bestes gibt. Durchhalteparolen sind überflüssig. Allein die eindringliche Präsenz und Konzentration auf die Sache überträgt das eigene Ethos und die eigenen Ansprüche auf das ganze Team. Monks Genauigkeit ist ansteckend. Als alle mit dem geschilderten stürmischen Auftritt Hannelore Hogers rundum zufrieden sind, gibt der Tonmeister Norbert Giebel besorgt zu bedenken, Hannelore Hogers Keuchen wer-

de am Ende der Einstellung zu abrupt abgeschnitten. Also tritt atemlose Stille im Studio ein, um Hannelore Hogers Ringen nach Luft, das sie mit ein paar Kniebeugen simuliert, noch einmal ausgiebig auf Band zu nehmen, für alle Fälle.

Egon Monk ist ein bemerkenswert leiser Regisseur, jede Aufgeregtheit, jeder autoritäre Gestus liegen ihm fern, eine Seltenheit in einem Beruf, der leicht zu einem imperialen Gehabe verführt. Die Kommandos, mit denen er Proben und Drehen einleitet und beendet ("Ruhe, wir arbeiten!"), sind das Lauteste, was von ihm zu hören ist. Alles andere, seine Anweisungen und Kommentare verlassen nie die Balance einer leisen Eindringlichkeit, die Souveränität ausstrahlt und die Hektik einer Großproduktion von dort fernhält, wo der Film entsteht.

Dieses gelassene Auftreten prägt um so mehr seinen Regiestil, weil Monk ein erklärender, ein erzählender Regisseur ist. Die Sprache ist das entscheidende Medium seiner Inszenierung. Schon das Drehbuch ist als "Verständigungstext" an alle an der Produktion Beteiligten gerichtet, es umschreibt sehr konkret und oft poetisch den Kern jeder Sequenz, den es in gemeinsamer Anstrengung filmisch zu materialisieren gilt.

Vor jeder Stellprobe setzt Monk dann sein Bemühen fort, Figuren und Situation den Schauspielern und den Technikern nahezubringen. Er erreicht damit zwei Ziele. Einmal gewährleistet er so eine absolute Konzentration auf die bevorstehende Aufgabe. Vor allem aber schaffen seine ausgedehnten Erklärungen einen gemeinsamen Fundus der Erkenntnis und der Interpretation des nun Darzustellenden. Es scheint, als wolle Monk mit aller Macht der Rede jenes kollektive Wissen genauestens rekonstruieren, über das die Handelnden seiner Geschichte damals im Alltag verfügten und das nun in der theatralischen Aktion der Schauspieler wieder erstehen, einen neuen, überzeugenden physischen Ausdruck gewinnen soll. Deshalb schwört er die Akteure immer wieder ein auf die Zeit und auf die Situation, um so die Einheitlichkeit der Gesten und Bewegungen zu erzielen, die Vergangenheit kenntlich macht und gleichzeitig dem Film seinen "Stil" verleiht. Besonders bemüht sich Monk dabei um die ganz jungen Schauspieler, die drei jungen Bertinis, denen er die für sie ferne Epoche erzählend vergegenwärtigt, kein Detail vergessend. Den Ausstatter bittet er, eine Platte mit Liszts *Les Préludes* zu besorgen und den jungen Leuten den Ausschnitt vorzuspielen, mit dem das "Oberkommando der Wehrmacht" seine Meldungen über den Rundfunk intonierte: eine Einführung in die akustische Atmosphäre der Zeit.

Geduldiges und unablässiges Erklären ist das, was bei Monk eigentlich "Schauspielerführung" bedeutet. In den Pausen zwischen den Proben, vor und

nach dem Drehen liefert Monk oft in aphoristischer Prägnanz immer neue Definitionen und Beschreibungen des eben Abgelaufenen. So hält er das Interesse der Darsteller an ihren Figuren lebendig und treibt die Reflexion voran. Ohne daß er sich selbst groß in Szene setzen müßte, ist der Regisseur allein durch das Kontinuum seines Sprechens das zentrale Gedächtnis, der Erzähler eines Films, der während seines Entstehens wild durch die Zeiten und Jahrzehnte springt. Ebenso selbstverständlich repräsentiert er mitten im Wirrwarr des Disparaten vorausgreifend das fertige Ganze.

Monk ist kein agierender und vorspielender Regisseur, das besondere Fluidum zwischen ihm und seinen Schauspielern ist getragen vom analytischen Sprechen. Mit seinem Wortreichtum vermittelt er zwischen der körperhaften "Materialität" der Schauspieler, die sich ausliefern, und der Maschinerie der Technik, die immer etwas Gewaltames hat. Er hüllt die Schauspieler ein in schützende Sprache, läßt sie nie hängen, durchbricht sofort am Ende einer Einstellung deren schmerzhaftes Isolation vor der Kamera, als wolle er um Verzeihung bitten, daß diese so peinlich naherückt und so schamlos die Gesichter abtastet. Auch das Gelingen wird detailliert besprochen, und wo so der Gesprächsfaden nie abreißt, hat auch die Korrektur nichts Verletzendes, Besserwisserisches.

