

EIN HERZ UND EINE SEELE (1973)

Michaela Krützen

I. Das Format

Wer sich mit dem Thema ›Festschrift‹ befasst, stellt umgehend fest, dass der Begriff auch in der englischen Sprache verwendet wird. (Vgl. Agnes 2004: 524) Das OXFORD DICTIONARY OF ENGLISH definiert »Festschrift (pl. Festschriften oder Festschrifts) a collection of writings published in honor of a scholar« (Stevenson 2010: 645) und verweist auf den deutschen Ursprung dieses Brauchs. 1640 erschien in Leipzig das Werk »Jubilaeum Typographorum Lipsiensium«¹. Gefei-ert wird in diesem Band noch kein Forscher, wie heutzutage üblich, sondern die Erfindung des Buchdrucks. Eine glückliche Fügung: So kann mein Beitrag zu einer Festschrift für einen deutschen Medienwissenschaftler mit dem Verweis darauf beginnen, dass die erste, jemals veröffentlichte Festschrift deutschen Ursprungs ist und sich mit der Etablierung eines neuen Mediums auseinandersetzt. Dass es sich dabei ausgerechnet um ein Buch über den Buchdruck handelt, somit um eine *mise en abime*, dürfte Lorenz Engell, der mehrfach über diese Form der Selbstenthaltung geschrieben hat, unter anderem übrigens auch in einer Festschrift zum 60. Geburtstag eines anderen Medienwissenschaftlers, womöglich besonders freuen. (Vgl. Engell 2005: 154; Engell 2002)

Die zweite Beobachtung, die sich bei der Auseinandersetzung mit Festschriften einstellt, ist, dass sie – obschon sie in Hülle und Fülle publiziert werden – einen schlechten Ruf in der Forschungsgemeinschaft genießen. Festschriften, so notiert ein Kenner der Publikationsform, »sind wegen der nicht seltenen Zufälligkeit der darin

¹ | Volltext hier: http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/oa_jubilaeum_1640?p=7, [18.11.2017].

versammelten Themen eher bei den Jubilaren als beim Publikum beliebt« (Katzner 2001). Kritisiert werden die Zusammenhanglosigkeit der abgedruckten Texte und die Tendenz der Autoren, ältere Veröffentlichungen noch einmal zu verwerten. Beiden Mängeln haben die Herausgeber dieses Bandes den Kampf angesagt: Da als Thema ein Jahr aus der Lebenszeit von Lorenz Engell per Los zugewiesen wurde, ist Wiederverwertung nahezu ausgeschlossen. Die clevere Vorgabe wirft aber ein Problem für die Schreibenden auf: Welche Produktion aus dem Stichjahr soll man auswählen? Die Beantwortung dieser Frage erfordert eine zweite Vorbemerkung, wie es sich für eine Publikation zu Ehren von Lorenz Engell ohnehin geziemt, da er seinen Vorlesungen gerne drei kurze Einleitungen voranstellt. (Vgl. Engell 2010)

II. Die Auswahl

Selbst bei einer Beschränkung auf fiktionale Formen stellt sich die sprichwörtliche ›Qual der Wahl‹ ein, da der Titel, den die GratulantIn wählt, zwangsläufig auf sie zurückfällt. Was sagt es zum Beispiel aus, wenn ich die Gangsterkomödie *THE STING* (*DER CLOU*) aussuche, die Weihnachten 1973 ihre Premiere feierte? Immerhin entwickelte sich der Film im Folgejahr zum *Oscar*preisträger und zum Spitzenreiter an den deutschen Kinokassen.² Wäre der weltweit größte Kassenerfolg *THE EXORCIST* (*DER EXORZIST*) nicht eine bessere Wahl? Ist nicht die Serie *THE WALTONS* (*DIE WALTONS*, 1972-1981) vorzuziehen, die in dem Jahr den *Emmy* gewann? Oder wäre die Analyse der deutschen Serie *DER KOMMISSAR* (1968-1975) angemessener, die im Stichjahr immerhin einen *Bambi* erhielt? Sind all diese Titel nicht allzu gängig, allzu gefällig? Einen berühmten Autorenfilm auszusuchen – *LA NUIT AMÉRICAINNE* (*EINE AMERIKANISCHE NACHT*), *SCENER UR ETT ÄKTENSKAP* (*SZENEN EINER EHE*), *MEAN STREET* (*HEXENKESSEL*) oder *AMARCORD* – ist dann wohl doch zu naheliegend. Außergewöhnlicher wäre es sicher, die beiden heute kaum noch bekannten Spielfilme zu besprechen, die 1973 in Cannes die *Goldene Palme* gewonnen haben, *THE HIRELING* (*BOTSCHAFT FÜR LADY FRANKLIN*) und *SCARECROW* (*ASPHALT-BLÜTEN*), oder den Gewinner des Goldenen Bären, *ASHANI SANKET* (*FERNER DONNER*). Wäre diese Auswahl originell oder obskur? Ein Dilemma: Zu vermeiden sind sowohl demonstrativer Einfallsreichtum als auch

