
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 Bürgschaftspolitik 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 Sentenzen 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.

