

Autor: Kottlorz, Peter.

Titel: Film- und Fernsehästhetik

Quelle: Peter Kottlorz: Fernseh-moral. Ethische Strukturen fiktionaler
Fernseh-unterhaltung. Hochschul-Skripten Medien 34. Berlin 1993. S. 102-146.

Verlag: Wissenschaftsverlag Volker Spiess GmbH.

Die Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Autors.

Peter Kottlorz

Film- und Fernsehästhetik

[Inhaltsverzeichnis:](#)

1.1. Der Kinofilm	2
1.1.1. Film als Medium der Wirklichkeitsverarbeitung	2
1.1.1.1. Film und das Diktat der äußeren Wirklichkeit	2
1.1.1.2. Filmkunst als gestaltete Wirklichkeit	4
1.1.1.3. Film als nächste Nähe zur Wirklichkeit	5
1.1.1.4. Film und die Wirklichkeit des fiktionalen Raums	6
1.1.2. Film als Kunst	7
1.1.3. Theorie der Praxis	8
1.1.3.1. Die musische Relationalität des Films	8
1.1.3.2. Narratives Element und dramatische Struktur des Films	9
1.1.3.3. Das Bild	9
1.1.3.4. Der Ton	12
1.1.3.5. Die Kameraarbeit	12
1.1.3.6. Die Montage	13
1.1.4. Das ethische Potential des Films	14
1.2. Das Fernsehen	15
1.2.1. Fernsehen als Kulturträger und Lebenstechnik	16
1.2.2. Theorie der Praxis	18
1.2.2.1. Die narrative Struktur des Fernsehens	18
1.2.2.2. Das Bild	20

1.2.2.3. Der Ton	22
1.2.2.4. Kameraarbeit und Montage	23
1.2.3. Fiktionale Fernsehformen	24
1.2.3.1. Die verschiedenen Gattungen fiktionaler Fernsehunterhaltungssendungen	24
1.2.3.2. Die Fernsehserie	26
1.2.3.3. Der Spielfilm im Fernsehen	31
1.3. Zusammenfassung des Kapitels	31

1. FILM- UND FERNSEHÄSTHETIK

Film und Fernsehen sind seit der Entstehung des Fernsehens untrennbar verbunden. Film, der audiovisuelle Vorläufer des Fernsehens, ist in seinen verschiedenen Varianten - Spielfilm, Fernsehfilm, Fernsehspiel, Dokumentarfilm - der bestimmende Faktor im Produktions- wie auch im Rezeptionsgeschehen des Fernsehens. Deshalb steht auch der Blick auf filmische Wirklichkeitsstrukturen und Filmtechniken vor der Darstellung des Fernsehens. Beide audiovisuelle Medien werden nach eingehender Betrachtung ihrer jeweiligen Formen und Wirklichkeitsverarbeitungen auf ihr ethisches Potential hin untersucht. Ausgangspunkt der Reflexion beider Medien ist der für das Kino produzierte Spielfilm, der, mit gewissen ästhetischen Einbußen, regelmäßig Eingang in die Fernsehprogramme findet.

1.1. Der Kinofilm

Die Geschichten, die im Film erzählt werden, wirken so lebensnah, daß der amerikanische Filmhistoriker Arthur Knight seiner Filmgeschichte den Titel „The Liveliest Art“¹ gab. Die optische Täuschung von 24 Einzelbildern in der Sekunde, die dem Zuschauer ein bewegtes Abbild der Wirklichkeit schafft, erfüllte dem Mensch einen lang gehegten Traum: die nahezu perfekte audiovisuelle Reproduktion der Wirklichkeit. Durch diese einmalige Nähe zur ungefilmten Wirklichkeit wurde und wird der Mensch in den Bann dieses Mediums gezogen.

1 Arthur Knight, The Liveliest Art: A Panoramic History of the Movies, New York, 1979.

Im Gegensatz zum Fernsehen ist der Kinofilm heute als eigenständige Kunstform anerkannt. Auf das cineastische Moment des Films als Kunstwerk wird im Rahmen seines spezifischen ethischen Potentials zurückzukommen sein.

1.1.1.Film als Medium der Wirklichkeitsverarbeitung

Durch den Blick auf einige Überlegungen der renommiertesten Filmtheoretiker lassen sich ästhetische Grundmerkmale und deren ethische Implikationen herausstellen. Zentraler Begriff ist hierbei die sogenannte Wirklichkeit. An ihr entwickeln die verschiedenen Filmtheoretiker ihre ästhetischen-ethischen Positionen und Postulate. Anhand ihrer Ausführungen lassen sich schon einige der strukturellen Parallelen von Ethik und Filmästhetik erkennen.

In der Filmtheorie herrschte größtenteils eine Dichotomie von expressionistischem und realistischem Ansatz, die bis heute noch spürbar ist. Die beiden Hauptvertreter der jeweiligen Richtung sind Siegfried Kracauer und Rudolf Arnheim. Beide waren von der künstlerischen Strömung ihrer Zeit geprägt. Aus beiden Positionen lassen sich Einsichten herausarbeiten, die das Verständnis des Phänomens Film vertiefen. Arnheim's Buch erschien 1932 mit dem Ende der Stummfilmära, die auf Grund des noch fehlenden Tons expressionistisch-visuell geprägt war. Kracauers Werk erschien 1960 und läßt stark die Nachwehen des Neorealismus der 50er Jahre erkennen.

1.1.1.1.Film und das Diktat der äußeren Wirklichkeit

Das Filmmedium unterscheidet sich nach Siegfried Kracauer von anderen Kunstformen dadurch, daß es eine Mischung von Rohstoff und Technik ist, die aber nicht tradiert oder entfremdet, sondern eher exponiert und auf das Rohmaterial - die Wirklichkeit - zurückverweist. Wirklichkeit schränkt er auf eine physische, äußere Wirklichkeit ein: „Die einzige Realität aber, auf die es hier ankommt, ist die wirklich existierende, physische Realität - die vergängliche Welt, in der wir leben. Physische Realität wird im folgenden auch 'materielle Realität' oder 'physische Existenz' oder 'Wirklichkeit' oder einfach 'Natur' genannt werden.“² Der Bereich dieses Wirklichkeitsverständnisses konkretisiert sich in Spontaneität, Zufälligkeit oder Detailliertheit. Filmtechnik ordnet Kracauer dem über allem stehenden Zweck der Aufnahme und Enthüllung der physischen Wirklichkeit als Hilfsmittel unter. Somit ist es seiner Ansicht nach gefordert nur Techniken anzuwenden, die die

² Siegfried Kracauer, Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, Frankfurt 1975, 55.

„Wirklichkeit“ nicht verzerren. Hier steht sein filmästhetisches Verständnis klar im Gegensatz zu Arnheim, für den das Spezifikum des Films gerade in den Möglichkeiten und Grenzen dieser technischen Mittel besteht. So liegt für Kracauer hinsichtlich des Verhältnisses von Inhalt und Form die Betonung klar auf Seiten des Inhaltes. Die Funktion der Kamera müsse sich hierbei auf das Registrieren und Enthüllen von Wirklichkeit beschränken. Die Kunstfertigkeit des Regisseurs zeige sich in der Selektion des Stoffes, sowie der Bewahrung oder bestenfalls Penetration der Wirklichkeit.

Kunst repräsentiert sich für Kracauer nicht in der Umsetzung oder Interpretation von Wirklichkeit mittels einer Kamera, sondern die Kamera erfüllt ihre Bestimmung, indem sie das „... Zittern der Blätter wiedergibt. Wenn Film Kunst ist, dann eine solche, die sich von den anderen Künsten unterscheidet. Zusammen mit der Fotografie ist Film die einzige Kunst, die ihr Rohmaterial mehr oder weniger intakt läßt. Was an Kunst in Filme eingeht, entspricht daher der Fähigkeit ihrer Schöpfer im Buch der Natur zu lesen. Der Filmkünstler hat Züge eines fantasiebegabten Lesers oder eines Entdeckers, der von unersättlicher Neugier getrieben wird. All dies heißt, daß Filme sich an die Oberfläche klammern.“³

Chancen und Probleme dieser Sicht liegen in der geforderten Deckungsgleichheit von Inhalt und Form. Der Film muß künstlerisch nicht zwingend realistisch sein, weil die vorgefundene materielle Wirklichkeit dies ist. Basis dieser Sicht ist eine radikale Einschränkung der Wirklichkeit auf den physischen Bereich und die darin gegründete Forderung einer puren Nachahmung als Kunstform. Das positive Moment dieser Sicht ist, Vorgegebenheit, Komplexität und Offenheit der Wirklichkeit wiederzuerkennen und intensiviert spürbar machen zu können. So bezeichnet Kracauer den Film als Wiedergabe des Lebensflusses oder als das „Flimmernde Lebensrad“⁴, die mit den immer wiederkehrenden Bildern von Massen, Straßen oder Plätzen ihre visuelle Konkretion erhalten.

Genau genommen entwarf Kracauer eine Ästhetik der physischen Wirklichkeit, die in sich sehr schön und bewundernswert, in ihrem filmästhetischen Anspruch aber etwas eindimensional ist. In der Einleitung zu seinem Buch gibt er ein bezeichnendes und auch sehr schönes persönliches Beispiel, das für die Chancen und Probleme seiner Theorie

3 Siegfried Kracauer, Theorie des Films, 13.

4 Siegfried Kracauer, Theorie des Films, 109.

charakteristisch ist: „Ich war noch sehr jung als ich meinen ersten Film sah. Der Eindruck, den er in mir hinterließ, muß berauschend gewesen sein, denn ich beschloß dann und dort, meine Erfahrung zu Papier zu bringen. Wenn ich mich recht erinnere, war dies mein frühestes literarisches Projekt. Ob ich es je ausführte, habe ich vergessen. Aber ich habe nicht seinen umständlichen Titel vergessen, den ich, kaum aus dem Kino zurück, unverzüglich einem Fetzen Papier anvertraute. Der Titel lautete: 'Film als Entdecker der Schönheiten des alltäglichen Lebens'. Und ich erinnere mich, als wäre es heute, der Schönheiten selber. Was mich so tief bewegte, war eine gewöhnliche Vorstadtstraße, gefüllt mit Lichtern und Schatten, die sie transfigurierten. Einige Bäume standen umher, und im Vordergrund war eine Pfütze, in der sich unsichtbare Häuserfassaden und ein Stück Himmel spiegelten. Dann störte eine Brise die Schatten auf, und die Fassaden mit dem Himmel darunter begannen zu schwanken. Die zitternde Oberwelt in der schmutzigen Pfütze - dieses Bild hat mich niemals verlassen.“⁵

Wäre ein solcher Eindruck von einem Menschen geplant und verursacht worden, hätte er für Kracauer an Schönheit und Kunst verloren.

Kracauer's Filmtheorie hat den Untertitel „Die Errettung der äußeren Wirklichkeit“. Diesem Rettungsversuch liegt ein stark ethischer Anspruch zu Grunde. Nach Ansicht Kracauer's ist der Mensch des 20. Jahrhunderts entfremdet durch Technologie, Ökonomie und Wissenschaft. Ideologien und Religionen versagten letztendlich in der Sinnggebung. Die Kunst sei ein reines Spiegelbild der empfundenen Abstraktion und Entfremdung und deshalb müsse man zum Leben an sich, dem Strom der Wirklichkeit zurückfinden. Film ist nach Kracauer, per se und richtig angewandt, der Wirklichkeit am nächsten und kann deshalb zu einer neuen menschlichen Harmonie führen, indem „wir die Realität nicht nur mit den Fingerspitzen berühren, sondern sie ergreifen und ihr die Hand schütteln.“⁶ Durch die Errettung der physischen Realität vermag der Mensch wieder mehr zu sich selbst und so zu spiritueller Reife finden.

Dieser Ansatz hat eine sehr fruchtbare Seite; er vermag auf die Wirkmacht des Filmbildes als Katalysatormöglichkeit hinzuweisen. Problematisch jedoch ist die Beschränkung des

5 Siegfried Kracauer, Theorie des Films, 231.

6 Siegfried Kracauer, Theorie des Films, 386.

Films auf die Nachahmung der physischen Wirklichkeit als einziges Mittel auf dem Weg der Meliorisierung des menschlichen Daseins.

1.1.1.2 Filmkunst als gestaltete Wirklichkeit

Rudolf Arnheim, ein ausgebildeter Gestaltpsychologe, wandte sich gegen eine Sicht nach der der Film die physische Wirklichkeit naturgetreu wiederzugeben hatte. Für ihn waren die Unterschiede von filmischer Wirklichkeit und authentischer Wirklichkeit gerade durch die Begrenzungen der technischen Übersetzungsmittel schon gegeben. Form und Inhalt sollten demnach nicht nach Identität streben, sondern die Form solle Charakteristika unterstreichen und den Inhalten durch die technische Übersetzung mehr zu sich selbst finden helfen. Arnheim begründet dies mit den zwei Wurzeln der Kunst. Die eine sei der Drang des Menschen, die Wirklichkeit abzubilden. Er vergleicht diesen Drang mit dem Traum, der wie der Abbildungstrieb als Spannungsabbau diene. Die zweite Wurzel der Kunst „... liegt in dem natürlichen Gefühl des Menschen für Symmetrie und Gleichgewicht. Diese Vorliebe ist offenbar sehr tief im Biologischen begründet, hängt zusammen mit der auf dem Prinzip des Gleichgewichts beruhenden Konstruktion alles Organischen.“⁷ Mit diesem biologisch begründeten Harmonieprinzip - auch hier sei an das dynamische bzw. antagonistische Prinzip der Fernsehrezeption erinnert - unterscheidet er sich von Kracauer, indem er gerade die ordnende Einmischung des Künstlers im Schaffensprozeß als wesentlichstes Merkmal charakterisiert: „Es ist notwendig darauf hinzuweisen, daß der echte Realismus aus der Interpretation des Rohmaterials der Erfahrung mit Mitteln bedeutungsvoller Form besteht und daß deshalb eine Beschäftigung mit der ungeformten Materie einer melancholischen Preisgabe gleichkommt und nicht etwa einer Wiedererlangung der Herrschaft des Menschen über die Realität.“⁸ Die Wirklichkeit kann nach Arnheim durch technisch-künstlerische Komprimierung oder Intensivierung enthüllt werden. Dabei darf aber die filmische Übersetzung nicht um ihrer selbst Willen leer angewandt werden, sondern sie muß in innerer Beziehung zum Gegenstand, zum Inhalt des Wirklichkeitsausschnitts stehen. So ist die Darstellung der Wirklichkeit nicht nur auf die physische Erscheinung beschränkt, sondern die Filmkunst vermag auch Innerlichkeit zu veräußerlichen.