2 | <http://www.insidekino.com/DJahr/D1974.htm>, [18.II.2017].

dumpfe Einfallslosigkeit. Umgetrieben von solch eitlen Sorgen kann man sich nicht nur stunden-, sondern tagelang mit der Frage befassen, welcher Titel welchen Eindruck auf potenzielle Leser (und den Jubilar) macht.³

Um dieser Falle zu entgehen, hatte ich mir vorgenommen, auf jeden Fall den kommerziell erfolgreichsten deutschen Film des Jahres zu wählen, das mir per Los zugewiesen wurde. Dabei handelt es sich, wie ein Blick in die Charts von 1973 zeigt, um *LIEBESGRÜSSE AUS DER LEDERHOSE*. Es folgen die Titel *GEH ZIEH DEIN DIRNDL AUS* und *UNTERM DIRNDL WIRD GEJEDELT*.⁴ Auch wenn es einen gewissen Reiz gehabt hätte, als Vertreterin der Münchner Filmhochschule gerade über die ›Lederhosenfilme‹ zu schreiben, die sozusagen in der Nachbarschaft der HFF gedreht wurden, erschien mir diese Auswahl ungeeignet: Eine Sexkomödie zu besprechen zeugt nämlich sowohl von demonstrativem Einfallsreichtum als auch von dumpfer Einfallslosigkeit und wirkt wie der von vorneherein verunglückte Versuch, originell zu sein. Zudem findet sich im großen Œuvre von Lorenz Engell keinerlei Hinweis darauf, dass ihn die *LIEBESGRÜSSE AUS DER LEDERHOSE* auch nur im Entferntesten interessieren könnten.

Nachdem ich diesen Blickwinkel – die Vorlieben des Adressaten – einmal eingenommen hatte, erschien mir das Ergebnis jeder weiteren formalen Suchstrategie unpassend. (Die verworfenen Produktionen überhaupt aufzulisten, hat den Vorteil, dass damit das mir zugeteilte Jahr grob umrissen ist; ein nur allzu leicht durchschaubarer Trick.) Um Engells Interessen zu ermitteln, die mich nun interessierten, bin ich seine Publikationen durchgegangen, bis ich eine Produktion aus dem Stichjahr 1973 fand, über die er ausführlicher

3 | Die Hitlisten der Kritiker und Filmemacher könnten einen Ausweg aus der Auswahlproblematik bieten, doch ein Blick in die Top 50 des *British Film Institute* hilft nicht weiter: Hier wird kein einziger Titel aus dem Stichjahr genannt. (<http://www.bfi.org.uk/news/50-greatest-films-all-time>, [18.II.2017]) Auf den ersten 50 Plätzen der Liste des *American Film Institute* ist ebenfalls kein Treffer zu verzeichnen (<http://www.afi.com/100Years/movies10.aspx>, [18.II.2017]; auf Platz 62 findet sich dann *AMERICAN GRAFFITI*). Auch der Kanon der Bundeszentrale für politische Bildung führt keinen Film aus dem Jahr 1973 auf (<http://www.bpb.de/gesellschaft/kultur/filmbildung/filmkanon/>, [18.II.2017]).

4 | <http://www.insidekino.com/DJahr/D1973.htm>, [18.II.2017].

geschrieben hat. Im Endeffekt hat also sein Werk über meine Wahl entschieden: Thema meines Beitrags ist EIN HERZ UND EINE SEELE, eine Sitcom, zu der Lorenz Engell erst jüngst einen umfangreichen Aufsatz verfasst hat. (Engell 2016) Mit der Benennung eines Titels ist aber noch keine Fragestellung benannt; deren Formulierung erfordert eine dritte Vorbemerkung.

