

montage/av
5/2/1996

Zeitschrift für Theorie & Geschichte
audiovisueller Kommunikation

The poster is a black and white illustration. At the top left, a ship is shown navigating through a stormy sea. To the right, the text 'PATHÉ Presents' is written in a stylized font. A large, diagonal banner across the center reads 'VIA WIRELESS'. Below the banner, two circular portraits are shown: one of a woman (Gail Kane) on the left and one of a man (Bruce McRae) on the right. Below the portraits, a scene from the play is depicted, showing several people on a stage. The text 'GAIL KANE' and 'BRUCE MCRAE' is placed near their respective portraits. At the bottom, a large white box contains promotional text.

PATHÉ
Presents

VIA WIRELESS

GAIL KANE

BRUCE MCRAE

The
second
Gold Rooster
play in 5 parts

Adapted from the famous Broadway
success by PAUL ARMSTRONG and
WINCHELL SMITH. Featuring GAIL
KANE and BRUCE MCRAE. Produced
by GEORGE FITZMAURICE.

A superb drama played by real stars.

Special musical program for all Gold
Rooster plays FREE.

THE PATHÉ EXCHANGE, INC.
EXECUTIVE OFFICES
25 West 45th Street, New York

Rick Altman	Die Geburt der klassischen Rezeption. Die Kampagne zur Standardisierung des Tons	3
Karl Sierek	Chronotopenanalyse und Dialogizität. Prolegomena zu einer anderen Art der Laufbildbetrachtung	23
Frank Kessler	<i>Ostranenie.</i> Zum Verfremdungsbegriff von Formalismus und Neoformalismus	51
Hermann Kappelhoff	Medientheorie oder ästhetische Theorie?	67
Ludger Kaczmarek	"Verstehen Sie Film?" Zwei neuere deutschsprachige Arbeiten zur kognitiven Filmpsychologie	89
<hr/>		
	Call for Papers	108
	Zu den Autoren	110
	Impressum	2
<hr/>		
	Film & Fernsehen: Neuerscheinungen. Ein Überblick über die deutschsprachige Publizistik der Film- und Fernsehwissenschaft	111

montage/av 5/2/1996

Zeitschrift für Theorie & Geschichte
audiovisueller Kommunikation

Herausgeber: Wolfgang Beilenhoff (Bochum), Jörg Frieß (Berlin), Britta Hartmann (Potsdam), Frank Kessler (Nijmegen), Stephen Lowry (Braunschweig), Johannes von Moltke (Hildesheim), Eggo Müller (Potsdam), Hans J. Wulff (Berlin), Peter Wuss (Potsdam)

Trägerin: Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V., Berlin

Redaktionsanschrift: c/o Britta Hartmann, Körnerstr. 11, D-10785 Berlin, Tel./Fax: 030 / 262 84 20

Die Redaktion freut sich über unaufgefordert eingesandte Artikel.

Titel: Werbeplakat für einen Film aus der "Gold Rooster"-Reihe bei Pathé. *New York Dramatic Mirror* v. 15. September 1915. Aus der Sammlung von Rick Altman.

Erscheinungsweise: zweimal jährlich (Mai/November), Umfang ca. 150 Seiten

ISSN: 0942-4954

copyright: für die Beiträge bei den Autoren, für das Heft bei den Herausgebern

Druck: Offset-Druckerei Gerhard Weinert GmbH, Berlin

Preise und Abonnement: Einzelheft DM 20,- (im Postbezug plus DM 5,- Versandkosten), im Jahres-Abonnement DM 40,- frei Haus (Übersee: DM 50,-), Jahres-Abonnement für Studierende DM 30,- frei Haus (Übersee: DM 40,-) bei Einsendung eines gültigen Studiennachweises. Jahres-Abonnements verlängern sich um je ein weiteres Jahr, wenn sie nicht mindestens drei Monate vor Ablauf schriftlich gekündigt werden.

Anzeigen: Es gilt Anzeigenpreisliste Nr. 2, Anzeigenvertretung Jörg Frieß, Tel./Fax: 030 / 691 74 20

Vertrieb: Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V., Körnerstr. 11, D-10785 Berlin, Tel./Fax: 030 / 262 84 20

Bankverbindung: Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V., Postbank Berlin, Kto.-Nr. 1902 78-101, BLZ 100 100 10

Rick Altman

Die Geburt der klassischen Rezeption¹

Die Kampagne zur Standardisierung des Tons

Seit gut zehn Jahren sind die Historiker des amerikanischen Kinos dabei, ein immer tieferes Loch auszuheben. Auf der einen Seite haben Forscher wie Abel, Allen, Burch, wie auch Gaudreault, Gunning und Musser das frühe Kino vollständig neu definiert. Auf der anderen Seite hat eine lange, von den Arbeiten Bordwells, Staigers und Thompsons gefestigte Tradition eine befriedigende Beschreibung des klassischen Hollywood-Stils erstellt. Dazwischen gähnende Leere. Der vorliegende Aufsatz versucht zu verstehen, wie das sogenannte "primitive" Kino mit dem "klassisch" genannten Kino zusammenhängt, und schlägt vor, das Loch der 1910er Jahre von einem neuen, einem "Hörpunkt" aus zu betrachten. Um das Problem besser zu umreißen, ist es sinnvoll, anzuerkennen, daß der Übergang von dem einen System zum anderen weniger von einer textuellen Revolution oder einer industriellen Evolution herrührt (die beiden herkömmlichen Erklärungen) als von einer veränderten Art der Rezeption durch ein Publikum, das zunehmend von der Industrie manipuliert wird, und zwar durch denjenigen Aspekt des Kinobetriebs, der am schwierigsten zu erfassen bleibt: Ton im Stummfilmkino.

Industrielle Lösungen

Jeder Zweig der traditionellen Geschichtsschreibung bleibt in sich geschlossen: Der eine schreibt die Geschichte der Industrie, ein anderer die Geschichte von Texten, ein dritter die Geschichte der Rezeption von Texten. Diese Geschichte der getrennten Reihen wird hier durch eine Geschichte der

¹ Dieser Text ist zuerst erschienen in *Cinéthèque*, 6, 1994. Wir bedanken uns bei der Redaktion und natürlich bei Rick Altman für die freundliche Genehmigung zur Übersetzung. Rick Altman gebührt außerdem Dank dafür, daß er uns die Illustrationen zur Verfügung gestellt hat.

² Anm. d. Ü.: In der angloamerikanischen und französischen Filmgeschichtsschreibung wird die Frühzeit des Kinos oft als "primitive cinema" bzw. "cinéma primitif" bezeichnet.

schmalen Brücken ersetzt, denn die wichtigste Auswirkung einer industriellen Ursache liegt nicht unbedingt im Bereich der Industrie selbst. Um etwa die Dilemmata der entstehenden Kinoindustrie zu verstehen, sieht sich der Historiker häufig gezwungen, eine schmale Brücke zu benutzen und die industrielle Organisation zugunsten der Texte, ihrer Verwendung oder ihrer Rezeption zu vernachlässigen. Denn jede Lösung in einem ersten Bereich zieht zwangsläufig Probleme in einem angrenzenden Bereich nach sich.

Nehmen wir das Beispiel der Industrialisierung des Kinos. Vor 1900 bleibt der Film Handwerk, da jedes Erzeugnis für eine bestimmte Situation nach Maß angefertigt wird. Manche jedoch haben begriffen, daß das Kino ein wirtschaftliches Potential bietet, wie ein Tischler es nie kennen wird. Das Kino nahm sich den Phonographen zum Modell und folgte in seinen Anfängen der konservativen Logik Thomas Edisons, dessen Aufnahmen auf Walze nur einzeln kopiert werden konnten. Nach der Jahrhundertwende gewinnt eher das fortschrittliche Verfahren von Emil Berliner die Oberhand, bei dem jede Platte als Matrize für die Produktion einer unbegrenzten Zahl von Duplikaten dient. Denn wenn ein Film einmal gedreht ist, kann er im Prinzip sooft reproduziert werden, wie man will, wobei der Preis jedes Exemplars mit der Zunahme der Kopienzahl abnimmt. Die diese Reihe beherrschende Logik ist wohlbekannt: Die Industrialisierung eines handwerklichen Bereiches ist ein Signal für das Kapital und führt zum traditionellen Kampf, das jeweilige Produkt zu spezifizieren, abzusetzen und rentabel zu machen, den Marktanteil zu halten, neue Produkte zu lancieren, usw. Jede Erhöhung der Investitionen zieht eine Vermehrung der Kopien jedes Films nach sich. Unter solchen Umständen wurde das *nickelodeon*, das Ladenkino, geboren; es entspricht vollkommen dem kapitalistischen Bedürfnis, die Zahl der Exemplare jedes Films zu erhöhen. Während in den ersten Jahren des Kinos die Zahl der Filmtitel schnell gestiegen war, ist ab 1904 eine deutliche Zunahme der Kopienzahl jedes Titels zu beobachten (vgl. Musser 1996).

In der Logik der Geschichte der Reihen, die immer auf lineare Weise fortschreitet, wäre diese erste Industrialisierung des Kinos als ein Anfang anzusehen, dessen Fortsetzung die Einrichtung der großen Filmproduktionsgesellschaften wäre, zum Beispiel unter der Leitung von Thomas Ince in den zehner Jahren.¹

Nehmen wir lieber die schmale Brücke mit ihrer ganz anderen Logik. Statt die industriellen Auswirkungen einer industriellen Ursache zu suchen (was

¹ Als ein gutes Beispiel für einen solchen Zugang vgl. Bordwell/Staiger/Thompson 1985, S. 113-153.

voraussetzen würde, daß die Industrie sich autonom entwickelt), wollen wir die weiteren Auswirkungen dieser Industrialisierung zu begreifen suchen. Welche Aspekte der kinematographischen Praxis sind es, die durch die Industrialisierung destabilisiert werden? Welches neue Gleichgewicht ergibt sich daraus?

Praktische Probleme

Um das von der Industrialisierung des Kinos bewirkte Ungleichgewicht zu verstehen, muß man die grundlegende Veränderung im Status des Kinobetreibers erfassen, die zwischen 1900 und 1910 stattfindet. In seinen handwerklichen Anfängen unterscheidet das Kino kaum zwischen Produzent, Regisseur, Kameramann, Cutter, Verleiher und Kinobetreiber, da all diese Funktionen von einer einzigen Gesellschaft ausgeübt werden, oft sogar von einer einzigen Person. Lyman Howe etwa, ein Produzent und Kinobetreiber alten Stils, drehte regelmäßig Szenen vor Ort, um jede Vorführung seiner Tournee persönlicher zu gestalten; auf diese Weise spiegelte er genau die Interessen seines Publikums wider.² Einer Gewohnheit der Frühzeit folgend, stellte Howe für jede Vorführung ein anderes Programm zusammen, auf der Grundlage nicht etwa von bereits geschnittenen Filmen, sondern von teilweise von seinem eigenen Team gedrehten Einstellungen, die beliebig neu zusammengesetzt werden konnten. In guter Jahrmarktstradition "roch" er sein Publikum und zog seine Show den jeweiligen Bedingungen entsprechend auf. Erst später, mit dem *nickelodeon*, taucht der Kinobetreiber im eigentlichen Sinne auf, nämlich der, der ausschließlich Filme vorführt, die andere produziert haben. Zur selben Zeit tritt auch der unabhängige Verleiher in Erscheinung, der sich damit befaßt, die Filme in Umlauf zu bringen, statt sie zu produzieren oder vorzuführen. Für eine Reihe von Jahren, die weitgehend der Dauer des Trusts (1907-1912), also der Zeit des *nickelodeons* entspricht, werden so die Produzenten, die weder Verleiher noch Kinobetreiber sind, vom Rest des Berufsstandes isoliert. Es wird bis zur vertikalen Integration der Nachkriegszeit dauern, bis diese Situation sich ändert.

Diese Aufspaltung des Industriezweiges, die zeitgleich mit der Zunahme der Kopienzahl pro Film stattfindet, zieht notwendig die Aufspaltung der Interessen jeder Berufsgruppe nach sich. Solange der Produzent seine eigenen Filme vorführt, setzt die Produktion einen bereits bekannten Vorführungs-

² Zu den Aufnahmen vor Ort, die auch von Edison und Biograph praktiziert wurden, vgl. Musser/Nelson 1991, bes. 109-111, 149-152 u. 207-213.

modus voraus und unterstützt ihn, während die Vorführung ein bereits vom Produzenten begonnenes Projekt vervollständigt und verstärkt. Diese Symbiose verschwindet mit der Scheidung von Produzenten und Kinobetreiber völlig. Genau in den Anfängen des *nickelodeons* erfordert eine eingeschränkte, durch die notorischen Konflikte um Rechte und Patente verlangsamte Produktion die Erhöhung der von jedem Film gezogenen Kopienzahl. Damit ist zwar das Problem der Produzenten gelöst, für die Kinobetreiber jedoch eine schwierige Situation geschaffen. Denn wie die Presse bezeugt, wird um 1907 jeden Tag ein und derselbe Film in mehreren Kinos in derselben Straße oder demselben Stadtviertel gezeigt.³

So schafft also eine Lösung für den Produzenten (die Zahl der gezogenen Kopien zu erhöhen) für den Kinobetreiber ein Problem (wie soll man sein Produkt spezifizieren, wenn man gezwungen ist, dieselben Filme laufen zu lassen wie die Konkurrenz?). Natürlich ist für den Kinobetreiber, der durch das Jahrmarktsumlieu oder das Variété-Theater (das *Vaudeville*) geprägt ist, die Vorstellung nie auf den bloßen Titel reduzierbar. Wie die Variété-Tänzerinnen, die dressierten Hündchen und die Gesangskomiker müssen auch Filme verpackt, präsentiert und auf die rentabelste Art verkauft werden. So wird zwischen 1907 und 1910 die Kinovorführung mehr und mehr zum Ton-Spektakel, durch das die besondere Attraktion jedes Kinobetreibers hervorgehoben werden soll.

Aufspaltung des Tons

Diese Ton-Strategien haben zur Zeit des *nickelodeons* die Welt des Kinobetriebs völlig umgewälzt. Ein ganzes Buch würde nicht genügen, die Vielfalt und die Anwendung dieser Methoden zu schildern. Der vorliegende Aufsatz erlaubt nur einen schnellen Überblick, der jedoch genügt, um zu zeigen, in welchem Maß die Unabhängigkeit und die Verschiedenheit der Kinobetreiber zwischen 1907 und 1910 die direkte Beziehung grundlegend gestört hat, die früher zwischen dem Produzenten und seinem Publikum bestanden hatte.

³ Vgl. beispielsweise Currie, Burton W.: The Nickel Madness. In: *Harper's Weekly* v. 24. August 1907, S. 1246-1247; N.N. (ohne Titel). In: *Variety* v. 26. Oktober 1907, S. 7; 14. Dezember 1907, S. 33; 21. März 1908, S. 14; 13. Juni 1908, S. 11; N.N. (ohne Titel). In: *Moving Picture World* v. 4. April 1908, S. 283.



Sogar die zur Illustration der Texte populärer Lieder produzierten Filme, die den mit Gesang begleiteten Dias Konkurrenz machten, konnten nicht mit einer angemessenen Begleitung rechnen. Man stelle sich den Anfangstext von THE BATTLE HYMN OF THE REPUBLIC ("Mit eigenen Augen habe ich die Herrlichkeit der Ankunft unseres Herrn gesehen"), begleitet von "Heaven Will Protect the Working Girl" oder von "I Wonder Who's Kissing Her Now" oder noch besser von "I Want a Girl Just Like The Girl Who Married Dear Old Dad". New York Dramatic Mirror v. 5. Juli 1911.

Im folgenden nun die wichtigsten Strategien während dieser ersten Jahre des *nickelodeons*.


– *Die Stille*. Jawohl, die Stille. Die Behauptung ist völlig falsch, die musikalische Begleitung von Stummfilmen hätte systematisch stattgefunden. Im Gegenteil, die Anfänge des *nickelodeons* fallen mit dem Ende einer langen kulturellen Tradition zusammen, der des 'illustrierten Liedes' oder Moritengesangs, der im Programm häufig im Wechsel mit dem Film vorkommt. Das Klavier im Kinosaal dient also oft nur der Begleitung der Sängerin, wie so manche Anweisung an den Vorführer bezeugt, kurz vor Ende des Films

den Pianisten zu rufen, damit er sich für das Lied bereit hält.⁴ Zu Unrecht haben die Kinohistoriker aus der späteren Praxis gefolgert, das Klavier in den Kinosälen der Zeit habe immer dazu gedient, die Filme zu begleiten.

– *Die automatische Musik.* Neben dem Klavier im Saal, das vor allem dazu dient, das illustrierte Lied zu begleiten, gibt es häufig ein zweites, automatisches Klavier, das am Eingang plaziert ist, um die Menge anzulocken. Um 1906-1907 haben einige Städte diese Praxis verbieten müssen, um den Lärm auf der Straße zu unterbinden. Oft während des Films in Gang gesetzt, war dieses Klavier eher musikalische Reklame als Begleitung.

TALKING PICTURES
A FACT! A REALITY!

The first - that shows you
exactly how the picture is
made - and how it is
shown by the Kinetophone
machine - is the first
picture of the kind. It
shows the Kinetophone
machine in operation.
New York City



It will be successful and popular,
and will show you how to
operate the Kinetophone
machine. It will show you
how to make the picture
talk. It will show you
how to make the picture
sing. It will show you
how to make the picture
dance. It will show you
how to make the picture
do anything you want.
New York City

THOS. A. EDISON
STARTS THE CIVILIZED WORLD AND REVOLUTIONIZES THE PICTURE BUSINESS
WITH HIS LATEST AND REVOLUTIONARY INVENTION

THE KINETOPHONE
ABSOLUTELY THE FIRST PRACTICAL TALKING PICTURE EVER MADE
PERFECT SYNCHRONISM AND ILLUSION
VOICE AND ACTION TAKEN SIMULTANEOUSLY
ANY FIRST CLASS OPERATOR CAN HANDLE
THE MACHINE COMPLETES THE OPERATOR HOLDING FILM AND RECORD TOGETHER
IN PERFECT UNION. IN FACT HE CAN DO IN THE SPACE OF 30 SECONDS
AND SYNCHRONIZE TO A HEARTBEAT OF A SECOND
CONTRACTS NOW BEING MADE FOR MACHINES AND SERVICE
WRITE FOR PARTICULARS

AMERICAN TALKING PICTURE CO., Inc.
1493-1495 Broadway NEW YORK

Stets konservativ in seinem Marketing, bringt Edison sein "Kinetophone" erst 1913 heraus, als die Begeisterung für den Ton schon wieder zurückgegangen war. Moving Picture World v. 25. Januar 1913.

– *Die Musikbegleitung.* Einer Praxis folgend, die im Variété-Theater, im Melodram und in diversen anderen Bühnenformen bereits üblich war, wird der Film immer öfter von einer Musik begleitet, die seiner Vorführung entspricht: kleines komisches Orchester im Variété-Theater, mit einem Schlagzeuger, der die Stürze der Komiker unterstreicht; dramatisches Orchester im eigentlichen Theater; gelegentlich Klavierbegleitung in den *nickelodeons*, die auch Moritatenvorträge anbieten. Die Vielfalt der aufgeführten musikali-

⁴ Vgl. zu diesem Thema zum Beispiel Gardette, L.: Conducting the Nickelodeon Program. In: *Nickelodeon*, März 1909, S. 79-80; Aitken, F.G.: The Business of Exhibiting. In: *Views and Films Index* v. 27. Juni 1908, S. 6-8; Hulfish, David (ohne Titel). In: *Nickelodeon*, 1. Januar 1910, S. 15.

schen Traditionen verbietet jegliche Verallgemeinerung in bezug auf die Musikbegleitung während der Zeit des *nickelodeons*. Die einen wiederholen die Lieder, die sie gelernt haben, um die Sängerin zu begleiten, andere spielen die erstbeste Partitur herunter, während schlecht bezahlte junge Mädchen die einzigen Stücke anstimmen, die sie kennen. So konnte etwa Vachel Lindsay (1970, 220) bedauernd erzählen, einen seiner Lieblingsfilme, *THE BATTLE HYMN OF THE REPUBLIC* (Vitagraph 1911), von Anfang bis Ende von dem damaligen Erfolgsschlager "In the Shade of the Old Apple Tree" begleitet (wahrscheinlich von der Tochter des Kinobetreibers, vermutet Lindsay) gehört zu haben – dem entspräche etwa *THE WEDDING MARCH* (USA 1928, Erich von Stroheim) von einer endlosen "Schönen blauen Donau" begleitet!

– *Die Toneffekte*. Zunächst in direkter Nachfolge des Variété-Theaters (wo die Musiker viele komische Effekte beisteuern), später in Nachahmung des großen LeRoy Carleton, der designierte Geräuschemacher bei Lyman Howe, der den Ton für realistische Effekte einsetzte, haben die Kinobetreiber der Zeit des *nickelodeons* das Spektrum der Toneffekte stark erweitert. Zunächst eine Domäne von experimentierfreudigen Schlagzeugern, wurde die Geräuscherzeugung immer ausgeklügelter, als ab 1909 Geräuscherzeugungsmaschinen auf den Markt kamen und tragbare Köfferchen Dutzende von wirklichkeitsgetreuen Geräuschen anboten, bei den besten Modellen mit Druckluftverstärkung. Der Stil der Geräuscherzeugung hängt natürlich jeweils von den Mitteln und der Vorstellungskraft des Geräuschemachers ab: Während der eine nur ein paar leicht zuzuordnende Effekte bietet, läßt ein anderer keine Kuhglocke und keinen Vogelschrei aus, ein dritter trifft eine motivierte Auswahl an wiederzugebenden Effekten und unterstreicht so die Komik, das Auftreten der Stars oder auch den Realismus des Films.

– *Die direkt synchronisierte menschliche Stimme*. Zwischen 1907 und 1910 wird das Filmbild zunehmend zum Träger von audiovisuellen Veranstaltungen, die um die menschliche Stimme herum konstruiert sind. Ausgebildet an einer von Len Spencer geleiteten New Yorker Akademie, reisen zahlreiche Truppen (mit Namen wie "Humanovo", "Actologue", "Ta-Mo-Pic" usw.) durchs Land und bieten erstklassige Theateraufführungen, bei denen den im Bild sichtbaren Schauspielern die Stimmen anderer, hinter der Leinwand versteckter Schauspieler geliehen werden. Viele Filme dieser Zeit sind ausdrücklich im Hinblick auf eine solch gesprochene Vorführung gedreht. Es ist klar, daß diesen Filmen ohne den gesprochenen Text schwer zu folgen ist.

– *Der aufgenommene und synchronisierte Ton*. Das Sprechkino der Zeit des *nickelodeons* ist zu sehr vernachlässigt worden. Unter verschiedenen Namen












("Cameraphone", "Chronophone", "Cinephone", "Phonoscope", "Picturephone", "Vivaphone" usw.) handelt es sich immer um ein und dieselbe Technologie von Schallplatten, die mehr oder weniger mit dem Bild synchronisiert sind. In hunderten von Kinos in den USA installiert, erscheinen diese Anlagen gut zwei Jahre lang (1908-1910) als die Zukunft des Kinos.⁵ Sie bieten zwar keine hohe Stimmqualität, nicht einmal eine befriedigende audiovisuelle Vorstellung, aber es gelingt ihnen doch, den Kinobetrieb dieser Zeit noch mehr durcheinanderzuwirbeln. Mit hohem Kostenaufwand von mehr oder weniger kapitalkräftigen Gesellschaften gedreht, werden diese Filme dann oft völlig stumm vorgeführt oder mit schlecht synchronisiertem, vielfach auch schwer hörbarem Ton.

– *Der Rezitator*.⁶ Da sie auf die menschliche Stimme nicht verzichten wollen, aber nach Einfachheit streben, haben viele Kinobetreiber den Vorteil erkannt, zu jedem Film (oder zumindest zu den Spielfilmen) einen Live-Kommentar anzubieten. Der Kinoerklärer übernimmt die Erfolgsformel des berühmtesten öffentlichen Vortragskünstlers am Ende des 19. Jahrhunderts, John L. Stoddard, der die Menge mit seinen durch Dias illustrierten Reise geschichten begeisterte, und bietet da eine narrative Kontinuität, wo es den Bildern gerade an Kontinuität fehlt. Aber wie auch die anderen Tonverfahren nicht durchgängig eingesetzt werden, ist der Rezitator nur zeitweilig im Kino anwesend. Die Mehrzahl der Kinoerklärer, wie der große W. Stephen Bush, begleiten nur die Abendvorstellung mit ihrem Kommentar; andere Kinos zeigen ohne jede Erklärung Filme, die jedoch im Hinblick auf die Anwesenheit eines Rezitators gedreht waren.⁶

⁵ Vgl. zum Beispiel die Leitartikel von *Moving Picture World* v. 6. März 1909; v. 13. März 1909; v. 7. Mai 1910; zu einer neueren Perspektive auf das Sprechkino zur Zeit des *nickelodeons* vgl. Altman 1992, 115f.

^{*} Anm.d.Ü.: "Rezitator" oder "Kinoerklärer" wären die zeitgenössischen deutschen Ausdrücke für das von Altman verwendete französische *conférencier*.

⁶ Zum Kinoerklärer vgl. vor allem Gaudreault 1985 u. 1988 sowie *Iris*, 19, 1995, das ganz dem "Marktschreier" (frz. *bonimenteur*) gewidmet ist. Ich muß jedoch große Bedenken in bezug auf den Begriff *bonimenteur* äußern, der von Gaudreault durchgängig bevorzugt wird. In einem volkstümlichen oder Jahrmärkte-Milieu völlig angebracht, wie es häufig in Québec und in Frankreich der Fall war, paßt das Wort *bonimenteur* nur unvollkommen zu dem bürgerlichen, fast intellektuellen Milieu des amerikanischen Rezitators [*conférencier*]. Deshalb beharre ich darauf, den Begriff "Rezitator" zu bevorzugen, sofern es sich um die Zeit des *nickelodeons* in den USA handelt.

To Owners and Managers
OF
VAUDEVILLE THEATRES


67 Theatres in the United States and Canada are now using the CAMERAPHONE. Nineteen additional cities are contracted for OPENING THIS MONTH. Within ninety days every first-class vaudeville lease manager will realize the advantage over ordinary moving pictures of a **Moving, Talking, Singing Picture Program**, consisting of original acts by the best known artists in the world, also sketches from all popular operas and dramas. This week our subjects include VESTA VICTORIA, "YAMA YAMA" member from the "Three Tunes" and the new ARAB number from MARIE CAHILL'S "Boys and Betty."

The CAMERAPHONE COMPANY is the only Company in the world that provides theatres with genuine moving pictures, songs, monologues and acts originally given in person by—

VESTA VICTORIA
EVA TANGUAY
ALICE LLOYD
BLANCHE RING
MME. DAZIE
JAMES J. MORTON CLARICE VANCE
STELLA MAYHEW
DONLIN & HITE
McNAUGHTON BROS.
MAY VOKES
HARRIET BURT BESSIE WYNN
TRIXIE FRIGANZA
GRACE CAMERON
RUBY RAY
JAMES HARRIGAN
JULIAN ROSE
MAME REMINGTON and her Plokaninnies

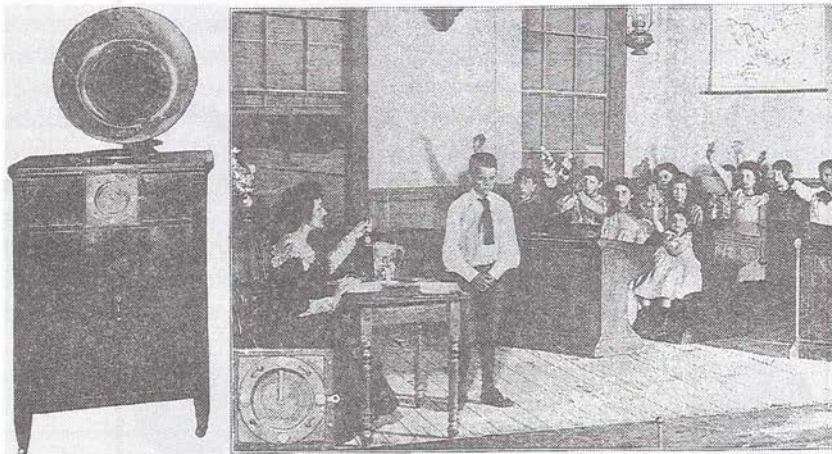
We do not sell our records or films; we lease them. We give exclusive rights and protect our lessees.
For full particulars, terms, etc., call and see us, or address

CAMERAPHONE COMPANY
Cameraphone Building, 573 Eleventh Avenue
NEW YORK CITY



Schon ab 1908 beginnt das Tonsynchronisierungssystem "Cameraphone", den Markt zu erobern. New York Dramatic Mirror v. 12. Dezember 1908.

Man versteht nun zur Genüge die Vielfalt von Vorführungen, die diese verschiedenen Möglichkeiten von Tonverfahren schaffen. In einem Kino gibt es für den Spielfilm eine komische Orchesterbegleitung, für den Dokumentarfilm dagegen gar keine, während im Kino gegenüber die Tochter des Besitzers immer wieder ihr gesamtes Repertoire abspielt – drei Stücke von Stephen Foster –, im Wechsel mit den Filmen. In derselben Straße werden die illustrierten Lieder von einem vollendeten Pianisten begleitet, der während des Films von Zeit zu Zeit seine Partitur wiederholt. Etwas weiter probiert ein Schlagzeuger mit viel Hupen und Pfeifen seine neue Geräuscherzeugungsmaschine aus. In denselben Kinos ist in der folgenden Woche dann eine Truppe "hinter der Leinwand" zu finden, ein Film mit synchronisiertem Ton, und, um der Konkurrenz zu begegnen, ein anerkannter Rezipitor. Vom Standpunkt des Zuschauers aus mag diese Vielfalt faszinierend erscheinen: Immer etwas Neues, immer wieder ein Grund, ins Kino zu gehen.



"Cinephone"-Gerät, das es mit seinen Ziffernblättern (auf dem Gerät und auf dem Bild) theoretisch erlaubt, die Synchronität von Bild und Ton schnell wiederherzustellen. Motion Picture World.

Aber es scheint, daß die Produzenten anderer Auffassung sind. Während von 1908 an die Gesellschaften der Motion Picture Patents Company (MPPC) in der Produktion quasi das Monopol innehaben, nimmt die Vielfalt in der Vorführungspraxis den Produzenten jegliche Kontrolle über den Konsum ihrer Produkte. Trotz verschiedener Versuche auf der Produktionsebene, eine bestimmte Art der Vorführung sicherzustellen, sehen sich die Produzenten – die, wie gesagt, nicht mehr Produzenten und Vorführer in einem sind – vor

die Unmöglichkeit gestellt, die Rezeption vorherzusehen, die ihren Filmen zuteil werden wird. Nachdem sie sich dafür entschieden haben, die Kopienzahl pro Film in die Höhe zu treiben, alles Kapital in die Produktion zu stecken und gleichzeitig den Vorführbetrieb völlig aufzugeben, finden sich die Produktionsgesellschaften nun in einer paradoxen Situation wieder: Mehr denn je beherrschen sie, über die MPPC, das, was üblicherweise die "Industrie" genannt wird (d.h. die Produktion und den Verleih), aber es gelingt ihnen nicht länger, die Rezeption der Filme zu kontrollieren.

Die Beherrschung der Rezeption

Als sie ihre Macht über die Zuschauer schwinden sieht, ist die Produktionsindustrie genötigt, eine Reihe von Maßnahmen zu ergreifen, die auf lange Sicht den Ursprung des Stils und des Systems bilden, die man "klassisch" nennt. Es geht hier natürlich nicht darum, diese Maßnahmen im Detail zu beschreiben, sondern darum, einen Überblick zu verschaffen, um die Topographie des Kinos und seiner Rezeption in den zehner Jahren erfassen zu können. Von weitem kann man vier Hauptstrategien unterscheiden, die darauf abzielen, die Kontrolle über die Filmrezeption wiederzuerlangen. Die erste besteht darin, den von der Produktionsindustrie propagierten Standpunkt in den Text selbst einzuschreiben. Wie Tom Gunning so klar gezeigt hat, ist D.W. Griffith der große Meister dieser Technik, die Gunning das "narrator-system" nennt, weil dieses Verfahren die Gegenwart eines Erzählers in jedem Film annimmt, der "eine Art verinnerlichter Rezitator" (1991, 93) ist. Für Gunning findet die bildliche Umsetzung des Erzählers auf drei getrennten Ebenen statt – profilmische räumliche Organisation, Einstellung und Schnitt –, die dazu dienen, das Feld der potentiellen Reaktionen des Zuschauers zu begrenzen. Da es in jedem Moment eine zu bevorzugende Lesart vorschlägt, erschwert das Bild die Formulierung anderer Hypothesen oder anderer Reaktionen. Dieses System verbreitet sich im Lauf der zehner Jahre allgemein.

Die zweite von der Produktionsindustrie angewandte Strategie bedingt eine wesentliche Änderung des Modus, in dem die Zuschauer adressiert werden. In der Frühzeit wird der Zuschauer von Howe (Wanderkino) oder von Blackton (Vaudeville-Tradition) persönlich angesprochen. Seine Interessen werden von einem Vorführ-Künstler respektiert, der nur nach Maß arbeiten kann und niemals einen Boxkampf mit der Passion Christi in einem Programm vermischen hätte. Um 1910 dagegen wird der Zuschauer auf klassischere, das heißt allgemeinere Weise adressiert, durch einen Kinobetreiber,

der komplette, verpackte und betitelte Filme ausleiht, die nicht mehr für ein bestimmtes Publikum produziert sind, sondern für einen Durchschnittskonsumenten. Das Bild spiegelt nicht mehr die alltäglichen Interessen des Zuschauers, sondern große, von allen geteilte Ideen. Dieses neue Publikum soll sich fortan für das Kino interessieren, weil es ihm etwas Realistisches, Wahrscheinliches, Natürliches oder Rührendes zeigt, und nicht mehr, weil es ihm das Spiegelbild seiner eigenen Besonderheit vorhält. Es wird sich nicht mehr in ein Bild seiner eigenen Stadt oder seiner Landsleute projizieren, sondern in das eines Stars, der nicht nur der Hausfrau aus Albany als Doppelgänger dient, sondern auch dem Arbeiter aus Detroit, der Rentnerin aus Charleston und dem Landwirt aus Iowa. Es soll das Spiegelbild seiner Interessen nicht mehr im Bild seiner eigenen Aktivitäten finden, sondern in Geschichten, die einem Genre wie dem Western angehören, das es, aller Wahrscheinlichkeit zum Trotz, akzeptieren gelernt hat. Der Modus, in dem im Kino der Zuschauer adressiert wird, geht so in ein paar Jahren vom "primitiven" zum "klassischen" über.

Die dritte Strategie entfaltet ihre Wirkung etwas langsamer. Mittels einer metatextuellen Kampagne versucht die Produktionsindustrie, den Zuschauer auf eine bestimmte Rezeption vorzubereiten. Von Vorträgen, die manche Studios zu Zwecken sowohl der Werbung als auch der Information drucken und verteilen⁷, geht die Produktionsindustrie binnen weniger als zehn Jahren zur Verteilung von *pressbooks* über, die nicht nur die von den Kinobetreibern besorgte Werbung, sondern auch die Filmauswahl und die Reaktionen des Durchschnittszuschauers steuern sollen. Anfangs sind es einfache Zusammenfassungen der Filme im Verleih; bald sind es Plakate in allen Größen, Artikel zum Abdruck in der Presse (über den Film, die Dreharbeiten, die Stars), *spots* für das Radio und sogar Spiele, die gesponsort werden sollen. Vor 1910 weiß der Zuschauer nur ungefähr, was er beim Kinobesuch sehen wird, während er 1920 keinen Kinosaal mehr betreten kann, ohne zu wissen, welche Schauspieler er sehen wird, was von ihnen zu halten ist, welches ihre letzten Filme waren, in was für einer Geschichte sie diesmal spielen, was darüber gesagt wird usw.

Eine vierte Strategie interessiert uns hier besonders. Sie besteht darin, direkt in den Bereich der Vorführung einzugreifen, um die Praxis der Kinobetreiber zu beeinflussen und zu standardisieren, vor allem im Bereich der Tonpraxis.

⁷ Diese Praxis, die bereits 1908 entstand, wurde 1911 wieder angekurbelt; vgl. Bush, Stephen W.: Lecture on the Three Reel Production of FOUL PLAY. In: *Moving Picture World* v. 7. Oktober 1911, S. 28.



SCENE FROM PATHE'S IL TROVATORE

To be Issued Soon with Specially Arranged Music from the Opera, Filling the Entire Action from Scene to Scene.

"Demnächst im Kino, mit extra arrangierter Opernmusik, Szene für Szene zur Handlung passend." New York Dramatic Mirror v. 4. Januar 1911.

Die Kampagne zur Standardisierung des Tons

Angesichts der vielen Vorführungsvarianten samt ihrer unheilvollen Folgen (vom Standpunkt der Produzenten aus gesehen), setzen die Produzenten eine wahre Kampagne in Gang, um die Vorführungspraxis und darüber hinaus die Rezeption ihrer Filme zu vereinheitlichen. In gewissem Sinne handelt es sich dabei um den Anfang der vertikalen Integration, da die Produzenten endlich begreifen, was durch die industrielle Expansion und Spezialisierung und vor allem durch die Aufspaltung der Kinoindustrie in drei getrennte und oft konkurrierende Industriezweige – Produktion, Verleih und Vorführbetrieb – verlorengegangen ist. In den Anfängen des *nickelodeons* ist die Fachpresse voll von Artikeln und Briefen, die auf Fehler der Kinobetreiber und vor allem der Musiker hinweisen. Denn zu dieser Zeit glauben die Produzenten noch, bei ihrem Produkt gehe es einzig und allein um Bilder. 1907 verkaufen sie Bilder an Verleiher, die diese an Kinobetreiber verleihen, die sie wie-

derum dem Publikum zeigen. Das ist der Grund, warum Zusammenfassungen von Filmen zur Zeit des *nickelodeons* so gut wie immer auf der Grundlage von stummen Vorführungen angefertigt werden; die Vorführung des Films mit begleitendem Ton wird noch als Sache für sich angesehen. Zehn Jahre später hingegen hat die Kinoindustrie ihre Rolle vollständig neu definiert und die Strukturen, auf denen sie beruht, umgebildet. Als Lieferantin von Erfahrungen und nicht nur von Bildern begreift die Industrie fortan die Notwendigkeit, die Rezeption ihrer Produkte genau zu steuern. Die Produktionsindustrie entwickelt sich so zur Kinoindustrie schlechthin und verleiht sich die Funktionen (und die wichtigsten Gesellschaften) des Verleihs und des Vorführbetriebs ein. Diese Bewegung hin zur vertikalen Integration beginnt 1909, nicht etwa durch Spekulation oder den Ankauf von Kinosälen, sondern einfach mit einem Versuch, die Vorführungspraxis zu standardisieren. Anfangs nicht gezielt und nicht einheitlich genug angelegt, erreicht diese Kampagne, die sich aus drei Serien von Initiativen seitens der Produzenten zusammensetzt, zu Beginn der zehner Jahre allmählich ihre Ziele.

PATHE FRERES
 FILMS

Release of Saturday, Jan. 14

The Battle at Redwood

A fine story of the settlers and how the soldiers saved them from the Indians.

Release of Wednesday, Jan. 18

Trailed by an Indian

Another great Western picture. Thrilling and exciting, with great scenery.

January 14 is the last day upon which we can take orders for our great colored Film D'Art

IL TROVATORE

Insist upon your exchange giving you a definite booking for this tremendous money getter.

Piano score to fit scene for scene with the picture can be obtained from your exchange.

26 Pages, 50c.

Für den bescheidenen Preis von 50 cents konnte man 26 Seiten Klaviernoten erwerben, die Szene für Szene, d.h. Einstellung für Einstellung, zu dem neuen Kunstfilm von Pathé, IL TROVATORE, paßte. New York Dramatic Mirror v. 11. Januar 1911.

Im September 1909 beginnt die Zeitschrift des Hauses Edison, *Kinetogram*, Musikempfehlungen für die Begleitung der bei Edison produzierten Filme zu veröffentlichen. Ganz offensichtlich versucht die Edison-Gesellschaft, die von ihren Schöpfern bereits in die Filme eingeschriebenen Rezeptionsstrategien zu verstärken. Edisons Initiative, die schnell von mehreren anderen Produzenten, darunter Vitagraph und Pathé, aufgegriffen wird, ist trotz äußerst positiver erster Reaktionen im Juni 1910 wieder eingestellt worden. Den Briefen zufolge, von denen die Fachpresse voll ist, reichen diese Musikanweisungen allein nicht aus, um die Vorführungspraxis zu verändern, denn die Pianisten sind nicht immer auf der Höhe der empfohlenen Musik. Um die Effektivität dieser Musikvorschläge zu steigern, müssen also die Kinobetreiber und ihre Musiker geschult werden. Dies übernimmt eine zweite Serie von Initiativen ab 1910. Von den Ergebnissen ihrer Musikempfehlungen (sogar der Partituren zur Begleitung der Spitzenproduktionen und der Opernfilme) enttäuscht, begründen Pathé und Vitagraph im Oktober 1910 eine Musik-Rubrik in ihrer eigenen Zeitschrift *The Film Index*. Unter dem Titel "Playing the Pictures" werden die Artikel von einem gewissen Clyde Martin geschrieben, Pianist des Dodge's Theatre der kleinen Stadt Keokuk in Iowa, der allerdings der "große Manitu" der Tonbegleitung des Stummfilmkinos werden wird. Bald tritt in *Moving Picture World* die Rubrik von Clarence E. Sinn in Konkurrenz zur wöchentlichen Serie Martins. Unter dem Titel "Music for the Picture" ist sie ebenfalls bestrebt, die richtige Praxis der Musikbegleitung festzuschreiben. Von September 1911 an geht es auch um die richtige Praxis der Toneffekte, denn zu diesem Zeitpunkt engagiert *Moving Picture World* Martin für eine zweite wöchentliche Rubrik, "Working the Sound Effects". Einige Jahre später ist der hochangesehene *New York Dramatic Mirror* an der Reihe, eine auf Filmmusik spezialisierte Rubrik zu eröffnen, geschrieben von Montiville Morris Hansford.

Nach und nach definieren diese Artikel deutlich eine Reihe von Tonpraktiken – Musik und Geräusche –, die zwar als die professionelle Meinung ihrer Autoren präsentiert werden, aber ganz offensichtlich durch das allgemeinere Interesse der Produzenten überdeterminiert sind. In großen Zügen beruht die von Martin und Sinn propagierte Verfahrensweise, die auch von zahlreichen Leitartikeln in der Fachpresse zu Beginn der zehner Jahre unterstützt wird, auf zehn Hauptpunkten:

1. Das automatische Klavier soll vom Eingang entfernt werden, weil es der Filmbegleitung Konkurrenz macht.



In der Nachfolge von Clyde Martin in *The Film Index* eröffnete Clarence E. Sinn 1910 eine Musikrubrik in *The Moving Picture World*. *The Moving Picture World* v. 11. Februar 1911.

2. Das nicht-automatische Klavier (und später die Orgel) ist das einzige Instrument, das geeignet ist, dem Film angemessen zu folgen und ihm also eine annehmbare Begleitung zu bieten.
3. Es ist wesentlich, den Film von Anfang bis Ende mit einer passenden Musik zu begleiten.
4. Jeder Musikstil, der als zu populär empfunden wird (vor allem der Ragtime) und deshalb dem Bild Konkurrenz zu machen droht, muß um jeden Preis vermieden werden.
5. Leichte klassische und folkloristische Musik ist populären Liedern vorzuziehen, denn diese ziehen ein schlechtes Publikum an; zudem wären ihre Effekte für ein Publikum verloren, das die Liedtexte nicht kennt.
6. Toneffekte sollen relativ selten und besonders gut ausgewählt sein; die Tonkontinuität soll durch die Musik und nicht durch die Effekte hergestellt werden.
7. Bei der Auswahl der wiederzugebenden Geräusche soll vermieden werden, daß jedesmal eine Glocke bimmelt, wenn eine Kuh erscheint; stattdessen sollte man Effekte wählen, die die Geschichte direkt illustrieren (vgl. Altman 1992b).
8. Jede ausgewählte Musik soll mit der nächsten verschmelzen, um eine allgemeine Wirkung von Kontinuität und Homogenität zu erreichen.
9. Es empfiehlt sich, so wenig wie möglich vom Wechsel der Musik merken zu lassen.
10. Statt die Details des Films zu begleiten, wird für die Musik gefordert: "Keep your music in touch with the central figure or attraction."⁸

⁸ Martin, Clyde: *Playing the Pictures*. In: *The Film Index* v. 24. Dezember 1910, S. 28.

Dieser letzte Punkt steht im Zentrum des Programms, das von Martin und seinen Kollegen, die von den Produzenten engagiert oder beeinflusst sind, vertreten wird. Artikel für Artikel wird die Bedeutung der richtigen Lektüre des Films durch den Musiker betont, der vor allem anderen eine Vermittlungsinstanz des Produzenten sein und den Film nicht im Licht seiner eigenen Erfahrung, sondern vom Standpunkt des in den Film eingeschriebenen Erzählers aus lesen soll. Die Sprache dieser Spezialisten der Filmmusik hat nichts Theoretisches, aber die Botschaft ist trotzdem völlig klar: Auf einer autorisierten Lektüre der Filmbilder aufbauend, sollen die Musik und die Geräusche die Arbeit der Produktion fortsetzen. Indem sie sich zwischen die Faltungen des Films einfügt, geht die Tonbegleitung vom Äußeren ins Innere des Films über. Vom Standpunkt der Vorführung aus wird sie zu einem wesentlichen Bestandteil der Produktion. Die Bedeutung dieser Assimilation der Vorführungspraxis an die Produktion ist für ein allgemeines Verständnis der Geschichte des amerikanischen Kinos kaum zu überschätzen.



Working the Sound Effects

By CLYDE MARTIN.

Nach dem großen Erfolg seiner Musikrubrik in The Film Index wird Clyde Martin ab 1911 auch Autor einer Rubrik über Toneffekte in The Moving Picture World. The Moving Picture World v. 2. September 1911.

Es muß erwähnt werden, wie sehr diese Praxis von den Praktiken abweicht, die vor 1910 (und vor allem im Westen und in den Kleinstädten auch noch danach) verbreitet sind. Die von Martin und seinen Kollegen propagierte Verfahrensweise schließt jeglichen Kontrapunkt zwischen Ton und Bild aus, im Gegensatz zur langen Tradition komischer Begleitungen zu dramatischen Szenen. Martins System unterstreicht zu jedem Zeitpunkt das Primat der Erzählung, ganz im Gegensatz zur Spott-Tradition des Vaudeville, die stets nach pikanten Einzelheiten sucht. Martin versucht, die Musik in den Hintergrund treten zu lassen, während viele Musiker der früheren Periode mit dem Film rivalisieren – sei es aus Unfähigkeit oder aus Virtuosität. Martin befürwortet den durchgängigen Einsatz von Musik, im Gegensatz zur Tradition des Melodrams, in dem Dialogszenen und musikbegleitetes Spiel sich abwechseln. Martin bevorzugt das Klavier, obwohl er auch kleine Orchester annehmbar findet: Er besteht auf einer dem Film untergeordneten Musik; die Orchester, die nicht kinospezifisch ausgebildet sind, könnten nicht schnell

genug aus der Mitte der einen Partitur zum Anfang einer anderen Partitur springen, wie es Martins System verlangt. Natürlich wird das Stummfilmkino nach dem Krieg den Orchestern den Vorzug geben, aber bis es soweit ist, müssen erst – nach 1913 – größere Kinos gebaut werden, die Musikempfehlungen im Laufe des Jahrzehnts verbessert werden, und vor allem müssen die Kompilatoren und Komponisten, die für die erstklassige Begleitung der großen Erfolgsfilme von 1915 und 1916 verantwortlich sind⁹, sich die Grundsätze Martins zu eigen gemacht haben.

Kurz, das von 1910 an von Martin und seinen Kollegen verfochtene System stellt ein neues Modell und neue Kriterien für die Begleitung von Filmen auf.¹⁰ Indem es eine Hierarchie auf der Tonebene etabliert, die getreulich die dem Bild zugrundeliegende narrative Hierarchie reproduziert, gelingt es dem neuen Modell wunderbar, die Vorführungspraxis gemäß den vom Bild bereits privilegierten Werten und Strukturen zu standardisieren und auf diese Weise eine doppelt gelenkte Rezeption zu gewährleisten. Aber die Produzenten lassen es dabei nicht bewenden. Stolz auf ihre journalistischen Erfolge, aber enttäuscht von der Tendenz vor allem kleinerer Kinos, ihre Musikvorschläge zu übergehen oder die Empfehlungen von Martin und Sinn falsch anzuwenden, greifen einige von ihnen ganz einfach auf die Demonstration in Lebensgröße zurück. So schickt denn Selig Polyscope ab April 1911 Clyde Martin auf Mission in die Kleinstädte des Mittleren Westen. Alle zwei Tage in einer neuen Stadt, besorgt Martin in Dutzenden von Kinosälen die Begleitung, stets aufmerksam belauscht von den Begleitern der Region. In der Folge solcher Bemühungen erscheint eine neue Generation von Musikempfehlungen, diesmal in Gestalt von musikalischen "Leitfäden" von den

⁹ Es handelt sich insbesondere um die Kompilationen von George Beynon für die Morosco-Produktion PEER GYNT (Musik von Grieg) und die Lasky-Produktion von CARMEN (Musik von Bizet), die von Joseph Carl Breil für BIRTH OF A NATION und INTOLERANCE sowie um die Partituren von Victor Herbert für CIVILISATION, von Victor Schertzinger für FALL OF A NATION und von Robert Hood Bowers für A DAUGHTER OF THE GODS.

¹⁰ Dieses Modell wird durch mehrere für Filmbegleiter bestimmte Bücher ungebrochen unterstützt, besonders True, Lyle C.: *How and What to Play for Motion Pictures*. San Francisco: Music Supply 1914; Lang, Edith / West, George: *Musical Accompaniment of Moving Pictures: A Practical Manual for Pianists and Organists and an Exposition of the Principles Underlying the Musical Interpretation of Moving Pictures*. Boston: Boston Music Co. 1920; Beynon, George: *Musical Presentation of Motion Pictures*. New York: Schirmer 1921.

Musikverlagen vertrieben.¹¹ Nun hatte es sich beim ersten Mal, als Edison, Pathé und Vitagraph die Musikvorschläge initiierten, nur um einen offen ideologischen Versuch gehandelt, die Kinobetreiber zu beeinflussen; ab 1912 dagegen fordern diese Kinobetreiber selbst, inzwischen gierig nach solcher Nahrung geworden, die neue Welle der "Leitfäden".

Denn mit der Homogenität – die Martin und die generalisierte Kampagne der Produzenten gewährleisten haben – kommt auch die Vorherrschaft der Produktion und die freiwillige Beteiligung der Kinobetreiber an ihrer eigenen Unterwerfung durch die Produzenten. Zu Beginn der Zeit des *nickelodeons* nimmt das Kino seine Musik da her, wo es sie findet, und produziert dabei eine wenig anziehende Mischung von Ausführenden, Stilen und Funktionen. Als die Zeit der ersten großen Kinos kommt, kurz vor dem Krieg, ist die Situation schon ganz anders: Die Produzenten haben sich mit den Kinobetreibern, den Musikern, den Musikverlagen und dem breiten Publikum zusammengesgeschlossen, um eine Vorstellung zu gewährleisten, die allen zum Vorteil gereicht. Hierin können wir mit Recht die Anfänge der klassischen Narration sehen, die nicht nur als industrielle Organisation oder als Folge textueller Dispositive ihren Anfang nimmt, sondern als eine von den Produzenten ausgehende Kampagne, um die Vorführungspraxis und damit die Rezeption ihrer Filme zu kontrollieren. Erst über den Weg der schmalen Brücke des Tons gelingt es, die Reihe der Bilder zu verstehen.

Aus dem Französischen von Claudia Kalscheuer

Literatur

- Altman, Rick (ed.) (1992a) *Sound Theory / Sound Practice*. New York: Routledge.
 --- (1992b) Reading Positions, the Cow Bell Effect, and the Sounds of Silent Cinema. In: *Cinéma(s)*, 3, 1992, S. 19-31.
 Bordwell, David / Staiger, Janet / Thompson, Kristin (1985) *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press.
 Gaudreault, André (1985) Bruitage, musique et commentaires aux débuts du cinéma. In: *Protée*, September 1985, S. 24-29.
 --- (1988) *Du littéraire au filmique: système du récit*. Paris: Méridiens-Klincksieck.

¹¹ Vgl. zu diesem Thema die Schriften von Max Winkler, der für den ersten kommerziellen Versuch der Publikation von Musikvorschlägen verantwortlich war, ab 1912 für den Schirmer-Verlag: *A Penny from Heaven*. New York: Appleton-Century-Crofts 1951; ders.: The Origin of Film Music. In: *Films in Review*, Dezember 1951, S. 34-42.

- Gunning, Tom (1991) *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press.
- Lindsay, Vachel (1970) *The Art of the Moving Picture [1915]*. New York: Liveright.
- Musser, Charles (1996) Die Nickelodeon-Ära beginnt. Zur Herausbildung der Rahmenbedingungen für den Repräsentationsmodus Hollywoods. In: *KINtop 5*, S. 13-35 ("Aufführungsgeschichten").
- / Nelson, Carol (1991) *High-Class Moving Pictures: Lyman H. Howe and the Forgotten Era of Travelling Exhibition, 1880-1920*. Princeton: Princeton University Press.

Karl Sierek

Chronotopenanalyse und Dialogizität

Prolegomena zu einer anderen Art
der Laufbildbetrachtung¹

Für Barbara Eppensteiner

Es wird viel Wind gemacht um Michail Bachtin. Vor allem in Großbritannien, den USA und Australien berufen sich neuerdings nicht nur Literaturwissenschaftler und Zeichentheoretiker auf ihn, auch Kulturtheorie und Filmwissenschaft reklamieren ihn in zunehmendem Ausmaß für sich. Ich möchte zwei Konzepte Bachtins umkreisen und versuchen, sie auf ihre Brauchbarkeit für filmtheoretische und -analytische Verfahrensweisen zu untersuchen: Chronotopik auf der einen Seite und Dialogizität bzw. Viestimmigkeit auf der anderen scheinen mir für die film- und kinotheoretische Debatte von enormer Bedeutung zu sein. Durch ihre Berücksichtigung bei der Untersuchung von Laufbildern und ihren in ständigem Werden begriffenen Apparaten sowie diskursiven Verfahrensweisen ließen sich filmwissenschaftliche Defizite vor allem im Bereich der Methodologie der Filmanalyse abbauen.

Zunächst scheint Bachtins Beitrag zur texttheoretischen und literaturwissenschaftlichen Debatte eine schroffe Wende von den Theoremen der sowjetischen Formalisten der zwanziger Jahre und einer ebensolchen Überwindung linguistischer, synchron verfahrenender Ansätze der Saussureschen Semiologie zu vollziehen. Statt Informationseinheiten in Satzform, also Propositionen, oder intentionalen Einheiten zu untersuchen, geht Bachtin in seinen historisch-texttheoretischen Arbeiten prinzipiell von größeren sinnvoll-abgeschlossenen Einheiten, also Äußerungen, aus. Seine Polemik gegen Saussure kann als durchaus aktuelle Parallele zu den immer weiter von der Filmolin-

¹ Der Text geht auf eine Vortrag im Rahmen des Symposions "Philosophie und Film" am Kulturwissenschaftlichen Institut im Wissenschaftszentrum Nordrhein-Westfalen, Essen, im Herbst 1994 zurück. Für die wertvollen Hinweise zu seiner Überarbeitung danke ich Peter Wuss und – bei einer heftigen Diskussion über Martin Jay im Wiener Salzamt – Gertrud Koch.

guistik sich entfernenden Ansätze neuer filmtheoretischer Paradigmen gesehen werden. Was er und seine Mitstreiter an Saussure als "abstrakten Objektivismus" (Volosinov 1975, 116) kritisierten, entspricht weitgehend den Einwänden, die etwa Gilles Deleuze gegen den frühen Christian Metz von *Sprache und Film* und seine Folgen ins Treffen führt. Bachtins *Bild-Suche* versteht die grundlegenden Einheiten eher als "Mannigfaltigkeiten" (Deleuze 1992, 10), die nicht zwangsläufig sprachlich regulär gebildet sein müssen. Damit berücksichtigt er die in jedem Präsentationssystem regierenden Momente der Unordnung und Widersprüchlichkeit, die dem jenseits kontinuierlicher Entwicklung liegenden Werden sozialer und historischer Formationen entsprechen können. Seine "Translinguistik" erkennt feste und in sich abgeschlossene Bezugssysteme immer weniger an: "Die einzig adäquate sprachliche Form eines wirklich menschlichen Lebens ist der unvollendete Dialog" (Bachtin, zit.n. Wegner 1988, 180). Keine normative und systematisierende Kraft raubt den Äußerungen als Singularitäten ihre ästhetische Sprengkraft.

*

"Bild-Suche" habe ich es genannt: Was heißt das? Zur analytischen Handhabung entwickelte Bachtin einen Bild-Begriff, der an den von Bergson in *Materie und Gedächtnis* (1919) entworfenen erinnert.² Auch er geht von einer Identität des Bildes mit Bewegung und Materie aus. Daraus leitet er ein Konzept ab, das allgemein genug ist, um den engen Horizont der Literaturtheorie seiner Zeit zu anderen kultur- und gesellschaftstheoretischen und -historischen Feldern zu weiten. Dieses Bild – als in die *Zeit* gesetzte Aussage – ist zunächst noch mit dem *Raum* verknüpft, in dem es erscheint. Deshalb schlägt Bachtin dafür den Begriff des Chronotopos vor. Von den Naturwissenschaften – genauer: der Relativitätstheorie – entlehnt, macht ihn Bachtin für die Literaturtheorie fruchtbar, weist aber ausdrücklich darauf hin, daß er auch in anderen Bereichen der Kultur von Nutzen sein könnte. In einem weiteren Schritt dynamisiert er diese Räumlichkeitsvorstellung so weit, daß sie in eine fundamentale Verzeitlichung mündet. Die Art, wie Bachtin diese Kategorie beschreibt, läßt deshalb sofort an ein Präsentationssystem denken, das er zwar nicht explizit vor Augen hatte, das jedoch etliche der grundlegenden Bestimmungen des Begriffs à la lettre umfaßt: den Film: "Der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen" (Bachtin 1986b, 263). Die bei ihm potentiell

² Vgl. etwa 85ff, wo Bergson beschreibt, wie die Bewegung des Körpers als Bild die Wege für die Erstellung von Bildern bereitet.

angelegte Vorstellung vom Filmbild weitet sich über ein Äußeres und Ganzes aus. Sie verweigert sich der Idee der Geschlossenheit. Wer bei dieser texttheoretisch fundierten Verzeitlichung des Bildbegriffs an das Deleuze'sche Zeit-Bild denkt, liegt nicht ganz verkehrt:

Die neuen Bilder haben nichts Äußeres (kein hors-champs) mehr und gehen in kein Ganzes mehr ein; vielmehr haben sie eine Vorderseite und eine Rückseite, die sich umkehren, aber nicht übereinander legen lassen; sie verfügen gleichsam über die Fähigkeit, sich um sich selbst zu drehen (Deleuze 1991, 339).

Was Deleuze als "Bilder des Denkens" (1993, 217) beschreibt, nennt Bachtin aus der Perspektive seines translinguistischen Sprachbegriffs "das Bild einer Sprache" (1986a, 189). Es bildet – ja: bildet! – die Voraussetzungen für die Begriffsfindung, fürs Philosophieren. Vor diesem Hintergrund wird Kino nicht im Schnittpunkt zwischen Bild und Wirklichkeit gedacht; die laufenden Bilder bewegen sich im Feld vor dem Entwurf von Konzepten. Sie entwerfen eine andere, abweichende Art der Gedankenverknüpfung. In ihrer Immanenz, genauer: in der Entscheidung, sie zunächst immanent zu setzen, liegt die Möglichkeit, diese neuen Bahnungen der Chronotopik näher zu beschreiben. Ich will dies mit einem willkürlich gewählten Beispiel versuchen.

*

Das Ufer des Genfer Sees am Beginn von Godards *HELAS POUR MOI* (WEH MIR, Frankreich 1992) steht – aus dieser multiperspektiven Betrachtungsweise gesehen – nicht für sich. Es ist als solches keine wie auch immer gear-tete Einheit des Diskurses: Kein "Bild eines Seeufers", von dem ausgehend sich eine Erzählung entfalten wird. In einer Länge von knapp zwei Minuten spannt die Einstellung einen zeitlichen Bogen, der von einem stotternden Straßenkehrer im Bildvordergrund seinen Ausgangspunkt nimmt. Ein junges Paar weiter hinten im Bild wird – ohne es zu bemerken – von einem Mann beobachtet. Ein Passant mit einem Buch in der Hand quert das Bild in vertikaler Richtung nach rechts, grüßt und verschwindet. Lautes Vogelgezwitscher, der Straßenkehrer räumt den Vordergrund und gibt so den Blick nach hinten frei: auf den Spanner und das Paar, die Platanen und den See. Ein Voice-Over erzählt von der Schönheit der Frauen und der Erlösung durch die Engel: "Es gibt geheimnisvolle Begegnungen zwischen den verstorbenen Generationen und derjenigen, der wir selbst angehören." Mittlerweile ist das Paar in den Bildvordergrund gekommen. Der Mann: "Angelica!" Ebenso der Spanner: "Angelica!" Er fällt auf die Knie. Am See hinter seinem Rücken erscheint ein Schiff. Der Passant kehrt zurück: "Credo quia absurdum." Der

Richtungsvektor eines ankommenden Schiffs nach links führt den chronotopischen Bogen durch eine gegenläufige Bewegung einer Frau und eines Kindes, denen die Lateralfahrt der Kamera in der nächsten Einstellung folgt, weiter. Dort übernimmt die fahrende Kamera das kontinuierliche Fließen der Sicht und rhythmisiert sie durch die sichtverstellenden Platanen im Vordergrund. Erst diese Raummomente in die Zeit gesehen bilden den Chronotopos.

HELAS POUR MOI zeigt diese Elemente einer *Chronotopie des Zweifels am Prinzip der Kontiguität* zunächst für sich: unverbunden und erratisch. Ob im Bild oder im Ton, "Straßenkehrer", "Platane", "Blechtonnengeschepper", "Credo quia absurdum" etc. gehen keinen geordneten syntaktischen oder paradigmatischen Bund miteinander ein. Dies festzuhalten ist ein entscheidendes Moment chronotopischer Herstellung und Vorstellung, Produktion und Analyse von Laufbildern. Die diskursiven, narrativen und diegetischen Bruchstücke fließen nicht in einen festgeschriebenen Globalsinn ein. Sie zeigen sich als isolierte Ereignisse und weisen einen "Glauben" ans Bild auf, gerade weil ihre Verbindungen nicht "sinnvoll", sondern absurd sind. Noch verfügen sie über kein gemeinsames Dach erzählerischer Stringenz. Statt dessen gehen sie kurzfristig aufflackernde bipolare Bezugnahmen ein, die ebenso schnell wieder verschwinden, wie sie entstanden sind. Quer durch die verschiedenen diskursiven, diegetischen und materiellen Momente verbünden sich etwa:

- die lateral verlaufenden Richtungsvektoren von Straßenkehrer, Passant und der Kamerafahrt der nächsten Einstellung;
- das "Wir" aus dem Voice-Over und die Rufe "Angelica";
- die scheppernde Tonne und das leviathanische Schiff;
- die Ankunft desselben aus der Bildtiefe und die gleichlaufende Bewegung des Paares in den Bildvordergrund.

Es wäre im beschriebenen Fall eine unzulässige Verniedlichung und versöhnlerische Abwiegung der Brisanz dieses Chronotopos, es zu einer Exposition zwecks Einführung eines zentralen Handlungsorts und der Vorstellung einiger Protagonisten nebst Beistellung des Hauptmotivs der Frage nach Glauben und Wissen herunterzudimmen. Die singulären Ereignisse dieses Chronotopos reiben sich in ihrer unversöhnlichen und unvereinnehmbaren Differenz aneinander. Ihr narrativer Raum bleibt, wenn überhaupt, ein *Versprechen*: Fehlleistung, Vorstellen eines begehrten Gegenstands und Aufschub auf Späteres in einem. Der Chronotopos verzeitlicht, insofern die

Gewißheit des Sehens ständig hinausgeschoben wird. Die Feststellung einer hermeneutischen "Wahrheit des Textes" weicht der Frage nach dem Status und der Funktion von Wissen, Sehen und Glauben. Um zu sehen und zu hören, ist eben beiderlei vonnöten: die Figuren, greifbar im Bild oder stimmlich dräuend von außen, *und* die Bewegungen, die diese hervorbringen: das Geräusch, die visuelle Ausformung sowie die Textproduktion seitens des Betrachters, der mit seiner imaginären und imaginierenden Produktivität beiderlei in ihrer differenziellen Stellungnahme zueinander in den Chronotopos bindet. Der Film – genauer: der Voice-Over – scheint diese chronotopische Bewegung, welche die Dingwelt der optoakustischen Verfahrensweisen und die Menschenbilder der diegetischen Figuren dialogisieren läßt, an anderer Stelle noch deutlicher sprechen zu lassen:

Bestimmte Dinge, deren Existenz weder als beweisbar noch als wahrscheinlich gelten muß, bewegen sich durch Menschen, die fromm und gewissenhaft sind, und sie so behandeln, als würden sie existieren, ein wenig auf das Sein und auch auf die Möglichkeit des Entstehens zu.³

Die Chronotopenanalyse trägt folglich dazu bei, die konkrete Ausformung der Bilder der narrativen Figuren adäquat zu beschreiben. Sie weist nach, wie der Chronotop färbt oder bereichert, wie die Figurenbilder in ihn verweben sind. Die anonyme Figur, die bramabasierend durchs Bild läuft, der Spanner hinter dem Baum: sie gehen in den Chronotopos ein und in diesem auf. Das Umfeld, bestehend aus den Dekorelementen und den Modalitäten, mit denen diese ins Bild gesetzt sind, wird aufgewertet und als ebenbürtiger Partner der Rede mit der Figur verstanden. Umgekehrt beleuchten die Chronotopoi die Figur in ihrer jeweils dem Umfeld entsprechenden oder widersprechenden Gestik, Mimik und Aktion. Die diegetischen und diskursiven Formationen wie Meublage (Dekor), Kadrage (Komposition) und Montage (Schnitt) färben auf die konnotative Tönung der Figur ab. Diese tritt in einen Dialog mit dem Umfeld, verändert sich dadurch und wird aus ihm heraus gestaltet. Sie nimmt diese Wertungen, die ein bestimmter Chronotopos ihr aufgedrängt hat, in den nächsten Chronotopen mit, so daß schließlich die Wirkkräfte zweier oder mehrerer Raumzeitkomponenten ihrerseits in einen indirekten Dialog treten, der auf dem Rücken der Figur ausgetragen wird. Diese kann deshalb bisweilen in weitgehend divergente Sinnkomponenten oder Signifikationen zerfallen und sich je nach ihrem Stellenwert in einzelnen Chronotopen einnisten. Allerdings auch hier: nicht im Sinn der im statischen Gerüst der Linguistik auftretenden Greimasschen Aktanten, sondern als Verdichtungen und Verschiebungen raumzeitlicher Einheiten. Rachel oder vielmehr

³ HELAS POUR MOI, Voice-Over der deutschen Synchronfassung.

jenes chronotopische Moment an ihr, dem der Spanner nachruft, ist hier eine Passantin, dort das fordernde Subjekt, das dem Film eine Serie radikaler Wendungen verpaßt.

Dieses Vorgehen kann im Lichte der Chronotopenanalyse nicht einfach als Stilprinzip gelten, das etwa das Werk des Autors Godards und nur dieses zu charakterisieren imstande wäre. Es findet – um willkürlich ein anderes Beispiel zu nehmen – auch in den Filmen von Robert Altman eine adäquate Textur. Die radikal gesetzten Ton-Bild-Kontraste etwa in *HEALTH (GESUNDHEITSKONGRESS, USA 1979)*, die gegenläufige akustische und visuelle Informationen wie auf einem Teppich ohne narrative Stränge und diegetische Dichte anordnen, lösen die kausalen Knoten zwischen den unterschiedlichen materiellen Trägersubstanzen. Die gewöhnlich damit verbundene Bild-Ton-Hierarchie wird dadurch radikal abgebaut. Statt dessen mischen sie sich als Konglomerat verschiedener, gleichwertiger Stimmen mit je autonomen Geschichten ineinander.

