

Fernseh-dramatik im Kinderprogramm des DFF

Zu Zeiten des DDR-Fernsehens genossen die Dramaturgen des Kinderprogramms überraschende künstlerische Freiheiten. Sie entwickelten und begleiteten Kinderfilme, die auch im Westen gerühmt wurden. Was aus der »Kinderdramatik« des DFF werden könnte, ist derzeit noch ungewiß.

Heftig wurde in der alten DDR darüber theoretisiert, ob das Fernsehen befähigt sei, eigene künstlerische Lei-

stungen hervorzubringen.

Es entstand der Begriff »Heimkino«, der meinte, dieses Medium ließe sich vorteilhaft nutzen, bereits bestehende Werke wiederzugeben und zu verbreiten. Besonders entschieden wurde auch das Argument vom Bildschirmformat als unüberwindlicher ästhetischer Barriere ins Feld geführt. Bis heute sind diese Diskussionen nicht verstummt.

Bezogen auf den Kinderfilm entstand

dadurch eine kuriose Situation. Er war Synonym für die einschlägigen Produktionen der DEFA (Deutsche Filmgesellschaft Berlin-Ost). Das Fernsehen dagegen schien von einem anderen Stern zu kommen. Selbst das hochgelobte Festival »Goldener Spatz«, das ja eigens mit der Absicht ins Leben gerufen wurde, Kino und Bildschirm zu verbinden, vermochte diesen hartnäckigen Dualismus nicht grundsätzlich auszuräumen. Dieser

Hintergrund ist mitzudenken, wenn über »Kinderdramaturgie« des Deutschen Fernsehfunks (DFF) geredet wird.

- Das Fernsehen der DDR war staatsmonopolistisch ausgerichtet. Seine Hauptaufgabe war Bewußtseinsbeeinflussung. Besonderes Augenmerk galt der heranwachsenden Generation. Das pädagogische Modell der umfassenden Persönlichkeitsentwicklung zielte stark auf die Ausprägung einer sinnvollen kulturellen Lebensweise. Deshalb nannte sich die Abteilung des Kinderfernsehens, der die künstlerische Produktion oblag, zwischenzeitlich »Musische Erziehung«.
- In der Hierarchie des allmächtigen Parteiapparates unterstand das Fernsehen der Agitation. Das heißt, auch künstlerische Produktionen sollten sich der ideologischen Einwirkung stellen. Reglementierung und Zensur gehörten in den Medien allgemein zum Arbeitsalltag. Merkwürdigerweise trifft das aber auf das Kinderfernsehen und speziell auf die Kinderdramaturgie nur bedingt zu. Wir hatten einen erstaunlich großen Freiraum. Themenwahl, Stoffentwicklung und Spielplan lagen völlig im eigenen Ermessen. Wie sonst wäre in diesem atheistisch ausgewiesenen Unternehmen ein Programmbeitrag wie der Märchenfilm »Gevatter Tod« zustande gekommen? Aus der schmalen Liste von Einsprüchen und Zensurversuchen ragt ein Beispiel heraus, das bezeichnenderweise kurz vor der Wende lag. Wir wollten einen heiteren Fernsehfilm produzieren, der davon erzählt, wie Kinder nach einem mißglückten Aprilscherz einen »Tag der Wahrheit« einführen wollten. Dieses Projekt wurde mit dem Argument verhindert, der Zuschauer könnte für seinen Alltag im Sozialismus zu ähnlichen Schlußfolgerungen gelangen.
- Die Organisationsform im DFF ist im Vergleich zu den öffentlich-rechtlichen Anstalten des Westens von spezieller Art. Redaktionen

und Produktion, das heißt Programmentwicklung und -herstellung, sind nicht voneinander getrennt. Das gesamte Programm kommt aus eigener Werkstatt. Internationale Koproduktion blieb uns, so sehr wir sie uns auch wünschten, versagt. Das haben wir immer schmerzlich als Zeichen der Isolation empfunden.

In den 70er Jahren entstand die Auftragsproduktion bei der DEFA als feste Planungsgröße. Seit dieser Zeit sind jährlich ein bis zwei Kinderfilme bei der DEFA als Auftragsproduktionen des DFF hergestellt worden. Das Kinderprogramm im DFF ist umfassend, differenziert und weitgefächert. Seine Mitarbeiter sind in der Regel festangestellt. Die Kinderdramaturgie besteht aus den Berufsgruppen Dramaturg, Regisseur, Regieassistent sowie Produktions- und Aufnahmeleiter. Dem Zielpublikum, das wiederum in Altersstufen eingeteilt ist, wird eine Entsprechung aller einschlägigen Fernsehstandards angeboten. Von Anfang an waren wir Mitarbeiter im Kinderprogramm uns bewußt, daß Kinder vornehmlich Erlebnis, also gestaltet-erzählerische Sendungen brauchen. Viele Mischformen wurden ausprobiert, wobei dem Puppenspiel variantenreiche Bedeutung zukam.

