

## «Daß der wirkliche Vielfraß vor dem gezeichneten Vielfraß sitzt».

### Rolf Buschs Fernsehspiel AMI GO HOME ODER DER FRAGEBOGEN (1985) nach Ernst von Salomons Bestseller von 1951

Während der ersten anderthalb Jahrzehnte nach dem Weltkrieg wurde auf einigen deutschen Theatern eine verhältnismäßig neue Spielweise ausprobiert, die sich, wegen ihres deutlich referierenden, beschreibenden Charakters und weil sie sich kommentierender Chöre und Projektionen bediente, «episch» nannte.

*Bertolt Brecht, «Die Strassenszene. Grundmodell einer Szene des epischen Theaters» [1940]<sup>1</sup>*

#### 1. Film oder Theater?

Egon Monk kam vom Theater, von Brechts Theater, ging zum Film, genauer: zum Fernsehen – und machte aus dem Fernsehfilm (in der Form des *Fernsehspiels*) wieder Theater. Man könnte das so sehen, man muss es aber nicht so sehen. Einige Einsprüche: Brecht selbst kam vom Film, oder wollte zumindest zum Kinofilm. Das kann man in der großartigen Ostberliner Dissertation, Wolfgang Gerschs *Film bei Brecht* von 1973, bis heute nachlesen. Unzählige Drehbücher reichte Brecht in den 1920er-Jahren ein – ein anderer, Arnolt Bronnen, hat darüber ein ganzes Buch geschrieben.<sup>2</sup> Brecht wollte, in Auseinandersetzung mit dem Kino, ein *anderes* Theater machen – aber nicht einfach als Kino. Egon Monk kam also tatsächlich von einem Theatermann her, der das Kino (und das Fernsehen) schon in sich hatte. So war der Weg heraus einfacher, ja

naheliegend. Monk ging den Weg nach einer sehr kurzen Lehrzeit, in der die Produktionen schnell schon filmisch dokumentiert wurden – z. B. von dem sehr jungen Hans-Jürgen Syberberg 1953, der selbst einen vergleichbar kurzen Anlauf für diesen Medienwechsel nahm.<sup>3</sup> Aber Monk kann es uns auch kurz selbst erzählen:

**Film:** Herr Monk, ich sehe hier auf Ihrem Schreibtisch einen Brechtband liegen, *Versuche 1–12*, und es ist sicher kein Zufall, daß dieses Buch hier liegt. Nun laufen in Deutschland ja gegenwärtig mehr Brecht-schüler herum, als Brecht jemals Schüler gehabt haben kann; doch Sie sind wirklich ein Schüler von ihm gewesen?

**Monk:** Ja. Ich wurde 1949 von Brecht engagiert und war bis um Mai 1953 bei ihm; im ersten Jahr als Assistent und Schauspieler, obwohl ich nie gespielt habe, von da an weiter als Assistent und als Regisseur.

**Film:** Wann sind Sie von Brecht fortgegangen? Noch als er lebte?

1 Bertolt Brecht: «Die Strassenszene. Grundmodell einer Szene des epischen Theaters» [1940]. In: *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Sonderausgabe in 32 Teilbänden. Frankfurt a. M. 2006, Bd. 22.1, S. 370.

2 Vgl. Arnolt Bronnen: *Tage mit Bertolt Brecht. Geschichte einer unvollendeten Freundschaft*. München 1998.

3 Siehe BRECHT. URFAUST, BERLINER ENSEMBLE (Dok. 8 mm, R.: Hans-Jürgen Syberberg).

**Monk:** Ja, das war ein paar Wochen vor dem 17. Juni.

**Film:** Sind Sie dann gleich in den Westen gegangen?

**Monk:** Ja.

**Film:** Sie gingen dann aber nicht zum Theater, sondern sofort zum Fernsehen?

**Monk:** Ja, ich bin zuerst zurückgegangen zum Theater, das heißt, ich habe es versucht. Ich habe in Berlin aber nur einmal inszeniert, bei Professor Schuh an der Volksbühne ...

**Film:** Was haben Sie dort inszeniert?

**Monk:** Das war die theatralische Uraufführung des ersten Oelschlegel-Stücks *Romeo und Julia in Berlin*. Bei uns hatte es aber nicht diesen Titel, sondern es hieß *Zum guten Nachbarn*.

