

Julia Schumacher

Realismus als Programm

Egon Monk

Modell einer Werkbiografie

SCHÜREN

Inhalt

Dank

7

1 Auftakt

2 Werkbetrachtung und Re/konstruktion

Theorie und Methode

3 Material der Werkbiografie

4 1960–1968: Der Abteilungsleiter als *Auteur*

Programm und Programmatik des NDR-Fernsehspiels

5 Das epische Theater und die audiovisuelle Form

6 1953–1958: Ausgangs-Formen

DIE GEWEHRE DER FRAU CARRAR, DAS GELD LIEGT AUF DER STRASSE und
DIE BRÜDER

7 1961–1963: Modell-Arbeiten

LEBEN DES GALILEI und WASSA SCHELESNOWA

8 1962–1963: Vexierbilder deutscher Geschichte und Gegenwart

ANFRAGE, SCHLACHTVIEH und MAUERN

9 Der neue Realismus und der Film

10 1964–1966: Augenblicke des Alltags

WILHELMSBURGER FREITAG, EIN TAG – BERICHT AUS EINEM DEUTSCHEN
KONZENTRATIONSLAGER 1939, BERLIN N 65 und PREIS DER FREIHEIT

11 1968–1970: Zwischen-Spiele

Am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg, GOLDENE STÄDTE und
INDUSTRIELANDSCHAFT MIT EINZELHÄNDLERN im Fernsehen

12 1973–1978: Re(tro) Visonen

BAUERN, BONZEN UND BOMBEN, DIE GEWEHRE DER FRAU CARRAR und
«Hilferding»

13 1983–1988: Gegenbilder deutscher Geschichte

DIE GESCHWISTER OPPERMANN und DIE BERTINIS

14 1981–2005: Gedanken-Spiele

«Die Ernennung» und «Café Leon»

15 Schlussbild

Anhang

Werkverzeichnis Egon Monk

Quellen- und Literaturverzeichnis

AV-Medienverzeichnis

Abbildungsnachweis

1 Auftakt

1.

«Fragen Sie mal nach, wer Egon Monk oder Eberhard Fechner noch kennt. [...] Deren Programme haben politisch mindestens so viel bewegt wie Nachrichtenmagazine oder Reportagen», empörte sich der ehemalige Intendant des ZDF, Dieter Stolte, in einem *epd*-Interview mit Lutz Hachmeister darüber, «dass solche Namen», die er um Dieter Meichsner und Heinz Ungureit ergänzte, «aus dem Bewusstsein junger Leute verschwunden» seien, «die heute Programme gestalten» (Hachmeister 2014). Auch wenn er dabei bestimmte Personennamen hervorhebt, ist es kaum allein die mangelnde Würdigung der Genannten, die er beklagen will, und es sind auch nicht einzelne Sendungen, die er zu wenig erinnert sieht. Was dem einstigen ZDF-Funktionär durch das Vergessen einer jüngeren Generation von Fernsehschaffenden bedroht scheint, ist offenbar eine Tradition der Programmgestaltung des Fernsehens in der Bundesrepublik. Die Funktionalisierung des Namen «Egon Monk» für solche Zwecke ist nicht selten. So erinnerte beispielsweise das *Hamburger Abendblatt*, als der NDR am 1. April 2016 sein 60-jähriges Bestehen feierte, an «eine Pionierzeit voller spezieller Charaktere mit revolutionären Vorstellungen und unbändiger Freude an der neuen Rundfunkfreiheit» (Nyáry 2016). An oberer Stelle unter den Gemeinten: Monk, als Produzent «der ersten sozialkritischen Fernsehfilme», die im weiteren Verlauf der Eloge mit Jürgen Rolands «unübertroffene[m] ›Tatort‹-Vorläufer» STAHLNETZ und Rüdiger Proskes «Politmagazin» PANORAMA in eine beachtenswerte Reihe gestellt werden (ebd.). Aber auch in Ankündigungen und Kritiken von Fernsehfilmen jüngeren Datums findet sich häufiger noch der Verweis auf Monk. In diesen Fällen steht der Name beispielhaft für eine «lange und reiche Tradition» (Wick 2015) der Thematisierung des Nationalsozialismus im Fernsehfilm, der zeitgenössische Produktionen entweder folgten – wie es beispielsweise Klaudia Wick dem Dreiteiler TANNBACH (ZDF 2015, R.: Alexander Dierbach) attestiert (ebd.) –, oder deren Spuren sie verlassen hätten, wie Thorsten Körner (2014) über UNSERE MÜTTER, UNSERE VÄTER (ZDF 2013, R.: Philipp Kadelbach) befindet. Der Name «Monk» ist dem populären Mediengedächtnis also durchaus, aber als Chiffre erhalten geblieben.

Die medienwissenschaftliche Forschung bietet indessen wenig Anlass in Stoltes Klage einzustimmen. Wie der frühere ZDF-Intendant weist sie Monk eine zentrale Rolle für die Fernsehgeschichte der Bundesrepublik zu. So betonte Knut Hickethier auch wiederholt das Innovationspotenzial seiner Fernseharbeit: «Für die Entwicklung des deutschen Fernsehspiels hat kaum einer soviel getan wie Egon Monk, als Produzent und Hauptabteilungsleiter einer der größten Fernsehspielabteilungen in Deutschland, als Regisseur und als Autor» (1995a: 19). Keine Neuentdeckung, wohl aber eine umfassende Neuperspektivierung der Fernseharbeit Monks ist deswegen auch das Ziel der vorliegenden Studie. Sie knüpft daran an, dass Monk eine etablierte Figur der Fernsehgeschichte und damit auch das Resultat sich fortschreibender narrativer Muster ist, während sein Name dabei zugleich

für eine ästhetische Tradition steht, die selbst in akademischen Publikationen nur vage bestimmt ist. Obgleich damit Fragen der Ästhetik im Zentrum meines Forschungsinteresses stehen, möchte ich mit dieser Arbeit zugleich ein Modell für das werkbiografische Schreiben vorstellen, das die Auseinandersetzung mit dem Schaffen eines <Autors> als Scharnier auffasst, um medienhistorische und -theoretische Fragestellungen zu verbinden. Die Stationen der Werkbiografie Monks setzen somit die Ausgangspunkte für eine Veranschaulichung der (west)deutschen Fernseh- und Kulturgeschichte von den frühen 1950er-Jahren bis zum Ende der 1980er-Jahre, um die Entwicklung und Ausdifferenzierung von Formen des Erzählens im Fernsehen zu beleuchten, die teilweise bis heute die ästhetische Konventionen und Diskurse dieses Mediums bestimmen – während andere aufgegeben wurden. Dabei folge ich zunächst den Spuren, die durch die bisherige Forschung ausgelegt wurden.

2.

Wenn Hickethier, wie oben zitiert, die Verdienste Egon Monks sowohl im administrativen als auch im ästhetischen Bereich der Fernsehproduktion verortet, spiegelt diese Reihenfolge zugleich eine Hierarchie in der bisherigen Auseinandersetzung mit dessen Schaffen wider. Im Rahmen der Programm- und Institutionengeschichtsschreibung konzentrierte sich die Fernsehforschung vornehmlich auf Monks Leistungen als Begründer und Leiter der Hauptabteilung Fernsehspiel des NDR. Die einschlägigen Überblicksdarstellungen zur Fernsehgeschichte gewähren der Programmkonzeption, die er in den Jahren 1960–1968 in dieser Sparte realisierte, zumindest eine besondere Erwähnung und heben als Alleinstellungsmerkmal ihren gegenwartsorientierten, «zeitkritischen» Schwerpunkt hervor (vgl. Deiters 1973: 393, Schneider 1980: 12 f., Hickethier 1980: 264 ff.; 1994: 312 ff.; Hickethier/Hoff 1998: 242–250, Prümm 2004: 555 f.). So weisen auch Christian Hißnauer und Bernd Schmidt in ihrer 2013 publizierte Studie über die *Hamburger Schulen* Monk als eine «Schlüsselfigur» der westdeutschen Fernsehgeschichte aus. Sie akzentuieren darin seine Personalpolitik beim NDR, die – durch die Förderung von Regisseuren wie Eberhard Fechner und Klaus Wildenhahn – eine regional spezifische Ausdifferenzierung «hybrider Formen» im Grenzbereich zwischen Fernsehspiel und Dokumentation ermöglicht habe, denen ihr eigentliches Forschungsinteresse gilt (vgl. Hißnauer/Schmidt 2013: 101 ff., Hißnauer 2008). Die einzige bisher vorliegende Monografie zu Monks Fernseharbeit ist Sylvia Büttners Anfang 2015 online publizierte Dissertation, die eine Verbindung zwischen Monks Tätigkeit als Produzent und Hauptabteilungsleiter und seinen Regiearbeiten aus den Jahren 1960–1968 herzustellen versucht (vgl. Büttner 2015, bes. 112). Sowohl in Hinblick auf diese These als auch in der Wahl des Untersuchungszeitraums schließt Büttner damit an die Forschungsarbeit Hickethiers an, die sie um neue Interviews mit dem Regisseur aus den Jahren 2001 und 2004 ergänzt.