*

Wie die Ablösung der narrativen Funktion von der diegetischen Figur durch die Chronotopenanalyse beschreibbar wird, wie sich damit diese Figur nicht mehr als konsistenter "Charakter" zeigen muß, so wird auch die in der neuen Forschung zur Bild-Ton-Beziehung als sakrosankt erachtete Dominanz des Visuellen gegenüber dem Ton infrage gestellt (vgl. Chion 1985). Klangereignisse, deren Herkunft nicht im Bild ausgewiesen werden, müssen nicht zwangsläufig einem Jenseits (dem "relativen" oder "absoluten" Off) zugewiesen werden. Denn die Kategorien "innen" und "außen" verlieren dann ihre theoretische und analytische Schärfe, wenn das Geschlossene und Ganze des visuell-diegetischen Raums selbst verlorengegangen ist. Sobald die diskursive Dominanz des Visuellen fällt, verliert der Ton als abhängige Variable des visuellen Referenzbereichs seine Funktion. Die Karten, welche von einer Dominanz egal welcher Zeichenagglomerate reden, werden neu gemischt. Bild und Ton finden ihr Bezugssystem nicht mehr in der Kadrage oder der (un)sichtbaren Diegese, sondern im Chronotopos. Und dieser geht vom Gleichbehandlungsgrundsatz von Bild und Ton aus.

Wie konsequent diese differentielle Gestaltung, wie prekär das Gleichgewicht von Entstehen und Zerfall dieses Chronotopos in *HELAS POUR MOI* angelegt ist, wird sich erst in den letzten Minuten erweisen. Gegen Ende des Films, recht eigentlich schon danach, nämlich in einem vorgezogenen Abspann, wird dieses Prinzip der dialogischen Äquilibrierung des Optoakusti-

schen in einer Art von Resümee nochmals evoziert. Man sieht die Namenszüge der mitwirkenden Schauspieler; zu hören ist das Bellen eines Hundes. Unmittelbar danach erscheint in der Liste der Schauspieler: "et le chien Fido".

Während eine auf hierarchischen Bild-Ton-Relationen beruhende Hermeneutik an einer derartigen Konstruktion scheitern würde, erweist sich diese im Lichte der Chronotopenanalyse als Realisierung einer Wirkkraft, die nicht trotz, sondern *wegen* ihres isolierten akustischen Erscheinens diskursleitende Funktion übernehmen kann. Diese – in HELAS POUR MOI mehrmals vorgestellte – Konstruktion verschiebt das Bild-Ton-Verhältnis und erzielt einen vom Ton bestimmten – ja: bestimmten – Handlungsraum. Er beansprucht nicht nur Autonomie, sondern in diesem Fall sogar Dominanz über die bildgenerierte Diegese. Der Hund Fido ist ein Schauspieler wie seine zeitgleich aufgelisteten Kollegen. Sein Bellen und seine Erwähnung als handelnde Figur im vor die Koda gezogenen Nachspann erweist sich als ein Schlüssel zum gesamten textuellen Geflecht. Im Unterschied zu den anderen Schauspielern hat sein Bild zwar nur akustisch den Handlungsraum der Geschichte bevölkert, und der Hund hatte seinen Auftritt strenggenommen erst "nach" dem Film. Das aber tut – bei entsprechender Lesart – der Sache keinen Abbruch. Denn für die Chronotopenanalyse und die Textualität dieses Films zählt nicht, was sich sogleich als *sinnvoll*, sondern zunächst, was sich als *sinnfällig* gibt. Und dies ist weder mit einer literaturtheoretischen Orientierung an der hierarchisch strukturierten Begriffstriade "Diskurs/Narration/Diegese" noch mit einer daraus abgeleiteten Dominanz des Diegetisch-Visuellen zu erklären. Es wird erst beschreibbar durch den von Bachtin skizzierten differenziellen Begriff des Chronotopos.

*

Dem Sichtbaren wird seine epistemologische Last als Modus der Wahrnehmung genommen. Es kann sich statt dessen als kulturelle Trope etablieren. Das wichtigste dabei: Der Hegemoniestreit zwischen Wort und Bild, den Martin Jay in *Downcast Eyes* (1993) brilliant unter dem Label des "Anti/Okularzentrismus" untersucht hat, verliert seine – listig bis kämpferisch vorgetragene – Spitzen. Jay arbeitet an diesem Projekt mit einem nachgerade bachtinianischen Konzept. Seine Kritik an der allgemeinen Tendenz französischer Theoriebildung zu einem beträchtlichen Mißtrauen gegen den "edelsten der Sinne" geht nicht vom plumpen Gegenteil aus. Dem "antioocularcentric discourse" stellt er keinen simplen Okularzentrismus entgegen. Er plädiert vielmehr für eine Auffächerung in vielfältige Konzepte

der Sichtbarkeiten, die er "ocular-eccentricity" nennt. Auf diese Weise gerät er flugs in das Feld einer pluralen Redeweise, für die im wesentlichen Bachtins Theoreme der Polyphonie stehen:

When "the" story of the eye is understood as a polyphonic – or rather, poly-sopic – narrative, we are in less danger of being trapped in an evil empire of the gaze, fixated in a single mirror stage of development, or frozen by the medusa, ontologizing look of the other (1993, 592).

Bachtin, der Okularexzentriker katexochen, entwickelt in diesem Licht eine ästhetische Kategorie, die als Dialogisierung von Raum und Zeit unabhängig vom Text und seinen Darstellungen in Schrift oder Bild entsteht. Multiperspektivität regiert sein Denken: Eine Äußerung *beleuchte* die andere, eine Sprache werde aus der *Sicht* einer anderen Sprache aktualisiert usf. (vgl. Bachtin 1986a, 199; Sierek 1993, 109). Diese Wechselwirkungen versteht Bachtin keineswegs als Metaphern. Er betont vielmehr die quer durch die Diskursfelder verlaufende Dynamik verschiedener Momente eines Textes: Semantik mit Syntax, Bild mit Wort, Text mit Leser, Äußerung mit Aussage. Unterscheidbare zeiträumliche Merkmale und Eigenschaften zeigen sich als differenzielle Aussagetypen, die in singulären Texten ebenso zerniert werden können wie in Genres oder in sozialhistorischen Manifestationen der Alltagskultur.⁴ Damit stellt Bachtin einen Begriff zur Verfügung, mit dem die Spuren des Übergangs von dargestellten Elementen raumzeitlicher Dichte über erzählerische Abläufe bis zu diskursiven Verfahrensweisen beschreibbar werden und taxonomisch zu ordnen sind. Der Chronotopos erweist sich als eine kombinatorische Wirkkraft, welche die Erzählung (oder ihre Rudimente) regelt, in bestimmte Richtungen lenkt, behindert, beschleunigt oder herausfordert. Er stellt Ordnungen her, in denen sich die Geschichten falten und entfalten können und sich ihre Rudimente in die Zeit ergießen. Die in ihm wirkende Polyphonie aller beteiligten diskursiven und narrativen Verfahren weisen jeglichen apriorischen Hegemonieanspruch einer isolierten Wirkkraft in die Schranken. Das filmische Ereignis ist weder einer Dominanz des einen und vereinheitlichenden Blicks unterworfen, noch primär durch die Aktionen einer handelnden Figur bestimmt. Seine schräg verlaufenden, unentwegten Verschiebungen jeglichen monologisch reduzierten "Sinns" können sich ebenso an einem ephemeren Ereignis – dem Bellen eines Hundes, einer "unmotivierten" Kamerabewegung, einem am Bildrand herumliegenden Gegenstand, einem einfallenden Sonnenstrahl – entzünden.

⁴ "The chronotope mediates between two orders of experience and discourse: the historical and the artistic, providing fictional environments where historically specific constellations of power are made visible" (Stam 1989, 11).

Viele textuelle Bewegungen insbesondere des modernen Kinos, an denen herkömmliche Analyseinstrumentarien scheitern, werden dadurch erhellt.

*

Ein Schriftsteller mit gleichermaßen literarischem wie filmischem Gespür scheint diese im Spannungsfeld von Erinnerung und Vorstellung, Zeit und Raum gelegene Verdichtung erfaßt zu haben: Béla Balázs beginnt seine autobiographischen Notizen mit dem Titel *Jugend eines Träumers* aus dem Jahr 1947 genau mit jenem Vorgang der Verzeitlichung von Raum, die Bachtin chronotopisch nennt:

Blick ich zurück, so sehe ich die Ereignisse meiner Vergangenheit räumlich. Ich sehe Landschaften, Gassen, Zimmer, aber nicht unbedingt die, in welchen sich jene Ereignisse abgespielt haben. Denn diese Räume der Erinnerung sind von besonderer Art. Orte und Hintergründe haben das Kolorit der Begebenheiten, etwa dunkel oder hell, je nachdem, was drin vorgegangen ist. Sie scheinen mit den Begebenheiten organisch verwachsen, an ihnen lebendig beteiligt, sie scheinen selber Ereignisse zu sein, gleichsam latentes Geschehen, das sich entladen will (Balázs 1947, 5).

Raum wird zu Ort, Ort mutiert zu Ereignis – in die Zeit gedacht und der zeitlichen Entfaltung harrend: Das Kino setzt in extremer Weise auf diese raumzeitliche Bewegung. Genau in diesem Zusammenhang wird Bachtins Hinweis greifbar, der Chronotopos setze dem materiellen Skelett gleichsam Fleisch an, er lasse das Material künstlerisch relevant werden, denn der Chronotop mache aus dem Wort-, Bild- und Tonmaterial ein sichtbares Ganzes.⁵ Er entlädt – so würde es Balázs wohl billigen – latentes Geschehen.

Ein isoliertes Moment wie etwa der Satz "Je me souviens" aus HELAS POUR MOI bringt für sich genommen ebenso wenig Aufschluß über die narrative Strukturierung in linearer Folge oder als Flashback wie die Analyse des Bildaufbaus in dieser Passage des Films. Erst die chronotopische Verdichtung dieser und einer Reihe weiterer diskursiver Momente weist die Konstruktion als Verfahren der vielstimmigen, gegenläufigen Komposition *in die Zeit* aus, deren Dynamik die Bildung in sich geschlossener, integraler Er-

⁵ Über diese raumzeitliche Verdichtung schreibt Stam: "[It] seems in some ways even more appropriate to film than to literature, for whereas literature plays itself out within a virtual, lexical space, the cinematic chronotope is quite literal, splayed out concretely across a screen with specific dimensions and unfolding in literal time (usually 24 frames a second), quite apart from the fictive time/space specific films might construct" (Stam 1989, 11).

zählräume weit hinter sich läßt. Bachtin entwickelt diese vertikale Sicht ästhetischer, semiotischer und technischer Verfahrensweisen, wenn er etwa in Rabelaischen Prügeleien das dargestellte Ereignis als doppelbödiges Spiel erkennt, in dem "sein eigentlicher Held *die Zeit selbst*" (1987, 248; Herv.i.O.) wird, oder wenn er mit ungeheurer analytischer Schärfe einen Bogen von der Zahlenästhetik des Mittelalters und der Antike zu dem zentralen textuellen Moment der Profanisierung der heiligen und harmonischen Zahl bei Rabelais schlägt:

All seine Zahlen sind ruhelos wie der Teufel in den mittelalterlichen Diablerien. In der Struktur der Zahl ist, wie in einem Wassertropfen, die Struktur der gesamten Rabelaischen Welt abgebildet (ibid., 510).

Daß ähnliche Bewegungen im ersten Fall (der Funktion der Zeit als "Held" eines Films) etwa die Slapstick-Komödie, im zweiten Fall (der ruhelosen Zahlenspiele) vielleicht einige der besten Arbeiten von Rivette charakterisieren, zeigt die Breite des Horizonts der Chronotopenanalyse. Das Prinzip einer arbiträren Reihung von Aussageeinheiten ist etwa in Rivettes *L'AMOUR PAR TERRE* (THEATER DER LIEBE, Frankreich 1984) einer Hierarchisierung von Äußerungsebenen – eines "Enunziators" und seiner von ihm ableitbaren Aussage – nicht mehr zugänglich. Die Idee einer *Mise-en-image* von Bilder-geschichten mit eindeutig bestimmter Rangordnung enunziativer Instanzen wird ersetzt durch die Reduktion von Erzählen auf Zählen. Der Film scheint anfangs die Geschichte einer Gruppe von Schauspielern zu erzählen, die anläßlich einer Vorführung eines Stücks in ihrer Wohnung von einem Autor namens Clement in dessen Haus eingeladen werden. Dort sollen sie eine weitere Inszenierung vorbereiten und nach wenigen Tagen auch vorführen. Was im Vorspiel – eine Zimmertheater-Aufführung – eingeleitet wird, erfährt im Hause Clements weitere Komplexität: Das ständige Changieren, ja: Rotieren zwischen den Funktionen des Verfassens und Spielens, des Vorführens und Zusehens wird von den "Spielorten" aufgenommen und dialogisch fortgetragen. Eins wird ans andere gefügt, die einzelnen isolierten Elemente des Chronotopos wechseln einander ab und tauschen einander aus. Nach dem Prinzip mathematischer Permutation ändert sich die Reihenfolge in einer Zusammenstellung einer bestimmten Anzahl von Elementen: Aus dem innersten, verschlossen bleibenden Kern des Hauses dringt Vogelgezwitscher von ganz außen, der Diener des Dichters namens Virgil (!) stellt sich als potentieller Ghostwriter seines Herrn heraus, Emily wird im Schlafzimmer Pauls zu Charlotte usw. – eine veritable Diablerie der Zahlenpermutation entwickelt ein Prinzip der Reihung gleichwertig gegeneinander gesetzter "Stimmen", die keiner Reflexion und Hierarchisierung in Erzählebenen mehr gehorchen will. In diesem *Chronotopos des Zählens als Erzählen* ist die nar-

rative Kontinuität einer Folge von geregelten Wechselfällen gewichen. Umbruch jagt Umbruch, eine produktive Zeitgestaltung stemmt sich gegen den biographischen Zeitstrom.

*

Aus dieser Sicht läßt sich der Chronotopos zu einem filmtheoretischen und -analytischen Begriff formen, der quer durch die Diskursmomente – gewissermaßen vertikal – spezifische Schärfe erfährt:

- kinematographische Fokalisierungstechniken der Kadrage und Montage bringen die Blicke von Figuren und Kamerapositionierungen als "Stimmen" in den Chronotopos ein;
- Beleuchtungstechniken und Tiefenstaffelungen marginalisieren eine Figur im Bildfeld oder heben sie hervor;
- die Tongestaltung formuliert durch überlagerte Geräuschkulissen autonome Tonbilder;
- Gestik, Mimik und Bewegung der Figuren reiben sich an dem Fließen des Bildes in widersätzlicher Weise und dialogisieren mit ihm;
- die narrativen Gliederungen des zeitlichen Konstruierens der Geschichte unterwirft das formalistische Beziehungsgefüge von Fabel und Sujet in Flashbacks, Zeitraffungen oder -dehnungen einem weiteren autonomen Zeitmaß.

Nur in der – zugegebenermaßen äußerst komplexen – Kombinatorik dieser ebenso komplex gegliederten Bild- und Tonmomente kann ein Chronotopos als vielfältig orchestrierter Text beschrieben werden.

Voraussetzung dafür ist allerdings noch ein weiteres: Diese zunächst immanent gesetzten Laufbilder beziehen in ihrer um sich selbst rotierenden Chronotopik die Situation, in der sie sich entfalten, ein. Zeit als sukzessiver Ablauf der filmischen Chronotopen und als historisch-biographischer Bezugsprozeß "außerhalb" des Films reguliert als "die ausschlaggebende Komponente im Chronotopos" (Bachtin 1986b, 264) die textuelle Bewegung. Die in die Zeit gesetzten, der Bewegung ausgesetzten Bilder dynamisieren auch das enunziative Setting, mit dem sie konfrontiert sind. Kinosaal, Fernsehzimmer oder Videogalerie sowie jene, welche diese Äußerungsbedingungen bevölkern, fungieren ihrerseits als Chronotopen und evozieren einen je spezifischen Dialog. Sie umhüllen die Laufbilder nicht als äußerer Rahmen, sondern durchdringen sie. Mit einem Gedanken, der ihn möglicherweise ein

weiteres Mal in die Bergsonsche Filiation stellt, setzt Bachtin seine textuellen Momente in keinen Gegensatz zum Feld ihres Erscheinens. Sie treten als Bilder auf andere Bilder, auf die optoakustischen des Films:

Dieser Dialog kann jedoch nicht in die im Werk dargestellte Welt, kann nicht in einen einzigen ihrer (dargestellten) Chronotopoi eingehen: Er steht außerhalb des Werkganzen. Eingang findet er in die Welt des Autors, des interpretierenden Künstlers und in die Welt der Zuhörer und Leser. Und diese Welten sind ebenfalls chronotopisch (ibid., 458).

Mit diesen Prämissen kann die Chronotopenanalyse die Engpässe einer (strukturalistisch, semiologisch oder wie immer orientierten) Werkästhetik ebenso überwinden wie die einer (kommunikationswissenschaftlichen oder semiopragmatischen) Rezeptionstheorie. Sie betrachtet den Zuschauer als Wirkkraft im chronotopischen Feld der Vorstellung eines Films und verfährt mit ihm – vereinfacht gesagt – kaum anders, als dies mit einer Figur "aus dem Film" geschieht.

Dieses – hier nur andeutungsweise skizzierte – Verfahren der Chronotopenanalyse weist gegenüber herkömmlichen Paradigmen der Film- und Fernsehforschung eine Reihe von Vorteilen auf:

- Es beharrt auf der Virulenz der Konfliktpotentiale des optoakustischen Dialogs, die durch keine harmonisierende "Einfühlung", zu zähmen ist und die schon Wilhelm Worringer als "geradezu verbrecherische[s] Bemühen, die Vieldeutigkeit der Erscheinungen auf einen eindeutigen Begriff zu reduzieren", gebrandmarkt hat (1981, 102). Die einander durchdringenden Aussagen, die unverwischbare Differenz zwischen Eigenem und Fremdem in ihnen kann auch nicht, wie dies etwa Hans Robert Jauss (vgl. 1982, 20) versucht hat, in die literarische Hermeneutik eingemeindet werden: Vielstimmigkeit ist unversöhnlich.
- Es macht keinen prinzipiellen Unterschied zwischen künstlerischem und "realem" Chronotopos, also zwischen der ästhetisch gestalteten Welt eines Werks und jener realen, die dies Werk hervorgebracht hat und auf die es – wie immer gebrochen – verweist. Chronotopenanalyse ist deshalb auch nicht mit der phänomenologischen Tradition – von Merleau-Ponty bis Bazin – vereinbar, für die der Film mit den Bedingungen der natürlichen Wahrnehmung bricht.

Die Chronotopenanalyse kann als Instrument zur Untersuchung ästhetisch relevanter Vorgänge in Texten und größeren Einheiten begriffen werden. Sie greift andere filmtheoretische Methodologien auf, macht ihnen jedoch ihren Alleinvertretungsanspruch streitig. Innerhalb des Projekts der Translinguistik

begreift sie diese als Hilfswissenschaften. Damit vollzieht sie eine Bewegung von fachspezifischen Einzeldisziplinen der Human- und Geisteswissenschaften zur Ästhetik als Leitwissenschaft, die einem Vergleich mit dem in den letzten zehn Jahren vollzogenen Wechsel von der Erkenntnistheorie zur Ästhetik standhält.

*

Die Brisanz und Aktualität des Begriffs der Chronotopik kann allerdings nur dann entsprechend gewürdigt werden, wenn er mit seinem Zwilling, dem Prinzip der Dialogizität, verknüpft bleibt. Ich will dieses Prinzip einstweilen als Diskursmodalität vorstellen, welche die in einem Text vorhandenen "Stimmen" als einander gänzlich fremde bestehen läßt. Sie sind unter keinen gemeinsamen Hut zu bringen, sei es der einer kausalen Beziehung, einer teleologischen Prospektion oder der dialektischen Aufhebung. Anscheinend vermag keinerlei abstrakte Hierarchie, sei es eine untereinander oder eine von einem gemeinsamen Prinzip gestiftete, sie in ihrer unbezähmbaren Insistenz auf ihre Andersheit zu zügeln. Ihre Beziehung zueinander tendiert zu dem, was Bachtin *Exotopie* nennt. Paul de Man hat diese Kategorie des radikal Anderen folgendermaßen beschrieben:

On the other hand, dialogism also functions, throughout the work and especially in the Dostoevsky book, as a principle of radical otherness or, to use again Bakhtin's own terminology, as a principle of *exotopy*: far from aspiring to the *telos* of a synthesis or a resolution, as could be said to be the case in dialectical systems, the function of dialogism is to sustain and think through the radical exteriority or heterogeneity of one voice with regard to any other, including that of the novelist himself. She or he is not, in this regard, in any privileged situation with respect to his characters. The self-reflexive, autotelic or, if you wish, narcissistic structure of form, as a definitional description enclosed within specific borderlines, is hereby replaced by an *assertion* of the otherness of the other, preliminary to even the possibility of a *recognition* of his otherness. Rather than having to do with class structures, as in the societal models of "Discourse in the Novel", exotopy has to do with relationships between distinct cultural and ideological units. It would apply to conflicts between nations or religions rather than between classes. In this perspective, dialogism is no longer a formal and descriptive principle, nor does it pertain particularly to language: heteroglossia (multi-variedness between discourses) is a special case of exotopy (otherness as such) and the formal study of literary texts becomes important because it leads from intralinguistic to intracultural relationships (de Man 1983, 102f; Herv.i.O.).

Man kann diesen Vorgang als eine Radikalisierung des Differenz-Prinzips betrachten, durch die sich die textuellen Vernetzungen als unversöhnliche

bis hinein in die jeweiligen Aussageeinheiten eines Chronotops ziehen. Diese Exotopie ist folglich auch nicht mehr analytisch zu trennen, sondern nur mehr dekonstruktiv zu verschärfen. Von keinem gemeinsamen Dach des Symbolischen oder Syntaktischen überwölbt, gehen die einzelnen Chronotopen sowie ihre konstitutiven Elemente keine geregelten, sukzessiv aufeinander folgenden Verkettungen zueinander ein, sondern sind als zeitgleich übereinandergelagerte isoliert und dennoch ineinander verzahnt zu lesen. Eine Aussage bestimmt nicht kausal die folgende, sie ist keine Voraussetzung oder Frage für die kommende Antwort, sondern nimmt die nächste Aussage als das Prinzip des Fremden und Anderen in sich auf. Das mit dem linearen Zeitbegriff verbundene Kausalverhältnis ist außerkraft gesetzt. Die zeiträumliche Koexistenz unterschiedlicher Aussagen in einem Text bzw. Programm führt zu einem permanenten Austausch der Funktionen des Sprechens und Hörens, des Zeigens und Aufnehmens innerhalb einer singulären Aussage sowie in ihrem Verhältnis zu der Äußerungssituation im Kino oder vor dem Fernsehschirm. Dialogizität ist das bestimmende Prinzip der chronotopischen Bewegung: und zwar innerhalb des Texts bzw. Programms wie zwischen ihren konstitutiven Bestandteilen und der Beziehung zum externen Kosmos der Herstellung und Vorstellung (Autor, Betrachter, Äußerungssituation). Bachtin stellt diese zunächst grotesk erscheinende und in der Tat erstmals an der literarischen Groteske erkundete Bewegung der Ambi- und Multivalenz als grundlegendes Kriterium dialogischer Beziehungen aus und setzt sie schroff von den Bewegungsformen der idealistischen Ästhetik des 19. Jahrhunderts – also der hegelianischen Dialektik – ab. Statt zellulärem Denken und linearer Sukzessivität setzt sich zunehmend ein Prinzip der netzartigen Verflechtung und Offenheit gegenüber dem Anderen durch, ohne dieses aufzuheben – Dialogik statt Dialektik, Multivalenz statt Eindeutigkeit:

Jedes konkrete Wort (jede Äußerung) findet ja den Gegenstand, auf den es gerichtet ist, immer gleichsam schon mit einem Vorbehalt versehen, umstritten und bewertet vor, umgeben von einem ihn verdunkelnden Dunstschleier oder aber vom Licht der schon über ihn geäußerten fremden Wörter. Er ist umhüllt und durchzogen von allgemeinen Gedanken und Gesichtspunkten, von fremden Bewertungen und Akzenten (1986a, 96).

Die Konsequenzen des Konzepts der Dialogizität für die Untersuchung filmischer Abläufe sowohl innerhalb des narrativ-repräsentativ-industriellen Kinos als auch anderer Paradigmen vom "Russenfilm" bis zum "modern cinema" sind beträchtlich. Der klassischen Narrativik nach dem kausalen Muster des "Kuleschow-Effekts" etwa eignet ebenso wie der Eisensteinschen Dialektik eine lineare Lesedynamik. Ob kausal bzw. teleologisch oder dialektisch – beide Modelle gehen davon aus, daß sich Textualität synchron

zum Lesevorgang herstellt. Diese Konzeption scheint – nicht nur vor dem Hintergrund neuerer ästhetischer Formen – wenig Erklärungswert zu besitzen. Sie berücksichtigt die prinzipiell bei der Textproduktion von Herstellung und Vorstellung eines Films (also seitens der produzierenden Instanz und des Publikums) laufenden *asynchronen* Vorgänge der Signifikation nur ungenügend: ein Film im Kino, durch ihre spezifischen Vorführbedingungen aber besonders Fernsehprogramme und Video-Präsentationen, sind auch gegen die technologisch vorgegebene Leserichtung konstruiert, retrospektiv (von hinten nach vorne), kumulativ oder alogisch. Sie bieten Sehern und Hörern eine Textur des zeitgleichen Umhüllens und Durchziehens gegenläufiger Gesichtspunkte an.

Die klassische Art des Erzählens trägt primär metonymischen Charakter und gibt dadurch eine Beziehung zwischen Ursache und Wirkung vor. Sie errichtet ein kausales Verhältnis zwischen den Einstellungen: Weißes Haus und Treppe, Schuß und Tod, Blick und Objekt. Ebenso kausal bezieht sich ein Bild von einem Signifikanten auf ein Signifikat bzw. einen Referenten: Es weist auf einen Gegenstand, den es gewissermaßen in sich trägt, und verweist gleichzeitig auf das nächste Bild, das es vorbereitet und für das es als Ursache gilt. Dieses enge Verhältnis der Bild- und Tonaussagen zwischen Sicht- und Unsichtbarem, Hör- und Unhörbarem bildet den zusammenhängenden Raum der Vorstellung im – wie es Dayan genannt hat – "Tutor-Code des klassischen Kinos" (vgl. 1974). Weiter als der sicht- und hörbare Raum, entfaltet sich in ihm die erzählte Geschichte. Diese Ausweitung geht jedoch Hand in Hand mit einer Schließung, die – obschon lückenhaft – für den Signifikationsprozeß gleichwohl notwendig ist: Um den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit genüge zu tun, schottet sich die diegetische Welt hermetisch von den Bereichen der Äußerung ab; es finden nur solche Vorgänge Eingang in den Diskurs, die sich den logischen, paralogischen oder psychologischen Gesetzen unterwerfen. Alles andere wird – wider jede Evidenz – übersehen und überhört, auch wenn die 100jährige Geschichte der Geschichten des Kinos von Regelwidrigkeiten, alogischen Konstruktionen und Verstößen gegen das Regime der Wahrscheinlichkeit birst. Genau diese als "Fehler" geahndeten Verfahrensweisen und Dysfunktionen sind es aber, die die narrative Dynamik der Laufbilder und ihren ästhetischen Formenreichtum mitbestimmen: und das immer schon und in allen Genres.

*

Dialogizität bricht nun diese lineare Kausalität vom Sichtbaren zum Unsichtbaren, vom Hörbaren zum Unhörbaren und vom Sichtbaren zum Hörba-

ren auf. Als Forschungshorizont zur Untersuchung kinematographischer Textualität entwickelt sie eine Sensibilität gerade gegenüber diesen Grenzbereichen diegetischer Wahrscheinlichkeit und Transparenz. Sie bleibt nicht an der phänomenalen Oberfläche hängen, sondern integriert die "verdunkelnden Dunstschleier" der umstrittenen und verdrängten Aspekte der Vorstellung des Laufbilds in die zeiträumlichen Vorgänge des Zeigens und Hörens: in die chronotopischen Prozesse der Äußerung. Sie vermag dadurch auch filmische Diskursformen zu fassen, die anders nur eindimensionalen Perspektiven zugänglich sind, welche ihre widersetzliche Schreibweise unterschlagen müssen und sie damit zwangsläufig um ihre Vielschichtigkeit verkürzen. Ein frühes – noch vorklassisches – Beispiel:

James A. Williamsons *THE BIG SWALLOW* (Großbritannien, vermutlich 1901) zeigt einen Passanten, der heftig gestikulierend in den Bildvordergrund schreitet, dabei nähert er sich der Kamera, bis er innerhalb derselben Einstellung in Großaufnahme erscheint. Dann öffnet er den Mund, näher und näher kommend, bis es schwarz wird auf der Leinwand. Es folgt eine Einstellung einer ins Schwarze purzelnden Kamera sowie des dazugehörigen Kameramanns. Zufrieden kaut der Passant in der dritten und letzten Einstellung und lacht: Er hat die Kamera mitsamt dem Kameramann verschluckt. Dieser Film gibt einer filmhistorischen, implizit den Prämissen der kausalen Logik und dem Regime der Wahrscheinlichkeit verbundenen Lesart in der Tat ein Rätsel auf:

An example of one of the many films from the first ten years of filmmaking where the film is not completely comprehensible without the original commentary.

Der in dem Programmheft einer Video-Edition des British Film Institute genannte Grund für das mangelnde Verständnis des Film ist symptomatisch für eine theoretische Position, die zwar die Äußerungsumstände der Vorführung berücksichtigt, sie aber sofort an das sprachlich-logische Prinzip eines Filmerklärers bindet: Die Lektüre wird unter das Kuratel des Anti-Okularzentrismus gestellt. Daß sich der Passant durch die Filmerei um sein Recht auf das eigene Bild betrogen fühlt, wird jedoch mit einem – möglicherweise zur Zeit der Herstellung und Vorstellung dieses Films bereits vorhandenen – nicht-syntaktischen, dialogischen Verständnis klar. So wie der Passant die Mauer der geschlossenen Diegese durchschlägt und mit einem Prinzip arbeitet, das Vorwissen über den Her- und Vorstellungszusammenhang des Kinos

⁶ So der Kommentar von Barry Salt im Beiheft zur Video-Edition *EARLY CINEMA. VOL. 1: PRIMITIVES AND PIONEERS* des British Film Institute.

voraussetzt, reagieren auch die Betrachter des Films: Sie sehen die Kamera nicht nur auf der Leinwand, sondern haben sie bereits vor dem Film an der Rückwand des Kinosaals bemerkt. Unter der Perspektive der okularexzentrischen Dialogizität schließt sich der Kamera-Projektor mit dem *Bild* der Kamera in einem dialogisch übereinandergeschichteten Beziehungs- und Sinngeflecht zusammen. Sein Schnurren begleitet nicht nur die Vorführung des Films, sondern auch die Tätigkeit jenes Geräts, das auf der Leinwand zu sehen war. Das damit entstandene Tonbild integriert den gesamten Äußerungsraum in den der Aussage, stülpt gleichsam die Welt der Aussage nach außen und die der Äußerung nach innen und setzt sie in eine dialogische Beziehung, die allein imstande ist, diese Konstruktion lesbar zu machen. Sein Chronotopos ist der der ausfransenden Grenzen von Aussagen und Alltagswelt, eines Ergießens in die Zeit, die keinen Raum mehr kennt. *THE BIG SWALLOW* ist der wohl älteste und erste Film einer unendlichen Reihe inzestuöser Überlappungen und promiskuitiver Vermischungen diegetischer und diskursiver Elemente in alogischen Brüchen mit der linearen Kausalität vom Sichtbaren zum Unsichtbaren.

*

Auch Federico Fellinis *OTTO E MEZZO* (ACHTEINHALB, Italien 1962) spielt mit solchen Verfahrensweisen. Auch sie geben ihre ästhetische Brisanz erst frei, sobald sie aus der Perspektive dialogischer Überkreuzungen diskursiver, narrativer und diegetischer Elemente gesehen werden. Ein Regisseur gerät in eine Sinnkrise angesichts der auf ihn wartenden Dreharbeiten. Wie in einer Dunstglocke geht man mit Guido Anselmi durch die Welt. Die Geschichte des Films ist um ihn herum organisiert und weist ihn als dichte, organisch und psychologisch durchgestaltete Person aus. Guido zeigt uns die Welt, er ist der Fokus der erzählerischen Linien, räsoniert und reflektiert: über den Sinn der Arbeit, des Lebens, über die Funktion und Ethik von Kunst und Film als Kunst. Allerdings weist er bereits – wie die monumentalen und dennoch trägen Allegorien der Dämmerung am Sarkophag Lorenzo Medicis aus Michelangelos manieristischer Zeit – offensichtliche Ermüdungserscheinungen auf. Leicht zurückversetzt aus dem fleischlichen Trubel um ihn herum, zweifelnd und skeptisch, fungiert Guido weniger als Motor narrativer Dynamik denn als Reflexionsfläche von Erscheinungen, die er selbst kaum mehr zu gestalten oder zu beeinflussen weiß. Vielleicht rettet er sich darum bei den Probeaufnahmen ins Nachstellen von Szenen, die er vorher mit seiner Frau, seiner Amme oder irgend jemandem sonst erlebt hat.

Verstärkt wird der Eindruck einer wattierten Dunstglocke um den Protagonisten durch den Synchronon, der den Zuhörer an einer dichten Anbindung an die Bilder hindert. Für das italienische Kino dieser Zeit durchaus üblich wurde auf die Verwendung des Direkttons bei der Aufzeichnung der Dialoge am Set verzichtet und stattdessen eine im Studio hergestellte – und auch danach klingende – Spur angefertigt. Völlig vom Raum der visuell dominierten Welt der Geschichte um Guido abgehoben, in ein räumliches Niemandsland versetzt, entwirft Guidos Stimme – also der Ton und nur der Ton – von ihm das Bild des Künstlers der Moderne. Nach dem Vorbild der Romantiker, Baudelaires oder der Surrealisten sucht er eine Konvergenz zwischen Kunst und Leben, seinem Ich aus dem inneren Monolog und seiner physischen Präsenz als Liebhaber und Regisseur. Er fühlt sich als Fremdkörper innerhalb der Filmindustrie, weil er sich verwirklichen will. Auf sich selbst verwiesen, redet er mit seinem Spiegelbild und spielt Regisseur nur noch mit seiner Geliebten im Bett: Er *spricht* die Anweisungen. Es menschtel unheimlich in diesen Krisen des Schöpferturns, die der Künstler als Menschenmensch zu höherem Behufe zu bestehen hat. "Was weißt du schon von mir", verkündet er im Dialog mit seiner Frau im Bett. "Soviel wie du mir von dir zeigst", antwortet sie.

Wie entsteht nun diese merkwürdig vormoderne Zeichnung des Helden? Warum verläßt ihn die handlungsstrukturierende Kraft und auf welche Weise gerät er derartig eklatant ins Abseits? Guido ist sehr zurückhaltend in seiner Gestik, Mimik und Bewegung im Raum – mit Ausnahme seiner Art zu sehen. Wachen Auges scheint er alles um sich herum zu registrieren. Doch worauf fällt sein Blick? Daß dies nicht so genau wie in den Point-of-View-Konstruktionen des klassischen Kinos nochzuvollziehen ist, führt auf die entscheidende Spur dieses Films. Drei kurze Sequenzen nach etwa 75 Minuten Laufzeit des Films mögen diesen Unterschied verdeutlichen:

1. das Gespräch Guidos mit einem Kritiker auf einer Café-Terrasse;
2. das Defilee in der Badeanstalt;
3. die Audienz beim Kardinal in der Badeanstalt.

In der ersten Sequenz beginnt sich die – eigentlich für diese Art des Dialogs verbindliche – Point-of-View-Struktur zu verschieben. Die erste Einstellung rückt den dozierenden Kritiker – obwohl er mit dem rechts von ihm sitzenden Guido spricht – mit dem Gesicht fast bis zum rechten Bildrand. Die Aufmerksamkeit des Betrachters wird nicht auf den in der nächsten Einstellung sichtbar werdenden Guido gelenkt. Der dräuende Hintergrund mit einigen Priestern ist eminenter als das Gespräch selbst. Die linke Seite bezieht

die im Hintergrund tafelnden Kirchenfürsten – unscharf, aber doch deutlich erkennbar – ins Bild ein. Die folgende Einstellung zeigt den zuhörenden Guido, der gegen Ende der Einstellung, statt dem Vortrag seines Kontrahenten zu folgen, kurz seinen Blick auf die in der nächsten Einstellung erscheinenden Priester fallen läßt. Dieser Blick lenkt um und erweitert das Feld um eine dritte Kraft im Dialog. Wenn dann nach der Rückkehr zur Großaufnahme des Kritikers dieser das Bild verläßt und damit den Blick auf eine Sängerin im selben Bild freigibt, so fehlt der Einstellungs-Konstruktion dieser Sequenz nunmehr vollständig eine Anbindung an die Subjektivität des blickenden Guido: Er rückt aus der Bilderrede.

Figur, Meublage, Kadrage und Montage arbeiten gemeinsam an der Zersetzung eines Globalsinns der optoakustischen Aussage. Der Verlust des diskursiven Ganzen, das sich gewöhnlich im Alternieren von Sichtbarem und Nicht-Sichtbarem, von Hörbarem und Nicht-Hörbarem zeigt, wird im Sujet des Künstlers verkleidet, der – mit einem Gustav Mahler-Lied gesprochen – "der Welt abhanden gekommen" ist. Verkleidet wohlgermerkt: denn tatsächlich steht mehr auf dem Spiel als die persönliche Sinnkrise des Protagonisten. Es wird keine Subjektschwäche des Helden inszeniert, sondern das Subjekt der Betrachtung fächert sich in multiperspektivische Teilmengen auf. Nur mehr das einzelne Bildmoment für sich genommen wirft Signifikanzen ab und ist nicht der Hierarchie einer diegetischen Dichte der Wahrscheinlichkeiten unterworfen. Das dezentrierte Ensemble einander widersinnig durchkreuzender Subjektivitäten kann seine Bildsuche nicht mehr auf einen Gegenstand richten, sondern läuft als Suche nach Suche nach Suche nach... weiter, bis sie sich verläuft.

Die in der ersten der ausgewählten drei Sequenzen noch intakte, allerdings umgebogene Blickmächtigkeit des Protagonisten wird in der zweiten weiter reduziert. Kammerorchester, Mikrodurchsage eines Bademeisters, Aufmarsch der Patienten, der Commentatore – immerhin die wichtigste Figur für die Herstellung des Films – wird von einem der Patienten begrüßt, noch bevor er zu sehen ist. Er reagiert nicht darauf, sondern redet mit dem – ebenfalls noch unsichtbaren – Guido: "Doch, Guido, ich habe genau begriffen, was du mir erzählen willst." Guido erscheint, doch ist sein Blick wiederum abseits gerichtet: auf eine Frau, die ihn keines Blickes würdigt. Kurze Zeit später, im Baderaum, dreht er sich wieder um. Sein Blick fällt suchend auf eine Bank und streift die anonymen Gäste. Guido kann seiner Blickobjekte nicht habhaft werden, so als ob sich während seines Sehens ein unsichtbarer Schirm über die Leinwand senken würde. OTTO E MEZZO ist in bezug auf die subjektive Welt des Protagonisten so stark fragmentiert, daß er die Innenwelt

seines Helden wegzuschneiden scheint. Was er sieht, antwortet nicht auf seinen Anspruch.

Doch der Versuch anderer Figuren, in ihn einzudringen, könnte nicht vehementer sein: Guido wird im nächsten Teil dieser Sequenz von einer intimen Off-Stimme zum Kardinal gerufen. Seine Kollegen drängen sich ihm förmlich auf. Vier von ihnen wenden sich direkt in Groß Einstellungen an ihn: frontal in die Kamera blickend. Sie stellen sich ihm in den Weg, geben Anweisungen, betteln um ein gutes Wort vor dem geistlichen Würdenträger und sparen nicht mit unter freundlichen Gesten verborgenen Drohgebärden. Doch Guido ist – diese Szene förmlich fliehend – bereits unterwegs zum Kardinal. Wie ein infantiles Szenario ist diese Attacke ins Bild gesetzt. Um ihn herum bewegen sich die Menschen als einzelne, isoliert und ohne soziale und kommunikative Kompetenz. Keiner versteht in dem Sprachenbabel des Studios den anderen. Sie blicken gleichsam mit großem Fischauge in den Kinderwagen, und Klein-Guido ist verschreckt. Mit den Sequenzen aus Guidos Kindheit in den asynchronen Vorgang dialogischer Lese verbunden, erweist sich dieses Verfahren allerdings nicht als Antizipation immer dichter werdender Rückblendetechniken. Obwohl gerade diese, ihrer erzählerischen Logik entsprechend, das Innerste des Inneren preiszugeben versprechen, bleibt ihr bildkompositorischer Wurf – also Kadrage und Montage – paradoxerweise geschlossen, ja hermetisch. Wie die fischäugig gesehene Filmfritzen überführen auch die Kindheitssequenzen Anselmis den klassischen Aussage-Raum in eine nicht-linear verlaufende Zeitlichkeit der Äußerung. OTTO E MEZZO bietet keine stabile Örtlichkeit eines narrativen Hauptstrangs der Diegese, sondern stellt den klassischen Raum der Erzählung selbst zur Disposition. Die Figuren treten aus ihrer Blickmächtigkeit heraus. Nichts mehr bietet sich ihnen als Gegenstand ihrer Sicht, sie sind blind geworden vor den in der Zeit entchwundenen Bildern. Im beschriebenen *Chronotopos des Verlusts der Raumbilder* dialogisiert jegliches Bildelement jenseits der Diegese und über diese hinaus mit dem multiperspektivischen Vorgang des Sehens als Immer-schon-Vergangenes, aus der Präsenz des Raum Gerücktes. Keinerlei Zeitentwicklung unterworfen, erweist sich alles aus der Zeit, aus dem Augenblick entchwunden.

Dieser Systematik gehorcht auch die dritte Sequenz. Sie beginnt mit einem Kinderblick durch ein in Bodenhöhe befindliches Fenster auf Soutanen und Beine von Geistlichen. Seine Eminenz redet zwar mit Guido, doch würdigt sie ihn keines direkten Blicks. Wieder hat sich die visuelle Konzeption in der Abschottung von der Welt gefunden. Ein Leintuch wird zweimal vor die Kamera gehalten, Profilbilder der Geistlichen dominieren, der Kopf des

Kardinals als Schattensilhouette auf einem Badetuch; die Kellerluke in Bodenhöhe schließt sich, von unsichtbaren Händen bewegt.

Fellini gelingt es – nicht nur an dieser Stelle – gerade noch, nicht ins Fach des Melodrams abzugleiten. Er verhindert diesen Wechsel des Genres mit abrupten Brüchen in der Blicklogik klassischer Anschlußtechnik. Vermutlich deshalb können wir uns kein Bild von den Bildern machen, die der Regisseur Guido sich macht. Und deshalb werden wir auch des Films, den dieser drehen soll, nicht ansichtig. Es könnte nur einer der persönlichen Vision des Künstlers sein – und genau das ist ihm und uns versagt. Nur selten, etwa im Gespräch mit Claudia nächtens außerhalb der Stadt oder in den Dialogen mit seiner Frau, stellt sich jenes klassische Spiel der Suture ein, das den Betrachtern ein Tor ins Innere der Fiktion des Inneren des Helden öffnet. Was sich dem inneren Auge Guidos und unserem äußeren bietet, rührt nicht und klärt nicht auf: Es regt auf und zerstreut.

Das mag mit der oft beschworenen Nähe Fellinis zum Comic Strip zu erklären sein. Auch den Bilderheften eignet der große Wurf, die gigantische Inszenen, die feurige Aktion und nicht das feine Ziselieren von Eindrücken. Der Rückzug des Protagonisten aus dem Bild könnte auch – etwa im Sinne einer Stilanalyse – als Indiz für das *foregrounding* der diskursiven Instanz, "des Regisseurs", gewertet werden. Es wäre – in diesem Fall autoretheoretisch – damit zu argumentieren, daß genau dadurch überall die Handschrift Fellinis durchschlage, von der Musik bis zum Casting der opulenten Frauen: Fellini habe den Film gemacht, an dem Guido gescheitert sei. Genau diese Lesart zieht sich – mehr oder minder angereichert mit biographistischen Details von der Schöpferkrise des Meisters – durch die einschlägige Literatur zu Fellini und die Selbstreflexivitätsdebatte der letzten Jahre. OTTO E MEZZO hängt aus diesem Grund gewiß an dem, was man Autorenperspektive genannt hat: Wie mache ich einen Film? Was hat Filmen für einen Sinn? Wie bleibe ich mir als Mensch und Künstler treu? Doch all diese Fragen gehen am Kern der Sache vorbei. OTTO E MEZZO ist meines Erachtens kein Metadiskurs zum Filmemachen, keine Selbstreflexion eines Regisseurs. Die Abwehr der Preisgabe eines Innenlebens im Bild entsteht vielmehr durch die schroffe, in die Zeit gesetzte Differenz des Dialogisierens von Guidos Außen- und Umwelt. Der Film stellt die Krise eines Subjekts als Individuum und Künstler traditioneller Prägung vor. Und er faßt seine Obsoleszenz in der Moderne, im Kino: Die schroffe Widersetzlichkeit seiner beiden Spuren – des Bilds und des Tons – spitzt er zu und kehrt sie als fremde unversöhnlich gegeneinander. Er läßt keinerlei Nostalgie nach einem – nie stimmig gewesenem – Künstler- und Schöpferum aufkommen. Seinen romantischen und leicht

melancholischen Kunstfilmer hegt und pflegt er ebenso wie er ihn verachtet. Mühselig aufgepöppelt, zerreibt er ihn im Dialogisieren zwischen Bild und Ton: als Film.

*

Dialogizität, dieser zentrale, bereits in den zwanziger Jahren grob entworfene Begriff der Bachtinschen Ästhetik, erhellt jedoch nicht nur einige methodologische Fragen des klassischen und modernen Kinos. Er vollzieht eine methodologische bzw. wissenschaftslogische Wende weg vom Paradigma der Dialektik hin zu anderen Bewegungsformen und Denkwegen. Seine Kritik an dem dialektischen Prinzip der abstrakten Negation kann somit eine nicht zu unterschätzende Korrektur an der Eisensteinschen Konzeption der dialektischen Montage zur Folge haben. Eisenstein geht – nicht nur in seinen Theoremen aus den zwanziger Jahren – von beinahe monadisch geschlossene "Zellen" aus, die in einem sinnproduzierenden Schock gleichsam ihr Innerstes nach außen kehren, ihre materielle Gewalt zu einem Zeichen gerinnen lassen: Die arithmetische Reihung und Gegenüberstellung wird dabei nach dem dialektischen Prinzip von These und Antithese in einem geometrischen Produkt aufgehoben. Eisenstein hat zwar versucht, die Probleme zu überwinden, die sich aus der blockartigen, in sich hermetischen Struktur der Einstellungen als Zellen ergeben. Seine Untersuchungen bezogen immer mehr einerseits die kompositorischen Abläufe *innerhalb* einer Einstellung, andererseits die Konstruktionsprinzipien des Films *als ganzen* ein (vgl. dazu Wuss 1990, 308ff). Doch ist dies bei genauer Lektüre nicht mehr als die Ausweitung des Prinzips zellulärer Geschlossenheit ins Gesamt der filmischen Konstruktionseinheit. Eisensteins Schriften ab Mitte der dreißiger Jahre können als permanentes Ringen um diese Grenzen eines Werkganzen gelesen werden. Widersätzlich reiben sich darin die Vorstellungen des dialektisch bewegten zellulären Denkens der Suche nach einem vereinheitlichenden Wirkungsgesetz mit dem radikaldialogischen Prinzip einer Offenheit, die ihrerseits nicht in einem zeitlich-synthetischen Ordnungsdenken zu bändigen ist. So will er beispielsweise 1935 in seiner Rede vor der All-Unionkonferenz der Filmschaffenden zwar die Grenzen der – andere Bewegungsprinzipien ausschließenden – Logik bei den Prozessen der inneren Rede markieren, hält dabei aber in acht aufeinanderfolgenden Sätzen achtmal (davon in einem Satz allein dreimal⁷) die "Gesetzmäßigkeit" ihrer Kon-

⁷ "Und das Bemerkenswerte, weshalb ich darüber überhaupt spreche, besteht darin, daß diese Gesetzmäßigkeiten des Baus der inneren Rede genau diejenigen Gesetzmäßig-

struktionen fest. Den Gegenpol einer netzartig überwölbten, antihierarchisch schwebenden Polyphonie hat er wiederum am deutlichsten mit seiner bereits 1929 gefaßten Idee eines kugelförmigen Buchs entworfen. Es sollte einer "Methode wechselseitiger Umkehrbarkeit" (vgl. Bulgakowa 1996, 31). gehorchen, durch die der synchrone Zugriff zu jedem einzelnen seiner Teile gewährleistet sei. Ein Buch der Bilder, in der die Linearität und Konsekutivität der Lektüre durch a(chrono)logische Akte außer Kraft ersetzt wird? Dieser Gedanke wird nicht nur durch den Einsatz neuerer, postkinematographischer Techniken wie Video, Bild-CD oder Internet aktualisiert. Er entspreche auch den Prinzipien dialogischer Laufbildbetrachtung. Doch Eisenstein hat dieses im Grunde bachtinianische Konzept – vielleicht wegen seiner größeren Affinität zu den Formalisten, vor allem zu Boris Eichenbaum – nicht weiter verfolgt. Seine Theoreme bewegen sich unentschlossen in der Schwebelage zwischen dem Beharren auf einer Monologik eines *Gesetzes* der dialektischen Aufhebung auf der einen Seite und der Suche nach einem multiperspektivischen Äußerungsraum der polyphonen Differenz auf der anderen. Mit der Insistenz auf den Wirkungsgesetzen einer dialektisch verbrämten symbolischen Ordnung bleibt er weiterhin den von der Linguistik inspirierten Paradigmen der abstrakten Negation verhaftet. Noch 1946 schreibt er im *Ersten Brief über die Farbe*: "Die Gesetzmäßigkeiten der Entwicklung sind in allen Kettengliedern der Filmkunst dieselben" (Eisenstein 1991b, 183). In diesem kurzen Aufsatz betont er nochmals – explizit an seine Montagetheoreme der zwanziger Jahre anknüpfend – das dialektische Prinzip der Aufhebung eines Bildelements durch ein anderes:

Weil es mir nicht genügt ... möchte ich, daß ein Gedanke als Farbe aufflammt und, mit dem Thema der Darstellung verschmelzend, ein Sinnbild gebiert (ibid., 180).

Ein letztes Mal erliegt er dem Irrtum, es gäbe auch bei Laufbildern so etwas wie eine *abstrakte* Negation, die sich – Schritt für Schritt entwickelnd – im Ganzen zu einer Bedeutung kristallisiere. Der Weg vom Gedanken über das Sujet zum mentalen Bild mag für Wort und Begriff durchaus seine Berechtigung haben, für die Spezifik laufender Bilder aber wird er – im Wortsinn – versagen. Bildreden wie Film oder Fernsehen verfügen keineswegs über die Möglichkeit einer diese Denkfigur ermöglichenden abstrakten Verneinung. "Nichts" kann man zwar sagen, aber nie zeigen.

keiten sind, auf die sich all die Gesetzmäßigkeiten gründen, nach welchen Form und Komposition von Kunstwerken konstruiert werden" (Eisenstein 1991a, 129f; Herv.i.O.).

Bachtins Prinzip der Dialogizität weist mit der Idee der *konkreten* Negation einen Weg aus diesem Engpaß.

Die Negation in den volkstümlich-festlichen Motiven ist niemals abstrakt, sie ist immer anschaulich, bildlich, konkret. Hinter der Negation steht nicht etwa nichts, sondern eine Art umgekehrter Gegenstand, das karnevaleske Gegenstück zum Verneinten (Bachtin 1987, 456).

Dieses Konzept der konkreten bildlichen Negation weist Bachtin als dezidierten Okularexzentriker *allgemeiner* Redeweisen aus, dessen Denken weit über Literatur und Linguistik hinaus Anwendungsmöglichkeiten findet:

Die Negation konstruiert den negierten Gegenstand neu, wobei sie vor allem seine Lage im Raum und das Verhältnis seiner Einzelteile zueinander ändert. Sie versetzt ihn in die Hölle, vertauscht Oben und Unten, Hintern und Gesicht, verzerrt Proportionen, hebt einzelne Eigenschaften auf Kosten anderer schroff hervor. Das Nichtsein des Gegenstandes ist seine Kehrseite, und diese Kehrseite hat eine zeitliche Konnotation: Sie ist das Vergangene, Ehemalige (ibid.).

In der Tat: Um die Kehrseite des Sichtbaren zu negieren, um die Negation des Sichtbaren zu zeigen, braucht der Film die Zeit. Und zwar jene Zeit, die vergeht, um aus einer Perspektive in die nächste zu rutschen, um von einer Einstellung zur nächsten überzugehen. Der Einstellungswechsel ist die konkrete Negation, ohne das Nichts zu einem vorhergehenden Etwas zu sein.

Hier zeigt sich die grobe Skizze einer Montagetheorie, die ohne die Linearität des klassischen Stils, aber auch ohne die Dialektik Eisensteins auskommt: die dialogische, oder, wie sie Eisenstein in einem etwas anderen Sinn selbst genannt hat: die polyphone Montage.

So bleibt der vernichtete Gegenstand in der Welt, doch in einer neuen raumzeitlichen Existenzweise, er wird quasi zu einem neuen, an seine eigene Stelle getretenen Gegenstand (ibid.).

Dialogizität ermöglicht, zeiträumliche Diskursformationen zu erfassen und zu klassifizieren, die in der Bewegung des Diskurses ihre Objekte bzw. Aussagen *als neue* zeigen. Die Gegenstände ändern ständig ihre Lage im Raum bzw. den Blickwinkel auf sie. Weiter arbeiten sie an einer Verstellung der Fragmente eines Körper- oder Gegenstandsbildes in bezug auf ein offen und bewegt gedachtes Ensemble. Dieses Bewegungsprinzip – daran läßt Bachtin keinen Zweifel – ist nicht das linear und kausal fortschreitende der Dialektik, sondern es faßt Geschichte und Gegenwart, Vergangenes und Gegenwärtiges im Jetzt – zugleich und als "Kehrseite" – zusammen.

Bei all dem ist wesentlich, daß die raumzeitliche (chronotopische) Negation, die den negativen Pol fixiert, sich vom positiven Pol dennoch nicht löst. Sie ist nicht abstrakte und absolute Verneinung, die das Negierte säuberlich von der

restlichen Welt trennt, sondern faßt ihren Gegenstand in seinem Werden, in seiner Bewegung vom negativen zum positiven Pol. Man hat es hier nicht mit einem abstrakten Begriff zu tun (denn es geht nicht um die logische Negation), vielmehr darum, die Metamorphose, die Umstülpung der Welt zu beschreiben, die die Phase des Todes durchläuft, um wieder neu geboren zu werden (ibid., 457).

Und genau das ist das Bewegungsprinzip der kinematographischen Apparatur. Die Form der dialogischen Negation innerhalb eines Texts hat nichts mit der abstrakten Negation der Eisensteinschen Dialektik gemein, sondern findet ihre konkrete Ausformung im einzelnen Bild, *innerhalb* der von Eisenstein als "Zelle" bestimmten Einheit des Diskurses und ist zugleich dem Werk äußerlich: Das Ja im Nein, das Nicht im Sein.

Georg Lukács hat dies 1913 – selbstredend also vor seiner Hinwendung zum Historischen Materialismus – in seinen "Gedanken zu einer Ästhetik des Kino" ebenfalls erkannt:

Es gibt keine Kausalität, die [die einzelnen Zeitmomente eines Films] miteinander verbinden würde; oder genauer: ihre Kausalität ist von keiner Inhaltlichkeit gehemmt oder gebunden (1972, 144).

*

Dialogizität arbeitet also an einer soziohistorischen Fundierung ihrer Analysen, ohne einem problematischen Authentizitätszwang zu verfallen. Zwar stehen die Chronotopen mit den Welten, auf die sie verweisen, in Verbindung, doch nur auf indirekte Weise, ästhetisch verrückt und nicht nur kontextuell sowie intertextuell verschoben: Stimmen tauchen auf, im Werk einzelner Filmemacher oder in sonstigen Diskursformationen, verschwinden dann wieder und müssen neu erfunden werden oder ihre je eigenen und eigenartigen Krisen durchmachen. Diese "Stimmen" sind – wie ich am Beispiel von *HELAS POUR MOI* gezeigt habe – auch mit den spezifischen Momenten der Textualität eines Films zu dekonstruieren. Auf diese Weise wird die Kluft zwischen dem theoretischen Horizont einer Paradigmatik und der Detailanalyse geschlossen. Was sich gegenüber den geläufigen Schemata der Referentialität verschiedener ästhetischer Mimesis-Theorien ändert, ist die Verweisrichtung: nicht mehr vom Realen zum Bild verläuft sie, sondern vom Bild zum Realen. Nicht nur die Bildtypen für sich werden klassifiziert, sondern auch – und dies notwendigerweise – "ihre" jeweils zugeordnete, sich ständig ändernde und "werdende" Art der Betrachtung. Auf diese Weise lassen sich Chronotopen zernieren, die in ihrer Spezifik zwar über ein singuläres Werk hinausweisen können, jedoch nicht zu kulturhistorisch konstanten

Raum-Zeit-Beziehungen oder Stereotypen gerinnen. Diesen Gedanken Bachtins findet man übrigens in Ansätzen auch bei den russischen Formalisten. Er ist aus diesem Grund zu einem der wesentlichsten Beiträge der Bordwell-Schule zur neueren Theoriebildung des Kinos geworden, ohne daß er allerdings in den konkreten Filmanalysen des Wisconsin-Projekts seiner Radikalität entsprechend weitergedacht wurde.

Damit läßt sich auch die von den Postmodernen beschworene Implosion von Realem und Imaginärem in wesentlich nuancierterer Weise fassen: die Welt strebt nicht einfach einem Wärmegrad von Sein und Schein, Wirklichkeit und Medium entgegen. Was sich am Kino, in Filmen beobachten läßt, ist zugleich spezifischer und auch soziohistorisch erhellender: In einer konkreten historischen Krisensituation wird der vorhandene Unterschied zwischen Welt und Vorstellung verwischt und damit schwieriger erfassbar. Ein Bild ist also nie allein: Es ist nur insofern, als es sich der Betrachtung stellt. Jede Geschichtsschreibung, die von dieser *textuellen Unschärferelation* abstrahiert und versucht, große Bögen der Historie – und seien es solche der Bilder – zu skizzieren, wird als metaphysisch entlarvt. Denn es gibt keine kontinuierliche Geschichte oder lineare Entwicklungslinie; auch nicht die von Texten oder Bildern. Aber so etwas wie ein "Werden", das in jedem Wort, in jedem Bild als Stimme nachklingt, kann man ihnen dennoch zusprechen:

Das zweitönige Wort wird niemals das sich drehende Rad bremsen, um sein Oben und Unten, Vorne und Hinten zu fixieren, im Gegenteil, es betont den ständigen Platztausch und die Verschmelzung (Bachtin 1987, 478).

Literatur

- Bachtin, Michail M. (1986a) Das Wort im Roman. In: Ders.: *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans*. Berlin/Weimar: Aufbau, S. 77-261.
- (1986b) Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman. *Untersuchungen zur historischen Poetik*. In: Ders.: *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans*. Berlin/Weimar: Aufbau, S. 262-508.
- (1987) *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Balázs, Béla (1947) *Die Jugend eines Träumers*. Berlin: Volk und Welt.
- Bergson, Henri (1919) *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Jena: Diederichs.
- Bulgakowa, Oksana (1996) *Sergej Eisenstein – drei Utopien. Architekturentwürfe zur Filmtheorie*. Berlin: PotemkinPress.
- Dayan, Daniel (1974) The Tutor-Code of Classical Cinema. In: *Film Quarterly* 28,1, S. 22-31.
- Chion, Michel (1985) *Le son au cinéma*. Paris: CdC/Étoile.

- de Man, Paul (1983) Dialogue and Dialogism. In: *Poetics Today* 4,1, S. 99-107.
- Deleuze, Gilles (1991) *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Übers. Klaus Englert. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1992) *Foucault*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1993) *Unterhandlungen 1972-1990*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Eisenstein, Sergej (1991a) Rede auf der Allunionskonferenz sowjetischer Filmschaffender. In: Ders.: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. Leipzig: Reclam, S. 109-152.
- (1991b) Erster Brief über die Farbe. In: Ders.: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. Leipzig: Reclam, S. 177-183.
- Jauss, Hans Robert (1982) Zum Problem des dialogischen Verstehens. In: *Dialogizität*. Hrsg. v. Renate Lachmann. München: Fink, S. 11-24.
- Jay, Martin (1993) *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Los Angeles/Berkeley/London: California University Press.
- Lukács, Georg (1972) Gedanken zu einer Ästhetik des Kino. In: *Theorie des Kinos*. Hrsg. v. Karsten Witte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 142-148.
- Sierek, Karl (1993) *Ophüls/Bachtin. Versuch mit Film zu reden*. Frankfurt a.M.: Stroemfeld (Nexus).
- Stam, Robert (1989) *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press.
- Volosinov, Valentin N. (1975) *Marxismus und Sprachphilosophie*. Frankfurt a.M.: Ullstein.
- Wegner, Michael (1988) Vorstöße zu einer kommunikativ-semiotischen Romantheorie. In: *Disput über den Roman. Beiträge zur Romantheorie aus der Sowjetunion 1917-1941*. Hrsg. v. Michael Wegner et al.: Berlin/Weimar: Aufbau, S. 167-183.
- Worringer, Wilhelm (1981) *Abstraktion und Einfühlung*. Leipzig/Weimar: Gustav Kiepenheuer.
- Wuss, Peter (1990) *Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums. Konzepte zur Geschichte der Theorie des Spielfilms*. Berlin: Henschel.

Raum-Zeit-Beziehungen oder Stereotypen gerinnen. Diesen Gedanken Bachtins findet man übrigens in Ansätzen auch bei den russischen Formalisten. Er ist aus diesem Grund zu einem der wesentlichsten Beiträge der Bordwell-Schule zur neueren Theoriebildung des Kinos geworden, ohne daß er allerdings in den konkreten Filmanalysen des Wisconsin-Projekts seiner Radikalität entsprechend weitergedacht wurde.

Damit läßt sich auch die von den Postmodernen beschworene Implosion von Realem und Imaginärem in wesentlich nuancierterer Weise fassen: die Welt strebt nicht einfach einem Wärmegrad von Sein und Schein, Wirklichkeit und Medium entgegen. Was sich am Kino, in Filmen beobachten läßt, ist zugleich spezifischer und auch soziohistorisch erhellender: In einer konkreten historischen Krisensituation wird der vorhandene Unterschied zwischen Welt und Vorstellung verwischt und damit schwieriger erfaßbar. Ein Bild ist also nie allein: Es ist nur insofern, als es sich der Betrachtung stellt. Jede Geschichtsschreibung, die von dieser *textuellen Unschärferelation* abstrahiert und versucht, große Bögen der Historie – und seien es solche der Bilder – zu skizzieren, wird als metaphysisch entlarvt. Denn es gibt keine kontinuierliche Geschichte oder lineare Entwicklungslinie; auch nicht die von Texten oder Bildern. Aber so etwas wie ein "Werden", das in jedem Wort, in jedem Bild als Stimme nachklingt, kann man ihnen dennoch zusprechen:

Das zweitönige Wort wird niemals das sich drehende Rad bremsen, um sein Oben und Unten, Vorne und Hinten zu fixieren, im Gegenteil, es betont den ständigen Platztausch und die Verschmelzung (Bachtin 1987, 478).

Literatur

- Bachtin, Michail M. (1986a) Das Wort im Roman. In: Ders.: *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans*. Berlin/Weimar: Aufbau, S. 77-261.
- (1986b) Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman. *Untersuchungen zur historischen Poetik*. In: Ders.: *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans*. Berlin/Weimar: Aufbau, S. 262-508.
- (1987) *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Balázs, Béla (1947) *Die Jugend eines Träumers*. Berlin: Volk und Welt.
- Bergson, Henri (1919) *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Jena: Diederichs.
- Bulgakowa, Oksana (1996) *Sergej Eisenstein – drei Utopien. Architektorentwürfe zur Filmtheorie*. Berlin: PotemkinPress.
- Dayan, Daniel (1974) The Tutor-Code of Classical Cinema. In: *Film Quarterly* 28,1, S. 22-31.
- Chion, Michel (1985) *Le son au cinéma*. Paris: CdC/Étoile.

- de Man, Paul (1983) Dialogue and Dialogism. In: *Poetics Today* 4,1, S. 99-107.
- Deleuze, Gilles (1991) *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Übers. Klaus Englert. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1992) *Foucault*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1993) *Unterhandlungen 1972-1990*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Eisenstein, Sergej (1991a) Rede auf der Allunionskonferenz sowjetischer Filmschaffender. In: Ders.: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. Leipzig: Reclam, S. 109-152.
- (1991b) Erster Brief über die Farbe. In: Ders.: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. Leipzig: Reclam, S. 177-183.
- Jauss, Hans Robert (1982) Zum Problem des dialogischen Verstehens. In: *Dialogizität*. Hrsg. v. Renate Lachmann. München: Fink, S. 11-24.
- Jay, Martin (1993) *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Los Angeles/Berkeley/London: California University Press.
- Lukács, Georg (1972) Gedanken zu einer Ästhetik des Kino. In: *Theorie des Kinos*. Hrsg. v. Karsten Witte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 142-148.
- Sierek, Karl (1993) *Ophüls/Bachtin. Versuch mit Film zu reden*. Frankfurt a.M.: Stroemfeld (Nexus).
- Stam, Robert (1989) *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press.
- Volosinov, Valentin N. (1975) *Marxismus und Sprachphilosophie*. Frankfurt a.M.: Ullstein.
- Wegner, Michael (1988) Vorstöße zu einer kommunikativ-semiotischen Romantheorie. In: *Disput über den Roman. Beiträge zur Romantheorie aus der Sowjetunion 1917-1941*. Hrsg. v. Michael Wegner et al.: Berlin/Weimar: Aufbau, S. 167-183.
- Worringer, Wilhelm (1981) *Abstraktion und Einfühlung*. Leipzig/Weimar: Gustav Kiepenheuer.
- Wuss, Peter (1990) *Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums. Konzepte zur Geschichte der Theorie des Spielfilms*. Berlin: Henschel.

Raum-Zeit-Beziehungen oder Stereotypen gerinnen. Diesen Gedanken Bachtins findet man übrigens in Ansätzen auch bei den russischen Formalisten. Er ist aus diesem Grund zu einem der wesentlichsten Beiträge der Bordwell-Schule zur neueren Theoriebildung des Kinos geworden, ohne daß er allerdings in den konkreten Filmanalysen des Wisconsin-Projekts seiner Radikalität entsprechend weitergedacht wurde.

Damit läßt sich auch die von den Postmodernen beschworene Implosion von Realem und Imaginärem in wesentlich nuancierterer Weise fassen: die Welt strebt nicht einfach einem Wärmegrad von Sein und Schein, Wirklichkeit und Medium entgegen. Was sich am Kino, in Filmen beobachten läßt, ist zugleich spezifischer und auch soziohistorisch erhellender: In einer konkreten historischen Krisensituation wird der vorhandene Unterschied zwischen Welt und Vorstellung verwischt und damit schwieriger erfaßbar. Ein Bild ist also nie allein: Es ist nur insofern, als es sich der Betrachtung stellt. Jede Geschichtsschreibung, die von dieser *textuellen Unschärferelation* abstrahiert und versucht, große Bögen der Historie – und seien es solche der Bilder – zu skizzieren, wird als metaphysisch entlarvt. Denn es gibt keine kontinuierliche Geschichte oder lineare Entwicklungslinie; auch nicht die von Texten oder Bildern. Aber so etwas wie ein "Werden", das in jedem Wort, in jedem Bild als Stimme nachklingt, kann man ihnen dennoch zusprechen:

Das zweitönige Wort wird niemals das sich drehende Rad bremsen, um sein Oben und Unten, Vorne und Hinten zu fixieren, im Gegenteil, es betont den ständigen Platztausch und die Verschmelzung (Bachtin 1987, 478).

