

Aus:

KATHRIN ACKERMANN, CHRISTOPHER F. LAFERL (HG.)

Transpositionen des Televisiven

Fernsehen in Literatur und Film

März 2009, 268 Seiten, kart., zahlr. Abb., 27,80 €, ISBN 978-3-89942-938-1

Wie können die Bilder, Töne und Formate des Fernsehens in das Medium der Schrift und des Buches transponiert werden? Was wird aus einer Fernsehserie, was aus Werbeeinschaltungen im für die große Leinwand konzipierten Spielfilm? Was macht das Theater aus einer Talkshow?

Um Antworten auf diese Fragen zu finden, hat dieser Band Literatur- und Medienwissenschaftler aus Deutschland, Österreich und Italien vereint, die sich mit televisiven Elementen in der jüngeren Erzählliteratur aus Frankreich, Spanien und Italien, im deutschsprachigen Theater sowie im US-amerikanischen, französischen und spanischen Film auseinandersetzen.

Mit Beiträgen u.a. von Volker Roloff, Birgit Wagner und Klaus-Peter Walter.

Kathrin Ackermann (Dr. phil.) ist Professorin für französische und italienische Literaturwissenschaft an der Universität Salzburg.

Christopher F. Laferl (Dr. phil.) ist Professor für iberoromanische Literaturwissenschaft an der Universität Salzburg.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts938/ts938.php

INHALT

Vorwort

KATHRIN ACKERMANN UND CHRISTOPHER F. LAFERL

7

Theatralität und Intermedialität im Fernsehen

VOLKER ROLOFF

17

Literarische Fernsehbeobachtung in Frankreich: Von Milan Kunderas *La lenteur* (1995) zu Jean-Philippe Toussaints *La télévision* (1997)

CHRISTIAN VON TSCHILSCHKE

31

Allegorien des Televisiven bei Andrea De Carlo und Mauro Covacich

KATHRIN ACKERMANN

61

Jugendkultur und Fernsehkonsum in den Romanen der spanischen Generation X

DAGMAR SCHMELZER

89

Flipping, Zipping, Switching, Grazing: Gesammelte literarische Kurzgeschichten in *Zapping* von Didier Daeninckx (1992)

JÖRG TÜRSCHMANN

119

Fernsehen - zur »Show« gestellt. TV-Quiz- und Spielshows im Kinofilm - eine Sichtung

KLAUS PETER WALTER

143

***Invitation to love*, oder wie Fernsehserien
im Autorenkino zitiert werden**

BIRGIT WAGNER

169

**Ein Stück brasilianischer *Soap-Reality* - Die Bedeutung und
Darstellung des Fernsehens in Fernando Meirelles' *Domésticas***

SANDRA STRIGL

189

**Grotesk und ambivalent:
Über das explizit Televisive bei Almodóvar**

CHRISTOPHER F. LAFERL

209

**Talkshow im Theater. Botho Strauß,
Hans Magnus Enzensberger und Rolf Hochhuth**

ARTURO LARCATI

235

Autorinnen und Autoren

263

VORWORT

KATHRIN ACKERMANN UND CHRISTOPHER F. LAFERL

Auch über achtzig Jahre nach der ersten Ausstrahlung televisiver Bilder und vier Jahrzehnte seit der massiven Verbreitung des Fernsehens in allen Gesellschaftsschichten der westlichen Welt steht das Sprechen über das Fernsehen noch immer im Zeichen der Verallgemeinerung. Einerseits haben wir es bei dem Diskurs über das Fernsehen mit der Synekdoche *a maiori ad minus* zu tun, wenn dem Fernsehen Negative angelastet werden, die eigentlich nur auf bestimmte Programmformate zutreffen, und andererseits mit der gleichen Trope, allerdings in gegenteiliger Ausprägung, dem *locus a minore ad maius*, nämlich dann, wenn zwar nur bestimmte Formate kritisch analysiert werden, die für diese gefundenen Charakteristika aber für das gesamte Medium als gültig erklärt werden. Unter diesen Vorzeichen sind dem Fernsehen von seiner Frühzeit bis in die Gegenwart gerade aus der Reihe der Intellektuellen seine schärfsten Gegner erwachsen. Sei es aus dem Munde von Roland Barthes, Gilles Deleuze oder Pierre Bourdieu, von Neil Postman, Theodor W. Adorno, Marcel Reich-Ranicki oder Botho Strauss, in allen westlichen Gesellschaften finden sich abfällige Äußerungen von mit Autorität ausgestatteten Stimmen, die vor dem Fernsehen warnen. Wenngleich von Raymond Williams ausgehend in der neueren kulturwissenschaftlichen Forschung, aber auch bei Hans Magnus Enzensberger, die Sicht weniger vorurteilsbeladen und weit differenzierter geworden ist und auch die pauschalisierende ablehnende Haltung gegenüber dem Fernsehen selbst zum Gegenstand kritischer Untersuchungen geworden ist, so stellt das *TV bashing* nach wie vor einen Gemeinplatz der Intellektuellen innerhalb und außerhalb der akademisch-universitären Welt dar.

