



„Schicht um Schicht behutsam freilegen“

Die Regiearbeiten von Rainer Wolffhardt

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Fördergesellschaft
der Universität Flensburg e. V.

Helmes, Günter (Hg.):

„Schicht um Schicht behutsam freilegen“. Die Regiearbeiten von Rainer Wolffhardt.
Schriftbilder. Studien zur Medien- und Kulturwissenschaft, Bd. 1

1. Auflage 2012 | ISBN: 978-3-86815-616-4

© IGEL Verlag *Literatur & Wissenschaft*, Hamburg, www.igelverlag.com

Alle Rechte vorbehalten.

Igel Verlag Literatur & Wissenschaft ist ein Imprint der Diplomica Verlag GmbH
Hermannstal 119 k, 22119 Hamburg

Covergestaltung: Franziska Kurzick – unter Verwendung eines Fotos des 
© SWR/Hugo Jehle

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diesen Titel in der Deutschen Nationalbibliografie.
Bibliografische Daten sind unter <http://dnb.d-nb.de> verfügbar.

Inhalt

VORWORT

Günter Helmes

Rainer Wolffhardt – und das bundesrepublikanische Fernsehen..... 7

Rolf M. Bäumer

Adaption, Transformation und Medienspezifität

Zu Rainer Wolffhardts Spiel mit Fernsehen, Theater und Dramentext..... 11

Philipp Haack

Von Hungerkünstlern, die heimlich essen

Rainer Wolffhardts *Moral* (1958)..... 29

Günter Rinke

Nicht aus Action-Szenen wächst die Spannung

Der Film *Sansibar* (1961) von Leopold Ahlsen und Rainer Wolffhardt..... 45

Anna Lina Dux

„Man kann keine Unterschiede machen wo keine sind.“

Der Fernsehfilm *Der Mitbürger* (1966): Massenpsychologische Deutungen zu

Xenophobie und Antisemitismus 55

Luise Wolff

Paranoia und Begehren

Harold Pinters *Tea Party* und Rainer Wolffhardts TV-Adaption (1968)..... 71

Christian Riedel

Warten auf den Donnerschlag

Friedo Lampes Roman *Septembertage* und die TV-Adaption (1967)

Rainer Wolffhardts..... 91

Günter Helmes

„Mein Trotz hat meine Müdigkeit umarmt, / vermählt sich
meine Kraft mit meiner Schwäche.“

Das Fernsehspiel *Berliner Antigone* (1968) von Leopold Ahlsen und Rainer

Wolffhardt und dessen Prä-Texte von Sophokles und Hochhuth..... 112

Jürgen Breest

Jugend einer Studienrätin (1972) als Beispiel einer kongenialen

Zusammenarbeit zwischen Drehbuchautor und Regisseur..... 144

Lars Koch

Die Volksgemeinschaft als arischer Tresor

Biopolitischer Terror in Rainer Wolffhardts Fernsehfilm *Auf Befehl erschossen –*

Die Brüder Sass, einst Berlins große Ganoven (1972)..... 153

Walter Löser

Ut nescio

Eine Betrachtung zum Filmhandwerk in Rainer Wolffhardts *Mandala* (1973) .. 175

<i>Hans-Diether Grobmann</i>		
<i>Haus ohne Hüter</i> von Heinrich Böll		
Zu Inhalt, Aussage und Komposition des Romans sowie deren filmische Umsetzung (1975) durch Rainer Wolfhardt	186	
<i>Matthias Bauer</i>		
Bauchschüsse, die Kopfschmerzen bereiten		
Rainer Wolfhardts <i>Himmelfahrt</i> (1978) beschließt die <i>Tatort</i> -Reihe mit Kommissar Finke	201	
<i>Christian Volkmann</i>		
Verbrannt, verbannt, verfilmt – vergessen?		
Oskar Maria Grafts Roman <i>Anton Sittlinger</i> und dessen Verfilmung (1978) durch Rainer Wolfhardt	223	
<i>Ada Bieber</i>		
„Ich lebe nur, wenn ich erotisch lebe.“		
Die Inszenierung des rauschhaften Lebens der Franziska zu Reventlow in Rainer Wolfhardts Biopic <i>Die Reventlow</i> (1980)	245	
<i>Markus Pohlmeier</i>		
<i>Martin Luther</i> (1983): Filmische Rekonstruktion eines Genies. Und seine Demontage		
Ein Essay	278	
<i>Kathrin Holzapfel</i>		
„Das ist ja zum Erschießen schön!“		
Über Henriette Vogels und Heinrich von Kleists letzte Lebensstunden in Rainer Wolfhardts <i>Am Morgen meines Todes</i> (1986)	289	
<i>Waltraud ›Wara‹ Wende</i>		
„Gibt’s was besonders?“ oder Eine Fernsehserie erzählt Alltagsgeschichte		
Rainer Wolfhardts <i>Löwengrube – Die Grandauers und ihre Zeit</i> (1989-1992)	307	
<i>Jessica Grimm</i>		
Regie zwischen Kamera und Drehbuch – zur Bildsprache Rainer Wolfhardts		
Zusammenfassung eines Gesprächs zwischen Walter Löser und Rolf Romberg	323	
<i>Michael Grisko, Günter Helmes – Rainer Wolfhardt</i>		
„Das Fernsehen hat es ja gar nicht nötig [...] nach dem Index zu schießen.“		
Ein Interview	335	
AUSBlick		
<i>Walter Löser</i>		
„Buch Thomas Valentin, Regie Rainer Wolfhardt“ oder Wie eine „Liebesgeschichte“ funktioniert		360

