

Intervalle 13

Schriften zur Kulturforschung

Fernsehen als Medium der Literatur

Herausgegeben von Peter Seibert

Unter Mitarbeit von Patrick Pfannkuche und Jana Piper



kassel
university
press

Intervalle 13

Schriften zur Kulturforschung

Begründet vom
Wissenschaftlichen Zentrum für Kulturforschung der Universität Kassel
Herausgegeben von
Winfried Nöth (Kassel)

Fernsehen als Medium der Literatur

Herausgegeben von Peter Seibert

Unter Mitarbeit von Patrick Pfannkuche und Jana Piper

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar

Intervalle 13
Schriften zur Kulturforschung
Begründet vom
Wissenschaftlichen Zentrum für Kulturforschung
der Universität Kassel
Herausgegeben von
Winfried Nöth (Kassel)

2013, kassel university press GmbH, Kassel
www.upress.uni-kassel.de

ISBN print: 978-3-86219-438-4
ISBN online: 978-3-86219-439-1
URN: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0002-34395>

Umschlagbild: Alfonso Meoli
Umschlaggestaltung: Bettina Brand Grafikdesign, München
Redaktion, Satz und Umschlaggrafik: Marcel Pauluk
Druck und Verarbeitung: PMLS, Kassel
Printed in Germany

Im Andenken an Volker Canaris

und in Erinnerung an seine Beiträge auf der Tagung zum „Literarischen Fernsehen“

Inhalt

Vorwort

11 Fernsehen als Medium der Literatur

Peter Seibert

25 Zum Konzept des Bandes

Patrick Pfannkuche/Jana Piper

I. Fernsehadaptionen

31 Wie aus Literatur Fernsehen wird.

Zur Theoriebildung des Medienwechsels: Adaption, Intermedialität,

Transmedialität und Crossmedialität

Literatur in der Mediengesellschaft

Knut Hickethier

61 Die Erfindung der Literaturverfilmung durch das

Fernsehen

Helmut Schanze

79 Zwischen Kunst und Propaganda.

Adaptierte DDR-Literatur im Fernsehen vor und nach 1989

Thomas Beutelschmidt/Henning Wrage

II. Fernsehen und Literaturgeschichte

- 105 Fernsehen und (Literatur-)Geschichtsschreibung, oder: (Literatur-)Geschichte im Fernsehen.
Überlegungen zu einem „anderen“ Verständnis von Literaturgeschichte im Fernsehen – als Fernsehgeschichte der Literatur
Reinhold Viehoff
- 135 Literaturgeschichte im Fernsehen am Beispiel des Films *Sturm und Drang* oder Die Freiheit „jung und dumm zu sein“
Matthias Luserke-Jaqui
- 151 Heinrich Breloers Die Manns: „Eine Art ‚Fernseh-Buddenbrooks‘“
Sigrid Nieberle
- 175 Schiller-Filme im Fernsehen
Georg-Michael Schulz
- 191 Kleist zum Zweihundertsten.
Das Fernsehen als Medium literarischer Erinnerung
Peter Seibert

III. Fernsehliteratur

- 213 Blackbox Fernsehen.
Benjamin von Stuckrad-Barres TV-Formate
Bernd Maubach

243 „Im Fernsehen kam der Papst auf PHOENIX. Ich aber wollte kurz nach Kassel reisen.“ Popliteratur als Fernsehkritik in Rainald Goetz' *Klage*

Stefan Greif

275 Theater im Fernsehen.

Anmerkungen zu einem Seminarprojekt

Bernd Maubach

„Theater“ im ZDFtheaterkanal.

Studierende analysieren Produktionen des Jahres 2003

Isabel Alexandra Berg, Thomas Czirnich, Andrea Glowig, Philip Hunger, Tanja Kunz, Katharina Mack, Esra Matyar, Christian Trümper, Christian Unverzagt

313 Der Autor lebt!

Über den Alltag des Literaturredakteurs und -reporters

Alexander Wasner

Fernsehen als Medium der Literatur.

Peter Seibert

In seiner *Fernsehgeschichte der Literatur* (Schanze 1996), die auf den Ergebnissen des Siegener DFG-Sonderforschungsbereichs „Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien“ basierte, stellte der Herausgeber Helmut Schanze fest, dass die Fragen „nach dem Stellenwert der Literatur für das Fernsehen und umgekehrt, nach dem Stellenwert des Fernsehens für die Literatur, (...) zu den meistbearbeiteten Fragestellungen im Rahmen einer qualitativ orientierten Medienwissenschaft“ (Schanze 1996: 7) gehörten. Deutlich erkennbar aber ist, dass die Phase intensiver Auseinandersetzungen der Forschung mit den reziproken Beziehungen von Fernsehen und Literatur seit Mitte der 1990er Jahre deutlich zurückgegangen ist. Theoretisch unterschiedlich begründete Dichotomiesetzungen von Fernsehen und Literatur, die bereits einen historisch obsoleten Status haben, entfalten noch einmal einen späten Einfluss und wirken sich hemmend auf eine verstärkte akademische Beschäftigung mit dem Fernsehen als Medium von Literatur aus. Zwar hat *Metzlers Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe* das Lemma „Fernsehen und Literatur“ (Voigts-Virchow 2004: 176-178) aufgenommen, darüber hinaus verzeichnen einschlägige Publikationen jedoch ein massive Vernachlässigung des Fernsehens. So erschienen z. B. zu Beginn des letzten Jahres im Transcript-Verlag der Band *Medien der Literatur. Vom Almanach zur Hyperfiction* (Mecke 2011), herausgegeben von dem Regensburger Romanisten Jochen Mecke. Dass in diesem Band das Fernsehen als Literaturmedium nicht gewürdigt ist, ist ein nur *prima vista* überraschender Befund. Auch an anderen prominenten literaturwissenschaftlichen Publikationsorten wird das Fernsehen als Medium der Literatur nicht oder nur am Rande wahrgenommen. Selbst im *Literatur Lexikon* des Metzler-Verlags (2007), das auf einem weiten Literaturbegriff basiert und dementsprechend Mündlichkeit, Comic, Oper, das Theater in

seinen verschiedenen Ausprägungen als Literaturmedien mit eigenem Lemma würdigt, fehlt das Schlagwort „Fernsehen“ – nur das „Fernsehspiel“ ist, offensichtlich wegen seiner Definition als Kunst, mit einem Lemma aufgelistet. Ähnlich das Resultat bei literaturwissenschaftlichen Handbüchern: In dem dreibändigen Standardwerk *Handbuch Literaturwissenschaft*, hg. von Thomas Anz (2007), erfährt Fernsehen weder im Kapitel „Medialität“ noch unter „Institutionen der Literaturvermittlung“ eine besondere und systematische Abhandlung.

Das Fernsehen, das in weiten Bereichen der Kommunikation trotz der rasanten Entwicklung der digitalen Medien seine dominante Stellung bewahrt hat, scheint nach solchen Befunden entweder ausgerechnet für die Literatur von ephemerer Bedeutung zu sein oder in seinen literarischen Funktionen und Leistungen zur Zeit literaturwissenschaftlich allenfalls am Rande wahrgenommen zu werden. Weder die frühen Bekunstungsstrategien des Fernsehens noch spätere Forschungsanstrengungen scheinen daran grundsätzlich etwas geändert zu haben. Hatte doch selbst Marcel Reich-Ranicki, der das Fernsehen als Agent von Literaturkritik lange Zeit wesentlich mitprägte, behauptet: „Das Fernsehen hat mit Literatur nichts, aber auch gar nichts zu tun.“ Andreas Ammer, Regisseur einer der wichtigsten aktuellen literaturkritischen Sendungen, *druckfrisch*, formulierte ebenso axiomatisch: „Literatur im Fernsehen gibt es nicht.“ Noch der Tagungsband eines DFG-Projekts, das sich mit dem Fernsehen der DDR befasste, glaubte seinen Titel *Das literarische Fernsehen* (Beutelschmidt/Hinz/Steinlein et al. 2007) gegen diesen Vorbehalt mit einem „Gibt es doch!“ rechtfertigen zu müssen, wobei der Hinweis auf die Literaturadaptionen im Fernsehen ein eher schwaches Gegenargument darstellte.

Zumindest ein spätes, aber noch immer etwas diffuses Problem bewusstsein, was die Zusammenhänge vom (Noch-)Leitmedium

Fernsehen und Literatur betrifft, signalisierte die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, als sie 1995 die Preisfrage stellte: „Hilft das Fernsehen der Literatur?“ Nicht nur, dass mit dieser Fragestellung eine Retro-Diskussion aus den Frühzeiten des nachkriegsdeutschen Fernsehens wieder auf die Tagesordnung gesetzt wurde, die Frage implizierte zugleich eine substantielle Trennung von Literatur und Fernsehen und affirmierte folglich einen Literaturbegriff, der Literatur einzig an Schrift- und Sprachmedien bindet. Als ein Jahr später drei ausgewählte Beiträge veröffentlicht wurden (Schmitz-Schölemann/Menz/Wagener 1997), mobilisierte bereits das Vorwort von Herbert Heckmann jahrzehntelange kulturpessimistische Vorurteile, wonach z. B. dem Fernsehzuschauer „keine Luft mehr für das Spiel der Phantasie (bliebe), die die Domäne der Literatur ist“ (Schmitz-Schölemann 1997: 12). Konsequenterweise formulierte einer der publizierten Beiträge die Problemstellung der Akademie um in die Frage: „Wer hilft der Literatur gegen das Fernsehen?“ (Schmitz-Schölemann 1997: 103) und behauptete damit nicht nur eine Verschiedenheit, sondern einen Antagonismus zwischen Literatur und Fernsehen. Dieser Position inhärent ist die Auffassung, dass „die Vorhut derer, die sich sekundär mit Literatur zu beschäftigen pflegen, (vor dem Dominanzmedium Fernsehen) kapituliert“ (Schmitz-Schölemann 1997: 101): „Eingemischt in ein Medien-Konglomerat, verliert der Gegenstand der Germanistik, die deutsche Literatur, ihre Identität“ (Schmitz-Schölemann 1997: 102), wobei das „Einmischen“ der Literatur nicht als medialer Prozess begriffen wird, sondern als willkürlicher Akt der Literaturwissenschaft, der als „Ausverkauf des Faches“ apostrophiert wird (Schmitz-Schölemann 1997: 102). Symptomatisch für die von der Akademie für Sprache und Dichtung angestoßene Diskussion ist die Abwehr einer Transformation des Literaturbegriffs, wie diese in dem Maße notwendig wird, in dem

man sich auf das Fernsehen als Medium von Literatur einlässt bzw. es als solches definiert. Entschieden grenzt sich infolgedessen der Beitrag von einem Literaturbegriff ab, wie er sich in den Studien von Hans-Werner Ludwig u. a. zur *Literaturproduktion im britischen Fernsehen* formuliert findet: „Wenn Literatur (...) alle Arten der Verarbeitung und Veröffentlichung von *Fiktionen* (...) umfasst, dann fallen darunter auch die Produkte des Systems Fernsehen, das – zumindest mit bestimmten Programmen – Teil des literarischen Systems ist.“ (Ludwig/Schenkel/Zimmermann 1992: 30)

Ein solcher Literaturbegriff, der Literatur von der Medialität ihres Erscheinens her denkt, war eine Bedingung, eine fernsehgenuine Literatur als Forschungsfeld zu konstituieren. Hickethier hat mit seinen frühen Forschungen zum Fernsehspiel diesem Begriff von „Fernsehliteratur“ wesentlich zugearbeitet. Eine systematische Erforschung einer „Fernsehliteratur“, die weder als Adaption zu definieren, noch auf eine printmediale Rückübersetzung angelegt ist, hat sich nicht ausgebildet. Nur vereinzelt in den Blick der Forschung geraten ist diese Literatur u. a. in Publikationen zu Alexander Kluges Fernseharbeiten (u. a. Uecker 2000, Schulte 2002). Anders ist die Forschungssituation bei den fernsehmedialen Literaturadaptionen, die seit Beginn einer medienphilologischen Orientierung der Germanistik thematisiert wurden, wobei unterschiedliche Modellierungen der medialen Transformation zur Geltung kamen: Entwürfe einer Typologie (Kreuzer, Schanze u. a.) wurden abgelöst vom Intermedialitätsparadigma (in seinen unterschiedlichen Ansätzen: Rajewski, Roloff, Paech u. a.), wobei in allen Paradigmen auch die Übergänge von einer Adoptionspraxis zu einer genuinen Fernsehliteratur mitreflektiert werden. In der für die Fernsehforschung weiterhin grundlegenden *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland* (Schanze/Zimmermann 1994), wird dieses Forschungsfeld beispielhaft von Schanze/

Zimmermann bis 1990 historisch aufgearbeitet. Aus der DFG-Forschergruppe „Programmgeschichte des DDR-Fernsehens“ liegen entsprechende Beiträge für das Fernsehen der DDR vor; der erwähnte Sammelband *Das literarische Fernsehen* (Beutelschmidt/Hinz/Steinleit et al. 2007) richtet die Aufmerksamkeit auf den deutsch-deutschen Vergleich. Der Versuch einer historischen Darstellung der fiktionalen Fernsehsendungen nach literarischer Vorlage für die wichtigen Jahre des Einigungsprozesses, in denen das Fernsehen auch durch seine Adaptionen (einschließlich von Wiederholungen) an einem gesamtdeutschen literarischen „Erbe“ mitarbeitete, fehlt dagegen.

In der frühen Typologie der Literaturverfilmung, wie sie von Helmut Kreuzer vorgeschlagen wurde, wurde der Typus der „Dokumentation“ mit dem Hinweis auf Theater in Film und Fernsehen erläutert. Dies erwies sich im Grunde von Anfang an als zu reduktionistisch, was das Verhältnis beider Medien betraf. Ein Teilprojekt „Theater im Fernsehen“ im genannten Siegener Sonderforschungsbereich hat die Komplexität der intermedialen Beziehungen thematisiert und u. a. in der zitierten Fernsehgeschichte (Schanze/Zimmermann 1994) und einem mit dem Deutschen Bühnenverein herausgegebenen Tagungsband (*Theater und Fernsehen*) dargelegt. Dieses Forschungsgebiet ist zusammenhängend nach dem Abschluss des SFB nicht weiter bearbeitet worden. Signifikant für die Forschungssituation ist, dass bei dem VIII. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Theaterwissenschaft zu „Theater und Medien“ (Erlangen 2006) ausgerechnet die Interferenzen von Theater und Fernsehen nur in zwei Beiträgen zur Sprache kamen, die sich zudem auf Parallelentwicklungen auf dem Theater und im Fernsehen konzentrierten und damit wenig zu der hier zur Diskussion stehenden Forschungsproblematik beitrugen. Dieses Desiderat der

Forschung ist umso auffälliger, als sich in den neunziger Jahren mit der Etablierung des zdf.theaterkanals die Bedingungen für Theater im Fernsehen entscheidend veränderten und eine neue Generation von Fernsehtheaterregisseuren die Transformation von Theater in Fernsehen so ausdifferenzierten, dass sich Fernsehen aufgrund seines neuen ästhetischen Anspruchs nicht mehr auf die Funktion eines Distributions- oder Gedächtnismediums des Theaters bzw. dramatischer Literatur verkürzen ließ.

Mit einer Definition des Fernsehens als Literaturmedium, die sich nur auf die „Veröffentlichung von *Fiktionen*“ (s. o.) bezieht, kann die Forschung allenfalls ein um zentrale literarische Funktionen amputiertes Fernsehen in den Blick bekommen. Eine Neupositionierung des Fernsehens in einem sich im Umbruch befindlichen Medienensemble ist dann nicht zu erreichen; eine Forschung, die die literaturkritischen und -wertenden Funktionen nicht in Beziehung setzt zu den literarischen Fiktionen des Fernsehens, verzichtet letztlich darauf, nach den Literaturbegriffen, die dem literarischen Handeln dieses Mediums inhärent sind, zu fragen. Einzelne Publikationen, die im Kontext der Erforschung von Kulturmagazinen entstanden sind, haben sich mit dem *Literarischen Quartett* als der im Fernsehen der späten Bundesrepublik führenden literaturkritischen Sendung auseinandergesetzt. Ebenfalls zu nennen ist die Monographie von Susanne Pütz zur *Theaterberichterstattung im bundesdeutschen Fernsehen von 1952 bis 1995* (Pütz 2001), die sich auf die – inzwischen durch die Formate des ZDFtheaterkanal ebenfalls veränderte – Fernsehtheaterkritik konzentriert. Während Pütz die Theaterkritik im Fernsehen als Spiegel der Theatergeschichte interessiert, gleicht die sowohl vom Material wie vom theoretischen Zuschnitt beachtenswerte Arbeit von Emily Mühlfeld *Literaturkritik im Fernsehen* (Mühlfeld 2006) die Fernsehkritik ab mit der

Literaturkritik in anderen Medien, vor allem der Presse. Mühlfeld untersucht beispielhaft literaturkritische Sendungen des Jahres 2003, verzichtet aber notabene auf Längsschnitte und damit auf die Diskussion von Entwicklungen. Theoretisch situiert Mühlfeld ihre Arbeit zwischen der Diskurstheorie Foucaults, der Kultursoziologie Bourdieus und der Empirischen Literaturwissenschaft S.J. Schmidts.

Dass das Fernsehen als Medium einer Geschichtsschreibung auftritt, durch die das Geschichtsbild eines breiten Publikums mitgeprägt wird, ist von der Forschung ausführlicher reflektiert worden. Sie schloss damit an Debatten an, wie sie, die Diskussion um die Narrativik in der Historiographie fortführend, bezogen auf den Film als historiographisches Medium geführt wurden. Zu verweisen ist hier z. B. auf den von Rainer Rother herausgegebenen Sammelband *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino* (Rother 1991). Dieser Band enthält (in deutscher Übersetzung) auch den für die weitere Diskussion fruchtbaren Beitrag von Robert A. Rosenstone: „Geschichte in Bildern/Geschichte in Worten: Über die Möglichkeit, Geschichte wirklich zu verfilmen“, fruchtbar, weil Rosenstone entschieden für den Film als ernstzunehmendes historiographisches Medium plädiert. Bereits drei Jahre zuvor war in der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft ein Handbuch *Geschichte im Fernsehen* erschienen (Knopp/Quandt 1988), herausgegeben von Guido Knopp und Siegfried Quandt, das zwar eine breite Perspektive auf das Fernsehen als Medium von Geschichtsschreibung eröffnete – breit sowohl bezüglich der Formate als auch der historischen Themenfelder –, die Darstellung von Literaturgeschichte aber auch dort, wo es sich wie bei dem Beitrag zur „Geschichtsdramatik“ anbot, nicht in den Blick bekam. Zu konstatieren bleibt also, dass es sich bei der Untersuchung der Literaturgeschichtsschreibung des Fernsehens um ein Desiderat der Forschung handelt. In dem zitierten Sammelband beschäftigt sich

der Aufsatz von Wolfgang Hardtwig mit „Personalisierung als Darstellungsprinzip“ (Hardtwig 1988). Auch wenn es bei Hardtwig an keinem Punkt um die fernsehmediale Rekonstruktion von Literaturgeschichte geht, fokussiert er eine Problemstellung, die sich auch bei dieser aufdrängt: Literaturgeschichte erscheint im Fernsehen zum großen Teil als Autorengeschichte. Deren Darstellung erfolgt über unterschiedliche Formate, die sich von der (Fernseh-)Dokumentation bis zum (Fernseh-)Spielfilm auffächern lassen und einen spannungsreichen Bogen zwischen Fakt und Fiktion spannen. Den „Dichterfilm“ als historiographisches Genre zwischen „Daten und Narration“ hat, soweit es sich um den (Kino-)Spielfilm handelt, Sigrid Nieberle in ihrer Monographie *Literarhistorische Filmbiographien. Autorschaft und Literaturgeschichte im Kino* (Nieberle 2008) erforscht, dabei aber die Fernsehproduktionen explizit ausgeschlossen und hier nachdrücklich auf eine offen bleibende Forschungslücke hingewiesen.

Die fernsehmediale Autorenpräsenz zu untersuchen, in der sich ein vom TV-Medium formuliertes Autorenverständnis manifestiert, ist nicht nur ein Desiderat bezogen auf die Literaturgeschichtsschreibung, bei der historische Modelle von Autorschaft verhandelt werden. Mit Formaten, die Autoren des zeitgenössischen Literaturbetriebs vorstellen, interveniert das Fernsehen auch in aktuelle Autorenzuschreibungen, ohne dass die Literaturwissenschaft bzw. Medienphilologie dies zu einem Forschungsthema gemacht hätte.

Da die Forschung bislang einzelne - keineswegs alle - Aspekte des Fernsehens als Literaturmedium erfasste und keinen Versuch unternahm, diese Aspekte in ihrer Gesamtheit und gegenseitigen Bedingtheit systematisch und historisch zu beschreiben, war sie auch nicht in der Lage, eine Theorie des Fernsehens als Medium von Literatur, das in Konstellation mit anderen Medien steht,

vorzulegen. Weder eine systematische Darstellung noch den Entwurf einer Theorie intendierten zwei Publikationen, die in ihrem Titel bereits Literatur und Fernsehen zusammendenken und eine grundsätzlichere Erörterung der medialen Zusammenhänge versprechen: es handelt sich um den von Alexander Wasner herausgegebenen Sammelband *Ich möchte lieber doch. Fernsehen als literarische Anstalt* (Wasner 2008) und die an prominenter Stelle (suhrkamp taschenbuch) erschienene Abhandlung von Hubert Winkels: *Leselust und Bildermacht. Über Literatur, Fernsehen und Neue Medien* (Winkels 1999). Bei beiden Publikationen handelt es sich nicht um wissenschaftliche Abhandlungen im engeren, akademischen Sinne, beide sind eher essayistisch bzw. feuilletonistisch angelegt. Obwohl Wasner als Herausgeber wie Winkels als Verfasser selbst Repräsentanten einer literarischen Fernsehkultur sind, verstellt in beiden Publikationen eine prinzipielle Skepsis gegenüber der Vereinbarkeit von Fernsehen und Literatur eher eine Würdigung des Mediums. Während Winkels von der Literatur Einspruch gegen die neuen Medienwelten, „Bildstörung und Tonausfall“ (Winkels 1999: 22) erwartet, beschäftigt sich bei Wasner – ungeachtet des Buchtitels - nur der Aufsatz von Jochen Hörisch mit dem Fernsehen als Medium der Literatur. Programmatisch für den gesamten Band ist der Titel des Beitrags formuliert: „Literatur und Fernsehen können sich einfach nicht verstehen“ (Wasner 2008: 150-153).

In einer Situation, in der das literarische Fernsehen als Thema der Forschung und in der Opinio communis entgegen der tatsächlichen Bedeutung, die es weiterhin als Medium der Literatur hat, eher marginalisiert ist, schien es angebracht, Medienforscher, die sich zum Teil seit Jahrzehnten mit dem diesem Medium beschäftigen, in einer Tagung mit Literaturwissenschaftlern und Vertretern des literarischen Fernsehens selbst zusammenzubringen.

Angestrebt war, dass das Fernsehen als Medium der Literatur in seinen *verschiedenen* literarischen Funktionen vor allem für den Zeitraum 1990-2010 konturiert werden sollte. Als zeitlicher Schwerpunkt genommen wurden jene Jahre, in denen der deutsche Einigungs-prozess von kulturellen Umbrüchen begleitet wurde, die auch die Literatur tangierten. Es ist gleichzeitig die Phase einer (digitalen) Medienrevolution, in der nicht nur das Fernsehen, sondern auch andere Literaturmedien einem Wandel unterworfen wurden. Diskutiert werden sollte das Fernsehen im Hinblick auf seine literarhistorischen Bezüge, seine Wertungs- und Deutungsmuster ebenso wie auf seine Intervention in zeitgenössische Literaturentwicklungen. Dabei wurde das Fernsehen einerseits definiert als „Literaturfernsehen“, das durch Vermittlung, Selektion, Kritik von Literatur, aber auch Geschichtsschreibung literarisch agiert. Andererseits legte die Tagung einen Fokus auf die „Fernseh-Literatur“, unter der sowohl die Literaturadaptionen (einschließlich theatrical inszenierter/dramatischer Texte) wie die Produktion fernseh-genuiner Literatur verstanden wurden.

Dass eine zweitägige Konferenz Fragen aufwerfen, aber ihre Beantwortung anschließenden Forschungsprojekten vorbehalten bleiben muss, liegt in der Natur einer solchen Tagung. Von solchen Forschungen müssten neue Erkenntnisse über die Rolle und Bedeutung des Fernsehens als komplexes Literaturmedium vor dem Hintergrund tiefgreifender politischer, kultureller und medialer Veränderungen zu gewinnen sein. Ich danke allen Teilnehmern an dieser Tagung für die lebendigen Diskussionen im Anschluss an die Vorträge, von denen der vorliegende Band leider keinen Eindruck vermitteln kann.

(Kassel 2012)

Literaturverzeichnis

Beutelschmidt, Thomas & Hans-Martin Heinz et al. (Hg.). 2007 *Das literarische Fernsehen. Beiträge zur deutsch-deutschen Medienkultur*. Frankfurt am Main: Lang.

Bolwin, Rolf & Peter Seibert (Hg.). 1996. *Theater und Fernsehen. Bilanz einer Beziehung*. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Hardtwig, Wolfgang. 1988. Personalisierung als Darstellungs-prinzip. In Guido Knopp & Siegfried Quandt (Hg.). *Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch*. Darmstadt: WBG, 234-241.

Hörisch, Jochen. 2008. Literatur und Fernsehen können sich einfach nicht verstehen. In: Alexander Wasner (Hg.). *Ich möchte lieber doch. Fernsehen als literarische Anstalt*. Göttingen: Wallstein, 150-153.

Knopp, Guido A. Siegfried Quandt (Hg.). 1988. *Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch*. Darmstadt: WBG.

Kuhl, Miriam. 2003. *Literaturkritik im deutschen Fernsehen. Am Beispiel der Sendung „Das literarische Quartett“*. Marburg: Tecum.

Ludwig, Hans-Werner & Elmar Schnekel et al. 1992. Made in Britain. Studien zur Literaturproduktion im britischen Fernsehen. Tübingen: Narr.

Mecke, Jochen (Hg.). 2011. *Medien der Literatur. Vom Almanach zur Hyperfiction. Stationen einer Mediengeschichte der Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bielefeld: Transcript.

Mühlfeld, Emily. 2006. *Literaturkritik im Fernsehen. [Innsbrucker Studien zur Alltagsrezeption 4]* Wien: Lit.

- Nieberle, Sigrid. 2008. *Literarhistorische Filmbiographien. Autorschaft und Literaturgeschichte im Kino. Mit einer Filmostographie 1909-2007* [Media and Cultural Memory/Medien und kulturelle Erinnerung 7] Berlin, New York: deGryter.
- Pütz, Susanne. 2001. *Theaterereignis-Fernsehereignis. Die Theaterberichterstattung im bundesdeutschen Fernsehen von 1952 bis 1995*. Frankfurt am Main: Lang.
- Roloff, Volker. 2001. Probleme der Fernsehästhetik. Zur Intermedialität und Theatralität des Fernsehens. In Peter Gendolla & Peter Ludes et al. (Hg.). *Bildschirm-Medien-Theorien*. München: Fink, 43-60.
- Roloff, Volker. 2009. Theatralität und Intermedialität im Fernsehen. In Kathrin Ackermann & Christopher Laferl (Hg.). *Trans-positionen des Televisiven. Fernsehen in Literatur und Film*. Bielefeld: Transcript, 17-30.
- Rosenstone, Robert A. 1991. Geschichte in Bildern/Geschichte in Worten: Über die Möglichkeit, Geschichte zu verfilmen. In Rainer Rother (Hg.). *Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino*. Berlin: Wagenbach, 65-83.
- Rother, Rainer (Hg.). 1991. *Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino*. Berlin: Wagenbach.
- Schanze, Helmut (Hg.). 1996. *Fernsehgeschichte der Literatur. Voraussetzungen - Fallstudien - Kanon*. München: Fink.
- Schanze, Helmut & Bernhard Zimmermann (Hg.) 1994. *Das Fernsehen und die Künste*. [= Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland 2] München: Fink.
- Schmitz-Scholemann, Christoph & Egon Menz et al.(Hg.) 1997. *Hilft das Fernsehen der Literatur? Antworten auf die Preisfrage der*

Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung vom Jahre 1996.
Göttingen: Wallstein.

Schulte, Christian (Hg.). 2002. *Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Uecker, Matthias. 2000. *Anti-Fernsehen? Alexander Kluges Fernsehproduktionen*. Marburg: Schuren.

Voigts-Virchow, Eckart. 2004. Fernsehen und Literatur. In Ansgar Nünning (Hg.). *Metzlers Lexikon Literatur- und Kultur-theorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 3 Aufl. Stuttgart, Weimar. Metzler, 176-178.

Wasner, Alexander (Hg.). 2008. *Ich möchte lieber doch. Fernsehen als literarische Anstalt*. Göttingen: Wallstein.

Winkels, Hubert. 1999. *Leselust und Bildermacht. Literatur, Fernsehen und Neue Medien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Konzept des Bandes
Fernsehen als literarisches Medium

Jana Piper/Patrick Pfannkuche

Der vorliegende Band basiert auf einer Tagung vom 12.5.-13.5.2011 an der Universität Kassel, welche das Ziel hatte, die Bedeutung des Fernsehens als Medium der Literatur seit den neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts genauer zu bestimmen. Der Band ist entsprechend der Tagung gegliedert, wobei er sich wie die Tagung an literarischen Funktionen des Fernsehens orientiert. Auf einen eher theoretisch ausgerichteten Aufsatz folgen dabei jeweils Analysen von Fallbeispielen.

Der erste Abschnitt des Bandes thematisiert die fernsehmediale Literaturadaption, mit der sich das Fernsehen schon von seinem historischen Beginn an als Literaturmedium ausgezeichnet hat. Bis 1990 sind die unterschiedlichen Typen dieser Adaptionen hinsichtlich ihrer Ästhetik, Typologie und Geschichte systematisch untersucht worden. Der vorliegende Band versucht diese Perspektive historisch zu erweitern, indem Entwicklungen vor allem nach 1990 einbezogen werden, Entwicklungen, die vor dem Hintergrund des Beitritts der DDR zur Bundesrepublik und der damit zusammenhängenden Restrukturierung der Rundfunkmedien, auch Fragen nach einer möglichen Revision von literarischer Kanonbildung aufwerfen. So beschäftigen sich Thomas Beutelschmidt und Henning Wrage in ihrem Aufsatz mit Literaturverfilmungen im Fernsehen der DDR und mit Verfilmungen von DDR-Literatur nach 1990. In seinem medientheoretisch ausgerichteten Beitrag stellt Knut Hickethier Begriffe wie „Medienkonvergenz“ und „-differenz“ in den Mittelpunkt und thematisiert dabei noch einmal die unterschiedlichen Formen der Medienbeziehungen. Helmut Schanze erörtert in einem grundlegenden Beitrag das Verhältnis von Literaturverfilmung und Fernsehgeschichte.

Der zweite Teil des Bandes konzentriert sich auf das Fernsehen als Medium von Literaturgeschichtsschreibung. Hierbei werden insbesondere zwei Fernsehgenres in den Mittelpunkt gerückt: einmal die Darstellung literaturgeschichtlicher Epochen im Fernsehen, Sen-

dungen, die, je nachdem welches Publikum intendiert ist, sich in ihren Formaten sehr stark unterscheiden – nicht zuletzt, wenn sie didaktisch angelegt sind; und zweitens Autorenportraits, die von der Dokumentation zum Filmessay oder Spielfilm reichen und insbesondere zu „Gedächtnisevents“ (Schiller 2005, Kleist 2011) produziert werden. Der viel diskutierte „Tod des Autors“ scheint sich im Fernsehen nicht nachzuvollziehen, eher scheint das Fernsehen an einer Revalorisierung des Autors zu arbeiten. Die Beiträge dieses Bandes beziehen sich auf das Autorenportrait im Fernsehen, die narrativen Strukturen der Fernseh-Dichterfilme und auf Autorschaftsmodelle, die im Fernsehen entworfen werden. Zur Sprache kommen dabei mediale Interferenzen (Inszenierung von Schrift, traditionelle literarische Erinnerungsmedien und Fernsehen). Peter Seibert wählt als Beispiel zwei Fernsehproduktionen aus Anlass von Kleists 200. Todestag und beschreibt, wie das Fernsehen im Verbund mit anderen Medien seine Funktion als literarisches Erinnerungsmedium wahrnimmt. Mit sechs Fernsehfilmen, die sich mit Schiller beschäftigen, setzt sich Georg-Michael Schulz in seinem Beitrag auseinander, während Sigrid Nieberle Heinrich Breloers Biopic *Die Manns* analysiert. Der Aufsatz von Matthias Luserke-Jacqui thematisiert ebenfalls Literaturgeschichtsschreibung und bezieht sich dabei auf eine Fernsehproduktion von Dag Freyer über den Sturm und Drang. Reinhold Viehoff diskutiert in seinem Beitrag die Funktion von Literaturgeschichtsschreibung im Fernsehen und betont dabei die institutionellen, archivarischen, ästhetischen, technischen Möglichkeiten dieses Mediums.

In einem dritten Teil des Bandes wird ein Literaturbegriff zugrunde gelegt, der sich stärker von einer skriptural verfassten Literatur und ihrer fernsehmedialen Vermittlung abhebt und eine fernsehgenuine Literatur skizziert. Damit gewinnt auch das „Autorenportrait“, wie es in Beiträgen des zweiten Teils definiert wird, eine weitere Dimension. So präsentiert Bernd Maubach den Fern-

sehautor Benjamin von Stuckrad-Barre als multimedialen Autor, der das Fernsehen auf vielerlei Weisen für seine Autorselbstinszenierung nutzt. Stefan Greif wählt Rainald Goetz' *Klage* als Ausgangspunkt, um in seinem Aufsatz Popliteraten in ihrer Beziehung zum Fernsehen zu diskutieren.

Auf der Tagung kam immer wieder die (veränderte) Bedeutung des Fernsehens als literaturkritisches Medium zur Sprache. Verwiesen wurde auf die Ausdifferenzierung der entsprechenden Formate seit 1990 und das Spektrum von Literatursendungen mit literarischen Werturteilen bis zu Programmbeiträgen, welche eher dem Infotainment zuzurechnen sind. Einen Beitrag zu dieser Diskussion stellen die Ausführungen von Alexander Wasner dar, mit dem als Redakteur auch die Fernsehpraxis zu Wort kam.

Die Beiträge zu „Theater im Fernsehen“, die sich mit Produktionen des ZDFtheaterkanals eines ausgewählten Sendejahres beschäftigen, wurden von Studierenden der Kasseler Germanistik erarbeitet und sollen – zu einem Zeitpunkt, als der ZDFtheaterkanal aufgelöst wurde – einen Eindruck über die ästhetische Vielfältigkeit und Lebendigkeit der erreichten Adoptionsmöglichkeiten von Theater im Fernsehen geben.

Ein abschließender Dank geht an die Fritz Thyssen Stiftung für Wissenschaftsförderung, mit deren freundlicher Unterstützung die Tagung realisiert werden konnte.

I. Fernsehadaption

**Wie aus Literatur Fernsehen wird.
Zur Theoriebildung des Medienwechsels:
Adaption, Intermedialität, Transmedialität und
Crossmedialität
Literatur in der Mediengesellschaft**

Knut Hickethier

Wenn wir zu Beginn des 21. Jahrhunderts vom Verhältnis von Fernsehen und Literatur sprechen, ist in der Regel von einer Transformation schriftsprachlicher Texte aus einem Buch-Medium in audiovisuelle Produkte des Fernsehens die Rede. Dabei erweist sich die Gegenüberstellung von Literatur und Fernsehen als problematisch, die Begriffe sind porös geworden.

Jede Form von Literatur ist an ein Medium gebunden, jedoch heute nicht mehr unbedingt nur an eine schriftsprachliche Form und auch nicht mehr unbedingt an das Medium Buch. Es gibt explizit auch mündliche Literatur (z. B. Poetry Slam), Hypertext-Literatur oder gar getanzte oder gesungene Literatur. Der Literaturbegriff selbst ist vieldeutig, er wird allerdings oft auch metaphorisch verwendet. In den folgenden Überlegungen ist in der Diskussion von Literaturadaptionen mit Literatur ein schriftsprachlicher Text zumeist epischer Natur mit dem Anspruch auf Literarizität gemeint. Bei der dramatischen Literatur im Fernsehen handelt es sich entweder um die Aufzeichnung und Wiedergabe von Theaterinszenierungen von dramatischen Texten oder spezifisch für eine Inszenierung erzeugten textuelle Vorlagen, oder um fernseh-eigene Inszenierung eines dramatischen Textes mit elektronischen oder filmischen Mitteln.

Das Fernsehen ist heute Teil eines größeren, vielfältig vernetzten Medienzusammenhangs, in dem die Kultur insgesamt eine weitreichende Medialisierung (Hickethier 2009) erfahren hat und sich die gesellschaftliche Selbstverständigung heute nicht mehr nur der lange Jahre üblichen Massenmedien wie Film, Radio, Presse und eben des Fernsehens bedient. Zahlreiche weitere Mediendienste, Netzwerke und andere digitale Formen im Zwischenfeld von individueller und massenmedialer Kommunikation sind hinzugekommen. Auch wurden zahlreiche andere Bereiche von der Wirtschaft über die Politik bis zur Verwaltung und den Institutionen

der Wissensvermittlung grundlegenden medialen Veränderungen unterworfen.

Basis dieser Medialisierung der Gesellschaft ist die Durchsetzung der digitalen Organisation von Informationsprozessen auf fast allen Ebenen der Gesellschaft. Von diesen Medialisierungen interessieren uns hier nicht alle, aber sie bilden den Hintergrund, vor dem die verschiedenen kulturellen Medienwechsel betrachtet werden müssen.

In Begleitung dieser Prozesse hat der Begriff der **Medienkonvergenz** an Bedeutung gewonnen: Dass durch die digitale Transformation der traditionellen Massenmedien und der individuellen Informationsmedien die Medien dichter zusammenrücken, dass sie konvergieren, einheitlicher werden. Der Begriff der Konvergenz, der ursprünglich aus der Politikwissenschaft stammt und in den 1970er Jahren eine gewünschte oder befürchtete Annäherung der politischen Systeme in Ost und West meinte, dann in den 1980er Jahren die gewünschte oder befürchtete Annäherung des öffentlich-rechtlichen und des privatrechtlichen Fernsehens kennzeichnen sollte, steht seit den späten 1990er Jahren für die Vereinheitlichung der Medien auf digitaler Basis, die – so der Wunsch oder die Befürchtung – viele Unterschiede beseitigen würde. Medienkonvergenz meint also eine Verbindung der Medien auf einer technischen Ebene, dann auch auf einer ökonomischen und politischen Ebene. Wird damit auch eine ästhetische Veränderung verstanden, führt dies zu unterschiedlichen Annäherungen zwischen den Medien, die jedoch in der Regel mit anderen Begriffen, vor allem aus dem Umfeld der Medialität, also mit Begriffen der Intermedialität und Transmedialität.

Zum Begriff der Medienkonvergenz gehört – nimmt man ihn als eine analytische Beschreibungskategorie – als Gegenbegriff der **Mediendivergenz**. In den letzten zwanzig Jahren fand vor allem eine Vervielfachung der medialen Oberflächen, der Angebotssysteme,

aber auch der Nutzungsweisen statt, der Kommunikationsmodi, wie die Rezeptionsanalytiker sagen (Hölig, Domeyer, Hasebrink 2011). Paradoxerweise hat gerade die Digitalisierung, also die Vereinheitlichung der technischen Rahmenbedingungen, dazu beigetragen, dass keine Reduktion der medialen Angebotsformen, sondern eine Vervielfachung der kulturellen Erscheinungsformen und damit auch der ästhetischen Kommunikation stattgefunden hat. Innerhalb der allgemeinen Prozesse des Zusammengehens und Auseinandertretens von medialen Präsentations- und Verbreitungsformen sind die Probleme des Medienwechsels und insbesondere das Verhältnis von Literatur und Fernsehen neu zu verorten.

Kennzeichen der Medienveränderungen (vgl. Hickethier 2011a) – vor allem die auf elektrischer Basis – sind zum einen, dass die Entwicklung neuer Medien darin besteht, die medialen Prozesse der Speicherung und Distribution von Information und damit der Kommunikation für den Nutzer zu vereinfachen (was in der Regel zumeist unsichtbar bleibende komplexe Technologien erfordert), zum anderen die Speichermöglichkeiten zu erweitern und individuell leichter zugänglich zu machen und die Verbreitung von Informationen zu beschleunigen, sowie die Präsentationsformen zu perfektionieren und damit in den audiovisuellen Medien den Realitätsanschein zu steigern und eine individuelle Beteiligung zu erhöhen. Durchgängig lassen sich deshalb bei den neuen Medienentwicklungen Akkumulationen von Potenzialen und Funktionen der Medien sowie vielfältige Kombinationsmöglichkeiten beobachten. Sie spielen auch bei der medialen Transformation von Literatur eine zentrale Rolle.

Austausch zwischen den Medien: Intermedialität, Transmedialität, Crossmedialität

Zwischen den Medien ist es im Laufe der Mediengeschichte immer wieder zu extensiven und intensiven Austauschprozessen gekommen (vgl. auch Hickethier 2011b).

Die Verwendung bekannter Inhalte und Formen erhöhte und erhöht die Akzeptanz von neuen Medien bei ihrer gesellschaftlichen Implementierung. Gutenberg, der Erfinder des Drucks mit beweglichen Metalllettern, z. B. goss am Anfang ca. 400 verschiedene Metalllettern, darunter vor allem zahlreiche Schriftligaturen, also Buchstabenverbindungen, um die Druckschrift der zuvor von den Kopisten benutzten und den Lesern vertrauten Schreibschrift anzupassen. Die Inhalte, etwa die der Bibel, waren ebenfalls vertraut, wodurch die Innovation schnell akzeptiert wurde. Der Zugewinn der neuen Technik lag jedoch vor allem in der Zahl neuer Bücher mit neuen Inhalten, die durch den Druck beträchtlich zunahm.

Ähnlich ist es bei Hörfunk und Fernsehen zu beobachten, dass sie die vor ihnen vorhandenen Formen der Information und Unterhaltung den vorhandenen bestehenden Medien entlehnten: die Nachrichtensendung bediente sich bei den Formen und Inhalten der Zeitungsmeldung, die Ratgebersendung bei den gedruckten Ratgeberheftchen, der Radiovortrag beim Vortrag in Hörsälen, das Hörspiel bei der Theateraufführung und der literarischen Lesung, das Fernsehspiel und der Fernsehfilm beim Roman, Drama, Hörspiel usf.

Im neuen Medium erschien also Vertrautes und das erleichterte den Mediennutzern die Akzeptanz der neuen medialen Vermittlungsform. Gleichzeitig wurden die übernommenen Inhalte den neuen medialen Bedingungen angepasst. Die Theateraufführung z.B., die ja den literarischen Text des Dramas auf der Bühne visuell und akustisch zur Anschauung brachte, wurde im Hörspiel auf das

rein Akustische reduziert, die Inhalte waren vertraut, wodurch das Fehlen des Visuellen weniger bedeutsam war. Solche Literaturadaptionen transformierten bekannte Inhalte, übertrugen vertraute dramaturgische, narrative und präsentative Formen in das neue Medium und schufen damit die Basis, genuine akustische Hörspiele zu schaffen. Im Fernsehspiel kamen zur audiophonen Darstellung des Hörspiels und dessen funkische Verbreitungsform kinematographische Mittel hinzu, wenn auch zunächst in der abgeschwächten elektronischen Form.

Zwischen den sich annähernden Medien lassen sich verschiedene Formen der Beziehungen unterscheiden:

1. Von **Intermedialität** sprechen wir dann, wenn es zu Beziehungen zwischen den verschiedenen Medien in der Weise kommt, wobei Elemente, Formen, Inhalte des einen Mediums in ein anderes übernommen werden. Joachim Paech hat hier die These entwickelt, dass das alte Medium im neuen zur Form werde. Das ist nicht ganz genau, weil es zumeist um Inhalte geht, die auch in den neuen Medien Inhalte sind (Formwerdung eines Mediums gilt im Grunde nur bei der Theaterübertragung im Fernsehen). Die am meisten diskutierte intermediale Form ist die **Adaption**. Intermediale Bezüge können aber auch die Darstellungs- und Präsentationsformen betreffen. Intermedial sind weiterhin Zitate, Anspielungen in einem Medium auf ein anderes Medium, also Verweise, bestätigender und distanzierender Art, parodistisch, satirisch oder ironisch.

2. Von **Transmedialität** in den zwischenmedialen Beziehungen sprechen wir, wenn Strukturen gemeint sind, die in gleicher Weise in verschiedenen Medien vorkommen. So gibt es z. B. erzählende Strukturen genuin in allen zeitbasierten Medien, nicht nur im so genannten Ortsmedium, dem Buch, und hier im Roman. Ebenso sind bestimmte dramaturgische Muster, personale Konfigurationen und anderes mehr in den verschiedenen Medien vergleichbar. In

der amerikanischen Forschung (Jenkins 2006) wird unter Transmedialität auch verstanden, wenn eine Geschichte in einem Medium begonnen wird und in einem anderen fortgesetzt wird. Damit sind vor allem Zusammenhänge zwischen Film, Fernsehen, auch Comic einerseits und dem Internet (Wepisodes, Computerspiele, interaktive Websites etc.) andererseits gemeint. Vor allem im Bereich der amerikanischen Fernsehserien gibt es zahlreiche Formen der Transmedialität, handelt es sich doch hier auch immer um große Erzählkomplexe.

Transmediale und intermediale Aspekte gehen miteinander häufig Verbindungen ein. Bestimmte Erzählformen, die die Literatur, also z. B. die Novelle oder der Roman, ausgebildet haben, lassen sich in den narrativen Strukturen des Films deshalb leichter abbilden, weil sie bereits auf der Grundlage der filmischen Narration aufbauen können. Hier haben wir es mit Relationen zwischen den Medien zu tun, die die Ästhetik ihrer Produkte betreffen.

Beziehungen zwischen den Medien können jedoch auch außerhalb dieser ästhetischen Relationen bestehen, wenn sie in der Regel in den Außenverhältnissen der Medien, also z. B. in deren Ökonomie oder auch in ihrer Politik, verankert sind. Crossmedia-Beziehungen also, wenn durch einen Zeitungsartikelserie auf eine Fernsehserie aufmerksam gemacht wird und für einzelne Vorgänge in der Fernsehserie Parteinahmen propagiert werden (z.B. durch *Bild* für einzelne Protagonisten in Casting Shows wie *Deutschland sucht den Superstar*), oder Musiktitel einer Fernsehserie auf einer CD vermarktet werden, im Internet eine Fan-Site errichtet oder ein Blog installiert wird. Hier wird üblicherweise von **Crossmedialität** gesprochen, weil es vor allem um Verwertungsaspekte geht.

Crossmedial sind letztlich auch die Kino-Fernseh-Koproduktionen, wie sie gerade auch im fiktionalen Film der 1970er Jahre institutional abgesichert entstanden zur Blüte des Neuen deutschen Films

im Kino geführt haben und heute zwischen 70 und 80 Prozent der deutschen Kinofilmproduktion ausmachen. Dazu kamen Anfang der 1980er Jahre die so genannten Theaterfilme hinzu, die als Theater-, Film- und Fernseh-Koproduktionen von Stein (*Sommergäste*), Bondy (*Das weite Land*), Neuenfels (*Heinrich Penthesilea von Kleist, Die Familie oder Schroppenstein*) und anderen hergestellt wurden. [Bei den nach 2000 von der ZDF-Theaterredaktion produzierten Theaterfilmen (*Frühlings Erwachen*, 2009; *Kasimir und Karoline*, 2011) handelt es sich dann nicht um derartige Drei-Medien-Produktionen, sondern um Dramenadaptionen auf filmischer Basis für das Fernsehen.] Bei der Crossmedialität geht es nicht mehr primär um die Formen der Implementierung des einen Mediums in ein anderes, sondern um Formen der zwischen-medialen Beziehung, die gegenüber den tradierten Adoptionsformen einen avancierten Status erreicht haben und auf den medienkonvergenten Entwicklungsstufen der heutigen Medien-gesellschaft in unterschiedlicher Ausgestaltung anzutreffen sind.

Der Medienwechsel und seine Funktionen

Wesentlicher Grund für den Rückgriff audiovisueller Medien auf bewährte Inhalte und Formen der Literatur ist, dass diese in ihrer jahrhundertelangen Tradition einen großen Bestand an Stoffen angehäuft haben, der in der Form von Büchern leicht zugänglich und verfügbar ist. Diesen Bestand als mögliches Stoffrepertoire in Form von Verfilmungen, Hörspielfassungen und Fernsehfilm-adaptionen umzusetzen, war und ist im Sinne der Produktions vereinfachung bei den audiovisuellen Medien offenbar nahe liegend. Denn diese Stoffe hatten sich in der Buch- und auch Theaterproduktion in der Regel als erfolgreich bewährt und sie versprachen und versprechen auch in den neuen medialen Fassungen Erfolg. Von Medienwechsel und Literaturadaption ist

deshalb nur dann die Rede, wenn es sich bei den adaptierten Texten um bereits publizierte, in der literarischen Öffentlichkeit bereits bekannte und – in der Regel auch durch einen – im Literaturbetrieb – bekannten Autorennamen handelt. Die Verwendung von narrativen Formen, Erzählmustern, Darstellungsformen, die in der Literatur vorkommen, haben oft im Film, im Fernsehen und in anderen visuellen und audiovisuellen transmediale Äquivalente. Damit sind in der Regel nicht Adaptionen gemeint.

Verallgemeinernd gesagt: Die medialen Wechselbeziehungen zwischen den Medien haben, neben den allgemeinen Funktionen der Medieninnovation der Vereinfachung, Beschleunigung und Verbilligung, ihre Ursache vor allem im medialen Mangel an eigenständigen erfolgreichen Inhalten, an Stoffen, die von großen und größeren Publikum geschätzt werden. Bei den sich explosionsartig ausweitenden medialen Angebotsflächen in den letzten Jahrzehnten bestand und besteht deshalb weiter ein ständiger „Programmhunger“.

Interessanterweise hat diese Produktionspraxis, die auf einem Mangel beruht, in den traditionellen Adaptionstheorien dazu geführt, dass im kulturellen Feld die Adaption als ein Mangelprodukt verstanden wurde: als ein gegenüber dem komplexen, hoch stehenden literarischen Original galt die Adaption lange Zeit als ein mangelhaftes, mediales Derivat. Hinter solchen Auffassungen standen Konzepte kultureller Hierarchisierungen und Wertungen, die sich gegen die jeweils neuen Medien und deren Adoptionspraktiken wandten. Sie gingen in der Regel von den kulturellen Eliten aus, die mit solchen Distinktionen ihre Deutungshoheit über die Kultur schützen wollten. Sie hat es in den Kulturdebatten der Medien mehrfach gegeben.

Das literarische Reservoir wird heute weiterhin, wenn auch oft verdeckt, genutzt, doch hat die Literatur als Stofflieferant für die

audiovisuellen Medien an Bedeutung verloren. Das hat mehrere Ursachen.

1. Von der großen Literatur der Vergangenheit sind die meisten auch heute noch erfolgreichen Stoffe bereits mehrfach adaptiert worden, für ihre Neuverfilmung („Remake“) bedarf es eines aktuellen Interesses. Vielfach sind die bereits einigermaßen erfolgreichen filmischen oder televisuellen Adaptionen selbst wiederum Ausgangspunkt für neue Produktionen geworden, sodass sich die einfachen Medienhierarchien, hier Literatur, dort die populären Medien wie Film und Fernsehen, auflösten.

2. Die aktuelle Gegenwartsliteratur erweist sich für eine audiovisuelle Adaption oft als sperrig, weil sie sich in ihrer Literarizität konträr zu den Erzählformen des Fernsehens verhält. Gerade die literarische Moderne verstand und versteht Literarizität als eine Texteigenschaft, die nicht in audiovisuelle Medien transponierbar sei.

3. Eine Ausnahme bildet hier die Populärliteratur, die oft auch schon mit Blick auf eine mögliche mediale Verwertung hergestellt wird. Dabei ist auffällig, dass sich hier zwei Bewegungen feststellen lassen: Zum einen die Bewegung von den populären Romanen aus, deren mediale Adaption (häufig Verfilmungen) von den Verlagen betrieben wird, mit dem Gedanken, den Buchabsatz des Bestsellers durch die Bekanntheitssteigerung über eine Verfilmung weiter zu steigern. Zum anderen von den Medien, also dem Fernsehen vorrangig aus, die ihre neuen Stoffe, häufig Fernsehserien, gleich quer über verschiedene Medien hinweg konzipieren, also neben den Fernsehfolgen auch Hefte, Buchfassungen, Kinofilmfassungen, Internetfolgen („Wepisodes“) von vornherein planen, um damit eine größere emotionale Einbeziehung des Publikums (involvement) zu erreichen und damit das Publikum stärker an die Kette solcher Medienprodukte zu binden. Vor allem in der amerikanischen Fern-

sehserienproduktion (*Star Wars, Lost, 24*) werden solche Konzepte unter dem Begriff des „transmedia storytelling“ verfolgt.

Grundsätzlich wird deshalb die mediale Adaption von Literatur dadurch in Frage gestellt, dass

4. sich in der Medienkonkurrenz der vielen Programme und Angebotsplattformen differenzierte Programmprofile herausgebildet haben, die mit ebenso differenzierten Nutzererwartungen korrespondieren. Dadurch müssen sich die erforderlichen Inhalte mehr und mehr passgenau in detaillierten Formatvorgaben und audiovisuellen Angebotsformen einfügen. Gerade die Gegenwartsliteratur verweigert sich häufig solchen popularisierenden televisuellen Darstellungs- und Erzählweisen.

5. Außerdem sind im Fernsehen andere Formen entstanden, die sich als medienübergreifend verstehen und den Medienwechsel in neue Formate integriert haben: die so genannten „hybriden Formen“ im Fernsehen, die sich aus Alltagsformen der zwischenmenschlichen Kommunikation ableiten und bei Erfolg in einem Medium auch in anderen Medien präsentiert werden. Diese werden heute häufig von vornherein crossmedial geplant.

6. Zunehmend wird bei den Produktionen der Medienkonzerne von Content Management gesprochen und davon, Inhalte von vornherein so zu produzieren, dass sie in unterschiedlichen Medienformaten einsetzbar und verwertbar sind. Die Fortsetzungsstory in der illustrierten Gazette soll gleich so formuliert werden, dass sie als Exposé oder Treatment für eine Fernsehserie verwendbar ist, der Begleittext einer Sendung so, dass er als PR-Info an die Zeitungsredaktionen hinausgehen kann, als Kommentar im Fernsehmagazin und als Beipackzettel für die CD oder DVD genutzt werden kann. Eine solche Produktion erfolgt in der Regel außerhalb jeder literarischen Produktion. Bisher funktioniert ein solches Content Management jedoch nur begrenzt.

Die Literaturadaption in den audiovisuellen Medien

Die Adoptionspraxis im Fernsehen muss im Kontext mit der des Kinofilms und des Hörspiels gesehen werden, dort hat sie ihre Vorläufer. In der deutschen Filmproduktion wird der Anteil der offen ausgewiesenen und der verdeckten Literaturverfilmungen für die Zeit bis etwa 1960 im Schnitt auf etwa 50 bis 60% geschätzt, heute liegt er – nach Stichproben – bei ca. 30-40%. Im bundesdeutschen Fernsehen lag der Anteil der Fernsehspiele bzw. Fernsehfilme nach literarischen Vorlagen in den 1950er Jahren bei ca. 80%, in den 1960er Jahren bei etwa 60% und in den 1970er Jahren bei ca. 40% (Hickethier 1980), wobei sich dieser Anteil dann in den folgenden Jahrzehnten weiterhin leicht absenkt, so dass er heute – hier kann ich mich nur auf Stichproben beziehen – bei ca. 20 bis 25% liegen dürfte (vgl. auch Schanze 1996).

Die funktionalen Gründe für diesen hohen Anteil in den Anfangsjahrzehnten sind bereits genannt worden. Wenn wir uns die Situation in den 1950er Jahren bei dem damals jungen Medium Fernsehen anschauen, dann bestand in den Redaktionen, die für fiktionale Angebote, also Fernsehspiele, zuständig waren, eine Unsicherheit darüber, was denn nun als fiktionale Form dem Medium Fernsehen eigentlich adäquat sei und was man dem Publikum, das sich vor dem Fernseher versammelte, anbieten sollte. Eine Nutzung schon vorhandener Inhalte schien deshalb zwangsläufig.

Da es gleichzeitig sowohl vom gesetzlichen Auftrag zur Programmveranstaltung als auch vom Selbstverständnis der Rundfunkintendanten und vom gesellschaftlichen Diskurs der Fernsehkritik über das Fernsehen her ein bildungsorientiertes Leitbild für das Medium gab, griff man – wie selbstverständlich – zu dem schon vorhandenen anerkannten und unumstrittenen kulturellen Repertoire an Inhalten, also denen der als bildungsrelevant und kulturell hochstehend geltenden Literatur, sowohl im epischen als auch im drama-

tischen Bereich. Der Literaturverfilmung im Fernsehen wurde eine nobilitierende Wirkung zugesprochen, die nicht nur dem Fernsehspiel zugute kommen sollte, sondern dem Fernsehen insgesamt. Das gilt in gleicher Weise für den deutschen Kino-spielfilm der Tonfilmzeit seit den frühen 1930er Jahren.

Im Fernsehen wurden dementsprechend Literaturverfilmungen auch in den Programmankündigungen besonders ausgewiesen, ja sie galten als Highlights der Programmgestaltung. War das Fernsehspiel, so der damalige Fernsehtheoretiker Gerhard Eckert, die „Krönung des Fernsehens“ (Eckert 1953), so galt die Fernseh-adaption von großer Literatur als die Krönung der Krönung – auch wenn Fernsehtheoretiker wie Eckert sich genuin geschaffene Fernsehwerke, eben die so genannten Originalfernsehspiele, stärker wünschten. Umgekehrt wurden Fernsehkritik und Literaturwissen-schaft nicht müde darin, Verfilmungen von großer Literatur kritisch zu sehen, sie an ihrem Bild von dem jeweiligen Werk zu messen und deshalb in der Literaturadaption generell vor allem eine Verhunzung der Literatur zu sehen.

Man hätte auch anders verfahren können, z. B. wie es in der frühen Stummfilmzeit vor 1920 gewesen war, in der die Filmproduzenten bei der seriellen Produktion von kürzeren Kino-spielfilmen auf die populäre Heftchen- und Kolportageliteratur zurückgegriffen haben, insbesondere bei der Produktion von Kriminal- und Abenteuerfilmen. In diesen Jahren ging es den Kino-produzenten um den schnellen ökonomischen Erfolg. Die gesell-schaftliche Anerkennung war anfangs weniger wichtig, sie gewann erst an Bedeutung, als es zu heftigen Kontroversen zwischen den Medienbranchen von Literatur und Theater auf der einen und dem Kino auf der anderen Seite kam. Die „Schundfilmdebatte“ machte deshalb eine Nobilitierung des neuen Mediums notwendig und dazu verhalf die Verwendung von hochstehender Literatur als Grundlage von Filmdrehbüchern. Damit forderte die Literaturver-

filmung aber auch die Kultureliten heraus, die in dem populären Kino einen Ort der Trivialisierung des Geistigen sahen.

Der Film und später auch das Fernsehen war populärer als die Literatur, die visuellen Medien banden sowohl in der Nutzung durch breite Publikumsschichten als auch in den gesellschaftlichen Debatten sehr viel Aufmerksamkeit an sich. Im Effekt einer langfristigen Auswirkung auf die Kultur führte der Medienwechsel – von Literatur zum Film sowie zu den weiteren Medien, die sich daran anschlossen – zu einer Verwischung der Grenzen zwischen dem Populären und dem Elitären, zu einer Nivellierung der Differenzen zwischen der niederen und der hohen Kultur. Erhöht wurde die Durchlässigkeit zwischen den Kulturen und die Zugänglichkeit kultureller Manifestationen – in den neuen medialen Formen – für breitere Schichten erweitert.

Der quantitative Rückgang der Literaturadaptionen und der Theatermitschnitte im Fernsehen seit den 1970er Jahren verlief unterschiedlich. Die Literaturadaptionen im Fernsehspiel nahmen seit Beginn der 1960er Jahre ab, wurden in den 1970er Jahren jedoch zu einem besonderen Ereignis der Fernsehfilmproduktion. Literatur wurde „als Dokument seiner Zeit“ gelesen und die Adaptionen oft mehrteilig verfilmt. Egon Monks *Bauern, Bomben, Bonzen* (1973) nach dem Fallada-Roman und *Geschwister Oppermann* (1982) nach Feuchtwanger oder *Die Bertinis* (1988) nach Ralf Giordano gehören dazu, auch Dieter Meichsner/Rolf Hädrichs *Der Stechlin* (1975) nach Fontane und Hädrichs *Fischkonzert* nach Halldor Laxness (1973) gehören dazu, und viele andere.

Basis war eine filmische Produktion, die viele Außenaufnahmen ermöglichte und sich damit deutlich vom Bühnenspiel der Innenräume des zuvor vor allem gepflegten elektronischen Fernsehspiels abhob. Theater im Fernsehen dagegen blieb deutlich dem theatralen Spiel im Studio, im Theaterraum und den Codes des Theaters verhaftet. Es erschien in einem Medium, das sich zu-

nehmend filmischer Mittel bediente, als etwas Anderes, Fremdes. Die Filmisierung betraf viele Bereiche der Fiktion im Fernsehen (Kinofilme, amerikanische Fernsehserien, Dokumentarfilme, Fernsehfilme) und prägte damit auch die Wahrnehmung der Zuschauer in starkem Maße.

Die Gründe für den Bedeutungsrückgang der Literaturadaptionen im Fernsehen sind vielfältig. Seit den 1960er Jahren war es das Hervortreten von Autoren, die jetzt auch direkt für das Fernsehen schrieben, dann aber vor allem seit den Mitte der 1960er Jahre die Filmisierung des Fernsehspiels und damit die Öffnung der Fernsehfiktion für zahlreiche Regisseure, die nun auch unter dem Konzept des Autorenfilms (der ja letztlich ein Regisseurfilm ist) verstärkt für das Fernsehen arbeiteten. Seit Mitte der 1980er Jahre war vor allem die neue Konkurrenz innerhalb des eigenen Mediums entscheidend, dem sich das öffentlich-rechtliche Fernsehen als Hauptakteur in Sachen Literaturadaption ausgesetzt sah: Versuchte es in den ersten Jahrzehnten mit den etablierten Kulturinstanzen wie der Literatur und dem Theater zu konkurrieren und damit seine eigene kulturelle Bedeutung hervorzuheben, so stand es ab Mitte der 1980er Jahre vor allem in Konkurrenz zum privatrechtlichen Fernsehen, das Literaturverfilmungen als verstaubt und antiquiert ansah und stärker auf eine Genreorientierung mit sensationalistischem Anspruch (*Nathalie auf dem Babystrich*) setzte. Die Adaption war für den fiktionalen Fernsehfilm in den 1990er Jahren kein Mittel mehr für die Aufmerksamkeitsgewinnung.

Welche Merkmale lassen sich bei der Transformation der Literatur auf der Ebene der Produkte – unabhängig von allen inhaltlichen Neudeutungen, Interpretationen und Lesarten durch die Mitwirkenden – feststellen? Der schriftsprachliche Text wird als visuell-akustische Handlung von Figuren inszeniert, das Geschehen wird visuell und akustisch veranschaulicht. Die sprachliche Erzählung wird übersetzt in ein visuell Gezeigtes und audiofon Gehörtes.

Die allgemeinen Befunde sind bekannt: Die Handlungsführung wird im Film in der Regel vereinfacht, Reflexionen, Exkurse werden reduziert oder ganz gestrichen. Hier war allerdings der fiktionale Fernsehfilm gegenüber dem Kinospielfilm flexibler, weil das Fernsehen sehr viel leichter mehrteilige Adaptionen mit mehr Erzählzeit produzieren und dem Zuschauer präsentieren konnte als der Kinofilm, auch wenn der Fernsehfilm die damit verbundenen Möglichkeiten lange Zeit nicht sehr extensiv nutzte. Was in der sprachlichen Erzählung eher unbestimmt bleibt und in der Imagination des Lesers in dessen Kopf zur Vorstellung wird, wird in der Audiovision gezeigt und gehört. Diese visuellen und akustischen Informationen brauchen Platz, dafür müssen andere Informationen weichen.

Medienwechsel bedeutet also eine grundlegende Veränderung der ästhetischen Gestaltung. Eine Transformation eines Inhalts von einem Medium in ein anderes ist ohne eine solche Veränderung prinzipiell nicht möglich, ein Wechsel des Mediums hat immer ästhetische Folgen. Schon dass neue Zeichensysteme von Bild und Ton hinzukommen, macht die Differenz unaufhebbar: macht die Adaption zu etwas Neuem, unabhängig davon, dass es einen gleich bleibenden Kern – eine Geschichte, eine Bedeutung, einen Sinn – gibt.

Von daher erscheint auch der seit den 1930er Jahren anhaltende Streit um die Literaturverfilmung, wie sie vor allem von literaturwissenschaftlicher Seite geführt wurde, als müßig. Bei dieser Debatte handelt es sich zu weiten Teilen um eine ohnehin sehr eng geführte Diskussion, die sich fast nur auf den Kinofilm bezieht und den hohen Anteil an Adaptionen in Fernsehspiel und Fernsehfilm kaum zur Kenntnis genommen hat. Noch nicht einmal die Theoriebeiträge zur Literaturadaption im Fernsehen (etwa exemplarisch Hickethier 1980, Schanze 1996) kamen den Adaptionstheoretikern in den Blick.

Dabei war schon in der 1970er Jahren klar: Der Vergleich von Literatur als dem ursprünglichen Kunstwerk und der Verfilmung als minderwertige Fassung, diese Auffassung war im Kern unergiebig, weil sie den Medienwechsel nicht als legitime Form anerkannte, weil am verfilmten Text nur Defizite gegenüber der literarischen Vorlage gesehen wurden, und nicht das, was an anderen ästhetischen Möglichkeiten neu hinzukam (Knilli/Hickethier/Lützen 1976). Werkgetreue Verfilmung, sinngemäße Transformation – auch dieses hilfsweise eingeführten Kategorien änderten wenig daran, dass die Debatte über die Literaturverfilmung vor allem als Verlustdebatte geführt wurde.

Sie hatte allerdings auch prominente Fürsprecher, nicht nur aus literaturkonservativer Richtung. Walter Benjamins Kunstwerk-Aufsatz, der vom Verlust der Aura in der Reproduktion des Kunstwerks, z. B. in einem Druck, sprach, betonte damit ja auch eine Reduktion. Im Grunde handelte es sich um einen Medienwechsel von einem Ölgemälde z. B. zu einem Holzschnitt oder einem Kupfertiefdruck. Das Theorem vom Verlust der Aura hat jedoch zahlreiche Kritik hervorgerufen, nicht zuletzt hat der Kunsthistoriker Peter Burke darauf hingewiesen, dass die Existenz zahlreicher Druck-Reproduktionen die Aura des reproduzierten Werkes eher erhöht, weil es das Werk einer breiteren Öffentlichkeit erst bekannt gemacht habe (Burke 2003: 19). Ähnlich habe auch die Starfotografie zur Aura des Filmstars erst beigetragen, weil sie letztlich deren celebritiy medial vervielfältigt habe (Hickethier 1999).

Die Debatte um die Literaturadaption im Fernsehen hatte dagegen immer auch den Programm-Aspekt als Argument für die Adaption verwendet, hatte in der Adaption, sei es von epischer Literatur, sei es von der Präsentation von Theater, immer auch ein Moment der Demokratisierung von Kultur, von Erleichterung des Zugangs zur hohen Kultur in einem Medium mit Zugang zu einem

breiten Publikum gesehen. Die Debatte um die Adaption interessierte sich für den Aspekt des kulturellen Zugangs und der Popularisierung wenig, weil sie letztlich vor allem vom Einzelwerk und dessen Bewahrung und nicht von einer breiten Vermittlung des Werkes und seiner Inhalte ging.

Eine alternative Perspektive bot Helmut Schanzes Buch *Fernsehgeschichte der Literatur* (Schanze 1996), das auf eine Datenbank von ca. 20.000 Titeln zurückgreifen konnte und dabei den Medienwechsel im Grunde aus einer literaturwissenschaftlichen Perspektive betrachtet. Hier blieb die Adaption selbst Teil der Literatur, was allerdings den Medienaspekt an ihr etwas vernachlässigte.

Das Modell der Akkumulation ästhetischer Werte durch Medienwechsel

Literaturadaption also als neue mediale Fassung eines Stoffes stellt etwas grundsätzlich Anderes dar als ein Verlustgeschäft von der Literatur zu den audiovisuellen Medien. Der Medienwechsel eines Stoffes – und hier gehören neben den Kinofilm-Fassungen auch die Hörspiel-Fassungen, Theateraufführungen (selbst von Stücken, die nach Romanen verfasst wurden), Comics, Computerspiele und noch andere mediale Fassungen eines schriftsprachlichen Textes dazu. Diese Adaptionen eines Textes bilden eine Art Kranz von Lesarten, Deutungen, Variationen um den Ursprungstext herum. Sie stellen Ableitungen und zugleich eigenständige Fassungen dar. Aus ihnen können wieder neue Versionen hervorgehen.

Ein Beispiel dafür kann Fontanes Roman *Effi Briest* sein (hierzu schon früh: Schanze 1976). Als der Roman als Buch 1896 im Berliner Verlag F. Fontane & Co. erschien, hatte er bereits einen Medienwechsel hinter sich, denn der Roman war 1894 bis 1895 in sechs Teilen in der *Deutschen Rundschau* als Fortsetzungsgeschichte erschienen (als „Vorabdruck“). Als Buch erlebte er nicht

nur zahlreiche Auflagen, sondern erschien auch in zahlreichen unterschiedlichen Ausgaben. Seither wurde der Roman allein in Deutschland fünfmal verfilmt: 1939, in der NS-Zeit, unter dem Titel *Der Schritt vom Wege*, Regie Gustav Gründgens; 1955 in der Bundesrepublik unter dem Titel *Rosen im Herbst*, Regie Rudolf Jugert; 1968 in der DDR unter dem Titel *Effi Briest*, Regie: Wolfgang Lüderer; 1974 in der Bundesrepublik unter dem Titel *Fontane Effi Briest* von Rainer Werner Fassbinder und 2009 unter dem Titel *Effi Briest* von Hermine Huntgeburth. Alle Versionen sind, wie anders auch, im Fernsehen mehrfach gezeigt worden und haben dort ein Millionenpublikum gefunden.

Jede dieser Filmfassungen schildert eine andere Sicht auf Effi, erzählt letztlich eine Variation der Geschichte. Alle zusammen geben dem Roman unterschiedliche visuelle, sinnliche Anschauungen, schon allein durch die Schauspielerinnen, die die Figur der Effi verkörpern: von Marianne Hoppe reicht das Spektrum über Ruth Leuwerik, Angelika Domröse und Hanna Schygulla bis zu Julia Jentsch. Jede verkörpert Effi anders, jede stellt die Figur als eine andere dar. Natürlich haben die Regisseure seit Jugert die jeweils vorangegangenen Filmfassungen gekannt, sie wollten die Geschichten in Abgrenzung von diesen jeweils neu und anders erzählen.

Und wir sehen in den Filmen nicht nur die Geschichte von 1894, sondern die jeweiligen Zeiten mit, in denen die Verfilmungen entstanden: bei Marianne Hoppe die NS-Zeit, bei Ruth Leuwerik die Sentimentalität der 1950er Jahre und bei Fassbinder den Autorenfilmgestus der 1970er Jahre. Die Effi von Julia Jentsch erinnert immer auch an die Verkörperung der Sophie Scholl durch sie. Die Schauspielerin trägt über ihre Rollenbiografie zusätzliche Assoziationspotentiale in die Fontaneverfilmung mit hinein, so wie ihre Gestalt der Effi nicht nur das Bild dieser Figur erweitert,

sondern auch das Spektrum der Schauspielerin und in deren weiteren Rollen mit eingeht.

Die Produktionszeit hat sich den Filmen und damit in die Geschichte der Effi Briest eingeschrieben. Dieses Verhaftetsein der Herstellungszeit und ihrer Probleme wird den Betrachtern weniger bei den aktuellen Adaptionen deutlich, sondern vor allem bei den älteren, bei denen ihre Verfilmung in Distanz gerät zum Hier und Heute und damit als Gestaltung in einer bestimmten Zeit besonders sichtbar wird.

