

## 5.5 Literatur und Film

Von der Fixierung optischer Standbilder in der Fotografie (Louis Daguerre) über die Serienfotografie von Bewegungsabläufen (Eadweard Muybridge) bis zum Speichern von Bildsequenzen dauerte es gut 50 Jahre: Als die fotografische Glasplatte durch das durchlaufende Zelluloidband ersetzt wurde und entsprechende Transportmaschinen erfunden waren, konnten 1895 die Gebrüder Lumière in Paris die erste viel beachtete Kinovorführung präsentieren. Das neue Medium breitete sich rasch aus: Insbesondere in Berlin galt es über die sozialen Schichten hinweg als allgemeines Vergnügen, ins Kino zu gehen. Die Wahrnehmungsgeschichte des 19. Jahrhunderts spielte dabei eine wichtige Rolle: die Entwicklung der Verkehrstechnik von der Postkutsche zur Eisenbahn und zum Automobil, die dem Reisenden schnelle Bilder ohne eigene Körperbewegungen lieferten, ferner die Lebensbeschleunigung der Großstadt und ihre künstliche Wohnungs- und Straßenbeleuchtung sowie kunstgeschichtlich das Panorama (vgl. Paech 1997, 56 und 64 ff.).

### Wechselwirkungen

Anders als bei der Fotografie ließen sich Autor/innen nach 1900 rasch von den filmischen Abläufen inspirieren, so z.B. Else Lasker-Schüler, Gottfried Benn, Alfred Döblin oder Franz Kafka. Kafka dokumentiert die Bedeutung des Films für die Wahrnehmung, auch mit Implikationen für die Literatur: »Die Raschheit der Bewegungen und der schnelle Wechsel der Bilder zwingen den Menschen zu einem ständigen Überschauen. Der Blick bemächtigt sich nicht der Bilder, sondern diese bemächtigen sich des Blickes. Sie überschwemmen das Bewusstsein. Das Kino bedeutet eine Uniformierung des Auges, das bis jetzt unbekleidet war« (Kafka 1961, 105).

Auch wenn Letzteres strittig ist – bereits das Fernrohr, das Mikroskop oder das Panorama sind Mechanisierungen des Auges –, sind sich die Autoren einig: Der Film, der selbst eine lange Vorgeschichte in den erzählerischen Blicklenkungen des 19. Jahrhunderts hat (vgl. Paech 1997, 45–63), kann nicht nur Sehgewohnheiten, sondern auch Schreibweisen ändern. Die Autoren nahmen zwei gegensätzliche Positionen ein, die bis heute diskutiert werden. Gottfried Benn stellte in seinen *Gehirne*-Novellen (1915) das Kino als rauschähnliches Erlebnis dar mit **Nähe zum Unbewussten und zu Traumvorgängen**. Das Gleiten der Bilder im Kino inspirierte die Autoren zu einem Fluss der erzählten Bilder, der als Assoziationstechnik Schule machte und den schon vor 1900 gelegentlich angewandten Bewusstseinsstrom zum geläufigen Stilmittel werden ließ.

Alfred Döblin nutzte den **Film als Dokumentationsmedium** und verfolgte damit ein aufklärerisch-emanzipatorisches Interesse. Anders als Benn leitet er aus dem Kino das Postulat der Sachlichkeit ab – ein »steinerner Stil« soll es sein, der das Schreiben als Collage von Stimmen, Perspektiven und Eindrücken prägt, wobei schleppende Handlungsverläufe ebenso wenig gefragt sind wie psychologische Innenschau. Döblins Werk ahmt über den Film das Tempo des modernen Lebens nach, so z.B. in der *Ermordung einer Butterblume* (1912) bis hin zu *Berlin Ale-*

*xanderplatz* (1929). Die Erzählhaltung wird polyperspektivisch aufgesplittet zwischen Franz Biberkopf, Stimmen aus seiner Umgebung und anderen anonymen, wie mit dem Kameraauge aufgenommenen Textpassagen. Dieses neutrale und personale Erzählen ist nach Döblin in der Lage, sozialkritisch den Fall des Individuums in der modernen Welt abzubilden.