Vorwort

Günter Helmes

Rainer Wolffhardt – und das bundesrepublikanische Fernsehen

In den über die Jahrzehnte hinweg vielfältig ausdifferenzierten, seitens der Fernsehmacher lange Zeit dichotomisch diskutierten und alternativ praktizierten Bereichen Fernsehspiel und Fernsehfilm haben die *ARD*¹ und das *ZDF* vor allem bis in die 1970er bzw. seit den 1970er Jahren Programmkontinuitäten und Innovationsleistungen hervorgebracht, die diese öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten der Bundesrepublik Deutschland schon früh medial legitimierten, kulturell profilierten und international platzierten. Diese Bereiche trugen seit Mitte der 1980er Jahre, seit der Einführung des dualen Rundfunksystems, auch eine leider nicht sonderlich lange Zeit lang dazu bei, diese beiden Sendeanstalten an ihren inhaltlich-qualitativ ausgerichteten Programmauftrag zu binden und sie distinkt gegenüber den privaten Anbietern und deren Quotenorientierung zu markieren.²

Die angesprochenen Programmkontinuitäten und Innovationsleistungen werden landläufig und völlig zu recht nicht nur mit bestimmten wegweisenden, heute z. T. fusionierten Landesrundfunkanstalten wie dem *Süddeutschen Rundfunk*, *Radio Bremen* oder dem *Norddeutschen Rundfunk* und mit deren Intendanten, Direktoren und Ressortchefs in Verbindung gebracht, sondern auch mit den Namen so prominenter Drehbuchautoren, Dramaturgen und/ oder Regisseure wie Peter Beauvais, Heinrich Breloer, Eberhard Fechner, Alexander Kluge, Dieter Meichs-

¹ Bzw. einige regionale, in der „Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland“ zusammengefasste Sendeanstalten.

² Zur Theorie und Geschichte des – internationalen – Fernsehspiels, die bis in die 1930er Jahre und in die Geschichte des Fernsehens im Dritten Reich zurückreicht, liegen zahlreiche Untersuchungen vor; einige dieser Untersuchungen widmen sich allgemein gehaltenen, andere eng geführten Fragestellungen. Für den deutschsprachigen Raum ist u. a. auf die zahlreichen Veröffentlichungen von Knut Hickethier (z. T. zus. mit anderen Autoren) zu verweisen, der auch die Fernsehspielforschung selbst in der BRD und in der DDR untersucht hat (1989), daneben auf diejenigen von C. Beling (Hrsg.; 1979; Theorie), H. O. Berg (1972; Literaturadaption), B. Domurath (1987; D. Meichsner), M. Durzak (1989; Literaturadaption), S. R. Elghazali (1965; Literaturadaption), H. Heinze u. H. Müncheberg (1997; DDR), A.-L. Heygster (Hrsg.; 1980; Wirklichkeit/ Fiktion), Th. Koebner (Hrsg; 1988; Experimente), J. Lingenberg (1968; DDR), I. Münz-Koenen (1974; Dramatik), H. Nierhaus (Hrsg; 1985; DAG-Fernsehpreis), S. Nuy (1996; Schauspielen), E. M. Russ (1990; 1970er Jahre), D. Pertsch 1992; Jüdische Lebenswelten), P. v. Räden (Hrsg.; 1975; Möglichkeiten/ Grenzen), S. Schaarschmidt u. W. Sieber (Hrsg.; 1989; Spielfilm, Theater), I. Schneider (1980; Dramaturgie), M. Scholz (1988; Drehbuch), T. Schwaegerl (1964; 1930-1961), W. Waldmann (1977; Überblick), W. Waldmann u. R. Waldmann (1980; Analyse). Für den anglo-amerikanischen Raum vgl. die Publikationen von J. Bignell (2000 u. 2005), G. W. Brandt (Ed.; 1981), J. Caughie (2000), W. Hawes (1986), J. Tulloch (1990).

ner, Wolfgang Menge, Egon Monk, Fritz Umgelter, Claus Peter Witt oder Franz Peter Wirth.³

In diese Reihe herausragender Fernsehmacher gehört auch der 1927 geborene und mehrfach⁴ ausgezeichnete Schauspieler, Drehbuchautor und Regisseur Rainer Wolffhardt, der sein Handwerk in den 1950er Jahren beim Theater, als Regieassistent bei Hans Schweikart, Fritz Kortner und Bertolt Brecht erlernte und der bevorzugt für die bereits genannten Sendeanstalten und für den *Bayrischen Rundfunk* gearbeitet hat.