III. Die Fragestellung

Über den Publikumserfolg EIN HERZ UND EINE SEELE sind unzählige Artikel, zahlreiche Aufsätze und ein paar Monografien veröffentlicht worden. Das dominierende Thema der Texte ist die Politisierung der Familienserie. So schreibt Christina von Hodenberg 2015 über den sozialen Wandel, der sich in der Serie manifestiert. (von Hodenberg 2015: 11) Christa Wichterich wollte schon dreißig Jahre zuvor den »ideologischen Gehalt der Untersuchungsobjekte aufdecken.« (Wichterich 1974: 9) Bei der Historikerin, der Soziologin und bei fast allen anderen Autoren liegt der Schwerpunkt der Analyse auf der Figur Alfred, der es als der »hässliche Deutsche« sogar auf das Cover des Spiegels brachte. Im Magazin heißt es: Er »hasst Streiks und Gastarbeiter, hat die Jusos, lange Haare und kurze Röcke gefressen, sieht vom Osten und von der SPD Tataren-Gefahren heraufziehen, will die Frau am Herd, hält den Tritt in den Hintern für das erzieherische Nonplusultra – aus Alfred brodeln das ungelüftete Spießergedankengut des Deutschen.«⁵

Mit diesem Zitat ist der Tenor der Texte erfasst. Nicht nur der »Nackten-kahle Façonschnitt und das in manchen Episoden fast quadratische Schnauzbärtchen« (Holzer 1999: 30) erinnere an Hitler, notiert eine Sitcom-Spezialistin. Fast alle Texte, seien sie von Wissenschaftlern oder Journalisten verfasst, setzen sich mit der Frage auseinander, ob sich der rassistisch, nationalistisch und frauenfeindlich äußernde Protagonist, »der Anti-Brandt« (Martenstein 1996: 80), als Identifikationsfigur für reaktionäre, möglicherweise sogar nationalsozialistisch denkende Zuschauer eignen könnte. Besorgt gab der WDR sogar eine Zuschauerbefragung beim *Institut für empirische Psychologie* in Auftrag, um diese Möglichkeit ausschließen zu können. (Vgl. Habel 2007: 12; von Hodenberg 2016: 39) Diese Studie muss für den Sender von besonderer Bedeutung gewesen sein, denn

5 | DER SPIEGEL 18.3.1974, online abrufbar: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41722015.html>, [18.11.2017].

der finanzielle Aufwand für die Befragung (50.000 DM) betrug fast die gleiche Summe wie das Budget einer Folge (62.000 DM).⁶

Mit der politischen Gesinnung des Protagonisten und deren gesellschaftlicher Akzeptanz hat sich Lorenz Engell in seinem Aufsatz selbstverständlich nicht befasst; dazu wurde in den seit der Erstausstrahlung vergangenen Jahrzehnten auch wirklich alles gesagt. Als Medienphilosoph geht es ihm vielmehr um »experimentelles Fernsehen«, beispielhaft erläutert an EIN HERZ UND EINE SEELE. (Vgl. Engell 2016) Dieser grundlegenden Überlegung lässt sich (erwartungsgemäß) kein neuer Gedanke hinzufügen; Widerspruch ist in Anbetracht seiner dichten Argumentation zwecklos. Daher soll hier lediglich der Versuch unternommen werden, dem Jubilar eine Fußnote zu schenken, die er bei künftigen Betrachtungen der Sitcom in kleinster Schriftgröße hinzusetzen könnte – zum Beispiel im Serien-Kapitel einer von ihm (und nur von ihm) noch zu schreibenden *Theorie des Fernsehens*.

Mein Thema wird von Engell in einem Halbsatz angerissen, bezeichnenderweise auf der letzten Seite seines Aufsatzes: Hier erwähnt er TILL DEATH US DO PART, die Vorlage zu EIN HERZ UND EINE SEELE. Mit dem Verweis auf die britische Produktion befindet er sich in bester Gesellschaft: »Betrachtet man ausführlichere zeitgenössische Besprechungen von EIN HERZ UND EINE SEELE, fällt auf, dass dort zwar sehr oft auf die Vorgänger-Serie(n) hingewiesen wird, ein nennenswerter Vergleich jedoch nicht stattfindet und wenn doch, allein die Differenzen betont werden, statt die Parallelen entsprechend ihrer Relevanz zu benennen.« (Jahn-Sudmann 2001) Dieser Vergleich soll hier am Beispiel von zwei Folgen durchgeführt werden; das erfolgreiche amerikanische Pendant sei lediglich erwähnt (ALL IN THE FAMILY, 1971-1979). Doch bevor die Gegenüberstellung der britischen mit der deutschen Produktion angegangen werden kann, muss die Materiallage geklärt werden – im ersten Abschnitt des zweigliedrigen Hauptteils. Das ist eine kleinteilige Fleißarbeit, die dem Jubilar, dessen Forschung auf grundsätzlichere Fragen abzielt, nicht zugemutet werden sollte. Falls Lorenz Engell noch einmal über EIN HERZ UND EINE SEELE schreiben möchte, kann er hier nachschlagen, auf welche Folgen überhaupt zurückgegriffen werden kann.