Entsprechend hat auch Walter Benjamin im Film eine Chance gesehen, das Kunsttempo dem Lebenstempo anzupassen; im forcierten Nervenreiz sei der Film Teil eines »Optisch-Unbewussten« (GS I, 500), das die neuen Medien gesellschaftsweit konstituieren. Diese neue Wahrnehmung mache die Fotografie, vor allem die Filmkamera sichtbar mit ihrem »Stürzen und Steigen, ihrem Unterbrechen und Isolieren, ihrem Dehnen und Rafften des Ablaufs, ihrem Vergrößern und Verkleinern« (ebd.). Der Film leistet nicht nur Schockabwehr der Großstadtreize, sondern kann auf der Kunstebene das Erleben intensivieren. Gerade das Kino entfesselt ein neues Zeitgefühl und eine Steigerung des Bewusstseins: »Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so dass wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen« (GS I, 499 f.). Benjamin, der den Autoren generell den Film als »lebensspendende Nüance« empfahl (GS IV, 102), erkannte in der Verunsicherung des Auges vor allem eine Möglichkeit, die Wahrnehmung zu schulen, um sich gegenüber technischen Neuerungen überhaupt emanzipiert zu verhalten und diese in das politisch-demokratische Leben einzugliedern.

Als sich die Interessen des Films vom Expressionistisch-Ausdruckshaften und dem Phantastisch-Utopischen (Fritz Lang: *Metropolis*, 1927) zur sachlichen Reflexion der Wahrnehmungsstruktur in der Großstadt wandte, rückten die Verfahren stärker in den Vordergrund: Der Konstruktionsprozess wird wichtiger als der Handlungsgang. Nun entdeckt der Film die Technik der schnellen *cuts* und versucht, das Tempo der literarischen Perspektivwechsel zu übertreffen, z.B. in Walter Ruttmanns Film *Berlin – Sinfonie einer Großstadt* (1927). Dort wird mit durchschnittlichen 3,7 Sekunden und minimalen 0,2 Sekunden Einstellungslänge ganz bewusst das Auge physiologisch überfordert. Spätestens hier wird auch deutlich, dass der Film nicht kontinuierliche Wiedergabe von Wirklichkeit ist, sondern dass er sie in 16 bzw. später 24 Bilder pro Sekunde zerteilt, sie dann neu zusammensetzt und so fiktive Wirklichkeiten konstruiert. Der Film nimmt also nicht eigentlich fortlaufende Ereignisse auf, sondern setzt die Präpariertechnik der Fotografie fort und konstruiert aus den vielen Einzelbildern heraus Abläufe. Darin liegen grundsätzlich seine Gestaltungsmittel der Wirklichkeit, die formal noch in der gegenwärtigen Splitterästhetik der Videoclips mit ihren fragmentierten Erzählabläufen zum Einsatz kommen. Diese Konstruktion kann ein Film bewusst machen und die Schnitte präsentieren – oder er kann ein Illusionskino pflegen, das gerade die Spuren der Konstruktion löscht und kontinuierliches Erzählen vorspiegelt.

## Literaturverfilmung

Nach den ersten Anfängen mit kleinen Dokumentarstückchen orientierten sich die Filmautoren stärker zur **Fiktionalisierung** – bereits 1896 verfilmte Louis Lumière eine kurze Szene aus Goethes *Faust* und 1907 wurden fünf Szenen aus Schillers *Räubern* eingespielt. Wichtiger Ideengeber wurde Georges Méliès (*Voyage à travers l'impossible*, 1904) mit seinen experimentellen Kompositionen, die bald zur Kurzerzählung mit melodramatischem Muster tendierten (vgl. Paech 1997, 25). Obwohl Méliès eine Fülle eigener Inhalte entdeckte, griffen die Filmemacher immer wieder auf Formen und Themen der Literatur als etabliertem Medium zurück, womöglich auch, um dadurch institutionellen Rang zu gewinnen (vgl. ebd., 63). Auch von Seiten der Autoren gab es Bemühungen, Angebote an den Film zu machen und ihre Texte auf die neuen optischen Erfahrungen hin zu verfassen: 1913 versammelte Kurt Pinthus Beiträge in seinem *Kinobuch*, die, auch wenn sie vom Kino nicht genutzt wurden, das Bemühen um Zusammenarbeit zeigen. Mit Robert Wienes *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1919/20) hatte der **Expressionismus im Film** wohl größere Folgen als in der Literatur, und insgesamt hat der Weimarer Film zum guten Teil literarische Vorbilder: Fritz Langs *Die Nibelungen* (1923/24) oder Friedrich Murnaus *Faust* (1926) sind dafür wichtige Zeugnisse, früh verfilmt wurden auch Thomas Manns *Buddenbrooks* (1923).