In dem vorliegenden Sammelband geht es nicht um eine neuerliche Aufarbeitung der verschiedenen Positionen zum Fernsehen, wie sie explizit innerhalb der philosophischen, kultur- oder medienwissenschaftlichen Diskussion geäußert werden, auch wenn diese in etlichen der Beiträge angesprochen werden mögen, sondern um eine im weitesten Sinne künstlerische Auseinandersetzung mit jenem Medium, dem nach wie vor eine zentrale Stellung zukommt. Die Frage nach der Präsenz und der Darstellung des Fernsehens in Literatur und Film zielt nicht, wie man

vielleicht meinen könnte, auf einen intermedialen Vergleich, sondern auf den Umgang zweier künstlerischer Ausdrucksformen mit dem Fernsehen ab. Würde es um eine intermediale Auseinandersetzung gehen, dann ließen sich dem Medium Fernsehen andere Medien wie das Radio, der Film, das Internet oder das Buch gegenüberstellen. Nimmt man den ununterbrochenen *flow* des Fernsehens, das unzählige Stimmen und Bilder auf verschiedenen Kanälen zur selben Zeit 24 Stunden täglich überträgt, dann müsste dies ein Buch von der Art sein, wie wir es in Borges' *Libro de arena* finden, ein Buch also, das – egal auf welcher Seite man es aufschlägt – es immer erlaubt, unendlich viele Seiten nach vorn oder zurück zu blättern, und das alles Wissens- und Lesenswerte dieser Welt enthält. Uns ging es jedoch nicht um eine allumfassende Gegenüberstellung der Medien Buch oder Film mit dem Medium Fernsehen, sondern um die spezifische Auseinandersetzung mit dem Fernsehen, wie sie zwei künstlerische Ausdrucksformen zu leisten vermögen, die sich – im Modus der fiktionalen Narration – des Films und des Buchs bedienen, also des Spielfilms und des Romans. Ergänzt werden die literarischen und filmischen Narrationen über das Fernsehen durch einen Beitrag, der das Fernsehen im Theater zum Inhalt hat.

Alle Beiträge dieses Bandes behandeln fiktionale »Erzählungen«, in denen auf die eine oder andere Weise Fernsehen thematisiert wird, und zwar mit einem meist relativ hohen ästhetischen und intellektuellen Anspruch. Diese Fragestellung scheint uns deshalb so interessant, weil sie die in den Humanwissenschaften und der Philosophie geführte Diskussion rund um den Wert des Fernsehens um Antworten bereichert, die aus dem Bereich des ästhetisch-fiktionalen Schaffens stammen, das eine hohe Affinität zur Welt der Philosophie und der kulturwissenschaftlichen Diskussion besitzt und dessen Aktanten bisweilen dieselben sind. Die Welt der kritischen Intellektuellen hat ja nach wie vor große Überschneidungsflächen mit jener der (intellektuellen) Autoren und Regisseure! Kurz: Welche Aussagen treffen der Spielfilm und der Roman hinsichtlich der Bedeutung und des Wertes des Fernsehens im Gegensatz zu einer großteils manichäistisch geführten philosophisch-wissenschaftlichen Diskussion?