Literatur

- Bachtin, Michail M. (1986a) Das Wort im Roman. In: Ders.: *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans*. Berlin/Weimar: Aufbau, S. 77-261.
- (1986b) Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman. *Untersuchungen zur historischen Poetik*. In: Ders.: *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans*. Berlin/Weimar: Aufbau, S. 262-508.
- (1987) *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Balázs, Béla (1947) *Die Jugend eines Träumers*. Berlin: Volk und Welt.
- Bergson, Henri (1919) *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Jena: Diederichs.
- Bulgakowa, Oksana (1996) *Sergej Eisenstein – drei Utopien. Architekturentwürfe zur Filmtheorie*. Berlin: PotemkinPress.
- Dayan, Daniel (1974) The Tutor-Code of Classical Cinema. In: *Film Quarterly* 28,1, S. 22-31.
- Chion, Michel (1985) *Le son au cinéma*. Paris: CdC/Étoile.

- de Man, Paul (1983) Dialogue and Dialogism. In: *Poetics Today* 4,1, S. 99-107.
- Deleuze, Gilles (1991) *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Übers. Klaus Englert. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1992) *Foucault*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1993) *Unterhandlungen 1972-1990*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Eisenstein, Sergej (1991a) Rede auf der Allunionskonferenz sowjetischer Filmschaffender. In: Ders.: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. Leipzig: Reclam, S. 109-152.
- (1991b) Erster Brief über die Farbe. In: Ders.: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. Leipzig: Reclam, S. 177-183.
- Jauss, Hans Robert (1982) Zum Problem des dialogischen Verstehens. In: *Dialogizität*. Hrsg. v. Renate Lachmann. München: Fink, S. 11-24.
- Jay, Martin (1993) *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Los Angeles/Berkeley/London: California University Press.
- Lukács, Georg (1972) Gedanken zu einer Ästhetik des Kino. In: *Theorie des Kinos*. Hrsg. v. Karsten Witte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 142-148.
- Sierek, Karl (1993) *Ophüls/Bachtin. Versuch mit Film zu reden*. Frankfurt a.M.: Stroemfeld (Nexus).
- Stam, Robert (1989) *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press.
- Volosinov, Valentin N. (1975) *Marxismus und Sprachphilosophie*. Frankfurt a.M.: Ullstein.
- Wegner, Michael (1988) Vorstöße zu einer kommunikativ-semiotischen Romantheorie. In: *Disput über den Roman. Beiträge zur Romantheorie aus der Sowjetunion 1917-1941*. Hrsg. v. Michael Wegner et al.: Berlin/Weimar: Aufbau, S. 167-183.
- Worringer, Wilhelm (1981) *Abstraktion und Einfühlung*. Leipzig/Weimar: Gustav Kiepenheuer.
- Wuss, Peter (1990) *Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums. Konspekte zur Geschichte der Theorie des Spielfilms*. Berlin: Henschel.

Frank Kessler

Ostranenie

Zum Verfremdungsbegriff von Formalismus und Neoformalismus¹

*"Je näher man ein Wort anschaut, desto ferner schaut es zurück."
Karl Kraus*

I.

Der Neoformalismus ist nicht nur einer der meistdiskutierten filmwissenschaftlichen Ansätze jüngerer Zeit, sondern zweifellos auch einer der "erfolgreichsten".² In der – oft polemisch geführten – Auseinandersetzung mit anderen Positionen zeichnet er sich durch eine dezidierte Abgrenzung von vor allem französischen Theorietraditionen aus. Im Unterschied zu der in den USA in den siebziger und achtziger Jahren vorherrschenden Tendenz, an den Strukturalismus und Neo- bzw. Poststrukturalismus anzuknüpfen, beruft er sich explizit auf die Arbeiten des russischen Formalismus aus den zwanziger Jahren.³ Der Neoformalismus übernimmt dabei nicht nur zentrale methodische und epistemologische Prinzipien der russischen Literaturwissenschaftler, sondern natürlich auch Elemente aus deren Terminologie. Dazu gehört auch der formalistische Verfremdungsbegriff, um den es mir im folgenden geht.

Der von Viktor Šklovskij geprägte Begriff *ostranenie* spielt in den Analysen der Neoformalisten, insbesondere bei Kristin Thompson, eine nicht unbedeutende Rolle, so daß es mir sinnvoll scheint, ihn zunächst einmal in seinem ursprünglichen Kontext zu betrachten. Dies stellt mich allerdings vor ein

¹ Dieser Artikel ist die überarbeitete Fassung eines auf der Workshop-Tagung "Formalismus-Neoformalismus" im Februar 1996 gehaltenen Vortrags. Die Tagung wurde organisiert von der Hochschule für Film und Fernsehen "Konrad Wolf", Potsdam-Babelsberg in Kooperation mit dem Institut für Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft der Freien Universität Berlin und der Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V.

² Für einen Überblick vgl. Wulff 1991 und Hartmann / Wulff 1995.

³ Vgl. hierzu das Einführungskapitel in Thompson 1981.

grundsätzliches Problem: Da ich nicht in der Lage bin, die russischen Originaltexte zu lesen, muß ich mich auf Übersetzungen verlassen, mit allen Problemen, die dies mit sich bringt. Allerdings habe ich Übersetzungen in verschiedenen Sprachen konsultiert, so daß ich zumindest unterschiedliche Möglichkeiten einander gegenüberstellen kann. Dabei findet man fast genauso viele Varianten wie bei den verschiedenen Weisen, den Namen des Urhebers dieses Begriffs zu transkribieren.

Wenn ich es richtig sehe, so deckt die englische Übersetzung *making strange* ziemlich genau den russischen Ausdruck ab. Ähnlich verhält es sich im Englischen mit *estrangement* (das auch in einer der französischen Übersetzungen in der Form *l'étrangement* auftaucht). Die Neoformalisten verwenden meist *defamiliarization*. Die Unterschiede dürften dabei wohl minimal sein; man könnte vielleicht allenfalls sagen, daß *making strange* sich etwas mehr auf den künstlerischen Produktionsprozeß bezieht und *defamiliarization* direkt auf die Tatsache verweist, daß hier das Gewohnte ungewöhnlich wird und der Begriff somit auch die entsprechende Wahrnehmungsweise mit einbezieht. In den französischen Übersetzungen erscheint bisweilen der Ausdruck *singularisation*. Dies meint die Tatsache, daß durch das *ostranenie* ein Gegenstand gewissermaßen aus seiner Umgebung herausgehoben wird, sagt aber nichts über den spezifischen Charakter des hier zugrundeliegenden Verfahrens. Die gängige deutsche Übersetzung *Verfremdung* bringt natürlich das Problem mit sich, daß hier ein Konzept des russischen Formalismus in die Nähe des Brechtschen *V-Effekts* gerät und somit gewissermaßen auf einen anderen, möglicherweise durchaus verwandten, ästhetischen Zusammenhang trifft. Die genaue Beziehung zwischen den beiden Verfremdungsbegriffen ist offenbar nicht so ganz einfach zu bestimmen. Es kursiert die Annahme, daß Brecht dieses Konzept erst nach seinem Aufenthalt in der UdSSR 1935 in seine theatertheoretischen Überlegungen eingebaut hat, wobei Sergeij Tretjakov als Vermittler auftrat und vielleicht sogar Brecht diese deutsche Übersetzung vorgeschlagen hat.⁴ Renate Lachmann (1970, 246-248) äußert allerdings einige Skepsis, was diese Genealogie des Begriffs angeht, und stellt fest, daß im Russischen die Brechtsche *Verfremdung* mit *očuzdenie* übersetzt wird, ein Term, der dem philosophischen Konzept der *Entfremdung* (*otčuzdenie*) nahesteht.

Schon diese wenigen Beispiele machen deutlich, daß die Übersetzung auch Konsequenzen hat für die Art und Weise, wie der Begriff aufgefaßt wird.

⁴ Vgl. hierzu die Ausführungen von Schmidt 1988, 144-146.

Um keine dieser Bedeutungsnuancen von vornherein auszuschließen, werde ich im folgenden den russischen Ausdruck unübersetzt lassen.

Wie erwähnt, hat Viktor Šklovskij den Begriff *ostranenie* eingeführt. Er erscheint zum ersten Mal 1916 in seinem berühmten Aufsatz mit dem Titel "Kunst als Verfahren", den der Autor auch in sein 1925 veröffentlichtes Buch *Theorie der Prosa* aufnimmt.⁵ Kurz gefaßt, geht es dabei um folgendes: Jeder Gegenstand, der Teil unserer gewohnten, alltäglichen Umgebung ist, wird nicht mehr im eigentlichen Sinn gesehen, sondern einfach nur noch "wahrgenommen", wie es bei Šklovskij heißt. Seine Gegenwart wird nur noch auf eine sehr oberflächliche Weise konstatiert. Mit anderen Worten: Unsere Wahrnehmung dieses Gegenstandes ist eine "automatisierte". Aufgabe der Kunst hingegen ist es, uns die Dinge wieder wirklich sehen zu lassen, und dazu muß sie sie "fremd machen" (Šklovskij 1984, 12f). Dieser Gedanke ist an sich nicht neu; Šklovskij selbst zeigt anhand einer Reihe von Beispielen, wie dieses Verfahren in der Vergangenheit von verschiedenen Autoren bis hin zur Poetik des Aristoteles behandelt wurde (vgl. 1985, 72f).

Einen wichtigen Einfluß auf Šklovskij hat offenbar Broder Christiansens 1909 erschienene *Philosophie der Kunst* ausgeübt (das Buch wurde bereits 1911 ins Russische übertragen). Christiansen entwickelt hier die Begriffe *Differenzempfindung* und *Differenzqualität*. Das Kunstwerk kann Christiansen zufolge nur dann als ästhetisches Objekt wirken, wenn es als Abweichung vom Gewohnten, von der Norm empfunden wird. Diese Differenzqualität wird somit zur Grundlage jeden ästhetischen Erlebens. Allerdings ist sie historischen Entwicklungen unterworfen, denn die Abweichung kann ihrerseits zur Norm werden, das Kunstwerk wird "kanonisiert" und kann somit keine Differenzempfindung mehr auslösen (vgl. Christiansen 1912, 117-125).⁶

Im Laufe dieser ersten, durchaus provisorischen Annäherung an den Begriff *ostranenie* sind bereits zwei wichtige Aspekte erwähnt worden. Ausgangspunkt für Šklovskij ist demnach das Phänomen des perceptiven Automatismus, von dem jeder Gegenstand betroffen wird, der uns allzu vertraut ist. An

⁵ Hier und im folgenden nach Šklovskij 1984 zitiert. Allerdings wird hier *priëm* nicht mit *Verfahren*, sondern mit *Kunstgriff* übersetzt. Ich werde jedoch weiterhin *Verfahren* verwenden.

⁶ Vgl. hierzu Erlich 1987, 221 u. 360 et passim sowie Lachmann 1970, 235-237. Auch ein anderer Begriff Christiansens findet sich bei den russischen Formalisten wieder, nämlich der der *Dominante*. Dieser spielt bekanntlich bei Tynjanov und Jakobson und vor allem auch bei den Neoformalisten eine wichtige Rolle.

verschiedenen Stellen zitiert er eine Passage aus den Tagebüchern Tolstojs, in der es heißt, daß der Dichter beim Staubwischen in seinem Zimmer auf einmal nicht mehr weiß, ob er nun sein Sofa bereits abgestaubt hat oder nicht. Die Handlung ist durch die Gewöhnung so automatisiert, daß sie sich unterhalb der Wahrnehmungsschwelle vollzieht (Šklovskij 1984, 12f).

Dies ist die Basis für das *ostranenie*, die erste Ebene, auf der das Verfahren greifen kann: Die Wahrnehmung wird zu einem komplizierteren Akt, so daß der Gegenstand der Alltäglichkeit entrissen wird:

Um für uns die Wahrnehmung des Lebens wiederherzustellen, die Dinge fühlbar, den Stein steinig zu machen, gibt es das, was wir Kunst nennen. Das Ziel der Kunst ist, uns ein Empfinden für das Ding zu geben, ein Empfinden, das Sehen und nicht nur Wiedererkennen ist. Dabei benutzt die Kunst zwei Kunstgriffe [*Verfahren*; FK]: die Verfremdung der Dinge und die Komplizierung der Form, um die Wahrnehmung zu erschweren und ihre Dauer zu verlängern (ibid., 13).

Interessant (und nicht ganz unproblematisch für die Tragkraft des Begriffs) ist, daß Šklovskij hier recht umstandslos von der Durchbrechung des Automatismus im Zusammenhang der "Wahrnehmung des Lebens" zur spezifischen Wahrnehmungsqualität von Kunstwerken überleitet.

Im Bereich von Sprache und Literatur entsteht über das *ostranenie* die Differenzqualität, welche die poetische von der Alltagssprache unterscheidet (Šklovskij stellt bisweilen auch Poesie und Prosa gegeneinander, wobei er aber wohl nicht die Gattungen meint, sondern den Ausdruck "Prosa" wohl eher in einem "prosaischen" Sinn gebraucht). Die Unterscheidung von Poesie und Alltagssprache dient den Autoren von *Poetika kino* übrigens dann auch als Ausgangspunkt bei ihrem Versuch, die Grundlagen der Filmkunst zu definieren.

Auf dieser ersten Ebene erscheint *ostranenie* als ein differenzierendes Verfahren, das Kunst von Nicht-Kunst (oder den poetischen vom prosaischen Sprachgebrauch) scheidet. Diese Differenzierung findet allerdings zunächst in der Wahrnehmung statt, ist also eher der Rezeption zuzuordnen. Doch bei Šklovskij ist beinahe gleichzeitig auch von den verschiedenen künstlerischen Verfahren die Rede, durch die das "Fremd-Machen" als textuelles Phänomen auftreten kann. Auch hier greift Šklovskij wieder auf Beispiele aus dem Werk Tolstojs zurück, um das Verfahren zu erklären. In seinem Aufsatz "Literatur und Kinematograph" aus dem Jahr 1923 beschreibt er dies wie folgt:

Der Dichter nimmt das Schild von den Dingen und stellt es zur Seite. Die Dinge erheben sich, legen die alten Namen ab und nehmen mit den neuen

Namen ein neues Aussehen an. Der Dichter vollzieht eine semantische Verschiebung, er zieht den Begriff aus der Reihe, in der er sich gewöhnlich befindet, heraus und setzt ihn mit Hilfe des Wortes (der Trope) in eine andere Bedeutungsreihe, wobei wir die Neuheit dessen spüren, daß sich der Gegenstand in einer neuen Reihe befindet (1974, 28).

Doch nicht nur auf der Ebene der Wortwahl kann das *ostranenie* eingesetzt werden. Zu den verschiedenen Verfahren, die Šklovskij in diesem Zusammenhang nennt, gehört auch die Wahl einer ungewöhnlichen Erzählperspektive, wie zum Beispiel in jener Erzählung Tolstoj's, in der ein Pferd als narrative Instanz erscheint (vgl. 1984, 14-16).

Schon für Broder Christiansen ist, wie gesehen, die Differenzqualität der historischen Veränderung unterworfen: Die Abweichung kann im Laufe der Zeit zu etwas Gewohntem werden und damit ihrerseits eine neue Norm schaffen, d.h. "automatisiert" werden. An diesem Punkt hängt der historische Stilwandel unmittelbar mit dem *ostranenie* zusammen. Doch bevor ich auf diesen Aspekt eingehe, möchte ich noch kurz auf eine weitere, sehr spezifische Form der Entautomatisierung hinweisen: Ein besonders wichtiges verfremdendes Verfahren ist mit dem *obnaženie priëma* gegeben. Hierbei wird das Funktionieren des Textes oder bestimmter Textelemente selbst thematisiert, das Verfahren also *offengelegt* (in der englischen Übersetzung spricht man denn auch von *baring the device*). Es handelt sich somit gewissermaßen um ein "Meta-Verfahren", das es sogar ermöglicht, ein bereits mehr oder weniger kanonisiertes, automatisiertes Verfahren wieder in den Blick zu rücken und es dadurch noch einmal als Normabweichung zu verwenden. Dies könnte man geradezu als ein formalistisches Moment par excellence bezeichnen (für Šklovskij ist bekanntlich das Kunstwerk die Summe seiner Verfahren): Die Kunst betrachtet sich selbst, wird zu ihrem eigenen Gegenstand, ohne daß es dazu einer außerkünstlerischen Motivation bedarf. Das *obnaženie priëma* kann nur dann auftreten, wenn ein Verfahren bereits kanonisiert ist und damit Gefahr läuft, nicht mehr wahrgenommen zu werden. Genau deshalb ist es aber gleichzeitig auch ein rein künstlerisches Mittel.

Auf dieser Meta-Ebene ist *ostranenie* demzufolge eng mit der Formgeschichte verbunden. Letztlich ist Šklovskij's Auffassung vom Gang der Kunstgeschichte nicht vom Wechselspiel von Kanonisierung und Entautomatisierung zu trennen.

Die Formen der Kunst versteinern und werden nicht mehr wahrgenommen, ich meine, daß in dieser Periode nicht nur der Leser nicht weiß, ob er ein Gedicht gelesen hat oder nicht, sondern auch der Schriftsteller sich nicht erinnern kann, ob er es geschrieben hat oder nicht. Dann fällt die Spannung der künstlerischen

Atmosphäre und es beginnen in sie Elemente nicht kanonisierter Kunst durchzusickern, denen es gewöhnlich zu dieser Zeit gelingt, neue künstlerische *priemy* herauszubilden (Šklovskij 1974, 38; Herv.i.O.).

Dennoch sieht Šklovskij die historische Entwicklung der Kunst nicht als einen linearen Prozeß. Es handelt sich bei ihm keineswegs um eine einfache Aufeinanderfolge künstlerischer Formen, die auseinander hervorgehen und in Konkurrenz zueinander stehen:

Nach einem Gesetz, das meines Wissens von mir als erstem aufgestellt wurde, geht in der Geschichte der Künste die Erbfolge nicht vom Vater auf den Sohn, sondern vom Onkel auf den Neffen über (ibid., 37).

Es sind also "mindere", unbedeutendere Traditionen oder "jüngere Linien", oft aus der Volkskunst stammend, die das bewirken, was Šklovskij immer wieder die "Erneuerung der Form" nennt.

Wie man sieht, ist es nicht ganz einfach zu sagen, daß es sich bei *ostranenie* um ein Konzept handelt. Zwar geht es immer wieder um dasselbe Prinzip – den abweichenden Charakter einer Form in Hinsicht auf eine gegebene Norm –, doch es tritt auf verschiedenen Ebenen in Erscheinung. Gerade weil es so vielseitig ist, einmal als ästhetisches Verfahren innerhalb eines Textes auftritt, dann als allgemeines Gesetz der historischen Formenentwicklung, schließlich als Mittel, um Kunst und Nicht-Kunst voneinander zu unterscheiden, besteht die Gefahr, daß es zu einer Art Passepartout-Begriff wird. Will man es als ein analytisches Konzept verwenden, muß man demnach fragen, inwieweit es die zur theoretischen Arbeit notwendige Differenzierungsqualität besitzt.

II.

Bevor ich die Art und Weise betrachte, wie die Neoformalisten das *ostranenie* wieder aufgreifen, muß ich allerdings einen Exkurs einflechten und darauf eingehen, wie sich die Neoformalisten auf ihre russischen Vorläufer (falls man das so sagen darf) beziehen. In seinem programmatischen Aufsatz "Lowering the Stakes" präsentiert David Bordwell (1983) die Hauptachsen des neoformalistischen Forschungsprojekts. Gleichzeitig kritisiert er die Art und Weise, wie der Strukturalismus der sechziger Jahre die Formalisten schlicht als Vorläufer betrachtet hat: "[...] they were said to pose the problems which the structuralists solved" (ibid., 6). Und für die Filmtheorie stellt Bordwell fest, daß sie sich mit dem Formalismus nur punktuell und eklektisch auseinandergesetzt habe (ibid.). Der Neoformalismus nun übernimmt von den Formalisten eine Reihe theoretischer und analytischer Kon-

zepte: *Defamiliarization, dominant, system, function* sowie die Begriffspaare *background/foreground* und *syuzet/fabula* (ibid., 13). Allerdings bliebe hier festzuhalten, daß diese Vorgehensweise kaum weniger eklektisch ist als die von Bordwell kritisierte. Auch wenn sie versucht, systematisch zu sein, so kann sie dies, wie noch zu zeigen sein wird, nur um den Preis einer gehörigen Revision des historischen Formalismus. Natürlich verpflichtet andererseits nichts den Neoformalismus dazu, seine Quellen in ihrer ursprünglichen Form zu bewahren. Wollte man dies kritisieren, so müßte man zumindest die theoretischen Konsequenzen einer solchen Revision aufzeigen. Ich komme hierauf noch zurück.

Darüber hinaus ist es bemerkenswert, daß der Neoformalismus, wiewohl er explizit als filmwissenschaftlicher Ansatz konzipiert ist, auf der Literaturtheorie des russischen Formalismus aufbaut. In ihrer Studie zu Eisensteins *IVAN DER SCHRECKLICHE* beschränkt sich Kristin Thompsons Auseinandersetzung mit der formalistischen Filmtheorie auf eine knappe Seite (vgl. 1981, 31). In anderen neoformalistischen Arbeiten wird diese Diskussion auch nicht weiter geführt. Thompson wendet gegen die Filmtheorie des Formalismus vor allem ein, daß sie, entsprechend der Unterscheidung zwischen poetischer und Alltagssprache, auch auf einer Dichotomie gründet, wobei dann die Fotografie als Äquivalent der letzteren erscheint und der Film der Poesie entspricht: "Die Beziehung zwischen Fotografie und Film sind in gewisser Hinsicht von der Art der Beziehung zwischen praktischer und poetischer Sprache" (Ejchenbaum 1974, 14).

So direkt genommen, erscheint die Bemerkung Ejchenbaums in der Tat ausgesprochen diskutabel. Wer wollte auch die künstlerischen Möglichkeiten der Fotografie so kategorisch in Abrede stellen und sie als ein ausschließlich zu praktischen Zwecken brauchbares Medium sehen?⁷ Betrachtet man aber die Funktion dieser Dichotomie im Rahmen der formalistischen Filmtheorie etwas genauer, so erscheint sie eher als eine etwas unglücklich gewählte Analogie. Bei Jurij Tynjanov (1974, 50-56) wird deutlich, daß er die Fotografie in diesem Zusammenhang in erster Linie als ein Medium auffaßt, dessen Dominante die Wiedergabe, die "Ähnlichkeit" ist und dessen ästhetische Möglichkeiten "gewissermaßen illegitime Qualitäten" (ibid., 50) sind. Entscheidend ist aber, daß diese – zugegebenermaßen sehr eindimensionale – Auffassung von der Fotografie bei den russischen Formalisten die Funktion hat zu zeigen, daß sich das Kino dieser einseitigen Ausrichtung auf die Reproduktion der Wirklichkeit entzieht und namentlich mit der Montage

⁷ Vgl. hierzu auch Revuz 1974, 56ff.

über eigene spezifische ästhetische Mittel verfügt. Die anscheinende Verknennung der künstlerischen Möglichkeiten der Fotografie dient also in erster Linie dazu, die Montage als genuin filmisches Ausdrucksmittel aufzuwerten. Auch wenn die Gegenüberstellung von Poesie und Alltagssprache (bzw. hier von Fotografie und Film) als Prämisse einer Kunsttheorie tatsächlich problematisch ist, muß man deswegen die filmtheoretischen Überlegungen nicht insgesamt verwerfen. Darüber hinaus gilt es, die Funktion einer solchen Konstruktion historisch zu verstehen.

Im Theoriegebäude des Formalismus dient die Dichotomisierung von Fotografie und Film vor allem dazu, eine Hierarchie der künstlerischen Mittel aufzustellen, auf deren unterstem Niveau die Fotografie zu finden ist, deren ästhetische Qualität sich auf das "Fotogene" beschränkt, auf die "*Zaum'*-Essenz" des Films", wie Ejchenbaum (1974, 14) schreibt. An der Spitze steht dann die Montage, das filmische Verfahren par excellence. Es wäre noch einiges zu sagen über die vielen stimulierenden Gedanken, die sich in den Arbeiten der russischen Formalisten zum Film finden, doch dies würde hier zu weit führen.⁹ Die reservierte Haltung des Neoformalismus, so scheint mir, hängt vor allem damit zusammen, daß die Formalisten den Film als Sprache behandeln.¹⁰ Gerade dies lehnt die neoformalistische Theorie aber energisch ab und verwirft offenbar deshalb die formalistische Poetik des Films en bloc.

III.

Die Neoformalisten betonen immer wieder, daß es ihnen nicht darum geht, eine Methode vorzuschlagen, sondern daß sie ein Ensemble analytischer Prinzipien anbieten wollen, die es erlauben, eine dem jeweiligen Analysegegenstand adäquate Methode zu erarbeiten (vgl. Thompson 1995). Eben dazu dienen die oben genannten formalistischen Konzepte. Schon bei den russischen Formalisten findet man eben diese Haltung: Boris Ejchenbaum (1965, 7-9) stellt fest, daß sich der Formalismus vor allem dadurch definiert, daß er die Literatur als einen spezifischen wissenschaftlichen Gegenstand konstruiert und gerade nicht als ein geschlossenes methodologisches System

⁸ *Zaum'* meint eine die (begriffliche) Vernunft überschreitende bzw. vorbegriffliche Ausdrucksebene. Im Bereich der Sprache wäre das vor allem die lautliche Ebene. In diesem Sinn wurde der Terminus von den Futuristen für ihre Sprachexperimente propagiert.

⁹ Vgl. hierzu die in Beilenhoff 1974 versammelten Artikel sowie Revuz 1974 und Wuss 1990, 191-211.

¹⁰ Zu diesem Topos vgl. Möller-Naß 1986; Elsaesser/Poppe 1994.

auftreten will. Gleichzeitig merkt er aber auch an: "Das Moment der Evolution ist in der Geschichte der formalen Methode überaus wichtig" (ibid., 7). Dieser Punkt wird jedoch vom Neoformalismus nicht konsequent genug berücksichtigt.

In dem eben zitierten Artikel "Die Theorie der formalen Methode" aus dem Jahre 1927 beschreibt Ejchenbaum die Geschichte des Formalismus als eine Reihe von Verschiebungen in den Diskussionen theoretischer Fragen und Probleme. Eine ähnliche Vorgehensweise findet man auch in Hansen-Löves umfangreicher Studie zum Thema (1978). Er entwickelt dabei ein Modell, das den Formalismus in verschiedene, aufeinanderfolgende Phasen gliedert. Ich bleibe der Einfachheit halber bei der formalistischen Filmtheorie. Hier unterscheidet Hansen-Löve (ibid., 338-358) drei Etappen: Zunächst wird der Film über eine Gegenüberstellung mit der Literatur definiert, wobei vor allem die Unterschiede zwischen beiden Künsten herausgearbeitet werden. Als Schlüsseltext wäre hier Šklovskijs "Literatur und Kinematograph" aus dem Jahr 1923 zu nennen. Die zweite Etappe findet ihren Höhepunkt mit der Veröffentlichung des Sammelbandes *Poetika kino* (1927). Hier wird die ästhetische Spezifik des Films in der Montage gesehen, die die Basis der Filmsprache, deren Syntax und Semantik ist. Die dritte Phase verbindet Hansen-Löve schließlich mit Eisensteins Ideen zur "polyphonen" Montage. Auch wenn man durchaus Einwände gegen dieses Modell äußern kann (vor allem auch hinsichtlich der Eisenstein in diesem Zusammenhang zugeschriebenen Rolle), so hat es dennoch vor allem den Vorteil, deutlich zu machen, welche Verschiebungen in der theoretischen Diskussion stattfanden, weil dies Konsequenzen für die Begriffsbildung hat.

In einer interessanten Studie von Peter Steiner (1980/81) werden die Unterschiede innerhalb der formalen Schule an verschiedene theoretische Modelle gekoppelt. Steiner unterscheidet drei "Metaphern", die jeweils für eine andere Ausrichtung innerhalb des russischen Formalismus stehen. Als erste Metapher nennt er die "Maschine". Hier ist *ostranenie* der zentrale Begriff. Die entsprechende Auffassung des Kunstwerks hat Šklovskij formuliert: Es ist die Summe der Verfahren, die es konstituieren (vgl. Erlich 1987, 99). Die zweite Metapher ist die des "Organismus". Steiner spricht in diesem Zusammenhang von einem "morphologischen" Formalismus. Innerhalb dieses Zweigs ist Vladimir Propps (1975) berühmte Studie zum russischen Volksmärchen (1928 verfaßt) die zweifellos wichtigste Arbeit. Das Werk ist nun nicht einfach nur eine Summe von künstlerischen Verfahren, sondern eine Konfiguration, die sich aus einem zugrundeliegenden abstrakten Modell herleiten läßt, in dem jedes Element seinen Platz und seine Funktion hat.

Schließlich als dritte Metapher die des "Systems": Hier erscheint das Kunstwerk als ein hierarchisch organisiertes Ganzes, das aus Variablen besteht, die einander gegenseitig bestimmen. Dazu gehören dann auch Variablen, die außerliterarischen oder gar nichtliterarischen Reihen angehören. Dabei drängt sich der Begriff "Struktur" geradezu auf, der dann ja auch in einem von Roman Jakobson und Jurij Tynjanov (1979) zusammen verfaßten programmatischen Text eine prominente Rolle spielt. Dieses "strukturalistische Manifest" aus dem Jahr 1928 markiert laut Steiner den Kulminationspunkt des "systemischen" Formalismus.

Die Arbeit von Steiner zeigt somit, daß sich innerhalb des Formalismus verschiedene Ausrichtungen unterscheiden lassen, und Hansen-Löve beschreibt, wie die theoretischen Diskussionen in aufeinanderfolgenden Phasen verliefen. Damit wird die Auffassung vom Formalismus als einem mehr oder weniger homogenen Ansatz durchaus problematisch. Zu fragen wäre nun, was dies für die Einschätzung eines Konzeptes wie *ostranenie* bedeutet. Wie bereits gesehen, kann es auf verschiedenen Ebenen eingesetzt werden. Es hat seinen theoriegeschichtlichen Ort eher in den relativ frühen Phasen des Formalismus und funktioniert vor allem in binären Beziehungen. Damit unterscheidet es sich auch von Konzepten wie "Funktion", "System" und selbst "Dominante", die auf komplexere Einheiten Bezug nehmen und in Steiners Sichtweise zum "systemischen" Formalismus gehören.

IV.

Welche Rolle spielt nun der Begriff *ostranenie* für den neoformalistischen Ansatz? Liest man die einleitenden Kapitel zu den beiden Büchern, in denen Kristin Thompson (1981 u. 1988; vgl. 1995) sich mit Problemen der Film-analyse befaßt, so spielt *ostranenie* eine recht zentrale Rolle. Bemerkenswerterweise sind es aber nicht die konkreten Verfahren der Entautomatisierung auf textueller Ebene, die hier in erster Linie diskutiert werden. Das *baring the device* wird zwar ausführlich erörtert, doch letztlich nur als Sonderfall der "künstlerischen Motivation" (1995, 39). *Ostranenie* ist für Thompson vor allem in zweierlei Hinsicht wichtig: als Merkmal des Kunstwerks und in Hinblick auf die historische Norm. Ich möchte mit letzterem Aspekt beginnen. Wie erwähnt, ist das grundlegende Prinzip des *ostranenie* die Abweichung von einer Norm, die als Hintergrund betrachtet wird. Für den Neoformalismus ist dies in erster Linie das klassische Hollywoodkino (ibid., 43). Dabei stellt sich die Frage, welchen Stellenwert diese Norm hat: Handelt es sich um ein heuristisches Prinzip, das es erlaubt, die Besonderheiten eines

gegebenen Werks besser sichtbar zu machen, oder um ein tatsächliches historisches Faktum? Dieses Problem ist durchaus von großem Gewicht, da der Einfluß von Hollywood auf die Filmproduktion der meisten Länder ja kaum zu leugnen ist und der amerikanische Film oft als reeller oder virtueller Widerpart verstanden wird. Dennoch scheint es mir, daß man bestimmte Aspekte dieser "abweichenden Formen" nicht in den Blick bekommt, wenn man sie nur in Relation zum Hollywoodkino betrachtet. Man sieht sie dann gewissermaßen in einem starken Gegenlicht, das zwar die Konturen deutlich zeichnet, die eigentliche Gestalt aber im Schatten beläßt. Weniger poetisch ausgedrückt: Begreift man beispielsweise den künstlerisch ambitionierten europäischen Film der zwanziger Jahre als Reaktion auf den Hollywoodfilm, vernachlässigt man tendenziell den Beitrag der jeweiligen kulturellen Traditionen. Wählt man das klassische amerikanische Kino aus heuristischen Gründen als Hintergrund (was Kristin Thompson in den meisten Fällen auch tut), so stellt sich ebenfalls die Frage, ob damit nicht auch der Blick auf Phänomene, die sich nicht ohne weiteres in eine wie auch immer geartete Beziehung zum Hollywood-Film setzen lassen, verstellt wird. Das Verfahren, Filme vor einem spezifischen Hintergrund zu betrachten, ist sicher nützlich, weil so die Analyse perspektiviert werden kann. Inwieweit es aber hilfreich ist, die Unterschiede als Abweichung von einer Norm, gar als *ostranenie* zu betrachten, scheint weniger selbstverständlich.¹¹

In jedem Fall aber ist es im Unterschied zur Auffassung des russischen Formalismus von der Entwicklung der Literaturgeschichte im Bereich des Films so, daß die Norm nicht mehr von den abweichenden Formen abgelöst wird. Der Hollywood-Film wird im Gegenteil als eine *transhistorische* Norm den Analysen verschiedener anderer Praktiken unterlegt. Für Šklovskij geht es noch darum, eine Gesetzmäßigkeit in der historischen Abfolge der Formen zu entdecken; der Neoformalismus hat in seiner Auffassung des Zusammenhangs von *ostranenie* und historischer Norm dieses Spannungsverhältnis vom Mechanismus des Wandels abgekoppelt. Das soll nun keineswegs unterstellen, daß der Neoformalismus bei seinen Analysen letztlich ahistorisch verführe – ganz im Gegenteil, wie ja beispielsweise die große Studie zum klassischen Hollywood-Film (Bordwell/Staiger/Thompson 1985) oder auch David Bordwells Arbeit zu verschiedenen historischen Erzählmodi (1985) eindrucksvoll belegen. Dennoch bleibt festzuhalten, daß in solchen Unter-

¹¹ Vgl. auch Thompson 1993, wo sie die Unterschiede in der Organisation europäischer Filmproduktionen zum System Hollywoods analysiert, ohne dabei jedoch mit dem Begriff *ostranenie* zu operieren.

suchungen das Konzept des *ostranenie* als historiographische Kategorie keine Rolle spielt.

Schließlich verweist Kristin Thompson auch auf das *ostranenie*, um die Unterscheidung zwischen Kunstwerken und Alltagsgegenständen zu diskutieren. Es mag überraschen, daß diese Fragestellung heute überhaupt noch solch einen breiten Raum einnimmt. Allerdings geht es hier, so meine ich, weniger um das Heraufbeschwören von Gespenstern der Vergangenheit, als vielmehr darum, gegenwärtige Geister zu bannen. Da der Neoformalismus sowohl die "linguistische Metapher" (vgl. Bordwell 1985, 16ff) des russischen Formalismus (also den Versuch, für den Film ein Äquivalent des Gegensatzes zwischen poetischem und alltäglichem Sprachgebrauch zu finden), als auch ein Kommunikationsmodell für die Kunst ablehnt, bezieht man sich auf das *ostranenie*, um die Kunst als eigenen Bereich abgrenzen zu können. Darüber hinaus bietet dieses Konzept ein gewissermaßen immanentes Kriterium an, um die Zugehörigkeit zu diesem Bereich bestimmen zu können, nämlich die – wie auch immer relative – Komplexität der Form. So vergleicht Thompson (1981, 26-30) einen willkürlich gewählten Lehrfilm über das Funktionieren einer Bibliothek mit Alain Resnais' *TOUTE LA MÉMOIRE DU MONDE* (Frankreich 1956). Im ersten Fall werden die filmischen Techniken so neutral wie möglich eingesetzt, während Resnais sie bewußt so verwendet, daß der Zuschauer ein ungewohntes, "fremdartiges" Bild der Pariser Bibliothèque Nationale bekommt. Ein solches Kriterium ist natürlich für sich genommen wenig aussagekräftig, auch wenn es hier von Kristin Thompson lediglich als illustrierendes Beispiel verwendet wird. Wichtiger ist, daß hier ein Problem sichtbar wird. Man stelle sich einfach einen modernen Werbefilm für eine Bibliothek vor: Auch hier können komplexe formale Verfahren eingesetzt werden, die den Gegenstand, also die Bibliothek, "verfremden", um neue Publikumsschichten zu erreichen, ohne daß dabei von "Kunst" die Rede wäre. Diese Beispiele machen deutlich, daß man hier nicht umhin kann, auch die pragmatische Dimension der verschiedenen Texte zu berücksichtigen. *Ostranenie* ist ein zu "mechanisches" Konzept, um allen Aspekten, die hier eine Rolle spielen, Rechnung tragen zu können.¹² Aber genau das ist ein neuralgischer Punkt: Da der Neoformalismus kategorisch alles ablehnt, was dem Feld der Linguistik oder der Kommunikation

¹² Die Gerechtigkeit gebietet hier allerdings, darauf hinzuweisen, daß Kristin Thompson tatsächlich auch auf die Bedeutung institutioneller Kontexte für die Textrezeption eingeht (1981, 29f), ohne sie allerdings systematisch in ihren Ansatz zu integrieren. Für eine kurze Diskussion des Verhältnisses von Neoformalismus und Semiopragmatik vgl. Odin 1989, 87f.

zugehört, kann er die pragmatische Komponente nicht einbeziehen. Man muß geradezu den Eindruck gewinnen, daß er in dieser Hinsicht hinter Jakobsons Kommunikationsmodell zurückfällt, das mit der Unterscheidung verschiedener Funktionen (referentiell, poetisch, phatisch, konativ, emotiv, metasprachlich) zumindest tendenziell die Möglichkeit der Konstruktion verschiedener Dominanten innerhalb ein und desselben Textes zuläßt (vgl. Jakobson 1979, 94). Dies aber liefe auf die Anerkennung der Möglichkeit verschiedener Lesarten eines Films hinaus, wie es beispielsweise die Semio-*pragmatik* postuliert.

Ostranenie ist zweifellos ein sehr vielfältig einsetzbares Konzept, es ist aber zu vielseitig, um auf wirklich systematische Weise verwendet werden zu können. So mag es als heuristisches Prinzip durchaus fruchtbar sein, doch in seinen verschiedenen Anwendungen bleibt es zu sehr einer binären Logik verbunden, um zu einem wirklich trennscharfen Analyseinstrument werden zu können. All diese Probleme kann man bereits in den Ausführungen von Šklovskij aufspüren, und es ist vielleicht kein Zufall, daß das Konzept des *ostranenie*, so weit mir bekannt ist, bei den anderen formalistischen Autoren praktisch kaum eine Rolle spielt. Für den Neoformalismus hat, so scheint mir, *ostranenie* vornehmlich eine strategische Bedeutung: So wird es möglich, einen Ansatz zur Analyse von Filmen zu erarbeiten, der weder auf linguistische noch auf kommunikationstheoretische Theorien zurückgreifen muß. Doch dieser relativ autonome Bereich entsteht nun um den Preis eines theoretischen Rigorismus, der sich in diesem Punkt nicht aus der Sache heraus begründen läßt. Der Neoformalismus versucht letztlich, einen systematischen Ansatz auf der Grundlage einer kleinen Anzahl theoretischer Konzepte zu schaffen, wobei *ostranenie* vor allem die Funktion hat, den Gegenstandsbereich abzugrenzen. Die Frage wäre nun, ob das in dieser Form von wesentlichem Belang ist oder ob hier nicht doch strategischen Erwägungen zu viel Gewicht zukommt. Die Produktivität des neoformalistischen Ansatzes würde wohl nicht geringer, wenn die formale Analyse an einer pragmatisch orientierten Texttheorie anknüpfte statt an einer Auffassung von Kunst als einem "von anderen kulturellen Artefakten abgetrennte[n] Bereich" (Thompson 1995, 28).

Literatur

- Beilenhoff, Wolfgang (1974) (Hrsg.) *Poetik des Films*. München: Wilhelm Fink.
- Bordwell, David (1983) Lowering the Stakes: Prospects for a Historical Poetics of Cinema. In: *Iris* 1,1, S. 5-18.
- (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wisc.: University of Wisconsin Press.
- / Staiger, Janet / Thompson, Kristin (1985) *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press.
- Christiansen, Broder (1912) *Philosophie der Kunst*. Berlin-Steglitz: B. Behr's Verlag Friedrich Feddersen.
- Ejchenbaum, Boris (1965) *Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1974) Probleme der Filmstilistik. In: Beilenhoff (1974), S. 12-39.
- Elsaesser, Thomas / Poppe, Emile (1994) *Lemma Film*. In: *The Encyclopedia of Language and Linguistics*. Vol. 3. Oxford [...]: Pergamon Press, S. 1225-1241.
- Erlich, Viktor (1987) *Russischer Formalismus*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Hartmann, Britta / Wulff, Hans Jürgen (1995) Vom Spezifischen des Films. Neoformalismus – Kognitivismus – Historische Poetik. In: *Montage/AV* 4,1, S. 5-22.
- Hansen-Löve, Aage A. (1978) *Der russische Formalismus*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Jakobson, Roman (1979) *Poetik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- / Tynjanov, Jurij (1979) Probleme der Literatur- und Sprachforschung. In: Jakobson 1979, S. 63-66.
- Lachmann, Renate (1970) Die "Verfremdung" und das "Neue Sehen" bei Viktor Šklovskij. In: *Poetica* 3, S. 226-249.
- Möller-Naß, Karl-Dietmar (1986) *Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte*. Münster: MAkS Publikationen.
- Odin, Roger (1989) La sémio-pragmatique du cinéma sans crise ni désillusion. In: *Hors Cadre*, 7, S. 77-92.
- Propp, Vladimir (1975) *Morphologie des Märchens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Revuz, Christine (1974) La théorie du cinéma chez les formalistes russes. In: *Ça Cinéma*, 3, S. 48-71.
- Schmidt, Alexander (1988) Viktor Schklowskij. Eine Montage aus Leben und Werk. In: *Spurensicherung. I. Kunsttheoretische Nachforschungen über Max Raphael, Raoul Hausmann, Sergej Eisenstein, Viktor Schklowskij*. Hrsg. v. Alfred Paffenholz. Hamburg: Junius, S. 111-152.
- Šklovskij, Viktor (1974) Literatur und Kinematograph. In: *Formalismus, Strukturalismus und Geschichte. Zur Literaturtheorie und Methodologie in der Sowjetunion, CSSR, Polen und Jugoslawien*. Hrsg. v. Aleksandar Flaker & Viktor Zmegac. Kronberg, Ts.: Scriptor, S. 22-41.
- (1984) *Theorie der Prosa*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- (1985) *Ressurrection du mot*. Paris: Eds. Gérard Lebovici.
- Steiner, Peter (1980/81) Three Metaphors Of Russian Formalism. In: *Poetics Today* 2,1b, S. 59-116.
- Thompson, Kristin (1981) *Eisenstein's IVAN THE TERRIBLE. A Neoformalist Analysis*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

- (1988) *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
 - (1993) Early Alternatives to the Hollywood Mode of Production. Implications for Europe's Avant-gardes. In: *Film History* 5,4, S. 386-404.
 - (1995) Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden. In: *Montage/AV* 4,1, S. 23-62.
- Tynjanov, Jurij (1974) Über die Grundlagen des Films. In: Beilenhoff 1974, S. 40-63.
- Wulff, Hans Jürgen (1991) Das Wisconsin-Projekt: David Bordwells Entwurf einer kognitiven Theorie des Films. In: *Rundfunk und Fernsehen* 39,3, S. 393-405.
- Wuss, Peter (1990) *Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums. Konzepte zur Geschichte der Theorie des Spielfilms*. Berlin: Henschel Verlag.

Hermann Kappelhoff

Medientheorie oder ästhetische Theorie?¹

Wenn damit eine Frage gestellt sein soll, ist die einschlägige Antwort bekannt:

Entweder man ist Medientheoretiker oder Metaphysiker – *no medium*. Der eine schreibt die Geschichte der Technifizierung der Sinne – man vergleiche McLuhans *Understanding Media*, 1964. Der andere absolviert die Etappen der Vergeistigung auf dem Weg des Sinns, bis hin zur negativistischen Konstruktion seiner Abwesenheit – man vergleiche Adornos *Ästhetische Theorie*, postum 1970 (Bolz 1990, 56).

Entweder man verfolgt eine Theorie der technischen Medien, oder man hält an den Idealismen der Kunst- und Literaturtheorie fest. Damit ist der methodologisch für die Analyse ästhetischer Gegenstände durchaus grundlegenden Frage nach der Differenz zwischen (medial erzeugter) Sinnessensation und ästhetischer Rezeption ein abschlägiger Bescheid erteilt: "[...] Nervenwirkung statt Kunstwirkung. Das gilt für alle neuen Medien in der Spur des Gesamtkunstwerks" (ibid., 55f). Die Frage selbst ist mit dem Hinweis auf die Irrelevanz menschlichen Bewußtseins für "autonome Kommunikationsmaschinen" abgewiesen (Bolz 1993, 7). Und dies von höchster Warte aus; die Kritik an der Tradition deutscher Ästhetik gilt zwar dem Begriff des Ästhetischen, nicht aber dessen geschichtsphilosophischer Verortung. Im Gegenteil, die hiesige Medientheorie stellt sich in diese Tradition, wenn sie im historischen Apriori der Medientechnologie (Kittler 1986) die Gegenwartserfahrung technisierter Realität als "historisch transzendentalen" (Bolz 1990, 7) Fluchtpunkt des Denkens begrifflich einholen will. In der Nachfolge deutscher Geschichtsphilosophie erhebt sie selbst einen universellen Geltungsanspruch. Die deutsche Medientheorie ist primär "Medienphilosophie".

Das ausschließende "Entweder-Oder" betrifft also zunächst nicht die Ästhetik als philosophische Disziplin, sondern eine "Geschichtsphilosophie des Ästhetischen" (Bolz 1990, 56), wie sie den ästhetischen Diskurs in Deutsch-

¹ Dem Text liegt ein Vortrag zugrunde, der im Wintersemester 1993/94 am Institut für Theaterwissenschaft der FU Berlin gehalten wurde.

land auf spezifische Weise geprägt hat. Die "Theorie der aisthesis", "das Konzept einer Medienästhetik als neuer 'Leitwissenschaft'" (Bolz 1992, 7; vgl. auch Welsch 1991a) verlängert in der Inanspruchnahme der Ästhetik für eine historische Transzendentalphilosophie lediglich die Fluchtlinie jener Tradition, gegen die sie polemisiert: die funktionale Einordnung des Ästhetischen unter die höheren Erkenntnisansprüche einer geschichtsphilosophisch autorisierten Diagnostik der Gegenwart. Heute steht diese Diagnostik unter dem Primat eines hypothetischen Epochenbegriffs, dem der Postmoderne (vgl. Welsch 1991b).

Seit Mitte der 80er Jahre bestimmt dieses Schlagwort die deutsche Rezeption poststrukturalistischer Philosophie. Das Feld methodologischer Fragestellungen, das sich mit dieser eröffnete, ist seitdem der Schauplatz ideologischer Verortungen, weltanschaulicher Diagnostik und bündiger Theorie-Modelle. Die ordnungsschaffenden Argumentationsstrategien und fundamentalistischen Positionsbestimmungen lösten die Diskussion um ein neues Verständnis von Kritik und Theorie ab, bevor diese recht in Gang gekommen war. Das Bedürfnis nach Übersichtlichkeit strukturiert seitdem das Für und Wider der Debatten: Moderne oder Postmoderne, Aufklärung oder Gegen-aufklärung – schließlich: Medientheorie oder Ästhetische Theorie.

Den groben Einteilungen in epochale Gegensätze folgend, erscheint marginal, was im besonderen die vielleicht grundlegendere Bedeutung des Poststrukturalismus bezeichnet: die Frage nach der Unvernunft der Kunst, nach deren Autonomiepostulat gegenüber den totalisierenden Ansprüchen der einen Vernunft. Von Adornos nachgelassener Schrift *Ästhetische Theorie* (erschienen 1970) noch einmal mit Vehemenz vorgetragen, von Habermas zehn Jahre später definitiv beiseite geschoben (1981, Bd.1, 453f), tritt diese Frage erneut auf, explizit das Auffangnetz dialektischer Vermittlung verneinend. Sie stellt sich als Frage nach der Eigengesetzlichkeit, nach dem eigenen "Sein" der Sprache, der Form, des ästhetischen Scheins.

In Deutschland ist das Erinnerungsarbeit. Erinnerung an ein Bewußtsein – auch und gerade der Theorie – vom Anderen der identitätssetzenden Vernunft, des nicht Aufhebbaren, des Unheimlichen, des Entarteten, des Inkommensurablen, des Heterogenen. Hier geht es um ein überdeterminiertes Symptom, das immer neu postulierte Ende, den "Tod der Kunst"; eine Formel, die noch schrill in den Ohren nachklingt. Nachzulesen im *Kursbuch* der Jahre 1966 bis 1968², subtiler begründet in Peter Bürgers *Theorie der*

² Hier insbesondere Michel 1966 u. 1968; Enzensberger 1968; Boehlich 1968.

Avantgarde (1974) – die Aufhebung der Kunst in Politik – und Hans Magnus Enzensbergers "Baukasten zu einer Theorie der Medien" (1970).

Medientechnik, Avantgarde, Walter Benjamin und ein Protagonist der amerikanischen Neoavantgarde, Marshall McLuhan, das sind die Bezugspunkte dieser Entwürfe. Damit ist auch das Koordinatenfeld der neueren Medientheorie vorgezeichnet, freilich mit einer je anderen perspektivischen Ausrichtung. Eines aber haben sie ohne Einschränkung gemeinsam: die polemische Wendung gegen die Kunst, ihre Aufhebung – im Begriff, in der Kritik des bildungsbürgerlichen Ideals, in der Politik revolutionärer Subjekte, schließlich im Apriori der Medientheorie.

Neben und unterhalb dieser Linie bundesrepublikanischer Kunst- und Medienphilosophie hat in der Literatur- und Filmkritik auch eine andere Diskussion stattgefunden. Zu nennen sind etwa die literaturtheoretischen Arbeiten Wolf Dieter Brinkmanns, mit der er die Publikationen zur amerikanischen Neoavantgarde begleitete; die Debatten um eine "Ästhetische Linke" in der Zeitschrift *Filmkritik* der Jahre 1964 bis 1970 (vgl. Lenssen 1990); die frühen Essays von Karl Heinz Bohrer, geschrieben zwischen 1967 und 1969. Zu nennen wäre auch die Diskussion um neue literaturtheoretische Ansätze, so ein Sammelband aus dem Jahr 1977, dessen Herausgeber und Mitautor Friedrich Kittler war (Kittler/Turk 1977). Auf dieses Beispiel der Rezeption poststrukturalistischer Theorie wird noch zurückzukommen sein.

Die Koordinaten dieser Diskussion sind durchaus der ersteren vergleichbar: der Bezug auf das Neue in Film und Literatur, auf die historischen Avantgarden, auf Walter Benjamin, schließlich auf die Poststrukturalisten in Frankreich. Daß diese Bezüge mit umgekehrten Vorzeichen versehen waren, ist nicht der einzige Unterschied. Eng der Gegenwartskunst verbunden, ließe sich die Reihe der Beispiele beliebig erweitern; eine Generallinie fehlt allemal. Die Heterogenität ist so bestimmend für diese "Diskussion" wie ihre Randstellung. Jenseits der einschlägigen Zirkel hatte sie allenfalls noch in den Nischen literaturtheoretischer Methodologie einen Platz. Dafür war 1977 noch auf dem Klappentext der erwähnten literaturtheoretischen Publikation folgendes zu lesen:

Die französische Theoriebildung der letzten Jahre hat ein Feld von sprachlichen Regelstrukturen erschlossen, die mit den Normen *weder der Linguistik noch auch der Logik* [Herv. H.K.] zusammenfallen, sondern die kontingenten und historischen Bedingungen unseres Sprechens und Schreibens betreffen. [Sie konvergiert] in dem Unternehmen, das Sprechen selber, diese Zufluchtstätte des Bewußtseins und der Idealität, in seiner Materialität zu bestimmen.

In den späten achtziger Jahren lassen sich kaum ähnlich präzise Äußerungen zum Thema finden.

Ein verwirrender Sachverhalt, der wenig Übersicht verheißt, zumal dort, wo die ideologischen Differenzen – in Epochen verrechnet – die Optik bestimmen. Ihm aber soll meine Aufmerksamkeit gelten. Das betrifft weder die "postmoderne Medienphilosophie" im allgemeinen, noch die Rezeption poststrukturalistischer Vernunftkritik in Deutschland im besonderen, sondern den Umgang mit einem Problem, welches die Kunst der Theorie bedeutet; es betrifft das Problem des Bewußtseins von Subjektivität, wie es sich mit der modernen Kunst und in ihr erhält, gerade weil an ihr das sich identisch glaubende Bewußtsein, zumal der universalistische Erkenntnisbegriff des Wissenschaftlers, zerbricht; es betrifft Erfahrung in jenem emphatischen Sinne, wie Benjamin sie verstand, wenn er meinte, daß wir sie nur im Bewußtsein, sie nicht zu haben, wirklich haben: dort nämlich, wo sich uns das allzu Bekannte in das ganz Fremde verkehrt. Es betrifft schließlich die Kunst selbst, von der es bei Karl Kraus (1989) heißt, daß sie das Leben in Unordnung bringe, um das Chaos immer wieder herzustellen, statt wie die Dichter der Gesellschaft innerhalb der Weltordnung zu singen und klagen, zu segnen und fluchen; endlich betrifft es die Möglichkeit einer Wissenschaft, die sich dem Zugwind des radikal Unbekannten aussetzt, ohne ihre begriffliche Vermittelbarkeit dranzugeben: deren Grundlegung nannte Adorno ästhetische Theorie.

Das sind zentrale Fragen, die sich hierzulande mit der poststrukturalistischen Philosophie erneut gestellt haben und die schnell in der Megaoptik des "Entweder-Oder" verschwinden. Struktur aber hat noch der Mechanismus dieses Verschwindens, nämlich eine wiederkehrende Ausgrenzungsbewegung, die das Ästhetische betrifft. Sie bestimmt sowohl die deutsche Rezeption des Poststrukturalismus als auch die spezifische Ausprägung der Medienphilosophie. Das strikte "Entweder-Oder" verdankt sich selbst noch dieser in neuen theoretischen Gewändern wiederkehrenden diskursiven Formation. So lautet die These, die es ein Stück weit einsichtig zu machen gilt.

In Frankreich war die Rückbesinnung auf formalistische, strukturalistische und linguistische Kategorien untrennbar mit der gesellschaftspolitischen Situation verbunden. Angetrieben von den Ereignissen des Mai 1968 radikalisierte sich darin ein Paradigmenwechsel, der mit der Kritik am Identitätsprinzip der dialektischen Vernunft längst vorbereitet war. Dieses Vernunftprinzip – und mit ihm die gesellschaftskritische Theorie – verlor seinen repräsentierenden und repräsentativen Status im selben Maße wie die Stellvertreterorganisationen der gesellschaftlichen Emanzipationsbewegung. Das

totalisierende Theorie-Praxis-Verhältnis verfiel der gleichen Kritik wie die Führungsorganisationen der Arbeiterbewegung. An die Stelle repräsentativer Theorie-Praxis-Konzeptionen trat die Vorstellung partieller und fragmentarischer, diskursiver und nichtdiskursiver Aktionsfelder, deren Verbindungen untereinander unhierarchisch und variabel gedacht waren. Die Diskussion strukturalistischer Paradigmen betraf vor allem die Konzeptualisierung und Reflexion machtkritischer Theorie als ein Feld gesellschaftlicher Praxis. Nicht mehr die Aufklärung des falschen Bewußtseins, sondern die Subversion und die Analyse der Formen strategischer Besetzung vielfältig fragmentarisierter Bewußtseins, der Sprachregelungen und Selektionsmechanismen in den Äußerungsformen, kurz die "Mikrostrukturen der Macht" in den Institutionen und Alltagsritualen der Vergesellschaftung waren der Bezugspunkt dieser Praxis (vgl. Foucault 1978, 128).

Das strukturalistische Analysemodell sinnkonstitutiver Formen wurde – und das war neu – machtheoretisch *gewendet*. In dieser Perspektive stand der Begriff Struktur nicht mehr für die materiellen, positiv bestimmbaren Konstitutiva von Sinneinheiten, sondern für die gesellschaftliche Formbestimmtheit subjektiven Bewußtseins, der sprachlichen Verfaßtheit der Subjekte selber ein. Mit dieser *Umkehrung* der strukturalistischen Perspektive³ waren die Materialität und Positivität der Bewußtseinsformen, die Regeln der Sprache und der Diskurse, die Codierungen der Wahrnehmung und der medialen Formen gesellschaftlicher Kommunikation selbst als das Feld von Herrschaftsstruktur und subversiver Aktion beschreibbar geworden. Die Dialektik des Sinns aber, die Bewegung der identitätssetzenden, der *einen* Vernunft des mit sich selbst identischen Bewußtseins, wurde als vielfältig verzweigter Mechanismus des Ausschlusses und der Verdrängung analysiert. Das Andere dieser identitätssetzenden Gewalt, das "reine Sein der Sprache" (Foucault), die "Lust am Text" (Barthes), der verdrängte Signifikant, die "Schrift" (Derrida), das "Denken der Differenz", des "Schizos" (Deleuze/Guattari), dieses Andere ist für den klassischen Strukturalismus nicht minder ein Paradox, wie es Adornos Begriff des Nichtidentischen für die neomarxistische Gesellschaftstheorie war. Strukturalistisch im strengen Sinne ist

³ Das Werk Roland Barthes' etabliert gleichsam die Permanenz dieser Umkehrung als wesentliche diskursive Figur: die Logik filmischer Montage und das "Fotogramm", das "Studium der Fotografie" und deren "punktum", "Elemente der Semiologie" und eine "Wissenschaft vom Subjekt"; Foucaults "Ordnung der Dinge" markiert mit dieser Umkehrung die Bruchstelle am Ausgangspunkt der ästhetischen Moderne: die "Wiederkehr der Sprache"; der Dekonstruktivismus faßt in ihr seine methodologische Grundfigur.

lediglich die methodologische Prämisse, der Isomorphismus als Prinzip der Gegenstandskonstruktion und Analyse. Ihren wesentlichen Antrieb aber bezog diese Umkehrung der Bewußtseinskritik zu einer Kritik der Macht zum einen aus der Psychoanalyse, zum anderen aus der Kunst der Moderne.

Im Autonomieanspruch des modernen Kunstwerks, den avantgardistischen Kunsttheorien, die den Vorrang der Form, des Materials, der medialen Techniken, der Objekte gegenüber der Sinnvermittlung und dem subjektiven Ausdruckswillen proklamierten, schließlich in der surrealistischen Pointe, die das Ästhetische als poetische Subversion des Alltagsbewußtseins zu verstehen gibt, sind grundlegende Motive und Vorstellungen des Poststrukturalismus vorgezeichnet. Daß diese sich leicht mit jenen der Psychoanalyse verbanden – auch das ist durch die Wirkungsgeschichte des Surrealismus verständlich. Durch ihn war die Theorie des Unbewußten in Frankreich so eng mit moderner Ästhetik verbunden wie sonst nur in Deutschland durch das gemeinsame Schicksal, das die "entartete Kunst" mit der Wissenschaft von den Perversionen teilte.

Noch 1966 widmet das *Kursbuch* eine ganze Nummer dem strukturalistischen Sprach- und Literaturbegriff; im Heft Nr. 15 vom November 1968 lesen wir dann vom "Tod der Literatur". Einer stupenden Logik folgend, wird dekretiert, daß "die gesellschaftliche Funktion jeglicher Literatur als das entscheidende zu verstehen, der Kunstwerk-Begriff deshalb über Bord zu werfen und die künstlerische Funktion als beiläufige zu erkennen sei" (Boehlich 1968). Nicht weniger rabiat entfaltet Enzensberger den dialektischen Widerspruch, daß zwar noch den historischen Avantgarden Authentizität, den "versprengten Trupps der Neo-Avantgarden" aber ideologische Verblendung eignet. Sie seien einer "Art literarischer Meta-Ideologie" verpflichtet, ihre Produkte blieben deshalb mehrdeutig. "Nicht umsonst spielen Begriffe wie Unbestimmtheit, Zufall und Beliebigkeit in ihrer Ästhetik eine zentrale Rolle" (Enzensberger 1968, 191f). So liest sich eine frühe Übersetzung poststrukturalistischer Poetologie ins Deutsche (Enzensberger bezieht sich hier explizit auf den Kreis um die Zeitschrift *Tel-Quel*). Der "Zufall", die "Unbestimmtheit" waren als ästhetische Kategorien unleserlich geworden, als geschichtsphilosophische aber waren sie unbrauchbar.

Vergessen war, daß in solchen Begriffen moderne Kunst sich selbst beschrieben hat, um gegen ihre Verpflichtung auf das universelle Ideal zu rebellieren; vergessen, daß von Döblin bis Brecht auch deutsche Künstler vehement genau jener Formel widersprachen, mit der Enzensberger Kunst hier begreift: "ein utopisches Moment zu sein und wärs das winzigste" (ibid., 195). Einer solchen Kunst freilich ließ sich zurecht "Harmlosigkeit" attestie-

ren. Der Autonomieanspruch moderner Kunst betrifft ihre Wirksamkeit als Herausforderung jedes gegenwärtigen Denkens und richtet sich gerade gegen die idealistische Rede von der Utopie. Diese "Dialektik" von idealistischem Kunstbegriff und materialistischer Gesellschaftstheorie weist deutlich auf eine Gedächtnislücke, die der Faschismus der deutschen Intelligenz hinterließ. Vergessen war, was dessen Propaganda so treffsicher als "entartet" bezeichnete.⁴

Derselbe historische Kristallisationspunkt, die gleiche gesellschaftspolitische Erfahrung – die gescheiterte Revolte der Studenten – konnte so zu diametral entgegengesetzten Konsequenzen führen. In der BRD wurde zum verbindlichen Denkmodell, was in Frankreich der poststrukturalistischen Kritik verfiel: der totalisierende Bezug des Theoretikers auf die gesellschaftliche Praxis. Er verstand sich für ein knappes Jahrzehnt als "Alphabetisierer des Volkes" (Enzensberger 1968, 196). Den Ausschluß betrieb dieser Theoretiker nach außen wie nach innen: 'Täuschung' nannte er die revolutionäre Attitüde der Neo-Avantgarde; 'subjektiven Feuilletonismus' die Versuche der "ästhetischen Linken"; 'bürgerlich' die Skepsis Adornos. Schlicht "unverständlich" blieb ihm die Reaktion der Pariser Studenten, die "scharenweise von Sartre zu einem als Revolutionsersatz goutierten Strukturalismus übergelaufen waren" (Michel 1968, 171).

Zwanzig Jahre später wird das gleiche Phänomen noch einmal kritisch vermerkt. Diesmal allerdings auf deutsche Studenten bezogen, die Gastvorträge französischer Philosophen besuchen. Deren seriöse Bezeichnung lautet nun "Neostrukturalismus" (Manfred Frank), die polemische "Derridada" (Klaus Laermann), die emphatische "Postmoderne" (Wolfgang Iser). Die kritische Diagnose aber hat sich nicht verändert: sie heißt schlicht "Gegenaufklärung": 40 Jahre, nachdem die *Dialektik der Aufklärung* im Vernichtungsprogramm des Faschismus die Konsequenz des entfesselten Identitätszwangs der "Einen Vernunft" begriff.⁵ Dieser Linie folgend, war Adornos *Ästhetische Theorie* der Versuch, im Bewußtseinspotential der ästhetischen Moderne einen Widerpart der durchrationalisierten Gesellschaft aufzuweisen. Es lag in der Konsequenz der diskursiven Disposition – jener Dialektik von

⁴ Sloterdijks (1983) Analysen der "Weimarer Verhältnisse" machen dies sehr prägnant deutlich. Seine These, daß erst dem Gegenwartsbewußtsein, dem sich die ideologischen Frontstellungen der Nachkriegszeit lockern, die Weimarer Moderne zugänglich wird, findet ihren Beleg nicht zuletzt in der Rezeptionsgeschichte der Weimarer Kunst in der BRD.

⁵ Lukacs' polemischer Ausspruch vom "Grandhotel Abgrund" hat sich bis in die heutige Medientheorie erhalten; vgl. Bolz' Auseinandersetzung mit Adorno (1990, 50).

idealistischem Kunstbegriff und neomarxistischer Gesellschaftstheorie –, daß ihn das gleiche Verdikt traf wie die Neoavantgarden und die "neuen Strukturalisten". Das Zwischenglied, das poststrukturalistische Machtkritik und strukturalistische Methode verband, fehlt in dieser Diskussion. Erst im Horizont einer ästhetischen Theorie, der die Auseinandersetzung mit den Avantgarden noch buchstäblich eine lebendige war – wie in Frankreich mit den Schriften von Blanchot, Bataille und Bachelard –, ist die machtkritische Dimension einer Kunst zu denken, die hierzulande als Formalismus mal emphatisiert, mal abgetan wurde.

Auch der Subjektivismus der "Ästhetischen Linken" war nicht zuletzt das Ergebnis dieser perspektivischen Verkürzung. Es ist ein leichtes, diesen Filmkritikern, die sich ohne viel Umstand auf die Eigengesetzlichkeit ihres ästhetischen Gegenstandes beriefen, den Formalismus bürgerlicher Kunstkritik nachzuweisen. Aber nicht deren idealistisches Kunstverständnis, sondern der Mangel eines ästhetisch-theoretischen Horizonts, in dem sich das kritische Bewußtseinspotential des Autonomieanspruchs moderner Kunst vermitteln ließ, bestimmte die Frontstellung zwischen ästhetischer und gesellschaftstheoretischer Kritik; ein Mangel, dessen sich diese Kritiker durchaus bewußt waren. Sie schlossen in ihr Kalkül eine Wissenschaft vom ästhetischen Gegenstand ein, die wesentlich ausstand. In einigen Kritiken, etwa von Frieda Grafe und Helmut Färber, läßt sich studieren, wie dieser theoretische Horizont antizipiert, d.h. der Theorie als Aufgabe nahegebracht wurde.⁶ In der Regel aber mußte die Emphase des Kritikers die diskursive Blockade überspringen; im Ergebnis geriet so ästhetische Subjektivität mißverständlich zum subjektiven Erleben. Die Spätfolgen lassen sich an der gegenwärtigen Filmkritik studieren. Der Defekt ist zur Methode erhoben.

Genau besehen war es auch vorher mit der Übersichtlichkeit nicht weit her, als Habermas – auf dem Höhepunkt der deutschen Postmoderne – von einer "neuen Unübersichtlichkeit" sprach. Sie war lediglich ein Phänomen subtiler Ausgrenzungsstrategien und massiver Frontbegradigung. Ein Kristallisationspunkt dieses Phänomens ist die Ausgrenzung des Autonomieanspruchs der Kunst.⁷ Die Kunst als Negation des Identitätsprinzips, als der Stachel im Fleisch der Vernunft, der diese zwingt, in bestimmter Negation ihr totalisierendes Prinzip gegen sich selbst zu wenden – diese Denkfigur Adornos hatte

⁶ Vgl. dazu Färber 1967. Den Wegweiser für diese Wissenschaft sollten Übersetzungen von Levi-Strauß, Barthes und Derrida liefern.

⁷ Bohrer (1989) hat gezeigt, wie dieser Kristallisationspunkt den kunsttheoretischen Diskurs in Deutschland seit Hegel und der Frühromantik strukturiert.

sich hartnäckig jenen Frontbegradigungen entzogen. Sie scheint nachträglich das tragfähigste Verbindungsglied zur Machtkritik des französischen Poststrukturalismus zu sein. Was Adorno von jenem trennt, Habermas hat dies präzise herausgearbeitet, ist der Rekurs auf das Prozedere der bestimmten Negation. Dieses zurückhaltend, wird noch im Begriff des Nichtidentischen die Autonomie des Kunstwerks dem erkenntniskritischen Begriff unterstellt. Die Negativität des Ästhetischen geht im letzten auf im Prinzip bestimmter Negation und wird so der Einheit der "Einen Vernunft", der sie entgegentritt, doch unterstellt.

Entlang dieser Aporie zeichnet Habermas (1985) die Topographie vom "Diskurs der Moderne". Ausgeschlossen wird, was nicht – "wenigstens prozedural" – mit erkenntniskritischen Kategorien vermittelbar ist. Es sind dies die "schwarzen Schriftsteller" (ibid., 130), allen voran Friedrich Nietzsche. An dessen Philosophie – der "Drehscheibe für den Eintritt in die Postmoderne" (ibid., 104) – wird jene Grauzone ausgewiesen, in der sich die Frage nach schwarz oder weiß entscheidet. Was nämlich das "schwärzeste Buch" (ibid., 130) der Kritischen Theorie, die *Dialektik der Aufklärung*, von der Gegenaufklärung trennt, ist das Prozedere der dialektischen Argumentation selbst.