Doch es geht nicht nur um Literatur und Fernsehen, nicht nur um verfilmte Literatur. *Effi Briest*, bekanntlich zunächst ein Roman, hat seit 2008/09 auch als Theaterstück zahlreiche Inszenierungen erlebt: im Schweriner Staatstheater (Regie Nils Brück), in Essen und Duisburg (Regie Cilli Drexel), im Volkstheater Rostock, dessen Aufführung das Publikum wiederum im Livestream auf dem Bildschirm per Public Viewing erleben konnte. Es gibt die Geschichte als Hörspiele in mehreren Fassungen und als Hörbuch, in zahlreichen Filmausschnitten, Trailern und Video-Kurzfassungen, z. B. *Effi Briest in 5 Seconds*, weiterhin in mehreren Parodien wie z. B. als *Gute Zeiten, Effis Zeiten* auf YouTube, wo auch Musikvideos (*Effi Briest Music Video, Effi Briest Brooklyn Bowl NYC May 25 2010*) und vieles andere über Effi zu sehen sind. Im Internet existieren weitere Verweise, Bezugnahmen, Kommentare, Kritiken, Dokumentarfassungen über das angeblich wahre Leben der Effi Briest sowie Trailer, Interviews mit den Darstellern. Und natürlich gibt es inzwischen auch zahlreiche digitale Fassungen des Roman-Textes (Online-Versionen) im Netz, auf Textdatenbanken wie z. B. www.gutenberg.org und auf anderen Plattformen.

Es ist also ein umfangreicher Komplex ästhetischer Produkte um die Geschichte der Effi Briest entstanden. Dabei ist die Verfilmung nur eine, wenn auch nicht unwichtige Form des Medienwechsels. Denn der Wechsel von einem in ein anderes Medium selbst übt

bereits einen ästhetischen Reiz aus. Man kann dasselbe oder auch das gleiche Ereignis in verschiedenen medialen Darstellungen erleben und die dabei sichtbar werdende mediale Differenz als ästhetischen Gewinn genießen. Das hat eine lange kulturelle Tradition. Im frühen Film bot die Präsentation des Films innerhalb eines Varieté-Programm einen besonderen Reiz, weil man zuvor eine akrobatische Darbietung körperlich gegenwärtig und *danach* eine ähnliche Version in dem kurzen Filmprogramm am Ende der Varieté-Veranstaltung sehen konnte.

Umgekehrt gab es bis zu Ende der Stummfilmzeit die so genannte Bühnenschau, bei der zu Beginn des Filmprogramms im Kino Schauspieler und anderen Entertainer live vor das Kinopublikum traten und sich in ihrer Körperlichkeit präsentierten. Der danach gezeigte Spielfilm präsentierte sie dann in der zweidimensionalen Projektion in einem fiktionalen Raum. Die erlebte mediale Differenz, die mediale Brechung des einmal in dem einen, ein anderes Mal in dem anderen Medium Gezeigten war ein wichtiges ästhetisches Moment jenes kulturellen Erlebnisses. Dies gilt auch noch heute, wenn auch in übersetzter Form.

Der Medienwechsel ist als kultureller Produktionsprozess sehr viel umfassender zu denken – und die Literaturverfilmung stellt nur eine Form dieses Medienwechsels dar. Ebenso gab und gibt es Comic-Fassungen (vgl. Fassung S. 9) von Filmen und Fernsehserien, Verfilmungen von Comics, Hörspielfassungen (vgl. S. 9) und Romane nach Hörspielen, Comics nach Hörspielen, Filmmusicals nach Theaterstücken, Theaterstücke nach Filmen usw. Medienwechsel sind also heute in alle Richtungen denkbar, sie sind vielgestaltig und mehrdimensional. Die Wiederaufnahme eines Stoffes im gleichen oder anderen Medium ist als eine zentrale Form der kulturellen Wiederaufnahme von tradierten Formen und Inhalten zu verstehen, ist wesentliches Element der kulturellen Selbstverständigung der Gesellschaft. Man kann auch die Bildung von komplexen medialen

Verbundsystemen um ein literarisches Werk herum als Sonderfall der allgemeinen intermedialen Verdichtung von literarischen Stoffkomplexen im Kontext der technischen und ökonomischen Medienkonvergenz verstehen. Denn in den Produktionsprozessen, in denen nicht ein (noch dazu historisch etabliertes) literarisches Werk im Mittelpunkt steht, sondern ein genuiner Medienstoff, gibt es diesen Ursprung in der Literatur nicht mehr, sind die meisten medialen Versionen gleichberechtigte Varianten eines oft auch zeitgleich nebeneinander produzierten Produktzusammenhangs. Da ist der Komplex mit einem literarischen Kern die Ausnahme, bildet den Sonderfall in der digitalen Medienproduktion.

Akkumulationstendenzen und mediale Markenbildung

In zwei Richtungen lässt sich deshalb die Akkumulation von Versionen und Lesarten, Kommentaren und Parodien verstehen:

1. Akkumulation als sinnliche Anreicherung und ästhetische Ausdeutung?

In der medialen Produktion haben sich Formen herausgebildet, die einen Ausgangstext sinnlich ergänzen, ihn in der Anschauung auch konkretisieren, ihn aus den bloß symbolischen Zeichensystemen der Schrift herausholen und ihn realitätsnäher machen, indem sie andere Zeichensysteme, z. B. ikonische Zeichen, verwenden. Der schriftliche Text wird lebendig, die Figuren leben durch ihre Physiognomie, die Handlungsorte erhalten eine identifizierbare Gestalt – auch dann, wenn der Text selbst alle diesbezüglichen Angaben ausspart.

Ein anderes Beispiel. Die berühmte Verfilmung der von Kleist 1808 veröffentlichten Novelle *Die Marquise von O.* die Eric Rohmer 1976 drehte, gibt der Marquise, über deren Aussehen Kleist kein Wort verliert, in der Besetzung durch Edith Clever ein

spezifisches Aussehen, ebenso dem Grafen F. durch die Besetzung mit Bruno Ganz. Die Körperhaltungen, die Bewegungen der Figuren werden in neuer Weise bedeutungstragend, Edith Clever macht die Marquise sinnlich erlebbar. Das Geschehen, das Kleist durch eine Unter-Überschrift „vom Norden in den Süden verlegt“ hat, verlegt Rohmer zurück in den Norden. Er macht aus den italienischen Orten preußische, und Edith Clever tritt in zeitgenössischen Empire-Kostümen auf: Man erinnert sich an Gottfried Johann Schadows Plastik von Königin Luise und ihrer Schwester. Rohmer versinnlicht, veranschaulicht die Geschichte, dabei viele Textstellen wortgetreu erhaltend, aber: Durch die Visualisierung entsteht dennoch eine ganz andere Geschichte (vgl. dazu Hickethier 2010).

Rohmer historisiert den Text und aktualisiert ihn zugleich. Auch hier wiederum – der Film ist inzwischen 35 Jahre alt – sehen wir in ihm nicht nur die Inszenierung einer Geschichte der 1810er Jahre, sondern sehen in den Kleistschen Russen, die die Festung, in der die Marquise lebt, stürmen, nicht nur die französischen Truppen Napoleons, die eigentlich gemeint waren, sondern sehen auch die 1970er Jahre, wenn die Schaubühnen-Darsteller Edith Clever, Bruno Ganz, Otto Sander, dann auch Fritz Lühr und Edda Seippel auftreten. Große Theaterdarsteller, die durch ihre Rollenbiografien die große Theaterzeit jener 1970er Jahre in den Film, in die Geschichte hineinragen. Auch hier liefern die Rollenbiografien weitere Assoziationen. Ich beschränke mich wieder auf den Aspekt der Schauspieler. Edda Seippel z. B. trägt durch ihre Sprechweise ihre Darstellung der Mutter in den Fechner-Verfilmungen von Walter Kempowskis Romanen (*Tadellöser & Wolff*) mit sich („Isses möglich!“), etabliert also zusätzliche Verweissysteme. Bei Bruno Ganz als Grafen F. in Rohmers *Marquise von O.* sucht man in heutiger Sicht nach Bezügen zur Figur von Adolf Hitler, den Bruno

Ganz im *Untergang* von Oliver Hirschbiegel und Bernd Eichinger 2004 gab.

Der Medienwechsel, und darauf kommt es hier an, ist also keine Verlustgeschichte, sondern stellt eine Geschichte der Anreicherung dar, eine der sinnlichen Ergänzung und Erweiterung, eine der Akkumulation von Lesarten und Deutungen, die aus einem Stoff einen ästhetisch angereicherten, vielfältig sich präsentierenden kulturellen Komplex, ein mehrfaches kulturelles Ereignis macht.

2. Akkumulation als kulturelle Markenbildung?

Um einen Ursprungstext hat sich ein Agglomerat von verschiedenen anderen Produkten gebildet, die in einem inhaltlichen – oder etwas weiter gefasst – einem inneren Zusammenhang mit diesem Text stehen. Solch eine Produktansammlung stellt eine kulturelle Marke dar (das wird gern auch als „branded content“ bezeichnet), unter deren Dach sich verschiedene Ausformungen medienkulturell etablieren, die sich in ihrer Präsenz gegenseitig bestärken und stützen. Wer glaubt, dass dies nur ein Phänomen der amerikanischen Fernseh-/Internet-Produktion ist, irrt, auch in Europa gibt es länger bestehende mediale Traditionen einer solchen Hervorhebung.

Dabei ist dieser Zusammenhang längst nicht mehr nur eindimensional, also z. B. zwischen Literatur und Film. Diese Beziehungen sind wechselseitig und vielfältig. Neben der Verfilmung von Literatur hat es spätestens seit den 1930er Jahren in Deutschland immer wieder auch einen Wechsel vom Film zum Buch gegeben. Karl Prümm hat dies einmal einen „weitgespannten Prozess ästhetischer Produktion“ (Prümm 1979) genannt und Werner Faulstich und Ricarda Strobel haben es kurz als „Verbuchung“ (Faulstich/Strobel 1986) bezeichnet: Filme, Fernsehspiele, Fernsehserien selbst haben schriftsprachliche Fassungen herausfordert und

haben sich auch auf dem kulturellen Markt behauptet. Viele andere mediale Adaptionen sind hinzugekommen.

Viele Zuschauer wollten offenbar die Geschichte nach dem Film noch einmal nachlesen und – gegenüber dem flüchtigen Medium des Films – selbst besitzen. Videoausgaben und DVD-Fassungen haben solche Besitzbedürfnisse (und damit eine höhere Verfügbarkeit über das Produkt) inzwischen in größerem Maße leicht gemacht. Aber es geht nicht nur um Besitzformen, um ein verdinglichtes Erlebnis. Es geht auch um andere sinnliche Ansprachen und Deutungen.

Sinnvoll wäre es deshalb, Adaptionen nicht nur mit dem literarischen Text auf Differenzen und Verkürzungen abzugleichen, sondern daraufhin zu befragen, wie sie sich in ihren sinnlichen Anreicherungen ergänzen, aufeinander Bezug nehmen, wie aus der linearen Beziehung Literatur – Film eine netzwerkartige Struktur wechselseitiger Bezüge wird, wie in einer solchen Agglomeration unterschiedlicher Adaptionen sich diese zueinander verhalten, in einen Dialog miteinander treten, wie Effi beispielsweise Eigenschaften der Hoppe und der Schygulla, der Domröse und der Jentsch in sich aufnimmt und zu einer neuen Figur verschmilzt. Werke sind multimedial zu denken, vielgestaltig und damit kulturell lebendig, weil sie eine eigene Geschichte mit sich herumtragen.

Überraschenderweise hat das öffentlich-rechtliche Fernsehen diese Möglichkeit der kulturellen Markenbildung über eine konsequente Distributionspolitik seiner Adaptionen nie richtig ausgenutzt. Es musste dies auch nicht, ökonomische Anreize gab es nicht, und die Fernsehfilm-Macher waren auf den audiovisuellen Märkten auch selten ellenbogenstark. Diese vertanen Chancen der kulturellen Markenbildung im Bereich der audiovisuellen Transformationen lassen sich an einem Beispiel verdeutlichen.

Zwischen 1952 und 2001 hat es ca. 60 Fernsehadaptionen von Werken Friedrich Schillers im deutschen Fernsehen gegeben

(Hickethier 2001). Fast alle Dramen sind mehrfach zu sehen gewesen. Allein von *Kabale und Liebe* gibt es zehn verschiedene Fernsehfassungen in Ost und West seit 1955. Man kann an ihnen den Werdegang des bundesdeutschen Fernsehens beleuchten, wenn Sie an Franz Peter Wirths legendäre *Wallenstein*-Inszenierung von 1962 denken, an Egon Monks *Räuber*-Inszenierung 1968, an Geissendörffers *Don Carlos* -Film oder an die Heyme-Inszenierungen im Fernsehen. Doch merkwürdigerweise hat das Fernsehen diese Bestände seiner medialen Literaturfassungen nicht wirklich genutzt, so dass zumindest einige von ihnen dauerhaft im kulturellen Gedächtnis der Deutschen geblieben wären. Denkbar wären ja z. B. Editionsreihen auf DVD oder anderes.

3. Medienwechsel und kulturelle Markenbildung

Medienwechsel sind ein Phänomen der entwickelten Mediengesellschaft mit ihren vielfältigen medialen Präsentationsorten und Kommunikationsangeboten. Sie dienen zunächst vor allem dazu, Stoffe, Inhalte einem breiten Publikum über die Nutzergemeinschaft eines einzelnen Mediums hinaus bekannt zu machen. Das Fernsehen nahm hier bisher eine zentrale Funktion wahr. Der Wechsel eines Inhalts in ein anderes Medium dient der größeren, auch der längerfristigen Verbreitung, weil solche Medienwechsel häufig in einem gewissen zeitlichen Abstand zueinander erfolgen und damit die aktuelle Präsenz des Stoffes im kulturellen Umlauf der Medienprodukte erhöhen. Wenn wir uns heute auf weitgehend unproblematische Weise innerhalb eines umfangreichen Medienensembles bewegen und dieses in unterschiedlicher Weise nutzen, ist es ebenso selbstverständlich, dass wichtige Inhalte an mehreren medialen Orten auftauchen, dort zumindest angesprochen und verhandelt werden.

Natürlich kommt es nicht bei allen einzelnen Medienwechseln zu einer kulturellen Akkumulation. Nicht alle Adaptionen

überdauern den zeitlichen Kontext ihrer Entstehung. Ganz offensichtlich sind es nur bestimmte Texte, die zu einer solchen Fülle von medial unterschiedlichen Neuschöpfungen geführt haben und führen. Es handelt sich dabei um Geschichten, die offenbar wesentliche Probleme des menschlichen Zusammenlebens darstellen. Grundkonflikte, letztlich Geschichten, die über den Plot selbst hinaus Bedeutung erlangen für den Zustand einer Gesellschaft, die letzten Endes Mythen liefern.

Medienwechsel eines Stoffes können deshalb zum Indiz für dessen Bedeutung innerhalb eines kulturellen Kontextes werden. Gerade eine erhöhte Zahl solcher Transformationen signalisiert deshalb die Stellung eines solchen Inhalts innerhalb eines wie auch immer sich zu bestimmenden kulturellen Kanons. Medienwechsel haben deshalb auch eine kulturelle Index-Funktion.

Nun ist dies – um es am Ende noch einmal zu betonen – kulturgeschichtlich nicht wirklich neu. Umso erstaunlicher ist es, dass dieser Umstand in den Adaptionstheorien bislang kaum eine Rolle gespielt hat. Doch Kultur besteht letztlich aus der Weitergabe, Wiederholung, Neuformulierung von bestimmten kulturellen Inhalten, die für die Gesellschaft für wichtig gehalten werden. Diese Wiederholung und Neuformulierung bedeutete oft, aber nicht immer auch einen Medienwechsel. Allein – um nur ein Beispiel zu nennen – Daniel Defoes Geschichte des *Robinson Crusoe* wurde in Buchform seit Beginn des 17. Jahrhunderts mehr als tausendmal neu verfasst, adaptiert und variiert (Hickethier 1976). Zusätzlich kommen Fassungen in fast allen anderen Medien hinzu. Die großen dramatischen Stoffe wie z. B. die Geschichte von *Romeo und Julia* wurden ebenfalls in immer wieder neuen Versionen dargestellt und inszeniert. Und jeweils auch in den Medien, die Sinn generieren, also in Film, Fernsehen und Radio.

Mediale Wechsel und die damit verbundenen Produktakkumulationen sind also Momente der kulturellen Überlieferung, sie

sind Erscheinungen der kulturellen Traditionsbildung und der jeweils aktuellen kulturellen Praxis. Sie sind Elemente der Fortschreibung von Kultur und der kulturellen Erinnerung.

Das Fernsehen steht als eine zentrale Schaltstelle und Transformationsagentur immer noch im Zentrum der Entwicklung, weil es selbst bereits einen ungeheuren Fundus an Transformationen erzeugt hat und für den Medienwechsel Modelle und Muster auch für neue Medien und neue Transformationen liefert. Medientransformationen, die einmal aus einer Situation eines Mangels heraus entstanden sind, sind heute Zeichen des kulturellen Überschusses.

Literaturverzeichnis

Burke, Peter. 2003. *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen*. Berlin: Wagenbach.

Eckert, Gerhard. 1953. *Dramaturgie des Fernsehens*. Emsdetten: Lechte.

Faulstich, Werner & Ricarda Strobel. 1986. „Verbuchung“ als medienästhetisches Problem. In *Medien und Kommunikationswissenschaft* 45, Siegen.

Hickethier, Knut. 1976. Robinson und Robinsonaden in den literarischen Medien – Nachahmung, Adaption, literarische Verwertung. In Friedrich Knilli, Knut Hickethier & Wolf Dieter Lützen (Hg.): *Literatur in den Massenmedien. Demontage von Dichtung?* München: Hanser, 61-88.

Ders. 1980. *Das Fernsehspiel der Bundesrepublik. Themen, Form, Struktur, Theorie und Geschichte, 1951-1977*, Stuttgart: Metzler.

Ders. 1989. Der Film nach der Literatur ist Film. Volker Schlöndorffs „Die Blechtrommel“ (1979) nach dem Roman von

- Günter Grass. In Franz-Joseph Albersmeier & Volker Roloff (Hg.). *Literaturverfilmungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 183-198.
- Ders. 1999. Der Schauspieler als Produzent. Überlegungen zur Theorie des medialen Schauspielens. In Heinz-B. Heller / Karl Prümm / Birgit Peulings (Hg.). *Der Körper im Bild: Schauspielen - Darstellen - Erscheinen*. 1999. Marburg: Schüren Verlag [Schriften der GFF 7], 9-29.
- Ders. 2001. *Schiller und das Fernsehen*. Vortrag im Rahmen der Veranstaltung „Schiller und die Medien“. Marbach 14.11.2001 (unveröffentlichter Text).
- Ders. 2009. Mediatisierung und Medialisierung der Kultur. In Maren Hartmann & Andreas Hepp (Hg.): *Die Mediatisierung der Alltagswelt*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 81-92.
- Ders. 2010. „Haha, die Marquise von O.“. In Hans-Peter Rodenberg (Hg.). *Das überschätzte Kunstwerk*. Berlin/Münster: LIT, 125-140.
- Ders. 2011a. Medienkultur im Wandel. In Werner Faulstich (Hg.). *Die Kultur des 20. Jahrhunderts im Überblick*. München: Wilhelm Fink, 221-239.
- Ders. 2011b. Kultur im Umbruch. In Hedy Graber et al. (Hg.). *Kultur digital. Begriffe, Hintergründe, Beispiele*. Basel: Merian, S. 17-36.
- Hölig, Sascha, Hanna Domeyer & Uwe Hasebrink 2011. Souveräne Bindungen. Zeitliche Bezüge in Medienrepertoires und Kommunikationsmodi. In M. Suckfüll; H. Schramm; C. Wünsch (Hg.). *Rezeption und Wirkung in zeitlicher Perspektive*. Baden-Baden: Nomos.
- Jenkins, Henry. 2006. *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.

Knilli, Friedrich, Knut Hickethier & Wolf Dieter Lützen (Hg.). *Literatur in den Massenmedien. Demontage von Dichtung?* München: Hanser.

Prümm, Karl 1979. Vom Buch zum Fernsehfilm (und umgekehrt). Varianten der Literaturverfilmung. In Helmut Kreuzer & Karl Prümm (Hg.). *Fernsehsendungen und ihre Formen*. Stuttgart: Reclam, 94-114.

Schanze, Helmut. 1976. Fontane Effi Briest. Bemerkungen zu einem Drehbuch von Rainer Werner Fassbinder. In Friedrich Knilli, Knut Hickethier & Wolf Dieter Lützen (Hg.) *Literatur in den Massenmedien. Demontage von Dichtung?* München: Hanser, 131-139.

Schanze, Helmut (Hg.). 1996. *Fernsehgeschichte der Literatur. Voraussetzungen – Fallstudien – Kanon*. München: Fink.

Seibert, Peter (Hg.). 1990. „...und heute ins Theater?“ *Fernsehtheater in der Diskussion (1953-1989)* [Arbeitshefte Bildschirmmedien 23]. Siegen.

Die Erfindung der Literaturverfilmung durch das Fernsehen

Helmut Schanze

I. Vorfragen

Die Themen Literaturverfilmung und „Theater im Fernsehen“ sind die Themen der ersten Stunde der Fernsehgeschichte in Deutschland. Als „Vorspiel“ des Fernsehens wurde das *Vorspiel auf dem Theater* aus dem *Faust*, 1. Teil von Johann Wolfgang von Goethe gegeben. Eine Filmaufzeichnung in Resten ist erhalten.¹ Was aber trieb, vor allem in den 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts, das neue Fernsehen zu den alten Medien: Buch und Theater? Das damals gar nicht mehr so neue Medium brauchte Inhalte. Der Inhalt des Fernsehens schlechthin ist – Film. In einer großen Geste aber verweigerte der Film dem Fernsehen zunächst jeden Meter. Als Königsweg erschien die Eigenproduktion, das anspruchsvolle Fernsehspiel für den Abend und, später, die unterhaltende, in den USA gekaufte Fernsehserie für den Vorabend. *Onkel Otto* und die *Mainzelmännchen* agierten am Vorabend, unterstützt von den Helden und Heldinnen der Serien. Zwischen dem Vorabend mit Werbung und dem seriösen Hauptprogramm – später Prime Time genannt gab es Nachrichten mit aktuellen Filmeinspielungen, die *Tagesschau* und wiederum später, die *Heute*. Privat-kommerzielle Konkurrenz war (noch) nicht in Sicht.

Aber die Frage war und ist bis heute: Welche Bedeutung gewinnt dabei das Verfahren der Verfilmung von Literatur, kurz: die Literaturverfilmung? Wie kommt es zum typisch deutschen Sonderweg einer Fernsehliteraturverfilmung, um nur einmal dieses Wortungetüm zu gebrauchen, wo doch die Verfilmung von Literatur international der Normalfall ist, wie auch die Nutzung der Produkte der Filmindustrie durch die Television? In der Folge soll diesen Fragen in aller Kürze nachgegangen werden.

¹ Vgl. die Abbildung auf dem Cover des Bandes *Das Fernsehen und die Künste*. (Schanze & Zimmermann 1994)

II. Abbauprodukt ‚Literaturverfilmung‘?

Ende der 20er Jahre hatte Bertolt Brecht das Stichwort vom Film als Abbauproduktion der Literatur vorgegeben. Die Kritische Theorie, namentlich Theodor W. Adorno, hielt, wie man seinen frühen kritischen Studien zum Fernsehalltag in den Vereinigten Staaten entnahm, wenig von den Kleinen Fernsehspielen, sprich, dem anglo-amerikanischen Serials im Kommerzfernsehen.² Film musste gekauft werden, mit den benannten Problemen der Medienkonkurrenz zwischen Kino und Pantoffelkino. Die Hoffnung des seriösen Redaktionsfernsehens öffentlich rechtlicher Prägung ruhte auf einem neuen Fernsehspiel. Es sollte in Einzelstücken und Mehrteilern den Kunstanspruch des neuen Mediums erfüllen, indem es eine Art Wiedergutmachung in Sachen Literatur verfolgte. Was der Film so schamlos nutzte und ausnutzte, sollte nun nicht mehr im Inneren der Produktion verschwinden, sondern offen auf dem Titel stehen. Die neue Gattung des Fernsehspiels nach literarischer Vorlage war geboren – und programmatisch, aus dem wiedererlangten Prestige des Vorgängermediums, dem guten Buch, auch begründet.

Ich zitiere aus einem Rundfunkinterview mit dem Schriftsteller Siegfried Lenz, dessen Roman *Deutschstunde* in einer Fernsehadaption durch Peter Beauvais damals gerade über den Bildschirm gelaufen war. Es ist abgedruckt in einem Band, herausgegeben von Friedrich Knilli, Knut Hickethier und Wolf Dieter Lützen, mit dem bezeichnenden Titel *Literatur in den Massenmedien. Demontage von Dichtung?* Lenz stellt sich gegen die vereinfachte Abbauthese. Er sagt, richtig, kurz und knapp: „Verfilmen heißt doch, auf andere Weise wiedererzählen“ (FNS. 171 bzw. 173). Und dazu: „[...] das Prosaangebot, das Textangebot, ist demokratischer als das Bild.“ An

² Entscheidend für die zukünftige Fernsehpraxis, aber auch die Fernsehforschung bis heute ist, dass er den Gegenstand überhaupt, und erstmals, in einer empirisch fundierten Studie, ohne Wertungsabstinentz, statuierte. (Adorno: 1953a, 1953b, 1954)

die Stelle einer Abbauproduktion trat die Koevolution von Literatur und Fernsehen in einer Literaturgeschichte als Mediengeschichte. Hier hieß es: „Wenn auch die Buch- und Theaterkultur nicht einfach totgesagt werden kann, so werden doch heute (1976) literarische Muster weithin über technische Medien distribuiert. Die aktuelle Diskussion um die Möglichkeiten der Literaturgeschichtsschreibung müsste also, sofern sie Distribution und Rezeption von Literatur mit einbeziehen will, sich einer Fernsehgeschichte der Literatur und des Theaters zuwenden, um den Stellenwert literarischer Muster gegenwärtig und zukünftig bestimmen zu können.“ (Knilli/Hickethier, Lützen 1976, 189)

Als 1983 in Siegen ein DFG-Sonderforschungsbereich mit dem Titel „Ästhetik, Geschichte und Pragmatik der Bildschirmmedien“ gegründet werden sollte, machte Helmut Kreuzer eine für ihn typische Vorgabe: Er schlug vor, die beiden alten Medien, welche die Inhalte, aber auch die Formen für den Film, und ihm folgend, auch das Theater lieferten, in zwei unterschiedlichen Projekten zu bearbeiten: „Theater im Fernsehen“ sollte die performativen Aspekte, die „Fernsehgeschichte der Literatur“ dagegen das engere, auf das Buch bezogene Thema Literaturverfilmung behandeln.

Nach der These der damals geltenden anti-hermeneutischen Wissenschaftstheorie aber führt nicht die Verifikation einer These, sondern deren Falsifikation zu wissenschaftlichen Erkenntnissen. Das Projekt „Fernsehgeschichte der Literatur“ versuchte demnach, die scheinbar paradoxe These: Es gibt keine Literaturverfilmungen, in einem auf 6 Jahre angelegten Teilprojekt zu falsifizieren. Das Projekt lief in der Tat neun Jahre, und die Strategie war, immer mehr Fernsehsendungen zu finden, die auf literarischen Vorlagen beruhten. Zum Schluss waren es etwa 3000 Sendungen, die sich unter dem Rubrum Literaturverfilmung versammeln ließen. Es hätten durchaus noch mehr sein können. Als richtig hatte sich die

These erwiesen: Alle – oder fast alle – Filme, nicht nur diejenigen, die im Fernsehen gesendet werden, sind Literaturverfilmungen.

Die Ergebnisse des Projekts fanden ihren Niederschlag in vier umfangreichen Bänden und einer größeren Zahl an begleitenden Aufsätzen, die hier nicht im Einzelnen referiert werden können. Zum ersten den Band *Das Fernsehen und die Künste* in der fünfbandigen *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland* (Zimmermann & Schanze 1994), dann die *Fernsehgeschichte der Literatur* (Schanze 1996), die *Kinokunst im Zeitalter des Fernsehens* (Roloff, Schanze & Scheuermann 1998) und schließlich den Band *Medienwertung* (Bolik 2001).

Damit, so kann man heute sagen, war die Ausgangsthese weder wissenschaftstheoretisch sauber falsifiziert noch verifiziert. Es ergab sich vielmehr eine neue paradoxe These: Ist kein Film ohne literarisches Muster, so gibt es trotzdem die Gattung der Literaturverfilmung im Fernsehen, mephistophelisch formuliert: ein Teil des Teils, der anfangs alles war. Am Anfang des Films steht das literarische Muster. Das Produktionsverfahren der Verfilmung ist die umstrittene Abbauproduktion, die Demontage von Dichtung. Daraus wird unter den Bedingungen des Fernsehens das Definiens einer Gattung. Die neue These also kann lauten: Die Literaturverfilmung als Gattung, so, wie wir sie heute sehen, ist eine Erfindung des Fernsehens.

Da inzwischen die Frage der reinen Lehre wissenschaftlichen Arbeitens längst zum alten Eisen der Methodenstreitigkeiten gehört, werde ich in der Folge weder eine systematische Widerlegung noch einen systematischen Beweis meiner These antreten, noch sie dekonstruieren, sondern vielmehr die Konstruktivität des Begriffs einer Literaturverfilmung einer Erörterung unterziehen. Das topische Verfahren nennt Gründe und Gegengründe. Es analysiert Argumente und zielt nicht auf endgültige Lösungen, sondern auf Fragen und Begründungen.

III. Gattung Literaturverfilmung im Fernsehen: Thesen und Debatten

Was also waren, genauer, die Gründe für die Erfindung einer Gattung Literaturverfilmung durch das Fernsehen, die theoretisch und produktionspraktisch gesehen, ein Paradox darstellt? Folgende Punkte muss ich in diesem Zusammenhang angehen – wenn das in der Kürze überhaupt möglich ist:

1. Die Epochen der Mediengeschichte des 20. Jahrhunderts sind zugleich Epochen der Literaturverfilmung.
2. Die Mediengeschichte des 20. Jahrhunderts hat das Verhältnis von Literatur und Medien (Medien der Literatur) in 7 zentralen Debatten jeweils neu konfiguriert und erörtert.
3. Folgende 7 Debatten sind, nach Durchsicht des nicht nur von uns gesammelten Materials und seiner kliometrischen Auswertung, anzusetzen:
 3. 1. Die Kinodebatte: Das (der) Kino braucht die Literatur
 3. 2. Die Rundfunkdebatte: Der Rundfunk muss literarisch reguliert und limitiert werden
 3. 3. Die Filmdebatte: Der Film verbraucht die Literatur (Abbauproduktion, B. Brecht)
 3. 4. Die Kunstwerkdebatte: Der Film ist das Kunstwerk für die Massen (Theater der kleinen Leute, Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit)
 3. 5. Die Fernsehspieldebatte (*Vom Prolog zum Fernsehen* zur *Kinokunst im Zeitalter des Fernsehens*): Der Fernsehrundfunk muss nicht nur unterhalten, sondern auch informieren und bilden.
 3. 6. Die Deregulierungs- oder Kanaldebatte. Fernsehen darf Zuschauer an die Werbeindustrie verkaufen - Duales System: Im Seichten kann man nicht ertrinken.

3. 7. Die Digitalisierungs- und/oder Mediendebatte: Der Nutzer wird zum Programmdirektor. Aus den Medien (Media) wird begrifflich das Medium.

Die Erfindung der Literaturverfilmung als Kunstform des Fernsehens (Fernsehspiel) ist in der Fernsehdebatte der 50er bis 70er Jahre zu verorten. Sie nimmt die Argumente der Kinodebatte, der Rundfunkdebatte, der Filmdebatte und der Kunstwerkdebatte auf und konsolidiert sie im Rahmen des Bildungsauftrags des Öffentlich-Rechtlichen Rundfunks. Literaturverfilmungen sind legitimierende und stabilisierende Programme. In der folgenden Kanal- oder Deregulierungsdebatte wird aus dem informierenden, unterhaltenden und bildenden Abendprogramm ein multifunktionales Spartenprogramm. In der Digitalisierungsdebatte wird die Literaturverfilmung endlich zum multimedialen Angebot auf der Digitalen Plattform.

Zu 1. Kinodebatte:

Theoretisch, und nach dem Satz: Was in der Theorie richtig ist, taugt auch für die Praxis, ist eine Geschichte, ein Buch für jeden Film unverzichtbar, nicht nur als Drehbuch. Kein Produzent wird auf ein Projekt einsteigen, von dem er kein Buch hat – es sei denn, er ist selbst dessen Autor und will es schreiben – mit der Kamera. Der unkalkulierbare Sonderfall des Kinos, genannt Camera Stylo, die Kinokunst im Zeitalter des Fernsehens, ist der Horror der Produzenten und der Medienökonomen. Der Kunstanspruch des Films aber konfligiert von Anbeginn an mit der Notwendigkeit der Nutzung literarischer Muster, die als heteronomes kulturelles Kapital gewertet werden. Dies ist der Kern der sogenannten „Kinodebatte“ (Greve, Pehle & Westhoff 1986), die von Anbeginn eine Debatte über die Frage der Funktion des Buchs, der Literatur und ihrer Urheber im Medium Film war.

Über die technischen Abläufe, die Verfahren, bei einer klassischen Filmproduktion muss hier nicht eigens gehandelt werden. Natürlich kann man sich auch an die Bahnsteigkante stellen und die Einfahrt eines Zugs in den Bahnhof filmen. Dann hat man eine Szene, also 1.30 oder ein paar Meter Film, eine Rolle, soviel, wie es das Material an einem Streifen hergibt, aber noch keinen Film. Man kann auch Teile eines Ganzen rückwärts, vorwärts, langsamer oder schneller laufen lassen usw., also Lumière gegen Méliès ausspielen.

Die ersten Film-Streifen hatten, gattungstheoretisch gesehen, keine Ganzheit, und man musste schon eine Neo-Romantik, also eine externe Bedeutungszuweisung betreiben, um daraus einen Film zu machen – kurz, man mutete dem Zuschauer eine produktive Imagination zu. Das Kino beginnt in der Tat subjektiv, im Kopf. Was wird im bewegten Bild gezeigt? Wie wird aus einem arbiträren Bildzeichen ein relativ motiviertes, aus dem Bildzeichen eine Bildsprache? Fährt da bereits eine geliebte Person ab, oder ist dies ein Abschied auf ewig? Oder ist es ein Schrecken, wenn da die ungeheure Maschine auf den Zuschauer zufährt und in letzter Sekunde an uns vorbei? Die Tricksereien und die Zaubereien bei Méliès sind ebenfalls nur Literatur – in den Worten Nietzsches.

Als die Kinematographen daran gingen, seriös zu werden, bedienten sie sich hemmungslos (Hugo von Hofmannsthal) der Literatur, ihrer Muster und ihres ältesten rhetorischen Mittels, der Evidenz. Ich zitiere aus Quintilians *Institutionen*:

Wenn du dagegen das entfaltest, was alles das eine Wort enthielt, dann wird das Flammenmeer erscheinen, das sich über die Häuser und Tempel ergossen hat, das Krachen der einstürzenden Dächer und das aus den so verschiedenen Lärmern entstehende eine Getöse, das ungewisse Fliehen der einen, die letzte Umarmung, in der andere an den Ihren hängen, das Weinen der Kinder und Frauen und die unseligerweise bis zu diesem Tag vom Schicksal bewahrten

Greise; (69) dann die Plünderung der geweihten und ungeweihten Stätten, die Beute, die die Eroberer wegschleppen, deren Umhereilen, um sie einzutreiben, die Gefangenen, die jeder Sieger in Ketten vor sich hertreibt, die Mutter, die versucht, wenigstens ein Kind festzuhalten [...].

So das Drehbuch des antiken Redelehrers zu einem der ersten Großfilme der Filmgeschichte. Der Film macht die Form zu seinem Stoff. Die *hypotyposis* als Grundfigur der Erzählung wird zur Vorschrift, zur Vorlage des Films, zu einem generischen Verfahren.

Die neue audiovisuelle Rhetorik steht unter der Prämisse einer radikalen Transformation der Rede- und Schreibkünste im Kontext der neuen Medien, des am Gedanken mitarbeitenden mechanischen Schreibzeugs (Nietzsche). Der Kanon der Schriftlichkeit der Rhetorik um 1900 wird durch die direkte, aber technisch vermittelte Aufzeichnung, Verbreitung und Wiedergabe durch neuartige Apparate – den Phonographen und den Kinematographen, im Wortsinn erschüttert. Das alte Duopol von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, von Rhetorik und Literatur, die sich wechselseitig bedingen und künstlerisch voranbringen – Literatur ist Wiedergebrauchsrede, ohne schriftlichen Aufsatz sollte man keine Rede halten –, war von der Gutenberg-Erfindung bestätigt und befestigt worden. Der veste Buchstab sicherte die Rede auf alle Zeiten der Haltbarkeit des Papiers und der Bücher durch schiere Masse und Materialität. Auf dem Papier waren die beweglichen Lettern dauerhaft befestigt, gebunden zu Büchern wurden sie verbreitet, beim Lesen wurde die Mündlichkeit im Wortsinn still gestellt, im Vorlesen oder Vortragen wieder ereignishaft hergestellt.

Dieses Duopol von literarischer Sicherung und lesender oder spielender Repräsentation wird um 1900 gebrochen in einer neuen Medienkonstellation, an deren Spitze die technische Audiovision steht. Im Film erhält das Buch, das Lesen und das Theater eine unabsehbare Konkurrenz: Die technische Speicherung und die

Wiedergabe der bewegten und bewegenden Bilder und Töne, in einer neuen technischen Form des Schreibens, Hörens und Sehens – des Phono-Graphen und des Kinemato-Graphen. Phonograph und Film sind Medien des Übergangs, von der Schrift zu den Audiovisionen, mit den Folgen eines nicht plötzlichen, aber als plötzlich erfahrenen Medien-Umbruchs.

Die Kinodebatte folglich handelt vom Schriftsteller und vom Stummfilm, von der Auseinandersetzung der ersten mit der letzten und avanciertesten der Neuen Graphien, der Buchstabenschrift mit der Bewegtbildschrift. Die Phonographendebatte hatte bereits eine literarische Epoche begründet, den sog. Naturalismus und seine phonographische Methode – Kunst gleich Natur - X.

Die Schriftsteller erkennen, dass sie einerseits die notwendige Voraussetzung für Film schaffen, zugleich aber, dass sie, andererseits, im Apparat verschwinden. Das ging ihnen schon so im alten Gesamtkunstwerk, im Theater, und dort vor allem in der Oper. Dort wurden sie zu armen, gleichwohl gut alimentierten Librettisten. Noch konnten sie sich mit dem Satz Dem Mimen flieht die Nachwelt keine Kränze trösten. Mit dem Kinemato-graphenapparat wandert der schreibende Dichter vollends in den Innenraum der Produktion, wird zum Zulieferer deklassiert. Die Schauspielerin dagegen wird aufgehöht zur entfernten Göttin. Der Regisseur wird zum eigentlichen Filmautor. Der Finanzier und Organisator lässt sich als Produzent feiern.

Zu 2. Rundfunkdebatte

Die zweite der großen Mediendebatten des 20. Jahrhunderts, die Rundfunkdebatte, setzt in den 20er Jahren, mit der Verbreitung des Tonrundfunks ein. Sie gibt, in überraschender Weise, den Literaten neue Spielräume. Sie gewinnen die hörbare Sprache zurück. Sie schreiben Hörspiele und – dies ist entscheidend – sie werden als zivilisierende Instanz im Ätherkrieg, im Dschungel der vielen

Radioamateure angesehen. Im Hörspiel sehen sie ihren eigenen, kritischen Auftrag für das Neue Medium, indem sie gleichzeitig aber auch das Potential des Rückbruchs des Mediums in den reinen Lautsprecher diagnostizieren.

Zu 3. Filmdebatte

In den 30er Jahren kommen Bild- und Tontechnik im neuen Kompositmedium Tonfilm zusammen. Der Kunst(werk)charakter des Films jedoch wird weiter in der Reproduktionstechnik des bewegten Bildes vermutet. Die filmische Reproduktion löst sich von der Literatur; deren Demontage wird als Montage produktiv begriffen. Beleg für die Kunstfähigkeit des Films ist für Walter Benjamin die Praxis des avanciert-politischen, sowjetischen Revolutionsfilms, der als Revolution des Films und seiner Verfahren begriffen wird. Die Abbauproduktion wird zur kunstfähigen technischen Reproduktion.

Als Kunst der Revolution wird der Film als Kunst für die Massen in Stellung gebracht. Als Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit wird er zur eigenständigen Kunstform, die neben, ja über den Anspruch einer abgehobenen, mit den Mächtigen kollaborierenden Literatur zu stellen ist. Gleichwohl: der Film wird nun, vom Verfahren her, im Wortsinn literarischer als je zuvor. Das Verfahren der Verfilmung wird, wie dies die französische Filmtheorie der 40er Jahre herausarbeitet, zu einem Verfahren des Schreibens mit der Kamera, das sich grundsätzlich vom Verfahren der kulturindustriellen Verwertung von Literatur löst.

Zu 4. Fernseh(spiel)debatte

Mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs, mit der Etablierung des Fernsehens, kommt es zu einer vierten, für unser Thema zentralen Debatte, welche die Elemente der Kinodebatte, die neue Machtverteilung der Rundfunkdebatte und den kritischen Anspruch

der Filmdebatte aufnimmt: Wie kann, so lautete die Frage, das neue Medium Fernsehen seiner Dienstbarmachung durch die Kulturindustrie entraten? Theodor W. Adorno legte seinen *Prolog zum Fernsehen* als empirische Analyse der von ihm so genannten Kleinen Fernsehspiele – wir sagen heute Serien – an, die ihm nur verkommenen Ausfluss eines universellen, kulturindustriellen Verwertungszusammenhangs sind. Liest man jedoch genauer, so erkennt man das Remedium, den Ansatz der Kritischen Theorie der Rettung, den Adorno in allen seinen Werken ausgearbeitet hat. Rettung meint, unter der Oberfläche die vergessene Substanz zu erkennen. Und diese Substanz ist Literatur, was man Adorno hinreichend, und stets unter Hinweis auf Benjamins These vom Film als Kunstwerk vorgeworfen hat.

Was aber konnte der zentrale kulturelle Inhalt eines neuen, demokratisch verfassten, unabhängigen Mediums sein? Es bot sich an, das Fernsehen im demokratisch legitimierten Raum von Grund auf neu aufzubauen, nicht als Kulturindustrie, sondern als Agentur der Öffentlichkeit. Diese Agentur konnte auf die alten Medienaufgaben verweisen: auf seine informative Nützlichkeit, auf seine unterhaltende Funktion und auf seine die Dinge vorwärts bewegende Funktion, auf das prodesse, delectare und movere der Rhetorik, auf Information, Unterhaltung und Bildung der Rundfunkgesetze. Und dieser Grund konnte nur Literatur sein, die sich dem Apparat verweigert hatte.

Im neuen Rundfunk gewannen die Literaten wieder Leitungsmacht, nach dem Nullpunkt des Deutschen Lautsprechers, als unbestechliche Journalisten, aber auch, als Dichter und Schriftsteller, mit der Gattung Hörspiel, dann mit der Gattung Fernsehspiel. Konzipierte man das Fernsehen als Fernsehrundfunk und als Agentur der Öffentlichkeit, so galten die neuen Rundfunkstrukturen und die legitimierende Funktion der Literatur auch für das neue Medium der Audiovision. Jeder im Hause aber wusste auch, dass

das neue Fernsehspiel produktionstheoretisch Film war. Um aber eine Abgrenzung vom Film zu erreichen und das neue Fernsehspiel im Rahmen der Medienaufgaben zu legitimieren, bot sich das Fernsehspiel nach literarischer Vorlage, kurz, die Literaturverfilmung als Fernsehgattung an. Die neue Gattung spielt mit offenen Karten. Sie benennt die Urheber, sie ist ein Akt der Aufklärung des Filmgeheimnisses und seiner kapitalistischen Struktur. Der Aufruf der Vorlage und ihres kulturellen Kapitals dient zugleich der Stabilisierung des Neuen Mediums. Sie gewinnt eine das Medium legitimierende Funktion.

IV. Literaturverfilmung als Gattung des Fernsehrundfunks

Die Literaturverfilmung als gesonderte Gattung im Fernsehen stellt das alte Medium im neuen aus, sie nutzt – neo-romantisch – dessen Prestige als Bildungsmedium, um sich gegen den Totalitarismus der Bilder und Töne abzusetzen. Die Differenz zwischen Film und Literatur, das im Produktionsprozess abgebaute Buch, erscheint als Merkmal und Ausweis der neuen Fernsehqualität. Fernsehen sollte nicht bloße Abspielstation für Film sein, die Abbauproduktion und damit die gesellschaftliche Entfremdung ratifizierend, sondern eigene Produktion zeigen. Eigenproduktion steht gegen Fremdproduktion, Verfremdung gegen Entfremdung. Das Hörspiel mutiert zum Fernsehspiel.

Literaturverfilmung im Fernsehen meint also nichts anderes als den Versuch einer Wiedergutmachung – ich nutze wiederum bewusst diesen Begriff – dessen, was der Film der Literatur seit der Erfindung des Kinematographen mit seiner industriellen Abbauproduktion angetan hatte. War schon die frühe Frage nach dem Autorenfilm um 1910 eine Frage des Niveaus der Filmproduktion, so wird sie nun um die Frage der Vergewaltigung der Literatur durch die Bilder und deren immanentem Totalitarismus auf eine

neue Ebene des Diskurses gebracht. Texte sind, mit Lenz, demokratischer als Bilder und Töne. Will sich das Fernsehen vor dem universellen Ideologieverdacht retten, so muss es die aufgeklärte-literarische Herkunft seiner Bilder und Töne ausweisen. Mehr noch, will es nicht bloß unterhalten, sondern auch informieren und bilden, so ist die Herkunft der Bilder nicht beliebig. Sie ist anzuknüpfen an den Kanon der literarischen, aufklärenden Welt des Buchs.

Die Programmatik der Literaturverfilmung ist also keineswegs ein beliebiger Einfall der Macher des Programms, welche (wie der Film) nur die Sicherheit im Buch suchen – als Motiv für die Konjunktur der Literaturverfilmung im Zeitalter der Wiedergutmachung nicht auszuschließen – oder bloße Camouflage, sondern der unüberhörbare bzw. unübersehbare Anspruch, in und mit dem Fernsehen etwas Anderes zu machen als das Massenmedium Film, auch ein anderes Fernsehen. Unterstützt wird diese Tendenz durch die Intendanten, die sich als gebildete Literaten, ja als Dichter (wie Friedrich Bischoff und andere) verstanden und in ihrer Arbeit legitimierten.

Das Große Fernsehspiel bedient sich, unabsehbar voller Stolz, legitimiert durch die gesetzlich gesicherten Aufgaben des Rundfunks der literarischen Geschichten. Da vorderhand die von Adorno so heftig kritisierten Kleinen Fernsehspiele, die Soap Operas wegen des noch ausdrücklich ausgeschlossenen Werbefernsehens ohnehin für das Programm nicht in Frage kamen, und trotzdem unterhaltende Inhalte, als Filme und als Show-Sendungen ein Angebot an Bildung nötig machten, wurde Literaturverfilmung der Königsweg des neuen Fernsehens.

Die von uns untersuchten Argumente für Fernsehqualität (im Band *Medienwertung*³) gehen mit einer überraschenden Selbstver-

³ Vgl. in diesem Band den Beitrag von Andrea Scheloske: *Die Bewertung von Literaturverfilmungen*. S. 454-485.

ständlichkeit von der Notwendigkeit der Fernsehsendung mit literarischer Vorlage aus. Die Prominenz des Diskurses um die Literaturverfilmung in den 50er und noch bis in die 80er Jahre ist weniger von der Einsicht geprägt, dass jeder Film eine literarische Vorlage hat, eine Geschichte filmisch erzählen muss, sondern durch den Mehrwert, den die Nennung der Vorlage für das Publikum erzeugt (bzw. programmatisch erzeugen soll). Die wissenschaftliche Einsicht in die Produktionsverhältnisse des Films im Fernsehen (der nie etwas anderes sein konnte und wollte als gut gemachter Film) wird überlagert durch die Ambivalenzen des Begriffs der Verfilmung – der Abbauproduktion einerseits, des Mehrwerts an Bildung anderseits.

Ende der 60er und in den 70er Jahren kam es zu einer scheinbaren Gegenbewegung. Das Fernsehen setzte nicht mehr nur auf die Literaturverfilmung, also auf den Kanon der Literatur und dessen filmischer Adaption, sondern auf die Einsicht, dass Filmen selber eine neue Form des Schreibens sei. Was als Nouvelle Vague, als New British Cinema, als Neuer Deutscher Film, als Gegenprogramm zum industriell gefertigten Hollywood-Kino, Opas Kino begann, wurde, als programmatisches Schreiben mit der Kamera zum Konzept eines Anderen Fernsehens, das neue Geschichten mit der Kamera erzählt und diese nicht mehr den literarischen Kanon quasi entlehnt.

Im eingangs zitierten Sammelband von 1976 erscheinen die Überblendungen zwischen beiden Konzepten: Große Literaturverfilmung ist, wie der Kronzeuge Rainer Werner Fassbinder gezeigt hat, zugleich paradigmatisches Schreiben mit der Kamera. Das Konzept der Literaturverfilmung kommt im neuen Autorenfilm zu sich selber. Dass das Fernsehen hierfür nur eine Nische im Kleinen Fernsehspiel eröffnet, und ansonsten, im Großen, den Filmeinkauf begründet mit den Zuschauerwünschen betreibt, ist eine in Fernsehkreisen, in denen die ehemaligen Produzenten zu Distributoren

mutierten, nicht gern gehörte Wahrheit. Sie kann aber als Vorspiel für jenen Kompromiss gewertet werden, der den Namen Duales System trägt, und der letztlich doch die Annäherung der Systeme in einem Zuschauerfernsehen unterhaltenden Zuschnitts brachte.

Die Erfindung der Literaturverfilmung durch das Fernsehen nimmt die zentralen Argumente der Kinodebatte, der Rundfunkdebatte, der Filmdebatte und der Kunstwerkdebatte auf und konsolidiert sie im Rahmen des Bildungsauftrags des Öffentlich-Rechtlichen Rundfunks. Literaturverfilmungen sind stabilisierende und legitimierende Programme. Sie werden als Gattungen institutionalisiert.

V. Folgedebatten

Zum Abschluss gebe ich nur einige Stichworte zur Geschichte der Gattung in den 80er und 90er Jahren, bis in die jüngste Vergangenheit eines Zweiten Medienbruchs.

In der Kanal- oder Deregulierungsdebatte der 80er Jahre wird aus dem informierenden, unterhaltenden und bildenden Abendprogramm ein Spartenprogramm. In der Digitalisierungsdebatte der 90er Jahre bis heute wird die Literaturverfilmung zum multimedialen Angebot auf der Digitalen Plattform.

Auch in den multimedialen Debatten nach dem Ende des Fernsehens hat die Frage nach der Literaturverfilmung nichts an theoretischer, systematischer und medienhistorischer Brisanz verloren. Sie hat maßgeblich zur Konstruktion einer inhaltlich gefüllten Medienforschung als Mediengeschichte beigetragen.

Die Konjunktur der Arbeiten über Literaturverfilmungen könnte dabei als Nachhutgefecht in der Geschichte ihrer Erfindung durch das Fernsehen gesehen werden. Der kritische Impetus scheint verloren, das kulturwissenschaftliche Paradigma der Populärkultur löst

das Paradigma der kritischen Fernsehtheorie ab und ebnet die Differenz zwischen Geschichte und Geschichten ein.

Die Ideologiegeschichte der Fernsehgeschichte selber, mit ihren Polen der Verfilmung als Abbauproduktion einerseits und als erwünschtes Bildungsfernsehen andererseits, wäre aber danach noch zu schreiben.

Literaturverzeichnis

Bolik, Sybille & Helmut Schanze (Hg.). 2001. *Medienwertung*. München: Fink.

Greve, Ludwig, Margot Pehle, Heidi Westhoff. 1976. *Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm*. Ausstellung und Katalog: Marbach.

Kaes, Anton (Hg.). 1984. *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909 - 1929*. Tübingen: Niemeyer.

Knilli, Friedrich, Knut Hickethier & Wolf Dieter Lützen (Hg.). 1976. *Literatur in den Massenmedien. Demontage von Dichtung?* München: Hanser.

Schanze, Helmut & Bernhard Zimmermann (Hg.). 1994. *Das Fernsehen und die Künste*. [= Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, hrsg. v. H. Kreuzer und Chr. Thomsen 2]. München: Fink.

Schanze, Helmut (Hg.). 1996. *Fernsehgeschichte der Literatur. Voraussetzungen – Fallstudien – Kanon*. München: Fink.

Roloff, Volker, Helmut Schanze & Dietrich Scheunemann (Hg.). 1998. *Europäische Kinokunst im Zeitalter des Fernsehens*. München.: Fink

**Zwischen Kunst und Propaganda.
Adaptierte DDR-Literatur im Fernsehen vor und
nach 1989**

Thomas Beutelschmidt/Henning Wrage

Dieser Text entwickelt zwei Themen: die Literaturverfilmungen im Fernsehen der DDR im ersten Teil, die Verfilmungen von DDR-Literatur nach dem Ende der DDR im zweiten. Beide Teile diskutieren produktionsrelevante (politische, kulturelle und rezeptionsspezifische) Kontexte. Der erste thematisiert zudem Aspekte, die einen historisch abgeschlossenen Forschungsgegenstand voraussetzen (Gesamtgröße des Korpus, Aussagen über die Kanonisierung usw.). Der zweite Teil beschreibt für den – in die Gegenwart offenen – neueren Zeitraum im Wesentlichen zwei Thesen: Erstens, dass das bundesdeutsche Fernsehen eher als Medium der damals missliebigen Autoren gelten muss, denn als Medium der DDR-Literatur selbst; zweitens, dass, bei genauerer Betrachtung, der Versuch die DDR hauptsendezeittauglich zu machen, zu Produktionen führt, die die DDR systematisch delegitimieren – und zwar mit dramaturgischen Mitteln, die denen des DDR-Fernsehens durchaus ähnlich sind.

Literatur im Fernsehen der DDR

Die Programmgeschichte des DDR-Fernsehens war mit dem Schlüsselmedium Literatur untrennbar verbunden (vgl. ausführlich Beutelschmidt & Wrage 2004). Von Beginn an wurde auf existente Textvorlagen zurückgegriffen, deren Adaptionen nicht nur aus Sicht der Beteiligten „zu einem international anerkannten Gütemerkmal des Senders“ (Selbmann 1998: 40) werden sollten. In der Aufbau- und Etablierungsphase des DDR-Fernsehens, die bis zum Ende der 1950er Jahre reicht, stützte sich die Fernsehdramatik sogar fast ausschließlich auf literarische Vorlagen. Das hatte vor allem zwei Gründe: Einerseits fehlte es anfangs vielfach an geeigneten und willigen Kräften, die für die spezifischen Bedingungen des damals live gesendeten Fernsehspiels adäquate Originalszenarien hätten

beisteuern können. Andererseits leistete der Rückgriff auf die Literatur als etabliertes hochkulturelles Medium und ihre Autoren hier wie in der Bundesrepublik und den meisten europäischen Industrieländern einen wesentlichen Beitrag für die Etablierung und Kultivierung des Fernsehens.

Die Möglichkeit, auf einen bereits in publizierter Form vorliegenden Erzählstoff zurückgreifen zu können, bot für die Dramaturgen und Redakteure im DDR-Fernsehen einen weiteren großen Vorteil. Dadurch war bereits die Verträglichkeit des Stoffes mit den Anforderungen der geltenden Kulturpolitik in der Regel geklärt. Denn ein gedruckt vorliegender Text hatte das obligatorische Druckgenehmigungsverfahren durchlaufen; er war mithin abgeschliffen, d. h. kulturpolitisch kompatibel. Zudem konnten die Entscheidungsträger im Partei- und Staatsapparat selbst auf ihnen genehme Buchtitel verweisen oder deren Umsetzung sogar einfordern.

Schon der Start des öffentlichen Versuchsprogramms am 21.12.1952 verwies mit Goethe auf das literarische „Erbe“. Seitdem bestimmten zunächst Einakter mit kammerspielartigem Gestus und in Form illustrierter Rezitationen und Spielszenen die kulturelle Facette des Programms. Ebenso von Beginn an vorhanden waren Buchbesprechungen und Lesungen. Mit der Erweiterung der technischen Basis folgten bald anspruchsvollere Umsetzungen von dramatischen und epischen Vorlagen – gestaltet als Eigeninszenierungen, Studiogastspiele oder Theaterübertragungen aus renommierten DDR-Häusern. Seit Beginn der 1960er Jahre konnten dank der Kooperation mit der DEFA auch aufwändigere Literaturverfilmungen an Originalschauplätzen und mit historischer Ausstattung realisiert werden. So ließ sich mit Hilfe des kinematographischen Repertoires die Angebotspalette nicht qualitativ, sondern im Hinblick auf filmischere Erzählweisen mit mehr visueller Opulenz und

atmosphärischer Dichte auch qualitativ erweitern. Diese – vielfach mehrteiligen – Fernsehfilme mit hohem Production Value und Prestigefaktor beförderten die Reputation des Mediums. Sie erwiesen sich zudem für den Export über die Systemgrenzen hinweg als sehr nutzbringend. Auch die bundesdeutschen Anstalten griffen gerne auf die mit großem handwerklichen Aufwand umgesetzten Literaturverfilmungen zurück. Die Übernahmen begannen schon 1968 (und damit vor der politischen Entspannung durch die späteren Ostverträge) mit dem Fernsehpos *Wolf unter Wölfen* nach Hans Fallada (Regie: Hans-Joachim Kasprzik 1965), dessen Herkunft das ZDF damals jedoch bezeichnenderweise noch verschwiegen hatte. Ihm folgte im gleichen Jahr auf Initiative des damaligen SWF-Programmdirektors Günter Gaus die scharf diskutierte Ausstrahlung von *Irrlicht und Feuer* nach dem Ruhrgebietsroman von Max von der Grün in der ARD (Regie: Heinz Thiel, Horst E. Brandt 1966).

Auf diese Weise konnte das Ostfernsehen allmählich seine frühere Abhängigkeit von Studio und Bühne – will heißen: seine Fixierung auf das intime, handlungarme und dialoglastige Fernsehspiel – abbauen und seinen Kunstanspruch bekräftigen. Selbst wenn bei den Adaptionen von DDR-eigener Gegenwartsliteratur im Einzelfall die hier verhandelten gesellschaftlichen Freund- und Feindbilder weiterhin zu pathetisch aufscheinen und plakative Botschaften manch wirklichkeitsnahe Alltagsgeschichte überlagern, trugen die Auftragsproduktionen doch zu einem sichtbaren Qualitätsschub des Gesamtprogramms bei. Dem Film stand nun ein gleichwertiger Partner gegenüber, der zum Leidwesen des Kinos immer breitere Zielgruppen binden konnte.

Die Adaption der Romane, Erzählungen und Bühnenstücke galt offiziell als „Pflege des historischen Kulturerbes“. Ihre Wirkabsicht bestand laut Partejargon darin, die „Schätze der Literatur aller

Völker mittels der neuen Massenkunst Fernsehen allen Werktätigen vermitteln“ (Anonymus [Fernsehzentrum Berlin] 1955: 30) und „zur gebildeten Nation“ führen zu können – getreu dem Motto: „Die Höhen der Kultur erstürmen heißt, von ihr Besitz ergreifen“ (so der damalige Leiter der HA Dramatische Kunst, hier zitiert nach Heil 1967: 124).

Der häufige Rekurs auf das literarische Erbe verfolgte jedoch keineswegs nur künstlerische Ambitionen oder hehre Aufklärungsziele. Die kulturelle Tradition wurde stets auch politisch instrumentalisiert und diente der historischen Selbstlegitimation: Unter Berufung auf die – wie es hieß – humanistischen, fortschrittlichen und friedliebenden Kräfte von der Reformation über die Aufklärung bis zum bürgerlichen Realismus wollte sich die DDR nach innen als eigenständiger Staat deutscher Nation beweisen, der als „Sieger der Geschichte“ auf der richtigen Seite neben der Sowjetunion steht. Nach außen, in Richtung der Referenz- und Konkurrenzgesellschaft Bundesrepublik, sollte zugleich Überzeugungsarbeit geleistet werden: kommuniziert wurden die moralisch-ethischen Werte eines neuen geläuterten Deutschlands, das angeblich die richtigen Lehren aus der kapitalistischen und faschistischen Geschichte gezogen hatte. Als „eine staatliche politische Institution“ durfte sich das folgerichtig nur bedingt an ideellen Bildungs- und Belehrungswerten oder an gehobener Unterhaltung ausrichten:

Mit den neuen propagandistischen und agitatorischen Möglichkeiten [...] hat [das Programm] die Werktätigen von der Richtigkeit der Politik von Partei und Regierung zu überzeugen und sie für die Lösung der Aufgaben auf dem Gebiete des neuen Kurses zu begeistern und zu mobilisieren. (Nehmzow/ Fernsehzentrum 1954: 1).

Deshalb konnte sich die Auswahl der Autoren nicht nur am europäischen und deutschen Literaturkanon von Hans Fallada bis

Arnold Zweig oder Lion Feuchtwanger orientieren. Um die politisch-operativen Aufgaben bei der Durchsetzung des sozialistischen Gesellschaftsmodells erfüllen zu können, erwiesen sich auch die sogenannten „sozialistischen Klassiker“ nur bedingt hilfreich – was die antifaschistische Exilliteratur oder den vorbildlichen Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller um Hans Marchwitza, Willi Bredel, Karl Grünberg oder Eduard Claudius mit einschloss. International anerkannten Größen wie Bertolt Brecht (mit 24 Inszenierungen), Friedrich Wolf (mit 14) oder Anna Seghers (mit 10) waren zwar ganze Werkreihen gewidmet. Aber auch ihnen wurde mit Skepsis begegnet, wenn sie vor 1945 mit dem Westen in Verbindung gebracht werden konnten oder sich später den obligatorischen Unterwerfungsgesten verweigerten: So etwa Brecht, der sich von Seiten der Partei bereits 1951 mit *Das Verhör des Lukullus* heftigen Kampagnen wegen angeblich formalistischer, kosmopolitischer und pazifistischer Tendenzen ausgesetzt sah.

Die Suche galt also einer eigenen Ankunfts- und Aufbauliteratur als Propaganda nach Plan. Sie setzte sich neben dem traditionellen „Erbe“ jedoch erst allmählich in Folge der forcierten staatssozialistischen Entwicklung nach dem IV. SED-Parteitag und damit zum Ende des Versuchsprogramms Mitte der 1950er Jahre durch. Die repräsentative DDR-Literatur reichte von der Flakhelfer-Generation bis zu den ganz in der DDR sozialisierten Autoren (zur Typologie der Generationen in der DDR siehe Ahbe & Gries 2006). Sie wurde mit Mitteln des „sozialistischen Realismus“ programatisch umgesetzt – jene „staatlich sanktionierte Vormoderne“ (unter Berufung auf Wolfgang Emmerich Seibert 1997: 52), die wenig formale wie inhaltliche Gestaltungsspielräume bot und stattdessen auf die parteiliche Darstellung des „neuen Helden“ verpflichtete und die Identitätsstiftung in das Zentrum rückte. Gleichzeitig bildeten sich inhaltliche Schwerpunkte und Diskurs-

felder heraus, die als moralisch gesättigte „Generalthemen“ das fernsehdramatische Angebot fortan bestimmten. Sie sollten mit ihrem didaktischen Anspruch zu einer ideologischen Selbstversicherung der Gesellschaft ebenso beitragen wie zur systemstabilisierenden Bewusstseinsbildung aller Zuschauerkreise.

Das betraf vor allem

- die spezifische Arbeits- und Lebenswelt der „sozialistischen Menschengemeinschaft“,
- die Kollektivierung der Landwirtschaft,
- die Vergesellschaftung des Industriesektors,
- die Identifikation mit der „Heimat DDR“,
- die Auseinandersetzung mit der imperialistisch interpretierten BRD als eine Frage von Krieg und Frieden,
- der als Gründungsmythos wirksame und überstrapazierte Antifaschismus und letztlich
- die gesuchte Ostintegration, verbunden mit der unantastbaren „Freundschaft zur Sowjetunion“ und der „sozialistischen Völkergemeinschaft“ als Ausdruck des „proletarischen Internationalismus“.

Blieben die oft wenig differenzierten Gegenwartsstücke und Geschichtsbilder auf die DDR-Verbreitung beschränkt, so fanden Verfilmungen für Kinder und Jugendliche auch über die Grenzen hinweg ein Publikum, in denen unterschiedliche Werdegänge der jüngeren Generation immer wieder recht einfühlsam vorgeführt werden: sogenannte „sich entwickelnde Persönlichkeiten“, die sich in einem sozialistischen Umfeld zwischen Selbstfindung und Rollenerwartung bewähren müssen. Diese Sozialisationskonflikte erzählen auf kulturgeschichtlicher Ebene etwas von dem gesellschaftlichen Wertesystem in der DDR und lassen immer wieder

einen Widerspruch zwischen Alltag und Ordnungsdiskurs spürbar werden.

Die Palette der adaptierten Autoren reicht von Dramatikern aus der zweiten Reihe wie Hans Lucke und den vielgespielten Helmut Baierl, Claus Hammel, Rainer Kerndl und Rudi Strahl über Parteigänger wie Otto Gotsche, Günter Görlich, Hedda Zinner oder Harald Hauser bis zu populären Erfolgsschreibern wie Erik Neutsch, Joachim Wohlgemuth, Kurt David, Herbert Nachbar und Eberhard Panitz oder Krimiautoren wie Harry Thürk und Wolfgang Schreyer.

Prominente Namen, die für eine literarisch ambitionierte Handschrift und universelle Themen stehen, findet man im Fernsehen kaum. Zwar haben sich beispielsweise Günter Kunert, Peter Hacks oder Heiner Müller zu Beginn ihrer Karriere aufgrund finanzieller Anreize und einiger Experimentierfreude kurzzeitig auf das neue Medium eingelassen. Ihre und andere Veröffentlichungen waren allerdings später trotz hohem Bekanntheitsgrad immer dann unerwünscht, wenn sie bürgerliche Rechte und Freiheit in der Kunst einforderten oder gar über die Willkür der Einheitspartei nachdachten. Viele Intellektuelle wie Christa Wolf waren darüber hinaus von sich aus lange nicht bereit, einer Verwertung ihrer Texte im Fernsehen zuzustimmen. Spät erst erlebte im Dezember 1989 auch Volker Braun mit dem Theaterstück *Großer Frieden* seine Bildschirmpremiere, nachdem sich die Fernsehdramatik schon einmal Mitte der 1970er Jahre erfolglos um eine Zusammenarbeit bemüht hatte. Deshalb stoßen wir bis zur Wendezeit – abgesehen vom privilegierten Akademie-Mitglied Stephan Hermlin – nur vereinzelt auf ausgewiesene Autoren wie Stephan Heym, Erwin Strittmatter, Günther de Bruyn, Fritz Rudolf Fries, Christoph Hein, Jurek Becker oder Brigitte Reimann und Irmtraud Morgner.

Nach Recherchen unseres Forschungsprojektes „Programmgeschichte des DDR-Fernsehens“ griff der ostdeutsche Sender in seinen knapp 40 Jahren insgesamt auf über 550 Texte aller Gattungen und damit auf fast 300 Autoren zurück, die der DDR zuzuordnen sind. Das entspricht rund einem Drittel aller 1.600 Vorlagen und 891 Autoren aus 45 Nationen (Beutelschmidt 2007).

In den 1960er und 70er Jahren lässt sich partiell noch das Engagement erkennen, eine breite Buchlandschaft abzubilden. Die letzte Dekade hingegen war eher von Pragmatismus und ökonomischem Kalkül, von ideologischer Verunsicherung und Stagnation bestimmt. Das sozialistische Modell ließ sich nach den Worten von Heiner Müller längst nicht mehr als Hoffnung auf das Andere erfahren, sondern als deformierte Realität:

Nicht das Drama des zweiten Weltkriegs, sondern die Farce der Stellvertreterkriege [...]. Nicht die wirklichen Klassenkämpfe, sondern ihr Pathos [...]. Nicht die große Literatur des Sozialismus, sondern die Grimasse seiner Kulturpolitik: den verzweifelten Rückgriff unqualifizierter Funktionäre auf das 19. Jahrhundert [...]. Die Wunde der offenen Grenze. Das Weiterbluten unter dem Notverband. Prag nicht als Trauma, sondern als das Ende des Traumas. [...] Den Utopismus der Opposition. (Müller [1977] 1990: 297f)

Im Kontext der „künstlich stillgestellten Gesellschaft“ (Emmerich 1996: 304) dienten die Literaturverfilmungen kaum noch der Selbstverständigung über den gesellschaftlichen Ist-Zustand, der sich nun immer öfter unabhängig vom parteipolitischen Diskurs entwickelte. Ihnen war der produktive Veränderungswille früherer Tage abhanden gekommen, der einstige revolutionäre Elan war zu einem romantischen Leitbild verkommen. Insgesamt lässt das Genre gegen Ende eine Art Entpolitisierung erkennen, während es in den

Jahren zuvor eher von einer Überpolitisierung gekennzeichnet war. Die gedankliche wie künstlerische Interessenverlagerung auf geschichtliche Sujets lässt sich als defensive Ausweichstrategie interpretieren – eine „Art Flucht aus der Gegenwart“ (Selbmann 1998: 253), mit der aktuelle Bezüge im – so Hans Bentzien – „historischen Gewand“ verhandelt wurden. Die bereits emanzipierte DDR-Literatur bildete das Fernsehen somit kaum mehr ab. Diese hatte nicht nur Tabus wie Misswirtschaft, Militarisierung und Umweltzerstörung aufgegriffen; sie hatte sich auch den existentiellen Grundsatzfragen nach Selbstbestimmung, Gleichberechtigung oder Toleranz zugewandt und in der Entfremdung, der Vereinsamung oder im persönlichen Scheitern die Grenzen der bürokratisch durchrationalisierten und ergebnisorientierten Gesellschaft aufgezeigt.

Nur vereinzelt – und meist erst nach harten Auseinandersetzungen – können noch kritische, auf Partizipation angelegte Gegenwartsstoffe durchgesetzt werden: So u. a. im Neubaumilieu die Reihe *Einzug ins Paradies* nach Hans Weber (Regie: Achim und Wolfgang Hübner 1982/87) oder der umstrittene Schulstoff *Zwei leere Stühle* nach Erik Neutsch (Regie: Georg Schiemann 1982/87). Neben mehr oder weniger routinierten Fernsehfilmen mit dem Fokus auf verschiedene Lebensmodelle, die Erziehung und den Generationswandel hatten Literaturverfilmungen jetzt vor allem mit Schriftstellern ersten Ranges und beliebten Schauspielern für ein besonderes Renommee und eine zufriedenstellende Zuschauerresonanz zu sorgen: eine letzte Bastion tradierter Hochkultur im trivialen Programmumfeld. Das zeigt sich letztmalig in der großen, für DDR II ab Mai 1989 geplanten Wiederholungsreihe *Verfilmte Literatur*, die sich zwar auf bekannte DDR-Autoren stützt, aber gleichzeitig bewährte Inszenierungen von Fontane, Storm, Heinrich Mann, Fallada, Arnold Zweig und Feuchtwanger berücksichtigt.

Die Erstausstrahlungen dieser sorgfältig durchkomponierten und großzügig ausgestatteten Produktionen erfolgten bevorzugt zu besonderen Anlässen wie Gedenk- und Feiertagen oder im Jahresendprogramm. Die Nobilitierung der Klassiker erwies sich somit auch für die DDR als stark konsensfähig und zeitstabil, so dass unabhängig von kulturpolitischen Paradigmenwechseln gerne auf sie zurückgegriffen wurde. So konnten viele der literaturbasierten „Programmhöhepunkte“ trotz gelegentlich artifizieller Attitüde mit stilsicherer Ausstattung und inszenatorischen Stärken durchaus überzeugen: Zu nennen wäre hier etwa die Synthese theatraler und filmischer Inszenierung in der innovativen Adaption von Goethes *Stella* (Regie: Thomas Langhoff 1982), die in ihrer Entschleunigung und durch das konzentrierte Schauspiel besticht; oder die visuell vielschichtige Interpretation von Schillers Fragment *Der Geisterseher* (Regie: Rainer Bär 1988), die in eine verwirrende Spiegelwelt entführt. Und in Bezug auf die DDR-Literatur gelingt mit dem einprägsamen Porträt eines jungen Heimkehrers in *Der Mann und sein Name* nach Anna Seghers (Regie: Vera Loebner 1983) zudem ein überzeugendes Stimmungsbild der unmittelbaren Nachkriegszeit mit allen ihren Verwerfungen.