**Film:** Und dann sind Sie hier zum Fernsehen gegangen?

**Monk:** Noch nicht. Ich habe dann erst in Berlin für den Rundfunk gearbeitet, ich habe zum Teil geschrieben, zum Teil inszeniert, und zwar bis zum Jahr 1957. Im Herbst dieses Jahres bin ich nach Hamburg gekommen. Hier war ich allerdings auch zuerst beim Hörfunk, als Hörspiel-dramaturg in der Hörspielabteilung des NDR, bis zum Winter 59/60. Diese Fernsehspielabteilung hier leite ich seit Jahresanfang 1960.<sup>4</sup>

Vielen Dank, Herr Monk. Schön auch, dass – laut Fachpresse – der WDR ab 1965 ebenfalls auf Ihre Linie einschwenkte: «Die Zeit der Konzeptlosigkeit beim WDR ist nun vorbei.»<sup>5</sup> Wie auch immer. – Die Abstände zwischen den Medien und Kunstfor-

men sind also von Anfang an nicht so groß: Monks Fallada-Fernsehspiel *BAUERN, BONZEN UND BOMBEN* von 1973 wirkt wie ein filmisch dokumentiertes Kammerspiel mit Hörspiel- und Freiluftanteil – drinnen wie draußen nach Bildern von George Grosz. Kurt Tucholsky hatte das 1931 allerdings schon dem Roman attestiert: «George Grosz, der du das Titelbild hättest zeichnen sollen, das lies du! Es ist dein Buch.»<sup>6</sup> Monk, das können wir voraussetzen, nahm Tucholsky sehr ernst. Sein großartiger Mehrteiler über *BAUERN, BONZEN UND BOMBEN* lag zwischen seiner (aufgezeichneten) *Räuber*-Inszenierung von 1969 und der zweiten (für die Aufzeichnung vorgesehenen) Inszenierung von Brechts *DIE GEWEHRE DER FRAU CARRAR* von 1975.

Die Ensembles wiesen quer durch die Sujets, Kunstformen und Medientechniken viele Überschneidungen auf: Ernst Jacobi spielte fast immer die Hauptrollen, Gert Haucke oder Edgar Bessen mischten – wenn sie nicht die Hauptrolle hatten – fast immer entscheidend bei den Nebenrollen mit. Das Jahr 1970 schiebt sich noch dazwischen mit dem bis heute verstörenden *Fernsehspiel* (man müsste eigentlich ein neues Genre erfinden, um ihm gerecht zu werden) *INDUSTRIELANDSCHAFT MIT EINZELHÄNDLERN* (frei nach den an bürgerlichen Wänden hängenden Standard-Ölgemälden). Auch hier der wuchtige Gert Haucke. Aber in der übersehenen Hauptrolle (seines Lebens) sahen wir den nun – spät – von seiner SS-Vergangenheit eingeholten Horst Tappert.

Bemerkenswert auch, wer sonst noch alles im Umfeld von Monks Produktionen beteiligt war: Hannelore Hoyer, Heinz Schubert, Arno Assmann, Siegfried Wischniewski, Wolfgang Kieling, Eberhard Fechner, Edgar Bessen, Jürgen Pooch, Benno Hoffmann, Heini Kaufeld, Rosel Zech, Charles Brauer, Vera Tschechowa, Uwe Friedrichsen, Witte Pohl usw. usw. Monk versammelte gleichzeitig die zukünftigen Eliten der berühmtesten niederdeutschen Volks-

4 Manfred Delling: «Private Leidenschaften interessieren mich nicht» (= Junge deutsche Regisseure: Egon Monk). In: *Film 2* (1963), S. 56–58, hier: S. 55.

5 Egon Netenjakob: «Der Fernsehfilm ist – Film. Über den Fernsehdramaturgen Günter Rohrbach und seine Arbeit beim WDR». In: *Fernsehen + Film* 8, H. 7 (1970), S. 35–38, hier: 35.

6 Ignaz Wrobel [Kurt Tucholsky]: »Bauern, Bonzen und Bomben«. In: *Die Weltbühne*, Nr. 14 (7. März 1931), S. 497.

bühne, Teile der gehobenen Hörfunk-, später: Fernsehunterhaltung der Bundesrepublik, der regionalen Vorabendserien und des späteren *Jungen Deutschen Films* um sich. Mit Eberhard Fechner und seinem Assistenten Klaus Wildenhahn (bei EIN TAG, 1965) beschäftigte er auch gleich seine bedeutendsten Regieprätendenten.

