

Eva-Kristin Winter

Von der Idee zum Kunstwerk. Die Kreativität des Künstlers am Beispiel von Peter Watkins' EDVARD MUNCH

2016

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14683>

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Winter, Eva-Kristin: Von der Idee zum Kunstwerk. Die Kreativität des Künstlers am Beispiel von Peter Watkins' EDVARD MUNCH. In: Miriam Drewes, Valerie Kiendl, Lars Robert Krautschick u.a. (Hg.): *(Dis)Positionen Fernsehen & Film*. Marburg: Schüren 2016 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 27), S. 103–109. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14683>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Eva-Kristin Winter

Von der Idee zum Kunstwerk

Die Kreativität des Künstlers am Beispiel von Peter Watkins' EDVARD MUNCH

Zusammenfassung: Der folgende Beitrag legt dar, wie der künstlerische Schaffensprozess in der Verfilmung des Künstlerlebens dargestellt werden kann. Anhand der Analyse einiger Filmszenen aus dem Biopic EDVARD MUNCH (NO, SE 1974) von Peter Watkins zeigt dieser Beitrag, wie die Kunstwerke des Malers in den Filmverlauf eingebaut werden und die Bildleinwand angelehnt an das Werk des Künstlers transformiert wird.

Der britische Filmkritiker Peter Lennon bezeichnet Peter Watkins' 1974 entstandenen Film EDVARD MUNCH (NO, SE 1974) als «the most effective transposition to the screen of the mentality and environment of the <artist> (or anyone of heightened sensibility and complex intelligence)»¹ und verweist damit auf eine Schwierigkeit, der sich ein Regisseur ausgesetzt sieht, wenn er das Leben eines Künstlers verfilmen will. Denn konkret stellt sich die Frage, wie Mentalität und Umgebung des Künstlers, die in seinen Kunstwerken dargestellt werden, in das verfilmte Künstlerleben aufgenommen werden können.

Peter Watkins geht dieser Frage in seinem Film EDVARD MUNCH nach und stellt sich auch der alten Frage, ob es sich bei einem Künstler um ein «gesegnetes Genie»

1 Peter Lennon: Portrait of the Artist. In: *Sunday Times*, 28.03.1976.

handelt oder ob der Künstler den äußeren Einflüssen unterliegt. Er reagiert damit direkt auf die zu dieser Zeit vorherrschenden Forschungen zu Edvard Munch und fordert die eingeschränkte kunsthistorische Sichtweise auf einen Künstler heraus.² Angelehnt an Munchs Kunstwerke, stellt Watkins Filmszenen nach und baut diese in den biografischen Zusammenhang ein. Der Film vermittelt dadurch den Eindruck, als blicke man auf den Ursprung der Kreativität und auf die erste Idee des Künstlers.

Der vorliegende Beitrag soll sich demnach mit Watkins' Umsetzung der Kunstwerke Edvard Munchs beschäftigen und konkret der Frage nachgehen, wie diese Filmszenen in den Zusammenhang des Films eingebaut werden. Als theoretische Ansätze bieten sich hierbei insbesondere Forschungen zur Intermedialität an, welche nicht nur literarische Adaptionen beinhalten³, sondern auch andere mediale Grenzüberschreitungen umfassen.⁴ Im Folgenden sollen daher die Transformationen der Kunstwerke in Filmszenen beschrieben werden und auf ihre Funktion hin untersucht werden.

Diese Filmbiografie Edvard Munchs umfasst die erste Lebenshälfte des Künstlers von 1863 bis circa 1908. Der Film hat dabei keinen linearen Handlungsverlauf, vielmehr werden Ereignisse in Rückblenden gezeigt, durch Interviews erklärt oder vom Erzähler zusammengefasst. Bei der gewählten Filmversion handelt es sich um die längere und damit originale Fernsehversion von 1974 (insgesamt 221 Minuten). Für das Drehbuch des Films verwendet Peter Watkins vor allem Edvard Munchs Tagebücher und Schriften, die dieser ab 1889 verfasst hat. Der Film ähnelt inhaltlich und im Aufbau der Form und dem Stil dieser Werke. Außerdem entwickelt Watkins verschiedene Umgangsformen mit den Kunstwerken des Malers: Er erkundet mit der Kamera die Leinwand der Kunstwerke, zeigt sie innerhalb einer Ausstellung oder verwendet sie, wie ich nun zeigen will, als Inspiration für die Komposition der Filmleinwand.