Erst die gesellschaftliche Reformbewegung Ende 1989 bewirkte eine Neuorientierung im Medium. Gesendet wurden nicht nur in rascher Folge erhalten gebliebene „Kellerfilme“, die früher wegen ihrer Thematik oder Vorwürfen gegen beteiligte Personen von Restriktionen und Aufführungsverboten betroffen waren wie das gesellschaftskritische Ehedrama *Geschlossene Gesellschaft* (Regie: Frank Beyer 1979). Auch die bestehenden Produktionspläne erfuhren schnell eine Revision, weil man sich von parteinahen Altlasten trennen wollte oder einige der schon früher in Auftrag gegebene Szenarien überholt schienen. Offen war man nun auch für die lange verhinderten Kommentare auf die Endzeit des DDR-

Sozialismus wie in dem programmatischen Drama *Die Übergangsgesellschaft* von Volker Braun oder der anspruchsvolle Abgesang auf die alte Utopie in *Ritter der Tafelrunde* von Christoph Hein.

Aufgegriffen und zum Abschluss gebracht wurden ferner Projekte, um die seit langem gekämpft worden war. Beispielsweise hatte sich Frank Beyer schon 1975 nach seinem international erfolgreichen Film *Jakob der Lügner* für die von Alfred Wellm 1968 geschilderte Lehrerfigur in *Pause für Wanzka* interessiert. Jetzt erst konnte die umstrittene Vorlage – allerdings mit anderer Besetzung – vom Fernsehen adäquat verfilmt werden. Vor derlei Zensur und Willkür nicht verschont geblieben war mit Helmut Sakowski selbst einer der loyalen Parteigänger: Sein Roman *Wie ein Vogel im Schwarm* über die sozialen Hierarchien und Standesdünkel in einer Provinzstadt musste sieben Jahre auf seine Verfilmung warten, weil unerwünschte Parallelen mit dem Ort Neubrandenburg nicht zufällig erschienen.

Mit dieser Art Wiedergutmachung leistete die Fernsehdramatik nicht nur einen Beitrag zur Aufarbeitung der eigenen Programmgeschichte. Sie grenzte sich damit unmittelbar nach der politischen Öffnung von alten Prinzipien der zentralistischen Medienlenkung ab und versuchte, wieder Vertrauen und Glaubwürdigkeit zu erlangen. In der erweiterten Medienlandschaft galt es dann nach der Vereinigung, sich als eigenständiger und unverwechselbarer Anbieter zu profilieren – und zwar sowohl in direkter Konkurrenz zu den privaten Sendern einerseits als auch mit der selbst auferlegten Verpflichtung auf den öffentlich-rechtlichen Kulturauftrag andererseits.

Insgesamt zeigen die letzten Literaturpräferenzen, dass ungeachtet von Gegenwartsbezügen der Blick zunächst eher zurück als nach vorne gerichtet war. Die unerwarteten, aber zwangsläufigen Veränderungen wurden also im Programm der Fernsehdramatik

eher retrospektiv aufgegriffen und verarbeitet. Zu groß schien die Verunsicherung über die gesellschaftliche und persönliche Zukunft nach dem offensichtlichen Scheitern des von nicht wenigen anfangs favorisierten „Dritten Weges“ einer selbständigen DDR zwischen Staatssozialismus und kapitalistischer Marktwirtschaft.

Fernsehen als Medium der DDR-Literatur nach 1990

Das Thema „Fernsehen als Medium der DDR-Literatur nach 1990“ gliedert sich offenbar in zwei Abschnitte. Zuerst ist über die Überläufer und das Recycling von DDR-eigenen Produktionen nach 1990 zu sprechen, zweitens über die – vielleicht noch interessantere – Frage nach dem Fernsehen als Medium der DDR-Literatur in den 20 Jahren seit der Wiedervereinigung: über Zielgruppen, Entstehens- und Glückensbedingungen für die Verfilmungen von DDR-Literatur, die im bundesdeutschen Fernsehsystem entstanden sind. Bei dieser zweiten Fragestellung stößt man bald auf das Problem, dass in einer engen Definition solche Verfilmungen schlicht nicht existieren. Eine solche enge Definition könnte etwa lauten: Adaptionen von fiktionalen Vorlagen von DDR-Autoren in der Zeit zwischen 1949 und der Wende. Aber gibt es nicht *Abgehauen* (Regie: Frank Beyer 1998), die *Jahrestage* (Regie: Margarethe von Trotta 2000), die *Frau des Architekten* (Regie: Diethard Klante 2003), oder *Hunger auf Leben* (Regie: Markus Imboden 2004)?

Unter die engere Definition fallen diese Produktionen allesamt nicht: Loests *Nikolaikirche* und Heyms *Architekten* werden erst nach der Wende veröffentlicht, ebenso wie der letzte Band von Strittmatters *Laden* (der einzige, in dem die DDR eine Rolle spielt), Johnsons *Jahrestage* entsteht lange nach dessen Ausreise aus dem östlichen Deutschland und kann nur bedingt als DDR-Literatur

gelten, die Adaptionen der Tagebücher Brigitte Reimanns und Manfred Krugs schließlich können ebenfalls nicht als Literaturverfilmungen im engeren Sinn gewertet werden, da es keine literarischen Fiktionen sind. All das ist wohl kein Zufall, und eine erste These, die hier zu formulieren wäre, ist, dass das bundesdeutsche Fernsehen eher zum Medien der missliebigen DDR-Autoren geworden ist, als eigentlich zum Medium der DDR-Literatur.

In der bewegten Zeit bis zum endgültigen Ende des *Deutschen Fernsehfunks* zum Jahreswechsel 1991/1992 griff das Medium noch einmal auf etwa 50 literarische Vorlagen zurück. Der Anteil der DDR-Autoren lag dabei bei etwa der Hälfte, wobei die meisten Adaptionen schon vorher geplant worden waren. Zu diesen Überläufern gehört – vielleicht am prominentesten – die Adaption von Christa Wolfs Erzählung *Selbstversuch* (Regie: Peter Vogel 1990), mit der eine der bedeutendsten zeitgenössischen DDR-Autorinnen erstmals Fernsehgeschichte schrieb.

Die Dramenadaptionen stellen dabei, anders als in anderen Phasen der DDR-Fernsehgeschichte, einen deutlich geringeren Anteil – das ist zumindest ein Indiz dafür, dass der in der DDR stets hochgehaltene Bildungsanspruch offenbar ein Stück weit zurückgenommen wird. Überhaupt geht in der Übergangsphase die Zeit der oft aufwendigen und mehrteiligen Literaturverfilmungen im reformierten *Deutschen Fernsehfunks* zu Ende. Bestehen blieb die Zusammenarbeit mit der DEFA als Auftragnehmer; darüber hinaus wurden mit den Anstalten der ARD neue Kooperationspartner erschlossen, mit denen gemeinsame Filme verabredet wurden.¹ Auch

¹ Beispielweise wurde in der ARD unmittelbar nach dem Abschalten des DFF am 5.1.1992 die DDR-Satire *Besuch einer Gräfin* als Koproduktion mit dem Südwestfunk und dem Norddeutschen Rundfunk ausgestrahlt (Buch: Wolfgang Kohlhaase; Regie: Heiner Carow).

wurden DFF-Produktionen im Ersten Gemeinschaftsprogramm ausgestrahlt.²

In der Zeit nach dem Ende des *Deutschen Fernsehfunks* ist, selbst in einer weniger restriktiven Definition als der oben genannten, nur ein kleines Korpus von Produktionen entstanden. In den Hauptprogrammen von ARD und ZDF spielt das ostdeutsche Fernseherbe im Allgemeinen und seine Literaturverfilmungen im Besonderen kaum eine Rolle. Zu nennen sind lediglich die obligatorischen Sonderprogramme anlässlich von Jubiläen und die Ausschnitte, die im Rahmen der kurzzeitig populären Ostalgieshows liefen. Das Kernprinzip bei der Auswahl solcher Episoden liegt in zielgruppenspezifischer Unterhaltung durch Affektpproduktion. Sie zielen – oft bewusst politisch inkorrekt – auf ein Nostalgiebedürfnis, auf Gefühle und Mentalitäten, nicht aber – und das wäre immerhin ein Potential anspruchsvollerer literarischer Adaptionen – auf die Rekonstruktion einer spezifischen Lebenswelt und die komplexeren Arten, in denen hier Identität generiert wurde, eben das, was – mit Wolfgang Gersch gesprochen – hinausgeht über Rotkäppchensekt, Stasi und Spreewaldgurken.

Dass dafür tatsächlich ein Markt bestünde, belegt die kontinuierliche Wiederausstrahlung von Produktionen des DDR-Fernsehens in den öffentlich-rechtlichen Länderanstalten, die den Sendebereich des früheren DDR-Gebiets abdecken: MDR, ORB und SFB (seit Mai 2003 gemeinsam als rbb) sowie dem NDR in Mecklenburg-Vorpommern. Gerade der Mitteldeutsche Rundfunk bestritt ganze Programmstrecken mit *Gernsehabenden* aus Versatzstücken des DDR-Fernsehens. Und das mit Erfolg: Er erreichte damit den höchsten Spitzenwert bei der Zuschauerbindung, den ein

² Dieses Programm wurde seit Dezember 1990 auf der Frequenz des DFF 1 flächen-deckend gesendet, die *Neue Länderkette* hatte als Nachfolgerin des DDR-Fernsehens 1991 einen Anteil von etwa acht Prozent.

Drittes Programm in Deutschland vorzuweisen hat. Auch Fernsehspiele und Literaturverfilmungen hatten hier ihren Platz. Im ORB etwa lief bis 1997 die Sendereihe *Rückblick*, die mit rahmenden Einführungen und Studiogesprächen die gezeigten Produktionen kontextualisierte. In dieser Reihe wurden u. a. *Ursula* nach Gottfried Keller (Regie: Egon Günther, Erstausstrahlung (fortan EA) 1978) *Die Brüder Lautensack* nach Lion Feuchtwanger (Regie: Hans-Joachim Kasprzik, EA: 1973), *Irrlicht und Feuer* nach Max von der Grün (Regie: Horst E. Brandt, EA: 1966) und *Gewissen in Aufruhr* (Regie: Günter Reisch & Hans-Joachim Kasprzik, 1961) nach Rudolf Petershagens Autobiographie gezeigt. Darüber hinaus waren und sind vereinzelte DDR-Produktionen auch im Privatfernsehen auf VOX oder auf 3sat zu sehen, hier meist in Reihen zu zeitgeschichtlichen Themen oder zur Ehrung besonderer Künstler. Für ein fortbestehendes Interesse an den DDR-eigenen Produktionen spricht schließlich, dass die Distributoren *Icestorm* und *Studio Hamburg* in rascher Folge zahlreiche DDR-TV-Filme, Mehrteiler und Serien vermarkten, unter denen auch Literaturverfilmungen zu finden sind.

Zum tatsächlichen Stellenwert der DDR-Literatur im gesamtdeutschen Fernsehen gelangt man jedoch erst, wenn man die späteren Produktionen betrachtet. Denn während die Anstalten in den neuen Bundesländern die Zweitverwertung finanziell und organisatorisch selbst bewältigen konnten, waren sie bei der Realisierung neuer Literaturverfilmungen auf die Unterstützung der Partner im Senderverbund angewiesen. Das betraf auch die Adaption von DDR-Literatur, deren Relevanz in den westlich dominierten Entscheidungsgremien nur schwer vermittelt werden konnte.

Wenn man die Entstehungsbedingungen literarischer Adaptationen im DDR-Fernsehen, wie oben beschrieben, in ein Koordina-

tensystem von Stoffbereitstellung, kultureller Nobilitierung und, wenn man so will, kulturpolitischer Tauglichkeits-Vorprüfung einordnen kann, bleibt davon nach der Wende offenbar nicht viel übrig: Politische Implikationen gibt es freilich immer noch, aber mit gänzlich anderen Bezugsgrößen. Auch kulturelle Nobilitierung scheint als mediengeschichtliche Großkategorie heute obsolet – gerade, wenn man die massive Ausdifferenzierung der Fernsehsysteme bedenkt. Damit soll nicht behauptet werden, dass nicht viele Sender und Formate nach wie vor auf den kulturdistinktionellen Wert literarischer Vorlagen bauen – das jedoch betrifft heute keineswegs mehr das Fernsehen im Ganzen. Übrig bleibt: die Literatur als Stofflieferant gerade für DDR-sozialisierte Zielgruppen – und das spielt, aus unserer Sicht, weiterhin eine ganz erhebliche Rolle, da man nun, anders als bei den wiedergesendeten Produktionen, auf ein gesamtdeutsches Publikum zielt. Hier entsteht auf der Produktionsseite das Dilemma, die Erwartungshorizonte zweier unterschiedlich sozialisierter Zielgruppen bedienen zu müssen.

Das wiederum führt dazu, dass manche Versuche, die DDR hauptsendezeittauglich zu machen, darin münden, dass sie entweder in ihrer historischen und gesellschaftlichen Dimension unterbeleuchtet bleibt oder zum dramaturgischen Pappkameraden wird: In Margarethe von Trottas vierteiliger Adaption der *Jahrestage* von 2000 etwa, für die die ARD stolz darauf verweist, dass es in der Sehbeteiligung zwischen Ost und West keinen Unterschied gab, wimmelt es so sehr von „wodkaseligen Sowjetoffizieren, schneidigen FDJ-Funktionären und mephistophelischen Staatssicherheitsbeamten“, dass, wie selbst bundesdeutsche Rezensenten zu Recht vermerken, die letzten, die DDR verhandelnden Teile zum „politischen Kabarett“ geraten (Radisch 2000).

Die Anpassung an bundesdeutsche Sehgewohnheiten prägte bereits *Abgehauen* (1998), die Adaption des gleichnamigen autobiographischen Texts von Manfred Krug. In der Vorlage beschrieb der populäre Schauspieler einen Schlüsselmoment und Umbruch in der Geschichte der DDR: die Zeitspanne von der Ausbürgerung Wolf Biermanns bis zur Ausreise Krugs in die Bundesrepublik. Manfred Krug erscheint hier gleich dreifach: innerhalb der Binnendifktion dargestellt durch den Schauspieler Peter Lohmeyer (Abb. 1), als Erzählerfigur, die – angelehnt an den Text des Buchs – die Geschehnisse damals plausibel macht (Abb. 2) und schließlich als Interviewpartner im Gespräch mit Dirk Sager unmittelbar nach Krugs Ausreise nach Westberlin (Abb. 3).



Abb. 1: Peter Lohmeyer als
Manfred Krug in *Abgehauen*

Abb. 2: Manfred Krug als übergeordneter
Erzähler

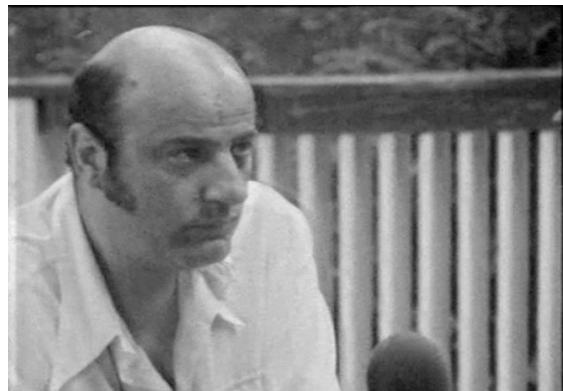


Abb. 3: Manfred Krug im zeitgenössischen Nachrichtenfeature

Obwohl die Ereignisse der Biermann-Ausbürgerung sicher für den DDR-sozialisierten Teil des nun gesamtdeutschen Publikums von offenbar größerem gedächtnispolitischem Gewicht erscheinen, konzentriert sich diese Produktion auf den westdeutschen Teil als Adressaten, was durch die Besetzung von Schauspielern mit unverkennbar bundesdeutsch konnotiertem Rollen-Imago (unter anderem Peter Lohmeyer, Hermann Lause und Jürgen Hentsch) und eine Ausstattung, die jenseits der obligatorischen SED-Büros gerade nicht die DDR signalisiert, deutlich wird. Gestaltet wird die so ins Allgemein-Menschliche transformierte und mit einem Quäntchen Melodram gewürzte Auseinandersetzung des Einzelnen mit dem System; die „Sehnsucht nach der DDR“, die Krug unmittelbar nach seiner Ausreise im Interview mit Dirk Sager formuliert hat (und die der Film am Ende vorführt), bleibt durch den Plot weitgehend unmotiviert. Die Reihe ließe sich noch fortsetzen: *Der Laden* von Jo Baier nach dem mehrbändigen Roman Erwin Strittmatters (Regie: Jo Baier 1998) erstreckt sich zwar über mehrere Generationen, endet aber mit dem Anfang der DDR. Umgekehrt schildert die Verfilmung von Erich Loests *Nikolaikirche* (Regie: Frank Beyer 1995) zwar die DDR – aber lediglich in der Auflösung.

All das sind, wohlgemerkt, handwerklich solide Produktionen, sie werden jedoch ihren komplexen Vorlagen ebenso wenig gerecht werden wie dem Zuschauer, der sich wiederholt mit den gleichen Klischees und Konfliktlagen zwischen Widerstand und Anpassung vor der Kulisse einer zum Scheitern verurteilten DDR-Diktatur konfrontiert sieht.

Auch dramaturgisch sind viele der hier genannten Produktionen eher konventionell – und wenn oben von ästhetischer Vormoderne und vom Rückgriff auf Erzählprinzipien des 19. Jahrhunderts in den Dramaturgien des DDR-Fernsehens die Rede war – so unterschiedlich findet man vieles in den heutigen Verfilmungen nicht: chronologische Narrationen von der Störung und Wiederherstellung des Status quo, wie man sie von Gustav Freytag bis Stephen Heath beschrieben findet; formale Experimente nur dort, wo sie durch den Plot gerechtfertigt sind; eine ambivalenzfreie moralische Zuordnung von Gut und Böse im Gegeneinander der Oppositionellen und des Systems – mit einem Körnchen Salz ist wohl tatsächlich von der Delegitimierung der DDR mit den dramaturgischen Mitteln der DDR sprechen.

Dies erklärt auch, dass das bundesdeutsche Fernsehen mehrheitlich nicht ein Medium der DDR-Literatur, sondern dass ihrer missliebigen Autoren darstellt – denn in Produktionen wie *Abgehauen* oder *Hunger auf Leben* – der Adaption der Tagebücher Brigitte Reimanns – lässt sich das moralisch saubere Gegeneinander von Held und System nun einmal einfacher verwirklichen. Dass die DDR eben auch Heimat, ein Raum der Identifikation und ihr Ende für viele – und nicht zuletzt für Manfred Krug selbst – ein Verlust war, bleibt in der übergroßen Mehrzahl der öffentlich-rechtlichen Produktionen ein blinder Fleck. Am dramatischen Potential der Vorlagen, das östliche Deutschland sowohl in seiner faszinatorischen Spannkraft *als auch* in seiner

unbezweifbaren Ungerechtigkeit und Illegitimität zu zeigen, bedient sich von den hier genannten Produktionen keine einzige. Das Zweite Programm hat sich mit dem DDR-Thema insgesamt noch weniger beschäftigt – auch wenn Ausnahmen die Regel bestätigen und neben einzelnen „Stücken deutsch-deutscher Zeitgeschichte“³ mit *Liebesau – Die andere Heimat* gleich vier Folgen über die sozialistische Provinz in Angriff genommen wurden⁴.

Das Fehlen der DDR-Literatur im öffentlich-rechtlichen Programm heute ist nach 20 Jahren Wiedervereinigung jedoch nicht nur dem nachlassenden Interesse an ostdeutschen Befindlichkeiten geschuldet. Es scheint, dass vor dem Hintergrund einer immer deutlicheren Quotenorientierung Literaturverfilmungen an Bedeutung verlieren, da sie kostenintensiv sind und nur im Ausnahmefall hohe Zuschauerbeteiligungen erreichen. Wenn – bei aller „Affinität“ einiger „Milieus“ und „MedienNutzerTypen“ zu kulturellen Themen⁵ – eine stetige Einschränkung des traditionellen Kulturauftrages zu beobachten ist, dann gilt das ob ihrer politischen Ambivalenz umso mehr für Produktionen, die auf DDR-Texten basieren. Der Anspruch der Kritiker auf innovatives und differenziertes Qualitätsfernsehen wird, glaubt man Jens Jessen, nur noch eingelöst, um „von dem Opportunismus des Hauptprogramms abzulenken“ (Jessen 1998).

³ So der Pressetext zum Fernsehfilm *Romeo*, der „wahren Geschichte“ einer westdeutschen „Agentin aus Liebe“, die für die Staatssicherheit spioniert hat (Regie: Hermine Huntgeburth 2001).

⁴ Das Projekt *Liebesau – Die andere Heimat* (Regie: Peter Steinbach/Wolfgang Panzer 2001) will am Beispiel eines fiktiven Dorfes in Sachsen-Anhalt den DDR-Alltag von 1953 bis 1989 nachzeichnen.

⁵ Vgl. Klinger & Neuwöhner 2003, die das unterschiedliche Kulturinteresse in bestimmten Bevölkerungsgruppen nachweisen, das insgesamt „deutlich nicht in der Spitzengruppe der für die Bundesdeutschen wichtigsten Themen“ liegt (310) bzw. das Schwerpunktgewicht des medialen Angebots „auf Einzelprogrammebene deutlich bei den acht Dritten Programmen und bei 3sat“ angesiedelt ist (315).

Und damit schließlich vollzieht das bundesdeutsche Fernsehen dann doch noch eine Tendenz des DDR-Fernsehens aus den 80er Jahren nach.

Literaturverzeichnis

Ahbe, Thomas & Rainer Gries. 2006. Die Generationenzusammenhänge der DDR und Ostdeutschlands. In *Berliner Initial* 4, 90-109.

Anonymous (Fernsehzentrum Berlin). 1955. *Über die Programm-tätigkeit des Fernsehens der DDR*. Berlin (DDR) (BArch DR 8/ 3).

Beutelschmidt, Thomas & Henning Wrage. 2004. *Das Buch zum Film – der Film zum Buch. Annäherungen an den literarischen Kanon im DDR-Fernsehen* [= MAZ 9]. Leipzig: Universitätsverlag.

Beutelschmidt, Thomas. 2007. *Audiovisuelle Literatur. Datenbank der Adaptionen epischer und dramatischer Vorlagen im DDR-Fernsehen (mit Datenbank CD-ROM)* [= MAZ 30]. Leipzig: Universitätsverlag.

Emmerich, Wolfgang. 1996. *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Leipzig: Aufbau.

Fehlig, Werner. Ohne Titel. In *Berliner Zeitung* vom 23.11.1960, zitiert nach Karolus H. Heil. 1967. *Das Fernsehen in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands 1953-1963*. Bonn & Berlin: Bundesministerium für die Gesamtdeutsche Frage, 124.

Jessen, Jens. 1998. 50 Jahre Fernsehen. Mit dem Erfolg kam der Opportunismus. In *Die Zeit* vom 23.4.1998, 33.

Klinger, Walter & Ulrich Neuwöhner. 2003. Kultur in Fernsehen und Hörfunk. In *Media Perspektiven* 7/2003, 310-319.

Müller, Heiner. [1977] 1990. Wie es bleibt, ist es nicht. In *Kopfbahnhof. Die Lust am Text. Reclam-Almanach 1.* Leipzig: Reclam, 294-298 [zuerst in *Der Spiegel* 12.9.1977].

Nehmzow, Arthur /Fernsehzentrum. *Die Aufgaben der Chefredaktion und der Sendeleitung des Fernsehzentrums Berlin.* Berlin (DDR) 11.3.1954 (BArch DR 8/2).

Radisch, Iris. 2000. Parabel von der Unverfilmbarkeit. Wie Margarethe von Trotta Uwe Johnsons *Jahrestage* ins Hauptprogrammatische übersetzt. In *Die Zeit* 46/2000. Hier zitiert nach http://www.zeit.de/2000/46/Parabel_von_der_Unverfilmbarkeit/komp_lettansicht?print=true (Zugriff am 9.05.2012)

Seibert, Peter. 1997. „Fernsehdramatik“ versus „Bühnendramatik“? Zu einer Reputationsverschiebung zwischen zwei Medien in der DDR. In Helmut Schanze & Helmut Kreuzer (Hg.). *Bausteine IV. Beiträge zur Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien.* Siegen, 49-60.

Selbmann, Erich. 1998. *DFF Adlershof: Wege übers Fernsehland.* Berlin: edition ost.

II. Fernsehen und Literaturgeschichte

Fernsehen und (Literatur-)Geschichtsschreibung, oder: (Literatur-)Geschichte im Fernsehen.

Überlegungen zu einem „anderen“ Verständnis von Literaturgeschichte im Fernsehen – als Fernseh-geschichte der Literatur¹

Reinhold Viehoff

¹ Der Beitrag geht zurück auf einen Vortrag auf der Tagung „Fernsehen als Medium der Literatur seit 1990“, Universität Kassel, 12. – 13. Mai 2011.

Es ist zu fragen, was unter Literaturgeschichte im Fernsehen eigentlich verstanden werden kann und/oder sogar verstanden werden soll. Das ist ja nicht so ohne weiteres klar. Weder ist vorauszusetzen, dass es ein einheitliches Verständnis von dem gibt, was denn Literatur ist, noch, was Geschichte ist, und selbst beim Fernsehen ist das – wahrscheinlich – nicht viel einfacher. Deshalb lohnt der Versuch, diese Konzepte noch einmal zu bedenken. Dies zumal, weil sich zentrale funktionale Zusammenhänge unter medialen Bedingungen zunehmend verändern – öffentlich und privat, fiktional und real, früher und jetzt sind Kategorien in Veränderung.

Veränderungen: Literaturgeschichte, Literatur, Fernsehen

Wenn wir bei Literaturgeschichte an die kodifizierten, meist umfangreichen „epochalen“ Darstellungen in Büchern denken, dann ist völlig klar, dass es weder zu erwarten ist noch dass es sich so ereignet, dass solche literaturgeschichtlichen Buchwerke, Nachschlagewerke, Lexika irgendwie im Fernsehen vorgelesen oder bebildert werden. Das kann also nicht gemeint sein und das würde auch wenig Sinn machen. Es gibt auch keine Fernsehsendungen, die tatsächlich explizit als „Literaturgeschichte“ firmieren oder unter diesem Gattungsnamen angeboten und beworben würden. Literaturgeschichte im klassischen Sinne, dass Autoren, Werke, Gattungen oder sonst (von literaturwissenschaftlichen Experten) für würdig befundene Konstellationen in einer mehr oder weniger kohärenten Darstellung, meist eines – als Geistesgeschichte konstruierten – „epochalen“ Zusammenhangs, interpretativ miteinander verbunden werden, immer auch mit dem Anspruch der Kanonisierung, so etwas findet im bundesdeutschen Fernsehen – von RTL2 bis ARTE – nicht statt. Dazu ist im Übrigen der Informations- und Nachrichtenwert über die Bewertung „hoher“ Literatur, die in

solchen Buchwerken zur klassischen Literaturgeschichte in der Regel zusammengebunden wird mit der Auswahl entsprechender Autoren und Werke, auch gesellschaftlich viel zu marginalisiert, als dass sie im Massenmedium Fernsehen als Programm mit stabilen Quoten in der „relevanten Zuschauergruppe“ der 19 – 49-Jährigen zu platzieren wäre. Einschlägige, literaturgeschichtlich orientierte Themenabende bei ARTE bestätigen höchstens diese Beobachtung.

Andererseits: natürlich kamen und kommen als literarisch bewertete Autoren, Epochen und Gattungen und sonstige Konstellationen des literarischen Lebens, die in solchen klassischen Buchliteraturgeschichten behandelt und zusammengestellt werden, schon im Fernsehprogramm vor. Die Entwicklung des Fernsehspiels oder die Geschichte der Literaturverfilmungen im Fernsehen sind dafür gut erforschte Beispiele. Diese Präsenz des literarischen Lebens im Fernsehen war von Beginn an ein Programmbaustein, vor allem als das Fernsehen in der BRD noch ein Kulturmedium war. Das ist nun auch schon länger her, und in Zeiten des Unterhaltungsfernsehens werden auch solche Einträge im Programmangebot immer seltener, jedenfalls wenn sie sich direkt als literaturgeschichtlich ambitionierte oder auf den literaturwissenschaftlichen Diskurs zur Literaturgeschichte direkt bezogene Beiträge zu erkennen geben.

Es scheint deshalb, dass man dem Thema der Literaturgeschichte im Fernsehen weniger durch die Diskussion von Einzelbeispielen, so man sie denn findet, beikommen kann, sondern eher durch einen Versuch, die Funktion von Literaturgeschichtsschreibung, wie wir sie aus der Literaturwissenschaft kennen, in einigen zentralen Punkten zu bestimmen und dann darüber zu räsonieren, was und wie das Fernsehen denn zu solchen Funktionen beitragen kann.

Die klassische Literaturgeschichte resp. die Literaturgeschichtsschreibung hat als zentrale Funktionen chronologische Reihung und Gliederung, Selektion von literarisch für wichtig Gehaltenem,

kulturelle resp. dezidiert literarische Bewertung, Methodenreflexion oder zumindest –rechtfertigung, und vor allem: die mit Geltungsanspruch auftretende Stiftung eines kanonisierten, geschlossenen historischen Sinnzusammenhangs. Als Beispiel für eine solche Art der Literaturgeschichtsschreibung kann man an die jetzt fast 50 Jahre alte *Deutsche Literatur des bürgerlichen Realismus. 1848–1898* von Fritz Martini denken (Martini 1962). Literaturgeschichtsschreibung in diesem Modus der Präsentation hat heute ihren Sitz im Leben und einen gewissen Bedarf nur noch in der Verwertung von Literatur im Kanon der Schullektüren, zur Vorbereitung auf Prüfungen an Universitäten, und in einigen wenigen fachwissenschaftlichen Kontexten. So wie Fritz Martini damals geschrieben hat, schreibt heute auch niemand mehr Literaturgeschichte, weil – neben anderem – inzwischen bekanntlich die Methodenreflexion und Theoriedebatte zu der Überzeugung geführt hat, dass sich die Vergangenheit weder sinnvoll und plausibel linear erzählen lässt, noch dass die interesse- und wertgeleitete Konstruktion eines jedweden rhizomartigen Zusammenhangs von vergangenen Ereignissen mit hohem oder gar absolutem Geltungsanspruch begründbar erscheint, noch auch, dass die „Subjektivität“ oder die „Interessen“ des Literaturgeschichte Schreibenden aus all dem irgendwie auszublenden sind. Seitdem Hans Ulrich Gumbrecht seine „Eine Geschichte der spanischen Literatur“ (Gumbrecht 1990) mit feinem Gespür für einen Aufmerksamkeit bindenden modernen Titel vorgelegt hat, ist das nach meinem Eindruck mehr oder weniger *common sense*, jedenfalls in der Wissenschaft. Wer eine Literaturgeschichte schreibt, schreibt eine Literaturgeschichte.

Wenn Literaturgeschichte sich aber heute selbst in der dafür zuständigen Wissenschaft darstellt als ein relativ vielstimmiges Bemühen, vergangenen Ereignissen – mit angenommen literarischer Bedeutung – einen spezifischen Sinn und Kontext zu verleihen, oder eben einen anderen, dann ist – abgesehen von einer (bildung-

bürgerlich erweiterbaren) europäischen historischen Verkettung a la Schwanitz (Schwanitz 2002) oder einer deutschen kanonischen Aufzählung – z. B. Lessing, Goethe, Schiller, Kleist, Heine, Hauptmann, Thomas Mann, Kafka, bis zu Frisch und Grass – eigentlich alles offen.

Literaturgeschichte könnte sich, pragmatisch gedacht, als genau so etwas wie diese einzig populäre (und als Lernvorlage beliebte) Minimalvariante der Verkettung großer Namen verstehen lassen. Das hätte auch den Vorteil, dass ein umfangreiches, durch den schulischen Literaturkanon vorgebildetes Publikum, vermutlich relativ rasch erkennen (können) würde, dass es sich um Literatur resp. ihre Geschichte handelt, wenn es eine entsprechende Sendung vor sich sieht. Literaturgeschichte im Fernsehen, das wären dann alle die Sendungen, in denen solche kanonisierten großen Namen resp. Personen thematisiert werden. Das würde auch „medial“ passen, weil doch das Fernsehen Geschichte allemal, seit Guido Knopps Sendungen in den achtziger Jahren zunehmend, vor allem als personalisierte Zeitzeugenschaft präsentiert (Viehoff & Lersch 2007). Was ist aber, wenn eine Sendung über Max Frisch ihn als Architekten des Letzigrund-Schwimmbades thematisiert? Was ist, wenn die Personen und Ereignisse aus solchen kanonisierten Literaturgeschichten im Fernsehen vorkommen, aber nicht in ihrer literarischen Rolle und Bedeutung? Da ist dann kaum rasch zu entscheiden, ob es direkt ein Beitrag zur Literaturgeschichte ist, oder eher indirekt einer zum aktuellen literarischen Leben (das dann auch Geschichte wird), oder am Ende vielleicht gar nichts mit Literatur als Text zu tun hat, sondern nur mit anerkannten literarischen Rollen, deren jeweilige Aktualisierung allerdings auch wieder literaturgeschichtlich von Bedeutung sein kann.

An solchen Beispielen sieht man, dass es kaum möglich erscheint, positiv zu definieren, was literaturgeschichtlicher Inhalt und was ein literaturgeschichtlich relevantes Thema von Fernsehsendungen ist

und wieweit sich solche Inhalte und Themen, die meist von Experten als Meinung vorgetragen werden, in Sendungen des Fernsehens als Ereignis niederschlagen. Das Fernsehen – als kollektiver Akteur und als kollektives Programm – präsentiert und benutzt offensichtlich alle Elemente des literarischen Handlungsfeldes, es stiftet aber nicht selbst explizit in seinen irgendwie „literaturgeschichtlichen Sendungen“ einen literaturgeschichtlichen Zusammenhang dieser Elemente.

Das ist mit Blick auf die vielen verstreuten Einzelsendungen im Fernsehen gesagt, die sich mit Literaturgeschichte im weitesten Sinne befassen. Man könnte nun aber sagen, dass nicht die Einzelsendungen hier in den Blick zu nehmen sind, sondern das gesamte Fernsehprogramm. Wenn man also das Fernsehen und seine Programme (und damit natürlich die zahlreichen gebildeten Akteure, die diese Programme machen und verantworten) selbst als den kollektiven Geschichtsschreiber versteht, der *den* Sinn-Zusammenhang in seinem Gesamtprogramm erst herstellt, der in klassischen und modernen Literaturgeschichten kompakt schon immer hergestellt ist, dann gibt es mindestens zwei zentrale Probleme.

Zum einen das Problem, dass es nicht nur sehr unterschiedliche Meinungen über die Literaturgeschichte gibt, sondern auch mindestens so viele unterschiedliche Meinungen darüber, was denn Literatur sei und was dazu gehöre. Wir könnten auch hier in pragmatischer Absicht die alte soziologische Definition von Ithiel de Sola Pool heranziehen, die diese Frage offen lässt, indem sie Literatur über ihre soziale Geltung und Anerkennung bestimmt. Literatur ist dann alles, was zu einer bestimmten Zeit von bestimmten Leuten unter bestimmten Gesichtspunkten als Literatur verstanden wird und entsprechend genutzt wird. Das führt aber auch nicht direkt dazu, näher bestimmen zu können, was denn Literaturgeschichte im Fernsehen ist; denn dazu ist das Fernsehen, schon wenn man nur

den deutschen Fernsehmarkt in Betracht zieht, über seine zahlreichen Programme viel zu differenziert und divergent, als dass sich ein literaturgeschichtlicher Sinnzusammenhang daraus ableiten ließe. Es scheint dann eher möglich, dass man bestimmte Mediennutzergemeinschaften mit unterschiedlichen Literaturbegriffen herausfindet. Das ist übrigens schon eine interessante Frage in diesem Zusammenhang und weiterer Forschung würdig. Im Ergebnis würde dann eine Vielzahl von Literaturgeschichten zu erwarten sein, die ihre Geltung immer nur für ihre jeweilige Nutzergemeinschaft hätten. Und da diese Nutzergemeinschaften ihre Milieus durch ihr Medienverhalten profilieren und nicht durch ihre literarischen Wertorientierungen, würden diese Literaturgeschichten zu einer Funktion dieses Medienverhaltens. Das war vielleicht schon immer so, wird aber durch die Prominenz und Diversität der Fernsehprogramme und ihrer zugleich unbestimmten Funktion für eine Literaturgeschichtsschreibung im klassischen Sinne von größerer Relevanz.

Zum anderen gibt es dann das Problem, dass es das ideale Gesamtprogramm des Fernsehens natürlich faktisch nicht gibt. Selbst *eine* Fernsehsendung, in der die „literarischen“ Bausteine alle irgendwie vorkommen, die vom Publikum zu einer „Literatur“-Geschichte im Fernsehen zusammengefügt werden könnten, wird eben in der Regel nicht als Elemente eines literaturgeschichtlichen Zusammenhangs präsentiert, sondern als Elemente des Fernsehprogramms. Alle diese Sendungen stehen deshalb zuerst einmal unter dem „Zwang des Mediums“, wie Gerhard Maletzke einen komplizierten Sachverhalt, der heute eher Dispositiv genannt wird (vgl. dazu Hartling & Wilke 2003), einmal vereinfachend, aber treffend genannt hat (Maletzke 1963). Diesen „Zwang des Mediums“ hat es kulturell auch immer schon gegeben, auch bei allen Literaturgeschichten als Buch und bei allen literarischen Handlungen, die zu schriftsprachlichen Texten geführt haben. Aber das

Dispositiv Buch ist in den vergangenen zweihundert Jahren so eng mit allen Konzepten von Literatur verbunden gewesen, dass die mit dem Buch gegebene „mediale Bedingung“ weitgehend unter die kulturelle Wahrnehmungsschwelle gefallen ist. Erst in den letzten zwei oder drei Jahrzehnten ist dieser Gesichtspunkt wieder – z. B. als Materialität der Literatur – stärker ins Bewusstsein gerückt.

Wenn also „Literaturgeschichte“ und auch „Literatur“ nur in einem sehr gewalttätigen und jedenfalls auch dann nicht eindeutigen Sinn dafür heranzuziehen sind, genauer zu bestimmen, was denn Literaturgeschichte im Fernsehen selbst im weitesten Sinne ist oder sein könnte, lässt sich vielleicht für eine weiterführende Diskussion dadurch ein interessanter Gesichtspunkt gewinnen, dass man Literaturgeschichte im Fernsehen als einen Spezialfall von Geschichte im Fernsehen betrachtet und überlegt, unter welchen medienlogischen Bedingungen denn das Fernsehen zur Geschichte kommt. Es geht dann also nicht um Literaturgeschichte im Fernsehen, sondern um Fernsehgeschichte der Literatur als Literaturgeschichte.

Veränderungen: Geschichte, Archive, Medien

Am Sonntag, dem 24.10.2010 hatte die *FAZ am Sonntag* ein wirklich gutes Beiblatt im Feuilleton, das von einem Findling handelte, wie der ehemalige Außenminister Fischer das bezeichnete, „ein Findling, der in der Gegend herumliegt, nicht weg zu bekommen ist und gewaltig stören wird“. Die Rede ist hier von dem 900 Seiten starken (*FAS*, 24.10.2010, Nr. 42, S. 39) Historikerbericht über eine „verbrecherische Organisation“² (Zitat nach Hermann

² Vgl. *FAS*, 24.10.2010, S. 39; Eckart Conze et al. 2010. ; Norbert Frei; Hayes Peter und Moshe Zimmermann: *Das Amt und die Vergangenheit. Deutsche Diplomaten im Dritten Reich und in der Bundesrepublik*. München: Blessing. Ursprünglich ist der Begriff der „verbrecherischen Organisation“ bei den Nürnberger Prozessen von den

Conze aus der Historikerkommission), gemeint ist das Auswärtige Amt, der Bericht heißt denn auch *Das Amt und die Vergangenheit. Deutsche Diplomaten im Dritten Reich und in der Bundesrepublik*. Es geht um die aktive Beteiligung des Auswärtigen Amtes an der Judenvernichtung während der nationalsozialistischen Herrschaft und um die Karrieren der beteiligten Diplomaten nach 1945. Hier werden nun nicht die Details dieses Feuilletons und auch nicht die des Buches aufgenommen und es geht auch nicht um den nach dieser Veröffentlichung in der *FAZ am Sonntag* eigentlich erst losgetretenen kleinen Historikerstreit.

Frank Schirrmacher schreibt in seinem Artikel *Die Täter vom Amt* – „In ungewöhnlich scharfer Form kritisieren die Historiker das Archiv des Auswärtigen Amtes, und sie halten es für möglich, dass wichtige Dokumente zurückgehalten wurden“. Und im selben Feuilleton, im Gespräch mit dem ehemaligen Außenminister Joschka Fischer, heißt es dann: „Auch die Rolle des Archivs des AA in der Vergangenheit ist überaus dubios, um es mal milde zu formulieren. Das wusste ich auch nicht, dass das Archiv ein Instrument war, um sozusagen ... (Schirrmacher) ... eine Geschichtstendenz festzuschreiben. (Fischer) ja, oder respektive zu verhindern, dass etwas widerlegt wird. (Schirrmacher) Das ist ziemlich dramatisch“.

So ist es. Archive sind in Gesellschaften mit Medienkulturen unglaublich, beinahe dramatisch wichtig, und wenn Archive, besonders historische Archive, Geschichtstendenzen festschreiben wollen, können sie das, je exklusiver ihr Archivbestand ist und der Zugang zu ihm. Insofern täten öffentlich-rechtliche Anstalten, etwa

Anklägern zum ersten Mal benutzt worden, um die gesamte NS-Herrschaft und das entsprechende politisch-wirtschaftliche Machtgeflecht, das diese Herrschaft unterstützt hat, zu bezeichnen. Zitat nach Eckart Conze aus der Historikerkommission, a.a.O.

die Rundfunkanstalten und andere Organisationen, die von allen finanziert werden und die einen öffentlichen Auftrag haben, natürlich gut daran, ihre historischen Archive nicht zu schließen, sondern – im Gegenteil – für die historische Forschung weit zu öffnen. Das gilt für alle anderen Medienarchive. Da kann man sich auch nicht hinter Argumenten verschanzen, die ihre Logik einzig auf eine kasuistische Interpretation des Urheberrechts des vorigen Jahrhunderts stützen.

Das gesellschaftliche „Festschreiben“ oder „Verhindern von Geschichtsbildern“, von „geschichtlichen Mythen“ und „Geschichtstendenzen“ in einer Kultur (alles Begriffe aus dem erwähnten Feuilleton) wird, so führt dieses Gespräch lebhaft vor Augen, also wesentlich durch die Archive der Medien gesteuert, geregelt, gewährleistet; denn wir wissen eigentlich nur das über vergangene Ereignisse, was in Archiven präsent ist. Was nicht archiviert ist, spielt – jedenfalls auf Dauer – keine Rolle mehr, weil das kulturelle Gedächtnis davon dann nichts weiß.³

Mit den Archiven arbeiten – in diesem Beispiel – Historiker und auch andere, die damit beschäftigt sind, unser jeweils gesellschaftlich und kulturell dominierendes Geschichtsbild zu formulieren, und da sind alle die, die sich mit der historiographischen Kodifizierung und Kanonisierung von Literatur befassen, inkludiert. Alles, was auch Literaturhistoriker und andere, z. B. Redakteure in Literatursendungen des Fernsehens, nach ihrer Archivarbeit über diese von ihnen untersuchte und fokussierte Geschichte sagen können, können sie nur auf der Grundlage der Materialien sagen, die sie im – jetzt als generalisiertem Medienarchiv zu verstehenden – kulturellen Medienarchiv gefunden und nach kulturell geformten wissen-

³ Siehe dazu: Assmann, Aleida. 2006. *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: Beck. Auch: Assmann, Aleida. 2007. *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. München: Beck.

schaftlichen oder journalistischen oder literaturkritischen Standards für glaubwürdig oder „echt“ oder als authentisch oder originell oder auch nur als interessant befunden haben. Das hört sich trivial an, ist es aber nicht; denn die Materialien in den Archiven unserer heutigen Medienkultur sind, so oder so, ebenfalls immer Medien: Papierdokumente, Handschriften, Urkunden, Briefe, Beschreibungen von Bibliotheksfunden mit Foto- und Filmdokumentation, alte Drucke, Sendelaufpläne der Hörspielabteilung, dokumentarische Filmschnipsel aus alten Nachrichtensendungen zur Gruppe 47, Programmmitschnitte des Hörfunks, Werbebroschüren der Verlage, heute auch das alles dann noch mal womöglich in Internetportalen, deren mediale Archivierungsleistung für Literatur auch voranschreitet und immer wichtiger wird.

Wenn man diesen Gedanken etwas radikaliert, dann kann man sagen, dass alle (Literatur-)Geschichte, die es gegenwärtig in Medien wie dem Fernsehen zu erzählen gibt, Geschichte ist, die sich auf Medien als Archiv für ihre Erzählungen stützt (die wieder in Archiven verwahrt worden sein müssen und werden). Diese Archivbestände schlagen sich in Anschlusskommunikationen dann erneut nieder (die natürlich die Chance haben, auch wieder in Archiven verwahrt zu werden). Der Bericht der Historikerkommission über die verbrecherische Organisation „Auswärtiges Amt“ ist eben jetzt ein Buch, ein ziemlich beständiges Medium, mit dem – symbolischen – Gewicht eines Findlings, der in der Gegend herum liegt.

An dem Bild, das Joschka Fischer benutzt hat, kann man nachdrücklich spüren, dass Medien immer eine materiale Seite haben, eben wie ein „Findling“. Wenn die materialen Bedingungen gut sind, wie in den Höhlen von Lascaux, können Medien bekanntlich 40.000 Jahre oder mehr überdauern und ihre „Botschaft“ durch ein interessiertes und Sinn suchendes Publikum freisetzen lassen. Eine solche Zeitspanne wird das neue Buch wohl nicht schaffen, schon

allein deshalb nicht, weil das Papier nicht so lange zu konservieren ist. Das zeigt aber nur umso deutlicher, wie groß die Bedeutung der materialen Seite der Medien ist. Sie ist nicht zu unterschätzen.⁴

Aus diesen Überlegungen ist der (nicht sehr aufregende und auch nicht ganz neue) Schluss zu ziehen, Geschichte und also auch Literaturgeschichte als eine prinzipiell und unhintergehbar medial bedingte gesellschaftliche Sinnkonstruktion anzusehen. Um zu provozieren kann man diesen Schluss noch verschärfen und sagen: die Wissenschaft von den Medien ist die Epistemologie jeder literarischen Geschichtskonstruktion, auch jeder literaturgeschichtlichen Konstruktion, oder: die Wissenschaft von den Medien liefert die Bedingung der Möglichkeit geschichtlicher Sinnkonstruktionen, ob nun für die politische Zeitgeschichte oder für die Literatur. Das gilt dann jedenfalls, wenn die Medienwissenschaft diese konstituierenden, selegierenden und platzierenden Funktionen der Medien vom Entstehungszusammenhang eines medialen Ereignisses bis zu seiner Archivierung begrifflich fasst und kritisiert. Dazu braucht sie eine medienanthropologische Fundierung.⁵ Dazu muss sie die Logik des Mediums, hier des Fernsehens, so rekonstruieren, dass deutlich wird, was Ernst Cassirer meinte, als er davon sprach, dass in der Moderne jedwede kulturelle Sinnproduktion an

⁴ Siehe dazu: zfm. *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 2. Jg. H. 1., 2010, das sich dem Thema „Materialität/Immaterialität“ widmet; sowie: Holl, Ute. 2002. *Kino, Trance und Kybernetik*. Berlin: Brinkmann und Bose. Schon früher: Gumbrecht, Hans Ulrich und Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.). 1988. *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

⁵ Die medial vermittelte Kulturentwicklung in der Moderne mit ihren immer abstrakteren Verhältnissen bildet sich interessanterweise in Theorien ab, die – postmodern – die Immaterialität bzw. Entmaterialisierung, Ent Sinnlichung und Simulation (zum Beispiel bei J. Baudrillard) betonen. Die These der Immaterialisierung kann anhand einer philosophisch-anthropologisch orientierten Analyse der Visualisierungstendenzen (Stichworte sind Primat des Sehsinns, Panoramablick, Voyeurismus, Aufmerksamkeitslenkung etc.) nachvollzogen werden, wobei die dazu im Gegensatz stehende, fundierende Materialität der Medien sich an M. McLuhans Medienpragmatik zu orientieren hat. Siehe dazu ausführlicher: *Bau-Steine zur Medienanthropologie*, Hg. von Brück, Ingrid u.a. (*SPIEL* 2/2011) (in Vorbereitung)

technische Medien der Kommunikation gebunden ist und diese „instrumentellen“ Medien jeweils eine spezifische mediale Prägnanz haben, d. h. unterschiedliche Medien bedingen unterschiedliche Konzeptionen von Wahrheit und Methode, Erkennbarkeit und Wirklichkeit, Vergangenheit und Geschichte.

Jede Form von Geschichte in unserer Medienkultur ist immer eine Medien-Geschichte, weil sie anders nicht vorkommt. Wenn man so will gilt das, was „Medialität“ genannt wird, deshalb genau für alles, was Historiographie heißt. Es gilt also, die mediale Prägnanz jeder literaturbezogenen Historiographie, die mediale Logik der Literaturgeschichte im Fernsehen zu verstehen.

Veränderungen: Gedächtnis, Geschichte, Kommunikation, Medien

Um zu einem besseren Verständnis von (Literatur-)Geschichte, von Fernsehgeschichte unter diesen Voraussetzungen zu kommen, ist es nützlich, noch einmal auf das oben schon angesprochene Feuilleton einzugehen.

In diesem Feuilleton ist auch ein Gespräch von Frank Schirrmacher mit Eckart Conze und Thomas Karlauf abgedruckt, die in der Historikerkommission mitgearbeitet haben. Conze antwortet da auf die Frage – „Halten Sie es für möglich, dass im Archiv noch Akten liegen, die bezeugen, dass alles viel schlimmer war, als wir annehmen, oder die ihren Befund vielleicht widerlegen?“ – wie folgt: „Noch schlimmer? ist das denkbar? neue Akten mögen in der Tat noch mehr Licht auf die Geschichte werfen, um die es in dem Buch geht. Und vielleicht entdecken wir ja in Zukunft noch weitere Dokumente. Aber gegen das Verdikt der Zeitgenossen, die alles selbst miterlebt haben, *ihr* Archiv sei primär ihr *Gedächtnis*, wie es Richard von Weizsäcker einmal formuliert

hat, werden auch die aussagekräftigsten Akten nur wenig ausrichten können“. Das mag so sein, ist es aber auch vernünftig? Stimmt es, dass man die medialen Archive durch die persönlichen, individuellen Gedächtnisleistungen von Akteuren aushebeln kann, widerlegen kann, dass das überhaupt ein ernsthaftes Argument ist? Kann es sein, dass Akteure, die sich später – eben immer *ex post* – als Zeitgenossen und daher Zeitzeugen verstehen, bessere, vertrauenswürdigere, authentischere „Medien“ sind als die in den Archiven?

Die Frage zu stellen, heißt sie auch zugleich zu beantworten, weil diese Frage eben den Sachverhalt verkürzt, der hier gemeint ist. Daraus ist kein ernsthaftes Argument abzuleiten. Man kann individuelle Gedächtnisleistungen (von deren Fragilität die Psychologie viel weiß)⁶ nicht als Grundlage historischer Kritik gegen die Materialität der Medien in den Archiven ausspielen, und zwar aus zweierlei Gründen, die hier von Interesse sind. Gedächtnisleistungen, persönliche Erinnerungen, der authentische Zugang zu einem früheren Ereignis, das heute Geschichte ist, das ist alles sehr wohl geeignet, ein persönliches Bild vergangener Ereignisse oder Konstellationen zu bewirken, eine Art individuelles Geschichtsbewusstsein, oder – auf unser Thema bezogen – ein individuelles Literaturbewusstsein. Dem kann hohe Dignität zukommen. Gleichwohl: das ist aber dann auch nur gerade dieses *eine* Geschichtsbewusstsein, dieses *eine* Literaturverständnis. Es endet mit dem Tod seines Trägers. Aber in Zeiten, in denen Individualismus Blüten treibt und die Personifizierung von Geschichte medial wie der „natürliche“ Ursprung allen Geschichtsverständnisses inszeniert wird, wird das gerne übersehen.

Es sei denn, so muss man dieses Argument fortsetzen, dieser „Träger“ literarischer Handlungen hat – als enfant terrible, als

⁶ Ein Hinweis von vielen: Schacter, Daniel L. 1996. *Searching for Memory: The Brain, the Mind, and the Past*. New York: Basic Books.

Avantgarde, als Boheme – mediale „Spuren“ hinterlassen. Passiv, weil er ohne Absicht in den Fokus der Medien geraten ist, oder aktiv, weil er sich als Zeitzeuge medial inszeniert hat, z. B. durch eine Autobiographie als Buch oder audiovisuell vor dem neutralen Hintergrund bei Guido Knopp. Wenn der Träger eines bestimmten literarischen Geschichtsbewusstseins also mediale „Spuren“ hinterlassen hat, etwa indem er sich wie Richard von Weizsäcker dazu hat interviewen lassen – in den Medien. Dann sind diese Spuren aber schlechterdings keine persönlichen Erinnerungs- und Gedächtnisleistungen mehr, sondern ihre andauernde öffentliche Präsenz, eben auch noch nach dem Tod des Trägers, ist eine kollektive, soziale Kommunikationsleistung der Medien und ihrer Archive. Wenn einmal eine solche Spur von der Mikroebene des einzelnen Akteurs auf die Mesoebene medialer Vermittlungen in den (Massen)Medien gelangt ist, und wenn diese Spur damit die Möglichkeit hat, archiviert zu werden, hat sie die Möglichkeit, selbst „Geschichte“ zu werden. Sie – diese mediale Spur – kann dann nämlich wieder und wieder für Anschlusskommunikationen genutzt werden; damit wird sie quasi vor jedem kulturellen „Tod“ bewahrt. Sie kann zwar wieder vergessen, aber jederzeit auch wiederentdeckt werden und „auferstehen“.

Indem sich diese „Spur“ also in Medien materialisiert, wird sie von der individuellen Gedächtnisleistung abgekoppelt und zu einem möglichen Baustein des kollektiven Geschichtsverständnisses in einer Kultur. An so einer Stelle der Argumentation wird übrigens dann auf einmal relativ leicht verstehbar, was sich ansonsten oft so kompliziert anhört: dass nämlich (individuelle) Kognition und (gesellschaftliche) Kommunikation durch Medien strukturell gekoppelt sind. Man kann das aber auch mit weniger Theoriebedacht so formulieren: Gedächtnis ist kein Ersatz für Archive; erst Archive – abhängig kultürlich von den ihnen zugrundeliegenden Regeln des Auswählens und Bewahrens – ermöglichen Kommuni-

kation und Anschlusskommunikation, also die Verkettung von Kommunikationen. Ohne diese Voraussetzung können wir bekanntlich als Kulturgemeinschaft nichts über den Erinnerungshorizont der aktuellen drei, maximal vier lebenden zeitgenössischen Generationen hinaus erinnern, hätten also auch keinen Anlass für (literarische) Geschichtskonstruktionen über diese Horizonte hinaus.⁷ Die Fernsehgeschichte der Literatur im Programm ist insofern immer eine Funktion der kommunikativ genutzten kulturellen Archive, die das Fernsehen als Institution selbst vorhält, bereitstellt und benutzt.

Veränderungen: Digitale Medien, Kultur, Geschichte

Dieser letzte Weg, bei dem es um die hinreichende Bewertung und Gewichtung von medialen „Quellen“ ging, scheint nun wirklich nur ins Parterre zu führen, da wo sich die Historiker im ersten Semester treffen, zum kleinen „Einmaleins“ der Beschäftigung mit Historiographie, dem Umgang mit Quellen und dem Erzählen von Geschichte⁸. Gleichwohl ist es sinnvoll, diesen Zusammenhang hier ausdrücklich noch einmal herzustellen, weil sich die geschilderte historiographische „Sachlage“ medial verändert hat. Es gibt neue Umstände, die eine neue Diskussion und Bewertung der alten Argumente sinnvoll machen. Die neuesten Umstände ergeben sich aus der medientechnischen Evolution bei den digitalen Medien, beim interaktiven Web 2.0, bei den digitalen sozialen Netzwerken, bei Blogs, bei youtube, bei twitter usw.

⁷ Sehr ausführlich hat diesen Zusammenhang – aus der Theorieschule Luhmanns kommend – aufgearbeitet: Esposito, Elena. 2002. *Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

⁸ Vgl. dazu die Diskussion der entsprechenden Narrativik-Theorien und ihrer Konsequenzen für die Historiographie: Lippert, Julia. 2009. *Georg III. – Rezeption und Konstruktion in den britischen Medien (1990 – 2006). Ein kognitives Lesemodell historio(bio)graphischer Texte*. Phil. Diss. Halle-Wittenberg.

Das Internet und das Web 2.0 werden ausdrücklich hier deshalb genannt, weil nach der mechanischen Druckpresse, der optischen Apparatur des Kinos und der Elektronisierung der Massenkommunikation an der jetzt sich entfaltenden Digitalisierung das Argument attraktiver zu entwickeln ist als am vordigitalen Fernsehen selbst. Die spezifische Medialität eines Mediums, die spezifische Logik eines Mediums, auch des Fernsehens, das uns hier interessiert, bestimmt also ganz wesentlich darüber, was und vor allem, *wie* so etwas wie historische Spuren überhaupt entstehen, medial präsentiert, wahrgenommen und schließlich öffentlich zugänglich werden und bleiben (Käuser 2006).

Bei den klassischen Massenmedien (Zeitung, Radio, Fernsehen) sowie bei den zahlreichen distributiven Angeboten der ersten Internetgeneration waren die Nutzer in erster Linie passive Rezipienten, sie waren letzten Endes Beobachter der Kommunikation, die mehr oder weniger ohne sie von statten ging. Jetzt erlauben es die neuen Technologien – den technischen Zugang und das Equipment und die persönliche Motivation vorausgesetzt – jedem, sich aktiv an der massenhaft wahrnehmbaren medialen Kommunikation zu beteiligen. Das heißt, in die so wirklich neu zu sehende mediale *Öffentlichkeit* kann jeder eigene Inhalte, individuelle Vorstellungen, Meinungen, Bewertungen, sich selbst als Ereignis einbringen. Jeder kann heute „Spuren“ hinterlassen in den Medien. Zu beobachten ist, dass viele Nutzer sich selbst immer öfter als Ereignis in die Medien einschreiben resp. in den Medien (audio)visualisieren. Es geht in den sogenannten sozialen Netzwerken immer öfter und intensiver darum, sich selbst – die eigene Person – medial zu inszenieren (Viehoff 2010). Ob online-Tagebücher, poetry-communities, literarische Kontaktnetzwerke oder literarische Blogs, sie alle leben von und in einem nicht abreißenden Strom sehr privater Gedanken, Meinungen und Sichtweisen, die immer bereitwilliger preisgegeben werden und offenbar auch

immer bereitwilliger wahrgenommen und genutzt werden. Ihr Konsum stellt aber keine Öffentlichkeit mehr her. Diese digitalen (Anschluss-)Kommunikationen knüpfen einen Teppich von „Ereignissen“ im „Medium“ Internet, hinterlassen digitale Spuren, die nur noch (oder: ihrer eigentlichen alteuropäischen Idee nach) „privat“ sind, nur noch partikularistisch aufs Ich bezogen (Neumann-Braun & Autenrieth 2010).

Übrigens und nicht zufällig sind nicht wenige solcher Internetaktivitäten literarisch, oder besser: literarisiert. Manche „personal homepage“ hat zwar den poetischen Charme einer öffentlichen Pissoirewand, auf anderen persönlichen Webseiten aber – und das sind nicht wenige – bemühen sich die Akteure, ihre Gedanken und Gefühle ästhetisch auszudrucken, schreiben Gedichte, Kurzgeschichten, nutzen die literarischen Stilmittel, die sie kennen, auch visuelle. Das gilt übrigens auch für solche, die öffentlich als literarische Akteure – Schriftsteller, Kritiker, Verleger usw. – bekannt sind (vgl. Hartling & Suter 2010).

Wir können jedenfalls beobachten, dass sich das Konzept von Privatheit – in seiner bisherigen sozialpsychologischen, sozialpolitischen Funktion und ästhetisch-literarischen Stilistik – mit dem Gebrauch des Web 2.0 kommunikativ wandelt und dass dabei das Web 2.0 eine immer bedeutendere Rolle spielt. Damit ist nun unter publizistischen Aspekten auch verbunden, dass sich Öffentlichkeit umstrukturiert, vielleicht sogar destruiert. An die Stelle einer Öffentlichkeit als Kommunikationsforum gemeinsamer Interessen der Bürger oder an die Stelle von Öffentlichkeit als Arena des Wettstreits um die Autorität des besten Arguments usw. wird nun Öffentlichkeit – jedenfalls im Web 2.0 – der mediale Raum, in dem sich individuelle Interessen nur noch individualisieren. Dabei können dann durchaus hunderte von sogenannten Freunden zeitgleich zuschauen. Facebook macht das möglich. Wer seine Ereignishaftigkeit in youtube präsentiert, kann mit Tausenden Pas-

santen rechnen. Aber Facebook und youtube stellen keinen öffentlichen Raum mehr her, allenfalls – nach den alten Kategorien – veröffentlichter Privatheit.

Die seit der Renaissance und ihrer Ich-Blütezeit in die westliche Zivilisation eingebaute Balance zwischen Ich- und Wir-Identität gerät ins Ungleichgewicht und schlägt wieder um in Ich-Zentrierung. Stand am Anfang des abendländischen Individualismus der Moderne Descartes *cogito ergo sum*, so steht an ihrer digitalen Wiedergeburt ein neues Credo: *I tube ergo sum*. Vom Denken und seiner Logik weg hat sich die Identitätskonstruktion der Individuen hin zu einer Logik der Medien verlagert. Wer in ihnen präsent ist, das wusste schon Günther Anders⁹, hat heute Identität, aber diese präsente Identität hat sich danach auch zu richten: sie ist eine der Medien, sie gehört sozusagen nicht mehr (nur) den Subjekten, sondern (zugleich auch) den Medien.

Norbert Elias hat nun zu Recht – in anderem Zusammenhang – daraufhin gewiesen, dass die Kontinuität des Gedächtnisses, die individuelle Archivierung von Erfahrungen durch das Lebensalter hindurch, ein zentraler Bestandteil der kulturellen Ich-Identität ist. Sie spielt eine konstitutive Rolle für Individualisierungschancen. Diese Individualisierungschance nimmt im Zuge der Gesellschaftsentwicklung zu, je größer der Spielraum für die Verschiedenheit der Lebenserfahrungen ist, die im Gedächtnis des einzelnen eingraviert sind, wie Elias sagt. (Elias 1976) Dieser Spielraum, mit deutlicher Betonung auf Spielraum, und literarische Assoziationen sind dazu gewollt, potenziert sich medial in der Web 2.0-Kultur und der Generation, die darin lebt.

⁹ Günther Anders hat in seinen Essays zur „Antiquiertheit des Menschen“ schon in den 50er Jahren scharfsinnig beobachtet, dass der moderne Mensch des massenmedialen Zeitalters seine Identität dadurch erlange, einmal im Fernsehen gezeigt und bemerkt zu werden. Vgl. Anders, Günther. 1959. *Die Antiquiertheit des Menschen*. Band I: *Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. München: Beck.

Seit der Literatur der Neuzeit, von Descartes über Berkeley und Kant bis zur Gegenwart, wird der Mensch als vereinzeltes, isoliertes Wesen gedacht, das sich alleinstehend erlebt und ständig darüber in Zweifel sein muss, ob die Welt, ob Gegenstände und andere Menschen außerhalb seiner selbst wirklich existieren, – und wenn ja, wie, und wenn wie, ob der Mensch davon sichere Kenntnis haben kann. Das liegt auch an einer anthropologischen Konstante, nämlich daran, dass wir als Menschen eben immer entscheiden müssen, ob wir unserer Wahrnehmung glauben (können) oder nicht¹⁰. Als kulturelles Programm sind dafür in den vergangenen 250 Jahren in Europa soziale und mediale Institutionen und Konventionen errichtet worden, generalisierte Medien und literarische Diskurse, die dazu geführt haben, dass man z. B. gewöhnlich wissenschaftlichen Aussagen mehr Zuverlässigkeit unterstellt als Meinungen, die in Alltagsgesprächen geäußert werden, oder eine Nachricht anders behandelt als ein Liebesgedicht. Solche Konventionen und Institutionalisierungen haben dazu geführt, dass heute mehr als 90 Prozent der Zuschauer das für wahr und für objektiv gegeben halten, was die *Tagesschau* abends berichtet. Aber auch dazu, dass *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* nur, aber dafür nachhaltig, literarisch und crossmedial wiederhergestellt werden konnte, auch wenn es weder sie selbst noch ihre Ehre im *Tagesschau*-Modus je gegeben hat.

Die traditionell generalisierende Funktion von sozialen Institutionen, von „Massen“-Medien und konventionalisierten literarischen Diskursen bricht möglicherweise gegenwärtig ab, damit würde auch der kulturelle Konnex über Themen und ihre soziale Relevanz in solchen sozialen Netzwerken des Web 2.0 auf, oder vielleicht sogar auf Dauer ganz abbrechen. Insofern ist, was Thomas S. Kuhn

¹⁰ Vgl. dazu neuerdings aus medienwissenschaftlicher Sicht: Schmidt. Siegfried J. 2010. *Die Endgültigkeit der Vorläufigkeit. Prozessualität als Argumentationsstrategie*. Weilerswist: Velbrück.

wissenschaftshistorisch bei der Ablösung eines alten „Paradigmas“ durch ein neues zu beobachten glaubte, dass man nämlich in und mit einem neuen Paradigma dann buchstäblich in einer anderen, neuen Welt lebe, einer Welt, die den Anhängern des alten Paradigmas nicht mehr zugänglich sei, heutzutage womöglich alltäglich geworden. Das ist ein Ergebnis der medialen Kommunikation und ihrer Veränderungen im Web 2.0. Und das hat dann auch Auswirkungen auf das, was Literaturgeschichte im Fernsehen sein kann.

Übrigens – und eben nach alledem nicht nur beiläufig – ist dabei zu bedenken: Millionen von Webseiten und Millionen von literarisierten Blogging-Einträgen werden und können wohl auch nicht mehr archiviert werden. Das ist dann auf der *materialen* Seite der Medien das Pendant zu ihrem Verlust an Generalisierungsleistungen: das medial erzeugte Ende von Archivierung, also auch das Ende von Wiedereintrittsmöglichkeit in mediale Diskurse. Mit anderen Worten: die neue Kommunikationskultur des Web 2.0 tangiert grundsätzlich die Möglichkeit, in diesem Medium ein überindividuelles Geschichtsverständnis, Geschichtsbewusstsein oder einen Geschichtsmythos – wie auch immer man ein entsprechendes Sinnkonstrukt „Geschichte“ nennen mag – zu etablieren, vielleicht auch, überhaupt den Begriff der Entwicklung (als Voraussetzung für Geschichte) zu denken; denn die immer wiederholte Wahrnehmung von sich selbst – auch in tausenderlei individualisierten, medial vorprogrammierten, sprachlich konventionalisierten Facetten – reicht dazu wahrscheinlich nicht aus. Diese medientechnische und medienkommunikative Entwicklung hinterlässt, wenn sie auf Dauer die sozialisierende und enkulturerende Funktion der Medien auslöscht, dort eine Leerstelle, wo aus individuellem Geschichtsbewusstsein eine gemeinsame Geschichte gemacht werden könnte. Es sind entweder zu viele Spuren oder gar keine, die medial auf Dauer greifbar sind. Das Internet verwirklicht damit eine mediale

Logik, die allerdings das Fernsehen mit seinem Programm schon etabliert hat.

Neue Medientechnologien und damit verbundene neue Kommunikationsformen verändern die Lebensbedingungen und Handlungsmöglichkeiten des Menschen in der digitalen Moderne also derart, dass die kulturellen und auch die spezifisch literarischen Formen von Verständigung und Selbstverständigung sich ebenfalls – sehr stark – ändern. Entsprechend ändern sich auch die Bedingungen von Geschichte; denn – wie oben argumentiert – jede Geschichte ist an die Bedingungen der Medialität von Kommunikation(en) gebunden und an deren Strategien und technischen Möglichkeiten einer Archivierung.¹¹

Veränderungen: Geschichte, Fernsehen, Fernsehgeschichte, Literaturgeschichte

Die Bedeutung des Internets und des Web 2.0 sollte in ihrem exemplarischen Stellenwert für das Verhältnis von Medien und Geschichte, von Fernsehen und Literaturgeschichte hier noch verständlicher werden, wenn man sich an graue Vorzeiten erinnert. Damit ist nicht nur die Zeit gemeint, in der noch nicht jeder ein „Handy“ hatte und in der sich junge Leute noch nicht alleine gefühlt haben, wenn sie in einer lauen Mainacht zu zweit auf einer Parkbank sitzen, die keinen Internetanschluss für ihren studi-vz-account hat. Ich meine wirklich die lange Zeit, in der die Menschen sich kulturell selbst zu dem modelliert haben, was sie heute sind. Wenn man so will, meine ich also mit grauer Vorzeit die *anthropologische Dimension der Medien*¹².

¹¹ Vgl. dazu ausführlicher: Lersch, Edgar & Reinhold Viehoff 2007. *Geschichte im Fernsehen*. Düsseldorf: Vistas.

¹² Pfeiffer, Karl Ludwig. 2009. *Von der Materialität der Kommunikation zur Medienanthropologie. Aufsätze zur Methodologie der Literatur- und Kulturwissenschaften 1977-2009*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter. Anregend

Nun gibt es neben den direkt medialen Dimensionen, die hier interessieren, gewiss sehr wichtige und hier nicht weiter zu diskutierende Bereiche einer Anthropologie des Menschen, Bereiche, die allerdings – wie etwa das Spiel, die Arbeit, der Sex, die Institutionalisierung von Interessen usw. – alle ohne Kommunikation und entsprechende soziale und technische Medien nicht recht zu denken und schon gar nicht praktisch tätig zu entfalten (gewesen) sind. Sprache als Medium der Koordination und Kooperation und damit als Voraussetzung jeder dieser menschlichen Interaktionen ist von Sprachwissenschaftlern schon oft und überzeugend dargestellt worden.

Die wichtigsten direkt kulturellen kommunikativ-medialen Möglichkeiten und Praxen des Menschen sind also aus medienanthropologischer Sicht vor allem die Sprache und ihre Funktion, Nichtsprachliches verfügbar und damit sprachlich verhandelbar zu machen. Christopher Caudwell hat aus anthropologischer Sicht argumentiert, dass alle Formen von Tanz und Musik und die Konventionen, ihren Ausdruck zu gestalten, wichtige und sehr frühe Medien der menschlichen Kommunikation gewesen sind. Sprache, Musik, Bilder – sozusagen als die Archetypen jeder medialen Kommunikation – sind nun in der Mediengeschichte eben nicht einfach nur Mittel gewesen, auf unterschiedliche Art und Weise zu kommunizieren, mit ästhetischem Vergnügen oder ohne. Sie sind nicht einfach nur vorgefundene mediale Werkzeuge kommunikativen (literarischen) Handelns, sondern sie sind dieses kommunikative Handeln jeweils unter vergänglichen Bedingungen selbst. Die alte Debatte um Inhalt und Form von Kommunikation kann hier daran erinnern, dass das eine nie ohne das andere in Gebrauch

dazu, wenn auch oft in Exkursen sich verlierend: Rieger, Stefan. 2001. *Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaften vom Menschen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

genommen werden kann. So ist es auch mit den Medien und der Kommunikation. In der europäischen Kulturgeschichte hat sich das so ausgewirkt, dass jeder kommunikative Gebrauch von Sprache, Musik und Bild (in allen ihren Facetten und Funktionen) diesen Gebrauch und die gebrauchten Medien ko-evolutiv geformt hat, verändert, modifiziert, gegenseitig überlagert hat. Die Sprache, die wir heute haben, ist der Gebrauch, den wir bisher von ihr gemacht haben und jetzt wieder machen. Das gilt auch für die anderen Dimensionen, für Musik und für das Bild, für literarische Texte, die alle ebenso einen unaufhörlichen und unabgeschlossenen Gestaltwandel vollziehen, mit jedem Gebrauch erneut. Alle diese medial gebundenen Kommunikationsformen machen durch ihre alltägliche wie kunstvolle Nutzung beständig, unaufhörlich, kontinuierlich, immer, jederzeit erneut einen – empirisch zugänglichen, beobachtbaren und reflektierbaren – Wandel durch. In der Regel hat diese Koevolution nun nicht eine derartige Dynamik, dass der Wandel jeden Gebrauch unmöglich machen würde, es braucht auch eine gewisse Konstanz, sonst wäre Handlung nicht möglich. Von der „grauen Vorzeit“ bis heute ist aber schon einiges passiert, was es berechtigt erscheinen lässt, diese Beziehung von Konstanz und Wandel der Kommunikationsmedien und ihres Gebrauchs als wirklich wichtige anthropologische Annahme gelten zu lassen.