Anders Nietzsche, der im Ästhetischen das "Andere der Vernunft" zur antagonistischen Gegenkraft hypostasiert, die jede dialektische Vermittlung ausschließt,

[...] weil er das im Umgang mit moderner Kunst geschärfte kritische Vermögen der Wertschätzung nicht als ein Moment der Vernunft anerkennt, das wenigstens prozedural, im Verfahren argumentativer Begründung, mit objektivierender Erkenntnis und moralischer Einsicht noch zusammenhängt (ibid., 120).

Dieser grundlegende Einwand zeichnet den Frontverlauf vor, den Habermas über Adorno und Benjamin bis zu den Poststrukturalisten markiert. Er impliziert, daß der Ästhetizismus Nietzsches auf der Linie einer sich permanent überbietenden Vernunftkritik zu verorten sei.

Der Vorwurf, das ästhetische Denken Nietzsches verfange sich in einer selbstbezüglichen, total gewordenen Kritik der Vernunft, läßt aber außer acht, daß es dort vor allem um einen Selbstbezug geht, der nicht unmittelbar erkenntnistheoretisch zu verstehen ist: um die Möglichkeit eines Bewußtseins unumschränkter Souveränität, um die Möglichkeit eines Bewußtseins von Freiheit, das durch keine Frage nach wahr oder falsch, gut oder böse eingeschränkt ist; das weder durch die Tradition noch durch ein ihm äußeres Gesetz, noch durch ein anderes Allgemeines determiniert, vorbestimmt oder

begrenzt ist; d.h. um jene emphatische Freiheitsidee, die den Kern der Aufklärung ausmacht. Die Möglichkeit eines solchen Bewußtseins, die Erfahrung des Subjekts von seiner Subjektivität ist einzig als ästhetische Erfahrung und nicht als reale Erkenntnis- und Handlungsmächtigkeit denkbar (vgl. Bohrer 1981). In diesem Punkt unterscheidet sich die *Geburt der Tragödie* nicht von Kants *Kritik der Urteilskraft*. Der Bruch liegt an anderer Stelle.

Nietzsche bestimmt diese Möglichkeit absoluter Subjektivität gerade im Unterschied zur friedvollen "apollinischen" Anschauung eines interesselosen Wohlgefallens. Er bestimmt sie als ein absolut selbstbezügliches "Genießen" (vgl. Žižek 1993), eine Souveränität, die sich in der Gegenwärtigkeit des ästhetischen Wahrnehmungsereignisses radikal erfüllt. Ebenso unbedingt aber ist es an diese Gegenwärtigkeit, an den "Moment des Erscheinens des Scheins", an das volle Bewußtsein des Scheinhaften gebunden (vgl. Bohrer 1981, 111f). Darin ist die Vorstellung abgewiesen, Subjektivität könne in der Realität des – stets gesellschaftlich determinierten – bürgerlichen Individuums, dessen Vollendung die Kunst im versöhnlichen Schein vorspiegele, liegen; mehr noch aber jene bildungsbürgerliche Interpretation dieser Vorstellung, Subjektivität liege in der Verständigung der bürgerlichen Individuen über ihr Subjektsein, über ihre Menschlichkeit im Medium des ästhetischen Rasonnements. Als Verständigung des bürgerlichen Individuums über sich selbst aber interpretiert Habermas (1969) den ästhetischen Diskurs, präzise Kants *Kritik der Urteilskraft*. Hier, nicht auf der Linie einer sich überschlagenden Vernunftkritik, liegt die wesentliche Bruchstelle.

Nietzsche weist den Anspruch des Bildungsbürgers zurück, über ein Bewußtsein von Subjektivität zu verfügen, gerade weil dieser im Phänomen des ästhetischen Scheins dessen einzigen Erfahrungsbereich verfehle, gerade weil er nicht weiß, was die Kunst ist. Im kunstkritischen Rasonnement des Bürgers verwirft er, was dieses von Ästhetik zurückbehält, Kunst als das Medium kollektiver Identitätsbildung. Zum Anderen der Vernunft wird die Kunst nicht erst mit der Kritik an dieser Vernunft. Sondern sie ist es per se als ein Phänomen, das originär der Aufklärung zugehört: das Bewußtsein absoluter Subjektivität, das in der Realität vergesellschafteter Individuen niemals erfüllt sein kann. Subjektivität im emphatischen Sinne der Aufklärung, radikale Freiheit, kann nur der Schein dessen sein, was nicht gesellschaftliche Wirklichkeit ist. Sie ist dieses als ästhetische Realität. Deren begriffliche Äquivalente sind die Negativität, die Kontingenz, das Heterogene, die Differenz, die Souveränität, die Intensität. Als solche begegnen diese Begriffe der Ästhetik im Poststrukturalismus wieder.

Deren Typik erkennt auch Habermas in der Vorstellung von Selbstüberschreitung und Selbstauslöschung wieder, wie sie mit den historischen Avantgarden ins Zentrum ästhetischer Theorie rückt. Daß aber auch Batailles Begriff der Souveränität, den er an dieser Stelle anspricht (1985, 127), keinen unmittelbaren erkenntniskritischen Gehalt hat, sondern allein der Möglichkeit eines Bewußtseins absoluter Freiheit im ästhetischen Bewußtsein gilt, muß solange unverstänlich bleiben, wie Subjektivität vergesellschafteten Individuen – wenn auch als ausstehende, verletzte und unvollendete – als gesellschaftliche Realität zugeschrieben wird. Erfahrung ist diese Subjektivität allein im Bewußtsein ihrer Bindung an das Phänomen des ästhetischen Scheins. Diesem Phänomen – der Möglichkeit eines rein selbstbezüglichen Bewußtseins vor aller kulturellen Determination – gilt auch der Begriff des Dionysischen. Daß dieser sich nicht im Sinnesrausch, sondern allein im Bewußtsein vom Scheinhaften des ästhetischen Scheins realisiert, ist schließlich noch Nietzsches Einwand gegen Wagner. Darauf ist noch zurückzukommen.

An die skizzierte Problematik schließt die Umkehrung der strukturalistischen Perspektive an. Die Analyse der sinnkonstitutiven Elemente der Diskurse, der Texte und der Bilder als Prinzipien des Ausschlusses und der Verdrängung gibt in der symbolischen Ordnung eben nicht nur die grundlegende Machtstruktur zu verstehen; sie weist auf etwas anderes, das, wenn nicht in seiner Positivität, so doch als Theorie eines Unterscheidungsvermögens jenseits von Gut und Böse, als Theorie der Literatur, des Theaters, der Malerei, der Photographie, des Films begrifflich faßbar wird. Gegenstand dieses Unterscheidungsvermögens ist also nicht die Welt des erkennenden Subjekts, sondern die Differenz zwischen dem symbolisch, d.h. gesellschaftlich verfaßten Bewußtsein der Subjekte und einem objektiven Erfahrungsmoment von Subjektivität.

Die Kunst begründet keine andere Logik. Sie steht für das ein, was die Aufklärung als ihr Innerstes von Anfang an dort zu bändigen hat, wo sie die Idee der Freiheit für das gesellschaftlich gebotene, für das Vernünftige in Anspruch nimmt, für einen Bruch, eine Spaltung, eine Schizophrenie im Denken. Sie markiert die Öffnung des Symbolischen, des determinierten, des herrschenden Bewußtseins – in exakt dem Sinne, in dem Benjamin die Kunst als eine in jedem Moment gegebene Möglichkeit des radikalen Bruchs mit aller gesellschaftlich-historischen Vorbestimmtheit der politischen Utopie entgegenstellt; eine Möglichkeit, die gleichermaßen an das Kunstwerk wie an dessen Aktualität, an das Bewußtsein des Lesenden vom Lesen gebunden

bleibt. Er nannte diese Möglichkeit von Erfahrung ihres zeitlichen Modus wegens die Messianische (vgl. Bohrer 1981, 180f).

Wer mit der Pistole auf die Straße rennt, um in die Menge zu schießen, ist kein Surrealist. Daß andererseits die Kunst sich die Aura des Terroristen zu verschaffen suchte, indem sie die Überschreitung der Grenze von realem Schrecken und ästhetischem Schein selbst ins Ästhetische erhob, indem sie proklamierte: genau dieses sei zu tun, ist bezeichnend für die historischen Avantgarden – die Form des Manifests und der Proklamation von Dada bis Breton. Die gesellschaftliche Erfahrung, selbst von überdimensionierter Verneinung alles bis dahin Vernünftigen bestimmt, lasse deren Überbietung durch die Einbildungskraft, d.h. ein Bewußtsein von Subjektivität noch dieser Erfahrungswirklichkeit gegenüber, nur dort noch möglich erscheinen, wo das ästhetische Bewußtsein sich selbst als souveräner Vollstrecker der schlechten Wirklichkeit imaginiere. Karl Heinz Bohrer hat diesen Gedanken anläßlich eines Flugblattes der Kommune I vom Mai 1967 entwickelt; er zitiert:

Keiner von uns braucht mehr Tränen über das arme vietnamesische Volk bei der Frühstückszeitung vergießen. Aber heute geht er in die Konfektionsabteilung von KadeWe, Hertie, Woolworth, Bilka oder Neckermann und zündet sich diskret eine Zigarette in der Ankleidekabine an... Wenn es irgendwo brennt in der nächsten Zeit, wenn irgendwo eine Kaserne in die Luft geht, wenn irgendwo in einem Stadion die Tribüne einstürzt, seid bitte nicht überrascht. Genau so wenig wie beim Überschreiten der Demarkationslinie durch die Amis, der Bombardierung des Stadtzentrums von Hanoi, dem Einmarsch der Marines nach China (1970, 36).

Es habe dergleichen in der deutschen Literatur seit den zwanziger Jahren nicht mehr gegeben so kommentierte Bohrer damals diese Sätze.

Es ist diese Strategie der Grenzüberschreitung zwischen fiktionalen und realen Weltbezügen, die kennzeichnend geworden ist für die ästhetischen Strategien der jeweiligen Avantgarden. In diesem Sinne ist deren Geschichte eine Folge immer neuer Realismen. Sie aber deshalb nicht als ästhetische Ausdrucksformen zu verstehen heißt, den Terroristen mit dem Surrealisten, heißt, ästhetische Subjektivität mit empirischer Subjektivität zu wechseln.

Jacob Taubes hat damals in einem Gutachten besagtem Flugblatt seine ästhetische Gattungszugehörigkeit attestiert; es handle sich um eine "surrealistische Provokation", die nicht justitiabel sei. Was das für die Kunst bedeutet, auf diese Frage suchte Bohrers Essay eine Antwort zu geben: Grundlegend geschieden von der gesellschaftlichen Realität, ja durch die

Negativität dieser gegenüber bestimmt, ist sie doch in ihren Ausdrucksformen massiv von ihr betroffen. Ein streng formalistischer Kunstbegriff muß diese Dimension ebenso verfehlen wie ein an der Institution "Kunst" orientierter Autonomiebegriff. Manches von dem, was heute Medientheorie heißt, scheint dieses Problem aufzuwerfen. Es sind Texte, die mit Grenzüberschreitungen zwischen diskreten Realitätsbezügen (ästhetischen, erkenntniskritischen und ethischen) operieren. Diese Strategie aber ist etwas anderes, als "daß wir, wenn wir Wissenschaft treiben, eine Form von Kunst betreiben", etwas anderes als "ein Denken, das vom Zuschnitt und im Kern ästhetisch ist". So formuliert es Wolfgang Iser (1991a, 44f). Wenn er bei den französischen "Paradedenkern der Gegenwart" im "offenkundig ästhetischen Zuschnitt" ihrer Theorie sowohl das "Nietzschesche Projekt" als auch das der historischen Avantgarden eingelöst sieht (ibid., 45), dann liegt hier offenkundig jenes fundamentale Mißverständnis vor, von dem bereits die Rede war: daß nämlich, was ästhetische Subjektivität heißen kann, keineswegs empirischen Subjekten, seien es Künstler, seien es Theoretiker, im intentionalen Akt verfügbar ist.

Der Strukturalismus, die Antwort der Wissenschaft auf den Formalismus in der modernen Kunst, hob in der künstlerischen Ausdrucksform einen positiv bestimmbareren Gegenstand gegen die Sinnzuschreibung des Rezipienten ab. Die poststrukturalistische Wendung aber gibt uns diese Ausdrucksform als unbekanntes, fremdes Sprechen, welches die Codierungen des herrschenden Bewußtseins auflöst, zu verstehen. In *diesem* "Verstehen" ist dem ästhetisch-theoretischen Denken eine eigenständige Stellung zugewiesen, die sich weder totalisierend auf den ästhetischen Gegenstand bezieht, noch Applikation ästhetischer Praxis, bloße Formkritik ist. Das Kunstwerk wird in dieser Perspektive zum Apriori der begrifflichen Reflexion, Theorie im Kern Lektüre, ästhetische Theorie. Eines aber wird diese Theorie mit Sicherheit nicht – Kunst; auch wenn die Kunst sich durchaus der Theorie als Ausdrucksform bedienen kann.

Bei Nietzsche lesen wir, daß die Kunst dem Geist Freiheit und dem Gedanken Flügel verleiht:

Der graue Himmel der Abstraktion wie von Blitzen durchzuckt; das Licht stark genug für alles Filigran der Dinge; die grossen Probleme nahe zum Greifen; die Welt wie von einem Berge aus überblickt (1988, 14).

Nicht ohne Ironie beschreibt er hier den Zustand des musikhörenden Philosophen. Was dessen Berufsstand verwehrt ist, hier scheint es erreicht. Wohl-gemerkt, es geht um den Schein, um das ästhetische Subjekt, gedacht in der Gestalt des Philosophen. Nietzsche fährt fort:

Ich definierte eben das philosophische Pathos. – Und unversehens fallen mir Antworten in den Schoß, ein kleiner Hagel von Eis und Weisheit, von gelösten Problemen... Wo bin ich? – Bizet macht mich fruchtbar (ibid.).

So beschreibt der Philosoph das Musikhören als das Medium seiner ureigensten Profession: Er denkt – aber dieses Denken erwächst nicht aus seiner eigenen Aktivität, sondern aus der Passivität der Sinneswahrnehmung, es "fällt ihm in den Schoß". Damit ist ein Bruch im Denken selbst anvisiert. Der Fixpunkt, das Subjekt gerät auf die Bahn immer neuer Ersetzungen: "Wo bin ich?"

Welschs Katechismus des "im strikten Sinne veritablen Postmodernisten" (1991b, 30)⁸ überantwortet der Gesinnung des Theoretikers, was ein Problem der Theoriebildung ist, das Problem, das die Kunst der aufklärenden Vernunft bedeutet: daß diese selbst nämlich sowohl dem Ideal der Freiheit als auch der gesellschaftlichen Rationalität, sowohl der radikalen Subjektivität als auch dem allgemein Richtigen und Wahren, der Differenz und der totalisierenden Einheit verpflichtet ist. Es findet auf kuriose Weise seine Lösung in der Dogmatik des postmodernen Menschen (vgl. Benjamin 1980d).

'Postmodern' ist, wer sich jenseits von Einheitsobsessionen der irreduziblen Vielheit der Sprach-, Denk- und Lebensformen bewußt ist und damit umzugehen weiß (Welsch 1991b, 35).

Das Problem eines im radikalen Perspektivismus zerstreuten Subjekts wird zur bloßen Gesinnungsfrage eines gänzlich ungebrochenen Subjekts. Die Kunst aber kommt als "Aisthesis" ein weiteres Mal an ihr Ende, aufgehoben in einem *allgemein gewordenen* "ästhetischen Denken". An diesem Postmodernismus bestätigt sich ein Befund, der ursprünglich auf die Kulturindustrie gemünzt war. Er kennt keinen Unterschied mehr zwischen Stil und Design,

⁸ Welschs Ausführungen lesen sich über weite Strecken als Entwurf einer Gesinnungsethik: "Der Philosoph erhält hier eine grundlegende moralische Mission." Disqualifizierend wäre es, offenbarte seine "Konzeption resignative Züge" (1991b, 239). Das profundeste Argument gegen Habermas lautet denn auch, daß man es niemandem verübeln könne, "wenn er angesichts dieser Schrumpfutopie [gemeint ist die 'unversehrte Intersubjektivität', H.K.] nicht in Begeisterung ausbricht" (ibid., 162). "Utopie – anders" heißt so die Konklusion des philosophischen Perspektivabgleichs (ibid., 183) und "Therapie-Muster" die differierenden Entwürfe (ibid., 54). Geheilt werden soll nicht weniger als die Krankheit der Moderne. Will man allerdings den strukturellen Bruch zwischen Poststrukturalismus und Diskursethik vereinfacht auf den Punkt bringen, dann ließe sich der Dissens genau an jenem utopischen Restbestand des Vernunftbegriffs festmachen.

zwischen ästhetischer Subjektivität und der "allgemeinen Verbindlichkeit gewisser Stilisierungen, die auf den ersten Blick als approbiert sich ausweisen" (Adorno/Horkheimer 1970, 115). Bündig heißt der gleiche Befund bei Walter Benjamin "Ästhetisierung der Politik" (1980a, 506f).

Benjamin sah darin, dies unterscheidet seine Perspektive von der Adornos, die bürgerlich-idealistische Kunsttradition nicht pervertiert, sondern erfüllt; deshalb sein Rekurs auf das Kino und die Fotografie. Hier am deutlichsten scheinen die tradierten Begriffe einer Ästhetik außer Kraft gesetzt, die das Kunstwerk in den Bildungshorizont des bürgerlichen Individuums einstellten, um diesem in der Funktion des Spiegels als Mittel seiner Selbstverständigung zu dienen. Was der idealistischen Ästhetik am modernen Kunstwerk entging, ließ sich für Benjamin am Kino exemplifizieren: die spezifische Negativität der Kunst, die auf Bewußtseinserweiterung statt auf Erkenntnis und Selbsterkenntnis abzielt. Seine Texte zu Film und Fotografie gehören zu einer Phänomenologie des ästhetischen Bewußtseins der Moderne. Was sie in den Blick rücken, ist das surrealistische Programm der Poetisierung des Alltags, das sie am Film Punkt für Punkt als Destruktion des identifizierenden Blicks und der phantasmagorischen Extension des Alltagsbewußtseins ausweisen (vgl. Benjamin 1980d).

Damit stehen diese Texte in einigem Widerspruch zur deutschen Medientheorie, die sich doch grundlegend auf sie bezieht. Was Benjamin als Signatur des ästhetischen Bewußtseins der Moderne zu bestimmen sucht, artikuliert diese gleichsam unvermittelt als Kritik der Kulturkritik. Die gesteigerte Spannung zwischen ästhetischem Bewußtsein und empirischer Apperzeption in den Grenzüberschreitungen der Kunst, der Blick, dem im Alltäglichen das Fremdeste und im Wunderlichsten das Alltäglichste begegnet, verschwindet in der medientheoretischen Diagnostik. Die These vom "Medium als historischem Apriori der Organisation der Sinneswahrnehmung" (Bolz 1990, 84) rückt die Medientheorie selbst in die Position des transzendentalen Subjekts. Sie allein stellt die Einheit der Erkenntnis noch her, die durch keinen Wirklichkeitsbezug mehr garantiert ist: daß nämlich alles gleichermaßen gleich und für alle simuliert ist. Aber daß unserem Bewußtsein eine äußere Realität nicht verfügbar ist, hat uns nicht erst die neue Medientheorie gelehrt. Diese Erkenntnis bezeichnet den entscheidenden Punkt, an dem Aufklärung und Moderne zusammenfallen: die kopernikanische Wende der Philosophie. Seitdem sind es die vom Verstand erschlossenen Bedingungen der Möglichkeit von Erkenntnis, die einen konsistenten Realitätsbezug überhaupt erst begründen. Wenn die heutige Medientheorie diese Stellung für sich beansprucht, dann ererbt sie ein Problem, das so alt ist wie die Aufklä-

rung selbst: das Problem, daß die Kunst stets eine andere Realität als die je allgemein gültige behauptet.

Tatsächlich richtet sich die medientheoretische Argumentation vor allem gegen die Ästhetik. Hier, in der Frage nach dem *Kunstwerk* im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, liegt die eigentliche Problemstellung heutiger Medientheorie. Sie entledigt sich ihrer, indem sie die Kunst, das heißt die Frage nach der Möglichkeit radikaler Subjektivität, ein weiteres Mal auf die spätbürgerliche Verfallsform des idealistischen Kunstbegriffs reduziert. In der polemischen Wendung gegen die "Ästhetik" findet die beschriebene "Dialektik" von Gesellschaftstheorie und idealistischem Kunstbegriff ihre Fortsetzung. Erst diese Verkürzung des Begriffs von Kunst läßt auch verstehen, in welchem Sinne das "Imaginäre" der psychoanalytischen Subjekttheorie innerhalb dieser Theorieentwürfe für die Einbildungskraft schlechthin einzustehen vermag. Es gibt die Kunst als gesellschaftliche Form der konstitutiven Täuschung des Subjekts, als das institutionalisierte Spiegelstadium des Bürgertums zu verstehen. Mein Einwand zielt auf diese Reduktion des ästhetischen Bewußtseins. Nur dergestalt reduziert nämlich lassen sich die bewußtseinskonstituierenden, psychischen Funktionen gegen die technische Apparatur aufrechnen; nur auf diesem Wege kann die Psychoanalyse zu einer Wissenschaft werden, die in das Innere der Subjekte projizierte, was in der Medientechnologie längst äußere Realität geworden war. Was dabei verschwindet, sind jene Aspekte undeterminierter Ausnahmestände des Bewußtseins, von denen sowohl Freud wie auch Lacan mit großem Nachdruck meinten, daß sie nur als solche, als Bewußtseinszustände, und nicht als eigenständige Entitäten zu begreifen seien: der Trieb und das Reale.

In welcher Weise diese Reduktion der medientheoretischen Argumentation vorhergeht, läßt sich an einer Studie von Friedrich Kittler zeigen. Es handelt sich um eine Analyse des *Sandmanns* von E.T.A. Hoffmann (Kittler 1977). Ihren Ausgang hat sie in der These, daß der "Seele" nicht die Innenwelt des monadischen Individuums, sondern die intersubjektiven Relationen der Identitätsbildung entsprächen (ibid., 158). Kittler leitet daraus die Verbindung zum Gegenstand der Literaturwissenschaft, der Rede ab. Sie sei eine Einbildung, die sich der Struktur dieser Rede verdanke. In zwei Schritten wird nun die psychoanalytische Lektüre des *Sandmanns* – Freuds Versuch über das "Unheimliche" – erweitert. Mit Blick auf Foucault betont Kittler deren historische Relativität.⁹ Es seien nicht die Gesetze der Seele, nur eine

⁹ Die Übereinstimmung zwischen Literatur und psychoanalytischer Theorie besage nichts über das "zeitlose Wesen" des Unbewußten, sondern nur etwas über die

historisch spezifische Form der Einbildung, der Verinnerlichung, die sich an Hoffmanns Erzählung zeige. In einem zweiten Schritt wird die diskursive Verstreubung zwischen Held, fiktivem Erzähler, Leser und Autor dargelegt. Eine sehr differenzierte Darstellung der fiktionalen Strategie des Textes zeigt, wie die Identität des einen je zum "Spiegelbild" des anderen wird. An dieser Struktur erweise sich die konsistente Rede des "Ichs" einzig durch eine bestimmte Sprachverwendung, durch den Bezug auf das Symbolische bestimmt. Ihr fehle jede Referenz auf eine vorgängige Innerlichkeit, sie folge allein der Logik des Phantasmas, des Spiegelbilds. Wenn, wie es weiter heißt, die Erzählstrategie sich unmittelbar und kalkuliert auf die Lektüreszene bezieht, dann findet hier "Nathanaels Tod statt".¹⁰ Die Lektüre ist der Ort, an dem sich das "Unheimliche" ereignet: ein "Gefühl", ein Zustand der Seele, der sich dort erst konstituiert.

Mit der "Konfusion von Ich und Seinesgleichen, von Erzähler und Leser" (ibid., 164) im gebrochenen Spiegel des erzählten Helden, findet sich die literarische Form exakt beschrieben, die den Lesenden ins Labyrinth fiktionaler Strukturen lockt. Er selbst – der Lesende – verfällt dem "Effekt paradoxer Kommunikation", "Nathanaels Psychose"; die Erzählung setze in ihrer fiktionalen Struktur eine Desymbolisierung in Gang, die "Konfusion von Symbolischem und Realem" (ibid., 159). Das "Gefühl", die "Seele" verdankt sich allein der literarischen Form. In allen Einzelheiten läßt Kittlers Analyse so die ästhetische Form als das Apriori eines Bewußtseinszustandes verständlich werden. Die fiktionale Struktur aber wird von ihm nun nicht als solche, als ästhetische Form begriffen, sondern als ein untergründig wirksamer, aber verborgener Text gedeutet: ein freudscher Versprecher des Werkes, welches *eigentlich* die Innerlichkeit des genialen romantischen Autors zum Ausdruck bringen will. Die Form wird zur verheimlichten gesellschaftlichen Realität, die sich hinter der literarischen Repräsentation, der "Seele des romantischen Autors" verbirgt.

Letzteres allerdings sind Bestimmungen, die sich nicht der Strukturanalyse verdanken, sondern der tradierten Vorstellung vom romantischen Kunstwerk. Dieses verdeckte die Wahrheit, daß die bürgerliche Seele sich lediglich

"historische Figur einer Vernunft, die der Kleinfamilie die Primärsozialisation überläßt". Sie bilde selbst einen Mythos aus, dem gegenüber die strukturelle Analyse einseitig machen kann, wie das "Subjekt klassisch-romantischer Texte in einer vergeblichen Hermeneutik seiner kleinfamilialen Genealogie entsteht" (Kittler 1977, 161).

¹⁰ Auf eben jene Weise, die Kittler wie folgt beschreibt: "Die imaginären Verstrickungen, in denen Nathanael zu Tode kommt, sind die Folge einer Desymbolisierung [...]" (ibid., 160).

einer bestimmten Sprachverwendung verdanke, während es in seiner fiktionalen Struktur genau diese Wahrheit artikuliere. Daß Hoffmanns Erzählung dieser *heimlichen* Wahrheit verpflichtet, ja deren "Entdeckung" ein wesentliches Moment ihrer fiktionalen Struktur ist, diese Erkenntnis des "Unheimlichen"¹¹ bleibt blockiert durch den vorab gegebenen Begriff von Kunst. Er verstellt, daß eben diese Wahrheit schon in der Romantik Dichtung hieß. An deren Stelle setzt Kittlers Analyse die "Enttarnung" dessen, was sie zuvor auf die Erzählung projizierte, die spätbürgerliche Vorstellung von der genialischen Seele des Autors. In der medientheoretischen Entzauberung der bürgerlichen Seele wird dieses analytische Prinzip konsequent fortgeführt. So, als zerfiele, was noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts in der Einheit des über sich selbst sich täuschenden literarischen Bewußtseins verbunden war, der seelische Apparat, in die Produktlinien technischer Geräte, so wird das "Imaginäre" dem Film, das "Symbolische" der Schreibmaschine und das "Reale" den akustischen Aufzeichnungsgeräten zugeordnet.

Daß der Fotografie in diesem Dreischritt kein rechter Platz zugewiesen ist, hat systematische Gründe. In den Mittelpunkt rückt sie in Norbert Bolz' *Theorie der neuen Medien*. Mit Blick auf Roland Barthes heißt es dort von der Fotografie:

Diese traumatische Durchschlagung des Imaginären zwingt den Betrachter, "das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt, zu suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchsengt hat" (Bolz 1990, 76).

Sollte dieses Trauma nicht auf die "Psychose Nathanaels", auf "die Konfusion von Symbolischem und Realem" zurückweisen? Barthes jedenfalls hat ähnliche Gedanken an allen Bereichen der Kunst entwickelt. Und wenn er in der *Hellen Kammer* von einer zukünftigen Wissenschaft des Subjekts spricht, dürfen wir sicher sein, daß damit weder das sprachliche "Ich" noch das Bild von sich selbst, sondern eine Phänomenologie des ästhetischen Subjekts gemeint ist (Barthes 1985, 26).

Das Ästhetische ist keineswegs identisch mit dem Imaginären, der Spiegel-funktion im psychoanalytischen Sinn. Wir hätten es gleichermaßen als Nichtung der symbolischen Ordnung wie der imaginären Identität des Subjekts zu verstehen. Für diese Nichtung steht in der Lacanschen Terminologie bekanntlich die Begegnung des Realen, die "traumatisierende Wucht des Kontingenten" (Bolz 1990, 76) ein. Die neue Medientheorie stellt letztlich die Frage nach einer Ästhetik jenseits des idealistischen Kunstbegriffs (vgl.

¹¹ Dieses erst begründet Freuds Interesse an der Erzählung, die Struktur des ästhetisch "Unheimlichen" und nicht der Beleg einer Theorie des Unbewußten.

Žižek 1991; 1993, 178f). Entgegen dem apodiktischen "Entweder – Oder" hat Norbert Bolz deren phänomenologische Motive versammelt. Sie bezeichnen dort reihum ein Wirkungskalkül, kein Darstellungsprinzip. Deshalb das Metaphernfeld der Anatomie: die "physiologischen Ausnahmezustände", der "musikalische Hysterismus", die "narkotisierende Wirkung", die "Stimulanzen des Rausches" und die "psychotische Lockerung". Es suggeriert die bruchlose Vernetzung der Sinnesorgane mit den Ton- und Bildmaschinen: Der Synthesizer schließt die Klangwelt kurz mit dem Hammer im Ohr; Musik ist ein Gebilde aus jenen elektrischen Impulsen und dieser ertümlischen Mechanik, die Leinwand ist eine Extension der Netzhaut (Bolz 1990, 23-66).

Es sind McLuhans Schriften über die medialen Erweiterungen der neurologischen Grundlage menschlichen Bewußtseins, die hier die Sprachbildungen bestimmen. Sie fungieren als Generatoren einer stringenten metaphorischen Kombinatorik. Das ist bezeichnend für deren Textstatus. Es sind Manifeste eines Neoavantgardisten. Deutlich ist damit aber auch das phänomenologische Feld einer Ästhetik umrissen, für die bei Nietzsche die Kategorie des Dionysischen entsteht. Darauf zielt Norbert Bolz: Die heutige Medienwelt gibt sich auf dieser Folie als Botschaft zu erkennen, ihre "ästhetischen Kräfte" verhalten sich destruktiv am sich identisch glaubenden Bewußtsein. Apodiktisch wird das Rückenmark gegen die Großhirnrinde ausgespielt – der "endogen verursachte Sinnesrausch", die Absentierung des Bewußtseins gibt das Grundmotiv ab. Die "technische Erweiterung der Sinnesphysiologie" wird zur Entzauberung des bürgerlichen Subjekts. Die Suspension des Bewußtseins ist ein Befreiungsschlag. Der "psychotische Ausnahmezustand" markiert den radikalen Bezug zum Realen: "Rauschmusik erobert das Spektrum des Rauschens" (ibid., 52). Dabei gerät allerdings aus dem Blick, daß dieses Reale immer eine Begegnung bezeichnet, einen konkreten Ausnahmezustand des Bewußtseins. Das "traumatisierte Subjekt" ist die Signatur eines Wahrnehmungsereignisses, das, wo es nicht schlicht Psychose ist, nur als ästhetisches Bewußtsein sich begreifen läßt.

Bolz' Medientheorie versammelt zwar die phänomenologischen Motive des Dionysischen, löst aber deren strikte Bindung an die Kategorie des ästhetischen Scheins. In die Fluchtlinie der neuen Soundtechniken eingestellt, wird ein zentraler Einwand Nietzsches gegen Wagner ignoriert: "Ich mag alle Musik nicht, deren Ehrgeiz nicht weiter geht als die Nerven zu überreden" (Nietzsche 1988, 29). Auch dies ist nicht zufällig ein Geschmacksurteil. Denn das, was über die bloße Wirkung hinausgeht, ist Bewußtsein, das sich in dieser Wirkung realisiert. Und dieses Bewußtsein vom endogen verur-

sachten Ausnahmezustand ist ästhetisches Bewußtsein. Die begriffslogische Unterscheidung zwischen "ästhetischen Kräften" und bloßen Sinnesreizen verliert sich in der Polemik gegen die bürgerliche Ästhetik. An deren Stelle tritt ein universalistischer Weltbezug, das medientechnologische Apriori. Was damit verschwindet, ist jene Möglichkeit von Bewußtsein, die Nietzsche vermißt, wenn er in einem Zuge die neue elementarische Qualität der Musik Wagners hervorhebt, um ihm zugleich vorzuwerfen: Er rechne nie als Musiker, er wolle die Wirkung, er wolle nichts als die Wirkung (ibid., 31). Die ästhetischen Kräfte werden so buchstäblich blind.

Als zeichnete sich moderne Kunst nicht gerade durch den Umstand aus, *Bewußtsein* der "Kontingenz", *Bewußtsein* des Heterogenen zu enthalten, wird die neue Medientheorie durch den Gegensatz zur Ästhetik definiert. Um den Preis der Hypostasierung des Medienbegriffs zur erkenntniskritischen Universalie. Daß der Ort, an dem die unerhörten Bilder und Töne entstehen, ein anderer sei als die Innerlichkeit des bürgerlichen Individuums, konnte schon von E.T.A. Hoffmanns *Sandmann* gesagt werden; auch, daß nicht der vermittelte Sinn, sondern das Medium die Botschaft sei, ließe sich mit gleichem Recht von dieser Dichtung sagen.¹² Man hat es ähnlich von der Kunst im allgemeinen gesagt: die Form, die Schreibweise, die Struktur. Aber was ist dann die Botschaft? Das rabiate Entweder-Oder zwischen ästhetischer Theorie und Medientheorie behält als Antwort lediglich die postmoderne Formel vom Tod des Subjekts zurück.

Dieser "Tod" ist weder spektakulär noch neuesten Datums; Foucaults *Ordnung der Dinge* etwa beschreibt in ihm den Ausgangspunkt der ästhetischen Moderne: die "Wiederkehr der Sprache", deren Erscheinen in der Literatur die Identitätsfindung des "Menschen", des bürgerlichen Subjekts als dessen Double von Anfang an begleitet. Es ist der Tod Nathanaels, der Tod des sich identisch wählenden Bewußtseins. Und der Schauplatz dieses Ereignisses ist der Ort des Lesenden, immer wieder.

¹² In Benjamins Schrift zum Film ist ausdrücklich vom Kunstwerk die Rede. Das Wort Medium ist an einer ganz anderen Stelle wesentlich, in einer frühen Schrift über das Sein der Sprache: die Dichtung (vgl. 1980c, 140).

Literatur

- Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max (1970) *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Barthes, Roland (1985) *Die helle Kammer*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1980a) Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: *Gesammelte Schriften*. Band I,2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 431-508.
- (1980b) Kleine Geschichte der Fotografie. In: *Gesammelte Schriften*. Band II,1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 368-385.
- (1980c) Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen. In: *Gesammelte Schriften*. Band II,1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.140-157.
- (1980d) Der Surrealismus. In: *Gesammelte Schriften*. Band II,1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 295-310.
- Boehlich, Walter (1968) Autodafé. In: *Kursbuch*, 15, Kursbogen, o.S.
- Bohrer, Karl Heinz (1970) *Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror*. München: Hanser.
- (1981) *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1989) *Die Kritik der Romantik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bolz, Norbert (1990) *Theorie der neuen Medien*. München: Raben.
- (1991) *Eine kurze Geschichte des Scheins*. München: Fink.
- (1993) *Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse*. München: Fink.
- Bürger, Peter (1974) *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Enzensberger, Hans Magnus (1968) Gemeinplätze, die neueste Literatur betreffend. In: *Kursbuch*, 15, S. 187-197.
- (1970) Baukasten zu einer Theorie der Medien. In: *Kursbuch*, 20, S. 159-186.
- Färber, Helmut (1967) Zum Selbstverständnis der Filmkritik. In: *Filmkritik*, 4, S. 226-229.
- Foucault, Michel (1978) Die Intellektuellen und die Macht. Gespräch zwischen Michel Foucault und Gilles Deleuze. In: Ders.: *Von der Subversion des Wissens*. Berlin: Ullstein, S. 128-141.
- Habermas, Jürgen (1969) *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Neuwied: Luchterhand.
- (1981) *Theorie des kommunikativen Handelns*. 2 Bände. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1985) *Der philosophische Diskurs der Moderne*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kittler, Friedrich A. (1977) Das Phantom unseres Ichs und die Literaturpsychologie: E.T.A. Hoffmann – Freud – Lacan. In: *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*. Hrsg. v. Friedrich Kittler & Horst Turk. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 139-166.
- (1986) *Grammophon Film Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose.
- Kraus, Karl (1989): Heine und die Folgen. In: *Schriften*. Bd IV. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 185-211.
- Lessens, Claudia (1990) Der Streit um die politische und die ästhetische Linke in der Zeitschrift *Filmkritik*. In: *Die Macht der Filmkritik. Positionen und Kontroversen*. Hrsg. v. Norbert Grob & Karl Prümm. München: Text & Kritik, S. 63-78.
- Michel, Karl Markus (1966) Die sprachlose Intelligenz II. In: *Kursbuch*, 4, S. 161-212.
- (1968) Ein Kranz für die Literatur. In: *Kursbuch*, 15, S. 169-186.

- Nietzsche, Friedrich (1988) Der Fall Wagner. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Bd. 6. München/Berlin/New York: Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter.
- Sloterdijk, Peter (1983) *Kritik der zynischen Vernunft*. 2 Bände. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Welsch, Wolfgang (1991a) *Ästhetisches Denken*. Stuttgart: Reclam.
- (1991b) *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim: VCH.
- Žižek, Slavoj (1991) *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*. Berlin: Merve.
- (1993) *Grimassen des Realen. Jacques Lacan oder die Monstrosität des Aktes*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Ludger Kaczmarek

"Verstehen Sie Film?"

Zwei neuere deutschsprachige Arbeiten zur kognitiven
Filmpsychologie¹

"Kein Mensch kann wissen, was beim Zuschauer funktioniert und was nicht. Wer das behauptet, ist ein Idiot." Diese neulich protokollierte drastische Äußerung aus dem Munde Roland Emmerichs², eines jüngeren deutschen Hollywood-Regisseurs, mag bei allen, die sich angesprochen fühlen, zwiespältige Gefühle auslösen: Sollte mit "funktioniert" gemeint sein "kommt an" im Sinne von "treibt die Leute ins Kino", so mag das Gesagte durchaus richtig sein, wäre dann aber mißverständlich ausgedrückt. In einer zweiten, eher auf wissenschaftliche Filmanalyse zu beziehenden Lesart, nämlich "es gibt keine allgemeingültigen Aussagen darüber, wie Zuschauer Filme verstehen", ist die Aussage in höchstem Maße problematisch und darf nicht unwidersprochen bleiben.

Filmdarbietungen und Fernsehsendungen sind in besonderem Maße ästhetische Objekte, die Auge und Ohr des Zuschauers ansprechen. Ästhetik aber wird landläufig in ihrer erst seit dem 18. Jahrhundert üblichen Verortung als "Lehre vom Schönen" verstanden, viel seltener aber in ihrer noch älteren Bedeutung als "Lehre von der sinnlichen Wahrnehmung als Erkenntnis". Diese zweite, letztlich antike Bedeutung neu aufzunehmen, stellt jedoch einen erheblichen Zugewinn für die moderne Forschung dar. Für die deutsche wissenschaftliche Filmanalyse (wie auch für die AV-Medienwissenschaft im allgemeinen) bleibt ja noch zu entdecken, daß die "ästhetische Dimension", der "Kunstcharakter" der filmischen Komposition, wenn er als ein solcher erkannt werden soll, in ganz besonderem Maße der (in Grenzen lernbaren) Ausbildung eines adaptiven, aktiven visuellen Wahrnehmungs-

¹ Peter Wuss (1993) *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*. Berlin: Edition Sigma, 468 S. (sigma medienwissenschaft. 15.). -- Peter Ohler (1994) *Kognitive Filmpsychologie. Verarbeitung und mentale Repräsentation narrativer Filme*. Münster: MAkS Publikationen, 410 S. (Film- und fernsehwissenschaftliche Arbeiten.).

² In einem Interview mit Peter Buchka in der *Süddeutschen Zeitung* v. 13.3.1995, S. 12.

systems im Sinne eines erkennenden Systems bedarf. Jedoch steht insbesondere angesichts der faktischen Programmstruktur des Fernsehens als des hauptsächlich medialen Verbreiters audiovisueller Textsorten und filmischer Vertextungstypen zu befürchten, daß eine solche Adaption der Wahrnehmungsleistungen unnötig gering bleibt (was im übrigen durchaus im Sinne mancher medienwissenschaftlich verorteten Lerntheorien sowie mancher "Macher" zu sein scheint, die dem Rezipienten allenfalls ein gelindes Aufmerken bei "special effects" zutrauen). Eine solche Minimaladaption ist gar nicht zwingend, wie – nicht erst seit heute – der psychologischen Schematheorie entnommen werden kann, vielmehr kann die Adaptionleistung enorm gesteigert werden, ohne daß – wie manchmal zu hören ist – das medienrezipierende Individuum überfordert würde.

Wer sieht Laufbilder unter welchen Bedingungen wie und als was? So könnte man – sehr reduktiv – die Ausgangsfrage aller kognitionspsychologischen Beschäftigung mit Film formulieren.

Werkerschichtungsstrukturanalysemodelle (kurz "Werkmodelle"), wie Wuss eines entwirft, (die den "Kunstcharakter" des jeweiligen individuellen Werkes erst in späteren Schritten bewerten dürfen und ihn nicht gar aus methodischen Gründen schlechthin voraussetzen können, wenn sie dem Anspruch an Wissenschaftlichkeit genügen wollen), müssen einerseits mit produzenten- und rezipienten-orientierten Theorien und Hypothesen über Verstehbarkeit von Aussagenintentionen sowie technischen und dramaturgischen Darstellungsmodalitäten, andererseits mit empirisch validen Rezeptions- und Rezipientenverstehensmodellen (von deren methodologischer Kompliziertheit und mathematisch-statistischer Komplexität Ohler zu berichten weiß) zusammengeführt werden, ohne daß der Rezipient dabei (wie jedoch leider allzu oft geschehen) als erkenntnistheoretische "black box" bewertet wird, dessen (Nicht-)Verstehen visuellen Materials direkt mit der Fernbedienung gekoppelt zu sein scheint und der über Unterhaltungsqualitäten von Spielfilmen schlicht mit dem Kinobillet abstimmt.

Selten genug trifft der Medienwissenschaftler auf zwei in kurzen Zeitabständen publizierte wissenschaftliche Texte wie die Bücher von Wuss und Ohler, die inhaltlich derart komplementär aufeinander bezogen und methodisch so eng miteinander verflochten sind, daß er geradezu aufgefordert ist, beide Arbeiten parallel zu lesen. Die Autoren behandeln – mit unterschiedlich gesetzten Schwerpunkten – Berührungsflächen zwischen Strukturen audiovisueller Erzähltexte und aktueller psychologischer, insbesondere kognitionspsychologischer Forschung. Wuss versteht seine Ausführungen ausdrücklich als "Beitrag der Filmwissenschaft, mögliche Ansatzpunkte für eine Zusam-

menarbeit mit der Psychologie herauszufinden" (427). Genau hier setzt Ohler als experimentell arbeitender Kognitionspsychologe an. Hier also die internationalen fachpsychologischen Standards genügende exakte experimentelle Untersuchung dessen, was denn nun wirklich vor sich geht beim Verstehen audiovisuellen Materials mit narrativem Charakter, dort eine umfassende Filmtheorie mit dem Fokus auf Allgemeiner Narrativik innerhalb eines Schichtenmodells des Filmerlebens und -verstehens. Beide Studien gehören *nicht*, das muß unterstrichen werden, zu jenen Exemplaren einer leider gar nicht so seltenen Gattung, deren Ergebnisse so trivial oder so veraltet sind, daß sich Kritik nurmehr am Apparat der jeweils verwendeten wissenschaftlichen Methodik aufhalten mag.

I.

Ein filmwissenschaftliches Buch ohne Standphotos, Abbildungen, Skizzen, Tabellen (mit einer Ausnahme), ja sogar ohne Fußnoten? Kann das für mich interessant sein? Eine solche Frage mag dem Filmfreund beim ersten Durchblättern des Buches von Peter Wuss aufkommen. Und die Antwort wird positiv ausfallen. Schnell wird er sich festlesen.

Auf der Grundlage eines Korpus von gut 110 Filmen (von A wie Jean-Luc Godards A BOUT DE SOUFFLE [AUSSEER ATEM, Frankreich 1959] bis Z wie Otar Iosselianis ZILZ PEVCIJC DROZD [ES WAR EINMAL EINE SINGDROSSEL, 1970]), die sehr pointiert und einleuchtend zu Illustrationszwecken herangezogen, ausdrücklich aber nicht im einzelnen analysiert oder interpretiert werden³, entfaltet Wuss seine Thesen zur Prozeßhaftigkeit einer pluralen Film- und AV-Kultur innerhalb einer umfassenderen Theorie des Kunstprozesses. Dabei hebt er semantische Netzhaftigkeit, individuell-psychische Sinnproduktion und verhaltensregulierende Funktionen dieses Prozesses hervor. Hierzu stellt Wuss sieben forschungsleitend gemeinte grundlegende Thesen auf, die in ihrer Tragweite allerdings weit über den Film als solchen hinausgehen und den Kunstprozeß insgesamt betreffen. (Absichtlich klammert er für Verstehensprozesse filmischer Strukturen nicht zentrale Themen-

³ Vgl dazu Peter Wuss (1986) *Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks. Zur Analyse von Spielfilmen mit offener Komposition*. Berlin: Henschel. – Besonders hervorzuheben ist, daß der Autor sich bei Filmen osteuropäischer Provenienz und auch in den Arbeiten dortiger Filmwissenschaftler und Psychologen hervorragend auskennt und uns an diesem Wissen partizipieren läßt. Leider fehlt bei einigen wenigen Filmen die Jahresangabe.

bereiche wie technische und ökonomische Faktoren der Filmproduktion und -distribution aus seinen Untersuchungen aus.) Filmtheorie muß den sich verändernden wissenschaftlichen Gegebenheiten, die sich in neuen Intentionen, wissenschaftlichen Instrumentarien, aber auch in sich wandelnden Gegenstandsauffassungen äußern, Rechnung tragen durch einen Paradigmenwechsel, der grundsätzlich auch Interdisziplinarität in Methoden und Terminologie erfordert. Dabei versteht Wuss unter Filmtheorie die drei Großbereiche Gestaltungslehre, Dramaturgie und Morphologie, wobei er zur letzteren Gattungs-, Genre- und Stiltheorie rechnet. Das mag vielen vertraut nach Literaturwissenschaft klingen, und tatsächlich vermag der Autor textwissenschaftlich-hermeneutische und theaterwissenschaftliche Ansätze von Brecht über Freytag bis zurück zu Lessing auf überzeugende Weise in sein kognitionspsychologisches Rahmenmodell einzubinden – mit zusätzlichem Gewinn für Leser mit traditionellerem Hintergrund.

Wuss entwickelt sein Thema in sechs Hauptkapiteln: 1. Filmanalyse heute; 2. Filmische Narration; 3. Gattungstheoretische Aspekte; 4. Genretheoretische Aspekte; 5. Kunst und Populärkultur – Neun Hypothesen zur Unterhaltungsfunktion des Films; 6. Zur Einordnung des Modellansatzes. Die herangezogene, weitgefächerte Literatur ist auf 25 Seiten verzeichnet.

Ausgehend von der ursprünglichen, auf audiovisuelles Material bezogenen Erforschungstrias des Kunstprozesses: Kreation (wer macht was wie?) – Werk (was ist wie und wozu gemacht?) – Rezeption (wer versteht was wie?), entwickelt Wuss im vorliegenden Buch Vorschläge zu einer (sich noch in der Modellbildungsphase befindlichen) umfassenden Psychologie des Spielfilms als Komponente einer auch massenmediale Aspekte berücksichtigenden Allgemeinen Medien- und Kunsttheorie. Sein Augenmerk richtet er dabei in erster Linie auf die strukturell-funktionale Durchdringung von Werkstruktur und Rezeption. "Wie vollzieht sich filmisches Erzählen psychologisch gesehen?" ist die Grundfrage, die Wuss sich stellt (10). Es ist ja für den Psychologen gar nicht so selbstverständlich, Spielfilm als Untersuchungsobjekt sui generis zu behandeln. Viel eher mag er geneigt sein, gewissen Szenen, Personenkonstellationen, individuellen psychischen Verhaltensauffälligkeiten einer gezeigten Person, ihren Tätigkeiten und Handlungen sein Forschungsinteresse zuzuwenden.

Die Werkstruktur, die im Kunstprozeß verortete, von beschreibbaren Prinzipien geleitete kompositorische Ganzheit des einzelnen Spielfilms steht daher im Mittelpunkt der Betrachtungen von Wuss. Jedoch wird Komposition als bewußte produzentenseitige Erarbeitung einer strukturellen Ganzheit nach künstlerischen und ästhetischen Gesichtspunkten immer auch als auf den

Rezipienten und seinen "Prozeß des Erlebens" hingeeordnet behandelt: Der "Rezipient und dessen Bedeutungsproduktion", so fordert Wuss, muß stärker in das Blickfeld der Forschung gelangen.

Die Komposition des filmischen Werks liefert dem Rezipienten in der Kontinuität der Laufbilderfolge Diskontinuitäten unterschiedlicher Ordnung und damit Segmentierungsmöglichkeiten, deren erfolgreiche kognitive Bewältigung ihrerseits Bedingungen für als kohäsiv und kohärent empfundene textuelle Strukturen sind. Die oft unterschätzte, manchmal gar als triviale Eingangsbedingung abgetane, tatsächlich aber, wie auch die neuere Psycholinguistik zeigt, hochkomplexe Fähigkeit des menschlichen perceptiven Systems zur Bildung von Invarianten bereits auf der Ebene der Wahrnehmung zeitlich linear gerichteter Verlaufsgestalten und Schichtungsstrukturen (Sprache, Film) ist die Voraussetzung zur Segmentierung und damit zur Informationsextraktion. Der Rezipient nimmt die ihm angebotenen Strukturen der Rezeptionsvorgabe nach einem, so schlägt es Wuss vor, dreischichtigen Modell als gegliederte, phasierte Kohärenzstrukturen wahr, verarbeitet sie sinnbezogen informatorisch und nutzt sie funktional. Diesem kognitionspsychologischen Grundkonzept der Informationsverarbeitung zufolge gibt es bei der Rezeption von Film drei grundsätzlich semantisch relevante Strukturen, die prozessual schichtartig und zeitlich zyklisch aufeinander bezogen sind.

Die wissenschaftlichen Grundansichten von Wuss sind deutlich geprägt von dem universale Geltung beanspruchenden, im Sinne der Wahrung von Ganzheitlichkeit einer zunehmenden Fraktionierung des Wissens entgegenarbeitenden kybernetischen und systemtheoretischen Modelldenken der 60er und 70er Jahre.⁴ Das Verhältnis von Kybernetik und Systemtheorie, die als Theorien ungefähr zeitgleich in den 40er Jahren entwickelt worden sind, zueinander ist bis heute nicht ganz eindeutig definiert. In den Jahren 1940-48 entwarfen Wiener, Shannon, Kolmogorow und von Neumann die mathematisch-statistischen Grundzüge der theoretischen Kybernetik, und diese Wissenschaft wurde von Wiener und Rosenblueth umschrieben als "the science of control and communication in the animal and the machine". Diesen Beigeschmack der technischen Kontrolle hat die Kybernetik bis heute nicht verloren, doch man tut ihr Unrecht, wenn sie darauf eingeengt wird. Später, nachdem die Theoretiker zugestanden hatten, daß Kybernetik und Allgemeine Systemtheorie im wesentlichen dieselben Ziele verfolgen, spricht man lieber von effektiver Organisation und untersucht Verarbeitung, Übertragung

⁴ Verständlich und grundlegend informiert: W. Ross Ashby (1974) *Einführung in die Kybernetik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp [amerik. Originalausgabe 1956].

und Speicherung von Information in und zwischen beliebigen Systemen, wobei "System" recht allgemein gefaßt wird als "eine Gesamtheit von irgendwelchen Objekten, zwischen denen Zusammenhänge bestehen".⁵ Systemtheorie wird dann verstanden als formale Theorie der Beziehungen in und zwischen Systemen, die deren Struktur und Verhalten untersucht. Systeme können dabei materieller (physikalischer, biologischer) Art sein, aber auch ideeller Art.

Immer wieder betont Wuss die Notwendigkeit modellgestützter Analyseverfahren: Nur über ein abstrahierendes, Komplexität selektionierendes und reduzierendes Modell – sozusagen als zwischen Subjekt und Objekt des Erkenntnisprozesses geschaltete dritte Größe – lassen sich Aussagen über das Erkenntnisobjekt (hier: den Film als künstlerisches Werk) gewinnen, die Ansprüchen an Wissenschaftlichkeit genügen.⁶ Modelle entlasten den Erkenntnisprozeß erheblich. Diese Modellperspektive ist es, die Wuss am Spiel und am spielerischen Umgang mit Kunst herausstellt, denn auch das Spiel ist nicht zweckfreies Tun, sondern muß vielmehr in seiner Rolle beim Aufbau und Erwerb von Wissen gesehen werden, es dient der Einübung in die Kenntnis von Zusammenhängen und Funktionen von Systemen verschiedener Komplexitätsgrade.

Bereits der Biologe von Bertalanffy hatte darauf hingewiesen, daß es in der Allgemeinen Systemtheorie, die er Anfang der 40er Jahre maßgeblich konzipiert hatte, zwei Richtungen gibt: eine eher mechanistisch orientierte und eine, die er eher humanistisch nennt und die die Welt der Symbole, Werte, gesellschaftlichen Tatbestände und Kulturen als sehr real begreift. Diese Realität bleibt auch erhalten, wenn man sie als konzeptuelle Konstruktion versteht, die der erkennende und wissende Mensch aus seinen Wissenbeständen aktiv herstellt.

Aus heutiger Sicht kann man von einem Paradigmenwechsel bzw. von einer theoretischen Umdisposition in der Systemtheorie sprechen. In einer ersten, eher als statisch zu bezeichnenden Phase galt das Interesse der Kybernetiker

⁵ Vgl. Georg Klaus / Heinz Liebscher (1974) *Systeme, Informationen, Strategien. Eine Einführung in die kybernetischen Grundgedanken der System- und Regelungstheorie, Informationstheorie und Spieltheorie*. Berlin: Vlg. Technik, S. 29.

⁶ Speziell zum Denken in Modellen sei der interessierte Leser auf folgende, von Wuss nicht genannte Arbeiten verwiesen: Herbert Stachowiak (1965) Gedanken zu einer allgemeinen Theorie der Modelle. In: *Studium Generale* 18,7, 432-463; ders. (1969) *Denken und Erkennen im kybernetischen Modell*. 2. Aufl. Wien/New York: Springer; ders. (1973) *Allgemeine Modelltheorie*. Wien/New York: Springer.

und Systemtheoretiker den Begriffen "Kontrolle" und "Kommunikation" im Sinne der inneren Kohäsion von Teilen des Systems und Steuerungsvorgängen, insbesondere Gegenkopplungen (negativem Feedback). Eine zweite Phase führte hin zu einer dynamischen System/Umwelt-Theorie und zur Theorie der selbstreferentiellen, autopoietischen Systeme. Letztere zeichnen sich dadurch aus, daß sie ihren Sinn aus sich selbst und aus ihrer Verknüpfung mit anderen Strukturen beziehen. Spätestens in dieser zweiten Phase wird der Gegensatz Subjekt – Objekt aufgegeben zugunsten eines Verständnisses, das auch den beobachtenden Forscher als selbstreferentielles, autopoietisches System begreift – mit weitreichenden Folgen für die Theoriebildung, denn Beeinflussung wird nicht geleugnet, sondern darf nunmehr als konstitutiv gelten.

Der Systembegriff unterscheidet sich vom Strukturbegriff dadurch, daß er auf die Betonung von Grenzen abhebt. Systemtheoretische Grenzen sind allerdings selten räumlicher Natur, sondern in der Regel dynamisch. Sie können auch ineinanderfließen. Relationen können Grenzen leicht überschreiten.

Besonders hervorzuheben ist, daß Wuss sich nicht etwa an den üblichen mathematisch-statistischen, entropiebezogenen Informationsbegriff von Shannon und Weaver hält, sondern vielmehr bewußt Anschluß sucht an einen pragmatischen "Trivialbegriff" von Information, wie ihn ähnlich auch P.K. Anochin verwendet. Danach steht Information "für die Bedeutung der Einzelsignale für den Empfänger, und zwar im Hinblick auf die Veränderung desselben" (43).

Verstehbarkeit von Information wirkt wie ein Filter: Je mehr ich an systematischen Zusammenhängen an einem Kunstwerk, das als System seine informationelle Welt ja selbst erzeugt, wahrnehmen, erkennen und verstehen kann, desto mehr kann ich auch an Informationen entnehmen. Verstehen ist lern- und ausbaufähig und wird in Wechselwirkung mit den Eigenschaften des künstlerischen Objekts bzw. Systems immer komplexer. Das ist auch eine Konsequenz aus dem besonders von Luhmann immer wieder hervorgehobenen Postulat der Systemtheorie, daß Wahrnehmung die Wirklichkeit nicht einfach abbildet und letztendlich nur Komplexität Komplexität zu reduzieren vermag. Auf die Kunstrezeption (verstanden als Vorgang der Informationsextraktion) angewendet ergibt sich daraus für Wuss in Termini des informatorischen Zugewinns die Konsequenz:

Je größer die Veränderung, die durch die Nachricht Kunstwerk im selbstorganisierenden Empfänger Rezipient (bzw. in dessen internen Modell) eingeleitet wird, desto umfangreicher ist der Informationsgewinn (43).

Diese kybernetischen, system- und modelltheoretischen Einsichten verknüpft der Autor mit der genetischen Erkenntnistheorie Piagets und neueren psychologischen Erforschung kognitiver Prozesse (darin ähnlich Klix) in einem stringenten Gesamtmodell der Wirkungsweisen und Funktionen von Kunst.

Dabei erweist sich Wuss als genauer Kenner der osteuropäischen Tätigkeitspsychologie (Wygotski, Leontjew, Simonov, Obuchowski), während er gleichzeitig den Leser mit den kunstpsychologisch relevanten Ergebnissen der modernen Kognitionspsychologie (Miller, Neisser, George und Jean Mandler, Rumelhart, Anderson, Kintsch, Klix, Mandl, Dörner) sowie mit speziellen Arbeiten zur Filmwahrnehmung (Gibson, Ohler) vertraut zu machen versteht.

Mit Rückgriff auf die kybernetische Erkenntnistheorie von Klaus unterscheidet Wuss dahingehend, ob Bildung von Invarianten durch homologe Reihungen – verstanden als auch schematheoretisch deutbares "Gleichverhalten" kognitiver Prozeßkondensate "unter einem begrenzten Aspekt" – auf der Ebene der Wahrnehmung, des Denkens oder der Motive stattfindet. Dabei gelangt er zu drei signifikanten Strukturtypen der filmischen Komposition, die er terminologisch als *perzeptionsgeleitete*, *konzeptgeleitete* und *stereotypengeleitete* Strukturen faßt. Anhand von Aki Kaurismäkis Film *ARIEL* (1988) führt er sein sogenanntes "PKS-Modell" – PKS steht hier für *Perzeption, Kognition und Stereotyp* – knapp expositorisch-illustrierend ein. Die genannten drei Strukturen lassen sich klassifikatorisch hinsichtlich der zehn Merkmale Evidenzgrad, Integrationsstadium, Lernverhalten, Bewußtseinsgrad, Auffälligkeit, semantische Stabilität, Gedächtnistyp, Zeichenhaftigkeit, Auftrittshäufigkeit und Art der Wiederholung eindeutig unterscheiden und beschreiben (dazu gibt Wuss auf S. 64 eine Übersichtstabelle; übernommen in Ohler, 363). Hauptkriterium dieser Typologie sind Art und Grad der intra- und intertextuellen Wiederholung einzelner Reizkonfigurationen.

Bedingt durch empirische Zugangsbedingungen und durch auch wissenschaftshistorisch zu erklärende Restriktionen hat sich die Filmwissenschaft bisher überwiegend der zweiten Gruppe, den *konzeptgeleiteten* Strukturen, zugewandt und dabei bewußtseinsmäßig und zeichenhaft deutlich ausgeprägte Kausalzusammenhänge ebenso untersucht wie Ereignisse, Vorgänge, Handlungen und Schlußweisen sowie andere, auf den "höheren geistigen Prozessen" beruhende sinnstiftende Relationen im Filmkunstwerk und entsprechende, auf Invarianten beruhende Verstehensleistungen (Begriffsbildungen, Konzeptualisierungen) beim Rezipienten.

Der für das PKS-Modell so wichtige Begriff des Stereotyps wird in der Psychologie nicht in einem einheitlichen Sinn verwendet, meint er doch zum einen (u.a. in der Vorurteilsforschung) festgefahrene Abläufe des Denkens und Handelns, weist zum anderen aber (in jüngerer Terminologie) auf irreversible emergente Strukturen mit eigener Historizität. In letzterer Bedeutung ist "Stereotypisierung" überhaupt nicht negativ zu verstehen. Vielmehr ist sie ein wünschenswerter, ja notwendiger Prozeß der Invariantenbildung auf höherer Stufe, der der Herausbildung gestalthafter "funktionaler Oberflächen" dient, ohne die vieles an Sinnhaftigkeit visueller Vertextungen – verstanden als Fähigkeit, individuelle Anschlußpotentiale für intertextuelle Homologien aufzubauen – unendlich mühsam zu extrahieren wäre oder schlichtweg verloren ginge. Dieser Prozeß erstreckt sich beim Rezipienten über längere Zeiträume und bildet Invarianten über größere Gruppen von Filmen (und überhaupt von narrativem Material), und er erfaßt auch die nichlfilmische Realität, vermittelt also – wenn man so sagen darf – zwischen "Kunst" und "Leben", dient als Blaupause zur Konstruktion von (codebasierter, interpsychischer) Wirklichkeit:

Für bestimmte Rezipientengruppen verbindet sich die Reizkonfiguration mit normierten Unterprogrammen komplexen psychischen Verhaltens, wozu Wahrnehmungsmuster, Denkweisen, Emotionen, Vorstellungen und Wertungen gehören, die abgerufen werden, wenn ein Stereotyp erscheint (60).

Die drei angesprochenen Strukturtypen des PKS-Modells treten nach Wuss i.d.R. als "vermaschte Strukturnetze" in Erscheinung und können unterschiedlich stark gewichtet für die filmische Komposition genutzt werden. Im negativen Extremfall können die Typen – unabsichtlich oder gewollt – sich gegenseitig behindern und stören, im günstigsten Fall sich aber auch so überlagern und potenzieren, daß es zu einer maximal gelungenen semantischen Wirkung kommt, die den Rezipienten dann entsprechend in ihren Bann zieht, fasziniert und nachhaltig sinngenerierend "beschäftigt".

Hinsichtlich der narrativen Wirksamkeit des PKS-Modells entwickelt Wuss eine weitere Trias von segmentierten Invariantenstrukturen der Wahrnehmung, des Denkens und der Motive, die als Verkettungen Spielfilme in unterschiedlicher Weise zusammenhalten, in hierarchische Substitutionsgefüge eintreten können und auch zu typologischen Zwecken dienen:⁷ "Topik-Ketten" sind Reihungen von verdichteten, invarianten Sinnbezügen, die sich im

⁷ Vgl. auch Peter Wuss (1992) Der Rote Faden der Filmgeschichten und seine unbewußten Komponenten. Topik-Reihen, Kausal-Ketten und Story-Schemata – drei Ebenen filmischer Narration. In: *Montage/AV* 1,1, S. 25-32.

filmischen Wahrnehmungsprozeß aufbauen. Wenn sie bewußt gemacht werden, dann sind sie auch benennbar; man kann sie versprachlichen. Sie entwickeln ihre eigenen Bindungsgesetze. "Sujets" dagegen umfassen kausale Verkettungstypen, die Begriffsbildungen voraussetzen und letztlich die Fabelstruktur eines Textes ausmachen. "Erzählstereotypen" wiederum können als Story-Grammatiken aufgefaßt werden, die als plausible und hochwahrscheinlich gelernte Handlungsverläufe, sozusagen als "prefabricated units" bis hinauf zu Genrestereotypen wie "Western", "Krimi", "Screwball Comedy" usw., makrostrukturell im Filmtext genutzt werden. Sie strukturieren die Verarbeitung von Filmtexten vor und ökonomisieren sie damit erheblich.

Solange die kognitive Filmpsychologie, die als Disziplin erst an ihrem Anfang steht, noch keine eigene ausreichende Methodik ausgebildet hat, empfiehlt Wuss den Rückgriff auf bewährte hermeneutische Verfahren, damit Beschreibungen semantischer Beziehungen auf der jeweils dominierenden Strukturebene begonnen werden können, ohne daß der Analyseprozeß unbestimmt bleibt oder gar unnötig leerläuft:

Die hermeneutisch entwickelte Hypothese zum Sinngehalt zwingt einen [...] auch zu einer hinlänglichen Berücksichtigung semantisch relevanter Strukturanteile. Jeder Strukturtyp kann ja mehrere Systeme umfassen, die oft nicht von gleicher Relevanz und innerhalb einzelner Szenen auch nicht immer präsent oder deutlich genug erkennbar sind und darum leicht aus dem Blickfeld der Analyse geraten (66).

Besonders herauszustellen ist der Hinweis von Wuss, daß Film sich immer nur mit Aspekten von Wirklichkeit auseinandersetzen und etwas auch nur aspekthaft darstellen kann. Der Totale Film ist daher als Irrweg anzusehen und sollte nicht angestrebt werden. Diese angesprochene Aspekthaftigkeit innerhalb der Modellierungsperspektive hängt sicher mit der für die Theorie der Semiotik elementar wichtigen Erkenntnis zusammen, daß Repräsentationssysteme grundsätzlich und immer nur Aspekte von etwas zu modellieren vermögen, ja daß die Repräsentationsrelation selbst diesen reduktiv-konturierenden Aspektcharakter geradezu im Definiens mit sich führt.

Trotz seines eklektizistischen Synkretismus, der Vielfalt angesprochener und benutzter Wissenschaftsdisziplinen ist der Ansatz des Autors sicher als das Gegenteil eines voreiligen modisch-interdisziplinären Schnellschusses zu bezeichnen: Der Text verdeutlicht dem Leser auf jeder Seite, wie sein Autor aus einer langjährigen Praxis als Filmwissenschaftler heraus ein brauchbares, integratives und forschungsleitendes Modell von Filmanalyse und Filmverstehen zu entwickeln weiß, das – so darf begründet gehofft werden – die

Forschung nicht nur innerhalb der engeren Filmwissenschaft vorantreiben wird. Jedem Medienpädagogen etwa kann man nur empfehlen, die bedenkenswerten Ausführungen von Wuss zur Unterhaltungsfunktion audiovisueller Texte und insbesondere zur psychohygienischen Funktion von Unterhaltung genau zu lesen.

Wuss' Verfahren ist, wie gesagt, bewußt eklektizistisch: Aus den zuträglichen fachspezifischen Theorien und Modellansätzen wählt er die ihm jeweils am geeignetsten und tragfähigsten erscheinenden Komponenten aus und sucht sie in seinem eigenen werkanalytischen Ansatz zu integrieren. Darum finden in sein Buch Eingang Ansätze unterschiedlichster Ausrichtung: Die materialistische Erkenntnistheorie und Kybernetik von Klaus und von Cubes kybernetische Lerntheorie wird ebenso berücksichtigt wie Piagets Kognitions- und Lernpsychologie des Kindes und Gibsons Lehre von der Wahrnehmung als Interaktion (mit dessen ökologischer visueller Wahrnehmungstheorie und Filmpsychologie sich Ohler kritisch auseinandersetzt; s.u.). Überlegungen zur informationstheoretischen Ästhetik (Ivanov, Frank) finden sich ebenso wie Gedächtniskonzeptionen nach Klix, Ecos Codetheorie und Prigogines Analysen komplexer Systeme. Im Verlauf seines Buches versucht Wuss, wenn auch eher programmatisch, zum Beschreiben und Verstehen neuer Entwicklungen in den AV-Medien – gedacht ist an Musikvideos und Clipstrukturen, wie überhaupt an fusionistische, selbstreferentielle, autokatalytische Komplexionen vielfältiger Verwendbarkeit – auch Theorieansätze "postmoderner" Wissenschaft einzubeziehen und schließt daher einige Überlegungen zu Ableitungen vom autopoietischen Biokonnektionismus, zum Radikalen Konstruktivismus, zu den dissipativen Strukturen, zur Synergetik, Chaostheorie und frakalen Geometrie an. Damit gerät Wuss nun allerdings in die Gefahr, seine Theoriebasis zu überfrachten, doch kann man sich bei allen Vorbehalten gegenüber der für Mißbrauch so anfälligen wissenschaftstheoretischen Postmoderne dem Reiz dieser "Modellierungsperspektive" für den zu untersuchenden Gegenstandsbereich nicht entziehen. Unschädlich für Wuss' Anliegen bleiben diese Ausflüge allemal, "außerordentlich anregend" – wie der Autor selbst findet – sind sie gewiß. Er plädiert letztlich dafür, die Wirkmächtigkeit wissenschaftlicher Metaphorik zu nutzen, so wie es – die neuen "Forschungsparadigmata" bieten es letztlich an – durch "Umbenennung des bereits Bekannten" (442) durchaus geschehen kann.⁸

⁸ Zur Rolle von Metaphern in der psychologischen Modellbildung äußert sich auch Ohler, vgl. S. 61ff.