6 | Zu den Summen siehe von Hodenberg 2015: 62 und von Hodenberg 2015: 182.

IV. Die Materiallage

Gut 18 Stunden Lebenszeit kostet es, alle 25 Folgen von EIN HERZ UND EINE SEELE anzusehen; wer im *binge watching* geübt ist, kann das an einem verlängerten Wochenende locker bewältigen. Die Stundenzahl lässt sich merklich reduzieren, wenn man die Materiallage beachtet. Nur 21 Episoden wurden nämlich in der Originalbesetzung gedreht, also mit Heinz Schubert als Alfred, Elisabeth Wiedemann als seine Ehefrau Else, Hildegard Krekel als deren Tochter Rita und Dieter Krebs als Schwiegersohn Michael; ausgestrahlt wurden diese Episoden 1973 und 1974. Die 1976 gestartete Neuauflage, diesmal mit Helga Feddersen als Else und Klaus Dahlem als Michael, wurde nach nur vier Folgen eingestellt; nur wer an den Gründen für diesen Misserfolg interessiert ist, dürfte die Energie aufbringen, sich mit der zweiten Staffel zu befassen.

Doch auch von den nunmehr verbliebenen 21 Episoden würde man wohl einige bei einem Serienmarathon auslassen. Das hängt mit den damaligen Produktionsverhältnissen zusammen: Elf Folgen wurden im Dritten Programm (WDR) gesendet, bevor die Sitcom mit zehn weiteren Folgen in die ARD gelangte. Von diesen zehn bundesweit zu empfangenden Episoden sind fünf aber lediglich Remakes der Vorlagen des WDR. Die Episoden 13, 15, 17, 18 und 21 sind in Farbe gedrehte, Neuverfilmungen der schon für den WDR realisierten Folgen 1, 2, 3, 8 und 11. Nur die eingefleischtesten Fans dürften sich für die Differenzen zwischen der ersten und zweiten Realisation interessieren. Somit verbleiben nur noch 16 Stoffe, bei denen es sich anbietet, sie mit der englischen Vorlage abzugleichen: die elf Folgen, die der WDR ausstrahlte, und die fünf, die für die bundesweite Ausstrahlung eigens verfasst wurden.

Von TILL DEATH US DO PART wurden 54 Episoden ausgestrahlt. Klammert man die Pilotfolge aus, die als Einzelstück in der Reihe *Comedy Playhouse* lief, sowie die vier Sondersendungen, die anlässlich von Feiertagen oder Wahlen inszeniert wurden, dann verbleiben 49 Sendungen, die die BBC in sieben Staffeln produzierte. Von diesen sind aber nur 24 vor der deutschen Adaption hergestellt worden. Mit der Eingrenzung auf zwei Dutzend Folgen müsste es ein Leichtes sein, die deutschen Versionen mit dem Original zu vergleichen.

Bedauerlicherweise aber hat die BBC einen Großteil der Episoden in den siebziger Jahren gelöscht. Bandmaterial war kostspielig, und dass man mit Wiederholungen Sendezeit füllen könnte, war

noch unvorstellbar.⁷ Und so wurden viele Magnetbänder überspielt; ein Großteil von TILL DEATH US DO PART muss daher als verloren gelten.⁸ Neun Folgen der ersten drei Staffeln sind inzwischen nach intensiver, weltweiter Recherche gefunden worden.⁹ Da zudem nicht zu allen britischen Folgen, die in Gänze überliefert sind, deutsche Varianten entstanden, sind die Möglichkeiten eines Vergleichs höchst eingeschränkt. Ausgewählt wurde hier die erste Folge, die als Adaption erkennbar ist: Episode 4 von TILL DEATH US DO PART (*A House With Love In It*, 20.6.1966) war die Vorlage für Episode 7 von EIN HERZ UND EINE SEELE (*Silberne Hochzeit*, 9.4.1973).