Raum und Zeit

In Munchs Werk werden Raum und Zeit zu unzuverlässigen Größen, die Watkins so in den Film übernimmt. Mit *Tod im Krankenzimmer* (1893) stellt Munch den Tod seiner Schwester Sophie an Tuberkulose fast 20 Jahre vorher dar. Sieben Personen befinden sich im Schlafzimmer der Kranken. Im Hintergrund sitzt die sterbende Schwester, abgewandt vom Betrachter in einem großen Lehnstuhl. Ein gesichtsloser Mann und eine gesichtslose Frau, offensichtlich der Vater und

2 Joseph A. Gomez: *Peter Watkins*. Boston 1979, S. 129.

3 Insbesondere Munchs Tagebücher werden wiederholt im Verlauf des Filmes durch die Darsteller und den Erzähler direkt und indirekt zitiert; vgl. Joseph A. Gomez: *Peter Watkins*. Boston 1979, S. 124–157.

4 Vgl. Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*. Tübingen, Basel 2002. Rajewsky versteht Intermedialität als einen ‚Schirmbegriff‘, der sich in eine Reihe Unterkategorien aufspalten lässt und Phänomene wie Ekphrasis, mixed media, Verfilmung oder Adaptation umspannt.

die Tante des Künstlers, stehen an ihrer Seite. Im Vordergrund halten sich Edvard und die anderen Geschwister auf Distanz zueinander und zum Geschehen. Fast alle Figuren sind ohne erkennbare Gesichtsstrukturen oder abgewandt dargestellt. Einzig Inger, die man an ihrem Kleid erkennen kann, hat große tiefe Augenhöhlen und starrt direkt aus dem Bild auf den Betrachter. Munchs Schwerpunkt liegt auf der Darstellung der Trauer der Familie. Auffällig ist zunächst jedoch, dass die Personen im falschen Alter abgebildet sind. Zur Entstehungszeit des Bildes sind sie bereits Mitte 30 und damit nicht als Jugendliche dargestellt, wie sie es eigentlich sein müssten.⁵ Diesen anachronistischen Umgang mit Zeit setzt Peter Watkins direkt in seiner filmischen Darstellung um. Die Szene aus dem Jahr 1884,⁶ in der Edvard Munch seine Schwester Inger malt, wird unterbrochen und die Handlung wechselt in einer Rückblende zum 13-jährigen Edvard, der an Weihnachten 1876 fast an einer Lungenblutung stirbt. Ein begleitendes Voice-over, gesprochen von Watkins selbst, erläutert Munchs Gemälde und die Nahaufnahmen bestimmter Details, wie die Hand der Portraitierten. Die Verortung der darauffolgenden Rückblende erfolgt durch Ton und Bild gleichzeitig, so weisen der Gesang der Kinder und der Weihnachtsbaum im Hintergrund auf die Zeit um Weihnachten hin, während Edwards Husten und der Aufbau des Krankenzimmers an den Tod der Mutter zu Beginn des Films erinnern. Erklärt wird dieses Geschehen zusätzlich durch Interviews mit Munchs Schwester Inger und seinem Bruder Peter Andreas, die an diese Erinnerung anschließen. Es erfolgen sich wiederholende Wechsel zwischen den Interviews in der filmischen Gegenwart und dem Leiden des Jungen in der Vergangenheit, wobei der Ton der einen Szene in die darauffolgende Szene übernommen wird. Das Husten des Jungen begleitet so das Interview des Bruders. Watkins schafft damit einen zeitlichen Anachronismus, jedoch können beide Zeiten nebeneinander existieren: die subjektive Erinnerung an Leid und Krankheit auf der einen Seite und die mehr oder weniger objektive Darstellung der Vergangenheit auf der anderen Seite. Das Öffnen und Schließen einer Tür zum Zimmer einer halb-nackten Frau in der filmischen Gegenwart beendet diese Sequenz der Erinnerung.