In der Auseinandersetzung mit der Regiearbeit Monks sind es ebenfalls die 1960er-Jahre und insbesondere die zwischen 1962 und 1965 realisierten Produktionen, auf die sich die Fernseh- bzw. Literaturwissenschaft bislang konzentrierte. Während Hickethier (1995a) einen Überblick der Regiearbeit aus diesem Zeitraum liefert, finden sich weitere Einzelbeiträge zu den Fernsehspielen ANFRAGE von 1962 (Struck 2003) und BERLIN N 65 (Prümm 1987), der von Monk verantworteten Episode der Gemeinschaftsproduktion AUGENBLICK DES FRIEDENS (NDR 1965). Joachim Lang widmete zudem Monks Fernsehspieladaption von Bertolt Brechts *LEBEN DES GALILEI* (NDR 1961/62) ein Kapitel seiner Monografie über *Episches Theater als Film* (2006: 270–310). Den Schwerpunkt der

wissenschaftlichen Auseinandersetzung bildet indessen eindeutig das Fernsehspiel EIN TAG – BERICHT AUS EINEM DEUTSCHEN KONZENTRATIONSLAGER 1939 (NDR 1965), dem Karl Prümm (1995a; 2007; 2017), Thomas Koebner (1995) und Sebastian Pfau (2003) ausführliche Analysen widmeten. Zudem setzte sich Martina Thiele im Kontext ihrer Studie über *Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film* eingehend mit den Reaktionen der Kritiker*innen¹ auf diese Produktion auseinander (2001: 265–296). Darüber hinaus findet EIN TAG – als erste westdeutsche Produktion, die in einer fiktionalen Form ein Konzentrationslager zur Darstellung brachte – im Kontext der Forschung zur audiovisuellen Darstellung der Shoah vielfach Erwähnung (vgl. Classen 1999: 35, Schulz 2007: 210, Ebbrecht 2007: 224; 2011: 205 f., Stiglegger 2015: 11 f., 55, Schmidt 2015: 90 ff.).

Vor dem Hintergrund dieses Forschungsstandes lässt sich zunächst festhalten, dass im Hinblick auf eine immerhin 35 Jahre umfassende Arbeit für das Fernsehen nur ein Ausschnitt der Werkbiografie Monks betrachtet wurde.² Während seine Regiearbeit aus der ersten Hälfte der 1960er-Jahre relativ gut aufgearbeitet erscheint, bleibt dennoch festzustellen, dass eine Reihe der Fernsehspiele und -filme aus demselben Zeitraum sowie aus früheren und späteren Jahren nahezu unbeachtet blieben. Dazu zählen die Adaptionen von Brechts DIE GEWEHRE DER FRAU CARRAR, die Monk 1953 für das Versuchsprogramm des DDR-Fernsehens sowie erneut 1975 für das ZDF realisierte, und seine ersten westdeutschen Produktionen DAS GELD LIEGT AUF DER STRASSE und DIE BRÜDER von 1958 für den NWRV. Die Schauspieladaptionen WASSA SCHELESNOWA (NDR 1963) nach dem gleichnamigen Drama von Maxim Gorki und GOLDENE STÄDTE (HR 1969) nach Arnold Weskers *Their Very Own and Golden City* konnten bislang ebenso wenig die Aufmerksamkeit der Forschung gewinnen wie das seinerzeit von der Kritik hochgelobte Fernsehspiel PREIS DER FREIHEIT (NDR 1966) nach dem Drehbuch von Dieter Meichsner sowie INDUSTRIELANDSCHAFT MIT EINZELHÄNDLERN (NDR 1970) nach Monks eigenem Drehbuch. Mit Ausnahme von Wolfgang Gasts komparatistischer Analyse von BAUERN, BONZEN UND BOMBEN (NDR 1973) nach dem gleichnamigen Roman von Hans Fallada (Gast 2009) und einer Erwähnung im «Kanon der Literaturverfilmungen» im deutschen Fernsehen (Kind 1996) wurden auch die mehrteiligen Fernsehfilme aus den 1980er-Jahren nicht berücksichtigt. Obgleich der Historiker Wulf Kansteiner DIE GESCHWISTER OPPERMANN (ZDF 1983), eine zweiteilige Adaption von Lion Feuchtwangers gleichnamigem Roman, und den Fünfteiler DIE BERTINIS (ZDF 1988) nach der Vorlage von Ralph Giordano zu den «besten Holocausterzählungen» zählt, «die je produziert wurden» (2003: 270), sind sie bislang keiner differenzierten Analyse unterzogen worden. Dieses Forschungsdesiderat in der Aufarbeitung des Werkzusammenhangs zu erfüllen, ist das erste Anliegen der vorliegenden Studie.

- 1 Wenn Diversität nicht durch «*» markiert ist, dann, weil ich diese entweder auf Grund der Quellenlage nicht unterstellen kann oder in Fällen, in denen ich mich tatsächlich allein auf Männer oder Frauen beziehen möchte. In der Kennzeichnung funktionaler Figuren der Theorie übernehme ich, sofern sich diese nicht neutral bezeichnen lassen (z. B. «Instanz»), die überlieferte, zumeist männliche Schreibform der Literaturgrundlage (z. B. «auteur») bzw. die ihrer deutschen Übersetzung (z. B. «Autor»). Für russische Namen, Film- und Aufsatztitel verwende ich die deutsche Transkription statt der wissenschaftlichen Transliteration (z. B. «Eisenstein» statt «Ėjzenštejn»). Nachschlagewerke und Werkausgaben werden nach gebräuchlichen Siglen angegeben (z. B. GBA für die *Große Berliner und Frankfurter Ausgabe der Werke Bertolts Brechts*), die im Literaturverzeichnis gelistet sind.
- 2 Weitere wesentliche Impulse für diese Arbeit verdanke ich zudem den Beiträger*innen der Arbeitstagung *Die «Hamburgische Dramaturgie» der Medien*, die ich mit Knut Hickethier und Andreas Stuhlmann im Juni 2012 an der Universität Hamburg ausgerichtet habe (siehe Dank); für die Beiträge siehe Schumacher/Stuhlmann 2017a.

Meine Arbeit betrachtet erstmals das Werk Egon Monks in seiner Gesamtheit und legt zugleich einen neuen Schwerpunkt. Bislang wurden Monks Fernsehspiele und -filme vorwiegend unter thematischen Gesichtspunkten betrachtet, in erster Linie also auf die inhaltlichen Schwerpunkte ihrer Geschichten hin befragt, nicht aber im engeren Sinne ihre formale Ästhetik untersucht. Nach meinem Dafürhalten konnte auf dieser Basis die spezifische Qualität seiner Arbeit als Regisseur und Autor nicht zufriedenstellend herausgearbeitet werden.