Zwar gibt es seit den 1920er Jahren auch eine gegenläufige Position des ›reinen Films‹, den Avantgardisten wie Sergej Eisenstein oder später Jean-Luc Godard von literarischen Einflüssen freihalten wollten, um filmgenuine Ausdrucksmittel zu erarbeiten (vgl. Paech 1997, 151–179). Es ist aber vor allem die Gattung des literarischen Films bzw. der **Literaturverfilmung**, die sich bei einem breiten Publikum etabliert. Das Hybridmedium des Tonfilms, der Ende der 1920er Jahre eine optische mit einer akustischen Wiedergabespur kombinierte, erweiterte die Darstellungsmöglichkeiten. Die literarische Sprache brauchte nicht mehr mit umständlich lesbaren Untertiteln gezeigt zu werden, sondern wurde unmittelbar in Dialogen oder Erzählerstimmen zu Gehör gebracht – aus dem Buchstabenraum der Texte macht der Tonfilm gesteigerte Realitätseffekte.

Dies hat sich die lange Tradition des literarischen Films mit unterschiedlichen Funktionen bis heute zu Nutze gemacht. Von 1945 bis 1965 etwa ist der Hang zum Unterhaltungsfilm deutlicher ausgeprägt mit Boulevardstücken, Komödien oder unterhaltsamer Prosa, danach werden mehr Klassiker (auch moderne) der Weltliteratur ins Filmmedium übertragen (vgl. Albersmeier/Roloff 1989, 34). Mit dem Massenmedium Fernsehen verbinden Filmemacher den Anspruch gehobener Unterhaltung sowie einen Bildungsgedanken, der darin besteht, einen offenen oder versteckten Kanon zu transportieren und dabei eine Handlung oder ein psychologisches Profil zu visualisieren (Thomas Manns *Tod in Venedig* von L. Visconti 1971; der *Zauberberg* 1968 als Fernsehspiel, 1982 als Kinofassung von H. Geißendörfer).

Insgesamt ist dieses mise-en-scène literarischer Stoffe, die Wiedergabe von Handlung, Figuren- oder Problemcharakteristik einer literarischen Vorlage nach wie vor eine beliebte Kunstform, an die sich nicht zuletzt auch unternehmerische Interessen (Profilierung des Produzenten, des Regisseurs und der Schauspieler)

knüpfen. Dazu passt der gegenwärtige Trend, zu marktgängigen Kinofilmen Bücher nachzuliefern oder weiterhin Bücher zu verfilmen (Thomas Brussigs *Sonnenallee* in der Fassung von Leander Haußmann, 1999; Benjamin von Stuckrad-Barres *Soloalbum*, 2003).

Die Forderung nach Werktreue der filmischen Adaptation gegenüber dem literarischen Text aus der Gründerzeit des Films ist spätestens in den 1960er Jahren der Einsicht gewichen, dass die Verfilmung **eigene ästhetische Qualitäten** erarbeiten soll. In diesem Verständnis läuft der Film nicht der Vorlage hinterher, sondern hat er ein eigenes ästhetisches Recht mit einer ungebundenen Form. Diese Autonomie hat das Oberhausener Manifest eines ›neuen Films‹ (1962) betont, damit die Anbindung an das internationale Niveau gesucht und den **Autorenfilm** im neuen Sinne ermöglicht: Der Film soll, auch wenn er sich auf Literatur bezieht, seine eigenen Gesetze entdecken. Er muss dann nicht mehr unterhalten, sondern soll in gleichberechtigter Kooperation mit dem Text stehen – so z.B. der Anspruch der Produktionen von Peter Handke und Wim Wenders (z.B. *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, 1971; *Himmel über Berlin*, 1987) oder der Arbeiten Alexander Kluges, der seine Montageprosa über Einzelschicksale und ihre kollektiven Lebensprogramme teilweise auch zu Dokumentarfilmen umgearbeitet hat (*Die Patriotin*, 1979).