Schnell entdeckten und entwickelten wir das Fernsehspiel für die speziellen Bedürfnisse des Kinderpublikums. Zuerst nahmen wir starke Anleihen beim Theater auf. Rückblickend kann man konstatieren, daß dieses interessante Programmgenre sehr schnell den Kinderschuhen entwuchs und mit Siebenmeilenstiefeln vorankam. Dieses Bild sei gestattet, weil in den Anfangsjahren der Märchenschatz als bevorzugte Stoffquelle in Anspruch genommen wurde.

Wir waren stets davon überzeugt, daß die fachliche Kompetenz des Dramaturgen den richtigen Weg weisen konnte. Übrigens: dem Fernsehspiel haben wir trotz aller Unkenrufe und aktionsbetonter Zuschauererwartungen amerikanischer Prägung bis heute die Treue gehalten, wie wir auch die Theaterübernahme weiterhin pflegen.

Die Bilanz weist aus, daß seit 1953 insgesamt über 500 eigengestaltete dramatische Werke gesendet worden sind. Natürlich haben sich Erzählweise und Handlungs konstruktion – schon technisch bedingt – ständig vervollkommen. Die pragmatische Dramaturgie der Live-Zeit – denken wir nur daran, daß Dekorations- oder Kostümwechsel erhebliche Beschränkungen bedeuteten – änderte sich mit dem Übergang zur Filmproduktion auf erstaunliche Weise.

Beeinflußt wurde dieser Prozeß zugleich durch die Arbeitsaufnahme fachspezifisch an der Hochschule für Film und Fernsehen ausgebildeter Dramaturgen und Regisseure. Deshalb datieren wir die eigentliche Geburtsstunde der Kinderdramaturgie Mitte der 60er Jahre. Ziel war, in wenigen Jahren einen wöchentlichen Senderhythmus zu erreichen; aber das Konzept war zu euphorisch gedacht und scheiterte letztlich an Kapazitätsfragen. So blieb das Programmvolumen annähernd konstant und variierte lediglich durch die Serien, denen wir uns ab 1979 verstärkt zuwandten.

Mit einer gewissen Eitelkeit war fortan die Berufsbezeichnung Dramaturg umworben. Es dauerte gar nicht lange, bis sich Redakteure, die mit Sendungen wie Puppenspiel und »Abendgruß« befaßt waren, mit diesem begehrten »Titel« schmücken durften. Dieser Wandel vollzog sich sogar bei der Arbeitsgruppe im DEFA-Dokumentarfilmstudio, das für das Kinderfernsehen produzierte.

Anfangs dominierten, der Theatertradition entlehnt, Märchenspiele. Später wandten wir uns immer häufiger zeitgenössischen Stoffen und historischen Darstellungen zu. Ständig suchten wir neben der vollwertigen dramatischen Inszenierung nach interessanten kleinen szenischen Formen. In guter Erinnerung habe ich eine Reihe szenischer Dokumentationen über berühmte Komponisten, die Zyklen »Geschichte ohne Schluß« und »Ein Buch wird lebendig« sowie eine populäre Programmfolge mit speziellem Kinderkabarett.

Inhaltliche Erneuerung und Weiterentwicklung korrespondierten stets

mit dem geeigneten Programmplatz. Viele Jahre war das Fernsehspiel am Sonntagvormittag plaziert, erst relativ spät setzte sich die Erkenntnis durch, das Familienprogramm in die sonn- und feiertäglichen Nachmittagsstunden zu legen.

Worin besteht nun nach unserer Erfahrung Sinn und Wert von Dramaturgie oder, anders gefragt, des institutionalisierten Dramaturgen?

Mein letzter Bereichsleiter vor der Wende, der sich als politischer Funktionär verstand und sich, wie die Partei überhaupt, der Kunst gegenüber argwöhnisch verhielt, quälte mich mit der stereotypen Frage: Wieso brauchst du Autoren, wo du doch Dramaturgen hast? Er konnte offensichtlich nicht begreifen, daß Entwicklungsdramaturgie unverzichtbar ist. Natürlich bedienen auch wir uns der Adaption vorgegebener dramatischer und epischer Literatur.

Die eigentliche Herausforderung aber besteht darin, originäre Stoffe auszudenken und auszuformen.

Der Dramaturg muß stets vorausschauen und Programmstrategien entwerfen können. Mit seiner Überzeugungskraft muß er die Autoren animieren und auf ein Projekt einschwören. Das schließt natürlich nicht aus – und in dieser Weise hat sich die Praxis auch eingependelt –, daß ein erheblicher Teil der Produktionen auf Autorenangebote zurückgeht.