Rainer Wolffhardt hat in den ersten eineinhalb Jahrzehnten seines Schaffens insbesondere Fernsehspiele – meist Adaptionen sowohl von inländischen als auch von fremdsprachlichen (vgl. hier den Beitrag von L. Wolff) Theaterstücken des 20. Jahrhunderts – und seit den 1970er Jahren vor allem Fernsehfilme – meist Adaptionen zeitgenössischer Erzähltexte oder solcher der jüngeren Vergangenheit (vgl. hier die Beiträge von Chr. Riedel und von Chr. Volkmann) – vorgelegt, darunter auch Produktionen mit dokumentarischem und/ oder biographischem Zuschnitt (vgl. hier die Beiträge von L. Koch, A. Bieber und K. Holzapfel). Diese zahlreichen Fernsehspiele und Fernsehfilme stimmen bei aller Differenz im einzelnen darin überein, einen politischen, zeitkritischen (vgl. hier den Beitrag von A. L. Dux) und/ oder historischen Hintergrund zu haben, ist Wolffhardts Arbeit doch stets von der Absicht bestimmt gewesen, mittels wirkungsästhetisch durchdachtem Filmhandwerk (vgl. hier eigens die Beiträge von W. Löser und J. Grimm) aufklärend, bewusstseins- und stilbildend zu wirken (vgl. hier das Interview mit R. Wolffhardt als vorletzten Beitrag des Bandes). Dass Wolffhardt dies vorzüglich gelungen ist, dass er gleichermaßen wesentlich zu einer spezifischen, Theater und Film in ein Drittes überführenden Fernsehästhetik beigetragen hat wie zu einem engagierten Begleiter, Erinnerer und Gestalter vor allem der Bonner Republik geworden ist, davon zeugen die Beiträge dieses Bandes. Zu den bekanntesten, besten Arbeiten auch in diesem Zusammenhang gehören u. a. *Moral* (1958; vgl. hier den Beitrag von Ph. Haack), *Der Hauptmann von Köpenick* (1960; vgl. hier den Beitrag von R. Bäumer), *Sansibar* (1961; vgl. hier den Beitrag von G. Rinke), *Jacobowsky und der Oberst* (1967; vgl. hier den Beitrag von R. Bäumer), *Die Berliner Antigone* (1968; vgl. hier den Beitrag des Herausgebers), *Jugend einer Studienrätin* (1972; vgl. hier den Beitrag von J.

³ Selbstverständlich darf in diesem Zusammenhang nicht vergessen werden, dass auch weitsichtige Produzenten, herausragende Schauspieler und Schauspielerinnen (vgl. hier den Beitrag des Herausgebers über die *Berliner Antigone* und dort die Anm. 80), versierte Kameraleute, Bühnenbildner, Beleuchter etc. mittel- oder unmittelbar, doch stets maßgeblich zu den an diese Namen gebundenen Innovationsleistungen beigetragen haben. Die Autorschaft dieser Regisseure, die sich in der Regel in charakteristischen Präsentationspräferenzen ausdrückt, ist von daher durch eine (auch durch monetäre Aspekte beeinflusste) relative Autonomie charakterisiert, in die nicht, wie bspw. beim literarischen Autor, allein sozio-kulturelle Faktoren (z. B. ‚Zeitgeist‘) eingehen.

⁴ U. a. zweimal mit dem *Grimme-Preis* (1968, 1992).

Breest), *Hans ohne Hüter* (1974; vgl. hier den Beitrag von H.-D. Grohmann) und *Martin Luther* (1983; vgl. hier den Beitrag von M. Pohlmeier). Wolffhardt hat darüber hinaus aber auch Folgen für Krimiserien wie *Tatort* (vgl. hier den Beitrag von M. Bauer) vorgelegt und große Erfolge mit diversen Fernsehserien erzielt, allen voran mit der 32-teiligen, mehrfach ausgezeichneten Fernsehserie *Löwengrube* (1989-1992), die die Geschichte zweier Münchner Familien vom Ende des 19. Jahrhunderts bis in die 50er Jahre des 20. Jahrhunderts hinein verfolgt (vgl. hier den Beitrag von W. Wende).⁵

Hervorgegangen ist dieser Band aus einem im Sommersemester 2009 an der Universität Flensburg veranstalteten Workshop mit Rainer Wolffhardt, bei dem Studierende unter seiner Regie einen Kurzfilm erarbeiteten, und aus einem sich anschließenden Symposium über ihn („Schicht um Schicht behutsam freilegen.“ Die Regiearbeiten von Rainer Wolffhardt) vom 13. bis 15. November 2009, an dem er selbst und mit dem Kameramann Rolf Romberg und dem Leiter der Abteilung Fernsehspiel (1969-1999) Jürgen Breest auch Weggefährten aus seiner *Radio Bremen*-Zeit in den 1970er Jahren teilnahmen. Bei beiden Gelegenheiten war im übrigen ein der überschrittenen 80 Lebensjahre zum Trotz hellwacher und agiler Rainer Wolffhardt zu erleben, der seine Umgebung ein ums andere mal durch seine enorme, aus Jahrzehnten intensiven Lebens schöpfende Präsenz beeindruckte.

Der Band hebt mit einem Beitrag R. Bäumers an, der neben einzelnen frühen Arbeiten Wolffhardts (außer den bereits genannten Adaptionen werden auch *Schweyk im Zweiten Weltkrieg*, *Kleinbürgerhochzeit*, *Becket oder die Ehre Gottes* und *Biedermann und die Brandstifter* thematisiert) vor allem auch die medialen, theoretischen und die sozio-kulturellen Kontexte thematisiert (vgl. auch den Beitrag von J. Breest), die prägend, im besonderen auch im Sinne der auf ästhetische wie gesellschaftliche Veränderung drängenden Herausforderung, auf die ‚Handschrift‘ des Regisseurs Rainer Wolffhardt gewirkt haben. Er schließt mit zwei Beiträgen – einem in einer Zusammenfassung wiedergegebenen Interview mit Rolf Romberg, einem d e r Kameramänner R. Wolffhardts, und mit einem Interview mit R. Wolffhardt selbst –, die die Sicht von zwei Fernsehmachern auf ein ganzes Bündel von Fragen, Beobachtungen und Vermutungen ausführlich entfalten, sowie mit einem als „Ausblick“ intendierten, erste Beobachtungen und Überlegungen präsentierenden Essay von W. Löser über die sich in der Trilogie *Liebesgeschichte* (1976/ 1977) niederschlagende Zusammenarbeit zwischen dem großen Erzähler und Drehbuchautor Thomas Valentin (1922-1980) und Rainer Wolffhardt, der auf weitere noch zu entdeckende Kooperationen (bspw. mit

⁵ Vgl. die ausführlichen Angaben zum Gesamtwerk R. Wolffhardts im Beitrag des Herausgebers („Exkurs II: Rainer Wolffhardt“).