V. Die Gegenüberstellung

TILL DEATH US DO PART lief in Großbritannien ausgesprochen erfolgreich; bis zu 20 Millionen Zuschauer verfolgten die Episoden, was in etwa einem Drittel der Gesamtbevölkerung entsprach. (Waymark 2012: 141) Dieser Erfolg wurde auch in Deutschland wahrgenommen: Der WDR strahlte im Oktober 1969 vier (nach einem aus heutiger Sicht unklaren Prinzip) angekaufte Folgen in Synchronisation aus.¹⁰ Kurz darauf wurde eine deutsche Fassung in Auftrag gegeben.¹¹ Intendant Klaus von Bismarck berichtet: »Eine normale Übersetzung des Textes erwies sich binnen kurzem als nicht ausreichend für eine glaubwürdige Übertragung auf deutsche Verhältnisse. So wurde lediglich die Konstruktion der Serie übernommen; die Texte wurden vollkommen neu geschrieben.«¹² Autor Wolfgang

7 | Zur Wiederholung siehe Engell 1996: 146.

8 | 2016 wurden daher vier Folgen noch einmal neu inszeniert. <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-36979491>, [18.II.2017].

9 | Zu den übrigen Episoden gibt es teilweise Audioaufnahmen, die von Zuschauern stammen.

10 | Staffel 1/ Folge 4 INTOLERANZ (INTOLERANCE), Sa 04.10.1969 WDR; Staffel 2/ Folge 2 SEX VOR DER EHE (SEX BEFORE MARRIAGE), Sa 11.10.1969 WDR; Staffel 2/ Folge 4 DIE BRITISCHE BULLDOGGE (THE BULLDOG BREED) Sa 18.10.1969 WDR; Staffel 3/ Folge 2 DER BLUTSPENDER (THE BLOOD DONOR) Sa 25.10.1969 WDR; siehe auch Staffel 1/ Folge 2 HAARIGE SACHEN (HAIR RAISING), Sa 03.10.1970 NDR/RB/SFB III.

11 | 1974 wurden erneut einzelne Folgen ausgestrahlt; vgl. von Hodenberg 2015: 283.

12 | Bilanz des Intendanten Klaus von Bismarck »Ein Herz und eine Seele«: 29.5.1974, S. 5, WDR II A Nr. 12520.

Menge bestätigt: »Das Problem war, daß wir dachten, daß wir das eindeutschen können. Aber als wir uns die Bücher angesehen haben, merkten wir, dass man nichts davon verwenden kann, abgesehen von der Konstruktion der Familie.« (Habel 2007: 157) In Menges Nachlass sind die Drehbücher von Johnny Speight zu finden, die er seinerzeit durchgearbeitet hat.¹³ Insgesamt lagen ihm alle bis dahin realisierten 24 Manuskripte vor; eine umgesetzte Folge der Serie will er nach eigenem Bekunden damals nicht gesehen haben. (Von Hodenberg 2015: 61) Das Ergebnis seiner Lektüre fasst Menge im Rückblick zusammen mit: »Nein, wir mussten alles anders machen.« (Habel 2007: 157)

Diese Aussage scheint sich zunächst zu bestätigen, denn die beiden Vorspanne unterscheiden sich grundlegend, nicht nur in Bezug auf die Titelmusik. *TILL DEATH US DO PART* zeigt das *House of Parliament*, Luftbilder von London und schließlich ein kleines Reihenhaus von außen: eine konventionelle Etablierung des Spielorts, auf die ein *establishing shot* des Innenraums folgt, des Wohnzimmers der Familie Garnett. Ganz anders beginnt *EIN HERZ UND EINE SEELE*: Die Kamera schwenkt das Publikum ab und offenbart dann, dass es sich bei der Wohnung der Familie Tetzlaff um ein Bühnenbild handelt; Kameras und Kameramänner sind zu sehen. In der ersten Folge wurde sogar noch ein etablierender Text von der Schauspielerin Elisabeth Wiedemann verlesen, der das Konzept der Serie vorstellte. Damit wurden in der Tradition des Brecht'schen Verfremdungseffekts die Produktionsbedingungen offengelegt – ein gewichtiger Unterschied zur britischen Vorlage. Doch der Vorspann etabliert kein Prinzip, denn nach ihm wird die Narration nicht mehr unterbrochen.

Bereits die erste Szene offenbart, wie ähnlich die deutsche Version der Vorlage ist. Das Setting und die Figurenkonstellation stimmen exakt überein. In beiden Fassungen spielt sich das Leben »zwischen Küche, Flur und Wohnzimmer ab.« (Wick 2006: 80) Die Arbeiterfamilien bestehen jeweils aus einem reaktionären Vater, einer dümmlichen Hausfrau, der modischen Tochter und deren Ehemann, dem politisch links eingestellten Schwiegersohn. Die Vornamen sind identisch (Alfred, Else, Rita und Mike, respektive Michael) und die Schimpfworte stimmen überein: aus der »silly moo« wird die »dusselige Kuh«. Beide Serien zeigen inhaltlich den verbalen Dauerstreit in der Familie, der in der Regel zwischen den beiden

13 | Stiftung Deutsche Kinemathek.