Meine Untersuchung ist von dem Ziel geleitet, die ästhetische Differenzqualität aller Regiearbeiten Monks zu bestimmen, die er von 1953 bis 1988 für das Fernsehen realisierte. Um die Entwicklung seines Stils nachzuzeichnen, folge ich der Chronologie seines Lebenslaufs. Die Arbeit nimmt daher die Form einer Werkbiografie an. Es ist jedoch weder die Person Egon Monk und ihre geistige Entwicklung, die im Zuge der Analyse rekonstruiert werden soll, noch ist die Interpretation der Einzelwerke vor dem Hintergrund derselben intendiert. Ich frage nicht nach biografischen Spuren in diesen Texten, sondern nach spezifischen Konfigurationen in ihrem Aufbau und inwiefern diese Strukturen einer wiedererkennbaren Regel im morphologischen Sinne folgen (vgl. Wuss 1998), die den Namen des Regisseurs trägt. Dass im Zuge dieser Auseinandersetzung auch die Vorstellung von einer Person Egon Monk als Emergenz der Analysen entsteht, kann und soll auch nicht verhindert werden. Mein primäres Forschungsinteresse gilt jedoch dem ästhetischen Konzept, das Monks Fernsehspielen und -filmen zugrunde liegt. Worin der Kern dieses Konzepts liegen könnte, wurde in der bisherigen Forschung bereits mehrfach angedeutet – allerdings ohne ihm einen Namen zu geben und die Spuren, die von diesem Ausgangspunkt in den Blick geraten, weiter zu verfolgen. Wiederholt wurde Monks Fernseharbeit das Anliegen der «Aufklärung» zugeschrieben, sein Interesse an dem, «was in der Gesellschaft vorgeht» und die politische Konturierung seiner Arbeit betont (vgl. Hickethier 1995a, Hißnauer/Schmidt 2013: 104). Diese Hinweise, ebenso wie die Kennzeichnung der Ästhetik ausgewählter Fernsehspiele als «inszenierte Dokumente» (Prümm 1995a), leiten meine These an, dass Monk sich in die Tradition des Realismus einschreiben wollte. Somit können, wenn ich mich in dieser Untersuchung auf die Analyse seiner Regiearbeiten für das Fernsehen konzentriere, das Medium und seine Geschichte in der Bundesrepublik zwar den Betrachtungsrahmen der Untersuchungsgegenstände begrenzen, nicht aber die Reichweite der Fragen, die ich an die Ästhetik und in Bezug auf diese stelle. Es geht also um den Realismus.

3.

Der Begriff des Realismus bezeichnete in der Philosophie bis zum Ende des 18. Jahrhunderts zunächst nur erkenntnistheoretische Positionen.³ Seit sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts sein ästhetischer Sinn zu entfalten begann, findet er zudem als Epochenbeschreibung und zur Kennzeichnung von künstlerischen Strömungen und Stilen Anwendung (HWPh: 169–178, ÄG: 160–191, MPL: 495 f.). Aus welchen Gründen aber ein

3 Von der Antike bis zur Spätscholastik bezeichnete der Begriff des Realismus die Gegenposition zum Nominalismus (siehe Universalienstreit), in der Neuzeit eine erkenntnistheoretische Opposition zum Idealismus (Immanuel Kant), vgl. hierzu ÄG: 160 f., HWPh: 155. Während sich die Begriffsanwendung in den Literatur-, Kunst- und Medienwissenschaften auf die Beschreibung von ästhetischen Phänomenen beschränkt, bezeichnet der Begriff des Realismus in der Philosophie eine Vielzahl unterschiedlicher Positionen der Ontologie, Erkenntnistheorie und Ethik; für einen Überblick siehe HWPh: 147–169.

Kunstwerk⁴ als realistisch einzustufen sei, bildet bis heute einen Gegenstand der Auseinandersetzung für die Theorie wie für die künstlerische Praxis, die sich dem Anliegen widmet, realistisch zu erzählen bzw. darzustellen.⁵

Als «ästhetische Konstante» der realistischen Tradition lässt sich im Anschluss an Martin Swales das «Streben nach Wirklichkeitsnähe» auffassen (1997: 11–15). Allein der Rückblick in die Geschichte der realistischen Literatur offenbart jedoch, dass neben unterschiedlichen Zielen und thematischen Schwerpunkten dem prononcierten Streben durch z. T. sehr unterschiedliche ästhetische Mittel Ausdruck verliehen wurde (vgl. Bachleiter/Syrový 2011: 251). Deren Gemeinsamkeit besteht indessen darin, dass sie sich innerhalb eines historisch spezifischen Zeitraums in recht markanter Weise von anderen Ausdrucksformen unterscheiden; ein realistischer Ausdruck stellt somit zunächst eine historisch variable Differenz zu einem nicht-realistischen Ausdruck dar (vgl. Swales 1997: 18). Auf dieser Grundlage lassen sich realistische Ausdrucksformen mithilfe einer Cluster-Definition zusammenfassen. Dieses Verfahren, das in der Medienwissenschaft u. a. für die Genreanalyse produktiv angewandt wurde (vgl. Kuhn et. al. 2013), beruht auf Ludwig Wittgensteins Idee von der «Familienähnlichkeit» (vgl. PU § 67–68). Das bedeutet, dass sich künstlerische Ausdrücke nicht auf Grund von hinreichenden oder notwendigen Bedingungen der Tradition des Realismus zuordnen lassen, sondern vielmehr, weil ihre Texteigenschaften Ähnlichkeiten mit jenen aufweisen, die wir *auch* realistisch nennen. Daraus folgt ebenso, dass manche Ausdrücke des Realismus in ihren Eigenschaften – die etwa in formal-ästhetischen Verfahren der Gestaltung, im Textaufbau oder in bevorzugten Sujets liegen können – Berührungspunkte aufweisen, über die andere wiederum gar nicht verfügen.

Die europäisch und angloamerikanisch ausgerichtete Mediengeschichte gewährte auch sehr verschiedenartigen Ausdrucksformen das Attribut «realistisch». Spezifische Ausprägungen der Malerei und der Literatur des 19. Jahrhunderts oder der Dramatik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts könnten hier exemplarisch ebenso angeführt werden wie sehr unterschiedliche, als realistisch geltende Filmstile – etwa das Kino der sowjetischen Avantgarde, der französische Poetische Realismus, der italienische Neorealismus, der *social realism* der British New Wave oder das dänische Dogme 95. «Jede Epoche sucht ihren Realismus», stellte bereits der französische Filmtheoretiker André Bazin fest. «Das heißt jene Techniken und Ästhetik, die am besten einfangen, aufnehmen und wiedergeben können, was man von der Realität einfangen will» (1981: 46f.). Vor dem Hintergrund dieser Aussage stellt sich der Realismus als epochenübergreifendes Projekt dar, das von einer immer wieder neu aufgenommenen Suche bestimmt ist, dem Streben nach Wirklichkeitsnähe einen adäquaten Ausdruck zu verleihen. In Anbetracht dieser wiederkehrenden und «variierten Bestrebungen, Realismus zu erzielen», konstatiert auch Swales im Hinblick auf die Literatur, sei es selbstverständlich, dass wir «strenggenommen von Realismen reden sollten» (1997: 13, Herv. i. O.).

4 Ich verwende den Begriff der Kunst in diesem Zusammenhang als allgemeinen Sammelbegriff für alle künstlich erschaffenen Formen, die dem Zwecke der ästhetischen Erfahrung dienen bzw. diese ermöglichen, ganz unabhängig davon, ob sie sich dem Feld der Kunst oder der Unterhaltungsindustrie zuordnen lassen. Künstler*innen sind demzufolge diejenigen, denen die Verantwortung für die Herstellung dieser Formen zugesprochen wird.

5 Siehe bspw. das Forschungsprogramm des Graduiertenkollegs *Das Reale in der Kultur der Moderne* an der Universität Konstanz, URL: <<http://www.uni-konstanz.de/reales/>> (Zugriff: 28.11.2017), Fauch/Parr 2016, Marszalek/Mersch 2016a, bes. Marszalek/Mersch 2016b.