II.

Der Experimentalpsychologe Peter Ohler führt den an Spielfilm interessierten Leser in eine für diesen vielleicht sehr fremde Welt, denn in seiner Arbeit ist weniger von Filmen und ihren Inhalten die Rede, sondern sehr viel (und technischer als bei Wuss) von Informationsverarbeitung, Wissenschaftstheorie, Methodologie, von mathematischen, psychologischen, bedeutungstheoretischen Modellen, Repräsentation, kognitiver Psychologie, Schemata, Computerfunktionalismus, Computermetaphern uvm. Was bietet Ohler nun dem Leser?

1. Eine systematisch-kritische Durchsicht der Literatur zu Themen der kognitiven Psychologie, soweit sie für Forschungen zum Verständnis narrativer Filme verwendbar erscheinen.
2. Explorative Studien zu experimentellem Design für Untersuchungen zur Filmenkodierung seitens des Rezipienten nebst Durchsicht und Kritik bestehender Entwürfe.
3. Eine "rezeptbuchartige" Einführung in Methoden und Praxis mathematisch-statistischer Auswertungen von empirischen Datenerhebungen psychologisch relevanten Materials zum Filmverstehen. Dabei werden Verfahren vorgestellt, die noch nicht zum sozialwissenschaftlichen Standard gehören.

Jeder dieser drei genannten Bereiche ist in seiner Systematizität und Ergiebigkeit für eine film- und fernsehwissenschaftliche Erforschung des Verständnisses audiovisueller Texte bisher unerreicht. Die Durchführung der Bereiche 2 und 3 zeugt von langjähriger Erfahrung des Autors im Umgang mit experimentalpsychologischen Verfahren und Mathematischer Psychologie.

In sechs Hauptkapiteln wird der Stoff entwickelt. Vorangestellt ist ein Überblick. Kapitel 1 führt ein in relevante ältere Ansätze zur Filmpsychologie ein (Münsterberg, Arnheim), stellt den zu untersuchenden Filmtyp vor, erläutert den schematheoretischen Schwerpunkt des kognitionspsychologischen Ansatzes und grenzt ihn von Rezeptionsästhetischen und semiotischen Modellen ab. Kapitel 2 stellt das kognitive Prozeßmodell der Filmverarbeitung vor (Schaubild auf S. 33). Kapitel 3 verortet die kognitive Filmpsychologie wissenschaftstheoretisch, erläutert das Konstrukt "mentale Repräsentation" und prüft eine Vielzahl kognitiver Modellangebote auf Brauchbarkeit für die Analyse des Verstehens narrativer Filme. Kapitel 4 führt ein in existierende schemageleitete Untersuchungen zu Filmverarbeitung und -verstehen.

hen. Kapitel 5 enthält die Kritik des Autors an vorliegenden experimentellen Arbeiten. Kapitel 6 beschreibt eigene explorative empirische und experimentelle Studien zur kognitiv orientierten Filmpsychologie. Kurzzusammenfassung und Ausblick folgen in Kapitel 7. Ein nützliches kleines Glossar der wichtigsten verwendeten kameratechnisch-filmwissenschaftlichen Termini (fünf Seiten) geht den auf 17 Seiten verzeichneten Literaturangaben voraus. Zehn Anhänge schließen sich an (darunter der wichtige Anhang 1: Zeitreihenanalyse, in dem mathematisch-statistische Verfahren vorgestellt werden; er wurde wegen seines formalen Charakters für den Druck aus dem Haupttext ausgegliedert). Ein Abstract auf Englisch und eine deutsche Zusammenfassung beschließen das Buch.

Abgesehen von gelegentlichen Verweisen auf Spielfilme (bzw. Spielfilm-szenen) arbeitet Ohler mit bewußt reduktiv gehaltenem Filmmaterial: Er untersucht empirisch das filmische Verständnis bei der Rezeption der Filme (bzw. Szenenfolgen, Sequenzen, Episoden aus) STAGECOACH (Protowestern), THEO GEGEN DEN REST DER WELT (Roadmovie), DIE STADTPIRATEN (Kinder(banden)film) und ALKA-SELTZER (Werbeclip im Genre "Gefängnisfilm"). Als experimentelles Material kommen noch ursprünglich zu Lehrzwecken hergestellte technische Szenenvarianten einer Pokerpartie hinzu (vom Autor kurz "Pokerfilm" genannt); sie sind dem Genre "Gangsterfilm" zuzurechnen. Der Band ist mit zahlreichen Abbildungen, Skizzen, Schaubildern, und Tabellen durchsetzt und bietet auch dem Mathematischen Psychologen interessantes Anschauungsmaterial und Formeln.

Angestrebtes Ziel der Arbeit ist es, die kognitive Filmpsychologie letztlich als Teil einer Psychosemiotik des Films zu verankern. Dabei sieht der Autor Film grundsätzlich – wie es auch Wuss tut – als geschichtetes Zeichensystem, die Annahme eines direkten referentiellen Bezugs des Films auf die Wirklichkeit wird abgelehnt.

Ohler arbeitet streng modellorientiert: Er spricht von einem allgemeinen Prozeßmodell der Verarbeitung filmischer Information, in dem filmische Stimulusinformationen über einen sensorischen Kurzspeicher in einen zentralen Prozessor mit begrenzter Kapazität gelangen. Dort werden sie mit einem narratives Material organisierenden, "Situationsmodell" genannten mentalen Repräsentat in Beziehung gesetzt, das das Verstehen vorstrukturiert und das selbst wiederum ständig angepaßt und erneuert wird ("Updating"). Speicher (als überdauernde Repräsentationen) für generelles und narratives Wissen unterstützen das Situationsmodell, wobei Ohler es für sinnvoll hält, einen zusätzlichen Speicher für Wissen um filmische Darbietungsformen anzunehmen, den er auch und gerade gegen die "ökologische"

Wahrnehmungs- und Filmtheorie Gibsons zu verteidigen bereit ist. Dieser spezielle Speicher enthält Wissen über technisch-formale Mittel, Präsentationsmodi und *cues* wie Einstellungsgrößen, Schnitte, Schnittfrequenzen, Kameraachsen, Kameraperspektiven, Zooms, Fahrten, Schwenks, Farbgebung, Toneffekte, Musik, Montageformen und Off-Screen-Informationen (36). Hierzu läßt sich anmerken, daß die Annahme eines Speichers mit Segmentationsunterstützern in jedem schematheoretischen Modell Platz finden sollte, das kontinuierliche Oberflächen beschreiben will, die Teil einer geschichteten Struktur sind, wie es u.a. auch für die gesprochene Sprache gilt.

Das negative Ergebnis bei der Auseinandersetzung mit den Ansichten des einflußreichen US-Wahrnehmungspsychologen Gibson ist für die Filmtheorie von erheblicher Tragweite, zumal Gibson selbst Ausflüge in diese Richtung gemacht hat. Ohler vermag zu zeigen, daß Gibsons Theorie der direkten, kontinuierlichen Informationsextraktion, die ohne einen Gedächtnisspeicher auskommen will, für Filmverstehen nicht geeignet ist. Die "ökologische" – eine zudem häufig mißverstandene Attribuierung – Ausrichtung Gibsons führt diesen dazu, normativ Kamerabewegungen auf die Freiheitsgrade des menschlichen optischen Systems zu beschränken. Auch harte Schnitte lehnt Gibson als "unökologisch" ab, ebenso temporale Ellipsen. Ist es nun aber nicht denkbar, daß vielmehr die mit dem "Kontexttheorem" (Möller-Naß) gemeinte sinnstiftende Kontiguitätsklammer zwischen zwei ansonsten disparaten Einstellungen als Bedingungen ökologischer Wahrnehmungskontinuität unterliegend verstanden werden kann und muß? Jedenfalls kommt Gibsons Ansatz, wenn er stur auf Filmtheorie bezogen wird, einer Beschränkung filmtechnischer Mittel auf die Dauerperspektive einer passivisch-subjektiven Kamera gleich und ist schon deswegen nicht akzeptabel. Zudem kann eine zufriedenstellende Erklärung des Konstrukts "Repräsentation" ohne Annahme von dauerhaften Speichern so wenig gefunden werden wie bei bewußtem Verzicht auf Antizipations- und Inferenzprozesse.

Wissenschaftshistorisch geht Ohler davon aus, daß die kybernetischen Erklärungsmodelle der 60er und 70er Jahre heute durch das Paradigma des Computerfunktionalismus – mit der Computermetapher als mächtigem Erklärungsprinzip – ersetzt worden sind. Innere (mentale) Zustände werden nunmehr als intentionale erklärt, Prozeßmodelle als Programm(ab)läufe verstanden. Im Mittelpunkt dieses Ansatzes steht der Begriff der mentalen Repräsentation. Als mentales Repräsentat eines Films versteht der Autor sein Situationsmodell. Ein solches Repräsentat ist jedoch nicht direkt beobacht- und bestimmbar, und so stellt sich die Frage, wie sein Vorhandensein beim

Rezipienten überhaupt nachgewiesen werden kann. Darum greift der Autor Herrmanns Anregung auf, mit Reduktionssätzen zu arbeiten:

Zeigt man einem Rezipienten einen Film, so kann man [...] von einem mental repräsentierten Situationsmodell dann ausgehen, wenn ein bestimmter Satz abhängiger Variablen eine bestimmte Ausprägungskonfiguration hat (58).

Hierzu entwirft er geeignete Laborexperimente.

Favorisiert wird von Ohler unter den verschiedenen Theorieangeboten aus dem Bereich der kognitiven Psychologie der "Mechanismus der metaphorischen Projektion präkonzeptueller Strukturen auf/in symbolische Strukturen" nach Lakoff und Johnson, und zwar innerhalb einer Theorie der "engen" – also nicht natursprachlich "weiten" – psychologischen Bedeutungen. Angesichts der unüberschaubaren Literatur zum Metaphernbegriff beschränkt sich Ohler dabei klugerweise auf ein sehr einfaches, aber wirkungsvolles Verständnis von "Metapher", das von dem Logiker und Kunstphilosophen Goodman stammt: "Bei der Metapher wird ein vertrautes Schema implizit auf eine neue Sphäre oder in einer neuen Weise auf seine alte Sphäre angewandt" (115, Anm. 92). Wenn man nun diesen wirkmächtigen Projektionsbegriff mit den Erfahrung organisierenden, präkonzeptuellen kinästhetischen Image-Schemata nach Lakoff und Johnson zusammenbringt, läßt sich auf überzeugende Weise zeigen, wie derartige gestalthafte, nicht vollständig propositionalisierbare Image-Schemata abstrakte symbolische Domänen zu strukturieren vermögen.⁹ Schemata können dabei als überdauernde Kondensate iterativer Verarbeitung perceptiver Strukturen angesehen werden. Soweit es für seinen Ansatz notwendig ist, diskutiert Ohler auch die anthropologischen, psychologischen und philosophischen Voraussetzungen und Implikationen der erfahrungsrealistischen Theorie von Lakoff und Johnson.

Anhand einer Auswahl aus den von ihm erwähnten zehn Image-Schemata (insbesondere CONTAINER/CONTAINMENT, SOURCE-PATH-GOAL [= PATH] und FORCE) zeigt Ohler, wie bei der Verarbeitung narrativen Filmmaterials auch konzeptuelle Prozesse schemageleitet verlaufen. Aufschlußreich ist sein Nachweis, wie das sogenannte "Continuity Cinema"

⁹ Nicht ohne Grund mag sich jemand, dem die Geschichte der Philosophie vertraut ist, bei diesem Gebrauch von "Schema" an Kant erinnern fühlen, denn tatsächlich ist dieser deutsche Philosoph, wie Ohler selbst schreibt, eine Quelle der Begriffsverwendung. Vgl. I. Kant: *Kritik der reinen Vernunft* (1781, I, 2. Teil, 1. Abt., 2. Buch, 1. Hauptstück): "Von dem Schematismus der reinen Verstandesbegriffe", A137ff, wo er sich dem Problem widmet, wie die Vermittlung zwischen abstrakten Kategorien (Ideen) und empirischen Erscheinungen zu denken sei.

letztlich als schematheoretisch beschreibbarer Versuch gewertet werden kann, intuitiv gewonnene Vorstellungen von menschlichen Perzeptionsgewohnheiten in technische Herstellungskonventionen umzusetzen.

Wie kann man nun überhaupt wissenschaftlich mit Verstehensleistungen von Rezipienten umgehen? Wie sie feststellen? Und wie sie testen? Manche Forscher haben Werkanalysen von Filmtexten vorgenommen und sind weitgehend davon ausgegangen, daß Grad und Tiefe einer solchen strukturell-inhaltlichen Beschreibung schon – irgendwie – die individuelle Verstehensleistung abbilden werde. In der Tradition des Gedächtnispsychologen Bartlett hat man Probanden nach verschiedenen Zeitabschnitten Gedächtnisprotokolle von Filmen anfertigen lassen und diese dann einer vergleichenden Untersuchung hinsichtlich der Zusammenhänge zwischen filmischer Struktur und Gedächtnisleistungen unterzogen. (So verfuhr exemplarisch seit Mitte der 70er Jahre im Münsteraner Arbeitskreis für Semiotik die Arbeitsgruppe um den Filmwissenschaftler Möller-Naß.) Beide Traditionen, zu Beschreibungs- und Erklärungsmustern von Filmverstehen zu gelangen, haben Niederschlag auch in der Arbeit von Ohler gefunden: Wie Wuss geht er davon aus, daß es sinnvoll ist, eine Konvergenz zwischen den Herstellungsmechanismen seitens der Macher (also der filmischen Komposition) und den Verstehensstrategien von Rezipienten anzunehmen. Dabei wird unterstellt, daß die der kognitiven Ebene vorausliegenden basalen Strukturen bei den Produzenten narrativer Strukturen die gleichen sind wie bei den Rezipienten ("Korrespondenzthese"). Insofern modelliert dann jedes Werkmodell, das schematheoretisch ausgelegt werden kann (wie die Versuche Bordwells zur Narrativik oder der Ansatz von Wuss), implizit auch den Rezipienten.¹⁰

Darüber hinaus lassen sich Verstehensleistungen nicht einfach direkt beobachten oder gar messen. Nicht ohne Grund diskutiert darum Ohler ausführlich wissenschaftstheoretische und methodologische Fragen nach Versuchsanordnungen, experimentellem Design, Instrumentarien und Meßmethoden und deren mathematisch-statistische Durchdringung.

Da sein Modell auf der Leitvorstellung von der symbolischen Informationsverarbeitung¹¹ aufruht und mit dem Repräsentationsbegriff als Basis arbeitet,

¹⁰ Vgl. dazu auch unbedingt: Branigan, Edward (1992) *Narrative Comprehension and Film*. London/New York: Routledge.

¹¹ "Symbolisch" darf hier natürlich nicht im Sinne der traditionellen Kunstwissenschaft verstanden werden. Vielmehr ist ein konventionelles, arbiträres Zeichenverhältnis angesprochen, wobei konkrete Objekte durch abstrakte Repräsentationen ersetzt werden, die dann manipuliert werden können. Leider wird gerade im Bereich der Compu-

schlägt er vor, nicht die Verstehensleistungen als solche messen zu wollen, sondern vielmehr die dem Probanden beim Betrachten von narrativem audiovisuellen Material noch zur Verfügung stehende freie Verarbeitungskapazität. Dabei wird dann die "mental workload" des Probanden bei der Filmenkodierung indiziert und der Enkodierungsaufwand bei der Verarbeitung des Films abgebildet. Mittels einer Sekundäraufgabe werden sog. Clickdetektionslatenzen gemessen, die sich besonders gut eignen, da sie keine subjektiven Urteile enthalten: Ein akustisches Signal (Click) wird in bestimmten variablen Zeitintervallen über die Laufzeit des Films gelegt, und der Proband, der den Film gerade sieht, bestätigt seine Wahrnehmung des Clicks manuell, indem er einen Knopf drückt. Je nach Grad der Absorption durch die Enkodierungsleistung beim Betrachten des Films, die von verschiedenen Parametern der filmkompositorischen Verlaufsgestalten abhängig ist, wird die gemessene Zeit variieren. Es können dann "Clickdetektionslatenzsequenzprofile" erstellt werden. Die dynamischen Zusammenhänge zwischen Zeitreihen werden nun nach verschiedenen Modellen der bivarianten Zeitreihenanalyse mathematisch-statistisch ausgewertet.

Sehr aufschlußreich ist auch das Verfahren des Autors, bei kindlichen Probanden zur Messung der unabhängigen Variable "Aufmerksamkeit" Distraktor-Dias einzusetzen und als Indikator für Aufmerksamkeit die Blickorientierung der Kinder zum Bildschirm anzunehmen und mittels Videokamera zu protokollieren.

Es ist ein großes Verdienst Ohlers, derartige Non-Standard-Verfahren der Datensatzauswertung für die Filmwissenschaft nutzbar gemacht zu haben. Ohler kann auf überzeugende Weise unter Laborbedingungen manches exemplarisch empirisch nachweisen, was die Filmtheorie an eher impliziten Wirkhypothesen durchaus enthält und was eben auch in die Komposition filmischer Kunstwerke Eingang findet. So kann er etwa zeigen, daß das filmtechnische Kompositionsmittel "Großaufnahme" tatsächlich die fokussierende Intensivierungswirkung beim Filmverstehen hat, die ihr intuitiv zugesprochen wird. Damit redet der Autor allerdings in keiner Weise einem Ansatz das Wort, der komplexe Form-Inhalt-Beziehungen durch einen einfachen Mechanismus von "Wirkeinheiten" samt entsprechender Mittel, die etwa in einem "Wirklexikon" kalibriert und parametrisiert auflistbar wären, ersetzen zu können glaubt.

terwissenschaft selten auf die unterschiedlichen Bedeutungen des Ausdrucks hingewiesen, und entsprechende Mißverständnisse stellen sich bei Lesern, die aus traditionelleren Forschungstraditionen stammen, gelegentlich ein.

Unter Berücksichtigung der Piagetschen Annahme, daß operative Doppelreihen von Kindern ab dem neunten Lebensjahr erkannt werden können, weist Ohler nach, daß dies ebenfalls für die Parallelmontage gilt, die von entsprechenden kindlichen Probanden als filmische Komposition des (nicht-primitiven!) Konzepts von "Gleichzeitigkeit" verstanden wird.

Wichtig und bedenkenswert ist auch Ohlers Warnung, nicht vorschnell Wirkhypothesen zu didaktischen Zwecken zu verwenden und den funktionalen Zusammenhang zwischen Instantiierung, Updating und Elaboration eines Topics künstlich durch Kumulation der Mittel zu erzwingen. Wie er experimentell nachweist, darf bei filmkompositorischen Anwendungen technischer Mittel nicht nach der Bauernregel "viel hilft viel" verfahren werden – und das kommt bekanntlich häufiger vor, wird sogar von manchen Medienpädagogen und Didaktikern explizit zur aktiven Aufmerksamkeitslenkung eingesetzt. Jedoch erreicht die Aufmerksamkeit beim Betrachten audiovisuellen Stimulusmaterials bei interferierenden Mitteleinsätzen irgendwann ihren Sättigungsgrad und fällt dann wieder ab. Das Gegenteil des Angestrebten tritt ein: das Verständnis leidet, optimale Repräsentation findet gerade nicht statt.

Das Buch von Ohler ist aufgrund seiner ausführlichen Durchmusterung kognitiver Ansätze, der durchgängigen methodologischen Bewußtheit und Schärfe, seiner empirischen Findigkeit und mathematisch-statistischen Durchdringung der gewonnenen Daten einzigartig und nicht nur für Filmwissenschaftler wichtig, sondern grundsätzlich auch allen am Paradigma der symbolischen Informationsverarbeitung innerhalb der Cognitive Science Interessierten ans Herz zu legen sowie jenen, die sich mit Anwendungen von Schematheorie in der Allgemeinen Narrativik beschäftigen oder dem Phänomen des "Verstehens des Verstehens" audiovisueller Texte näherkommen wollen, nachhaltig zu empfehlen.

Bleibt zu hoffen, daß so vorrangige Desiderata wie Untersuchungen zum kognitiven Fundament von Emotion, Affekt und Motivation im Bereich Film- und Fernsehrezeption in nicht allzu ferner Zukunft eine breitere Behandlung erfahren werden als bisher. Hinweise auf Wechselbeziehungen zwischen Kognition und Emotion durchziehen insbesondere die Arbeit von Wuss, der man auch für diese Forschungsperspektive ausgiebige Nutzung wünschen darf.

Beide Bücher sind – und das ist angesichts der Materie erfahrungsgemäß nicht selbstverständlich – sehr flüssig lesbar, beileibe aber kein "easy reading". Die Texte sind genau im Detail, ohne den Überblick zu verlieren,

kritisch, jedoch nie polemisch oder unfair; sie bieten ernstzunehmende deutschsprachige Beiträge zur internationalen Diskussion und sind – insbesondere das Buch von Wuss – weit über das engere Gebiet der Filmwissenschaft für alle an medialer Verfaßtheit narrativer Strukturen Forschenden von hohem Interesse; sie fordern den Leser heraus, bringen ihn aber auch in seinen eigenen Überlegungen und Analysefähigkeiten weiter. Was will man mehr? Einen Index! – gewiß, den hätten die Verlage schon noch spendieren dürfen!

Call for Papers:

Themenheft "Stars"

Für das Novemberheft 1997 plant die montage/av einen Schwerpunkt zum Thema "Stars". Alle an diesem Thema interessierten AutorInnen – ausdrücklich auch aus den Nachbardisziplinen zu Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft – laden wir ein, sich an diesem Heft zu beteiligen.

Ohne das Thema näher eingrenzen zu wollen, erhoffen wir uns vor allem Beiträge, die an ausgewählten Aspekten, Figuren, Gegenständen der Starkultur theoretisch reflektierte Einzeluntersuchungen vornehmen.

Die bestehende Literatur hält inzwischen, zumal seit Richard Dyers einschlägigen Studien (*Stars*, 1979 und *Heavenly Bodies*, 1986), einerseits einige allgemeine Definitionen und Theorien über Stars und Starimages bereit; andererseits zirkuliert eine Flut von populären, publizistischen, biographischen und autobiographischen Texten, die zwar mehr oder weniger aufschlußreiche und oft lustvolle Quellen darstellen können, aber selten ihre Grundannahmen über das Starphänomen reflektieren. Von einem Themenheft erhoffen wir uns unter anderem einen Beitrag zur Vermittlung zwischen diesen beiden Ebenen. So stellen wir uns zum Beispiel Artikel vor, die etwa das Verhältnis von "privater" und öffentlicher Person, von Rollen und außerfilmischer Biographie, von Produktion und Rezeption in der Imagebildung o.ä. nicht im freien theoretischen Raum, sondern eher im personalistischen Rahmen der Fallstudie erörtern, um so die Relevanz ihres eigenen Ansatzes sowohl vorzuführen als auch zum Gegenstand der Untersuchung zu machen.

Um unser eigenes Interesse am Starphänomen zumindest andeutungsweise zu begründen, möchten wir bei aller thematischen Offenheit doch einige Fragestellungen anführen, welche für die Lancierung dieses Heftes ausschlaggebend waren:

1. Das Problem der Starfigur: Wie wirken Faktoren wie Schauspielstil, Körperlichkeit, Rollenbegriff, Figurenproblematik, Typenhaftigkeit, Personalität u.ä. in der Konstruktion von Stars zusammen?
2. Diskurse um Stars: Wie und in welchen diskursiven Kontexten zirkulieren die Bedeutungen von Stars? Welche Konstruktionen von Sexualität und *gender*, von Weiblichkeit und Männlichkeit verkörpern und bewirken sie? Aber auch: Wie funktioniert die Bedeutungsproduktion selbst? Welche

Quellen und Kanäle (Film, Fernsehen, Presse, *gossip*, Klatsch und Tratsch...) sind an ihr beteiligt?

3. Der Umgang mit Stars: Wie funktionieren Stars als personenhafte Schnittstellen zwischen Texten und ihren Rezipienten, zwischen Kultur und Subjekt? Hier insbesondere das Problem der "Identifikation": Einmal vorausgesetzt, daß Identifikation mit Stars nicht mehr ausschließlich als "Selbstaufgabe" oder "Identitätsverlust" gedacht werden kann, wie lassen sich dann die verschiedenen Projektionen, Attributionen, Fantasien und anderen Tätigkeiten, zu denen Stars Anlaß geben, sinnvoll beschreiben?

4. Stars im (inter)nationalen Kontext: Was kann die Analyse national spezifischer, ja national begrenzter Starimages im Vergleich zu den "großen" amerikanischen,¹ d.h. internationalen Stars leisten? Zum Beispiel Rühmann und Knef, aber auch Juhnke oder Franzi, oder etwa die Stars und Diven nationaler, wenn nicht lokaler "Sub"-Kulturen (Evelyn Künneke? Lotti Huber?). Gab/gibt es im Sozialismus Stars?

5. Multimedialität und Intermedialität: Wie unterscheiden sich die Stars, die Prozesse der Imagebildung, die Fans hinsichtlich verschiedener Medien? Wo sind die medialen Grenzen des Starbegriffs zu ziehen (gibt es Star-Autoren, Star-Theaterschauspieler, Star-Dirigenten)? Gibt es eigentlich Fernsehstars, oder sind Harald Schmidt, Sabine Christiansen und der Selbstdarsteller aus Flieges Saalpublikum bloße "Fernsehpersönlichkeiten"? Wie wandern einzelne Stars von einem Medium ins andere?

6. Verwandte der Stars: Diven, Virtuosen, *celebrities*, Helden (König-Innen? Götter? Heilige?). Hier knüpft sich nicht nur die Frage nach einem diskursiven "System der Stars" an, in dem Bedeutungen durch Verwandtschaftsbeziehungen generiert werden, sondern auch die Frage nach einer "Stargeschichtsschreibung": Wo endet deren Vorgeschichte, und wo beginnt die spezifische Art der Imagebildung, die wir als "Star" begreifen?

Die Redaktion nimmt bis zum 1. Juni 1997 gerne Artikel entgegen (bitte keine Abstracts!), die zwischen 15 und 25 Manuskriptseiten umfassen sollten. Die Auswahl der Artikel für das Heft erfolgt dann im Juni, Redaktionsschluß ist der 15. August. Für Rückfragen stehen jederzeit zur Verfügung:

Stephen Lowry
Klempnerweg 2
38126 Braunschweig
Tel. & Fax: 0531/693110
e-mail: st.lowry@tu-bs.de

Johannes von Moltke
Müllenhoffstr. 14
10967 Berlin
Tel. & Fax 030/691 95 95
e-mail: barndt@weizen.physik.tu-berlin.de

Zu den Autoren

Rick Altman, Dr., Professor am Department for Communication Studies der University of Iowa; Herausgeber von u.a. "Genre: The Musical" (London/Boston: Routledge and Kegan Paul 1981) und "Sound Theory / Sound Practice" (New York: Routledge 1992), Autor von "The American Film Musical" (Bloomington: Indiana University Press 1987).

Ludger Kaczmarek, geb. 1953; Studium der Allgemeinen Sprachwissenschaft, Deutschen Philologie und Philosophie in Münster; Historiograph der Kognitionswissenschaft(en) und ihrer Vorläufer; neben text- und filmsemiotischen Veröffentlichungen Aufsätze und Editionen zur Sprach- und Zeichentheorie des Mittelalters, der Renaissance und der frühen Neuzeit.

Hermann Kappelhoff, Dr., geb. 1959; wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin; veröffentlichte u.a. "Der möblierte Mensch. Georg Wilhelm Pabst und die Utopie der Sachlichkeit" (Berlin: Vorwerk 8 1994).

Frank Kessler, Dr., geb. 1957, Dozent am Institut für Film en Opvoeringskunsten an der Katholieke Universiteit Nijmegen; zahlreiche Aufsätze zu Filmgeschichte und -theorie; Mitherausgeber von "KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films" und von "Iris", 12 ("Cinéma et architecture").

Karl Sierek, Dr., derzeit Gastprofessor am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin; Publikationen zu Filmtheorie, zur Theorie des Kinos und zur Filmavantgarde, u.a. "Aus der Bildhaft. Filmanalyse als Kinoästhetik" (Wien: Sonderzahl 1993), "Ophüls/Bachtin. Versuch mit Film zu reden" (Frankfurt a.M.: Stroemfeld 1993); Herausgeber von "Filmtheorie UND" (Wien: PVS Verleger 1991), Mitherausgeber von "UND₂. Texte zu Film und Kino" (Wien: PVS Verleger 1992).

**Film & Fernsehen:
Neuerscheinungen. Fünfte Ausgabe**

Ein Überblick vor allem über die deutschsprachige Publizistik der Film- und
Fernsehwissenschaft

Zusammengestellt und kommentiert von
Hans J. Wulff
In Zusammenarbeit mit Ulrich Kriest

Filmgeschichte / Film und Geschichte	112
Genrestudien / Themenverwandte Filme	117
Darsteller, Regisseure, Produzenten und andere Personen des Films und des Fernsehens	127
Film und die anderen Künste	134
Filmtheorie	139
Video- und Fernsehtheorie / Video- und Fernsehgeschichte	146
Fernsehgenres	152
Fernsehserien	155
Fernsehshows	158
Kindermedien	160
Computermedien, Hyper- und Multimedia	162
Psychologie, Nutzungsforschung, Medienpädagogik	163
Juristische und ökonomische Arbeiten	172
Addenda / Artikel in Nicht-Fachzeitschriften	180
Nachschlagewerke	211
Neue Zeitschriften	221

Filmgeschichte / Film und Geschichte

Reimers, Karl Friedrich / Hackl, Christiane / Scherer, Brigitte (Hrsg.): *Unser Jahrhundert in Film und Fernsehen. Beiträge zu zeitgeschichtlichen Film- und Fernsehdokumenten.* Konstanz: UVK Medien / Ölschläger 1995, 304 S. (Kommunikation audiovisuell. 2.).

ISBN 3-88295-064-1, DM 36,-.

Inhalt: Hans Beller: Die Deutschen als Hunnen. Feindbildproduktion in Hollywood (1914-1930) (11-33). -- Erwin Leiser: Revolutionär und Poet. Notizen zu Dziga Vertov und seinem Film *DER MANN MIT DER KAMERA* (1929) (35-41). -- Martin Loiperdinger: Die Geschichte vom *STAHLTIER* (1935) (43-57). -- Stig Hornshoj-Moller: *DER EWIGE JUDE*. Legitimation und Auslöser eines Völkermordes (59-97). -- Gerd Albrecht: Kino am Abgrund. Film im Dritten Reich zum Jahreswechsel 1944/45 (99-115). -- Dieter Wiedemann: Der Kinder- und Jugendfilm der DEFA. Zwischen politischem Auftrag und Beitrag zur Selbstverwirklichung. Thesen zur Neubewertung des DEFA-Erbes (117-133). -- Peter Hoff: "Der Himmel teilt sich zuerst". *DER GETEILTE HIMMEL* (1964), ein Film von Konrad Wolf nach dem Buch von Christa Wolf (135-158). -- Dietrich Schwarzkopf: Zu Eberhard Fechners *NACHREDE AUF CLARA HEYDEBRECK* (1970) (159-166). -- Wolfgang Landgraber: *DEUTSCHLAND IM HERBST*. Das Thema "Terrorismus" in deutschen Spielfilmen zwischen 1975 und 1985 (169-183). -- Peter Hoff: *STALKER* (1979). Eine Reise in das eigene Ich (185-207). -- Brigitte Scherer: Magnum, Hawke und Al. Der Vietnamveteran in den Serien von Donald P. Bellisario (209-229). -- Werner Faulstich: Hardcore-Pornofilme. Geschichte, Typologie, Ästhetik und Bedeutung (231-248). -- Antje Enigk / Rüdiger Steinmetz: Vereinigt-Entfremdet-Ver-

drängt. Deutsche Befindlichkeiten fünf Jahre nach der Wende, untersucht am Beispiel der politischen Fernsehmagazine *FAKT* und *REPORT* BADEN-BADEN (249-266). -- Henric L. Wuermeling: Gedanken aus meiner Werkstatt zur Jahrhundertwende (267-270).

Schöning, Jörg (Red.): *Fantaisies russes. Russische Filmemacher in Berlin und Paris, 1920-1930.* München: Text + Kritik 1995, 187 S. (Ein CineGraph Buch.).

ISBN 3-88377-509-6, DM 32,-.

Der Band betritt - wie immer, möchte man nach den beiden Bänden über deutsche Filmemacher in Großbritannien und die deutsch-dänischen Filmbeziehungen sagen, die die CineGraph-Reihe eröffnet haben - Neuland und wird sicher noch lange ein Standardtext zum Thema bleiben, zumal nicht nur personenbezogene Studien versammelt sind, sondern "Produktionsmodelle" breite Aufmerksamkeit genießen.

Inhalt: Thomas Brandlmeier: Brillanten und Brillantine. Exilrussen und Filmrussen (9-20). -- Jörg Schöning: Vom Russen-Club zum Russenkult. Kleines Brevier zur russischen Film-Emigration (21-29). -- Jerzy Masnicki / Kamil Stepan: Auf kürzestem Wege. Das "Transitland" Polen (30-34). -- Lenny Borger: Experten für Luxus und Extravaganz. Die russische Kolonie in Paris (35-40). -- Alexander Schwarz: Der mobile Produzent. Iosif Ermol'ev in Rußland, Frankreich, Deutschland, USA (41-58). -- Daniel Otto: "...die Filmindustrie Europas retten!" Wengeroff, Stinnes und das "Europäische Filmsyndikat" (59-82). -- Michael Töteberg: Geschäftsgeheimnisse. Gregor Rabinowitsch und die Ufa-Russen-Allianz (83-94). -- Günter Agde: Mit Blick auf die Heimat. Russische Filmkünstler im deutschen Exil (95-110). -- Jochen Meyer-Wendt: Zwischen Folklore und Abstraktion. Der

Filmarchitekt Andrej Andrejew (111-128). -- Jeanpaul Goergen: Künstlerische Avantgarde, visionäre Utopie. Die Regisseure Victor Trivas und Alexis Granowsky (129-137). -- Wolfgang Jacobsen: Arrangeur verborgener Gefühle. Anmerkungen zum Regisseur Tourjansky (138-148). -- Daniela Sannwald: D'autre monde. Der Schauspieler Ivan Mozzuchin (149-156). -- Fritz Mierau: Die Hamburger Rechnung. Zur Topografie der russischen Deutschland-Mythen (157-164). -- Filmographie; Biographien.

Wilharm, Irmgard (Hrsg.): Geschichte in Bildern. Von der Miniatur bis zum Film als historische Quelle. Pfaffenweiler: Centaurus 1995, 267 S. (Geschichtsdidaktik. Studien, Materialien. Neue Folge. 10.).

ISSN 0933-047X, DM 58,-.

Inhalt: Irmgard Wilharm: Einleitung. Geschichte, Bilder und die Bilder im Kopf (7-24). -- Andrea von Hülsen-Esch: Aspekte einer sozialgeschichtlichen Bildinterpretation: Mittelalterliche Darstellungen von Gelehrten (25-46). -- Alf Lütcke: Industriebilder - Bilder der Industriearbeit? Industrie- und Arbeiterphotographie von der Jahrhundertwende bis in die 1930er Jahre (47-92). -- Rainer Rother / Ursula Breymayer: Bilder des Ersten Weltkrieges: Überlegungen zur Konzeption einer Ausstellung (93-111). -- Rolf Aurich: Wirklichkeit ist überall: Zum historischen Quellenwert von Spiel- und Dokumentarfilmen (112-128). -- Peter Stettner: Flüchtlingsbilder im Dokumentarfilm: Geschichte und Geschichten 1948-1960 (129-155). -- Heidrun Baumann: Probleme historischer Unterrichtsfilm (156-198). -- Detlef Endeward / Peter Stettner: Das Brot und der Himmel: Zwei deutsche Spielfilme als historische Quellen der frühen Nachkriegszeit (199-254). -- Petra Schepers: Film und Gesellschaft in der DDR: Zum Verhältnis

von Staatskultur und autonomer Kultur (255-265).

Diesener, Gerald / Gries, Rainer (Hrsg.): Propaganda in Deutschland. Zur Geschichte der politischen Massenbeeinflussung im 20. Jahrhundert. Darmstadt: Primus Vlg. 1996, xi, 288 S. ISBN 3-89678-014-X, DM 68,-.

Materialreich, manchmal ironisch, anregend: Eine vor allem von Historikern bestrittene Sammlung, die das Propagandistische als Rahmen öffentlicher Kommunikation ansieht, das aber auch kommunikative Sonderformen entwickelt, die an die Grenzen des Grotesken reichen.

Inhalt: Frank Möller: Die sich selbst bewußte Massenbeeinflussung. Liberalismus und Propaganda (3-22). -- Thomas Balstier: Die Tatpropaganda der SA. Erfolg und Mythos (23-34). -- Randall L. Bytwerk: Die nationalsozialistische Versammlungspraxis. Die Anfänge vor 1933 (35-50). -- Sabine Behrenbeck: "Der Führer". Die Einführung eines politischen Markenartikels (51-78). -- Fred L. Casmir: Hitler als Prototyp des politischen Redners. Charisma und Mystifikation (79-99). -- Gerald Diesener: Propaganda als Konzept der KPD zur Überwindung des Faschismus. Zur Ausgangslage 1945 (100-110). -- Christian F. Ostermann: Amerikanische Propaganda gegen die DDR. US-Informationspolitik im Kalten Krieg (113-127). -- Rainer Gries: "Meine Hand für mein Produkt". Zur Produktionspropaganda in der DDR nach dem V. Parteitag der SED (128-145). -- André Steiner: "Umfassender Aufbau des Sozialismus" oder "Anleihe beim Kapitalismus"? Zur Darstellung des Konzepts der DDR-Wirtschaftsreform (146-157). -- Monika Gibas: "Die Frau, der Frieden und der Sozialismus". Erziehungspropaganda oder Emanzipationskampagne? (158-175). -- Gerald Diesener: KRUPP UND KRAUSE. Eine deutsche TV-Geschichte (176-190). -

- Klaus Schönberger: "Hier half der Marshallplan". Werbung für das europäische Wiederaufbauprogramm zwischen Propaganda und Public Relations (193-212). -- Dirk Schindelbeck: Propaganda mit Gummiballons und Pappraketen. Deutsch-deutscher Flugblattkrieg nach dem Bau der Mauer (213-234). -- Eva Bliembach: Worte als Waffen. Flugblattpropaganda im Kalten Krieg (235-254). -- Rudi Schmidt: "Für den Sieg der Weltrevolution". Agit-Prop der APO (255-265). - - Raimund Klausner: "Eine starke Truppe". Bundeswehrwerbung in der Wendezeit (266-285).

DEUTSCHLAND

Schaudig, Michael (Hrsg.): *Positionen deutscher Filmgeschichte. Hundert Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte*. München: Diskurs Film Verlag 1996, 508 S. (Diskurs Film. 8.).

ISBN 3-926372-07-9, DM 58,--.

Inhalt: Michael Schadig: Filmphilologie und Filmgeschichte. Eine Einführung in den Objektbereich (9-22). -- Evelyn Hampecke: "Mehr als zehn Zeilen" über Jules Greenbaum. Ein Beitrag gegen das Vergessen in der Filmgeschichtsschreibung (23-36). -- Christiane Heuwinkel: "Auch im Kino wohnen Götter!" Zu den Anfängen der Filmkritik am Beispiel der *Münchener Neuesten Nachrichten*, 1907-1914 (37-60). -- Herbert Birett / Sabine Lenk: Die Behandlung ausländischer Filmgesellschaften während des Ersten Weltkriegs (61-74). -- Jürgen Kasten: Die Verträge des DR. CALIGARI. Zur Vertrags-, Verwertungs- und Rezeptionsgeschichte des berühmtesten deutschen Drehbuchs (75-90). -- Wolfgang Mühl-Benninghaus: Deutsch-russische Filmbeziehungen in der Weimarer Republik (91-118). -- Michaela Krützen: "Esperanto für den Tonfilm". Die Produktion von Sprachversionen für den frühen Tonfilm-Markt (119-154). -- Mi-

chael Truppner: "Zeitgemässe Neuaufführungen". Eine textgenetische Untersuchung zum U-Boot-Drama MORGENROT (155-178). -- Andrea Naica-Loebell: Das totale Kino. Die Arbeit der Gaufilmstellen der NSDAP und die Jugendfilmstunde, konkretisiert am Beispiel München-Oberbayern (179-196). -- Klaus Kanzog: "Wir machen Musik, da geht euch der Hut hoch!" Zur Definition, zum Spektrum und zur Geschichte des deutschen Musikfilms (197-240). -- Kirsten Burghardt: Moralische Wiederaufrüstung im frühen deutschen Nachkriegsfilm (241-276). -- Michael Schaudig: Recycling für den Publikumsgeschmack? Das Remake: Bemerkungen zu einem filmhistorischen Phänomen (277-308). -- Jürgen Felix: Rebellische Jugend. Die 'Halbstarken'-Filme: Vorbilder und Nachbildungen (309-328). -- Oliver Jahraus: Stoff, Diskurs, Mythos: Ludwig II. als Inszenierung im Film. Eine analytische Rekonstruktion anlässlich des 150. Geburtstages des bayrischen 'Märchenkönigs' (329-366). -- Andreas Rost: Kinostunden der wahren Empfindung. Herzog, Wenders, Fassbinder und der Neue deutsche Film (367-408). -- Peter Schott: Cinéma franco-allemand. Rudolf Thome: Cousin german der Nouvelle Vague (409-418). -- Elisabeth Miltschitzky: Als Individuum im Kollektiv. 'Massenwirksamkeit' und Publikumserfolg im DDR-Film (419-454). -- Petra Grimm: 'Filmschnipsel' mit Kalkül. Der Trailer im deutschen Kino: Konstruktionsprinzipien und Rezeption einer intertextuellen Filmsorte (455-472). -- Dieter Wiedemann: Braucht Deutschland den deutschen Film? Überlegungen und Polemiken zur Wiedervereinigung einer Filmnation (473-486). -- Knut Hieckthier: Geschichte des Films, der Audiovision oder der Multimedia? Perspektiven am Ende des ersten Jahrhunderts Film (487-503).

Mückenberger, Christiane / Jordan, Günther: *"Sie sehen selbst, Sie hören selbst..." Eine Geschichte der DEFA von ihren Anfängen bis 1949.* Marburg: Hitzeroth 1994, 460 S. (Aufblende. Schriften zum Film. 7.).

ISBN 3-89398-144-6, DM 48,-.

Eine Periode von nur vier Jahren - die Gründungs- und Aufbruchzeit der DEFA - ist Gegenstand dieser ausführlichen Studie. In getrennten, aber gleichwertigen Beiträgen beschreiben Mückenberger und Jordan die Spiel- und Dokumentarfilmproduktion und "stellen die Regisseure, Kameraleute, Drehbuchautoren, Produzenten und Schauspieler vor, die das Profil der DEFA in den ersten Jahren prägten" (Umschlagtext).

Nach einer Schilderung der Entstehung der DEFA orientiert sich Mückenberger in ihrer Darstellung des Spielfilms hauptsächlich an die einzelnen Filme. Der Produktionsprozess, die beteiligten Regisseure, Drehbuchschreiber, Schauspieler etc., das Thema und formale Elemente werden jeweils behandelt. Zeitgenössische Kritiken werden als Rezeptionsdokumente angeführt, wobei sie eher den dominanten Zeitgeist als die tatsächliche Filmrezeption illustrieren. Auf die Firmengeschichte im kulturpolitischen Zusammenhang wird in einem gesonderten Kapitel eingegangen.

In seiner Arbeit über die Dokumentar- und Kulturfilme und insbesondere die Wochenschau behandelt Jordan die Mitarbeiter, Intentionen und filmische Arbeitsweise sowie die zentralen Themen dieser wohl weniger bekannten, nicht-fiktionalen Filme der ersten Jahre der DEFA. Er zeigt Traditionslinien auf, die zur frühen sowjetischen und zur linken Filmproduktion der Weimarer Republik zurückgehen, macht aber auch entscheidende, historisch bedingte Differenzen deutlich. Die Filme werden im kulturpolitischen Rahmen situiert, und Wendepunkte, die die Funktions-

bestimmung des Films betreffen, werden verdeutlicht. So zeigt Jordan, daß die Wochenschau DER AUGENZEUGE, die unter dem Motto "Sie sehen selbst, Sie hören selbst, urteilen Sie selbst" aufgetreten war, ab 1949 endgültig zum Instrument "der Indoktrination eines geschlossenen Gesellschaftsbildes" degradiert wurde.

In beiden Teilen liegt der Schwerpunkt auf die Entstehung der Filme und die beteiligten Personen. Zum Teil gehen die Autoren auf filmische Formelemente - und auch die Musik - näher ein; insgesamt bleiben aber solche Fragen zugunsten einer personen- und z.T. institutionsbezogener Geschichtsschreibung eher unterbelichtet oder werden über die Erklärungen der Filmemacher angenähert. Durch diese Herangehensweise - und wohl auch, weil beide Autoren in der DDR-Filmproduktion und -wissenschaft aktiv waren und ihre Arbeit an diesem Buch bereits zu DDR-Zeiten begonnen hatten - vermittelt das Buch eine Art "Innenansicht" in die frühe DEFA-Produktion. Personen- und Filmregister sowie eine ausführliche, gut gegliederte Bibliographie sind nützlich. Die Filmographie enthält wenige Daten und dient hauptsächlich nur als chronologische Listen der Filme.

(Stephen Lowry)

Meier, Gustav: *Filmstadt Göttingen. Bilder für eine neue Welt? Zur Geschichte der Göttinger Spielfilmproduktion 1945 bis 1961.* Hannover: Reichold Vlg. 1996, 352 S. (Schriftenreihe des Landschaftsverbandes Südniedersachsen. 6.). ISBN 3-930459-14-0, DM 39,80. Bezug durch den Buchhandel oder den Verlag (Lehzenstr. 8, D-30169 Hannover; Tel.: 0511-806344; Fax: 0511-806360).

Immerhin 92 der 1238 zwischen 1946 und 1961 in Deutschland produzierten Filme stammen aus der Göttinger Produktion - der Filmaufbau GmbH Göttingen, um es genauer zu sagen. Von Rolf Thiele und

Hans Abich schon 1945 geplant (als "Aufbauvereinigung Film"), startete die junge Firma mit Liebeneiners LIEBE 47 gleich in einen Konkurs, aus dem die Filmaufbau GmbH Göttingen und die Film-Atelier Göttingen GmbH hervorgingen - die erst in der Krise 1961 ihre Arbeit einstellten.

Meiers Firmengeschichte ist materialreich, stellt zahlreiche zeitgenössische Quellen und eine Fülle manchmal sehr instruktiver Produktionsphotos zur Verfügung. Leider geht aus der Arbeit nicht hervor, in welchem Umfang das Firmenarchiv erhalten geblieben ist und ob es für diese Untersuchung ausgewertet werden konnte - an vielen Stellen hätte man sich genauere Daten über die Verträge, die Finanzierungsmodalitäten usw. gewünscht. Methodisch ist die Untersuchung recht naiv angelegt. Ein kleines Kapitel verteidigt Thieles Filme. Eine Filmographie und eine kleine Bibliographie beschließen das Unternehmen, ein Index fehlt leider.

Jungk, Sabine (Hrsg.): *Zwischen Skandal und Routine? Rechtsextremismus in Film und Fernsehen*. Marburg: Schöner 1996, 224 S. [Umschlagtitel:] (Rechtsradikalismus und Fernsehen. Materialien. 3.).

ISBN 3-89472-302-5, DM 36,-. Hervorgegangen aus einem Projekt des Adolf-Grimme-Instituts, Marl.

Aus dem Inhalt: Peter Zimmermann: 'Antifaschismus' und 'Vergangenheitsbewältigung' in Film- und Fernsehdokumentationen der DDR und der BRD (10-24). - Sabine Jungk: Unterbelichtet: Frauen und Rechtsextremismus in filmischen Dokumentationen (25-43). - Stefan Reinecke: Wie darf man Nazis zeigen? Ein Rückblick auf STAU - JETZT GEHT'S LOS, BERUF: NEONAZI und WAHRHEIT MACHT FREI (44-54). - Jürgen Püschel / Hans-Jürgen Weiß: Fernsehberichterstattung über Rechtsextremismus, Ausländer und Asyl

im Sendervergleich (77-95). - Mariam Niroumand: Weltmitte, Weltgewissen. Der Brand in der Lübecker Hafenstraße - Reaktionen in Printmedien und im Fernsehen (96-103). - Wolfgang Kapust: Rechtsradikalismus als Thema in den Programmen des Westdeutschen Rundfunks (104-115). - Rainer Vowe: Hakenkreuz-Krimis. Ikonografie neorassistischer Jugendlicher in TV-Filmen (130-135). - Sybille Müller: Rechtsradikale im Bild. Die Darstellung rechtsextremer Politiker im deutschen und französischen Fernsehen (154-163). - Heinz-Günter Clobes: Spiel ohne Ball. Rassismus - Fußballfans - Fernsehen (164-175). - Ralph Weiß: Zwischen Anstiftung und Aufklärung. Zur Rolle der Medien gegenüber dem Rechtsextremismus - ein Forschungsüberblick (176-198). - Uwe Sander: Die zunehmende Unkalkulierbarkeit von Aufklärung. Wie 'wirken' mediale Berichte über Rechtsextremismus und Gewalt? (199-211). - Michael Kaden: Medienpädagogischer Notfall: "Es brennt in Brandenburg" (212-217). - Außerdem Gespräche mit Thomas Heise, Gert Monheim, Dietmar Schumann, Gunther Latsch, Hanno Brühl, Thorsten Näter und Matthias Spehr. Esther Schapira steuerte eine Reportage bei.

ÖSTERREICH

Schlemmer, Gottfried (Hrsg.): *Der neue österreichische Film. Beiträge v. Christa Blümlinger [u.a.]*. Wien: Wespennest 1996, 399 S.

ISBN 3-85458-510-1.

Inhalt: Gottfried Schlemmer: Das Alte vertreiben! (9-14). - Bert Rebhandl: Nachsaison. Zum österreichischen Spielfilm seit 1968 (17-46). - Michael Omasta: Eine Frage des Vertrauens. Versuch einer Rekonstruktion von John Cooks SCHWITZKASTEN (49-62). - Heinz-B. Heller: Ein ganz normaler Kleinbürger. Peter Patzak: KASSBACH - EIN PORTRÄT

(63-70). – Claus Philipp: An Austrian Picture Show. EXIT... NUR KEINE PANIK von Franz Novotny - wie der österreichische Kinofilm wieder einmal keine Chance hatte, wie er sie trotzdem nützte, und wie er aus dem Erfolg einige falsche Schlüsse zog (71-83). – Arno Rußegger: Ein Österreicher im "Club der toten Dichter": Wolfgang Glücks DER SCHÜLER GERBER (84-96). – Peter Illetschko: Der Ritter von der traurigen Gestalt. Ein Essay über Josef Lauschers ersten Spielfilm KOPFSTAND (97-102). – Yvonne Spielmann: Liebe, Ekel und Amok. DIE AUSGESPERRTEN von Franz Novotny nach einem Roman von Elfriede Jelinek (103-113). – Constantin Wulff: Die Erinnerung als Brandstiftung. HIRNBRENNEN von Leopold Huber (114-126). – Ricarda Strobel: Der Weg in den Neofaschismus. Walter Bannerts DIE ERBEN (127-139). – Britta Hartmann: Playing balls. Zum spielerischen Umgang mit der Erzählform in Kitty Kinos KARAMBOLAGE (140-155). – Guntram Geser: Die Phantame eines Tiroler Bergbauern. Christian Bergers RAFFL (156-168). – Thomas Kuchenbuch: Gesellschaftskritische Dimensionen in melodramatischer Form. DONAUWALZER von Xaver Schwarzenberger (169-181). – Georg Seeßlen: Eine Frage der Einstellung: die Liebe, das Gerede, der Waffenhandel. Die Theorie des Spiel-Films - DIE PRAXIS DER LIEBE von Valie Export (182-194). – Anke Gleber: Spiegel, Reflexionen, Echos. Robert Dornhelms ECHO PARK (195-205). – Knut Hickethier: Bittere Heimkehr. WELCOME IN VIENNA von Axel Corti und Georg Stefan Troller (206-220). – Isabella Reicher: Eine Referenz macht noch keine Empfehlung. MÜLLERS BÜRO von Niki List (221-232). – Dietrich Kuhlbrodt: Saubere Flecken. Paul Mankers SCHMUTZ (233-243). – Elisabeth Büttner: Mit der Geste der Zurückhaltung: HEIDENLÖCHER. Ein Film von Wolfram Paulus (244-253). – Hans J.

Wulff: Ein Gefängnisfilm aus Österreich: FLEISCHWOLF von Houchang Allahyari (254-265). – Joachim Paech: Erinnerungen an eine Kindheit im Kino. HIMMEL ODER HÖLLE von Wolfgang Murnberger (266-274). – Stefan Grisseemann: Die aquarellierten Androiden. Bemerkungen zu ROTE OHREN FETZEN DURCH ASCHEN von Angela Hans Scheirl, Dietmar Schippek und Ursula Pürerer (275-285). – Herbert Hrachovec: Heimelektronik und Heimmachtel. Michael Hanekes BENNY'S VIDEO (286-299). – Hans J. Wulff: "...der hat was!" Fragmente, Notizen, Splitter zu DER NACHBAR von Götz Spielmann (300-308). – Bert Rebhandl: Kein Ort. Nirgend. 71 FRAGMENTE EINER CHRONOLOGIE DES ZUFALLS von Michael Hanekes (309-319). – Siegfried Kaltenecker: Die Stellungen der Männlichkeit. Zu Wolfgang Murnbergers ICH GELOBE (320-331). – Georg Seeßlen: Vom Hochhinaufkommen und vom tiefen Absteigen. MAUTPLATZ. Christian Bergers Phänomenologie der Entortung (332-345). – Dietrich Kuhlbrodt: Unheimliche Heimat. HASENJAGD von Andreas Gruber (346-356). – Georg Haberl: Kinospiele auf dem Bildschirm. Der österreichische Fernsehfilm als ästhetisches Problem (359-369). – Christa Blümlinger: Form der Kritik und Kritik der Formen. Dokumentarische Spuren im Spielfilm (370-381). – Peter Tscherkassky: Stille Post. Vom Verhältnis zwischen Avantgarde- und Spielfilm (382-392).

Genrestudien / Themenverwandte Filme

DOKUMENTARFILM

KINtop 4: Anfänge des dokumentarischen Films. Hrsg. v. Frank Kessler, Sabine Lenk & Martin Loiperdinger.

Basel/Frankfurt: Stroemfeld/Roter Stern 1995, 199 S.

ISBN 3-87877-784-1, DM 38,- (im Abonnement: DM 30,-).

Aus dem Inhalt: Livio Belloi: Lumière und der Augen-Blick (27-49). -- Roland Cosandey: Bilderbogen einer Filmexpedition im Lande des Tourismus. Die Mustoscope & Biograph Co. in der Schweiz, 1903 (50-74). -- Stephen Bottomore: "An Amazing Quarter Mile of Moving Gold, Gems and Genealogy". Die Filmaufnahmen des Delhi Durbar von 1902/03 (75-98). -- Viktor Belyakov: Der letzte Zar und das russische Kino (99-110). -- Tom Gunning: Vor dem Dokumentarfilm. Frühe *non-fiction*-Filme und die Ästhetik der "Ansicht" (111-122). -- Rainer Rother: BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME. Eine deutsche Antwort auf die Entente-Propaganda (123-142). -- Elena Dagrada: Filmsprache und Filmgeschichte. Das Beispiel EINE FLIEGENJAGD, ODER DIE RACHE DER FRAU SCHULTZE von Max und Eugen Skladanowsky (143-162).

Hattendorf, Manfred (Hrsg.): Perspektiven des Dokumentarfilms. München: Diskurs-Film Vlg. 1995, 229 S. (Diskurs Film. 7).

ISBN 3-926372-06-0, DM 46,-.

Höchst anregende Sammlung von theoretischen Texten und Analysen, die auf eine gemeinsame rezeptionsästhetische Prämisse gründen: Dokumentarische Filme werden als komplexe diskursive Werke betrachtet, die auf die Belehrung und Unterhaltung der Zuschauer und auf deren rationale und emotionale Reaktionen hin konzipiert sind. Die Wirkungsentention, um deren Rekonstruktion es geht, ist der Filmstruktur eingeschrieben.

Inhalt: Sandra Schillemans: Die Vernachlässigung des Dokumentarfilms in der neueren Filmtheorie (11-28). -- Friedrich Steinhardt / Su Turhan: Was hat die Arktis mit der Südsee zu tun? Raumkonstitution

und Normvermittlung in Robert J. Flahertys NANOOK (1922) und MOANA (1926) (29-42). -- Martin Loiperdinger: Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus. Zur Ambivalenz von Walter Ruttmanns Filmen für das "Dritte Reich" (43-56). -- Klaus Kanzog: Der Dokumentarfilm als politischer Katechismus. Bemerkungen zu Leni Riefenstahls TRIUMPH DES WILLENS (1935) (57-84). -- Roger Odin: Wirkungsbedingungen des Dokumentarfilms. Zur Semiopragmatik am Beispiel von NOTRE PLANÈTE LA TERRE (1947) (85-96). -- Heinz-B. Heller: Kulinarischer Dokumentarfilm? Anmerkungen zu neueren Tendenzen im Dokumentarfilm und seinem Verhältnis zur Unterhaltung (97-110). -- Werner Barg: Ein Dokument des Protests. Alexander Kluges Theorie des Dokumentarfilms. Beobachtungen zu seinen Essay-Filmen und Fernsehmagazinen (111-126). -- Jürgen E. Müller: Dokumentation und Imagination. Zur Ästhetik des Übergangs im Dokumentarfilm TRANSIT LEVANTKADE (1990) (127-148). -- Bill Nichols: Performativer Dokumentarfilm (149-166). -- Alexander Schwarz: Wahre Bilder des Grauens. Ästhetik und Authentizität in Werner Herzogs LEKTIONEN IN FINSTERNIS (1992) (167-190). -- Manfred Hattendorf: Fingierter Dokumentarfilm. Peter Delpheuts THE FORBIDDEN QUEST (1993) (191-211).

Decker, Christof: Die ambivalente Macht des Films. Explorationen des Privaten im amerikanischen Dokumentarfilm. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier (WVT) 1995, 436 S.

ISBN 3-88476-129-3, DM 56,-. Zuerst als Diss., Berlin, Freie Universität.

Ein wichtiger Beitrag.

[Klappentext:] Seit den 60er Jahren zeichnet sich der amerikanische Dokumentarfilm durch eine Entwicklung aus, bei der neben das gesellschaftsanalytische Potential des Genres zunehmend performative

und erfahrungsvermittelnde Elemente getreten sind. Diese lehnen sich zwar zu- meist an die traditionelle Funktionsbe- stimmung - einer sozialen Relevanz, die sich mit der ästhetischen Ausgestaltung verbindet - an, doch stellt sich deren Um- setzung in einer veränderten politischen Öffentlichkeit und einem allgegenwärtigen Kommerzialisierungsdruck postindu- strieller Gesellschaften als immer schwie- riger dar.

Jenseits dieser medienbedingten Margina- lisierung des Genres hat die neuere Filmtheorie den Dokumentarfilm und sei- ne symbolischen "Konstruktionen von Wirklichkeit" auch umfassender mit den Ambivalenzen der filmischen Repräsen- tation konfrontiert. Gegen eine ungewollte Fürsprache, eine autoritäre Welterklärung oder einen unreflektierten technologischen Zugriff wendet sich eine Kritik, die den Machtstatus des - vordergründig aufkläre- rischen - Genres betont. Der Autor unter- sucht anhand des amerikanischen Doku- mentarfilms der 60er und 70er Jahre diese ambivalente Macht des Films. Er themati- siert insbesondere jene Explorationsstra- tegien, die sich zunehmend auf das Private gerichtet, ihm eine Gestalt gegeben und dort ihre zum Teil problematischen Impli- kationen besonders eindringlich entfaltet haben. Neben einer Auseinandersetzung mit zentralen Positionen der neueren Do- kumentarfilmtheorie stehen vor allem die Fragen im Mittelpunkt, wie das beobach- tende *Direct Cinema* der 60er Jahre um interaktive, reflexive und gesellschaftskri- tische Elemente erweitert wurde, und wel- che Bedeutung der filmischen Repräsen- tation - in gesellschafts- und kommunika- tionstheoretischer Hinsicht - innerhalb einer demokratischen Medienkultur zu- kommt.

Ertel, Dieter / Zimmermann, Peter (Hrsg.): Strategie der Blicke. Zur Mo- dellierung von Wirklichkeit in Dokumen-

tarfilm und Reportage. Konstanz: UVK Medien / Ölschläger 1994, 378 S. (Close Up. 5.).

ISBN 3-88295-228-8, DM 52,-.

Inhalt: Dieter Ertel: Das zwinkernde Ob- jektiv. Scherz, Satire, Ironie in den Do- kumentarfilmen der Stuttgarter Schule (17-28). -- Karl Prümm: Ironie als Signum der Autorenschaft. Die Filme von Roman Brodmann (29-49). -- Peter Zimmermann: Spöttischer Blick contra Leidensmiene. Die Schwierigkeit des Dokumentarfilms mit Ironie und Satire (51-63). -- Christa Blümlinger: Übertreibung als Form. Überlegungen zum Verhältnis von Doku- mentarfilm, Witz und Komik (65-81). -- Rolf Bäumer: Parodien dokumentarischer Authentizitätskonventionen (83-103). -- Carla Kalkbrenner: Die inszenierte Wirk- lichkeit. Satire mit den Mitteln des Fern- sehens (105-110). -- Volker Anding: Kann denn Leben komisch sein? (111-120). -- Hans-Joachim Schlegel: Parteiliches und subversives Lachen. Zu Ironie und Satire in Dokumentarfilmen des 'realsozialisti- schen' Europas (121-139). -- Filme mit ironischen und satirischen Tendenzen (140-143). -- Peter Zimmermann: Aus- landsberichterstattung zwischen Projekti- on und dokumentarischer Recherche (149-175). -- Peter von Zahn: Bilder aus der farbigen Welt (177-182). -- Carsten Diercks: Gesichter Asiens. Dokumentar- berichte über die WELT ÖSTLICH VON SUEZ (183-196). -- Ebbo Demant: Der persönli- che Blick. Dokumentarfilme der 70er und 80er Jahre (197-208). -- Veit Lennartz: Verteufelt und vergessen. Die Dritte Welt im Spiegel der elektronischen Medien (209-219). -- Peter Heller: Hungersnot zum Abendbrot. Wo liegt die Dritte Welt? (221-230). -- Peter Zimmermann: Fernse- hen im Fernsehen. Ein Medium sieht sich selbst (235-249). -- Dieter Ertel: Fernseh- fieber. Von der Kritik zum Kommerz (251-257). -- Hans Gottschalk: Die An- fänge des Fernsehens beim SDR

(259-264). -- Hans Beller: Blick zurück im Zorn? Fernsehgeschichte als Porträt - eine Zitacollage (265-271). -- Peter Christian Hall: Das Fernsehen und die Mainzer Tage der Fernsehkritik. Gespräche über den blinden Fleck am dritten Ort (273-293). -- Martin Wiebel: Rückblick ohne Wehmut. Glashaus und Telekritik - fernsehkritische Sendungen der 70er Jahre (295-302). -- Annette Dittert / Matthias Kremin: Medienmagazine - ein neuer Trend? Zum Beispiel: PARLAZZO (303-306). -- Klaus Kreimeier: Auf der Überholspur. Das Fernsehen als Gegenwarts- und Zukunftsmedium (307-323). -- Heidemarie Schumacher: Magazine im Fernsehen: Geschichte - Formen - Funktion (329-340). -- Gerd Hallenberger: Das Fernsehen in der 'Clip'-Schule. Musikvideos und neue Magazinformen (341-354). -- Kraft Wetzels: Beschleunigung der Wahrnehmung. Neuere stilistische Tendenzen im internationalen Fernsehen (355-362).

Vorträge von vier (!) Tagungen, die zwischen 1992 und 1994 vom Stuttgarter "Haus des Dokumentarfilms" durchgeführt, versammelt der vorliegende Band. Themen waren das Verhältnis vom Dokumentarfilm zu Formen der Distanzierung qua Satire und Ironie, die Konstruktion der "Dritten Welt" in den elektronischen Medien, der (mangelhafte) Umgang des Fernsehens mit der eigenen Geschichte und die Magazinisierung des Programms qua Infotainment in den 90er Jahren. Die Vielzahl der Themen und die Disparität der gewählten Textsorten und auch die mitunter frappierenden Qualitätsunterschiede der Beiträge verbieten einen vereinheitlichenden Kommentar. Am ertragreichsten und engagiertesten erscheint rückblickend die Tagung zum "Spöttischen Blick", wobei mitunter der analytische Blick auf den Gegenstand seinerseits spöttisch gerät: Im Falle von Peter Zimmermann führt die Unzufriedenheit

mit der Humor- und Distanzlosigkeit einer bestimmten Dokumentaristenhaltung gleich zur grundsätzlichen Kritik einer politischen Position ("1968"). Lesenswert und unterhaltsam sind gleichfalls die Texte von Bäumer und Blümlinger; man achte hierbei einmal auf die verarbeitete Sekundärliteratur, die aus zwei Welten zu stammen scheint, obgleich das Thema Berührungspunkte bieten müßte. Materialreich und lesenswert sind gleichfalls die Aufsätze von Hall und Wiebel zur Fernsehkritik im Fernsehen bzw. aus Anlaß des Fernsehens.

Insgesamt jedoch dokumentiert der Band auch die Arbeit des Stuttgarter "Hauses des Dokumentarfilms", dem es bislang gelungen ist, bei wachsendem wissenschaftlichen Anspruch einen Kommunikationsort zwischen Theoretikern und Praktikern zu etablieren.

ETHNOGRAPHISCHER FILM

Engelbrecht, Beate / Ballhaus, Edmund (Hrsg.): *Der ethnographische Film. Eine Einführung in Methoden und Praxis*. Berlin: Reimer 1995, 293 S. (Ethnologische Paperbacks.).

ISBN 3-496-02552-2, DM 44,-.

Inhalt: Edmund Ballhaus: Film und Feldforschung. Überlegungen zur Frage der Authentizität im kulturwissenschaftlichen Film (13-46). -- Barbara Keifenheim: Auf der Suche nach dem ethnologischen Film... Versuch einer Standortbestimmung (47-60). -- Manfred Krüger / Gerlinde Waz: Mein Gegenüber ist mir das Wichtigste. Ein Gespräch (61-79). -- Ivo Strecker: Ton, Film und polyphone Ethnographie. Erfahrungen aus Hamar (81-103). -- Hans-Ulrich Schlumpf: Von sprechenden Menschen und Talking Heads. Der Text im Filmtext (105-119). -- Rolf Husmann: Wo entsteht ein Film? Zur Bedeutung der Postproduktion im Prozeß ethnographischer Filmarbeit (121-141). -- Beate En-

gelbrecht: Film als Methode in der Ethnologie (143-186). -- Klaus Wildenhahn: Teilstücke. Über mein dokumentarisches Arbeiten in einer öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalt (187-201). -- Ingrid Kummels / Manfred Schäfer: Zwischen ethnologischen Einsichten und Einschaltquoten. Über Chancen und Tücken ethnologischer Fernsehfilme (203-221). -- Birgit Maier: Zur Methodik der Filmanalyse von ethnographischen Filmen (223-267). -- Hans J. Wulff: Rezeption ethnographischer Filme. Bemerkungen zu einer Terra Incognita (269-288).