Sozioökonomische und historische Darstellungen

Das Gemälde *Vier Lebensalter* (1902) zeigt vier Frauen in verschiedenen Altersstufen: Im Vordergrund steht ein junges Mädchen mit rotem Hut, dahinter eine junge Frau. Beide blicken den Betrachter direkt an. Die beiden älteren Frauen im Hintergrund drehen sich zur Seite und wenden ihr Gesicht ab. Munch stellt hier die verschiedenen Lebensstufen einer Frau, vom jungen Mädchen zur alten Frau, dar und,

5 Reinhold Heller: *Munch. His life and work*. London 1984, S. 115 f.

6 DVD *EDVARD MUNCH*. Eureka Entertainment Ltd 2007, TC 00:31:35–00:33:29.

obwohl die vier Frauen getrennt und distanziert zu sein scheinen, werden sie durch ihre ähnliche Kleidung vereint und weisen auf das Altern hin. Watkins übernimmt diese Komposition der hintereinander gehenden Figuren im Film sowie die Position des Betrachters. So laufen die vier Kinder direkt auf die Kamera und damit auf den Betrachter zu. Watkins wandelt die Frauen in die Darstellung vierer Kinder aus der Arbeiterklasse Oslos um und interpretiert damit das Ursprungsmotiv sozioökonomisch.⁷ Diese Arbeiterkinder befinden sich im 19. Jahrhundert in einem Kreislauf der Armut, dem sie nicht entkommen können, denn anstatt eine Schulbildung zu erhalten, müssen sie in Fabriken arbeiten. Wiederholt wird diese Thematik der Armut im Film in Interviews oder Voice-overs des Erzählers angesprochen. Ebenso wird darauf hingewiesen, dass selbst Hausmädchen in Anstellung dazu gezwungen waren, sich zu prostituieren.

Auch die Darstellung dieser jungen Mädchen ist an ein Gemälde, diesmal von Munchs Lehrer Christian Krohg, angelehnt. An *Albertine im Wartezimmer des Polizeiarztes* (1887) will Edvard Munch mitgearbeitet haben.⁸ Es zeigt eine junge Prostituierte, die den Untersuchungsraum des Polizeiarztes betreten muss. Im Film wird die Darstellung um eine tiefere Handlung erweitert: Watkins greift sich erzählende Elemente des Bildes heraus, wie etwa die sozialen Konditionen, das Setting und die Charaktere und erweitert die Handlung um die medizinische Untersuchung.⁹ Eine junge Frau – im Film Line Pedersen genannt – wird zu ihrer ersten wöchentlichen gynäkologischen Untersuchung in das Behandlungszimmer des Polizeiarztes gerufen. In einem Voice-over werden die rechtlichen Auflagen und Regularien der Prostitution in Kristiania¹⁰ erläutert. Die Kamera schwenkt und zoomt während der Untersuchung immer wieder zwischen den Gesichtern der Polizisten und dem des Mädchens hin und her und verdeutlicht so die unmenschliche Behandlung letzterens. Mit dieser eindringlichen Darstellung, die mit der eigentlichen Handlung auf den ersten Blick nur wenig zu tun zu haben scheint, betont Watkins nicht nur erneut das Sozialgefüge Oslos als Einfluss auf Munchs künstlerische Entwicklung, sondern deutet damit auch Munchs aktive Rolle im Kreise der Bohemiens Oslos an, der sich für die damals noch anarchistischen Konzepte der freien Liebe und Frauenrechte einsetzte.