Es könnte sein, dass der ein oder andere in diesem Umfeld weniger auffällt: Das ist bei jenem, den mein Titel schon nennt, bei dem am 15. Juni 1933 in Hamburg geborenen Rolf Busch, der Fall. Er assistierte an den Hamburger Kammerspielen, er assistierte bei Monks ANFRAGE von 1962, bei der Joachim Fest am Buch mitarbeitete, und bei Monks MAUERN von 1963. Dann führte er eigenständig Regie.

1969 – ein Jahr vor Monks EINZELHÄNDLER – holte er Horst Tappert für die Hauptrolle in seinem TV-Film DIE TRANSPLANTATION (neben O. W. Fischer). AMI GO HOME war 1985 schon einer von Buschs späten Filmen. Ein filmisches Brecht-Remake – FURCHT UND ELENDE DES DRITTEN REICHES – war 1964 sein erst zweiter eigenständiger.<sup>7</sup>

Auch hier also Brecht-Verfilmung. Zwischenzeitlich gab es was zu Lenin in Zürich, Trotzki in Mexiko und Hasenclever in Deutschland. Nach AMI GO HOME etwas zu Lessing in Braunschweig, zur Oktoberrevolution aus Suchanows Perspektive oder zu Ludwig Börne, Johann Heinrich Voss und den Grafen Stolberg (als fiktive Talkshow-Teilnehmer). Seit 1992 arbeitet Busch vornehmlich im Ausland. Eine Station, vielleicht die wichtigste, ist die *Australian Film and Television School in Sydney*. Mehr herauszufinden, fällt schwer und zwingt zum Verlassen unseres sehr deutschen Themenkreises.

## 2. Bauern und Bomben

Es gibt aber – neben Brecht, Tappert (oder Wolfgang Kieling, Jan Fedder, Edgar Besen und Jürgen Pooch), Hamburg oder dem NDR – eine Verbindung zwischen Busch

und Monk, die gezeichnet werden soll, um zu verstehen, warum 1985 ausgerechnet Rolf Busch AMI GO HOME ODER DER FRAGEBOGEN – frei nach Ernst von Salomons Nachkriegsbestseller *Der Fragebogen* von 1951 – für den NDR gemacht hat. Es war Ernst von Salomon selbst, der – im *Fragebogen* – die Lektüre von Falladas *Roman Bauern, Bonzen und Bomben* empfahl, um sein eigenes Tun (im Verbund mit dem Vorgelegten und seinem älteren Roman *Die Stadt* von 1933) besser verstehen zu können.

In Falladas Roman, den Monk 1973 so aufwändig und intelligent, so quälend verlangsamt und analytisch einzigartig «verfilmte», «verfernsehspielte», schlägt einen eine Figur in den Bann, die gemeinhin *dem Gegner* zuzurechnen ist: Es ist der «von außen» kommende Fahnenträger der heimischen, schleswig-holsteinischen aufständischen Bauern, es ist der Freikorpskämpfer und rechte Ultranationalist Henning. Sein zentraler Auftritt? Er hält noch in äußerster Bedrängnis – zwischen Fanatismus und Selbstironie eigentümlich schwankend, verletzt auf dem Pflaster liegend – eine nach den Symbolen eines längst vergangenen Krieges gefertigte Fahne der Landvolkbewegung hoch. Er hatte sie nach dem Original eigenhändig gebastelt, das die Dithmarscher Bauern vielleicht einmal in einem längst vergessenen Krieg gegen die Dänen ins Feld führten.

1931 war Falladas Roman zu den Ereignissen von 1929 in der schleswig-holsteinischen Provinz im Verlag von Ernst Rowohlt erschienen. Sein erster wirklicher Erfolgsroman. Nicht ganz ein Jahr später erschien Ernst von Salomons Roman *Die Stadt* – gleichfalls bei Rowohlt. Von Salomon hatte sich publizistisch und aktiv vor Ort, in der umkämpften Provinzstadt, in den Konflikt eingeschaltet. Der Fahnenträger heißt in