FILM IM FILM

Karpf, Ernst / Kiesel, Doron / Visarius, Karsten (Hrsg.): "Im Spiegelkabinett der Illusionen". Filme über sich selbst. Marburg: Schüren 1996, 136 S. (Arnoldshainer Filmgespräche. 13.). ISBN 3-89472-413-7, DM 28,-.

Inhalt: Stefan Reinecke: Wenn das Kino über sich selbst staunt (9-16). -- Karl Sierek: Transit oder: Das Elend der Reflexion (17-30). -- Katharina Sykora: Paragone. Selbstreflexivität im vorfilmischen Bild (31-56). -- Norbert Bolz: Die Zukunft der Zeichen. Invasion des Digitalen in die Bilderwelt des Films (57-66). -- Kay Kirchmann: Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität. Zur Ästhetik des Selbstbezüglichen als filmischer Modernität (67-86). -- Lars Henrik Gass: Poröse Bilder. Das Kino reflektiert den Ernstfall (87-94). -- Kay Kirchmann: Als die Filmarbeiter die Fabrik der Fakten verließen oder: Was sieht der Mann mit der Kamera? Zu Dziga Vertovs DER MANN MIT DER KAMERA (95-104). -- Werner Schneider: Filmen als authentische Existenzform. Federico Fellinis OTTO E MEZZO als moralischer Traktat (105-116). -- Reinhard Middell: Der reine Tor - oder: Vom Unvermögen des Autors beim Drehbuchschreiben für die Traumfa-

brik, postmodern. Zu BARTON FINK von Ethan und Joel Coen (117-126). -- Ernst Karpf: Ende gut, alles gut. Zu THE PLAYER von Robert Altman (127-135).

GANGSTERFILM

Vorauer, Markus: Die Imaginationen der Mafia im italienischen und US-amerikanischen Spielfilm. Münster: Nodus Publikationen 1996, 170 S. (Film und Medien in der Diskussion. 7.). ISBN 3-89323-360-1, DM 48,-.

Das Geheimnis, das die Mafia umgibt, ist immer eine Geschichte wert. Im Süden Italiens, in einer fremden Welt, die ihre geheimen Infrastrukturen gegen alles stellen kann, was aus dem Norden kommt, und sei es das Recht selbst. In der amerikanischen Diaspora: die Geheimgesellschaft, die nicht nur mit dunklen Geschäften, sondern auch fremden Ehrenkodices assoziiert ist, mit großem Gangstertum und einer kapitalistischen Wirtschaft "unter" der offiziellen Wirtschaft. Vorstellungen von Kapital und Macht, von Fremdheit und Archaismus, von der Unbegrenztheit des Erlebnisses von Gewalt und Macht: Ein reiches Feld, das Vorauer sich vorgenommen hat. Drei Phasen unterscheidet er, realistisches Kino mit zahlreichen Rückverweisen auf den Neorealismus. Die amerikanischen Adaptionen der Stoffe sind anders, glatter und nicht der äußeren Authentizität verpflichtet. Einzelanalysen suchen die Dramaturgien aufzuspüren. Annäherungen: Die Mafia ist das Fremde selbst, und es bleibt fremd und bedrohlich bis zum Ende. Die Perspektive der Filme ist mit der der Investigatoren, der Polizisten und Richter, die selbst Fremde sind, es aber mit der Mafia aufnehmen, fast immer zusammengeführt. Eigenartig, daß Vorauer ALLEIN GEGEN DIE MAFIA nicht einmal erwähnt, es geht wohl doch nicht um die populären Motive der Mafia, sondern eigentlich um eine

kino- oder subjekttheoretische Annahme. [Aus dem Schluß:] "Der italienische Mafia-Film der 60/70er Jahre [...] ermöglicht in seinen seriösen Beispielen auch Rückschlüsse auf das Funktionieren des Kinoapparates allgemein, verschafft einen Einblick in das Identifikations- und Projektionspotential kommerziell distribuierter Spiel-Filme. Dabei wird immer deutlicher, daß bei der Rezeption von Filmen die Position eines homogenen Subjekts permanent unterhöhlt wird. [...] Die Struktur des Filmtextes ist die eines Labyrinths, allerdings nicht die des klassisch-griechischen Labyrinths (in dem sich niemand wirklich verirren kann), auch nicht die des barocken Irrgartens [...], sondern die, um den Begriff von Deleuze und Guattari aufzunehmen, des *Rhizoms*, einem Labyrinthtypus, in dem keine Orientierung mehr möglich ist, der durch Konnexion, Heterogenität, Vielheit und signifikanten Bruch gekennzeichnet ist. Angesichts eines solchen Textes wird das Ich des Rezipienten zum Vagabunden, es wird nicht-identisch, zerfällt."

MARTIAL ARTS FILM

Umard, Ralph: *Film ohne Grenzen. Das neue Hongkong Kino.* Lappersdorf: Kerschensteiner Verlag 1996, 420 S.

ISBN 3-931954-02-1, DM 69,80, Bezug durch den Buchhandel oder über den Verlag: Kerschensteiner Verlag, Mörikestr. 2, 93138 Lappersdorf, Fax: 0941/897451.

Ralph Umard legt mit seinem umfangreichen *Film ohne Grenzen* die erste deutschsprachige Buchveröffentlichung zu einer der weltweit größten Filmproduktionen vor, die filmpublizistisch jedoch ein weitgehend unbeschriebenes Blatt ist. Die durch den Kenntnisreichtum des Autors beeindruckende Darstellung gliedert sich in "Nahaufnahme", "Totale", "Rückblende" titulierte Kapitel, wobei die

"Nahaufnahmen" größtenteils Portraits einzelner Filmemacher (Tsui Hark, Jackie Chan, Sammo Hung, John Woo und viele andere mehr), Schauspieler und anderer Personen des Hongkong-Kinos bieten. Der Schwerpunkt liegt dabei auf den "Martial Arts"- und Gangsterfilmen der 80er und 90er Jahre, aber auch die Geschichte der Filmproduktion in Hongkong wird knapp referiert, und das mit "Totale" überschriebene Kapitel "Kampfkunst im Hongkong-Kino" liefert einen konzisen Überblick über die wichtigsten Namen, Titel, Produktionsdaten sowie die typischen Erzählmuster und -motive der früher als "Kung Fu"-, heute meist als "Martial Arts"-Filme bezeichneten Produktionen.

Umard schreibt mit spürbarer Leidenschaft für den Gegenstand, die bisweilen allerdings die Grenze zur Verliebtheit in die Filme, der Schwärmerei für ihre Regisseure (die, ungeachtet ihrer Fließbandproduktion in Hongkong, allesamt als "Autorenfilmer" betrachtet werden) und Stars überschreitet und dabei zuweilen ins Anekdotische gerät. Eine wissenschaftliche Untersuchung zum Hongkong-Kino, zu seiner industriellen Verfaßtheit und Ökonomie, zu seinen generischen Strukturen, bevorzugten narrativen Mustern und Dramaturgien, Produktions- wie Rezeptionsmodi, steht also immer noch aus, doch spätere Veröffentlichungen zum Thema werden sich an dieser sehr gut recherchierten, geradezu sammelwütigen (zahllose Bio- und Filmographien sind in den Fußnoten versteckt) Studie messen lassen müssen. Beeindruckend: Der Personen- und Filmtitelindex. Für den Fan unverzichtbar.

(Britta Hartmann)

VAMPIRFILM

Dorn, Margit: *Vampirfilme und ihre sozialen Funktionen. Ein Beitrag zur Genregeschichte.* Frankfurt [...]: Peter

Lang 1994, 264 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe 30: Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften. 60.). ISBN 3-631-47774-0, DM 79,-. Zugl. Diss. Lüneburg 1994.

Genres wie das des Vampirfilms werden stofflich begründet. (Das tut auch Dorn, wenngleich sie behauptet, mit der Bestimmung "Metaphorischer Gebrauch des Motivs des Blutsaugens" einen funktionalen Ansatz zu wählen.) Daß innerhalb der Korpora, die so entstehen, differenziert wird (z.B. nach einer Typologie von Filmen im Verhältnis zur Gattung - der "Klassiker", der "Standards setzt; der "typische" Film, der sie reproduziert und konventionalisiert; die "Parodie"; der "intellektuelle Film", der Konventionen umdeutet; der "Multi-Genre-Film", der Konventionen mehrerer Genres kombiniert), ist selten. Daß Genregeschichte historisch als Geschichte sich wandelnder Funktionen ausgewiesen wird - ebenfalls unüblich. Dorn sucht in soziopsychologischen Funktionen einen Ansatz zu finden, Filme an die sich verändernden äußeren Diskurswelten anzuschließen. Vampirfilme werden in dieser Sicht dem historisch-gesellschaftlichen Diskurs über Sexualität zugeordnet, der wiederum auf umfassende gesellschaftliche Problemlagen verweist. Dieses berücksichtigend, konstatiert die Autorin drei Primärfunktionen, die seit dem Entstehen des Film-Genres "Vampirfilm" im Vordergrund gestanden haben: In der ersten Phase lieferte das Genre vor allem Entlastungsangebote, die auf die politischen und wirtschaftlichen Krisen zwischen den beiden Weltkriegen antworteten und die Vampirfigur zur Projektion von Schuldgefühlen und Ängsten nutzten; in der Hochphase des Genres bot es ersatzhafte Befriedigungen auf solche Wunsch- und Phantasievorstellungen, die zwar im Wertewandel und in der Liberalisierung vor allem des Erotischen entstanden waren, aber nicht in gesellschaft-

liche Praxis umgesetzt werden konnten; danach tritt die Abwehr von Ängsten in den Vordergrund, die aus dem Verlust von Werten und (sozialen, politischen und privaten) Utopien resultierten. Genregeschichte verweist so auf krisenhafte gesellschaftliche Entwicklungen (und darin begründet sich das zentrale methodische Problem, das Arbeiten wie die vorliegende eröffnen: wie man nämlich den behaupteten Funktionszusammenhang von Film und psychosozialer oder psychohistorischer Befindlichkeit begründen und fundieren kann und wie man der Gefahr hermeneutischer Zirkelschlüsse entgeht).

Dorns lesenswerte Untersuchung exemplifiziert die These an sieben Beispielen, von NOSFERATU bis Coppolas DRACULA die Zeit überdeckend, in der das Vampirmotiv bearbeitet worden ist. Im Appendix findet sich eine Liste von 363 Filmen, die dem Genre zugehören.

WOCHENSCHAU

Tilsner, Cornelia: *Aufbau und Tendenz der anglo-amerikanischen Besatzungswochenschau WELT IM FILM (Juli 1948 - Dezember 1949): Wortprotokolle von Kinowochenschauen als zeitgeschichtliche Quellen*. Bochum: Brockmeyer 1995, 487 S. (Dortmunder Historische Studien. 12.).

ISBN 3-8196-0368-9, DM 69,80. Bezug durch den Buchhandel oder den Verlag (Uni-Tech-Center, Geb. MC, Postfach 100.428, D-44704 Bochum).

Arbeiten mit dem dezidierten Anspruch, ausgewählte audio-visuelle Medienprodukte als potentiell ergiebige historische Quellen zu untersuchen, sind und bleiben auch nach dieser Studie die Ausnahme gegenüber zahlreichen theoretischen Vorüberlegungen sowie häufig entsprechend allgemeinen Forderungskatalogen. Denn, um Mißverständnisse auszuschließen, "Wortprotokolle" wurden hier nicht nach

Ansicht der von Mai 1945 bis Herbst 1949 produzierten anglo-amerikanischen Monopolwochenschau WELT IM FILM im Sinne einer Analysegrundlage angefertigt, sondern geben zusammen mit den sogenannten "Deckblättern" das überlieferte zentrale Untersuchungsmaterial ab, anhand dessen "die politischen Ziele der Verantwortlichen [zu] erschließen" seien (9). Objekt sind demnach nicht die Wochenschaufolgen 162 bis 240 (2.7.1948 bis 28.12.1949) selbst, sondern die zur Entstehungszeit entsprechend protokollierten Sprechertexte und Originalton-Zitate bzw. auf den Deckblättern schlagzeilenartig formulierte Überschriften, Filmlängen in Metern und Plazierungen der Beiträge innerhalb einer Folge. Wie ein solches Deckblatt aussieht, in welcher Form das Protokoll sich dem Forscher präsentiert: Wir erfahren es nicht.

Ohne jede konkretisierende Abbildung, ohne Foto oder Faksimile kommt hier ein Werk aus, das sehr beschäftigt ist mit Methodendiskussion und Kategorienbildung (fast 180 Seiten!), dies im Wesentlichen aber nur, um zu rechtfertigen, weshalb es statt der vermeintlich viel zu aufwendigen Analyse bewegter Bilder und Töne (am Schneidetisch!) hier lediglich um den Versuch einer verkürzten, gleichwohl möglichst unverfälschten Erfassung der Niederschrift des gesprochenen Wortes zum Zwecke ihrer - dann allerdings äußerst uninspiriert formulierten - Auswertung geht. Die Anwendung von quantitativen, an sozialwissenschaftlichen Verfahren orientierten Methoden der Inhaltsanalyse in Ehren - aber müssen Bücher deshalb schon unlesbar sein? Müssen wir denn über hunderte von Seiten lediglich Zeuge eines Hin und Her, eines Abwägens von Methoden und des Abfüllens von "Texten" in Kategorien sein, wo doch bereits ein erklärendes Wort zum Sprecher-Tonfall, zur Intonation so vieler Wochenschautechte im Nachkriegsdeutschland

immerhin die eigene Erinnerung aktivieren würde? Ein greifbares Resultat zeitigt diese umfangreiche Untersuchung, die so gut wie keinen Autor mehr kennt, nicht. Jedenfalls nicht, daß ich wüßte.

(Rolf Aurich)

Einzelfilme

Belach, Helga / Bock, Hans-Michael (Hrsg.): *DAS CABINET DES DR. CALIGARI. Drehbuch von Carl Mayer und Hans Janowitz zu Robert Wienes Film von 1919/20. Mit einem einführenden Essay v. Siegbert S. Prawer und Materialien zum Film v. Uli Jung. München: Ed. Text & Kritik 1994 (FILMtext).*

ISBN 3-88377-484-7, DM 32,50.

Enthält u.a.: Siegbert S. Prawer: Vom "Filmroman" zum Kinofilm (11-45). – Uli Jung und Walter Schatzberg: Ein Drehbuch gegen die CALIGARI-Legenden (113-138).

Für die (Fach-)Öffentlichkeit ist die vorliegende - allerdings nicht historisch-kritische - Drehbuchpublikation des Arbeitsexemplars des Caligari-Darstellers Werner Krauß von besonderem Interesse.

Das Drehbuch von Mayer und Janowitz ist eine Primärquelle zur Auseinandersetzung mit dem arbeitsteiligen Herstellungsprozeß des vielleicht berühmtesten deutschen Stummfilms. Es ist eine populäre Mischung aus Schauerromantik und Kriminalfall, die in konventioneller Erzählweise abgefaßt und so nicht stilbildend für die vulgarisiert expressionistische Dekorgestaltung gewesen sein kann. Die Stilmerkmale späterer Drehbücher Mayers sind hier noch nicht anzutreffen - vgl. die Zeilenumbrüche, verknappten Sätze, Partizipialkonstruktionen, einzeln gestellte Konjunktionen und Adverbien sowie die eigenwillige Interpunktion in SYLVESTER (Potsdam: Gustav Kiepenheuer [1924]).

Filmgeschichtlich bedeutsam ist die Drehbuch-Veröffentlichung auch hinsichtlich

der seit der internationalen Konferenz "Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik" (1989) verstärkt einsetzenden Kracauer-Revision. In der 1947 publizierten Studie *From Caligari to Hitler* postuliert Kracauer eine den deutschen Filmen der Weimarer Republik inhärente, sich einem Tyrannen wie Caligari unterwerfende Disposition der Deutschen. Er stützt sich dabei auf Janowitz' Bericht *The Story of a Famous Story*, in dem Janowitz behauptet, daß der Regisseur Wiene einen revolutionären Film durch Hinzufügung einer Rahmenhandlung, die die Kernhandlung als Phantasie eines Wahnsinnigen lesbar mache, in einen konformistischen Film verwandelt habe. (Interessant ist die These von Jung/Schatzberg in ihrer leistungswerten Darstellung der Produktions- und Rezeptionsgeschichte CALIGARIS, daß Janowitz sein Manuskript nach Erscheinen der Kracauer-Studie überarbeitet haben könnte. Um so schmerzlicher ist daher das Desiderat zu werten, daß die Veröffentlichung dieser Primärquelle weiterhin aussteht.) Entgegen der Darstellung von Janowitz organisiert das publizierte Drehbuch die Filmerzählung in einer Kernhandlung, die als Rückblende bereits in eine Rahmenhandlung eingebettet ist. Die Rahmenhandlung des Drehbuchs, die die Kernhandlung als Erinnerung eines nun gutsituierten, bürgerlichen Ehepaares darstellt, ist allerdings zugunsten der ausgeführten, eine Ambiguität der Lesarten evozierenden Rahmenhandlung verändert worden. Ein Faktum, daß nach Meinung von Jung/Schatzberg neben der expressionistischen Dekorgestaltung zum Nachruhm CALIGARIS beigetragen habe.

In seinem einführenden Essay "Vom 'Filmroman' zum Kinofilm" ordnet Praver die Caligari-Motivik sinnig in die Rezeptionsgeschichte der Schauerromanantik ein. Er macht darauf aufmerksam, wie weit die Autoren dem Regisseur hinsichtlich der Inszenierung vorgearbeitet hätten (41). In

diesem Zusammenhang ist interessant, daß CALIGARI 1919/20 noch als "Film von Carl Mayer und Hans Janowitz" galt (siehe originalen Vorspanntitel [50]), während der heutige Publikationstitel von "Robert Wienes Film von 1919/20" spricht. Den arbeitsteiligen Herstellungsprozeß von CALIGARI betonend spricht Gandert in seiner Einführung von einem "Wiene-Mayer-Janowitz-Film" (8).

Abgerundet wird dieses CALIGARI-Buch - entgegen dem Untertitel der Reihe scheint nicht ausschließlich die Edition von Drehbüchern und ihre Analyse im Mittelpunkt der Konzeption zu stehen - durch zeitgenössische Rezensionen und 34 Abbildungen: Reproduktionen von Drehbuchseiten, Zwischentiteln, Szenenfotos und Entwürfen der Architekten, wobei Reimanns Pastell-Skizzen nicht farbig wiedergegeben sind.

(Carsten Schneider)

Kandler, Rebecca: *PHANTOM. Textgenese und Vermarktung. Ein Roman von Gerhart Hauptmann, ein Film von F.W. Murnau. Mit der vollständigen Tittelliste im Anhang. München: Schaudig & Ledig 1996, 356 S. (Diskurs Film Bibliothek 9).*

ISBN 3-926372-59-1, DM 86,-.

Dem Thema Medientransfer von Narration - mit dem inzwischen traditionellen Spezialfall der Literaturverfilmung - wird in unserer Zeit komplexer medialer Verflechtung immer häufiger wissenschaftliche Aufmerksamkeit zuteil. Selten jedoch findet sich in historischer Rückschau ein so lohnender und - was die Materiallage betrifft - so glücklicher Fall wie jenes Konvolut von Texten, das sich um Gerhart Hauptmanns Roman *Phantom* (1922) und den darauf fußenden gleichnamigen Film von Friedrich W. Murnau (1923) gruppiert.

Rebecca Kandler geht den Verzweigungen dieses Textkorpus nach. Sie verfolgt die

Grundidee zu dessen zentralen Themen und Erzählmotiven zurück durch eine Reihe von literarischen Vorformen im Werk Hauptmanns, beginnend mit dem sogenannten Lubota-Projekt (1887-89) über Paralipomena (I-V) aus den zehner Jahren bis zu einem eigenen noch vor der endgültigen Romanfassung (1922) verfaßten, aber offenbar folgenlosen Filmexposé (zwischen 1918 und 1922).

Weiter untersucht sie die multimediale Vermarktung des fertigen Romans, der interessanterweise zuerst als Fortsetzungsroman in der *Berliner Illustrierten Zeitung* und erst nach der Filmauswertung auch als Buch erschien. Der Verlag der *BIZ*, Ullstein, hatte übrigens die Filmproduktionsgesellschaft "Uco" gemeinsam mit Decla-Bioscop eigens für die multimediale Auswertung dieses und ähnlicher Projekte gegründet. Was Kandler hier an bereits damals entwickelten Vermarktungstechniken offenlegt, gehört ebenso wie ihre Analyse des Presseechos auf die verschiedenen *Phantom*-Produkte, das den kulturellen Status der jeweiligen Medien spiegelt (z.B.: erst die Buchausgabe wird von der literarischen Kritik gewürdigt), zum Spannendsten ihrer Studie.

Schließlich folgt unter primär narratologischem Aspekt der ausführliche Vergleich von Hauptmanns Roman mit Murnaus Film und mit dem aus Thea von Harbous Feder stammenden (ebenfalls überlieferten) Drehbuch. Während hier Themen wie z.B. sich verschiebende Akzentuierungen von Charakteren und Konflikten und die Anpassung an Konventionen filmischen Erzählens im Mittelpunkt stehen, sondiert das letzte, speziell dem Film gewidmete Kapitel Murnaus Werk auch ausführlich im filmästhetischen Kontext seiner Zeit. Überzeugend (zum Teil mit sehr aufwendigen statistischen Analysen) werden sowohl Aspekte der Nähe als auch der Eigenständigkeit gegenüber damals konven-

tionellen filmischen Lösungen herausgearbeitet.

Insgesamt eine, abgesehen von ärgerlichen Druckfehlern, sehr sorgfältige Studie, die (ergänzt durch die Titelliste des Murnau-Films im Anhang) ein hochinteressantes Korpus multimedialen Materials aufbereitet. Eine Studie, die mit ihrer Einbeziehung von Vermarktungsstrategien des Medienverbundes Gängiges zum Thema Literaturverfilmung weit hinter sich läßt.

(Jörg Schweinitz)

Gross, Edward (Hrsg.): *Die Entstehung der TREK-Filme. Ein Blick hinter die Kulissen. Mit Beiträgen v. Mark A. Altman [...]. Aus dem Engl. v. Hans Sommer. Köln: Vgs 1996, 171 S.*

ISBN 3-8025-2369-5, DM 29,80.

Als die Fernsehserie STAR TREK 1969 von den Bildschirmen verschwand, rechnete zunächst niemand mit einem Comeback der Enterprise-Besatzung - das zehn Jahre später erfolgte, als Kinofilm, der erst mit seinen Sequels zu jenem Erfolg wurde, der er bis heute geblieben ist. "Langweilig inszeniert, stereotyp in der Figurenzeichnung und mit einem pseudo-philosophischen Überbau", textete seinerzeit der *Filmdienst* recht treffend.

Das Faszinierende an STAR TREK sind die "Trekies", eine Fankultur, die ganz einzigartig ist und die größte Aufmerksamkeit verdient. Das vorliegende Kompendium ist auch wohl nur vor einem solchen Hintergrund angemessen zu verstehen - es ist ein durchaus kenntnisreicher Bericht über die Entstehungsgeschichte aller STAR-TREK-Filme. Gross bedient sich diverser Auszüge aus zahlreichen Interviews (u.a. Willam Shatner, Leonard Nimoy und Gene Roddenberry), um die "Innensicht" der Produktionen nachzuzeichnen. Von wissenschaftlichem Interesse ist die Studie nicht getragen (sie ist z.B. katastrophal schlecht dokumentiert), aber sie enthält eine so große Fülle von

Details, Aussagen von Mitarbeitern insbesondere, daß sie im Rahmen der weiteren STAR-TREK-Forschung durchaus ihren Wert haben wird.

Darsteller, Regisseure, Produzenten und andere Personen des Films und des Fernsehens

Thomas, Tony: Filmmusik. Die großen Filmkomponisten - ihre Kunst und ihre Technik. München: Heyne-Verlag 1995, 379 S. (Heyne-Filmbibliothek.)

ISBN 3-453-090007-1, DM 24,90.

Als eines der wenigen deutschsprachigen Filmmusikbücher überhaupt legt die Heyne-Filmbibliothek hier in deutscher Erstausgabe die Übersetzung eines erstmals 1979 erschienenen, 1991 aktualisierten und inzwischen zum Klassiker avancierten amerikanischen Buches vor. Autor Tony Thomas stellt darin 25 Hollywood-Komponisten vor: "die Altvorderern des Hollywood-Sounds", so Übersetzer Peter Glaser im Nachwort, und "ihre Söhne; nicht aber die getreu der Devise 'Anything Goes' verfahrenen Enkel". Das Spektrum reicht von Franz Waxman, der seine erste Filmkomposition 1935 verfaßte, bis in die Neuzeit eines John Williams, von Fleißarbeitern wie Max Steiner (mit über 300 Filmkompositionen) bis zu Wagnerschreibern wie Erich Wolfgang Korngold (keine 20), von weithin bekannten Namen wie Bernhard Herrmann und Henri Mancini bis zu nur noch Spezialisten geläufigen wie Bronislau Kaper und John Addison.

Bis auf zwei, Korngold und Victor Young, hat Tony Thomas alle persönlich gekannt und sie um eigene Beiträge über ihre Arbeit, ihren Werdegang gebeten oder mit ihrem Einverständnis vorhandene Texte dafür genutzt. Diese Selbstdarstellungen bilden zusammen mit einem einleitenden Text und einer kompletten Filmografie die

jeweils dreigeteilten Kapitel über die einzelnen Komponisten. Dabei bieten die Selbstdarstellungen neben viel Informativem auch immer wieder Unterhaltsames und Anekdotisches. Thomas' Einleitungstexte bemühen sich um so knappe wie lebendige Vorstellung und Einordnung der Komponisten. Daß da Nuancen auf der Strecke bleiben, kann kaum ausbleiben. Wirklichen Anlaß zur Kritik bietet indes die wenig sorgfältige deutsche Übersetzung, die eine flüssige Lesbarkeit häufig erschwert. Gleichviel: ein nützlicher Beitrag zu einem im Deutschen sträflich unterrepräsentierten Thema.

(Heinz-Jürgen Köhler)

ALBERS, HANS

Krützen, Michaela: Hans Albers. Eine deutsche Karriere. Weinheim: Beltz-Quadriga 1995, 458 S.

ISBN 3-88679-252-8, DM 48,-. Zuerst als Phil. Diss. Köln 1994.

Eine Biographie, die zugleich einen Report über die Star-Forschung gibt: Das ist selten und macht den Wert der vorliegenden, informativen und gut lesbaren Studie aus. Krützen verfolgt Albers' Karriere von den Anfängen bis in die Niederungen seines Schaffens in den 50er Jahren. Das Image von Hans Albers - eine Mélange von 'Sieger', 'Draufgängertum' und 'Hoppla-jetzt-komm-ich', verbunden mit den Qualitäten von 'Spontaneität' und 'Lebensfreude', aber auch von 'Beschützertum' und 'Führerschaft' - zeichnet sich durch Homogenität und Konstanz aus, über alle Verwerfungen der äußeren Geschichte hinweg, der seine Zeit ausgesetzt war. Natürlich: Dies könnte Anlaß zu tieferer und radikalerer Reflexion sein als Krützen sie anstellt. Und auch die Schnittstellen, die die Figuren, die Albers gespielt hat, zu den ideologischen Entwürfen der Nazi-Ideologen haben, könnten noch tiefer in die Widersprüche hinein

verfolgt werden, die das alles auch hat. Die Rollen schließlich, die Albers gespielt hat, könnte man noch deutlicher in den Gegenrollen seiner Partner, vor allem seiner Partnerinnen untersuchen. Krützens Analyse, die sich auf eine Fülle heterogensten Quellenmaterials stützt, konzentriert sich ganz auf die öffentliche Figur 'Albers', nicht auf ein Netz von Figuren - darin läßt sich das fassen, was zugleich Stärke wie Begrenztheit des Buches ist. Empfehlenswert.

ANTONIONI, MICHELANGELO

Berg, Jan / Hügel, Hans-Otto (Hrsg.): *Michelangelo Antonioni*. Hildesheim: Institut für Medienwissenschaft / Institut für Theater 1995, 142 S. (Medien und Theater. 3.).

ISSN 0944-7970, Schutzgebühr: DM 10,-- . Bezug durch die Universität Hildesheim, z.Hd. Christel Gressmann, Marienburger Platz 22, D-31141 Hildesheim.

Inhalt: Gerard Oppermann: Die Mittelszene des Films *BLOW-UP* (7-37). -- Gerard Oppermann: Mythische Bilder in *ZABRISKIE POINT* (39-99). Nicola Bongard: "Auf der Suche nach einer verlorenen Zeit". IDENTIFIKATION EINER FRAU, 1982 (101-127). -- Hedwig Wagner: *Michaelangelo Antonioni*. Bibliographie 1984-1994 (129-142).

Kock, Bernhard: *Michelangelo Antonionis Bilderwelt. Eine phänomenologische Studie*. München: Diskurs-Film Vlg. 1995, 477 S. (Diskurs Film: Bibliothek. 8.).

ISBN 3-926372-58-3, DM 118,-- . Zuerst als Phil. Diss., Berlin, Freie Universität 1994.

Kocks Berliner Dissertation versucht eine umfassende ikonographische Analyse des Gesamtwerks Antonionis - von der Topographie der Schauplätze über umfangreiche Untersuchungen zu einzelnen Bild-

motiven bis hin zu kunstgeschichtlichen Bildbezügen wie der Poetik des *objet trouvé* oder der (vor allem in der Filmtheorie der 20er Jahre wichtigen) Konzeption der *photogénie*. Kock untersucht das einzelne Bild als Schnittpunkt, in dem unterschiedliche motivische Bezüge zusammenkommen, so daß sich auch eindeutige Bedeutungsbeziehungen nicht einstellen mögen. Die Bilder verweisen durch ihre mehrfache Bezüglichkeit auf manchmal ganz unterschiedliche (Bild-)Diskurse, sperren sich so gegen eine Bestimmtheit, die das Visuelle des Films nur in einer der Narration zuliefernden Funktion erfäßt. Kock belegt seine Einzeluntersuchungen mit zahllosen Beispielen aus dem Gesamtwerk, so einen das Gesamtwerk Antonionis durchziehenden Formel- und Symbolschatz aufdeckend, der jenes wie kaum eine zweite Charakteristik auszeichnet: "Das Visuelle gewinnt die entscheidende Kraft gegenüber der Erzählung, die Sprache der Bilder wird zum Mittelpunkt der Narration. Will man sich [...] Antonionis Filmen annähern, muß man vom Schauplatz, vom Bild-Feld (der Kadrierung) ausgehen, der Bild-Komposition und der Beziehung der Bild-Elemente untereinander."

Gegenüber diesem Hauptstück der Untersuchung, das durch seinen Materialreichtum und die Sensibilität der Einzelbeschreibungen beeindruckt und zur Lektüre empfohlen werden darf, auch wenn die bildtheoretische Grundlegung der Analyse nur sehr grob angedeutet ist und noch sehr viel weiter ausgeführt sein könnte, ist das letzte, "Identität und Wahrnehmung" überschriebene Kapitel höchst problematisch und vermag kaum zu überzeugen: Kock versucht hier, Antonionis Werk als Visualisierung der philosophischen Theorien und Überlegungen Merleau-Pontys zu lesen. Es sei die Thematik des Sehens und seiner Problematisierung, insbesondere das Zerbrechen der Einheit von Identität

und Wahrnehmung, an der der Rückbezug auf die Phänomenologie studiert werden könne.

BEYER, FRANK

Schenk, Ralf (Hrsg.): *Regie: Frank Beyer*. Berlin: Ed. Hentrich 1995, 320 S. ISBN 3-89468-156-X, DM 36,-. Sonderpreis im Filmmuseum Potsdam (Im Marstall, D-14467 Potsdam): DM 20,-.

Frank Beyer ist einer der bedeutendsten Regisseure der DDR gewesen. Filme wie NACKT UNTER WÖLFEN, JAKOB DER LÜGNER oder ENDE DER UNSCHULD gehören ebenso zu den Höhepunkten der DDR-Filmliteratur wie der lange verbotene SPUR DER STEINE. Die vorliegende Dokumentation enthält neben einem langen und aufschlußreichen, nicht nur biographisch interessierten Interview des Herausgebers mit Beyer ("Damit lebe ich bis heute. Ein Gespräch mit Frank Beyer", 8-105) eine Abteilung "Dokumente", die die staatlichen Eingriffe und Regulierungen zeigen, denen Beyer in der DDR ausgesetzt war, eine Sammlung von nicht immer überzeugenden Kurz-Analysen, in denen die einzelnen Filme vorgestellt werden, bei denen Beyer Regie geführt hat, sowie einen - in Breite und Sorgfalt an die Arbeiten der Stiftung Deutsche Kinemathek erinnernde - Dokumentation nicht nur der Filme und ihrer kritischen Rezeption, sondern auch der Theaterarbeiten.

DÖRRIE, DORIS

Berlin, Ursula: *Die Mittel der Komik in Doris Dörries Film MÄNNER*. Alfeld: Coppi-Verlag 1996. 324 S. (Aufsätze zu Film und Fernsehen. 27.).

ISBN 3-930258-26-9, DM 65,-.

Diese Magistra-Arbeit belegt, wie schwierig es ist, Filmkomik sprachlich zu reproduzieren. Die Rekonstruktion der komischen Struktur von MÄNNER erfolgt

im Rückgriff auf Bergson, Kant oder Freud. Die folgende Analyse zeigt dann, daß dieses Raster den Film insofern verfehlt, als die Komik hier auf weit weniger grundsätzlichem Niveau funktioniert: MÄNNER ist eben kein philosophischer Traktat, wie auch das gewählte Verfahren einer Analyse "Szene für Szene" zeigt, die mühevoll (und wenig komisch) "Sinn" stiftet.

Ab S. 174 findet sich ein zuverlässiges "Filmprotokoll", das allerdings wesentlich aus Handlungsparaphrase und Dialogliste besteht.

EASTWOOD, CLINT

Midding, Gerhard / Frank Schnelle (Hrsg.): *Clint Eastwood. Der konservative Rebell*. Stuttgart: Vlg. Uwe Wiederoither 1996, 253 S.

ISBN 3-923990-02-2, DM 49,50,-.

Inhalt: Georg Seeßlen: An American Icon. Der Schauspieler Clint Eastwood (9-43). -- Jean-Pierre Coursodon und Bertrand Tavernier: 25 Jahre amerikanisches Kino. Der Regisseur Clint Eastwood (45-55). -- Lars Penning: Das Brot der frühen Jahre. Die ersten Auftritte (57-69). -- Gabriele Jofer: Ein Greenhorn im Sattel. Die RAWHIDE Jahre (71-83). -- Brigitte Desalm: El Cigarillo. Die DOLLAR-Trilogie (85-99). -- Gerhard Midding: Dying ain't much of a living. Die Western (101-115). -- Robert Müller: Clintus und Siegelini. Eastwood und sein Mentor (116-131). -- Michael Esser: Fieser Bulle, guter Cop. Die DIRTY HARRY Filme (133-145). -- Milan Pavlovic: Weder Retter noch Ritter. Anmerkungen zu den weiteren Polizeifilmen (147-155). -- Lars Olav Beier: Zwischen Freund und Feind. Eastwoods Krieger und Agenten (157-167). -- Anke Sternborg: Vom Loner zum Lover. Romanzen, Porträts: die unkommerziellen Entscheidungen (169-187). -- Frank Schnelle: On the Road Again. Die Coun-

try-Extravaganzen (189-203). -- Biografie; Filmografie; Bibliographie.

Galt Eastwood noch zu Zeiten von DIRTY HARRY manchem Kritiker als Vertreter der "mount Rushmore school of acting", so ist diese Einschätzung im Lauf der Zeit bis hin THE BRIDGES OF MADISON COUNTY einer respektvollen Einschätzung als integrierender 'auteur' am Rande des Hollywood-Systems gewichen. Der Weg vom Nebendarsteller in B-Movies wie LADY GODIVA oder TARANTULA! über den Fernsehsehenschauspieler in RAH HIDE bis hin zur Pop-Ikone war weit und ist kaum als gradlinig zu bezeichnen.

Vorliegendes Buch schließt eine Lücke in der deutschsprachigen Filmpublizistik, denn diese hatte den eigentümlichen Star-Status Eastwoods bislang geflissentlich übersehen - und, abgesehen von einigen Zeitschriftenbeiträgen, kaum Bedenkenswertes mitzuteilen. Die versammelten Texte sind durchweg inhaltlich kompetent und engagiert geschrieben. Stilistisch paßten sie gut ins Kölner "Steady Cam", aus deren Umfeld auch einige der Autoren und Autorinnen stammen. Im Gegensatz zu einigen neueren Texten aus dem anglo-amerikanischen Raum (z.B. Paul Smith, 1993) fällt auf, daß hier noch die Genres die analytischen Blicke lenken - und nicht etwa das gesamte Oeuvre unter Gesichtspunkten wie "masculinity" untersucht wird. Merkwürdig ist auch das Fehlen eines Textes zur Bedeutung von (Jazz-) Musik in den Filmen Eastwoods, deren Soundtracks immer auch Dokumente einer Kennerschaft dieses Sujets sind.

Der Gebrauchswert des Buches wird potenziert durch eine ausführliche Filmographie, eine Bibliographie, ein Register und die hervorragende Qualität der Illustrationen.

EVANS, ROBERT

Evans, Robert: *Abgerechnet wird zum Schluß. Ein Hollywood-Tycoon erinnert sich.* Köln: vgs Verlagsgesellschaft 1995, 416 S., 32 Taf.

ISBN 3-8025-2335-0, DM 49,80.

Die Wahrheit und nichts als die Wahrheit? Oder die Memoiren eines Geschichtenerzählers, Stories, die zwischen Ironie, Aufschneiderei und Wahrheit oszillieren? Eine weitere Hollywood-Skandalgeschichte? -- Ein Lesevergnügen allemal. Und auch ein Bericht über eine wahrlich bemerkenswerte Karriere im Hollywood des schnellen Geldes, der Interesse verdient. Mit aufschlußreichen Nebensätzen.

Evans (Jahrgang 1930) übernahm 1966 das Amt des Produktions-Vizepräsidenten der Paramount-Studios - nachdem er als Radiosprecher und Schauspieler gearbeitet und eine erste Karriere in der Modebranche hinter sich hatte. Es gelang ihm - mit Produktionen wie ROSEMARY'S BABY, LOVE STORY, THE GODFATHER und CHINATOWN - das Studio aus seiner Krise herauszuführen. Der Mißerfolg des COTTON CLUB schien seine Laufbahn als Produzent zu beenden, eine Verurteilung wegen Drogenbesitzes, die Verwicklung in einen bis heute ungeklärten Mordfall und eine Selbsteinweisung in die Psychiatrie taten ein übriges. Evans ist inzwischen ins Filmgeschäft zurückgekehrt (er hat u.a. SLIVER produziert).

Aus dem Abschnitt über LOVE STORY: Erich Segal brauchte kaum mehr als einen Monat, um das Buch *Love Story* zu schreiben. Was länger dauerte, war, einen Verleger zu überreden, es auch zu drucken. Schließlich bot Gene Young, ein Lektor bei Harper und Row, an, es als Valentinstag-Sonderausgabe mit einer Startauflage von 6000 Exemplaren herauszubringen. Das kam ungefähr einem Verramschen gleich, ehe es überhaupt die Chance gehabt hatte, Ramsch zu werden.

Ich konterte mit dem Angebot, ihnen 25000 Dollar für die Werbung zu bezahlen, wenn Harper 25000 Exemplare auflegen würde.

Der Ramsch wurde ein Renner. Nicht nur in Amerika, sondern in der ganzen Welt eroberte *Love Story* die Spitze der Bestseller-Listen und blieb dort das ganze Jahr 1970 über. Als der Film an Weihnachten in die Kinos kam, war Erich Segals 131-Seiten-Erzählung [...] immer noch die Nummer eins - das hatte es in der Filmgeschichte weder vorher noch nachher gegeben.

FASSBINDER, RAINER WERNER

New German Critique 63, Fall 1994, S. 1-154: Special Issue on "Rainer Werner Fassbinder".

Inhalt: Gerd Gemünden: Remembering Fassbinder in a Year of Thirteen Moons (3-9). – Thomas Elsaesser: Historicizing the Subject: A Body of Work? (11-33). – David Bathrick: Inscribing History, Prohibiting and Producing Desire: Fassbinder's LILI MARLEEN (35-53). – Gerd Gemünden: Re-Fusing Brecht. The Cultural Politics of Fassbinder's German Hollywood (55-75). – Johannes von Moltke: The Politics of Camp and Nation in German Film (77-106). – Al LaValley: The Gay Liberation of Rainer Werner Fassbinder. Male Subjectivity, Male Bodies, Male Lovers (109-137). – Timothy Corrigan: The Temporality of Place, Postmodernism, and Fassbinder Texts (139-154).

Hochinteressante Textsammlung, bei deren Einschätzung man sich nicht davon beeindrucken lassen sollte, daß auf Seite 76 ein Photo aus GÖTTER DER PEST als aus DIE DRITTE GENERATION stammend ausgegeben wird, was insofern ein Kunststück ist, als der korrekte Nachweis der Quelle am rechten unteren Bildrand erscheint.

HARBOU, THEA VON

Bruns, Karin: *Kinomythen 1920-1945. Die Filmentwürfe der Thea von Harbou*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1995, iv, 282 S.

ISBN 3-476-01278-6, DM 68,-.

"Es ist ganz merkwürdig", wunderte sich der Kritiker Roland Schacht 1925 in einer Rezension der Theodor Storm-Adaption *Zur Chronik von Grieshuus*, "wie gerade die mit allermodernstem Raffinement arbeitende Ufa ihre Stoffe immer wieder in alten und letzten Endes doch abgestandenen Ideenkreisen sucht. Welches Unglück, daß diese geschickte, gewandte und gewissenhaft arbeitende Thea von Harbou kein moderner Mensch, sondern im Grunde genommen nur ein schmökender Blaustrumpf ist."

Die neben Carl Mayer erfolgreichste Autorin des deutschen Stummfilms und nach 1933 weiterhin vielbeschäftigte Stofflieferantin war selbst zum Anti-Typus bürgerlich-männlicher Wunschprojektionen geworden. Karin Bruns zeigt in ihrer als Monographie angelegten Arbeit, daß Harbous im ersten Weltkrieg entstandene, populäre Romane wie *Die Flucht der Beate Hoyer* (1916) jene diskursiven Grundlagen zu Handlungs- und Konfliktmustern legen, die ihre Drehbücher später prägen: von Fritz Langs *DER MÜDE TOD* (1921) und *DIE FRAU IM MOND* (1929) bis zu Rolf Hansens *DR. HOLL* (1951). Bruns legt den Fokus besonders auf die - medizinisch lesbaren - Geschlechtscharaktere, in denen sich Wissensfragmente von der zeitgenössischen, um den Hysteriebegriff zentrierten Psychopathologie bis zur Raketentechnik widerspiegeln und arbeitet die spezifische Melange moderner und antimoderner Züge in ihren Frauencharakteren heraus: als Märtyrerinnen, Madonnen, transsubstantiierte Materie oder orientalische Rätselgestalten unterliegen sie hypnotischen Liebesbeziehungen. Dabei

ist der weibliche, "gepanzerte", gar "soldatische" Körper immer wieder Schauplatz eines Kampfes zwischen Triebwunsch und Wille. Harbou treibt ihre Figuren in körperlichen Exzesse, die immer wieder in Todes- und Ohnmachtsszenarien münden. Nach 1933 bestimmen ihre Skripten mehr moralisch-didaktische Intentionen, die mit der Disziplinierung des (männlichen) Körpers (*Der Läufer von Marathon*, 1933) oder der imaginären Versöhnung städtischer und ländlicher Lebensformen, von industrieller Produktionsweise und Agrarutopie ins Nazi-Großkino führen. Auch werden da imaginäre Biographien fortgeschrieben: aus Freder, dem "Mittler zwischen Hirn und Hand" in Langs *METROPOLIS* (1926) wurde in Veit Harlans *DER HERRSCHER* (1937) ein pyknischer Familienvater auf Freiersfüßen. Bruns' diskursanalytisch gefaßte und vor allem auch quellenkritisch gut recherchierte Arbeit schlägt luzide und lesbare Schneisen ins Dickicht von Harbous Ästhetik der Überwältigung.

(Ursula von Keitz)

KAZAN, ELIA

Jacobsen, Wolfgang (Hrsg.): *Elia Kazan. Beiträge v. Lindsay Anderson [...]. Berlin: Jovis 1996, 143 S. (Stiftung Deutsche Kinemathek und Internationale Filmfestspiele Berlin. Retrospektive 1996.)*.

ISBN 3-931321-50-9, DM 29,80.

Inhalt: Klaus Kreimeier: Die zweite Entdeckung Amerikas (7-70). -- Lindsay Anderson: Die Schlußsequenz von *ON THE WATERFRONT* (71-84). -- Robert Hughes: *ON THE WATERFRONT*. Eine Verteidigung (85-94). -- Michel Ciment: Elia Kazan und die Federfuchser (95-98). -- Wolfgang Jacobsen: Biografie / Filmografie / Bibliografie (99-139).

In Zusammenarbeit mit den Internationalen Filmfestspielen Berlin, die in diesem

Jahr Elia Kazan eine ihrer Retrospektiven gewidmet haben, präsentiert die Stiftung Deutsche Kinemathek mit diesem Band die erste deutschsprachige Monographie zum Leben und Werk des Hollywood-Regisseurs überhaupt. In einer kenntnisreichen Biographie stellt Klaus Kreimeier den Einfluß der Theaterarbeit Kazans auf dessen Filme (vor allem auf seine Schaufpielführung) heraus sowie die Vielfalt dieses Regisseurs, der in unterschiedlichen Hollywood-Genres gearbeitet hat und sich dabei zwischen gut gemachter Konfektionsware und permanenten Erkundungen der Möglichkeiten "realistischer" Gestaltungsweisen im Erzählkino bewegte. Kreimeier spart auch nicht das dunkle Kapitel der McCarthy-Zeit aus, in der der ehemals überzeugte Linke Kazan konvertierte und eine unrühmliche Rolle vor dem HUAC-Untersuchungsausschuß spielte. Dabei nimmt nun Kreimeier nicht den Filmemacher Kazan vor dem in dieser Situation als Mensch versagenden Kazan in Schutz, sondern versucht dessen Verhalten nachvollziehbar zu machen als Symptom einer Verunsicherung über die eigene Rolle und als die persönliche Tragödie des griechischen Auswanderers, der sich zeitlebens seiner Utopie von der "neuen Welt" verpflichtet fühlt (die er auch in seinen Filmen immer wieder zum Thema macht, am augenfälligsten in dem verstörenden autobiographisch geprägten *AMERICA, AMERICA*). Der knappe Sammelband lohnt aber auch allein aufgrund der hier enthaltenen Erstübersetzung des berühmten ideologiekritisch argumentierenden Aufsatzes Lindsay Andersons zur Schlußsequenz von *ON THE WATERFRONT*, in dem Anderson seinen notorisch gewordenen "Faschismus"-Vorwurf aufstellt. Die "Verteidigung" des Films durch Robert Hughes, eine Verteidigung seines Regisseurs durch Michel Ciment sowie eine wie immer sorgfältig zusammengestellte Bio-, Filmo- und Bibliographie zu

Elia Kazan runden den nützlichen Band ab.

(Britta Hartmann)

OTTINGER, ULRIKE

Freunde der Deutschen Kinemathek (Hrsg.): *Ulrike Ottinger*. Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek 1995, 271 S. (Kinemathek. 86.).

DM 15,-. Bezug: Freunde der Deutschen Kinemathek e.V., Welsersstr. 25, D-10777 Berlin.

Der extrem günstige Preis sollte nicht darüber hinwegtäuschen, daß es sich bei diesem nicht gerade schmalen Band um die erste ambitionierte Publikation zu Ottinger nicht nur im deutschsprachigen Raum handelt. Der Band bietet einige Essays zu, einige Texte von Ottinger und dazu eine großzügige Auswahl von Filmkritiken zu allen Filmen Ottingers, die allein bereits mehrere Tage Archivarbeit ersparen.

Der Band begleitet die Retrospektive der Filme Ottingers, die 1995/96 (mit neuen Kopien!) in mehreren deutschen Städten gezeigt worden ist.

PEHLKE, HEINZ

Aurich, Rolf (Red.): Heinz Pehlke, Kamera. Hamburg/Berlin: CineGraph / CineGraph Babelsberg / Stiftung Deutsche Kinemathek 1995, 56 S. (FilmMaterialien. 7.).

Bezug durch die Stiftung Deutsche Kinemathek, Heerstr. 18-20, D-14052 Berlin.

Inhalt: Wolfgang Treu: Heinz Pehlke - mein Meister (3-4). -- Wolfgang Fischer: Herrscher über Licht und Schatten. Zur Fotografie in Pehlkes Spielfilmen (6-8). -- Rolf Aurich: Biografie Heinz Pehlke (11-19). -- Rolf Aurich / Hans-Michael Bock: Filmografie (21-54).

RÜHMANN, HEINZ

Korte, Helmut / Lowry, Stephen (Hrsg.): *Heinz Rühmann - Ein deutscher Filmstar. Materialien und Analysen*. Braunschweig: Institut für Medienwissenschaft und Film 1995, iv, 112 S. (IMF-Schriften. 1/1995.).

Bezug über das Institut: IMF, Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, Postfach 2538, D-38015 Braunschweig (0531-391.9012, Fax: 0531-391.9010).

Inhalt: Helmut Korte / Stephen Lowry: Heinz Rühmann, ein Stück deutsche Filmgeschichte (1-5). -- Helmut Korte / Stephen Lowry / Ralf Beuthan / Tolga Kirschbaum: Heinz Rühmann - Biographie und außerfilmisches Image (7-14). -- Das Rühmann-Image im Wandel der Zeit: Exemplarische Beispiele (15-64). -- Stephen Lowry: Heinz Rühmann als Filmstar - Innerfilmische Imagebildung (65-92). -- Bibliographie. Filmographie.

WIENE, ROBERT

Jung, Uli / Schatzberg, Walter: Robert Wiene. Der Caligari-Regisseur. Berlin: Henschel 1995, 214 S.

ISBN 3-89487-233-0, DM 39,80.

Jung und Schatzberg versuchen, Wiene historisch gerecht zu werden. Dabei waren weder Geburtsjahr noch -ort des filmgeschichtlich weitgehend mißachteten Caligari-Regisseurs mit letzter Bestimmtheit zu eruieren. Zudem sind von Wienes mehr als 90 Filmen nur circa 20 noch erhalten - eine mehr als katastrophale Ausgangslage für das erste Buch über diesen Regisseur. Werkbeschreibungen etwa zum Tonfilm DER ANDERE (1930) oder zur österreichischen Richard-Strauss-Adaptation DER ROSENKAVALIER (1925) breiten den zeitgenössischen Hintergrund von Produktion und Wahrnehmung wie einen reich gewebten Flickenteppich aus. Bei der Vielzahl von abgehandelten Titeln der Jahre

1914 bis 1938 mag es ein wenig an sprachlichem Variantenreichtum fehlen (aber wo in der deutschen Filmgeschichtsschreibung sind jemals emphatisch geschriebene Texte zu lesen gewesen?). Das spannendste Kapitel bleibt das über CALIGARI. An ihm lassen sich - "dank" Kracauer - theoretische Fragen noch heute entwerfen: solche etwa, die Filmgeschichte als Erklärungsmoment in Zeitgeschichte integrieren.

(Rolf Aurich)

WYLER, WILLIAM

Jacobsen, Wolfgang / Belach, Helga / Grob, Norbert (Hrsg.): *William Wyler*. Berlin: Argon 1996, 311 S. (Stiftung Deutsche Kinemathek und Internationale Filmfestspiele Berlin. Retrospektive 1996.).

ISBN 3-87024-344-9, DM 78,-.

Aus dem Inhalt: Norbert Grob: "Not the composer, but the conductor". William Wylers Filme - Stoffe, Themen, Stile (11-160). -- Hans-Christoph Blemenberg: Der lange Krieg des Majors Wyler (181-190). -- Wolfgang Jacobsen: Der Perfektionist. Oder: "To make a picture, you need a million Dollars right away" (219-240). -- Yvonne Rehmann: Filmografie (241-270). -- Yvonne Rehmann: Bibliografie (271-303).

Film und die anderen Künste

Weihsmann, Helmut: *Cinétecture. Film, Architektur, Moderne*. Mit einem Essay v. Vrääh Öhner & Marc Ries. Wien: PVS Verleger 1995, 164 S.

ISBN 3-901196-17-X, öS 230,-.

Inhalt: Vrääh Öhner / Marc Ries: Bildbau (7-51). -- Helmut Weihsmann: Cinétecture (53-138). -- Bibliografie (141-151).

Es ist nicht die Filmarchitektur, die im Studiosystems Hollywoods entwickelt

wurde und die prägnant so manche stilistische Trends adaptiert hat, der sich Weihsmann und seine Mitstreiter annehmen (in einem liebevoll gestalteten Band, das am Rande), sondern es ist die Rolle, die der Film in den Architekturkonzepten der französischen Avantgarde gespielt hat.

[Aus der Grundlegung der Untersuchung:] "Mit der Fotografie und später mit dem Film eröffnete sich für die moderne Architektur eine völlig andere Rezeptionsweise von Raum. Blieben die Zeichnung, das Architekturmodell oder das Diorama in Körperlichkeit und Raumauffassung weitgehend an ein statisches Sehmodell gebunden, so begann der Film den Raum dynamisch zu erschließen. [...] Die Erfahrung filmischer Wahrnehmung und die der Industrialisierung und Urbanisierung sind die zentralen Motive der Moderne; von der Erfindung der technisch-reproduzierenden Medien wird auch die Architektur erfaßt. Das einstmals kognitive, kontemplative Erleben von Architektur wandelte sich zur Betrachtung in der Zweidimensionalität abstrahierter Architekturformen. Die Aufhebung der Baukunst in den Medien Fotografie, Film und Presse bewirkte ein 'Verschwinden der Architektur' und läßt sich nur im Kontext eines grundlegenden Denkwandels in der Moderne deuten."

Neumann, Dietrich (Hrsg.): *Filmarchitektur: Von METROPOLIS bis BLADE RUNNER*. München/New York: Prestel 1996.

ISBN 3-7913-1656-7, DM 98,-. Katalog anlässlich der gleichnamigen von Dietrich Neumann konzipierten Ausstellung im Deutschen Architektur-Museum und Deutschen Filmmuseum, Frankfurt am Main, vom 26. Juni bis 8. September 1996. Ersch. zugleich in einer englischsprachigen Ausgabe (*Film Architecture*, ISBN 3-7913-1605-2).

Im Rahmen von Publikation und Ausstellung sollte es vor allem um Filmsetdesigns gehen, bei denen für ein spezifisches Drehbuch Stadt- und Architekturvisionen geschaffen wurden. Nicht nur entlehnt der Film wesentliche Teile seines Überzeugungspotentials von der Architektur, sondern zunehmend schöpft die Architektur Elemente ihres Realitätsverständnisses aus dem Film. Abgesehen davon, den Dialog zwischen Realarchitektur und Filmarchitektur vor allem im deutschen Stummfilm der zwanziger Jahre und den filmischen Stadtutopien Hollywoods der 80er und 90er Jahre darzustellen, erweisen die Ausstellung mit über 200 Exponaten und der Katalog mit mehr als 300 Abbildungen den Filmarchitekten und ihren Werken Referenz. Die reich ausgestattete Publikation gibt Gelegenheit, sowohl einzelne Entwürfe zu studieren als auch Entwurfsskizze und "fertiges" Filmbild miteinander zu vergleichen und, wie im Falle der Entwürfe zu Fritz Langs METROPOLIS von Erich Kettelhut, die Modifizierung der Ursprungsidee zu einem Bild nachzuvollziehen - den kreativen Arbeitsprozeß, der vor den oft nur für Sekunden im Film erscheinenden fertigen Atelierbauten liegt.

Der erste der drei Katalogteile vereint fünf Essays, die sich dem Thema unter verschiedenen Blickwinkeln annähern, wobei sich jeder der Aufsätze einem bestimmten Zeitabschnitt widmet. Dadurch entsteht eine schlaglichtartige Chronologie der Entwicklung von Robert Wienes DAS CABINET DES DR. CALIGARI (1919) mit seinen das Filmdesign revolutionierenden gemalten Studiokulissen bis zur "glaubhaften Anti-Utopie" von Ridley Scotts BLADE RUNNER (1982), der nicht zuletzt wegen seiner Architekturvisionen zum Kultfilm avancierte. Anton Kaes' Artikel wirkt wie ein Programm zur Analyse von Filmarchitektur - er bindet Karl Grunes Film DIE STRASSE (1923), der das Genre des Straßenfilms begründete, in die sozia-

len und politischen Umstände der frühen Weimarer Jahre ein und verweist darauf, daß "die architektonische Kulisse in Grunes Film so konzipiert ist, daß die Straße zum psychologischen visuellen Raum wird, in dem leblose Gegenstände von Eigenleben erfüllt sind." In der filmischen Repräsentation der von der schnell zur Weltmetropole herangewachsenen "archetypischen" Großstadt Berlin geprägten, modernen Großstadtstraße "wird alles semiotisiert, weil es keinen anderen Weg gibt, innere Gedanken, Erinnerungen, Sehnsüchte und Ängste anders als durch äußerliche Zeichen auszudrücken." Die Stadt- und Straßengebilde des Weimarer Kinos werden also gleichsam zum kollektiven Psychogramm. Kaes sieht eine Überschneidung von Filmrezeption und realer Großstadt Wahrnehmung und kommt zu dem Schluß, daß sich Kino und Großstadterfahrung entsprechen, "ihr Verhältnis zueinander symbiotisch und synergetisch zugleich ist".

Die Überleitung zu Michael Webbs Ausführungen zu BLADE RUNNER bildet Donald Albrechts Darstellung der Entwicklung des Bildes der Filmstadt New York, die die Analyse des Einflusses der Moderne auf den Production Design Stil der großen Hollywood Studios der 30er und 40er Jahre (*Designing Dreams*, London/New York 1987) in die 80er Jahre fortsetzt.

Im zweiten und umfangreichsten Teil des Katalogs werden die erwähnten Filme chronologisch mit Produktionsdaten, Inhalt und Kurzanalysen dargestellt. Für den interessierten Leser ist hilfreich, daß vielen Filmen eine ausführliche Literaturliste beigegeben ist. Bedauerlich ist, daß einzelne Filme nicht eingehender und tiefergründiger auf die Formensprache ihrer Architektur hin untersucht werden. Ein glänzendes Beispiel liefert hier Alfons Arns Analyse der Ausstattung von Veit Harlans JUD SÜSS (1940), die im zeitgleich vom Filmmuseum Frankfurt her-

ausgegebenen Katalog zu dem Werk des deutschen Filmarchitekten Otto Hunte zu finden ist (*Kinematograph* 10, 1996, 144 S.).

Im dritten Teil des Katalogs bietet sich dem interessierten Leser eine Auswahl von Texten aus der Weimarer Architekturdebatte, die zum Vergleich mit den Entwürfen und Bildern der Filme anregen.

(Nils Warnecke)

Keller, Matthias: *Sounds of Cinema - Spielarten der Filmmusik*. München: TR-Verlagsunion 1995, 4 CDs, 240 Min. Spielzeit, Booklet: 48 S.

ISBN 3-8058-2977-9, DM 98,-. Bezug durch den Verlag, Postfach, 80059 München.

Ein Weihnachtsgeschenk für Fans: Vom live begleiteten Stummfilm bis zum Melodram mit Orchester-Soundtrack und zur Verwendung von Popsongs in heutigen Filmen reicht Kellers unterhaltsamer Streifzug durch die Welt der Filmmusik. Die sechzehn Kapitel wurden zunächst als Hörfunk-Serie des Hessischen Rundfunks ausgestrahlt. Keller stellt (in ausgesprochen witzig-geschliffenem Tonfall) sowohl die Geschichte der Filmmusik wie deren sich verändernde Funktionen in das Zentrum seiner Darstellung. Der Titel wird sicherlich schnell zu einem Standard im Unterricht, aber auch in der privaten, von Liebhaberei und Vergnügen dominierten Nutzung werden - wengleich das Fehlen des Bildes immer schmerzlich zu spüren bleibt und (im Ernstfall) auf die Videoaufzeichnung wohl immer zurückgegangen werden muß. Filmmusik ohne Film: Das ist ein Widerspruch in sich. Doch bis die Bildplatte oder ein anderes digitales Trägermedium zugänglich sein wird, das Bild und Ton beherbergen könnte, wird noch einiges Wasser den Rhein durchströmen.

Lebendig, vergnüglich, durchaus lehrreich. Dennoch: Eine Bemerkung ist nötig,

weil der Autor die Wirkungsfunktionen der Musik auf eine eigenwillige Anthropologie des Tons zu fundieren sucht - mit Gustave LeBon: Alles Ur-Fühlen geschieht in Tönen. Von einer Kontexttheorie, von strukturaler Untersuchung, von der Integration und Interaktion von Bild, Sprache, Schrift und Ton im filmischen Werk: Kann dann kaum noch die Rede sein.

Die Liste der Leistungen, die Filmmusik erfüllen kann und denen jeweils ein Kapitel gewidmet ist: Atmosphäre herstellen; Bewegungen illustrieren; Bilder integrieren; Epische Bezüge herstellen; Emotionen abbilden; Soziale und kulturelle Hintergründe vermitteln; Zeitgeschichtliche Zusammenhänge klären; Irreal machen; Raumgefühl vermitteln; Zeitempfindung relativieren; Kommentieren; Publikum kollektivieren; Widersprüche erzeugen; Parodieren und Karikieren; Personen und Gegenstände dimensionieren; Physiologisch konditionieren.

***Wespennest: Zeitschrift für brauchbare Texte und Bilder* 102, 1996, S. 32-77: Themenschwerpunkt "Sound. Design. Music: Musik im Film", zusammengest. v. Bernhard Kraller. Mitarb. Regina Schlagnitweit.**

öS 120,- / DM 18,-. Bezug über den Buchhandel oder über Wespennest, Rembrandtstr. 31/9, A-1020 Wien (Tel.: 332.6691; Fax: 333.2970).

Inhalt: Claudia Gorbman: Film Music: Texts and Contexts (34-42). -- Walter Lehr / Erna Cuesta: Sound. Design. Music. Drei Gespräche, ein Generationskonflikt (44-49; Interviews mit Paul Haslinger, Hans Zimmer und Leonhard Rosenman). -- Wolfgang Thiel: Versiegelte Klänge [über osteuropäische Filmmusik] (50-55). -- Georg Haber: Jazzin' the Movies. Anmerkungen zur "Verfilmung von Jazz" (56-60). -- Helmut Wehsmann: Notes from a Survivor (61-67). -- Franz

Koglmann: Ich wußte nie, wo ich war - wirklich - wo sind wir jetzt? Einige Anmerkungen zum Verhältnis von Film und Jazz (68-70). — Thomas Mieszgang: Rock'n'Movie. Roll Over Godard (72-77). Die Beiträge von Gorbman, Thiel und Mieszgang sind Vorabveröffentlichungen von Beiträgen zu einem Symposium "Film und Musik", das im Rahmen der Viennale stattfand; alle Beiträge werden in einer eigenen Publikation (Wien: Synema Publikationen) zugänglich gemacht werden. Abgesehen von Gorbmans instruktivem Überblicksartikel über neuere Ansätze der Filmmusik-Forschung sei die Lektüre der Beiträge von Haberl, Weihsmann und Koglmann empfohlen, die dem in der deutschen Literatur bislang kaum reflektierten Jazz-Film gewidmet sind. Auf Weihsmanns demnächst erscheinendes Buch *Jazz Vistas: Jazz und die Medien* darf man gespannt sein.

Hurst, Matthias: *Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen.* Tübingen: Niemeyer 1996, xi, 332 S. (Medien in Forschung und Unterricht. Serie A. 40.).

ISBN 3-484-34040-1, DM 148,-. Zuerst als Phil. Diss., Heidelberg 1995.

Hursts Analyse der Verfilmungsproblematik sucht den Vergleich literarischen und filmischen Erzählens (bzw. deren Vergleichbarkeit überhaupt) mit Stanzels Theorie der "typischen Erzählsituationen" abzusichern - darin werden die instantiellen Erzählergrößen des "auktorialen Erzählers", des "Reflektors" und des "Ich-Erzählers" voneinander unterschieden. Hurst unternimmt es, dieses Modell auf den Film zu applizieren. Das Interesse, das das Unternehmen als parteiiche und werbende Vorannahme leitet, ist ein literaturwissenschaftliches, bis zum Schluß, an dem Hurst die instantiellen Kapazitäten

von Film und Literatur direkt einander kontrastiert (dabei die Literatur als das letzten Endes "reichere" Kommunikationsmedium feststellend, wen wundert's?). Interessant, sehr konzentriert die Exposition: die Darstellung des Stanzelschen Modells und der Diskussionen, die es ausgelöst hat. Auffallend aber, daß Hurst die enunziationstheoretischen Beiträge aus der neueren Filmtheorie so gar nicht in seine Überlegungen einbezieht - was bedauerlich ist, geht es doch auch in ihnen wesentlich um die Klärung der Frage, von welcher Art die Instanz ist, die den Text hervorbringt. Gerade Metz' umfangreiche Markierungstheorie (in seinem *L'Enonciation impersonnelle ou le site du film* [Paris: Méridiens Klincksieck 1991]) hätte manches zu jenen Abteilungen der Hurstschen Untersuchung beitragen können, die blaß und unentschieden bleiben: der Frage folgend, wie sich erzählerische Instanzen in filmischen Mitteln und deren semiotischen Bedingungen artikulieren (im tabellarischen Überblick: 153).

Gerade der zweite Schritt von Hursts Darstellung enttäuscht: Hier bleiben ganze Stränge neuerer narratologischer Arbeit am Film unberücksichtigt (weder Bordwells, Branigans, Chatmans neuere Bücher finden auch nur Erwähnung; Genettes Arbeiten, die breit diskutiert worden sind, sucht man vergeblich; dafür werden gelegentlich zweitklassige Genre-Untersuchungen als Referenz genannt). Die "großen" Strukturen der filmischen Erzählung (vor allem Einbettungen wie Rückblenden und Träume, Voice-Over-Erzählungen und dergleichen mehr) oder auch die Versuche, extreme Perspektiven filmisch zu realisieren (in Formen wie Tagebuch, Brief, Autobiographie und Essay), werden nicht ins Zentrum gerückt. Der Ausgangspunkt, eindeutig, nie in Frage gestellter Nullpunkt der narrativen Kunstproduktion: der literarische Text. Gerade das Einnehmen des konversen

Standpunktes hätte für die Fragestellung der Arbeit produktiv sein können - schade, hier wurde eine Chance verschenkt.

Hurst lokalisiert die Frage nach der Instanz der Erzählung im Umfeld der Frage nach der filmischen Unmittelbarkeit - und nimmt die Kameradistanzen als Indikatoren für die eine oder die andere Erzählsituation. Nahe Distanzen sind danach der personalen Erzählsituation assoziiert, präsentieren das Geschehen durch die Vermittlung eines Reflektor-Elements, perspektivieren das Geschehen, ohne daß eine Ich-Erzählung vorläge. Diese Analyse ist interessant, zieht aber mehrfache Gegenrede auf sich: Abgesehen davon, daß man fragen muß, ob Hurst einem neuen Physiognomismus Vorschub leisten will, stellt sich die Frage, ob die Kameradistanzen allein ausreichenden Markierungswert haben oder ob das für die kommunikative Hervorbringung des Films konstitutive Zeige-Moment nicht *alle* filmischen Mittel übergreifen muß. Das enunziationstheoretische "Wer spricht?" manifestiert sich natürlich auf allen Ebenen der filmischen (und ebenso der literarischen) Äußerung. Zum dritten sei die Frage gestellt, ob die Perspektivität, die Hurst mit der Reflektor-Instanz und somit mit der enunziativen Hervorbringung des Textes assoziiert, nicht eher den empathischen Fokus der Rezeption modelliert, also von der Frage nach der Regulation der Wissensstände und der Kontrolle der Erzählung und der erzählten Welt durchaus abgekoppelt werden sollte.

Ein interessantes Buch, das aber gerade in der Untersuchung der filmischen Strukturen enttäuscht.

Howard, David / Mabley, Edward: *Über das Schreiben von Drehbüchern.* Köln: Emons 1996, 357 S.

ISBN 3-924491-61-5, DM 45,-. Zuerst engl.: *The tools of screenwriting. A writer's guide to the craft and elements of a*

screenplay (New York: St. Martin's Press 1993).