Wenn wir nun die Dichotomie Fernsehen versus fiktionale Literatur und Film mit der weiteren Dichotomie Philosophie und Wissenschaft versus künstlerisches Schaffen gepaart haben, so darf nicht vergessen werden, dass sich der wissenschaftliche Diskurs großteils jener Medien bedient, die auch die der fiktionalen Literatur sind, nämlich des Wortes, der Schrift und des Buchs, während sich Film und Fernsehen des gleichen semiotischen Werkzeugs, nämlich der bewegten Bilder und des fortlaufenden Tons, bedienen. Der Film weist daher andere Formen und

Möglichkeiten der Intermedialität auf als die Literatur, die zwar die audiovisuellen Medien erwähnen und transponieren, aber nur teilweise – nämlich in ihrem sprachlichen Anteil – reproduzieren kann. Gleichzeitig entsteht durch die Mediendifferenz, genauer: das Fehlen ikonischer Zeichen in der Literatur, die Tendenz, dass das Fernsehen ein Kontinuum mit anderen visuellen Zeichensystemen bildet – seien es narrative wie Kino, Theater und Videospiele oder nichtnarrative wie Fotografie, Bildende Kunst und Architektur. Anders gesagt: das literarisch dargestellte Televisive läuft Gefahr, gewissermaßen im Fremdmedialen aufzugehen und nicht mehr in seiner Spezifität wahrgenommen zu werden.

Dennoch ist es unserer Ansicht nach auch hier berechtigt, nach der speziellen Rolle des Fernsehens zu fragen, und zwar aufgrund der Besonderheit der Medienkonkurrenz zwischen Literatur und Fernsehen. Das (»gute«) Buch und das (»böse«) Fernsehen werden oftmals antipodisch gegenübergestellt, nach dem Motto: Lies lieber ein Buch, als vor dem Fernseher zu verblöden. Was solchen wohlmeinenden Appellen zugrunde liegt, ist vermutlich nicht so sehr die tatsächliche Bedrohung der Lektüre durch das Fernsehen (umso mehr, als die statistischen Erhebungen bezüglich der Mediennutzung eher dafür sprechen, den Rückgang der Lektüre auf eine stärkere Zuwendung zum Internet zurückzuführen) als vielmehr ein medienkritischer Diskurs, der die Abgrenzung von der *Trash*-Welt des Fernsehens zu einem Akt der *political correctness* gemacht hat.

Auch wenn die Textbasis zu schmal ist, um eindeutige Aussagen über den Einfluss des TV-Konsums auf literarisch tätige Angehörige verschiedener »Mediengenerationen« zu treffen, lässt sich doch die Hypothese aufstellen, dass die biographische Prägung durch das Fernsehen Spuren im jeweiligen Oeuvre hinterlassen müsste. Schriftstellerinnen und Schriftsteller, die wenig oder keinen Umgang mit dem Medium pflegen und nur über aufgeregte Medienskandale oder sporadisch aufgeschnappte Fernsehbilder Kenntnis davon haben, was sich auf den Bildschirmen in Millionen von Haushalten abspielt, dürften kaum die geeignete Instanz sein, um ein differenziertes Bild des Fernsehens zu entwerfen. Hingegen scheint sich bei der Generation derer, die schon als Kinder mit dem Fernseher aufgewachsen sind und für die das TV-Gerät selbstverständlicher Bestandteil des Familienlebens war, eine nuanciertere Sichtweise herausgebildet zu haben, wie sie bei US-amerikanischen Autoren, die weitaus früher als die Europäer mit einem allgegenwärtigen, in das Alltagsleben integrierten Fernsehen konfrontiert wurden, zu beobachten ist, aber auch bei Angehörigen der jüngeren Schriftstellergeneration wie den sogenannten *cannibali* in Italien oder der *Generación X* in Spanien.

In der arbeitsteiligen Produktionsweise des Films hingegen hinterlassen individualgeschichtliche Erfahrungen eine weniger tiefe Spur. Dagegen spielt die Ausrichtung an der Publikumserwartung eine größere Rolle, zu der eben auch die Vertrautheit mit dem Fernsehen gehört. Das über das Fernsehen verbreitete Alltagswissen bietet einen gemeinsamen Horizont, auf den der Film zurückgreifen kann, wobei die semiotische »Verwandtschaft« mit dem Fernsehen eine zusätzliche Erleichterung darstellt, wenn beispielsweise Fernsehnachrichten an die Stelle einer allwissenden Erzählinstanz treten, um das Geschehen vor einem bestimmten historischen Hintergrund einzuordnen.