Dagegen wird Munchs Frühwerk dazu genutzt, das Familienleben der Munchs zu illustrieren. Bildkompositionen wie *Der schlafende Vater* (1883) oder *Andreas Munch beim Anatomiestudium* (1886) stehen für diese Szenen Modell, die im häuslichen

7 DVD *EDVARD MUNCH*, TC 00:04:04.

8 Frank Høifødt: The Kristiania Bohemia reflected in the art of the young Edvard Munch. In: Erik Mørstad (Hg.): *Edvard Munch. An Anthology*, Oslo 2006, S. 29–30; Arne Eggum: *Edvard Munch – Paintings, Sketches and Studies*. London 1984, S. 39.

9 DVD *EDVARD MUNCH*, TC 00:39:28–00:41:32.

10 Oslo wurde zwischen 1914 und 1924 Kristiania oder Christiania genannt, nachdem Norwegen sich von Dänemark losgelöst hatte; vgl. http://www.byarkivet.oslo.kommune.no/OBA/tobias/tobiasartikler/tob2001-1_01.htm (04.01.15).

Umfeld der Munchs spielen. Die Kamera – und mit ihr der Betrachter selbst – betritt einen sehr privaten Teil des Leben Edvard Munchs, indem sie einen Blick in das familiäre Umfeld Munchs wirft. Im Verhältnis zur relativ kargen wissenschaftlichen Bearbeitung des Frühwerks wird dessen Bedeutung hier hervorgehoben, die Transformationen der Kompositionen auf die Bildleinwand zeigen dem Betrachter eine erste Quelle der Ideen für Zeichnungen und Gemälde, nämlich das familiäre Umfeld des Künstlers.

Munch und die Frauen

Watkins' Hauptaugenmerk liegt allerdings auf Munchs Beziehung zu Frauen, insbesondere auf einer Affäre mit einer verheirateten Frau, die Munch in seinen Tagebüchern Mrs. Heiberg nennt. Inspiriert durch die Gefühle des Verlusts und der Verzweiflung nach ihrer Trennung beginnt Munch an einem Lebensfries zu arbeiten, der diese großen abstrakten Emotionen beinhalten soll, mit denen sich der Mensch konstant auseinander setzen muss. Ein Teil dieses Frieses ist Munchs Gemälde *Der Kuss* (1897), von dem es mehrere Versionen gibt. Zu sehen sind ein Mann und eine Frau, die sich küssen und deren Körper miteinander zu schwarzen Schatten verschmelzen. Ihre Gesichter werden so zu einer maskenartigen Masse, in der unmöglich Gesichtszüge ausgemacht werden können.¹¹ Im Film wird der Kuss im Wald zwischen Munch und Mrs. Heiberg mit geringer Beleuchtung gefilmt, sodass der Hintergrund zwar erkennbar bleibt, die Figuren jedoch im Vordergrund zu schwarzen Schatten verschmelzen.¹² Dieser Kuss und die Erinnerung daran werden im Film immer wieder in verschiedenen Sequenzen für einen kurzen Moment eingeschoben und symbolisieren Gefühle wie Liebe, Lust und Verlust. Watkins übernimmt die Komposition dabei aus Munchs Gemälde und fügt seine eigene Interpretation der Darstellung hinzu, wonach sich die Inspiration für das Gemälde aus der wiederholten Erinnerung an das Ereignis ergibt. Munch selbst scheint sich nie zur Entstehung des Gemäldes geäußert zu haben und wollte möglicherweise generell einen Kuss zwischen Mann und Frau darstellen.

Mit einem weiteren Beispiel deutet Watkins die Quelle der Inspiration an und wagt eine Erklärung der Inspiration. 1901 malt Edvard Munch *Drei Mädchen auf einer Brücke*, bei dem es sich ebenfalls um ein Thema handelt, das er Zeit seines Lebens mehrmals ausgeführt hat. Drei Mädchen stehen auf einer hölzernen Brücke, sie lehnen mit dem Rücken zum Betrachter am Geländer und blicken auf das

11 Dieter Buchhart: *Der Kuss*. In: *Edvard Munch – Thema und Variation [zur Ausstellung «Edvard Munch – Thema und Variation» in der Albertina, Wien, 15. März-22. Juni 2003]*, Ostfildern-Ruit 2003, S. 171–186; Angela Lampe: *Wiederholungen. Entkoppelte Motive*. In: *Edvard Munch. Der moderne Blick [Ausstellung im Centre Pompidou, Galerie 2, Paris 22, September 2011 bis 23. Januar 2012, Schirn-Kunsthalle Frankfurt, 9. Februar bis 13. Mai 2012, Tate Modern, London, 28. Juni bis 12. Oktober 2012, anlässlich der Ausstellung Edvard Munch – der Moderne Blick]*, Ostfildern-Ruit 2011, S. 18–41.