Mit Howards/Mableys Drehbuchhandwerk liegt nun ein Standardwerk der amerikanischen Drehbuchliteratur in deutscher Übersetzung vor. Das Buch bietet eine Einführung in die Grundlagen der dramatischen Strukturgestaltung im Spielfilm. Sein Konzept basiert auf der 1972 erschienene Publikation *Dramatic Construction. An Outline of Basic Principles. Followed by Technical Analyses of Significant Plays* des 1984 verstorbenen Autors, Regisseurs und Dozenten für dramatisches Schreiben Edward Mabley. Die zwanzig kurzen Essays von Mabley zu Grundlagen der Dramenanalyse hat der Drehbuchautor David Howard hinsichtlich ihrer Anwendung auf die Drehbuchanalyse überarbeitet und erweitert, wobei er - wie im folgenden Analyseteil - die Dramen- durch Filmbeispiele ersetzt. In insgesamt fünfunddreißig Essays befaßt sich Howard mit dem Aufgabengebiet des Drehbuchautors, den Grundlagen des Geschichtenerzählens und zentralen Aspekten der (Film-)Dramaturgie (wie "Protagonist und Ziel", "Konflikt", "Hindernisse" etc.). Leitinteresse der Essays ist, was eine gute Geschichte ausmacht und wie man diese im Medium Film gut strukturiert erzählt. Dieses dramaturgische "Handwerkzeug" wird abschließend sechzehn Analysen von Filmen fast ausschließlich amerikanischer Provenienz angewandt.

Undogmatisch führt Howard, der Gründungsdirektor des Graduate Screenwriting Program an der University of Southern California in Los Angeles ist, auf der Basis von Mableys Text in die Techniken des filmischen Erzählens ein. Dabei ist auch der Einfluß seines 1996 verstorbenen Lehrers Frank Daniel, der die Einleitung verfaßt hat (19-24), unverkennbar. Zeitlebens hat sich Daniel, der als Dean bzw. Direktor renommierten Filmschulen vorstand, gegen normative Regelpoetiken des Erzäh-

lens gewandt. Diese Sichtweise teilt Howard, beispielsweise wenn er skeptisch der Forderung gegenübersteht, eine Geschichte müsse aus einer These (vgl. die von Lajos Egri u.a. vertretene *method of premise*) entwickelt werden. Die Filmanalysen sowie die ihnen vorangestellten Filmsynopsen sind mit großer Sorgfalt geschrieben. Die einzelnen Essays sind hingegen von unterschiedlicher Prägnanz - ein Eindruck, der teilweise durch die kompilative Entstehung dieses Textteils bedingt sein dürfte. Vielleicht liegt es aber auch daran, daß sich die amerikanische Drehbuchliteratur kaum mit filmwissenschaftlichen Publikationen auseinandersetzt. Man könnte bei jedem Essay nachhaken. Nur zwei Beispiele: Das Essay über den "Dialog" thematisiert den zentralen Aspekt des Subtextes nicht. Hier wäre eine Erwähnung der Technik der impliziten Informationsvergabe mittels Implikation und Präsupposition nötig. Im Essay zur "Dramatischen Szene" (mit hervorragendem Fragenkatalog) werden die Technik der Eröffnung und des Abschlusses von Szenen (Transitionen und Punktierungen) und die Struktur filmischer Sequenzen nicht behandelt.

Trotz mancher Unschärfen bietet *The Tools of Screenwriting* eine empfehlenswerte Einführung in die Spielfilmdramaturgie, deren Gebrauchswert in der deutschen Fassung allerdings dadurch gemindert ist, daß sie kein Register besitzt.

(Carsten Schneider)

Filmtheorie

Monaco, James: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia*. Überarb. u. erw. Neuausg. Reinbek: Rowohlt 1995, 656 S. (Rororo-Handbuch. 6514.). ISBN 3-499-16514-7, DM 29,90.

Monacos *How to Read a Film* wurde früh übersetzt und als *Film verstehen* zum weitverbreitetsten Einführungswerk in deutscher Sprache. Nun liegt mit dem 75. Tausend der Gesamtauflage eine überarbeitete, vor allem auf die Belange von "Multimedia" ausgeweitete Neuausgabe vor, die sicherlich die gleiche Verbreitung und den gleichen praktischen Rang wie jene erste Übersetzung haben wird. Die Einwände, die jene auf sich zog, bleiben weitestgehend bestehen: Die einzelnen Kapitel sind auf sehr unterschiedlichem Niveau angesiedelt, und die technischen, theoretischen und historischen Ausführungen ergeben so ein nicht immer homogenes Bild. Eine ästhetisch fundierte und in einem zusammenhängenden Zugriff verankerte, auch theoretisch belangvolle Einführung wie das amerikanische Konkurrenzprodukt *Film Art* von David Bordwell und Kristin Thompson - das ist *Film verstehen* nicht gewesen und ist es auch nicht nach der Überarbeitung geworden. Es könnte besser sein, aber es ist besser als nichts, möchte man resümieren, und an dieser Einschätzung ändert auch die Überarbeitung nichts.

Ergänzt wurde der historische Teil um eine flüchtig dahingewischte Überblicksdarstellung des Kinos der 80er. Der recht belanglose Bericht über die Filmtheorie endet weiterhin bei "Metz und die zeitgenössische Theorie". Hinzugekommen ist das eher technisch orientierte siebente Kapitel "Multimedia". Überarbeitet wurden Glossar und Bibliographie.

Münsterberg, Hugo: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie [1916]. Und andere Schriften zum Kino*. Hrsg., aus dem Amer. übers., kommentiert u. mit einem Vorw. vers. v. Jörg Schweinitz. Wien: Synema Publikationen 1996, 152 S.

ISBN 3-901644-00-8, DM 38,-/öS 248,-. Bezug durch den Buchhandel oder den

Verlag (Neubaugasse 36/1/1, A-1070 Wien).

Die 1916 in New York erschienene Studie *The Photoplay*, die nun in kundiger Übersetzung und Kommentierung endlich in deutscher Sprache zugänglich wird, gilt weltweit als erste größere Untersuchung zur Psychologie und Ästhetik des Films aus der Feder eines kinobegeisterten Wissenschaftlers. Ihr Autor war Professor an der Harvard University, Mitbegründer der angewandten Psychologie, die er als "Psychotechnik" entwickelte und die die Grundlage für die Rechts-, Industrie- und Werbepsychologie bildete. (Münsterberg arbeitete oft eng mit der Industrie zusammen und schrieb u.a. Bücher für die populärwissenschaftliche Filmreihe PARAMOUNT PICTOGRAPHS.) Der Ausgangspunkt seiner konstruktivistischen Filmtheorie war die Wahrnehmungstheorie, wobei Münsterberg sich interessierte für die Verkoppelung filmischer und mentaler Funktionen. In vielem erinnert seine Argumentation an Denkweisen der frühen Gestaltpsychologie. Die Studie wurde schnell berühmt und muß heute als ein "Vortext" zahlreicher späterer medientheoretischer Konzepte angesehen werden.

Unbedingt zu empfehlen.

Lohmeier, Anke-Marie: *Hermeneutische Theorie des Films*. Tübingen: Niemeyer 1996, xi, 332 S. (Medien in Forschung und Unterricht. Serie A. 40.).

ISBN 3-484-34042-8, DM 158,-. Zuerst als Teil einer Habilitationsschrift, Kiel 1990/91.

Lohmeier wählt ein biltheoretisches Postulat als Ausgangspunkt ihrer Überlegungen - Bilder lassen sich im Rahmen des Bühlerschen Organonmodells als kommunikative Akte bestimmen, weil sie (a) einen referentiellen Akt vollziehen, indem sie diesen optischen Sachverhalt darstellen; weil sie (b) ein Ausdrucksakt sind, in dem

das Dargestellte aus der Sicht des Bildsubjekts gezeigt und damit dessen Beziehung zu ihm als optische Beziehung mitgeteilt ist; und weil sie (c) einen appellativen Akt realisieren, indem sie den Empfänger an die Stelle des Bildsubjekts versetzen, ihm den Blick des Bildsubjekts aufnötigen und ihn damit auffordern, die Welt mit den Augen des Bildsubjekts zu betrachten. Der kommunikative Bezug ist dem Bild wesentlich, will man dem folgen: Wer Bilder betrachtet, läßt sich, ob er will oder nicht, auf die Perspektive des Bildsubjekts ein. Eben darin entsteht Kommunikation, entsteht so etwas wie "Rede": Bilder sind Aufforderungen, die Welt mit den Augen eines anderen zu sehen, machen aus dem alltäglichen Akt der subjektiven Wahrnehmung von Realität, indem sie ihn abbilden, einen Akt der Mitteilung, einen Sprechakt.

Im ersten Kapitel entfaltet die Autorin diese These in ständiger Abgrenzung gegen Positionen der Filmsemiotik, die hermeneutische Rückbindung der filmischen Ausdrucksformen an ihre Entwicklungs-, Kommunikations- und Sinngeschichte reklamierend. Ob sich diese Position angesichts einer "historischen Poetik" resp. "Stilistik" des Films oder einer "evolutiven Grammatik" der Filmformen - Konzepte, die in der semiotischen und formalistischen Tradition vorgeschlagen worden sind - oder angesichts der neueren historiographischen Arbeiten zur Entwicklung der filmischen Formensprache tatsächlich halten läßt, sei dahingestellt: Weil Lohmeier diesen ursprünglichen Ansatzpunkt der Diskussion aufgibt und in den weiteren Kapiteln eine eigene Poetik des Films vorschlägt, die auf der Vorannahme der Multifunktionalität der kinematographischen Abbildungsverfahren beruht, wobei die historische Dimension der Entwicklung der "Filmsprache" höchstens am Rande berücksichtigt wird.

Das, was dabei herauskommt, ist aber interessant und diskussionswürdig: Jede "Kamerahandlung" stellt - der kommunikativen Verfaßtheit des Bildes entsprechend - ein komplexes Gefüge von multiplen Beziehungen zwischen Abbildungs-subjekt, -objekt und Rezipienten dar, läßt sich gerade nicht auf Kodifizierungen und feste Konventionalisierungen zurückführen. Nach einer Untersuchung der Einstellungsvariablen Distanz, Perspektive, Bewegung und Länge wendet sich Lohmeier der Montage, den filmischen Erzählsituationen, dramatischen Strategien der Informationsvergabe (Sprache, nichtverbales Verhalten, Figuren, Raum), der Perspektivstruktur filmischer Texte sowie den Formen der uneigentlichen Rede im Film zu.

Müller, Jürgen E. (ed.): *Towards a Pragmatics of the Audiovisual. Theory and History*. 2. Münster: Nodus Publikationen 1995, 205 S. (Film und Medien in der Diskussion. 5.).

ISBN 3-89323-356-3, DM 56,-.

Inhalt: Jürgen E. Müller: Towards the pragmatics of the audiovisual II - or the continuation of an introduction (7-13). - Edward Branigan: Towards a pragmatics of narrative (17-54). - Warren Buckland: Relevance and cognition: Towards a pragmatics of unreliable filmic narration (55-66). - Eduard Sioe-Hao Tan: Constraint and convention in psychological film aesthetics. On the psychological basis of cinematic conventions (67-86). - Harry van Vliet: In touch with reality but safe from harm. Perceived reality of television and film (87-108). - Hans J. Wulff: Phatic communion and phatic function as leading concepts of a pragmatic theory of television (109-128). - Herta Schmid: Le problème de la sémiotique scénique vue sous l'angle de la sémiotique du théâtre conçue par le structuralisme de Prague (129-147). - Chiel Kattenbelt: Being there or not

being there, that makes the difference (149-165). - Douglas Gomery: Outlining a media history (169-178). - Knut Hicke-thier: On the theory of television as a history of viewing in Germany. Preliminary thoughts (179-194). - Frank Kessler: Le cinéma des premiers temps: Problèmes de segmentation (195-205).

Deutsche Zeitschrift für Philosophie 43,3, 1995, S. 453-533: Schwerpunkt "Philosophie und Film - ein hundert-jähriges Verhältnis" (hrsg. v. Gertrud Koch).

DM 32,-. Bezug über VCH, Postfach 101161, D-69451 Weinheim (06201-606146, Fax: 606117).

Die philosophische Untersuchung der visuellen Formen der Repräsentation und der anschaulich-sinnlichen Qualitäten ikonischer Bildmedien ist so alt wie der Film, schreibt Gertrud Koch in der Einleitung des Schwerpunktthemas - und noch älter, möchte man den Satz verlängern, auch wenn sie immer eher am Rande der Kernbereiche der Schulphilosophie betrieben wurde. Zwei der Artikel wählen die Photographie als Gegenstand, so auf fundamentale Prinzipien der photographischen Referenz stoßend (vor allem Seels Aufsatz sei empfohlen, der die Photographie in dem doppelten Bezug von "Anschauen" und "Verstehen" lokalisiert und am Ende das Photographische scharf vom Filmischen abgrenzt). Papes Artikel enttäuscht etwas, weil er die vorliegenden Versuche, die Semiotik Peirce' für die Filmtheorie zu erschließen, wohl nicht kennt (so daß nach wie vor Möllers Überlegungen das Avancierteste darstellen, das hier geleistet wurde). Außerdem enthält die Sammlung einen Artikel der Herausgeberin (über filmische Zeitbehandlung und deren ästhetische Grundlagen), einen (ausgezeichneten) Essay von Richard Allen, der danach fragt, welche Rolle die Psychoanalyse in der Erklärung des Kinos

resp. des Films spielen kann, sowie einen Essay von Zizek über filmischen Ton.

Es bleibt zu hoffen, daß das noch kaum zu überschauende Feld einer philosophischen Beschäftigung mit dem Film mehr Aufmerksamkeit finden möge. So anregend das vorliegende Themenheft ist, so sehr sollte es als Einladung zum Weitermachen verstanden werden.

Inhalt: Herbert Hrachovec: Fotogene Enttäuschungen (455-463). -- Martin Seel: Fotografien sind wie Namen (465-478). -- Helmut Pape: Der Gedanke als Überblendung in der Folge der Bilder. Peirces visuelles Modell geistiger Prozesse (479-496). -- Gertrud Koch: Nachstellungen - Film und historischer Moment (497-506). -- Richard Allen: Film, Fiktion und psychoanalytische Theorie (507-519). -- Slavoj Zizek: Der audio-visuelle Kontrakt - der Lärm um das Reale (521-533).

Semiotische Berichte 19,1-4, 1995, S. 1-385: Themenheft "Bildsprache - Visualisierung - Diagrammatik. Akten zweier internationaler Symposien, Wien 1991 & 1993. Teil I" (hrsg. v. Jeff Bernard, Gloria Withalm & Karl H. Müller).

ISSN 3-0254-9271, öS 300,-/DM 43,-. Bezug: Institut für Sozio-Semiotische Studien, Waltergasse 5/1/12, A-1040 Wien.

Aus dem Inhalt: Ida Janssens: Empirical Research on the Possible Increase of Information in Video-Art. With Content Analysis as method and Semiotics as Instrument for Investigation into the Visual Message (117-130). -- Karl H. Müller: Sehvermögen und Blickkontrolle: Entwicklungspotentiale und Risiken von Bildersprachen (225-246). -- Sabine Prokop: Der Pfau. Die wechselseitige Beeinflussung audio-visueller Codes am Beispiel Fernseh-Genres (247-262). -- Hans J. Wulff: Bilder - Verstehen - Verhalten: Überlegungen zur imagologischen

Grundlegung visueller Simulationen (337-360).

Koch, Gertrud (Hrsg.): Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Vlg. 1995, 294 S. (Fischer Taschenbuch. 12671.) / (Zeitschriften).

ISBN 3-596-12671-1, DM 26,90.

Aus dem Inhalt: Matthias Kettner: Kommunikative Vernunft, Gefühle und Gründe (123-146). -- Colin Sample: Sprachliche Interpretation und projektive Wahrnehmung: zur Artikuliertheit und Ontogenese ästhetischer Erfahrung (202-229). -- Miriam Bratze-Hansen: Dinosaurier sehen und nicht gefressen werden. Kino als Ort der Gewalt-Wahrnehmung bei Benjamin, Kracauer und Spielberg (249-271). -- Gertrud Koch: Nähe und Distanz: Face-to-face-Kommunikation in der Moderne (272-291).

Der Band versammelt die - zwar meist psychoanalytisch ansetzenden, aber durchaus nicht homogenen, aus sehr verschiedenen Bereichen stammenden - Beiträge zu einer Tagung am Kulturwissenschaftlichen Institut der Universität Essen. Aus dem Vorwort: Die zunehmend durch elektronische Medien vermittelte Information weist mit dem Austausch in "face-to-face"-Interaktionen weit mehr Ähnlichkeiten auf als mit Information in Form von Geschriebenem und Gedrucktem. Einer der interessantesten qualitativ neuen Medieneffekte liegt in der technisch ermöglichten Verallgemeinerung von leibgebunden-expressiven Äußerungen, z.B. dem ikonischen nonverbalen Zeichenrepertoire emotionaler Gesichtsmimik, über alle "natürlichen" Grenzen der Einheit der Situation von körperlich und zeitlich Anwesenden hinaus.

Böckelmann, Frank: Ins Kino. Berlin: Klaus Boer Vlg. 1994, 109 S.

ISBN 3-924963-62-2, DM 28,-.

Der Band enthält zwei längere Texte aus der *Filmkritik* von 1979 und 1983. Fortgeführt, auch stilistisch, wurde das essayistische Nachdenken über den Gang ins Kino 1985. Der 4. Text stammt aus dem Jahre 1994 und widmet sich bezeichnenderweise nunmehr vorzüglich "einem Mehrzweckgerät, das mir täglich vierundzwanzig Stunden Filme serviert, sofern ich es bediene. Nein, keine Filme. Sendungen" (71). In Erinnerung gebliebener Satz nach einer ersten Lektüre: "Die teuersten Spielfilme handeln heute vom Ausnahmezustand. Weil das Fernsehen eine volkstherapeutische Anstalt ist, muß das Kino ins kämpfende Leben hinaus. Wir Besucher der Spätvorstellung des Action-Films mustern uns mit keinem Blick: Stadstreicher. Wir holen uns einen Vorschuß auf den Tag, an dem die Systeme ausfallen" (81).

Adam, Ken / Bordwell, David / Greenaway, Peter / Lang, Jack: *Der schöne Schein der Künstlichkeit*. Hrsg. u. eingel. v. Andreas Rost. Frankfurt: Vlg. der Autoren 1995, 236 S. (Reden über Film.) / (Filmbibliothek.).

ISBN 3-88661-158-2, DM 34,-. Hervorgegangen aus einer Veranstaltungsreihe des Münchner Kulturreferats, der Süddeutschen Zeitung und des ARRI-Kinos, München.

Inhalt: Ken Adam: Freiräume für die Phantasie. Ein Gespräch mit Jürgen Berger (15-70). -- Peter Greenaway: Film, eine Kunst nach Regeln? Ein Gespräch mit Yvonne Spielmann (71-116). -- David Bordwell: CITIZEN KANE und die Künstlichkeit des klassischen Studio-Systems (117-150). -- David Bordwell: DIE HARD und die Rückkehr des klassischen Hollywood-Kinos (151-202). -- Jack Lang: Perspektiven des europäischen Kinos und die Lichtblicke der LIEBENDEN VON PONT-NEUF (203-217; Diskussion mit Volker Schlöndorff u. Publikum: 217-230).

Wetzel, Michael / Wolf, Herta (Hrsg.): *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*. München: Fink 1994, 374 S.

ISBN 3-7705-2933-2, DM 78,-.

Aus dem Inhalt: Joachim Paech: Der Schatten der Schrift auf dem Bild. Vom filmischen zum elektronischen 'Schreiben mit Licht'. -- Peter Michael Spangenberg: Elektronisches Sehen. Das Beispiel des Fernsehens. Über die technische, gesellschaftliche und psychische Organisation von Sichtbarkeit. -- Manfred Schneider: Entropie tricolore. Die Logik der Bilder in Godards WEEKEND.

Amelunxen, Hubertus von / Iglhaut, Stefan / Rötzer, Florian (Hrsg.): *Fotografie nach der Fotografie*. In Zusammenarbeit mit Alexis Kassel. Ein Projekt des Siemens Kulturprogramms in Zusammenarbeit mit Aktionsforum Partersinsel, München [...]. München: Verlag der Kunst 1996, 326 S.

ISBN 3-364-00361-0, DM 98,-. Katalog der gleichnamigen Ausstellung.

Essays: Florian Rötzer: Betrifft: Fotografie (13-25). -- Victor Burgin: Das Bild in Teilen (26-35). -- Martha Rosler: Bildsimulationen, Computermanipulationen (36-57). -- Lev Manovich: Die Paradoxien der digitalen Fotografie (58-66). -- Wolfgang Coy: Mit fotografischem Gedächtnis (67-72). -- Jacques Clayssen: Digitale (R-)Evolutionen (73-80). -- Timothy Druckrey: Fatale Aussicht (81-87). -- George Legrady: Bild, Sprache und Überzeugung in Synthese (88-92). -- Peter Lunenfeld: Die Kunst der Posthistoire - Digitale Fotografie und elektronische Semiotik (93-99). -- Karlheinz Lüdeking: Digitale Höhlenmalerei (100-107). -- Gottfried Jäger: Analoge und digitale Fotografie: Das Technische Bild (108-110). -- Philippe Quéau: Die Fotovirtualität (111-113). -- Herbert W. Franke: Bemerkungen zur digitalen Fotografie (114-115). -- Huber-

tus von Amelunxen: Fotografie *nach* der Fotografie (116-123).

Die Geschichte der Photographie könnte man auch als eine Geschichte der Retuschierkünste schreiben, der Bildbearbeitung und auch der Bildfälschung. Mit dem digitalen Bild scheint sich die Verfügbarkeit des Bildes zu vollenden, eine Manipulation des Bildes wird möglich, die keine Spuren mehr aufweist. Und es wird die "photographische" Illusionierung von photographischer Objekte möglich, die es so nie gegeben hat. Weltberühmt sind die Bilder der Serie *Dystopia* (Anthony Aziz und Sammy Cucher), die Köpfe ohne Augen und Mäuler zeigt, in photographischer Porträt-Manier, an Surrealismus und Alptraum gemahnend. Die enge Konjunktion von Photographie und Wirklichkeit, die so bodenständig und natürlich schien, zerbricht, das Barthesche "Es ist gewesen" der Photographie erweist sich als pure Konvention. Das photographische Bild löst sich vom Vor-Bild, der referentielle Impuls wird freigesetzt, das photographische gerät in ein neues Bild-Verhältnis. Darüber ist nachzudenken. – Der vorliegende Katalog setzt den Standard: Auf diesem Niveau wird über digitale Photographie und ihre Probleme verhandelt werden müssen. Ein Muß für die Interessierten, kein Zweifel.

Der eigentliche Katalogteil präsentiert eine exquisite Sammlung künstlerischer Versuche in digitaler Photographie.

Volk, Andreas (Hrsg.): *Vom Bild zum Text. Die Photographiebetrachtung als Quelle sozialwissenschaftlicher Erkenntnis*. Mit Beitr. v. Hubertus von Amelunxen [u.a.]. Zürich: Seismo-Vlg. 1995, 200 S.

ISBN 3-908239-09-5, DM 72,50. Bezug durch den Buchhandel oder den Verlag, Rämistr. 69, P.O. Box 313, CH-8028 Zürich.

Der Band dokumentiert eine Veranstaltung, die 1991 in Zürich durchgeführt wurde. Die Frage nach den besonderen semiotischen Qualitäten, die photographische Quellen in der Geschichtswissenschaft auszeichnen, die Beziehungen der Photographie zu ihrem (historischen) Kontext und ihrem (publizistischen) Kontext, die Entwicklung der Amateurphotographie - ein weites Spektrum. Ausdrücklich hingewiesen sei auf Huggers Versuch, historische Landschaftsphotographie in einer Diskursanalyse aufzuschließen und die Dokumente zurückzustellen in die Bezüge, in denen sie entstanden und verwendet worden sind. Und vermerkt sei von Amelunxens - wohl durch Roland Barthes angeregte - Auseinandersetzung mit der besonderen Zeitstruktur des Photographischen, die die Spur in das Vergangene als ein Denkbild liest, einen "'Tigersprung in die Vergangenheit', suspendiert im Bogen der Zeit".

Aus dem Inhalt: Bruno Fritzsche: Das Bild als historische Quelle. Über den (Nicht-)Gebrauch von Bildern in der historischen Forschung (11-24). – Paul Hugger: Bündner Photographen als Landschaftsinterpreten. Recherchen im Umfeld einer Ausstellung (25-43). – Peter Herzog: Der Einzelne [!] und die Masse. Erfinder und Nutzniesser der Photographie (45-65). – Timm Starl: Erinnern um zu vergessen. Zur Entstehung der Bildwelt der Knipser (67-82). – Hubertus von Amelunxen: Skiagraphia - Photographie, Melancholie und Allegorie (83-116). – Michael Rutschky: Foto mit Unterschrift. Über ein unsichtbares Genre (117-133).

Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): *Bilder im Geiste. Zur kognitiven und erkenntnistheoretischen Funktion piktoraler Repräsentationen*. Amsterdam/Atlanta, GA: Editions Rodopi 1995, 345 S. (Philosophie und Repräsentation.). ISBN 90-5183-679-11, Hfl 60,-.

Homo pictor, der Mensch als das bildbegabte Wesen - in dieser anthropologischen These kulminieren höchst sinnfällig die Beiträge, die Sachs-Hombach zusammengetragen hat. Die Theorie des Bildes hat in den letzten Jahrzehnten eine massive theoretische und empirische Aufmerksamkeit auf sich gezogen, die vor allem durch die Überlegungen aus der Kognitionswissenschaft angeregt wurde - nicht allein die Frage der Bedingungen, unter denen ein "Bild" in verschiedenen Kontexten als *Bild* funktionieren kann, hat diese Forschungen binden können, sondern vor allem ist der Frage nach dem Status, der Stabilität und der Beschreibungsmöglichkeit "innerer", mentaler Bilder nachgegangen worden. Der vorliegende, instruktive und interessante Sammelband fächert das Spektrum der Fragestellungen und Erklärungsansätze in vorbildlicher Weise noch einmal auf und stellt die gegenwärtige Diskussion immer wieder in den philosophiegeschichtlichen Rahmen.

Inhalt: Klaus Sachs-Hombach: Die Bilddebatte - Eine historische Einführung (7-18). -- Ferdinand Fellmann: Innere Bilder im Licht des *imagic turn* (21-38). -- Oliver R. Scholz: Bilder im Geiste? - Das Standardmodell, sein Scheitern und ein Gegenvorschlag (39-62). -- Klaus Rehkämper: Analoge Repräsentationen (63-106). - - Jörg Schirra: Understanding radio broadcasts on soccer: The concept 'mental image' and its use in spatial reasoning (107-136). -- Thomas Metzinger: Phänomenale mentale Modelle (139-158). -- Markus Peschl: Sind "Bilder im Kopf" für erfolgreiches Verhalten notwendig? Wissenschaftstheoretische und methodische Überlegungen zum Problem der piktorialen und propositionalen Wissensrepräsentation in kognitiven Systemen (159-182). - - Mitja Perus: Synergetic approach to cognition-modeling with neural networks (183-194). -- Klaus Sachs-Hombach: Piktoriale Einstellungen (195-211). -- Si-

mone Pribbenow: Räumliche Inferenzen und Bilder (215-234). -- Peter Gold: Bild und Negat (235-257). -- Brian Ulicny: Naturalism, intentionality, and mental imagery (257-274). -- Laura Berchielli: Representing color: Discussions and problems (275-290). -- Achim Stephan: Kathymie Bilder. Über die Wirksamkeit von Imaginationen in der Psychotherapie (293-306). -- Michael Bischoff / Mattias Struch: Kunst, Wahrnehmung und visuelle Erkenntnis (307-320). -- Urs Fuhrer: Die Bedeutung enaktiver und ikonischer Repräsentationen beim Lernen durch Beobachtung (321-336).

Jäger, Ludwig / Switalla, Bernd (Hrsg.): Germanistik in der Mediengesellschaft. München: Fink 1994, 425 S. ISBN 3-7705-2981-2, DM 48,-.

Eine Aufsatzsammlung zum ewig jungen Thema "Selbstreflexion der Germanistik", an deren Beginn die erschreckende Einsicht steht, daß die Krisenszenarien von 1969 trotz eines Vierteljahrhunderts 'Theorie-debatte' wenig an Gültigkeit verloren haben. Es geht noch immer um eine wissenschafts- und kulturpolitische Standortbestimmung der Disziplin, zumal der Legitimationsdruck mittlerweile nicht geringer geworden ist. Im Gegenteil: Zentrale Prozesse in Richtung einer Mediengesellschaft betreffen philologische Kategorien wie "Text" oder "Gedächtnis", worauf die Germanistik bislang kaum reagiert hat, so befinden jedenfalls Jäger und Switalla in ihrer Einleitung des Bandes. Überraschen mag, daß es durchaus noch Stimmen gibt, die eine medienwissenschaftliche Öffnung der Germanistik ablehnen und stattdessen eine 'Rückkehr zur Philologie' perspektivieren, wenngleich diese Diskussion im vorliegenden Band (noch?) nicht über die Fußnotenebene hinausgekommen ist.

Video- und Fernsehtheorie /
Video- und Fernsehgeschichte

**Kreimeier, Klaus: *Lob des Fernsehens*.
München: Hanser 1995, 294 S.**

ISBN 3-446-18090-7, DM 36,--.

Wie kann ein "Lob des Fernsehens", ausgesprochen von einem Intellektuellen, der sich als solcher in einen kritischen Diskurs einschreiben muß, und als Fernsehkritiker viel, genau und dann und wann offensichtlich mit Lust fernsieht, anders ausfallen als ambivalent! Mit Baudrillard, Flusser und Virilio, mit Bolz, Kamper, dem *Zeit-Feuilleton* und *Spiegel*-Essays als prognostischem Instrumentarium im Gepäck durchmißt Kreimeier in elf Kapiteln, das jedes für sich einen lebendigen Essay abgibt, deren bekannte Themen: Privatisierung des Rundfunks, Fernsehen als Wiederaufarbeitungsanlage, medienrechtliche Inszenierung der Politik, Fernsehen und (Golf-)Krieg, der Mauerfall und der Zusammenbruch der osteuropäischen Staaten, der Talkshow-Boom und der Zerfall politischer Öffentlichkeit, Daily Soaps und Erotik-TV, Berlusconi, Kirch und die globale Vernetzung usw. - Themen, die im Kern um die Frage nach der Veränderung von (politischer) Öffentlichkeit und Vergesellschaftung qua Fernsehen gruppiert sind. Es geht bei diesem Panorama dessen, worüber das Feuilleton in den neunziger Jahren spricht, wenn es von Fernsehen handelt, nicht um widerspruchsfreie Systematik. So bekommt das Fernsehen in einem Kapitel eine "originär demokratische Qualität" (183) (die leider gerade verloren geht) zugesprochen, obwohl es in einem vorangehenden ebenso ontologisierend heißt: "Die Totalität der Medienwelt funktioniert seit je paramilitärisch. Deutet nicht die 'totale Einsatzbereitschaft' des Fernsehens bei Olympischen Spielen oder Fußballweltmeisterschaften, seine Omnipräsenz und seine vorgebliche Beherrschung alles dessen, was 'machbar' ist,

insgeheim auf die Totalität des Krieges?" (115f). Aber Widersprüche aufzusuchen in diesem Buch, das Widersprüchliches beschreibt und den Widerspruch zum Prinzip macht, wäre ein schales Vergnügen. Was Kreimeiers Essays interessant macht, ist, daß sie sich weder mit der altbackenen Kulturkritik des Mediums noch mit seiner hippen Affirmation abfinden wollen. Darum schreibt er einerseits gegen die landläufige Verwechslung des Fernsehens mit anderem, das nicht zu sein es dann kritisiert wird. Andererseits verläßt er sich schließlich doch immer wieder auf totalisierende Metaphern der im Grunde moralisierenden Medienphilosophie, um die Kritik ins Recht zusetzen. Verfehlt angesichts Kreimeiers essayistischer Darstellungsweise ist es auch zu bemerken, daß medienwissenschaftliche Fernsehforschung in einigen Nebensätzen als ergebnislos beiseitegewischt wird, ohne je zur Kenntnis gegeben zu werden, oder daß Untersuchungen zu bestimmten Phänomenen angemahnt werden, obwohl dazu bereits Profundes vorliegt. Beides verweist auf alte Probleme der institutionellen wie theoretischen Vermittelbarkeit: zum einen von Feuilleton und Wissenschaft, zum zweiten von ungebrochen systemischer Orientierung des zitierten postmodernen Denkens einerseits und anglo-amerikanischer Fernsehforschung der letzten 20 Jahre andererseits, die sich um Rezeption und Rezipienten gruppierte - Phänomene wie Begriffe, die Kreimeier meidet oder allenfalls in Anführung so nennt.

Die vorliegende Rezension echot diese Probleme und findet das Buch dort bemerkenswert, wo und wie es die bekannten Thesen des "bürgerlichen Feuilletons", wie Kreimeier es tituliert, schärfer formuliert; dort, wo es gegenüber dessen Diskurs Nuancierungen vornimmt; dort, wo die Argumentation die vertrauten Zer-, Ver- und Ent-Metaphern verläßt und sich auf genaue Beobachtungen des Pro-

gramms stützt. Dann blitzen neben scharfsinnigen Beobachtungen und brillierenden Beschreibungen auch die wenigen Momente des annoncierten Lobes auf.

(Eggo Müller)

Wüllenweber, Walter: *Wir Fernsehkin- der. Eine Generation ohne Programm.* Reinbek: Rowohlt 1996, 141 S. (rororo Sachbuch. 9970.).

ISBN 3-499-19970-X, DM 12,90.

Ähnlich wie das von Bernd Müllender und Achim Nöllenheidt herausgegebene "Am Fuß der blauen Berge" (1994 im Essener Klartext Verlag erschienen) präsentiert auch Walter Wüllenweber in "Wir Fernsehkin- der" autobiographische Rückbesin- nungen an seine Fernsehkinheit und - jugend. Dabei geht es dem Autor indes nicht primär um das Skurrile und Anek- dotische (auch wenn das Bändchen teil- weise brüllend komisch ist), sondern dar- um, über prägende Fernseherlebnisse eine Art "Soziogramm" seiner Generation (der Autor ist Jahrgang 1962) zu entwickeln - der ersten Generation, die in einem "dreißigjährigen Feldversuch" mit (und vor) dem Fernsehen groß geworden ist. Dabei produziert Wüllenweber einen merkwürdigen Bruch: Was anfangs als (selbst-)ironischer, süffisanter, aber durch- aus liebevoller Selbsterfahrungsbericht eines als prototypisch gesetzten Dreißig- jährigen mit Fernsehvergangenheit ange- legt ist, gerät zum Schluß - wie der Autor schreibt unter dem Eindruck seiner Erfah- rungen als Journalist im Bosnien-Krieg - zur Anklage des Mediums und der eigenen Generation. Und prompt befindet sich Wüllenweber im Einklang mit den die bürgerlichen Feuilletons durchziehenden konsensuellen Annahmen über die Wir- kungsweisen "des" Fernsehens. Das me- dienbiographische Projekt gerät damit zugleich zum aufschlußreichen Dokument einer weitreichenden Verunsicherung ge- genüber dem Medium. Als Tip unter uns:

Bemerkungen wie etwa die zum Zapping als alltägliche Umgangsform des fern- sehliteraten Zuschauers mit dem Pro- grammangebot (22f) liefern zitierfähiges Material für Fachaufsätze zum Thema.

(Britta Hartmann)

Hirsch, Wolfgang (Hrsg.): *Fernsehen - Perspektiven eines Alltagsmediums.* Münster/[Hamburg]: Lit 1995, 104 S. (Reihe Schmalkalden. 1.).

ISBN 3-8258-2477-2, DM 29,80.

Inhalt: Wolfgang Hirsch: Von der oralen in die digitale Gesellschaft. Mediu- mbrüche und kultureller Wandel (5-12). -- Hans-Dieter Schütte: Aspekte zur Tech- nik der digitalen Fernseh-Rundfunküber- tragung (13-25). -- Ralf Böse / Frank Wicht: Integration virtueller Szenarien in Multimedia-Applikationen (26-40). -- Knut Hickethier: Perspektiven der Pro- grammentwicklung im, deutschen Fern- sehen. Beobachtungen und Mutmaßungen (41-55). -- Georg Schütte: Die Zukunft der Informationssendungen im Fernsehen. Entwicklungstrends in Europa und den USA (56-68). -- Joan Kristin Bleicher: Der Bildschirm als Spielwiese. Formen der interaktiven Medienzukunft (69-78). -- Dieter Wiedemann: Zapping und mentale Dramaturgien. Thesen zum individuellen Fernsehkonsum (79-87). -- Hans-Rüdiger Wilkening: Fernsehen als Markt. Überle- gungen aus wirtschaftstheoretischer Sicht (88-97). -- Wolfgang Kenntemich: MDR - Der Sender der Region. Zwischen Fiktion und Information (98-103).

Kühn, Peter: *Mehrfachadressierung. Untersuchungen zur adressatenspezifi- schen Polyvalenz sprachlichen Han- delns.* Tübingen: Niemeyer 1995, viii, 273 S. (Reihe Germanistische Lingui- stik. 154.).

ISBN 3-484-31154-1, DM 98,-.

In seiner umfangreichen Studie zum Pro- blem der Mehrfachadressierung stellt

Kühn zunächst vorliegende Überlegungen zum Thema präzise dar und hinterfragt sie hinsichtlich ihrer Konzeption von "Adressierung". Er schlägt dabei vor, sowohl einem zu "engen" Adressierungsbegriff, der in "reduktionistisch-rationalistischer" Weise lediglich die Sprecherintention berücksichtigt, zu entgehen, als auch einem zu weiten, bei dem sich jeder beliebige Rezipient zum Adressaten erklären kann. Stattdessen bestimmt er als Kriterium für Adressiertheit die "plausibel zuschreibbare Betroffenheit von der jeweiligen Äußerung" (252). Im einzelnen unterscheidet Kühn detailliert zwischen absichtlichen, in-Kauf genommenen und unabsichtlichen Mehrfachadressierungen; großen Umfang in seiner Studie nehmen zahlreiche Beispiele ein, die vor allem aus dem Bereich des öffentlichen politischen Diskurses stammen, für den die Mehrfachadressierung ein konstituierendes Kriterium darstellt. Sehr ausführlich ist auch die Diskussion offener (für alle Beteiligten offensichtlicher) und verdeckter Mehrfachadressierungen. Erkauft wird das Verwerfen eines engen Adressierungsbegriffs damit, daß "Adressierung" in extremer Nähe zu einer Theorie der Bedeutung sprachlicher Äußerungen gerät; dies wird besonders deutlich in Kühns interessanter Diskussion von Kompromissen als Mehrfachadressierungen. -- Wer in Zukunft zum Problem der Adressierung arbeiten will, wird an diesem wichtigen Buch nicht vorbeikommen.

(Klemens Hippel)

Erbring, Lutz (Hrsg.): *Kommunikationsraum Europa*. Konstanz: UVK Medien/Ölschläger 1995, 480 S. (Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft. 21.).

ISBN 3-88295-225-3, DM 86,-. Berichtsband der Jahrestagung der DGPK, 17.-19.6.1993, Berlin.

Aus dem Inhalt: Klaus Schönbach: Der Beitrag der Medien zu Europa. Rezeption und Wirkung (27-38). -- Hans J. Kleinstaub: Faktoren der Konstitution von Kommunikationsräumen. Konzeptionelle Gedanken am Beispiel Europa (41-50). -- Jan Tonnemacher: Ökonomische Determinanten eines 'Kommunikationsraums Europa' am Beispiel Fernsehen (51-55). -- Torsten Rossmann: Kleinstaatliche Entwicklung im gemeinsamen europäischen Fernsehmarkt. Das Beispiel Dänemark (64-73). -- Jörg Meyer-Stamer: High-Defecit Television (HDTV). Die Politik des hochauflösenden Fernsehens in Europa (74-83). -- Joan Kristin Bleicher: ARTE - Zu Problemen der Konzeption eines europäischen Kulturkanals. Der Weg von einem künstlichen Projekt zu einem Kunstprogramm (141-151). -- Michael Altrogge: MTV - One World, One Music? (152-168). -- Lothar Mikos: Internationale Fernsehformate und nationale Sehgewohnheiten (169-180). -- Uwe Hasebrink: Vergleichende Betrachtungen zur Fernsehnutzung in Europa (190-202). -- Wolfgang Mühl-Benninghaus: Die Einführung des Tonfilms in Deutschland (344-354). -- Jutta Röser: Geschlechterverhältnisse im deutschen Fernsehen der 90er Jahre. Kommerzialisierung als Chance für Frauen? (455-462). -- Prisca Prugger: Frauenbild und Frauen im italienischen Fernsehen (463-469). -- Liesbet van Zoonen: Gender and political economy of broadcasting in Western Europe. Or: The feminization of European television (470-476).

Hamm, Ingrid (Hrsg.): *Bericht zur Lage des Fernsehens für den Präsidenten der Bundesrepublik Deutschland*. Vorgelegt v. Jo Groebel [...]. Gütersloh: Verlag Bertelsmann Stiftung 1995, 197 S.

ISBN 3-89204-165-2.

[Klappentext:] Die Fernsehlandschaft in Deutschland wird immer wieder mit Sorge

betrachtet. Sex und Gewalt im Programm, Konzentrationstendenzen und mangelnde Effizienz der Kontrolle sind die einschlägigen Kritikpunkte. Der *Bericht zur Lage des Fernsehens* greift auf Anregung des ehemaligen Bundespräsidenten Richard von Weizsäcker das wichtige Thema der gesellschaftlichen Verantwortung des Fernsehens auf. Eine namhafte Expertenkommission analysiert im vorliegenden Buch die aktuelle Entwicklung des Fernsehens und spricht Empfehlungen für die künftige Medien- und Strukturpolitik aus. Der Bericht beschreibt die derzeitige Fernsehsituation, identifiziert Schwächen der Rahmenbedingungen und erörtert mögliche Handlungsoptionen. Er richtet sich an die Programmverantwortlichen, die Gesetzgeber, die Aufsichtsgremien und nicht zuletzt an die interessierte Öffentlichkeit, die sich an der Diskussion um die Zukunft des Fernsehens in Deutschland beteiligen möchte.

[Abschnitte des Berichts:] I. Fernsehen heute. Die Rahmenbedingungen. II. Die Programmangebote des Fernsehens. III. Publikum: Nutzung und Wirkungen. IV. Fernsehen und politische Kultur. V. Gesellschaftliche Verantwortung in den Medien: Strukturen und Handlungsoptionen.

Hömberg, Walter / Pürer, Heinz (Hrsg.): *Medien-Transformation. Zehn Jahre dualer Rundfunk in Deutschland*. Konstanz: UVK Medien 1996, 475 S. (Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft. 22.).

ISBN 3-89669-005-1, DM 58,-. Berichtsband der DGPK-Tagung, München, 26.-28. Mai 1994.

Aus dem Inhalt: Ulrich Saxer: Medien-Transformationen - Bilanz nach einem Jahrzehnt dualen Rundfunks in Deutschland (19-44). -- Winfried Schulz: Qualität von Fernsehprogrammen (45-59). -- Ernst Elitz: Drei Kategorien der Pro-

grammqualität im Fernsehen (60-66). -- Hans J. Kleinsteuber: Vom Zwei-Wege-Fernsehen zu den "interactive media". Der Mythos vom Rückkanal (106-118). -- Joan Kristin Bleicher: Programmmodelle und Programmentwicklung des Fernsehens von 1984 bis 1993 (137-151). -- Klaus Merten: Konvergenz der Fernsehprogramme im dualen Rundfunk (152-171). -- Jürgen Wilke / Gabriele Geppert: Non-fiktionale Unterhaltungssendungen im dualen Fernsehen (172-199). -- Lutz Goertz: Zwischen Nachrichtenverkündung und Infotainment. Die Gestaltung von Hauptnachrichtensendungen im privaten und öffentlich-rechtlichen Fernsehen (200-209). -- Hans-Jürgen Weiß: Programmnormen, Programmrealität und Programmforschung (227-243). -- Elisabeth Klaus / Jutta Röser: Zur Geschlechterstruktur des Fernsehens (278-302). -- Uwe Hasebrink / Friedrich Krotz: Fernsehnutzung im dualen System: duales Publikums- und duales Nutzungsverhalten (359-373). -- Hans-Bernd Brosius: Angebot und Nachfrage von Sex-Filmen im privaten und öffentlich-rechtlichen Fernsehen (403-422). -- Angela Schorr: Realität oder Fiktion? Eine experimentelle Studie zu den psychologischen Wirkungen von Realitätsmanipulationen bei Reality-TV- und Serienbeiträgen (423-449).

Hall, Peter Christian (Hrsg.): *Fernsehen im Überfluß. Programme im digitalen Medienzeitalter*. Mit Beitr. v. Olaf bannert [...]. Mainz: Zweites Deutsches Fernsehen 1996, 387 S. (Mainzer Tage der Fernseh-Kritik. 28.).

ISBN 3-930610-23-x. Kein Preis mitgeteilt. Bezug durch das ZDF, Abteilung Publizistik, Postfach 4040, D-55100 Mainz.

In acht Abteilungen sondierten die Mainzer Tage die Lage des Fernsehens am Beginn der vielbeschworenen Digitalisierung: I. Der Stand der Entwicklung. II.

Die neuen Netze. III. Die neuen Dienste. IV. Der neue Regelungsbedarf. V. Zwischenspiel TRAU - SCHAU - WEM. VI. Die handwerklichen Konsequenzen. VII. Virtualität und Realität. VIII. Ausblicke ins digitale Zeitalter. Nichts Neues, keine das Feld neu strukturierenden Argumente, keine grundlegenden Klärungen: Eine Momentaufnahme einer komplizierten Diskussion, wie die Mainzer Gespräche es immer zu sein versucht haben. Das macht den Wert der Reihe und des diesjährigen Protokolls aus.

Beutelschmidt, Thomas: *Sozialistische Audiovision. Zur Geschichte der Medienkultur in der DDR.* Potsdam: Vlg. für Berlin-Brandenburg 1995, 503 S. (Veröffentlichungen des Deutschen Rundfunkarchivs. 3.).

ISBN 3- 930850-14-1, DM 78,-. Zugl. Diss. Berlin, Freie Universität.

Beutelschmidts grundlegende, außerordentlich gut dokumentierte und über weite Strecken Neuland betretende Studie stellt die einzelnen Faktoren der sozialistischen Audiovision in einen komplexen Zusammenhang - kulturelle Bedingungen, technische Voraussetzungen, künstlerische Produktion. Ausführlich behandelt werden die späten 80er Jahre ebenso wie die theoretischen Auseinandersetzungen, die in der DDR-Wissenschaft um den Kultur- und Medienbegriff geführt wurden. Die unabhängige Schmalfilmszene, die kleine Avantgardefilmszene, die späten Experimente mit Video und Computer: Die Medienkunst der DDR erweist sich als ein ebenso faszinierendes wie unzugängliches Terrain.

[Aus der Zusammenfassung:] Die fehlende Diversifikation im Spektrum gesellschaftlicher Selbstdarstellung der DDR korrespondierte mit dem - insbesondere aus westlicher Sicht suggerierten - relativ uniformen Bild potentieller Varianten individueller Verwirklichung bzw. an

möglichem Konsum- und Freizeitverhalten. Das Öffentliche wie das Private waren geprägt durch die Maxime bzw. das ideal soziale Gleichheit und Stabilität, die mobile extravagantere Formen der Lebensstile weitgehend ausschlossen. Weder die starke Konditionierung und Normierung einer "sozialistischen Lebensweise" noch die pekuniären sowie zeitlichen Einschränkungen und ebensowenig der hohe Anteil an routinierten Tätigkeiten in Berufen mit geringen Leistungsanreizen schufen die notwendigen Voraussetzungen für ein vielschichtiges Repertoire an variablen und dynamischen Handlungs- und Verhaltensmustern. So konnte im Gegensatz zu den flexibleren und durchlässigeren Sozialformationen des Westens das Profil einer kaum wandlungsfähigen "sozialistischen Persönlichkeit" über einen so großen Zeitraum aufrecht erhalten werden - eine akzeptierte "Identität der Mehrheit", die, begleitet von kultureller Isolierung und Autarkiebestrebungen, kaum zu gesellschaftlicher Modernisierung und Innovation beigetragen hat.

Hammel, Eckhard (Hrsg.): *Synthetische Welten. Kunst, Künstlichkeit und Kommunikationsmedien.* Essen: Die blaue Eule 1996, 220 S.

ISBN 3-89206-598-5, DM 38,-.

Aus dem Inhalt: Norbert Bolz: Ästhetik als neue Leitwissenschaft. Kommunikationsdesign und die neuen Medien. - Eckhard Hammel / Gerhard Reda: Guts & Cuts 4 Thrill Kill Cult. Über Splatter Movies, Serial Killers und das Problem filmischer Authentizität. - Rudolf Heinz: Video-Kunst. Offener Brief an den Leser über Effekte realisierter Phantasmen. - Jochen Hörisch: Leser oder Schnittstelle Mensch. Öffentlichkeit im multimedialen Zeitalter. - Mike Sankbothe: Mediale Zeiten. Zur Veränderung unserer Zeiterfahrung durch die elektronischen Medien.

Schanze, Helmut (Hrsg.): *Fernsehgeschichte der Literatur. Voraussetzungen - Fallstudien - Kanon.* München: Fink 1996, 510 S.

ISBN 3-7705-3120-5, DM 88,-.

Das Fernsehen als Träger- und Überlieferungsmedium der Literatur, die Formenwelt der Literatur und ihre Dynamik angesichts der Medienkonkurrenz, der Medienerfahrung des Publikums und der kulturindustriellen Verflechtung von Literatur- und Fernsehproduktion, die Erweiterung und Neugliederung des Kanons der Künste und der künstlerischen Ausdrucksformen: eine Historiographie der Literatur, die die Medien bedenkt und gar als wesentliche Bezugsgrößen setzt, steht vor gewaltigen Aufgaben, die wohl nur kooperativ gelöst werden können. Der vorliegende Sammelband berichtet die Ergebnisse eines Teilprojektes des Siegener Sonderforschungsbereiches. Neben einigen Fallstudien und einem "100teiligen Kanon" zentrieren sich die Beiträge auf die Frage der Kanonisierung des "literarischen Fernsehspiels" - in einer Weise, die durchaus Widerspruch auf sich ziehen darf und soll. Literaten wie Dieter Meichsner, die die Arbeit für das Fernsehen in ihrem Leben ganz zentral gemacht haben: Hier wird die mediale Bedingung für literarische Produktion, insbesondere für die intentionalen Rahmen des Schreibens greifbar (und das Interview mit Meichsner im zweiten Teil des Bandes geht diesem Umstand noch viel zu wenig nach). Wie aber ist zu rechtfertigen, daß Askoldovs Spielfilm *DIE KOMMISSARIN* (1967) oder der sowjetische Stummfilm *JÜDISCHES GLÜCK* (1925) in einem Kanon des literarischen Fernsehfilms auftaucht? Filmgeschichtsschreibung sei ohne das Medium Fernsehen heute kaum mehr möglich, heißt es dazu - welche Kriterien bleiben dann aber? Löst sich der Gegenstand unter der Hand auf? Keine der Arbeiten Jack Golds ist auch nur erwähnt. Fechners *EIN*

KAPITEL FÜR SICH (1980) ist verzeichnet, Petersens *DAS BOOT* (1979-81) fehlt dagegen - zu populär das zweite, zu nobilitiert das erste? Am Ende von Bernhard Zimmermanns gerät das Wertungskriterium ins Zentrum, darum geht es: Texte zu kanonisieren, die kulturelle Werte verkörpern, die bewahrenswert sind, die der Kunst und nicht der Populärkultur zugehören. Kanonisierung als gewußte und gewollte Institutionalisierung eines kulturellen Gedächtnisses also, gebunden an die Wertungen und an die kulturellen Selbstverständnisse derer, die kanonisieren. Die Diskussion, die hier zu führen ist, ist greifbar, knüpft an die älteren Debatten zum Kanonproblem an. - Schlüssig, daß ein Projekt zur "Medienwertungsfor-schung" sich an das hier berichtete angeschlossen hat.

Aus dem Inhalt: Uwe Japp: Das Fernsehen als Gegenstand der Literatur und der Literaturwissenschaft (17-28). - Helmut Schanze: Zur Vorgeschichte des deutschen Fernsehens (29-35). - Bernhard Zimmermann: Was heißt und zu welchem Ende erforschen wir die Fernsehgeschichte der Literatur? (36-42.). - Manfred Kammer: Entwicklung und Struktur der Sendungsdatenbank 'Fernsehsendungen nach literarischer Vorlage' (43-73). - Helmut Schanze: Geschriebene Bilder. Zu Problem und Geschichte der literarischen Vorlage (74-81). - Helmut Schanze: Literatur - Film - Fernsehen. Transformationsprozesse (82-92). - Bernhard Zimmermann: Kanonbildung als Problem der Fernsehgeschichte der Literatur (93-104). - Bernhard Zimmermann: Fernsehlandschaft im Wandel: ein Rückblick auf die Gegenwart, ein Ausblick in die Zukunft (105-109). - Thomas Kind: Die Fernsehsendungen nach literarischer Vorlage im NWDR/NWRV Hamburg 1951-1961 (113-152). - Melanie Fastenrath: Heinar Kipphardt: In der Sache I. Robert Oppenheimer. Originalfernsehspiel oder Fernsehspiel nach

Die neuen Netze. III. Die neuen Dienste. IV. Der neue Regelungsbedarf. V. Zwischenspiel TRAU - SCHAU - WEM. VI. Die handwerklichen Konsequenzen. VII. Virtualität und Realität. VIII. Ausblicke ins digitale Zeitalter. Nichts Neues, keine das Feld neu strukturierenden Argumente, keine grundlegenden Klärungen: Eine Momentaufnahme einer komplizierten Diskussion, wie die Mainzer Gespräche es immer zu sein versucht haben. Das macht den Wert der Reihe und des diesjährigen Protokolls aus.

Beutelschmidt, Thomas: *Sozialistische Audiovision. Zur Geschichte der Medienkultur in der DDR.* Potsdam: Vlg. für Berlin-Brandenburg 1995, 503 S. (Veröffentlichungen des Deutschen Rundfunkarchivs. 3.).

ISBN 3- 930850-14-1, DM 78,-. Zugl. Diss. Berlin, Freie Universität.

Beutelschmidts grundlegende, außerordentlich gut dokumentierte und über weite Strecken Neuland betretende Studie stellt die einzelnen Faktoren der sozialistischen Audiovision in einen komplexen Zusammenhang - kulturelle Bedingungen, technische Voraussetzungen, künstlerische Produktion. Ausführlich behandelt werden die späten 80er Jahre ebenso wie die theoretischen Auseinandersetzungen, die in der DDR-Wissenschaft um den Kultur- und Medienbegriff geführt wurden. Die unabhängige Schmalfilmszene, die kleine Avantgardefilmszene, die späten Experimente mit Video und Computer: Die Medienkunst der DDR erweist sich als ein ebenso faszinierendes wie unzugängliches Terrain.

[Aus der Zusammenfassung:] Die fehlende Diversifikation im Spektrum gesellschaftlicher Selbstdarstellung der DDR korrespondierte mit dem - insbesondere aus westlicher Sicht suggerierten - relativ uniformen Bild potentieller Varianten individueller Verwirklichung bzw. an

möglichem Konsum- und Freizeitverhalten. Das Öffentliche wie das Private waren geprägt durch die Maxime bzw. das ideal sozialer Gleichheit und Stabilität, die mobile extravagante Formen der Lebensstile weitgehend ausschlossen. Weder die starke Konditionierung und Normierung einer "sozialistischen Lebensweise" noch die pekuniären sowie zeitlichen Einschränkungen und ebensowenig der hohe Anteil an routinierten Tätigkeiten in Berufen mit geringen Leistungsanreizen schufen die notwendigen Voraussetzungen für ein vielschichtiges Repertoire an variablen und dynamischen Handlungs- und Verhaltensmustern. So konnte im Gegensatz zu den flexibleren und durchlässigeren Sozialformationen des Westens das Profil einer kaum wandlungsfähigen "sozialistischen Persönlichkeit" über einen so großen Zeitraum aufrecht erhalten werden - eine akzeptierte "Identität der Mehrheit", die, begleitet von kultureller Isolierung und Autarkiebestrebungen, kaum zu gesellschaftlicher Modernisierung und Innovation beigetragen hat.

Hammel, Eckhard (Hrsg.): *Synthetische Welten. Kunst, Künstlichkeit und Kommunikationsmedien.* Essen: Die blaue Eule 1996, 220 S.

ISBN 3-89206-598-5, DM 38,-.

Aus dem Inhalt: Norbert Bolz: Ästhetik als neue Leitwissenschaft. Kommunikationsdesign und die neuen Medien. - Eckhard Hammel / Gerhard Reda: Guts & Cuts 4 Thrill Kill Cult. Über Splatter Movies, Serial Killers und das Problem filmischer Authentizität. - Rudolf Heinz: Video-Kunst. Offener Brief an den Leser über Effekte realisierter Phantasmen. - Jochen Hörisch: Leser oder Schnittstelle Mensch. Öffentlichkeit im multimedialen Zeitalter. - Mike Sankbothe: Mediale Zeiten. Zur Veränderung unserer Zeiterfahrung durch die elektronischen Medien.

Schanze, Helmut (Hrsg.): *Fernsehgeschichte der Literatur. Voraussetzungen - Fallstudien - Kanon*. München: Fink 1996, 510 S.

ISBN 3-7705-3120-5, DM 88,-.

Das Fernsehen als Träger- und Überlieferungsmedium der Literatur, die Formenwelt der Literatur und ihre Dynamik angesichts der Medienkonkurrenz, der Medienerfahrung des Publikums und der kulturindustriellen Verflechtung von Literatur- und Fernsehproduktion, die Erweiterung und Neugliederung des Kanons der Künste und der künstlerischen Ausdrucksformen: eine Historiographie der Literatur, die die Medien bedenkt und gar als wesentliche Bezugsgrößen setzt, steht vor gewaltigen Aufgaben, die wohl nur kooperativ gelöst werden können. Der vorliegende Sammelband berichtet die Ergebnisse eines Teilprojektes des Siegener Sonderforschungsbereiches. Neben einigen Fallstudien und einem "100teiligen Kanon" zentrieren sich die Beiträge auf die Frage der Kanonisierung des "literarischen Fernsehspiels" - in einer Weise, die durchaus Widerspruch auf sich ziehen darf und soll. Literaten wie Dieter Meichsner, die die Arbeit für das Fernsehen in ihrem Leben ganz zentral gemacht haben: Hier wird die mediale Bedingung für literarische Produktion, insbesondere für die intentionalen Rahmen des Schreibens greifbar (und das Interview mit Meichsner im zweiten Teil des Bandes geht diesem Umstand noch viel zu wenig nach). Wie aber ist zu rechtfertigen, daß Askoldovs Spielfilm *DIE KOMMISSARIN* (1967) oder der sowjetische Stummfilm *JÜDISCHES GLÜCK* (1925) in einem Kanon des literarischen Fernsehfilms auftaucht? Filmgeschichtsschreibung sei ohne das Medium Fernsehen heute kaum mehr möglich, heißt es dazu - welche Kriterien bleiben dann aber? Löst sich der Gegenstand unter der Hand auf? Keine der Arbeiten Jack Golds ist auch nur erwähnt. Fechners *EN*

KAPITEL FÜR SICH (1980) ist verzeichnet, Petersens *DAS BOOT* (1979-81) fehlt dagegen - zu populär das zweite, zu nobilitiert das erste? Am Ende von Bernhard Zimmermanns gerät das Wertungskriterium ins Zentrum, darum geht es: Texte zu kanonisieren, die kulturelle Werte verkörpern, die bewahrenswert sind, die der Kunst und nicht der Populärkultur zugehören. Kanonisierung als gewußte und gewollte Institutionalisierung eines kulturellen Gedächtnisses also, gebunden an die Wertungen und an die kulturellen Selbstverständnisse derer, die kanonisieren. Die Diskussion, die hier zu führen ist, ist greifbar, knüpft an die älteren Debatten zum Kanonproblem an. -- Schlüssig, daß ein Projekt zur "Medienwertungs-forschung" sich an das hier berichtete angeschlossen hat.

Aus dem Inhalt: Uwe Japp: Das Fernsehen als Gegenstand der Literatur und der Literaturwissenschaft (17-28). -- Helmut Schanze: Zur Vorgeschichte des deutschen Fernsehens (29-35). -- Bernhard Zimmermann: Was heißt und zu welchem Ende erforschen wir die Fernsehgeschichte der Literatur? (36-42). -- Manfred Kammer: Entwicklung und Struktur der Sendungsdatenbank 'Fernsehsendungen nach literarischer Vorlage' (43-73). -- Helmut Schanze: Geschriebene Bilder. Zu Problem und Geschichte der literarischen Vorlage (74-81). -- Helmut Schanze: Literatur - Film - Fernsehen. Transformationsprozesse (82-92). -- Bernhard Zimmermann: Kanonbildung als Problem der Fernsehgeschichte der Literatur (93-104). -- Bernhard Zimmermann: Fernsehlandschaft im Wandel: ein Rückblick auf die Gegenwart, ein Ausblick in die Zukunft (105-109). -- Thomas Kind: Die Fernsehsendungen nach literarischer Vorlage im NWDR/NWRV Hamburg 1951-1961 (113-152). -- Melanie Fastenrath: Heinar Kipphardt: In der Sache I. Robert Oppenheimer. Originalfernsehspiel oder Fernsehspiel nach

literarischer Vorlage? (153-191). -- Christina Kaschuba: Die Literaturverfilmungen von Rolf Hädlich (192-247). -- Anja Weller: Fernsehspielreihen nach literarischer Vorlage. Vergleich der Redaktionsgeschichten von NDR und ZDF (248-312).

Knut Hickethier: *Geschichte der Fernsehkritik in Deutschland*. Berlin: Ed. Sigma 1994, 279 S. (Sigma-Medienwissenschaft. 19.).

ISBN 3-89404-913-8, DM 38,-.

Grundlegende und materialreiche Untersuchung, die systematisch einen Blick auf einen eminent wichtigen Teilbereich des Dispositivs Fernsehen wirft. Hickethier erzählt die Geschichte der Fernsehkritik in Deutschland, indem er die Profile einzelner Medien und einzelner Autoren auch in der historischen Entwicklung rekonstruiert. Kürzere Kapitel widmen sich zudem dem Fernsehen der DDR. Es ist dies auch die Geschichte einer langen Anstrengung seitens der Autoren, in den Arkanbereich legitimen Schreibens vorzudringen.

Das schönste Fundstück, das diese Arbeit mitteilt, ist folgende Beschreibung von Anne Rose Katz, die zeigt, auf welchen Wege Fernsehkritik in den 50er Jahren überhaupt zum Arbeitsfeld werden konnte: "Als junge Kollegin kam man damals überhaupt nur an diese Spezialaufgabe, weil keiner der Männer, die sich alle aus dem Kessel von Tscherkassy kannten oder so, das 'Schlappenkino' unter seine Fittiche nehmen wollte. Sie hatten ja alle auch kein Fernsehgerät, hörten nur in der Setzerei, daß Gesprächsstoff Nummer 1 am Arbeitsplatz das Programm vom letzten Abend war, genauso wie beim Bäcker oder in der Straßenbahn. So wurde die tägliche Fernsehkritik rasch zur Heimarbeit für alleinerziehende Mütter [...] oder allenfalls für Volontäre, die man folgenlos beschäftigen wollte" (79).

Fernsehgenres

Hallenberger, Gerd (Hrsg.): *Neue Sendeformen im Fernsehen. Ästhetische, juristische und ökonomische Aspekte*. Unter Mitarb. v. Ute Holdenried. Siegen: Universität-Gesamthochschule Siegen 1995, 111 S. (Arbeitshefte Bildschirmmedien. 54.).

Schutzgebühr: DM 10,-. Bezug über den Sonderforschungsbereich 240, Universität-GHS Siegen, Postfach 101240, D-57068 Siegen.

Inhalt: Gerd Hallenberger: Rahmenbedingungen für neue Sendeformen im Fernsehen der 90er Jahre - einführende Bemerkungen (9-14). -- Michael Kayser: Sende-schemata und Sendungskonzepte im Spannungsfeld zwischen Programmpositionierung und Lizenzvergabe (15-20). -- Dietrich Schwarzkopf: Neue Programmformen für ein multinationales Publikum? Das Beispiel ARTE (21-30). -- Ralf Radler: Formatentwicklung - Wege der Erarbeitung neuer Programmformen bei privaten Fernsehsendern (31-38). -- Andreas M. Reinhard: Programminnovation im Fernsehen: Erfolg durch Banalität? (39-44). -- Helmut Kohl: Rechtliche Determinanten für neue Sendeformen (45-56). -- Rüdiger Pethig / Sofia Blind: Programmentwicklung im Wettbewerbsprozeß: Innovations- und Imitationszyklen (57-78). -- Jürgen Grimm: Wirklichkeit als Programm? Zuwendungsattraktivität und Wirkung von Reality TV (79-111).

DOKUMENTARISCHE GENRES

Ertel, Dieter / Zimmermann, Peter (Hrsg.): *Strategie der Blicke. Zur Modellierung von Wirklichkeit in Dokumentarfilm und Reportage*. Konstanz: UVK Medien / Ölschläger 1996, 378 S. (Close Up. 5.).

ISBN 3-88295-228-8, DM 52,-. Dokumentation zu vier Tagungen, die zwischen

1992 und 1994 in Stuttgart stattfanden: Dokumentarfilm und Satire; Der Blick auf die Dritte Welt; Fernsehen über Fernsehen; Magazinierung, Infotainment und Video-Ästhetik.

Inhalt: Dieter Ertel: Das zwinkernde Objektiv. Scherz, Satire, Ironie in den Dokumentarfilmen der Stuttgarter Schule (17-28). -- Karl Prümm: Ironie als Signum der Autorenschaft. Die Filme von Roman Brodman (29-50). -- Peter Zimmermann: Spöttischer Blick contra Leidensmiene. Die Schwierigkeit des Dokumentarfilms mit Ironie und Satire (51-64). -- Christa Blümlinger: Übertreibung als Form. Überlegungen zum Verhältnis von Dokumentarfilm, Witz und Komik (65-82). -- Rolf Bäumer: Parodien dokumentarischer Authentizitätskonventionen (83-104). -- Carla Kalkbrenner: Die inszenierte Wahrheit. Satire mit den Mitteln des Fernsehens (105-110). -- Volker Anding: Kann denn das Leben komisch sein? (111-120). -- Hans-Joachim Schlegel: Parteiliches und subversives Lachen. Zu Ironie und Satire in Dokumentarfilmen des "realsozialistischen" Europas (121-139). -- Peter Zimmermann: Auslandsberichterstattung zwischen Projektion und dokumentarischer Recherche (149-176). -- Peter von Zahn: BILDER AUS DER FARBIGEN WELT (177-182). -- Carsten Diercks: GESICHTER ASIENS. Dokumentarberichte über die "Welt östlich von Suez" (183-196). -- Ebbó Demant: Der persönliche Blick. Dokumentarfilme der 70er und 80er Jahre (197-208). -- Veit Lennartz: Verteufelt und vergessen. Die Dritte Welt im Spiegel der elektronischen Medien (209-220). -- Peter Heller: HUNGRSNOT ZUM ABENDBROT. Wo liegt die Dritte Welt? (221-230). -- Peter Zimmermann: Fernsehen im Fernsehen. Ein Medium sieht sich selbst (235-250). -- Dieter Ertel: FERNSEHFIEBER. Von der Kritik zum Kommerz (251-258). -- Hans Gottschalk: Die Anfänge des Fernsehens beim SDR

(259-260). -- Hans Beller: Blick zurück im Zorn? Fernsehgeschichte als Porträt - eine Zitatcollage (265-272). -- Peter Christian Hall: Das Fernsehen und die Mainzer Tage der Fernseh-Kritik. Gespräche über den blinden Fleck am dritten Ort (273-294). -- Martin Wiebel: Rückblick ohne Wehmut. GLASHAUS und TELEKRITIK - fernsehkritische Sendungen der 70er Jahre (295-302). -- Annette Dittert / Matthias Kremin: Medienmagazine - ein neuer Trend? Zum Beispiel: PARLAZZO (303-306). -- Klaus Kreimeier: Auf der Überholspur. Das Fernsehen als Gegenwarts- und Zukunftsmedium (307-323). -- Heidemarie Schumacher: Magazine im Fernsehen: Geschichte, Formen, Funktionen (329-340). -- Gerd Hallenberger: Das Fernsehen in der "Clip-Schule". Musikvideos und neue Magazinformen (341-354). -- Kraft Wetzel: Beschleunigung der Wahrnehmung. Neue stilistische Tendenzen im internationalen Fernsehen (355-362).