Die Techniken der Kommunikation und die modernen Kommunikationstechniken werden also von Menschen nicht nur in Anspruch genommen und verändern sich dabei, sie nehmen auch den Menschen in Anspruch und verändern ihn dabei. Wenn wir so, mit diesem anthropologischen Blick, auf den geschichtlichen Zusammenhang von Medien und Mensch sehen, dann ist vor allem die Dimension der menschlichen Wahrnehmung von diesem Gestaltwandel betroffen. Sicher hat sich in den letzten 150.000 Jahren auch der Körper des Menschen weiter so modelliert, dass wir den Gegebenheiten unserer heutigen sozialen und natürlichen

Umwelten besser entsprechen als es beispielsweise der Neandertaler tun würde. Seine Finger waren kürzer und dicker und unbeweglicher, SMS könnte er wahrscheinlich nicht schreiben, jedenfalls nicht so schnell wie heutige Studierende das unter der Schreibplatte ihres Seminarstuhls können, ohne hinzuschauen. Die Wahrnehmung unserer sozialen und natürlichen Umwelt hat sich aber in den letzten 100.000 Jahren radikal gewandelt, mehr als nur die Finger, die gewachsen sind, die länger und beweglicher wurden.

Unter diesen Umständen ist es kultur- und wahrnehmungsgeschichtlich von besonderer Bedeutung, dass Bilder und Bildmedien – wie das Fernsehen – immer stärker die bevorzugten Medien der (literarischen) Kommunikation werden; denn damit ändern sich auch die Bedingungen von (Literatur-) Geschichte.

Nun ist es natürlich so, dass die gesellschaftliche Konstruktion von Geschichte sich immer schon der visuellen Medien bedient hat, vom Teppich von Bayeaux, über die Panoramen des 19. Jahrhunderts bis Guido Knopps Hitlersendungen ist das eine mehr oder weniger kontinuierliche Entwicklung. Das gilt auch dann, wenn Historiker mehrheitlich bis heute nur das Medium des Buches für sich als Dispositiv der Darstellung ihres Blicks auf die Geschichte akzeptieren¹³. Nur: unter den hier skizzierten Rahmenbedingungen – neue Medientechnologie, individuelle Partikularisierung, Abbruch von Archivierungsmöglichkeiten, Überhandnehmen visueller Kommunikationsformen usw., ist eben vieles etwas anders als früher, auch im Parterre.

¹³ In den letzten Jahren gibt es aber verstärkt auch kritisch-konstruktive Auseinandersetzungen von Historikern mit der Bild-Geschichte und „visual history“, siehe z. B. Burke, Peter. 2002. *Augenzeugenschaft*. Berlin: Klaus Wagenbach.

Veränderungen: Wie sich Literatur (literarisches Handeln) geschichtlich im Fernsehen formulieren, gestalten, konstruieren und auch erleben lässt

Vor kurzer Zeit ist im öffentlich-rechtlichen Fernsehprogramm ein Mehrteiler gelaufen mit dem Titel *Weissensee*.¹⁴ Es geht da um eine komplizierte Beziehungsgeschichte resp. mehrere solcher Geschichten, die alle in der DDR spielen, als es sie noch gab. Die Regisseure, Dramaturgen, Ausstatter, Schauspieler usw., die an dem Mehrteiler mitgewirkt haben, haben nur ziemlich genau, bis auf Details genau, versucht, die Wirklichkeit der vergangenen DDR ins Bild zu setzen. Diese Genauigkeit bezog sich dabei sowohl auf die materielle Ausstattung der Szenerie wie auf die psychische ihrer Charaktere. Das ist ihnen technisch und auch dramaturgisch sehr gut gelungen. In den Feuilletons gab es deshalb – kaum überraschend – schon bald wieder eine ernsthafte Diskussion darüber, (schon wieder, könnte man angesichts einer nicht mehr abreißenden Diskussion seit dem *Untergang* sagen), ob denn die Zuschauer dieses fiktionale Werk nicht als die historische Wirklichkeit annehmen und verstehen würden – und darauf dann ihr geschichtliches Bild der DDR bauen würden; dabei sei es doch bloß ein fiktionaler Spielfilm, oder – wie es an anderer Stelle hieß – bloß Literatur.

Das ist die – inzwischen – falsche Einschätzung an dieser Stelle. Das Medium Fernsehen in der uns heute bekannten Form ist ein Medium, das eine Wahrnehmungssituation für sein Publikum schafft, die sich immer deutlicher von der alteuropäischen Trennung von „fiction“ und „fact“ löst. Diese Unterscheidung wird (nicht theoretisch, aber) praktisch obsolet, sie wird überflüssig, letzten Endes inhaltsleer. Immer mehr von dem, was das Fernsehen zeigt, ist rezipierbar und wird rezipiert, ohne dass man sich diese Frage

¹⁴ *Weissensee*; ARD-Sechsteiler, jeweils dienstags um 20 Uhr 15, Beginn 14.09.2010.

nach der Differenz von „fact“ und „fiction“ überhaupt noch stellt oder stellen muss.¹⁵ Darüber kann man streiten, ob es gut oder schlecht ist, und natürlich auch, welche Konsequenzen das hat. Hier interessieren nur die Konsequenzen für die Bedingungen von Literaturgeschichte und geschichtlichen Konstruktionen von literarischem Handeln im Fernsehen.

Wir müssen also anfangen radikaler zu akzeptieren und zu verstehen, dass dieses im Wesentlichen visuelle Medium, nach anderen medialen Logiken seine Rezipienten befriedigt als es ein linearer schwarz-weißer Schriftsatz in einem Buch tut und tuen kann. Das ist schon auch gesagt worden, aber man muss es bitter ernst nehmen. Die Logik des Mediums Fernsehen (resp. seines kulturellen Gebrauchs) ermöglicht neue verständnisreiche Annäherungen an Literaturgeschichte, an Verknüpfung von Geschichten literarischen Handelns und an Geschichtsvergegenwärtigungen, die eben nur hier möglich sind, als Fernsehliteraturgeschichte.

Literaturgeschichte im Fernsehen ist und soll nach meinem Verständnis also die Geschichte der Literatur (der literarischen Handlungen) sein, die das Fernsehen mit all seinen institutionellen, archivarischen, ästhetischen, technischen Möglichkeiten der Audio-Visualität und Visualisierung, in seinem spezifischen Medien-Modus entwickeln und nutzen kann. Literaturgeschichte im Fernsehen ist dann nicht die Geschichte der Literatur im Fernsehen, sondern wie sich Literatur (literarisches Handeln) geschichtlich im Fernsehen formulieren, gestalten, konstruieren und auch erleben lässt.

¹⁵ Exemplarisch dazu die Dissertation von Kochanowski, Katja. 2012. *Unterschichtenfernsehen* (In Vorbereitung). Phil. Diss. Halle/Saale.

132 Viehoff: Fernsehen und (Literatur-)Geschichtsschreibung, oder:
(Literatur-)Geschichte im Fernsehen.

Literaturverzeichnis

Assmann, Aleida. 2006. *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: Beck.

Assmann, Aleida. 2007. *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. München: Beck.

Conze Eckart et al. 2010. *Das Amt und die Vergangenheit. Deutsche Diplomaten im Dritten Reich und in der Bundesrepublik*. München: Blessing.

Elias, Norbert. [1939] 1976. *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. Band 1: *Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes*. Band 2: *Wandlungen der Gesellschaft: Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Esposito, Elena. 2002. *Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Gumbrecht, Hans Ulrich. 1990. *Eine Geschichte der spanischen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Hartling, Florian & Thomas Wilke. 2003. Das Dispositiv als Modell der Medienkulturanalyse: Überlegungen zu den Dispositiven Diskothek und Internet. In *SPIEL Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft*. 22. 1-37.

Gumbrecht, Hans Ulrich & Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.). 1988. *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Hartling, Florian & Suter Beat (Hg.). 2010. *Archivierung von digitaler Literatur: Probleme – Tendenzen – Perspektiven*. Frankfurt am Main. [= Sonderheft SPIEL: Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft. 29 1+2].

Holl, Ute. *Kino, Trance und Kybernetik*. Berlin: Verlag: Brinkmann und Boise.

Käuser, Andreas. 2006. Historizität und Medialität. Zur Geschichtstheorie und Geschichtsschreibung von Medienumbrechen. In Ralf Schnell (Hg.). *MedienRevolutionen. Beiträge zur Mediengeschichte der Wahrnehmung*. Bielefeld: transcript, 147-166.

Martini, Fritz. [1962] 1981. *Deutsche Literatur des bürgerlichen Realismus. 1848-1898*. Stuttgart: Metzler.

Lersch, Edgar & Reinhold Viehoff. 2007. *Geschichte im Fernsehen*. Düsseldorf: Vistas.

Lippert, Julia. 2009. *Georg III. – Rezeption und Konstruktion in den britischen Medien (1990–2006). Ein kognitives Lesemodell historio(bio)graphischer Texte*. Phil. Diss. Halle-Wittenberg.

Maletzke, Gerhard. 1963. *Psychologie der Massenkommunikation*. Hamburg: Hans Bredow-Institut.

Neumann-Braun, Klaus & Ulla Patricia Autenrieth (Hg.). 2010. *Freundschaft und Gemeinschaft im Social Web*. Baden-Baden: Nomos.

Pfeiffer, Karl Ludwig. 2009. *Von der Materialität der Kommunikation zur Medienanthropologie. Aufsätze zur Methodologie der Literatur- und Kulturwissenschaften 1977-2009*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

Rieger, Stefan. 2001. *Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaften vom Menschen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Schacter, Daniel L. 1996. *Searching for Memory: The Brain, the Mind, and the Past*. New York: Basic Books.

134 Viehoff: Fernsehen und (Literatur-)Geschichtsschreibung, oder:
(Literatur-)Geschichte im Fernsehen.

Schmidt, Siegfried J. 2010. *Die Endgültigkeit der Vorläufigkeit. Prozessualität als Argumentationsstrategie*. Weilerswist: Velbrück.

Schwanitz, Dietrich. 2002. *Bildung. Alles was man wissen muss*. München: Goldmann.

Viehoff, Reinholt. 2010. Sinn und Form „personality“ ... „private homepage“ ... „under construction“. Überlegungen zu kommunikativen Selbstdarstellungen im Internet. In Buck, Matthias, Florian Hartling & Sebastian Pfau (Hg.). *Randgänge der Mediengeschichte*. Wiesbaden: Verlag für Sozialgeschichte.

Viehoff, Reinholt & Edgar Lersch. 2007. Historische Ereignisse im Fernsehen. Eine Analyse des Genres der Geschichtssendungen 1995, 1999 und 2003. In Arbeitsgemeinschaft der Landesmedienanstalten in der Bundesrepublik Deutschland (ALM) (Hg.). *ALM Programmbericht: Fernsehen in Deutschland 2006. Programmforschung und Programmdiskurs*. Berlin: Vistas, 120-144.

**Literaturgeschichte im Fernsehen am Beispiel des
Films *Sturm und Drang* oder
Die Freiheit „jung und dumm zu sein“**

Matthias Luserke-Jaqui

Am 7. November 2009 strahlte das ZDF spät abends eine Sendung aus, die bereits in der Ankündigung kompromisslose Aufmerksamkeit forderte: „Genial [Ausrufezeichen] Freiheit [Ausrufezeichen] Leidenschaft [Ausrufezeichen]“.¹ Es ging dabei um nichts Geringeres als den Versuch, Literaturgeschichte im Fernsehen zu kommunizieren. Kommunizieren sage ich mit Bedacht, denn Kommunikation und Kommunion sind weit über ihre sprachliche Gemeinsamkeit hinaus Signifikanten ein und desselben Referenzbereichs: Kommunizieren heißt in der katholischen Kirche so viel wie die Kommunion empfangen. Und dabei bin ich bereits bei einem Problempunkt. Profan gewendet in die Macht des Faktischen unserer medialen Bilderwelt heißt dies, eine Fernsehsendung medialisiert/stellt den Anspruch einer literaturgeschichtlichen Periode dar, wird damit zum Medium des historischen Selbstanspruchs des literaturgeschichtlichen Sturm und Drang.

Die filmischen Mittel sind begrenzt und wiederholen sich (Farbe, Kameraperspektive, Schnitttechnik, Musik, Hintergrundfarben etc.), sie werden ergänzt durch die Auswahl der Gesprächspartner, die zur Verfügung stehen, allerdings ist diese Wahl wohl eher am feuilletonistischen Mehrwert orientiert denn an literaturhistorischer Expertise. Es kommen zu Wort: Hans Ottomeyer (Generaldirektor Deutsches Historisches Museum Berlin), Inge Stephan (Literaturwissenschaftlerin Berlin), Rüdiger Safranski (Schriftsteller), Sigrid Damm (Lenz-Biografin), Jochen Klauß (stellvertretender Vorsitzender des Goethe-Nationalmuseums), Matthias Schweighöfer (Schauspieler), Claus Peymann (Regisseur) und viele andere.

Die Ankündigung der Sendung liefert also bereits einen Anspruch, der aus dem Anspruch des Sendungsinhalts abgeleitet wird.

¹ Vgl. zum Kontext: Luserke-Jaqui, Matthias. 1997. *Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen*. Bibliographisch ergänzte Ausgabe 2010. Stuttgart: Reclam.

Und die Eingangssequenz des Films illustriert dies mit bunten Bildern: Eine Schar junger Menschen klettert nächtens über eine Mauer, stürmt heiter und gelassen ein Freibad, hat einen Campinggrill ebenso bei sich wie sie sich amüsiert im Wasser tummelt – die Stereotype werden wie an einer Perlenkette aufgefädelt, nur zur letzten Konsequenz hat der Mut des Regisseurs und Produzenten Dag Freyer nicht gereicht. Im Gegensatz zu ihren historischen Vorbildern baden diese Menschen nicht nackt.

An dieser Stelle hätte die Stimme aus dem Off auf die diätetische Bedeutung des nächtlichen Nacktbadens hinweisen können – der Schweizer und als Genieapostel titulierte Christoph Kaufmann etwa vertrat sehr konsequent diese Haltung – uns allen aus jener Szene bekannt, wo der historische Lenz den Dorfbrunnen in Oberlins Waldersbach zum Bad nutzt, bei Büchner dann als Zeichen seiner geistigen Verwirrtheit gedeutet.

Die für den Literaturhistoriker entscheidende Frage lautet: *Welche Perspektive im Sinne eines Deutungsblicks nimmt der Film ein und wie setzt er dies um?*

Der Filmanfang beantwortet diese Frage mit einer auktorialen Erzählhaltung: „Wir schreiben das Jahr 1770“ (0:12), die jungen Autoren des Sturm und Drang (im Folgenden mit der Sigle SuD abgekürzt) „entflohen dem Pudergewölk des Rokoko und der trockenen Vernünftigkeit der Aufklärung“ (0:18).

1. Beispiel:

Der Film orientiert sich an einem Erzählstrang: Goethe sitzt in einem Zimmer im Haus am Frauenplan und wird interviewt, die Stichwortfragen von Dag Freyer beantwortet der gegoethete Schauspieler Manfred Andrae mit einer Zitatmontage aus *Dichtung und Wahrheit*. Und damit zeigt sich bereits, welche Perspektive der

Film einnimmt, es ist die Sicht aus *Dichtung und Wahrheit* auf den SuD. Wie problematisch diese Sicht ist, sei hier nur noch einmal in Erinnerung gerufen, ich muss dies nicht im Detail ausführen. Entscheidend ist, dass der Film damit alle anderen möglichen und historisch gesehen ebenso relevanten Perspektiven auf den SuD dem Blick des Olympiers unterordnet. Ist das dann noch eine literaturgeschichtliche Perspektive oder schon eine Art filmischer Goethe-Essay? Der Untertitel „Eine Dokumentation zum Sturm und Drang“ zumindest ist Etikettenschwindel.

Eine klare Festlegung in der Periodisierungsfrage erfolgt ebenfalls in dieser Eingangssequenz, „nur ein paar Jahre“ (0:57), etwa von 1770 bis 1785, dauere diese Zeit. Dann leitet der Eröffnungssatz des Interviewers die folgende Szene ein: „Ich würde gern mit Ihnen über Ihre Jugendzeit sprechen“ (1:59).

2. Beispiel: Straßburg

Die „Grenz- und Selbsterfahrung [ist] typisch für die Stürmer und Dränger“ (4:14). Dann folgt die Aneinanderreihung von Namen, Zahlen, Schlagworten:

Kurznennung der SuD-Autoren Goethe, Herder, Klinger, Wagner, Lenz („die tragische Gestalt des SuD“). Der SuD wird bezeichnet als „jugendlicher Freundeskreis mit eigener Sprache und eigenen Ritualen“ (6:02). Es folgt eine Serie von Standbildern, deren Zusammenhang mit dem Filmtitel unklar bleibt. Geht es hier um eine schlecht ins Bild gesetzte vulgär-sozialgeschichtliche Kontextualisierung der 1760er und 1770er Jahre? Diese zwei Jahrzehnte werden als Referenzrahmen der nachfolgenden Bilder ausdrücklich benannt. Das sind im Einzelnen:

- Casanovas Konterfei wird gezeigt. Worin der Zusammenhang mit dem SuD besteht, bleibt unklar. Die berühmten *Memoiren* wurden erst ab 1821 in deutscher Sprache veröffentlicht.
- Spinnmaschine, die spinning Jenny, die acht Spinner ersetzte, wurde 1764 erfunden.
- Dampfmaschine: Die erste verwendbare Dampfmaschine wurde 1712 von Thomas Newcomen konstruiert und diente zum Abpumpen des Wassers in einem Bergwerk. Diese so genannte atmosphärische Dampfmaschine erzeugte durch Einspritzen von Wasser in einen mit Dampf gefüllten Zylinder einen Unterdruck gegenüber der Atmosphäre. (Wikipedia, 4.5.2011)
- Linné: Seine zoologische-botanische Taxonomie *Systema Naturae* erschien in der entscheidenden 10. Auflage 1758.
- Die Einführung des flächendeckenden Kartoffelanbaus: begann in England 1684, in Sachsen 1716, 1728 folgte Schottland, 1738 Preußen und erst 1783 Frankreich.
- Das Erdbeben von Lissabon: 1. November 1755.
- Die Brüder Montgolfiere: Der erste Heißluftballon startete am 4. Juni 1783.
- Das erste Fahrrad: Karl Drais 1817 in Mannheim; gezeigt wird aber das Bild eines Hochrads, das freilich erst 1870 erfunden wurde.
- Der Höhepunkt des amerikanischen Sklavenhandels: Das gesamte 18. Jahrhundert kann als ein Höhepunkt des Sklavenhandels betrachtet werden.
- „Der Unabhängigkeitskrieg bricht aus“: mutmaßlich der amerikanische Unabhängigkeitskrieg 1775 – 1783.
- Die Verkündung der Menschenrechte: Die Erklärung der Menschen- und Bürgerrechte erfolgte am 26. August 1789 in der französischen Nationalversammlung.
- Und der Beginn der Französischen Revolution: 1789.

Resümiert wird diese Parade von Schulbuchdaten mit den Worten: „In dieser Zeit begründen die jungen Dichter [sc. des SuD] die erste Jugendbewegung in Deutschland“ (6:51). Unterlegt wird dieser Kommentar mit Laufbildern trinkender Jugendlicher, historischen Aufnahmen der Wandervogelbewegung, Aufnahmen von 1968er Straßenschlachten, unterlegt mit der Stimme aus dem Off, es gehe um neu erprobte Formen der Selbsterfahrung und um Protest gegen das Establishment. „Das eigene Ich ist das Lieblings-experimentiergebiet der Stürmer und Dränger“ (7:09). Und: „Zum ersten Mal wird Individualismus zum Programm. Das wirkt nach, bis heute“ (7:17), illustriert wird diese Aussage mit Bildern eines Konzertmitschnitts einer Punkband.

3. Beispiel:

Hans Ottomeyer erklärt in seinem Statement die „Freiheit des Volkes“ (7:22) zu einer der Grundforderungen des SuD. Diese (falsche) Aussage wird nicht weiter hinterfragt, weder vom Interviewten noch vom Kommentator. Zwangsläufig stellt sich also der Eindruck ein, SuD habe einen politischen Handlungsanspruch verfolgt. Dazu müssen wir aus literaturgeschichtlicher Sicht bemerken, dass genau dies die Interpretation der ehemaligen DDR-Germanistik war, wonach der SuD als prärevolutionäre Bewegung in Deutschland verstanden wurde. Die Wissenschaftsgeschichte der SuD-Forschung hat das längst aufgearbeitet. Historisch gesehen bleibt dies freilich falsch, wenn man die deutsche Literatur der 1770er Jahre eschatologisch auf das Jahr 1789 hin interpretiert. Bedauerlich bleibt in diesem Zusammenhang auch, dass die einzige tatsächlich politische Schrift des SuD, verfasst von den Schweizern Lavater, Füssli und Hess *Der ungerechte Landvogt oder Klagen eines Patrioten* (1762), unerwähnt bleibt.

Stellungnahme Inge Stephan: „Da beginnt die Moderne in Deutschland in der Literatur“ (7:50), namentlich eine Moderne im Denken, meint Stephan. Wie diese makrogeschichtliche Geste mit dem mikrogeschichtlichen Handlungsanspruch des SuD zusammenpassen soll, bleibt unkommentiert.

Künstler dürfen sich zu Wort melden: Der Regisseur Leander Haußmann, der Schauspieler André Eisermann, bis endlich das Goethe-Interview in der folgenden Szene fortgesetzt wird (ab 8:44).

4. Beispiel: Modernitätszwang

Der Regisseur scheint dem Phantasma zwanghaft zu folgen, SuD habe eine moderne Entsprechung. Der Kommentator resümiert: „Diese Art des Zusammenlebens und Zusammenarbeitens ist damals völlig neu“ (9:13), die Stürmer und Dränger seien „Vorläufer heutiger junger Künstler“ (9:21). Der Zusammenhang mit dem Filmthema erschließt sich nicht, zumal sich nun Labuhn und Robotti von der Electronic-Popband *Robosonic* zu Wort melden dürfen und erklären, dass sie mit dem Genieverständnis und überhaupt mit dem SuD nichts anfangen können. Dennoch heißt ihre einem Reclamheftchen stylisch nachempfundene CD genau so, *Sturm & Drang*, und mutmaßlich wurden sie deshalb zu einer Stellungnahme auserkoren. Daran schließen sich Kurzstatements von so betitelten „Clubgängern“ an. Der Erzählerkommentar schließt diese Szene mit den Worten: „Die Energie, die diese Epoche ausstrahlt, beeindruckt Popkünstler noch heute“ (10:50). Kritisch anzumerken bleibt hier, weshalb beispielsweise nicht die finnische Heavy-Metal-Band *Sturm und Drang*, die den Hardrocksound der 1970er wieder aufleben lässt, in den Blick genommen wird, und weshalb die Bedeutung des Stil- und Epochenlabels SuD in der klassischen Musik unerwähnt bleibt. Als

Interimsantwort bietet sich an, dass diese Einseitigkeiten und Verkehrtheiten des Films seiner auktorialen Erzählhaltung geschuldet sind, die eine Festlegung von Beginn an verfolgte: SuD heißt jung sein, kreativ sein, pop sein. Die eingesetzten Bilder kommunizieren diese Botschaft.

5. Beispiel:

Sequenz aus einem Musikvideo oder entsprechendes Imitat, von Rufus Wainwright, „Popstar“. Er darf ein 47 Sekunden (bis 11:47) dauerndes Statement abgeben, in dem er u. a. den SuD und die 1960er Jahre in Paris in Zusammenhang bringt. Eisermanns Parallele zwischen SuD und heutiger Popkultur schließt sich an.

Es folgt ein Wechsel nach Straßburg mit der Fokussierung auf Goethe als dem bekanntesten SuD-Idol. Subkutan wird hier die Botschaft vermittelt, dass Goethe ein Popidol seiner Zeit war. Es folgen Aufnahmen vom *Hotel zum Geist*, Mittagstisch. Historische Aufnahme von 1880, Kommentar: „Das ist sie also, die berühmteste Treppe der deutschen Literaturgeschichte“ (13:08), auf der sich Goethe und Herder 1770 erstmals begegnet sind.

6. Beispiel:

14:06: Endlich erfolgt der erste Hinweis auf die Bedeutung Shakespeares. „Da es noch keine gute Übersetzung gibt“ (14:19), würden die SuD-Autoren selbst übersetzen. Der Literaturhistoriker staunt – was ist eine gute Übersetzung in historischer Hinsicht? Darf man nicht unbescheiden an die Wieland’sche Übertragung (1762/66) denken?

7. Beispiel: Lenz

Lenz-Porträt ab 15:07: Die „Lenz-Biografin“ Sigrid Damm kommt zu Wort, der Kommentar spricht vom „sensible[n] Lenz“ (16:13). Die Regisseurin Konstanze Lauterbach gibt ein Statement ab. Off: „Lenz überfordert mit seiner Radikalität die Zeitgenossen“ (16:45). Dann folgt nach mehr als 15 Minuten [!] das erste Originalzitat aus der SuD-Literatur, nämlich die Schlussverse aus dem Lenz-Gedicht *Lied zum teutschen Tanz*. „Frei wie der Wind / Götter wir sind“. Der Titel bleibt unerwähnt. Danach bekommen mehrere Gesprächspartner die Aufgabe, diese Zeilen zu kommentieren. Der Kommentar zu diesen Kommentaren sei erspart, zumindest von der Berlinerin Stephan hätte man mehr als eine interjektive Orientierungslosigkeit gewünscht. Anschließend Fortsetzung Goethe-Interview. Dag Freyer behauptet allen Ernstes, Liebesgedichte seien die ersten Zeugnisse der Literatur des SuD (vgl. 17:40). Was soll man da noch sagen?

8. Beispiel:

Thema Sesenheim (ab 18:50): Das vorherige Interview lenkte über zu des Pfarrers Tochter von Sesenheim – wenn ich mit dem ähnlichen Titel von Bürgers Kindsmordballade spielen darf. 19:00 bis 20:31 folgt eine Zitatmontage aus *Willkomm und Abschied*. Aufnahmen von Sesenheim, der Scheune, der Kirche schließen sich daran an. Der Organist intoniert das *Heideröslein*. Übergang zum nächsten „Feuerkopf“, der an der Tür Friederike Brions anklopft, Lenz. 21:52: Büchners *Lenz*-Novelle wird ins Spiel gebracht. Von 22:54 bis 24:31:? Ausschnitt aus einer Fernsehinszenierung der *Soldaten* von 1977. Mischung zwischen Mitschnitt, Filmessay und Erzählerinhaltsangabe.

Lauterbach nennt Lenz, „ein zerstörter poetischer Wildwuchs“ (24:33).

25:58: Abschluss des Lenz-Porräts. Insgesamt also etwas mehr als zehn Minuten.

9. Beispiel:

26:42: Beginn der *Werther*-Passage. Stadtansicht Wetzlars. Interview-Fortsetzung Goethes. Eisermann-Lesung aus dem *Werther*. Lange Zitat-Passagen. Charlotte Buffs Wohnung wird gezeigt. „Das Leben wird aus Literatur gemacht“ (31:46), heißt es aus dem Off. Eine Parallele wird hergestellt zwischen den kontemporären Warnungen vor Romanlektüre und den Warnungen heutiger Suchtpsychologen vor dem Suchtpotenzial von Videospielen, unterstützt durch Safranskis Kommentar.

Die *Werther*-Mode wird als „Markenzeichen der freidenkerischen Jugend“ (33:00) identifiziert. Die Selbstmorde Werthers und Cobains werden von Leander Haußmann in ihrer gesellschaftlichen Bedeutung gleichgestellt, beide Selbstmorde würden mannigfach kopiert. Das seien die „ersten Erscheinungsformen der Popkultur“ (34:23).

Der *Werther* steuere auf einen „Gewaltexzess“ zu. „Parallelen heute?“ Der Erzähler stellt die Frage, ob eine Traditionslinie von *Werther* zu den Schulamokläufern heute führe, die ihre Gewaltphantasien aus dem Netz, den Medien speisten. Die soziale Funktion von Netz und Literatur im Sinne von: beides sind Medien, wird hier kritiklos gleichgesetzt.

10. Beispiel: Weimar

38:00: „Der *Werther* macht Goethe berühmt, auch bei den Fürsten“. Am 3.9.1775 übernimmt Karl August die Regentschaft, er ist 18-jährig, nach Ansicht des Erzählers ein „Teenager“ (38:44), „das bedeutet Party, Party, Party“ (38:46). Lustig und übermütig nennt Sigrid Damm diese Zeit, die Felder der Bauern werden anlässlich einer herzoglichen Jagd verwüstet, Damm bilanziert: „also eine sehr ausgelassene Stimmung“ (39:31).

11. Beispiel: Stuttgart, Schiller und Schubart

Das württembergische Duodezfürstentum wird als „Diktatur“ (41:00) bezeichnet, das in diesem Zusammenhang unverzichtbare Stichwort des aufgeklärten Absolutismus fällt nicht. Ausschnitte aus einer Fernsehinszenierung von *Kabale und Liebe* (2005, R: Haußmann) und einem filmischen Schiller-Essay werden gezeigt, die Praxis der Zwangsrekrutierung wird am Beispiel von Goethe'schen Federzeichnungen illustriert, das „Bonmot“ bleibt nicht aus: „Frankreich hat die Revolution, Deutschland den SuD“ (43:13).

Bilder des Gefängnisses Hohenasperg leiten zu Schubart über. Das Gedicht *An Ihro Gnaden* wird zitiert und als Beleg für Schubarts Kritik am württembergischen Diktator Karl Eugen verstanden. Richtig wäre, diesen Text als generelle Adelskritik, nicht spezifisch adressiert, zu lesen. Es folgen wiederum Filmausschnitte verschiedener Provenienz, die *Räuber*, Inszenierung 2008 (R: Stemann). Der Erzähler fasst die Handlung zusammen, die Schiller'sche Räuberbande wird als „Terrorbande“ (47:24) klassifiziert, der Erzähler lobt, wie Schiller „die Abgründe der Freiheit und das große Gewaltpotenzial, das in ihr steckt, auseinanderleuchtet“ (48:09) und so mündet diese Sequenz zwangsläufig in

Claus Peymanns Feststellung, was Schiller darstelle, entspräche der modernen RAF.

Die Bilder gehen nahtlos über in Filmsplitter aus dem zweiten Irakkrieg, mit und ohne Nachtsichtgerät, um als Beispiel zu dienen, was nicht alles im Namen der Freiheit geschehe. „Der 22-jährige Schiller hat die gefährlichen Wege der Freiheit bereits konsequent weitergedacht“ (48:44). Erzähler: „Die *Räuber* werden zum Kultstück einer Generation, die die Fesseln der Unfreiheit abschütteln will“ (49:35). Wohlgemerkt, wir sprechen von Schillers *Räubern*, die 1781 erschienen sind, zu einem Zeitpunkt also, als der SuD sich selbst längst historisch geworden war und kein originäres SuD-Stück mehr erschienen ist. Das Problem der zweiten Generation von SuD-Autoren – für den Film gibt es das nicht. In diesem Zusammenhang fällt der Schlüsselesatz, SuD bedeute für ihre Autoren „die Freiheit, jung und dumm zu sein“ (50:12).

12. Beispiel: Badeszene

Die Freundschaften zerbrechen, der SuD hört auf eine „Bewegung“ (51:07) zu sein, als Beispiel wird die „Partyfront“ Weimar angeführt. Zur Erinnerung, das geschieht historisch exakt weit vor 1781, vor dem Erscheinen des Kultbuchs *Die Räuber*. Sigrid Damm bezeichnet das Jahr 1775 (völlig zu Recht!) als das Krisenjahr der SuD-Autoren, in dem eine kritische Selbstbesinnung einsetze, „diese SuD-Phase ist zu Ende“ (51:45). Inge Stephan nimmt davon Lenz aus, er habe dieses Projekt SuD – im Gegensatz zu Goethe – weiterverfolgt.

13. Beispiel: Dichtung und Wahrheit, Lenz und Weimar

52:10: Die bekannte Charakterisierung aus *Dichtung und Wahrheit* wird angeführt, Lenz sei ein intriganter Charakter gewesen, habe niemandem geschadet, aber auch keinem genutzt. Forschungsgeschichtlich gesehen hat diese Passage aus *Dichtung und Wahrheit* nachhaltig auf die Beurteilung des Lenz'schen Werks gewirkt – bis zur Wiederentdeckung und Aufwertung Lenzens durch Ludwig Tieck.

Dag Freyer fragt nach dem Grund für die Ausweisung von Lenz aus Weimar. Das wäre eine der vielen Chancen des Films gewesen, literaturmythischen Überwucherungen zu begegnen und auf den aktuellen Forschungsstand einzugehen – vergebens.

14. Beispiel: Stürmende Jugendbande

Erzähler: „Lenz ist das vergessene Genie dieser Epoche“ (54:46:) – welch ein Quatsch! Dass dann zum Abschluss auch noch das Sterbejahr um zehn Jahre vordatiert (statt 1792) und Klingers Todesjahr gar nicht erwähnt wird, überrascht nicht mehr wirklich.

Bleibt zum Schluss die knappe Auflistung von SuD-Stichworten, die gar nicht oder nur mehr oder weniger kurz genannt werden und die durchaus einer genaueren inhaltlichen Erklärung bedürftig wären:

- Volkspoesie
- Entdeckung des Deutschen als Literatursprache
- Shakespeare
- Bedeutung von Natur und Natürlichkeit (Anlass *Werther*-Passage)
- Falsches Sterbejahr Lenzens: Statt 1782 muss es heißen 1792

- Parallelisierung von Jugendlichkeit und literarischer Innovation. Das unterschlägt den älteren Herder und den alten Hamann
 - Hamann wird gar nicht genannt
 - Füssli, Lavater und der Schweizer SuD werden gar nicht genannt
 - Kindsmord, Sexualitätsdiskurs – als ob es das nicht gegeben hätte
 - Verharmlosung absolutistischer Willkür: „ausgelassen“, jugendlich, dabei haben der Herzog und seine Geniebande die Felder der Bauern niedergeritten
 - Kontinuität vs. Diskontinuität ignoriert (man denke an die gängige Münze gewordene Sauder'sche Formel, SuD sei „Dynamisierung und Binnenkritik der Aufklärung“), Rückfall in die bis in die 1960er Jahre übliche Frontstellung zwischen Aufklärung und SuD
 - Keinerlei Hinweis auf die Problematik der Periodisierung
 - Geniebegriff wird zwar anfangs als eines der wichtigsten Schlagwörter des SuD identifiziert, dann aber nicht mehr aufgegriffen, geschweige denn erklärt
 - Neue Literaturkritik?
 - Einfluss des SuD heute: Nur Pop-Musikkultur, von anderen kulturellen Organisationsformen ist keine Rede!! Warum *Robosonic* und nicht Heavy Metal? Warum keine Klassik?
 - Klopstock wird nur beiläufig im Zusammenhang *Werthers* erwähnt
- Meines Wissens ist dieser Film der erste Versuch, eine Literaturhistoriographie des SuD fernsehmedial zu inszenieren/kommunizieren – und er ist gründlich danebengegangen. Denn es wird eine grotesk kritiklose Kommunion des Goethe-Worts zelebriert, die forschungsgeschichtlich die Auslöschung von mehr als fünf Jahrzehnten Wissenschaft widerspiegelt. Statt feuilletonistischer Statements wäre ein präziser wissenschaftlicher Kommentar, statt langatmiger autobiographischer Goethe-Zitate wären differenzierte inhaltliche Darstellungen angezeigt gewesen. Die Kardinalfrage aber bleibt: Weshalb werden Autoren wie Lavater, Hamann, Leisewitz,

der Göttinger Hain, Texte wie die *Prometheus*-Ode, *Der Hofmeister*, *Die Kindermörderin*, *Die schlimmen Monarchen* nicht vorgestellt, weshalb das Generalthema des SuD, nämlich die Diskursivierung von Sexualität und Leidenschaft, sowie der Kindsmord überhaupt nicht als solche erkannt? Im Untertitel nennt sich der Film „Eine Dokumentation zum Sturm und Drang“. Was daran dokumentarisch sein soll, erschließt sich auch dem wohlmeinendsten Betrachter nicht, wohl aber, dass jung und dumm zu wenig ist, um die literaturgeschichtliche Periode des SuD in ihren komplexen Interferenzen mit der Aufklärung zu dokumentieren.

Literaturverzeichnis

Freyer, Dag (Regie): Genie! Freiheit! Leidenschaft! Dokumentation zum Sturm und Drang. 3sat, ZDF, ZDFtheaterkanal 2009, 60 Min. [Erstausstrahlung am 07.11.2009, 20.15 Uhr auf 3Sat].

Luserke-Jaqui, Matthias. 1997. *Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen*. Bibliographisch ergänzte Ausgabe 2010. Stuttgart: Reclam.

Heinrich Breloers *Die Manns*: „Eine Art ,Fernseh-Buddenbrooks“

Sigrid Nieberle

Das Fernsehen hat sich, wie im Übrigen auch das Kino, bereits in seinen frühen Entwicklungsphasen als Medium der Literatur und Literaturgeschichte zu etablieren versucht. Neben der Literaturverfilmung im engeren Sinn, die filmische Versionen zumeist kanonisierter literarischer Werke liefert (Hickethier 2007), rückten ebenso die Leben von Autoren und (manchen) Autorinnen in den Blick jenes Mediums, das mit seinem spezifischen Dispositiv Literatur und Literaturgeschichte unmittelbar in die Haushalte zu liefern vermag. Mit Blick auf den internationalen Biopic-Ausstoß der Spielfilmindustrie scheint das Fernsehen jedoch dem Kino im Laufe der letzten Jahrzehnte kaum den populären Rang abgelaufen zu haben. Vielmehr reiht sich das Fernsehen zumeist hinten in die international organisierte Verwertungskette ein und sendet – neben Eigen- und Koproduktionen – früher oder später, dann aber beständig die biographischen Kinoproduktionen aus (Nieberle 2008; Taylor 2002).

Immerhin hat es seit den 70er Jahren zahlreiche internationale mehrteilige TV-Biographien zu kanonischen Autoren und Autorinnen gegeben – erinnert sei an eine englische Serie über George Sand (1974), an Ariane Mnouchkines fünfteilige Molière-Biographie sowie an den jeweils recht prominent besetzten Mehrteiler über Hemingway (1988) und Balzac (1999).¹ Auch produzierten ost- und westdeutsche Fernsehanstalten zahlreiche ein- teilige Fernsehfilme über Autoren und Autorinnen nach Art des Biopic, z. B. über Bettina von Arnim, Fontane, Lenz, Eugenie Marlitt, Emerenz Meier, Brigitte Reimann, Schiller, Ludwig Thoma, Rahel Varnhagen und Robert Walser.² Das Unterfangen jedoch, ein

¹ *Notorious Woman: The Story of George Sand*, 7 Teile (Waris Hussein, GB 1974); *Molière, ou la vie d'un honnête homme* (Ariane Mnouchkine, F 1978); *Hemingway mit Stacey Keach* (Bernhard Sinkel, US/BRD/F/GB/I 1988); *Balzac mit Depardieu und Moreau* (Josée Dayan, F/I/D 1999).

² Die Filmtitel in genannter Reihenfolge: *Bettina von Arnim, geb. Brentano* (Donat Schober, DDR 1985); *Fontane, Theodor – Potsdamer Str. 134 c* (Donat Schober, DDR

Generationen übergreifendes Dokudrama wie *Die Manns* zu vervollständigen, das auf allen medialen und inszenatorischen Registern gleichermaßen spielt und mittels dieser hybriden Erzählweise anstrebt, über den gewohnten Infotainment-Gehalt des literarhistorischen Biopic hinauszuspielen, stellte 2001 tatsächlich ein Novum dar.

„Ein nationales Ereignis“

Marcel Reich-Ranicki ist beizupflichten, wenn er die dreiteilige Fernsehproduktion *Die Manns. Ein Jahrhundertroman* als „ein nationales Ereignis“ bewertete (2001: 43). Regie führte Heinrich Breloer, der gemeinsam mit Horst Königstein auch das 1200 Seiten starke Drehbuch geschrieben hatte. Das Dokudrama griff auf hochfrequent eingesetztes Found footage-Material sowohl allgemeiner zeitgeschichtlicher Art (z. B. Wochenschauen, Propagandamaterial aus dem II. Weltkrieg, Kulturberichterstattung) als auch speziell mit und zur Familie Mann zurück. Kombiniert und montiert wurde dieses Material mit Zeitzeugen-Interviews und fiktionalisierten Spielszenen. Der finanzielle, logistische und produktionstechnische Aufwand war enorm. Hierzu zählt auch der detailgetreue Nachbau der ehemaligen Mann-Villa in der Münchner Poschingerstraße auf dem Filmgelände der Bavaria-Film in Geiselgasteig. Für Kamera und Schnitt konnten Gernot Roll und Monika Bednarz verpflichtet werden; die Besetzungsliste der Spielszenen glänzte u. a. mit Namen wie Armin Mueller-Stahl, Monika Bleibtreu, Veronica Ferres, Katharina Thalbach.

1982); *Lenz* (Egon Günther, D 1992); *Eugenie Marlitt und die Gartenlaube* (Herbert Ballmann, BRD 1981); *Wildfeuer* (Jo Bayer, D 1991); *Schiller* (Martin Weinhart, D 2005); *Blauer Himmel, den ich nur ahne* (Stefan Rinser, BRD 1979); *Kolossale Liebe* (Jutta Brückner, BRD 1984/92); *Der Vormund und sein Dichter* (Percy Adlon, BRD 1978); *Hunger auf Leben* (Markus Imboden, D 2004).

Die Erstausstrahlung dieser europäischen Koproduktion von deutschen, österreichischen und schweizerischen öffentlich-rechtlichen Fernsehsendern³ erfolgte in drei Teilen von jeweils ca. 105 Minuten zunächst im europäischen Kontext auf ARTE vom 5.-7. Dezember 2001 und noch einmal in der deutschen ARD vom 17.-19. Dezember 2001. Mühe und Aufwand lohnten sich insofern, als die Produktion mit zahlreichen nationalen und internationalen Preisen ausgezeichnet wurde (u. a. Deutscher Fernsehpreis, Grimme-Preis in Gold, Emmy Award). Zudem konnte sie rasch an Fernsehanstalten in fast 20 Ländern verkauft werden.

Jene nationale Bedeutsamkeit, die Reich-Ranicki dem Projekt zubilligte, generierte sich folglich zum einen aus dem Sendeplatz, der das serielle Prinzip des quotenträchtigen Weihnachtsmehrteilers anwendet und sich an die Hauptnachrichtensendung der ARD, die *Tagesschau*, anschließt. Zum anderen speist sich die nationale Bedeutsamkeit – nicht weiter überraschend – aus dem internationalen Erfolg des Projekts sowie aus den biographierten Figuren der Manns selbst, die ihrerseits am deutschen Nationaldiskurs mitgeschrieben hatten. Schließlich sind in diesem Zusammenhang die Kanon- und Gedächtnisfunktionen der Autorenbiographik zu nennen, denn als das bisher erste und einzige fiktionalisierte Filmprojekt zu Thomas Mann erhebt der Film den Anspruch, am deutschen Literaturkanon mit den Mitteln des Fernsehens mitzuarbeiten. Auch wenn die mediale Gedächtnisleistung des Fernsehens eher als gering eingeschätzt wurde, weil schnelle Ereignisfolge und Programmflow dieser soziokulturellen Funktion entgegenwirken (Zimmermann 1996), so widerspricht die hohe Wiederholungsrate, die auch für die *Die Manns* beobachtet werden kann,

³ In der DVD-Edition ist die Produktionsfirma Bavaria Film GmbH in Koproduktion mit WDR, NDR, BR, ARTE, ORF, SRG/SFG DRS angegeben. Gefördert wurde das Projekt durch die Filmstiftung NRW, den FilmFernsehFond Bayern und das Media Programm der Europäischen Union. Breloer bezifferte die Höhe der deutschen Produktionskosten mit 20 Mio. DM.

dieser Skepsis und befördert das stetige Erinnern an historische und kulturelle Darstellungen. Die ebenfalls dreiteilige Begleitdokumentation *Unterwegs zur Familie Mann* (D 2001) in den so genannten dritten Programmen, den öffentlich-rechtlichen Regionalsendern, sowie das Buch zu dieser Dokumentation (Breloer 2002) konnten mediale Aufmerksamkeit und Erinnerungspotential noch weiter verstärken. Durch den Einsatz von Interview- und Montagetechniken in Breloer und Königsteins Projekt entsteht in unterschiedlichen Zeitfenstern und an den exemplarischen Figuren der Familie Mann ein seriell organisiertes Panorama deutscher, europäischer und amerikanischer Zeitgeschichte primär von den 20er Jahren bis zum Tod Thomas Manns 1955. Die erzählte Zeit reicht jedoch von 1869 bis 2000, genauer: von der Ankunft der Mutter Julia Mann aus Brasilien bis zu den 1999 und 2000 geführten und gefilmten Interviews mit Elisabeth Mann Borgese. Innerhalb dieser Zeitspanne legitimiert sich offensichtlich der Untertitel *Ein Jahrhundertroman*.

Anspruch des literarhistorischen Fernsehens

Die im „Jahrhundertroman“ enthaltene Genrebezeichnung „-roman“ leitet sich nur vordergründig aus dem „polyperspektivischen Erzählverfahren“ ab, das Breloer und Königstein im Begleitbuch zur Serie beschreiben (Breloer & Königstein 2001: 449). Als „offene Form“ (ebd.) ist es zugleich ein polydiegetisches und polymediales Verfahren, das seine heterogenen Elemente unter der Oberfläche eines TV-Dokudramas bündelt. Dies erfüllt nun gerade nicht die Spezifika eines Romans. Vielmehr möchte die Fernsehserie wie jedes andere literarhistorische Biopic bildungspragmatisch verstanden werden, damit sich die Zuschauer den Werken der porträtierten Autoren zuwenden und „am Ende wieder von den Originaltexten anregen zu lassen“ (ebd.: 454). Fernsehen

fungiert in einem solchen Konzept als pädagogisches Leitmedium, das lediglich zu älteren literarischen Medien hinführen soll.

Dass Breloer und Königstein jedoch gleichermaßen künstlerische Absichten hegten, legt ihre Äußerung nahe, eine überaus emotionale Bindung an ihre erzählerischen und biographischen Techniken zu pflegen: „Wir arbeiten für das Fernsehen, weil wir dieses Medium lieben.“ (ebd.: 442) Wie diese idealistische Formulierung der Ausdrucksästhetik hier zeigt, ergeben sich durchaus Parallelen zur Schriftstellerexistenz Thomas Manns, der sein Schreiben ebenfalls geliebt haben muss – mehr als vieles Andere auf der Welt, wie uns sein TV-Porträt immer wieder nahe legt. Auch in der Erzählweise suchen die Autoren des Fernsehprojekts die Nähe zu ihrer biographierten Figur. In einem für die Pressemappe geführten Interview antwortet Heinrich Breloer auf die Frage, inwiefern das Verfahren der „Verdichtung von Interviews, Archivmaterial und Spielszenen zu einem romanhaften Ganzen Ähnlichkeit mit der Erzählweise Thomas Manns“ habe:

Das Raffinement der Mannschen Erzählweise ist nicht kopierbar. Aber: Ohne so anmaßend zu sein, die Höhe seiner Montageform erreichen zu wollen, haben wir natürlich dessen Methode ganz bewusst verwendet. [...] Insofern will ich gerne gestehen, dass wir eine Art ‚Fernseh-Buddenbrooks‘ schreiben wollten – mit den Mitteln des Films, die ganz andere sind als die des Schreibens.⁴

Die Betonung kann hier nur auf „eine Art“ der Fernseh-Buddenbrooks liegen, liefen doch die fernsehseriellen Verfilmungen des Familienromans in Großbritannien bereits 1965, in Italien 1971

⁴ Interview von Lars Jacob mit Heinrich Breloer. Beiheft zur DVD-Edition *Die Manns* 2001, o. S. (gekürzte Fassung aus dem Presseheft der ARD-Programmdirektion zu *Die Manns*).

und in der BRD 1979 über die Bildschirme.⁵ Wie Preusser für die Konfigurationen in Roman, Verfilmung und Breloers Dokudrama zeigen kann, lassen sich die Figuren und historischen Personen aufeinander abbilden. Es handele sich demzufolge um einen ins Gegenteil verkehrten Schlüsselroman, der nachträglich historisch ins Bild setze, was der Roman als Familien- und Gesellschaftsporträt bereits fiktional antizipierte (Preusser 2010: 91). Damit ist zugleich das am häufigsten verwendete biographische Verfahren für die filmische Literaturgeschichte beschrieben. Im Zuge der so genannten biographischen Rückprojektion erscheint das Leben des Autors oder der Autorin vor dem Hintergrund seiner/ihrer eigenen populären Werke: Shakespeare wird zu seinem Protagonisten Romeo, Goethe zu Werther und Jane Austen zu Elizabeth Bennet, um nur einige jüngere Beispiele zu nennen.⁶ Auf diese Weise lässt sich Thomas Mann als Thomas Buddenbrook interpretieren, Heinrich als dessen Bruder Christian und Klaus als Hanno usw. Freilich ging es Breloer und Königstein nicht primär um die Interpretation des einen Romans mit hermeneutischen Mitteln des Biographismus. Denn es handelt sich gerade nicht um eine Literaturverfilmung (vgl. z. B. Bleicher 2005), sondern um ein biographisches und literarhistorisches Projekt von nationaler und internationaler Tragweite, das sich um die Konservierung der historischen ‚Wahrheit‘, wie sie die Zeitzeugen berichten, bemüht. Nicht die Autoren Thomas, Klaus und Heinrich kehren mittels der Rückprojektion in ihre kanonischen Werke zurück, sondern umgekehrt wird eine These daraus: Es bedarf der biographischen und fiktionalen Materialien sowie deren kunstvoller Montage, um

⁵ *Buddenbrooks* (7 Teile, Michael Imison, BBC 1965); *I Buddenbroock* (sic) (7 Teile, Edmond Fenoglio, RAI 1971), *Die Buddenbrooks* (11 Teile, Franz Peter Wirth, HR/Taurus 1979). Für das Kino entstandene Verfilmungen: 1923 (Gerhard Lamprecht), 1959/63 (Alfred Weidenmann) und 2007 (Heinrich Breloer).

⁶ *Shakespeare in Love* (John Madden, USA/GB 1998), *Goethe!* (Philipp Stölzl, D 2010), *Becoming Jane* (Julian Jarrold, GB/Irland 2007).

überhaupt Autorschaft inszenieren und deren Bedeutung für das kollektive Gedächtnis ableiten zu können.

Singulär zentrierte oder Kollektivbiographik

Der Titel der Produktion signalisiert zuallererst, dass es sich um eine Kollektivbiographie handelt. Die Manns stellen eine Familie dar, deren Name aus der paternalen Linie stammt. Der „Vorweg“ jedoch, wie die Exposition benannt ist (Breloer & Königstein 2001: 9), setzt ein mit der Mutter Julia Mann, die 1869 aus Brasilien mit einem Schiff in Lübeck anlandet. Der dritte Teil endet mit einer Kameraeinstellung, in der das letzte lebende Kind Thomas Manns, die während der Produktion intensiv interviewte Hauptzeitzeugin Elisabeth Mann Borgese, auf einem leeren Strand dem Meer entgegenläuft. Weiblichkeit und Wasser sind deshalb in der Narration zirkulär und mythisch verknüpft, um in diesem Zwischenraum nämlich das Leben in toto entstehen zu lassen. In diesem Dazwischen wird mit dem homo viator-Motiv eine toposorientierte Erzählweise genutzt, um topographische, historische und soziokulturelle Entwicklungen mit einem buchstäblichen Erfahren der Mannschen Lebensstationen darzustellen.

Der Titel *Die Manns* wurde häufiger schon als der Versuch gewertet, eine national bedeutsame Familie für das 20. Jahrhundert in Deutschland zu etablieren, die dem Kennedy-Clan für die USA sowie deren Bedeutung für die nationale und kulturelle Identitätsstiftung gleichkäme. Weil Mythisierung und Popularisierung dieses Clans jedoch ihrerseits nur anstreben, europäischen Adel und dessen Familiengeschichten zu sublimieren – vor allem etwa die der Windsors in England – und weil dieses Kultpotential der amerikanischen Kultur deutlich fehle, führt der interkulturelle Vergleich zum Zirkelschluss und die damit verbundenen Analogiebildungen für die Familie Mann nicht weiter. Wollte man den Titel *Die Manns*

deshalb als Signal verstehen, an innovative Konzepte der Kollektivbiographik anzuschließen, in der es um die Rekonstruktion von Gemeinsamkeiten und sozialen Kontexten geht, die eine Gruppe oder Familie teilen (Schweiger 2009: 328f.), so geht das Konzept abermals nicht auf. Denn im „Mann“-Projekt treten stattdessen überwiegend Beschreibung und Rekonstruktion von Unterschieden in den Vordergrund. Die Erzählweise sabotiert geradezu die programmatische Betitelung und behauptet mit filmischen Mitteln die aus der traditionellen literarischen Biographie gewohnte Singularität einer Zentralfigur, nämlich des Autors Thomas Mann. Hierzu tragen auf visueller Ebene vor allem die langen Einstellungen mit dem Autor am Schreibtisch sowie der Einsatz seiner autodiegetischen Erzählstimme in den Spielszenen bei, hat doch nur diese Figur solche Sequenzen zugebilligt bekommen. Auch die dokumentarischen Erläuterungen der Zeitzeugen bekräftigen die Exponiertheit eines im Grunde unergründlichen und sozial isolierten Mitmenschen, der sich alles andere als leicht in seinen familiären Kontext einbetten lässt. Heinrich und Klaus Mann figurieren als Antagonisten zur Bruder- und Vaterfigur und streichen dessen Bedeutung für die paternal organisierte Familie nur umso deutlicher heraus.

Innerhalb der Erzählung wirken mächtige mythische Konfigurationen, um die komplexen familiären Beziehungen zu modellieren. Gleichwohl die Erzählung erst 1923 einsetzt, als der Bruderswist zwischen Heinrich und Thomas sich wieder beruhigte und sie später – beide im kalifornischen Exil alternd – sogar gemeinsam über ihr problematisches Verhältnis reflektieren konnten (so legt dies eine gespielte Gesprächssequenz vom Ende der 40er Jahre nahe), wird doch implizit der olympische Titanenkampf aufgerufen. Zweifellos scheint dieser von Thomas zu seinen Gunsten entschieden worden zu sein: „Er kam so wie vom Olymp herunter“, beschrieb die Sekretärin Hilde Kahn ihre erste Begegnung mit

Thomas Mann, als dieser die Treppen in seinem Haus in Pacific Palisades hinabstieg (*Die Manns* 2001, 3: 00:04:09). Das schwierige Verhältnis zwischen Thomas Mann und seinen Kindern bildet eine weitere antagonistische Achse, das als negativ-ödipal zu beschreiben wäre. So erinnern die Töchter in ihrer Vaterzentriertheit stark an die Figuration Elektra-Agamemnon, wenn etwa Elisabeth gedankenverloren vom tröstlichen Nackenstreicheln des Vaters erzählt oder die Ich-schwache, drogenabhängige Erika ihren Ausweg in der Aufopferung für Vaters Nachlass zu suchen scheint. Der Sohn Klaus begehrt ebenfalls den Vater, reicht als Schriftsteller nicht an ihn heran und sucht Schutz bei der Mutter vor den Schwierigkeiten mit dem Vater. Dieser wiederum sieht seine mühsam verdrängten homosexuellen Neigungen in seinem Sohn kaum zu übersehende reale Gestalt annehmen, so dass er einerseits Wünsche auf den Vertreter der nächsten Generation übertragen kann, andererseits aber stets an die eigene Verdrängungsleistung gemahnt wird. Die Anklänge an mythische Präfigurationen sind nicht konsequent durchgestaltet, sondern lassen sich vielmehr als architextuelle Phänomene identifizieren, die sporadisch aus dem Repertoire des Familiendramas und -romans aufgerufen werden.

Entmythisierung als Versprechen

Dass die vermeintliche Entmythisierung der historischen Person, die jegliche Biographie verspricht, jedoch ihrerseits als obligatorisches Mythem für die biographische Erzählung konstitutiv ist, wurde in der Forschung bereits herausgearbeitet (Peneff 1990; Tonkin 1990). Zwar entsteht ein erster oberflächlicher Eindruck, der den Blick auf die Familiendynamik ‚hinter den Kulissen‘ freizugeben verspricht. Die konsequente Verwendung der kindlichen Kosenamen der Kinder untereinander (Eissi, Eri, Golo, Medi, Bibi) und die frühe Einführung des Familiennamens „Der Zauberer“ für Thomas Mann

bewirkt, als Zuschauer offenbar in den intimen Sprachgebrauch der Familie einbezogen zu werden. Auch die freimütigen Aussagen der Zeitzeugen, die Thomas Mann als egozentrischen, zur Empathie unfähigen Künstler entlarven und die Rekonstruktion seiner Schreibbedingungen kommentieren, tragen zu diesem Verfahren vermeintlicher Offenlegung bei. In gleicher Weise jedoch erfahren die Zuschauer, wie verschlossen der Mensch Thomas Mann gewesen sein muss. Immer wieder betonen Zeitzeuginnen seine introvertierte und distanzierte Art.

Als symbolische Manifestation dieses ‚So-seins‘ dienen die Tagebücher, in die das Filmprojekt zwar keine nennenswerte Einsicht, aber viele Aufsichten gewährt, wie zahlreiche Nahaufnahmen dieser Skripte suggerieren. Oft ist im Verlauf der Spielsequenzen zu sehen, wie sie weggeschlossen und hergeholt werden. Angeblich enthielten sie alle intimen Wünsche und Gedanken des Dichters in literarisch unbearbeiteter Form. An solcher inszenierter Praxis der ‚Selberlebensbeschreibung‘ wird die mythisch-biographistische Vorannahme deutlich, dass Leben und Werk des Künstlers auf intrikate Weise miteinander verbunden sind und eine diesem Werk inhärente Entelechie diesen Zusammenhang regiert. Allerdings wird mit dem Erzählstrang zu Thomas Manns Tagebüchern nicht nur ein Werk/Leben-Zusammenhang behauptet, sondern es wird das Schreiben des Autors nahezu ganz darauf reduziert. Die Einträge in die geheimen Wachstuchhefte dominieren den ganzen ersten Teil. Und ein Tagebuch ist es auch, das die Figur Thomas Mann einige Monate vor seinem Tod auf dem Kilchberger Schreibtisch ostentativ ein letztes Mal schließt.

Als metaphorische Verschlussache muss jedenfalls auch die hermeneutische Autorintention gelten, denn sie wird nur vermeintlich offengelegt und doch auch wieder verdeckt, etwa mit der Inszenierung des berühmten Eckschränkchens im Münchner Arbeitszimmer. Den Geboten mythischer Narration folgend, bleiben

die zentralen Zusammenhänge ungeklärt, etwa die Frage nach dem tatsächlichen Verbleib der beschlagnahmten und verloren geglaubten Tagebücher, die unvermittelt im französischen Exil in Sanary-sur-Mer wieder auftauchen. Schließlich sehen wir Thomas Mann im kalifornischen Exil, wie er aus Furcht vor FBI-Leuten in der antikommunistischen McCarthy-Zeit diese lange vermissten Bände eigenhändig verbrennt. Eine dreiminütige Spielszene spinnt die Selbstzensur des Autors aus, in der er offensichtlich homoerotische Passagen aus den entsprechenden Tagebüchern herausreißt und verbrennt, während seine Stimme im Off den Zuschauern paradoixerweise diese Passagen vorzulesen scheint (*Die Manns* 2001, 3: 01:27:24). Warum diese gelesenen Dokumente erhalten blieben, bleibt ebenfalls ungeklärt. Was die Literaturgeschichte dieses Autodafé kostet, bleibt dahingestellt. Kennte man jedoch den Inhalt dieser Notate, ließen sich Mensch und Werk dann womöglich umstandsloser deuten? Und was wäre ein solches hermeneutisches Versprechen der schonungslosen Offenheit den Leserinnen und Lesern wert, denen es bei der Romanlektüre um das literarische Artefakt und nicht um das biographische Dokument geht?

Devianz und Sublimation

Während der Autor an seinem Leben in den Tagebüchern schreibt und diese mediale Metapher mit dem topographischen ‚Erfahren‘ seiner Lebensstationen kontrastiert wird, ist in diesem Projekt darüber hinaus eine biographistische Verklammerung von Leben und Werk mittels der Vertauschung kreativer Situativität angelegt. So behauptet beispielsweise die Erzählstimme, dass eine Begegnung der kleinen Elisabeth Mann mit dem Schauspieler Fritz Riemerschmidt auf einem häuslichen Fest in der Poschingerstraße den Impuls zur der Novelle *Unordnung und frühes Leid* geliefert habe.

Jedoch sieht man den Autor nun nicht an der Novelle, sondern vielmehr Tagebucheintragungen über homoerotische „Erschütterungen“ schreiben, die er dem eigenen Sohn oder dem Sohn einer ihm befreundeten Familie verdankt. Das Prinzip der homosexuellen Devianz, das als ein äußerst etablierter Topos für die narzisstische Exponiertheit der modernen Autorfigur gelten muss (Hölderlin, Rimbaud/Verlaine, Wilde),⁷ wird in diesem Dokudrama dem Prinzip genealogischer Familienstiftung gegenübergestellt. Klaus und Thomas sind beide als homosexuell markiert, während Heinrich als zuweilen exzessiver Weiberheld gezeichnet wird (vor allem von der Nichte Elisabeth, die von den typischen „Heinrich-Bräuten“ erzählt). Die Kreativität als Erbe der Mutter Julia, die als Voraussetzung für Heinrich und Thomas Manns Künstlertum erwähnt wird, ist darüber hinaus gekoppelt an Sucht und Depression, die wiederum nur über große Anstrengungen der Sublimation, wie sie später insbesondere Thomas zu leisten imstande ist, zu überwinden gewesen seien. Lulu Mann, auch Erika, Klaus und Michael Mann erliegen diesem mütterlichen und großmütterlichen Erbe. Thomas Mann hingegen vermag sogar, folgt man dieser Erzählung weiter, der Krebserkrankung widerstanden haben, weil der Roman Doktor Faustus noch nicht fertig geschrieben war. Mittels dieser allerletzten Anstrengung, wieder auf die Beine zu kommen, gelingt es ihm, das von ihm selbst angestrebte Lebensalter seiner Mutter von 70 Jahren zu überflügeln. Noch ein letztes Mal – damit schließt sich einer der motivischen Rahmen – kann er dann die homoerotische Attraktion durch den Hotelkellner (Franz Westermeier im Züricher Hotel Dolder) in Felix Krull sublimieren. Eine solche psychoanalytisch grundierte Produktionsästhetik geht bekanntlich davon aus, dass der Trieb dem Kunstwerk vorausgeht

⁷ Vgl. hierzu auch die entsprechenden Biopics aus den 1990er Jahren: *Feuerreiter* (Nina Grosse, D/F/P1 1998), *Total Eclipse* (Agnieszka Holland, F/GB/BE/I 1995), *Wilde* (Brian Gilbert, GB 1997).

und mittels nachfolgender Fiktionalisierung in ein mögliches Werk eingeht. Die Sekretärin Hilde Kahn Reach erklärt dem Interviewer Breloer den Unterschied zwischen „einem Künstler und einem normalen Menschen“. Dieser Unterschied bestünde darin, „dass jedes Mittel recht ist. Und dass man einfach sagt, das Werk verlangt es“ (*Die Manns* 2001, 3: 00:40:08). Mann selbst habe dazu gesagt: „Der Roman erforderte das.“ Dieses künstlerische Produktionsmodell, wonach Autoren ihre Devianzen mimetisch sublimieren, wird kontrastiv mit der heterosexuell organisierten und genealogisch verwurzelten Idee der Familie (mimetisches ‚Verarbeiten‘ von Familienleben, Krankheitsverläufen etc.) diskutiert. Dies führt letztlich zu einer Konkurrenz von biologischen mit geistigen Kindern, die sich meist zu Ungunsten der biologischen Kinder entscheidet, was seit jeher gleichermaßen Voraussetzung und Effekt dieses Diskurses zu sein scheint (Wellbery 2001). Erst wenn Notwendigkeit und Fähigkeit künstlerischer Sublimation gegeben sind, entstehen Schaffensbedingungen für bedeutende Werke. Familienmitglieder ordnen sich diesem Prinzip mehr oder weniger bereitwillig unter. Über Michael Mann äußert im oben erwähnten Zusammenhang der Interviewer Breloer sogar, dieser habe seinem Vater das Beste „geschenkt“, was ihm in seinem Leben „gelungen“ wäre (*Die Manns* 2001, 3: 00:36:37), nämlich den Enkel Frido, der bekanntlich als fiktionalisierter Nepomuk, genannt Echo, im Doktor Faustus zu Tode phantasiert wird. Nur zögerlich stimmt der interviewte Enkel Frido zu.

Jedes Mittel

Wie bereits deutlich geworden sein dürfte, dominiert in diesem TV-Dokudrama kein favorisiertes Produktions- und Erzählprinzip, sondern es werden unterschiedliche Konzepte und Modelle zitiert und nebeneinander gestellt. Man kann also behaupten, dass dieses

Dokudrama vor allem mit dem Verfahren der Juxtaposition arbeitet. Seine perspektivische, diegetische und mediale Heterogenität wird mittels Montage homogenisiert und narrativ plausibilisiert. Wie Rehbein (1995: 72) betont, geht es dem Dokudrama um die „bewußte Deutung“ von Wirklichkeit, nicht um deren „Abbild“. Dass dafür jedes zur Verfügung stehende Mittel aufgewendet wird, das der künstlerischen Produktion nur recht sein kann, betrifft also nicht nur Thomas Manns eigenen Pragmatismus, sondern auch Breloers Verfahren in seinem „Jahrhundertroman“. Die häufigen Verknüpfungen von dokumentarischer Archivebene mit fiktionalisierter Spielebene sind kaum zu schematisieren, denn sie sind überwiegend assoziativ organisiert (akustisch mit Geräuschen oder semantisch mit Stichworten). Damit einher geht die Montage disparater chronotopischer Einheiten, deren narrativer Zusammenhang mittels einer Erzählstimme im Off, kontinuierlich unterlegter Musik oder dokumentarisch wirkender Inserts mit Orts- und Zeitangaben erzeugt wird. Die Hybridität der Primärmedien (Foto, Text, Bild, Film, Musik) geht über in eine Hybridität der Narration, die Spannung und Plausibilität über große zeitliche und topographische Distanzen hinweg organisieren kann. Dabei entstehen interessante Effekte der Metabiographik und überhaupt des selbstreferentiellen Erzählens. Entsprechend lenken die fiktionalen Spielszenen die biographische Phantasie der Rezipienten in ganz bestimmte Richtungen, wenn Schauplätze und Ereignisse filmische Gestalt annehmen. Die biographische Fiktionalisierung wird dabei zum einen mit archivalischen Materialien angereichert und zum anderen aber auch beschnitten, indem man sie als historische Konkretisierung versteht (Farbe, Körnung, Bewegung, Ton etc.). Als dritte Ebene kommt die dokumentarische Erzählzeit der filmischen Gegenwart hinzu, die mit der Figur Elisabeth Mann Borgese und zahlreichen weiteren Zeitzeugen besetzt ist. Ein beliebiges Beispiel mag dieses Verfahren illustrieren: Es handelt sich um eine Sequenz,

in der Klaus Mann als amerikanischer Besatzungssoldat nach München zurückkehrt und sein Elternhaus in der Poschingerstraße aufsucht (*Die Manns* 2001, 3: 00:32:17-00:34:50). Sie wird gerahmt von historischen Photographien Klaus Manns und einem Tondokument seiner bemerkenswert schlechten englischen Aussprache, was narrative Authentizität suggeriert. Ebenso finden in dieser zweieinhalbminütigen Sequenz die Stimme eines Übersetzers, durchgängig unterlegte Musik sowie die Umschnitte und Überblendungen zwischen drei erzählten Zeiten Verwendung. Das Haus selbst wird als Filmbaute im Zustand von 1945 gezeigt, dann im faktischen Zustand von 1999 mit Elisabeth als Pilgerfahrerin sowie im Wochenschaumaterial von etwa 1923. Zwei Inserts weisen in identischer Qualität sowohl auf die historische Stimmdokumentation Klaus Manns hin („Stimme Klaus Mann“) als auch auf „Das Elternhaus“, wobei das zweite Insert jedoch nicht auf historische Bilder, sondern auf die Filmbaute rekurriert. Eine zweite historische Photographie, die die Figuren gleichsam in der groben s/w-Körnung der Geschichte wieder verschwinden lässt, beschließt diese Sequenz. Der metafiktionale Effekt entsteht in der Inszenierung des individuellen Gedächtnisses, das als Prozess medialer Transformation in das kollektive Gedächtnis markiert ist. Denn die Figur Klaus Mann erinnert sich während eines gespielten Rundgangs durch das Haus an Szenen aus seinem Leben, die lediglich durch Stimmenzitate aus dem ersten Filmteil repräsentiert werden. Dies bedeutet, dass sich die Zuschauer mit der Figur gemeinsam erinnern können, waren sie doch bereits bei diesen Erlebnissen in Klaus‘ und Eriks Jugend gleichsam „dabei“. Dieses Erinnern verweist nun auf die biographische Erzählung selbst und nicht mehr primär auf ihren außerfilmischen Gegenstand. Das serielle Erzählen des dreiteiligen Dokudramas fordert gleichsam von den Zuschauern ein, jene Transformation der individuellen Erinnerung durch die

Figur in ein kollektives Gedächtnis mittels der Produktions- und Rezeptionsmodi mitzuvollziehen.

Der Televisionär als hermeneutische Familieninstanz

Wenn sich nun Autoren wie Thomas oder Klaus Mann nur an interessante Szenen aus seinem Familienleben und dem Leben ‚neben‘ der Familie erinnern mussten, um Weltliteratur zu schreiben, dann muss ein solches inszeniertes Erinnern neben dem Verfahren der Sublimation als produktionsästhetischer Prozess gelten. In zahlreichen Sequenzen ist es demgemäß Heinrich Breloer selbst, den wir gleichsam als professionellen ‚Erinnerer‘ und als Interviewer erleben. Aufgrund gründlicher Lektüre und Vorbereitung weiß er bisweilen mehr als seine befragten Figuren. Als Agent der Familiengeschichte der Manns erläutert er auf diese Weise die bereits früher einmal mediatisierten Erinnerungen aus Autobiographien, Tagebüchern sowie Bild- und Tondokumenten. Damit gerät der Prozess des Erinnerns zum Gegenstand der Erzählung selbst, und es entsteht das erwähnte polyperspektivische und polydiegetische Ineinander der Erzählebenen.

Während das Dokudrama vielleicht mehr als jeder andere Film als Genre kollektiver Autorschaft gelten muss, endet Breloers Inszenierung damit, dass er sich selbst als Auctoritas an Vaters Statt installiert, indem er der über 80jährigen Elisabeth Mann gestattet, sich auf den Ehrenbürgersessel der Stadt Lübeck zu setzen – etwas, was sich die zwar erwachsene, aber immer noch schüchterne Tochter nicht getraut hatte (*Die Manns* 2001, 3: 01:35:17). Er erläutert dazu: „Dort hat er gesessen“. Die Figur Breloer weiß mehr als seine Zeitzeugin und erinnert sich gleichsam anstelle der Tochter an ihren Vater, spricht sogar für diesen im Namen des Vaters. Die Szene greift zudem das im ersten Teil erzählte „Kissen-Spiel“ wieder auf, das Thomas Mann mit der kleinen Elisabeth gespielt hatte: Sie

besetzte Vaters Stuhl am Esstisch, und er machte sich einen Spaß für die ganze Familie daraus, dass er sich auf einem „quietschenden Kissen“ niederlassen müsse. Diese Verkehrung paternaler Tischordnung wird nun auf die ironische Inszenierung einer genealogisch legitimierten Erbfolge übertragen. Die letztgeborene Tochter, und nicht der erstgeborene Sohn, zeigt sich hier als legitime Nachfolgerin inthronisiert: Während der O-Ton der Berichterstattung von 1955 weiterläuft, wird die Ehrenbürgerschaft im autoreferentiellen Sprechakt und in bedeutsamer grammatischer Unschärfe gleichsam vom Vater auf die Tochter vererbt: „Wenn sich einer dorthin setzen darf, dann sind Sie es [...]“, und: „Hier ist der neue Ehrenbürger [...]“ (jeweils im Maskulinum). Die anschließende Spielszene mit Armin Mueller-Stahl überträgt die auratische und emphatische Autorschaft, die mit der Sesselsequenz aufgerufen wird, als genealogisches Projekt noch einmal auf die männliche Erbfolge zurück, denn der fiktionalisierte Ausschnitt aus der Lübecker Ehrenbürgerrede beginnt mit der Anrufung des eigenen Vaters.