Es ist außerdem zu vermuten, dass Filmschaffende in weniger starkem Maß unter der Konkurrenz durch das Fernsehen zu leiden haben als Schriftsteller. Wenngleich auch der Film gegenüber dem Fernsehen über eigene Produktions- und Distributionsweisen verfügt, sind hier die Grenzen zum anderen Medium durchlässiger. Vor allem in jüngster Zeit verstärkt sich die wirtschaftliche, medienpolitische und produktionsästhetische Annäherung von Film und Fernsehen in dem Maß, wie die kollektive Rezeption im Kino zugunsten der individuellen Mediennutzung über DVD oder Internet abnimmt. Schriftsteller hingegen profitieren zwar durchaus von der Verfilmung ihrer Bücher, sie geben damit aber die Verfügungsgewalt über ihr Werk auf und damit ihr ureigenstes Terrain, das autonome, kraft individueller Schöpfung geborene Wort.

Nach einer vergleichenden und kritischen Sicht der vorliegenden Beiträge kann eine vorläufige Tendenz beobachtet werden, dass nämlich das schriftgebundene Medium Literatur eher zur kritischen Haltung der ebenfalls hauptsächlich über Schrift kommunizierenden Systeme Philosophie und der Wissenschaft tendiert, die dem Fernsehen wenig Positives abgewinnen wollen, während im Bildmedium Film eine nicht so durchgängig abwertende Haltung gegenüber dem verwandten Medium Fernsehen zu finden ist. Wenngleich das für diesen Band analysierte Material keine letztgültigen Schlüsse zulässt, so erlaubt es zumindest die Formulierung der These, dass der Spielfilm dem Fernsehen nicht nur medial näher steht als der Roman, sondern dass er es auch differenzierter und weniger negativ sieht, als dies bei den hier analysierten literarischen Texten doch relativ deutlich der Fall ist. Genau wie der Roman neigt auch der Film zur Synekdoche, wenn es um das Fernsehen geht, aber vielleicht nicht so dezidiert und vor allem nicht so einseitig, was die Vor- und Darstellung der gewählten Fernsehformate betrifft.

Hinsichtlich der behandelten Formate deckt das für diesen Band analysierte Primärmaterial fast alles ab, was das Fernsehen in den letzten zwanzig Jahren zu bieten hatte. So finden wir Interviews, Reportagen und das politische Magazin in Andrea De Carlos *Macno* (1984) genauso

wie in Milan Kunderas *La lenteur* (1995) oder Jean-Philippe Toussaints *La télévision* (1997). Quiz- und Spielshows werden wiederum in Didier Daeninckx' *Zapping* (1992) und in den Filmen *Fahrenheit 451* (1966) von François Truffaut, *Masques* (1987) von Claude Chabrol, *Quiz Show* (1994) von Robert Redford, *Mamá es boba* (1997) von Santiago Lorenzo, *Magnolia* (1999) von Paul Thomas Anderson, *Requiem for a Dream* (2000) von Darren Aronofsky und *Confessions of a Dangerous Mind* (2002) von George Clooney behandelt. Die Realityshow spielt in Mauro Covacichs *Fiona* (2005) eine tragende Rolle, während sich Hans Magnus Enzensberger in *Nieder mit Goethe!* (1996) und Rolf Hochhuth in *Das Recht auf Arbeit* (1999) mit der Talkshow auseinandersetzen. All diese Fernsehformate kommen auch in den Filmen Almodóvars vor, der aber auch dem über das Fernsehen ausgestrahlten Spielfilm eine wichtige und äußerst positive Rolle einräumt. Das gleiche lässt sich nicht vom Videokonsum in José Ángel Mañas' Roman *Historias del Kronen* (1994) oder der Darstellung des Fernsehens in Ray Lorigas *Tokio ya no nos quiere* (1999) sagen. Jacques Martineau und Olivier Ducastel setzen in dem Film *Drôle de Félix* (1999) eine Fernsehserie zentral in Szene, genauso wie es der brasilianische Filmemacher Fernando Meirelles in *Domésticas* (2000) mit der Telenovela tut oder wie es bereits der vom Autorenfilm kommende David Lynch in der Fernsehserie *Twin Peaks* (1990/91) vorgemacht hat.