CutterInnen) und auf hier nicht eigens thematisierte Arbeiten Wolffhardts aufmerksam machen und so zu weiteren Forschungen anregen mag.

Dazwischen finden sich Studien zu einzelnen Werken Rainer Wolffhardts, die gemäß der Chronologie dieser Werke gereiht sind. Diese Art der Reihung wurde einer ebenfalls denkbaren thematischen oder gattungs- bzw. genrespezifischen Reihung vorgezogen, weil im so organisierten Durchgang durch die Beiträge und deren Gegenstände Entwicklungen bei R. Wolffhardt und des Fernsehens generell – bspw. die von einer Orientierung am Theater anfangs zu einer Orientierung am Spielfilm hin später – besonders deutlich hervortreten; im übrigen kann sich die Leserin/ der Leser bei Bedarf andere Rezeptionsanordnungen unschwer selbst zusammenstellen.

Rainer Wolffhardt wird am 27. August dieses Jahres 85 Jahre alt werden. Dazu gratulieren der Herausgeber und alle BeiträgerInnen dieses Bandes herzlich und wünschen Gesundheit und Lebensfreude.

Flensburg, April 2012
Günter Helmes

Adaption, Transformation und Medienspezifik

Zu Rainer Wolffhardts Spiel mit Fernsehen, Theater und Dramentext

I. Das Theater und das frühe bundesrepublikanische Fernsehen

Es gab einmal eine Erfolgsgeschichte zwischen dem damals noch neuen, noch traditionslosen Medium Fernsehen der frühen Bundesrepublik und dem Theater mit seiner langen Geschichte und seinen vielen Traditionen, die heute fast vergessen scheint und die unter der Perspektive der Strukturen des gegenwärtigen Fernsehens kaum mehr vorstellbar ist. In dieser Frühzeit des Fernsehens, das anschließend dramatisch schnell zum Leit- und Massenmedium wurde, begannen beide Medien ein erstes Bewusstsein ihrer zukünftigen Konkurrenzbeziehungen zu entwickeln. Aber vorübergehend bot der erst aufscheinende und insbesondere von Seiten des Theaters befürchtete Verdrängungswettbewerb zwischen dem alten und dem neuen Medium auch noch erstaunlich weite Räume für das neue Medium Fernsehen, neue ästhetische Formensprachen herauszubilden und die noch kaum bestimmten Möglichkeiten des Fernsehens zu erproben. Die Unsicherheiten des noch neuen Mediums Fernsehens, das sich noch auf der Suche nach der eigenen Medienspezifik und den eigenen Möglichkeiten befand, führten dazu, dass das ältere Medium befragt und belehrt wurde und sich das frühe Fernsehen insbesondere auch im Rekurs auf darstellerisch etablierte Vorbilder und nicht zuletzt im Rückgriff auf Dramentexte und theatrale Traditionen seiner Potentiale zu vergewissern versuchte.

Die Geschichte der Beziehungen zwischen Theater und Fernsehen zu Beginn der bundesrepublikanischen Fernsehgeschichte mag retrospektiv als ein historisches Beispiel für eine nur vorübergehende Erprobungsphase des neuen Mediums oder gar für eine, wenn auch medienhistorisch erklärbare, Fehlentwicklung erscheinen, die erst später korrigiert und aufgegeben werden konnte und musste, um die formalen, thematischen und ästhetischen Spezifika des Mediums Fernsehens zu entwickeln und zu etablieren. Dies würde allerdings in einem teleologischen Fehlschluss den gegenwärtigen Zustand des Fernsehens als notwendiges Ziel der mediengeschichtlichen Entwicklung hypostasieren und andere Entwicklungsmöglichkeiten, die das Fernsehen einmal hatte, als fernsehenspezifische Irritationen marginalisieren. Man sollte noch einmal erinnern, dass sowohl am Beginn des bundesrepublikanischen Versuchsprogramms 1951 wie zum offiziellen Start des Gemeinschaftsprogramms der *ARD* 1954 und selbst noch anlässlich der offiziellen Aufnahme des Sendebetriebs des *ZDF* 1963 nicht zufällig das

Theater im Fernsehen – gleich zweimal mit Goethes *Vorspiel auf dem Theater* und mit Shakespeares *Was ihr wollt* – als Referenzmedium zitiert und belehnt wurde.¹ Selbstverständlich war dies auch dem Versuch geschuldet, das von der zeitgenössischen Kulturkritik geschmähte Medium im Rückgriff auf das Theater und kanonisierte literarische Texte ästhetisch und kulturell zu nobilitieren. Aber zugleich blieb der enge Bezug zu Theater und Drama weit über die Frühgeschichte des Fernsehens hinaus ein zentraler Teil der ästhetischen Praxis mit zum Teil prägendem Einfluss auch auf die Programmstrukturen des Fernsehens. Nach der Verdrängung des Theaters im Fernsehen aus den Hauptprogrammen in Spartenkanäle und der symptomatischen Schließung des *ZDFtheaterkanals* scheinen die ehemalige Präsenz, Repräsentation und Bedeutung theatraler und dramatischer Vorlagen für das Fernsehen heute kaum mehr vorstellbar.