8 Rudolf, Arnheim, Film als Kunst, 346.

Arnheim's Theorie zeichnet sich dadurch aus, daß sie die Rolle der menschlichen Kreativität in die Filmkunst miteinbezieht. Der Mensch ist letztlich nicht nur ein Handlanger der wirklichkeitsenthüllenden Maschine Kamera. Er weiß zu ordnen, gestalten und kreativ umzugestalten, um Erkenntnis zu vermitteln oder zu vertiefen.

1.1.1.3. Film als nächste Nähe zur Wirklichkeit

Die Balance zwischen den Extremen Arnheims und Kracauers scheint am ehesten André Bazin erlangt zu haben. Er hatte einen von der Praxis her bestimmten Ansatz, der ihn vor der Dogmatisierung deduktiv erlangter Theorien schützte. Den realistischen Aspekt in der Kunst beschreibt er in seiner „Ontologie des photographischen Bildes“⁹ als eine Entwicklung, die sich im Versuch des Menschen gründe, das Leben durch die Darstellung des Körperlichen zu erhalten. Dazu trete das mythische Bedürfnis, die Welt in ihrem Bilde darstellen zu können. Im Gegensatz zur Malerei zum Beispiel, ergebe sich durch das photographische Bild eine einmalige Glaubwürdigkeit der abgebildeten Wirklichkeit, da das Abbildungsmedium eine Maschine ist: „For the first time between the originating object and its reproduction there intervenes only the instrumentality of a non-living agent. For the first time an image of the world is formed automatically, without the creative intervention of man. The personality of the photographer enters into the proceedings only in his selection of the object to be photographed and by way of the purpose he has in mind. Although the final result may reflect something of his personality this does not play the same role as is played by that of the painter.“¹⁰ Diese Wirklichkeit setzt Bazin aber nicht gleich mit der ungefilmten Wirklichkeit, sondern bezeichnet sie als „Fingerabdruck“ oder „Asymptote der Wirklichkeit“, die in der „Evolution der Filmsprache“¹¹ der ungefilmten Wirklichkeit zwar immer näher komme, sie doch nie gänzlich erreiche.

Die Technik biete zwar die Grundlage dieser nächsten Nähe zur Wirklichkeit, doch sah sie Bazin hauptsächlich für psychologische, ethische und politische Wirkungen nutzbar. Dies zeigte sich in seiner Nähe zum Humanismus des Neorealismus.

Bazin sah den Film in einem evolutiven Rahmen, in dem er sich wie der Mensch zu mehr Eigenart und Selbstverwirklichung entwickle. Seine Sicht bezüglich der humanistischen

9 André Bazin, *What is cinema?*, Essays selected and translated by Hugh Gray, Berkeley 1967, vgl. 9f.

10 André Bazin, *What is cinema?*, 13.

11 André Bazin, *What is cinema?*, vgl. 23f.

Brauchbarkeit des Films ist prinzipiell der Kracauers gleich, als Mittel die Welt und damit sich selbst per Einsicht in die Wirklichkeit neu, besser oder wieder zu verstehen.

1.1.1.4. Film und die Wirklichkeit des fiktionalen Raums

Auch Christian Metz beschäftigte sich mit dem Wirklichkeitseindruck des Zuschauers beim Filmerlebnis. So unterteilt er die Interpretation hinsichtlich des Wirklichkeitserlebnisses des Filmzuschauers in zwei Bereiche. Einmal in den Bereich des gesehenen Objekts, zum anderen in den des erkennenden Subjekts, die in permanenter Interaktion stünden: „... eine ziemlich überzeugende Reproduktion löst beim Zuschauer Phänomene der Partizipation aus - einer Partizipation, die sich gleichzeitig auf die Wahrnehmung, wie auf die Leidenschaften erstreckt - Phänomene, die dazu beitragen, der Kopie Realität zu verleihen.“¹² Eine überzeugende Reproduktion ist für Metz eine Darstellung der Wirklichkeit, die eine möglichst große Anzahl von „Indizien der Realität“ enthält. Das wirkungsvolle Realitätsindiz beim Film sei, neben dem naturgetreuen Abbild, die Bewegung. Die Verbindung zwischen der Realität der Bewegung und der Präsenz der Objekte erzeuge das Gefühl konkreten Lebens. Sie konkretisiere die Figuren und substantialisiere die Objekte. Der so gewonnene Eindruck werde dadurch plastischer und sinnlicher. Bewegung werde durch ihr Gegenwartsmoment, ihre Immaterialität und schließlich durch ihre Visualität auch im Film als wirklich erfahren; „... da die Bewegung niemals materiell, sondern auf jeden Fall visuell ist, reproduziert man die Realität, indem man die Vision reproduziert; eigentlich kann man nicht einmal die Bewegung 'reproduzieren', sondern man kann sie nur re-produzieren, durch eine zweite Bewegung, die für den, der ihr zuschaut, den gleichen Realitätsgrad hat wie die erste. Es genügt also nicht festzustellen, daß der Film 'lebendiger', 'bewegter' ist als die Photographie, noch daß die Objekte dort körperlicher sind; es ist noch mehr da: beim Kino ist der Eindruck der Realität auch die Realität des Eindrucks, die wirkliche Präsenz der Bewegung.“¹³ Ein weiteres Moment, das den einzigartigen Wirklichkeitseindruck des Filmerlebnisses verstärkt, sieht Metz in der Irrealität des filmischen Ereignisses. Er macht dies anschaulich in einem Vergleich zum Theater. Dort ist der Zuschauer in einer Situation, in der er sich des sozialen Rituals, der konkret-leiblichen Anwesenheit der Schauspieler und der dazu in Kontrast stehenden Fiktionalität des Stückes voll bewußt ist und auf diese Weise die

12 Christian Metz, *Semiologie des Films*, übersetzt von Renate Koch, München 1972, 25.

13 Christian Metz, *Semiologie des Films*, 28.

durch das Stück entwickelte Fiktion nicht so stark als real ansieht oder verinnerlicht wie im Filmerlebnis. Metz nennt diesen, hinsichtlich der Fiktionalität des Theaterstücks nicht so stark erreichten Zustand, das „diegetische Universum“ oder den „fiktionalen Raum.“¹⁴ Irreal in bezug auf das Filmerlebnis ist nach Metz die Abgeschlossenheit der Kinosituation. Die Dunkelheit des Kinosaales, die übergroße Leinwand als einzig erhellter Bezugspunkt und die nichtanwesende Präsenz der Schauspieler, helfen, die Bedingungen zu schaffen, unter welchen sich der Zuschauer willentlich - dies wird der ästhetische Kompromiß oder die partielle Illusion genannt - auf das traumähnliche Unternehmen seines Bewußtseins im psychischen Kontakt mit dem Film einläßt: „Dadurch daß die Welt sich nicht in die Fiktion einmischt, um dauernd deren Versuch, sich in der Welt zu konstituieren, zu verhindern - wie es im Theater geschieht -, kann die Diegese von Filmen diesen seltsamen und großartigen Realitätseindruck erzeugen, den wir hier zu verstehen suchen.“¹⁵ Man kann leicht nachvollziehen, was mit der Diegese gemeint ist, wenn man sich ins Gedächtnis ruft, wie gestört man sich durch das Knistern von Schokoladenpapier oder durch Kommentare eines Zuschauers zum Filmgeschehen fühlt. Andersherum gesehen, weiß man wie im Kino auch „mitgegangen“ werden kann. Zusammenfassend bezeichnet Metz das Kino als den optimalen Punkt „diesseits und jenseits dessen die durch die Fiktion hervorgerufene Realitätswirkung die Tendenz hat, abzunehmen. Jenseits steht das Theater, wo ein zu reales Material die Fiktion vertreibt; diesseits die Photographie und die gegenständliche Malerei, wo ein ungenügendes Material überhaupt nicht die Kraft hat, ein diegetisches Universum aufrecht zu erhalten oder gar zu konstituieren.“¹⁶

1.1.2.Film als Kunst

Der kurze Blick auf die verschiedenen filmtheoretischen Ansätze zeigt, daß eine eindimensionale Definition der Filmkunst als Mimesis der Welt oder deren technische Ästhetisierung nicht akzeptiert werden kann. Filmkünstler, Rezipient und der Film selbst befinden sich in relationaler Autonomie und vereinen sich im künstlerischen Prozeß der Wirklichkeitsverarbeitung.

14 Christian Metz, *Semiologie des Films*, vgl. 30-33.

15 Christian Metz, *Semiologie des Films*, 30.

16 Christian Metz, *Semiologie des Films*, 33.

Der filmische Prozeß nimmt Teil an der alltäglichen Wirklichkeit und befriedigt das Bedürfnis des Menschen, die Welt zu verstehen. Er zeichnet sich als Kunst auch dadurch aus, daß er den Transformationsprozeß der Welt zeigt. Im Gegensatz zu den anderen Künsten zeigt er nicht nur das Endprodukt des künstlerischen Aktes in Gestalt der unveränderten Wirklichkeitspräsentation per Bild, welches immer wieder auf die Offenheit der ersteren zurückverweist. So entwickelt der Film ein visuelles Kommunikationssystem, das über die narrative Struktur hinaus in künstlerischer Weise Bedeutung vermittelt. Die Wirklichkeit nimmt an ihrer eigenen „Apotheose“¹⁷ teil, indem sie durch künstlerische Fertigkeit transzendiert wird, aber in diesem Prozeß niemals aufgebraucht oder aufgelöst wird. Die filmkünstlerische Potenz besteht somit in der Spannung zwischen der schlicht abgefilmten Wirklichkeit, die immer man als solche erkennt, und der menschlichen Frage, die in jedem Film zur Sprache kommen kann.

In diesem Sinne kann von Filmästhetik im besten Sinne des Wortes gesprochen werden, da der Film sinnliche Wahrnehmungsmöglichkeiten wie in der ungefilmten Wirklichkeit bietet, aber auch noch gleichzeitig die Wahrnehmung einer intensivierten Form der Wirklichkeit neben der natürlichen Wahrnehmung zu erfahren ermöglicht. Dadurch erlaubt er den Vergleich zwischen verschiedenen Sehweisen, die Reflexion der Sehweisen und damit die Reflexion über die Wirklichkeit selbst.

Künstler und Rezipient sind dann im Idealfall gemeinsam Fragende und Suchende, denen der Film als katalysierendes Medium dient. Demnach hat die Filmkunst ihr autonomes Moment in einer fruchtbaren Distanz zum Künstler und zum Zuschauer, die die Wirklichkeit in ihrer Komplexität und Offenheit anerkennt, dieser aber in verschiedenen Weisen zu begegnen vermag und nicht unbedingt in ihrer Offenheit belassen muß. Kunst, und gerade Filmkunst, muß sich durch eine Freiheit in der Annäherungsart an die Wirklichkeit auszeichnen. Diese Annäherung kann affirmierend, negierend, reproduzierend oder kritisierend sein, sie muß nur in jeder Weise kommunizierend sein.

1.1.3.Theorie der Praxis

Will sich die Ethik fruchtbar mit der Filmkunst auseinandersetzen, so ist es nötig Einblick in deren Bedingungen, Strukturen und Wirkweisen zu bekommen. Damit soll nicht gesagt sein, daß Filmkunst allein technisch definiert werden könne. Es geht darum, die

¹⁷ Dudley, *The Major Film Theories*, New York 1971, 2.

spezifischen Charakteristika aufzuzeigen und zu untersuchen, welche die jeweiligen Inhalte transportieren, um sich so erst in Gemeinschaft als Kunstwerk zu qualifizieren.

Deshalb ist es notwendig, sich dieses Medium transparenter zu machen, um so in einen produktiven ethisch- ästhetischen Dialog treten zu können.

1.1.3.1. Die musische Relationalität des Films

Wenige Kunstformen stehen in so mannigfaltigen Beziehungen zu anderen Künsten wie der Film. Diese Eigenart kann den Film als autonome Kunstform gefährden, ihm aber auch eine ganz besondere Wirkkraft verleihen. Dies hängt allein davon ab, wie andere Künste im Film verarbeitet werden. Werden sie komplementär genutzt, so ist eine unvergleichliche künstlerische Ausdrucksmöglichkeit gegeben. Entwickelt eine andere Kunstform eine zu starke Dominanz, verliert der Film an autonomer Qualität. Der Film steht in engem Kontakt zu Malerei und Photographie. Wie diese Arten der Wirklichkeitsdarstellung selektiert der Film aus der Vielfalt der Wirklichkeit und ist in dieser Selektion durch den Bildrahmen begrenzt. Wie ein Gemälde oder eine Photographie kann auch das filmische Einzelbild den Wirklichkeitsausschnitt komponiert darstellen und so zum Beispiel atmosphärisch verdichten. Von Malerei und Photographie unterscheidet sich der Film durch die Bewegung. Der Film vermag, Bewegung aufzuzeichnen und auch selbst zu vermitteln. Diese ursprüngliche Natürlichkeit sowie die Möglichkeit der komponierten Bewegung verbindet ihn mit dem Tanz. Die Lebendigkeit des Rhythmus schlägt Brücken zur Kunst der Künste, der Musik. Wie die Musik kann der Film einen eigenen Rhythmus entwickeln oder auch die Musik selbst als Kommunikationsanreicherung benutzen. Er kann Themen wiederholen, Spannung entwickeln und lösen. Wie die Poesie vermag er, Bilder zu komponieren; wie der Roman besitzt er Flexibilität hinsichtlich Raum und Zeit und die Sprache als Medium.