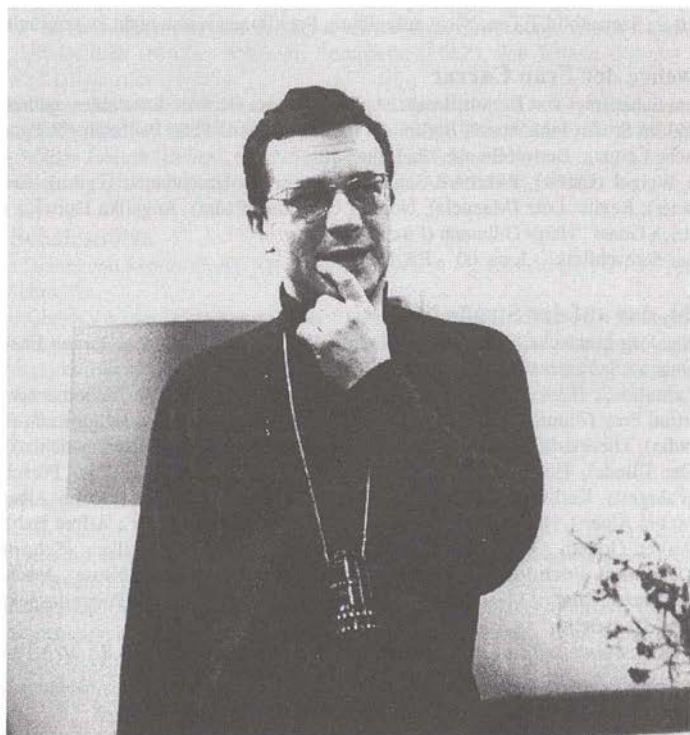
Die Lust an der beständigen Explikation ist ein Erbe jener frühen Lehrzeit bei Brecht und im Berliner Ensemble, die Monk nie verleugnet hat. Den Regieprinzipien Brechts verpflichtet ist ebenso das genaue analytische Durchdringen des szenischen Ablaufs. Bei Monk gibt es kein Ungefähr, kein Drauflosspielen im Stile von "Du machst das schon!", das so viele Fernsehproduktionen unerträglich macht. Noch die beiläufigste Alltagsgeste wird geplant und mit dem Schauspieler erarbeitet. Rationale Kontrolle ist die Voraussetzung der präzisen Anleitungen, die Monk zu geben vermag. Als zum Beispiel Lea Bertini am späten Nachmittag des 30. August 1939 voller Sorge um ihren Mann, der als Bordmusiker der Hapag noch auf hoher See ist, ihren Vater an der Wohnungstür empfängt, verlangt Monk von den Schauspielern, sie sollten trotz des dramatischen Hintergrundes das Gewohnte, das Eingespielte dieses Besuchs hervorkehren. "Kriegsausbrüche", so Monk, "sind ein viel zu geringer Anlaß, um Alltagsgewohnheiten zu ändern."

Die Arbeitsweise eines Theaterregisseurs setzt Monk auch im Medium Fernsehen fort. Er probiert viel. Aus der Anschauung des wiederholten und variierten szenischen Ablaufs entwickelt er die letztgültige, ihn zufriedenstellende Fassung. Wie aufwendig und zeitintensiv dieses Verfahren ist, ließ sich an einer für den Film besonders bedeutsamen Einstellung gut beobachten, an einem der wenigen glücklichen Augenblicke in der Geschichte der Bertinis.

Alf Bertinis Rückkehr aus Amerika, die mit Hitlers Überfall auf Polen zusammenfällt, wird zu einem jener Feste, wie sie für jede Familiensaga typisch sind. Monk bekennt in seiner vorbereitenden Rede, ihm "graue" vor dieser komplizierten, schwer beherrschbaren Einstellung. Die Szene ist sehr bewegt und von vielen Figuren, dem ganzen Familienclan, erfüllt, in der ausbrechenden Fröhlichkeit reden alle wild durcheinander. Das Ganze nimmt sich aus wie die vorweggenommene Nachkriegsbescherung mit den Symbolen des Amerikanismus: Ein Seesack wird dicht vor der Kamera ausgeleert, Konserven, exotische Früchte, eine Riesenschokolade und die armdicke Wochenendausgabe der *New York Times* kommen zum Vorschein, werden bestaunt und herumgereicht. Höhepunkt der Verzauberung durch den Mythos Amerika ist das Entfalten einer Reliefkarte vom Wolkenkratzermeer Manhattans. Dies sei so eine der kniffligen Szenen, erzählt Monk, wo geduldiges Handwerk gefragt ist und wo Brecht sich stets diskret in sein Arbeitszimmer zurückzog, um seinen jungen Leuten die Bühne zu überlassen. "Aber ich, ich kann ja hier nicht weg", fügt er hinzu. Mit dem Kameramann Franz Rath einigt sich Monk sehr schnell auf ein schlüssiges Kamerakzept, doch die Szene muß an die zehnmals geprobt werden, bis der Vorgang sich zur Erzählbarkeit klärt, bis Bewegungen und Blickachsen koordiniert sind, Tempo und Zeit "stimmen". Ich bewundere die Schauspieler, wie sie immer wieder auf Kommando die spontane, lärmende Fröhlichkeit herstellen, ohne daß das bunte Bild an Intensität und Lebendigkeit einbüßt. Hier gibt es kein Nachlassen und keine Nebensache, jede Probe ist der Ernstfall. Mit so uneingeschränkter Präsenz läßt sich nur mit ausgezeichneten Schauspielern arbeiten, die wissen, daß sie an etwas Außerordentlichem beteiligt sind. Nicht zufällig hat Monk für die *Bertinis* profilierte Bühnenschauspieler zur Verfügung, und sie sind glücklich, mit ihm arbeiten zu können. Hannelore Hoger, die bei bedeutenden Regisseuren (Zadek, Kluge, Fernandes) gespielt hat, schätzt an Monk, daß er genau weiß, was er will, und dennoch offen ist für Dialog und Anregung. Peter Fitz, begeistert von der Rolle des Alf Bertini, drückt die gleiche Erfahrung so aus: "Monk gibt nicht den einengenden Rahmen einer Szene, sondern das Maß, das dem Schauspieler auf wunderbare Weise Freiheiten läßt und gleichzeitig klare Grenzen markiert." Seine Erfahrungen bei Monk stellt er auf eine Stufe mit der Arbeit der "Schaubühne" bei Peter Stein. Für Gisela Trowe bedeutet Monks Regie die in das Fernsehen hinübergerettete Tradition des großen Theaters.