Somit steht das exponierte Individuum, das in der Biographik des 20. Jahrhunderts zunächst heroisiert und seit den 70er Jahren psychologisiert wurde (Zimmermann 2006), abermals seiner eigenen Historisierung im Familienkontext gegenüber. Zu diesem Nebeneinander der Konzepte von Kollektivbiographie einerseits und exponierter Individualbiographie andererseits gesellen sich die Ideen kollektiver Autorschaft (im Familienverband ebenso wie in der Filmproduktion) und eines traditionellen emphatischen Autorbegriffs der Literaturgeschichte. Es finden sich zudem Muster hetero- und homosexuellen Begehrrens, die als integrative und zentrifugale Kräfte in Bezug auf den Familienverband wirken. Zur traditionell männlichen Genealogie tritt die Nachfolge durch die Töchter Erika und Elisabeth hinzu, die als Nachlassverwalterinnen und Zeitzeuginnen die Nachfolge antreten. Dem Namen des Vaters

ist jene grammatischen Devianz eingeschrieben, die historische und auch nationale Bedeutung stiftet, heißt doch der Plural von „der Mann“ hier einmal nicht „die Männer“, sondern typisierend-idiosynkratisch „die Manns“. Wie Bourdieu (1991) ausführte, bedarf jegliche Biographik eines „stabilen Designators“, also eines Namens, der das biographisch-dokumentarische vom fiktional-belletristischen Genre unterscheiden hilft. Dass nun dieser ganz besonders spezifisch-unspezifische Name „Mann“ als Genus und Name gleichermaßen zu verstehen ist und sich damit ganz und gar nicht als semiotisch „stabil“ erweist, streicht die Hybridität des Dokudramas mit dem Anspruch, ein „Jahrhundertroman“ zu sein, nur umso deutlicher heraus. Das onomastische Oszillieren in dieser Familiengeschichte thematisieren die Kinder Michael und Monika in einer fiktionalisierten Spielszene bereits selbst als witziges Sprachspiel: „Hier in diesem Haus wohnt ein Mann, der glaubt, dass er witzig ist. [...]“ – „Kennst Du den Mann?“ – „Ja, zur Genüge.“ (*Die Manns* 2001, 1: 01:30:32)

Welche andere Familie könnte demnach besser geeignet gewesen sein, einmal als narzisstische Bespiegelung des Familienkollektivs in die Wohnzimmer übertragen zu werden, und das Nebeneinander von Gegenwart und Historie, Kollektiv und Individuum, Genealogie und Devianz zu erzählen – ausgerechnet kurz vor Weihnachten, dem Fest der Heiligen Familie und seinen alljährlichen ‚Familiendramen‘. Auch diejenige Familie, die eine alljährliche Lesung des Weihnachtskapitels aus den Buddenbrooks zelebriert, schaut letztlich auf den romanhaften Verfall der bürgerlichen Familie. Breloer und Königstein sehen das Fernsehen als „intimes Medium“ dafür prädestiniert, um den Blick auf jene Familie zu „weiten“, die das ganze Jahrhundert umfasst (Breloer & Königstein 2001: 448). Diese Einschätzung des Fernsehens als potentes und konstruktives Medium für den Blick in und auf die Familie war dem Fernsehen nicht in die mediale Wiege gelegt. Es

galt vielmehr als zerstörerische Kraft, das traditionelle Formen des Zusammenlebens gefährde, das gleichsam den Verfall der Familie verursachen könne. So schrieb bekanntlich Günther Anders 1956 über den Fernsehapparat und sein Publikum, die Familie:

Im Gegenteil: was der Apparat abbildet und inkarniert, ist gerade deren Dezentralisierung, deren Ex-zentrik; er ist der negative Familienschrein. [...] Nicht mehr zusammen sind sie, sondern nur noch beieinander, nein nebeneinander, bloße Zuschauer. [...] Was vor sich geht, ist allein, daß die Familienmitglieder gleichzeitig, im besten Falle zusammen, niemals aber gemeinsam dem Fluchtpunkt entgegen in ein Reich der Unwirklichkeit ausfliegen oder in eine Welt, die sie eigentlich [...] mit niemandem teilen [...]. (Anders 2009: 108)

Dort also, bei Anders, findet sich bereits „eine Art ‚Fernseh-Buddenbrooks‘“ beschrieben.

Film

Die Manns. Ein Jahrhunderroman. 2001. Heinrich Breloer [Regie], Heinrich Breloer & Michael Königstein [Drehbuch]. ARTE, Erstausstrahlung, 5./6./7.12.2001, DVD (EuroVideo), 3 Teile: 104, 102, 103 Minuten, Deutschland: WDR Deutschland. (enthält auch die dreiteilige Dokumentation Unterwegs zur Familie Mann)

Literaturverzeichnis

Anders, Günther [1956]. 2009. Die Antiquiertheit des Menschen. In Michael Grisko (Hg.). *Texte zur Theorie und Geschichte des Fernsehens*. Stuttgart: Reclam, 101-121.

- Bleicher, Joan Kristin. 2005. Die Manns – Ein Jahrhundertroman (Heinrich Breloer). In Anne Bohnenkamp (Hg.). *Interpretationen. Literaturverfilmungen*. Stuttgart: Reclam, 215-229.
- Bourdieu, Pierre. 1991. Die Illusion der Biographie. Über die Herstellung von Lebensgeschichten. Aus dem Französischen von Friedrich Balke. In *Neue Rundschau* 102/3, 109-115.
- Breloer, Heinrich & Michael Königstein. 2001. *Die Manns. Ein Jahrhundertroman*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Breloer, Heinrich. 2002. *Unterwegs zur Familie Mann. Begegnungen, Interviews, Gespräche*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Brockmann, Andrea. 2006. *Erinnerungsarbeit im Fernsehen. Das Beispiel des 17. Juni 1953*. Köln: Böhlau.
- Fetz, Bernhard. 2009. Die vielen Leben der Biographie. Interdisziplinäre Aspekte einer Theorie der Biographie. In Bernhard Fetz (Hg.). *Die Biographie – Zur Grundlegung ihrer Theorie*. Berlin/New York: de Gruyter, 3-68.
- Hickethier, Knut. 2007. Literatur als Starthilfe. Die Literaturverfilmungen und das bundesdeutsche Fernsehen. In Thomas Beutelschmidt, Hans-Martin Hinz, Rüdiger Steinlein & Henning Wrage (Hg.). *Das literarische Fernsehen. Beiträge zur deutsch-deutschen Medienkultur*. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang, 65-82.
- Martus, Steffen. 2007. *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George* [=Historia Hermeneutica. Series Studia 3] Berlin/New York: de Gruyter.

Nieberle, Sigrid. 2008. *Literarhistorische Filmbiographien. Literaturgeschichte und Autorschaft im Kino 1909-2007* [=Media and Cultural Memory 7]. Berlin/New York: de Gruyter.

Peneff, Jean. 1990. Myths in life stories. In: In: Raphael Samuel & Paul Thompson (Hg.). *The Myths We Live By*. London, New York: Routledge, 36-48.

Preusser, Heinz-Peter. 2010. Vom Roman zu Film und Doku-Fiktion sowie retour: Die Buddenbrooks und Die Manns. In Simone Costagli & Matteo Galli (Hg.). *Deutscher Familienroman. Literarische Genealogien und internationaler Kontext*. München: Fink, 85-96.

Reich-Ranicki, Marcel. 2001. Thomas Mann. Ein nationales Ereignis. Heinrich Breloers Fernsehfilm bedeutet Thomas Manns endgültige Heimkehr. In *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 287 vom 10. Dezember 2001, 43.

Schweiger, Hannes. 2009. Die soziale Konstituierung von Lebensgeschichten. Überlegungen zur Kollektivbiographik. In Bernhard Fetz (Hg.). *Die Biographie – Zur Grundlegung ihrer Theorie*. Berlin/New York: de Gruyter, 317-352.

Taylor, Henry M. 2002. *Rolle des Lebens. Die Filmbiographie als narratives System*. [=Zürcher Filmstudien]. Marburg: Schüren.

Tonkin, Elizabeth. 1990. History and the Myth of Realism. In Raphael Samuel & Paul Thompson (Hg.). *The Myths We Live By*. London, New York: Routledge, 25-35.

Wellbery, David E. 2001. Kunst – Zeugung – Geburt. Überlegungen zu einer anthropologischen Grundfigur. In Christian Begemann & David E. Wellbery (Hg.). *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*. Freiburg i. Br.: Rombach, 9-36.

Zimmermann, Bernhard. 1996. Was heißt und zu welchem Ende erforschen wir die Fernsehgeschichte der Literatur? In Helmut Schanze (Hg.). *Fernsehgeschichte der Literatur. Voraussetzungen – Fallstudien – Kanon*. München: Fink, 36-42.

Zimmermann, Christian von. 2006. *Biographische Anthropologie. Menschenbilder in lebensgeschichtlicher Darstellung (1830-1940)*. Berlin, New York: de Gruyter.

Schiller-Filme im Fernsehen

Georg-Michael Schulz

Eine Vorbemerkung: Ich berücksichtige im Folgenden sechs Fernsehfilme. Ich gehe nicht auf den sehr schönen Film von Martin Weinhart mit Matthias Schweighöfer in der Titelrolle ein: *Schiller – Leben und Leiden eines Jahrhundertgenies* aus dem Jahr 2005. Es handelt sich um einen Spielfilm, der mit anderen Spielfilmen – Kinofilmen – in eine Reihe zu bringen wäre, mit dem Stummfilm von Curt Goetz aus dem Jahr 1923: *Friedrich Schiller – Eine Dichterjugend* und mit Herbert Maischs Film *Friedrich Schiller – Triumph eines Genies* aus dem Jahr 1940 mit Heinrich George in der Rolle des württembergischen Herzogs Karl Eugen. (Vgl. dazu Brückner 2005; Schönfeld 2006). Alle drei Filme beschränken sich übrigens auf Schillers Jugend.

Ich stelle im Folgenden meine sechs Filme zunächst je für sich vor. Anschließend bemühe ich mich um eine Zusammenfassung.

1. Eines Freundes Freund zu sein. Das Leben des Friedrich Schiller.

MDR, ARTE 2005, 50 Min.

Regie: Dirk Otto, Winifred König – Buch: Winifred König, Lew Hohmann

Kamera: Rüdiger Pelikan – Schnitt: Daniel König – Musik: Kai Saffran

Fachberater: Prof. Dr. Lothar Ehrlich

Gleich in der ersten Sequenz wird das Titelthema »Freundschaft« in einer Spielfilmszene aufgegriffen – hier Goethe und Schiller am Beginn ihrer Freundschaft:



Zum Einsatz kommen in dieser Sequenz gleich mehrere filmische Möglichkeiten, die auch in den anderen Filmen Verwendung finden: Spielfilmszene, Kommentar, ein Schiller-Gemälde als ein historisches Dokument und – neben den zu der Spielfilmszene gehörenden Geräuschen – Musik, nämlich Beethovens Neunte, Vierter Satz, als eine Art Erkennungsmelodie. In den Spielfilmszenen dieses Films sind insgesamt vier Schiller-Darsteller unterschiedlichen Alters zu sehen.

Dann kommt ein Sprung zu Schillers Jugendzeit: Familienleben, Aufnahme in die Karlsschule, Ausbildung zum Mediziner, Beziehungen zu den Mitschülern, denen Schiller seine Texte vorträgt. Es folgen der Besuch der Mannheimer Aufführung der *Räuber*, dann die Flucht aus Stuttgart, eine Verliebtheit, das Stück *Kabale und Liebe* und dessen Erfolg. Schiller, so heißt es weiter im Kommentar, hat eine schwere »Malaria« mit einer solchen »Rosskur« selbst bekämpft, dass er an deren Folgen für alle Zeiten zu leiden hat – die schädliche Selbsttherapie ist ein Motiv, das auch in anderen Filmen wiederkehrt.

Der *Don Karlos* wird zum Thema, nämlich die Entstehung und die erhaltene Handschrift, aber ohne ein einziges Wort über den Inhalt des Dramas. Weiter: Verliebtheiten, Geldsorgen: »mit Geld kann der Musensohn einfach nicht umgehen«, Freundschaft mit Christian Gottfried Körner, der ihn unterstützt und als dessen Adoptivsohn sich Schiller bezeichnet. *An die Freude* entsteht, das Gedicht, dem der Titel dieses Films entstammt. »Jahre später wird sich Schiller, realistischer geworden, für das naive Pathos genieren«, so der Kommentar.

Schiller lernt die Schwestern von Lengefeld kennen und »erwägt« – dem Kommentar zufolge – »ernsthaft ein Leben zu dritt«. Goethe besucht die Familie von Lengefeld, interessiert sich kaum für den anwesenden Schiller, verschafft ihm aber eine Professur in Jena. Heirat mit Charlotte von Lengefeld. Krankheit. Dann geht es um die Zeitschrift *Die Horen*, mit der die Zusammenarbeit Schillers mit Goethe beginnt. Der Film ist hier bemüht, die Entstehung der literaturgeschichtlichen Epoche der Weimarer Klassik aus dem Zusammenwirken von Goethe und Schiller zu erklären. Einzelne Feststellungen, zum Beispiel diese: Goethe und Schiller verfolgten das gleiche Ziel, nämlich »Die Besserung des Menschen durch Literatur und Kunst«, einzelne derartige Feststellungen bedürften doch sehr der Erläuterung.

Im Film folgen der Umzug nach Weimar und Schillers Adelung. Am Beispiel des *Wilhelm Tell* gibt es detailliertere Hinweise auf Schillers Arbeitsweise, insbesondere auf sein Studium von Quellen historischer, geographischer und kulturgeschichtlicher Art.

Schiller, so der Kommentar, ist gesundheitlich am Ende. Er stirbt am 9. Mai 1805. Im Film zu sehen ist zu guter Letzt das Denkmal vor dem Weimarer Nationaltheater, zuerst nur Schiller, dann Goethe und Schiller nebeneinander. Der Kommentar sucht, dem imponierenden Denkmal auf verbaler Ebene zu entsprechen:

Schiller – »ein Mann, der sich schon zu Lebzeiten seiner Bedeutung bewusst war – so wie Goethe auch«.

2. Poetische Welten. Schiller – Dichter der Freiheit.

BR alpha 2005, 30 Min.

Ein Film von Corinna Benning

Kamera: Birgit Kruschwitz, Daniel Delbeck – Schnitt: Bettina

Heilingbrunner –Musikberatung: Jürgen Otto

Suchte der erste Film gleich die Nähe, indem er mit einer Spielfilmszene begann, so bestimmt Distanz den Anfang des zweiten Films: Man sieht erst ein Denkmal in einem nächtlichen Park, während ein Zitat aus Schillers Gedicht *Die Künstler* zu hören ist, dann ein Schiller-Porträt, eine Büste in einem Innenraum, dann eine Handschrift, wiederum die Büste, eine offenbar historische Weste auf einem Kleiderpuppen-Torso, nochmals die Büste, dann erst eine Spielfilmszene.

Im Folgenden bringt der Film Zwischenüberschriften, in denen es mehrfach um das im Titel hervorgehobene Motiv der Freiheit geht. Geschildert wird zunächst Schillers Leben in der Karlsschule. Eigenartig wirken dabei zwei kurze Szenen, in denen Schiller direkt in die Kamera hineinblickt und -spricht, also sich direkt an die Zuschauer wendet.



Motive, die folgen, sind unter anderem das Medizinstudium, Szenen mit den Freunden in der Karlsschule, Schillers heimliches Schreiben, dann *Die Räuber* und deren erfolgreiche Uraufführung in Mannheim, Konfrontation mit dem württembergischen Herzog und Schreibverbot, Flucht aus Württemberg, Arbeit an *Kabale und Liebe*.

Schiller arbeitet am *Don Karlos*, eingebendet wird eine Theaterszene mit der berühmten Forderung des Marquis Posa an den spanischen König Philipp: »Geben Sie Gedankenfreiheit«. Es folgt das Thema Freundschaft (im Zusammenhang mit Christian Gottfried Körner), das Lied *An die Freude*, dann die Französische Revolution und Schillers Kritik an ihr. Der *Wallenstein* wird als Schillers Hauptwerk eingestuft. Der Akzent des Films verschiebt sich vom Motiv der Freiheit auf die Werkproduktion und die Beziehung zu Goethe. Dann wieder individuellere Bezüge, nämlich Krankheit und Tod. Danach Nachbemerkungen, untermauert von Beethoven. Im Ganzen legt dieser (halbstündige) Film, verglichen mit dem (um 20 Minuten längeren) ersten, etwas mehr Gewicht auf die Werke.

3. Europas Erbe – Die großen Dramatiker. Teil 4: Schiller.

ZDF, SWR, ARTE 2008, 43 Min.

Ein Film von Andreas Dutschke

Kamera: André Lax – Schnitt: Jan Richter

Wissenschaftliche Beratung: Prof. Dr. C. Bernd Sucher

Der Film setzt in den Darstellungsmitteln betont eigene Akzente. Er bemüht sich in den Spielfilm-Anteilen, den historischen Gegenstand in heutige Verhältnisse zu übertragen, also im Heute Analogien für das Damals zu finden. Schiller, der Zögling der Karlsschule, wird daher als ein Bundeswehr-Rekrut eingeführt:



Dazu kommen popartig arrangierte historische Bilder sowie ein sprechendes Schiller-Graffito, das sich Strich um Strich vervollständigt, bis es fertig ist:



Beim ersten Anschauen des Films kann einen die Bild-Text-Divergenz zwischen dem Graffito und dem gesprochenen Text behindern, wenn man nämlich mehr auf die Vervollständigung des Graffitos achtet als auf den Text. Im Übrigen mag man je nach Geschmack das sprechende Graffito als albern empfinden oder im Gegenteil als belebend. Es verkündet jedenfalls Lebensweisheiten des 22jährigen Schiller – etwa die: »Leidenschaft für die Dichtkunst ist feurig und stark wie die erste Liebe.«

Dann übernimmt der Schauspieler Hans Jürgen Prochnow die Moderation. Es geht um die Uraufführung der »Räuber« in Mannheim, als Comic präsentiert, gezeigt werden Szenen aus verschiedenen Inszenierungen. Hernach wendet der Film sich Schillers Anfängen zu – mit einem aufgeregten Durcheinander von Bildern. Der Philosoph Rüdiger Safranski spricht über den Sturm und Drang. Dann wird der Film wieder biographisch erzählend, der Text wird mit heutigen Bildern illustriert – discomäßig. Ich fasse den Rest zusammen. Es folgen weitere Lebensstationen, dazu Hinweise auf neu entstehende Stücke, von *Kabale und Liebe* bis *Wilhelm Tell*, illustriert durch viele Ausschnitte aus Theateraufführungen und aus Filmen. Dann die Beziehung zu Goethe.

In anderen Filmen seltener behandelte Themen – neben den unumgänglichen Themen Freundschaft und Freiheit – sind unter anderem Schillers Theaterverständ, die Resonanz seiner Stücke bei Opernkomponisten, seine Vereinnahmung durch die Nazis und in der DDR. Der Film schließt mit Prochnows Worten: Seit 1985 »ist die *Ode an die Freude* die Hymne der Europäischen Union. Kann es einen größeren, einen europäischeren Dramatiker geben? « Allerdings muss man dazu anmerken, dass das, was die Karriere zur europäischen Hymne erlebt hat, nicht Schillers Ode ist, sondern deren Vertonung durch Beethoven in rein instrumentaler Fassung. Die europäische Hymne hat keinen Text.

4. Tatort Friedhof. Friedrich Schiller – Krankheit und Tod.

MDR, ARTE 2005, 32 Min.

Ein Film von Ernst-Michael und Leonore Brandt

Kamera: Till Ludwig – Schnitt: Mario Biehl

Im selben Jahr 2005 wie der erste von mir vorgestellte Film, *Eines Freundes Freund zu sein*, entsteht – abermals in der Zusammenarbeit von MDR und ARTE und zum Teil mit denselben Darstellern – der Film über Schillers Krankheit und Tod. Es geht tatsächlich um die Krankengeschichte Schillers als einen besonderen Aspekt seiner Biographie und, wie es im Film heißt, um »sein jahrzehntelanges Sterben«. Der Film beginnt im Jahr 1826, als in einer Gruft auf dem Weimarer Jacobs-Friedhof erstmals nach Schillers Schädel gesucht wird. Er springt dann zurück in Schillers Karlsschulzeit und folgt chronologisch der Biographie, indem er, beginnend mit der Kränklichkeit des Schülers Schiller, immer wieder die physischen und nervlichen Belastungen und die Krankheitsphasen hervorhebt sowie Schillers rustikale Selbstheilungsversuche bis zu seinem Tod. Eingestreut sind regelmäßig Diagnosen von Experten aus verschiedenen Disziplinen, in denen von Tuberkulose, Malaria, Typhus und allerlei anderem die Rede ist. Am Ende kehrt der Film zu seinem Anfang zurück, zur Suche nach Schillers Schädel im Jahr 1826. Der damals für echt gehaltene Schädel wird dann 1912 und 1961 erneut begutachtet, wobei die Frage beantwortet werden soll, ob Totenmaske, Schädel und Gebeine zusammenpassen. Das Fazit des Films lautet: »Eines ist heute sicher: [...] der Schädel in der Fürstengruft gehört dem Dichter«. Dann folgt der Abspann, an dessen Ende man zu lesen bekommt: »Schillers Sarg ist heute leer. Nach DNA-Analysen von 2008 war es der falsche Schädel.«

Zur Kenntnis der Persönlichkeit Schillers liefert der Film sicherlich einen bemerkenswerten Beitrag, aber eben ausgehend

von der Krankengeschichte. Kommentare zu den Werken, soweit diese überhaupt genannt werden, fehlen.

5. Der Friedrich-Schiller-Code.

MDR 2008, 90 Min.

Buch und Regie: Ute Gebhardt.

Kamera: Sabine Mansee – Schnitt: Torsten Archut – Musik: Falk Zenker

Drei Jahre später, 2008, geht es – wiederum im MDR – nochmals um Schillers Schädel. Der Film beginnt mit dem Satz: »In der Weimarer Fürstengruft liegen zwei Schiller-Schädel.« Der Film besitzt Züge eines Wissenschaftskrimis. Er präsentiert ausführlich die zahlreichen Ungereimtheiten, auf die die Suche nach Schillers Skelett gestoßen ist, und wirft zwischendurch die Frage auf, ob Schiller überhaupt das Kind seiner Eltern ist. Vorgeführt werden die unterschiedlichen wissenschaftlichen Verfahrensweisen, die zum Einsatz gekommen sind, und am Ende wird der früher bereits geäußerte Verdacht bestätigt, dass die bleihaltige Tapete in Schillers Arbeitszimmer das Ihre zu seinem frühen Ende beigetragen habe. Das Fazit nach knapp anderthalb Stunden lautet: »Das Skelett im Schiller-Sarkophag besteht aus mehreren Individuen. Der Schädel gehört einem Unbekannten. « Der ›Dichter‹ Schiller ist kein Thema des Films.

6. Schiller und seine Brüder.

SWR 2009, 42 Min.

Ein Film von Andreas Geiger – Buch: Christian Baudisch, Andreas Geiger

Kamera: Rainer Bloch – Schnitt: Gundi Schmieder – Musik: Johannes Schlichting

Der Film präsentiert – nicht ohne Ironie – schwäbische Ahnenforscher, die die weit verzweigte Schiller-Familie auf berühmte Verwandte hin durchforschen und dabei schwäbische Dichter, Philosophen, Wissenschaftler entdecken und unter anderem auch Grace Kelly als »Schillers ›Base‹ 12. Grades«. Neben schwäbischen Ahnenforschern kommen auch heute lebende Schwaben zu Wort, die erklären, mit Schiller verwandt zu sein, dann auch Schwaben, die nur »Schiller« heißen, sowie schwäbische Schiller-Fans im Allgemeinen und schließlich schwäbische Schüler in einem Unterrichtsgespräch über *Die Räuber*. Mit Bezug auf Schillers Werk erfährt man, dass das Thema »Freundschaft« darin wichtig sei. Im Ganzen ein sehr schwäbischer Film.

Zusammenfassung

Ich lasse den zuletzt erwähnten Verwandtschafts-Film und den vorausgehenden Schädel-Film jetzt beiseite und beziehe mich auf die Filme, die ein Bild der Person Schillers, im vierten Fall eben des kranken Schiller, zu liefern versuchen. Es handelt sich bei allen vier Filmen um Doku-Dramen. Der erste Film, der gleich vier Schiller-Darsteller unterschiedlichen Alters aufbietet, enthält wohl, prozentual gesehen, die meisten Spielfilm-Anteile, der vierte Film, in dem es um die Krankengeschichte geht, die wenigsten.

Die Spielfilm-Passagen sind hinsichtlich der Innenräume und der Kostüme der Figuren in der Regel historisierend gehalten. Insofern

kaschieren sie die historische Distanz nicht – ähnlich den gezeigten Dokumenten –, obwohl sie sich zugleich um eine Annäherung bemühen. Irritierend – nach meinem Empfinden – wirken daher im dritten meiner Filme die darin verwendeten Spielfilm-Passagen, die heutige Verhältnisse und Situationen stellvertretend für damalige einsetzen – der Karlsschüler Schiller als Bundeswehr-Rekrut oder in einer späteren Szene Goethe und Schiller nicht als ›Dichter‹, sondern als Zeitungsredakteure. Nach meinem Empfinden befremden derartige Spielfilm-Passagen zuerst einmal, da sie sofort die Frage nach den Analogien bzw. Unterschieden zwischen Damals und Heute provozieren – eine Frage, die sich auf die Schnelle nicht beantworten lässt, während der Film längst weiterläuft. Ich jedenfalls verfalle bei solchen Aktualisierungen nicht der Illusion einer besonderen Nähe. Im Übrigen greifen die Spielfilm-Passagen gern auf Anekdotisches zurück – der Karlsschüler Schiller, der zur Nachtzeit im Bett bei kärglicher Beleuchtung an seinen *Räubern* schreibt, wird in mehreren Filmen gezeigt.

Im Prinzip versuchen die Doku-Dramen nicht, die Differenz zwischen den Spielfilm-Passagen und den Dokumenten zu verschleiern. Insofern irritiert mich die Farbgebung in meinem zweiten Film wiederholt, zum Beispiel die gleichmäßige Braunfärbung ganz verschiedenartiger filmischer Elemente: eine Stadtansicht in einem Stich (offenbar Stuttgart), filmische Vorführung der Fahrt einer Kutsche, ein Stich von Mannheim, ein Stich einer Landschaft mit Kühen, ein Schiller-Porträt, eine Handschrift, ein kärgliches Zimmer mit zerwühltem Bett und einem Tisch mit brennender Kerze. Es mag offen bleiben, ob das ein eher spielerisches Arrangement ist oder ob da nicht doch – in Schleich-Werbungs-Manier – ein wenig Authentizität suggeriert werden soll. Deutlicher ist der spielerische Charakter indessen, wenn der schreibende Schiller in Scherenschnitt-Manier – schwarz vor weißem Hintergrund – gezeigt wird, und zwar gefilmt als sich

bewegender Scherenschnitt, oder wenn der erst noch gefilmte Herzog sich Schritt für Schritt in einen bewegungslosen Scherenschnitt verwandelt:



Wendet man sich nun den historischen Dokumenten zu, so handelt es sich hier um Gemälde und Stiche von Personen, um Ansichten von Städten (zum Beispiel Marbach), von Plätzen und Häusern (zum Beispiel das Mannheimer Nationaltheater), auch Landschaftsbilder, um gedruckte Texte oder Handschriften. Personenporträts suggerieren eine gewisse Nähe – »Schau mal, so sah Schillers Mutter aus« –; die anderen genannten Arten von Dokumenten sorgen vor allem für Abwechslung, wobei natürlich die Text-Bild-Konvergenz wichtig ist.

Aus der Zeit nach Schillers Tod stammen Denkmäler, die die erhabene Höhe anzeigen, in der sich die dargestellte Person befindet, und die daher eher für Distanz sorgen. Das gilt natürlich besonders für das in mehreren der Filme gezeigte Goethe-Schiller-Denkmal vor dem Weimarer Nationaltheater. – In die heutige Zeit schließlich gehören Bilder etwa des heutigen Marbach oder des

Weimarer Schillerhauses. – Anmerken möchte ich zu den verwendeten Dokumenten – nicht in kritischer, sondern lediglich in konstaternder Weise –, dass deren Authentizität durchweg einfach behauptet wird.

Im Übrigen gibt es meist eine im Ganzen unaufdringliche Musikuntermalung, die gelegentlich etwas fröhlicher oder etwas dunkler klingt, also stimmungsverstärkend wirkt, ohne selbstständig expressiv zu werden. Und: Mit Ausnahme des Schädel-Films kommt kein einziger Film ohne Beethoven aus.

Wichtig für das Bild von der Person Schillers sind nicht zuletzt Äußerungen über ihn sei es von Zeitgenossen, die im Kommentar zitiert werden, sei es von Interviewpartnern aus der heutigen Zeit – auch wenn man sich fragen mag, inwiefern im dritten Film der ehemalige Außenminister Genscher ein Sachverständiger ist, der gleich zweimal zu Wort kommt.

Heikler wird die Sachlage, wenn es nicht um die Person Schillers geht, sondern um das Werk. Epische Texte Schillers kommen nicht vor, der Briefwechsel mit Goethe wird erwähnt. Aus dem Lied *An die Freude* wird wiederholt zitiert, andere Gedichte spielen nur vereinzelt eine Rolle. Schiller wird vor allem als Theaterdichter gewürdigt. Verwendung finden dabei zahlreiche Szenen aus Theateraufführungen oder Verfilmungen in Verbindung mit meist knappen Kommentaren zu den jeweiligen Stücken. Ich gehe davon aus, dass die Kommentare einem nicht viel sagen, wenn man die Stücke nicht kennt. Und wenn im dritten Film Marquis Posa in vier verschiedenen Inszenierungen von König Philipp viermal fordert: »Geben Sie Gedankenfreiheit«, dann vervierfacht sich nicht gleich die Einsicht des Rezipienten. Als schätzenswert erscheinen mir des Öfteren Passagen aus Interviews vor allem mit Theaterleuten, weil in diesen Interviews zugleich eine persönliche Stellungnahme deutlich wird.

Manche Themen werden nur vereinzelt angesprochen, etwa Fragen der Schiller-Rezeption und seiner Vereinnahmung durch politische Regime. Was es gar nicht gibt, ist Kritik an Schiller.

Man kann den Filmen attestieren, dass sie überwiegend gelungene Lebensbilder liefern. Insofern denke ich, dass das Fernsehen – eben mit der Kombination von Bild und Text – ein wunderbares Medium ist, wenn es um Autorenporträts geht, also darum, Autoren in angemessener Weise in ihrem gesellschaftlichen und kulturellen Umfeld zu präsentieren. Die literarischen Werke kommen in diesen Lebensbildern als biografische Stationen vor, aber nicht im gleichen Maße auch als für sich selbst sprechende literarische Texte. Das fördert wiederum die Neigung, in den Texten Autobiografisches zu entdecken und in diesem Sinne die inhaltlich-thematische Vielfalt der Texte zu reduzieren. Literarische Zusammenhänge, die über einen einzelnen Autor hinausgehen, also literaturgeschichtliche Epochen, werden selten berührt. Literaturgeschichtsschreibung ist nach meinem Dafürhalten keine Stärke des Fernsehens.

Literaturverzeichnis

Brückner, Jutta. 2005. Vom Dichterogenie zum Führerogenie. Über den UFA-Film *Friedrich Schiller. Der Triumph eines Genies*. In *Ästhetik und Kommunikation* 36, H. 128, 13-22.

Schönenfeld, Christiane. 2006. »Blut muß ich saufen, es wird vorübergehn!« Herbert Maisch's Propaganda Film *Friedrich Schiller – Triumph eines Genies* (1940). In *Germanistik in Ireland* 1, 75-88.

**Kleist zum Zweihundertsten.
Das Fernsehen als Medium literarischer
Erinnerung.**

Peter Seibert

Wohl selten wurde in jüngster Zeit die kalendarische Ordnung des Literaturbetriebs von einem Ereignis so beherrscht, wie es bei der Wiederkehr des 200. Todestages Heinrich von Kleists am 21. November 2011 der Fall war. Nicht nur sind um dieses Datum verschiedene Gedenkveranstaltungen in großer Zahl gruppiert, ausgerufen wurde ein ganzes Kleist-Jahr. Dieses begann mit dem feierlichen Spatenstich für ein neues Kleist-Museum am 4. März in Frankfurt (Oder), einem Auftakt, dem durch die Anwesenheit des Staatsministers für Kultur und Medien und der brandenburgischen Kulturministerin der Rang eines Staatsaktes verliehen wurde. Enden wird das Jahr, wenn am 29. Januar 2012 die zentrale Doppelausstellung *Kleist: Krise und Experiment* in Berlin und Frankfurt (Oder) geschlossen wird. Zwei Ereignisse also, die mit Museum und Ausstellung auf „traditionelle“ literarische Erinnerungsmedien verweisen, rahmen das Jahr. Seit dem 19. Jahrhundert sind es diese Medien, mit denen Dichterjubiläen begangen werden, kollektives literarisches Gedächtnis gestiftet und strukturiert wird, Kanonisierungen bestätigt, Autorenzuschreibungen tradiert werden. Die Erinnerungsmedien des Kleist-Jahres 2011/12 werden – wie durchaus üblich – ergänzt durch die restaurierte Grabstätte am Wannsee, auf der nun die historischen Spuren von Erinnerungspolitik lesbar gemacht werden. Dazu kommen neue Biographien, Kleist-Tage an verschiedenen Theatern mit neuen Inszenierungen, Lesungen, Filmvorführungen, akademische Veranstaltungen wie Symposien usw. Gezählt wurden bislang über 2500 Veranstaltungen.¹ Vernetzt, was eine neue Qualität und Struktur des literarischen Gedächtnisses ermöglicht, werden diese Kleist-Gedenk-

¹ Was die Sendungen im Hörfunk betrifft, so sind diese so zahlreich, dass nur ein Beispiel genügt, um einen Eindruck zu erhalten: Allein im HR 2 Kulturradio wurden vom 21. November bis zum 9. Dezember 2011 in fünfzehn Folgen Briefe, Aufsätze, Erzählungen, Anekdoten Heinrich von Kleists ausgestrahlt.

veranstaltungen durch ein von der Bundesrepublik finanziertes Internet-Portal, das bereits 2010 online ging und eine gemeinsame Plattform des Kleist-Museums und der Kleist-Gesellschaft bildet, eine Plattform, die schon zum Todestag Kleists über 120.000 Besucher zählte.

In diesem Ensemble der Erinnerungsmedien sucht das Fernsehen, seinen Platz als Leitmedium zu behaupten. In Kulturmagazinen berichtet es von dem Gedenkjahr, verweist es auf neue Publikationen zu Kleist und auf Ausstellungen. Akte, an denen Repräsentanten des Staates teilnehmen, schaffen es bis zu einer Meldung in die Nachrichtensendungen der prime-time. Den wichtigsten Beitrag des Fernsehens zum Kleist-Jahr – und damit zur Popularisierung und gleichzeitig medialen Ausdifferenzierung einer entsprechend breit ausgestalteten literarischen Erinnerungskultur – stellen dabei, wie ebenfalls in anderen wichtigen Gedenkjahren erprobt, „Dichterfilme“ dar, die sich unmittelbar auf das Jubiläum beziehen. Produziert und ausgestrahlt wurden zwei Filme, die beide vom Tod Kleists ihren Ausgang nehmen und von diesem Geschehen her „Kleist“ entwerfen. Der erste der beiden Fernsehfilme, *Die Akte Kleist* wurde erstmals zu Beginn des Kleist-Gedenkjahres, am 28. März 2011, auf ARTE (55 Minuten) ausgestrahlt; es folgte eine Wiederholung am Vorabend des eigentlichen Gedenktages im rbb (Radio Berlin-Brandenburg), im ORF und dem SF. Bei der zweiten Produktion handelt es sich um *On the Road - Die Reisen des Heinrich von Kleist* eine zweiundfünfzigminütige Sendung von 3sat und ZDF, die weitgehend im Gedenkjahr selbst fertig gestellt und im unmittelbaren zeitlichen Kontext des Todes- tages am 19. November bei 3sat gezeigt wurde. Gut zwei Wochen später, am 9. Dezember, fand bereits eine Wiederholung bei ZDFkultur statt. Wenn beide Produktionen den Tod Kleists zum Ausgangspunkt haben, so ist dies zum einen sicherlich dem erinnerungspolitischen Auftrag der Fernsehanstalten, wie ihn ZDFkultur,

ARTE und 3sat hier sehen, geschuldet, zum anderen ergibt sich dies aber auch aus der umstrittenen Deutungsgeschichte dieses Selbstmordes und Mordes, zu der das Fernsehen, will es sich innerhalb der Erinnerungsmedien positionieren, verhalten muss.²

2

Die Akte Kleist – Ein Dokumentarfilm entstand, gefördert vom „Medienboard Berlin-Brandenburg“, in Koproduktion mit dem rbb und in Zusammenarbeit mit ARTE als Film der „gebrueder beetz filmproduktion“. Für Buch, Regie und Schnitt zeichnete in Dreier- team von Simone Dobmeier, Hedwig Schmutte und Thorsten Striegnitz verantwortlich. Kleist wird durch den Schauspieler Alexander Beyer, Henriette Vogel durch Meret Becker verkörpert. Mit Nina Hoss, der Stimme im Off, war eine weitere bekannte Schauspielerin gewonnen worden, die sicherlich dazu beitragen konnte, dass der „Dokumentation“ (so die Formatbezeichnung bei rbb/- ARTE) Aufmerksamkeit im medial organisierten Erinnern an Kleist gesichert wurde.

Die Eingangsszene ist von der Kameraästhetik und der mise en scène her eine eher konventionelle Inszenierung – angelegt als Reenactment, bei dem sich die beiden Darsteller in historischen Kostümen der Zeit vor dem Wiener Kongress heiter und ausgelassen und doch wie gefangen in einem Labyrinth aus Baumstämmen eines Waldes am Ufer eines Sees bewegen.³ Die Stimme

² Zumal bereits ein wichtiger Fernsehfilm existiert, der sich auf die Deutung des Geschehens am Wannsee konzentriert, Rainer Wolffhardts Kleist-Film *Am Morgen meines Todes* 1986). Wolffhardts Film basiert auf den letzten Briefen des Autors und dem sogenannten Felgentreu-Bericht. 2003 war dieser Film im zdf.theaterkanal noch einmal gezeigt worden. Bei einem Kleist-Symposium in Slubice kam es am 27. Oktober 2011 erneut zu einer Vorführung und einer wissenschaftlichen Diskussion des Films von Wolffhardt.

³ Nur auf der Tonspur scheint sich off screen in der Musik und durch die Geräusche bisweilen ein unheilvolles Geschehen anzukündigen; kurze Schreie der Frau sind

im Off berichtet von einem Justizbeamten, der sich am 21. November 1811 auf den Weg an den Wannsee machte, um eine Anzeige zu überprüfen. Nach dieser Aussage fällt ein Schuss in die Schwarzblende, in der nun erst der Titel der „Dokumentation“ in weißen Buchstabenblöcken – zunächst in deutsch, dann französisch auftaucht, Buchstaben, die von einem unruhigen Spotlight wie es aus Verhören bekannt ist, abgetastet werden. In die folgende Schwarzblende fällt ein zweiter Schuss.

Anders als der französische Titel der ARTE-Produktion, *Heinrich von Kleist ou le suicide romantique*, der den unbestrittenen Befund vom Selbstmord des Autors nicht nur nicht in Frage stellte, sondern ihm eine Epochensignifikanz verleiht, konnotiert der deutsche Titel *Die Akte Kleist „Verbrechen“* bzw. noch nicht restlos aufgeklärtes „Verbrechen“. An ähnliche Sendungstitel bis hin zu *Aktenzeichen xy – ungelöst* schließt die Zuschauererwartung an. Damit weist das Fernsehen sich mit dieser Produktion schon am Ende der Eingangssequenz eine Rolle im Zusammenspiel der Erinnerungsmedien zu, die nicht darin bestehen soll, sich in einen Autor und sein tragisches Geschick kontemplativ zu versenken. Ein aufklärerischer Anspruch des Fernsehens gegenüber der Geschichte, in ein angeblich noch immer dunkles Kapitel von Kultur- und Literaturgeschichte Licht zu bringen, damit auch ein Versprechen auf eine vom Fernsehen zu leistende Korrektur des literarischen Gedächtnis wird formuliert, bevor die eigentliche Filmhandlung beginnt. Dass der Sterbeplatz am Wannsee endgültig als „Tatort“ definiert wird, es sich also um einen Kriminalfall handelt – und die Fernsehproduktion damit auch in das Genre des Kriminalfilms spielt – wird unverkennbar, wenn das rot-weiße Plastikabsperrband der Polizei das Wannseeufer abgrenzt. Ein

Anachronismus, der auch später wieder als verfremdendes Element eingesetzt wird und Geschichte und Gegenwart kreuzt, wird mit diesem Polizeiband erstmals gestaltet.

Die historisierend angelegten Spielszenen von *Akte Kleist*, in denen die letzten 24 Stunden von Kleist und Henriette Vogel als Reenactment dargestellt werden, gliedern den gesamten Film. Die Kamera, z. T. eine Handkamera, die eine unmittelbare Zeugenschaft des Zuschauers imaginiert, ist relativ ruhig. (Nur in zwei Einstellungen – einem Reißschwenk und einem Verdecken der Linse durch die Hand Kleists, wie um ein Eindringen in die Privatsphäre zu verhindern – wird die Illusion des Reenactments gebrochen.). Diese Spielszenen am Wannsee wechseln ab mit den Reisesequenzen, ein Wechsel, der den Rhythmus von *Akte Kleist* prägt: Gegen das Unstete, Hektische und die Ziellosigkeit des Reisens bilden die heiteren Spielszenen einen Ruhepunkt. Auf ein Reenactment wird in den Reisesequenzen dagegen konsequent verzichtet: Sie haben einen bewussten Bruch mit der Historizität zum Gestaltungsmerkmal, d. h. auch eine Kleist-Figur selbst tritt in ihnen nicht mehr auf. Die Reisewege sind die Heutigen: Schienenstränge, ICES, Schnellstraßen, durch die Landschaften Europas, Autobahntrassen, -tunnels, -brücken, Autobahnschilder. Mit diesen schnell geschnittenen Bildern von modernen Verkehrsmitteln wird die Geschichte ins Hier und Jetzt katapultiert und steigert der Fernsehfilm den Eindruck von Rastlosigkeit und einer beschleunigten biographischen Erfahrung. Die Stadtansichten, die Stationen der Kleist-Biographie markieren, stehen in einem expliziten historischen Widerspruch zu dieser: Gezeigt werden gerade jene Wahrzeichen der Städte, die sich betont anachronistisch zu der im Off noch präsenten Geschichte verhalten: Paris mit dem Eiffelturm, Berlin mit dem Funkturm, Frankfurt (Oder) mit Plattenbauten, Weimar mit dem Goethe-Schiller-Denkmal usw. Dazu kommen weitere Bilder aus Paris oder Berlin, Stadtbilder, die

mit Métro und U-Bahn, Autoverkehr, Boulevards, Neonbeleuchtung, Shopping-Center und Amüsiermeilen zu Metaphern der modernen Metropolen geworden sind und nichts mehr von den Stadtvorstellungen der Kleist-Zeit haben.

Nur in einer Sequenz wird das Prinzip des Films, Kleist und Henriette Vogel nur im historisierenden Kontext zu zeigen, durchbrochen: Gegen Ende des Films sieht man in einem Zeitsprung beide in den „modernen“ Wannen der Pathologie zur Obduktion fahren bzw. von dieser kommen – gleichzeitig wird der Obduktionsbericht von 1811 verlesen, ein Obduktionsbericht, gegen den sich der Film explizit wendet, weil er auf eine Pathologisierung von Mord und Selbstmord hinauslaufe und damit auf die zeitgenössische Eliminierung des Skandalons von Mord und Selbstmord zielen musste. Mit seiner, in hohem Maße versöhnlichen Todesdeutung, die bereits im Rhythmus von Sequenzen des Reisens und des Zuruhekommens im Tode, eines „Requiescat in pace“, angelegt ist, verliert der Film als Erinnerungsmedium aber insofern an Kohärenz, als er schon von seinem deutschsprachigen Titel, von den eingestreuten Expertenäußerungen her, die Aufklärung eines Kriminalfalles, bei dem ein mögliches Fremdverschulden am Tode Kleists als Spannungsmoment eingesetzt wurde, verspricht. Das Stillen einer Todessehnsucht am Wannsee als einer Sehnsucht nach Unendlichkeit des Daseins, wird nicht allein schon durch das Medium Film bzw. Fernsehen selbst, dem die symbolische Wiederauferstehung des Autors inhärent ist, sondern ausdrücklich noch einmal durch die Schlusssequenz betont, in der die Kamera – nach ihrem Blick auf die beiden Toten in der Pathologie – Kleist und Vogel als nun unsterbliches Liebespaar, das in der Ferne des Wannseeforstes entschwindet, erfasst. Der deutsche Titel steht damit nicht neben, sondern gegen den französischen Titel: Zelebriert wird bei dieser ARTE-Produktion tatsächlich „le suicide romantique“ und damit die Aufmerksamkeit auf einen historischen Fall gelenkt,

der als epochensignifikant verhandelt werden kann. Zu dieser These vom „romantischen Selbstmord“ gehört auch das implizite Aufgreifen der Ansicht, Kleist habe nach einem Gemälde, das er in Châlons sur Marne 1807 gesehen und beschrieben hat, seinen und den Tod von Henriette Vogel arrangiert.⁴ Mehrmals wird das Gemälde mit dem Bild der beiden Leichen in den Spielszenen montiert und wird der Tod damit als Inszenierung und Kunst aufgewertet: als „tableau mort“.

3

Bei der zweiten Fernsehproduktion, *Kleist on the Road*, die nur wenige Tage vor den eigentlichen Gedenkfeiern abgedreht war, handelt es sich um einen Film des Autors und Regisseurs Dag Freyer.⁵ Auch hier ordnet der (englischsprachige) Filmtitel die Fernsehproduktion einem bestimmten Genre zu: „Kleist“ wird im Narrativ eines Road-Movie filmisch erzählt. Anders als *Die Akte Kleist*, auf dessen Ästhetik der Fernsehfilm augenscheinlich schon reagiert, radikalisiert *Kleist on the Road* das Vorzeigen der Gegenwart, reduziert er die historischen Spuren so weitgehend, dass der Anachronismus nicht mehr auf der Ebene der mise an scène als Konfrontation zwischen Gestern und Heute in Erscheinung tritt. Programmatisch für diese Gestaltungsweise des Films ist auch hier bereits die Eingangssequenz: Auf einer dunklen asphaltierten Straße

⁴ Diese Ansicht vom Tod als kunstvolle Inszenierung hat im Gedenkjahr 2011 einige Vertreter gefunden. So heißt es z. B. bei Peter Michalzik. 2011.: *Kleist. Dichter. Krieger. Seelensucher. Biographie*. Berlin: Propyläen 2011, S. 465: „Man muss davon ausgehen, dass die Sterbenden ihre Lage bewusst gewählt haben beziehungsweise die Lage der Leiche Henriette Vogels von Kleist sogar arrangiert worden ist. Denn sie entspricht einem Bild, das Kleist sich im Juni 1807 in Châlons vom Tode gemacht hatte.“ Die Popularität dieser These wird evident, wenn im Reiseteil der *Frankfurter Rundschau* vom 19./20. November 2011, S. 1, das restaurierte Grab unter der Überschrift „Die letzte Inszenierung“ als Touristenziel vorgestellt wird.

⁵ Dieser war bis dahin besonders durch Theaterdokumentationen für den ZDFtheaterkanal in Erscheinung getreten.

nähert sich ein aufgeblendeter Mercedes (älteren Baujahrs) mit Berliner Kennzeichen; nach einem Achsensprung sehen wir vom Rücksitz des Mercedes auf das Armaturenbrett und die Hand des Beifahrers, die einen Sender im Autoradio einzustellen versucht – auf der Tonspur begleitet von den Geräuschfetzen aus dem Radio.⁶ Darauf gelegt sind als Insert Titel und Untertitel der Fernsehproduktion, *Kleist on the Road* und *Die Reisen Heinrich von Kleists*. Das Auto hält am See an, der jedes historischen Kolorits entbehrt, stattdessen werden eine neuere Badeanstalt und ein Badehaus gezeigt. Die historische Dimension wird nur angerissen durch die Stimme aus dem Off, die als Orts- und Datumsangabe „Kleiner Wannsee“ und „21.11.1811“ festhält. Fahrer und Beifahrer – in heutigen Kleidern – beginnen, sobald die Off-Stimme sie als „Kleist“ und seine „Freundin Henriette Vogel“ vorgestellt hat, zu agieren. Sie trinken Tee aus einer Thermoskanne und er – Kleist – entnimmt spielerisch aus dem Handschuhfach eine Pistole, während aus dem Off im Berichtton vorgetragen wird, dass beide an den Wannsee gekommen sind, um zu sterben. Nachdem beide ausgestiegen sind, wird – von einer anderen Stimme aus dem Off – ein Text aus Kleists Drama *Prinz Friedrich von Homburg* zitiert (und als Kleistzitat im Insert angegeben): „Das Leben nennt der Derwisch eine Reise, / Und eine kurze. Freilich! Von zwei Spannen / Diesseits der Erde nach zwei Spannen drunter.“ Es folgen, während die Kleist-Figur auf einem Sprungturm steht, weitere Zitate aus Briefen Kleists, die sowohl seine Todessehnsucht zum Inhalt haben, wie auch seine Autorschaft. Mit dieser Sequenz ist der filmische „Rahmen“, Mord und Selbstmord am Wannsee, als „Erfüllung“ eines unsteten Dichterlebens markiert und es beginnt nun in einer

⁶ In Großaufnahme folgt der angeschnittene rechte Hinterkopf des männlichen Fahrers, dann sehen wir von hinten in Nahaufnahme Fahrer und – wie jetzt erkennbar – weibliche Beifahrerin.

Art Rückblende die Biographie Kleists mit seinen frühen Jahren in der preußischen Armee.

Auch der Fernsehfilm *On the Road* mit dem Tod am Wannsee als Ausgangs- und Endpunkt entwirft die Biographie Kleists von seinen Reisen her. Der einleitend zitierte Satz aus dem *Prinzen Friedrich von Homburg* vom Leben als einer kurzen Reise wird zum Motiv des gesamten Films. Wenn das Reisen in diesem Film entschiedener noch als *Akte Kleist* das Leben des „modernen“ Menschen in seiner „Rastlosigkeit“ und seinem „Getriebensein“, Bezeichnungen aus dem Fernsehfilm von Dag Freyer, allegorisiert, so ist damit zugleich die These von Kleist als *unserem* Zeitgenossen formuliert, als jemandem, der *unsere* Raum-, Zeit- und Lebenserfahrungen teilt. So verzichtet der Film, wie schon die Eingangsequenz andeutet, konsequent auf ein Reenactment: Die Kleist-Figur, auch die Zeitgenossen Kleists, der Freund, die Schwester, sie alle bewegen sich im Hier und Jetzt. Der Postkutschenunfall (bei Butzbach) wird z. B. übersetzt in einen Autounfall (allenfalls das Briefzitat im Off impliziert eine historische Ebene und öffnet eine Schere zwischen Bild- und Tonspur). Diese Interpretation Kleists als unser Zeitgenosse wird von den auch hier auftretenden „Experten“ noch einmal bestätigt, wenn sein Biograph und Vorsitzender der Kleist-Gesellschaft, Blamberger, den Autor in einer Krisenzeit verortet und hinzufügt, „das macht ihn so modern“. An anderer Stelle wird von der Aktualität seiner Werke gesprochen. Der Schauspieler Matthes formuliert die den filmästhetischen Mitteln inhärenten Erinnerungsstrategien des Fernsehfilmes, die auf eine radikale Vergegenwärtigung Kleists zielen: Man könne sich Kleist als „einen heutigen Schriftsteller imaginieren“. Während *Akte Kleist* aus den existenziellen Erfahrungen Kleists unsere Nähe zu ihm ableitet, geht es *On the Road* aber bei all diesen Erfahrungen immer auch, wenn nicht primär, um das Verständnis seiner Literatur und gewinnen diese Erfahrungen sub specie „Autorschaft“ ihren besonderen Wert.

Verhandelt *Akte Kleist* einen Lebens- und Sterbeentwurf, thematisiert das Fernsehen mit dem Film Dag Freyers ein historisches Modell von Autorschaft, bzw. entkleidet es seiner Historizität: Mit dem „Road-movie“ als filmisches Genre wird ein Modell aufgerufen, das zumindest die Aktualität der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts besitzt. Fast schon redundant zu diesem Filmtitel, der ja identisch ist mit dem Titel von Jack Kerouacs berühmten Beatnick-Roman von 1957, heißt es hier von Kleist, er sei ein „Kerouac im Herbst des Jahres 1800“. Nur, dass nicht mehr der „ennui“ den Autor von Ort zu Ort jagt, sondern eine Unstete, ein Unbehauustsein, die – nach dem Film – bei Kleist unmittelbar in Kreativität umschlagen. „Reisestationen“, heißt es in dem Film, sind „Stationen in seinem Werk“. Kreativität, im Sinne eines genialischen Schaffens, hat durch dieses Zusammendenken von Autorschaft und Getriebensein auch ein Zurückgeworfensein auf sich selbst, eine Isoliertheit des Autors als Bedingung und Konsequenz. Schreiben, die „einzige Konstante in seinem Leben“ (Kommentar in *On the Road*) wird damit, um einen bekannten Titel Klaus Brieglebs zu zitieren, zum monologischen Medium. Während die *Akte Kleist* sich damit begnügt, die handschriftlichen Briefe Kleists im Frankfurter Museum unter Glaspulten oder in der (mit Schutzhandschuhen ausgestatteten) Hand von Experten als – materiale – Resultate eines historisch entfernten, abgeschlossenen Schreibprozesses zu zeigen, inszeniert der Fernsehfilm *On the Road* diese Prozesse selbst. Das permanente Schreiben Kleists auf seinen Reisen wird nicht nur Thema, es wird in der Fernsehproduktion selbst immer wieder vorgeführt. Dieser „Kerouac um 1800“ hat – dadurch noch in einem anderen Maße aktueller als der Kerouac um 1950 – einen Laptop auf seinen Reisen dabei, in den er seine Texte inmitten des modernen Straßen- und Stadtlärms seine Texte tippt. Veranschaulicht wird die Selbstbezogenheit dieses Schreibens durch die Dicicam, die Kleist sein eigenes Gesicht auf dem Display des

Laptop zeigt, so dass er in sein Spiegelbild seine Texte schreibt: Die literarische Produktivität Kleists als Selbstreflexion und Selbstgespräch.

Während die (Brief)Literatur Kleists in der *Akte* also primär als museales Dokument vorgestellt wird – außer der Briefliteratur erfolgt im Grunde nur ein Nennen und Zeigen von Werktiteln – inszeniert der Film von Dag Freyer nicht nur den Schreibprozess, sondern auch wichtige Literatur von Kleist, wobei er unterschiedliche Formen medialer Inszenierung einsetzt. So zeichnet der Film eine Lesung von Ulrich Matthes aus den Briefen Kleists auf, werden Szenen aus der Aufführung des *Zerbrochenen Krugs* mit Brandauer als Dorfrichter Adam (Regie: Peter Stein 2008), der *Penthesilea* in der Regie Roger Vontobels aus dem Hamburger Schauspielhaus einmontiert, schließlich liest der Kleist-Darsteller aus den *Berliner Abendblättern* vor usw.

4

Vom Film schreibt Nieberle, dass er als „nostalgisches Medium der Erinnerung (...) ältere Medien der Erinnerung (Schrift, Dichterporträt in Relief und Photographie, Dichterhäuser und Grabstätten, vorgängige Filme) in die Narration transformiere und (...) zugleich von deren Funktion im literarhistorischen Diskurs“ erzähle (Nieberle 2008: 35). Mehr noch als vom Autoren-Biopic⁷, den Nieberle hier im Auge hat, gilt dies für die beiden Fernsehfilme zu Kleist, die sich beide gerade dadurch auszeichnen, dass sie die unterschiedlichen Erinnerungsmedien aufgreifen und in eine hybride Beziehung setzen, die ihnen zugleich neue Funktionen für den Erinnerungsprozess zuweisen. Gerade durch die Tatsache, dass

⁷ Ob es sich tatsächlich bei den beiden Fernsehfilmen zu Kleist um ein Autoren-Biopic im Sinne Nieberles handelt, müsste noch diskutiert werden. Dies spielt aber meine Problemstellung nur eine untergeordnete Rolle.

die Hybridisierung einer multimedialen Erinnerungskultur die Ästhetik beider Filme durchgehend bestimmt, kann das Fernsehen eine zentrale Rolle als Erinnerungsmedium beim Kleist-Jubiläum 2011 verteidigen. Es gibt tatsächlich kaum ein Erinnerungsmedium, das hier nicht vom Fernsehen aufgegriffen und neu konfiguriert würde. Die Dichte und Vielfältigkeit der intermedialen Rekurse und Referenzen verleihen den beiden Filmen, bei aller Unterschiedlichkeit dessen, was erinnert werden soll, eine in früheren Medien nicht erreichte Komplexität. Nur eine Auswahl der vom Fernsehen „transformierten“ Erinnerungsmedien soll diese Komplexität illustrieren. Orientieren wir uns zunächst an Nieberles in Paraphrase gesetzten „älteren Medien der Erinnerung“: *Schrift* wird hier im Fernsehen in unterschiedlichen Materialitäten und Medialitäten inszeniert: als Handschrift auf brüchigem, vergilbtem Briefpapier mit allen Spuren des Schreibens, Korrigierens usw., Schrift in verschiedenen Typen auf den Titelblättern verschiedener Ausgaben, auf Inserts, auf Blättern, die der Schauspieler Matthes um sich streut, in Stein gehauen auf Gedenktafeln gezeigt usw. Das (einzig authentische) *Porträt* Kleists – das zweite literarische Erinnerungsmedium Nieberles – wird nicht nur mehrmals aufgegriffen, es wird vergrößert an Wände projiziert, als Graffiti auf Fensterschreiben gemalt, als Relief am Potsdamer Schulgebäude gefilmt. Für beide Filme entscheidend ist die Orientierung der Maske der drei Schauspieler, die Kleist spielen, an dem Porträt des Autors von 1801, so dass es auch in allen Spielszenen den Erinnerungsprozess mitbestimmt. Zu den *Dichterhäusern* (als von Nieberle aufgeführtes weiteres traditionelles Erinnerungsmedium), die in den Filmen aufgegriffen werden, gehört nicht nur das Potsdamer Schulgebäude Kleists, dazu gehört das Wieland-Gut Oßmannstedt bei Weimar mit seiner Kleist-Gedenkplakette, das Fort Joux, in dem Kleist als Spion gefangen saß. Aber auch die zerstörten Dichterhäuser, wie das Geburtshaus oder das Kleisthaus auf dem Thuner See, entstehen

über Fotos und alte Abbildungen im Film wieder – und ihre Geschichten, auch die ihrer Vernichtung als Akt des Auslöschens von Zeugnissen, werden erzählt. Was „vorgängige Filme“ betrifft, so werden Ausschnitte aus dem Spielfilm *Die Erinnerungen des Grenadiers Rousseaus* beim Reenactment der *Akte Kleist* eingeschoben. Dazu kommen als weitere literarische Erinnerungsmedien, die in neue, fernsehmediale Konstellationen gebracht werden, das Theater, Dichterlesungen, Biographien, die über die „Kleist-Experten“ aufgerufen werden usw. Selbst die Graphic Novel oder der Animationsfilm als Erinnerungsmedien sui generis werden in beiden Filmen zitiert.⁸ Nicht zuletzt das Literaturmuseum wird selbst Thema des Fernsehens, indem z. B. in *Akte Kleist* die Experten-Statements im Museum in Frankfurt (Oder) aufgenommen werden, das Museum also durchgehend in der „Dokumentation“ als Gedenkstätte für Autoren und Ausstellungsraum von Literatur präsent bleibt und damit auch den Status der Experten-Aussagen prägt. In *On the Road* schließlich sind über das Schreiben von Briefen und Literatur im Laptop die neuen, digitalen Medien als literarische Erinnerungsmedien präsent, wird letztlich auch die neue Problematik von Erinnern und Vergessen im Netz indirekt angesprochen.

Bei aller Hybridität des Fernsehens als literarisches Erinnerungsmedium, das die alten Medien transformiert, „verschwindet“ in beiden Produktionen das Fernsehen nicht hinter seiner Hybridisierungsfunktion. Im Gegenteil: es stellt sich selbst als Medium aus, indem es z. B. die unterschiedlichen Fernsehformate, Interview,

⁸ Die Fernseh-„Dokumentation“ *Akte Kleist*, die den Animationsfilm neben dem Reenactment für die Rekonstruktion des letzten Lebenstages Kleists und Henriette Vogels einsetzt, orientiert sich dabei an dem Stil des 2008 unter der Regie von Ari Folman gedrehten Animationsfilms *Waltz with Bashir*, der die Erlebnisse des Drehbuchautors und Regisseurs als Soldat im Libanonkrieg der 1980er Jahre verarbeitet. Auf diesen ästhetischen Rekurs hat schon ein Kommentator eines Blogs zu *Akte Kleist* bei ZEIT ONLINE (s. u.) aufmerksam gemacht.

Reisebericht, Theater im Fernsehen, Reenactments, Spielfilme, Dokumentation usw. aufruft, markiert und collagiert. In beiden Filmen kommt es zu Selbstinszenierungen der Kamera, indem z. B. „Kleist“ in einen Dialog mit der Kamera tritt, die Linse verdeckt, öffnet. Sichtbar gemacht wird die Kamera, um wenigstens wenige Beispiele zu erwähnen, auch in den Reißschwenks, die in der Eingangssequenz der *Akte Kleist* eingesetzt werden, oder dem Zeitraffer, der vor allem in *On the road* Großstadterfahrungen Kleists in Paris und Berlin ausdrücken soll. Die Kamerafahrt durch die Pathologie, bei der in extremer Untersicht nur die Deckenleuchten ins Bild kommen, könnte ebenfalls erwähnt werden. Wo die Selbstreferentialität des Fernsehens selbst zum Gestaltungsmoment wird, gehen diese Fernsehproduktionen noch einen Schritt weiter, indem sie die mediale Erinnerung des Fernsehens nicht nur thematisieren, sondern auch problematisieren. Besonders eindrücklich, wenn in *Akte Kleist* der Historiker Clark, die Literaturwissenschaftlerin Landfester, der Kleist-Biograph Weigel, der Theaterleiter Peymann ihre Einschätzungen zu dem Geschehen am Wannsee abgeben vor einer Projektionswand, auf der als Dokument dieses Geschehens - in einem Endlosband oder bereits als Still bearbeitet - Ausschnitte aus *Akte Kleist* laufen, der Fernsehproduktion also, die der Fernsehzuschauer gerade selbst sieht. Fernsehen im Fernsehen – gleichsam als „mise en abîme“ – muss Funktion und Status des Fernsehfilms als Erinnerungsakt selbst unweigerlich zur Disposition stellen.

Dass in *Akte Kleist* bisweilen bis zu fünf Erinnerungsmedien in einer Fernsehsequenz verschachtelt werden, schafft ein äußerst ausdifferenziertes, kompliziertes intermediales Verweissystem, das Fernsehrezeption zu einem aktiven Erinnerungsakt werden lässt. Zugleich treten mediale Divergenzen und Konvergenzen bezogen auf literarisches Erinnern auf verschiedenen Ebenen hervor. Nicht anders verhält es sich in *On the Road*. Als Theateraufzeichnung sehen wir – eben als Fernsehformat – zunächst Ausschnitte von Vontobels

Penthesilea-Inszenierung aus dem Hamburger Schauspielhaus (mit dem Tod der Amazonenkönigin). Dieselbe Aufzeichnung wird dann aber auf eine Leinwand einer Dachterrasse projiziert, auf der Kleist und sein Freund Pfuel sich eingefunden haben, um biertrinkend *Penthesilea* anzuschauen, so dass wir einer wechselnden Rezipientenposition ausgesetzt werden, wenn das Fernsehen die Projektion seiner eigenen Aufzeichnung abfilmt. Anders als die beiden Figuren hören wir als Fernsehrezipienten aus dem Off zusätzlich jenen bekannten Brief Kleists, in dem er von Pfuels Reaktion auf die Fertigstellung des Manuskripts mit Penthesileas Suizid berichtet – eine nur auditiv mitgeteilte Reaktion, die keinerlei „Redundanz“ in der „mise en scène“ hat. Ein letztes Beispiel aus *On the Road*, um das Inbeziehungsetzen unterschiedlicher Erinnerungsmedien durch das Fernsehen zu demonstrieren und das „(Fernseh)-Spiel“ von medialen Divergenzen und Konvergenzen zu illustrieren: Die Kamera zeigt wie beschrieben in verschiedenen Einstellungen Kleist, wie er seine Texte in einen Laptop schreibt; dann aber wird der Bildschirm selbst zum Display dieses Laptops mit der Digicam-Aufnahme des Kleist-Gesichtes; die für die medial geformte Erinnerung wichtige Beobachter- und damit Identifikationsposition des Fernsehrezipienten verändert sich notabene in der bewusst ausgespielten Konvergenz beider Bildschirmmedien.

5

An dem Punkt, wo es um die Mediendivergenzen und -konvergenzen geht, erweist sich allerdings der Blick auf die Medien in der Fernsehproduktion, also auf die Intermedialität beider Filme, als zu verkürzt; er muss ergänzt werden durch eine Perspektive, durch die die Stellung der beiden Fernsehproduktionen innerhalb der Medien erfasst wird. Beide Fernsehfilme wurden nämlich sehr schnell aus dem Programmkontext herausgelöst, genauer: ihre Situierung in

anderen medialen Kontexten als dem des Fernsehprogramms scheint von Anfang an intendiert gewesen zu sein. Die Kauf-DVD *Die Akte Kleist* ist noch im Kleist-Jahr auf dem Markt, als Download angebotene Filmplakate und Postkarte verweisen auf Merchandising-Strategien, die nur sinnvoll sind, wenn Aufführungen außerhalb des Fernsehens angestrebt werden. Tatsächlich wurde *Akte Kleist* – damit selbst Exponat eines traditionellen Literaturmediums geworden – mehrmals gezeigt im Berliner Stadtmuseum im Ephraim-Palais im Rahmen der Kleist-Doppelausstellung *Krise und Experiment*. Weitere Aufführungen – um ohne Anspruch auf Vollständigkeit einige zu nennen – fanden 2011 statt im Goethe-Institut in Bratislava, im Literaturzentrum Vorpommern/Greifswald, während eines Kleist-Symposiums an der University of Alberta/Kanada, während der Kleist-Tage in Thun und im Filmmuseum Potsdam – völlig unterschiedliche Dispositive also für die Rezeption der Fernsehproduktion *Akte Kleist*. *On the Road* wurde dagegen z. B. an vier Morgen des November 2011 hintereinander auf der Internationalen Wiener Buchmesse (Buch Wien 2011) präsentiert.

Diese „Eingliederung“ beider Fernsehproduktionen in traditionellere Medienkontakte wie Ausstellung, Filmmuseum, Vorträge, Buchmessen ist aber nur die eine Seite, die es zu beachten gilt. Ein immer größeres Gewicht gewinnt auch am Beispiel von *Akte Kleist* und *On the Road* die Präsenz des Fernsehens in den neuen, den digitalen Medien, vor allem sein Auftritt im Internet. Indem das Kleist-Portal die Aufführungen der Fernsehproduktionen in den Veranstaltungskalender aufnimmt und eine Verlinkung mit anderen Gedenk-Events ermöglicht, positioniert das Internet das Fernsehen bzw. seine Produktionen erinnerungspolitisch neu. Es stellt zudem Paratexte zur Verfügung, die die Rezeption beeinflussen müssen und durch die das Online-Portal sich nicht mehr nur als Schnitt-

fläche eines technischen Medienverbunds begreifen lässt.⁹ (So hebt z. B. das Kleist-Portal, wenn es auf die Thuner Aufführung von *Akte Kleist* hinweist, vor allem auf den „kriminalistischen“ Aspekt des Fernsehfilms ab.)¹⁰ Netz-Hinweise auf *Akte Kleist* finden sich nicht nur in diesem Portal, auch die an der Distribution und Produktion beteiligten Sendeanstalten bieten im WWW Informationen zum Kleist-Film an und deklarieren ihn deutlich als wichtiges Gedenk-Event dieses Jahres. Begnügt sich das Online-Portal der ARD mit einem paratextuellen Programmhinweis, der die Rezeptionssteuerung gleichfalls auf die Frage „geplanter Selbstmord oder Mord“ zuspitzt,¹¹ so bietet der Rundfunk Berlin-Brandenburg als produzierender Sender unter *rbbonline/Kleist-Jahr 2011/Die Akte Kleist* einen großen Auftritt, der weiterführende Informationen sowohl zum Film wie zum Tode Kleists und Vogels, aber auch zum Gedenkjahr als Kontext enthält. Wir erhalten nicht nur Interviews mit den Filmemachern Dobmeier, Schmutte und Striegnitz zu ihrer Fernsehproduktion, die über die Motivation und Intention der drei Autoren informieren, sondern finden auch Links z. B. zu den Protokollen *Kleists letzte Stunden*, die Georg Minde-Pouet 1925 herausgegeben hat und auf denen der Film basiert (www.textkritik.de). Neben Standfotos, die das rbb-Online-Portal bietet, lassen sich Filme anklicken, die bestimmte Tendenzen des Films verstärken, Aussagen erläutern, Hintergrundwissen verschaffen. So führt ein Film auf der Netz-Seite in den „Ermittlungsraum“, ein anderer berichtet (was im Film selbst durch eine

⁹ Aus pragmatischen Gründen sollen hier nur die Internet-Auftritte von *Akte Kleist* thematisiert werden.

¹⁰ „In ausführlichen Protokollen, die kurz nach dem spektakulären Tod aufgenommen wurden, werden die letzten 25 Stunden des Paares bis ins Detail rekonstruiert – aber die Tat selbst hat niemand gesehen. Warum musste Heinrich von Kleist im Alter von 34 Jahren am Ufer des Kleinen Wannsees sterben? Und warum gemeinsam mit dieser Frau?“ <http://www.heinrich-von-kleist.org/kleist-in-thun-2011/das-programm/die-akte-kleist/> (16.01.2012).

¹¹ <http://programm.ard.de/TV/arte/die-akte-kleist/eid> (16.01.2012).

Assoziationsmontage angedeutet bleibt) von der „Entdeckung“ des Gemäldes *Sterbende heilige Magdalena* (von Vouet) und seiner Rolle für die Interpretation des Kleist-Todes. Weitere Links verbinden mit den Homepages der Produktionsbeteiligten, von der Produktionsfirma bis hin zum Komponisten oder der Szenografin, über deren künstlerische Konzepte wir uns informieren können. Dieser rbb-Netz-Auftritt, der die Fernsehproduktion erweitert, vertieft, entgrenzt, auch in Teilen festlegt¹² und damit letztlich der Sendung den Charakter einer abgeschlossenen Medienproduktion nimmt und in einen medienübergreifenden, unabgeschlossenen erscheinenden Informationsfluss einbettet, hat als weitere „Ergänzung“ ein Portal der Produktionsgesellschaft selbst, bei dem u. a. Pressestimmen eingestellt sind. Interaktionsmöglichkeiten finden die Fernsehrezipienten dagegen wiederum in dem Internet-Forum eines Print-Mediums, der ZEIT.¹³ Bei ZEIT ONLINE kommt es zu einem regen und durchwegs kritischen Austausch über *Akte Kleist*, bei dem – gegen die Akzentuierung der Produzentenseite – immer wieder der „kriminalistische“ Blick in Zweifel gezogen und auf ein Gedenken verwiesen wird, das sich aus der Lektüre von Kleist selbst ergebe: „Einfach mal die Briefe lesen!“ postet ein „fantheman“ am 29. März 2011 um 0:26 Uhr und gibt damit eine Art erinnerungspolitische Leitlinie im Blog vor.¹⁴

Zweifellos: Im Zusammenspiel der verschiedenen Gedächtnismedien hat mit den beiden Produktionen das Fernsehen auch im Kleist-Jahr seine Rolle als zentrales Medium literarischen Gedenkens behauptet. Diese Position des Fernsehens beim medial organisierten literarischen Erinnern basiert auch darauf, dass die

¹² Der bei ARTE noch gebrauchte französische Titel, der vom „suicide romantique“ sprach, taucht bei rbbonline bezeichnender Weise nicht mehr auf bzw. wird ersetzt durch „The Kleist File“.

¹³ <http://www.zeit.de/gesellschaft/2011-03/arte-akte-kleist> (16.01.2012).

¹⁴ Auf der gleichen Seite verweist ZEIT ONLINE auf ihre Facebook-Seite, die hier unberücksichtigt bleiben soll.