Anhand der Auseinandersetzungen in der Literatur-, Kunst- und Filmgeschichte lässt sich indessen nachvollziehen, dass sich in der Frage des Realismus Positionen zur Ästhetik mit jenen der Erkenntnistheorie und der Ethik bzw. der politischen Theorie überkreuzen. Da sich der realistische Ausdruck expressiv auf die empirische Wirklichkeit bezieht, formuliert er schließlich zugleich eine ästhetische Antwort auf die Frage danach, was Realität ist und welche Aspekte dieser Realität dargestellt werden sollten (vgl. Begemann 2007: 8, Ort 2007: 11 f., Kirsten 2014: 78 ff.). Folglich ist jeder realistische Ausdruck mit der Anforderung konfrontiert, eine *wahre* und *richtige* Aussage über die Welt zu machen. Eine «bemerkenswerte Paradoxie» stellte Roland Barthes deswegen auch «in den Grundlagen des Realismus, so wie unsere Literatur ihn gekannt hat», fest: «die Beziehung des Schriftstellers zum Wirklichen ist letztlich immer eine ethische und keine technische gewesen; geschichtlich gesprochen: der Realismus ist ein moralischer Begriff» (1956: 303).

Da realistische Ausdrücke nach Wirklichkeitsnähe streben, verweisen sie in ihrer ästhetischen Verfahrensweise mit größerem Nachdruck auf die empirische Wirklichkeit als andere (vgl. Ryan 1980). Sie zeichnen sich durch eine mehrdeutig verfasste Struktur aus, die häufig die Frage aufzuwerfen vermag, ob dem Text der pragmatische Status der Fiktion oder der Nicht-Fiktion zugeordnet werden sollte (Bunia 2007: 171 ff.). Diese Frage steht auch im Fokus der Debatten um das sogenannte Dokudrama, das in der jüngeren deutschsprachigen Fernsehforschung als «Inbegriff des Hybriden aus *Fact* und *Fiction*» gilt (Ebbrecht/Steinle 2008: 251, Herv. i. O.). Da diese Form insbesondere im Fernsehen prominent aufzutreten scheint, bildete sie einen zentralen Gegenstand fernsehwissenschaftlicher Auseinandersetzungen (vgl. etwa Hoffmann et al. 2012, Mundhenke 2017), die vor allem im Zusammenhang mit der audiovisuellen Darstellung von historischen Themen diskutiert wurde (vgl. Ebbrecht/Steinle 2008, Hißnauer 2008; 2009; 2010a; 2010b; 2011, Steinle 2009; 2010). Während produktionsseitig mit dem Ausdruck «Dokudrama» sehr unterschiedliche Formen bezeichnet werden, soll die Kennzeichnung innerhalb des fernsehwissenschaftlichen Diskurses zumeist auf einen formal-ästhetischen Aufbau verweisen, der Elemente der Dramatik (szenisches Spiel) mit Elementen der Dokumentation (Interviews und/oder *found footage*) verbindet und aus diesem Grund als semi-dokumentarisches respektive semi-fiktionales «Hybrid» verstanden wird. Obwohl diese Form in ihren ästhetischen Verfahren über eine große Ähnlichkeit mit jenen der realistischen Tradition verfügt, wurde das Dokudrama bislang nicht unter diesem Stichwort diskutiert. Dies liegt zumindest teilweise in außertextuellen Faktoren begründet, die zum einen mit der Art und Weise zusammenhängen, wie Fernsehen historisch betrachtet wird, und zum anderen mit spezifischen konventionellen Vorstellungen darüber, wie sich Realismus in einer filmischen Form⁶ aktualisiert.

Die Medialität⁷ des Fernsehens, die sich über die Struktur des Programms und daher auch über die Kombination sehr unterschiedlicher Ausdrucksformen definiert, leitet dazu

- 6 Als «filmisch» bezeichne ich Formen, die im Prinzip auf filmtechnischen Mitteln der Erzählung und Darstellung basieren, d. h. in Bezug auf Ausschnitt und Perspektive näher definierbare Bewegtbilder, deren Abfolge i. d. R. mittels Montage organisiert ist.
- 7 Unter «Medialität» verstehe ich im Anschluss an Hickethier «das als typisch angenommene Set von Eigenschaften, das für einzelne Medien als konstitutiv angesehen wird» (2003: 26). Dieses Set ergibt sich aus dem kulturellen Gebrauch, Vermittlungswegen und Aufführungspraktiken sowie den institutionellen und ökonomischen Bedingungen der Produktion und Rezeption (vgl. ebd. 25 ff.). Für das Rundfunkmedium Fernsehen können der potenzielle Live-Charakter der Sendungen, das temporal lineare strukturierte Programm und sein konstanter *Flow* als konstitutiv und das Programm selbst als «Innenseite des Dispositivs Fernsehen» angesehen werden (Hickethier 1995b: 76 ff.).

an, nach intramedialen, sich gegenseitig beeinflussenden Verbindungslinien zwischen journalistisch und unterhaltend ausgerichteten Produktionen zu suchen (vgl. Hißnauer 2011a; 2011b, Hoffmann et. al 2012). Darüber hinaus dürften jedoch ebenso das Interesse der Fernsehforschung, einen von der Literatur- und Filmwissenschaft unabhängigen Gegenstandsbereich zu profilieren, eine Rolle spielen, sowie die Popularität des semio-pragmatischen Analyseansatzes nach Roger Odin (vgl. 1998), der die Forschungsperspektive in Richtung rezeptionsseitiger Lektüremodi lenkt. Auf dieser theoretischen Grundlage erfolgt die Zuordnung ‹dokumentarisch› oder ‹semi-dokumentarisch› (vgl. Hißnauer 2011), wenn die begründete Annahme besteht, dass Rezipient*innen einen ‹Text› derart auffassen (Kessler 1998: 66 f.). Demnach sind es nicht Hypothesen über produktionsseitig intendierte Konzepte, sondern vielmehr darüber, was davon in der Rezeption angenommen werden kann bzw. konnte, die die Analyse und Einordnung von ästhetischen Formen vorstrukturieren. D. h. die Analysierenden gehen in ihrer Untersuchung von theoretisch konstruierten Modell-Rezipient*innen aus, ‹deren› Medienerfahrung den Maßstab der Textzuordnung bildet.

Mir geht es an dieser Stelle nicht darum, den semio-pragmatischen Ansatz oder die daraus resultierenden Ergebnisse in Frage zu stellen, sondern vielmehr um eine Erweiterung des Horizonts: aus der Separation des Fernsehens (oder des Kinofilms) von anderen Quellen sowohl der Inspiration von ‹Text›-Produktion als auch der Medienerfahrung folgt eine eingeschränkte Perspektive auf die Mediengeschichte, die die Komplexität derartiger Prozesse unterschlägt. In theoretischer Hinsicht widerspricht sie dem Prinzip der *remediation* als Prämisse der Medienentwicklung sowie der *Intermedialität* jeder ‹Text›-Produktion (Bolter/Grusin 2000, vgl. Rajewsky 2008, Müller 2008, Hickethier 2008a). Wenn wir diese anerkennen, erweitert sich nicht nur der Möglichkeitshorizont individueller Lektüren, sondern auch der theoretischen Einordnung von ästhetischen Formen – so auch im Falle des Dokudramas.

Vor dem Hintergrund der realistischen Tradition stellt sich die kombinatorische Ästhetik des Dokudramas als eine typische Strategie dar, die außerhalb des Mediums Fernsehens und ebenso außerhalb des Spielfilms vielfach erprobt wurde – man denke beispielsweise an die Collage- und Montagetechniken im Roman (John Dos Passos, Alfred Döblin) oder im Theater (Erwin Piscator, Bertolt Brecht) sowie die Adaption journalistischer Verfahren in der Literatur des französischen Naturalismus oder der Neuen Sachlichkeit. Diesen wird nicht regelhaft ein hybrider pragmatischer Status zugesprochen⁸, es erscheint daher auch wenig einsichtig, im Falle des Dokudramas prinzipiell anders zu verfahren. Dass einschlägige Beispiele dieser Ausdrucksform – etwa *DAS BEIL VON WANDSBEK* (1982, R.: Heinrich Breloer/Horst Königstein) – nicht intuitiv mit dem Begriff des Realismus assoziiert werden, dürfte nicht zuletzt darin begründet liegen, dass die formale Ästhetik einem dominanten Konzept von *Realismus im Film* widerspricht, das sich in der Tradition des italienischen Nachkriegskinos etabliert hat (vgl. Kirsten 2013).⁹ Diese Ausrichtung stellt allerdings nur eine von mehreren möglichen Anknüpfungspunkten für die Entwicklung des realistischen Erzählens im Fernsehen dar und sollte daher nicht den Untersuchungsrahmen einschränken.