Freilich werden die eben aufgezählten Fernsehformate in diesen Werken unterschiedlich präsentiert, wie die zehn Beiträge dieses Sammelbandes deutlich machen. Während sich vier von ihnen mit dem Fernsehen im Roman beschäftigen, behandeln vier weitere dessen Darstellung im Spielfilm. Gerahmt werden die Analyse und Interpretation der literarischen und filmischen Transpositionen des Televisiven von einem Beitrag von Volker Roloff, in dem die Theatralität und Intermedialität des Fernsehens im Zentrum steht, und einem Aufsatz Arturo Larcatis, der die intellektuelle Diskussion rund um das Fernsehen mit zwei engagierten und thesenhaften Theaterstücken des deutschen Sprachraums verbindet.

Roloff skizziert den mediengeschichtlichen und -theoretischen Rahmen, in den sich die Wechselbeziehungen zwischen Fernsehen, Literatur und Film einfügen. Er lenkt den Blick auf die neuen Spielformen der Theatralität, die das Fernsehen hervorgebracht hat. Diese zeichnen sich nicht nur durch das Fehlen eines privilegierten Standortes und einer hierarchischen Anordnung aus, sondern vor allem dadurch, dass sie in prononcierter Weise – und ganz im Gegensatz zu der deklarierten Abbildungsfunktion des Fernsehens – nicht das »wirkliche Leben« hervortreten lassen, sondern das kollektive Imaginäre: Das Fernsehen konfrontiert uns mit unseren Neurosen, Ängsten und Albträumen. Gleichzeitig eignet

ihm die narkotisierende Wirkung des *flow*, die sich in zerstreuter Aufmerksamkeit, Flüchtigkeit und Instabilität manifestiert.

Christian von Tschilschke wirft in seinen einleitenden Bemerkungen grundsätzliche Fragen in Bezug auf das Verhältnis von Literatur und Fernsehen auf. Nach einem Resümee der eher eindimensionalen Auseinandersetzung französischer Intellektueller mit dem ungeliebten elektronischen Medium formuliert er die Hypothese, dass die fiktionale Literatur über ein imaginatives Potential verfügt, das einen besonders scharfen Blick auf das Fernsehen ermöglichen und eine Form der Fernsehbeobachtung leisten könnte, welche die medialen Bedingungen des Bezugs eines Mediums auf das andere mitdenkt. Diese Hypothese bestätigt sich insofern, als die von ihm analysierten Romane, *La lenteur* von Kundera und *La télévision* von Toussaint, neue, genuin literarische Formen der Transposition des Televisiven entwerfen, welche wiederum mittels der Reflexion über das Fernsehen zu einer Selbstvergewisserung der Literatur gelangen.

Die von Roloff diagnostizierte Dichotomie von Dramatisierung und Entdramatisierung, von emotionaler Anteilnahme und Indifferenz, von Faszination und Distanz findet sich in mehreren Beiträgen wieder. Kathrin Ackermann verknüpft sie mit der italienischen Fernsehgeschichte seit den 80er Jahren. Während Andrea De Carlo in seinem 1984 erschienenen Roman *Macno* die technisch-apparative Seite des Fernsehens und die damit korrelierte Distanzierung, die Entkoppelung von lebensweltlichen Zusammenhängen und die Entfremdung von den leiblichen Bedürfnissen hervorhebt, zeigt Mauro Covacich in *Fiona* (2004) die Spuren, die das Fernsehen im menschlichen Körper hinterlässt, und die religiös-rituelle Dimension der televisiven Theatralität auf.

Die in Covacichs Romans zutage tretende gewaltinduzierende Wirkung des Fernsehens bildet auch den Hintergrund der von Dagmar Schmelzer untersuchten Romane der spanischen *Generación X*, die in vielerlei Hinsicht mit den italienischen *cannibali*, zu denen auch Covacich gezählt wird, vergleichbar ist. Steht in José Ángel Mañas' *Historia del Kronen* (1994) das Fernsehens in erster Linie für die Störung der Kommunikation innerhalb der Familie und die Stimulierung von Gewaltphantasien, so wird es in Ray Lorigas *Tokio ya no nos quiere* (1999) mit Gedächtnis- und Wirklichkeitsverlust, Abstumpfung und »Nichtdenken« assoziiert.