Dabei strukturieren die Debatten über das Verhältnis von Theater, Fernsehen und Film schon die Vor- und Frühgeschichte des Fernsehens und bleiben erstaunlicherweise bis in die siebziger Jahre des letzten Jahrhunderts vor allem auch bei Programmverantwortlichen, Fernsehmachern und in der Medienpublizistik virulent. Erst dann wendet sich das Fernsehen zunehmend, allerdings mit Ausnahme der Traditionen des Volkstheaters und des Boulevardtheaters, von der langanhaltenden Dominanz von Bühnenvorlagen auch in der Fernsehpraxis ab. Nachdem noch einmal, allerdings nur vorübergehend, in den achtziger Jahren Fernsehproduktionen nach Damentexten und Theaterformen zunehmen und Debatten um das Verhältnis von Theater und Fernsehen wieder aufleben, nachdem in diesem diskursiven Kontext sogar „ein neues ambitioniertes Hinwenden des Fernsehens zum Theater“² vermutet wird, versanden die Diskussionen über die Bedeutung des Theaters für das Fernsehen spätestens Mitte der neunziger Jahre.³ Seitdem scheinen diese Debatten, und mit ihnen der Rekurs des Fernsehens auf das Theater, keine Rolle mehr zu spielen.

Die Diskussionen um die Bedeutung von Literaturadaptionen und Transformationen für das Fernsehen, die über einen vergleichsweise langen Zeitraum durch einen deutlichen Schwerpunkt auf der Adaption von Damentexten charakterisiert sind, prägt die Fragen nach dem Fernsehspiel als genuiner Form, genauer als genuiner Kunstform des Fernsehens früh und langanhaltend. Wichtig dabei ist, dass in den Debatten um die Möglichkeit des Fernsehspiels das Verhältnis des Fernsehens zum Film ab- und das Verhältnis zum Theater aufgewertet, dass „unter dem Begriff *Fernsehspiel* [...] also explizit eine nicht-filmische Form verstanden“⁴ wurde, die weit stärkere Bezüge zur Theaterinszenierung als

¹ Vgl. dazu Bleicher, Joan Kirstin, 1993 und Hickethier, Knut, 2007.

² Hickethier, Knut, 1985, S. 103.

³ Vgl. Bäumer, Rolf M., 1996.

⁴ Hickethier, Knut, 2007, S. 66. Hickethier verweist u. a. hier darauf, dass das frühe Fernsehen durch den anfangs medientechnologisch erzwungenen Live-Charakter Affinitäten zum transitori-

zum Film haben sollte. Diese vermutete und auch gesuchte Nähe zum Theater und die Distanz zum Filmischen folgten anfangs nicht zuletzt auch den dem frühen Medium Fernsehen inhärenten produktionsästhetischen und medientechnologischen Logiken, zu denen die Verwendung der elektronischen statt der Filmkamera ebenso wie die geringe Größe des Fernsehbildes und der Live-Charakter der Fernsehaufzeichnung gehörten, der auch noch nach Einführung der MAZ-Aufzeichnung bis teilweise weit in die 1960er Jahre erhalten blieb.⁵ Allerdings sollten wohl auch unabhängig von diesen Produktions- und Rezeptionsbedingungen die Unterschiede zum wichtigsten Konkurrenten des neuen Mediums, dem Film, (über-)betont werden und das Fernsehen damit auch gegenüber dem Film kulturell legitimiert werden.⁶ Die frühen Diskussionen um das Fernsehspiel und wenig später um das Verhältnis von Fernsehspiel und Fernsehfilm sind denn auch in ihren Gegensätzen und in ihren teilweise inhärenten Widersprüchlichkeiten einerseits als Legitimierungspraxen durch Referenzbildungen zu etablierten medialen und kulturellen Formen erkennbar; andererseits zeichnen sie sich aber auch durch immer wieder einsetzende Versuche aus, differenzästhetisch eine allerdings häufig noch undeutliche Medienspezifik des Fernsehens zu begründen.

Die frühen Versuche der Entwicklung einer eigenständigen Fernsehästhetik werden nicht zufällig – und mit deutlichen Konsequenzen für die frühe Fernsehpraxis und ihre Adaptionen literarischer Vorlagen – durch Hans Gottschalk motiviert und beeinflusst. Hans Gottschalk, von 1953 bis 1959 Leiter der Fernsehspielabteilung des *Süddeutschen Rundfunks*, der ab 1957 neben Franz Peter Wirth, Helmut Pigge und Martin Walser auch Rainer Wolffhardt angehörte, kritisierte schon früh die Einschränkung der Fernsehproduktion auf den immer wieder positiv als fernsehspezifisch hervorgehobenen Live-Charakter des frühen Fernsehens und forderte gegen die, wie er schrieb, „Live-Ideologie“, die mit Vorstellungen von „Gegenwärtigkeit“, „empirische[r] Wirklichkeit“ und „Unmittelbarkeit“ des Fernsehens verknüpft sei – nicht zuletzt im Rückgriff auf Eckerts Ausführungen zur „Kunst des Fernsehens“⁷ –, Entwicklungspotentiale des Fernsehens zu einer eigenständigen Kunstform mit spezifischen ästhetischen und stilistischen Repertoires ein. Im Unterschied und auch im Gegensatz zum zeitgenössischen „Live-Fernsehspiel“ propagierte Gottschalk als einer der ersten den „Fernsehfilm“ und verband damit und trotz der von ihm berücksichtigten rezeptionen und einmaligen Theaterereignis herstellte und auch suchte.