Auch Herbert Achternbusch gehört zu denen, die mit Selbstverfilmungen von Literatur hervorgetreten sind (*Der Atlantikschwimmer*, 1975; *Niemandsland*, 1990/91). Insgesamt begünstigt der Autorenfilm die kritischen Themen der Literatur, was Rainer W. Fassbinders *Berlin Alexanderplatz* (1980) als TV-Serie und Kinofilm ebenso zeigt wie die Schlöndorff-Verfilmungen von Heinrich Bölls *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1975), Günter Grass' *Blechtrommel* (1979) oder Max Frischs *Homo faber* (1991). Die stärkste formal-ästhetische Literaturadaption ist wohl der Experimentalfilm *Ulysses* von Werner Nekes (1982), der nach dem Vorbild des *Ulysses* von James Joyce (1922) eine polyperpektivische Leinwandwelt aus vielen fließenden Bildassoziationen, aber auch konstruierten Splintern von aufgelösten Alltagshandlungen montiert, dabei das Sehen selbst ins Stocken kommen lässt und den Film als Wirklichkeitskonstruktion thematisiert.

Neben der Analyse der Literaturverfilmungen (auch in Zusammenarbeit mit der Filmwissenschaft) werden **Konstruktionsparallelen zwischen filmischer und literarischer Erzählung** für die Literaturwissenschaft in den kommenden Jahren ein wichtiges Themenfeld bleiben (vgl. etwa Paech 1997; Hickethier 2001):

- **Zeitgestaltung:** Rückblende (flash-back), Vorausschau, Parallel- und Überkreuzmontage von Sequenzen und Techniken der Zeitbehandlung wie Zeitlupe, Zeitraffer oder Stoptricks; Dehnung (slow-motion) und Raffung (jump-cut);
- Wahl von **Perspektive und Blickwinkel**, Einstellungen und Fokus (Totale, Halbtotale, Naheinstellung und Wechsel), Beschreibung der Handlung von außen und ohne Innenblick, Sachlichkeit des Kameraauges;
- **Schnitttechniken**, Auflösung der Kontinuität, Montage der Einzelteile zu einer Sequenz oder fließend-panoramatische Darstellung; Kameraausschnitt und Zoom, der die Aufmerksamkeit auf das gewünschte Detail lenken kann;

- *Stimmungslenkung*, Spannungsmittel, Steigerung, happy ending;
- *weitere Gestaltungsmittel* wie Lichtgebung, langsame oder Reiß-Schwenks.

## Literatur

- Albersmeier, Franz-Josef/Roloff, Volker (Hg.): *Literaturverfilmungen*. Frankfurt a.M. 1989.
- Benjamin, Walter: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«. In: *Gesammelte Schriften I*, Frankfurt a.M. 1980, S. 471–508.
- Bleicher, Joan K.: Mediengeschichte des Fernsehens. In: Schanze 2001, S. 490–518.
- Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart/Weimar <sup>3</sup>2001.
- Jacobsen, Wolfgang/Kaes, Anton/Prinzler, Hans Helmut: *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart/Weimar <sup>2</sup>2003.
- Kafka, Franz: *Gespräche mit Franz Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen* von Gustav Janouch. Frankfurt a.M./Hamburg 1961.
- Lexikon Literaturverfilmungen*. Zusammengest. von Klaus M. Schmidt und Ingrid Schmidt. Stuttgart/Weimar <sup>2</sup>2001.
- Paech, Joachim (Hg.): *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*. Stuttgart 1994.
- : *Literatur und Film*. 2., überarb. Aufl. Stuttgart/Weimar 1997.
- Paech, Anne/Paech, Joachim: *Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen*. Stuttgart 2000.
- Pinthus, Kurt (Hg.): *Kinobuch [1913]*. Nachdruck Frankfurt a.M. 1983.
- Schanze, Helmut (Hg.): *Handbuch der Mediengeschichte*. Stuttgart 2001.
- Schneider, Irmela: *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*. Tübingen 1981.
- Segeberg, Harro (Hg.): *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*. 1996.