Noch eine andere Tradition bewahrt Monk ohne jeden auftrumpfenden und kämpferischen Gestus. Er ist einer der letzten Repräsentanten einer längst versunkenen Fernsehpoche, in der die Flüchtigkeit des Mediums noch nicht die Fernsehspiele korrumpierte und in der das Publikum mit Filmen wie

Schlachtvieh, *Wilhelmsburger Freitag* und *Ein Tag* noch gefordert wurde. Heute ist das Programm vollgestopft mit Familienserien, die perfekt auf den Erfolg hin geplant, von Erfolgsautoren geschrieben und von Erfolgsregisseuren streng nach Maßgabe inszeniert werden. Da wirkt Monks detailbesessenes Feilen an seiner bizarren und schrecklichen, dramatischen und komischen Familiengeschichte beinahe anachronistisch. Doch Monk macht schon zu lange Filme, um sich den "Sachzwängen" so einfach zu beugen. Aber auch er, dem seine große Autorität vieles noch ermöglicht, was anderen inzwischen verweigert wird, spürt, daß die Bedingungen, um verantwortungsbewußtes Fernsehen zu machen, sich zunehmend verschlechtern. Die Etats werden enger, die Mittel knapper und der Zeitdruck für den Regisseur immer quälender. Monk weigert sich jedoch, Verluste hinzunehmen und Ansprüche zu reduzieren, also werden die Drehtage immer länger. Sich selbst und seinem Team mutet er viel zu. Was sind das für Zeiten, wo das genaue Erzählen einer bewegenden Geschichte fast eine Unmöglichkeit ist.



Matthias Körnich

Filmografie Egon Monk

Egon Monk, geboren 1927 in Berlin, 1943 bis 1945 als Luftwaffenhelfer im Krieg, machte 1945 bis 1947 eine Ausbildung als Schauspieler und Regisseur bei der DEFA. Von 1949 bis 1953 arbeitete er als Assistent von Bertolt Brecht, Berthold Viertel und Erich Engel und war Mitglied des Berliner Ensembles. Seine erste eigene Inszenierung dort: *Biberpelz und roter Hahn*, eine Bearbeitung der beiden Hauptmann-Stücke für einen Abend mit Therese Giehse in der Hauptrolle. 1954 bis 1957 war er freier Autor und Hörspielregisseur beim Sender RIAS Berlin. 1957 ging er zum NDR in Hamburg und war dort von 1960 bis 1968 Leiter der Fernsehspielabteilung. 1968 war er für kurze Zeit Intendant des Hamburger Deutschen Schauspielhauses, seitdem ist er freier Autor und Regisseur.

Die Filmografie ist chronologisch nach den Daten der Erstausstrahlung im Fernsehen geordnet. Abkürzungen: Ass Assistenz B Buch D Darsteller (Rolle) EA Erstausstrahlung K Kamera L Laufdauer in Minuten M Musik Ma Maske P Produktion R Regie Rq Requisite S Schnitt Sz Szenenbild T Ton. Nicht aufgeführte Funktionen waren nicht zu ermitteln.

Die Gewehre der Frau Carrar

Nach einem Schauspiel von Bertolt Brecht. Aufführung des Berliner Ensembles, gedreht vom 4. bis 7.2.1953 im Studio Johannestal, Berlin. - B Egon Monk und Peter Palitzsch - R Egon Monk - Künstlerische Leitung: Bertolt Brecht - Sz Heiner Hill

D Helene Weigel (Carrar), Ekkehard Schall (José), Erwin Geschonnek (Pedro), Erich Franz (Verwundeter), Regine Lutz (Manuela), Norbert Christian (Padre), Angelika Hurwicz (Frau Perez), Friedrich Gnass, Harry Gillmann (Fischer)

P Deutscher Fernsehfunk - L ca. 60' - EA 1953/54 (?)

Das Geld, das auf der Straße liegt

Von Werner-Jörg Lüddecke, nach seinem Hörspiel. - R Egon Monk - Ass Jürgen Ensthaler - K Bernd Eismann - Sz Heinz Heyer

D Peter Lehmbrock (Kurt Wandel), Lotte Klein (Frau Sladky), Werner Schumacher (Kollege Otto), Gertrud Prey (Zimmernachbarin), Joachim Rake (Freund Gregor), Helga Kech (Grit, Gregors Freundin), Theamaria Lenz (Tante Agnes), Gerda Maria Jürgens (Dienstmädchen), Adalbert Kriwat (Der Blinde), Helmut Peine (Dr. Pörschel), Annemarie Rocke (Frau Pörschel), Gert Niemitz (Fahrgast), Karl-Heinz Zeitler (Taxichauffeur), Gerlach Fiedler (Freund Albert), Willy Witte (Gast bei Albert), Holger Hagen (Schinkel), Kurt Fuß (Autohändler), Alfred Balthoff (Sam Löbel), Walter Grüters (Arzt), Balduin Baas (Maler Töll), Sonja Wilken (Schrippe), Kurt Klopsch (1.Gauner), Erich Weiher (2.Gauner), Berndt Werner (Kamerad Klose), Joachim Wolff (Würstchen Maxe), Marga Maasberg (seine Frau), Heinz Klingenberg (Polizeinspektor), Karl Kramer (Herr Döderlein)

