

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 Altmödische 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 Zerstreuungsqualitäten 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

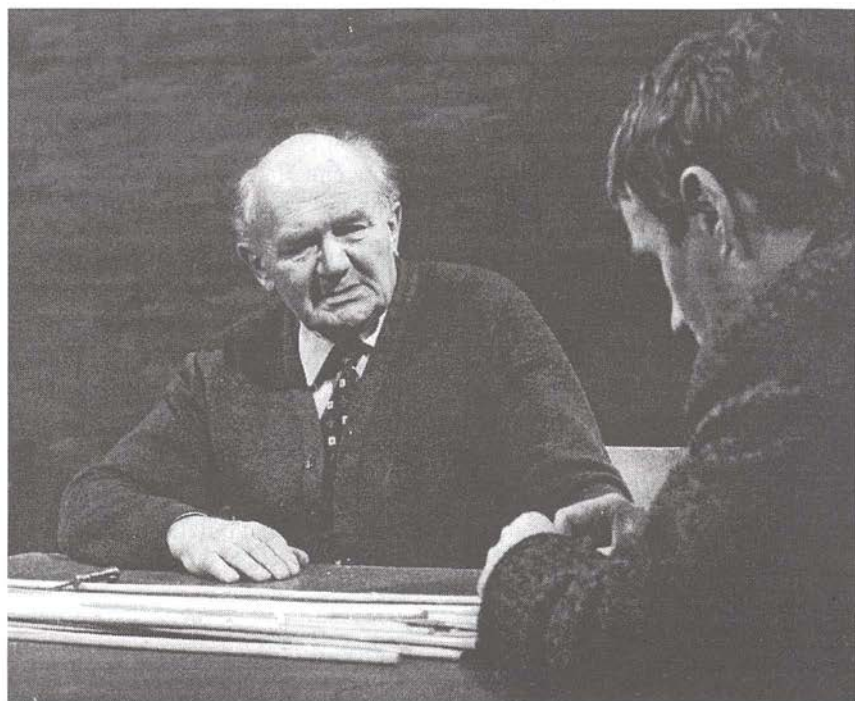
1 Gerhard Eckert: Was ist das Fernsehspiel? Gedanke zur Dramaturgie einer Kunstform. In: *Rufer und Hörer* 7 (1952/53) S. 98/99

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 einen 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 Schuldbekenntnis 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 Mimus 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 virtuellen 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 Wirklichkeitsempfasse, 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 welch 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, *Bottroper 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 gemütlichen 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 Recherchearbeit, 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.