7 FURCHT UND ELENDE DES DRITTEN REICHES (NDR 1964) Regie: Rolf Busch, Peter Michel Ladiges, Marcus Scholz, und Claus-Peter Witt – Busch inszeniert die Szene «Rechtsfindung»

seinem Roman Hinnerk. Die Fahne ist hier genauso wichtig wie bei Fallada – schon aus Prinzip. Die beiden so gegensätzlichen Autoren sahen das ganz ähnlich und ganz pragmatisch:

Eine marschierende Bewegung mußte eine Fahne haben, die dem Zuge voranflatterte, die man schwingen konnte, die man aufpflanzen konnte, und um die man sich nicht zuletzt mit vollem Rechte zu schlagen hatte. Je nun, eine Fahne, sagten die Bauern, und lächelten ein bißchen, wie sie da flatterte, war sie nicht mehr als ein buntes Stück Tuch, doch ganz schön. Auch für den Polizeimeister von Neumünster war sie nicht mehr als ein buntes Stück Tuch; aber wenn zwei dasselbe denken, so ist es noch lange nicht dasselbe.<sup>8</sup>

Als der Film AMI GO HOME ODER DER FRAGEBOGEN am 29. September 1985 im Programm der ARD lief – viel häufiger war er wohl nicht zu sehen –, spielte Heinz Hoenig-Honigbaum (später: Heinz Hoenig) den jungen Ernst von Salomon (und Michael Weckler den von 1945). Es war ein Rest von Sympathie zu verspüren, die irgendwie diesen unbedarften Fahnenträgern aus längst entschwindenen, brutalen Zeiten galt. Warum hatten sie ausgerechnet dieses bunte Tuch an einem langen Sensenstiel so verteidigt? Um dem Publikum den Bestseller aus der Gründungsphase der Republik noch einmal nahe zu bringen, wurde das *Fragebogen*-Buch 1985, kurz nach der Ausstrahlung des Films, erneut in gebundener Form bei Rowohlt aufgelegt. Bis dahin waren auf Deutsch, Englisch und Französisch aber

schon eine halbe Million Exemplare von ihm in Umlauf.

Was hatte mit jenem «Fragebogen» auf sich? Ernst von Salomon, seit 1934 mit seiner jüdischen Freundin Ille (im Film dargestellt von Constanze Engelbrecht) zusammen, war Freikorpskämpfer, schrieb 1938 das *Das Buch vom Deutschen Freikorpskämpfer*, war Drehbuchautor für die Ufa (z. B. CARL PETERS von 1943) und die ARD (z. B. RINALDO RINALDINI nach Vulpius von 1968), war wortgewandt-charmanter lebenslanger Freund Ernst Rowohlts – und er war dereinst ein blutjunger Attentäter, ein verurteilter Mordgehilfe, der fünf Jahre Haft einer sechseinhalbjährigen Haftstrafe verbüßt hatte, und ein Mitglied rechtsradikaler Geheimbünde. Kurz: ein Republikfeind der schlimmsten Sorte – wie der Historiker Martin Sabrow nachgewiesen hat.<sup>9</sup> Im *Fragebogen* bespricht er das noch einmal mit dem Lesepublikum als «sachliche Romanze» – wie die zeitgenössischen Feuilletons es eigentlich ganz treffend vom Autor übernahmen.

### 3. Das Gift

Das Gift kommt aus zweierlei Richtungen: Einmal aus dem langen Schlussteil, in dem von Salomon die Zeit seiner Internierung («irrtümlich», wie ihm später bedauernd mitgeteilt wurde – er hatte ja schon «gesessen») in den «Civilian Internment Camps» der US-Besatzungsmacht von Juni 1945 bis September 1946 beschreibt. Hier baut von Salomon einen Lagermitinsassen, den zeitweiligen Statthalter der Nationalsozialisten in der Slowakei und zum Tode verurteilten Kriegsverbrecher Hanns Ludin, zu einer integren Gegenfigur der angeblich von Willkürakten geprägten amerikanischen Besatzungspolitik auf. Richard Herzinger hat den Aufbau dieser «Gegenfigur» an anderer Stelle ausführlich nachgewiesen hat.<sup>10</sup>

Das Gift kommt zum zweiten aus dem Format selbst: Der autobiografische Ro-

8 Ernst von Salomon: *Die Stadt* [1931]. Koblenz 2007, S. 40.

9 Martin Sabrow: *Die verdrängte Verschwörung. Der Rathenau-Mord und die deutsche Gegenrevolution*. Frankfurt a. M. 1999.