P Nord- und Westdeutscher Rundfunkverband (NWRV), Hamburg - L 86' - EA 10.2.1958 (ARD)

Die Brüder

Von Wolfgang Bentel, nach der Erzählung 'Pierre und Jean' von Guy de Maupassant. - R Egon Monk - K Bernd Eismann - Sz Ekkehard Grübler - M Hans-Martin Majewski
D Josef Dahmen, Gisela von Collande, Paul Albert Krümm, Helmut Griem u.a.
P Nord- und Westdeutscher Rundfunkverband (NWRV) - L 65' - EA 21.12.1958 (ARD)

Das Leben des Galilei

Nach dem Schauspiel von Bertolt Brecht. - B und R Egon Monk - K Albert Benitz - Sz Herbert Kirchhoff, Albrecht Becker - M Hanns Eisler
D Ernst Schröder (Galileo Galilei), Hartmut Reck (Andrea Sarti), Angelika Hurwicz (Frau Sarti), Georg Thomas (Ludovico Marsili), Hans Hessling (Kurator), Kurt Fischer-Fehling (Sagredo), Angela Schmid (Virginia), Günther Glaser (Federzoni), Albert Johannes (Theologe), Gerhard Bunte (Philosoph), Armas Sten Fühler (Mathematiker), Uwe Jens Pape (Der kleine Mönch), Wolfgang Büttner (Kardinal Inquisitor), Richard Lauffen (Kardinal Barberini), Willy Trenk-Treibtsch (Kardinal Bellarmin), Joseph Dahmen (Balladen-Sänger), Gerda Maria Jürgens (Frau des Balladen-Sängers)
Produktionsleitung: Helmut Ungerland - Gesamtleitung: Gyula Trebitsch - P Studio Hamburg - L 163' - EA 11.1.1962 (ARD außer SFB und DRS)

Anfrage

Von Christian Geissler, nach seinem Roman. - B Joachim Fest, Egon Monk - R Egon Monk Ass Rolf Busch - K Horst Schröder, Paul Pfeiffer (Film), Werner Schlichting, Ulrich Ritter, Wolfgang Schallon, Ulf Deutsch (MAZ) - S Margit Kempinski (MAZ), Ilse Wilken (Film) - T Werner Stumpf - Sz Karl-Herrmann Joksch
D Hartmut Reck (Klaus Köhler), Anneli Granget (Sekretärin), Carl Lange (Professor Fischer), Erich Dinkus (Hollwitz), Gerhard Bunte (Kurz), Kurt Otto Fritsch (Assessor), Albert Johannes (Kramer), Walter Jokisch (Huber), Konrad Wagner (Mr. Weismantel)
Produktionsleitung: Hartmut Fischer - P NDR - L 77' - EA 15.2.1962 (ARD)

Wassa Schelesnowa

Nach dem Drama von Maxim Gorki. - B und R Egon Monk - K Ludwig Berger - Sz Teo Otto - M Wilfried Schröpfer
D Therese Giehse (Wassa Schelesnowa), Josef Dahmen (Sergej Schelesnow), Hanns Ernst Jäger (Prochor Chrapow), Hanne Hiob (Natalja), Angela Schmid (Ludmilla), Ingmar Zeisberg (Rachel Topas), Angelika Hurwicz (Anna Onoschenkowa), Fritz Wagner (Melnikow), Rüdiger Schulzki (Eugen Melnikow), Kurt A. Jung (Gurij Sanfter), Vera Tschschowa (Lisa), Andrea Jonasson (Marfa), Wilhelm Fricke (Pitjorkin)
Produktionsleitung: Hartmut Fischer - P NDR - EA 4.4.1963

Schlachtvieh

Von Christian Geißler - B und R Egon Monk Ass Helmut Herrmann - K Horst Schröder, Peter Hollbach, Konrad Wehrhahn - S Alice Ludwig-Rasch - T Wolfgang Schmeiss - Sz Herbert Kirchhoff, Albrecht Becker - Kostüme: Dore Clemens - M Hans Koller
D Ingmar Zeisberg (Schreibabteilmädchen), Ernst Jacobi (Hartmann, Pfarrer), Gerlach Fiedler (Huber, Betriebspsychologe), Uwe Friedrichsen (Köhler, Reisender), Peter Lehmbrock (Fuchs, Toningenieur), Bruno Dietrich (Hansen, Oberfähnrich), Hartmut Reck (Engel, Journalist), Gert Hauke (Steinhoff, Journalist), Ina Peters (Frau Steinhoff), Albert Johannes (Herr von Aasen-

stein), Mita von Ahlefeldt (Frau von Aasenstein), Kurt Otto Fritsch (Schaffner), Renate Pichler (Barmädchen)

Aufnahmeleitung: Otto Leibing - Produktionsleitung: Hartmut Fischer - P NDR - L 94' - EA 14.2.1963

Mauern

Von Günther R. Lys. - B und R Egon Monk, Ass Rolf Busch - K Horst Schröder, Walter Klöppel, Fritz Grosche, Rudolf Lange - S Waltraut Lück - T Fritz Schwarz - Sz Emil Hasler