„älteren“ Medien einerseits vom Fernsehen als Hybridmedium aufgegriffen, integriert und transformiert werden, was sich auf das literarische Gedächtnis insgesamt auswirkt. Andererseits aber lässt sich eine verstärkte (Re)Integration von Fernsehproduktionen in ein Ensemble dieser „älteren“ Literaturmedien feststellen, was auch mit einer „Entprivatisierung“ der Fernsehrezeption und einer Entwicklung hin zum public viewing zusammenhängen mag. Vor allem aber: Der digitale Medienumbruch hat eine Situation geschaffen, in der nun das Fernsehen selbst wiederum mit einem neuen Leitmedium, dem Internet konfrontiert wird. Dieses wiederum lässt das Fernsehen auch als literarisches Medium nicht unverändert.

An dem kleinen Beispiel von Fernsehbeiträgen zum Kleist-Jahr sollte nicht nur die Komplexität, die mediales Erinnern erreicht hat, angedeutet werden, es sollte auch problematisiert werden, ob und inwieweit eine Forschung, die von der konkreten Medienkonstellation abstrahiert, wie sie sich nach dem digitalen Umbruch darbietet, dem Fernsehen auch als Medium der Literatur überhaupt noch gerecht werden kann.

Literaturverzeichnis

- Nieberle, Sigrid. 2008. *Literarhistorische Filmbiographien. Autorschaft und Literaturgeschichte im Kino. Mit einer Filmographie 1909-2007. [Media and Cultural Memory / Medien und kulturelle Erinnerung 7]*. Berlin, New York: de Gruyter.

III. Fernsehliteratur

Blackbox Fernsehen.

Benjamin von Stuckrad-Barres TV-Formate

Bernd Maubach

Das Prinzip „Blackbox“

Blackbox: So hieß das 2000 erschienene Buch unbestimmter Gattung von Stuckrad-Barre, benannt nach den Flugschreibern, die Daten sammeln und Gespräche im Cockpit aufzeichnen. Die Blackbox kann weder warnen noch ein Unglück verhindern. Schon gar nicht drückt sie ihre Befindlichkeit über das Unglück aus. Sie zeichnet lediglich auf und liefert so im Falle eines Absturzes wichtige Informationen bei der Suche nach dem Grund für die Katastrophe, ohne diese Informationen selbst zu kommentieren oder zu analysieren. Für die Auswertung ist sie nicht mehr zuständig.

Mit der Blackbox hat Stuckrad-Barre eine Metapher gefunden, die für das Grundprinzip großer Teile seiner multimedialen Arbeiten steht. Beispielsweise für seine Zeitungskolumnen, die das Ergebnis von Begegnungen und Veranstaltungsbesuchen unterschiedlichster Art sind. Wiederholt spricht sich Stuckrad-Barre in Interviews dafür aus, „[d]ass man das Geschehen unkommentiert nachzeichne[n]“ müsse (Stuckrad-Barre 2000a: 13). Die Neutralität einer Blackbox erreicht er dennoch nicht, denn ganz ohne Kommentar kommen die Kolumnen nicht aus. Kommentar bei Stuckrad-Barre meint jedoch weder eine Textsorte noch die kritische Kommentierung dessen, was geschildert wird. Der Kommentar steckt vielmehr in der Pointierung beim nachträglichen Aufschreiben, in der Verdichtung, in der Hervorhebung, in der Interpunktions, im Stil. Ein Beispiel: Stuckrad-Barre erhält Post von den Grünen und wird gebeten, die Partei beim Wahlkampf – dem sogenannten „Kulturwahlkampf“ – zu unterstützen:

Mein Interesse war geweckt; keineswegs, da mitzumachen, wohl aber, zu erkunden, wie so was abläuft – im Selbstversuch. Kulturwahlkampf! Ein paar Tage später meldet sich Özdemir: „Ja, cool“, war das Erste, um nicht zu sagen: Erschte, was er sagte. Ja,

cool. [...] In zwei Tagen sei er in Berlin, dann könnten wir uns treffen und alles besprechen, allerdings erst spätabends. Na, ist doch umso kultureller, scherzte ich, und das fand Özdemir natürlich: cool. Also, abgemacht, 23 Uhr, na wo schon? In Kreuzberg. (Stuckrad-Barre 2010a: 242-43)

Unterstützung beim Wahlkampf ist hier nicht mehr, wie es noch für Böll oder Grass galt und zum Selbstverständnis des kritischen und engagierten Schriftstellers dazugehörte, das eigentliche Anliegen, sondern stattdessen eine Möglichkeit, Situationen herbeizuführen, die es wert sind, abgelauscht und aufgeschrieben zu werden, etwa das betont jugendsprachliche „cool“ Özdemirs, ebenso die Hervorhebung des Kompositums (oder vielleicht Oxymorons?) „Kulturwahlkampf“. Stuckrad-Barres eigene Einstellung zu den Grünen bzw. zu Özdemir erfährt der Leser hierbei jedoch nicht.

Die zahlreichen Kolumnen bilden so eine Sammlung von Begegnungen und Beobachtungen, bei denen Stuckrad-Barre die Funktion des (Flug-)Schreibers übernimmt und dabei zugleich dem Leser die Auswertung überlässt. Die Vervollständigung des Textes durch die Lektüre ist spätestens seit der Rezeptionsästhetik ein literaturwissenschaftlicher Gemeinplatz. Stuckrad-Barres Texte sind jedoch häufig so geschrieben, dass der Leser sogar in Ungewissheit darüber bleibt, ob sich der Autor der Kolumne gerade positiv oder negativ äußert, d. h. die Richtung der Vervollständigung nicht angezeigt wird. Eine so weitreichende Zurücknahme des Autors bleibt auch heute noch eine Irritation von Rezeptionsgewohnheiten. Genau darin besteht aber der Grundsatz des Blackbox-Verfahrens:

[I]ch möchte weg von den Meinungstexten, das ist langweilig und doof. Ich beschreibe lieber, was ich sehe, und lasse das dann für sich sprechen. Meine Aufgabe als Autor ist eigentlich nicht das Schreiben, sondern vielmehr das Sammeln. Jeder ist herzlich eingeladen, sich in meiner Gegenwart mit neuem Stoff zu bewerben.

Ich halte es mit Heiner Müller. Alles ist Material. Ablauschen, aufschreiben, kommentarlos verlesen. (Stuckrad-Barre 2002, zit. nach Paulokat 2006: 114)

Sammeln als grundlegendes Prinzip von Autorschaft löst Stuckrad-Barre zugleich von den Printmedien und ermöglicht eine Übertragung dieses Konzepts auf andere Medien. Der multimedial arbeitende Autor als Sammler: Diesen Grundansatz vertritt auch Alexander Kluge, der wiederholt darauf hingewiesen hat, dass das lateinische Wort *legere*‘ nicht nur sammeln bedeutet, sondern daraus zudem das deutsche Wort *lesen*‘ entlehnt wurde. Der Leser und Sammler Stuckrad-Barre begibt sich auf die Suche nach Begegnungen, Situationen, Ereignissen, Fundstücken, die es zu lesen, zu decodieren, gilt. In einer medial vorfabrizierten und hochgradig inszenierten Welt entlarvt er diese Inszeniertheit vorzugsweise dort, wo sie sich als authentisch gibt: *Deutsches Theater*, wie die Zusammenstellung von Kolumnen Stuckrad-Barres heißt (der bezeichnenderweise ein Goffman-Zitat als Motto vorangestellt wurde), oder deren jüngst erschienene Fortsetzung *Auch Deutsche unter den Opfern*, womit wiederum auf den Absturz verwiesen wäre. Eine Annäherung an das Blackbox-Prinzip findet sich hier im Vorwort von Helmut Dietl, wo es heißt: „Der Autor beschreibt, was *ist*. Er schreibt Szenen, Momentaufnahmen, szenische Ausschnitte. Von diesen Ausschnitten kann der Leser auf das *Ganze* schließen oder auch nicht“ (Stuckrad-Barre 2010: 11).

Der Verzicht auf einen direkten Kommentar immerhin erklärt, warum Stuckrad-Barre bisweilen auch heute noch als eher unpolitischer Autor gilt. 2010 in einem Interview darauf angeprochen, dass seine Kolumnen nicht gerade Kampfschriften seien, hält er dagegen:

Das ist meine Form der Kritik, nämlich aufzuschreiben, wer die handelnden Personen in unserem Land sind, wie gesprochen wird,

was eben gerade so los ist im Land. Das finde ich viel interessanter, als Thesen zu veröffentlichen, was alles in Deutschland jetzt ganz schnell verändert werden muss. (Stuckrad-Barre 2010b)

Hierbei zeichnen sich durchaus Parallelen zur ready-made-Kunst ab (Segeberg 2003: 324ff), die folgerichtig auch den Status des Künstlers verändern; Stuckrad-Barre warnt vor einer generellen Überhöhung von Schriftstellern: „Der Schriftsteller wird maßlos überschätzt als allumfassend kompetenter Statementautomat“ (Stuckrad-Barre 2000a: 13). Für Schriftsteller stelle sich das Problem, die Situation der Gegenwart ohne historischen Abstand angemessen zu erkennen, wie für jeden anderen Zeitgenossen auch, formuliert Stuckrad-Barre bereits im Jahr 2000 in einem Interview: „Was einen selbst betrifft, kann man nie die Gegenwart analysieren“ (Ebd.). Aktuelle Vorgänge kritisch zu beleuchten, wird dadurch keineswegs für obsolet erklärt. Diese Aufgabe kann nun jedoch ebenso der Leser übernehmen. Statt ‘Statements‘ abzuliefern, wählt Stuckrad-Barre aus, welche Situationen es wert sein könnten, festgehalten (eingesammelt) zu werden. Die Auswertung obliegt jedoch dem Leser, den Stuckrad-Barre damit zum Co-Autor ernennt. Es sind Meinungstexte insofern, als der Leser den Text um seine eigene Einschätzung ergänzen muss. Der Rezipient muss schlussendlich entscheiden, ob ein Absturz vorliegt oder nicht.

Das Blackbox-Prinzip ist gewissermaßen ein transmediales, das als Arbeitsprinzip auf verschiedene Medien übertragen werden kann. Schon *Liverecordings*, der auf CD erhältliche Mitschnitt der *Soloalbum*-Lesereise aus dem Jahr 1999, der u. a. Gastauftritte von Christian Kracht und Harald Schmidt enthält, weist zumindest im Ansatz in diese Richtung. Ebenso das paratextuell an die Reclam-Reihe „Erläuterungen und Dokumente“ angelehnte Büchlein *Transkript*, das diesmal in Buchform die wortgetreue Übertragung von Abenden der *Blackbox*-Lesereise enthält. Schließlich führte

diese Arbeitsweise auch zu Fernseharbeiten, die trotz aller Verschiedenheit im Blackbox-Prinzip ihren gemeinsamen Nenner haben.

Stuckrad Late Night

Wenn Situationen, in denen Abstürze sich ereignen könnten, nicht vorzufinden sind, müssen sie künstlich erzeugt werden. Beispielsweise in einer Late-Night-Show, in der das Fernsehen zur aufzeichnenden Blackbox wird. Von Dezember 2010 bis Mai 2011 war Stuckrad-Barre mit der von Christian Ulmen produzierten 45-minütigen Show *Stuckrad Late Night* auf *ZDFneo* jeden Donnerstag um 22:30 Uhr Moderator eines solchen Formats.¹ Gerade vor dem Hintergrund der Dominanz Harald Schmidts in diesem Bereich fällt *Stuckrad Late Night* überraschen konventionell aus: Stand-up Comedy im Anzug zu Beginn, dann Schreibtisch, zwischendurch Einspieler, später ein Guest. Dazu zwei Sidekicks: der fernsehaffine Journalist Hajo Schumacher und der konservative CDU-Politiker und Generalleutnant a. D. Jörg Schönbohm (der in der ersten Staffel mehrfach vom Journalisten Matthias Mattusek vertreten wurde) (Abb. 1).

¹ Im Februar 2012 startete die zweite Staffel der Late-Night-Show, die im Ablauf etwas verändert wurde und zudem nicht mehr im Ballhaus Rixdorf, sondern im Studio der Fernsehwerft am Osthafen in Berlin-Friedrichshain aufgezeichnet wird.



Abb. 1: *Stuckrad Late Night* im Ballhaus Rixdorf (Berlin-Neukölln)

Stuckrad Late Night weist tatsächlich zunächst keine Brüche, keine Ironisierung, keine Weiterentwicklung dieses Formats auf. Stattdessen „das Übliche“, wie *SPIEGEL* nach Ausstrahlung der ersten Sendung despektierlich schrieb, bzw. „eher klassisch“, wie *Die Welt* urteilte. Dennoch: Einen wichtigen Unterschied zum bekannten Late-Night-Talk gibt es. Inhaltlich ist das Format auf Politik ausgerichtet, vom monologischen Stand up-Teil zu politischen Entwicklungen der vergangenen Woche über die Sidekicks bis hin zum Guest: in der ersten Staffel u. a. Gregor Gysi, Erwin Huber oder Hans-Christian Ströbele. Obgleich die gesamte Show solchermaßen im Zeichen der Politik steht, unterbricht Stuckrad-Barre Gesprächsverläufe immer dann, wenn sie in gängigen Polit-Talk überzugehen drohen, mit Hinweisen wie: „Das wird mir viel zu politisch.“ (Sendung vom 23.2.2012) Gemeint ist hier freilich eine bestimmte Form des politischen Gesprächs, das sich zwar vordergründig als politisch und kontrovers ausgibt, im

routinierten Ablauf aber weitgehend ergebnis- und wirkungslos bleiben muss. Bereits mit *Tristesse royale* hatte das unter anderem auch aus Stuckrad-Barre bestehende „Popkulturelle Quintett“ die Frage nach Möglichkeiten des politischen Handelns aufgeworfen. Hierzu Stuckrad-Barre:

Ich habe Demonstrationen eigentlich als das Unpolitischste überhaupt erlebt. Ich empfand es aber immer als lustig, daß alle Demonstranten stets das Gefühl hatten, sie handelten gerade politisch und seien deshalb wehrhafte Demokraten. Dabei waren Demonstrationen der achtziger und neunziger Jahre nichts weiter als Klassenfahrten. [...]

Wenn wir aber die schüchteren Endmoränen der achtziger Jahre außer acht lassen und statt dessen weiter zurück in Richtung 1968 schauen, stellen wir fest, daß damals die Demonstration noch etwas bedeutet hat. (Bessing 2002: 96-97)

Auch andere Formen des politischen Protests bzw. der politischen Äußerung werden vom Popkulturellen Quintett verabschiedet: das politische Lied und das Kabarett. Übrig bleibt eine Form der Kritik, die von allen als weiterhin wirksam erachtet wird: *Die Harald Schmidt-Show*.

Stuckrad-Barre: Wenn wir uns also in der Ablehnung des Kabaretts einig sind, ist es dann noch nötig und möglich, sich in Wort oder Ton politisch zu artikulieren? [...]

Politische Witze, in der Form, wie sie etwa Harald Schmidt zu machen versteht, bleiben für mich allerdings nötig. Er ist ein großer Aufklärer. Also wenn zum Beispiel Oscar Lafontaine einen Mistelschnaps an die vor seinem Haus in Saarbrücken wartenden Journalisten ausschenkt. An so einem Abend schafft Harald Schmidt es, die ganze Show mit einem Tablett Schnapsgläser in den Händen zu bestreiten. So ist dann politisches Witzemachen möglich; also in der Verweigerung des Kommentars. Lediglich im Abbilden von dem, was wir sehen. (Bessing 2002: 108)

Das Prinzip ablauschen, aufschreiben, kommentarlos wiedergeben‘ wird hier in der Late-Night-Show Harald Schmidts wiederentdeckt, übertragen ins audiovisuelle Medium. In der Aussage Stuckrad-Barres ist die Grundkonzeption seiner eigenen Late-Night-Show bereits enthalten. Erweitert wird diese Konzeption von einem weiteren Mitglied des Popkulturellen Quintetts‘, Eckhart Nickel, der auf Stuckrad-Barres Ausführung zu Schmidts Late-Night-Show eingeht und ebenfalls das Blackbox-Prinzip aufgreift:

Eckhart Nickel: Das war ja immer das Mißverständnis in den dunklen Scheibenwischer-Tagen: Man suchte sein beckmesserisches Glück in der satten Genugtuung der Persiflage, in der Überzeichnung à la Hüsch, der es auch nie geschafft hat, an die Übertreibungskunst der beiden Alten – Waldorf und Stattler – aus der *Muppet Show* anzuknüpfen. Denn Persiflage ist Interpretation von politischem und ästhetischem Handeln, und das ist falsch. Denn Darstellung ist ja Übertreibung; wer da noch einen draufsetzt, hat verloren [...]. (Bessing 2002: 108-109)

Mit Hajo Schumacher und Jörg Schönbohm in der Studiologe integrieren Stuckrad-Barre und Ulmen die Funktion der Figuren Waldorf und Stattler aus der *Muppet Show* in das Late-Night-Format. Die ewig unzufriedenen Logendauergäste der *Muppet Show* äußern sich sarkastisch zum Bühnenvorgang. Für kritische Nachfragen und bösen Spott sind bei *Stuckrad Late Night* entsprechend Schumacher und Schönbohm zuständig, während der Moderator nahezu jeden Gast als guten Freund ankündigt, ohne dass hierbei zu durchschauen wäre, ob Ironie mitschwingt oder nicht. Indem Stuckrad-Barre jedoch im Gespräch mit seinen Gästen von standardisierten Fragen abrückt, denen sich Politprofis leicht zu entziehen verstehen, und sie mit z. T. ungewöhnlichen Fragen, Spielen oder Aktionen konfrontiert, erzeugt er in seiner Late-Night-Show Situationen, in denen die Politiker nicht mehr routiniert

agieren können. Etwa wenn Thilo Sarrazin mit Stuckrad-Barre das „Wer bin ich“-Spiel spielen muss:

Er stellt seinem Gast Thilo Sarrazin nicht plumpe Fragen zu dessen umstrittenen Thesen, auf die er Antworten gibt, die bereits in sämtlichen Medien nachzulesen sind. Nein, Stuckrad-Barre spielt mit ihm ein „Wer-bin-ich-Spiel“, bei dem man erraten muss, welcher Name einem auf der Stirn klebt. In der Pilotenfolge hatte Sarrazin „Joseph Goebbels“ für Stuckrad-Barre ausgewählt. In den beiläufigen Bemerkungen während des Spiels erfährt man viel mehr über die Persönlichkeit dieses Mannes als in Seitenlangen Interviews. (Schwab 2010)

Ähnlich auch der Tenor im *Tagesspiegel*: „Mit einem einfachen Quiz hatte Stuckrad-Barre mehr aus Sarrazin herausgeholt, als es seinen Kollegen in den großen Talkshowrunden bisher gelungen sein dürfte“ (Pohlmann 2010: 31). Der Moderator selbst muss daher seine eigene Ansicht während der Show nicht kundtun. Wie stark dieses Prinzip durch Stuckrad-Barres Erfahrungen als Gag-Schreiber für die *Harald Schmidt Show* geprägt ist, belegt eine Kolumne aus dem Jahr 1999, in der Stuckrad-Barre über seine Tätigkeit dort schreibt und dabei das Konzept der Sendung reflektiert, wie es dann auch für *Stuckrad Late Night* übernommen und auf Politik ausgerichtet wurde:

Eine oft bemühte Standardwendung in Diskussionen über die Show ist auch: Ja, die Witze, ok, der erste Teil, der ist schon gut, aber die Interviews sind echt so was von belanglos, die schaue ich mir nie an. Ganz richtig! Und: ganz falsch! Es liegt am Gast. Am Ende ist es böser – und zugleich aufklärerischer –, jemanden einfach reden zu lassen, statt ihm penetrant mit seiner Stasi-Akte vor der Nase rumzuwedeln. Denn da hätte der Fernsehzuschauer nur Mitleid mit dem schwitzenden Befragten, und die intendierte Wirkung verkehrte sich ins Gegenteil. (Stuckrad-Barre 2000b: 64)

Statt auf kritischen Fernsehjournalismus zu setzen, weisen die Sendungen eine narrative Struktur auf, die sich gewissermaßen episodisch aus verschiedenen Stationen der Sendung zusammensetzt. Gebot ist die Einhaltung dieser narrativen Struktur. Hierfür fällt Stuckrad-Barre seinen Gästen immer wieder ins Wort, sobald er das richtige Stichwort erhalten hat oder die Antworten seiner Gäste in eine nicht vorgesehene Richtung führen und daher korrigiert werden müssen. Exemplarisch soll dies anhand des Auftritts von Sahra Wagenknecht verdeutlicht werden. Für sie war ein „Versöhnungsteechen“ mit dem konservativen Schönbohm vorgesehen. Dafür setzte Stuckrad-Barre beide gemeinsam auf ein Sofa, kochte Tee, analysierte deren Köpersprache, spielte klassische Musik ein und suchte nach Gemeinsamkeiten, um eine Annäherung zu ermöglichen, für die freilich von Anfang an kaum eine Chance bestand und die wohl auch nicht vorgesehen war. Die Dramaturgie, die Stuckrad-Barre hier aufbaute, bestand aus einer Reihung scheinbar unverfänglicher Themen wie klassische Musik, Literatur, erster Schultag usw., die er den grundverschiedenen Politikern als Themen vorgab. Tatsächlich erweisen sich diese Stichworte als sehr genau kalkuliert, denn sie ermöglichen Anschlüsse für politische Diskussionen, die Stuckrad-Barre, sobald sie sich in Ansätzen gezeigt hatten, wieder unterbrach, um mit diesen Unterbrechungen die fehlgehende Annäherung umso deutlicher herauszustellen. Das Ins-Wort-Fallen wird damit zu einem zentralen Bestandteil der Late-Night-Show:

Stuckrad-Barre: Dann vielleicht mal was Unverfängliches: Literatur.

Thomas Mann. Frau Wagenknecht?

Wagenknecht: Joa...

Stuckrad-Barre: *Doktor Faustus*?

Wagenknecht: *Doktor Faustus*, klar. Hervorragendes Buch.

Stuckrad-Barre: Herr Schönbohm.

Schönbohm: Ja, ich habe gerade *Die Buddenbrooks* noch mal, zum dritten Mal, gelesen und *Zauberberg*. *Zauberberg*, da ist ein Dialog drin, der würde Ihnen sehr gefallen, Frau Wagenknecht. Wenn Sie...

Wagenknecht: Ich kenne den *Zauberberg*.

Schönbohm: Sie kennen auch den Dialog. Das...

Stuckrad-Barre: Beide kennen den *Zauberberg*. Wie geht der Dialog?

Schönbohm: Im Dialog geht es um einen zivilisationskritischen Menschen, mit einem mehr konservativen...

Stuckrad-Barre: Jetzt kommen Sie wieder damit.

Schönbohm: Nein, nein, nein...

Stuckrad-Barre: Nein, nehmen Sie mal die Schönheit von Thomas Mann.

Schönbohm: Nein, das ist ein Dialog, der ist sehr wichtig. Das Buch wurde zu einem Zeitpunkt geschrieben, als er für viele so noch gar nicht vorhersehbar war. Auch das liebe ich an Thomas Mann, dass er auch solche Dialoge mit einfließt, das sage ich nur.

Stuckrad-Barre *mit ironischem Unterton zu Sahra Wagenknecht*: Lieben Sie auch die Dialoge bei Thomas Mann?

Publikum lacht.

Wagenknecht: Ich liebe die Dialoge, ich liebe aber auch die Bücher mit ihren Aussagen. Also z. B. bei den *Buddenbrooks*, das ist ja doch relativ kapitalismuskritisch, nämlich die Frage des Eigentums, und dass das so alles so nicht ganz funktioniert mit der Vererbung.

Schönbohm: Aber die Frage der Familie spielt da eine ganz große Rolle. Was bedeutet Familie? Was bedeutet Verantwortung in der Familie? Und da kann man doch sehen: Aufgang und Niedergang einer Familie, was das bedeutet. Also nicht nur die Frage des Kapitalismus, sondern...

Stuckrad-Barre *während er Tee serviert*: Ja, das ist gar nicht so eine ideologische...äh...Da muss man gar nicht wider den Kapitalismus,

glaube ich...Da kann man auch einfach sagen: Das ist 'ne schönes Buch. Und das ist sehr gut geschrieben vom Thomas Mann.²

Der nicht ganz ernst gemeinte Versuch, Schönbohm und Wagenknecht einander näher zu bringen, gehört zu den unterhaltsamsten Momenten der ersten Staffel. Über den Unterhaltungswert hinaus, der in den Rezensionen zur Show meist zum zentralen Maßstab wurde, gilt aber auch hier, dass es wiederum dem Rezipienten überlassen bleibt, auf ein größeres Ganzes zu schließen und den Fernsehauftritt Sahra Wagenknechts einer Gesamtbeurteilung zu unterziehen. Dass dieses Blackbox-Konzept der Late-Night-Show durchaus aufgeht, nicht aber als Teil der Konzeption gesehen wurde, zeigen immer wieder Fernsehkritiken an, die einerseits zwar die Auswertungen vornehmen und den Gast einer Beurteilung unterziehen, die Gesamtbeurteilung der Show aber andererseits allein am Unterhaltungswert ausrichten. Ein Beispiel aus dem *Tagesspiegel*:

Ein Gespräch über „Persönliche Belastungen in der Politik und wie sich diese in den letzten 35 Jahren verändert haben“ scheiterte nicht nur an dem Unwillen [Michael] Glos' irgendetwas zu beichten oder anzuprangern, sondern auch, weil es dem Moderator nicht gelang, seinen Gast jenseits von Plättitüden zu provozieren. Fragen vom Kaliber „Und, wie war die Woche so?“ mögen als postmodern ironischer Kommentar auf die Arbeit der Talkshow-Kollegen gelesen werden. Gegen Glos, von dem man gelegentlich den Eindruck hatte, er verstehe gar nicht, was um ihn herum passiert, erwiesen sie sich als unbrauchbar. (Honert 2012)

In den künstlich erzeugten Situationen stehen die Verhaltensweisen und Aussagen der Politgäste für sich, können vom Publikum abgelauscht und selbst einer Beurteilung unterzogen werden. Die

² Transkript nach der Sendung vom 31.03.2011.

unvertrauten Situationen, in die Stuckrad-Barre sie bringt, genügen, um mehr über die Gäste zu erfahren. „Das ist der Stuckrad-Barre, der das, was er sonst in Schriftform tut, nun eben in einer Fernsehshow auslebt“ (Stuckrad-Barre & Ulmen 2012: 13), formuliert Produzent Christian Ulmen anlässlich eines Interviews zu Beginn der zweiten Staffel und verweist damit auf die Kontinuität zwischen den mittlerweile überwiegend aus Kolumnen bestehenden printmedialen Arbeiten und *Stuckrad Late Night*. Gemeint ist das Interesse an Darstellung bei gleichzeitigem Verzicht auf Interpretation und Kommentierung. Auch Stuckrad-Barre beschreibt den Medienwechsel ins Fernsehen nicht als zwischenzeitliche Abkehr von seiner Autorentätigkeit, sondern vielmehr als eine Fortsetzung mit anderen medialen Mitteln, wenn er die Show als „3-D-Text“ (Zinser 2010: 18) klassifiziert.

Stuckrad bei den Schweizern

Die Late-Night-Show ist keineswegs Stuckrad-Barres erste Fernseharbeit. Als dezidiert multimedial arbeitender Autor, der zwischen Buch, Lese- und Showbühne, Zeitung, Zeitschrift, CD, Drehbuch, Radio, Internet und Fernsehen changiert, kann er mittlerweile eine ganze Reihe von Fernseharbeiten verzeichnen, etwa den *Lesezirkel* auf dem Spartenkanal MTV (2001) und den dreißigminütigen für den NDR entstandenen Dokumentarfilm *Ich war hier* (2004). 2005 realisierte Stuckrad-Barre, der zu dieser Zeit zwischen Berlin und Zürich pendelte, mit dem Schweizer Fernsehen (SF DRS, Ausstrahlung 15.02.-12.04.2005 auf SF 2, dienstags ab 22:55 Uhr) die neunteilige, je 25minütige Doku-Serie *Stuckrad bei den Schweizern*, die später auch von 3Sat ausgestrahlt wurde und seit 2006 auf DVD erhältlich ist. Stuckrad-Barre reist durch die Schweiz, begleitet von einem Kamerateam, das die zufälligen Begegnungen sowie die Termine mit Schweizer Prominenten wie

dem Fernsehmoderator Kurt Aeschbacher, dem Rock-Musiker Chris von Rohr oder der Schauspielerin Melanie Winiger aufzeichnet. Ein Drehbuch gibt es nicht, alle Begegnungen verlaufen spontan. Grundlegendes Prinzip der Serie ist, dass der Reisende Stuckrad-Barre einen fremden Blick auf die Schweiz wirft und Klischees, Eigenheiten, Brauchtum usw. als naiver Tölpel überprüft:

Ich reise wohlwollend, nur komplett anders sozialisiert umher, frage mich und die Schweizer, wie, wofür, wogegen und womit es hier so läuft, das Leben. Die Idee entstand dadurch, dass ich einen Freund hier anfänglich dauernd mit Fragen genervt habe, sehr vieles war mir ein Rätsel, und beim Erklären hatten wir viel Freude. (Stuckrad-Barre 2005: 13)

Obgleich hier die beziehungsreiche Tradition des Reiseberichts aufgerufen wird, stellt sich die Doku-Serie in ein deutliches Verhältnis zur Populärkultur, da der Titel eine Parallelbildung zu dem *Asterix*-Band *Asterix bei den Schweizern* ist. In diesem Band führt die Suche nach einem Edelweiß Asterix und Obelix in die römische Provinz Helvetien. Auch hierbei werden Schweizer Eigenheiten wie Neutralität, Sauberkeit, Uhren, Käsefondue, das Bankgeheimnis usw. humorvoll vorgeführt. Der Grund für die Reise durch die Schweiz ist bei *Stuckrad bei den Schweizern* ein anderer: Vorgegeben wird, dass der Autor die Schweiz bereist, um hier sesshaft zu werden. Dafür ist er auf der Suche nach einer Arbeit, einer Wohnung und einer Frau. Stuckrad-Barre möchte gewissermaßen ein „richtiger“ Schweizer werden, wie auch der kurze Vorspann zu Beginn jeder Folge zeigt. Stuckrad-Barre ist hierbei in verschiedenen Kostümen bzw. Rollen zu sehen: mit der Appenzeller Sennentracht; als Banker im maßgeschneiderten Anzug, Aktentasche und dem Blick auf die Uhr; als Sohn des Wilhelm Tell, dem der Apfel vom Kopf geschossen wird;

schließlich im Kostüm der Helvetia (Abb. 2), jener allegorischen Frauenfigur, die als Sinnbild für die Schweiz steht und auf verschiedenen Schweizer Münzen zu sehen ist. Die Aneignung dieser Rolle verbunden mit den kriegerischen Attributen ist nicht frei von provokativen Implikationen, wird die Schweizer Symbolfigur immerhin von einem Deutschen verkörpert, der damit gewissermaßen die Eroberung der Schweiz andeutet. Diesem Anspruch wird die Serie jedoch nur sehr begrenzt gerecht. Die Schweiz lernt der Zuschauer über die Doku kaum kennen, während Stuckrad-Barre bei seiner positiven Einschätzung des Landes bleibt und zunehmend an den gemieteten Oliver Pocher erinnert, wenn er etwa versucht, das Skifahren zu erlernen oder an einem Tanzkurs teilnimmt.



Abb. 2: Letztes Bild des Vorspanns von *Stuckrad bei den Schweizern*

Hinderlich für die gesamte Serie dürfte sich die Anwesenheit des Kamerateams ausgewirkt haben. Mit dem Abfilmen der Situationen kann zwar faktisches Verhalten festgehalten werden, nur greift die Präsenz der laufenden Kamera derart stark in die Situationen ein, dass authentische Reaktionen kaum zu erwarten sind. Auf Provokationen Stuckrad-Barres reagieren die meisten Provozierten eher gelassen. Ob daher für das Blackbox-Prinzip das Abfilmen

oder das nachträgliche Aufschreiben geeigneter ist, wäre vor diesem Hintergrund zu diskutieren.

Stuckrad bei den Schweizern fällt mit einem bereits Mitte der 90er Jahre einsetzenden Boom an Reisesendungen im Fernsehen zusammen, der bis Mitte des ersten Jahrzehnts des neuen Jahrhunderts anhielt und zur Zeit der Schweiz-Doku eine kaum mehr überschaubare Fülle an Reisesendungen in Formaten wie Ratgeber, Magazin, Reportage oder Dokumentation hervorgebracht hatte. Angeführt seien nur einige Sendungen: *ARD-Ratgeber Reise*, *Unterwegs* vom Südwestfunk, das ZDF-Magazin *Reiselust*, die Magazine der Privaten wie *Voxtours* und *Wolkenlos*. Hier dominiert das Exotische als stereotypes Bild des ehemals Fremden. Die Urlaubsromantik wird meist in Magazinbeiträgen auf eine einheitliche bündige Dramaturgie gebracht, die dem Zuschauer das Exotische zugleich im vertrauten Format ins Haus liefert. Auf der Höhe dieses Booms an Reiseberichten im Fernsehen bereist Stuckrad-Barre nun nicht mehr die Ferne, sondern im Auftrag des Schweizer Fernsehens das eigene Land bzw. für die deutschen Fernsehzuschauer bei 3sat ein durchaus vertrautes Nachbarland. Dabei verfährt die Serie wiederum nach dem Blackbox-Verfahren. Es gibt keinen Kommentar aus dem Off, der – wie üblich für Reisesendungen – nachträglich hinzugefügt wird und das Unbekannte zu erklären versucht. Eine Pointe dieser Reise-Doku besteht darin, dass Stuckrad-Barre die Schweiz mit der Haltung des Reisenden durchstreift, dem Land, Sprache, Bräuche usw. völlig fremd zu sein scheinen, so dass er sich hier ironisch an den bekannten Reiseformaten abarbeitet. Indem er bei Ankunft am Unique Airport nicht nur in gebrochener Syntax und mit gestischer Unterstützung nachfragt, ob er in Zürich sei, sondern sich zudem mit der Entschuldigung, er komme aus Deutschland, naiv erkundigt, wie man denn einen Kaffee zu bestellen habe und ob es üblich sei,

Trinkgeld zu geben, macht er zugleich typische Muster der gängigen Reisesendungen im Fernsehen sichtbar und parodiert diese.

Wichtige Elemente der Doku-Serie sind jedoch das Ergebnis der Postproduktion, vor allem Schnitt und Montage. Der teilweise videoclipartige Zusammenschnitt mit zahlreichen jump cuts ermöglicht Komik und Spannung, wie sie vor laufender Kamera so z. T. noch nicht zu finden waren. Zusätzliches Material der Doku sind einzelne Bilder, die so kurz eingeblendet werden, dass der Zuschauer sie nur ansatzweise wahrnehmen kann. Sie verbildlichen dabei meist das im Gespräch just Gesagte überzogen. Dabei wird suggeriert, dass es sich bei den Einblendungen um Gedankenfetzen, um Assoziationen und überhitzte Fantasien Stuckrad-Barres handelt. Wenn Stuckrad-Barre beispielsweise nach Vorurteilen über die Zürcher fragt und ihm ein junger Walliser antwortet, er habe bislang nur nette Zürcher kennengelernt, wird sogleich ein Bild mit drei äußerst knapp bekleideten jungen Raverinnen eingeblendet, gewissermaßen Stuckrad-Barres Signifikat des Ausdrucks „nette Menschen“.

Kurz zuvor hatte sich Stuckrad-Barre am Flughafen mit gespielter Naivität – „Sieben Rappen gibt es nicht?“ – die Schweizer Währung erklären lassen, zückt daraufhin einen 10-Euro-Schein und lässt den jungen Walliser hierauf die Umrisse der Schweiz skizzieren. Die Zeichnung entsteht auf der Europakarte der Banknote und spielt in der Engführung von Europa- und Schweizkarte sowie Euro und Franken auf den „Sonderfall“ der neutralen Schweiz an (Abb. 3).



Abb. 3: *Stuckrad bei den Schweizern*, Episode 1 (0:02:13)

Auch hier bleibt es wieder dem Zuschauer überlassen, die Details für sich zu einem Ganzen zusammenzufügen und zu beurteilen. Für die Szene von nur wenigen Sekunden müssen die einzelnen Informationen, die auf Schnitt-, Ton- und Bildebene anfallen, rasch vom Rezipienten zusammengetragen und produktiv verarbeitet werden. Die Aufmerksamkeitslenkung auf das komplexe Zusammenspiel wird nicht durch einen Kommentar – hier ganz wörtlich als der für Dokus übliche Off-Kommentar – angeleitet.

Während der junge Mann die Umrisse der Schweiz aufzeichnet, merkt Stuckrad-Barre an, dass die Schweiz die Form eines Schweins habe. Die phonologische Ähnlichkeit, die durch das Minimalpaar „Schwein“ und „Schweiz“ die visuelle Ikonizität pointiert, wird in der Doku durch das blitzlichhaft zwischengeschnittene Bild eines Schweins verdoppelt, zugleich aber auch um neue Assoziationsmöglichkeiten erweitert, da kein lebendes Schwein eingeblendet wird, sondern ein bereits gegrilltes und z.T. schon verzehrtes Spanferkel am Spieß – für die Schweizer Fernsehzuschauer sicher eine Provokation, auch weil mit dem Spieß

zugleich auf den Speer der Helvetia aus dem Vorspann verwiesen wird.



Abb. 4: *Stuckrad bei den Schweizern*, Episode 1 (0:02:07)

Die knappe Analyse weniger Einstellungen lässt vermuten, dass *Stuckrad bei den Schweizern* im Detail komplexer ist, als die Produktion auf den ersten Blick vermuten lässt, und zudem eine andere Rezeptionshaltung eingefordert wird, als dies von dem Fernsehformat Reise-Doku vom Zuschauer erwartet wird. In den mehrheitlich negativen Pressekritiken finden sich solche Überlegungen zur Rezeption nicht wieder. Hier zeigt sich vor allem Unmut über Stuckrad-Barre, der „(zu) viel Selbstdarstellung“ (App 2005) betreibe, wie es in einer Kritik der *Weltwoche* hieß. Andere Zeitungen schlossen sich diesem Urteil an: „Exzessive Selbstinszenierung“ und „zelebrierter Narzissmus“ (Hunziker 2005) urteilte die *Aargauer Zeitung*. An anderer Stelle konnte man lesen: „Dieser Besucher, so ist unübersehbar, hat wirkliches Interesse nur an sich selbst, sein eitler Blick zur Kamera wird penetrant“ (Müller 2005: 49). Positiv äußerte sich zum Abschluss der Erstausstrahlung Kurt Felix in der *Schweizer Illustrierten*: „Diese Sendereihe war kein harmloses elektronisches Kasperlitheater, sondern Realsatire

für Fortgeschrittene. Und deshalb nicht jedermanns Sache“ (Felix 2005: 45). Felix‘ Artikel endet mit den Worten: „Irgendwann, ich wage zu prophezeien, wird er Nachfolger von Harald Schmidt.“ (Ebd.)

Multimedialität und Autorschaft

Stuckrad-Barres Stellenwert als Autor wird noch immer kontrovers diskutiert, im Feuilleton ebenso wie in der Literaturwissenschaft. Worum genau geht es also, wenn man über Fernseharbeiten eines Autors mit literarisch umstrittenen Status schreibt? Um mediale Nebenschauplätze eines fragwürdigen Schriftstellers? Damit wäre eine doppelte Einschränkung vorgenommen, die an der Relevanz eines Unternehmens wie dem vorliegenden zu Recht Zweifel aufkommen ließ. Oder anders gefragt: Ist Stuckrad-Barre, wenn er im Fernsehen seine Late-Night-Show bestreitet, Autor oder Moderator? Für Brecht und Benjamin etwa war es noch selbstverständlich, dass die Kamera zu den Arbeitsapparaten der Autoren zu zählen ist (Brecht 1931: 464). Die Autoren seien es – so Brecht –, denen es gelingen könne, mit Hilfe der Kamera Kunst entstehen zu lassen. Die Filmindustrie dagegen produziere „nur Dreck“, denn allein die Künstler seien dazu in der Lage, „mit den neuen Apparaten die Wirklichkeit zu fassen“ (Ebd.: 468), der man nicht mehr mit dem einfachen Abfilmen gerecht werde:

Die Lage wird dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine einfache „Wiedergabe der Realität“ etwas über die Realität aussagt. [...] Es ist also tatsächlich „etwas aufzubauen“, etwas „Künstliches“, „Gestelltes“. Aber der alte Begriff der Kunst, vom Erlebnis her, fällt eben aus. (Ebd.)

Mit etwas anderem Akzent ließe sich dieser Satz auf das Blackbox-Verfahren übertragen. Würde dieses Verfahren tatsächlich lediglich in einem neutralen Ablauschen oder Abfilmen aufgehen, stünde es im Widerspruch zu Brechts These. Die vorliegenden Analysen haben aber gerade gezeigt, dass das Künstliche bzw. das Gestellte bei Stuckrad-Barre immer dazugehört. In den Kolumnen ist es die literarische Überformung und Pointierung. In der Late-Night-Show sind es die Verhaltensweisen der Politiker in unvertrauten (künstlichen) Situationen, die im Gegensatz zum konventionellen Polit-Talk einen Überschuss an Aussagekraft erzeugen. Im Falle von *Stuckrad bei den Schweizern* ist es zum großen Teil die Postproduktion, die qua Montage u. ä. Zusammenhänge aufzeigt, die der Zuschauer zu beurteilen hat.

Erinnert sei auch an Alexander Kluge, der bei seinen vielfältigen Arbeiten in wechselnden Medien ebenfalls darauf beharrt, stets Autor zu sein, und der somit das Autorenkonzept von den Printmedien, wie überhaupt auch von einem skripturalen Autorenverständnis, gelöst hat, so dass auch die zahlreichen Fernseh-interviews Kluges unter diesen Autorenbegriff gefasst werden. In Analogie zum Autorenfilm spricht Kluge gar vom „Fernsehen der Autoren“. Stanitzek hat darauf hingewiesen, dass der Sprechakt, mit dem Kluge sich selbst noch hinsichtlich seiner Kulturmagazine als Autor bezeichnet, geglückt sei, d. h. die Literaturwissenschaft diesen emphatischen Autorbegriff Kluges aufgegriffen hat, obwohl die Autorkategorie in Literaturkritik und Literaturtheorie an Bedeutung verloren hat (Stanitzek 1999). Bei Kluge ist dieser Sprechakt vor allem deshalb geglückt, weil er seine multimediale Autorschaft über den Begriff der Öffentlichkeit vernetzen und somit zusammenhalten konnte (Stanitzek 1999: 5; Uecker 2000). Ob dieser Sprechakt auch im Falle Stuckrad-Barres gelingen wird, ist aktuell noch völlig offen. Sein Gelingen ist auch diesmal von der Perlokution abhängig, d. h. davon, wie Literaturkritik und Literaturwissenschaft darauf reagieren

werden. Die Technifizierung der literarischen Produktion ist sicherlich nicht mehr rückgängig zu machen, sie kann aber scheinbar noch ignoriert werden.

Der Ausgang ist deshalb so ungewiss, weil Stuckrad-Barre heute zu den größten Provokateuren der Literaturwissenschaft zählt. Gemeint sind nicht etwa verschiedene Öffentlichkeitsauftritte als enfant terrible, etwa der Gastauftritt bei „Zimmer frei“, wo er zuletzt auf dem Tisch stehend Getränke und Speisen durch das Studio warf, oder das umstrittene literarische Niveau von *Soloalbum*. Gemeint ist vielmehr die Provokation, dass Stuckrad-Barre schon seit Jahren nicht mehr in literarischen Kategorien zu verorten ist, mit denen die Literaturwissenschaft vorzugsweise operiert, nämlich die gewichtigen literarischen Maßeinheiten wie Roman, Erzählung, Drama, Kurzgeschichte, Lyrik usw. Streng genommen kann hier nur ein einziger Text mit stabiler Gattungsbezeichnung angeführt werden, der Roman *Soloalbum*.³ Dass der Name Stuckrad-Barre bei Ersterwähnung im Feuilleton noch immer vorzugsweise mit dem in Klammern gesetzten Hinweis auf *Soloalbum* versehen wird, hat zweifelsohne auch mit dem Bekanntheitsgrad dieses Romans zu tun, der dem Gedächtnis des Lesers auf die Sprünge helfen soll. Der Hinweis zeigt aber zugleich auch die Unbeholfenheit an, jenseits der traditionellen literarischen Gattungsbezeichnungen Ordnung zu schaffen. Seit eineinhalb Jahrzehnten ist *Soloalbum* Zentrum der Diskussion um Stuckrad-Barre, selbst dort, wo man ex negativo auf den „ehemaligen Popliteraten“ verweist, um die Differenz zu den neueren Arbeiten umso deutlicher hervorheben zu können. *Soloalbum* hat zur Potenzierung des Bekanntheitsgrades Stuckrad-Barres enorm beigetragen, aber lediglich in dieser Hinsicht wären spätere Arbeiten ohne diesen Roman nicht denkbar, d. h. ohne

³ *Livealbum* wurde zunächst noch als „Erzählung“ ausgewiesen, in späteren Auflagen schwand aber auch diese Gattungsbezeichnung.

Soloalbum hätte Stuckrad-Barre es vermutlich nicht ins Fernsehen geschafft. Darüber hinaus aber ist dieser Roman innerhalb der Arbeiten Stuckrad-Barres relativ untypisch, so dass die andauernde Gewichtung dieses Romans in Feuilleton und Wissenschaft den Blick auf elaboriertere Arbeiten verstellt. Diese Arbeiten fallen aber derzeit durch die Maschen der Literaturwissenschaft. Schon mit den zahlreichen Kolumnen dürfte Stuckrad-Barre es schwer haben, sich im gegenwärtigen literaturwissenschaftlichen Diskurs durchzusetzen. Dabei kannte beispielsweise das 19. Jahrhundert noch keine Trennung zwischen Schriftstellern und Journalisten. Auffällig ist, dass Stuckrad-Barres Reportagen und Kolumnen erst zum Gegenstand von Literaturkritik und Wissenschaft werden, wenn sie zur Buchform zusammengestellt worden sind (*Remix, Deutsches Theater, Auch Deutsche unter den Opfern*). Möglicherweise trägt auch der non-fiction-Charakter der Kolumnen dazu bei, Stuckrad-Barre hier als Grenzfall für die Literaturwissenschaft einzustufen, nur würde man dann hinter den Stand der dokumentarischen Literatur der 60er Jahre zurückfallen, etwa Peter Weiss' *Die Ermittlung*, Hans Magnus Enzensbergers *Das Verhör von Habana*, Erika Runge's *Bottroper Protokolle*. Auch hier waren die Autoren meist nur Sammler und Monteure, bisweilen sogar außerhalb der Printmedien, wie im Falle von Ludwig Harigs O-Ton-Hörspiel *Staatsbegräbnis* oder Peter O. Chotjewitz Collage-Hörspiels *Die Falle oder Die Studenten sind nicht an allem schuld*.

Die Provokation für die Literaturwissenschaft wird noch größer, wenn die Printmedien gänzlich verlassen werden und wir zu Fernsehsendungen übergehen, noch dazu zu Formaten, die nicht etwa, wie im Falle Kluges, bildungsbürgerlichen Ballast ohne Rücksicht auf Quote ins Privatfernsehen bringen, sondern Formate, die Unterhaltungswert versprechen und daher grundsätzlich unter Trivialitätsverdacht fallen. Enzensbergers 1970 formulierte Kritik an

der bürgerlich-elitären Haltung gegenüber dem Fernsehen hat heute an Relevanz kaum eingebüßt:

Fernsehprogramme für privilegierte Gruppen sind zwar technisch denkbar (closed-circuit TV), aber strukturell widersinnig. Tendenziell heben die neuen Medien alle Bildungsprivilegien, damit auch das kulturelle Monopol der bürgerlichen Intelligenz auf. Hier liegt einer der Gründe für das Ressentiment vermeintlicher Eliten gegen die Bewußtseins-Industrie. Der Geist, den sie gegen „Entpersönlichung“ und „Vermassung“ zu verteidigen trachten – je schneller sie ihn aufgeben, desto besser. (Enzensberger 1970: 167)

Bringen wir die Fäden zusammen, so besteht die Provokation kurzgesagt darin, dass Stuckrad-Barre der Literaturwissenschaft aufzeigt, dass ihre Kategorien und ihr Instrumentarium für das 21. Jahrhundert nicht mehr angemessen greifen, auch da nicht, wo sich die Forschung als medien- und kulturwissenschaftlich ausgibt. Selbstverständlich gibt es noch die buchzentrierten Schriftsteller, an die sich die Literaturwissenschaft weiterhin halten kann, nur geht diese Buchzentrierung an großen Teilen der neueren Autorenwirklichkeit vorbei und blendet daher gerade jene Entwicklungen, die es aktuell dringend zu beobachten und zu analysieren gilt, vollkommen aus. Die Frage „Was ist ein Autor?“ müsste unter neuen Vorzeichen diskutiert werden. Schwenger schrieb bereits 1981:

Noch deutlicher werden die Veränderungen des Autorenbegriffs, wenn wir nun die neuen Medien unseres Jahrhunderts – Film, Fernsehen, Hörfunk – ins Blickfeld rücken. Nicht nur ein Heer von Redakteuren, Film- und Programmmachern ist dort als eine neue Kategorie von Autoren an die Seite der Schriftsteller in den Druckmedien getreten; auch 40 Prozent der freien, durch keine Arbeitsverträge fest an ein Medium gebundenen Autoren haben ihren Einkommensschwerpunkt bei den audiovisuellen Medien. Die Autorenjahrgänge unter dreißig arbeiteten 1970 laut Autorenreport

sogar fast ausschließlich für die Medien Funk, Fernsehen und Film.
(Schwenger 1981: 97)

Keine Frage, dass mit dieser Ausweitung Autoren auf den Plan treten, die als Einzelautoren tatsächlich für die Literaturwissenschaft vielfach belanglos sind, etwa Autoren für Nachrichtensendungen im Radio und Fernsehen oder Autoren von Illustrierten (um nur zwei Beispiele herauszugreifen). Gewonnen wäre damit jedoch, das Buch generell nur noch als *ein* literarisches Medium unter anderen zu sehen (ein Anspruch, der heute eher proklamiert als tatsächlich eingelöst wird). Dann nämlich wäre Stuckrad-Barre ein Musterbeispiel dieses neuen Autorentypus, der sich in unterschiedlichen Medien bewegt und nicht mehr nur isoliert und autonom arbeitet, sondern „vergesellschaftet“ (Schwenger 1981). Für die Literaturwissenschaft würde dies bedeuten, die Maßeinheiten neu zu bestimmen, denn die Arbeiten eines Stuckrad-Barre zeichnen sich gerade nicht dadurch aus, dass im regelmäßigen Abstand von zwei bis drei Jahren ein neues großes‘ (d. h. umfangreiches) literarisches Werk erscheint, sondern vielmehr dauerhaft kleinere Arbeiten entstehen, die eben nicht Nebenschauplätze literarischer Großprojekte darstellen, sondern die besondere Art von Autorschaft ausmachen und allenfalls noch durch ein übergreifendes Arbeitsprinzip wie dem hier analysierten Blackbox-Verfahren zu einer Art Einheit oder Einheitlichkeit gelangen. Deutliche Parallelen zeigen sich hier zu der Arbeitsweise des Jungen Deutschland, deren Autoren ebenfalls auf Aktualität und daher auf das Medium Tagespresse setzten, um zeitnah agieren zu können – eine Abkehr von den überzeitlichen Meisterwerken, um sich in kleinen literarischen Formen und unter Nutzung des modernen Pressewesens schnell und möglichst kontinuierlich zu Wort zu melden.

Bei Stuckrad-Barre wird die Gesamtsituation aber vor allem dadurch komplexer, dass er mit seiner Arbeitsweise des hier

dargestellten Blackbox-Verfahrens auch die skripturale Seite des Fernsehens umgeht, so dass nicht nur der Medienwechsel, sondern auch der Verzicht auf Drehbuch, Manuskript o. ä. den probaten Autoren- und Literaturbegriff angreift. Zudem wird etwa für *Stuckrad Late Night* die Frage nach der Autorschaft auch deshalb schwieriger, weil an den Sendungen auch Christian Ulmen als Produzent, das gesamte Fernsehteam vor Ort, das anwesende Publikum, die Sidekicks und der jeweilige Guest gemeinsam zur Sendung beitragen. Sinnvoll wären hier künftig Verknüpfungen mit Konzepten von Theatralität und Performanz (Wirth 2000; Fischer-Lichte 2004). Ergänzt werden könnten diese Konzepte, wo nötig, durch das Instrumentarium der Film- und Fernsehanalyse. Erst mit einer Neubestimmung des Autorenbegriffs und unter Einbeziehung performativer Konzepte und film- und fernsehanalytischer Kategorien ließen sich zahlreiche Phänomene in den Blick nehmen, die auch über Stuckrad-Barres multimediale Arbeiten hinaus in der aktuellen Kultur vielfach in Grenzbereichen anzusiedeln sind, so dass die Zuständigkeiten von Literatur-, Kunst-, Medien-, Musik- und Theaterwissenschaft nicht immer eindeutig verteilt sind. Ohne weitere Ausführungen seien abschließend nur einige Namen angeführt, die für multimediale und intermediale Arbeitsweisen stehen und derer sich eine solchermaßen medienwissenschaftlich- und kulturwissenschaftlich ausgerichtete Literaturwissenschaft annehmen können müsste: Christoph Schlingensief, Rimini Protokoll, Andreas Ammer, Stefan Weigl, Schorsch Kamerun, Peter Licht, Thomas Meinecke, FM Einheit, Helene Hegemann, René Pollesch, Herbert Fritsch, Walter Filz, Karl Bruckmaier.

Literaturverzeichnis

App, Rolf. 2005. Deutsches Theater, Schweizer Theater. In *St. Galler Tagblatt* vom 18.02. 2005.

Bessing, Joachim (Hg.). 2002. *Tristesse Royale. Das popkulturelle Quintett mit Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander von Schönburg und Benjamin von Stuckrad-Barre*. München: List.

Brecht, Bertolt. [1931] 1992. Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment. In Bertolt Brecht. *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 21. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei & Klaus-Detlef Müller. Frankfurt am Main/Berlin: Suhrkamp, 448-514.

Enzensberger, Hans Magnus. 1970. Baukasten für eine Theorie der Medien. In *Kursbuch* 20, 159-186.

Felix, Kurt. 2005. Vorsicht, Stuckrad-Barre! Kurt Felix über den deutschen TV-«Literaten» und ein Erlebnis mit ihm. In *Schweizer Illustrierte* vom 18.04.2005, 45.

Fischer-Lichte, Erika. 2004. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Honert, Moritz. 2012. Von Plättitüden, Überpiepsung und Ironieresistenz. In *Der Tagesspiegel*. URL: <http://www.tagesspiegel.de/medien/stuckrad-late-night-von-plattitueden-ueberpiepsung-und-ironieresistenz/6194076.html> (09.03.2012).

Hunziker, Reto. 2005. Fernsehkritik. Der verkannte Landläufige. In *Aargauer Zeitung/MLZ* vom 17.02.2005.

Müller, Peter. 2005. Fast wie Globi. „Stuckrad bei den Schweizern“. In *Tages-Anzeiger* vom 17.02.2005, 49.

- Paulokat, Ute. 2006. *Benjamin von Stuckrad-Barre. Literatur und Medien in der Popmoderne*. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang.
- Pohlmann, Sonja. 2010. Liebling Sarrazin. In *Der Tagesspiegel* vom 12.12.2010, 31.
- Schwab, Theresa. 2010. *Bekenntnisse eines Stehhaufmännchens*. Focus Online vom 17.12.2010 URL: http://www.focus.de/kultur/kino_tv/tid-20784/stuckrad-late-night-bekenntnisse-eines-stehaufmaennchens_aid_582665.html (09.03.2012).
- Schwenger, Hannes. 1981. Der Medienautor oder der vergesellschaftete Schriftsteller. In *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 42, 93-100.
- Segeberg, Harro. 2003. *Literatur im Medienzeitalter. Literatur, Technik und Medien seit 1914*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Stanitzek, Georg. 1999. Autorität im Hypertext. „Der Kommentar ist die Grundform des Textes“ (Alexander Kluge). In *Verstärker. Internetjahrbuch für Kulturwissenschaft*. http://www.culture.hu-berlin.de/verstaerker/vs004/stanitzek_kluge.pdf (09.03.2012).
- Stuckrad-Barre, Benjamin von. 2000a. „Eine dumme Schlagfertigkeit angewöhnt“. Benjamin von Stuckrad-Barre im Interview mit Dirk Knipphals. In *taz* vom 6.9.2000, 13.
- Stuckrad-Barre, Benjamin von. 2006. *Remix. Texte 1996-1999*. 9. Aufl. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Stuckrad-Barre, Benjamin von. 2005. „Ich weiß, Züri-Sack ist kein Schimpfwort“. Benjamin von Stuckrad-Barre im Interview mit Ralf Kaminski. In *Tages-Anzeiger* vom 6.1.2005, 13.

Stuckrad-Barre, Benjamin von. 2010a. *Auch Deutsche unter den Opfern*. 4. Aufl. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Stuckrad-Barre, Benjamin von. 2010b. Stuckrad-Barre über Sarrazin, Politik und das Schreiben. Interview. In *Neue Presse* vom 17.11.2010 URL: <http://www.neuepresse.de/Nachrichten/Kultur-Uebersicht/Stuckrad-Barre-ueber-Sarrazin-Politik-und-das-Schreiben> (09.03.2012).

Stuckrad-Barre, Benjamin von & Christian Ulmen. 2012. "Ich werde wieder schwitzen". Benjamin von Stuckrad-Barre und Christian Ulmen im Interview mit David Renk. In *taz* vom 09.02.2012, 13.

Uecker, Matthias. 2000. *Anti-Fernsehen? Alexander Kluges Fernsehproduktionen*. Marburg: Schüren.

Wirth, Uwe (Hg.). 2002. *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Zinser, Daniela. 2010. Frau Sarrazin an der Orangenpresse. In *taz* vom 16.12.2010, 18.

„Im Fernsehen kam der Papst auf PHOENIX. Ich aber wollte kurz nach Kassel reisen.“

Popliteratur als Fernsehkritik in Rainald Goetz' *Klage*.

Stefan Greif

244 Greif: „Im Fernsehen kam der Papst auf PHOENIX. Ich aber wollte kurz nach Kassel reisen.“

TEXT. Und heute? Häresie der Formlosigkeit. [...] Mit dem Ziel, den Dissens zum Üblichen an den richtigen Stellen hervorzuheben und selbst auf eigene Art zu erklären.

Rainald Goetz: Klage

Für die Popliteratur ist die Beschäftigung mit elektronischen Bildmedien seit fast 50 Jahren konstitutiv. So heißt es in Rolf Dieter Brinkmanns Essay *Der Film in Worten* (1969), um wieder die Phantasie des Publikums zu sensibilisieren, habe sich die Dichtung mit Hilfe von flickernden „Bild-(Vorstellungs-)zusammenhängen“, wie sie aus dem Film bekannt seien, von einem „lumpigen [...] Humanismus“ zu verabschieden (Brinkmann 1975: 382 u. 384). Warum dafür auf „literarische, grammatische und syntaktische Hindernisse“ zu verzichten ist, rechtfertigt Brinkmann mit dem „militarisierten Standard“ des bürgerlichen Kunstbegriffs. Ganz auf Schrift fixiert, gleiche er einer „bloßen Abfassung von Wörtern, um die Leser auf Wörter reagieren zu lassen. [...] Die so beschaffene Abrichtung ist undurchlässig für Tatsachen!“ (vgl. ebd.: 384f. u. 388). Nun entgeht Brinkmann keineswegs, dass auch Film- und Fernsehbilder zu solch einer „Bewußtseinsabrichtung“ beitragen können. Weil sie aber in den 1960er Jahren noch einer weniger strengen Reglementierung seitens des Bildungsbürgertums unterstehen als die Dichtung, laden Kino und Fernsehen nach Brinkmann „zum Vollzug unkanalierter, spontan schöpferischer Produktivität“ ein (ebd.: 382). An welchen ästhetischen Vorbildern sich beide visuellen Medien orientieren können, wird am Beispiel einiger Pop Art-Installationen von Mary Beach und Andy Warhol dargelegt. In ihnen sei „der übliche Gebrauch [...] technischer Apparate“ aufgehoben, daher könne sich das „aufgeklärte Bewußtsein“ der Rezipienten in „Bildern ausdehnen“ und dieser

multimedialen „Steigerung des Einzelnen“ überlassen: „zwei Fernsehapparate aufeinander gestellt, sie sind angeschaltet und verschiedene Bilder laufen gleichzeitig ab, doch der Ton ist zurückgedreht, aus den zwei Verstärkern des Schallplattengeräts daneben kommt Musik“ (vgl. ebd.: 382f.).

Popliterarisch setzt Brinkmann diesen Verzicht auf „zwanghafte Assoziationsabläufe“ mit Hilfe von Schrift-Bildern und Piktographen um. Deren Sehangebote verzichten auf eine „Raum-Zeit-Logik“ und konkrete Rezeptionsanweisungen (ebd.: 395 u. 382). Die zweite Generation Popliteraten hat sich dieser Forderung nach „Auflösung [...] starrer Gattungseinteilungen“ prinzipiell angeschlossen und ebenfalls auf das kausale Erzählen verzichtet. (ebd.: 394f.) Vierzehn Jahre nach Brinkmann geboren, sieht sich aber beispielsweise Rainald Goetz schon mit der Behauptung konfrontiert, die medial erzeugte Realität sei „wirklicher als wie die Wirklichkeit“ (Goetz 2003: 18). Historisch und wirkungsästhetisch stellt sich damit die Schwierigkeit, dass popliterarisch adaptierte Flickerbilder im Zusammenspiel mit collagierten Satzfetzen oder hermetischen Wortreihen nicht mehr als Infragestellung einer bürgerlich disziplinierten Welt-Anschauung begriffen werden. Denn nach Goetz hat sich das Kino längst die popästhetischen Gestaltungsmittel angeeignet. Was in Form intermedialer Anleihen zu Brinkmanns Zeiten also noch zur Schwächung gewohnter Deutungs- und Verständigungsmechanismen beitragen sollte, akzeptiert das Publikum kaum zwanzig Jahre später im Lichtspielhaus als „dumpf Kunst“ (ebd.: 19). Ähnliche Wege habe das Fernsehen beschritten. Als Medium der Literatur unterlaufe es die popästhetische Anti-affirmiertheit mit einer „schluffhippiemäßigen“ Sichtweise auf die Außenwelt (vgl. ebd.: 10). Verantwortlich für diese Revitalisierung bürgerlicher „Stabilität“ zeichne eine perfide „Kulturverteidigung“,

die in den Köpfen der Zuschauer „geistigen Schlamm und Schleim“ hinterlässt (ebd.: 18 f.).

Wie sich die mediale Dressur auf den „BIG SINN“ popästhetisch hinterfragen lässt, demonstriert Goetz erstmals 1983, als er das Klagenfurter Publikum vor laufender Kamera mit blutiger Stirn brüskiert (ebd.: 19). Und wie seinem Subito betitelten Lesebeitrag im Weiteren zu entnehmen ist, eröffnet dieses „Spritz Quill Ström“ (ebd.: 10) den Kampf mit einem Medium, das tagtäglich jenes „Weltverantwortungsdenken“ performiert, wie es ihm die „Chefpeinsäcke Böll und Grass“ vorpredigen (vgl. ebd.: 19). Doch warum taugt das Fernsehen überhaupt noch als Zielscheibe der Popliteratur, wenn „blöde Literaturblödel“ über „unsere Bildschirme“ flackern und damit die Verbürgerlichung des Massenmediums sanktionieren (vgl. ebd.)? Im sogenannten „Manifest“, mit dem Subito schließt, begründet Goetz seine Medienattacken mit den emotionalen und intellektuellen Schäden, die das Fernsehen im Zuschauer zeitigt, allen voran das Vertrauen auf den Autor als moralische Instanz und der Glaube an die Wahrheit einer technisch erzeugten Wirklichkeit. Um solche Defekte gehörig zu geißen, müsse der Erzähler auf den Mut zum individuellen Vernunftgebrauch setzen. Gleichzeitig sollte er jene Ernsthaftigkeit verhöhnen, mit der die TV-Verantwortlichen an ihrem Bildungsauftrag festhalten. An diese Bloßstellung medialen Machtmisbrauchs knüpft sich in Subito die Hoffnung, das popliterarisch aufgeklärte Publikum wisse adäquat auf das ihm lange genug zugemutete „Wackertum“ zu reagieren (ebd.):

Wir brauchen keine Kulturverteidigung. Lieber geil angreifen, kühn totalitär roh kämpferisch und lustig, so muß geschrieben werden, so wie der heftig denkende Mensch lebt.

[...] Schaut euch lieber das Fernsehen an. Wir brauchen noch mehr Reize, noch viel mehr Werbung Tempo Autos Modehedonismen Pop und nochmals Pop. Mehr vom Blauen Bock, mehr vom Hardcoreschwachsinn der Titel Thesen Temperamente Und Akzente Sendungen. Das bringt uns allabendlich in beste Trinkerlaune. Nichts ist schlimm, nur die Dummheit und die Langeweiler müssen noch vernichtet werden (ebd.: 20 f.).

Popliteratur und Medientheorie

Popliteratur wurde lange Zeit unterstellt, sich lediglich mit der Oberfläche von Alltagsphänomenen oder jugendlichem Hedonismus zu beschäftigen. Zudem sei sie meist subkulturell geprägt, tendiere zur dirty speech und erschließe sich den Rezipienten ohne größeren intellektuellen Aufwand. Auch Rainald Goetz' langjährige Auseinandersetzung mit dem Fernsehen bemüht gelegentlich solche populären Gattungsmerkmale. Immer wieder verunglimpft er in seinen Werken „ein paar Deppen“ aus der Medienbranche oder macht das ZDF für eine zerebrale „Massenkrankheit“ verantwortlich (Goetz 2003: 18 u. 65). Doch alle Versuche, Popliteratur einer Spaß- oder Partykultur zu übereignen, berücksichtigen nicht hinreichend jene Konsequenz, mit der heterotope und antiautoritäre Denkformen poetisch umgesetzt werden. Übersehen wird auch die implizite Berufung auf jene philosophischen Strömungen des späten 18. Jahrhunderts, die Aufklärung der Aufklärung betreiben und damit einer Moderne zuarbeiten, in der alles Vertraute radikal reflexiv wird. Ferner entgeht dem Bemühen, Popliteratur als Arrangement mit dem kapitalistischen Konsumismus zu charakterisieren, mit welcher Schärfe wissenschaftliche Erklärungsmodelle ange-

griffen werden, die sich „im 20. Jahrhundert an [der] Subjektauslöschung“ beteiligen (Goetz 2008: 84). Entsprechend breit gestaltet sich seit fünfzig Jahren die popliterarische Kritik an Medientheoretikern. Neben Marshall McLuhan und Theodor W. Adorno (Brinkmann) werden von den vermeintlichen Lebensästheten¹ auch Pierre Bourdieu (Goetz), Walter Benjamin (Meinecke) oder Gilles Deleuze (Kracht) daraufhin befragt, ob sie den Einzelnen nur als Objekt der Gesellschaft betrachten oder ihm die Möglichkeit einer widerständigen Mediennutzung einräumen.¹

Wie nachhaltig sich die fernsehgeschichtlichen und gesellschaftlichen Bedingungen dissidenten Schreibens gewandelt haben, dokumentiert eine jüngere Popliteratur, die sich immer energischer des Verdachts erwehren muss, eine triviale Populärkultur heraufbeschworen zu haben (vgl. Goetz 2008: 331). So kann Goetz in *Klage* den Nachweis führen, Brinkmann habe das Fernsehen noch als kulturloses Medium begrüßt, um mit dessen Flickerästhetik den bürgerlichen Literaturbetrieb von innen heraus auszuhöhlen. Doch für die Abschaffung der solchermaßen angegriffenen Hochkultur habe weitaus effektiver die „Diktatur der Medien“ gesorgt (ebd.: 324). Unter deren wachsendem Einfluss sei eine „Sektchenkultur für Prösterchenprolls“ entstanden, in der „Kulturjournalisten, Ressortleiter“ und „Vorstandsvorsitzende“ nach „unten“ streben „in den Schmutz der Selbsterneidigung durch Banalität und dummes Geschwätz.“ (Ebd.: 137 u. 22) In ungleicher Konkurrenz zu solch einem „Selbstbegeisterungslärm“ seien die „Wahrheitskräfte der Kunst“ zunehmend in „ein Desaster“ geraten (ebd.: 260). So fehle die gesamtgesellschaftliche Bereitschaft,

¹ Vgl. dazu Goer, Charis & Stefan Greif & Christoph Jacke. 2010. Poptheorie, Popforschung und Literaturwissenschaft. In Lothar van Laak & Katja Maisch (Hg.). *Literaturwissenschaft – interdisziplinär*. Heidelberg: 211-229.

„Kritik“ nicht als „asozial“ abzugelten. Darüber hinaus erzeuge das Fernsehen einen „Propagandadruck ins Positive“, der die eigentlich kreativen „Kohärenzkriege zwischen Verbalität und Visualität“ zuungunsten peinlicher „Grobscherze“ beilege (vgl. ebd.: 260 u. 275). Um dennoch wieder „die Authentizität von Esprit“ (ebd.: 324) zu etablieren, stellt sich Goetz in *Klage* jener „Asozialitätsaufgabe“, mit der Popliteratur im noch jungen 21. Jahrhundert ihre frühere „Abseitigkeitsposition“ überwindet (ebd.: 391). Verabschiedet wird damit jene Camp-Perspektive, mit der ehedem noch darüber entschieden wurde, welche Musikstile, Kleidervorlieben oder subkulturellen Verhaltenskodizes popästhetisch angesagt waren.² Solchen Verständigungsmechanismen der Eingeweihten entgeht Goetz, indem er selbst elektronische Medien nutzt und *Klage* zunächst als Blog auf den Internetseiten der Illustrierten *Vanity Fair* beginnt. Aus Mediensicht scheint damit ein prinzipiell bejahendes Verhältnis zur „Oberflächlichkeit“ zeitgenössischer Bildschirm- und Netzangebote hergestellt. Faktisch indes wird das Insidertum genutzt, um mit aller „Widerstandsradikalität“ sowohl die Medien als auch eine ihr korrespondierende Proletenkultur zu diffamieren (ebd.: 391). Dieses popliterarische Oszillieren zwischen Affirmation und Aufbegehren wird in *Klage* hassästhetisch potenziert, ferner verunsichert Goetz seine Leser mit einem „Wirrdestruktivismus“ (ebd.: 112), der in Form rasch wechselnder Invektiven, sachlicher Mitteilungen oder subjektiver Beobachtungen den naiven Glauben an die künstlerische Rettung einer längst im Verschwinden begriffenen Hochkultur hintertreibt. Warum all diese Angriffe auf das Mediensystem dennoch nicht zum Selbstzweck werden, begründet Goetz mit dem popliterarischen Konsens hinsichtlich der

² Vgl. dazu Susan Sontags Essay Notes on Camp aus dem Jahr 1964. In *Partisan Review* 31/4, 515-530.

250 Greif: „Im Fernsehen kam der Papst auf PHOENIX. Ich aber wollte kurz nach Kassel reisen.“

Überwindung gesellschaftlicher Ohnmachtsverhältnisse: „Ansagekultur, das stumpfe, grobe Agendasetting, lächerlich. Kultur handelt genau davon nicht: von Führung, kollektiver Unterwerfung unter irgendwelche Ansagen, von Zustimmung zu Machtallüren und zum Nummer-eins-Gehabe“ (ebd.: 74).

Übertragen auf Goetz' Fernsehskepsis, wird in *Klage* ein Kulturbegriff entwickelt, der seinen Ausgangspunkt beim Subjekt nimmt und den medialen Schwachsinn elitistisch transzendierte. Medientheoretisch beruft sich der Erzähler dafür auf das „große schöne [...] NO des kleinen dicken Manns ADORNO“ (ebd.: 273). Solchermaßen rückgebunden an die „Fundamentale Antiaffirmativität“ der Popliteratur, wendet er sich mit „nervöser Feingliedrigkeit“ der „Unbeobachtbaren Welt“ zu und verabschiedet als mögliche Gegner vorübergehend den „Anklage- und Einmischungssoziologen Bourdieu“ sowie „By the way: adieu Baudrillard“ (vgl. ebd.: 259 u. 56).