12 DVD *EDVARD MUNCH*, TC 00:48:58–00:57:16.

im Hintergrund liegende Ufer, dessen Häuser sich im Wasser unter der Brücke spiegeln. Die Mädchen tragen bunte Kleider, in rot, grün und weiß. Watkins benutzt im Film eine ähnliche Bildkomposition¹³, fügt jedoch dieses Mal keine neue Handlung hinzu. Vielmehr ist die Darstellung statisch. Die Kamera folgt dem Blick und der Perspektive des Künstlers, indem sie ihm zunächst noch über die Schulter blickt und schließlich das Gesicht eines Mädchens genauer im Profil studiert. Anstatt die Mädchen in die Handlung einzubauen, wird das Kunstwerk nachgestellt und angedeutet, wie die Fantasie des Künstlers funktioniert, der die Bilder in ihrem Detailreichtum studiert, in sich aufnimmt und dann auf die Leinwand umwandelt. Das Ergebnis wird im Film jedoch nicht gezeigt. Es bleibt dem Betrachter als Munch-Kenner selbst überlassen, diese Szene und die Vorlage miteinander zu verknüpfen.

Höhepunkt der Handlung

Den Höhepunkt des Films stellt Munchs *Tanz des Lebens* (1900) dar, dessen Inhalt in filmische Handlung umgesetzt wird. Das Gemälde zeigt eine Tanzfeier am Ufer des Meeres, auf dem sich der Mond im Wasser spiegelt. Im Vordergrund tanzen vier Paare, die Männer in schwarz und die Frauen in weiß gekleidet. Nur eine Frau trägt ein rotes Kleid, sie tanzt mit dem Künstler selbst. Zu beiden Seiten dieses Paares steht je eine Frau, die dem tanzenden Paar zusieht. Diese drei Frauen symbolisieren die drei Phasen einer Frau nach Edvard Munch. Die unschuldige Jungfrau ist weiß gekleidet, die Verführerin trägt ein rotes Kleid und die sorgende Mutter schwarz.¹⁴ Bei Watkins' Tanzszenen¹⁵ handelt es sich um ein Beispiel seiner meisterhaften Montagetechnik.¹⁶ Die Tanzszenen spielen in einem Cabaret-Theater, in dem die Tänzerinnen Cancan tanzen, bevor die zuschauenden Männer die Bühne betreten. Anstatt die drei Frauen als Symbole wie im Bild zu zeigen, benutzt Watkins hier kurze sogenannte *floaters*, die an den Tod der Mutter, den der Schwester und an seine Affäre mit Mrs. Heiberg erinnern sollen.¹⁷ Die kurzen Erinnerungstücke werden rhythmisch aneinander geschnitten und greifen damit die symbolischen drei Frauen wieder auf. Munchs Inspiration für den Tanz des Lebens wird hier nicht nur

13 Ebd., TC 03:13:48.

14 Vgl. Reinhold Heller: *Munch. His Life and Work*. London 1984, S. 172f.; Arne Eggum: *Edvard Munch – Paintings, Sketches and Studies*, London 1984, S. 167f.

15 DVD *EDVARD MUNCH*, TC 03:21:13–03:23:43.

16 Kenneth S. Nolley: Narrative Innovation in Edvard Munch. In: *Literature/Film Quarterly* 15/2, 1987, S. 107–115; Joseph A. Gomez: Edvard Munch: Film Biography as Self-portrait and Exemplum. In: DVD *EDVARD MUNCH*, Booklet, S. 8–45.