8 Vgl. hierzu auch die Diskussion der Problematik von ‹realen Entitäten› innerhalb der Fiktion in Zipfel 2001: 76–102.

9 Auch Guido Kirsten bezieht in seiner 2013 publizierten Dissertation Dokudramen nicht in seine Analysen ein.

Meine Überlegungen sind von der Voraussetzung angeleitet, dass die Medienproduktion einer komplexen Entwicklungsdynamik unterliegt, die sich durch ständige intertextuelle Austauschbewegungen auszeichnet, in diesem Punkt aber nicht regelgeleitet sein muss, sodass sich auch die historische Rekonstruktion nicht auf identifizierbare Regeln berufen kann, um diese Prozesse nachzuvollziehen. Zur Beschreibung der Entwicklung des realistischen Erzählens im Fernsehen bietet sich daher die Denkfigur an, mit der Thomas Kuhn Prozesse der Sinnbildung in wissenschaftlichen Gemeinschaften beschreiben und historisch rekonstruierbar machen will (1976: 58; 1978: 392 ff.).

Kuhn erklärt mithilfe der Idee des Paradigmas, wie sich wissenschaftliche Traditionen «ohne Mitwirkung von angebbaren Regeln» ausbilden können (1976: 60), indem sich diejenigen, die an demselben Problem arbeiten, «durch Ähnlichkeit oder Nachbildung auf diesen oder jenen Teil des wissenschaftlichen Korpus beziehen, den die betreffende Gemeinschaft bereits zu ihren etablierten Leistungen rechnet» (ebd. 59 f.). Nach einem engeren Begriffsverständnis stellt das Paradigma ein «Musterbeispiel» dar, das als konkreter Lösungsvorschlag für eine Aufgabe aufzufassen ist, mit der eine Gemeinschaft konfrontiert ist (Kuhn 1978: 393). In seinen *Neueren Überlegungen zum Begriff des Paradigmas* entwickelt Kuhn jedoch ein weiter gefasstes Begriffsverständnis. Mit «Paradigma₁» bezeichnet er die «disziplinäre Matrix» einer Gemeinschaft, die sich aus «Verallgemeinerungen», «bevorzugten Analogien (Modellen)» und den «Musterbeispielen» zusammensetzt (ebd. 392 f.). Auf dieser Basis entwickelt er ein Erklärungsmuster für die «Bedingungen der Möglichkeit» der Forschung, das auch einen Ausgangspunkt für die theoretische Erfassung der Entwicklungsdynamik des realistischen Erzählens im Fernsehen anbietet. So führt Kuhn aus, dass «Verallgemeinerung», wie etwa die Lehrsätze der Physik, «unterinterpretiert» seien, weil ihnen die empirische Bedeutung oder Anwendung [fehlt]» (ebd.: 394). Daher seien sie zwar der «gemeinsame Besitz» der Mitglieder einer Gemeinschaft, bezugsfähig sei für diese jedoch nicht die Verallgemeinerung selbst, sondern «die eine oder andere spezielle Form derselben» (ebd.: 395), also das, was sich in Modellen und/oder Musterbeispielen präzisiert.

Die Idee, dass sich auch Kunstentwicklungen anhand von Nachbildungen und Adaptationen von Paradigmen (nach dem engeren Begriffsverständnis von Musterbeispielen) rekonstruieren lassen, wurde innerhalb der Filmwissenschaft angewandt, um das Genrekinos zu erfassen (vgl. Kuhn et al. 2013, Schweinitz 2006). Auch Guido Kirsten beruft sich in seiner Monografie *Filmischer Realismus* (2013) auf exemplarische Musterbeispiele, um dessen historische Entwicklung nachzuzeichnen. Ich lege dieser Arbeit jedoch das weitere Begriffsverständnis zugrunde und fasse Realismus als ein ästhetisches Paradigma auf, das sich nach dem Organisationsprinzip von Kuhns «disziplinärer Matrix» beschreiben lässt. Das Streben nach Wirklichkeitsnähe lässt sich als vergleichbar «unterinterpretiert» auffassen und auch das profilierte Anliegen des Realismus bildet zwar den «gemeinsame[n] Besitz» der Künstler*innen, die sich diesem widmen. Dieser liefert Ansatzpunkte für die Realisation, indem er ein Bündel an Anschlussfragen provoziert, zu denen sich Künstler*innen im Zuge der Realisation verhalten müssen. Bezugsfähig ist für sie jedoch ebenso nur «die eine oder andere spezielle Form», wie etwa die verschiedenen historischen Realismen. Diese wiederum lassen sich als Modelle begreifen, die dem Streben eine Richtung geben. Sie präzisieren das Anliegen dahingehend, dass sie Idealvorstellungen formulieren, die ihrerseits die Möglichkeiten und Grenzen des künstlerischen Ausdrucks definieren (z. B. Bürgerlicher Realismus, Neue Sachlichkeit, episches Theater etc.). Auch diese Modelle haben Musterbeispiele, in denen sowohl die Gestaltungsregeln als auch die inhärenten Vorstellungen von Realität einen konkreten Ausdruck gefunden haben und somit die Wahrnehmung dessen lehren, was wir nach diesem Modell als «realistisch» zu verstehen haben (vgl. Kuhn

1978: 402, 404). Sie sind es, die als Bezugspunkt für die theoretische Ableitung von Gestaltungsregeln, die Werkkritik oder die künstlerische Hommage herangezogen werden.

Analog zu der skizzierten Dynamik wird mein methodisches Vorgehen von der Frage nach dem Verhältnis zwischen Modellen und Musterbeispielen des Realismus angeleitet, um Monks Konzept des Erzählens im Fernsehen in seinen Bezügen zur realistischen Tradition zu rekonstruieren und zu charakterisieren.

4.

Monk hat keine Poetik ausformuliert, der sich seine Vorstellungen in Hinblick auf die Möglichkeiten und Grenzen, die er dem künstlerischen Ausdruck in einer filmischen Form auferlegte, entnehmen ließen. Zu verschiedenen Gelegenheiten, in Interviews anlässlich aktueller Filmproduktionen oder im Rahmen von Preisverleihungen, stellte er jedoch die Parameter heraus, die seine Arbeit als Autor und Regisseur sowie als Programmverantwortlicher des NDR-Fernsehspiels bestimmten. Besonders Formulierungen aus dem späteren Abschnitt seiner Karriere lassen dabei eine Zuspitzung auf die Fragen des Realismus erkennen. Die prägnanteste unter ihnen entnehme ich einem Interview mit Karl Prümm, der ihn 1983 für *epd Kirche und Rundfunk* zu seinem zweiteiligen Fernsehfilm *DIE GESCHWISTER OPPERMANN* befragte und die in einer redigierten Fassung in die veröffentlichten Erinnerungen Monks eingegangen ist (2007: 206–211). Explizit benennt Monk hierin das Modell Brechts als Bezugspunkt seines Verständnisses von Realismus und macht die Übernahme dessen impliziter Voraussetzungen kenntlich: die Abgrenzung vom «pure[n] Abbilden» des «Naturalismus» zugunsten einer Form der Erzählung und Darstellung, welche die «in der Wirklichkeit verdeckten oder versteckten Zusammenhänge [...] im Film erkennbar und begreiflich» mache (ebd.: 211). Darin wird die Unterscheidung zwischen den *Erscheinungen* und dem *Wesen* der Dinge der Wirklichkeit erkennbar, die Brecht aus der Philosophie Georg Wilhelm Friedrich Hegels ableitete und auf seine Wirkungsästhetik übertrug (vgl. Knopf 1986: 94 f.). Indirekt liefert Monk damit auch eine Begründung für das von Kritiker*innen seinerzeit häufig attestierte didaktische Moment seiner Filmästhetik und ihre teilweise spröde Anmutung. Ein metaphorischer Gebrauch eines Motivs aus Hans Christian Andersens *Schneekönigin* (um 1840) erklärt zudem, dass die Gestaltung wider die geltenden Konventionen ideologiekritisch motiviert ist. Die Konventionen sind zu diesem Zeitpunkt, dem Vorbild der US-amerikanischen Mini-Serie *HOLOCAUST* (1978) folgend, figurenzentrierte, emotionalisierende und historische Zusammenhänge vereinfachende Dramaturgien, die sich mit Beginn der 1980er-Jahre im Fernsehen der Bundesrepublik durchsetzten (vgl. Hickethier/Hoff 1998: 356, ausführlich Rauch 2018). Wenn Monk diese Techniken der Erzählung und Darstellung mit den Splittern aus dem «Spiegel des Teufels» in Andersens Märchen gleichsetzt, versinnbildlicht das Motiv vor dem Hintergrund der Theorie Brechts die fundamentalen Aspekte von dessen Medienkritik.