Stellvertretend rückt in *Klage* Niklas Luhmanns Theorie geschlossener Systeme in den Hassfokus des Erzählers. Indem er sie auf die „Autoritätsfixierung und Apparategläubigkeit“ (ebd.: 82) der 68er-Generation zurückführt, bestreitet der Erzähler die These des Bielefelder Soziologen, der moderne Mensch verdanke sein gesamtes Weltwissen den Massenmedien. Merklich irritiert über die in der Folge solcher Behauptungen prompt „verschwindende Mediendemokratie“ (ebd.: 325), tritt er zugleich den Beweis an, was Luhmann als Wissen des Fernsehzuschauers analysiere, verrate den akademischen Gehorsam gegenüber einer gar zu vereinfachenden Weltanschauung:

Wie ist soziale Ordnung möglich? [...] Beim Meister des Lernens las ich nach, bei Luhmann, überflutet von Gefühlen von Aversion,

Renitenz und [...] von Wut. Die Theorie sieht für die Erfassung dieser Möglichkeit privative Negierungen vor. Dass es auch falsch sein kann, zu lernen, wollte ich heute begründen. Von wem man was lernen will, sollte einer wertenden Analyse ausgesetzt sein. Lernen heißt annehmen, dass man selbst irrt, die Welt aber recht hat. Aber die Welt hat nicht immer recht, und vom Schwachsinn der Welt zu lernen, kann auch selber mitverblöden heißen. (Goetz 2008: 255)

Es ist im Übrigen dieses Misstrauen in die theoretische Grundlegung der Fernsehpraxis, die den Erzähler in *Klage* auch nach Kassel abreisen lässt, um die zwölfte *documenta* zu besuchen. Dass er dafür den auf Phoenix zu sehenden Papst ausschalten muss, wird mit dem Argument gerechtfertigt, die Berichterstattung über die Kurie verbreite den Glauben an Macht mit gleicher Strenge wie eine Systemtheorie, die auf dem „Radikalismus begriffsgesteuerter Klarheit“ basiert. Beide glichen „künstlichen Paradiesen“, deren „Orgien der Ordnung“ das Dasein immer „maximal gegenteilig zu den Verhältnissen und Vorgängen in der Realität“ reflektieren (vgl. ebd.: 88). Die 2007 in Kassel ausgestellte Kunst nehme demgegenüber wieder den „unruhebewegten [...] Ichkern“ des Rezipienten ernst (ebd.: 211). Angewidert von der „alten Nacktmaschine“ Fernsehen (vgl. ebd.: 147), entwirft der Blogger während seiner Reise eine Popästhetik des 21. Jahrhunderts, die noch energischer Komplexität zupumpt, Widerstände erhöht, Simplizitäten verunmöglicht: „Das also wäre heute Aufklärung, Herausführung der Reflexion aus ihrer diesbezüglich zu großen Gleichgültigkeit“ (vgl. ebd.: 212 u. 228).

252 Greif: „Im Fernsehen kam der Papst auf PHOENIX. Ich aber wollte kurz nach Kassel reisen.“

„Radikaler Skeptizismus im Geistigen“

Solch ein popliterarisches Ethos wirft die Frage auf, warum sich Goetz von einem Gelehrten abwendet, dem er seit Jahrzehnten konzediert, seine Gesellschaftstheorie umreiße präzise jene Dissenspotenziale, mit denen sich eine medialisierte Gegenwart popliterarisch attackieren lasse. Bevor eine Antwort vorgeschlagen werden kann, sei an Goetz frühere Arbeiten zum Fernsehen erinnert. So regelmäßig Goetz nämlich auf die Systemtheorie rekurrierte, um ihr „Aktualitätsfragen“ (Goetz 2008: 273) zu entlehnen, so fest steht ihm bereits in der 1984 erscheinenden Erzählung *Fleisch*, dass sich das tägliche Fernsehprogramm aus „Rauschen von Geschwätz und Dummheit“ zusammensetzt (Goetz 2003: 67). Sich hierin einig wissend mit Adornos linksintellektueller Kritik an der Kulturindustrie, gibt Goetz in *Fleisch* ferner zu bedenken, Popliteratur dürfe sich nicht von jener im Systemdenken befangenen Annahme verführen lassen, „Selbstdetermination (Autonomie)“ sei „nur möglich [...] in einem System, das sich selbst von der Umwelt unterscheidet“, und solch eine Enklave inmitten der Erfahrungswirklichkeit zu etablieren versucht (Luhmann 2009: 108). Veranschaulichend weist Goetz in *Fleisch* auf die sozialen Folgen hin, die Gittes Auftritte in der ZDF-Hitparade mit sich bringen. Gebärde sich die Sängerin „so lustig und liebenswert“, so führe sie sich wie eine Siebzehnjährige auf, für die „Leichtigkeit, Oberfläche, Spaß, Lüge“ keine elementaren „Sorgen sind, sondern Wurst“ (Goetz 2003: 85f.). Popkulturelle Spaßpraktiken würden damit medial ins Folkloristische verkitscht. Nicht minder besorgt registriert der Erzähler, wie ehedem subversiv Gleichgesinnte, die bislang für „Hitze, Feuer, Licht“ kämpften, sich längst von „Wahrheit und Ernst“ oder „Form-Inhalt-Gerede“ (ebd.: 86 f.) haben vereinnahmen lassen:

Die Friedenshetze, das Wackertum [...], über das sich die Popgeneration seit Jahren lustig gemacht hat, ist inzwischen aus den Multiplikationsköpfen und Medien verschwunden [...] und das Lachen darüber ist ein billiges Einverständnisvoraussetzerlachen ohne Erkenntnisgewinn. Unterdessen sind die Popkämpfer selbst beim Rundfunk, beim Fernsehen [...], den ganzen bürgerlichen Kulturmedien, kurzum beim Establishment angekommen, wir sollen plötzlich ganz echt mitspielen dürfen, [...] und wir sollen dankbar sein, anstatt zurück zu spucken. (ebd.: 86)

Wie sich der Hass auf laufend kommentierte Fernsehbilder popliterarisch umsetzen lässt, dokumentiert dann die Trilogie mit dem Titel *1989*.³ Für sie protokolliert Goetz zwischen dem 10. Februar 1989 und dem 21. Januar 1990 über täglich mehrere Stunden hinweg zahllose Berichte, Dokumentationen und Unterhaltungssendungen. Als diese Aufzeichnungen drei Jahre später erscheinen, konfrontiert er seine Lesern auf eintausend-fünfhundert Seiten mit einem „Niagarafall von Wörtern“, der sich aus mehrspaltig gedruckten Satzketten, seitenlangen Wortreihen und sinnentstellenden Kommentarzitaten zusammensetzt (Goetz 1993: 3, 513). Zwischen einzelnen Sendern wird dabei nicht durchgängig unterschieden, vielmehr simuliert Goetz rasche Parallelschaltungen, wie Zuschauer sie vom Zappen kennen. Da die Bilder zu diesen Schrift-Mitschnitten fehlen, entstehen quasilyrische Textsequenzen, welche die monotone Grammatik des Mediums bloßlegen. Zwei Beispiele mögen das Gemeinte erhellen. So würdigt ein Sportreporter angelegentlich die Virtuosität eines Fußballers mit den Worten: „ham Sie gesehn wo / er den Ball getroffen hat / meine

³ Vgl. zum Folgenden vom Verf. 2004. In *Video veritas. Rainald Goetz' videographische Fernsehdokumentation 1989*. In Felix Holtschoppen u.a. (Hg.). *Clips. Eine Collage*. Münster: LitVerlag, 115-132.

254 Greif: „Im Fernsehen kam der Papst auf PHOENIX. Ich aber wollte kurz nach Kassel reisen.“

Güte“. Ohne sichtbaren Beweis verleiht diese Frage dem runden Leder eine physikalische Komplexität, die es so wohl kaum besitzt. Wie eine Stilblüte liest sich auch jene Begrüßung des Nachrichtenpublikums, die sich inmitten andrängender Informationen wie ein Fremdkörper ausnimmt: „guten Morgen doch / zuvor noch einmal zum / Thema Terrorismus“ (ebd.: 329 u. 337).

Solche Cut ups und Fold ins dienen in *1989* dazu, die Informationen eines Mediums zu remixen, das auch neueste Meldungen mitzuteilen vorgibt, sich dabei aber ästhetisch am sonstigen Unterhaltungsprogramm orientiert. Solch eine Wiederholung im Aktuellen entlarvt Goetz als Endlosschleife, die Nachrichten auch apparativ auf tagtägliche Rituale reduziert. Dass sich eine repetitive Programmgestaltung auch dehnen oder raffen lässt, um solche Sendeformate transparent zu machen, wird mehrfach am Beispiel der *Tagesschau* gezeigt. Entweder schneidet Goetz aus deren Verlauf sämtliche Inhalte heraus, auf die Begrüßung der Zuschauer folgt dann sogleich die Wetterkarte; oder ohnehin langwierige Politikerkommentare zum Jahr des Mauerfalls werden mit Hilfe einzelner Opernzitate oder MTV-Clips solchermaßen verschnitten, dass sie noch einmal erheblich an Nichtsagenheit gewinnen.

Um den latenten Konflikt zwischen Informationsangebot und seichter Unterhaltung auch mit Blick auf Filmangebote des Fernsehens herausarbeiten zu können, greift Goetz in *1989* für sein gattungssprengendes Notationsverfahren auf die sogenannte Bifurkationskaskade zurück. Gewöhnlich bezeichnet dieser Fachterminus ein seltenes Naturschauspiel, bei dem sich eine Quelle ohne erkennbaren Grund teilt, so dass beide Seitenarme in zwei völlig verschiedene Wasserkreisläufe einmünden. Im

literarischen Mitschnitt umschreibt die Metapher das aus der Pop Art bekannte Verfahren des Decollagierens. Anders als etwa Robert Rauschenberg nutzt Goetz es allerdings nicht, um auf absurde Umwelteinflüsse hinzuweisen. Stattdessen provoziert er Widersprüche im Sendeangebot. Die Fernsehsprache wird dafür so exakt wiedergegeben, dass ihr jeweiliger Programmplatz erkennbar bleibt: „verehrte Zuschauer / sehen Sie jetzt / Fackeln im Sturm“. Gleich im Anschluss an den erläuternden Zusatz, es handle sich um eine „unvergeßliche Saga / von Liebe Krieg und Haß“, folgen dann zwei Textfragmente, die den Leser zwingen, sich für die eigentlichen Lichtsignale in historisch bewegten Zeiten zu entscheiden: zum einen der Bericht über das brutale Ende des Volksaufstands in Ungarn, zum anderen die Ankündigung der aktuellen „Stunde der Rennsportfreunde“ (Goetz 1993: 1, 254ff.). Auf weiterführende Kommentare verzichtet diese Bifurkation, denn die Medienmaschinerie untergräbt ohnehin nachhaltig genug die Denkfähigkeit des einzelnen Zuschauers. In *Abfall für alle* hat Goetz diese Passion des Sehens später noch einmal bildästhetisch analysiert:

Nachrichten gekuckt. Wie scheußlich das Ganze natürlich werden kann, wenn da dauernd auf die Art ins Blau dahergelabert wird. [...] Die Hohlheit der Leute vom Fernsehen ist wirklich absolut unübertroffen. Strafe, Haß, Niedertracht, böseste Wünsche und Verwünschungen. [...] Dieses dauernde Nacherzählen gleichzeitig gezeigter und allen sichtbarer Bilder. Der umgekehrt theatrale Aspekt dieser Alltagstexte. Regieanweisungen ohne Ende. Dauernd wird in Worten gesagt, was zu sehen ist. (Goetz 1999: 236)

Dass sich Goetz in *Klage* neuerlich auf sein „Punkgefühl des Denkens“ beruft und die Rücksichtslosigkeit geißelt, mit der das Fernsehen zur sozialen Ächtung der Intellektuellen beiträgt, hat das

Feuilleton nicht ohne Spott quittiert (Goetz 2008: 77).⁴ Ähnlich süffisant wird dem Dichter angetragen, als Mann von mehr als 50 Jahren erschöpfe sich sein Zorn auf Programmdirektoren oder TV-Journalisten allmählich in Redundanzen. Unschwer konnte man sich für solche Vorhaltungen auf Figuren wie Goethe, Kleist und Hölderlin berufen, die in *Klage* mit dem Erzähler über die Notwendigkeit des „Textich“ für ein nonkonformes Schreiben diskutieren (ebd.: 99). Doch die Genannten treten auch als Zeugen einer spätaufklärerisch-idealistischen Kulturkritik auf. Ihr zufolge ist das institutionalisierte Weltwissen wieder zu poetisieren und einer größeren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Desgleichen mahnen Goethe, Kleist und Hölderlin vor einer neuen „Welt des Aberglaubens“ (ebd.: 279).

Entgangen ist den Kritikern freilich auch, dass Goetz in *Klage* und wenig später in *loslabern* den Niedergang der Hochkultur zwanzig Jahre nach der Wiedervereinigung einem totalitären Rationalismus anlastet. In *loslabern* ist es Jürgen Habermas, der für die „Verblödung durch vorsortierte Kommunikation“ verantwortlich gemacht wird (ebd.: 117). Weil seine *Theorie des kommunikativen Handelns* den Grundstein für die zeitgenössische Palavergesellschaft gelegt habe, laberten zeitgenössische „Boulevardchefs“ über die „Raffinierung und Sophistikation des Ordinären“. Derweil gefalle sich die breite Masse „vom Anarcho bis zum letzten Ackermann“ im konsensbeflissenen Beifallsgeschwätz (Goetz 2009:

⁴ Vgl. beispielsweise Wulff, Matthias. 2008. *Rainald Goetz rechnet ab und klagt*. <http://www.welt.de/kultur/article2742963/Rainald-Goetz-rechnet-ab-und-klagt.html> (12.11.2011); oder Minkmar, Nils. 2008. *Rainald Goetz. Verachtung für alle*. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/rainald-goetz-verachtung-fuer-alle-1543903.html> (12.11.2011). Zu Goetz' Punkästhetik vgl. ausführlicher die Beiträge von Jochen Bonz und vom Verf. in Arnold, Heinz Ludwig; Gastredaktion: Charis Goer & Stefan Greif (Hg.). 2011. *Rainald Goetz*. München: Richard Boorberg Verlag [= text & kritik III/11, Bd. 190].

170 u. 101). Ähnlich schuldig macht sich Niklas Luhmann. Seine wissenschaftlichen Vorschläge zur Optimierung sozialer Systeme haben *Klage* zufolge auch den Fernsehanstalten dargelegt, wie sich die „Unterscheidung der Welt, wie sie ist, und der Welt, wie sie beobachtet wird“, verwischen lässt (Luhmann 2009: 20). Demgemäß trifft Luhmann der Vorwurf, seine Medientheorie knüpfe zu unbedarf an eine ideologisch verdächtige Machbarkeitsdoktrin an:

Wenn die Allzuvernünftigen allzu vernünftig und grausam überlegen lächelnd ihre Vernünftigkeitsvorstellungen über den von ihnen nur noch gleich einzurichtenden Vernunftzustand der Welt darzulegen anfangen, fangen die allergrellsten Alarmglocken zu schrillen an [...]. Vernunft macht den Einzelnen auch verrückt, weil sie eine Zwangsgewalt ist, die vorgibt, wozu zuzustimmen ist, weil ja einzusehen ist, dass es vernünftig ist. [...] Die Klugheit des Handelns wird nämlich durch innenlebenfreie Existenzweise erst ermöglicht.
(Goetz 2008: 310 u. 368)

Angesichts dieses systemischen „Exorzismus der Unvernunft“ (ebd.: 310) obliegt es nach Goetz der Popliteratur, solche kausallogischen Kommunikations- und Medienentwürfe noch gezielter mit dem „mitlaufenden IRRSINN von Welterfahrung“ (vgl. ebd.: 361) zu konfrontieren; und dies auch, wie jetzt zu ergänzen ist, mit Blick auf das kommunikativ und medial durchrationalisierte Publikum, das Habermas und Luhmann eigentlich vor den Machenschaften der Kulturindustrie bewahren wollten. Diese Genesis einer immer menschenfeindlicheren Kommunikations- und Medientheorie ist mitzuhören, wenn Goetz sein poetologisches Selbstverständnis mit den Worten zusammenfasst: „Gute Uneindeutigkeit setzt den Rezipienten frei.“ (ebd.: 86)

Zwei Beispiele – Goetz' skeptische Betrachtung des medialen

258 Greif: „Im Fernsehen kam der Papst auf PHOENIX. Ich aber wollte kurz nach Kassel reisen.“

Realitätskonstrukts und sein eigenes Fernsehexperiment namens Aldi-TV – sollen im Folgenden konkretisieren, warum eine „sozial-mathematisch“ berechnete Fernsehpraxis den Verlust an individueller Empathiefähigkeit beschleunigt (ebd.: 167). Beide Projekte widerlegen die künstlichen Wirklichkeitsaufnahmen mittels der popliterarischen „Schönheit der verletzten Regel“, gleichzeitig begehren sie gegen Luhmanns Medienengagement auf (ebd.: 94).

Die Zerstörung des medialen Realitätskonstrukts

Über die Grundlagen systemischen Beobachtens heißt es in Luhmanns *Die Realität der Massenmedien*, der operative Konstruktivismus verstehe Welt nicht als „Gegenstand“, sondern als unerreichbaren „Horizont“. Realität müsse daher aus der Masse empirischer Wahrnehmungsdaten konstruiert werden. Erst diese systemische „Sinngebung“ eröffne dem Einzelnen die Möglichkeit, „Beobachter zu beobachten, wie sie die Realität konstruieren.“ Folgt man Luhmann, muss solch eine kognitive Operation permanent kommuniziert werden, damit sich alle Akteure sowohl der „Realitätsgewißheit“ als auch des Konstruktcharakters ihres Systems bewusst bleiben (Luhmann 2009: 15). Jedes Mitglied einer Gesellschaft müsse darüber hinaus in der Lage sein, Varietäten anderer Wahrnehmungsleistungen als potentiell fehlerhaft zu erkennen. Ohne diese Kontrolle könne sich Gesellschaft nicht auf einen für alle verbindlichen Wissensstand verständigen.

Warum solch eine „erfolgreiche“, mithin dialogisch vollzogene „Konsistenzprüfung“ auch handlungsleitend für die Vermittlung televisionärer Welterklärungen sein soll, wie Luhmann annimmt, wird in *Klage* sowohl macht- als auch medientheoretisch hinterfragt (vgl. ebd.). Dass die Kamera prinzipiell Wahrheit einzufangen

vermag, bleibt dabei unbestritten – zumindest solange allgemein akzeptiert wird, dass Wahrheit nicht Ergebnis eines sozialen Konsenses, sondern subjektiver *und* antiaffirmierter Anschauung ist. Wollte er daher Wahrheit als produktive Verstörung des Individuellen erkennen, müsste der Fernsehrezipient den „Distanzort zum Beobachteten“ verlassen und sich in „aktiven Verstehensvorgängen das beobachtete Gegenüber von innen her [...] erschließen“ können (Goetz 2008: 377 f.). Solch eine empathische Beobachtung werde dem Zuschauer jedoch medial vorenthalten, denn *Klage* zufolge besteht das erkenntnisleitende Interesse des Fernsehens darin, Gegenwart abzubilden, ohne dass „es irritiert“ (ebd.: 26). Dafür nivelliere man die Einzigartigkeit des Gezeigten. Exemplarisch weist Goetz auf bestimmte Schnitttechniken hin, mit denen die jeweilige Besonderheit des medial Repräsentierten durch visuell Vertrautes ergänzt und als Bild damit bekannten Verständigungsmustern angeglichen wird. Was Goetz in Abgrenzung von Luhmann als individuelle Einfühlung in das zu Beobachtende fordert, setzt demgegenüber ein gesteigertes Interesse am Singulären, Vielgestaltigen voraus – eine individuierende Bewusstheit im Umgang mit Welt, die im Fernsehen schon auf der Ebene des nur durch Irritation in Gang zu setzenden Verstehens abgelöst wird vom Zwang, bewährte Klassifizierungsangebote bereitzustellen. Ohne diese pausenlose Sinnwiederholung hätte sich das Fernsehen auch nicht als Massenmedium etablieren können. Ohne jemals Ferne zum Beobachteten herzustellen, reduziert es das eigentlich hochagile Sehen nämlich auf eine lethargische Kurzsichtigkeit und vorenthält ihm damit auch Wahrheit. Aus dem Auftrag, etwa über politische Ereignisse zu informieren, hat sich folglich ein Zeigen von „Hochamtsterminen“ mit stabilem Wiedererkennungswert entwickelt. Demgemäß entnimmt das Fernseh-

publikum allen „in den Nachrichten gezeigten Bildern [...]: Land wird regiert, don't panic.“ (vgl. ebd.)

Wie konzis Goetz in *Klage* die von Luhmann vertretene These widerlegt, als System sei auch das Fernsehen genötigt, bisweilen seine Beobachtungsstrategien transparent zu machen, zeigen seine Beleidigungen einzelner Moderatoren oder Regisseure. An ihrem Beispiel wendet er sich jenen Plausibilisierungsversuchen zu, über die es bei Luhmann heißt, der bisweilen im Publikum provozierte „Widerstand“ gegen die Medien solle rezeptive „Gewohnheiten“ unterlaufen und die systemische „Operationsweise“ offenlegen (Luhmann 2009: 109). Goetz indes weist an den Allüren der Medienmacher auf, wie machtvoll deren ständige Selbstinszenierung die sich systemisch auferlegte „Schweigespirale“ konfirmiert (ebd.). Auch wirkungsästhetisch betrachtet, lenkt solch eine selbstverliebte Medienpräsenz vom Desinteresse ab, Wirklichkeit und Wissen anders als subjektfrei herstellen zu wollen. Zugespitzt formuliert, ersetzt insofern die permanente Zurschaustellung einzelner Fernsehmitarbeiter, was man dem Publikum auf dem Bildschirm vorenthält: das Durchschauen einer systemischen Logik, die im Performieren künstlicher Wirklichkeit auf das eigene subjektive Verstehen verzichtet. Goetz zufolge wird dem Zuschauer damit eine Kulturlosigkeit zugemutet, die jedes Handeln an Gesellschaft konsequent verhindern soll. Wie zu ergänzen wäre, ist diese Ohmacht umso bedenklicher, als das Massenmedium auf abweichendes Rezeptionsverhalten mit dem Verhöhnen all jener reagiert, die im Fernsehen nicht zu sehen sind.

Gewährsmann für diese Frontstellung gegen das Fernsehen ist Goethe, an dessen Zuarbeit für Lavaters physiognomische Studien gleich bei der ersten kritischen Erwähnung des zeitgenössischen Fernsehalltags erinnert wird. Mit der Berufung auf den Weimaraner

Wahrnehmungstheoretiker unterbreitet *Klage* einen historischen Referenzrahmen, der erkenntnis- und wahrnehmungsästhetisch jene Vorbehalte voraussetzt, die Goethes schrittweise Abkehr von Lavaters Gestalthermeneutik motivieren: die mit Herder und Friedrich Heinrich Jacobi diskutierte Annahme, der Gegenstand subjektiver Wahrnehmung sei keinesfalls beliebig, vielmehr präge seine individuelle Präsenz die sinnlich reale Betrachtung entscheidend mit. Aus dieser Aufwertung des Wahrnehmungsobjekts folgerte Goethe im ausgehenden 18. Jahrhundert, jeder Beobachter übernehme im Anschauen insofern Verantwortung für das Beobachtete, als sich der Wahrnehmende sowohl der Besonderheit des Betrachteten als auch der Einmaligkeit einer bestimmten Beobachtungssituation bewusst werden muss. Um also nicht dem Pragmatismus bloßen Rubrizierens oder gar der Täuschung zu erliegen, der Mensch erschaffe sich völlig autonom seine Wirklichkeit, sei das Wahrnehmen als einerseits ästhetisches, andererseits aber immer auch eigenmächtiges Handeln am Anderen zu begreifen. Als alter ego des *Klage*-Bloggers koppelt Goethe solch ein subjektkonstituierendes Weltaneignen an die Pflicht zur Demut.

Wissenschaftsgeschichtlich rekurriert dieses Plädoyer auf Goethes Kritik an Lavaters *Physiognomischen Fragmenten* (1775 ff.). So weigerte sich Goethe beispielsweise, das Leiden eines Kranken allein an dessen Gesichtszügen abzulesen. Schon Mitte der 1770er Jahre weitete er die normative Physiognomik daher in Richtung einer Pathognomik, die Kenntnisse über den individuellen Gefühlshaushalt ebenso miteinschließt wie eine umfassende Kenntnis sozialer und familiärer Lebensverhältnisse.⁵ An solch einer

⁵ Vgl. dazu Kohn, Brigitte. 2001.: „Denn wer die Weiber haßt, wie kann der leben?“ *Die Weiblichkeit konzeption in Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahren“ im Kontext von Sprach- und Ausdruckstheorie des ausgehenden 18. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 73 f.

262 Greif: „Im Fernsehen kam der Papst auf PHOENIX. Ich aber wollte kurz nach Kassel reisen.“

Komplexierung des Individuellen gemessen, sollte sich Lavaters akademischer Ansatz als Allmachtsphantasie entlarven. Wissenschaftskritisch notierte Goethe seinerzeit:

Diese Wissenschaft schließt vom Äußern aufs Innere. Aber was ist das Äußere am Menschen? [...] Stand, Gewohnheit, Besitztümer, Kleider, alles modifiziert, alles verhüllt ihn. Durch all diese Hülle bis auf sein Innerstes zu dringen [...], scheint schwer, ja unmöglich zu sein. [...] Alles wirkt verhältnismäßig in der Welt, das werden wir noch oft zu wiederholen haben. Das allgemeine Verhältnis erkennt nur Gott; deswegen alles menschliche, philosophische und so auch physiognomische Sinnen und Trachten am Ende auf ein bloßes Stottern hinausläuft. Und wenn nun zugestanden ist: daß in der Dinge Reihe viel mißlingt, warum sollte man von einer Reihe dargestellter Beobachtungen viel harmonische Konsistenz erwarten? (Goethe 1985ff., Bd. 1.2: 458 u. 464)

Auf diese skeptische Einschätzung beruft sich Goethe auch als Figur des Internetblogs. Gemeinsam mit dem Autor teilt er die Einschätzung, das Fernsehen der Nullerjahre habe „miese Taktiken mit Erfolg prämiert“ und mit ihnen zugleich seine „Drift zur Gemeinheit“ kaschiert (Goetz 2008: 167). Wissenschafts- und medienhistorisch hätte sich damit eben jener Harmonismus durchgesetzt, mit dessen Hilfe das Wissen um das Wesen des Menschen jeder Beschäftigung mit dem Individuellen vorgeschaltet wird. Wie Goetz in *Klage* ergänzt, schränkt dieser Rationalismus des Fernsehens das Wahrnehmen auf eine unlautere Fokussierung des Vertrauten ein. Gleichermaßen gelte für eine Medientheorie, die ebenso wenig eine unbestimmbare Verhältnismäßigkeit des Singulären duldet. Einerseits überführe sie sich einer selbstverschuldeten Abhängigkeit vom Massenmedium, andererseits entlarve sie

Wissenschaftler wie Lavater oder Luhmann als transzendentale Idealisten, die viel zu gläubig systemischen Selbststeuerungsmechanismen vertrauen und dafür auch die permanente Missachtung des nur noch virtuell Menschlichen in Kauf nehmen. Mit Jacobis geflügelten Worten gelangt man in solche neospirituellen Theorien mühelos hinein, aber schon deshalb nicht wieder unbeschadet heraus, weil systemisches Denken den Menschen nur als Objekt von Gesellschaft und Medien akzeptiert. Die Demut dem Kontingenten gegenüber weicht unter solchen Auspizien einem alles andere als verstörenden Voyeurismus.

Aldi-TV

Folgt man Goethes Ausführungen in *Klage*, befreit das mediale und wissenschaftliche Desinteresse am Subjekt nicht von der Aufgabe, sich in die Geschichtlichkeit beobachteter Menschen hineinzufühlen. Solch eine komplexe Hermeneutik kann sich zwar nicht über die Schwierigkeit, das Innere des Gegenübers semantisch kaum fassen zu können, hinwegsetzen. Wird aber akzeptiert, dass individuelles Dasein nur in komplexen Bildfolgen zu erschließen ist, schützt sich der Beobachtende davor, ein Subjekt als bloß beliebigen Gegenstand wahrzunehmen.

An dieser Annahme scheint widersprüchlich, dass auch die visuelle Betrachtung oder Darstellung des demütig Wahrgekommenen nicht frei bleiben kann von epistemischen und apparativen Verkürzungen. Wie sich die *ikonische* Unhintergehbarkeit des Individuellen dennoch ästhetisch aufbereiten lässt, veranschaulicht Goetz in *Klage* am Beispiel seines TV-Experiments. Ausgerüstet mit einem kleinen Camcorder aus dem Sortiment eines Massendiscounters, hält er im deutschen Bundestag fest, wie sich Politiker als

264 Greif: „Im Fernsehen kam der Papst auf PHOENIX. Ich aber wollte kurz nach Kassel reisen.“

Verantwortungsträger inszenieren, dabei aber ihre leibhaftige Ausstrahlung vergessen. Angeregt von Goethes Ausführungen über das heilsame Verstehen und Herlinde Koelbls Politikerportraits, zeichnet Aldi-TV allerdings auch das psychische Befinden des Beobachters auf. Auf diese Weise widerlegt *Klage* die im aktuellen Wahrnehmungsdiskurs diskutierte Behauptung, seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert schließe das apparative Sehen zunehmend die „individuellen Konnotationen bestimmter Registratoren“ aus (vgl. Breidbach 2005: 100). Was das Fernsehbild nach Auskunft des Blogs tatsächlich ausspart, ist jene Neugier für das Irritierende oder Alltägliche, die sich technisch zwar realisieren lässt, aber während der Bildnachbearbeitung im Studio gelöscht wird. Die vermeintliche Objektivität des Fernsehbildes verdankt sich mithin jener sozialen Praxis, logische Aussagesätze zu generieren, indem ständig wahrgenommene Abweichungen vom Behaupteten ignoriert werden. Wahrheit und Wissen, die das Fernsehen für sich reklamiert, basieren demgemäß auf der Konvention, den subjektiven Ursprung alles Verstehens zu vernachlässigen. Was Aldi-TV solch einer „Repräsentation expliziten Wissens“ entgegensemmt, ist der ästhetische Gebrauch visueller Technik. Auf ihm gründet ein implizites oder, mit dem Münchener Gehirnforscher Ernst Pöppel gesprochen, besonders „ich-nahe“ Anschauungswissen, ohne das es „Identität“ nicht geben kann (Pöppel 2000: 28).

Um den ästhetischen Unterschied zwischen externen, also ichlosen, und impliziten oder ichnahmen Wissensbildern herausarbeiten zu können, widmet sich Aldi-TV den Rollen, in die Politiker im beginnenden 21. Jahrhundert schlüpfen, um ihre mediale Wiedererkennbarkeit zu steigern:

Ausgangspunkt war die körpersprachliche Gewalttätigkeit, die Fi-

scher und Schröder in der Spätphase von Rot-Grün von der Regierungsbank aus immer grotesker vorgeführt haben, rotgrünes gemeines Lungern, offensiv, wenn der Gegner redete: Verhöhnungslungern. Das gibt es heute gar nicht mehr. Frau von der Leyen zeigt eine kleinkindchenhaft helle, fröhlich vorgebeugte Überaufmerksamkeit und Wachheit. Da würde man gerne in großem Schwall hinein kotzen, in dieses Gesicht. (Goetz 2008: 48)

Solche drastischen Reaktionen rechtfertigt Goetz bildästhetisch mit der physischen Präsenz der Ministerin in dem vom Camcorder aufgezeichneten Körperbild. Weil ihm der Code künstlich erzeugter Wahrheit fehlt, verschwindet das optisch Ekelerregende auch nicht aus der Realwelt. Anders das sprachlich kommentierte und optisch konventionalisierte Fernsehbild: Indem es von der Leyen *ikonographisch* vor der kathartischen Übelkeit des Zuschauers schützt, wird die individuelle Anschauung durch ichfernes, autoritäres Wissen ersetzt. Darüber hinaus schürt das explizite Fernsehbild in Goetz' Diktion das Misstrauen in ein ästhetisches Einfühlungs-, respektive Distanzfühlungsvermögen. Solchermaßen auch produktionsästhetisch auf Handlungsunfähigkeit getrimmt, arrangiert sich der Zuschauer mit dem Bemühen, die damalige Familienministerin auch visuell zu einem „besonders effektiven Sozialautomaten“ (Goetz 2008: 378) zu stilisieren. Über solch eine „operative Schließung“ (Luhmann 2009: 21) des Systems Fernsehen heißt es in *Klage*: „Diese rituelle Leere wird als Vernunft der demokratischen Prozesse von Phoenix allen denen zugetragen, die sich dafür interessieren.“ (Goetz 2008: 322)

Bietet Aldi-TV dagegen sprachlose oder implizite Körperportraits von der Leyens auf, die mitsamt der Beobachterreaktion das offiziöse Ministerinnenkonterfei verspotten, so könnte dieser „Hysterieüberschuss“ (ebd.: 211) als „Rückkommunikation“ (Luh-

mann erwähnt Leserbriefe oder Talk Ins) mit dem Massenmedium beschrieben werden (Luhmann 2009: 26). Was Goetz' Aldi-TV jedoch popliterarisch vom sogenannten 'Widerstand' gegen das Mediale unterscheidet, ist eine „selbsterzeugte Ungewißheit“. Über diesen Dissens heißt es bei Luhmann, er gleiche substanzloser „guesswork“ (ebd.: 43).⁶ Werde der Zuschauer mit solch irritierenden Informationen allein gelassen, könne sich der Eindruck einstellen, als gebe es noch eine Welt hinter der medial erzeugten Wirklichkeit. Um ein entsprechendes Krisensignal schon im Keim zu überblenden, werbe das Fernsehen für die Einsicht, „Sinn“ sei immer nur „im Kontext von Generalisierungen kommunizierbar“ (ebd.: 96). Solange Sinn mit sozialer Übereinkunft gleichgesetzt wird, mag diese Einschätzung ihre innersystemische Berechtigung haben. Zieht man die Grenzen der ichnahmen Erfahrungswirklichkeit jedoch weiter, entpuppt sich solch ein Konsensgehab als normativ. Kunstwerke beispielsweise setzen nicht notwendigerweise öffentliche Akzeptanz voraus, sind deshalb aber keineswegs sinnlos.

Goetz veranschaulicht diese dissidente Ästhetik am Beispiel seiner Bildbeschreibungen, die in *Klage* unter anderem auch die mit der Aldi-Kamera festgehaltenen Aufnahmen von der Leyens ersetzen. Verzichtet er damit auf den Abdruck impliziter Anschauungsbilder und weicht stattdessen auf die Schrift als zunächst expliziteres Medium aus, so eröffnet er sich die Gelegenheit, das konkrete Wahrnehmungserlebnis auf die Ekelreaktion beim Anblick von der Leyens zuzuspitzen. Noch in der poetischen Nachbearbeitung soll die Ministerin dem Leser auf den Magen schlagen. Das dazugehörende Kamerabild hätte diese hysterische Wirkung abgeschwächt, denn der massenmedial geschulte Leser

⁶ Ausführlicher mit dem „Irrweg“ medialer Rückkommunikation beschäftigt sich *Klage* im Kapitel „Operation Rot-Grün“ (vgl. Goetz 2008: 263).

übersieht den hermeneutisch eigentlich fruchtbaren Kontrast von „Bild und Sprache“ (Goetz 2008: 317). Hat er nämlich gelernt, dem konformistischen Fernsehkommentar zu vertrauen, so werden die Bilder nur als Illustration des Mitgeteilten betrachtet. Erregt dagegen die Wahrheit des Sichtbaren die Aufmerksamkeit des Zuschauers, so misstraut er entweder seiner „visuellen Wahrnehmung“ oder verbucht sie als unfreiwilligen, slapstickhaften Divergenzeffekt. In beiden Fällen ist der Bildbetrachter nach Goetz also nicht in der Lage, sich das Gesehene „als Beute eines eigenen Eindrucks anzueignen.“ (ebd.) Solche Eigenmächtigkeiten provozierend, vertraut *Klage* dem gleichsam heiligen Medium Schrift. Bevor der Leser „vereist, gelangweilt, eingeschläfert“ reagiert, bezeugt die Bildbeschreibung mit der Autorität des Geschriebenen, dass hier jemand die Ministerin realiter gesehen hat und dabei am eigenen Leib miterleben musste, wie sie auf den hellwachen Beobachter tatsächlich wirkt (ebd.).

In dieser „VERTEIDIGUNG DER SCHRIFT“ erschöpft sich allerdings nicht der visuelle Anschauungsentzug in *Klage* (Goetz 2008: 425). Vielmehr widmet sich das bildlose Aldi-TV an seinem Beispiel noch jener Fürsorgepflicht, mit der Massenmedien konfliktäre Wahrnehmungen entweder zum Skandal erklären oder verständnisvoll „mit dem Hinweis auf Zukunft“ versehen (Luhmann 2009: 43). Solch eine Verlagerung der guesswork auf eine noch nachzureichende „Verstehensseite der Kommunikation“ (ebd.) unterläuft Goetz, indem er seine Ekphrase gleichzeitig als „Sozialtextkunst“ (Goetz 2008: 103) apostrophiert. Damit sie nicht erst irgendwann als Sinnangebot verstanden wird, bleibt die Beschreibung des Bildes von der Leyens auch dem ethischen Wahrnehmungspostulat, das *Klage* zugrunde liegt, verpflichtet. Ihm zufolge verleiht hysterisches Beobachten „jedem Weltvorgang oder

Fakt überhaupt erst die Existenzberechtigung“ (ebd.: 211). Was sich popliterarisch zunächst wie eine Respektlosigkeit liest, zollt der Ministerin also gleichzeitig rezeptive oder, pathognomisch formuliert, sozialtherapeutische Achtung.⁷ Trotz ihrer Widerwärtigkeit wird sie während des impliziten Beobachtens folglich nicht auf ihr Objektsein reduziert – eine zugegebenermaßen minimalistische Anstandsgeste, allerdings unterscheidet sie sich von jener schamlos korrekten Schaulust, die um des gesellschaftlichen Konsenses willen den „Modus unverfasster Bildentstehung“ (ebd.: 99) leugnet.

Um solch eine popliterarisch oszillierende Verschriftlichung eigener Anschauung von anderen Möglichkeiten des Verspottens abzugrenzen, verzichtet Goetz darauf, sich auf eine trivialsatirische oder ironische Abrechnung mit der Ministerin einzulassen. Da solche Infragestellungen auf moderate Weise öffentliches Fehlverhalten abstrafen, bestätigen sie bloß die Gültigkeit geltender Wertmaßstäbe. Folgt *Klage* jedoch dem Anspruch, die Desolatheit einer überkommenen Hochkultur aufzuzeigen, so muss das verhasste oder ekelregende Wahrnehmungsobjekt auf denkwürdigere Weise in seiner Existenzberechtigung bestätigt werden: Ästhetisch legitimiert sich im Infamen eine Popkultur, die ihre Soziabilität keineswegs nur wütend demonstriert. Ethisch soll das hysterisch Pointierte zugleich „offen Widerspruch“ formulieren, „um so das im Innern jeder Gruppe besonders knappe Gut zu mehren, das für Weiterentwicklung benötigt werde, nämlich direkte Kritik.“ (ebd.: 386) Ob diese Chance von den literarisch Bloßgestellten

⁷ Goetz' Ausführungen zum Verhältnis von Hysterie und Therapie können hier nicht eingehender analysiert werden. Hingewiesen sei auf Passagen in *Klage*, in denen Hysterie als aktiver Zustand („Kränkness“) zwischen Gesundheit und „Schwäche“ diskutiert und zugleich auf die Verpflichtung zurückgebunden wird, „beim Hassen auch nach innen [zu] lauschen“ (vgl. Goetz 2008: 211 u. 221).

angenommen wird, interessiert Goetz nicht. Wesentlicher erscheint ihm, dass seine Invektiven nicht mit jener humanistischen guesswork verwechselt werden, die im Gefolge eines bürgerlichen Klassizismus lange genug das Selbstverständnis bundesdeutscher „Hochkulturtrottel“ okkupierte (ebd.: 22).

„Freiheit zur Selektion“

Um schließlich auch Luhmanns Behauptung zu widerlegen, „ohne Massenmedien wäre Kultur nicht als Kultur erkennbar“ (Luhmann 2009: 106), widmet sich Goetz in *Klage* einer Theologie des Sehens, die das eigenmächtige Weltverstehen limitiert. Exemplarisch wird diese Einschätzung einmal mehr am Beispiel der *Tagesschau* veranschaulicht. Dass deren Beiträge stets „eine Woche im Voraus geplant“ werden, erkläre sich aus der Tatsache, dass in einem geschlossenen System „die sogenannten Aktualitäten schon im Voraus bekannt sind.“ (Goetz 2008: 316)

Nach Luhmann lässt sich die Realität massenmedial erzeugter Wirklichkeit nur dann gesellschaftlich etablieren, wenn es dem System gelingt, die Erfahrungswirklichkeit „als determiniert“ und die medialen „Kommunikationsmöglichkeiten“ im Gegenzug „als hohe Freiheitsgrade“ oder „Freiheit zur Selektion“ auszuweisen (Luhmann 2009: 41). In *Klage* wird diese medientheoretische Volte mit jenem „geheimen Wissen“ (vgl. Goetz 2008: 267) der *Tagesschau*-Verantwortlichen verglichen, dem das Laienpublikum apathisch vertraut. In einer aufgeklärten Gesellschaft, so heißt es einleitend, würden die „manipulativen Kalküle“ (vgl. ebd.: 318) der Nachrichtenjournalisten vergeblich soziale Akzeptanz einfordern können. Doch solange noch die medial verordnete Furcht vor einer „unbekannten Welt“ – die Luhmann im Übrigen den Philosophen

überlässt (vgl. Luhmann 2009, 41) – grassiere, dürfe die *Tagesschau* ihre Macht zur Informationsverfälschung unhinterfragt in den Dienst eines liturgisch verbreiteten Quietismus stellen. Damit diese frohe Botschaft nicht sogleich als Massenbetrug durchschaut wird, lanciert man sie nach Goetz als gleichsam metaphysische Inspiration:

Für eine Minute Nachrichtensendung, erzählte die Cutterin [...], habe sie manchmal nur eine Stunde Zeit, um die zu schneiden. NUR eine Stunde [...] auch davon wird man als Zuschauer der Tagesschau im Effekt geistig zusätzlich beansprucht und erschöpft: von der im Schnitt hineingesteckten Geistesenergie. Die Manipulation der eigenen Gefühle muss man dabei nämlich nicht nur geschehen lassen, sondern auch noch übersehen und wegdenken. (Goetz 2008: 318)

Bevor der Erzähler solch einer Apotheose des Fernsehens erliegt, bemüht er eine vatikanische Verhaltensregel, der zufolge die eigenen Strategien der Wirklichkeitsgenese nicht nur keusch zu hüten, sondern solchermaßen ernst zu nehmen sind, dass „jede interne Kritik“ (vgl. Goetz 2008: 267) umgehend verpufft. Spöttisch gewendet, pocht der Medienklerus folglich auf das universale Stellvertreterrecht, über „Information / Nichtinformation“ entscheiden zu können, übersieht dabei aber geflissentlich, dass sein Apparat aus Gründen einer selbstverliebten Systemgläubigkeit keine dem Verstehen förderlichen Nachrichten übermitteln darf (Luhmann 2009: 37). Die Exklusivität des medieninternen Wissens entpuppt sich damit als ebenso haltlos wie die bloß simulierte Kontrollfähigkeit des Systems. Zumindest letztere würde ja ein hohes Maß an Bewusstheit voraussetzen, wohingegen Goetz zu bedenken gibt, als Ordensbruderschaft werde insbesondere das *Tagesschau*-Team von der panischen „ANGST vor der echten Welt“ getrieben.

Entsprechend irritiert flüchte sich der Fernsehtross in das „ganze ELEND“ einer „öffentlichen Maischbergerexistenz“ (Goetz 2008: 316 u. 339). Als Dank dafür, von den Zuschauern nicht häretisch hinterfragt zu werden, beschenke man die Bildschirmklaien mit einem „sogenannten Schrebergarten des Realen“ (vgl. ebd.: 316).

An dieser Stelle bricht *Klage* die ungläubige Aufarbeitung jener Wahrnehmungs- und Wissensinhalte ab, die das Fernsehen zu produzieren vorgibt. Gleichwohl verzichtet Goetz nicht darauf, all den Kernes und Beckmanns noch anzudrohen, die im Internet dauerhaft gespeicherte „Radikalscheußlichkeit“ ihrer wöchentlichen „IM-Tätigkeit“ erschließe dem Dichter ein Archiv für zukünftige popliterarische Strafexerzitien. Solange diese Daten „unverbietbar zugänglich“ seien, dürften die Genannten sicher sein, dass ihre „effektive Wendigkeit am Arbeitsplatz“ auch in künstlerischen Folgeprojekten noch eingehender diskreditiert werde (Goetz 2008: 378 u. 268). Seinen eigenen Rezipienten begründet Goetz, warum sich „Frechheit“ und „gute Laune“ (vgl. ebd.: 252) bis auf weiteres mit dem Changieren zwischen Medienaffirmation und Hassästhetik vertragen: Wer als Leser erkannt habe, dass man in der fernsehfreien Realität „nicht kaputtgeht geistig“, der akzeptiere auch wieder seine „individuelle Abweichung“ (vgl. ebd.: 265 u. 279). Mit dieser Aufgabe war Popliteratur bereits fünfzig Jahre zuvor angetreten, doch seit dem ausgehenden 20. Jahrhundert hat sich das Denken in Simplizitätsstrukturen noch militanter durchgesetzt als zu Beginn der 1960er Jahre. Auch die theoretisch formulierte Hoffnung, das Fernsehen verfüge über die Freiheit der Selbstkorrektur, überzeugt angesichts eines nur noch mit seiner Eigenmächtigkeit befassten Mediensystems nicht mehr. Insofern reicht es auch nicht aus, das medial und medientheoretisch erzeugte Gartenzwergidyll von innen heraus auszuhöhlen. Stattdessen muss

272 Greif: „Im Fernsehen kam der Papst auf PHOENIX. Ich aber wollte kurz nach Kassel reisen.“

dem Publikum vor Augen geführt werden, wie nachhaltig die agnostische Infragestellung einer eitel behaupteten Wahrnehmungskompetenz das mediale Wirklichkeitskonstrukt erschüttert.

Manchmal freilich, gleichsam als Pausensignal, unterbricht Goetz seine Komplexierung des Sinnfindens und erinnert die Leser daran, dass die kulturlosen Massenmedien vorauszusetzen sind, um *Kunst als Kunst* erkennen zu können. Ohne sie gäbe es auch nicht die Freiheit, sich für die alles andere als determinierte Kultur hinter der medialen Wirklichkeit zu entscheiden: „Es ist die schöne Schule der Künste, die den musischen Menschen, gegen die Lebenserfahrung der dirty old Weltwelt, ermutigt, in genau diesem Sinn experimentell zu leben. LET'S DANCE.“ (ebd.: 167)

Literaturverzeichnis:

Breidenbach, Olaf. 2005. *Bilder des Wissens. Zur Kulturgeschichte der wissenschaftlichen Wahrnehmung*. München: Fink.

Brinkmann, Rolf Dieter. 1975. Der Film in Worten. In Ders. & Ralf Rainer Rygulla. *Acid. Neue amerikanische Szene*. Frankfurt am Main: März, 381-399.

Goethe, Johann Wolfgang. 1985 ff. *Sämtliche Werke seines Schaffens nach Epochen*. Hg. v. Karl Richter. 21 Bde. München: Hanser.

Goer, Charis & Stefan Greif & Christoph Jacke. 2010. Poptheorie, Popforschung und Literaturwissenschaft. In Lothar van Laak & Katja Maisch (Hg.). *Literaturwissenschaft – interdisziplinär*. Heidelberg: Synchron Wissenschaftsverlag.

Goetz, Rainald. 1993. *1989*. 3 Bde. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Goetz, Rainald. 1999. *Abfall für alle. Roman eines Jahres*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Goetz, Rainald. 2003. Subito. In Ders. *Hirn*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 9-21.
- Goetz, Rainald. 2003. Fleisch. In Ders. *Hirn*, a.a.O., 57-87.
- Goetz, Rainald. 2008. *Klage*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Goetz, Rainald. 2009. *Ioslabern. Bericht Herbst 2008*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Greif, Stefan. 2004. In Video veritas. Rainald Goetz' video-graphische Fernsehdokumentation 1989. In Felix Holtschoppen et al. (Hg.). *Clips. Eine Collage*. Münster: LitVerlag, 115-132.
- Kohn, Brigitte. 2001.: „*Denn wer die Weiber haßt, wie kann der leben?“ Die Weiblichkeit konzeption in Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahren“ im Kontext von Sprach- und Ausdruckstheorie des ausgehenden 18. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Luhmann, Niklas. 2009. *Die Realität der Massenmedien*. 4. Aufl. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Minkmar, Nils. 2008. *Rainald Goetz. Verachtung für alle*. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/rainald-goetz-verachtung-fuer-alle-1543903.html> (12.11.2011).
- Pöppel, Ernst. 2000. Drei Welten des Wissens – Koordinaten einer Wissenswelt. In Maar, Christa & Hans Ulrich Obrist & Ernst Pöppel (Hg.). *Weltwissen – Wissenswelt*. Köln: DuMont, 21-39.
- Sontag, Susan. 1964: Notes on Camp. In *Partisan Review* 31. 4, 515-530.

274 Greif: „Im Fernsehen kam der Papst auf PHOENIX. Ich aber wollte kurz nach Kassel reisen.“

Wulff, Matthias. 2008. *Rainald Goetz rechnet ab und klagt*.
<http://www.welt.de/kultur/article2742963/Rainald-Goetz-rechnet-ab-und-klagt.html> (12.11.2011).

Theater im Fernsehen. Anmerkungen zu einem Seminarprojekt

Bernd Maubach

**,Theater‘ im ZDFtheaterkanal.
Studierende analysieren Produktionen des Jahres
2003**

Isabel Alexandra Berg, Thomas Czirnich, Andrea Glowig, Philip Hunger, Tanja Kunz, Katharina Mack, Esra Matyar, Christian Trümper, Christian Unverzagt

Theater im Fernsehen präsentiert sich in unterschiedlichsten Formaten. Neben Theatermagazinen wie *Foyer* (3sat) oder Sendereihen wie *Theaterlandschaften* (3sat/ZDFtheaterkanal) stehen Literaturverfilmungen dramatischer Werke, aber auch theatrale Unterhaltungskonzepte wie *Schillerstraße* (Sat1). Im Folgenden soll es vor allem um jenes Segment im Fernsehprogramm gehen, „das sich in seinen unterschiedlichen Ausformungen auf das Bühnentheater als Referenzmedium bezieht“ (Seibert & Kühnel 2000: 122), mehrheitlich vom Fernsehen adaptierte Theaterinszenierungen. Aber selbst diese reduzierte Sicht auf Theater im Fernsehen‘ bedeutet noch immer ein hohes Maß an Formenvielfalt, die sich über die mit jeder Produktion stets neu zu bestimmenden intermedialen Relation der beteiligten Medien Theater und Fernsehen herleitet. Zu erwähnen sind u. a. die Live-Übertragung, die Aufzeichnung, die Studioproduktion, die Dokumentation oder die Bearbeitung. Fernsehen und Theater sind aber auch hinsichtlich ihrer Ästhetik, der Produktionsverfahren, der Dispositive usw. derart verschieden voneinander, dass auch die Funktion von Theater im Fernsehen bis heute zur Diskussion steht und z. T. umkämpft ist. Und dies seit Beginn der Fernsehgeschichte in der BRD, d. h. seit am 2. März 1951 mit dem „Vorspiel auf dem Theater“ aus Goethes *Faust* Das Erste‘ seinen Sendebetrieb aufnahm. Dabei ging es nicht nur um das programmatische „Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen“. Vielmehr war damit auch „der Anspruch des Fernsehens auf Anerkennung als kunstfähiges Medium angemeldet“ (Seibert & Nuy 1997: 125) und zugleich demonstriert, dass der Bildungs- und Kulturauftrag angesichts der „Horrorszenarien“ (Paech 2000: 371), in denen Adorno von seinen Fernseherfahrungen in den USA berichtete, von den Programmverantwortlichen ernst genommen wurde. Auch in der Folgezeit wurde beim so genannten Fernsehspiel auf

Literatur- und Theateradaptionen gesetzt, „von denen man sich eine kulturelle Reputation erhoffte“ (Hickethier 1981: 20).

Wichtiger als diese „Nobilitierungsanstrengungen“ (Seibert & Nuy 1997: 125) und die Einhaltung eines Bildungsauftrags wurde im Laufe der Zeit jedoch die Überlegung, das Fernsehen könne Gedächtnismedium des Theaters sein. Diese Funktion rückte mit der Durchsetzung der magnetischen Aufzeichnung (MAZ) Ende der 50er Jahre zunehmend in den Fokus, da sich damit der Live-Charakter, den das Fernsehen bis dahin mit dem Theater noch teilte, zugunsten der Vorproduktion verschob, wodurch das Fernsehen nun in größere Nähe zum Spielfilm geriet. Wichtige Theaterinszenierungen – wobei die zugrundeliegenden Selektionskriterien ein eigenes Forschungsfeld darstellen (siehe hierzu Becker 1990) – waren somit ihrer Transitorik entzogen, so dass das Fernsehen von nun an – und mit der Erfindung des Videorekorders sowie später der Etablierung von Spartenkanälen wie 3sat, Eins Plus oder dem ZDFtheaterkanal in noch höherem Maße – „einen wichtigen Beitrag zur kulturellen Gedächtnisbildung bzw. zur Theatergeschichtsschreibung als einer Form institutionalisierter Gedächtnisarbeit“ (Seibert 2004: 174) leistete (wobei es hier auch die Wiederholungspraxis zu berücksichtigen gilt). Auch Bergmann – erst stellvertretender, dann Hauptleiter des ZDFtheaterkanals – gewichtet die Archivierungsfunktion stärker als die reine Distribution: „[N]eben der aktuellen Nutzung der Ausstrahlung einer Theaterinszenierung ist ihr archivarischer Wert von ungleich höherer Bedeutung“ (Bergmann 2008: 31), da man so längerfristig zu einer „visuellen Enzyklopädie des deutschsprachigen Theaters“ (ebd.) gelangen könnte.

Aber auch dieser Weg aus der Transitorik und die Möglichkeit, das Fernsehen zu nutzen, um eine nachvollziehbare Theatergeschichtsschreibung erst zu ermöglichen, stießen nicht allerorts auf

Beifall. Wohl noch aus den 50er Jahren nachwirkender Medienpessimismus ließ Mitte der 80er Jahre den Versuch, einen „Medien-Pool“ zu begründen, für den die größeren Bühnen der BRD in Eigenregie Aufzeichnungen ihrer Inszenierungen beisteuern sollten, auf Vorbehalte und Abwehrreaktionen bei großen Teilen der Theaterpraktiker stoßen, die sich noch immer – eigentlich eine Debatte der 60er Jahre – in einer Konkurrenzsituation zum Fernsehen wähnten und die stets auf Aktualität und somit zugleich auf Vergänglichkeit hin angelegte Theaterpraxis gegenüber den Konserverungstendenzen des reproduzierenden Mediums Fernsehen glaubten behaupten zu müssen (siehe hierzu Seibert 2004).

Mit Einführung des Dualen Systems und dem daraus entstandenen Quotendruck ging das Interesse an Theater im Fernsehen drastisch zurück, auch auf Seiten der Zuschauer, da mit der Ausweitung der Sendeplätze und einem rund um die Uhr verfügbaren Unterhaltungsangebot die Akzeptanz kulturell anspruchsvoller Formate generell abgenommen hat, sodass mit Blick auf die Quote „das Theatersterben in den öffentlich-rechtlichen Programmen ARD, ZDF und dann auch in den Dritten Programmen der ARD [...] noch schneller voran[ging], als zu befürchten war“ (Bergmann 2008: 31). Exemplarisch dafür soll an dieser Stelle nur das Aus der vom ZDF produzierten langjährigen Reihe *Die aktuelle Inszenierung* im Jahr 1995 angeführt werden.¹

Theater im Fernsehen wäre mittlerweile wohlmöglich vollständig aus der deutschen Fernsehlandschaft verschwunden, wäre nicht Anfang der 1990er Jahre als Reaktion auf die hier skizzierte Entwicklung die „Initiative Theater im Fernsehen“ gegründet worden,

¹ Die 1973 begonnene Reihe verzeichnete innerhalb der spärlichen Fernsehlandschaft der BRD anfangs noch 5% Einschaltquote und erreichte damit immerhin ein Millionenpublikum an einem Abend (während die Zuschauerzahlen der Theater in der Bundesrepublik in dieser Zeit bei jährlich insgesamt 9 Millionen lagen).

die zunächst in 3sat einen Verbündeten fand und seit 1996 mit der Sendereihe „Starke Stücke“ Inszenierungen der Berliner Theatertreffen ins Programm bringt, darunter auch Live-Übertragungen wie Jelineks *Sportstück* in der sechsständigen Inszenierung von Einar Schleef, in der das Theaterpublikum 20 Minuten im Dunkeln saß, die rund 100.000 Fernsehzuschauer dieselbe Zeit über vor einem schwarzen Bildschirm. Auch das 1990 bei 3sat entstandene Theatermagazin *Foyer* ist Ergebnis dieser Initiative, 1999 kam schließlich der digitale Spartensender ZDFtheaterkanal dazu, der 2011 umstrukturiert wurde zu ZDFkultur. Theater im Fernsehen‘ bewegt sich seither, d. h. in den letzten zwei Jahrzehnten, fast ausschließlich in dem Dreieck ARTE, 3sat und ZDFtheaterkanal (bzw. ZDFkultur), oft in Gemeinschaftsproduktionen, zu denen auch Literaturverfilmungen gehören wie die des Regisseurs Uwe Janson, etwa *Baal* (2004, Produktion: ZDFtheaterkanal und ARTE) oder *Peer Gynt* (2006, Produktion: ARTE und 3sat).²

Dem durchaus problematischen, jedenfalls mitnichten als stabil zu bezeichnenden Verhältnis von Theater und Fernsehen zueinander steht auch die Forschung immer wieder unschlüssig gegenüber. Im Bereich der medienwissenschaftlich orientierten Literaturwissenschaft wird zu diesem Bereich allenfalls punktuell geforscht. Weit verbreitet dürfte auch hier noch immer jene Annahme sein, die der *Theater heute*-Gründer Henning Rischbieter 1973 formulierte, nämlich dass Theater im Fernsehen ausschließlich der „dokumentarischen Wiedergabe von Theater“ diene. Die Übertragung habe „nur Transport-, keinen Eigenwert“ (Rischbieter 1973: 23). Sollte diese Behauptung zutreffend sein, könnte das Programmsegment ‘Theater im Fernsehen‘ zumindest unter fernseh-

² In ausgewählten Fällen sendet auch das ZDF, etwa die ersten vier Stunden von Peter Steins für die Expo in Hannover entstandene *Faust*-Inszenierung (09.03.2000 ab 22:20 Uhr) oder 2002 Moritz Rinkes *Nibelungen* in der Inszenierung von Dieter Wedel am Wormser Dom (29.09.2002, 22:00 Uhr; die Premiere übertrug 3sat live).

ästhetischen Gesichtspunkten für medienwissenschaftliche Untersuchungen tatsächlich aufgegeben werden. Dass 'Theater im Fernsehen' jedoch nicht aufgeht in einer rein dokumentierenden Funktion, ist common sense aller, die sich nach Rischbieter mit diesem Programmsegment beschäftigt haben.

Dies war auch das Ergebnis eines Seminars, das im Wintersemester 2010/11 an der Universität Kassel durchgeführt wurde. Als Untersuchungsbeispiele festgelegt wurden die im Jahr 2003 im ZDFtheaterkanal entstandenen bzw. ausgestrahlten Fernsehsendungen mit dramatischer und/oder theatrale Vorlage. Die Studierenden waren sich schnell einig, dass keine Fernsehfassung einer Theaterinszenierung hinsichtlich des zugrundeliegenden Adaptionskonzepts mit einer anderen identisch war. Stattdessen eröffnete sich ein breites Spektrum von Adoptionspraktiken, das mit behutsamen und distanzierten Adaptionen einer Inszenierung vor Theaterpublikum begann (und somit einer Dokumentation der Theaterinszenierung nahekam) und mit Fernsehproduktionen endete, die derart stark in die Theaterinszenierung eingriffen, dass eine genaue Rekonstruktion der Theaterinszenierung anhand der Sendung hier nicht mehr möglich war, somit also der Typus einer weitgehenden interpretierenden Bearbeitung vorlag, d. h. „eine Theatersendung, die eine bühnentheatrale Inszenierung zur Vorlage hat, wobei diese selbst – aus welchen Gründen auch immer – für die mediale Umsetzung modifiziert wurde“ (Seibert 1991: 63).

Zugleich erarbeiteten die Studierenden fernsehästhetische Charakteristika jener Fernsehregisseure, die die Adoptionspraxis dieses Jahres und des inzwischen Geschichte gewordenen Theaterkanals bestimmten: Neben Uwe Janson, dem Film- und Fernsehregisseur, der derzeit wie kein Zweiter für Literaturverfilmungen im deutschen Fernsehen steht und der im Jahr 2003 Brechts *Baal* im Auftrag von ZDF und ARTE verfilmt hatte – im

Seminar das einzige Beispiel einer Verfilmung, d. h. ohne den Zwischenschritt der Theaterinszenierung –, waren es vor allem drei Regisseure des ZDFtheaterkanals, denen wir im Laufe des Semesters immer wieder begegneten und deren Personalstile wir bald zu unterscheiden lernten: Hannes Rossacher, Peter Schönhöfer und Andreas Morell.

Rischbieter hatte 1973 noch festgehalten: „Die Kameras standen im Zuschauerraum, ihre Perspektiven sind strikt die, die auch die Zuschauer im Theater haben, die Aufführung wird also so gezeigt, wie auch der Regisseur sie – vom Regiepult aus – gesehen hat und sehen lassen wollte“ (Rischbieter 1973: 23). Wie programmatisch sich Fernsehregisseure wie Morell, Schönhöfer und Rossacher z. T. von dieser Adoptionspraxis abgewandt haben, diskutierte das Seminar exemplarisch am Still der ersten Einstellung aus der *Othello*-Fernsehfassung der Theaterinszenierung der Münchner Kammerspielen 2003 von Luk Perceval (Abb. 1).

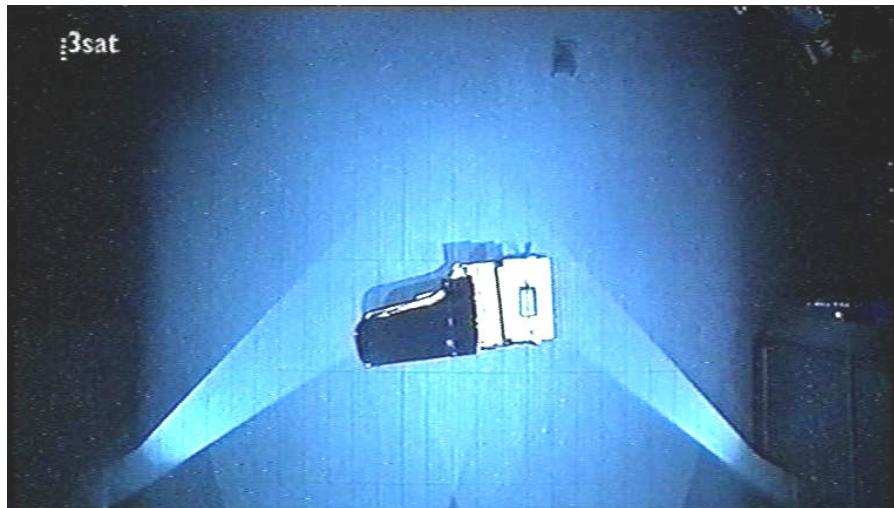


Abb. 1: Die erste Einstellung der *Othello*-Inszenierung von Luk Perceval in der Fernsehadaption von Hannes Rossacher.

Kameraperspektive und Bildinhalt demonstrieren hier mustergültig das Hybride dieser Produktion. Denn während der Fernsehzuschauer mit diesem Bild sofort auf die Bretter der Theaterbühne verwiesen wird, ist er zugleich mit der Draufsicht von einer Rezeption, wie sie im Theater stattfinden könnte, weitmöglichst entrückt. In dieser Weise fährt die Fernsehinszenierung der *Othello*-Theaterinszenierung unter der TV-Regie von Rossacher fort, wenn sie die Bühne zwar einerseits zeigt, die traditionelle Guckkastenbühne dabei aber andererseits zugleich so weit auflöst, dass diese Bühne kein Vorne und Hinten mehr aufweist, die Kamera die Schauspieler stattdessen umkreist. Beachtlicher noch sind jedoch die fernsehästhetischen Bildkompositionen, bei denen u. a. immer wieder das Gesicht des Jago-Schauspielers Wolfgang Pregler im Vordergrund den rechten Bildrand abtrennt, während im Hintergrund das Spielgeschehen in veränderter Kadrierung abläuft.



Abb. 2: Vorne rechts Wolfgang Pregler in der Rolle des Jago.

Auf der Fernsehtagung, die diesem Band zugrunde liegt, stellten die Studierenden die Ergebnisse ihrer Analysen aus dem Seminar zur Diskussion. Da eine Tagung dokumentiert werden soll, nehmen wir die studentischen Beiträge, die auf Varianten von Theater im ZDFtheaterkanal hinwiesen, auf. Der Duktus des mündlichen Vortrags der Studierenden ist beibehalten worden.

Thalheimers *Liebelei* in Morells Fernsehsfassung.

Das Fernsehen als dokumentierendes Medium?

Tanja Kunz, Katharina Mack

Michael Thalheimers Inszenierung von Arthur Schnitzlers *Liebelei* (Thalia Theater Hamburg, 2002) fordert eine neue Art des Hinsehens ein. Thalheimer ist dafür bekannt, dass er die Stücke, die er inszeniert, komplett seziert, sodass am Ende nur noch das Gerüst vorhanden ist. Anlässlich des 40. Berliner Theatertreffens wurde seine Hamburger Inszenierung von Andreas Morell für das Fernsehen aufgezeichnet. Morell, für dessen Arbeiten die dokumentierende Haltung Markenzeichen ist, scheint sich auch bei dieser

Fernsehadaption weitgehend einer „reinen“ Aufzeichnung verpflichtet zu haben, geprägt vom Respekt für die Inszenierung und einer „Zurückhaltung“ der Kamera. D. h. er reduziert die Kameraeinstellungen und -bewegungen auf ein Minimum, um so genau das hervorzuheben, was auch Thalheimer in seiner Inszenierung in den Vordergrund gestellt hat. Eine schnelle Schnittfolge ist nicht vorhanden, da Morell vielmehr in der Tendenz auf lange, im Fernsehen ungewohnte Einstellungen setzt. Morell stellt dabei vielfach den Blick des Theaterbesuchers auf die Bühne nach und vermittelt dadurch dem Fernsehzuschauer, dass er einem Theaterereignis folgen könne. Da der Fernsehzuschauer zudem ein im Theatersaal anwesendes Publikum immer wieder wahrnehmen kann, verstärkt Morell darüber den Eindruck, dass das Fernsehen hier lediglich dokumentiert.

Anfangs bleibt die Kamera in der Totalen, um zunächst das gesamte Bühnengeschehen unselektiert einfangen zu können. Nur wenn Gestik und Mimik stark in den Mittelpunkt treten, ändert sich die Kameraperspektive, um genau dies besonders hervorzuheben. Zeigen sich dabei bestimmte Charaktereigenschaften oder stärkere Emotionen, so verwendet Morell sparsam Nahaufnahmen, um dies zu betonen. (So sind beispielsweise mit Tränen gefüllte Augen, die vom Theaterpublikum kaum wahrnehmbar sind, hier deutlich zu sehen.)

Insgesamt wird die Aufzeichnung durch einen Wechsel von vier Einstellungen rhythmisiert: Totale, Amerikanische Einstellung, Nahaufnahmen und Detailaufnahme. Dies bleibt verbunden mit einer statisch distanzierten Kamera. Auf diese Weise führt die Aufzeichnung kameraästhetisch die Beziehungen der Charaktere zueinander vor, die ebenfalls ein sehr reserviertes Verhältnis zueinander haben. (Abb. 3)



Abb. 3: Anfangsszene, Totale

An der Stelle, als Fritz sich des bevorstehenden Duells vollends bewusst wird, befindet er sich alleine auf der Bühne. Die Kamera folgt seinen Bewegungen, ihre Einstellung ist zunächst die einer Großaufnahme, wechselt jedoch in die Halbtotale, um seine Reaktion auf das zuvor Erlebte und seinen inneren Konflikt sichtbar zu machen. In dem Augenblick, in dem Fritz sich seinem Schicksal hingibt, geht Morell in die Totale zurück, um somit den Bühnenbild- und Lichtwechsel, bei dem alles komplett ins Schwarze getaucht wird, besonders stark hervorzuheben. Damit kann er Thalheimers Einleitung einer neuen Phase des Stücks unterstreichen. Nicht mehr Fritz steht nun im Vordergrund, sondern Christine. Solange dieser Vorgang dauert, lässt Morell die Kamera starr in dieser Einstellung.

Im darauffolgenden Teil häufen und beschleunigen sich die Wechsel der Kameraeinstellungen und greifen damit die immer stärker hervortretenden Gefühle der einzelnen Figuren auf. Dieser Wechsel von Nah- und Großaufnahmen zu der Amerikanischen Einstellung, der Halbtotalen und der Totalen verbindet die Gefühlsregungen mit der Proxemik. Da die Proxemik in der Inszenierung entscheidend für die Emotionen, Beziehungen der

Figuren zueinander und ihrer Veränderungen ist, wird sie durch die verschiedenen Kameraeinstellungen noch einmal verdeutlicht. Hinzu kommt, dass die Kamera auch den Bewegungen einiger Figuren folgt, wenn sie den Raum durchqueren. Dies ist beispielsweise der Fall, als Christines Vater zu seiner Tochter geht, um seiner Besorgnis Ausdruck zu verleihen. Die Kamerafahrt unterstreicht diesen Prozess. Ebenso bedeutungsvoll ist die Kamerabewegung in der Szene, in der Fritz Christine an die Wand drängt, um mit ihr zu schlafen. Er drückt sie fast gewaltsam gegen die Mauer (Abb. 4) und die Kamera folgt Fritz' Bewegung schnell und interpretiert den Liebesakt als eine Art von Vergewaltigung.



Abb. 4: Amerikanische Einstellung

Es ist die Kamera Morells, die diese Szene als eine zentrale hervorhebt und die Veränderungen, die mit Christine vorgehen, erklärt. In dem Augenblick, als Fritz sie verlässt, begleitet ihn die Kamera erneut. Damit wird nicht nur eine Überbrückung von Distanz, wie beim Vater und Christine, sondern auch eine Entfernung der Figuren zueinander gezeigt. Immer wenn ein Wandel in der Beziehung der Figuren eintritt, nimmt folglich die Kamera dies durch eine Bewegung mit auf.

Als Christine am Schluss von Fritz' Tod erfährt, bleibt Morell fast nur in der Nahaufnahme von ihr, nur in seltenen Momenten geht er in die Totale, um so Christines Gefühlszustand und ihre Reaktion besonders herauszustellen. Gleichzeitig lässt er durch die Totalen abermals die Beziehungen zwischen den Figuren erkennen, die sich in ihrer Stellung im Raum spiegeln. Nachdem der Vorhang gefallen ist und Christine sich allein vor dem Vorhang auf der Bühne befindet, wechselt die Fernsehfassung zwischen Großaufnahme und Totale und fängt somit alles ein, was in diesem Augenblick wichtig ist: Mimik und Gestik kommen ebenso zur Geltung wie die Proxemik.

Die Kamera bleibt am Ende der Aufführung in der Totalen. Es wird kein Schnitt gesetzt und während das Licht im Saal wieder angeht, der Applaus einsetzt und die Darsteller sich verbeugen, so dass selbst noch die Reaktionen des Theaterpublikums auf die Vorstellung eingefangen werden, läuft der Abspann.

Bei allem Respekt, den Morell für die Inszenierung Thalheimers zeigt, bei aller „dienenden“, dokumentierenden Funktion, die dem Fernsehen zugesprochen wird: Die Fernsehfassung Morells geht doch weit über eine Dokumentation hinaus. Gerade aus einem Respekt gegenüber der Arbeit Thalheimers heraus unterstützt Morell kameraästhetisch die Intentionen der Hamburger Inszenierung und gelangt dabei zu einer eigenen (fernseh)ästhetischen Leistung.

