

Das Fernsehspiel

Fernsehspiel im Dritten Reich / „Die Kunst des Fernsehens“

1. Das Fernsehspiel im Dritten Reich

Das Fernsehspiel war in der Anfangsphase der Entwicklung des Fernsehens, die mit der Ausweitung der Macht des NS-Regimes zusammenfiel, sowohl Gradmesser für die technische Entwicklung des Mediums als auch für die Haltung, die man dem neuen Medium entgegenbrachte: „Das Fernsehspiel setzt ein entwickeltes Verständnis vom Fernsehen voraus. Das Medium wird nicht mehr nur als bloßer Transporteur verstanden, der vorfindbare Ereignisse reproduziert, sie als Bilder und Töne an einen anderen Ort übermittelt. Fernsehen wird mit der Produktion von Fernsehspielen als ein produktives Medium verstanden, das eigene ästhetische Ereignisse zu schaffen imstande ist“ (Hickethier 1991, S. 77).

Das Fernsehen und damit das Fernsehspiel war für die Nationalsozialisten im Gegensatz zum Hörfunk als Medium jedoch gerade als aktives Propagandainstrument zunächst kaum interessant, da es weit weniger entwickelt und entsprechend gering verbreitet war: „Für den ideologischen Gebrauch, den die Nationalsozialisten vom Fernsehen machten, spielte das Fernsehspiel selbst nur eine nachgeordnete Rolle. Den NS-Ideologen galt vor allem die Tatsache, daß man im Vergleich zu Großbritannien und den USA als erstes Land mit dem Beginn eines regulären Programms begonnen hatte, als Beweis dafür, daß man in Sachen Fernsehen an der Spitze der Welt stehe. Wie es tatsächlich mit dem Medium stand, interessierte schon nicht mehr“ (Hickethier 1991, S. 78).

Seine ideologische Bedeutung erhielt das Fernsehen verstärkt erst zu Kriegszeiten als Mittel der Unterhaltung, der Ablenkung. Daher könne auch nicht davon die Rede sein, „daß es sich beim Fernsehen des Dritten Reiches eben nicht um ein ‚NS-Fernsehen‘ gehandelt habe, sondern daß hier eine Nische existierte, in der viele Regimegegner überwintern konnten. Davon bleibt bei genauem Hinsehen jedoch nicht viel übrig. Die Ausrichtung auf die Unterhaltung war ein auch in anderen Medien (Radio, Film) durchgesetztes ideologisches Konzept, und daß die Unterhaltung, z.B. beim Film, in der Propaganda eingebunden war, ist in der umfangreichen Diskussion der letzten Jahre unbestritten“ (Hickethier 1991, S. 88).

Konzeption, Inhalte und Ausstrahlung der Fernsehspiele waren stark am Theater orientiert. Kennzeichen waren:

- Sendepausen während der Theaterpausen
- zunächst enge, dunkle Studios mit starren Kameras und mit Platz nur für Ein-Personen-Stücke
- bis Ende 1938 Dunkel Bühnen, erst danach helle und größere Studios („Fernseh Bühnen“)
- Live-Übertragungen, von denen keine Aufzeichnungen existieren
- Wiederholungen bzw. Wiederaufführungen, oft verkürzt und mit anderen Schauspielern

Mit dem abgeschlossenen Umzug in ein neues Fernsehstudio 1938 wurden größere Produktionen möglich, erste Romane und Erzählungen wurden für das Fernsehspiel adaptiert („Adrian, der Tulpendieb“ von Otto Rombach, „Die Schattenlinie“ von Josef Conrad, „Flaschenteufelchen“ von Robert Louis Stevenson). In Verbindung mit der 700-Jahr-Feier Berlins wurde auch die Hauptstadt verstärkt Thema der Fernsehspiele.

Nach einer Sendepause zu Beginn des Zweiten Weltkriegs nahm man auch die Produktion von Fernsehspielen wieder auf, mit verstärkten Bemühungen um Trickeffekte für eine realistische Darstellung. Ideologische Elemente wie „Auseinandersetzung des Menschen mit den Naturkräften [...], Selbstdisziplin und Durchhaltevermögen“ (Hickethier 1991, S. 103)

kamen hinzu. Doch der anhaltende Krieg und die zunehmenden Misserfolge brachten schon ab 1941 wieder die verstärkte Rückkehr zur unterhaltenden Ablenkung.

Nach dem Ende des Dritten Reiches arbeiteten viele Mitarbeiter des NS-Senders „Paul Nipkow“ sowie Regisseure und Schauspieler ebenfalls beim neu entstehenden Deutschen Fernsehen mit; auch die Konzepte blieben teilweise die alten: „Besonders Gerhard Eckert sorgte mit seinem Buch ‚Die Kunst des Fernsehens‘, in dem er seine ästhetischen Maximen aus der Zeit vor 1945 wiederholt, für eine konzeptionelle Kontinuität. Aber diese Vorstellungen waren auch in den Köpfen der Fernsehmacher fest verankert. Es brauchten nur ein paar Etikettierungen ausgetauscht zu werden, und schon war der faschistische Hautgout verflogen. Das ‚Arteigene‘ wurde zum Medienspezifischen und die Rede vom Wesensgemäßen brauchte nicht einmal diesen Begriff zu wechseln. Und Unterhaltung galt per se schon immer als unpolitisch.“ (Hickethier 1991, S. 122)