Männern stattfindet. (Vgl. Beile 1994: 307-311) Unterschiedlich sind lediglich die Freund- und Feindbilder: Der britische Alf ist Royalist und wettet gegen die Einwanderer aus den ehemaligen Kolonien, der deutsche Alfred regt sich über Gastarbeiter auf und wittert überall Kommunisten. Die Mutter, die im Original allerdings Kettenraucherin ist, versteht zumeist nicht, worum es bei den Debatten geht, und die Tochter versucht zu vermitteln; schließlich muss man unter einem Dach leben und sich auf engstem Raum arrangieren.

Wie ein solches Arrangement abläuft, zeigt der Anfang der Folge *A House With Love In It*. Rita und Mike schmücken das Wohnzimmer, da Alfred und Else heute ihren 25. Hochzeitstag begehen. Der Schwiegersohn hat sogar ein Geschenk gekauft, das er als von Alfred stammend ausgibt; Else fällt auf den Schwindel herein und ist gerührt. Genau diese Situation ist auch in der deutschen Fassung zu finden; es ist offenbar ein und derselbe Plot, der hier in Szene gesetzt wird. Die Unterschiede sind gering. So agiert die deutsche Else emotionaler als ihr britisches Vorbild, das ihrem Ehemann deutlicher Paroli bietet und mit Schimpfworten kontert. Eine weitere Differenz ist der Auftritt des Milchmanns Wally. Er macht mit der britischen Else eine komplizierte Abrechnung, die dubiose Pferdewetten einbezieht. Die Szene wurde gestrichen, da solche Wetten in Deutschland weniger verbreitet waren; ersetzt hat Wolfgang Menge sie durch den Auftritt eines Jungen, der Blumen bringt. Während der Dialog mit dem Milchmann aber viele, sehr laute Lacher einbringt, insbesondere als sich herausstellt, dass er am Ende kein Geld für all seine Lieferungen bekommt, sondern Else sogar noch ein Ei schuldet, ist der Auftritt des Botenjungen nur eine Variante der ersten Szene, da Alfred die Blumen als sein Geschenk ausgibt. Das deutsche Publikum reagiert verhalten. Das ist symptomatisch für die gesamte Folge: Die (wenigen) Zuschauer im Saal lachen weniger, da die Dichte der Gags im Dialog geringer ist. Das britische Original, das auch live vor Publikum gespielt wurde, provoziert die Lacher in engem Takt, wie es im Boulevardtheater üblich ist; hier ist das Timing präziser.

Diese Beobachtung verweist auf den größten Unterschied: die Länge der Szene. In der britischen Vorlage liest Else die beigelegte (von Mike gefälschte) Liebeserklärung in Minute 3, in der deutschen Fassung dauert es ganze zehn Minuten, bis sie dazu kommt. Die Unterschiede im Timing setzen sich fort: In ein nobles Restaurant gehen die Garnetts in Minute 15, während die Tetzlaffs dort erst in Minute 26 eintreffen. Die Ursache ist leicht auszumachen:

In Deutschland dauert eine Episode nicht wie im Original nur 30, sondern 45 Minuten. Die englische Fassung bringt in der wesentlich kürzeren Zeit sogar noch den Milchmann und eine dreiminütige Szene im Pub unter, in der Alfred erfährt, dass er am Abend zu einem Trinkgelage anlässlich einer Beerdigung gehen könnte, statt mit seiner Familie in einem Restaurant zu sitzen. Berücksichtigt man die Streichungen, dann benötigt die deutsche Fassung für die gleiche Geschichte fast die doppelte Erzählzeit.