In der *Schneekönigin* bewirkt ein Splitter im Auge aus dem zerbrochenen Spiegel des Teufels, dass den Menschen das Böse gut und das Schöne hässlich erscheint; er verhindert auch, wie im Falle des kleinen Jungen, der von der Schneekönigin gefangen gehalten wird, dass abstrakte Zusammenhänge richtig erkannt werden können. Trifft ein Splitter hingegen einen Menschen im Herzen, lässt er diesen innerlich vereisen, er stumpft ihn ab und lähmt seine Handlungsfähigkeit (vgl. GM: 259–293).¹⁰

10 Monk zeigte auch an anderer Stelle eine Affinität für Andersens Märchen. Seine veröffentlichten Erinnerungen beginnen mit Kindheitserinnerungen an diese (Monk 2007: 7–12), die einem von ihm verfassten

Brechts Medienkritik richtet sich nicht allein gegen die unrealistische Scheinwelt von populären Unterhaltungsangeboten, die sich als ein verzerrender Spiegel der Wirklichkeit deuten ließen (vgl. GBA 22.2: 682). Sie betrifft ebenso Formen, die in bester Absicht die soziale Wirklichkeit kritisch darzustellen intendieren, aufgrund ihrer formalen Ästhetik jedoch gleichfalls ein produktives Erkennen der Zusammenhänge verhindern – etwa, weil sie gesellschaftliche Verhältnisse als unvermeidlich darstellen und im Zuge der Rezeption lediglich Mitleid gegenüber dem Schicksal der dargestellten Figuren provozieren. Der Affekt des Mitleids führt nach Brecht jedoch nicht dazu, die dargestellten Verhältnisse aktiv ändern zu wollen, sondern lässt die Rezipient*innen, quasi vom Elend überwältigt, vor diesem kapitulieren (vgl. GBA 22.1: 170 f., Grimm 1966: 26 f., Surbiotto 1975: 46). Es lähmt demnach das Handeln und macht in letzter Konsequenz sogar gleichgültig. Die dramaturgische Anlage der epischen Dramen Brechts und die ästhetischen Strategien für ihre Aufführung zielen deswegen darauf, sowohl die Immersion in die dargestellten fiktiven Welten als auch die Einfühlung in die Psychologie der Figuren zumindest punktuell zu stören. Darüber sollten die Rezipient*innen von dem Dargestellten entfremdet und zum «eingreifenden Denken» angeregt werden (GBA 21: 524). In diese Tradition stellte sich Monk ganz unverhohlen.

5.

Die Berufung auf seinen «Lehrer» Brecht bildet eine Konstante in Monks öffentlichen Aussagen. Daher ist auch die These, dass sich seine Fernseharbeit von Brecht beeinflusst zeigt, nicht neu. Sie wurde von Hickethier, Prümm und Gerhard Schoenberger im Hinblick auf seine frühen Regiearbeiten formuliert (Hickethier 1995a: 23; 2010: 253, Prümm 1995a: 48, Schoenberger 1995: 6 f., vgl. Schumacher/Stuhlmann 2012: 162) und anschließend vielfach angenommen (Kaiser 2001: 71 ff., Pfau 2003, Hißnauer/Schmidt 2013: 101 f., Büttner 2015). Inwiefern sich Anspruch und Orientierung, die Monk in Interviews mit Nachdruck formulierte, in der Ästhetik seiner Regiearbeiten für das Fernsehen in der Kontinuität niederschlagen, wurde hingegen nicht systematisch untersucht, und auch für das Werk aus der ersten Hälfte der 1960er-Jahre nicht detailliert erörtert.

In der Brecht-Forschung stellt der Name Monk indessen nur eine Randnotiz dar. Mit Ausnahme eines Beitrags von Esther Slevogt im *Brecht Yearbook 37*, der sich dezidiert seiner Rolle innerhalb des Berliner Ensembles widmet (Slevogt 2012; vgl. 2017), tritt Monk letztlich nur als einer von vielen Assistenten in Erscheinung (Barnett 2015: 99 ff.), dessen Probenmitschriften und briefliche Auskünfte jedoch eine Quelle für die Rekonstruktion der Frühgeschichte des Berliner Ensembles (BE) bilden konnten (Subiotto 1975: 41, Schmitt 1980: 262, Buschey 2007, Barnett 2014: 89, 148, Tretow 2003: 392 f., 479). Peter Schmitt (1980; 1981) und Bernd Mahl (1986) untersuchten zwar ausführlicher die mit Brecht erarbeitete Adaption des *Urfaust* von Johann Wolfgang Goethe, die ihre Premiere 1952 in Potsdam und 1953 in Ostberlin hatte. Ihre Analysen fokussieren jedoch Brechts Klassikerverständnis und die Kulturpolitik der DDR und sind daher in Bezug auf die Frage nach Monks Zutun wenig ergiebig. Die einzige Studie, die dessen Regiearbeit tatsächlich im Hinblick auf die Frage nach der Orientierung an Brechts Wirkungsästhetik untersucht, stellt somit Langs Analyse von *LEBEN DES GALILEI* dar.

Text für die *Zeit*-Bibliothek entnommen sind (Monk 1980); für eine weitere Publikation, *Mutter Holunder – 21 Märchen aus dem Teekessel*, hat er zwei Jahre später das Nachwort verfasst (siehe Monk 1983). Monks Textbeiträge sind im Werkverzeichnis im Anhang gelistet.

Wenn ich im Rahmen dieser Arbeit Monks Fernsehspiele und -filme systematisch auf die Verbindungslinien zur Theatertheorie Brechts befrage, ist damit eine Neuperspektivierung seines Gesamtwerks intendiert. Wie Hißnauer und Schmidt in ihrem Forschungsbericht (2011) kritisch anmerken, stützt die Fernsehwissenschaft ihre Untersuchungen zu häufig auf die Selbstauskünfte von «Autoren» und anderer sogenannter «Macher» der Fernsehgeschichte, die über die Kritik oder in Eigendarstellungen der Sender überliefert sind. Die Strategien der Selbstpositionierung hingegen, die mit solchen Aussagen verfolgt werden, bleiben dabei häufig unreflektiert.¹¹ Das öffentliche Auftreten Monks auf Fachtagungen von Fernsehschaffenden, während Interviews und anlässlich von Preisverleihungen beförderte, wie Prümm konstatierte, dass seine Filme von der Kritik «stets als moralische Texte gelesen wurden» (1995a: 34). Diese Sicht schreibt sich auch in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung fort. Da Monk sich jedoch zum einen selten öffentlich positionierte und zum anderen zur fast wortgenauen Wiederholung bestimmter Formulierungen neigte, sind es bis heute immer wieder dieselben Aussagen, die zur Charakterisierung seiner Programmatik herangezogen werden.¹² Auf der Grundlage weniger prägnanter Äußerungen schreibt sich in der Betrachtung und Beurteilung seines Werks deswegen eine Referenzkette einzelner Zitate fort, nach der Monk sich nicht für «private Leidenschaften» interessiere (Delling 1963) und er seine Zuschauer*innen auffordere, «lieber zweimal zu zweifeln, als einmal hinzunehmen» (Monk 1966: 50). Diese Konstellation fordert eine Überprüfung der Frage ein, inwiefern sich die in Selbst- und Fremdzuschreibungen prononcierten Anliegen in der Ästhetik der Regiearbeiten aktualisiert finden.