10 Richard Herzinger: «Ein extremistischer Zuschauer. Ernst von Salomon: Konservativ-revolutionäre Literatur zwischen Tathetorik und Resignation.» In: *Zeitschrift für Germanistik* N. F. 8 (1998), S. 83–96.

man von Salomons – hier übrigens dem Ursprung des Romans, den pietistischen Konversionsprotokollen nicht ganz unähnlich – benutzt ja das Schema der Langversion der sogenannten *Entnazifizierungsbögen*, indem er die Fragen einerseits in provokatorischer Ausführlichkeit beantwortet und andererseits (in ostentativer Ablehnung genau dieses Verfahrens) die Fragebogen-gestützten, flächendeckende Entnazifizierung als *«Terror»* klassifiziert: *«Die Registrierung ist die sublimste Form des Terrors, jene, aus der alle Folgen des Schreckensregimentes überhaupt erst resultieren. Ein Mann in der Kartei ist schon ein so gut wie toter Mann»*.<sup>11</sup>

Mit dieser Kritik stand von Salomon im Übrigen nicht allein da – Margret Boveri hatte sie schon früher in noch größerer Schärfe ausgesprochen.

Zwischen 1965 und 1991 arbeitete Rolf Busch die jüdisch-deutsche Geschichte wie kaum ein anderer deutscher Regisseur filmisch auf. Die intellektuelle Provokation, die das Buch, ja das Leben von Salomons für Busch darstellte, ergab sich aber noch auf einer anderen Ebene: Ernst von Salomon war nicht einfach ein stumpfer Rechter, er war kein ideales Feindbild. Er hatte vielmehr einen Bruder, Bruno von Salomon, der mit den Kommunisten *«ging»*, er hatte eine unter den Nazis als jüdisch geltende Frau, die er schützte, er führte 1933 ein öffentliches Streitgespräch mit dem Pazifisten Armin T. Wegner in einer (später dem konservativen Widerstand nahestehenden) evangelischen Zeitschrift (Michel 1933), er schloss sich nach dem Zweiten Weltkrieg aus vielleicht zweifelhaften (anti-amerikanischen) Gründen der *Anti-Atom-Bewegung* an, die ihn sogar 1961 als *«nationalen Delegierten»* und offiziellen Redner auf den 7. Anti-Atom-Kongress nach Hiroshima führte. In seinem *Fragebogen* führte er den Familiennamen seines adeligen Geschlechts genüsslich und voller Stolz genealogisch auf einen venezianischen Betrüger und etymologisch auf das jüdische

*«Schelomeh (Friedemann)»* zurück. Mit anderen Worten: Ernst von Salomon war ein glänzender Schriftsteller, streitbar und intelligent.

So nahm von Salomon unverfroren auch die ganze deutsche Ideengeschichte für sich in Anspruch, die linke wie die rechte, die deutsch-protestantische wie die deutsch-jüdische, die *ideal* wie die *material* ausgerichtete, als er sein methodisches Vorgehen und seinen historischen Maßstab im *Fragebogen* erläuterte:

Der Erfinder des historischen Idealismus, Friedrich von Schiller, hat einmal festgestellt, daß die Wahrheit in allem nur teilweise steckt, nirgends aber ganz und in ihrer reinen Gestalt vorhanden ist. Um sich ihrer zu bemächtigen, bedarf es einer größtmöglichen Anzahl von Zeugnissen, – die Wahrheit in ihrer reinen Gestalt muß also bestimmt sein durch die Quantität der erfaßten Beziehungen des Geschehnisses. Nun, das ist nichts anderes als das Ergebnis einer Untersuchung, die der Erfinder des historischen Materialismus, Karl Marx, veranstaltet hat, – er fand den Punkt, an dem die Quantität in Qualität umschlägt. Wenn zwei so verschiedene Geister zu dem gleichen Resultat gelangen, so muß das wohl zu denken geben. Nun gehören beide, Schiller wie Marx, zwar einer Nation an, deren Zeugnisse in der Welt keinen sehr guten Ruf genießen, sie haben die barbarischen Züge eines Volkes, das nun schon seit Tausenden von Jahren hinter den Hügeln lagert, und von dem man sich selbst jetzt noch manches gewärtigen muß. Aber wenn ich angesichts des Fragebogens den Forderungen des Gewissens zu folgen gehalten bin, dann doch in den Fragen der Wahrheit, und da bietet sich mir in der Tat keine andere Methode als die von Schiller und Marx.<sup>12</sup>

11 Ernst von Salomon: *Der Fragebogen*. Stuttgart (u. a.) 1951, S. 50.

12 von Salomon 1951, S. 11.