D Siegfried Wischnewski (Werner Nast), Ernst Ronnecker (Paul Koslowski), Camilla Spira (Trude Nast), Ernst Jacobi (Hans Nast), Hartmut Reck (Walter Koslowski), Lis Verhoeven (Hilde Weiss), Max Buchsbaum (Prützmann), Herrmann Ebeling (Polizist), Wolfgang Condrus (Volkspolizist), Kurt Otto Fritsch, Peter Lehmbrock, Gert Hauke

Aufnahmeleitung: Johannes Ponasch - Produktionsleitung: Hartmut Fischer - P NDR/SFB - L 82' - EA 12.5.1963 (ARD)

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny

Nach dem Stück von Bertolt Brecht. MAZ der Aufführung der Hamburgischen Staatsoper. - P NDR - EA 24.6.1963

Wilhelmsburger Freitag

Von Christian Geißler. - R Egon Monk - K Horst Schröder, Ass Konrad Wehrhahn, Kurt Sadyn - T Hans Diestel, Peter Techen - S Irene Brunhöver, Ass Brigitte Schneider - Sz Albrecht Becker - Garderobe: Irmgard Matzen - Ma Elke Milz - Rq Willy Fechtner (Aussen), Horst Miersen (Innen)

D Ingeborg Hartmann (Renate Ahlers), Edgar Bessen (Jan Ahlers), Harald Vock (Herr Rathjen, Chef), Eva Maria Bauer (Frau Rathjen), Harald Eggers, Peter Schimmelpfennig, Karl Bunge (Bauarbeiter), Ilse Seemann (Nachbarin), Hans Mahler (Werksbibliothekar), Uwe Jens Bruhn (Werkstudent), Otto Lütjje (Pfortner), Paul Seiler (Buchhändler)

Aufnahmeleitung: Ulrich Misseling, Hans Hutter - P NDR - L 90' - EA 19.3.1964

Ein Tag

Von Gunther R. Lys, Claus Hubalek und Egon Monk. - R Egon Monk, Ass Klaus Wildenhahn - K Walter Fehdmer, Ass Michael Vallenthin, Fritz Peters - S Irene Brunhöver, Ass Inge Lüdecke - T Hans Diestel - Sz Herbert Kirchhoff, Albrecht Becker - Kostüme: Brigitte Dankwardt - Garderobe: Rudolf Grininger, Claus Carlsen, Heinz Lemke - Rq Martin Herden (Aussen), Walter Kresin, Horst Biermann, Helmut Lemke (Innen)

D Josef Fröhlich (Hans Neumann), Hartmut Reck (Ernst Springer), Hans Stadtmüller (Ludwig Pfitzner), Heinz Giese (Herrmann, Lagerältester), Ernst Ronnecker (Reusch, 2. Lagerältester), Eberhard Fechner (Mennes), Josef Schaper (Katz), Ernst Jacobi (Pfarrer), Gert Hauke (Rüttig, Lagerführer), Conny Palme (Eichner, Rapportführer), Peter Lehmbrock (Blockführer 1), Herbert Leonhard (Blockführer 2), Günter Langer (Blockführer 3), Frank Straass (Blockführer 4), Peter Lakenmacher (Paschke, SS-Mann) u.a.

Aufnahmeleitung: Ulrich Misseling, Hans Hutter - Produktionsleitung: Günter Handke - P NDR - L 90' - EA 6.5.1965 (ARD)

Berlin N 65

Deutscher Beitrag zu dem Fernsehfilm 'Der Augenblick des Friedens', der in drei Episoden den Beginn des Friedens in Frankreich, Deutschland und Polen schildert. - B und R Egon Monk, Ass Dr. Erika Runge - K Nils Peter Mahlau, Ass Walter Fehdmer, Peter Pietrowski - S Ingrid Strik-

kert, Ass Frau Bliemeister - T Martin Barkhahn - Sz Emil Hasler, Götz Heymann - Garderobe: Frau Kutschke - Ma Ludwig Ziegler, Herta Kyrath - Rq Herr Zech, Herr Claubitz

D Peter Kappner (Der Junge), Frau Creutzig (Seine Mutter), Eberhard Dhein (Koch), Horst Wegwerth (Strecker), Elfriede Hoppmann (Martha), Harry Gillmann (Mielke), Rita Schilling (Frau Lieblich), Fanny Wendt (Frau Waschnek), Ingrid Piltz (Lilo Waschnek), Kurt Otto Fritsch (Blockwalter), Frank Straass (Feldwibel), Herbert Chwoika (Unteroffizier), Klaus Granzow (Obergefreiter), Lutz Mackensy (Soldat)

Aufnahmeleitung: Edgar Baur, Heinz Kehr - Produktionsleitung: Hans-Henning Heyde - P NDR - L 45' - EA 25.11.1965

Preis der Freiheit

Von Dieter Meichsner. - R Egon Monk, Ass Dr. Erika Runge, Solve Kern - K Walter Fehdmer, Ass Michael Vallenthin - S Irene Brunhöver, Ass Ingeborg Lüdecke - T Rolf Keitel - Sz Herbert Kirchhoff, Ass Uwe Köhnhold - Kostüme: Ursula Eggert - Garderobe: Rudolf Grinninger, Heinz Lempke - Ma Herr Kullmann - Rq Johannes Friedrich (Außen), Walter Kresin (Innen)