⁵ Vgl. dazu etwa Lemke, Inga, 2007, S. 100.

⁶ Hickethier zeigt, dass noch bis in die 1970er Jahre die Debatten um das Fernsehspiel teilweise durch die Bevorzugung einer theaternahen Live-Produktion gekennzeichnet sind, obwohl zu dieser Zeit filmische Produktionsformen schon Einzug in die Fernsehproduktion gehalten hatten. Vgl. Hickethier, Knut, 2007, S. 67.

⁷ Eckert, Gerhard, 1953.

tionsästhetischen Unterschiede das Fernsehen vor allem produktionsästhetisch eng mit dem Film. Mit der Forderung, dass „das Prinzip der „Kunst des Fernsehens“ kein anderes sein [kann] als das des Films“⁸, verband Gottschalk Hoffnungen auf neue Möglichkeiten der „technische(n) Bildkunst“ und damit auf die Entwicklung eigener bildästhetischer Stilformen des Fernsehens insbesondere durch die Anlehnung an die „rhythmische Präzision des Schnitts“⁹ der filmischen Produktion. Was heute vielleicht als selbstverständlich erscheint, war in den frühen Jahren der Fernsehproduktion medientechnologisch noch kaum möglich, und Gottschalk griff mit seinen Überlegungen weit voraus auf deutlich spätere Entwicklungen. Zugleich motivierte und ermöglichte er aber damit auch Entwicklungspotentiale zu einer neuen Bildästhetik des Fernsehens und zu einer Fernsehpraxis, die als „Stuttgarter Stil“ insbesondere mit den Arbeiten von Franz Peter Wirth und Rainer Wolffhardt auch schon im Rahmen der noch engen Verbindung zum Theater und den Adaptionen von Dramentexten Fernsehgeschichte geschrieben hat. Damit war der – allerdings lange – Abschied des Fernsehens vom Theater eingeleitet und der Rahmen für neue Adaptionen- und Transformationsformen literarischer Vorlagen und die medienspezifische Bearbeitung von Dramentexten formuliert.

Trotzdem blieb der Anteil der Literaturadaptionen an der gesamten Fernsehspielproduktion der ARD und insbesondere der Produktion des *Süddeutschen Rundfunks*, in dem Wolffhardt seine ersten Fernseharbeiten realisierte, bis weit in die 1960er Jahre dominant.¹⁰ Auffällig und für die Frage nach dem Verhältnis von Theater und Fernsehen insbesondere signifikant ist in diesem Kontext zudem, dass Dramentexte und Theaterstücke deutlich überproportional häufig seit Beginn der bundesrepublikanischen Fernsehgeschichte bis Ende der 1960er Jahre als Vorlagen für Adaptionen und Transformationen im Fernsehen verwendet wurden. Die Dominanz von Theaterstücken innerhalb der Gesamtzahl von Literaturadaptionen mit Werten zwischen 75 und über 86 Prozent wird erst in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre langsam reduziert; erst in den 1970er Jahren – und dies spiegelt sich auch in den zeitgenössischen Debatten um das Verhältnis von Fernsehen und Theater und die immer stärker werdende Aufwertung des Fernsehfilms gegenüber dem Fernsehspiel wider – übertrifft die Adaption von epischen Werken die Zahl der Fernsehbearbeitungen von Theaterstücken.¹¹ Damit wird nun zunehmend – selbst von für das Theater zuständigen Redakteu-

⁸ Gottschalk, Hans, 1954, S. 68.

⁹ Ebd., S. 69.

¹⁰ Vgl. Hickethier, Knut, 1980, S. 87. Hickethier ermittelt für den *Süddeutschen Rundfunk* bis Ende der 1950er Jahre einen Spitzenwert aller ARD-Anstalten von 93,9 Prozent der Literaturadaption an der Fernsehspielproduktion.

¹¹ Vgl. ebd., S. 93ff. Hickethier macht in seiner Untersuchung deutlich, dass der Anteil von Theaterstücken innerhalb der Literaturadaptionen nach 1963, dem Gründungsjahr des ZDF, bei der ARD durchgängig deutlich höher war als beim ZDF.