#### 4. Das komplexe Sehen

Dieser kluge, etwas hochtrabende analytische Anspruch, der die deutsche und die deutsch-jüdische Geistesgeschichte problemlos zusammenführte, wo gerade frisch ein unüberbrückbarer tödlicher Graben von der einen Seite ausgehoben worden war, musste noch einmal analysiert werden – das stand für Rolf Busch fest. Sein Film, seine «Szenenfolge» (wie der Abspann weiß) – oder müssen wir sagen: das Fernsehspiel, die Verfilmung, das Fernsehstück? – zerlegte den «salomonischen» (Klaus Harpprecht) *Fragebogen* mit den Mitteln der Brechtisch-Monkschen Geschichtsanalytik: als Teil eines Apparats, dessen Mechanik, Besitzer und Interessenlagen der in seinen Abläufen Befindliche (selbst als Protagonist) nicht verstehen kann, wenn nicht isolierte Szenen der Abstandnahme oder der Übertreibung ihn vor den Augen des Zuschauers herausführen.

Wie geht das genau? Es gibt (gleichzeitig) einen fabrikbesitzenden Erklärer, Kommentator und Conferencier (Dieter Schaad), es gibt einen Chor, es gibt Filmeinspielungen, es gibt eine Verhörsituation im Vordergrund, die den Autor des *Fragebogens* mit einem amerikanischen Besatzungsoffizier (Michael Hanemann) zeigt, es gibt verschiedene Podien, als eingespielte szenische Darbietungen, auf denen der Schriftsteller des *Fragebogens* sich selbst als jungen Mann in den nationalrevolutionären Zirkeln der Weimarer Republik agieren sieht – und es gibt ein Publikum im Studio, dessen (inszenierte) Reaktionen dokumentiert werden. Es gibt Zwischenruffinnen, die – inspiriert von Texten Irmgard Keuns – von Salomons Ironie bekämpfen.

Vor allem aber gibt es «Tafeln». Es gibt einige in den Spielfilmszenen aufgenommene Requisiten des Bühnenraums – Reichsadler, Arno-Breker-Skulpturen, Goethe-Schiller-Podeste. Die Tafeln sind einerseits nazistische Graffitis im Bühnenraum, andererseits

jene Filmtrailer, Clips, Einspieler, die von den Hauptakteuren (v. Salomon, Verhöroffizier, Erzähler und dem Publikum) angeschaut und kommentiert werden: wahlweise verstärkend, nachdenklich oder apogetisch.

Die Filmtechnik dieses Fernsehspiels – wir spielen, dass wir im Theater sind, um es zu transzendieren – wird nun genutzt, um dem Fernsehzuschauer die auf eine Leinwand (vor einem faschistoiden Säulenportal) projizierten Einspieler immer wieder als das Ganze zu präsentieren. Fernsehbildschirm und Leinwand werden als Ausschnitt zeitweise deckungsgleich, um im nächsten Moment wieder getrennt zu werden, um im übernächsten Moment einen Protagonisten der eingespielten Szene leibhaftig durch das Studio laufen zu lassen (wo er dann beispielsweise in den Chor übergeht): Fernsehspiel.

Diese Vielfalt, wie Brecht sie 1931 als das «epische Theater» in seinen «Anmerkungen zur Dreigroschenoper» konzipierte, will auch auf der Fernsehspielbühne bewältigt werden:

Aber diese Manier, alles einer Idee unterzuordnen, die Sucht, den Zuschauer in eine einlinige Dynamik hineinzuhetzen, wo er nicht nach rechts und links, nach unten und oben schauen kann, ist vom Standpunkt der neueren Dramatik aus abzulehnen. Auch in der Dramatik ist die Fußnote und das vergleichende Blättern einzuführen. Das komplexe Sehen muß geübt werden. Allerdings ist dann beinahe wichtiger als das Imflußdenken das Überdenflußdenken. Außerdem erzwingen und ermöglichen die Tafeln vom Schauspieler einen neuen Stil. Dieser Stil ist der epische Stil. Beim Ablesen der Tafelprojektionen nimmt der Zuschauer die Haltung des Rauchend-Beobachtens ein. Durch eine solche Haltung erzwingt er ohne weiteres ein besseres und anständigeres Spiel, denn es ist aussichtslos, einen rauchenden Mann, der also hinlänglich mit sich selbst beschäftigt ist, «in den Bann ziehen» zu wollen.<sup>13</sup>