D Soldaten der Nationalen Volksarmee: Eberhard Fechner (Pierrott), Ortwin Speer (Hönisch), Jochen Genscher (Drehmel), Lutz Mackensy (Grüttner), Peter Müller (Petri), Joachim Richert (Zunkel), Nikolaus Dutsch (Ruhr), Hans G. Harnisch (Siebert), Ulrich Radke (Schwaiger), Fritz Hollenbach (Firzlauff), Ulrich Liedke (Richard), Wolfgang Berlett (Schillak), Herbert Leonhardt (Kompaniechef), Franz Rudnick (Politstellvertreter), Edgar Bessen (Postenführer), Franz Arzdorf (Regimentskommandeur), Joachim Boldt (Hauptmann), Dietrich Stephan (UvD)/Studenten: Angelika Lingemann, Andreas Fricstay, Martin Prior, Henning Venske/ Berliner Schutzpolizeibeamte: Thomas Eckelmann, Kurt Klopsch, Gert Evert, Helmut Hoffmann, Dietrich Strass, Rolf Schimpf, Lothar Ziebell, Wolfgang Rau, Dr. Georg Eilert (Herr), Kurt Fuss (Wirt), Norbert Skalden (Berliner Herr), Wolfgang Kaus (Freund)

Aufnahmeleitung: Edgar Baur, Heinz Kehr - Produktionsleitung: Hartmut Fischer - P NDR - L 83' - EA 12.2.1966 (ARD)

Über den Gehorsam

Szenen aus Deutschland. Schauspiel von Claus Hubalek und Egon Monk. Deutsches Schauspielhaus, Hamburg. - R Egon Monk - K Hans Brecht (Bildregie) - Sz Ekkehard Grübler - M Hans Koller

D Ilse Bally (Mutter, Erklälerin), Heide Grübl (Erklälerin, Chorsängerin), Gerda K. Kramer (1. Delegierte, Erzählerin), Witta Pohl (Braut, Erklälerin), Carola Regnier (Schlange, Erklälerin, Chorsängerin), Eva Schuckardt (Eva, Erklälerin, Chorsängerin), Rudolf Brand (3.Arbeiter, Kanonier Klinkke), Charles Brauer (Journalist), Josef Dahmen (Volksbeauftragter, 3. General), Eberhard Fechner (Landwirtschaftlicher Beamter), Benno Gellenbeck (5.Arbeiter, Polizist), Adolph Hansen (6.Arbeiter), Gert Haucke (Der feine Gehorsam), Hans Irlé (Kaufmann), Gottfried Kramer (Arbeiter), Peter Lehmbrock (Richter), Heinz G. Lück (2.Delegierter), Karl Meixner (4.Delegierter, Vortragender, 1.General), Gerhard Olschewski (2.Arbeiter), Horst Reckers (4.Arbeiter), Dierk Rosenberg (1.Arbeiter), Gert Schaefer (Lehrer), Heinz Schubert (Der grobe Gehorsam), Hans Ulrich (7.Arbeiter), Fritz Wagner (2.General, General von Hülsen-Häseler), Peter Weis (3.Delegierter)

P NDR - L 130'(Farbe) - EA 1.9.1968 (ARD)

Goldene Städte

Nach dem Schauspiel 'Their Very Own and Golden City' von Arnold Vesker. - B und R Egon Monk, Ass Ursula Baumann - K Horst Thürling (Bild), Heinz Camus, Werner Stahl, Jürgen

Piehl, Jürgen Hermann - S Brigitte Siara (Mischpult) - T Georg Schneider - Sz Herbert Kirchhoff, Albrecht Becker - Garderobe: Anni Mohrbacher, Wilhelm Zimm - Ma Bruno Grussan, Hans Evers, Elke Geissler - Rq Hans Roth (aussen), Dieter Hirsch (innen)

D Ernst Jacobi (Andrew Cobham), Ingeborg Hartmann-Geissler (Jessie Sutherland), Uwe-Jens Pape (Paul Dobson), Gerd Heinz (Stoney Jackson), Eric Jelde (Jake Latham, Gewerkschaftsfunktionär), Klaus Höhne (Smithy), Ingrid Resch-Frisch (Kate Ramsey), Wolfgang Engels (Vors. des örtl. Städteplanungskomitees), Konrad Wagner (Alfie Harrington), Tilo von Berlepsch (Reginald Maitland), Conny Palme (Ted Worthington, Gewerkschaftsführer), Curt Timm (Bill Matherson, Gewerkschaftsführer), Gottfried Kramer (Brian Cambridge, Gewerkschaftsführer), Albrecht von Werchmar (Zeremonienmeister)

Aufnahmeleitung: Herrmann Schwemmer - Produktionsleitung: Wolfgang Völker - Gesamtleitung: Dr. Hans Prescher - P HR - L 120' - EA 14.10.1969

Die Räuber

Schauspiel von Friedrich Schiller. Studioaufzeichnung einer Inszenierung des Deutschen Schauspielhauses, Hamburg. - R Egon Monk - K Karlheinz Wüst - S Helga Stumpf - Sz Ekkehard Grübler - M Hans C. Koller

D Benno Gellenbeck (Graf von Moor), Gerd Heinz (Karl), Ernst Jacobi (Franz), Angela Schmid (Amalia von Edelreich), Peter Weis (Spiegelberg), Horst Reckers (Schweizer), Klaus Eschrich (Grimm), Gottfried Kramer (Razmann), Rudolf Brand (Schusterle), Charles Brauer (Roller), Goswin Moniac (Schwarz), Peter Lehmbrock (Herrmann), Gerhard Olschewski (Kosinsky), Josef Dahmen (Daniel), Heinz Schubert (Pastor Moser), Gert Haucke (Pater)

P Studio Hamburg (Dieter Meichsner) - L 141' (Farbe) - EA 23.11.69 (ARD)