## Der Autor

Knut Hickethier, geb. 1945; Studium der Literaturwissenschaft und Medienwissenschaft in Berlin; 1982 Habilitation; seit 1990 Lehrstuhlvertretung und Gastprofessur für Medienwissenschaft an der Universität Marburg; seit 1994 Professor für Medienwissenschaft an der Universität Hamburg; bei J.B. Metzler sind erschienen: *Geschichte des deutschen Fernsehens*, 1998. *Das Fernsehspiel der Bundesrepublik*, 1980.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

*Hickethier, Knut:*

Film- und Fernsehanalyse / Knut Hickethier.

– 3., überarb. Aufl..

– Stuttgart ; Weimar : Metzler, 2001

(Sammlung Metzler ; Bd. 277 : Realien zur Literatur)

ISBN 3-476-13277-3

Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem, säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

SM 277

ISBN 3-476-13277-3

ISSN 0558 3667

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

© 2001 J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung  
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart

www.metzlerverlag.de

info@metzlerverlag.de

Einbandgestaltung: Willy Löffelhardt

Satz: Johanna Boy, Brennborg

Druck und Bindung: Franz Spiegel Buch GmbH, Ulm

Printed in Germany

April/2001

Verlag J.B. Metzler Stuttgart · Weimar

## Inhalt

I. Einleitung .....	1
II. Gegenstandseingrenzungen	
Film – Fernsehen – Audiovision .....	5
1. Medium und Kunst .....	6
2. Film und Fernsehen als Kommunikation .....	9
3. Öffentlichkeit – Film, Fernsehen, Video .....	13
4. Medien als Manipulationsinstrument? .....	17
5. Dispositive des Kinos und des Fernsehens .....	19
6. Apparat und Programm .....	21
7. Film und Fernsehen als Text und Erzählung .....	23
III. Methodische Aspekte .....	26
1. Erkenntnisorientierte Analyse .....	26
2. Inhaltsanalyse oder Hermeneutik .....	30
3. Zum Filmprotokoll .....	36
4. Computergestützte Filmanalyse .....	40
IV. Zur Analyse des Visuellen .....	42
1. Das Bild .....	42
Das fotografische Bild .....	44
Das kinematografische Bild .....	45
Rahmen .....	46
Format .....	47
Teil und Ganzes innerhalb des Bildformats .....	49
Komposition .....	50
Die Ordnung der Dinge im Bild und ihre Bewegung .....	52
Vom Bild zur Bilderfolge .....	53
2. Kategorien zur Beschreibung des filmischen Bildes .....	55
Größe der Einstellung als Nähe-Distanz-Relation .....	57
Kameraperspektive .....	61
Bewegungen von Kamera und Objekt .....	62
Bewegungsrichtungen .....	64
Dynamik des Bewegungsflusses .....	67
Die Veränderung der Begriffe durch die Technik .....	68
3. Bildraum, Architektur und Licht .....	70



VI	Inhalt
Der »mechanische« Bildraum . . . . .	71
Natur und gebauter Umraum . . . . .	74
Architektur als Sujet . . . . .	77
Lichtgestaltung . . . . .	78
Kategorien des Lichts . . . . .	81
Narrativer Raum . . . . .	84
4. Elektronische Bildgewebe . . . . .	86
Das Fernsehbild . . . . .	87
Stanzbilder, elektronische Texturen, Bildgewebe . . . . .	89
<b>V. Zur Analyse des Auditiven . . . . .</b>	<b>94</b>
1. Ton . . . . .	94
Geräusche . . . . .	96
Musik . . . . .	98
2. Sprache im Film . . . . .	102
3. Wort-Bild-Verbindungen . . . . .	107
<b>VI. Zur Analyse des Narrativen . . . . .</b>	<b>110</b>
1. Erzählen und Darstellen . . . . .	110
Story, Fabel, Thema . . . . .	113
Bedeutungsschichten . . . . .	115
Denotation und Konnotation . . . . .	116
Gestaltete Abfolge . . . . .	119
2. Dramaturgie . . . . .	121
Geschlossene und offene Form . . . . .	122
Anfang und Ende . . . . .	123
Figurenkonstellationen . . . . .	127
3. Erzählstrategien . . . . .	129
Point of view und Erzählsituation . . . . .	130
Erzählzeit und erzählte Zeit . . . . .	133
Zeitraffung und Zeitdehnung . . . . .	134
Vorgreifen und Rückwenden . . . . .	135
Gegenwart und Gleichzeitigkeit . . . . .	139
4. Montage und Mischung . . . . .	144
Montage der Einstellungen . . . . .	145
Montage der Sequenzen . . . . .	146
Dramaturgie, Erzählen und Montage als Einheit . . . . .	148
Der unsichtbare Schnitt . . . . .	149
Der unsichtbare Schnitt als filmischer Realismus? . . . . .	155
Montage als Kollision . . . . .	156
Montage des Autorenfilms . . . . .	157
Montagestile – Filmstile . . . . .	159