2. „Die Kunst des Fernsehens“

Die Entwicklung des Fernsehspiels ist für das Medium Fernsehen deshalb so bedeutsam, weil es das junge Medium schon zu seinen Anfangszeiten in den 30er Jahren in die Nähe der etablierten Kunstform Theater und des ebenfalls noch jüngeren, aber schon anerkannten Kinos brachte. Und so wie die Einstufung des Hörspiels als künstlerische „Krönung des Funks“ den Hörfunk adelte, signalisiert die Bezeichnung des Fernsehspiels als „Krönung des Fernsehens“ durch Gerhard Eckert weitere Anerkennung: „Wenn Kolb (1) seinerzeit das Hörspiel als die ‚Krönung des Funks‘ bezeichnete, so kann man mit nicht geringerem Recht das Fernsehspiel als Krönung des Fernsehens ansehen. In ihm kristallisieren sich alle nur denkbaren Mittel der Gestaltung zu einem neuen Ganzen, das es außerhalb des Fernsehens nicht gibt, das weder Film noch Bühnenstück noch Hörspiel ist und in dem es immer wieder gelingt, eine neue Wirklichkeit vor den Fernseher hinzustellen und ihn in den Bannkreis dieses Erlebens zu ziehen. Wenn der Anspruch des Fernsehens auf künstlerisches Eigenleben irgendwo unbestreitbar ist, dann hier“ (Eckert 1953, S. 21). Aus heutiger Sicht sehr pathetisch wird das Fernsehspiel von Eckert als eigenständige Kunstform des Fernsehens positioniert.

Dies geschieht allerdings aus einer ambivalenten, teils konservativen, teils zukunftsorientierten Sicht: Eckert ging u.a. von der schauspielerischen Gleichzeitigkeit der Inszenierung vor der Kamera und dem Empfang zu Hause aus und hebt darauf ab, „[...] daß ja gerade im Fernsehspiel für den Schauspieler eine der schmerzlichsten Einbußen des Films, der Verzicht auf die zeitliche Kontinuität, wiederhergestellt ist. Das Fernsehspiel läuft im Studio in der Reihenfolge seines Ablaufs von der ersten bis zu letzten Minute ab und erlaubt es dem Schauspieler, seine Rolle in systematischer Steigerung und Entwicklung anzulegen. Hier wird dem Montageprinzip des Films die Vermenschlichung durch ein technisches Mittel entgegengestellt“ (Eckert 1952/53, S. 16).

Eckert wollte das Fernsehspiel als eigenständige Kunstform etabliert wissen und insbesondere vom (Fernseh-)Film abgrenzen bzw. von der Hinzuziehung filmischer Elemente bewahren: „Insbesondere aber machen es die zahlreichen Fehldeutungen und Fehlauflassungen notwendig, darüber Klarheit zu gewinnen, daß das Fernsehspiel weder die Übertragung einer Theateraufführung noch etwa die Sendung eines Films ist, sondern daß das neue Medium Fernsehen mit der nur ihm eigenen Arbeitsweise gänzlich anders- und neuartige Schaffensgrundlagen für den Künstler gibt“ (Eckert 1952/53, S. 15).

Man fühlt sich an die aristotelische Einheit von Ort, Zeit und Handlung erinnert, doch gibt es gravierende Unterschiede. Eckert stellt seine Sichtweise von „einer völlig neuen produktiven Kombination der gegebenen raumzeitlichen Zusammenhänge“ im Fernsehspiel anderen darstellerischen Formen gegenüber: „Hier grenzen sich die Formen deutlich ab: Film: keinerlei gemeinsame Berührung mehr - das Produkt steht zwischen Künstlern und Publikum,

Bühne: räumliche und zeitliche Gemeinsamkeit, aber keine Handlungseinheit,
Fernsehen: zeitliche Gemeinsamkeit, aber räumliche Trennung und keine Handlungseinheit.
Jeder Versuch, das Fernsehspiel zum Film hin zu entwickeln, hieße ein menschliches
Verhältnis in eine maschinelle Beziehungslosigkeit zu verändern und damit die Substanz der
Fernsehkunst anzugreifen. Das wäre ein Kunstimperialismus, eine Kolonisierungstendenz
des Films, aber keine künstlerische Gesetzmäßigkeit mehr. Hierfür liefert gerade das
Fernsehspiel den Beweis“ (Eckert 1953, S. 21 f.).

Die technische Notwendigkeit des „Live-„Spiels wurde hier zu einem Qualitätsmerkmal
stilisiert, wohl auch, um dem Fernsehen insgesamt eine besondere Qualität zukommen zu
lassen, denn in der damaligen – oft kulturpessimistisch gefärbten – Diskussion war das
Fernsehen als Medium keineswegs unumstritten (vgl. Hickethier 1980). Mit der Überwindung
der Notwendigkeit von „Live“-Fernsehspielen durch die Aufzeichnungstechnik geriet Eckerts
Sichtweise ins Hintertreffen, die Vorteile der nun verstärkt am Film orientierten
Produktionsweise überwogen eindeutig.

Anmerkung

(1) Richard Kolb: Das Horoskop des Hörspiels. Berlin 1932, S. 123.

Quellen

Eckert, Gerhard 1953: Die Kunst des Fernsehens. In: Beling, Claus: Theorie des
Fernsehspiels, Heidelberg: Quelle + Meyer 1979, S. 21-25.

Eckert, Gerhard 1952/53: Was ist das Fernsehspiel? Gedanken zur Dramaturgie einer
werdenden Kunstform. In: Rufer und Hörer Jg. 7, 1952-1953, S. 15-20.

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

Hickethier, Knut 1991: Das Fernsehspiel im Dritten Reich. In: William Uricchio (Hrsg.): Die
Anfänge des deutschen Fernsehens. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, S.74-142.