Industriellandschaft mit Einzelhändlern

B und R Egon Monk - K Kurt Weber - Sz Herbert Kirchhoff

D Horst Tappert (Drogist), Marianne Kehlau (Frau des Drogisten), Marcel Werner (Sohn des Drogisten), Gottfried Kramer (Fleischer), Peter Lehmbrock (Wirt), Gert Haucke (Filialleiter), Heini Kaufeld (Tierhändler), Hans Fitze (Lebensmittelhändler), Ilse Seemann (ratlose Kundin), Hedwig Schmitz (Seifenfrau), Gert Schaefer (Fotohändler)

Produktionsleitung: Frank Roell - P Studio Hamburg für den NDR - L 100' (Farbe) - EA 7.12.1970

Bauern, Bonzen und Bomben

Fernsehfilm in fünf Teilen nach dem Roman von Hans Fallada. - B und R Egon Monk - K Kurt Weber (Film), Hans Sommerfeld (Studio) - S Stefanie Wilke, Helga Stumpf - T Hans Ebel, Werner Stumpf - Sz Ellen Schmidt - Kostüme: Ingeborg Desmarowitz - Ma Klaus Baruck - M Alexander Goehr

D Verlagshaus 'Chronik': Ernst Jacobi (Acquisiteur Max Tredup), Arno Assmann (Lokalredakteur Hermann Stuff), Marlies Engel (Sekretärin Klara Heinze), H.M. Crayon (Herausgeber Eduard Schabbelt), Carola Erdin (Frau Schabbelt), Kurt A. Jung (Geschäftsführer Willy Wenk), Hannelore Hoger (Elise, Tredups Frau)/Stadtverwaltung in Altholm: Siegfried Wieschnewski (Bürgermeister Gareis), Fritz Hollenbeck (Piekbusch, sein Sekretär), Eberhard Fechner (Polizeioberinspektor Fritz Frerksen), Jörg-Peter Falkenstein (Assessor Stein), Kyra Mladeck (Frerksens Frau)/Regierung in Schleswig: Wolfgang Engels (Regierungspräsident Temborius), Herbert Tiede (Polizeioberst Senkpiel), Rudolf Brand (Regierungsassessor Meyer), Hans Häckermann (Finanzrat Andersson)/Bauern: Reinhart Firchow (Fahnenträger Georg Henning), Ernst von Klipstein (Graf Bandekow), Henry Kielmann (Landvolkführer Franz Reimers), Hartmut Reck

(Landvolk'-Redakteur Padberg), Henning Schlüter (Landwirtschaftsrat Feinbube), Malte Petzel (Landvolkfürher Rehder), Edgar Bessen (Landvolkfürher Rohwer), Max Grothusen (Benthien), Heinz Lieven (Banz), Andrea Grosske (Frau Banz), Kurt Stebner (Kehding), Arthur Strauss (Gastwirt Krüger)/Verlagshaus 'Nachrichten': Wolfgang Kieling (Herausgeber Gebhardt), Friedrich Hartau (Chefredakteur Heinsius), Bruno Vahl-Berg (Prokurist Trautmann)/ Bürger von Altholm: Otto Kurth (Medizinalrat Dr. Lienau), Fritz Wempner (Textilkaufmann Braun), Thomas Kylau (Bücherrevisor Dr. Hüpchen), Gert Haucke (Kaufmann Manzow), Benno Hoffmann (Produktenhändler Meisel), Rudolf Möller (Notar Pepper), Hubert Suschka (Chauffeur Toleis), Christina Kuon (Kellnerin Betti im 'Roten Kabuff')/Polizei- und Vollstreckungsbeamte: Gottfried Kramer (Vollstreckungsbeamter Kalübbe), Peter Danzeisen (Thiel, jüngerer Kollege), Horst Bergmann (Kriminalkommissar Tunk), Peter Lehmbruck (Kriminalassistent Perduzke), Manfred Reddemann (Schutzpolizei-Oberleutnant Wrede)/Das Gericht: Benno Hattesen (Vorsitzender), Heinz Giese (Verteidiger), Wolfgang F. Günther (Oberstaatsanwalt), Horst Kroll (Staatsanwalt), Kirsten Krogh (Sekretärin des Verteidigers)

Produktionsleitung: Frank Roell, Hermann Noelle - P Studio Hamburg für den NDR (Dieter Meichsner) - L je 85' bis 95' (Farbe) - EA Ende April bis Anfang Mai 1973

Die Gewehre der Frau Carrar

Schauspiel von Bertolt Brecht. - B und R Egon Monk - K Kurt Weber - S Stefanie Wilke - Sz Ellen Schmidt - M Alexander Goehr

D Hanne Hiob (Carrar), Kerim Doosry (José), Gottfried Kramer (Pedro), Christoph Hagin (Verwundeter), Martina Krauel (Manuela), Ernst Jacobi (Padre), Therese Giehse (Frau Perez), Bruno Vahl-Berg, Werner Rathje (Fischer)

P Polyphon für das ZDF - L 90' (Farbe) - EA 3.3.1975 (ZDF)

Die Geschwister Oppermann

Fernsehfilm in zwei Teilen nach dem Roman von Lion Feuchtwanger. - B und R Egon Monk - K Wolfgang Treu - S Egi Gielisch - T Norbert Giebel - Sz Ellen Schmidt, Matthias Matthies - M Alexander Goehr