Da der Film abstrakte Ideen nicht diskursiv darstellen kann - bzw. sollte -, visualisiert oder dramatisiert er diese. Obwohl in der Geschichte des Films häufig Versuche unternommen wurden, ihn zu seinem eigensten Wesen durch den ausschließlichen Gebrauch von Formen, Licht und Bewegung zu führen, blieb er doch hartnäckig narrativ und dramatisch bestimmt. Gerade die ausgewogene Komposition von menschlich orientiertem Inhalt und cinematographischer Form scheint den kommunikativen Imperativ der Filmkunst am besten zu erfüllen.

1.1.3.2. Narratives Element und dramatische Struktur des Films

Im Rahmen des Spielfilms wird oft vom „Erzählkino“ gesprochen. Obgleich dies etwas irreführend klingt, da mit dem Verb „erzählen“ primär das sprachliche Erzählen assoziiert wird, trifft es doch im Kern die kommunikative Bewegung von Regisseur oder Filmteam zum Zuschauer. Filme erzählen Geschichten in Form von komponierten Bildern, Tönen und gesprochener Sprache.

Unter der „Story“ versteht man „die chronologische Abfolge eines Geschehens, wie es durch Kamera und Mikrophon aufgenommen wird... Die Story ist gewissermaßen ein gerafftes Filmprotokoll. Unter dem Plot dagegen versteht man die kausale Verknüpfung des Geschehens.“¹⁸ Am Ende des filmischen Produkts steht eine „message“¹⁹, in der die jeweilige Sicht der Wirklichkeit des Filmemachers dem Zuschauer erfahrbar gemacht wurde.

Die noch immer gängige Struktur im Vermittlungsprozeß ist die klassisch dramatische: „... to structure human life in forms that are active, intense and immediate.“²⁰ In verschiedenen Charakteren werden die Themen durch Krisen und Konflikte, Spannung, Lösung oder Katastrophen kontrastiert, verdichtet oder vertieft. Symbole, Metaphern oder Motive werden als dramatische Hilfsmittel zum Erfahrungsprozeß verwendet. Der Zuschauer geht bewußt den ästhetischen Kompromiß ein, indem er sich entweder zum Vergnügen oder zur Erbauung den empathischen Bedingungen und kathartischen Effekten des Mediums aussetzt.

1.1.3.3. Das Bild

Das Bild ist das Herzstück des Films. Darin versucht der Filmemacher, seine Sicht der Wirklichkeit zu kleiden und als Bildkomposition dem Zuschauer schöpferisch näher zu bringen. Die kleinste Einheit in dieser Bildkomposition ist die Einstellung: „Those images which are recorded continuously from the time the camera starts to the time it stops. That is, an unedited, uncut strip of film.“²¹ Mit dieser Definition ist schon die Abgrenzung zur Szene und Sequenz gegeben. Die Szene ist die nächstgrößere Einheit, in der die

18 Werner Faulstich, Einführung in die Filmanalyse, Tübingen 1976, 59.

19 Werner Faulstich, Einführung in die Filmanalyse, vgl. 58-61.

20 Alan Casty, The Dramatic Art of Film, New York, 1971, 2.

21 Louis D. Giannetti, Understanding Movies, New Jersey 1976, 461.

einzelnen Einstellungen, meist in thematischem Zusammenhang, aneinandergereiht werden. In der Sequenz finden sich Einstellungen und Szenen als Grundabschnitte des Gesamtfilms zusammen. Man könnte die Sequenz auch als Kapitel des Films bezeichnen.

Der Regisseur besitzt mit der Kamera zwischen ihm und der Welt das Handwerkszeug, mit dem er aus der Wirklichkeit selektiert, sie reproduziert oder komprimiert. Jede Einstellung wird zur Aussage dadurch, daß Inhalt, Dauer und Art der Einstellung in spezifischem Zusammenhang stehen. Die Dauer der Einstellung richtet sich meist nach dem in ihr enthaltenen Informationsmaterial. Sie sollte weder zu kurz noch zu lang sein, da sonst der Zuschauer in einem Fall den Faden verlieren könnte, im anderen das Interesse. Es gibt aber auch Filme, die diese Balance bewußt nicht einhalten. M. Antonionis Filme zum Beispiel haben Einstellungen, die ermüdend lang sind, um so dem Zuschauer die Leere eines Protagonisten oder die Öde der Welt dichter erfahrbar zu machen.

Die Art der Einstellung ist hinsichtlich der Selektion aus der Wirklichkeit so offen wie die Wirklichkeit selbst. Der Filmmacher hat unzählige Möglichkeiten, die Welt visuell zu nutzen. Man spricht vom „Setting“²² das in einem künstlerischen Film immer im Zusammenhang mit dem Thema steht. Die Straße wurde und wird filmisch als konkreter und symbolischer Weg im Leben verwendet. Bahnhöfe oder Plätze bieten sich durch die Möglichkeit der Aufnahme von Menschenmassen immer wieder an, um die Vielgestaltigkeit oder Zerrissenheit der Welt zu verbildlichen. In F. Truffaut's Film „Die Frau von nebenan“ birgt und kommentiert ein Haus visuell die „amour foux“ eines Paares.

Durch den Bildrahmen kann der Regisseur den Einstellungsinhalt ordnen. Er kann Personen oder Gegenstände symmetrisch aufnehmen, er kann sie sich verdecken lassen oder kontrastieren. Die Beziehungen der aufgezeichneten Objekte zueinander haben, versinnbildlicht durch verschiedene Kompositionen, eine psychologische Wirkung auf den Zuschauer. So kann zum Beispiel das Harmoniegefühl des Zuschauers befriedigt oder gestört werden. Da das Auge von links nach rechts 'liest', wirkt die rechte Seite eines Bildes schwerer und somit wichtiger.

Die Einstellungsperspektive der Kamera zum gefilmten Objekt hat besonders starke psychologische Wirkung. In ein- und derselben Situation können verschieden

²² Faulstich, Einführung in die Filmanalyse, vgl. 55.

Kamerawinkel verschiedene emotionale Reaktionen im Zuschauer hervorrufen: „Eye-level shots put us on an equal footing with the subject, implying a sense of parity. High angles tend to reduce a subject to insignificance, suggesting vulnerability; we are superior to the subject. Low angles on the other hand, increase a subject's importance, creating a sense of dominance over the viewer.“²³ Die einfachste Unterteilung der Einstellungsperspektiven wird als „Untersicht“ (Aufnahme vom Boden aus), „Bauchsicht“ (Kamera auf Bauchhöhe), „Normalsicht“ (Augenhöhe) und „Aufsicht“,²⁴ beschrieben. Dasselbe Maß an psychologischer Wirkkraft ergibt sich im räumlichen Verhältnis von Kamera und Objekten: „Die Möglichkeit, den Bildausschnitt und den Abstand vom Objekt zu variieren, dient also dem Filmkünstler als Mittel, um zwanglos, ohne Zerstörung der Wirklichkeit, die Gesamtheit des in der Wirklichkeit Gegebenen zu zerstückeln, Teile herauszuheben, Teile für das Ganze zu sprechen lassen, Spannungen zu erzeugen, indem etwa gerade das Wichtige und Sehenswerte außerhalb des Bildes bleibt, Teilen eine Betonung zu geben, die den Zuschauer veranlaßt, in ihrem Auftauchen symbolische Bedeutung zu suchen, wesentliche Details eines Gesamtbildes in den Brennpunkt besonderer Aufmerksamkeit zu rücken etc.“²⁵

Der Mensch kommt dem Mensch oder den Dingen selten so nahe wie durch die Kamera im Filmerlebnis. Louis D. Giannetti spricht in Anlehnung an den Anthropologen Edward T. Hall von „proxemic patterns“ im räumlichen Umgang der Menschen. Je nach Kultur geben sich die Menschen in verschiedenen sozialen Bereichen oder Situationen mehr oder weniger Raum. Je näher man sich steht, desto näher darf man sich auch räumlich kommen. Giannetti teilt die „proxemic patterns“ in vier Hauptabstände ein: den öffentlichen, den sozialen, den persönlichen und den intimen.²⁶ Diese Raumeinteilung kann per Kamera eingehalten, aber gerade auch beliebig verändert werden. Die starke Identifikations- und Projektionsmöglichkeit im Filmerlebnis ist durch das Überspringen mehrerer „proxemic patterns“ innerhalb kürzester Zeit erklärbar. Eine Schauspielerin oder ein Schauspieler kann dem Zuschauer durch die geradezu physische Nähe schneller und tiefer vertraut werden als in der Wirklichkeit. Die Sicherheit des Zuschauers in der

23 Giannetti, *Understanding movies*, 15.

24 Faulstich, *Einführung in die Filmanalyse*, 29.

25 Arnheim, *Film als Kunst*, 105.

26 Giannetti, *Understanding movies*, vgl. 76f.

anonymen Distanz vermag, diesen Prozeß zu beschleunigen. Die Nahaufnahme eines Gesichts hat eine unweigerliche emotionale Qualität durch den intimen visuellen Kontakt. So kann der Zuschauer durch ein Gesicht - dem Spiegel der Seele - dem Mensch an sich näher zu kommen. Gewöhnlich werden die Einstellungsgrößen, welche die räumliche Beziehung von Zuschauer und gefilmten Objekt schaffen in acht Bereiche eingeteilt: „Detailaufnahme“ (zum Beispiel die Augen eines Menschen), „Großaufnahme“ (das Gesicht eines Menschen), „Nahaufnahme“ (ein Mensch mit Kopf und Oberkörper bis zur Gürtellinie), „Amerikanische Aufnahme“ (vom Kopf bis zu den Oberschenkeln, wo in den Western der Colt zu sitzen pflegt), „Halbnahaufnahme“ (ein Mensch von Kopf bis Fuß), „Halbtotale“ (ein Teil eines Raumes), „Totale“ (der ganze Raum) und „Weitaufnahme“ (eine Landschaft).²⁷

Beleuchtung und Farbe sind wesentliche Elemente, die zum Gesamteindruck des Filmbildes entscheidende Beiträge leisten. Wird nicht bei normalem Tageslicht gefilmt, so lassen sich die Bilder durch Manipulation des Lichts atmosphärisch stark prägen: „Lights and darks have had symbolic connotations since the dawn of man. The Bible is filled with light-dark symbolism; Rembrandt and Caravaggio used light-dark contrasts for psychological purposes as well. In general artists have used darkness to suggest fear, evil, the unknown and misery. Light usually suggests security, virtue, truth and joy.“²⁸

Die Beleuchtungsart kann einem Menschen verschiedenste Ausdrücke verleihen. Wird er von unten beleuchtet, so wirkt er dunkel und argwöhnisch, Beleuchtung von oben vermittelt einen Hauch von Spiritualität oder Erhabenheit. Wenn der Mensch die Lichtquelle verdeckt, geht eine bedrohliche Dominanz von ihm aus, da er die Quelle von Sicherheit und Klarheit blockiert.

Farben werden realistisch wie auch expressionistisch genutzt. Sie können die Natürlichkeit einer Szene unterstreichen oder Symbolcharakter besitzen. In der Kunstgeschichte wurden die Linien eines Gemäldes oft mit den Substantiven der Sprache verbunden, die Farben mit den Adjektiven gleichgesetzt. Dies unterstreicht die emotionale Qualität der Farben: „Since earliest times, artists have used colour for symbolic purposes. Colour symbolism is probably culturally acquired, though its symbolic implications are

27 Faulstich, Einführung in die Filmanalyse, vgl. 30f.

28 Giannetti, Understanding movies, 22.

surprisingly similar in otherwise differing cultures. In general cool colours (blue, green, violet) tend to suggest tranquility, aloofness and serenity. Cool colours have a tendency to recede in an image. Warm colours (red, yellow, orange) suggest aggressiveness, violence and stimulation. They tend to come forward in most images.²⁹

Die psychologischen Eigenschaften der Farben können je nach Thema und künstlerischer Sicht entsprechend der Gewohnheit der Zuschauer oder im Gegensatz dazu genützt werden.

1.1.3.4. Der Ton

Die Wirklichkeitsnähe des Films wird durch Dialog und Geräusche verstärkt und durch die Musik ergibt sich eine weitere künstlerische Ergänzungsmöglichkeit. Dialog, Geräusche und Musik können „synchron“ verwendet werden: „Synchroner Ton hat seine Quelle im Bild. Asynchroner Ton kommt von außerhalb des Bildes.“³⁰ Dieses Begriffspaar lässt sich noch in das des „parallelen“ und „kontrapunktischen“ Tons erweitern. Im „parallelen“ Ton werden Geschehnisse oder Stimmungen unterstrichen oder verdichtet. Im „kontrapunktischen“ Ton werden diese kommentiert oder kontrastiert.³¹ In künstlerischer Hinsicht kann der Ton eine komplementäre Funktion zum Gesamteindruck des Filmbildes einnehmen. Wie das Bild kann er symbolisch oder als Leitmotiv im Gesamtwerk fungieren. Aber nicht nur der Gebrauch des Tons hat diese Wirkkraft. Im Kontrast zum gewohnten Geräuschpegel ist die Stille eine sehr eindrucksvolle Möglichkeit, ein Bild zu intensivieren.