Inhalt	VII
Bildmischung – Transparenz des Televisuellen . . . . .	160
Die Materialität elektronischer Bilder . . . . .	162
Innere Montage . . . . .	164
Montage im postklassischen Hollywood-Film . . . . .	167
<b>VII. Schauspielen und Darstellen in Film und Fernsehen . . . . .</b>	<b>169</b>
1. Die Präsenz des Darstellers . . . . .	169
2. Produktion und Rezeption . . . . .	170
Unterspielen . . . . .	172
3. Darstellungsstile im Film . . . . .	173
Darsteller und Rolle . . . . .	175
Sichtbarmachen des Unsichtbaren . . . . .	179
4. Darstellen im Fernsehen . . . . .	182
Die Bildschirmpersönlichkeit . . . . .	186
Der Politdarsteller . . . . .	188
<b>VIII. Dokumentarisch – fiktional Gattungen und Programmformen . . . . .</b>	<b>190</b>
1. Fiktion – Dokumentation . . . . .	191
2. Kinofilm – Fernsehspiel – Fernsehfilm . . . . .	193
Film-Fernseh-Koproduktion . . . . .	196
3. Die Serie . . . . .	197
4. Dokumentarfilm – Feature – Dokumentation . . . . .	200
5. Dokumentarisch-fiktionale Mischformen . . . . .	204
6. Spielshow – Game Show . . . . .	207
<b>IX. Werk, Genre und Programm . . . . .</b>	<b>210</b>
1. Oeuvre . . . . .	210
2. Genre . . . . .	213
3. Format . . . . .	215
4. Programm . . . . .	216
Das Programm als große Erzählung . . . . .	217
Programmverbindungen . . . . .	219
5. Entgrenzung und Verfestigung . . . . .	221
<b>X. Literaturverzeichnis . . . . .</b>	<b>224</b>
<b>Sachregister . . . . .</b>	<b>238</b>

ersten Jahren war die Vorführung des einzelnen Films Teil eines größeren Unterhaltungsprogramms, in dem auch andere Nummern aus Kleinkunst, Artistik, Tanz und Kabarett vertreten waren. Daraus entwickelten sich in den sich Anfang des Jahrhunderts herausbildenden Kinotheatern Nummernprogramme mit vielen kurzen Filmen dokumentarischer oder fiktionaler Art (vgl. Müller 1994, 1998).

Mit der Durchsetzung langer (abendfüllender) Filme reduzierte sich zwangsläufig die Zahl der Filme innerhalb eines Programms, andererseits wurden immer auch weitere Attraktionskombinationen gesucht. Noch bis zum Beginn der Tonfilmzeit gab es eine Kombination von Filmvorführung und »Bühnenschau«, bei der zum gezeigten Film eine szenische oder in anderer Weise unterhaltende Darbietung geboten wurde (Berg 1989). Auch existierte in den zwanziger Jahren schon die Kombination zweier Spielfilme in einer Veranstaltung.

Diese unterschiedlichen, bislang wenig erforschten Varianten wurden mit der Reglementierung und Gleichschaltung der Filmindustrie während der Zeit des Nationalsozialismus beseitigt. Die Reichsfilmkammer verordnete als Norm für das Kinoprogramm die Abfolge: Wochenschau, Kulturfilm, Spielfilm (als Hauptfilm), eine Programmform, die sich dann bis in die sechziger Jahre hinein in der Bundesrepublik erhalten hat und erst durch das Ende der Wochenschauen beseitigt wurde (vgl. Hicketier 1991a). Solche Programmabfolgen prägten die Wahrnehmung des Films wesentlich, weil sie zugleich auch Wertungen und Hierarchien in der Abfolge des Gezeigten enthielten.

