

Vielfalt als Konzept

Eine Vorbemerkung

Als wolle er jeden Buchstaben der geflüsterten Worte in sich hineintropfen lassen. Ganz nah führt Martin Held als Maler Michael Kramer sein Ohr an den Mund des Sohnes Arnold, den der junge Ernst Jacobi spielt. Der Absolutheitsanspruch des Vaters ignoriert die künstlerische Genialität des Sohnes. Jenseits des Konflikts in Gerhart Hauptmanns Drama *Michael Kramer*, die Besetzung der Rollen mit Held und Jacobi verdoppelt den dramatischen Gegensatz, treffen doch zwei Schauspieler unterschiedlichen Sprechstils aufeinander. Auch diese kontrastierende Typisierung, die Peter Beauvais 1965 in seiner Fernsehverfilmung des Stücks gelang, ergibt ein eigenes Drama. Held zelebriert in größter Kunstfertigkeit ein überhöhtes, dialektal gebrochenes Sprechen, Jacobi setzt dagegen eine moderne Nüchternheit. Beauvais führte seine Schauspieler immer mit Akkuratesse. Und er war begabt für das Detail. Um Textnuancen zu unterstreichen, suchte er nach einem zusätzlichen optischen Ausdruck: Das Ohr neigt sich zum Sprechenden. Das Flüstern wird laut.

Zur Nacht sammeln sich die Diebe und Arbeitsscheuen, die Bettler und Huren, um eine karge Lagerstatt im Asyl zu ergattern. Maxim Gorkis Schauspiel *Nachtasyl* zeigt einen Ort, an dem nur Zwietracht und Hader herrschen. Diese »Szenen aus der Tiefe«, wie Gorki sie nannte, setzen auf einen formalen und einen thematischen Schock. Eine Erlöserfigur huldigt dem Prinzip der »versöhnenden Lüge«, ausgerechnet ein Falschspieler dem der erkennen-den Wahrheit. Es sind Szenen aus der Gosse, ohne Entkommen, ohne hand-feste Hoffnung, denn die ist zynisch zerdrückt. Die seelischen Bilanzen sind verworren, bestenfalls. Beglückt über eine Inszenierung Beauvais' von Gorkis Schauspiel 1965 am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg zeigte sich der Kritiker Marcel Reich-Ranicki. Beauvais habe »die urwüchsige Theatralik« des Stücks nicht gescheut. »Er dämpft das Pathos, wo es sich dämpfen lässt, er hält das Weinerliche in erträglichen Grenzen, aber er betont ohne Hemmungen das Komödiantische, er erlaubt den Chargen eben Chargen zu sein, und er holt die Details heraus, ohne mit ihnen die Hauptlinien zu verwischen.¹ Was der Kritiker hier erfasst, sind Grundlagen von Beauvais' Regiekonzeption, die eben auch auf theatralischer Virulenz fußt.

Im Gebüsch hat sich ein Punkmädchen versteckt. Einen morgendlichen Jogger quatscht sie an. Glauben Sie an ein Leben nach dem Tod? Ich lass mich überraschen. Sie hebt ihr Gesicht zu ihm, dann kippt sie um. Zwischen ihren Sachen findet er ein leeres Tablettenrörchen. Ein ungleiches Paar hat sich gefunden. So etabliert sich in dem 1985 nach einem Drehbuch von Peter Stripp entstandenen Fernsehfilm *VERWORRENE BILANZEN* die Nebenhandlung. De facto muss der Mann, von Beruf Wirtschaftsprüfer, die verworrenen Bilanzen einer Bank entwirren. Doch die Begegnung mit dem Punkgirl bringt seine innere Balance ins Schwanken. Sie spielt doppelt, hat sich eingerichtet in einer alternativen Szene, die manchmal nicht weit entfernt ist von der etablierten Gesellschaft: Kabale und Liebe, Schmiede inbegriffen, in bundesdeutschen Gesellschaftssasylen. Manche wählen schwarz, manche grün. Die Schattierungen sind kaum voneinander zu unterscheiden. Gottfried John als der Wirtschaftsprüfer und Silke Dornow als das Mädchen spielen jeder auf seine Weise Erlöser und falsch. Beauvais inszeniert die Szenen als Karikaturen. Zur Nacht gibt es Party mit »Moondance«. Der Theaterintendant Kurt Hübner flippst als flotter Alter durch das bunte Publikum und quasselt so outriert daher, bis ihm das Wort »Kunstscheißer« um die Ohren fliegt.