1.1.3.5. Die Kameraarbeit

Natürlich ist die Kameraarbeit schon bei der kleinsten Einheit des Films die Grund-Technik, doch weist sie im Zusammenhang mit Ton, Beleuchtung oder Komposition nicht so stark auf sich selbst. Aufmerksamkeit lenkt sie vor allem durch die Bewegung auf sich. Die Kamera nimmt Bewegung auf, kann selbst bewegt werden und hat eine ihr völlig eigene Bewegungsmöglichkeit mit der Flexibilität der Linse. Die Bewegung der Kamera auf horizontaler Ebene wird als „Schwenk“ bezeichnet. Die vertikale Bewegung wird

29 Giannetti, Understanding Movies, 27.

30 James Monaco, Film verstehen, Hamburg, 1980, 201.

31 James Monaco, Film verstehen, Vgl. 201 f.

„Aufzugsfahrt“ genannt. Die lineare Bewegung hinter dem Objekt her ist eine „Verfolgungsfahrt“, neben dem Objekt eine „Parallelfahrt“.³²

Beim „Zoom“ bewegt sich die Kamera zwar nicht, doch wird dem Zuschauer das Gefühl von Bewegung vermittelt, indem sich die Brennweite der Linse verändert und er sich visuell einem Objekt nähert, ohne die eigene Perspektive zu verändern: „It is mainly used to move in on a detail within the original frame and thus sharply accent that detail in close-up... In contrast to tracking, the zoom has a swiftness and dramatic suddenness of accent that makes it a more striking device.“³³ Das bewegliche Auge der Kamera vermittelt einen sehr starken Realitätseindruck, da Bewegung mit Lebendigkeit assoziiert wird. So ergeben sich stark empathisch geprägte Momente, die im Gebrauch der subjektiven Kamera verdichtet sind. Dabei ist der Zuschauer in der Position des Protagonisten und erfährt die Welt mit dessen Augen. Subjektive und objektive Kamera wechseln sich je nach künstlerischer Absicht häufig ab.

So kann die Kamera in ganz spezifischer Weise die Welt entdecken und eine Geschichte visuell darbieten. Dies kann entweder per Bewegung geschehen oder mit großer Tiefenschärfe, durch welche mehrere Bildebenen gleich klar erkenntlich sind. Dies lässt dem Zuschauer die Möglichkeit, Beziehungen zwischen den verschiedenen Ebenen zu erkennen. Will der Regisseur den Zuschauer direkt auf bestimmte Zusammenhänge hinweisen, kann er ihn auch mittels der verschiedenen fokalen Ebenen lenken. Dann belässt er zum Beispiel eine Ebene in Unschärfe, um die andere in funktionaler Schärfe herauszuheben. Das Teleobjektiv ist nur auf einer Entfernungsebene scharf; dies ergibt eigenartige expressionistische Möglichkeiten durch die Verschwommenheit der unscharfen Ebenen. Zudem verflacht es das Bild. Zwei Personen, die weit entfernt hintereinander stehen, wirken mit Teleobjektiv aufgenommen nah beisammen; ein Mensch, der auf die Kamera zugeht, scheint auf der Stelle zu treten. Das Weitwinkelobjektiv dient der perspektivischen Betonung eines Bildes sowie der oben genannten Tiefenschärfe. Die Zeitlupe wird als Stilmittel verwendet, um einer Handlung eine bestimmte Stimmung zu verleihen, sie besonders zu betonen oder zu entfremden.

32 Faulstich Filmanalyse, vgl. 31 f.

33 Casty, The Dramatic Art of Film, 33.

In der Beweglichkeit der Kamera kann sich die filmische Essenz der Wirklichkeit am deutlichsten konkretisieren und so wird deshalb in diesem Zusammenhang über deren ethische Aspekte diskutiert: „... die bewegliche Kamera hat eine ihr inhärente ethische Dimension. Sie kann auf zwei grundsätzlich verschiedene Arten benutzt werden: Entweder um dem Gegenstand zu folgen, oder um ihn zu verändern. Die erste Alternative legt die Betonung vor allem auf die zentrale Stellung des Gegenstandes des Films; die zweite verlagert das Interesse vom Gegenstand zur Kamera, vom Thema zum Filmemacher. Wie André Bazin gezeigt hat, sind dies ethische Fragestellungen, da sie die menschlichen Beziehungen zwischen Künstler, Gegenstand und Betrachter bestimmen.“³⁴

1.1.3.6. Die Montage

Im einfachsten Sinne versteht man unter der Montage das Aneinanderkleben der verschiedenen Filmstreifen im Schneiderraum. Die einzelnen Sequenzen werden zum Gesamtfilm montiert. In diesem Prozeß kann über Raum und Zeit sehr frei verfügt werden: „Images and scenes from different times and places can be brought together, abolishing distances, telescoping time. With equal facility, new space relationships can be established within single images and scenes; new complex experiences of time and duration can be produced, expanding, contracting, accelerating, decelerating, fragmenting or unifying.“³⁵

Grob gesehen gibt es drei Arten der Montage, die als „cutting to continuity“, „classical cutting“ and „thematic montage“ bezeichnet werden. „Classical cutting“ wird auch „invisible editing“ genannt, da dabei nur der logische Handlungsablauf komprimiert aneinandergesetzt wird. Diese Art der Montage garantiert den fließenden Handlungsablauf, ohne alles zu zeigen. „Classical cutting“, oft auch „emotional editing“ genannt, dient eher der Erzeugung von Emotionen als der logischen Abfolge der Bilder. So kann eine Handlung, die Spannung erzeugen soll, in mehrere hektische Schnitte zerlegt werden, um den filmischen Rhythmus dem Geschehen anzugleichen (z.B. eine Verfolgung). Wie der Pulsschlag steigt die Anzahl der Bildwechsel. Spannung kann aber auch durch die Dehnung der Filmzeit erreicht werden. Vorgänge, die in Wirklichkeit eine

34 Monaco, Film verstehen, 189.

35 Casty, The Dramatic Art of Film, 81.

Sekunde dauern, können durch mehrere Einstellungen oder wechselnde Perspektiven atmosphärisch verlängert werden.

Die dritte Art der Montage ist zugleich die berühmteste, da sie mit der sowjetischen Schule durch Eisenstein, Pudowkin und Kuleshov zu ihrem künstlerischen Höhepunkt geführt wurde.

„Every one who has had in his hands a piece of film to be edited knows by experience how neutral it remains even though a part of a planned sequence, until it is joined with another piece, when it suddenly acquires and conveys a sharper and quite different meaning than planned for it at the time of filming.“³⁶ Ein Experiment Lev Kuleshofs zeigt den Kern dieses Zitats und somit der thematischen Montage: Kuleshov machte eine Großaufnahme eines Schauspielers mit neutralem Gesichtsausdruck. Danach montierte er die Aufnahme einer dampfenden Suppenschüssel. In einer anderen Aufnahme setzte er eine Frau in einem Sarg hinter dasselbe Gesicht des Schauspielers. In einer letzten Version verband er das neutrale Gesicht mit einem spielenden Kind. Als er diese Zusammenspielungen Versuchspersonen vorführte, glaubten sie übereinstimmend, im ersten Bild den Ausdruck von Hunger, im zweiten den der Trauer und im dritten den der Heiterkeit im Gesicht des Schauspielers zu entdecken.

Diese Form der Montage, relativ unabhängig von Raum und Zeit, wurde auch dialektische Montage genannt. Sie wurde im Zuge der russischen Revolution zum künstlerischen Prinzip des Films erklärt. Die Zeit zeigte, daß sie sich klischeehaft abnutzte und allzu didaktisch, im schlimmsten Fall propagandistisch, genutzt werden konnte.

Die einzelnen Sequenzen müssen aber nicht immer durch Schnitte abgegrenzt werden. Soll ein Übergang nicht zu abrupt geschaffen werden, so kann dies durch eine Abblende am Ende der vorangehenden Sequenz und eine Aufblende zu Beginn der neuen geschehen. Eine weitere Möglichkeit ist die Überblende, in der die beiden Bilder fließend ineinander übergehen. Diese Übergänge sind weicher und harmonischer und geben dem Gesamtfilm dadurch einen ruhigeren Rhythmus. Außerdem schaffen sie das Gefühl der thematischen Zusammengehörigkeit der ineinander übergehenden Bilder.

³⁶ Sergej Eisenstein, The Cinema as an Outgrowth of Theater: Through Theater to Cinema. In: Aesthetics, A Critical Anthology. George Dickie, R.J. Schlafani (Editors), New York 1977, 350.

Ein weiteres Montagemittel ist der „flash-back“ oder der „flash-forward.“³⁷ Der Filmmacher kann, an ihm passend erscheinenden Stellen, thematische Rückblenden oder Aussichten vornehmen, wenn er sie dramatisch für relevant hält.

Mit der Montage hat der Regisseur das Mittel an der Hand, mit dem er sein gesamtes gefilmtes Material in eine passende strukturelle, atmosphärische und rhythmische Form bringen und die zentralen Aussagen seines Films steuern kann.

1.1.4. Das ethische Potential des Films

Eine Experienz unterscheidet sich vom allgemeinen Begriff der Erfahrung dadurch daß sie sich als Kristallisationspunkt existentieller Erfahrung in einem Ereignis manifestiert (vgl. Kapitel 4.4.1). Akzeptiert man diese Definition, so kann der künstlerische Film durchaus einen experientiellen Erfahrungsbereich darstellen.

Der Zuschauer setzt sich dem Filmereignis in einem Zustand aus, der „im Reich des Gefühls angesiedelt ist, wo das rationale Bedürfnis ein Bündnis mit dem emotionalen eingeht.“³⁸ Dort erwartet ihn durch die komplementäre Komposition von Thema, Bild und Ton die Wirklichkeit des fiktionalen Raums, die auf Grund ihres emotionalen Potentials häufig mit dem Traumerlebnis verglichen wird. In einer Mischung von Aktivität und Passivität setzt sich der Zuschauer einer Erfahrungssituation aus, die ihn durch ihre Intensität und Dichte in einmaliger Form auf die Wirklichkeit und sich selbst zurückverweist. Der dunkle Raum und die wirklichkeitsnahen bewegten Bilder ermöglichen dem Zuschauer eine zeitlich zwar begrenzte, aber umso dezidiere Bereitschaft, sich auf ein Geschehen einzulassen. Die 90-120 minütige Filmrezeption ermöglicht eine der Komtemplation ähnliche Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit. Die Intensität von Form und Inhalt eines Filmes sowie die Offenheit oder gar Sehnsucht des Zuschauers, sich mit der Welt und sich selbst zu beschäftigen, legen die Basis für ein experientiell Ereignis.

Uwe Gaube bezeichnet den Film als „Medium zwischen Verstehen des Gefühls und Gefühl des Verstehens.“³⁹ Leistet er dies, so fördert der Film humane Möglichkeiten,

37 Giannetti, Understanding Movies, vgl. 457.

38 Uwe Gaube, Film und Traum - Zum präsentativen Symbolismus, München 1978, 122.

39 Uwe Gaube, Film und Traum, 127.

indem er durch seine wirklichkeitsnahe Präsentation Wirklichkeiten liefert, die den Mensch in wirksamer Weise in den Betroffenheitsbereich ethischer Fragen bringen können.

1.2. Das Fernsehen

Im Gegensatz zum Kinofilm, der ein bewußt gesuchtes Einzelereignis ist, fungiert das Fernsehen als alltagsbegleitendes Medium: „The TV and its news has become a normal part of domestic life, and nightly TV viewing has become an established part of the evening's activity for most Western countries. Up to half of the population can be counted upon to be watching TV at some point during most evenings.“⁴⁰

Die Zahl der Fernsehgeräte in der Bundesrepublik betrug im Jahre 1985 22,43 Millionen.⁴¹ Dies entspricht einer Dichte von 367 Fernsehgeräten auf 1000 Einwohner. Der Sättigungsgrad der Haushalte mit Fernsehgeräten ist seit Jahren stabil, er liegt bei 96%. Rund 1/5 der bundesdeutschen Haushalte war im Jahr 1989 verkabelt und konnte bis zu 20 Programme empfangen.⁴² Die öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten haben im Sommer 1989 die sogenannte „Mittagslücke“ geschlossen, die privaten Fernsehsender bieten bereits ein „Frühstücksfernsehen“ ab 6 Uhr morgens. Auch die wenigen fernsehfreien Nachtstunden werden in absehbarer Zeit für eine Rund-um-die-Uhr-Versorgung mit Programmen ausgefüllt sein.

Setzt man diese Fakten in Relation zu den Daten der Fernsehnutzung (vgl. Kapitel 1.3.1.1.) und zu den Erkenntnissen der Fernsehrezeptionsforschung (vgl. Kapitel 2.3. und 2.4.), so muß dem Medium Fernsehen eine zentrale Rolle in der bundesrepublikanischen Alltagsrealität zugeschrieben werden.

Bevor die formalen und inhaltlichen Spezifika des Fernsehens dargestellt werden, soll zunächst dessen strukturierende Rolle im Alltagsleben moderner Gesellschaften untersucht werden. Dabei geht es nicht (mehr) um das Für und Wider des Fernsehens als gesellschaftlicher Kraft, sondern um dessen Potential als kultureller Faktor aus einer auf den ethischen Blickwinkel verengten Perspektive.