Eine Steigerung erfuhr das Programm als eine letztlich dispositive Struktur innerhalb der audiovisuellen Wahrnehmung im Fernsehen. Hier blieb das Angebot nicht mehr auf anderthalb oder zwei Stunden beschränkt, sondern dehnte sich aus, so dass heute auf fast alle Kanälen keine zeitlichen Begrenzungen mehr bestehen und ein permanentes Angebot besteht. Der Rahmen einer »Veranstaltung«, wie sie noch die Filmvorführung im Kino kennzeichnet, wurde gesprengt, die Rezeption des Angebots innerhalb des privaten Bereichs der Zuschauer erlaubte einen Zugriff der Zuschauer auf das Angebot zu jeder Zeit. Folgerichtig musste sich das Angebot ausweiten. Feste Programmstrukturen mit einem Zeitraster, in das die Produkte eingebunden wurden, waren die Folge und führten zu einer neuen Form der Wahrnehmungslenkung der Zuschauer. Wann eine Sendung platziert wird, ob um 13.00 Uhr, 20.15 Uhr oder 23.00 Uhr, entscheidet wesentlich darüber, mit wie viel Zuschauern sie rechnen kann.

Umgekehrt bildet der zeitliche Rahmen, den das Programm durch seine Raster vorgibt, auch für die Produktion von Filmen eine Norm, die die Erzähl- und Darstellungsweise determiniert. Ob eine Sendung

25 Minuten, 60 Minuten oder 90 Minuten dauert, entscheidet bereits darüber, wie differenziert etwas filmisch gezeigt werden kann. Der Unterschied zwischen Serien und einzelnen Filmen beruht wesentlich auf solchen *Zeitnormierungen*.

Programme beeinflussen durch die Kombination von einzelnen Filmen auch deren Wirkungsmöglichkeiten. Die Betrachtung eines einzelnen Films lässt diesen intensiver wirken, als wenn danach noch ein weiterer oder gar mehrere Filme gesehen werden. Im Fernsehen führt die ununterbrochene Folge von verschiedenartigen Angeboten dazu, dass sich Wirkungen potenzieren oder auch gegenseitig aufheben können.

Die Frage der *Programmstrukturen* spielte in der Anfangszeit des Fernsehens, als es erst wenige Programme gab, nur eine geringe Rolle. Mit der Ausweitung der Zahl der Programme und ihres Umfangs wurde dieser Aspekt jedoch immer wichtiger. Zum einen, weil sich die Programme durch Spezialisierungen (Vollprogramm – Spartenprogramme) und durch die Entwicklung einer spezifischen, für den jeweiligen Sender typischen Ästhetik (Fernsehdesign, Corporate Identity) zu unterscheiden beginnen und zum anderen, weil sie sich durch geschickte Platzierung ihrer Angebote Konkurrenz machen und damit die Wahrnehmung der Zuschauer wiederum beeinflussen (vgl. Hicketier 2000a).

Trotz der wachsenden Bedeutung des Programms als Gesamtheit lassen sich auch weiterhin noch einzelne Sendungen voneinander unterscheiden, nicht zuletzt, weil sie als einzelne hergestellt werden und erst in einem zweiten Schritt in den Programmmzusammenhang integriert werden. Der einzelne Film, die einzelne Sendung lässt sich auch für die Film- und Fernsehanalyse immer noch aus dem Programmmzusammenhang herauslösen und gesondert betrachten. Doch ist dieser Programmkontext immer mitzureflektieren, weil durch ihn die Produktwahrnehmung der Zuschauer beeinflusst wird.

## 7. Film und Fernsehen als Text und Erzählung

Die Bedeutung des Programms als Angebotszusammenhang, in dem die einzelnen Filme und Sendungen einerseits als selbstständige Einheiten wahrgenommen werden können, andererseits aber auch Teile des Programmflusses bilden, legt nahe, das Angebot als einen ästhetisch gestalteten Zusammenhang zu verstehen, der auch als »Text« bzw. als »Erzählung« definiert werden kann. Dabei werden diese Begriffe in

einem weiten, nicht nur am sprachlichen Text orientierten Verständnis gebraucht.