D Wolfgang Kieling (Martin Oppermann), Rosel Zech (seine Frau Liselotte, geb. Ranzow), Till Topf (sein Sohn Berthold), Michael Degen (Dr. Gustav Oppermann), Ilona Grübel (Sybil), Peter Fitz (Prof. Edgar Oppermann), Karola Ebeling (seine Frau Gina), Britta Pohland (seine Tochter Ruth), Kurt Sobotka (Jaques Lavendel), Andrea Dahmen (seine Frau Klara, geb. Oppermann), Manuel Vaessen (sein Sohn Heinrich), Gert Haucke (Prof. Mühlheim), Christoph Quest (Joachim Ranzow), Kurt-Otto Fritsch (Prokurist Brieger), Achim Strietzel (Prokurist Hintze), Eberhard Fechner (Wels), Hannes Messemer (Fried. Wilh. Gutwetter), Klaus Mikoleit (Dr. Vogelsang), Otto Kurth (Direktor Francois), Elisabeth Wiedemann (Frau Francois), Martin Flörchinger (Geheimrat Lorenz), Eva Brumby (Oberschwester Helene), Vladimir Weigl (Dr. Jacoby), Rolf Schimpf (Gustavs Diener Schlüter), Evelyn Meyka (Schlüters Frau Bertha), Frank Dannenbauer (Martins Chauffeur Franzke), Kurt Klopsch (Portier Leschinsky), Rudolf Brand (Schuldiener Mellenthien), Wolfgang Bahro (Bertholds Freund Kurt Baumann), Frank Schendler (Primus), Heinz Giese, Henry Kielmann (zwei Deutschnationale, Freunde Ranzows), Manfred Günther (Dr. Reimers), Jochen Sehrndt (Mann mit Zigarre), Imogen Kogge (Schwester), Manfred Schermutzky (Verkäufer bei Wels), Karl-Friedrich Gerster (Wolfsohn), Peter Wagenbreth (Packer Hinkel), Herbert Chwoika (SA-Führer vorm Möbelhaus), Michael Heinsohn (SA-Führer im Krankenhaus), Christian Mey (SA-Führer in der Kaserne), Herbert Rüdiger (SA-Mann in der Kleiderkammer)

P Gyula Trebitsch Produktion im Auftrag des ZDF - L 117' und 124' (Farbe) - EA 30. und 31.1.1983

Die Bertinis

Fernsehfilm nach Ralph Giordano in fünf Teilen. - B und R Egon Monk Ass Sebastian Monk, Birgitt Dorny (Script) - K Franz Rath, Ass Manuel Heyer - S Edelgard Gielisch, Ass Tatjana Schöps - T Norbert Giebel, Ass Andreas Pitann - Sz Wolf Seesselberg, Karel Vacek, - Rq Harald Freytag, Claudia Schütt - Kostüme: Ingeborg Desmarowitz, Garderobe: Sigrid Grünhagen - Ma Gisela Trescher, Joachim Kullmann - M Alexander Goehr

D Hannelore Hoger (Lea Bertini), Nina Hoger (Die jüngere Lea), Peter Fitz (Alfredo Bertini), Thomas Visek (Der jüngere Alfredo), Elfriede Kuzmany (Emma Bertini), Christine Röthig (Die jüngere Emma), Drafi Deutscher (Giacomo Bertini), Nino de Angelo (Der jüngere Giacomo), Gisela Trowe (Recha Lehmborg), Zuzana Frenglova (Die jüngere Recha), Robert Zimmerling (Rudolph Lehmborg), Matthias Zimmerling (Der jünger Rudolph), Daniel Hajdu (Roman Bertini), Sebastian Eble (Der jüngere Roman), Florian Fitz (Cesar Bertini), Till Duncel (Der jüngere Cesar), Holger Handtke (Ludwig Bertini), Aslak Maiwald (Der jüngere Ludwig), Rosel Zech (Erika Schwarz), Gert Haucke (Melone), Ernst Jacobi (Professor), Gerda Gmelin (Fräulein Neiter), Marianne Kehlau (Hauswirtin), Ulrich Hub (David Hanf), René Kohn (Der jüngere David), Dietrich Mattausch (Davids Vater), Astrid Meyer-Gossler (Davids Mutter), Karl-Heinz von Hassel (Hattenroth), Friederike Brühem (Frau Hattenroth), Adolf Kohut (Dr. Freund), Kurt Ackermann (Speckrolle), Edgar Bessen (Hauptwachtmeister), Hans Häckermann (Standesbeamter), Jens Reichardt (Fred Asberth), Willy Bartelsen (Snider), Stephanie Eidt (Esther Snider), Katja Riemann (Margarete), Naemi Schmidt-Lauber (Hure), Hannelore Wüst (Frau Otte), Rudolf Brand (Gerichtsvollzieher), Dietrich Laube (Wandt), Nadja Engel (Charlotte Wandt), Roman Silberstein (Stephien), Heike Meyer (Gerda Lemke), Ortwin Spieler (Pastor Schnigg), Karin Gregorek (Witwe Niebert), Maxi Biewer (Elisabeth Niebert), Willy Neuenhahn (Wilhelm Garchert), Ilse Bastubbe (Wilhelmine Garchert), Armin Mühlstedt (Wachtmeister) u.a.

P Objectiv Film GmbH/Katharina M. Trebitsch/Die Zeit TV GmbH im Auftrag von ZDF, ORF, SRG und La S.E.P.T - Aufnahmeleitung: Jürgen Schott - Produktionsleitung: Stephan Adolph, Jan Kadlec - L 43°22'(87°03'/85°26'/86°53'/89°26'/86°54") (Farbe) - EA 25.11.1992, 2.12.1992, 9.12.1992, 16.12.1992, 23.12.1992 (ZDF)