40 John Ellis, *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*, London, 1982, 160.

41 Vgl. *Media Perspektiven, Daten zur Mediensituation in der Bundesrepublik - Basisdaten 1985* - Frankfurt, 1985, 5f.

42 Vgl. *Funk-Korrespondenz*, Nr. 19, 12. Mai 1989, 9f.

1.2.1. Fernsehen als Kulturträger und Lebenstechnik

Man kann davon ausgehen, daß das Fernsehen die Alltagsrealität heutzutage weltweit prägt. Nicht nur in den Industrieländern der nördlichen Hemisphäre, sondern auch in den Ländern der sogenannten Dritten Welt bestimmt das Fernsehen das Leben der Gesellschaften mit: „Mealtimes, bedtimes, choretimes, periods for doing school homework, and patterns of verbal interaction, among other activities, are influenced by the scheduling of television shows. Television is transforming the lives of some rural Indian families by changing their routines away from regulations by nature to regulation by the clock and television... Sunday has become a 'TV holiday' and 'TV time' in the evening has replaced time that was previously used for transacting business and 'integrating thought' in rural Indian culture.“⁴³

Der Einfluß des Fernsehens auf die jeweilige Gesellschaft ist kein Einbahnverkehr, sondern ein Wechselprozeß von jeweiliger Kultur und entsprechenden Fernsehprogrammen und Nutzweisen. James Lull's Vergleich von Fernsehnutzungsweisen in verschiedenen Kulturen hat gezeigt, daß sowohl kulturabhängige Nutzweisen - so z. B. ist es paki-stanischen Zuschauern überhaupt kein Problem, wenn sich das dortige Staatsfernsehen keineswegs an Programmangaben hält - als auch universelle Rezeptionsformen bestehen: „It does not matter if it is a socialist or capitalist country, a system with many channels or just one, a more developed or less developed nation. So, while planners in some countries may in a sense try to force the informational capability of telecommunications on their viewers, people will watch television for *their* purposes - entertainment.“⁴⁴

Neben der aus soziokultureller Perspektive bestätigten Unterhaltungsorientiertheit der Fernsehzuschauer in aller Welt hat Lull eine weitere universelle Zuschauerpräferenz festgestellt: das große Interesse an Geschichten. Der amerikanische Medienwissenschaftler Horace Newcomb spricht im Zusammenhang mit

fernsehvermittelten Geschichten von Fernsehserien als Emblemen kultureller und sozialer Übereinkünfte:

„And in seeing our beliefs emblazoned in the myth-like stories of conventional television, we are often moved to shift ground, and give way to what could and should be. Conventional television, then, acts as both a goal and a boundary of our sense of cultural identity.“⁴⁵

Definiert man Kultur als die „... Gesamtheit der typischen Lebensformen einer Bevölkerung einschließlich der sie tragenden Geistesverfassung, bes. der Werteeinstellungen...“,⁴⁶ so kann das Fernsehen durchaus als ein Kulturträger bezeichnet werden, denn es transportiert die jeweiligen kulturellen Inhalte und Formen einer Gesellschaft und läßt zugleich Raum zur Bestätigung, Festigung oder Veränderung derselben. Durch seine Existenz ist es - als Teil der Medienkultur - Teil der gesellschaftlichen Gesamtkultur und steht damit in dauerndem Wechselprozeß mit dieser.

Von den Nutzweisen der Zuschauer aus gesehen, kann das Fernsehen auch als Lebenstechnik beschrieben werden. Im ursprünglichen Wortsinn von Technik benutzt der Zuschauer das Medium Fernsehen als alltägliches Handwerkszeug im Umgang mit seiner privaten und gesellschaftlichen Lebenswirklichkeit. Es wurde schon mehrfach angedeutet, und wird noch zu belegen sein, daß die im Fernsehen - vor allem, aber nicht nur in fiktionalen Unterhaltungssendungen - präsentierten Formen und Inhalte in unerwartet hohem Maße ethisch strukturiert sind.

James Lull erweitert den McLuhan'schen Ansatz - Medien als Ausweitung der menschlichen Sinne - daraufhin, daß er das Fernsehen nicht nur als eine Ausweitung der alltäglichen Gewohnheiten und sozialen Interaktionen sieht, sondern sogar als eine Ausweitung der Persönlichkeiten der modernen Menschen und vor allem ihrer Werte:

„Life with television can be best understood by examining the rituals that individual family members and (often partial) families create at home. These rituals embody extensions of the normative values, mental orientations, and day-to-day behaviour of individuals and families that are at least tacitly understood by everyone as rules of social interaction and communication. Rituals and underlying rules are located in, influenced by, and definitive of some of the most central features of culture.“⁴⁷

45 Horace Newcomb, A Humanist's View of Daytime Serial Drama, in: Mary Cassata and Thomas Skill, Life on Daytime Television: Tuning-In American Serial Drama, Norwood, New Jersey, 1983, 34.

46 Vgl. Brockhaus, Bd. 10, 733f.

47 James Lull, Constructing Rituals, 238.

Mit seinem Konzept der kulturellen „Formel“ beschreibt der Amerikaner John G. Cawelti ein Erklärungsmodell zur kulturellen Funktion des Fernsehens. Cawelti geht davon aus, daß alle Kulturprodukte eine Mischung aus Konvention und Innovation darstellen. Vor allem in den Hervorbringungen der Populärkultur wie Film, Fernsehen, Groschenroman sieht er anerkannte Sinndeutungen und Werte als kulturelle „Formeln“ enthalten. Nach seiner Ansicht haben diese Formeln die Funktion einer zeitgenössischen Wertevermittlung:

„In earlier more homogenous cultures religious ritual performed the important function of articulating and reaffirming the primary cultural values. Today, with cultures composed of a multiplicity of referring religious groups, the synthesis of values and their reaffirmation has become an increasingly important function of the mass media and the popular arts. Thus, one important dimension of formula is social or cultural ritual.“⁴⁸

1.2.2.Theorie der Praxis

Das Fernsehen steht durch seinen audiovisuellen Charakter in struktureller Nähe zum Film. Obwohl der Film zeitlicher Vorläufer des Fernsehens und häufig präsentierte Fernsehprogrammgestaltung ist, unterscheidet sich das Fernsehen sowohl in seiner Form als auch in den Rezeptionsweisen vom Kinofilm, zumal es technisch aus dem Hörfunk und nicht aus dem Film entstanden ist. Deshalb lassen sich die ästhetischen Spezifika des Fernsehens am besten anhand der Unterschiede zum Kinofilm beschreiben.

1.2.2.1.Die narrative Struktur des Fernsehens

Im Gegensatz zur narrativen Struktur des Kinofilms, der durch die ereignishaft Komprimierung der Zeit und zumeist durch dramaturgische Geschlossenheit gekennzeichnet ist, zeigt das Fernsehen eine Erzählstruktur, die als dispers oder extensiv bezeichnet werden könnte:

„Its characteristic is not one of final closure or totalising vision; rather, it offers a continuous refiguration of events. Like the news bulletin series, the broadcast TV narration (fiction and non-fiction) is openended, providing a continuous update, a perpetual return to the present.“⁴⁹

In einer Art zentrifugaler Erzählweise, die von Ereignis zu Ereignis treibt, ohne sich allzu lange mit den inhaltlichen Komponenten der jeweiligen Ereignisse zu beschäftigen, werde

48 John G. Cawelti, The Concept of Formula in the Study of Popular Literature, in: JPC 3, 1969, 388.

49 John Ellis, Visible Fictions - Cinema, Television, Video, London, 1982, 147.

der Zuschauer mehr durch die Verbindung der Ereignisse und die Antizipation der kommenden in Spannung gehalten. Basis dieser fernsehspezifischen Erzählweise ist nach John Ellis das niemals länger als fünfminütige Segment:

„The segment is a relatively self-contained scene which conveys an incident, a mood or a particular meaning... There is a marked break between segments. The aspect of break, of end and beginning, tends to outweigh the aspect of continuity and consequence.“⁵⁰

Durch die segmentierte Erzählstruktur des Fernsehens ergibt sich ein langsamer Erzählstil, der näher an der wirklichen Zeit liegt als zum Beispiel der Kinofilm:

„Where cinema elides actions with a scene by cutting out 'dead time' (a character's movement across a room that has no directly narrative function, for example), TV tends to leave 'dead time' in.“⁵¹

Aus der Segmentstruktur der Fernseherzählweise resultiert eine Art minuziöser Umsichtigkeit, die durch die Spannung zwischen Wiederholung und Neuigkeit gekennzeichnet ist. Die Verklammerung der Einzelsegmente als Serie ergibt schließlich die narrative Grundstruktur des Fernsehens, eine offene Erzählform, die aus der Multiplizität von Ereignissen, Gegenwartsbezogenheit und Gesprächsbestimmtheit besteht. Deshalb wird auch die Fernsehserie - auf die noch eigens einzugehen sein wird - als die typische Fernsehform oder als Essenz des Fernsehens betrachtet:

„The segment form implies repetition: TV's characteristic form of repetition is the series or the serial, a form of continuity-with-difference that TV has perfected. This form fosters the segmented approach, the generation of large numbers of diverse coherent and relatively self-contained elements.“⁵²

Als wesentliche Substruktur der Serie beschreibt Ellis die Form des Dilemmas:

„Fundamentaly, the series implies the form of dilemma rather than that of resolution and closure. This is perhaps the central contribution that broadcast TV has made to the long history of narrative forms and narrativised perception of the world.“⁵³

Den seriellen Charakter der Fernseherzählweise macht Ellis sowohl an fiktionalen wie auch an Nachrichtensendungen fest:

50 John Ellis, Visible Fictions, 148.

51 John Ellis, Visible Fictions, 149.

52 John Ellis, Visible Fictions, 122f.

53 John Ellis, Visible Fictions, 154.

„The series format therefore sets up a pattern of the normal or the everyday, which recurs more or less unaltered. This everyday is a dilemma, between characters in the case of a fictional series, or a set of journalistic procedures in the case of news and current affairs. This normality then constitutes particular incidents as intrusions, upsets or worries. In fiction, this tends to produce a view of family and work structures as unchanging and unchangable, a stable case buffeted by outside forces. In news this constitutes current events as bad news, as intrusions upon the peaceful life of the viewers at home and their surrogates, the reporters.“⁶⁴

Auch wenn man John Ellis' Sicht der ausschließlichen Präsentation negativer Ereignisse und ungelöster Dilemmata im Fernsehen nicht unbedingt zustimmen muß, so erscheint zumindest seine Einsicht in die strukturellen Aspekte der Fernseh Erzählung nachvollziehbar:

„This then, is the characteristic form of broadcast TV narration. The movement from event to event characteristic of cinematic narration is radically reduced in favour of the multiplication of incident, of action-clinch and of conversation.“⁶⁵

Unter anderem durch diese offene, weniger komprimierte Erzählform erhält das Fernsehen seinen präsentischen Charakter. Die im Fernsehen gezeigten Wirklichkeitsausschnitte sind dadurch näher an der Lebenswirklichkeit, die im Alltagsablauf auch nicht gerade durch Kohärenz und Ereignisdichte geprägt ist. Die dauernde Darbietung des Lebensflusses im Fernsehprogramm trägt stark zum Live-Charakter des Fernsehens bei. Die dialektische Struktur des Fernsehprogramms, die die zersplitterte Ereignishaftigkeit des Lebens durch zeitliche Strukturierung 'in Ordnung' bringt, macht das Fernsehen zum alltagsbegleitenden Medium, das durch seinen seriellen Charakter zu jeder Zeit in die eigene Lebenswirklichkeit eingeschaltet werden kann.

1.2.2.2. Das Bild

Schon die technischen Eigenarten des Fernsehapparates bedingen eine sehr eigene Bildaufnahme und -verarbeitung. Das Fernsehbild hat (noch) eine wesentlich schlechtere Qualität als das Kinobild. Das Fernsehbild ist kleiner, unscharfer, und ohne die Detailfülle, die das Kinobild zu bieten vermag.

