

**Volker Roloff, Helmut Schanze, Dietrich Scheunemann (Hg.):  
Europäische Kinokunst im Zeitalter des Fernsehens**

München: Wilhelm Fink Verlag 1998, 416 S., ISBN 3-7705-3346-1,  
DM 68,-

Kino und Fernsehen lassen sich heute nicht mehr trennen. Das seinerzeit heiß umstrittene Modell des „amphibischen Films“ von Rohrbach hat sich zwar nicht dem Namen nach, aber in der Sache durchgesetzt, und die heutige Film- und Fernsehproduktion ist wirtschaftlich wie auch ästhetisch untrennbar miteinander verknüpft. Wie Schanze einmal schreibt: „Alle Filme sind tendenziell Software, ihr Wert ergibt sich aus der Sendefähigkeit.“ (S.74) Heute gibt es praktisch kaum noch Filme, die nicht vom Fernsehen produziert bzw. koproduziert werden, und das gilt ebenso für andere europäischen Länder. Der französische Film etwa würde ohne *Canal Plus* nicht existieren. Die altmodisch anmutenden Überlegungen über eine spezifische Fernsehästhetik (klassisches Beispiel: der fernsehuntüchtige Western, der die Weite des Blicks braucht) spielen weder bei der Reproduktion eine Rolle (ein Sender bringt das, was Quote bringt und wofür er die Rechte gekauft hat) noch bei der Produktion. Viel wichtiger sind andere Kautelen. Der Dreh auf 35 mm oder 16 mm oder aber auf Videomaterial mag zwar gewisse ästhetische Folgen hinsichtlich der Ausleuchtung haben oder der Möglichkeit eines viel größeren Drehverhältnisses bei der Verwendung von Videomaterial; wichtiger aber für den Produzenten ist der Unterschied zwischen beiden Varianten im Hinblick auf das Budget und die spätere Auswertung. Das ist heute die Trennmarke zwischen Kinofilm und Fernsehfilm.

In seinem einleitenden Aufsatz über Kinoästhetik und Fernsehästhetik stellt Scheunemann zunächst die Entwicklung bis zur Ankunft des Fernsehens dar und beschreibt anschließend die Aufhebung der Grenze zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm. Er bezieht diese Entwicklung auf Kluge und Reitz und hat damit sicher Recht. Es wäre aber gefährlich, daraus sogleich eine Gesetzmäßigkeit ableiten zu wollen. Interessant ist allerdings sein Hinweis auf die Bemerkungen von John Ellis in seinem Buch *Visible Fictions* (London 1992), der festgestellt hat, dass das Fernsehen eine andere Balance von Bild und Ton aufweist als das Kino. Im Kino folge der Ton dem Bild, d. h. das Bild sei das Essentielle. Im Fernsehen sei es umgekehrt.

Schanze geht ausführlich auf das Verhältnis zwischen Fernsehen und Film in den siebziger Jahren ein und referiert die damaligen Diskussionen um den Neuen Deutschen Film. Das ist historisch interessant, aber für das heutige Fernsehen kaum relevant. Das Fernsehen orientiert sich – wir wissen es heute – an ganz anderen Faktoren als denen der Ästhetik. Gewiß könnte, wie Schanze zu Recht schreibt, die Opposition von Kino und Fernsehen zum Gegenstand einer Geschichte des Kunstfilms im Fernsehen gemacht werden. Der Kunstfilm ist im Fernsehen im Ghetto. In diesem Zusammenhang ist es schade, dass sich kein Beitrag ausführlicher

den Thesen von Serge Daney zur Beziehung von Fernsehen und Kino widmet. Er hat die verloren gegangene *besondere* Qualität des Kinofilms auf den Punkt gebracht. Neben seinen Aufsätzen in den ersten Heften von *Trafic* ist vielleicht sein Sammelband *L'exercice a ete profitable, Monsieur* (1993) am lesenswertesten (in Heft 38 der Zeitschrift CICIM (München 1993) sind zwei Texte von Daney in deutscher Sprache veröffentlicht).

Ein Großteil der Beiträge ist vor dem Hintergrund eines angenommenen Gegensatzes zwischen Kunstfilm und Fernsehen konzipiert. Alle im weiteren Verlauf des Buches erörterten Filme, von Petersens *Boot* abgesehen, sind solche dem Ideal eines klassischen künstlerischen Kinofilms verpflichtete Werke und damit nicht eben typische Programmform des Massenmediums Fernsehen. Das macht ein bißchen die Problematik des Buches aus. So beschäftigt sich etwa ein Beitrag von Mehrnoosh Sobhani unter dem Titel „Utopie Kino“ mit Edgar Reitz' Überlegungen zur Zukunft des Mediums. Aber diese Utopie ist bereits Vergangenheit, wenigstens, was die Gedanken von Reitz zum Einfluß des Fernsehens auf den Film betreffen. Er sah seinerzeit eine größere Freiheit bei der Länge der Filme voraus sowie eine hinzugewonnene Freiheit für den Zuschauer, einen Film eigener Wahl zum selbstgewählten Zeitpunkt und in eigener Umgebung anzuschauen. Das ist eingetroffen und gleichzeitig nicht eingetroffen. Gewiß steigt durch die Digitalisierung des Netzes die Zahl der Frequenzen und damit der Wahlmöglichkeiten beträchtlich an, zugleich ist aber die inhaltliche Angleichung einschließlich der Längen wenigstens im sogenannten „Free TV“ größer geworden. Die Verschränkung inhaltlicher wie formaler und technischer Aspekte ist natürlich ein entscheidender Parameter für den vorliegenden Band. In diese Richtung weist auch die Schlußfolgerung in einem Aufsatz von Scarlett Winter über Godards *Numéro deux*, wo es heißt: „Numéro deux formuliert damit in spielerischer Mehrdeutigkeit und paradoxer Struktur nicht nur den ‚Alptraum einer visuell wie akustisch total manipulierten Zukunft‘, sondern auch die Verführung der möglichen Konfusion von Wirklichkeit und Illusion, wirklichen und virtuellen Bildern, der Vermischung und Transformation verschiedener Dispositive.“ (S.179).

Wir sind alle Opfer neuer Verbreitungstechniken. Ob wir auch Opfer einer neuen Ästhetik sind (mal die Videoclip-Masche beiseite gelassen), steht noch dahin. Viele Analysen einzelner Filme versuchen dieser Frage nachzugehen. Deshalb hat der Band auch die nützliche Funktion eines Nachschlagewerks über einige wichtige Filme der letzten Jahrzehnte.

Ulrich von Thüna (Bonn)