Wie die erste Kameraeinstellung sei, das zu wissen, war Peter Beauvais wichtig. Von diesem Moment an ergab sich der Film, für ihn nichts weiter als eine Geschichte in Bildern, von selbst. Die Bescheidenheit dieses Credos verdeckt seine künstlerischen Intuitionen. Ohne Zweifel muss er als einer der im thematischen und ästhetischen Ausdruck vielfältigsten Regisseure des westdeutschen Fernsehens gelten. In seinem Werk verbindet sich die Fernseh- mit der Filmgeschichte, und auch jener Schritt, der das Publikum von der Leinwand zum Bildschirm führt, wird genommen – nicht zuletzt mit seinen Schauspielern. Ausgangspunkt seines Schaffens war das Theater, für das er kontinuierlich arbeitete. Dass er ein gefragter Opernregisseur wurde, markiert eine weitere ästhetische Schnittstelle in seinem Werk.

Am Schluss reicht Arabella dem Mann, der seit ihrem ersten Treffen einen so tiefen Eindruck auf sie gemacht hat, ein Glas Wasser. Es ist jene Geste, die in seiner Heimat eine Braut als Zeichen ihres Einverständnisses dem Bräutigam demonstriert. Peter Beauvais inszenierte Richard Strauss' Oper *Arabella*, Libretto Hugo von Hofmannsthal, 1977 an der Bayerischen Staatsoper. Julia Varady sang die Partie der Arabella, Dietrich Fischer-Dieskau den Mann aus der Fremde, Mandryka. Zeitgenössische Rezessenten bemängelten das Zuviel an Milieu und die ausgebreiteten Nebenrahmungen, die sich Beauvais leistete. Als habe die Regie nicht nur die Genauigkeit des Details und

des Chargenpersonals im Auge gehabt, sondern auch, wie dies alles in einen erzählerischen, filmischen Fluss gebracht werden könnte. Manche Rezensenten hoben die konturierte Souveränität Fischer-Dieskaus hervor, der vier Jahre später – wieder unter Beauvais’ Regie – sein Debüt als Schauspieler gab: als Kaiser in der Adaption von Heinrich von Kleists *Das Käthchen von Heilbronn*. Eine Besetzung, die über die anekdotische Überraschung hinaus darauf verweist, wie ineinander verwoben Beauvais Theater, Oper, Film und Fernsehen begriff. In dieser Verfilmung von 1981 setzte Beauvais auf Veräußerlichungen, auf eine dem Comic entlehnte Überzeichnung der Figuren, der Fischer-Dieskau nicht standhält. Es donnert, blitzt, grimassiert und säbelrasselt. Der Herrscher tritt erst am Ende auf, er ist bei Beauvais ein milder Mann, der in die Federn kriecht. Dass er vor Jahren ein uneheliches Kind mit einer aus dem Volk zeugte – in Beauvais’ Interpretation eine Lässlichkeit, vergessen. Wenn überhaupt, dann bringt ihm ein Diener ein Glas Wasser.