17 Es handelt sich dabei um kurze rückblendenartige Bilder, die Watkins in verschiedene Szenen einblendet, um damit auf eine Erinnerung oder auf ein damit verbundenes Gefühl hinzuweisen; vgl. Kenneth S. Nolley: Narrative Innovation in Edvard Munch. In: *Literature/ Film Quarterly* 15/2, 1987, S. 107–115.

vorgeschlagen, sondern gleichzeitig ist dieser als Höhepunkt des Films eine Zusammenfassung der vorangegangenen vier Stunden. Der Rhythmus des Tons und der Musik und der Rhythmus der Montage passen sich aneinander an und scheinen dem Gedankengang des Künstlers und seinen sprunghaften Erinnerungen zu folgen. Watkins unterbricht hier bewusst den Handlungsverlauf durch diese Rückblenden in die Erinnerung des Künstlers und stellt Gegenwart und Erinnerung in Frage. Die Szene selbst ähnelt einem collageartigen Fries, dessen großes Ganzes aus mehreren kleinen Teilstücken besteht und verweist damit wiederum auf Munchs Zyklus.

Fazit

Der Film rief bei Erscheinen zunächst kontroverse Reaktionen hervor: Trotz einiger positiver Rezensionen auf internationalen Niveau, wie der eingangs zitierten Review von Peter Lennon in der *Sunday Times*, wird er in seinem Entstehungsland Norwegen verboten und landet im Archiv des NRK¹⁸. Erst 2007 erwirbt eine kanadische Produktionsfirma die Filmrechte und gibt den Film auf DVD heraus. Die Verbannung des Filmes für knapp 30 Jahre zeugt von der Unzufriedenheit der Norweger mit der Verfilmung der Biografie durch Watkins, der sich eben hauptsächlich auf subjektive Einflüsse auf den Künstler konzentriert und besonders Gefühle wie Verzweiflung, Verlust, Trauer oder Liebe betont.¹⁹ Gerade dadurch erhalten Munchs eigene Werke, seine Bilder und Tagebücher, einen besonderen Stellenwert und werden zur Primärquelle des Films.²⁰ Die Analyse und der Vergleich der Bilder und Filmbilder zeigen: Einerseits imitiert Watkins die Sichtweise und Perspektive des Künstlers, andererseits übernimmt er die Ikonografie der Bilder als Vorlage. Für den Betrachter sind diese Vorlagen nur dann zu erkennen und zu entschlüsseln, wenn dieser das nötige Wissen über Munchs Werke besitzt. Nach Erkennen eröffnen sie ihm eine Meta-Ebene des Künstlerlebens: Die Biografie des rätselhaften Munchs und ein Teil seiner Werke richten sich aneinander aus und scheinen einander zu bedingen. Watkins versucht das Undarstellbare darzustellen: den Beginn eines Kunstwerks, die erste Idee, die Kreativität und den Entstehungsprozess, der sich im Kopf eines Künstlers abspielt. Durch die Transformation und Konnotation der Kompositionen Edvard Munchs stellt sich Watkins nicht nur gegen die kunsthistorische Forschung der 1970er-Jahre, sondern erschafft auch einen Film, der sich als eigenständiges (Kunst-)Werk verstanden, vielleicht sogar in Munchs Werksverzeichnis einordnen ließe.

18 Beim NRK – dem *Norsk rikskringkasting* – handelt es sich um den Norwegischen Reichsrundfunk, die staatliche Rundfunkgesellschaft, die aus staatlichen Mitteln finanziert wird.

19 Joseph A. Gomez: Peter Watkins's Edvard Munch. In: *Film Quarterly* 30/2, 1976–1977, S. 42; Joseph A. Gomez: *Peter Watkins*. Boston 1979, S. 129.

20 John R. Cook: The past is myself: Peter Watkins' Edvard Munch (1973). In: *Critical Studies of Television* 2/1, 2007, S. 5; vgl. <http://pwatkins.mnsi.net/munch.htm> (04.01.15).