Die Erzählungen hingegen, die der französische Autor Didier Daeninckx 1994 unter dem Titel *Zapping* versammelte, privilegieren den dramatisierenden Aspekt des Fernsehens. Sie thematisieren in vielfältiger Art und Weise die Verwundungen und Beschädigungen, die skrupellose Programmacher, Reporter und Moderatoren ihren Opfern – TV-

Zuschauern, Studiogästen, Teilnehmern an diversen Shows – zufügen. Dabei inszenieren sie allerdings, wie Jörg Türschmann kritisch anmerkt, den Zynismus der TV-Verantwortlichen in einer Art und Weise, die ihrerseits den Spektakularisierungsstrategien des Fernsehens folgt. Anders als der Titel *Zapping* erwarten lässt, geht es weniger um den freien, den Sinnhorizont erweiternden Umgang mit der Fernbedienung als um die Eindimensionalität der durch das Fernsehen vermittelten Perspektiven, die Daeninckx in den überraschenden Schlusswendungen seiner Erzählungen aufdeckt.

Von den vier Beiträgen zur Darstellung des Fernsehens im Film befassen sich zwei mit spezifischen televisiven Formaten. Klaus Peter Walter analysiert die Fernseh-Spielshow in den bereits genannten sieben Filmen, die von Truffauts *Fahrenheit 451* aus dem Jahr 1966 bis zu George Clooneys *Confessions of a Dangerous Mind* reichen, der 2002 – also 36 Jahre nach dem Klassiker des französischen Autorenfilms – in die Kinos kam. Birgit Wagner behandelt Möglichkeiten televisiven Zitierens anhand der Fernsehserie, und zwar sowohl im Medium Fernsehen selbst, nämlich in David Lynchs Kultserie der frühen 1990er Jahre *Twin Peaks*, als auch im Kino anhand des am Ende des 20. Jahrhunderts entstandenen französischen Films *Drôle de Félix* von Jacques Martineau und Olivier Ducastel.

Das Bild, das von den beiden Fernsehformaten Gameshow und Serie in den genannten Werken gezeichnet wird, könnte nicht gegensätzlicher sein. Während bei Wagner die Serie durchaus positiv gesehen wird, üben die sieben von Walter untersuchten Spielfilme, die auf die eine oder andere Weise die Gameshow zum Gegenstand machen, herbe Kritik an diesem Format, das nach Walter in den ausgewählten Beispielen für das Fernsehen schlechthin steht und damit die hier eingangs erwähnte Form der Synekdoche *a minori ad maius* annimmt. In keinem der untersuchten Beispiele wird das doch ebenfalls denkbare positive Potential der demokratischen Teilhabe am massenmedialen Prozess auch nur angedacht, denn alle sieben Filme verurteilen die Quiz- und Spielshows, die die Menschen nur vorführen würden, um die Einschaltquoten zu erhöhen und die Zuschauer gleichzuschalten.

Ganz anders sieht das Bild aus, das Birgit Wagner von der Einstellung zum Fernsehen zeichnet, so wie es sich bei David Lynch, immerhin einem der wichtigsten Vertreter des US-amerikanischen Autorenfilms, und den weniger bekannten französischen Regisseuren Jacques Martineau und Olivier Ducastel zu erkennen gibt. Allein durch die Tatsache, dass Lynch überhaupt bereit war, eine Serie für das Fernsehen zu drehen, macht deutlich, dass es ihm ungleich weniger ausmacht, mit dem Medium Fernsehen affirmativ in Verbindung gebracht zu werden, als dies

wahrscheinlich bei vielen der bisher genannten Autoren und Regisseure der Fall ist. Hinzukommt, dass in *Twin Peaks* eine fiktive *soap opera* mit dem kitschigen Titel *Invitation to love* eingebettet ist, die als groteske und parodistische *mise en abyme* fungiert. In *Drôle de Félix* dienen die Zitate der reichlich *trashy* anmutenden Serie *Luxe, gloire et volupté* u. a. der Herstellung von Solidarität zwischen Sympathieträgern in der dargestellten Welt, sie vermögen es aber auch, Fernsehrezeptionsgewohnheiten eines großen Teils des Filmpublikums aufzugreifen. In den beiden Beispielen kommt es keineswegs zu einer kategorischen Verurteilung des Fernsehens, sondern in beiden Fällen leistet eine Fernsehserie eine ironische und selbstreflexive Bespiegelung der Narration der Werke selbst, und damit des Films wie des Fernsehens.