In einem Gespräch mit dem Redakteur Hartwig Schmidt hat Beauvais, befragt nach seinen Filmen, die auf Romanen, Novellen und Erzählungen beruhen, und wie er in der Adaption mit Epik überhaupt umgehe, geantwortet, man solle »den Urstoff vergessen«, wichtig allein sei, »dass ein guter Film entsteht«. Ob er auf einem Originalstoff basiere oder eben auf Literatur, sei völlig unerheblich. Und er gibt einen kleinen Einblick in die Werkstatt, wenn er erzählt, dass er den Versuch, Thomas Manns *Buddenbrooks* zu verfilmen, aufgegeben habe, weil er zu der Einsicht gekommen sei, dieser Roman sei unverfilmbar. Mann schreibe »Lesedialoge«, die ohne die verbindenden epischen Passagen nicht verständlich seien, man könne sie nicht sprechen. Das »geschriebene Wort« könne nie das letzte sein. Ganz anders habe er sich entschieden bei der Adaption von Hedwig Courths-Mahlers Roman *Griseldis*. Alle Dialoge seien »original«, weil ein heutiger Autor nicht so schreiben könne wie diese Schriftstellerin. Allerdings gab es einen Satz in seinem Film, der nicht von Courths-Mahler war, den habe er mit Vergnügen hinzugefügt. Er lautet: »Iß Deinen Pudding, Gilda!«²

Bei der Wahl seiner Stoffe für den Bildschirm fühlte sich Beauvais frei. Über die Jahre hatte er sich einen privilegierten Status innerhalb der Fernsehbranche erarbeitet. Und war doch gebunden. Denn letztlich wurden ihm Stoffe angeboten, die in den Redaktionen als Projektidee entwickelt worden waren. Auch das macht die thematische Vielfalt in seinem Werk aus, die nicht ohne Auswirkung auf das ästhetische Konzept blieb.

In Dieter Waldmanns Science-Fiction-Komödie DREHT EUCH NICHT UM – DER GOLEM GEHT RUM verweist manches erzählerische und inszenatorische Einzelstück auf Filmgeschichte: Der sozialistische Wunschgedanke, den

Waldmann durchspielt, lässt an René Clairs Film *À NOUS LA LIBERTÉ* denken, doch anders als bei Clair hat sich die utopische Idylle in einen Albtraum gewandelt. Eine kybernetische Weltregierung steuert ohne Gesicht und durch stereotype Lautsprecheransagen die Geschicke der Menschen, die nur zum Vergnügen leben. Niedere Dienste werden von halbintelligenten Affenmenschen, sogenannten »HIs« übernommen. Eine Massenszene verweist auf *METROPOLIS*. Seinen sonst so dominanten Sinn für Realismus hat Beauvais in diesem Zweiteiler von 1971 ersetzt durch Bilder intergalaktischen, pastellfarbenen Plüsches: Dem utopisch erdachten örtlichen Habitat entspricht ein geistiges. Wäre da nicht ein Widerhaken, der sich in viele Filme von Peter Beauvais eingeschlagen hat: Zum Menschsein gehört Arbeit. Gehört Widerständigkeit. Gehört vor allem Erinnerung. Sig Prun, die Hauptfigur, von Martin Benrath mit schläfriger Sicherheit durch den Film geführt, rebelliert »aus Versehen« und wird nach einer Lobotomie als HI neu in die schöne kybernetische Welt entlassen. Zum »Affenwesen« umoperiert, wählt er das Exil einer versteckt sich treffenden Kellergesellschaft Gleichgesinnter. Benrath lotet in zarten Gesten die Grenzen zwischen Lebewesen aus. Das Wissen der Welt liegt verborgen in Büchern. Es fällt der Satz, man müsse die »Archive öffnen«. Mithin: Quellenkenntnis schützt vor Thesenbildung. Und somit auch vor Ideologie und Diktatur.