Schon die Idee muß sachkundig auf ihre Trag- und Gestaltungsfähigkeit abgeklopft werden. Deshalb ist es bei uns üblich, nicht von sogleich fertigen Vorlagen auszugehen, sondern sich dem Zielpunkt in geduldiger Kleinarbeit über die Stufen Skizze, Exposé, Szenarium zu nähern. Das Drehbuch – in unserem Verständnis die exakte Vorlage für die Filmproduktion – wird auf der Grundlage des Szenariums und nach genauem Vorausdenken der Inszenierung vom Regisseur verfaßt.

Immer wieder stellt sich die Frage, ob nun der Autor oder der Regisseur der

entscheidende Urheber ist. Wir stellen beide auf eine Stufe und geben insgesamt dem Autor eine hohe Wertigkeit. Das wiederum erklärt die bedeutsame Rolle des Dramaturgen im Entwicklungs- und Herstellungsprozeß. Er ist Partner und Berater, Anreger und geistiges Zentrum, Konstrukteur und Koordinator; von ihm hängen maßgeblich die Programmphilosophie und der künstlerische Anspruch ab. Seine kreative und analytische Fähigkeit wird daran gemessen, wie er es versteht, den Autor feinfühlig zu lenken.

Die Gefahr besteht immer, daß der Dramaturg die Geschichte nicht von innen heraus beurteilt und im Handlungsbogen Figurenzeichnung und Konfliktkonstellation nicht stoffeigen formt, sondern seine subjektive Lesart überstülpt. Auch wenn man als Dramaturg letzten Endes nicht gleichwertig im Rampenlicht steht, eine selbstbewußte Unterordnung scheint mir geboten.

Bedacht werden muß außerdem die finanzielle Verantwortung. Selbst wenn die Kosten für uns nicht im Vordergrund standen und wir in dieser Hinsicht günstige Bedingungen hatten, gehört natürlich zum Handwerkszeug das, was ich dramaturgische Ökonomie oder ökonomische Dramaturgie nennen möchte. Vor allem aber – und diesem Gesichtspunkt haben alle Gedanken zu dienen – geht es um Wirkung, um das Optimum des künstlerischen Einfalls, der Erzählweise, der Gestaltung, um beim Zuschauer einen größtmöglichen Erlebnis- und Unterhaltungseffekt zu erzielen.

Die kurze Bestandsaufnahme beschreibt Vergangenes. Wie Eingeweihte wissen, hat der Einigungsvertrag tiefgreifende Konsequenzen auch für das, was in der ostdeutschen Fernsehlandschaft gewachsen ist. Der DFF wird aufgelöst. Inwieweit föderale Strukturen Programmtraditionen und Fachpersonal übernehmen wollen, ist ungewiß. Sicher ist zur Zeit nur, daß auch die institutionalisierte Kinderdramaturgie nicht weiterbesteht. Alle Dramaturgen und Regisseure sind oder werden entlassen. Zukunft Freiberuflichkeit?

Schwer vorstellbar, wie ein Dramaturg ohne feste Bindung funktionsfähig bleiben kann. Leicht vorauszusagen ist allerdings, daß unter marktwirtschaftlichen Bedingungen einem kostenaufwendigen Programmgenre wie der Fernsehdramatik für Kinder geringe Chancen gegeben werden. Dem steht rein faktisch ein wachsender Programmbedarf gegenüber, gar nicht zu reden von kultureller Verantwortung und Anspruch des Gebührenzahlers. In den Kindern der Konsumgesellschaft sollte das Fernsehen wenigstens den emanzipierten Zuschauer von morgen begreifen:

Für Kinder muß man investieren, auch wenn es keinen materiellen Gewinn bringt.

Wie schwer sich der Kinderfilm in der Bundesrepublik tut, trotz aller Bemühungen, aus dem Stiefmütterchendasein herauszukommen – das möchte dem Fernsehen erspart bleiben. Wieso ist es eigentlich nicht möglich, einen bestimmten Anteil der Einnahmen – zumal eine Gebührenerhöhung ansteht – für den Ausbau des Kinderprogramms zu verwenden? Oder sollte das Feld widerspruchslos den privaten Anbietern überlassen werden? Und wenn wir schon beim Wunschenken sind – die Dramaturgie muß im Kinderprogramm der öffentlich-rechtlichen Anstalten unverzichtbar sein. Nicht jede Einrichtung wird sich diesen »Luxus« leisten wollen, aber ein fester Pool bei ARD und ZDF wäre schon des Überlegens wert. Nicht der Rechenstift soll die Hand begabter Autoren führen, nicht die Zuschauerquote alleiniger Maßstab sein – der Dramaturg gehört in die Programmproduktion und muß sich in gleichberechtigter Partnerschaft mit dem angestammten Redakteur kreativ und engagiert bewähren. ■

DER AUTOR

Hans-Jürgen Stock ist Chefdramaturg und Abteilungsleiter Kinderfernsehen beim Deutschen Fernsehfunk, Berlin.