Das jeweils aktuelle Filmangebot der Kinos kann damit ebenso wie das Fernsehangebot insgesamt als ein *Gesamttext des jeweiligen Mediums* verstanden werden, ebenso wie das Programm als eine zusammenhängende Erzählung. Solche Modellvorstellungen werden vor allem dort wirksam, wo sich die Differenzen zwischen den einzelnen Programmteilen, den Filmen und Sendungen, nivellieren, wo wie im Genrekino das Genre selbst als eine große Geschichte erscheint, die in den einzelnen Filmen konkretisiert und variiert wird. Entgrenzungen und Verschleifungen der einzelnen Produkte finden sich auch im Fernsehen, wo sich die Grenzen der einzelnen Sendungen verwischen, wo durch Werbeeinblendungen die Einheit der einzelnen Filme aufgelöst wird und wo durch vielfältige Programmverbindungen ein reibungsloser Fluss durch die Sendungen hindurch gewährleistet werden soll.

Film und Fernsehen als Text zu verstehen und zu »lesen« (vgl. Fiske/Hartley 1978), geht von der Annahme eines Zeichenprozesses in diesen Medien aus, sieht in ihnen eine spezielle »Zeichenpraxis« (Kristeva 1978). Die Besonderheit der filmischen und der televisuellen Zeichen besteht darin, dass sie anders als in der Sprache nur eine geringe Formalisierung und Konventionalisierung aufweisen und sehr stark durch Ähnlichkeit (Ikonizität) geprägt sind (Wollen 1974, S. 122).

Ein enges Verständnis der Medien als *Film- und Fernsehsprache*, wie es die frühen Filmtheoretiker kennzeichnete, führte jedoch nicht weit, weil sich grammatische Strukturen der Sprache nur begrenzt auf den Film übertragen lassen (vgl. Möller-Naß 1986). Merkmal der Audiovision war und ist weniger die Möglichkeit, kleinste Bedeutungseinheiten isolieren zu können, sondern die Existenz eines »Bedeutungskontinuums« (Monaco 1980, S. 143), in dem wir als Zuschauer unterschiedliche Sinneinheiten abgrenzen können. Auch die Definition der »Einstellung« als kleinster Einheit führte nicht dazu, ein System der filmischen Ausdrucksmöglichkeiten im Sinne einer »Sprache« beschreibbar machen zu können. Dennoch lassen sich Regeln der Zeichenverwendung feststellen.

Das Besondere des filmischen Textes liegt gerade darin, dass er Bedeutungen nicht nur jeweils auf der Ebene des gesprochenen Textes, des Abgebildeten, der Struktur der Bilder und ihrer Verbindung (Montage) entstehen lässt, sondern dass diese Bedeutungen auch im Spiel der einzelnen Ausdrucks- und Mitteilungsebenen miteinander entstehen. Die einzelnen Zeichenebenen voneinander zu isolieren und getrennt zu betrachten, ist beim Film wenig ergiebig: Entscheidend ist

immer ihr Zusammenspiel. Das Bedeutungskontinuum des Films, hergestellt vor allem durch den Illusionismus des bewegten fotografischen Bildes und den kontinuierlichen Ton, bildet mit dem Zeichencharakter eine Doppelstruktur, die Film und Fernsehen eigen sind: Sie können sowohl als Raum-Zeit-Einheit, aber auch als Aussagesystem mit einzelnen Regeln wahrgenommen werden.

Von Film und Fernsehen als Erzählung zu sprechen, zielt insbesondere auf die narrativen Formen, auf den Kinospießfilm, den fiktionalen Fernsehfilm (das Fernsehspiel), die Serie. Das Erzählen ganz auf den Genrezusammenhang zu beschränken, in dem einzelne fiktionale Filme und Sendungen stehen (vgl. Winter 1992, S. 37, Neale 1992, Berry 1999), erscheint jedoch zu eng gefasst. Erzählungen im Sinne einer Weltvermittlung und Sinnstiftung innerhalb eines Geschehens sind auch in anderen Gattungen als dem Spielfilm (z.B. dem Dokumentarfilm, dem Feature) und im Autorenfilm zu finden.

Erzählen ist in den audiovisuellen Medien zumeist verbunden mit dem Darstellen. Darin liegt die Besonderheit des Audiovisuellen, dass es durch die inzwischen schon scheinbar selbstverständliche technische Verbindung von Bild und Ton die Bilder erzählbar macht und damit zugleich das Erzählen visualisiert.