Über gut drei Jahrzehnte setzte Beauvais – innerhalb der ARD und ab 1963 für das ZDF – mit seinen Inszenierungen Akzente im Programm. Er war auf seine Art ein Pionier, der als Autodidakt begonnen hatte. Er inszenierte Fernsehspiele und Fernsehfilme, sein Werk fügt sich ein in die permanenten Umbrüche des westdeutschen Fernsehens, erzählerisch, ästhetisch, zeitgeschichtlich. Heute ist es Teil der Fernsehgeschichte. Ohne je sich selbst in die Debatten um Film und Fernsehen, um Abhängigkeiten und Abgrenzungen einzumischen, sind seine Filme doch Ausdruck dieser immer wieder neu aufgelegten Polarisierungen. Was Fernsehen sein könnte? Im Grundsatz hat Beauvais diese Frage nicht interessiert. Viel eher hat ihn interessiert, zu zeigen, was Fernsehen ist. Grenzgänger war er, weil er neben dem Inszenieren für das Fernsehen immer auch an Bühnen Regie führte: eine künstlerisch-praktische Verbindung, die eine ästhetische Bindung nach sich zog. Die in den 1950er Jahren noch einherging mit technischen Beschränkungen. Grenzgänger zwischen Film und Fernsehen war er nicht. Einmal versuchte er diesen Wechselschritt und scheiterte – so sah er es selbst. Sein Interesse an Stoffen, die aktuell und politisch subversiv waren, nie aber propagandistisch, ist offensichtlich. Egal, ob es sich um literarische Adaptionen handelt oder um originale Drehbücher.

Im Œuvre wichtiger Fernsehregisseure manifestiert sich exemplarisch ein Medienwechsel vom Film zum Fernsehen (und vice versa), der kaum zufällig zu nennen ist. Eigenständige ästhetische Formen und Handschriften haben sich ebenso herausgeschält und etabliert wie souveräne Sendeformen. Die produktionstechnischen Standards emanzipierten sich vom Film, ebenso manche Firmen, die ausschließlich für das Fernsehen produzierten und mit dem Film fremdelten. Beauvais' Filme gehören als ein eigenständiger und sehr eigenwilliger Korpus zu diesem Gesamtkontext. Sie formen aus sich heraus den thematischen Dreischritt Fernsehen, Geschichte, Ästhetik, wie er dieser Schriftenreihe als programmatiche Grundlage dient. Und geben damit, nicht zuletzt im Sinne eines Auftakts, vor, wie diese verstanden werden könnte: als Chance, den gesellschaftlich und künstlerisch wirksamen Prägungen, die das Fernsehen der klassischen Phase mit all seinen verschiedenen Arbeiten zu erreichen vermochte, nachzugehen. Dies allerdings stets in enger Verknüpfung gedacht mit den historischen Entstehungs- und Wahrnehmungsbedingungen dieser Arbeiten, denen im Einzelfall von Produktionsseite Perspektiven ebenso geboten wurden wie Grenzen gezogen. Noch der feinsinnigste Fernsehfilm ist nicht entstanden ohne all jene Rahmen bildenden Kräfte und Elemente, die in aller Regel so lange im Abseits der Geschichtsbetrachtung verweilen, bis die aus den Archiven geschöpfte Historie der Ästhetik bei ihrer zeitgeschichtlichen Erklärung zur Seite steht.

Gerade die Archive der Akademie der Künste und der Stiftung Deutsche Kinemathek verfügen dafür über reichhaltige Quellen. Sie bilden mit den von ihnen bewahrten Beständen wichtiger Fernsehmacher und innovativer Produktionsfirmen den Nukleus für die anstehenden Forschungen und umreißen zugleich den Rahmen der Personen und Themen, denen in dieser neuen Schriftenreihe nachgespürt werden soll.

1 Marcel Reich-Ranicki: Gorkijs »Nachtasyl« – wozu eigentlich?. In: *Die Zeit*, Nr. 38, 17.9.1965. — **2** Hartwig Schmidt: Probleme mit der E-Literatur. Ein Gespräch mit Peter Beauvais. In: *ARD Fernsehspiel*. Oktober, November, Dezember 1985, S. 68–69.