In ihrem Beitrag über den brasilianischen Film *Domésticas* von Fernando Meirelles, der seit seinem Welterfolg *Cidade de Deus* (2002) auch im deutschsprachigen Raum kein Unbekannter mehr ist, kann Sandra Strigl beweisen, dass selbst in einem Land, in dem die nationale Filmproduktion gegenüber dem allmächtigen und omnipräsenten Fernsehen einen schweren Stand hat, die Antwort der Regisseure auf diese Herausforderung nicht in pauschalisierende und undifferenzierte Fernsehkritik münden muss. Der von ihr untersuchte Film über die Hausangestellten in der Megalopolis São Paulo zeigt nicht nur auf der inhaltlichen Ebene, wie sehr das Fernsehen den Alltag beeinflusst und in manchen Fällen sogar bestimmt, sondern auch, wie aus dem Fernsehen und dem Videoclip stammende formale Verfahren in den Kinofilm übernommen werden können.

Christopher F. Laferl untersucht in seinem Beitrag die vielfältigen Fernsehzitate, wie sie sich im Filmschaffen Pedro Almodóvars allenthalben finden. Der spanische Regisseur scheint eine ganz besondere Affinität zur Welt des Fernsehens zu besitzen, zeigt er doch nicht nur, wie das Fernsehen von seinen Figuren rezipiert, sondern auch wie es produziert wird. Mit der Ausnahme der Fernsehserie kommen in den analysierten Filmen, die von *La ley del deseo* (1987) bis zu *Volver* (2006) reichen, praktisch alle erdenklichen Fernsehformate vor. Vielfach werden die Medienzitate bei Almodóvar ins Groteske hinein übertrieben, manchmal mit kritischer Absicht, fast immer um eine komische Wirkung zu erzielen.

Im abschließenden Beitrag dieses Bandes fasst Arturo Larcati nochmals die wichtigsten gegen das Fernsehen ins Treffen geführten Kritikpunkte zusammen, wie sie v. a. im deutschen und im italienischen Sprachraum in den letzten Jahrzehnten von führenden Intellektuellen geäußert wurden. Besonderes Augenmerk schenkt er der vehementen Medienkritik Botho Strauß', die allerdings schon in den 80er Jahren von ihm

selbst abgeschwächt und relativiert wurde, wie auch den Positionen Thomas Enzingers und Luca Doninellis. Anhand dieser Positionen, die er mit der positiveren, wenngleich sich später abschwächenden Einschätzung von Hans Magnus Enzensberger kontrastiert, kann er zeigen, dass in der deutschsprachigen Welt die Rede über das Fernsehen ab den späten 80er Jahren zunehmend differenzierter ausfiel. An diesen Überblick über die theoretische Diskussion schließt die Analyse zweier Theaterstücke an, in deren Zentrum die Talkshow steht. An Hans Magnus Enzenbergers Satire *Nieder mit Goethe!* (1996) arbeitet Larcari v. a. die später vom Autor auch in Interviews vertretene These heraus, dass es für Personen des öffentlichen Lebens, Künstler wie Politiker gleichermaßen, darum gehe, gegenüber dem Medienbetrieb eine souveräne Distanz zu bewahren. Eine negative Sicht auf die Talkshow bringt auch die Salzburger Aufführung des Stückes *Das Recht auf Arbeit* (1999) von Rolf Hochhuth durch den Regisseur Guido Huonder, der mit seiner Inszenierung nicht nur die Kritik des Autors an den ausschließlich profitorientierten Großunternehmen drastisch zum Ausdruck bringen wollte, sondern dem es auch ein Anliegen war, die desensibilisierende Wirkung der Medien aufzudecken.

Der überwiegende Teil der für diesen Band analysierten Werke bringt eine differenzierte Sicht des Mediums Fernsehen, wenngleich es auch in Literatur und Film nicht an pauschalisierenden Negativurteilen im Zeichen der Synekdoche fehlt. Was es im Film und in der Literatur nicht gibt, das sind pauschalisierende positive Einschätzungen des Fernsehens. Eine unkritisch positive Synekdoche wäre aber anspruchsvoller Film- und Wortkunst wohl auch nicht würdig...