Auch die Rezeptionsbedingungen des Fernsehens unterscheiden sich wesentlich von der Filmrezeption im Kino. Fernsehen findet in der Regel in häuslicher Umgebung und

54 John Ellis, Visible Fictions, 158.

55 John Ellis, Visible Fictions, 158.

zumeist unter normalen Lichtverhältnissen - Tageslicht oder elektrisches Licht am Abend - statt. Diese Rahmenbedingungen führen zu einer Beiläufigkeit der Sehweise, aber auch zu gewohnheitsmäßiger und dauerhafter Nutzung des Fernsehens. Im Gegensatz zum Kinofilm ist beim Fernsehen nicht das Bild Bedeutungsträger, sondern der Ton. Typisch für das Fernsehbild ist eine Einfachheit und Direktheit, die sich in der Vermittlung des Informationswertes erschöpft:

„Being small, low definition, subject to attention that will not be sustained, the TV image becomes jealous of its meaning. It is unwilling to waste it on details and in essentials.“⁵⁶

Dementsprechend kurz sind auch die Einstellungslängen der Fernsehsendungen. Charakteristische Einstellungsgrößen des Fernsehens sind die Groß- und Nahaufnahmen:

„The stripped-down image that broadcast TV uses is a central feature of TV production. Its most characteristic result is the TV emphasis on close-ups of people, which are finally graded into types...Close-ups are regularly used in TV, to a much greater extent than in cinema. They even have their own generic name: talking heads.“⁵⁷

Die fehlende Ereignisverdichtung im Fernsehen durch visuelle Symbolik oder narrative Struktur wird durch wechselnde Kameraperspektiven und schnelle Schnittfolgen zu kompensieren versucht. Bildquantität dominiert die Bildqualität. Die verschiedenen Bildperspektiven der Fernseh dramaturgie verstärken den Eindruck der Unmittelbarkeit, den Live-Charakter des Fernsehens:

„The broadcast TV image has the effect of immediacy. It is as though the TV image is a 'live' image, transmitted and received in the same moment that it is produced.“⁵⁸

Zwei weitere Faktoren bedingen den Live-Charakter des Fernsehens; die direkte Ansprache an den Zuschauer und der dauernde Programmfluß des Fernsehens. Bei der direkten Ansprache durch FernsehansagerInnen, NachrichtensprecherInnen, ModeratorInnen oder SchauspielerInnen werden die ZuschauerInnen durch den Blickkontakt in eine stark emotionale Beziehung genommen. Diese 'phatische Funktion' des Fernsehens wissen vor allem einsame und kranke Menschen zu schätzen:

„Das Kennen und Wiedererkennen ist nun ein wichtiges Element der Zuschauerbindung. Der Rezipient sucht das Vertraute, den 'Vertrauten'. Die vom Medium transportierte Aussage besteht zwar lediglich aus der verbalen Äußerung des Sprechers. Aber für den Zuschauer spricht der ganze Mensch. Der Blick des Präsentators in das Objektiv der Kamera wird zur

56 John Ellis, Visible Fictions, 130.

57 John Ellis, Visible Fictions, 131.

58 John Ellis, Visible Fictions, 132,

*Blickverbindung. Diese Blickverbindung als direktester Ausdruck der personalisierten Kommunikation ist typisch für das Fernsehen.*⁵⁹

Das immerwährende Programmangebot der Fernsehsender trägt als audiovisuelle Verkörperung des Lebensflusses zur Unmittelbarkeit und dadurch auch zur Vertrautheit des Fernsehens bei:

„Broadcast TV's own perpetual presence (there every night of the year) and its series formats, breed a sense of the perpetual present... The tight scheduling that is favoured by most large broadcast operations means that an audience wanting to see a particular programme has to be present at a very precise time, or they miss it. This increases the sense that broadcast TV is of the specific present moment.⁶⁰ Auch die fiktionalen Sendungen haben nach Ellis präsentischen Charakter:

*„TV fictions take place to a very large extent as though they were transmitted directly from the place in which they were really happening. The soap opera is the most obvious example of this, where events in a particular milieu are everlastingly up-dated.*⁶¹

Nicht zu vergessen sind die echten Live-Übertragungen, die den Zuschauer einen Blick in die Welt, die spannende Offenheit von bewegenden Ereignissen oder ein kollektives Gefühlserlebnis vermitteln können. Jeder, der einmal ein herausragendes Fußballspiel zeitversetzt auf Video anzusehen versucht hat, dürfte mit einem schalen Gefühl die eben genannten Eigenarten einer Live-Übertragung vermisst haben.

Schließlich sei auch noch auf die technische Omnipräsenz als präsentischer Faktor des Fernsehens hingewiesen:

*„In addition, unlike cinema, the signal comes from elsewhere, and can be sent live. The technical origin of the signal is not immediately apparent to the viewer, but all the apparatus of direct address and of contemporaneity of broadcast TV messages is very present. The broadcast signal is always available during almost all normal waking hours. It is ever-present.*⁶²

Die Besonderheiten des Fernsehbildes, der Live-Charakter des Fernsehens, die gewohnheitsmäßige Nutzung und die daraus entstandene Vertrautheit dieses Mediums

59 Christian Doelker, Kulturtechnik Fernsehen, 137.

60 Ellis, Visible Fictions, 134f.

61 Ellis, Visible Fictions, 134f.

62 Ellis, Visible Fictions, 135.

haben eine spezifische Sehweise zur Folge: Nicht das im Ausdruck 'Glotzen' implizierte geistlos-dämmrige Stieren, sondern ein eher flüchtiges, beobachtendes Hinsehen. John Ellis vergleicht das Fernsehen mit der Schau des Kinobildes durch die Unterscheidung der Begriffe 'glance' und 'gaze', um die unterschiedlichen Sehweisen zu verdeutlichen:

„TV's regime of vision is less intense than cinema's: It is a regime of the glance rather than the gaze. The gaze implies a concentration of the spectator's activity into that of looking, the glance implies that no extraordinary effort is being invested in the activities of looking.“⁶³

Ein wesentlicher Faktor der spezifischen Sehweise ist die Funktion des Tons, der durch seinen stark appellativen Charakter den appellativ schwächeren Charakter des Fernsehbildes kompensiert:

„The different balance between the activities of looking and listening produces a qualitatively different relation to the TV transmission. It is not that the experience is less intense than cinema; rather, it has a distinctive form of its own. In particular, there is far less separation between viewer and image than with cinema. Broadcast TV does not construct an image that is marked by present absence, its regime is one of co-presence of image and viewer. The image is therefore not an impossible one, defined by the separation of the viewer from it, but rather one that is familiar and intimate.“⁶⁴

Statt des Eintauchens in die eigene Welt des Kinofilms ergibt sich durch den co-präsentischen Charakter des Fernsehens eine extensive Begleitung des Zuschauers, die durch quasi-familiäre Intimität und quasi-partizipatorische Vertrautheit gekennzeichnet ist. John Ellis spricht von einer Komplizenschaft zwischen Fernsehzuschauer und Fernsehen, da sich vor allem in fiktionalen Sendungen ein stiller Konsens im Hinblick auf gesellschaftliche Normen etabliert:

„The centering of all kinds of broadcast TV drama upon the family (much as direct address assumes a family unit as its audience) produces a sense of intimacy, a bond between the viewer's conception of themselves (or how they ought to be) and the program's central concerns. So a relationship of humanist sympathy is set up, along the lines of seeing how everyone is normal really, how much they really do desire the norm that our society has created for itself.“⁶⁵

63 Ellis, Visible Fictions, 137.

64 Ellis, Visible Fictions, 138.

65 Ellis, Visible Fictions, 136.

1.2.2.3. Der Ton

Im Hinblick auf das Hauptgewicht der Kommunikation hat Hellmuth Benesch das Fernsehen als ‚Hörfunk mit Bildunterstützung‘⁶⁶ bezeichnet. Der Ton kompensiert die begrenzte visuelle Kommunikationsfähigkeit des Fernsehens:

„The role played by sound stems from the fact that it radiates in all directions, whereas view of the TV image is sometimes restricted. Direct eye-contact is needed with the TV screen. Sound can be heard when the screen can not be seen. So sound is used to insure a certain level of attention, to drag views back to looking at the set.“⁶⁷

Programmankündigungen, Titelmelodien und Filmmusiken verklammern die verschiedenen Programmteile und ziehen durch Lautstärke, Eingänglichkeit und Emotionalität die Aufmerksamkeit auf das Fernsehbild. Zeitweilige visuelle Ablenkungen bei der beiläufigen Nutzung des Fernsehens werden durch die räumliche Ungebundenheit des Tons aufgefangen. Allein die Geräuschkulisse bewirkt das häufige automatische Einschalten des Fernsehapparates durch allein lebende Menschen:

„Auf dieser Ebene des Hörens ist der Inhalt gleichgültig geworden; es kommt nicht darauf an, was man hört, sondern daß man hört, dazugehört zur Gesellschaft, zu den Menschen... Hören im urtümlichen Sinn von Dazugehören.“⁶⁸

Aber auch und gerade als Bedeutungsträger hat der Ton die zentrale Rolle bei der Fernsehrezeption:

„Sound carries the fiction or the documentary; the image has a more illustrative function.“⁶⁹

Die direkte Ansprache in Shows, Nachrichtensendungen oder politischen Magazinen, sowie die Dialogzentriertheit fiktionaler Sendungen transportieren die Inhalte der Fernsehbotschaften und tragen zur Zuschauerbindung bei. Musik fungiert sowohl als Kommentar zu oder Verstärkung von narrativen Strukturen wie auch als Organisationsprinzip der Programmteile.

Die Attraktivität des Fernsehens rührt zum einen her von der wirklichkeitsgetreuen Wiedergabe bewegter Bilder und Töne wie auch von der bequemen Verfügbarkeit

66 Hellmuth Benesch, Experimentelle Psychologie des Fernsehens, 95.

67 John Ellis, Visible Fictions, 128.

68 Christian Doelker, Kulturtechnik Fernsehen, 138.

69 John Ellis, Visible Fictions, 129.

derselben. Der Ton hat dabei die wichtige Funktion der Wirklichkeitsverstärkung und der Inhaltsvermittlung.

1.2.2.4. Kameraarbeit und Montage

Hat man zum Beispiel einmal einen Film des verstorbenen russischen Regisseurs Andrej Tarkowskij im Kino gesehen, begibt sich nach Hause und schaltet den Fernseher ein, so dürften einem die Schnittfolgen des Fernsehens geradezu schwindelerregend vorkommen. Tarkowskij, ein Formalextrémist der Filmkunst, schuf in seinen Filmen Einstellungen, die zwischen 5 und 10 Minuten dauerten. Die durchschnittliche Dauer einer Einstellung im amerikanischen Fernsehen beträgt 3,5 Sekunden.⁷⁰ Die Schnittweise im bundesdeutschen Fernsehen dürfte zwar nicht ganz so rasant sein, doch auch hier unterscheidet sich die Fernsehmontage drastisch von der des Kinofilms. Trotz bzw. gerade wegen der schnelleren Montage kürzerer Einstellungen ergibt sich, wie schon erwähnt, ein langsamerer Erzählstil im Fernsehen. Es werden auch Nebensächlichkeiten gefilmt, dramaturgisch 'tote Zeit' wird in der Aufnahme gelassen. Eine der fernsehtypischen Schnittfolgen ist die Gesprächsstrukturierung der Schuß-Gegenschußaufnahme. Analog zur jeweiligen Gesprächssituation wechselt die Kameraposition um 180 Grad und präsentiert, zumeist in Nahaufnahme, die Gesprächspartner und deren Meinungen.

Die Nah- oder Großaufnahme einer im Gespräch befindlichen Person ist denn auch die fernsehtypische Aufnahmegröße. Die Nahaufnahme zeigt die Menschen in genau der Entfernung, die bei einem Gespräch zumeist eingehalten wird. Die Großaufnahme, die gesprächsbegleitend die Mimik einer Person ablesen läßt, wird oft an dramatisch hervorgehobenen Stellen angewandt.

Die Kameraarbeit im Fernsehen ist neutral, das heißt ungewöhnliche Positionen und schnelle Bewegungen werden vermieden, da dies zusammen mit der hektischen Montage zu visuellem Chaos führen würde.

Zusammengefaßt läßt sich festhalten, daß das Fernsehen ästhetisch durch die Dominanz des Tons, sehr schnelle Schnittfolgen und gesprächsorientierte Kameraarbeit charakterisiert ist. Die Serie wird, da an ihr diese spezifischen Merkmale beispielhaft

⁷⁰ Vgl. Neil Postman, *Wir amüsieren uns zu Tode*, 110f.

aufzuzeigen sind, als das fernsehtypische Genre betrachtet. Neben den Spielfilmen werden Serien auch am meisten von den Zuschauern gesucht. Daher sollen nun die verschiedenen fiktionalen Fernsehformen näher untersucht werden.

1.2.3.Fiktionale Fernsehformen

Wie schon ausgeführt, ist die herkömmliche Unterscheidung von Unterhaltungssendungen und Informationssendungen im Fernsehen schwer haltbar. Beide Sendetypen erzählen Geschichten oder Ereignisse, und beide werden von den Zuschauern vornehmlich zum Zwecke der Unterhaltung angesehen. Der wesentlichste Unterschied der beiden liegt in der Herkunft ihres Quellenmaterials:

„The distinction rests on another level altogether, a level at which we simply have to trust the integrity of the program-makers. The distinction between fact and fiction depends on the source of the material that is manufactured into narrating images and sounds. If fact, it is supposed to come from the world that exists beyond the TV institution and the home of the viewer. If fiction, it is imagined and created vision of a particular person or persons.“⁴⁷¹

So erscheint es sinnvoll, die Fernsehsendungen in nichtfiktionale, das heißt auf reale Sachverhalte bezogene Unterhaltungssendungen (zum Beispiel Nachrichtensendungen oder politische Magazine), fiktionale, das heißt erfundene Unterhaltungssendungen (wie zum Beispiel Spielfilm, Serie oder Mehrteiler), spielerische Sendungen und Werbung einzuteilen.

1.2.3.1.Die verschiedenen Gattungen fiktionaler Fernsehunterhaltungssendungen

Innerhalb der fiktionalen Fernsehunterhaltungssendungen lassen sich sechs Sendungstypen unterscheiden: Serie, Sendereihe, Mehrteiler, Fernsehfilm, Fernsehspiel und Spielfilm. Sie seien kurz umrissen, da sie formal und inhaltlich eng miteinander verwandt sind, jedoch auch einige Unterschiede aufweisen, die diese sechsfache Differenzierung rechtfertigen.