ren des Fernsehens – die völlige Unvereinbarkeit und gegenseitige Unverträglichkeit von Theater und Fernsehen behauptet; frühere Synthetisierungskonzepte einer tradierten und kulturell nobilitierten Form und einem neuen und häufig kulturell abgewerteten Medium oder gar Hoffnungen auf eine synästhetische Verknüpfung bislang getrennter ästhetischer Sphären werden hinfällig. Trotz eines vorübergehenden Booms von Theatersendungen im Fernsehen der 1980er Jahre, der eher durch Dokumentationen von Theateraufführungen im Fernsehen als durch fernsehspezifische Adaptionen von dramatischen Vorlagen getragen wird und der nicht zuletzt durch die nun einsetzenden, neu etablierten fernsehinternen Konkurrenzbeziehungen innerhalb des dualen Systems zwischen privaten und öffentlich-rechtlichen Anbietern mit ihren (noch) unterschiedlichen kulturellen Ansprüchen und politischen Funktionszuschreibungen motiviert ist, wird nun die wohl endgültige Marginalisierung des Theaters im Fernsehen und die Verdrängung der Repräsentation des Theaters und theatraler Formen im Fernsehen aus dem Hauptprogramm in (digitale) Spartenkanäle eingeläutet. Das nun schon lange nicht mehr neue und längst ubiquitär gewordene Medium Fernsehen verabschiedet sich endgültig von einem ehemals kulturell wie politisch benötigtem Referenzmedium, auch weil es nicht länger kulturell legitimationsfähig und wohl auch nicht mehr legitimationsbedürftig ist.

II. Rainer Wolffhardts Transformationen von Dramentexten

Die Phasen der engen, der sich verengenden und der sich schließlich trennenden Beziehungen zwischen Theater und Fernsehen¹² lassen sich auch in Rainer Wolffhardts Fernseharbeiten verfolgen. Bis Ende der 1960er Jahre findet sich in den Werken von Rainer Wolffhardt neben den Arbeiten mit Originaldrehbüchern und den Fernsehbearbeitungen von epischer Literatur eine deutliche Schwerpunktsetzung auf der Umsetzung von Dramentexten für das Fernsehen. Diese Beschäftigung von Wolffhardt, der wie viele frühe Fernsehmacher vom Theater zum Fernsehen kam, mit der Adaption von Dramentexten für das Fernsehen, mit ihren Transformationsmöglichkeiten wie mit ihren Transformationsproblemen, endet Anfang der 1970er Jahre und wird auch nicht mehr von ihm aufgenommen. Zwischen 1957 und 1970 allerdings führt Wolffhardt bei mehr als zwanzig Adaptionen von Dramentexten Regie und ist dabei teilweise auch an der Drehbuchfassung beteiligt. In dieser Zeit werden von ihm Stücke etwa von Marcel Pagnol, Carl Zuckmayer, Arthur Schnitzler, William Shakespeare, Franz Werfel, Max Frisch und wiederholt von Jean Anouilh, Harold Pinter und Bertolt Brecht für das Fernsehen adaptiert.¹³ Mit wenigen Ausnahmen konzentrieren

¹² Vgl. dazu auch: Rosenstein, Doris; Seibert, Peter; Gompper, Renate, 1994.

¹³ *Das große ABC* (1957; nach *Topaze* von Marcel Pagnol); *Leocadia* (1957; nach Jean Anouilh); *Der*

sich Wolffhardts Fernseharbeiten nach Dramenvorlagen damit – und wie generell die Fernsehfassungen von Dramentexten in dieser Zeit des bundesrepublikanischen Fernsehens¹⁴ – auf Texte zeitgenössischer oder doch zeitnaher Autoren, denen stärkere Aktualität und Aktualisierungsmöglichkeiten und damit auch eine größere Nähe zum „realistischen“ Medium Fernsehen zugesprochen wurde. Trotz der von Wolffhardt Anfang der 1970er Jahre geäußerten Skepsis, ja Ablehnung gegenüber den Möglichkeiten von Theater im Fernsehen und damit auch gegenüber den Adaptionenmöglichkeiten von Dramentexten durch das Fernsehen,¹⁵ findet man doch in seinen Arbeiten bis zu dieser Zeit eine deutliche Dominanz der Auseinandersetzung mit Dramenvorlagen und damit eine Nähe zum Theater, die allerdings immer wieder durch die Arbeit mit Originaldrehbüchern unterbrochen wird.

Diese Ambivalenz drückt die Ambivalenzen, wenn nicht die Widersprüche des frühen Fernsehens auf der Suche nach spezifisch eigenen ästhetischen Formen aus, die doch immer wieder in Referenzen zu schon bestehenden Medien und ihren medienästhetischen Formen wie ihren medialen Dispositivstrukturen, denen des Theaters oder denen des Films, verläuft. Ambivalenzen, die immer wieder auch in den zeitgenössischen Debatten um das Fernsehspiel und seine Weiterentwicklung zum Fernsehfilm virulent werden und die zeigen, wie widersprüchlich und schwerfällig die „Ende der 1950er, Anfang der 1960er Jahre [...] beginnende *Filmisierung des Fernsehspiels*“¹⁶ verlaufen ist. Heinz Schwitzkes Klage aus dem Jahr 1960 über die Dominanz literarischer Vorlagen und insbesondere von „bearbeiteten Theaterstücken“, darüber, dass „das deutsche Fernsehen bisher sowenig (sic!) eigene Texte erarbeitet hat“¹⁷, belegt einmal mehr, dass nach einer medien-spezifischen Qualität des Fernsehens mit differenzästhetischen Argumenten gesucht wird, aber die Abhängigkeit von für das Theater produzier-