Immer wieder verschafft sich der Studiochor Gehör: Vokabeln wie ‹Sieg›, ‹Heimat›, ‹historisch›, ‹Terror›, ‹Gewalt›, ‹Erlebnis›, ‹Kampf› intonierend. So werden nominalisierte ideologische Restbestände der faschistischen ersten Jahrhunderthälfte unterlegt. Die gespielten Dichterlesungen der Gebrüder Jünger, von Salomon fast expressionistische Hasstiraden auf die Zivilisation und O-Töne von Hitlerreden schaffen eine gespenstische Atmosphäre. Zwischen durch wird ostentativ (und fernsehigen) die Studiokameratechnik gezeigt, dann wieder rast ein GI-besetzter Jeep auf die Bühne und es werden ‹Krauts› gesucht.

Es ist eben eine ‹Szenenfolge›. Die ‹Szene› war das zentrale Tool der Brechtschen Ästhetik. Erst indem sie herausgelöst wird aus dem geschlossenen, ‹bannenden› Handlungsfluss, indem sie vorgezeigt und reflexiv verdoppelt wird, kann überhaupt etwas *analysiert* werden:

Der Schauspieler dieses einer nichtaristotelischen Dramatik dienenden epischen Theaters wird dabei alles tun müssen, um sich als zwischen Beschauer und Vorgang stehend bemerkbar zu machen. [...] verhinderte, daß der Zuschauer, aus Nachlässigkeit und alter Gewohnheit, sich in eine bestimmte Stube versetzte und sich für den unsichtbaren Augenzeugen und Belauscher einer einmaligen intimen Szene hielt.<sup>14</sup>

Das Fernsehspiel schöpft seine technischen Mittel aus, indem es (1.) die technisch-materialen Übergänge zu irritierenden Seherlebnissen macht: Zu Beginn des Films wird beispielsweise filmisches Dokumentarmaterial vom Ende des Zweiten Weltkriegs und der deutschen Ruinenlandschaft der großen Städten gezeigt, dann werden ein-

rückende, einfahrende Jeeps der Amerikaner gezeigt, deren Originalaufnahme dann unmerklich in s/w-Spielszenen übergeht, aus denen sich überraschend Heinz Hoenig als Ernst von Salomon löst – um schließlich (in Farbe) auf seine auf ihn wartende Freundin Ille zuzulaufen: Ankunft in der Spielszene. Daneben wird (2.) der Szenenwechsel selbst multimedial forciert, um das von Brecht geforderte Artistisch-Nummernhafte, das uns einzig etwas lehren kann, zu realisieren – ohne in das Revuehafte zu verfallen.

Doch das Stück bekam von seinem Erzähler oder Conferencier durchaus, aber nicht allzu aufdringlich, eine Leitfrage mit auf den Weg. Vierzig Jahre nach Kriegsende stellte Rolf Busch einsam noch einmal die Frage nach dem Sinn des ‹Fragebogens›. Die szenisch arrangierten, lehrhaften Begegnungen Ernst von Salomons mit sich selbst (unter Anleitung eines Besetzers) folgten aus der forcierten Medialität des Fernsehspiels heraus immer noch streng dem Brechtschen Konzept der Szene von 1931: «[...] derart, daß der wirkliche Vielfraß vor dem gezeichneten Vielfraß sitzt. Die Szene wiederholt gleichermaßen von sich aus im Fluß, was im Bild steckt.»

Der Kern des Fernsehspiels ist die Szene. Darin liegt sein theatrales, vor allem aber sein Brechtsches Erbe. Das strenge Durchdenken des Szenischen auf der Linken und der äußerst reflektierte Umgang mit dem Fragebogen-Format auf der Rechten treffen sich in diesem einzigartigen Werk des Brecht-Monk-Schülers Rolf Busch. Die Formate sind die Gelenke der Auseinandersetzung.

14 Ebd., S. 156.