Hinsichtlich des ästhetischen Ausdrucks stellen die Serie und der Spielfilm die beiden Pole dar, zwischen denen sich die fiktionalen Fernsehunterhaltungssendungen bewegen. Der vom Kino übernommene Spielfilm birgt - im Fernsehen zwar mit einigen technischen und rezeptionssituativen Einbußen - das höchste filmkünstlerische Potential in sich. Die künstlerischen Möglichkeiten wurden bereits dargestellt, auf seine fernsehspezifische Form wird noch eigens einzugehen sein. Ebenso wird die Serie, als der andere Pol, eine

eigene Darstellung erhalten. Der Orientierung und der Vergleichsmöglichkeit wegen, sei jedoch eine Kurzdefinition schon an dieser Stelle angeführt:

„Eine Serie ist also eine narrative, erzählerische Programmform, die eine offene, zukunftsorientierte Geschichte beinhaltet, in der mehrere Handlungsstränge miteinander verwoben sind. Die Protagonisten, deren Serienleben in der Organisation der Zeit dem Leben der Zuschauer angepaßt ist, sind durch Gemeinschaft miteinander verbunden.“⁷²

Der ästhetisch relativ einfachen und anspruchslosen Serie am nächsten liegt die *Sendereihe*; eine „... erzählerische Programmform, mit einzelnen Episoden aus dem Leben von durch Gemeinschaft verbundenen Personen oder Einzelpersonen. Lediglich die Personen und Grundsituationen sind von Folge zu Folge gleich. Die einzelnen Episoden existieren jedoch völlig getrennt voneinander und werden in der Regel innerhalb einer einzelnen Folge abgeschlossen. Die Organisation der Zeit ist dem Zuschauerleben nicht angepaßt.“⁷³

Zwischen Serie und Sendereihe anzusiedeln ist der *Mehrteiler*, eine „... erzählerische Programmform, mit einer abgeschlossenen Geschichte. Die Organisation der Zeit ist nicht der der Zuschauer angepaßt, und die Handlung ist nicht zukunftsorientiert. Die Protagonisten müssen nicht in der Gemeinschaft miteinander verbunden sein, es kann zum Beispiel auch das Leben einer Einzelperson geschildert werden. Die Geschichte des Mehrteilers behandelt meist einen historischen Zeitabschnitt, in dem das Leben einer Familie über Generationen hinweg, oder die Geschichte einer Firma, einer Vertreibung, einer Verfolgung u.ä. in mehreren Folgen (in der Regel vier bis zwölf) geschildert werden.“⁷⁴

Der *Fernsehfilm* ist ein vom Fernsehen oder für das Fernsehen produzierter Spielfilm, der ästhetisch nach dem für ihn vorgesehenen Programmplatz ausgerichtet ist, das heißt, je später die Sendezeit, desto anspruchsvoller der Film.

Das *Fernsehspiel* schließlich scheint definitorisch am schwierigsten einzugrenzen zu sein. Aus dem Hörfunk entstanden, in der Frühzeit des Fernsehens als Fernseh-Live-Theater aufgeführt, wurden verschiedenste Programmtypen - wie zum Beispiel der

72 Lothar Mikos, Fernsehserien. Ihre Geschichte, Erzählweisen und Themen, in: Medien und Erziehung, 1/87, 7.

73 Lothar Mikos, Fernsehserien, 7.

74 Mikos, Fernsehserien, 7.

Dokumentarfilm oder der Mehrteiler - allein aus produktionstechnischen Gründen als Fernsehspiel bezeichnet, so daß man sich definitorisch mit phänotypischen Maximallösungen von einer Seite Länge⁷⁵ oder Minimallösungen, wie „... jede Spielform im Fernsehen“⁷⁶ zu helfen versuchte.

Strukturell am nächsten liegt das Fernsehspiel dem Spielfilm, da es oft auch eine in sich abgeschlossene Geschichte bietet. Es ist jedoch stärker sprachorientiert als der Spielfilm und gilt als inhaltlich anspruchsvoller als die Serie, da es oft als Programmform für Literaturadaptationen oder, in den 70er Jahren der Bundesrepublik, als Programmtyp mit emanzipatorischem Anspruch verwendet wurde.

1.2.3.2. Die Fernsehserie

Mit der Fernsehserie scheint das Medium zu sich selbst gekommen zu sein. Die Fernsehserie hat über alle Länder und Kulturen hinweg ihren festen Platz im Hauptabendprogramm des Fernsehens. Sei es als 'Soap Opera' in Großbritannien oder den USA, oder als 'Telenovela' in Spanien, Mexiko oder Brasilien, überall richtet ein Großteil der Zuschauer seinen Alltagsrhythmus nach den Fernsehgeschichten der Ewings, Isauras oder Beimers aus.

Zum Teil werden die Fernsehserien täglich gesendet und gar als Mittel zur Erwachsenenbildung eingesetzt:

„The proposition that the soap opera can be instructive is so widely accepted that in Mexico such television serials have been designed to foster adult education and literacy, birth control, good parenthood, sex education, and women's rights, with some apparent success.“⁷⁷

Zumeist werden Fernsehserien wöchentlich gezeigt, wobei ein wesentliches Merkmal dabei die Zeitgleichheit von fiktionalem Geschehen und Zuschauerrealität ist. So läuft zum

⁷⁷ George Comstock, A Social Scientist's View of Daytime Serial Drama, in: Cassata and Skill, Life on Daytime Television - Tuning-In American Serial Drama, Morwood, New Jersey, 1983, 26.

Beispiel die englische Serie 'Coronation Street' - Vorbild der deutschen 'Lindenstraße'- seit 1960 mit weit über 1000 Folgen und großem Erfolg. Der Westdeutsche Rundfunk und der Produzent der bislang einzig klassischen deutschen Fernsehserie 'Die Lindenstraße', Hans W. Geißendörfer, planen Ähnliches:

„Ich habe Stoff für tausend Folgen. Sie kann noch 25 Jahre weiterlaufen.“⁷⁸

Und tatsächlich kam es schon vor, daß ein Schauspieler aus der englischen Serie 'Coronation Street' erst aufgrund seines natürlichen Todes aus der Serie ausschied. In dieser unvergleichlichen zeitlichen Nähe zum Leben der Zuschauer ist die 'Lindenstraße' noch nicht so weit fortgeschritten, doch Hans W. Geißendörfer beabsichtigt mit seiner deutschen Serie eine ähnliche Alltagsbegleitung:

„Sehen Sie, Christian Kahrmann, der den Benny Beimer spielt, war 14 als die Serie anfang. Jetzt ist er 18. Er wird Abitur machen, zur Uni gehen, vielleicht heiraten. Der Zuschauer kann all das verfolgen. Warum sollen wir den Alltag nicht etwas verherrlichen? Wir leben ihn doch. Schließlich ist Alltag das, was lebendig ist. Und das interessiert die Leute.“⁷⁹

Mit dieser co-präsentischen Nähe des Fernsehens zum Zuschaueralltag, der Regelmäßigkeit des Programmflusses sowie den davon abhängigen Herstellungsmechanismen scheint das Fernsehen mit der Serie zu sich selbst gekommen zu sein:

„Serien erscheinen als fast ideale Unterhaltungsform des Fernsehens, weil sie auf der einen Seite die Bedürfnisse des Publikums nach Unterhaltung erfüllen können und andererseits dem Medium Fernsehen und seinen Produktions- und Distributionsbedingungen angemessen sind. Serien bieten den Programmachern die Möglichkeit, mit relativ - gemessen am Ertrag - geringem Aufwand hinsichtlich Organisation und Kosten einen großen Teil der Sendezeit zu füllen.“⁸⁰

Aber nicht nur die formalen Voraussetzungen und Produktionsbedingungen der Fernsehserie sind verantwortlich für den Erfolg der Fernsehserie, sondern vor allem die besondere Verbindung von Serienform mit deren Inhalten, die überwiegend moralisch strukturiert sind. Alltägliche, aber besonders gravierende oder existentielle Probleme sind Hauptgegenstand der Serien, die an zeitgenössisch-mythologischen Plätzen wie Straßen,

78 Hans W. Geißendörfer, zitiert in einem Zeitungsartikel von Frank-Dieter Freiling, 'Mit der 'Lindenstraße' ins Jahr 2000 aufbrechen?' - Nach der einhundertfünfzigsten Folge sieht Hans W. Geißendörfer optimistisch in die Zukunft, in: Stuttgarter Zeitung, vom 9.9.1988.

79 Hans W. Geißendörfer, 'Mit der 'Lindenstraße' ins Jahr 2000 aufbrechen', in: Stuttgarter Zeitung, 9.9.1988.

80 Lothar Mikos, Fernsehserien, 13.

Krankenhäusern oder einer Farm spielen. Knotenpunkte des Lebens - Geburt, Heirat, Tod - aber auch und gerade spezifisch ethische Konflikte wie Sterbehilfe, Suizid oder Ehebruch sind Handlungsstränge, die die Serien inhaltlich miteinander verbinden.

Die Familie ist Kern und somit wichtigste Beziehungsstruktur innerhalb der sich die verschiedenen Ereignisse abspielen:

„In most soap operas the conflicts forming the foundation of the dramatic development of the narrative always have to do with difficult family situations: it is the conflictual relations between family members - husband/wife, parents/children, brothers/sisters - which again and again give rise to tensions, crisis and emotional outbursts.“⁶¹

Nach Ien Ang resultiert der Stoff, aus dem die Serien sind, vor allem aus der idealisierten Sicht der Familie als Wiege allen Glücks und der kontrastiven Darstellung von Familienproblemen. Auch John Ellis konstatiert eine Familienzentriertheit in britischen Fernsehsendungen wie auch bei den Fernsehzuschauern, obwohl dies der gesellschaftlichen Realität in Großbritannien nicht entspricht:

„The prevalence of this conception of the family is all the more remarkable since only a minority of the population of Britain currently live like this. Only a third of households currently consist of man, women and dependent children, according to government statistics... In all, the supposedly classic nuclear family unit, of working father, housewife mother and dependent school-aged children, accounts less than five percent of the population. Yet social policies of all kinds assume this to be the norm, and so does broadcast TV.“⁶²

Wenn man bedenkt, daß also Fernsehmacher das Fernsehen zum Großteil als Familienmedium verstehen, und dessen Adressaten sich oft als zusehende Familien formieren, die wiederum mit großer Vorliebe Familienserien ansehen, so ist dies für die Ethik eine nicht unbedingt erwartete, aber sehr wichtige Einsicht in die normative Struktur und normierende Funktion des Fernsehens. Hierin zeigt sich die Fernsehserie als das paradigmatische Exempel. Anhand einiger Wesensmerkmale der Fernsehserie sei deshalb das normative Potential des Fernsehens veranschaulicht.

In einer Serie werden zumeist mehrere Erzählstränge dargeboten. Lose miteinander verknüpft, stellen sie meist verschiedene Probleme dar, die manchmal innerhalb einer Sendung gelöst werden, sich zumeist jedoch über mehrere Folgen hinziehen. Dies läßt

81 Ien Ang, *Watching Dallas - Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, London, New York, 1982, 68.

82 John Ellis, *Visible Fictions*, 114f.

sowohl eine thematische Vielfalt als auch eine für die audiovisuelle Darstellung ungewöhnliche Länge und Tiefe der Behandlung von Konflikten zu. Im Gegensatz zur komprimierten, symbolisch verdichteten Präsentation eines Konflikts im Spielfilm grenzt die Serie an die Realität, wenn sich Konflikte bis zu mehreren Monaten hinziehen. Horace Newcomb weist in diesem Zusammenhang auf die Parallelität von ethischen Fragen im Zuschaueralltag und Serienerzählstruktur sowie die Möglichkeit des ethischen Probehandelns bei der Serienrezeption hin:

„The true power of the form lies here, and there is a clear moral, ethical or political implication in it. If things can change, then actions make a difference. Choices count. The rampant villain can be checked. A child be saved. The importance of human life and the quality of that life can be affirmed in the face of urban decay, political rot and economic constraint. Real values, represented in fictions that give us the space to examine them, are at stake here.“⁸³

Allein die offene, zukunftsorientierte Erzählform der Serie ist ein implizit biophiler Dauerkommentar zur menschlichen Existenz. Die endlose Aneinanderreihung von Konfliktfällen stellt eine ethisch motivierte Form der Kontingenzbewältigungspraxis dar.

Ein weiteres wichtiges Strukturmerkmal der Fernsehserie ist die Charakterzeichnung und die Konstellation der Charaktere. Der Vorwurf der Klischeehaftigkeit, der den Serien häufig gemacht wird, beruht auf der überzeichneten Typisierung von bestimmten Charaktereigenschaften. Aber auch die Typisierung hat ethische Funktion. So dient zum Beispiel der klassische Bösewicht als Ausnahme, die die bestehenden Regeln einer Gemeinschaft bestätigt:

„Not only is he not an outsider, set apart from an otherwise harmonious community, but he also belongs to the community. Moreover, he is the one who brings the community to life and sees to it that things happen. The evil is therefore woven into the order of the community itself, so that the community by definition is conflictual because it bears the core of the conflict within itself: harmony only exists as unattainable utopia.“⁸⁴

Die verschiedenen Charakterkonstellationen bilden die Gemeinschaft und deren Regeln, die Gegenstand der Fernsehserienerzählung sind:

„In fact the unity of the soap opera is not created by all the individual characters together, but by the community in which they live ...Not a single one of the characters escapes the 'rules' of that community; in this sense the soap-community is an enclosed community, like a village, a street, a hospital.“⁸⁵

83 Horace Newcomb, A Humanist's View of Daytime Serial Drama, in: Cassata and Skill, Life on Daytime Television - Tuning-In American Serial Drama, Morwood, New Jersey, 34.