Für die Konzeption dieser Arbeit ergibt sich aus den vorangegangenen Erörterungen folgendes Vorgehen: Um die ästhetische Differenzqualität der Regiearbeiten Monks zu bestimmen, gilt es, das Werk Egon Monks zu rekonstruieren, um auf dieser Basis sein Modell des Realismus im Fernsehen zu charakterisieren. Hierzu reflektiere ich erstens die Konstruktion der Autor-Figur anhand des Materials, das Monk selbst sowie die Forschung zur Verfügung gestellt haben. Zweitens erörtere ich die in Frage kommenden Modelle des Realismus. Vor diesem Hintergrund sowie im Bezug auf die Medien- und Kulturgeschichte analysiere ich drittens die Fernsehspiele und -filme, für die Monk als Regisseur verantwortlich zeichnet.

Als Fernsehwissenschaftlerin sehe ich mich dabei mit dem generellen Problem konfrontiert, dass das, was das Fernsehen in seiner Medialität ausmacht, kaum zu rekonstruieren und zu historisieren ist. Das Fernsehen ist ein auf Gegenwärtigkeit ausgerichtetes Medium, sein «Programm [lässt] keine Vergangenheit [zu]» (Bleicher 1997: 56). Sein standardisierter, täglich inhaltlich variierender Angebotsteppich wird von den Rundfunkanstalten und Fernsehsendern nur bedingt archiviert. Auch sind nicht alle ausgestrahlten Sendungen überliefert. Aus diesem Grund wird das Fernsehen auch als «geschichtsloses

11 Sylvia Büttner bspw. beruft sich in ihrer Dissertation nahezu ausschließlich auf diese Quellen (siehe Büttner 2015: 8). Mit dem Ziel, «Egon Monk in seiner Funktion als ersten Leiter und Begründer der Hauptabteilung Fernsehspiel» des NDR «[unter besonderer Berücksichtigung seiner Arbeit als Autor und Regisseur] zu dokumentieren» (ebd.), gibt sie in langen Auszügen die aktualisierten Absichtsbekundungen ihres Interviewpartners unkommentiert wieder. Da die Verfasserin die «persönlichen Aussagen Egon Monks [...] als wichtigste Basis» einstuft (ebd.: 11), beschränken diese sowohl ihre Perspektive auf die Werkbiografie als auch die Ästhetik der Regiearbeiten.

12 Tatsächlich entstammen die am häufigsten zitierten Aussagen Monks nur vier journalistischen Quellen (siehe Delling 1963, Simon 1965a; 1965b, Netenjakob 1966) sowie der Rede, die Monk anlässlich der Verleihung des DAG-Fernsehpreises für Ein TAG gehalten hatte und erstmals in *Theater heute* publiziert wurde (siehe Monk 1966a).

Medium» beschrieben (Keilbach 2005: 29, Keilbach/Thiele 2003: 70).¹³ Diese Konstellation hat notwendigerweise Konsequenzen für die Gegenstände meiner Untersuchung, da für jede ästhetische Struktur gilt: Wenn sie aus dem Zusammenhang ihres ursprünglichen Präsentationskontextes, auf dessen dispositive Anordnung hin sie konfiguriert ist, herausgenommen wird, gewinnt sie zwangsläufig eine neue Qualität. Darüber hinaus sind meine Betrachtungen durch die historische Distanz prädisponiert. Ich kann Zusammenhänge rekonstruieren und durch Vergleiche mit anderen Ausdrucksformen aus demselben Zeitraum Konventionen abschätzen, aber niemals meinen historischen Standort verlassen. Den somit doppelt veränderten Charakter von Monks Fernsehspielen und -filmen nehme ich zum Anlass, diese *wie* Filme zu analysieren: unter einer (film)stilgeschichtlichen Perspektive (i. S. v. Bordwell 1997), die sie als Ausdruck einer Varianzästhetik innerhalb eines prägenden Rahmens (die Fernsehproduktion der Bundesrepublik) begreift und nach Übereinstimmungen und Abweichungen gegenüber dominanten Konventionen, ihrem Verhältnis zu anderen künstlerischen Ausdrücken (insbesondere, aber nicht ausschließlich des Fernsehens) sowie nach ihrer konzeptionellen Grundlage fragt.

Das Schaffen Monks unter einem «realistischen Paradigma» zu subsumieren läuft zum einen Gefahr, seiner Arbeit eine Stringenz zu unterstellen, die die Seiten- und Umwege empirischer künstlerischer Entwicklung überschreibt und zum anderen die konkreten Fernsehspiele und -filme als «Planerfüllung» eines Einzelnen zu interpretieren. Ich strebe nicht danach, im Rahmen meiner Analysen der Komplexität von empirischen Produktionsprozessen gerecht zu werden; auch die Textgenese steht nicht im Fokus meines Interesses, sondern das ästhetische Konzept, wie es sich in den Regiearbeiten aktualisiert. Die primären Quellen meiner Untersuchung bilden daher die Fernsehspiele und -filme in ihrer realisierten Form,¹⁴ die ich mithilfe der hermeneutischen Methode der kontextualisierenden Filmanalyse (Hickethier 2012) untersuche, die durch eine neoformalistische Ausrichtung (Thompson 1995) geprägt ist.

Zu Monks Werk zählen für mich auch seine unveröffentlicht gebliebenen Projekte. Außer den audiovisuell überlieferten Fernsehspielen bildet daher der Nachlass Egon Monks eine weitere wichtige Quellengrundlage meiner Arbeit. Als erste Wissenschaftlerin konnte ich diesen bereits 2010 im Haus der inzwischen verstorbenen Witwe Ulla Monk¹⁵ einsehen und systematisieren. Mittlerweile ist der Nachlass in der Akademie der Künste Berlin einsehbar, weswegen die Zitation auch nach dem dortigen Findbuch erfolgt.¹⁶ Von den elf darin gelisteten Titeln seiner unveröffentlichten Projekte gehe ich auf drei vertiefend ein: Bereits vor der offiziellen Eröffnung des Archivs war der Fach- und Tagespresse zu entnehmen gewesen, dass Monk zwischen 1977 und 2007 an drei Filmprojekten mit den

13 Trotz verschiedener Initiativen (vgl. Behmer 2014) und Selbstverpflichtungen seitens der Rundfunkanstalten besteht das grundsätzliche Problem nach wie vor fort. Laut dem Zeithistoriker Christoph Classen liegt eine Lösung in einem Gesetz, das eine Archivierung der rundfunkhistorischen Quellen vorschreibt, siehe: Tagungsbericht: «Filmnarrationen zwischen Zeitgeschichtsschreibung und populärkultureller Aneignung» 17.10.2013–18.10.2013 Hannover, in: *H-Soz-Kult* (10.12.2013), URL: <www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-5132> (Zugriff: 28.11.2017).

14 Wenn ich in Auszügen Dialoge oder Monologe aus Fernsehspielen oder -filmen zitiere, geben diese, sofern nicht anders angegeben, den transkribierten Wortlaut aus den realisierten Endprodukten wieder, die mir als DVD-Kopien vorliegen. Die Bildzitate sind Screenshots, Ausnahmen sind entsprechend gekennzeichnet.

15 Ulla Monk bin ich zu großem Dank für die vertrauensvolle Atmosphäre und unermessliche Geduld während meiner Aufenthalte in ihrem Haus in Hamburg verpflichtet.

16 Ich danke Nicky Rittmeyer herzlich für die umsichtige Betreuung und die Unterstützung meiner Recherchen im Egon-Monk-Archiv [EMA] der Akademie der Künste Berlin [AdK].