Wie langsam die deutsche Fassung inszeniert wurde, zeigt sich besonders in der Restaurantszene. Die britische Familie liefert sich im Dialog einen schnellen Schlagabtausch und ist sozusagen in Windeseile betrunken. Zudem sind die Witze drastischer: Else zieht sich ächzend die Schuhe aus und bei der Übersetzung der Speisekarte wird mehrfach vermutet, es handle sich um »manure«, also Dung. Das Restaurant ist nobler und die anderen Gäste agieren pikierter. Die deutsche Familie spricht wesentlich langsamer, insbesondere im Dialog mit dem Kellner, der seine Rolle auf Amateurniveau spielt. Bevor die Folgen des Weingenußes zu sehen sind, wird hier bezeichnenderweise eine kurze Texttafel für 25 lange Sekunden eingeblendet: »Einige Stunden später.« Die Eskalation, die die britische Folge als dritten Akt deutlich herausarbeitet, wird in der deutschen Fassung regelrecht ausgebremst. Es ist symptomatisch, dass *TILL DEATH US DO PART* mit einem klaren Schlussgag endet und mit einer Nahaufnahme Alfreds, sofort nachdem der Schwindel mit dem Geschenk aufgefliegen ist, während in der deutschen Fassung nach einem Schweigen der Figuren langsam in die Totale gezoomt wird und sich eine Blende wie ein Vorhang schließt. Auf den letzten Satz von Else, der als Schlussgag gemeint war (»Jedenfalls ist es das letzte Mal, dass ich mit Dir Silberne Hochzeit gefeiert habe!«), reagiert das Publikum bei *EIN HERZ UND EINE SEELE* bezeichnenderweise überhaupt nicht.

VI. Der Schluss

»Tatsächlich besteht am innovativen Charakter der Serie kein Zweifel«, schreibt Andreas Jahn-Sudmann (2001: 76), der hier stellvertretend für viele Autoren genannt sein soll. Dieses Urteil über *EIN HERZ UND EINE SEELE* lässt sich nur nachvollziehen, wenn man national argumentiert: Deutsche Zuschauer hatten in den siebziger Jahren noch keine Erfahrung mit dem Format »Sitcom« und nahmen die Serie daher als völlig neuartig wahr, obschon es sich um

eine Adaption handelt, die sich (zumindest im vorliegenden Fall) sehr nahe an das Original hielt. Die britische Vorlage wurde (und wird) von den Zuschauern und auch von den Kritikern nicht wirklich wahrgenommen, obschon sie von den deutschen Machern nie verschwiegen wurde. Die Innovation bestand aus heutiger Sicht vor allem darin, das Potenzial der Originalserie erkannt und ein unbekanntes Format in Deutschland eingeführt zu haben.

In Anbetracht der Ähnlichkeit beider Serien ist erstaunlich, dass vor allem die Figur des Alfred als typisch deutsch galt und gilt. (von Hodenberg 2015: 281) Das kann nicht nur mit den tagesaktuellen Bezügen zusammenhängen, die Wolfgang Menge in die Serie einbaute, denn gerade diese Verweise fehlen ja in der ausgewählten Folge. Es waren ohnehin nicht die politischen Themen, die das Publikum interessierten, sondern das Familienleben, wie eine Studie belegt. (von Hodenberg 2015: 202) Die lautesten Lacher erzielt Alfred, wenn er flucht oder das Weinglas in einem Zug leert – übrigens in beiden Versionen. Offenbar ist der ordinäre, reaktionäre Arbeiter mittleren Alters, der seine Frau schlecht behandelt, in den siebziger Jahren ein internationales Phänomen, das über Grenzen hinweg zum Lachen anregt. Warum ist das so? Wer sich dieser Frage stellen möchte, dem sei ein Blick in die amerikanische Fassung der Serie empfohlen. Die erste reguläre Folge von *ALL IN THE FAMILY* behandelt den Hochzeitstag von Archie und Edith.¹⁴

Referenzen

- Agnes, Michael (Hg.): (2004): *Webster's New World College Dictionary*, Chicester: Wiley Publishing.
- ALL IN THE FAMILY* (USA, 1971–1979).
- AMARCORD* (I, 1973, Federico Fellini).
- ASHANI SANKET* (IND, 1973, Satyajit Ray).
- Beile, Judith (1994): *Frauen und Familien im Fernsehen der Bundesrepublik: Eine Untersuchung zu fiktionalen Serien von 1954 bis 1976*, Frankfurt a.M. [u.a.]: Lang.
- DER KOMMISSAR* (D, 1968–1975).
- Engell, Lorenz (1996): »Das Amedium. Grundbegriffe des Fernsehens in Auflösung: Ereignis und Erwartung«, in: *montage a/v* 5/1/1996, S. 129–153.
- Ders. (2002): »Paradoxie, Indifferenz und Existenz. Abbas Kiarosta-

14 | *MEET THE BUNKERS* (12.1.1971).