84 Ien Ang, Watching Dallas, 77.

85 Ien Ang, Watching Dallas, 58

Innerhalb der Charakterkonstellationen, die die Normen und Werte der Gemeinschaft dramatisiert verkörpern, ist der Dialog das zentrale narrative Instrument:

„Das wesentliche Stilmittel der Serie sind die Dialoge. In ihnen wird in der Regel nicht über die Stellung der Charaktere in der (Serien-) Welt philosophiert, sondern jeder Sprecher gibt seine subjektive innere Welt, seine Wünsche, seine Bedürfnisse, seine Ängste usw. wieder. Die Dialoge bringen damit immer zum Ausdruck, wie die sich gerade unterhaltenden Personen einen Konflikt durchleben oder Probleme verarbeiten.“⁸⁶

Lothar Mikos stellt dabei einen wesentlichen Unterschied zwischen amerikanischen und deutschen Fernsehserien fest:

„Während die Dialoge in 'Dallas' oder 'Denver-Clan' im oben beschriebenen Sinne konstruiert sind, die Protagonisten gewissermaßen ihre 'Psychologie auf der Zunge tragen', wie es Thomas Radevagen einmal formulierte, tragen die Heldinnen und Helden deutscher Serien wie der 'Lindenstraße' oder der 'Schwarzwaldklinik' eher ihre geistigen und moralischen Werte, ihre Bildung und ihre Ideologie auf der Zunge.“⁸⁷

Integraler Bestandteil der Seriendialoge ist der Klatsch. Der Klatsch hat sowohl innerhalb der Serie als auch außerhalb, d.h. im Zuschauerleben, mehrere Funktionen. Innerhalb der Serie vermittelt er den Eindruck von Aktualität und verknüpft die verschiedenen Handlungsstränge miteinander. Vor allem aber dient er als handlungsbegleitender Kommentar:

„This running commentary reveals the different positions which are taken up by the characters who comment on what is going on.“⁸⁸

Als Nebeneffekt der para-sozialen Interaktion bei der Fernsehserienrezeption fungiert der Klatsch auch außerhalb der Serie als ethischer Disput, wenn während und nach der Sendung über die moralischen und unmoralischen Verhaltensweisen der Protagonisten gesprochen wird.

Häufiger Anlaß des Serienklatsches ist der sogenannte 'Cliffhanger', das Markenzeichen der Serie. Am vermeintlich spannendsten Punkt der Serie - zum Beispiel beim an der *Klippe* über dem Abgrund *hängenden* Held - wird die Handlung abgebrochen, um die Zuschauer schon an die nächste Folge zu binden. In Amerika führte der 'Cliffhanger' - Mordanschlag auf das faszinierende Ekel J.R. Ewing - zu landesweitem Rätselraten. Bis in die Presse hinein wurde über Motive, Täter und Fortgang der Serie Dallas spekuliert

86 Lothar Mikos, Fernsehserien, 9.

87 Lothar Mikos, Fernsehserien, 9.

88 Christine Geraghty, The Continuous Serial - A Definition, in: 'Coronation Street', London, 1981, 24.

('Who shot J.R.?'). Aber auch ethische Konfliktsituationen werden als 'Cliffhanger' verwendet, so wird zum Beispiel der Seitensprung eines Familienvaters und Ehemanns, oder die Frage, ob ein Vater seiner todkranken Tochter Sterbehilfe leistet, zwischen den Serienteilen von den Zuschauern diskutiert. Ien Ang spricht im Zusammenhang mit dieser spezifischen Zuschauerbeteiligung von einem 'emotionalen Realismus' der Fernsehserien. Damit meint sie gerade nicht die exotischen Plätze, harmonisierten Landschaften, exklusiven Reichtümer oder Berufe in den Serien, sondern die darin gezeigten Konflikte, die die Zuschauer in einer Art 'Gefühlsverstehen' als realistisch anerkennen. Laut Befragungen wußten Dallas-Zuschauer sehr wohl zwischen den lebensfernen Anteilen und den Anteilen, die sie persönlich nachvollziehen konnten, zu unterscheiden. Das Vergnügen beim Sehen dieser Serien lag demnach gerade in der Verbindung des oberflächlich-glamourösen Aspekts mit den allgemeinen Lebenserfahrungen:

„In naming the 'true to life' elements of Dallas the concrete living circumstances in which the characters are depicted (and their wealth in particular springs to mind here) are, it is true, striking, but not of significance as regards content; the concrete situation and complications are rather regarded as symbolic representations of more general living experiences: rows, intrigues, problems, happiness and misery. And it is precisely in this sense that the letter-writers find Dallas 'realistic'. In other words, at a connotative level they ascribe mainly emotional meanings to Dallas. In this sense the realism of Dallas can be called an 'emotional realism'.⁸⁹

Diese Ausführungen Angs sind zwar auf die amerikanische Fernsehserie und amerikanische Zuschauer bezogen, doch sie lassen sich mit kleinen Modifikationen durchaus auf deutsche Verhältnisse übertragen. Insofern sind die Schlüsse, die Ang aus ihren Erkenntnissen über Strukturmerkmale und Sehweisen von Fernsehserien zieht, auch für diese Arbeit von Belang. Ausgehend von der Konfliktstruktur der Fernsehserien spricht sie von der 'melodramatischen Imagination' der Serienzuschauer. Die Zuschauer wußten um den tragischen Aspekt allen Daseins, aber nicht in einer hochtrabenden Form des Weltschmerzes, sondern in einer erfahrenen, mehr bodenständigeren Form, die sie durch die Serienrezeption als 'melodramatische Imagination' der Sinnlosigkeit des Lebens entgegenstellten:

„The melodramatic imagination is therefore the expression of a refusal, or inability to accept insignificant everyday life as banal and meaningless, and is born of a vague inarticulate dissatisfaction with existence here and now.⁹⁰

89 Ien Ang, Watching Dallas, 45.

90 Ien Ang, Watching Dallas, 79.

Nach Angs Meinung ist die Serienrezeption als 'melodramatische Imagination' genau die zeitgemäße Antwort auf Sinn- und Wertfragen, deren Vermittlung durch integrierende Institutionen heute nicht mehr geleistet würden:

„Peter Brooks connects the melodramatic imagination to the fragmented character of modern society, in which no single system of values is capable any longer of functioning as the binding element for the great variety of events and impressions... In a life in which every immanent meaning is constantly questioned and in which traditions no longer have a firm hold, a need exists for reassurance that life can in fact have meaning and therefore life is worth the trouble, in spite of all the appearances to the contrary.“⁹¹

In Verbindung mit den individuellen Lebensgeschichten der Zuschauer bezeichnet Ang die Rezeption von Fernsehserien als Anker für Sinn- und Lebenszusammenhänge und beschreibt ihre Funktion nicht als Kompensation, sondern als 'Dimension', als festen Bestandteil im Lebensalltag der Zuschauer.

1.2.3.3. Der Spielfilm im Fernsehen

Nicht umsonst wird das Fernsehen auch als 'Pantoffelkino' bezeichnet. Dieser Ausdruck weist auf die Bequemlichkeit, aber auch gewisse anspruchslosigkeit bei der Rezeption von Spielfilmen im Fernsehen hin. Zugunsten einer heimeligen Gemütlichkeit wird das entsinnlichte Sehen von Kinofilmen in Kauf genommen. Durch den kleinen Bildschirm und die andersartigen Lichtverhältnisse verliert der Kinospielefilm, der im Fernsehen gezeigt wird, an Farbqualität und Helligkeitswerten. Die Übertragung des Kinofilmformats auf Bildschirmverhältnisse verschafft zusätzliche Einbußen, wie zum Beispiel die schwarzen Balken am oberen und unteren Rand des Bildschirms bei Filmen, die im Breitbandverfahren aufgenommen wurden. Filme, die im Cinemascopeverfahren gemacht wurden, verflachen im Fernsehen, ihre Tiefenwirkung geht verloren. Alle filmkünstlerischen Stilmittel - wie Kameraarbeit, Montage, oder Tonkomposition - werden in ihrer Wirkung durch die Größe und die Qualität des Fernsehbildes reduziert.

Dennoch gehört der Spielfilm zu den am meisten gesehenen Fernsehsendungen. Die Fernsehzuschauer scheinen die ästhetischen Einbußen in Kauf zu nehmen, zumal sie dadurch kompensiert werden, daß die vertraute Umgebung nicht verlassen werden muß, man sich zu Hause 'gehenlassen' kann und man keinen langen Nachhauseweg hat, wenn der Film zu Ende ist. Vor allem geht aber den Zuschauern der wichtigste Aspekt des Spielfilms, seine narrative Struktur, auch im Fernsehen nicht verloren.

91 Ien Ang, Watching Dallas, 80.

Schließlich sei noch erwähnt, daß eine neue Fernsehtechnik bereits entwickelt, aber noch nicht auf dem Markt ist, die die technische Qualität des Fernsehmediums revolutioniert. Das sogenannte 'High Definition Television', abgekürzt HDTV-System genannt, ist von einer Bildschärfe, Farb- und Tonqualität, die der des 16mm Films entspricht. Mit flachen, an die Wand zu hängenden Fernsehgeräten scheint das Ende der ästhetischen Einbußen beim Fernsehen absehbar, das heimische Kinoerlebnis möglich zu werden. Bedenkt man den angesprochenen Totalitätseindruck des Kinofilms, das damit verbundene experimentelle Potential des Films, und setzt dies in Verbindung mit dem alltagsbegleitenden Charakter des Fernsehens, so scheint das ethische Potential des Fernsehens durch die ästhetische Verbesserung in Zukunft noch weiter an Bedeutung gewinnen zu können.

1.3.Zusammenfassung des Kapitels

Dem Fernsehen wird häufig ein moralisch verderblicher Charakter zugeschrieben. Linksintellektuelle Kritiker beklagen den konservativ-normstabilisierenden Charakter des Fernsehens, rechtskonservative Moralisten verdammen seine libertinstisch-zersetzende Kraft. Wohl in Unkenntnis der fernsehspezifischen Strukturen generalisieren die Vertreter beider Richtungen ihre jeweiligen Interpretationen und bewerten das Fernsehen dementsprechend. Dies wird dem Fernsehen jedoch weder ästhetisch noch ethisch gerecht. Allein durch die Sehgewohnheiten der Zuschauer und die verschiedenen Formen birgt das Fernsehen ethisches Potential in sich, das zunächst einmal ohne Bewertung dingfest zu machen ist.

Wie gezeigt wurde, ist das Fernsehen ein Alltagsmedium, dessen Regelmäßigkeit und Vertrautheit eine Art komplizierter Begleitung schafft. Durch diesen- co-präsentischen Charakter des Fernsehens erhalten die Zuschauer die Möglichkeit, ihre Lebensweisen gegenzulesen, bestätigen zu lassen oder zu kontrastieren. Am liebsten - und zwar in aller Welt - tun sie dies durch Geschichten. Die strukturellen Parallelen zwischen Ästhetik und Ethik werden noch eigens aufgeführt, doch sei bereits an dieser Stelle auf die ethische Kraft des Fiktionalen kurz hingewiesen. Die Eigenständigkeit und Dichte fiktionaler Wirklichkeit hat häufig Allgemeingültiges oder die 'Wahrheit' zum Thema. 'Tua res agitur' heißt es im klassischen Theater, in der Literatur, im Film und auch und gerade im Fernsehen. Die naturgetreue Wiedergabe der Geschichten und ihrer Moral durch Worte

und bewegte Bilder schafft eine Sinnlichkeit, die in sehr eigener Weise kommunikativ ist. 'Nichts ist in der Seele, was nicht zuvor in den Sinnen gewesen ist', soll Locke gesagt haben.

Die fernsehwirkungspsychologischen Erkenntnisse Hertha Sturms haben die Emotionalität des Fernsehens als dessen Hauptmerkmal freigelegt. Die dialogzentrierte narrative Struktur, die gesprächsorientierte Kameraarbeit und die verdichtete audiovisuelle Inhaltsvermittlung des Fernsehens tragen zu einer offenen und gelösten Rezeptionsbereitschaft der zusehenden Menschen bei. Die persönliche Ansprache und die Personalisierung von abstrakten Zusammenhängen tragen die Voraussetzungen für eine Beschäftigung mit ethischen Themen in sich, bei der Herz und Verstand zusammen kommen können. Nicht der rationale Diskurs ist das Feld der fernsehvermittelten Ethik, sondern der sinnliche, der sich in der Darstellung lebensnaher Beispiele und audiovisueller Kommunikation konstituiert. Die para-soziale Interaktion ist dabei Basis für sinnhafte Scheinhandlungen, die ethische Reflexionsmöglichkeiten in sich tragen.

Dabei gibt es, wie auch bei den verschiedenen fiktionalen Fernsehformen, verschiedene ästhetische und ethische Präsentationsniveaus. So bietet der Spielfilm durch seinen künstlerischen Charakter Reflexionsmöglichkeiten, die zum Beispiel künstlerisch-assoziativ oder meditativ-religiös sein können. Ethische Inhalte werden dabei modellhaft behandelt und lassen dem Zuschauer interpretative Freiräume. Ist die Filmästhetik und ihre Rezeption auf diesem Niveau aus ethischer Perspektive als ereignishaft-künstlerisch zu bezeichnen, so ist im Vergleich dazu die Ästhetik der Fernsehserie eher als kontinuierlich-konventionell zu beschreiben. Dabei ist die Kontinuität der Serie, ihre immanent biophile Zukunftsorientiertheit und ihre Dauerpräsentation von einzelnen ethischen, Konfliktfällen als tägliches ethisches Orientierungspotential nicht zu unterschätzen. Ereignishaftigkeit und Kontinuität, beide Faktoren sind für die Bildung und Aufrechterhaltung von ethischer Kompetenz unerlässlich.

Ohne das Fernsehen überbewerten zu wollen, darf man fragen, welche Institutionen unserer Gesellschaft strukturell ein solches ethisches Potential bieten. Nicht umsonst wird dem Fernsehen neben familialen und institutionellen Instanzen eine wichtige Rolle als sogenannte 'tertiäre Sozialisationsinstanz'⁹² in unserer Gesellschaft zugeschrieben. Damit

92 Vgl. Thomas A. Bauer, Medienpädagogik, Band 3, 35f. und 79f.

wird der Blick natürlicherweise auf die Ethik selbst gelenkt. Im nächsten Kapitel wird deshalb nach dem Interesse, das die theologische Ethik am Fernsehen haben könnte oder müßte, gefragt.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Rechteinhabers unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Speicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.