Marthalers *Groundings*: Postdramatisches Theater und Fernsehen

Andrea Glowig, Christian Unverzagt

Unter der Regie von Hannes Rossacher entstand 2003 eine Fernsehadaption von Christoph Marthalers *Groundings – Eine Hoffnungsvariante*, die anlässlich des 40. Berliner Theatertreffens von 3sat, dem Schweizer Fernsehen und dem ZDFtheaterkanal produziert wurde. Das Stück war von Marthaler im selben Jahr am Schauspielhaus Zürich auf der Grundlage von Texten aus den unterschiedlichsten Bereichen entwickelt worden. Inspiriert durch Sitzungsprotokolle, Verträge, wirtschaftstheoretische Literatur, Romane und verschiedene andere Quellen waren die Texte „neu geschrieben oder ganz frei erfunden“ (Schauspielhaus Zürich 2003: 46) worden. *Groundings* thematisiert die zum damaligen Zeitpunkt aktuelle Swissair-Pleite – das sogenannte „Grounden“ des Unternehmens. Dahinter liegt jedoch die Absicht, das allgemeine Scheitern einer Gesellschaft und deren Ökonomie angesichts einer vorherrschenden „Ideologie der Gier“ (Ebd.: 44) künstlerisch darzustellen.

Musikalische Elemente bilden einen ebenso wichtigen Bestandteil der Bühneninszenierung wie gesprochene Textpassagen. Neben zahlreichen Gesangsdarbietungen oder mit Instrumentalmusik unterlegten Monologen gibt es darüber hinaus Abschnitte, in denen ganz auf sprachliche Äußerungen verzichtet wird. Durch das Fehlen eines gesprochenen oder gesungenen Textes findet der Kommunikationsprozess zwischen Darstellern und Publikum hier hauptsächlich durch mit Geräusch oder Instrumentalmusik unterstützte Gestik, Mimik und Proxemik statt.

Schon wegen des Fehlens des üblichen Dramentextes kommt Rossachers Fernsehadaption eine besondere Funktion zu, da das postdramatische *Groundings* durch sie erst ‘fixiert’ wurde. Das

audiovisuelle Medium Fernsehen hat es in diesem Fall ermöglicht, *Groundings* für eine spätere Rezeption in einer Weise zugänglich zu machen, wie es aufgrund der zahlreichen postdramatischen Elemente dieser Theaterinszenierung in einer schriftlichen dramatischen Vorlage so nicht möglich gewesen wäre.

Darüber hinaus ist die Fernsehfassung aber mehr als die bloße Fixierung einer transitorischen Bühneninszenierung: Durch bestimmte Kameraeinstellungen und Schnittabfolgen ist es Rossacher gelungen, die in der Bühnenfassung ausgeübte Kapitalismuskritik zu verstärken und an zentralen Stellen eigene Interpretationsansätze einzubringen. So beispielsweise in der Szene, in der ein sich im oberen Bereich der Bühne befindender Tresor mit der Aufschrift „Bankgeheimnis“ von den Darstellern angesungen wird. Der Tresor ist sowohl für die Schauspieler auf der Bühne als auch für das Publikum davor unerreichbar (Abb. 5). In der Fernsehfassung wird zu einer starken Aufsicht aus der Position des Tresors umgeschnitten, woraus sich für den Fernsehzuschauer eine ‘göttliche’ Perspektive auf die den Mammon anbetenden Kapitalisten ergibt (Abb. 6). Ein assoziativer Schnitt auf die mit auffälligem Schmuck versehenen Hände von Unternehmensleiterin Frau Margot in Detailaufnahme verstärkt – verglichen mit der Bühnenfassung – zusätzlich die im Stück dargestellte Kapitalismuskritik (Abb. 7).

290 Maubach: Theater im Fernsehen.



Abb. 5: Blick des Theaterpublikums



Abb. 6: Die göttliche Perspektive



Abb.: 7: Detailaufnahme

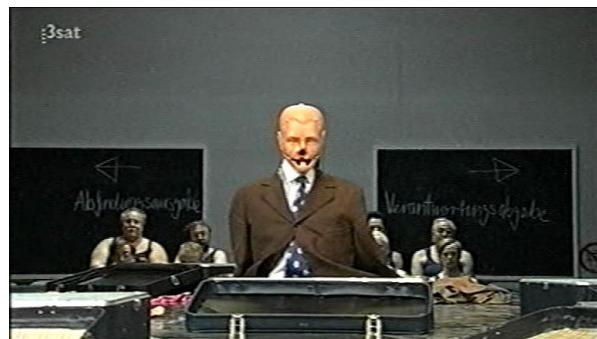


Abb. 8: Aufstieg des Kapitalismus?

Ein weiteres Beispiel für Rossachers interpretierende Kameraarbeit bezüglich der Kapitalismuskritik ist das Zeigen einer als Geschäftsmann gekleideten Erstehilfepuppe in einer Halbnahen, während die eigentlichen Geschäftsmänner sich (ihrer Berufskleidung entledigt) im hinteren Bühnenbereich befinden. Dieser wird während dieser Einstellung abgesenkt. Durch das starre Verharren der Kamera ohne jegliche Veränderung des Bildausschnitts ergibt sich für den Fernsehzuschauer jedoch der visuelle Eindruck, als bewege sich der vordere Bühnenabschnitt samt Puppe nach oben (Abb. 8). Der Fokus liegt hier auf dem Aufsteigen, nicht auf dem Absinken – dem Sieg des Kapitalismus?

Noch in einem anderen Aspekt der Adaption von Marthalers *Groundings* wird diese zu mehr als einer bloßen Dokumentation: Rossacher hat versucht, die Bezugnahme der Schauspieler auf die Aufführungssituation und die direkte Kommunikation mit dem Theaterpublikum auf die Fernsehinszenierung zu übertragen. Folgt man Erika Fischer-Lichtes Bestimmung solcher Aufführungsformen im Theater als 'Ereignis', (an welchem nicht nur die Künstler, sondern auch die Rezipienten beteiligt sind (Fischer-Lichte 2004: 19f.), so wird die Fernsehausstrahlung bzw. -aufzeichnung durch Rossacher in diesem Sinn als 'Ereignis' im Fernsehen inszeniert. Auch wenn eine Ko-Präsenz von Schauspielern und Fernsehzuschauern nicht gegeben ist, wird genau dies jedoch suggeriert:

Immer wieder wird durch selbstreferentielle Momente dem Fernsehzuschauer seine eigene Situation als Rezipient einer aufgezeichneten Theateraufführung bewusst gemacht. Ein technisches Mittel, wodurch dieser Effekt erreicht wird, ist das Einblenden von Untertiteln. Diese kommen während einer gemimten Talkshow zum Einsatz, in der erstmals ein längerer Dialog auf Schweizerdeutsch erfolgt, während alle Figuren im bisherigen Verlauf der Vorstellung fast ausschließlich Standarddeutsch (mit oder ohne Akzent) gesprochen haben. Diese Untertitelung (in Standarddeutsch) ist nicht in erster Linie als eine Verständnishilfe für Menschen ohne Kenntnisse des Schweizerdeutschen zu verstehen, sondern vielmehr als ein Stilmittel der Fernsehinszenierung. Dafür spricht unter anderem, dass die Untertitelung nicht konsequent fortgeführt wird. Diese Szene bleibt, trotz längerer Textpassagen auf Schweizerdeutsch in anderen Szenen, die einzige mit Untertiteln.

Dass die Darsteller während dieser Szene weder Blickkontakt mit der Kamera herstellen, noch durch verbale Äußerungen auf deren Anwesenheit (bzw. der des Fernsehpublikums) eingehen, wie man es von einer tatsächlichen Talkshow im Fernsehen erwarten würde, lässt sich dadurch erklären, dass in der Adaption kein bestimmtes Sendeformat (und die damit verbundene Sehgewohnheit) imitiert werden soll. Ein Einbeziehen der Kamera erfolgt nur zu dem Zweck, ein Bewusstsein für diese als Aufzeichnungsmedium zu etablieren.

So kommt es an anderen Stellen in diesem Sinn durchaus zur Interaktion der Schauspieler mit den Kameras: Die Akteure nehmen sie teilweise nur durch Blicke wahr (Abb. 9), nutzen sie aber auch als Mittel zur nonverbalen Kommunikation mit den Fernsehzuschauern. Diese ‘Kontaktaufnahmen’ finden beispielsweise statt, wenn ein Gesangbuch in die Kamera gehalten wird oder wenn Schauspielerin Karin Neuhäuser in einer an Nina Hagen erin-

nernden Aufmachung mit direktem Blick in die Kamera einen Appell an die Fernsehzuschauer richtet (Abb. 10). Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass diese ‘Interaktionen’ unerwartet stattfinden: Die Schauspieler fallen scheinbar aus ihrer Rolle heraus – für die Zuschauer kommt es zu Irritationen bzw. zu einem Bruch mit den Rezeptionsgewohnheiten.

Abgesehen von diesen visuellen Bezugnahmen auf die Fernsehrezipienten wird auch verbal von den Darstellern auf das Fernsehen eingegangen: Die Figur Herr Quadroni (die sowohl den Bühnen- als auch den Fernsehzuschauer als eine Art Moderator durch die Vorstellung führt) erwähnt in einer „Mitteilung an die Presse“ unter anderem die Anwesenheit der Kameraleute.



Abb. 9: Blick in die Kamera.



Abb. 10: Direkte Ansprache des Fernsehzuschauers.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Fernsehen ein wichtiges Medium zur Dokumentation postdramatischer Theaterproduktionen wie *Groundings* ist. Es bietet dem Fernsehregisseur aber zugleich auch die Möglichkeit, neue Akzente zu setzen und vorhandene

künstlerische Aussagen zu verstärken. Rossacher hat bei der Fernsehfassung von Marthalers *Groundings* diese Möglichkeiten hervorragend genutzt – ohne die dokumentarischen Funktionen des Fernsehens gegenüber dem postdramatischen Theater aufzugeben.

Nora verlässt das Theater. Rossacher adaptiert Ostermeier
Thomas Czirnich, Christian Trümper

Thomas Ostermeier hat 2002 Henrik Ibsens *Nora* mit seiner Inszenierung für die Schaubühne am Lehniner Platz in die heutige Upperclass-Gesellschaft transportiert. Er schrieb zum Teil die Dialoge in eine heutige Umgangssprache um und transformiert zudem das Puppenhaus in eine sterile Designerwohnung von heute. Vor allem aber wagt seine Nora, gespielt von Anne Tismer, mehr als den heute weniger Aufsehen erregenden Schritt, Mann und Kinder zu verlassen. Statt des symbolischen Türknallens hört man am Ende des Stücks das Knallen einer Pistole, da Nora ihren Mann erschießt.

Im Auftrag des ZDFtheaterkanals und ARTE schuf Hannes Rossacher, der vor allem als Regisseur für Musikvideos, unter anderem für *Queen* und *Falco*, tätig ist, eine Fernsehadaption der Inszenierung und nutzte dabei die Mittel des Fernsehens für seine Produktion. Zwar befindet man sich auf einer Bühne, gespielt wird aber ohne Publikum und es fällt kein Vorhang. Dem Fernsehzuschauer wird kein Theaterbesuch suggeriert, etwa indem die Kamera den Blick eines Theaterzuschauers durch eine starre Kamera aus dem Zuschauerraum imitiert. Zu Beginn wird der Zuschauer mit Überblendungen und langsamen Kamerafahrten filmisch in das Geschehen und die Umgebung eingeführt, ähnlich einem Vorspann einer TV-Serie oder eines Films. Im fortlaufenden Geschehen wechseln sich in Manier des unsichtbaren Schnitts Nah-

und Großaufnahmen mit Totale-Einstellungen ab und erzeugen so eine kohärente Fernsehästhetik. Dieser Fernsehästhetik entsprechend bestehen die Dialoge meist aus Schuss-Gegenschuss-einstellungen zwischen den jeweiligen Sprechern. Dabei verliert der Fernsehzuschauer durch die Kamera nicht den Blick für Details. Als Rank beispielsweise Nora begrüßt, wird seine sehr herzliche Begrüßung mit seiner Hand auf ihrem Hinterteil von der Kamera mit einer Detailaufnahme eingefangen. Der Austausch von Zärtlichkeiten deutet bereits auf ihr heimliches Verhältnis hin. Das Fernsehen lenkt den Blick auf die zentralen Bewegungen und hebt somit die bei Ostermeier sexualisierte Nora hervor.

Dass Nora im Puppenhaus eine Gefangene ist, wird vor allem in den Einstellungen deutlich, in denen sie allein im großen Bühnenraum ist. Angesichts der immer aussichtsloseren Versuche, die Fälschung des Schuldscheins zu verheimlichen, steht Nora verzweifelt in der Mitte der Wohnung. Die Kamera fährt in einer Sequenz um sie herum auf die Rückseite der Bühne und wieder zurück. Die Kreisbewegung von schräg oben hinein ins Haus zeigt die vier Seiten (die theatrale vierte Wand dazugezählt) und betont das Bild vom Puppenhaus, in das Nora wie eine Puppe hineingestellt wirkt. Folglich wird eine Film- und Fernsehästhetik angestrebt mit den typischen Eigenschaften von unsichtbarem Schnitt, den entsprechenden Kameraeinstellungen im Wechsel zwischen Totale und Detail. Damit erscheint die Welt der Helmers fast normal und idyllisch. Im Fortlaufen der Handlung bekommt der Zuschauer jedoch einen genaueren Einblick, da auch die Schattenseite der scheinbaren Idylle in der filmischen Ebene verankert ist.

Eine eruptive Entladung Noras und eine damit einhergehende kamera-ästhetische Entfesselung zeigt sich in Noras hypnotisch wirkender Tanzszene, in der sie einen Tanz vorführt, den sie später

auf einer Kostümparty präsentieren soll. Aus dieser harmlosen Generalprobe wird schnell ein Ausbruch aus ihrer inneren Angespanntheit. Sie steigert sich in eine Obsession und tanzt sich in Ekstase, bis sie zusammenbricht. Doch der Tanz ist nicht nur das Sinnbild ihrer labilen Psyche, sondern eine Raffung der bisherigen Handlung, denn diese steigert sich ähnlich wie ihr Tanz von anfänglicher Überschaubarkeit hin zu einer erdrückenden Ausweglosigkeit und der letztendlich unausweichlichen Eskalation. Der Tanz kann als Monolog ausgelegt werden. Nora wird hier dem Zuschauer als Sexualobjekt präsentiert. Sie versucht nicht nur, sich selbst physisch zu zerstören, sondern sie agiert auch aggressiv gegenüber Torvald. Indem sie ihn mit dem Lichtschwert regelrecht verprügelt, um ungestört weiter tanzen zu können, zeigt Nora bereits ihre Unzufriedenheit mit ihrem Leben und die Wut auf ihren Gatten. Hinzu kommt, dass der Tanz noch einmal das Puppenhafte an Nora unterstreicht. Mimik und Gestik, in diesem Fall ihre Armbewegungen und die Ausdruckslosigkeit in ihrem Gesicht, wirken marionettenhaft. Es ist demnach auch ein Ausbruch aus ihrer häuslichen Gefangenschaft. Dass diese entscheidende Szene so wirken kann, liegt vor allem an den filmischen Mitteln, die Rossacher dafür nutzt. Wie bereits erwähnt, kommt Rossacher aus der Musikvideoszene. Deren Ästhetik lässt er in die Darstellung des Tanzes einfließen. Schnelle, harte Schnitte, Slow-Motion-Elemente und ein ständiger Perspektivenwechsel untermalen die Wirkung von Noras Tanz.



Abb. 11 bis 14: Beispiele für unterschiedliche Einstellungen der Tanzszene.

Die Screenshots (Abb. 11-14) zeigen exemplarisch vier verschiedene Einstellungen der Tanzszene, die in harten Schnitten aneinander montiert wurden. Der Fernsehzuschauer wird hierbei geradezu überhäuft von Einstellungs- und Perspektivwechseln. So zeigt sich ihm erst eine Detailaufnahme von Noras Stiefel aus der Froschperspektive, dann ein Blick durch ein Detail des Aquariums auf Nora in der Totale. Anschließend sieht man Nora von vorne in der amerikanischen Einstellung, ehe auf die Halbtotale in der Vogelperspektive geschnitten wird. Rossacher platziert diese Schnitte binnen weniger Sekunden, was den Eindruck eines Musikvideos entsprechend unterstreicht.

Der Theaterzuschauer hat auf Anne Tismers orgiastischen Tanz eine gänzlich andere Sicht als der Fernsehzuschauer. Er sieht keine

Schnitte, keine Slow-Motion, ihm bleibt die Vogelperspektive verborgen und die Detaileinstellungen der Kamera. Zwar sind die Eindrücke von Besessenheit, Ausweglosigkeit und Erotik, die dieser Tanz vermittelt, bereits vorhanden, aber längst nicht so stark ausgeprägt wie für den Fernsehzuschauer. Hinzu kommt, dass die Musik (*Rockstar* von *N.E.R.D.*) zwar Teil der Theaterinszenierung ist, die Schnitte aber den Rhythmus des Songs und der Tanzbewegungen weiterhin unterstützen, sodass dem Fernsehzuschauer ein Zusammenspiel von Musik und Tanz mit Hilfe des Schnitts bewusst wird, während sich dem Theaterzuschauer lediglich ein Tanz zur Musik darbietet. Die Videoclipästhetik, die Rossacher hierfür nutzt, teilt mit der Theaterinszenierung nur die Quelle der Interpretation: Ein Tanz als Ausdruck von inneren Gefühlen ist zeitnah und durch Rossachers Videoclipästhetik vor allem auch glaubwürdig umgesetzt. Außerdem lassen sich, was eben erwähnte Einstellungs- und Schnitttechniken betrifft, Parallelen zu *Madonnas* Musikvideo *Die Another Day* zum gleichnamigen *James Bond*-Film ziehen, was ebenfalls ein Indiz dafür ist, dass der Zuschauer sich mehr und mehr in einem Rock- und Pop-Video befindet, statt in einem roten Sessel vor der Theaterbühne.

Besonders deutlich zeigt dies auch eine Kameraeinstellung, die dem Zuschauer einen Blick auf Torvald aus der Sicht Noras, über den Pistolenlauf blickend, suggeriert. Diese subjektive Kamera ist eine völlig untypische Einstellung, wenn man die Theaterinszenierung nur für das Fernsehen dokumentieren wollte. Hier wird sich stilistischer Mittel bedient, die man aus Krimiserien wie *Tatort* kennt. Weiter kreiert der Zusammenschnitt von Detailaufnahmen des blutenden Torvalds die Stimmung einer Actionszene, die also erst durch die Fernsehebene in dieser Form zur Geltung kommt.

Für den Medienwechsel nutzt Rossacher fernsehgenuine Ausdrucksmöglichkeiten wie die Videoclipästhetik oder den Krimi. Ob Krimiszene oder Musikvideo, das Medium Fernsehen verstärkt das theatrale Geschehen. Nach der Tötung Torvalds und der endgültigen „Emanzipation“ Noras wird diese von der Kamera hinter das Puppenhaus begleitet und es bietet sich dem Zuschauer damit erneut ein Einblick hinter die Bühne. Auch hier zeigt sich durch eine längere Kamerafahrt, dass es nicht nur Nora gelungen ist, aus ihrem Glaskäfig auszubrechen, sondern auch dem Stück selbst aus seiner bühnentheatralen Inszeniertheit, sprich: Rossacher verhilft der Theaterinszenierung Ostermeiers durch seine eigene Interpretation zu einem Ausbruch aus der bekannten Fernsehdokumentation von Theater. Damit wird deutlich, dass die Thematik des Stücks und die Entwicklung seiner Fernsehinszenierung keinesfalls Zufall, sondern ein in sich stimmiges Konstrukt sind.

Puchers Richard III. Hybridisierung bei Schönhofer Philip Hunger, Esra Matyar

Peter Schönhofer, der bereits auf eine langjährige Karriere als freier Regisseur bei zahlreichen öffentlich-rechtlichen Sendern zurückblicken kann, ist vor allem für seine Tätigkeit im Bereich der Aufzeichnung und Übertragung von Theater- und Operninszenierungen für das Fernsehen bekannt und hierfür bereits mehrfach ausgezeichnet worden. Mit *Richard III.* schafft er eine eigenwillige Hybridproduktion aus Theaterdokumentation und Fernsehproduktion. Stefan Puchers Shakespeare-Inszenierung am Schauspielhaus Zürich wurde unter seiner Fernsehregie im Haus der Berliner Festspiele für den ZDFtheaterkanal und 3sat adaptiert.

Trotz film- und fernsehtypischer Elemente wie Kameraschwenks, Zooms, Schnitten oder Überblendungen wird dem Zuschauer gleich zu Beginn der Eindruck vermittelt, einer Theaterdokumentation beizuwohnen. In einigen Einstellungen sieht man die Hinterköpfe des Publikums, man hört Husten, Räuspern und Lacher und der Zuschauer nimmt die Theaterbühne als Spielort deutlich wahr (Abb. 15).



Abb. 15: Dokumentation der Inszenierung vor Live-Publikum

Dennoch verwendet Schönhofer zusätzlich zahlreiche Kameratricks wie Verzerrungen, Doppelungen und Spiegelungen. Dies schafft eine besondere Atmosphäre sowie weitere Bedeutungsebenen, die nur vom Fernsehzuschauer wahrzunehmen sind. So wird zum Beispiel eine Großaufnahme von Richards Gesicht während eines Monologs über eine Totale der Bühne geblendet, wodurch die Intensität der Szene unterstrichen wird (Abb. 16). Und um den Zwiespalt der Figur der Anne, die einen Heiratsantrag von Richard, dem Mörder ihres Mannes, bekommt, hervorzuheben, wendet Schönhofer den Effekt der Doppelung an. Von zwei seitlichen Großaufnahmen ihres Profils gerahmt steht sie in der Mitte und hält ihren Monolog (Abb. 17).



Abb. 16: Überlagerung zweier Bilder



Abb. 17: Verdopplung

Mit Ausnahme dieser Trickelemente bleibt die Fernsehregie jedoch zunächst im Hintergrund. Das Fernsehen arbeitet hier noch überwiegend als dokumentierendes Medium. Doch das ändert sich mit einem Einschnitt innerhalb der Theaterinszenierung. Gegen Ende wird Richard wortwörtlich der Boden unter den Füßen weggezogen. Die Fassade seines Königreichs beginnt zu bröckeln,

seine Welt bricht zusammen. In diesem Moment beginnen „Statisten“ das Bühnenbild abzubauen (Abb. 18).



Abb. 18: Abbau der Kulisse

Diesen Einschnitt nutzt Schönhöfer, um die Fernsehregie in den Vordergrund treten zu lassen. Die Theaterdokumentation wird zum theatrale Fernseh-Spielfilm. Es handelt sich nun nicht mehr um die Dokumentation eines Theaterabends. Die Kamera befindet sich direkt auf der Bühne, das Publikum ist somit während der Aufzeichnung dieses letzten Teils nicht mehr anwesend. Die Fernsehproduktion setzt sich somit erkennbar aus mindestens zwei Aufzeichnungen zusammen, einer mit und einer ohne Publikum. Die Schlussszene macht die veränderten Möglichkeiten einer Theateradaption ohne Publikum besonders deutlich (Abb. 19):



Abb. 19: Screenshots der letzten Einstellung

Die Kamera bewegt sich von oben spiralförmig um Richmond, der gerade aus einem Traum erwacht, und richtet sich in einer verkanteten halbnahen Kameraeinstellung auf ihn aus. Die verkantete Kamera ist besonders wichtig, da die Sympathien in Stefan Puchers *Richard*-Inszenierung im Gegensatz zur Dramenvorlage anders verteilt sind. Richard wirkt trotz seiner Gräueltaten sympathisch, wie ein verschrobener Antiheld, und Richmond eher wie sein boshafter Widersacher. Ab dem Zeitpunkt seines ersten Auftrittens wird Richmond durch den aus zahlreichen Film- und Fernsehproduktionen bekannten Synchronsprecher Christian Brückner synchronisiert. Die Fernsehästhetik wird noch mehr unterstützt. Es wird ein übermächtiger Gegenspieler ähnlich einem Hollywoodbösewicht geschaffen. Kurz vor besagter Schlussszene erst wird dem Zuschauer vermittelt, dass Richard der wahre Bösewicht ist. Richmond wird also in diesem schrägen Kamerawinkel gezeigt, um zu unterstreichen, dass die Welt des Zuschauers aus ihren Angeln geraten ist. Durch die halbnahe Einstellung steht Richmond im unmittelbaren Dialog mit dem Fernsehzuschauer. Er spricht direkt in die Kamera und geht dabei auf das Fernseh-

publikum zu. Während die Kamera ihm folgt, löst sich die Verkantung auf und verschiebt sich auf die Horizontlinie des Zuschauers und rückt somit die Verhältnisse wieder zurecht. Als Richmond schließlich dem Publikum den Rücken kehrt, folgt ihm die Kamera zurück auf seinen Ausgangspunkt und schwenkt auf Richard. Damit endet die Fernsehproduktion recht untypisch für eine Theaterdokumentation: ohne Applaus, dafür wie ein Fernsehfilm mit einer weichen Abblende und dem Abspann.

Durch die Eingriffe Schönhofers in die Theaterinszenierung wird eine Hybridproduktion geschaffen, die es ermöglicht, dass die anfängliche Theaterdokumentation, mit dem typischen Blick auf die Bühne vor Publikum, einen subtilen Übergang zu einem Hybridprodukt aus Theater-, Film- und Fernsehelementen findet. Den Sehgewohnheiten des Fernsehzuschauers werden dabei einige Irritationen zugemutet. Hat dieser sich über weite Strecken dieser Fernsehfassung darauf eingestellt, der Dokumentation eines Theaterabends vor Publikum beizuhören, wird er schließlich mit Kameraeinstellungen konfrontiert, die eine Abwesenheit des Publikums signalisieren und zugleich neue fernsehgenuine Ausdrucksmöglichkeiten eröffnen. Aus einer zunächst distanzierten Dokumentation wird schlussendlich eine enge Verzahnung aus Theater-, Fernseh- und Spielfilmelementen.

Baal als Spielfilm von Uwe Janson

Isabel Alexandra Berg

Vulgär, narzisstisch und ablehnend wie in Bertolt Brechts radikalem Erstlingswerk, dem Drama *Baal*, angelegt, tritt der Protagonist in der aktuellen Inszenierung dieses Stücks für das Fernsehen auf. Die (Fernseh-)Produktion im Auftrag des ZDFtheaterkanals und ARTE von 2003/04 wagt eine provozierende Sicht auf das Innenleben des

jungen Dichters und Musikgenies Baal. Am 15. Februar 2004 hatte der Fernsehfilm im Berliner Ensemble, dem ehemaligen Brecht-Theater, Premiere, bevor er anschließend in die Kinos kam. Unter der Regie Uwe Jansons, der seit 1992 für seine Kino- und Fernsehproduktionen bekannt ist, bei welchen er als Regisseur, Autor und Produzent agiert und Literaturverfilmungen wie *Peer Gynt* (2007) und *Werther* (2008) geschaffen hat, wird Bertolt Brechts Stück im Bruch mit den bisherigen Inszenierungstraditionen realisiert. Dennoch gibt die Fernsehproduktion den dramatisch-theatralen Ursprung nicht vollständig auf. Janson kombiniert die Originaltexte der vier Fassungen von Brechts *Baal* mit Grunge und Punkrockmusik und arrangiert das Stück szenisch in der Gegenwart, im heutigen Berlin, und schafft so eine zeitgemäße Adaption. Die Erstausstrahlung im Fernsehen folgte am 29. März 2005 auf ARTE.

Anstößige sprachliche und physische Ausbrüche, die in unkontrollierbare Handlungen ohne Rücksicht auf Verluste umschlagen, werden für den Zuschauer mit der Kamera eingefangen und zeigen Baal als einen Menschen ohne Scham und Moral. Die hierbei völlig „schrankenlos“ wirkende und oftmals hektische Kameraführung verlangt vom Betrachter die ganze Aufmerksamkeit. Sie zwingt ihn, sich in die sich darin spiegelnden Emotionen Baals einzufühlen. Baal, gespielt von Matthias Schweighöfer, jagt dem Abenteuer und dem Wahnsinn hinterher, getrieben, um zu schockieren und um zu provozieren. Besonders seinen Liebschaften gegenüber ist der Baal Jansons feindlich eingestellt, er spielt mit ihren Gefühlen und demütigt sie, sobald er sie „satt“ hat. Die kurzweiligen Zärtlichkeiten mit den Frauen werden durch unberechenbare Gewaltakte zerstört, er stößt alles, was ihn berühren könnte, von sich und versetzt sich mit Alkohol in einen Rauschzustand. Am Ende geht Baal selbst zugrunde. Doch durch einfühlsame und lyrisch anmutende Gedanken und Gedichte

schafft es Baal, den Zuschauer für sich zu begeistern: „Seht euch den Himmel zwischen den Bäumen an, der jetzt dunkel wird. Ist das nichts?“ Baals Naturverbundenheit und seine seltenen Momente, in denen er fast eine tiefere Beziehung zu seinem Gefährten Ekart entwickelt, lassen an seiner vollkommenen Abgestumpftheit zum Leben und den Menschen zweifeln. Trotz seiner Arroganz, Gier und Gleichgültigkeit schlägt Baal den Betrachter durch seine charismatische Art immer wieder in den Bann, man fühlt sich von dieser starken Persönlichkeit gleichermaßen angezogen wie abgestoßen.

Bereits die Kameraführung zu Beginn dieser Dramenverfilmung verweist auf die für einen Theaterfilm ungewohnte Machart. Janson nutzt die Möglichkeiten des Mediums Film, indem er die verschiedensten Kunstformen vereint, er bedient sich bei Literatur, Musik und Malerei – hier in Form von Graffiti. So kann er Reales zeigen und versetzt das Gezeigte gleichzeitig durch die Vielfalt kreativer Mittel auf ein ganz neues Niveau. Jansons gelingt es, die Balance zwischen der literarischen Vorgabe und etwas Eigenständigem zu finden, er schafft es, das ästhetische Potential, was sich aus dem Aufeinandertreffen von Literatur und Film ergibt, zu realisieren. Janson übernimmt Baals „Kloakensprache“ (Ewen 1970: 78) aus der Brechtschen Vorlage und betont sie noch stärker, wenn er Schweighöfer sie in den Liedern benutzen lässt. So wird zum Beispiel „Orges Choral vom Abort“ mit Grunge untermalt.



Abb. 20: Baal wird bei einem Bühnenauftritt in einer Kneipe von begeisterten Bewundern zum Singen seiner Texte aufgefordert.

Mit den filmästhetischen Mitteln, mit Einstellungsgrößen, Perspektiven, Kamera- und Objektbewegungen, Bildkomposition, Beziehung zwischen Bild, Wort und Ton oder Montage, die Janson extensiv einsetzt, gelingt ihm eine neue Interpretation von *Baal*. Auffallend ist der häufige Wechsel bei den Einstellungsgrößen, gerade wenn es um die Charakterisierung der Personen geht. Es werden Nahaufnahmen, Großaufnahmen und Detailaufnahmen von der jeweils sprechenden Figur gezeigt, besonders beim Protagonisten Baal. Die Dauer der Einstellungen ist unterschiedlich, angepasst an die Situation und die Emotionen wechseln sie rasanter oder langsamer. Ein Beispiel dafür ist Baals Auftritt in der Kneipe. Als Reaktion auf die vorangegangene Erpressung durch den Besitzer der Bar randaliert Baal bei seinem Konzert auf der Bühne und uriniert ins Publikum. In dieser Szene wechseln Kameraeinstellungen und -perspektiven extrem schnell und sind in harten

Schnitten montiert, wobei der Rhythmus der Montage mit der Musik abgestimmt ist, die immer lauter und aggressiver wird. Im Vergleich dazu haben wir am Ende des Films, wenn Baal stirbt, lange Einstellungen. Wenn trotz der langen Einstellungen die Kamera unruhig bleibt, verhindert dies den Eindruck von einem versöhnlichen Tode.

Damit sich der Zuschauer dennoch orientieren kann, bedient sich der Regisseur zu Beginn eines neuen Handlungsstranges und bei einem neuen Schauplatz des Geschehens bei den Einstellungsgrößen vor allem der Totalen, Halbtotalen und bisweilen der Halbnahaufnahme, so dass für den Zuschauer die Übersichtlichkeit nicht verloren geht. Dies greift durchaus Konventionen des Theaterfilms auf. Die Sehgewohnheiten werden also bedient, aber immer wieder auch gestört: Nicht nur bei den Kameraeinstellungen gibt es oft grobe Sprünge; auch inhaltlich, in Bezug auf das Gesprochene, ist die Konzentration des Zuschauers gefordert. Die Szenen, in welchen Baal in seine Gedanken versunken zu sein scheint, brechen den Handlungsfluss auf. Ganz unvermittelt beginnt das Voice-over, der Monolog von Baals Gedanken, bevor die neue Szene mit ihrer dazugehörigen Kameraeinstellung gezeigt wird. Der vorgezogene Wechsel der Tonspur wirkt verwirrend, genau wie auch Baal auf den Zuschauer wirkt. „Baal drückt sich oft auch dann in lyrischer Sprache aus, wenn er nicht dichtet. Er will gar nicht verstanden werden und Dialoge im klassischen Sinne führen“ (Lang 2005: 314). Auch Janson geht keinen Dialog mit dem Zuschauer ein. Er zwingt ihm seine anfänglich willkürlich wirkende, kontrastreiche Aufeinanderfolge von Bild und Ton in der Montage auf. Janson arbeitet während des ganzen Films mit der Parallelmontage, bei der zwischen mehreren Handlungslinien hin- und hergeschnitten wird. Das ist eine ästhetische Auffälligkeit, die auf den losen, diskontinuierlichen Ablauf des Geschehens in der dramatischen

Vorlage von Brecht verweist und mit den Medien Film und Fernsehen in dieser Weise visuell hervorragend umgesetzt werden kann. Ein weiteres immer wieder gebrauchtes Mittel, mit dem Janson die (Fern-)Sehgewohnheit angreift, ist der Perspektivwechsel der Kamera. Mit extremer Aufsicht oder Untersicht wird das Fernsehpublikum im Allgemeinen nur selten konfrontiert. So blicken wir in Baals Sterbeszene auf ihn herab wie auf ein minderwertiges Subjekt. Oft wird auch die Handkamera verwendet, die zur subjektiven Kamera umschwenkt, welche eine gewollt wackelige Aufzeichnung zeigt. So kann Janson quasi aus Baals Sicht filmen, den Eindruck von subjektiver Kamera vermitteln, um so den Zuschauer an Baals Blick teilhaben zu lassen, so dass er sich mit Baal identifizieren kann und muss. Besonders wenn Baal aufgewühlt ist, nutzt Janson diese Kameraästhetik. Auch die High-Key-Beleuchtung, deren Künstlichkeit bisweilen markiert wird, kann der durchweg bedrückenden Grundstimmung nicht entgegenwirken, sie unterstreicht vielmehr Baals Präsenz in ihrer Gegensätzlichkeit zur sozialen Umwelt und lässt den Betrachter noch verstörter zurück, weil jegliche Zuordnung Baals zu einem Muster fehlschlägt.

Wort, Bild und Ton werden bei Janson provokant und fast schon surreal zusammengestellt, „denn für nichts hat Baal, hat Brecht, hat Janson (hat das Theater) größere Verachtung als für die Wirklichkeit“ (Decker 2004). So kann auch der Zuschauer von Jansons Verfilmung keine einfache Abbildung von Wirklichkeit vorfinden, Verweise auf die Gegenwart bleiben trotzdem und aktualisieren den dramatischen Stoff. Baal wird zum Zeitgenossen und das Stück darüber einem jüngeren Publikum nahegebracht. (Die Kampfszene mit den imaginären Lichtschwertern zwischen Baal und Ekart steht hier exemplarisch für den Bezug zur heutigen Zeit.)

Mit filmischen Mitteln ist es Janson bei seiner Adaption gelungen, die Energie und Dynamik des Erstlingswerks Brechts, das für die Bühne gedacht war, für den Bildschirm und die Leinwand einzufangen und Brecht, was zu hoffen steht, einer neuen Generation durch die Verwandlung eines Dichter-Protagonisten zu einem Grunge-Musiker zugänglich zu machen.

Literaturverzeichnis

Becker, Stephan. (1990). Die Quittung gibt die Einschaltziffer... „Theater im Fernsehen“ im Spiegel der Selbstdarstellungen der öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten. In Peter Seibert (Hg.). „... *Und heute ins Theater?*“ *Fernsehtheater in der Diskussion (1953-1989)*. Arbeitshefte Bildschirmmedien 23, 8-32.

Bogdal, Klaus-Michael & Clemens Kammler. 2010. Dramen-didaktik. In Klaus-Michael Bogdal & Hermann Korte (Hg.). *Grundzüge der Literaturdidaktik*. 5. Aufl. München: dtv, 177-189.

Decker, Kerstin. 2004. *Mehr als Punk. Die Entdeckung des Filmtheaters: Matthias Schweighöfer versucht sich als „Baal“*. <http://www.tagesspiegel.de/medien/mehr-als-punk/503306.html> (12.03.2012).

Ewen, Frederic. 1970. *Bertolt Brecht. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*. Hamburg: Claassen.

Fischer-Lichte, Erika. 2004. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Lang, Joachim. 2005. *Episches Theater als Film. Bühnenstücke Bertolt Brechts in den audiovisuellen Medien*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Paech, Joachim. 2000. Vom Feuilletonroman zum Fernsehspiel. In Brackert, Helmut & Jörn Stückrath (Hg.). *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*. 6. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 360-374.

Rischbieter, Henning. 1973. Theater im Fernsehen – Fernsehen contra Theater? In *Theater heute* 9, 20-23.

Schauspielhaus Zürich (Hg.). 2003. Programmheft zur Uraufführung von Christoph Marthaler „Groundings, eine Hoffnungsvariante“.

Seibert, Peter. 1991. Fernsehbearbeitungen. Aspekte zu einem Typus von „Theater im Fernsehen“. In *Bausteine II*. Hg. von Helmut Kreuzer und Helmut Schanze [= Arbeitsheft Bildschirmmedien 30], Siegen 1991, 63-66.

Seibert, Peter. 1994. Wiederholungen von Theatersendungen im Fernsehen – immer nur dieselbe Leier? Anmerkungen zu einem unansehnlichen Programmelement. In *Beiträge zur Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien* [Arbeitshefte Bildschirmmedien 50], Siegen 1994 77-88.

Seibert, Peter & Sandra Nuy. 1997. „In bunten Bildern wenig Klarheit?“ Faust im Fernsehen. In *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 27: 105, 125-136.

Seibert, Peter & Jürgen Kühnel. 2000. Theater im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland. Zur Geschichte der Präsentationstypen theatrale Formen. Abschlussbericht. In *Arbeitshefte Bildschirmmedien* 79: Gesamtschule Siegen, 121 - 145.

Seibert, Peter. 2004. „Fernsehen – Ruhmeshalle fürs Theater“. Fernsehen als Gedächtnismedium des Theaters. In Franziska Sick & Beate Ochsner (Hg.). *Medium und Gedächtnis. Von der Überbietung der Grenze(n)*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 173 - 194.

Walser, Martin & Günter Rohrbach. 1973. Martin Walser und Günter Rohrbach debattieren: Was ist demokratischer und öffentlicher, Fernsehen oder Theater? In *Theater heute* 9, 27-31.

Der Autor lebt!
Über den Alltag des Literaturredakteurs und
-reporters

Alexander Wasner

„Biblia“ heißt Bücher – es waren also im Wortsinn biblische Zeiten im Fernsehen: Das *Literarische Quartett* von Marcel Reich-Ranicki, ausgestrahlt von 1988 bis 2001. Die Sendung gilt auch zehn Jahre nach ihrem Ende immer noch als legendärer Höhepunkt der Literaturvermittlung im Fernsehen. – Kann sein, dass der Nimbus des Mediums sich seitdem in Verlagskreisen gehalten hat, vielleicht ist es auch ganz einfach die vom Medium selbst aus guten Gründen nie bestrittene (und mittlerweile durch die verstärkte Internetnutzung immer mehr bloße Behauptung werdende) Einordnung des Fernsehens als Massenmedium, die unter Verlagsleuten Wunderdinge vom Fernsehen erwarten lässt. Neulich fand in Mainz das Jahrestreffen der Verlagspressesprecher statt, mehrere Fernseh- und Literaturredakteure wurden zu einem Treffen „auf Augenhöhe“ eingeladen – man kann länger darüber rätseln, wer sich von beiden warum in welche Richtung auf Augenhöhe begeben muss und auf welchem Niveau das ganze passiert. Pressesprecher erzählten, wie stark ihre Geschäftsleitung den Auftritt im Fernsehen sucht. Egal in welcher Sendung – Talkshow, Literatursendung, Nachrichten, Unterhaltungsshow, Kindersendung: Ein Buch, das im Fernsehen auftaucht, so hieß es, habe es in den Augen der Geschäftsleitung geschafft. Es scheint keine Enttäuschung zu sein, zumindest keine zur Folge zu haben, dass der Auftritt in den seltensten Fällen wirklich Einfluss auf die Verkaufszahlen hat – lieber sucht man Gründe, warum die konkrete Sendung verpufft ist, als das man den Status und die Wirkkraft eines Massenmediums in Frage stellt. In einer Kaffeepause erzählte dann ein ungenannt bleiben wollender Pressesprecher, was im Verlag geschieht: Wenn *Literatur im Foyer* anruft, *Kulturzeit* oder *Druckfrisch* oder was auch immer, selbst kleinste Regionalmagazine – dann ist das für den Verlagsvertrieb ein Grund, damit über Buchhandlungen in die Werbung zu gehen.

Es werden anschließend Bücher zum Verkauf angeboten - und das ist mittlerweile schon viel wert.

Ich bin Redakteur der Fernsehsendung *Literatur im Foyer* im *Südwestrundfunk*. Außerdem erstelle ich für Kulturmagazine mehr oder weniger häufig Literatur-Kurzberichte. Wir haben bei *Literatur im Foyer* donnerstags kurz vor Mitternacht eine halbe Stunde Sendezeit. Die Moderatorinnen Thea Dorn und Felicitas von Lovenberg befragen in dieser halben Stunde Autoren zu ihren neuen Büchern. Bevor Felicitas von Lovenberg in Mainz 2008 die Sendung übernahm, war an dieser Stelle der Literaturkritiker und SWR-Redakteur Martin Lüdke, der der Sendung den seit 14 Jahren provisorischen Titel gab. Damals hat man sich aus der Sperrigkeit des Vorhabens (nämlich Bücher ins Fernsehen zu bringen) so wenig gemacht wie aus der merkwürdigen Konstruktion der Sendung: Autoren treffen Kritiker – das hemmt beide Seiten gleichermaßen. Die Zeit, in der ich mit ihm die Sendung betreute, genoss ich aus der Perspektive des Partisanen – wir jubelten dem Fernsehen die Literatur regelrecht unter. Nur so waren die beiden Alpha-Medien zu vereinbaren, dachte ich. Wenn schon Literatur, dann richtig und dann muss das Fernsehen sich in Dienst nehmen lassen. Hochkultur ist im Fernsehen traditionell eine Form von Subkultur. Zu Martin Lüdkes 65. Geburtstag habe ich ein Buch herausgegeben. Der Melvilles Bartleby und seinem Satz „I would prefer not to“ abgeschaute Titel: *Ich möchte lieber doch* zeugte von der parsival-esken Unbekümmertheit wie der störrischen Anpassungsverweigerung, mit der derjenige antreten muss, der Literatur ins Fernsehen bringen will. Für das Buch haben sehr honorige und fernseherfahrene Autoren, Kritiker und Theroretiker Essays und Geschichten geschrieben, ohne sich im mindesten darum zu kümmern, dass die Sendung und erst recht das Buch eine recht geringe Marktdurchdringung hat. Deshalb beschreibe ich, bevor ich zu Erfahrungen mit Schriftstellern komme, welche Sätze dieser

Festschrift heute noch besonders aufschluss- und trostreich für mich in der praktischen Arbeit sind.

1.

Martina Zöllner (mittlerweile Hauptabteilungsleiterin für Kultur im SWR-Fernsehen) sagt in ihrem Aufsatz unter dem Titel: „Muss man halt machen“, dass 60.000 bis 100.000 Zuschauer (so viele hat man um Mitternacht im deutschen Südwesten) für einen Fernsehmacher extrem enttäuschend sind (Gottschalk hatte in seiner letzten *Wetten, dass*-Sendung 15 Millionen), aber in einem Fußballstadion sei das trotzdem eine beeindruckende Masse. Um die mit literarischen Gesprächen zu erreichen, müssten einem nicht nur alle Mittel, sondern es müsste auch jedes Medium recht sein. Fernsehen muss man machen, wenn man für die Literatur etwas erreichen will. Das Fernsehen muss das nicht mögen, es profitiert trotzdem erheblich vom Dignitätstransfer, davon, dass vom würdevollen Glanz der Literatur etwas ins triste Dunkel der Massenunterhaltung abstrahlt.

2.

Meike Fessmann berichtet von der Eigendynamik, die die Aufzeichnung einer Gesprächssendung über Literatur entwickelt: „Die strengen Laborbedingungen des Fernsehens sind dabei nicht einmal hinderlich, im Gegenteil. Wann gibt es das sonst, dass eine Gruppe von Menschen, frei von jeder Störung konzentriert zusammensitzt. Keiner geht ans Telefon, keiner kocht Kaffee oder rennt mal schnell zur Toilette. Gebannt sitzen alle auf ihren Plätzen, jeder gibt sich Mühe.“ – Es ist, glaube ich, noch nicht so sehr untersucht worden, was mit der allmählichen Verfertigung literaturkritischer Gedanken beim öffentlichen oder von Kameras aufgezeichneten Reden geschieht. Ich gestehe freimütig: Wenn ich selbst Interviews führe, nutze ich den Effekt, dass der Gespräch-

spartner, der Schriftsteller, nicht wegläufen kann. Ich habe das Gefühl, auch der Autor schätzt es, ungeteilte Aufmerksamkeit zu bekommen und einen wenigstens halbwegs eingelesenen Gesprächspartner zu haben. Da wird Fernsehproduktion zu so etwas wie einem Genuss und einem Fachgespräch – nicht immer zur Freude des Zuschauers, befürchte ich.

3.

Der nicht nur in Sachen Proust hochbelesene Frankfurter Rechtsanwalt **Rüdiger Volhard** meinte in der erwähnten Festschrift, jedes nicht geäußerte Lob über Bücher sei ihm eine Erleichterung, denn für die Leute, die nicht literarisch arbeiten, sei die Zeit bemessen, sich mit Büchern zu beschäftigen, er wolle sowieso, dass viel weniger Bücher gelobt werden.

4.

Der Mannheimer Germanist **Jochen Hörisch** schrieb, Fernsehen und Literatur können sich nicht verstehen, „Fernsehen ist schlechthin das andere der Literatur“. Sendungen wie das *Literarische Quartett* (oder aber auch *Literatur im Foyer* oder *Druckfrisch*) leben nicht wegen, sondern trotz des Gegenstandes, werden geschaut, obwohl es um Literatur geht, sie leben wegen der Emotionen der Protagonisten, wegen des Unterhaltungswerts, sie leben wegen der Geschichten, die sie erzählen – um Sigrid Löfflers Streit mit Reich-Ranicki etwa oder Walsers Kämpfe – das alles ist erheblich aufmerksamkeitserregender als die jeweils aktuelle literarische Produktion. Dass Literaturkritik im Fernsehen nicht selten die „Verachtung der Literatur durch das Fernsehen“ betreibt – und dabei auch noch den „Restbeständen des Bildungsbürgertums“ ein gutes Gewissen macht – das beobachtet Hörisch.

5.

Zeit-Redakteur und Ex-ZDF-„Vorleser“ **Ijoma Mangold** berichtet, wie gerne er es erreichen würde, mit 240 Zeilen geschriebener und mühsam erarbeiteter Kritik genauso viel Resonanz zu bekommen wie mit 4 Minuten Fernsehauftritt in der *Kulturzeit* – für die es aber mangels Redezeit gereicht hätte, vom Roman die ersten paar Seiten zu lesen. „Es ist interessant, was das Medium mit so etwas wie Literaturkritik macht. Eine Verlagerung von der Seele zum Leib“ – womit Mangold ganz praktisch meint, dass Körperhaltung und Mienenspiel erheblich an Bedeutung gewinnen. In der Zeitung werden Emotionen in Argumente übersetzt. Fernsehen saugt aus jedem Kritiker sein persönliches Höchstmaß an Zustimmung und Ablehnung. An anderem hat es kein Interesse.

6.

Frank Hertweck, Leitender Redakteur von *Literatur im Foyer*, weist auf die manchmal vergessene Selbstverständlichkeit hin, dass man im Fernsehen Fernsehen schaut und kein Buch liest oder sonst etwas – Fernsehen lässt sich nur schwer in Dienst nehmen, es versagt, wenn es das authentische Erlebnis durch die reine Beschreibung eines Buches ersetzt.

7.

Die Literaturkritikerin **Verena Auffermann** stellt kurz und bündig den wenig offenkundigen Offenbarungseid des Fernsehens vor den Möglichkeiten der Literatur fest: Immer „wenn es interessant werden könnte, ist die professionelle Fragestellung im Fernsehen zuende“.

Weil das aber alles so ist, will ich ein paar zu diesen Merksätzen passende Geschichten erzählen aus der täglichen Arbeit nicht des *Literatur im Foyer*-Redakteurs, sondern des Reporters, der Schriftsteller und neue Bücher vorstellen will. Im Lauf der Zeit habe ich ca. 100 Autoren getroffen zum Filmporträt. Ich war mit Sten Nadolny im Zug in der Eifel unterwegs, mit Imre Kertesz in einem Eifel-Kloster, mit Josef Haslinger bei den Kanälen Wiens und mit Friederike Mayröcker dort im Café, mit Harald Martenstein auf der Berlinale, mit Rafik Schami syrisch Essen, mit Katharina Hacker in Tel Aviv und Jericho. In Bodo Kirchhoffs Schreisessel mit Blick auf die Frankfurter Skyline durfte ich sitzen, war bei Arno Geiger auf dem Dachboden und habe mit Daniel Kehlmann den Botanischen Garten von Mainz vermessen. Michael Köhlmeier hat mir die besten Schnitzel im Vorarlberg gezeigt, Uwe Timms Schreibtisch habe ich auf die Spuren seines Werks hin untersucht. Wahrscheinlich gehöre ich einer kleinen Gruppe an, die die Namen der Autoren so spannend findet wie die Orte ... Mir jedenfalls ist es eine nette Vorstellung.

Zu 2.

Die Lyrikerin Monika Rinck schlug vor: Nicht bei ihr zuhause das Interview zu machen, sondern im Botanischen Museum in Berlin-Dahlem. Ich mache eine Vorbesichtigung. Es sieht stark nach

Raumschiff Orion aus, nur ins Florale übersetzt – große Blütennachbildungen, statt Schaukästen eine Wand vergrößerter Bienenwaben aus Kunststoff mit Exponaten darin. Vielleicht sollte man Fotos veröffentlichen: Raumschiff Orion, neue Folge, zu Gast im Paradies. Ich weiß, dieser Ort passt zu den ganzen in einer virtuellen Botanisiertröhre im Internet abgelegten wundersamen Wortschöpfungen von Monika Rincks Begriffsstudio (www.Begriffs-studio.de) . Aber wie setzt man das um? Als Videoclip? Aber dann ist der Film reine Form. Gute Bilder machen viele. Wie bekommt man Bilder, die einen Assoziationsraum für den Zuschauer lassen, vergleichbar dem, den die Gedichte Monika Rincks schaffen? Wie kann man die faszinierend-sperrige Begriffsarbeit Monika Rincks in Bilder einfangen, welche Schnittmenge gibt es zwischen Ort, Dichterin und Werk? Die Dichterin schlägt als Hintergrund des Lyrikvideos eine kleine künstliche Landschaft aus den sechziger Jahren vor, an der eigentlich erklärt werden soll, wie das Ufergebiet am Teich in Zonen aufgeteilt ist, dass aber seit den sechziger Jahren stilistisch hoffnungslos veraltet ist. Matthias Schellenberg kommt dann an, mit einer halbprofessionellen Mini-DV-Kamera (hinterher erfahre ich von ihm, wie er sie aufgemotzt hat, sieht man als Laie nicht). Ihm fällt der glatte Boden auf und er schaut nach einem Schreibtischstuhl, auf dem er sich vom Assistenten durch die Gegend schieben lassen kann. In der Zwischenzeit fange ich an, mich in der Nähe einer einen Meter großen künstlichen Seerosenblüte mit Monika Rinck zu unterhalten. Wir sprechen das Interview ab – und ich verstehe, dass ich nicht mal genug verstanden habe, um auch nur ansatzweise adäquate Fragen zu stellen. Ganz zwischendrin merke ich, dass Matthias, ohne zu fragen, einfach mit dem Dreh angefangen hat und auf seinem alten Schreibtischstuhl um uns herum rollt... und ich erweitere die mir erteilte Nachhilfestunde zu einem wie aus dem Nichts entstehenden Interview. Die Arbeit verlässt den Boden der Routine. Reporter,

Dichter, Kameramann arbeiten zu dritt an einem Projekt. Hans Joachim Friedrichs würde sich im Grabe herumdrehen und sein Credo, man dürfe sich mit nichts gemein machen, auch nicht mit einer guten Sache – das würde er wahrscheinlich mit einem Megaphon auf mich einbrüllen. Trotzdem: Mir ist die persönliche Möglichkeit, etwas über Literatur zu erzählen wichtiger als die schnöde Integrität. Der größte Gewinn ist ein persönlicher: Das Schöne an Gesprächen vor laufender Kamera ist die große Konzentration. Wenn die Kamera läuft, verzettelt man sich nicht. Und da, zumindest da, so erlebe ich es: ist Fernsehen ein beträchtlicher Gewinn für die literarische Arbeit in Deutschland.

Zu 3.

Fernsehen verlangt Menschen, von denen es dann einfache Dinge erzählen kann. Nur sollen die immer derselben fernsehkompatiblen Dramaturgie folgen, und das heißt: Auch wenn jemand ein Bier aus dem Kühlschrank holt, will er anschließend immer noch verstehen, was im Fernsehen läuft. Fernsehen soll, verlangen seine Redakteure, barrierefrei sein. Ich kenne einen Reporter, der das ausgenutzt hat und seiner Redaktion zweimal denselben Filmtext zu unterschiedlichen Filmen verkauft hat: Einmal als Geschichte eines Schornsteinfegers und einmal als die eines Bananenreifers (merkwürdiger Beruf). Die Bilder waren natürlich andere, aber der Text war voll von identischen Plättitüden wie: „Alles was er kann, hat er sich selbst beigebracht.“ Und „Jeden Morgen verlässt er in aller Frühe sein Haus“. Fernsehen ist textlich meistens ein ziemliches Nullmedium. Nehmen wir an, rein hypothetisch, Literatur sei das nicht. Wie macht man dann Fernsehen über Schriftsteller? Fernsehen ist trotz seiner Inhaltsleere voller tyrannischer Ansprüche. Es müssen also die Schriftsteller selbst auftreten. Die aber haben sich eigentlich kunstfertig hinter ihren Helden und Erzählern verschanzt,

um aus sicherer Distanz Dinge zu sagen, die sie sich sonst nicht trauen. Unsere Mediengesellschaft duldet so ein Versteckspiel nicht: Wir wollen – und ähneln damit auch beim Kulturkonsum den Rezeptionswünschen von Yellow Press-Lesern und Pornokonsumenten – durchs Schlüsselloch schauen, wollen hinter Kulissen blicken. Der verstehende Blick hinter die Kulissen aber ist per definitionem nur denen möglich, die dort auch arbeiten. Allen anderen verwandelt sich die authentische Atmosphäre sofort nur in Kulissen, vielleicht malerisch – aber inszeniert. Für alle, die im Fernsehen erzählt bekommen, was angeblich hinter den Kulissen passiert, gilt: Hier geht das Schauspiel weiter, halt nur hinter den Kulissen.

Zu 6.

Redakteure (und manchmal erschreckenderweise sogar die Schriftsteller selbst), weil sie Fernsehen nicht als reine Kulissenschieberei begreifen wollen, verlangen gerne: Kannst Du nicht den Autor zeigen, wie er wirklich lebt und arbeitet? Manchmal ist das Privathaus vielleicht der richtige Ort, wenn es etwa um die an der Wand hängenden Entwurfsskizzen von Thomas Lehr geht oder das mit werkimmantenen Symbolen vom Marxkopf bis zum Familienbild ausstaffierte Büro Uwe Timms oder die gigantischen Skulptur gewordenen Papierhalden von Friederike Mayröcker. Oft aber ist der Ort, an dem Literatur entsteht, auch einer, an dem sie sich verbirgt. Und dann weiß man nach dem Fernsehbericht nichts über den Schriftsteller, außer, dass er für's Fernsehen aufgeräumt hat.

Bei Walser ist das Private immer ziemlich öffentlich, also lädt er nachhause in sein freistehendes Einfamilienhaus aus den sechziger Jahren am Ufer des Bodensees ein. Martin Walser hat eine Bedingung genannt: Er gibt ein Interview, aber es soll 5-6 Minuten ungeschnitten gesendet werden, beim *Tod eines Kritikers* habe er

da schlechte Erfahrungen mit den Schnittkünsten meiner Kollegen gemacht. Das neue Buch heißt *Der Augenblick der Liebe*. Im Buch geht es um einen Ehebruch. Frau Walser hat für's Team Pflaumenkuchen gebacken. Der Autor und ich sitzen auf der stark abschüssigen Wiese vor seinem Haus, ich eher jüngerhaft unterhalb, dem Bodensee zu, er oberhalb, seinem Haus zu. Neben uns violette Sommerblumen, um uns kreist eine die unruhigen Wackelbewegungen ausgleichende Steadycam. Mehrere Tage habe ich die Fragen gebaut, in Reihenfolge gebracht, mir überlegt, aus welchen Fragen und Antworten unausweichlich auch ein bisschen was von der Handlung des Romans erzählt wird ... und dann sitze ich vor ihm und habe eine völlig andere Idee. Ich frage ihn, ob er eigentlich selbst gerne Hauptfigur in seinen Büchern wäre, weil die von ihrem Autor regelmäßig in Situationen geschickt werden, in denen es schwer fällt, souverän auszusehen. Walser schweigt, vielleicht hat er ein schlechtes Gewissen seinen Zürns, Gerns, Finks gegenüber. Angesprochen worden bin ich nie auf die Frage, nur auf die Sitzordnung beim Interview und auf Walsers Inneneinrichtung. Bücher im Fernsehen – da prallen, man merkt es im Alltagsbetrieb andauernd – zwei lineare Systeme aufeinander, Sendung wie Buch beginnen im Wesentlichen vorne und enden hinten, vor kurzem hörte es sich noch ziemlich sinnfrei an, wenn man davon sprach, jetzt aber, wo wir alle surfen und springen und verlinken, merken wir: Es ist atemberaubend stur, dass etwas vom Anfang zum Ende führt – und so laufen Fernsehen und Literatur wie zwei langsam sterbende Dinosaurier nebeneinander her, ohne sich je wirklich zu begegnen. Es sind halt doch bloß zwei Medien mit (hoffentlich) An- und (sicher reichlich) Widerspruch.

Zu 6.

Katja Lange-Müller hat wieder mal keine Zeit. Sie ist sowieso im Stress. Und jetzt auch noch der Deutsche Buchpreis und sie als eine der zwei wichtigsten Kandidatinnen auf der Shortlist. (Jetzt würde ich gerne berlinern können) Ja wissn Se, ick muss am Samstach die Bulgaren bekochn, da mach ick Forelle mit Bohnen, und das geht vor, Buchpreis hin oder her. Zum Dreh ist sie erst bereit, als ich sage: Okay, wir kommen mit einkaufen, fahren Ihnen die Sachen in die Wohnung und machen das Interview, während sie kochen. Najaaaaaa Das geht natürlich auch nich, filmen lass ick mir nur im Wohnzimmer und da koch ick ja nu nich. Als wir um zehn Uhr morgens ankommen, hat sie sich für die Kamera echt in Schale geworfen, alle zwei Minuten klingelt das Telefon, weil ihr Roman plötzlich als sehr wichtig gilt – Punkt zehn kam er auf die Shortlist zum Buchpreis (d. h. die ersten zwei Auflagen sind sicher bald verkauft), ich war zwei nach zehn da, weil man mir einen Tipp im Vorfeld gegeben hatte. Aber das Einkaufen lässt sich Katja Lange-Müller nicht nehmen. Das Ergebnis: Sie läuft schick angezogen wie für die Oper zum Supermarkt, zieht ihren von Forellen und Bohnen überquellenden Trolley vor laufender Kamera brav über den Zebrastreifen und sitzt anschließend in der guten Stube, immer noch bestens gekleidet am guten Esstisch vor einem Berg Schnippelbohnen, den sie, als wäre es eine Kunstperformance, für ihre bulgarischen Freunde zubereitet. Dabei spricht sie über Heiner Müller und Berlin in den 80er Jahren. Aber nie spricht sie über Bohnen. Nicht wenige abnehmende Redakteure würden hier von Text Bild-Schere sprechen. Der Film wird bei der Buchpreisverleihung im Römer vor dem versammelten Literaturbetrieb gezeigt ... Und jeder weiß: Es ist so passiert. Da ist nichts gestellt. Das einzige, aber das war heimlich und ich darf es eigentlich auch hier nicht

erzählen, war, dass direkt neben dem Bildausschnitt, da wo die Kamera nicht mehr hinkam, eine Zigarette in einem Aschenbecher glomm und Katja Lange-Müller sagte, die dürfen wir nicht aufnehmen, weil sie gerade nicht öffentlich rauchen wolle.

Zu 7.

Was kann man tun, um wenigstens den Anspruch aufrechtzuerhalten, dass es ein Leben hinter den Kulissen gibt? Rainald Goetz' *Abfall für alle*, das Buch zum Internettagebuch, Rainald Goetz' Medienkompetenz fiel spätestens beim Bachmann-Wettbewerb 1983 auf, als er sich zu Beginn seiner Lesung im Angesicht von Jury, Publikum und Kameras die Stirn mit einer Rasierklinge aufschlitzte. Er las seinen Text: „Es muss doch bluten, lebendiges, echtes Blut muss fließen“ – und es floss lebendiges, echtes Blut von Rainald Goetz. Der Aufreger von Klagenfurt. Anschließend hat Goetz sich dem Fernsehen verweigert, hat viel darüber geschrieben, aber nicht mehr darin gesprochen. Seit 1983 war von ihm fast nichts mehr zu sehen gewesen. Dann also: 1999, *Abfall für alle*. Er gibt drei Interviews, meins ist das erste, ich werde von Suhrkamp als Versuchskaninchen oder Kanonenfutter oder so in die Kampagne eingesetzt und bin idiotischerweise auch noch stolz darauf. Und: Ich bin aufgeregt, der Verlag ist aufgeregt. Bilder haben wir im Sender genug, aus dem Archiv und von einer Lesung am Vortag, wir brauchen nur noch das Interview. Wir richten also schnell einen Interviewplatz ein: Reporter und Kameramann kämpfen, natürlich will ich, dass es super aussieht, aber ich will davon nichts merken, sondern eine normale angenehme Gesprächssituation, möglichst, als wäre es kein Fernsehgespräch. Kollegen sagen dann auch mal gerne: Tun Sie bitte so, als wäre die Kamera nicht da. Mit so was fällt man bei Goetz natürlich mit Ankündigung auf die Nase. Rainald Goetz erscheint mit einer Plastiktasche von

der Mainzer Buchhandlung *Shakespeare und so*, lässt sich ein Mikrophon anstecken, setzt sich, bittet um einen kleinen Moment, nimmt die Bücher aus der Tüte, langsam, eines nach dem anderen, als handele es sich bei dem, was kommt, um eine sinnvolle und für den weiteren Verlauf notwendige Handlung: Dann zieht er sich die Tüte über den Kopf, so dass da jetzt ein kopfstehender Shakespeare zu uns spricht und sagt durch die Tüte, wir könnten anfangen. Ich bin schockiert. Mein Interview ist ein vorsichtig stammelndes halbstündiges Paraphrasieren der Fragen: Wie können sie mir so was antun? Muss ich Sie jetzt ernst nehmen? Was wollen Sie damit sagen? Erklären Sie sich, bitte, Herr Goetz! Von seinen Antworten bekomme ich nichts mit. Und mit diesem deutlichen Haltungsfehler bin ich als Fernsehreporter wieder mal nicht alleine.

Autorinnen und Autoren

Thomas Beutelschmidt, geb. 1953, Studium der Germanistik, Kunstgeschichte und Politologie in Freiburg und Berlin (Stud. Ass. und Dr. Phil.); Medienhistoriker, Publizist und Kurator; von 2001-08 leitender Mitarbeiter eines Projektes der DFG-Forschergruppe „Programmgeschichte des DDR-Fernsehens“ (Humboldt-Universität Berlin); 2009-10 Studie zu den ostdeutschen TV-Auftragsproduktionen (DEFA-Stiftung); derzeit Durchführung eines interdisziplinären Forschungsprojektes zum internationalen Programmtransfer europäischer TV-Veranstalter von Beginn der 1950er Jahre bis zum Ende der Systemkonfrontation 1990 (Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam).

Stefan Greif, geb. 1961, seit 2007 Prof. für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Kassel. Arbeitsschwerpunkte: Literatur des 18. Jahrhunderts, Medienästhetik und Popkultur; Vorsitzender der Georg-Forster-Gesellschaft.

Knut Hickethier, geb. 1945, 1994-2010 Professor für Medienwissenschaft an der Universität Hamburg. Bis 2011 Gesch. Direktor des Research Center for Media and Communication der Universität Hamburg. 1982-1994 Kritiken in epd Medien und epd Film sowie in Tageszeitungen. Veröffentlichungen zur Filmgeschichte und Filmtheorie. Fernsehtheorie, Fernsehgeschichte, Medientheorie, -geschichte und -analyse sowie zur Theorie und Geschichte des Schauspielens in den Medien.

Matthias Luserke-Jaqui, geb. 1959, Studium der Germanistik, Komparatistik und Philosophie in Tübingen und Saarbrücken. Promotion 1987. Titel der Dissertation: *Wirklichkeit und Möglichkeit. Modaltheoretische Untersuchung zum Werk Robert Musils*. Habilitation 1993 mit der Habilitationsschrift: *Die Bändigung der wilden Seele. Literatur und Leidenschaft in der Aufklärung*. Seit 1998 Prof. für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der TU Darmstadt. Forschungsschwerpunkte: Literatur des 18. Jh., Sturm und Drang, klassische Moderne, 20.Jahrhundert, Literaturtheorie und kulturwissenschaftliche Germanistik. Zahlreiche Monographien mit dem Schwerpunkt Literatur des 18. bis 20. Jahrhunderts.

Bernd Maubach, geb. 1978, Studium der Fächer Germanistik und Sozialwissenschaften in Siegen und Kassel. 2007-2011 Wissenschaftlicher Mitar-

beiter am Institut für Germanistik der Universität Kassel, Arbeitsgebiet: Literatur und Medien. Promotion zu den Hörspielarbeiten Heiner Müllers. Seit 2011 Dozent für Literatur- und Mediendidaktik für den Primarstufenbereich (Universität Kassel).

Sigrid Nieberle, geb. 1968, Professorin für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Erlangen-Nürnberg. Studium der Neueren deutschen Literatur, Musik- und Theaterwissenschaften in München und Wien; Habilitation an der Universität Greifswald; Gastdozenturen in Debrecen, Brno und Oxford. Forschungsschwerpunkte: Intermedialität der Literatur, Biographik, Narratologie und Gender Studies.

Patrick Pfannkuche, geb. 1980, Studium der Germanistik, Anglistik und Psychologie in Berlin, Kassel und Preston (GB). Promotion 2011 über Vicki Baum. Forschungsinteressen: Literatur der Weimarer Republik, Exilliteratur, Hotels als literarische Orte, Literatur und Mode. Derzeit tätig als Dozent für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Kassel.

Jana Piper, geb. 1986, Studium der Germanistik und Geschichte in Kassel. Seit 2011 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Germanistik der Universität Kassel, Fachgebiet: Literatur und Medien. Derzeit Promotion zum Thema: Konstruktion von Autorschaft: Goethe- und Schillerrezeption im Film. Forschungsinteressen: Literatur und Medien, Erinnerungskultur, Biographik.

Georg-Michael Schulz, geb. 1945, Studium der Fächer Germanistik, Philosophie, Romanistik, Promotion 1975 in Tübingen, Habilitation 1986 in Aachen. Prof. für Neuere deutsche Literaturwissenschaft von 1991 bis 1996 in Aachen, von 1996 bis 2011 in Kassel. Seit 2011 im Ruhestand. Publikationen über die Literatur des 18.-20. Jhs., besonders auf dem Gebiet von Drama und Theater.

Helmut Schanze, geb. 1939, Studium der Philologie, Philosophie und Politische Wissenschaft an der Universität Frankfurt. Promotion 1965 mit einer Arbeit über Romantik und Aufklärung bei Friedrich Schlegel und Novalis. 1966 bis 1972 arbeitete Schanze als wissenschaftlicher Assistent an der RWTH Aachen, wo er 1971 mit einer Untersuchung über das Theater

im bürgerlichen Realismus habilitierte. Seit 1972 hatte Schanze eine Professur an der RWTH Aachen inne. Von 1987 bis zu seiner Emeritierung im Jahr 2004 war er Professor an der Universität Siegen. Hier gehörte Schanze zu den Initiatoren des Sonderforschungsbereichs 240 „Bildschirmmedien“, dem er ab 1992 auch als Sprecher vorstand. Er leitete Forschungsprojekte zur Intermedialitätsforschung über 'Fernsehgeschichte der Literatur', 'Europäische Kinokunst im Zeitalter des Fernsehens' sowie zur Erforschung der Neuen Medien ('Textsysteme und Veränderungen des Literaturbegriffs', 'Interaktive Medien und ihre Nutzer') und zur Medienwertungsforschung ('Medienwissenschaften und Medienwertung').

Peter Seibert, geb. 1948, Studium der Germanistik, Geschichte und Kunstgeschichte. Professor für Literatur und Medien an der Universität Kassel. Projektleiter „Theater und Fernsehen“ im Sonderforschungsbereich „Bildschirmmedien“ an der Universität Siegen, DFG-Projekt zu „Ausstellungsästhetik“. Publikationen von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart u. a. zu Literatur und Geselligkeit, Mediengeschichte der Literatur, Literaturausstellungen und Literarischen Gedenkstätten.

Reinhold Viehoff, geb. 1948, Studium der Germanistik, Soziologie, Politikwissenschaft, Kommunikationswissenschaft und kath. Theologie in Bonn, Köln und Siegen. Gastprofessuren in den Niederlanden und Russland. Mitglied in zahlreichen wissenschaftlichen Vereinigungen. Herausgeber der internationalen Zeitschrift *SPIEL* Universitätsprofessor (Lehrstuhl für Medien- und Kommunikationswissenschaften) an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Arbeits- und Forschungsschwerpunkte: Medientheorie, Mediensozialisation; Hörfunk; digitale Medien und Internetkommunikation; Fernsehprogrammforschung, Medienkultur; kulturelle Identität und Europa, Medienikonen, Fernsehen und Geschichte.

Alexander Wasner, geb. 1965, wohnhaft in Frankfurt, Studium der Germanistik, Philosophie und Buchwesen, arbeitet seit 1991 als Autor und Redakteur für Fernsehen und Hörfunk des Südwestrundfunks. Zahlreiche Autorenporträts u. a. für den Deutschen Buchpreis. Seit 2001 Redakteur der Sendung *Literatur im Foyer*. Außerdem Juror, Moderator, Herausgeber und Mitherausgeber mehrerer Anthologien (u. a. *Ich möchte lieber doch. Fernsehen als literarische Anstalt*. Göttingen: Wallstein 2009).

Henning Wrage, geb. 1973, begann seine Laufbahn als wissenschaftlicher Mitarbeiter im Forschungsprojekt “Programmgeschichte des DDR-Fernsehens” an der Humboldt-Universität in Berlin. Er promovierte zur DDR-Mediengeschichte der frühen 1960er Jahre. Nach Positionen als Feodor-Lynen Fellow der Humboldt-Stiftung an der University of Wisconsin in Madison und einer Gastprofessur am Haverford College lehrt er gegenwärtig an der University of West Georgia. Diverse Veröffentlichungen, u. a. zur deutschen Nachkriegskultur, Fernsehgeschichte, Kinder- und Jugendliteratur, Gerhart Hauptmann und Gottfried Benn.

Die Beiträger dieses Bandes sind Medienwissenschaftler, die das Fernsehen als wichtiges Medium von Literatur begreifen. Als solches nimmt das Fernsehen literarische Funktionen auf den unterschiedlichen Handlungsebenen wahr. Es kritisiert und wertet Literatur und verbreitet sie in vielen Formaten, so in Dokus, in Literaturverfilmungen, in Theateradaptionen. Das Fernsehen bestätigt traditionelle Autortypen und generiert neue; es popularisiert Literaturgeschichtsschreibung. Die Publikation basiert auf einer Tagung an der Universität Kassel, auf der nicht zuletzt die aktuelle Bedeutung des literarischen Fernsehens vor dem Hintergrund der medialen Umbrüche in den letzten beiden Jahrzehnten diskutiert wurde.