- mis QUER DURCH DEN OLIVENHAIN und Yves BARELS PARADOXE ET SYSTÈME«, in: Furtwängler, Frank et. al (Hg.): Zwischenbilanz. Eine elektronische Festschrift für Joachim Paech zum Sechzigsten, Konstanz, online abrufbar hier: <https://kops.uni-konstanz.de/handle/123456789/19689>, [18.11.2017].
- Ders. (2005): Bilder der Endlichkeit, Weimar: VDG.
- Ders. (2010): Playtime: Münchener Film-Vorlesungen, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Ders. (2016): »Experimentelles Fernsehen«, in: Freyermuth, Gundolf S./Lisa Gotto (2016): Der Televisionär. Wolfgang Menges transmediales Werk: Kritische und dokumentarische Perspektiven, Bielefeld: transcript, S. 331–351.
- GEH ZIEH DEIN DIRNDL AUS (D, 1973, Sigi Rothmund als Siggie Götz).
- Habel, Frank-Burkhard (2007): Ekel Alfred »Ein Herz und eine Seele«: Das große Buch für Fans, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.
- Hodenberg, Christina von (2017): Television's Moment. Sitcom Audiences and the Sixties Cultural Revolution, New York/Oxford: Berghahn Books.
- Dies. (2016): »Wie westlich war das bundesdeutsche Fernsehen? Die Produktion und Rezeption von Unterhaltungsserien im Dreiländervergleich«, in: Levsen, Sonja/Torp, Cornelius (2016): Wo liegt die Bundesrepublik? Vergleichende Perspektiven auf die westdeutsche Geschichte, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 31–48.
- Holzer, Daniela (1999): Die deutsche Sitcom: Format, Konzeption, Drehbuch, Umsetzung, Bergisch Gladbach: Lübbe.
- Jahn-Sudmann, Andreas (2010): »How German Is It? Die TV-Serie EIN HERZ UND EINE SEELE aus transnationaler Perspektive«, in: Grossmann, Stephanie/Klimczak, Peter (Hg.): Medien – Texte – Kontexte: Dokumentation des 22. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums an der Universität Passau, Marburg: Schüren, S. 413–422.
- Ders. (2012): »Ein Herz und eine Seele«, in: Klein, Thomas/Hißnauer, Christian (2012): Klassiker der Fernsehserie, Stuttgart: Reclam, S. 74–80.
- Katzer, Nikolaus (2001): »Wechselvolles Schicksal«, in: NZZ, 2.6.2001, Feuilleton, S. 66.

- Keazor, Henry (2002): Ars et Scriptura (Rezension), <http://www.sehepunkte.de/2002/10/3517.html>, [18.11.2017].
- LA NUIT AMÉRICAINNE (F, 1973, François Truffaut).
- LIEBESGRÜSSE AUS DER LEDERHOSE (D, 1973, Franz Marischka).
- Martenstein, Harald (1996): Das hat Folgen. Deutschland und seine Fernsehserien, Leipzig: Reclam.
- MEAN STREET (GB/I, 1973, Martin Scorsese).
- N.N.: »Meckert für Deutschland«, in: Der Spiegel, 12/1974, S. 54–68..
- N.N.: »Jubiläum Typographorum Lipsiensium Oder Zweyhundert-jähriges Buchdrucker JubelFest. [Leipzig]«, 1640, in: Deutsches Textarchiv, http://www.deutschestextarchiv.de/oa_jubilaeum_1640/7, [18.11.2017].
- SCARECROW (USA, 1973, Jerry Schatzberg).
- SCENER UR ETT ÄKTENSKAP (S, 1973, Ingmar Bergman).Stevenson, Angus (2010): »Oxford Dictionary of English«, New York, NY: Oxford University Press.
- THE EXORCIST (USA, 1973, William Friedkin).
- THE HIRELING (GB, 1973, Alan Bridges).
- THE STING (USA, 1973, Geogre Roy Hill).
- THE WALTONS (USA, 1972–1981).
- TILL DEATH US DO PART (GB, 1965–1975).
- UNTERM DIRNDL WIRD GEJODELT (D, 1973, Alois Brummer).
- Waymark, Peter (2012): »From »telly laughs« to »belly laughs«, in: Hunter, Ian Q./Porter, Laraine (Hg.), British Comedy Cinema, London: Routledge, S. 141–153.
- Wichterich, Christa (1973): Unsere Nachbarn heute abend. Familienserien im Fernsehen, Frankfurt a.M.: Campus.
- Wick, Klaudia (2006): Ein Herz und eine Seele. Wie das Fernsehen Familie spielt, Freiburg/Basel/Wien: Herder.

Michaela Krützen, Prof. Dr., ist Professorin für Medienwissenschaft an der Hochschule für Fernsehen und Film München (HFF München). Arbeitsschwerpunkte: Film- und Fernsehgeschichte.