Geisterzug (1957; nach Arnold Ridley); *Die Bekehrung des Ferdy Pistora* (1958; nach Frantisek Langner); *Moral* (1958; nach Ludwig Thoma); *Der Schlagbaum* (1960; nach *The Devil Came From Dublin* von Paul Vincent Carroll); *Der Hauptmann von Köpenick* (1960; nach Carl Zuckmayer); *Schweyk im Zweiten Weltkrieg* (1961; nach Bertolt Brecht); *Becket oder die Ehre Gottes* (1962; nach Jean Anouilh); *Die letzten Masken* (1962; nach Jean Anouilh); *Antonius und Cleopatra* (1963; nach William Shakespeare); *Das Dunkel ist Licht genug* (1963; nach Christopher Fry); *Die Probe oder die bestrafte Liebe* (1963; nach Jean Anouilh); *Tote ohne Begräbnis* (1964; nach Jean Paul Sartre); *Das heilige Experiment* (1966; nach Fritz Hochwälder); *Abendkurs* (1966; nach Harold Pinter); *Biedermann und die Brandstifter* (1967; nach Max Frisch); *Jakobowsky und der Oberst* (1967; nach Franz Werfel); *Tea Party* (1968; nach Harold Pinter); *Kleinbürgerhochzeit* (1969; nach Bertolt Brecht); *Sag's dem Weihnachtsmann* (1969; nach Derek Bond); *Die Sprachlosen* (1970; nach Lodewijk de Boer).

¹⁴ Vgl. dazu Hickethier, Knut, 1980, S. 103-107 und S. 109-152.

¹⁵ Vgl. Wolffhard, Rainer, 1972. Wolffhardt spricht hier in seinen Überlegungen zur Fernsehregie von der weitaus größeren Nähe des Fernsehens zum Film als zum Theater.

¹⁶ Hickethier, Knut, 2007, S. 78.

¹⁷ Schwitzke, Heinz, 1960, S. 124. Schwitzke führt an dieser Stelle prospektive Schätzungen Egon Monks an, dem damaligen Leiter der Fernsehspielabteilung des NDR.

ten Texten erhalten bleibt – nicht zuletzt auch wegen des ‚Stoffhunger‘ des noch neuen Mediums.¹⁸

Trotzdem wäre es zu einfach, darin nur eine schließlich überwundene Phase und Übergangssituation des Fernsehens zu sehen. Denn in diesen Widersprüchen zwischen „Filmisierung“ und weiter dominantem Bezug auf Bühnenstücke – und damit auch auf die Mittel ihrer theatralen Visualisierung und Inszenierung – entwickeln sich doch auch neue ästhetische und stilistische Verfahren innerhalb der Bearbeitung dramatischer Werke, die medienhistorisch erinnerungswürdig und für die Geschichte des Verhältnisses von Fernsehen und Literatur bedeutend bleiben. Lange bevor über Intermedialität in der Medienwissenschaft verstärkt nachgedacht und der Begriff überhaupt geprägt wurde, entwickeln sich zwischen den 1950er und 1970er Jahren intermediale Praxen im Fernsehen, die nicht einfach durch die Adaption schon etablierter Medien und ihrer Zeichensysteme an das neue Medium Fernsehen, sondern durch die Entstehung eines Neuen zwischen den Medien gekennzeichnet ist.¹⁹ Denn auch schon in dieser frühen Phase des Fernsehens geht es nicht nur um die Ein- oder Anpassung von literarischen Texten, sondern um deren Transformation in einen und durch einen anderen medialen Kontext, der durch völlig neue produktions- und rezeptionsästhetische Dimensionen geprägt ist, die insbesondere durch die apparative Verfasstheit des Mediums definiert sind, die selbst wiederum historisch variabel ist. Nicht zuletzt das Schwanken der zeitgenössischen Debatten zwischen dem Theater oder dem Film als jeweilige Bezugsmedien des Fernsehens zeigt (häufig ungewollt) zugleich die Abhängigkeit und die Differenz zumindest des frühen Fernsehens von anderen Mediensystemen und damit seinen Charakter als Intermedium an, das sich nicht nur auf die Inhalte, sondern auch auf ästhetische Formen, Stil- und Zeichenrepertoires anderer Medien bezieht und diese zugleich im Medienwechsel transformiert.

Dies lässt sich insbesondere auch an den Bearbeitungen von Dramentexten durch Rainer Wolffhardt erkennen, die schon früh ein (Formen-)Bewusstsein einer differenzästhetischen Qualität des Fernsehens gerade auch durch die Beschäftigung mit den Formen und Codes der Referenzmedien Theater und Film entwickeln und dabei auch schon mit ersten Formen von Selbstreflexivität und Selbstreferentialität des Fernsehens arbeiten.

¹⁸ Darauf weist schon früh Oliver Storz hin: „Der große Bedarf an Spielen wird im deutschen Fernsehen vorläufig noch durch ‚fernsehgerechte Adaption‘ von Bühnenstücken der letzten fünfzig Jahre aus aller Herren Länder gedeckt.“ (Storz, Oliver, 1963, S. 136).

¹⁹ Vgl. dazu Paech, Joachim, 1998. Siehe auch Paech, Joachim; Schröter, Jens (Hrsg.), 2008. Inga Lemke sieht die Charakteristika des frühen Fernsehspiels in der „Vermischung und Überlagerung“ tradierter medialer Formen: „Das frühe Fernsehspiel nahm einen Zwischenstatus zwischen Theater und Film (Hörspiel) ein, seine mediale Spezifik – in Abgrenzungen zu den ‚älteren‘ Medien Theater, Film und Hörspiel – lässt sich gerade in der intermedialen Konfiguration theatraler, filmischer und akustischer Elemente begründen [...]“ (Lemke, Inga, 2007, S. 99).