Arbeitstiteln «Hilferding» (Netenjakob 1977: 121), «Die Ernennung» (Ungureit 1985: 38, Olsen 1992, Möller 2002) und «Café Leon» (Möller 2002) gearbeitet hatte. Auch die Forschung hat davon Kenntnis genommen (vgl. Hickethier 2010, Schumacher/Stuhlmann 2012, Slevogt 2012, Finger/Wagner 2014: 350,¹⁷ Büttner 2015: 225). Der Frage jedoch, wie diese Projekte beschaffen sind und warum sie nicht realisiert wurden, ist sie bislang nicht nachgegangen.¹⁸

6.

Die Arbeit gliedert sich insgesamt in 15 Abschnitte und verknüpft in ihrer Anordnung die Werkbiografie Monks mit der medientheoretisch orientierten Frage nach dem realistischen Ausdruck in einer audiovisuellen Form und der medienhistorischen Frage nach der Entwicklung dieser Formen im Fernsehen der Bundesrepublik.

Die Kapitel 2 bis 4 dienen zunächst der Reflexion der Voraussetzungen dieser Werkbiografie. Während ich in Kapitel 2 den theoretischen Referenzrahmen vorstelle und die Methoden, die dieser Arbeit zugrunde liegen, beleuchte ich in den anschließenden Kapiteln das werkbiografische Ausgangsmaterial. Dabei verbinde ich eine Überblicksdarstellung der werkbiografischen Stationen Monks mit der Erörterung der Frage, welche Formeln dieser zur Deutung seiner Arbeit zur Verfügung stellte, welche Erzählmuster sich zu seinen Lebzeiten in der Presse etablierten und wie sie in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung wieder aufgenommen wurden.

Die Reihenfolge der Filmanalysen orientiert sich an der Chronologie der Ausstrahlungsdaten. An denjenigen Stellen, an denen das Material dazu Anlass gibt, sind die Analysekapitel mit theoretischen Erörterungen verzahnt. Zu deren Auftakt erörtere ich in Kapitel 5 die Möglichkeiten einer intermedialen Übertragbarkeit von Brechts Konzept des epischen Theaters in eine audiovisuelle Form, um diejenigen Kriterien abzuleiten, anhand derer sich die Qualität von Monks Adaption festmachen lässt. In Kapitel 9 nehme ich die Ergebnisse dieser Diskussion wieder auf, um Brechts Realismus-Modell denjenigen Strömungen gegenüberzustellen, die sich ab Mitte der 1960er-Jahre für das realistische Erzählen und Darstellen in Film und Fernsehen durchsetzten.

Da Monks Fernsehspiele und -filme sehr unterschiedlich verfasst sind und zu ihrem jeweiligen Produktionszeitpunkt auf verschiedenartige Konstellationen reagieren, ist auch der Fokus der Analysen unterschiedlich ausgerichtet. In den Kapiteln 13 und 14 variiere ich zudem mein analytisches Vorgehen: So ergänze ich in Kapitel 13 meine Analyse des fünfteiligen Fernsehfilms *DIE BERTINIS* um einen Vergleich mit der Fassung, die Eberhard Fechner in seiner Adaption von Giordanos Roman *Die Bertinis* (1982) verfasst hatte, bevor Monk das Projekt am 2. September 1986 offiziell übernahm. Monks Entscheidung, Fechners Drehbücher, die sich im Nachlass Monks befinden, nicht für seinen fünfteiligen Fernsehfilm zu verwenden, hat die Fachliteratur bislang nur konstatiert, ohne nach den Gründen zu fragen (Kansteiner 2003: 276, Anm. 61, Hißnauer/Schmidt 2013: 280). Durch eine komparative Analyse beider Fassungen kann ich eine maßgebliche konzeptionelle Differenz

17 Juliane Finger und Hans-Ulrich Wagner nutzen den Titel «Café Leon» und ein fingiertes Szenenbild im Rahmen einer empirischen Studie, die die langfristige Wirkung von über das Fernsehen vermittelten Darstellungen der Shoah untersucht, als Test für *false recognition*, siehe Finger/Wagner 2014: 350.

18 Neben der Positionierung im Werkzusammenhang, die die Projekte «Die Ernennung» und «Café Leon» besonders interessant macht, liegt meine Auswahl auch darin begründet, dass die Konvolute zu den genannten Titeln erstens besonders umfangreich und zweitens vollständig zugänglich waren und sich daher als hinreichend ergiebig für eine Rekonstruktion erwiesen haben.

zwischen Monk und Fechner herausstellen, die erklären kann, wieso Monk eine komplett neue Fassung erstellte.¹⁹

Das 14. Kapitel widmet sich den unveröffentlichten Projekten aus dem Zeitraum 1981–2005 und stellt «Die Ernennung» und «Café Leon» ins Zentrum. Entgegen anders lautender Angaben²⁰ hat Monk – mit Ausnahme einer nicht realisierten Kinospielefilmadaption von Ingeborg Bachmanns Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* – für keines seiner unveröffentlicht gebliebenen Filmprojekte Drehbücher hinterlassen, aus denen sich zumindest die geplante Dramaturgie und der Wortlaut der Dialoge zweifelsfrei entnehmen ließen. Es sind Sammlungen von Recherchematerial und Notizen überliefert, die in unterschiedlichem Maße darüber Auskunft geben, wie die Filmideen hätten realisiert werden sollen bzw. können. Aus dem vorliegenden Material habe ich drei unterschiedliche Fassungen für «Die Ernennung» und für «Café Leon» eine Fassung rekonstruiert, anhand derer ich darlegen kann, wie Monk im Zeitraum 1981 bis 2005 an den Schwerpunkt seiner Arbeit aus den 1980er-Jahren anzuknüpfen suchte. Der Überlieferungssituation geschuldet stellt das 14. Kapitel eine Ausnahme meines analytischen Vorgehens dar. Da das Material kaum valide Aussagen darüber zulässt, wie die Projekte in einer realisierten Form hätten verfasst sein sollen, kann ich hier nur Möglichkeiten skizzieren, die mir auf Grund der realisierten Fernsehspiele und -filme naheliegend erscheinen.²¹

Mein Anliegen ist nicht das Defizit zu beheben, das der ehemalige ZDF-Intendant Dieter Stolte im eingangs formulierten Zitat offenbarte: den Namen «Egon Monk» wieder in das «Bewusstsein junger Leute [...], die heute Programm gestalten», zu rücken. Allerdings erhebt diese Arbeit den Anspruch zu klären, in welcher Hinsicht Monks Beiträge für das Fernsehen der Bundesrepublik «politisch mindestens so viel bewegt [haben, JS] wie Nachrichtenmagazine oder Reportagen», und darzulegen, dass sich dieser Einfluss auf den programmatischen Realismus zurückführen lässt, den Monk in seiner Fernseharbeit verfolgte. Das 15. Kapitel liefert dafür eine Zusammenfassung der Ergebnisse und nimmt abschließend die Frage nach der Beschaffenheit der ästhetischen Tradition wieder auf, für die der Name «Egon Monk» noch heute als Chiffre fungieren kann.

19 Eventuell im Nachlass von Eberhard Fechner enthaltene Informationen konnten nicht mehr berücksichtigt werden, da das Eberhard-Fechner-Archiv in der Akademie der Künste Berlin erst am 1. Dezember 2017 offiziell eröffnet und der Forschung zugänglich wurde, siehe URL: <https://www.adk.de/de/presse/pressemitteilungen.htm?we_objectID=57883> (Zugriff: 28.11.2017).

20 Siehe hierzu die wohl auf Monks Angaben zurückgehende Behauptungen in Möller 2002 sowie Büttner 2015: 225; auch die Pressemitteilung der AdK vom 16. Oktober 2014, nach der für «Café Leon» ein «Filmskript» überliefert sei, ist nicht zutreffend, sofern darunter ein konventionelles Drehbuch mit ausgearbeiteten Szenen und Dialogen verstanden wird, vgl. URL: <http://www.adk.de/de/aktuell/pressemitteilungen/archiv.htm?we_objectID=33605> (Zugriff: 28.11.2017).

21 Für eine kürzere Fassung meiner Analyseergebnisse aus den Kapiteln 13 und 14 siehe Schumacher 2017b.