NACHRICHTEN

Wittwen, Andreas: *Infotainment. Fernseh-nachrichten zwischen Information und Unterhaltung*. Bern [...]: Peter Lang 1995, 236 S. (Zürcher Germanistische Studien. 43.)

ISBN 3-906753-62-X, DM 66,-. Zuerst als Phil. Diss., Zürich 1994/95.

Kaum ein Begriff hat in der kulturkritischen Auseinandersetzung mit dem Fernsehen in den letzten Jahren so große Bedeutung wie der des *Infotainments*, einer Vermischung der Aspekte Information und Unterhaltung, in der alle Seriösität sich aufzulösen droht. (Postmans These, daß wir uns alle zu Tode amüsierten, beruht im Kern auf der Annahme, daß "Infotainment" überhand nehme.) Fünf Grundkonzepte des "Infotainments" lassen sich ausmachen - von der "unterhaltenden Aufbereitung von Informationen" bis zur

Bezeichnung für interaktive Lern- und Spielprogramme.

Wittwen unternimmt es nun in seiner flüssig geschriebenen, klaren und beispielreichen Dissertation, das Konzept des "Infotainment" zu präzisieren und für die Untersuchung von Fernsehnachrichten zu operationalisieren. So interessant und stimulierend die Ausführungen auch sind - der Autor trifft schnell auf das Problem, daß er die Mélange von Information und Unterhaltung textseitig an den journalistischen Präsentationsformen sowie an informationsdramaturgischen Überlegungen festmachen muß. Und dabei ist seit langem bekannt, daß die Verständlichkeit von Texten, ihre Memorabilität und ihre Beurteilung als "unterhaltend" eng miteinander korrelieren - so daß ein Teil der Untersuchung fehlerhaft verlaufen muß, untersucht sie doch eher die Publikumsbezogenheit von Sendungen als deren Infotainment-Charakteristik. Ähnlich bleibt meist unklar, welchen Rang die stilistische Analyse von Sendungen und Beiträgen hat und von welcher Art die "Infotainment-Effekte" denn sind, die im Stilistischen ihren Ausgangspunkt haben (ob z.B. größere Kameranähe emotionalisiert, wie gelegentlich behauptet wird, ist keinesfalls belegt, sondern bleibt als Behauptung stehen).

Wittwen nimmt die Aktivierung von Gefühlen, die emotionalisierende und die "affektische" Qualität von Sendungen als das, was sie dem "Infotainment" zurechenbar macht. Gerade in dieser Hinsicht bleibt die Frage offen, ob man an derartige Dimensionen von Rezeption überhaupt mit den Techniken der Textanalyse herangelangen kann oder ob es nicht nötig ist, hier ganz andere, empirisch orientierte Überlegungen anzustellen. Denn die Frage, ob "komprimierte, schnörkellose Syntax mit einer gewissen Tendenz zur Pointierung durch expressive Wortstellungen, Doppelpunktstrukturen sowie Auf-

forderungs-, Ausrufe- oder Fragesätze" tatsächlich auf eine "Emotionalisierung" hindeuten, darf durchaus gestellt werden.

REPORTAGE

Heller, Heinz-B. / Zimmermann, Peter (Hrsg.): *Blick in die Welt. Reportagen und Magazine des nordwestdeutschen Fernsehens in den 50er und 60er Jahren*. München: Ölschläger 1995, 300 S. (Close Up. 3).

ISBN 3-88295-197-4, DM 42,-. Akten eines Symposiums, das 1992 in Marburg stattfand.

Inhalt: Rüdiger Proske: Aufbau und Rolle der Hauptabteilung Zeitgeschehen und der großen Dokumentarreihen des NWDR/NDR (13-34). -- Carsten Diercks: Der Beginn der Filmberichterstattung beim Fernsehen. Neue Techniken und Formen (35-63). -- Max H. Rehbein: Von der Reportage zum Doku-Drama (65-72). -- Heinz Riek: Der NWDR-Berlin (73-82). -- Heinz-B. Heller: Fernsehdokumentarismus der offenen Formen (85-91). -- Thilo Koch: "Die rote Optik" (93-104). -- Heidemarie Schumacher: Das frühe PANORAMA. Investigativer Journalismus und ästhetische Innovation im NDR-Fernsehen der Adenauer-Ära (105-117). -- Peter von Zahn: REPORTER DER WINDROSE (117-125). -- Peter Zimmermann: Beruf Reporter. Ein Interview mit Peter von Zahn (127-140). -- Birgit Peulings: Von DER POLIZEIBERICHT MELDET bis STAHLNETZ (141-153). -- Helga Norden: Die NORDSCHAU - das Regionalprogramm des NDR wird flügge (155-164). -- Ludwig Schubert: Features und Dokumentationen des NDR-Zeitgeschehens seit den 60er Jahren (165-177). -- Peter Zimmermann: Fernsehen in der Adenauer-Ära (181-261). -- William Uricchio: The Past as Prologue? The 'Kulturfilm' before 1945 (263-287).

Der Band handelt von institutionellen, technischen und journalistischen Grundlagen der Programmgestaltung und von frühen Sendereihen und Magazinen. Zum Abschluß gibt Peter Zimmermann einen materialreichen Überblick über die Anfangsphase des Fernsehdokumentarismus. William Uricchio reißt die noch kaum bearbeitete Vorgeschichte mancher Formen des Fernsehens im "Kulturfilm" der UFA auf. Auf diese beiden Artikel sei ausdrücklich verwiesen, sie allein schon lohnen die Lektüre des Berichtsbandes und runden eine ganze Reihe von Artikeln ab, von denen vor allem die autobiographisch gefärbten interessante Details und Episoden früher Fernsehgeschichte enthalten und einen höchst lebendigen Eindruck vom journalistischen und künstlerischen Selbstverständnis von Fernsehdokumentaristen verschaffen. — Eine interessante (nicht nur technikgeschichtlich bedeutsame) Information am Rande: Schon 1954 existierten beim NWDR 16mm-Pilottonkameras!

SERIE

Boll, Uwe: Die Gattung Serie und ihre Genres. Aachen: Alano Vlg. 1994, 130 S. (Alano Medien. 6.).

ISBN 3-89399-216-2, DM 32,--. Zugl. Diss., Universität-Gesamthochschule Siegen. Bezug durch den Buchhandel oder den Alano-Verlag, Kongreßstr. 5, D-52070 Aachen.

Die Benutzung einer Leselupe empfiehlt sich angesichts der Kleinstschrift, in der die vorliegende kuriose Dissertation gedruckt worden ist. Sie will "der Forschung umfassende Materialien und Grundlagen zur Verfügung stellen, die darin bestehen, die Serie als solche von anderen Gattungen abzugrenzen, die Seriengenres zu beschreiben, typologisch zu ordnen sowie die Ablaufmuster, die den einzelnen Folgen zugrundeliegen, nachzuweisen". Der ei-

gentliche Hauptteil der Untersuchung gilt den Genres der Fernsehserie und ihren spezifischen Merkmalen. Boll isoliert acht Grundgenres (Krimi, SF/Fantasy, Komödie, Tierserie, Animationsserie, Western, Abenteuer-/Historienserie, Familienserie), die jeweils in "Formen und Merkmalen" erläutert werden. Der "Krimi" z.B. wird unter dem folgenden *Minimalkonsens der Zuordnung* rubriziert: "Eine Serie wird dem Typus der Krimiserie zugeordnet, wenn im Mittelpunkt der Handlung verbrecherische Machenschaften und/oder die Aufklärung von Verbrechen durch Helden bzw. einen Held stehen, wobei die Handlung nicht in der Zukunft angesiedelt ist und der Held bzw. die Helden nicht über überirdische Fähigkeiten verfolgen". Als "Handlungssujets" (darunter versteht Boll Subgenres) werden Gauner-, Polizei-, Detektiv-, Journalisten-, Agenten-, Justiz(= Gerichts- und Anwalts-)serien, Thriller, Kinderkrimis sowie "Reality-Serien" (darunter faßt Boll das sogenannte "Wirklichkeitsfernsehen" zusammen) isoliert. Am Ende dann wird die deutsche Familienserie genauer untersucht, wobei insbesondere eine Inhaltsanalyse der "Weltbilder" - Darstellung der Inhaltskategorien "Frau", "Sexualität", "alte Menschen", "Kranke", "Kinder", "Geistliche" und "Politik" - vorgenommen wird.

Das Gesamtkorpus aller jemals produzierten Serien will Boll untersuchen und typologisieren. Einem solchen textstatistischen Interesse durchaus folgend wird "Serie" als Textsortencharakteristik nicht von "Serialität" als Programmcharakteristik unterschieden - und dies führt dazu, daß auch Sendungsformate unter "Serie" aufgelistet werden, die dort sehr unüblich sind: Spiele, Gespräch und Musik mit wechselnden Kandidaten (wie WETTEN DASS...), Personality-Shows wie SCHEIBENWISCHER, politische Magazine oder auch (durch eine gemeinsame und gleichbleibende "pädagogische Intention" aus-

gezeichnete) Sendungen wie die SE-SAMSTRASSE. Eine solche Formalisierung von "Serienuntersuchung" läßt sich kurzschließen mit den Analysevorgaben, die statistisch ausgewertet werden können (Gestaltungselemente: Beleuchtung, Brennweite, Einstellungsgrößen, Perspektiven; Bedeutungselemente: Syntagmen und Montagefiguren). Folgerichtig wird Bedeutungskonstitution als Synthese elementarer Größen aufgefaßt, wobei Boll - ohne dies zu begründen oder zu erläutern - die vier "Systeme" der Dramaturgie, Photographie, Sprache und Musik als Integrationsrahmen aus gibt.

Der Autor offeriert darüber hinaus ein 600 Seiten starkes Serien-Lexikon, das wöchentlich aktualisiert wird, sowie eine kommentierte Serienbibliographie auf Diskette (Unkostenbeitrag: jeweils DM 30,-; Bezug durch den Autor, Füllsichel 7, D-51399 Burscheid).

Schneider, Irmela (Hrsg.): *Serienwelten. Strukturen us-amerikanischer Serien aus vier Jahrzehnten*. Opladen: Westdeutscher Vlg. 1995, 240 S.

ISBN 4-531-12703-9, DM 44,-.

Inhalt: Irmela Schneider: Einleitung (7-18). -- Norbert Mengel: Den Anfang macht die Ouvertüre. Entwicklung von Serienvor- und -abspännen: Vom "notwendigen Übel" zum kreativen Freiraum - und zurück (19-41). -- Irmela Schneider: Vom Ereignis zur Performance. Zur Erzählstruktur und Erlebnisfunktion von Serien (42-51). -- Ulrich Brandt: Schieß los! Erzählmuster amerikanischer Serien (52-73). -- Heike Klippel: Alles total normal. Die Welt der sozialen Konflikte (74-101). -- Udo Göttlich: Traditionalismus als Leitidee. Werte und Wertestruktur amerikanischer Serien (102-137). -- Irmela Schneider: Variationen des Weiblichen und Männlichen. Zur Ikonographie der Geschlechter (138-176). -- Ulrich Brandt: Den Zuschauer beim

Händchen nehmen. Zur Narrativik moderierter Sendungen mit Serieneinspielungen (177-194). -- Annette Brauerhoch: What's the Difference? Adaptionen amerikanischer Situation Comedies im deutschen Fernsehen (195-213). -- Angela Krewani: Ein Überblick über Positionen der anglo-amerikanischen Serienforschung (214-224).

Der insgesamt enttäuschende Band verzamelt recht heterogene Beiträge zu diversen Aspekten der Serienanalyse (wobei auf Annette Brauerhochs kurzen Überblick über Sitcom-Analyse ausdrücklich hingewiesen sei). Die beiden Artikel der Herausgeberin versuchen eine grundsätzlichere Klärung der Frage, in welchen Dimensionen oder Horizonten Serienanalyse lokalisiert werden kann - die Ausführungen hinterlassen allerdings selbst große Fragen. Als Zentrum der narrativen Struktur setzt Schneider die affektdramaturgischen Konzepte der Spannung, der Neugier und der Überraschung an - was nicht weiter begründet wird und auch nicht weiter am Material untersucht wird. Immerhin ließe sich so eine Ausgangsfrage für die Analyse von Serienfolgen denken, die das "gesteuerte Schaffen" der Verstehenstätigkeit mit der Bindung von Zuschauern an Erzählungen, mit motivationspsychologischen Bezügen und ähnlichem in einen gemeinsamen Blick zu nehmen versuchte. Doch davon: nichts. Es bleiben alle Fragen und Einwände. Nicht einmal die Applikation auf's Material erscheint evident zu sein - eine große Zahl serieller narrativer Filme läßt sich nicht schlüssig unter die großen Affekte einordnen. So scheinen denn die Behauptungen, daß sich die Formen heute mischen, dramaturgische Spannungsbögen sich verkürzen und sich der Fokus von der Erzählung immer mehr auf anderes verlagert und sich letztenendes sogar vom Sinnverstehen löst, höchst fragwürdig zu sein. Wie die affektpsychologische Ausgangsposition

mit den psychoanalytischen Einlagen, die der Band immer wieder bietet (in einer Plakativität, die manchmal fast an die Überzeichntheit von Karikaturen erinnert), mit Überlegungen zur Dramaturgie der Requisite oder auch der Wertediskurse, die amerikanische Serien führen (Göttlichs Artikel ist auch methodisch spannend), denn integriert werden kann, bleibt so mehr als offen.

[Zu DREI ENGEL FÜR CHARLIE heißt es:] "Von einer phallischen Dimension der Serie kann man sprechen, da alle Fälle, die die Detektivinnen zu lösen versuchen, von einer männlichen Stimme in Auftrag gegeben werden und da in den meisten Folgen diese Stimme die Lösung der Kriminalfälle am Ende der Serie präsentiert bzw. zusammenfaßt. Der Träger dieser Stimme bleibt unsichtbar, lediglich der Lautsprecher, das Medium also, durch das er spricht, ist sichtbar. Die Stimme wird zum 'Gottvater', der den Menschen nicht nur Aufgaben erteilt, sondern auch deren Durchführung gut- oder schlechtheißt."

Jurga, Martin (Hrsg.): LINDENSTRASSE. Produktion und Rezeption einer Erfolgsserie. Opladen: Westdeutscher Vlg. 1995, 241 S.

ISBN 3-531-12693-8, DM 48,-.

Aus der Einleitung: Im vorliegenden Band wird der Versuch unternommen, sich der Komplexität und der Aspektvielfalt einer Endlosserie durch verschiedene Zugangsweisen zu nähern. Es werden zum einen Ergebnisse aus Rezeptions- und Zuschauerforschung sowie aus medien- und kulturgeschichtlicher, soziologischer, linguistischer und kommunikationswissenschaftlicher Beschäftigung mit der ersten deutschen Endlosserie vorgestellt. Zum anderen berichten die Macher über die Konzeption, Dramaturgie, Produktion und Hintergründe der Serie.

Inhalt: Hans W. Geißendörfer: LINDENSTRASSE - Die Dramaturgie der End-

losigkeit (13-20). -- Jens Hercher: Meine LINDENSTRASSE - Kreativität des Regisseurs in der Serie (21-30). -- Kerstin Mehle: Drahtseilakt Dramaturgie (31-38).

Joan Kristin Bleicher: Die LINDENSTRASSE im Kontext deutscher Familienserien (41-53).

-- Martin Jurga: Die LINDENSTRASSE als kulturelles Forum (55-72). -- Lothar Mikos: Else Kling und das soziale Gedächtnis der LINDENSTRASSE (73-89). -- Peter Moritz: Zur Inszenierung von Kommunikationspathologien im TV-Familiendrama - Berta Grieses Fall (91-115). -- Werner Holly: "Wie meine Tante Hulda, echt." Textoffenheit in der LINDENSTRASSE als Produkt- und Rezeptionsphänomen (117-136). -- Gerlinde Frey-Vor: Die Rezeption der LINDENSTRASSE im Spiegel der angewandten Medienforschung (139-151). -- Eva Schabedoth: Inhalt oder Form? Überlegungen zur Rezeptionsstruktur der LINDENSTRASSE. "What do we really know about...?": Die Nutzung fiktionaler Angebote im Fernsehen (153-173). -- Waldemar Vogelsang: Jugendliches Medien-Fantum - Die Anhänger der LINDENSTRASSE im Reigen medienvermittelter Jugendwelten (175-192). -- Marlene Faber: "Du kannst dir ja ne Ducati hinte druf tätowieren." LINDENSTRASSE in der Gruppe guken (193-210). -- Andreas Hepp: "Das ist Stütze ne, dann ist der Schildknecht tot!" Die Rolle von Emotionen bei der Aneignung von Fernsehtexten (211-230). -- Martina Liebnitz: Durch die LINDENSTRASSE zum deutsch-deutschen Konsens (231-238).

Haderer, Christian / Bachschwöll, Wolfgang: Kultserien im Fernsehen. München: Heyne 1996, 432 S. (Heyne Filmbibliothek. 233.).

ISBN 3-453-09404-2, DM 24,90.

Serien-Guides in deutscher Sprache - ein Rarissimum. Fünfzig Kultserien, von der ADDAMS FAMILY bis zu LINDENSTRASSE und AUSGERECHNET ALASKA, stellt das

vorliegende Buch aus. Aber wie! In einem oft unsäglich dümmlich-reißerischen Jubel-Stil (man lese den Beitrag zu KNIGHT RIDER - er ist die Lektüre wert!) wird eher verdeckt, welchen Wert das haben könnte, wieviele Informationen eigentlich zugänglich sind. Zuverlässig? Nicht immer richtig: die Produktionsdaten; gelegentlich die *timeslot*-Länge, nicht die Episodenlänge; durch die Bank korrekt: die Besetzungslisten. Wäre nur die Serienbeschreibung seriöser ausgefallen! Schade - der lange erwartete Durchbruch in Sachen Serien-Nachschlagewerke läßt weiter auf sich warten.

SHOWS

Wilhelm, Reto: *Ohne Vorstellung keine Vorstellung. Das Vorstellungsgespräch in der Unterhaltungssendung TRAUMPAAR des Schweizer Fernsehens DRS.* Bern [...]: Peter Lang 1995, 300 S. (Zürcher Germanistische Studien. 42.). ISBN 3-906752-97-6, DM 83,-. Zuerst als Phil. Diss., Zürich 1993/94.

Die Rede von der "trialogischen Struktur" des Fernsehgesprächs ist für eine Analyse ebenso produktiv wie problematisch, setzt sie doch eine Klärung der komplizierten Mehrfachadressierung kommunikativen Handelns voraus. Das Vorstellungsgespräch, in dem Kandidaten vom Moderator dem Publikum präsentiert werden und dem die vorliegende Studie gewidmet ist, ist ein ausgezeichnetes "Extremfall dialogischen Sprechens unter massenmedialen Bedingungen, als davon ausgegangen werden muß, daß sich der Moderator und die KandidatInnen (!) öffentlich über private Dinge unterhalten, welche beide Parteien bereits zur Genüge kennen, aber aus unterschiedlichen Gründen doch für mitteilenswert halten".

Wilhelms Dissertation stützt sich auf Burgers heuristische Untergliederung einer "inneren" und einer "äußeren" Situation,

auf die das Verhalten der Akteure abgestimmt sein muß - auf die Bühnensituation und die Aufführung einer Interaktion zwischen Bühnenakteuren und die Kommunikation mit den Zuschauern gleichzeitig. Das Geschehen wird den ritualisierten Kommunikationsformen zugerechnet, und es gelingt Wilhelm, an zahlreichen linguistischen Details nachzuweisen, auf welches Ensemble von Diskurs-, Selbstdarstellungs- und Kohäsionsstrategien die Beteiligten zurückgreifen, die sich im Kontext der "Showkommunikation" bewegen. Er stützt sich dabei nicht allein auf die Untersuchung manifester Ausgaben der Referenzshow TRAUMPAAR, sondern bezieht auch die Bewerbungen der Kandidaten ein (eine Textsorte, die bislang noch kaum untersucht worden ist - und die Beispiele und die recht knappen Überlegungen, die Wilhelm dazu anstellt, machen neugierig auf eingehendere Analyse). Erst am Ende kommt Wilhelm auf die institutionellen Bedingungen seines Sujets zu sprechen: Das Vorstellungsgespräch wird dort als "televisionäres Einschränkungssystem im Miniformat" qualifiziert, in dem "Bedingungen für den Zugang zur Ordnung des medialen Unterhaltungsdiskurses festgelegt bzw. spiegelartig reproduziert" werden - und damit wird ein Funktionsmoment benannt, das eng mit dem trialogischen Charakter des Fernsehens überhaupt zusammenhängt.

Berghaus, Margot / Staab, Joachim Friedrich: *Fernseh-Shows auf deutschen Bildschirmen. Eine Inhaltsanalyse aus Zuschauersicht.* München: Reinhard Fischer 1995, 209, (38) S. (Medien Skripten. 24.).

ISBN 3-88927-168-5, DM 39,-.

Fernsehshows aus der Perspektive ihrer Zuschauer zu untersuchen, ist ein ebenso einleuchtendes wie vielversprechendes Unterfangen. Wenn man allerdings zu Beginn einer Studie, die sich dieser Un-

ternehmung widmen soll, auf die Annahme stößt, 'Bausteine' seien "konventionalisierte Sinneinheiten von Fernseh-Shows" (25), und unter diesen 'Bausteinen' dann die Werbung findet, definiert als "alle Spots eines Werbeblocks, der die Sendung unterbricht" (26), hört man möglicherweise mit dem Lesen einfach auf. Wer die abwegige These vertritt, Werbung sei eine der Sinneinheiten von Fernsehshows, sollte wenigstens darauf verzichten, Werbung gleichzeitig als Unterbrechung der Show zu interpretieren, ganz zu schweigen von der Frage, welche Zuschauer wohl die Werbung zur Show zählen.

Nur wenn man genauer wissen will, was im einzelnen passiert, wenn so unterschiedliche Sendungsformen wie (die Werbesendung!) GLÜCKSRAD, NUR DIE LIEBE ZÄHLT und BOULEVARD BIO in einen Topf geworfen werden, um dann zu allgemeinen Aussagen über "die Shows" zu kommen, von denen aus dann auch noch auf die angebliche Politik der Sender geschlossen wird, muß man auch den Rest der Studie noch lesen - wer rechtzeitig ahnt, daß nichts Gutes dabei herauskommt, kann darauf verzichten. Er erspart sich u.a. die Begegnung mit der Auffassung, HERZBLATT sei eine der Shows, in denen der "zentrale Zweck" der Sendung nicht in der "Inszenierung und Präsentation von Wettkämpfen zwischen den Kandidaten" zu liegen scheine (140), weil Spielrunden hier eine "geringe Rolle" (ebd.) spielten; was der "zentrale Zweck" von HERZBLATT ist, ist schwer zu sagen, aber wer nicht bemerkt, daß diese Show von ihren Spielrunden konstituiert wird, sollte keine Bücher über Shows schreiben.

(Klemens Hippel)

Schmitz, Manfred: *Fernsehen zwischen Apokalypse und Integration. Zur Instrumentalisierung der Fernsehunterhaltung.* Baden-Baden: Nomos 1995, 216 S. ISBN 3-7890-4010-X, DM 69,-.

Fernsehunterhaltung nicht als quasi biologisch determiniertes menschliches Urbedürfnis, sondern als ein vor allem von politisch Mächtigen funktionalisiertes Phänomen, um damit eigene herrschaftliche oder kommerzielle Interessen zu verfolgen: Unter dieser Prämisse untersucht Schmitz die gegenwärtige Entwicklung des Unterhaltungsfernsehens. Die Studie zieht Kategorien heran, die im Kontext der kritischen Theorie in den 60er und 70er Jahren entstanden sind. Es geht dem Autor in seiner locker, manchmal ein wenig oberflächlich geschriebenen, in ihren Thesen aber unbedingt interessanten Studie darum, Querbezüge zwischen der politischen Atmosphäre der Epoche und konkreten Formen der Unterhaltung herzustellen. Dabei wird das Fernsehen in eine Theorie der "symbolischen Politik" eingebettet und der Versuch unternommen, eine Dechiffrierung der vielen gesendeten Signale zu leisten. Ausgehend von der Annahme, daß das Publikum im Fernsehen Orientierung und Spielregeln suche, gipfelt die Studie in dem Versuch, in neun "Axiomen" den Kreis von Regeln abzu stecken, in dem sich die Sinnvermittlung im Fernsehen vollziehen muß (Uns geht es gut! Man muß auch feiern können oder: Wir lassen uns das Leben nicht vermiesen! Ordnung muß sein - der Abweichler bekommt seine gerechte Strafe! Laß die Aggressionen vor dem Bildschirm ab! Schnell, stark und gesund mußst du sein! Wer immer strebend sich bemüht... oder: Das Glück belohnt die Tüchtigen! In der Familie ist das Leben doch am schönsten! Habe Acht vor der Autorität! Glaube alles, worüber das Fernsehen berichtet!). Das Fernsehen wird so als eine Agentur angesehen, die dazu beiträgt, Ordnung, Orientierung und Sicherheit zu vermitteln und die darum ihre letzte funktionale Begründung in normbezogenen Diskursen hat, ihren kommunikativen Zweck in der Normenvermittlung erfüllt.

WRESTLING

Bachmair, Ben / Kress, Gunther (Hrsg.): *Höllens-Inszenierung "Wrestling". Beiträge zur pädagogischen Genreforschung*. Opladen: Leske + Budrich 1996, 219 S.

ISBN 3-8100-1613-3, DM 29,80.

Die Beiträge des Bandes gipfeln in zwei Überlegungen: Zum einen setzen die Herausgeber "Literalität" (*literacy*) als die Fähigkeit, mit unterschiedlichsten Symbolsystemen und semiotischen Strategien und Prozessen umgehen zu können, in den Horizont eines Bildungskonzepts, in dem Medien nicht nur funktional bestimmt sind - nur mit einem "flexiblen und dynamischen Verständnis von Sprache", schreiben sie, "kann der Selbstentwicklungs- und Bildungsprozeß der Menschen bzw. der Bürger geschehen, der zu einer produktiven sozialen Zukunft gehört". Zum anderen zeigt Kress in seinem Artikel, wie komplex die semiotische Struktur ist, in der das Schauringen stattfindet. *Wrestling* rechnet in dieser Auffassung zu den Formen semiotischer Exzessivität, ist ebenso karnevaleske wie spektakuläre Ausdrucksweise eines Fernsehens, dessen Formen in die Traditionen der Populärkultur und in mythische Bildwelten, aber auch in die Aufführungspraxen der Unterhaltungskünste und des Sports zurückverweisen. Diese Thesen machen den Band interessant, auch wenn gerade diese Horizonte in den einzelnen Nutzungsstudien eine nur nebengeordnete Rolle einnehmen. Inhalt: Ben Bachmair: Höllens-Inszenierung in einer Massenkommunikation der Alltagsästhetik und Szenen (13-28). -- Gunther Kress / Ben Bachmair: Genres, kulturelle Konfigurationen und die pädagogische Aufgabe der Literalität (29-39). -- Maya Götz: Medien- und Ereignis-Arrangement (43-52). -- Ben Bachmair / Maya Götz: Live-Ereignisse (53-65). -- Gunther Kress: Der Körper als Zeichen

(67-83). -- Stefan Aufenanger: "Also manchmal denk' ich, daß es gut wäre, wenn ich auch so kämpfen könnte" - wie Kinder und Jugendliche Wrestling-Sendungen rezipieren (87-99). -- Stefan Aufenanger / Doris Kelleermann: Orientierung und Vorbilder - Zuschauerpost (101-118). -- Maya Götz: Individuelle Aneignung - zwei Fälle (121-134). -- Maya Götz: Spiel mit Realität und Fiktion (135-144). -- Dafina Lemish: Israelische Schulen als Wrestling-Kampfpfplatz (145-159). - - Gemma Moss: Wie Jungen mit Wrestling umgehen (161-184). -- Ben Bachmair: Einschätzungen durch bildungsorientierte Eltern, Lehrer, Pfarrer (185-194). -- Ben Bachmair / Gunther Kress: Begleitprogramm für eine Höllens-Inszenierung (197-218).

Kindermedien

Erlinger, Hans Dieter / Eßer, Kerstin / Hollstein, Birgit / Klein, Bettina / Matusch, Uwe (Hrsg.): *Handbuch des Kinderfernsehens*. Konstanz: UVK Medien / Ölschläger 1995, 623 S. (Reihe Praktischer Journalismus. 27.).

ISBN 3-88295-224-5, DM 48,-.

Das *Handbuch* als Summa des Siegener DFG-Projekts, das die Geschichte und Ästhetik des Kinderfernsehens nachzeichnen sollte: Das klärt den Standard und markiert den Ausgangspunkt künftiger Forschung.

Inhalt: Dieter Saldecki: Die Geschichte des ARD-Kinderprogramms. Aus den Papieren eines betagten Kinderprogramm-Redakteurs (17-26). -- Albert Schäfer: Spaß an der Qualität. Zur Entwicklung des ZDF-Kinder- und Jugendprogramms (27-42). -- Hans-Jürgen Stock: Die Kinderprogramme des DDR-Fernsehens (43-86). -- Klaus Herde: Was wollte und was sollte das Kinderfernsehen in der DDR? Anliegen und Aufgaben (87-102). -- Toni

Kohlsdorf: Publizistik und Unterhaltung im Kinderfernsehen der DDR (103-128). - Knut Hickethier: Die Anfänge des deutschen Kinderfernsehens und Ilse Obrigs Kinderstunde (129-1142). -- Bärbel Lutz-Saal: Vom Vorschulprogramm zu den Kleinen Reihen. 20 Jahre Programmgeschichte im ZDF (143-158). -- Birgit Hollstein: Das Kinderfernsehen der privaten Anbieter (159-176). -- Ingrid Paus-Haase: Vom Sesam-öffne-Dich des Vorschulbooms hin zur guten alten Tante des Kinderfernsehens der 90er Jahre. Die wechselvolle Geschichte der SESAMSTRASSE (177-192). -- Dirk-Ulf Stötzel: Die Maus wird älter. Redaktions- und Sendekonzept einer Kindersendung im WDR (193-204). -- Joachim G. Staab: Alle Jahre wieder! Die Weihnachtsserien des ZDF (205-216). -- Daniela Lindenschmidt: Literaturverfilmungen im Kinderfernsehen. Eine 40jährige Mediengeschichte am Beispiel von Astrid Lindgren (217-236). -- Stephan Tarnow: Natur und Umwelt hinter Glas. Ökologie in Fernsehsendungen für Kinder (237-248). -- Hans Dieter Erlinger / Manuela Kalupke: Dokumentarische Formen im Fernsehen für Kinder (249-266). -- Dieter Schäfer: Gameshows und Quizsendungen für junge Menschen (267-282). -- Uwe Mattusch: Nachrichten im Kinderprogramm. Kinder und Nachrichten (283-296). -- Lars Rebehn / Christoph Schmitt: Kasper, Kermit, Kalle Wirsch. Zur Entwicklung des Puppenspiels im Fernsehen (297-314). -- Kerstin Eßer: Von Null auf Hundert: Das Zeichentrickangebot im deutschen (Kinder-)Fernsehen - ein historischer Abriss (315-336). -- Hans Dieter Erlinger: Fiktionale Geschichten im Fernsehen für Kinder (337-362). -- Uwe Mattusch: Musik im Kinderfernsehen (363-370). -- Kerstin Eßer: Auf der Suche nach dem Geld von morgen: Aspekte der Finanzierung und Vermarktung von Kinderfernsehprogrammen (371-394). -- Uwe Mat-

tusch: Von der Kinderstunde zum Cyberwar. Kindheitskonzepte in Kindermedienangeboten (395-416). -- Ute Kruse / Stephan Tarnow: (Un)heimliches Kinderfernsehen (417-436). -- Hans Dieter Erlinger: Kinderfernsehen: Zielgruppenfernsehen, Insel im Markt oder Markt ohne Grenzen? Die Diskussion um das Kinderfernsehen in zwei entscheidenden Phasen seiner Geschichte: 1969-1975 und 1990-1995 (437-452). -- Uwe Mattusch: Fernsehprogramme für Teens (453-462). -- Gert K. Müntefering: Das eigentliche Fernsehgeschäft ist der Jahrmarkt der Rechte (463-468). -- Hans-Dieter Kübler: Kinder und Fernsehgewalt (469-488). -- Mechthild Appelhoff / Rainer Smits: Von Menschenkindern und Mäusen, Pistolen und Paragraphen. Jugendmedienschutz als Aufgabe der Landesmedienanstalten (489-500). -- Bettina Klein: Programmstatistik und Programmschema (513-548). -- Silke Köser: Der Kampf um die Quoten - Kinderfernsehen im öffentlich-rechtlichen und privaten Fernsehen (549-562).

Lauffer, Jürgen / Röllecke, Renate / Wiedemann, Dieter: *Jugendfilm Spezial. Aufwachsen in getrennten Staaten. Deutsche Jugendfilme aus Ost und West - Empfehlungen und Hintergründe.* Bielefeld: Gesellschaft für Medienpädagogik und Kommunikationskultur (GMK) 1995, 224 S. (Schriften zur Medienpädagogik. 17.)/(Medienpädagogische Handreichung. 5.).

ISBN 3-929685-09-4, Schutzgebühr DM 12,-. Bezug über die GMK, Körnerstr. 1, D-33602 Bielefeld.

Kommentierte Filmographie von 21 BRD- und 22 DDR-Filmen (mithilfe einer sehr eigenartigen Bewertungsskala, die die Rollenbilder und Deutungsmuster zwischen alltagsorientiert und fiktiv/modellhaft lokalisiert und Qualität/Inszenierung in einer fünfstufigen Skala beurteilt; die

Eintragungen werfen mehr Fragen auf als daß sie irgendetwas klärten).

Außerdem eine Rubrik "Positionen": Horst Schäfer: Die Geschichte des Jugendfilms in der Bundesrepublik Deutschland (122-145). -- Dieter Wiedemann: Der DEFA-Spielfilm für Kinder und Jugendliche (146-159). -- Christel Grunewald-Merz: Das Mädchen- und Frauenbild im deutschen Jugendfilm (160-176). -- Dieter Wiedemann: "...und abends ins Kino!" Die neuen BundesbürgerInnen [!] zwischen "Rambo" und DEFA-Nostalgie (177-194). -- Michael Kruse: In den Köpfen eine neue Mauer - Medienutzung in Ost- und Westberlin (195-208). -- Renate Röllecke: Filme aus Ost- und Westdeutschland vergleichend betrachten - Tips für eine lebendige Arbeit mit Filmen (209-219).

Computermedien, Hyper- und Multimedia

Rötzer, Florian (Hrsg.): *Schöne neue Welten? Auf dem Weg zu einer neuen Spielkultur*. München: Klaus Boer 1995, 327 S.

ISBN 3-924963-66-5, DM 48,-. Tagungsband zu einer Tagung "Künstliche Spiele" Oktober 1993, München.

Einen Tagungsband zu einem zeitgemäßen Thema zwei Jahre nach der Tagung zu publizieren ist schade, wenn nicht sogar sträflich. Manche Beiträge des vorliegenden Bandes sind schlichtweg überholt. Zum Glück ist am Ende aber doch eine interessante Sammlung von Beiträgen zustande gekommen. Angefangen mit einer Einführung in digitale Medien (W. Coy) über Beiträge zu interaktivem Fernsehen (K. Wetzel, H.W. Franke) zur Architektur (M. Pawley); von der Spieltheorie (J. Nida-Rümelin) über das Simulationspiel (J. L. Casti) zur kulturellen Relevanz von Spiel (B. Guggenberger, F. Röt-

zer); von der Wirklichkeit des Cyberspace (S. Fisher, S.J. Schmidt) über Wahrnehmungspsychologie (L. Manovich) zu neuronalen Phänomenen (H.M. Emrich) findet sich ein sehr breites Themenspektrum. Das Niveau der Beiträge ist sehr unterschiedlich und stark vom Vorwissen des Lesers abhängig. Die Einführung von Coy ist z.B. eigentlich eine Art Zusammenfassung des Allgemeinwissens über digitale Medien. Ähnliches gilt für die Beiträge von Franke, Fisher, Nida-Rümelin oder Manovich. Für in diesen Bereichen fachlich unbelastete Leser können diese Beiträge sicher eine passable Einführung sein. Am umfassendsten ist der Artikel vom Herausgeber Rötzer selbst (sehr löblich), der sich mit einem der etwas beständigeren Themen beschäftigt: "Konturen der ludischen Gesellschaft im Computerzeitalter" ist der Titel seines Beitrags, in dem er versucht, Spiel in kulturelle Zusammenhänge zu setzen. Der Computer als universelles Werkzeug, mit Charakteristiken, die den Grundlagen von 'Spiel' sehr nahe kommen. "Programmieren ist das Spiel aller Spiele" (195), und der Computer, verstanden als universelle Turingmaschine, ist der ultimative Spielplatz. Aber Rötzer setzt sich auch mit dem ambivalenten Verständnis von 'Spiel' auseinander: "Spiele haben immer zwei sehr gegensätzliche Bedeutungen. Man versteht darunter einerseits formal beschreibbare Systeme und andererseits Verhaltensweisen, die zumindest den Eindruck erwecken, daß sie von den Regeln nicht dominiert oder durch Algorithmen nicht erfaßt werden" (193). *Computerspiel* - Mediatisierung von simulierten Welten - und *Lebensspiel* - Fähigkeit zur einheitlichen Beschreibung von Spielregeln und gesellschaftlichen Regeln, von Spielzeug und Arbeitszeug. Auf ähnliche Differenzierungen steuern auch S.J. Schmidts Überlegungen zur Wirklichkeit des Cyberspace hinaus:

"Der perfekte Cyberspace, der keine Differenz zwischen Virtualität und Aktualität mehr erlaubte, kein Crossing des Körpers zwischen Innen- und Außenwelt mehr zuließe, wäre eine völlig uninteressante Verdoppelung unseres Oikos" (76). Das bringt die Wirklichkeitsdiskussion nach meiner Auffassung sehr gut auf den Punkt: Nicht ein "Entweder (...) oder", sondern das zwar etwas abgegriffene "Sowohl als auch" ist relevant für die Integration des Cyberspace in unsere Alltagswelt, und zwar die Erweiterung des Wirklichkeitsbegriffs um formal beschreibbare Systeme (Welten?), die uns mit Hilfe von Computertechniken erfahrbar gemacht werden. Schmidts Bedenken zum Schluß: "Die Grenzen von Raum und Zeit werden immer leichter überwunden, die Begrenztheit menschlicher Aufnahmekapazität, menschlicher Interessen und Bedürfnisse dürften dagegen schwieriger zu verschieben sein" (88). Er bringt damit die Mensch-Maschine-Interface-Problematik auf einen Nenner.

Insgesamt ein interessanter Band, der die Wichtigkeit von Spiel und Spieltheorie für unsere Einstellung zu interaktiven computergestützten Medien im kulturellen Kontext aufzuzeigen versucht, was einem Teil der Beiträge auch gelingt.

(Roland Blach)

Psychologie, Nutzungsforschung, Medienpädagogik

Winterhoff-Spurk, Peter (Hrsg.): *Psychology of media in Europe: The state of the art - perspectives for the future.* Opladen: Westdeutscher Verlag 1995, vi, 211 S.

ISBN 3-531-12515-X, DM 44,-.

Aus dem Inhalt: Karl Erik Rosengren: Three perspectives on media and communication studies in Europe (15-30). -- Michael Charlton: Media communications: Research in psychology, sociology and

linguistic conversation analysis (31-41). -- Peter Vitouch: Media psychology in Austria: The Ludwig-Boltzmann-Institute of Empirical Media Research (43-50). -- Géry d'Ydewalle / Ubolwanna Pavakanun: Acquisition of a second/foreign language by viewing a television program (51-64). - - Mallory J. Wober: Media research at the Independent Television Commission (85-104). -- Tom H.A. van der Voort / Johannes W.J. Beentjes: Three proposals for cross-national research on television and children (191-206).

Hasebrink, Uwe / Krotz, Friedrich (Hrsg.): *Die Zuschauer als Fernsehregisseure? Zum Verständnis individueller Nutzungs- und Rezeptionsmuster.* Mit Beitr. v. Lee B. Becker [...]. Baden-Baden: Nomos 1996, 261 S. (Symposien des Hans-Bredow-Instituts. 14.).

ISBN 3-7890-3600-5, DM 89,-.

Zentriert auf die Frage nach den Möglichkeiten, individuelle Formen der Zuwendung zum Fernsehen und der Unterlegung oder Produktion von Sinn zu beschreiben, versammelt der wichtige, außerordentlich anregende Band Beiträge aus soziologischer und psychologischer Perspektive.

Inhalt: Karl Erik Rosengren: Inhaltliche Theorien und formale Modelle in der Forschung über individuelle Mediennutzung (13-36). -- David Morley: Medienpublika aus der Sicht der Cultural Studies (37-51). -- Friedrich Krotz: Der symbolisch-interaktionistische Beitrag zur Untersuchung von Mediennutzung und -rezeption (52-75). -- Michael Charlton: Massenkommunikation aus der Sicht der "Masse" - ein handlungstheoretischer Ansatz (76-93). -- Suzanne Pingree / Robert Hawkins: Die Perspektive individueller Aktivität bei der Fernsehnutzung (97-115). -- Uwe Hasebrink / Friedrich Krotz: Individuelle Nutzungsmuster von Fernsehzuschauern (116-137). -- Mallory Wober: Muster der Fernsehnutzung und ihre Auswirkungen.

Ergebnisse aus Großbritannien (138-159). -- Sonia Livingstone: Die Rezeption von Unterhaltungsangeboten: Zum Stand der Publikumsforschung (163-177). -- Klaus Bruhn Jensen: Superthemen der Rezeption: Von Fernsehnachrichten zum Fernsehflow (178-196). -- Peter Ohler: Der Zuschauer als Filmregisseur aus der Perspektive einer kognitiven Filmpsychologie (197-238). -- Außerdem zusammenfassende Statements von Sabine Jörg, Peter Diem und Lee B. Becker (241-260).

Müller-Doohm, Stefan / Neumann-Braun, Klaus (Hrsg.): Kulturinszenierungen. Beiträge zur kulturellen Sinnvermittlung. Frankfurt: Suhrkamp 1995, 380 S. (Edition Suhrkamp. N.F. 937.).

ISBN 3-518-11937-0, DM 24,80.

Dramaturgisch bearbeitetes Handeln: Das bedeutet, das Handeln in den kommunikativen Verkehr hineinzustellen, in die Zirkulation des Sinns, in die Welt der Effekte und der Wirkungen. Inszenierung bedarf der Medien und der Formen, in denen in Szene gesetzt werden kann. Politik wird inszeniert, Kultur wird inszeniert - die Distanz und Differenz zu den Medien sinkt, die Sphären durchdringen einander. -- Der Sammelband exemplifiziert dieses Feld in Detailstudien zu Fernsehen, Film, Radio, Zeitungen usw.

Inhalt: Stefan Müller-Doohm / Klaus Neumann-Braun: Kulturinszenierungen - Einleitende Betrachtungen über die Medien kultureller Sinnvermittlung (9-23). -- Rolf Haubl: Happy Birthday, Germany! Nachrichten, Irritationen und Phantasien (27-58). -- Werner Holly / Johannes Schwitalla: EXPLOSIV - DER HEISSE STUHL - Streitkultur im kommerziellen Fernsehen (59-88). -- Udo Göttlich: Der Alltag als Drama - Die Dramatisierung des Alltags. Anmerkungen zur kulturellen Bedeutung der amerikanischen Fernsehserie (89-113). -- Jo Reichertz: NUR DIE LIEBE ZÄHLT -

Zum Verhältnis von Fernsehen und Kandidaten (114-140). -- Hans-Dieter König: BASIC INSTINCT(s) und Geschlechterkampf (141-164). -- Thomas Münch: "Hit me with your rhythm stick" - Musikalische Gefühlsinszenierung im Radio (167-185). -- Michael Barth / Klaus Neumann-Braun: Moderne Zeiten: Radio für alle - jetzt für uns selbst (186-212). -- Harro Zimmermann: Konsens der Erschöpften - Radio-Kultur in Deutschland (213-236). -- Thomas Jung / Stefan Müller-Doohm: Kultur und Natur im Schlafraum (239-262). -- Thomas Kleinspehn: "Ich wußte sofort, welche Szene angesagt war" - Nacktheit zwischen privater und medialer Inszenierung (263-283). -- Uwe Weisenbacher: Der Golfkrieg in den Medien - Zur Konjunktur von Paul Virilio und Jean Baudrillard im Feuilleton (284-309). -- Ansgar Häfner: Der Untergang der Titanic im Museum (313-335). -- Michael Daxner: Die Inszenierung des guten Juden - Fragmentarische Thesen zu einem auffälligen Interesse (336-359). -- Gerhard Schulze: Das Medienspiel (363-378).

Gillespie, Marie: Television, ethnicity and cultural change. London/New York: Routledge 1995, xi, 238 S. (A Comedia Book.).

ISBN 0-415-09674-X (hb.), £37.50, ISBN 0-415-09675-8, £12.99.

Vor allem methodisch interessante ethnographische Studie über die Rolle von Medien in der Herausbildung subkultureller Identitäten (am Beispiel der Pandshab-Emigranten in London).

Aus der Einleitung: This book addresses issues at the intersection of two fields of great interest in contemporary social and cultural studies, bringing them together for the first time: the cultures of migrant and diasporic communities; and the cultures of media consumption. In doing so, it uses the methods of ethnography. Hitherto the preserve of social anthropologists,

ethnography is the empirical description and analysis of cultures based on intensive and extensive fieldwork in a selected local setting. It has much to contribute to both diaspora and media cultures, and thereby to key theoretical debates in social, cultural and media studies, especially those concerning ethnicity and identity in the context of recent trends towards the simultaneous 'globalisation' and 'localisation' of culture. Ethnography greets cultural theory with empirical questions. This ethnography sets media consumption and reception, and issues of ethnicity and identity, in the context of its subjects' cultures and everyday lives.

Schatz, Heribert (Hrsg.): *Fernsehen als Objekt und Moment sozialen Wandels. Faktoren und Folgen der aktuellen Veränderungen des Fernsehens.* Opladen: Westdeutscher Verlag, 383 S.

ISBN 3-531-12839-6, DM 64,-.

Die hier veröffentlichten Teilstudien aus dem Forschungsprojekt "Veränderungen des Fernsehens im Modernisierungsprozeß" beschäftigen sich mit "Veränderungen der Produktionsweisen, Produktionsstile und Programmangebote des Fernsehens" (Jörg-Uwe Nieland, Thomas Bruns), mit "medienökonomischen Veränderungen des Fernsehens und der Fernsehnutzung" (Thomas Bruns, Georg Ruhrmann, Christoph Bröckers, Eberhard Seitz), mit "Wechselwirkungen von Fernsehen und Politik" (Frank Marcinkowski) sowie "Fernsehen im Alltag" (Georg Ruhrmann). Sie folgen in ihrer Gliederung konsequent einem gemeinsamen systemtheoretischen Modellentwurf: "Fernsehen evoluiert im Zuge intern motivierter, selektiver und wechselseitiger Austauschprozesse mit seinen vier wichtigsten gesellschaftlichen Umweltbereichen, nämlich Politik/Recht, Wirtschaft, Kultur und Technologie" (26). Dieser systemtheoretische Ausgangspunkt will, daß wechselseitig bedingte Entwick-

lungen "nichtlinear" gedacht werden, also Ursache-Wirkungs-Konstellationen prinzipiell, auch für lange Perioden, nicht aufgelöst werden können.

Aufmerksamkeit verdient die Hypothesenformulierung für eine empirische Untersuchung zum Thema "Der Staat der Politik und die Massenmedien", wo es heißt, daß "die Massenmedien der Gesellschaft eine politische Semantik pflegen und laufend regenerieren, die auf der Ebene des Gesellschaftssystems und erst recht auf der Ebene des politischen Systems durch strukturelle Entwicklungen überholt ist" (68). Hier kann man auf interessante Ergebnisse hoffen. - Die Untersuchung der "medienökonomischen Dimension" stellt solide die zugänglichen aktuellen Daten zu Kosten und Umsätzen im Mediensektor zusammen. - Die Studie zu "veränderten Produktionsweisen und Programmangeboten im Fernsehen" erweist sich als traditionelle Kommunikatorstudie, die gar nicht überraschende Aussagen der Entscheidungsträger zu den Folgen der Kommerzialisierung kommentierend referiert. - Unter methodischen Gesichtspunkten erwähnenswert ist die Studie zu "Fernsehserien als Indikator sozialen Wandels" am Beispiel US-amerikanischer Serien, die vor allem die Aussagekraft des inhaltsanalytisch beobachtbaren Wertewandels der Serienrealität über den in der sozialen Realität hinterfragt. Letztere durch Sekundäranalysen ermittelt, zeigt einen 'Vorsprung' von ca. 5 Jahren gegenüber der Serienrealität. Weil deren formatspezifische Unterschiede jedoch nicht berücksichtigt werden konnten, bleibt das Postulat der *Interdependenz* von sozialer und Serienrealität auch hier ein bloß methodisches. - Die vergleichende Untersuchung von "politischen Magazinen im dualen Fernsehen" nach formalen Kriterien (Themen, geographische Bezüge, durchschnittliche Anzahl von Beiträgen pro Thema, durchschnittliche Länge einzelner

Beitragsformen, Vorkommen von Meinungsäußerung, Präsenz von Akteuren, durchschnittliche Zahl von O-Tönen, Präsenz einzelner Funktionssysteme) weist im Sinne des Modernisierungsparadigmas auf zunehmende "Beweglichkeit und Verflüssigung von Strukturen" (284) hin, so daß Konvergenz bis zur Ununterscheidbarkeit der Politikmagazine in öffentlich-rechtlichen und private-kommerziellen Programmen zu beobachten und vorherzusagen ist. Freilich kann eine formal angelegte Untersuchung keine Auskunft darüber geben, ob nicht in der Art und Weise der Diskursivierung entscheidende Unterschiede bestehen. - Die Literatur- und Kommunikatorenstudie zu "Veränderungen in der Fernsehwerbung" zeigt vor allem das zunehmende Differenzierungsinteresse der Werbetreibenden auf, so daß gerade auch von ihnen das Umfeld von Qualitätsprogrammen gesucht wird. Der in der öffentlichen Diskussion (insbesondere um die Werbebeschränkungen in den öffentlich-rechtlichen Programmen) vielfach behauptete Zusammenhang von Werbung und Programmverflachung scheint demnach nicht gegeben zu sein. - Eine klar abgrenzbare Typisierung von Rezipienten unter den Gesichtspunkten von "Mediennutzung und Technikinteresse" sucht die Studie zu "Fernsehen im Alltag" zu treffen, und im Kern geht es dabei wohl um die implementierungsrelevante milieu-spezifische Akzeptanz einer weitergehenden Individualisierung des Fernseh-Dispositivs.

Diese Teilprojekte basieren allesamt auf soliden Literaturstudien, auf denen wohlbegründete und methodisch reflektierte Fallstudien aufbauen, deren Ergebnisse selbst wiederum angemessen zurückhaltend interpretiert und, wie es sich gehört, in einem Schlußkapitel perspektivierend zusammengefaßt werden. Die politik- und sozialwissenschaftliche Orientierung gibt dem Gesamtprojekt einen Fragehorizont,

der - anders als bei manch anderen Forschungsprojekten - nicht nur Fakten als Ergebnisse liefert, sondern auch Fragestellungen vorantreibt. Bedauerlich wäre nur, wenn sich systemtheoretische Denk- und Sprachspiele so theoriekonform wie mancherorts in diesem Band verhalten und sich, zum autonomen Teilsystem in der Wissenschaft ausdifferenziert, nur noch selbst reproduzierten.

(Eggo Müller)

Mitchell, Jeremy / Blumler, Jay G. / Mounier, Philippe / Bundschuh, Anja: *Fernsehen und Zuschauerinteressen. Untersuchungen zur Verantwortlichkeit europäischer Fernsehsender*. Baden-Baden: Nomos 1995, 297 S. (Europäisches Medieninstitut. Media Monographie. 18.).

ISBN 3-7890-3876-8, DM 78,-.

Ein wohlgeordnetes Mediensystem, heißt es in der Zusammenfassung der lesenswerten Studie, beruhe auf einer solchen Verteilung der Macht, daß keine Person, Gruppe oder Institution Entscheidungen über das Fernsehprogramm monopolisieren könne. Um die Kontroll-, Aufsichts- und Beteiligungssysteme geht es, die in zwölf europäischen Rundfunksystemen das Fernsehprogramm an das öffentliche Interesse und an die Interessen und Orientierungen von Zuhörern und Zuschauern zurückkoppeln. Vorliegender Bericht resümiert den Status Quo in den Niederlanden, Deutschland, Schweden, der Tschechischen und der Slowakischen Republik, in Ungarn, Frankreich, Spanien, Italien, der Türkei, der Schweiz und in England. Die Vielfalt der Verfassungen, Regulations- und Beteiligungssysteme erstaunt, und es ist deutlich, wie eng die Rundfunkordnungen mit den politischen Traditionen und Verfassungen der jeweiligen Länder zusammenhängen und wie entscheidend für das Profil eines nationalen Fernsehsystems die Frage ist, ob kulturelle

oder kommerzielle Interessen im Vordergrund stehen.

Der Band verdient auch ein theoretisches Interesse, weil im Exposee der Studie eine Typologie der Modelle und Modi vorge-schlagen wird, die die Verantwortung und die Responsivität von Fernsehanbietern ihren Zuschauern gegenüber beschreiben. Insgesamt acht Typen werden unterschieden: politische und administrative Rahmen, in denen Fernsehanbieter stehen; Beteiligungsmodelle, die von den Anbietern selbst entwickelt wurden (oder, wie in Holland, dem Rundfunksystem überhaupt zugrundeliegen); Zuschauerforschung (in allen quantitativen und qualitativen Spiel-formen); Abhängigkeiten von Sponsoren und der Werbewirtschaft; unmittelbares Zuschauerfeedback; Pressekritik; ökonomische Beziehungen zwischen Anbietern und Zuschauern. En passant wird auch das Zuschauermodell differenziert - im einen Bezug ist er Mitglied des politischen Systems, im anderen Mitglied einer gesellschaftlichen Gruppe, in einem wieder anderen kann er Konsument oder auch un-mittelbar betroffenes Individuum sein.

Winter, Rainer: *Der produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozeß.* München: Quintessenz 1995, 246 S. (Quintessenz der Medienwissenschaft.).

ISBN 3-86128-269-0, DM 48,-. Zuerst als Phil. Diss., Universität Trier, 1993/94.

Mit diesem Buch liegt nun auch die Dissertation des Verfassers vor, deren Ab-breviatur und Variation bereits 1992 unter dem Titel *Filmsoziologie* am selben Ort erschienen ist. Im Rekurs auf die *British Cultural Studies* bastelt Winter am Typus des aktiven Rezipienten, der den generellen Manipulationsverdacht der Kritischen Theorie und ihrer Nachfolger (die übrigen auch Baudrillard heißen können!) quasi unterläuft. Anregungen liefern u.a. Eco ("semiotische Guerilla"), de Certeau

("Kunst des Handelns"; subversiver Kon-sum), Scott Lash ("figuraler Film") und -methodisch - der Ethnologe Clifford Geertz: "Der Wert der Ethnographie für eine kultursoziologisch konzipierte Medienso-ziologie liegt darin, daß sie dichte Beschreibungen von kontextuellen Vorgängen ermöglicht und auf diese Weise dazu beiträgt, die Aneignung von Medien in ihrer Verankerung im Alltagsleben verstehbar zu machen" (222). Die Studie er-öffnet einen materialreichen Zugang zur internationalen Debatte um *active au-dience*-Konzepte (Fiske) und versucht auch eine empirische Fundierung des eigenen Ansatzes. Als Prototyp 'gelingender' Produktivität der Rezipienten im Um-gang mit medialen Angeboten fungiert ein weiteres Mal die Horrorfilm- und -videoszene, wobei sich erneut die Frage nach deren Repräsentativität stellt. Es ehrt Winter, diese Limitationen seiner Ausführungen selbst zu thematisieren.

Haug, Frigga / Hipfl, Brigitte (Hrsg.): *Sündiger Genuß? Filmserfahrungen von Frauen.* Unter Mitarb. v. Helga Dautermann [u.a.]. Hamburg: Argument-Vlg, 1995, 183 S. (Argument-Sonderband. NF 236.).

ISBN 3-88619-236-9, DM 29,-.

Der Band enthält Beiträge aus einem Pro-jekt, in dem mittels der Methode der "Erinnerungsarbeit" der Frage nachgegangen werden sollte, welche biographischen und sozialisatorischen Bedingungen in der Kitsch-Rezeption (wie auch in der Zu-wendung zu manchen Motiven wie der Indianerfigur) zum Tragen kommen - wenn der einen rezeptiven Tendenz, sich in die Handlung zu verlieren und ihren weiteren Fortgang auszuloten, eine andere entgegensteht, die den Film als "schlecht", "gemacht" oder gar "verwerflich" (weil: faschistoid, gewaltverherrlichend oder was auch immer) qualifiziert, ohne jene erste dabei doch außer Kraft setzen zu können.

Frigga Haug und Brigitte Hipfl konstatieren hier eine systematische und überindividuelle "Verwerfungslinie zwischen Denken und Fühlen, die aus kritischer Einsicht und hartnäckigem Gefühlswiderstand rührt". Ein auf jeden Fall anregender, wenn auch in den Analysen manchmal etwas blasser Bericht.

Inhalt: Frigga Haug: Das Projekt - Fragen, Forschungsgruppe und Methode (7-14). -- Frigga Haug: Als mich ein Film berührte, den ich schlecht fand. SCHLAFLOS IN SEATTLE (15-51). -- Brigitte Hipfl, unter Mitarb. v. Elke Ehlers / Michaela Geistler / Rosemarie Lederer / Petra Strohmaier: Als mich ein Film berührte, den ich schlecht fand. PRETTY WOMAN (52-108). -- Larissa Krainer, unter Mitarb. v. Helga Dautermann / Barbara Eppensteiner: Heute laß' ich mir ein Gefühl machen (109-129). -- Laura Ippen: Weibliches Vergnügen an Indianergeschichten (130-1147). -- Brigitte Hipfl: Zuschauen, Rezipieren, Partizipieren? Ein Forschungsbericht (148-171). -- Frigga Haug: Der ausgebelte Widerspruch (172-179).

Hurrelmann, Bettina / Hammer, Michael / Stelberg, Klaus: *Familienmitglied Fernsehen. Fernsehgebrauch und Probleme der Familienerziehung in verschiedenen Familienformen*. Leverkusen: Leske + Budrich 1996, 308 S. (Schriftenreihe Medienforschung der Landesanstalt für Rundfunk Nordrhein-Westfalen. 20.).

ISBN 3-8100-1434-6, DM 48,--.

Die interessante und lesenswerte Studie versucht, die Mediensozialisation von Kindern aus zwei Entwicklungen gleichzeitig zu verstehen: zum einen aus der Veränderung der Medienumwelt, zum anderen aus dem Wandel familialer Lebensformen, in denen Kinder ihre ersten und grundlegenden Medienerfahrungen machen. In der Berührung von Familie und Medien treffen sich Entwicklungen

aus dem ökonomischen und aus dem soziokulturellen System, die die Bedingungs-lage familialer Sozialisation überhaupt neu konfigurieren. Da die Programmentwicklung aus ökonomischem Interesse folgt, zeichnen sich die Medien durch eine "strukturelle Rücksichtslosigkeit" gegenüber der Familie aus, betreiben auch sie die Vermarktung der Kindheit. Daraus entstehen erhöhte Anforderungen an die Erziehungskompetenz der Erwachsenen, verstärkt noch durch die Ablösung autoritärer durch partnerschaftliche Beziehungen zwischen Eltern und Kindern.

Die Studie unterscheidet vier Familientypen: Ein-Eltern-Familien, Zwei-Eltern-Familien mit einem Kind, Zwei-Eltern-Familien mit zwei Kindern, kinderreiche Zwei-Eltern-Familien, deren Fernsehverhalten sich deutlich unterscheiden läßt. "Der Vergleich der vier Familienformen brachte Unterschiede in der je typischen Rolle des Fernsehens als 'Familienmitglied' zutage. Wie die Familien den Fernsehgebrauch und die Fernsehziehung der Kinder in ihre Alltagsorganisation, Beziehungsgestaltung und Umweltvermittlung einbeziehen, erweist sich je nach familialer Lebensform als Unterschiedlich. Unterschiedlich ist auch der Grad der Problembelastung, der mit der Aufgabe verbunden ist, Fernsehen in das Familienleben zu integrieren. [...] Studiert man die Beziehungen zwischen Familie und Fernsehen, wie wir es getan haben, so erscheint die Annahme nicht abwegig, daß sich die vielbeschriebene Chance junger Erwachsener zur Individualisierung der Lebensgestaltung in Zukunft am leichtesten in der Familie mit wenigen Kindern, vielleicht nur mit einem einzigen Kind, realisieren läßt."

Landesanstalt für Rundfunk Nordrhein-Westfalen (Hrsg.): *Nie waren sie so wertvoll wie heute. Kinder als Zielgruppe der Fernsehwerbung*. 4. Medien-

pädagogische Fachtagung, Düsseldorf: Die Landesanstalt 1996, 173 S. (LfR-Dokumentation. 9.).

Bezug durch die LfR, Stabsstelle Presse und Öffentlichkeitsarbeit, Willi-Becker-Allee 10, D-40227 Düsseldorf.

Aus dem Inhalt: Stefan Aufenanger: Das Werbeangebot für Kinder im Fernsehen (9-22). -- Michael Charlton / Klaus Neumann-Braun: Wie Kinder Fernsehwerbung verstehen (23-62). -- Stefan Engels: Verfassungsrechtlicher Rahmen (63-70). -- Wolfgang Thaerner: Rechtliche Grundlagen der Fernsehwerbung für Kinder (71-84). -- Klaus Neumann-Braun: Kommerzialiserte und mediatisierte Kindheit (115-132). -- Literaturdokumentation zum Thema (133-173).

Charlton, Michael / Neumann-Braun, Klaus / Aufenanger, Stefan / Hoffmann-Riem, Wolfgang [u.a.]: *Fernsehwerbung und Kinder. Das Werbeangebot in der Bundesrepublik Deutschland und seine Verarbeitung durch Kinder. 1.2.* Opladen: Leske + Budrich 1995 (Schriftenreihe Medienforschung der Landesanstalt für Rundfunk Nordrhein-Westfalen. 17.18.).

1: *Das Werbeangebot für Kinder im Fernsehen.* 1995, 222 S.

2: *Rezeptionsanalyse und rechtliche Rahmenbedingungen.* 1995, 462 S.

Bd. 1: ISBN 3-8100-1396-X, DM 40,00;
Bd. 2: ISBN 3-8100-1429-X, DM 58,00.

Aufwendige zweibändige Studie, die dem Thema Werberezeption von Kindern im Alter von 6-14 Jahren via Fernseher mit quantitativen wie qualitativen Methoden der Sozialwissenschaft zu Leibe rücken will. Hierbei suchen die Autoren der Studie gezielt nach Gefährdungen der Heranwachsenden durch kognitive und emotionale Überwältigungsversuche der Werbeindustrie. Im ersten Band wird eine kurze soziologische Einführung in die "kommerzialiserte und mediatisierte

Kindheit" gegeben sowie eine Anzahl Fernsehwerbespots quantifiziert, dargestellt und "objektiv hermeneutisch" interpretiert. Im zweiten Band werden quantitative Daten der Mediennutzung von Kindern exemplarisch bei 19 Familien im sozialen Kontext lebensweltlich mit qualitativen Meßmethoden untersucht. Zugrunde legen die federführenden Wissenschaftler die Theorien der "Objektiven Hermeneutik" Oevermanns und die formalistische Theorie Bordwells. Deutlich als Politikberatung wird diese Studie kenntlich, wenn im ebenfalls voluminösen rechtlichen Teil auf die gesetzgeberischen Möglichkeiten und Grenzen des politischen Einflusses aufmerksam gemacht wird.

Doch vom Volumen auf das Ergebnis zu schließen, wäre irreführend. Interpretatorische Magerkost bietet Aufenanger bei seiner "objektiv-hermeneutischen" Deutung ausgewählter Werbespots. Die Redundanz seiner Ergebnisse: Werbung ist Werbung und sie vermittelt stereotype Weltbilder (einschließlich "Konsum als Problemlösungsstrategie"). Eine Einsicht, die so alt ist wie Haugs *Kritik der Warenästhetik*. Band zwei ist wesentlich gehaltvoller, wenn auch mit Schwächen versehen. Bei der sehr umfangreichen Triangulation wurden zuerst die kognitiven Möglichkeiten eines Werbeverstehens in den Altersgruppen nach dem Modell Bordwells untersucht und mit diversen Methoden

(Elterninterviews/Fernsehnutzungstagebuch, begleitende Beobachtung der familialen Rezeptionssituation, spielzeug- und spielzentrierte Interviews, Präsentationsfilm, Verhaltensbeobachtung nach Motivations- und Reflexionsstrukturen) ergänzt und verdichtet. Vielfach ist das gemeinsame Fernsehen in den untersuchten Familien die dominierende Freizeitaktivität. Der Fernseher dient der Erzeugung der Vorstellung von Gemeinsamkeit und Nähe. Vom Forscherteam wird sich vereinzelt

Hilfe gegen die eigene "Fernsehsucht" erwartet (94ff). Als eines der wichtigsten Ergebnisse dieser Studie wird die Medienkompetenz der Eltern als 'katastrophal' stigmatisiert. Kinder bis zu 10 Jahren sind nicht in der Lage Programm und Werbung ausreichend voneinander zu unterscheiden.

Wenn Jugendliche der Altersgruppe der 11-14jährigen auf ihre Markentreue angesprochen werden, so reagieren sie bei der Beantwortung mit erheblichen Widerständen, die Waren seien halt "qualitativ hochwertig". Die Forscher wundern sich und unterstellen kognitive Überrumpelung und Desorientierung bei den Jugendlichen. Psychoanalytische Kriterien hätten dieser Studie gerade in diesen Auswertungen fundieren können. Auf die Idee, daß die Jugendlichen mit diesen Markenartikel gerade ihr von den Eltern unabhängiges Bewußtsein demonstrieren wollen und diese Waren emotional, narzißtisch-libidinös besetzt sind, kamen die Wissenschaftler nicht. Offensichtlich verkürzten die Forscher die Wirkungslinien (Pfade) kognitiv auf das Fehlleistungs- und Sozialer-Druck-Prinzip und versuchten zu kausalisieren.

Der gesetzgeberische Teil der Studie fordert als Ausfluß des Ergebnisses, das Kinder kognitiv und emotional nicht in der Lage sind, sich selbst vor Beeinflussung durch Werbung zu schützen und die Eltern eher hilflos erscheinen, "Kinderwerbeschutzzeiten", die flexibel auf das Nutzungsverhalten der Kinder ausgerichtet werden könnten. Ein Schlag ins Gesicht der Privatsender und deren Programm: Die Werbung.

(Gerd Fittkau)

Friedrichsen, Mike / Vowe, Gerhard (Hrsg.): *Gewaltdarstellungen in den Medien. Fakten - Theorien - Konsequenzen*. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Vlg. 1995, 418 S.

ISBN 3-531-12768-3, DM 69,-.

Aus dem Inhalt: Gerhard Vowe / Mike Friedrichsen: Wie gewaltig sind die Medien? Ein Plädoyer für differenzierte Antworten (7-16). -- Kübler, Hans-Dieter: Mediengewalt: Sozialer Ernstfall oder medienpolitischer Spielball? Ein Dauerthema im Dauerclinch zwischen Politik, Kommerz und Wissenschaft (69-108). -- Ralf Vollbrecht: Jugendkulturelle Szenen und ihre Medien (109-124). -- Michael Kunczik: Wirkungen von Gewaltdarstellungen. Zum aktuellen Stand der Diskussion (125-144). -- Uli Gleich: Das Angebot von Gewaltdarstellungen in den Medien (145-165). -- Lothar Mikos: Zur Faszination von Action- und Horrorfilmen (166-193). -- Stefan Aufenanger: Wie Kinder und Jugendliche Gewalt im Fernsehen verstehen (228-234). -- Hans-Bernd Brosius / Frank Esser: Fernsehen als Brandstifter? Unerwünschte Nebenwirkungen der Berichterstattung über fremdenfeindliche Gewalt (235-257). -- Tibor Kliment: Showdown für die Medien? Zum Wechselverhältnis zwischen Protestgewalt und Medienberichterstattung (258-291). -- Mike Friedrichsen / Stefan Jenzowsky: Methoden und Methodologie: Ein Vergleich ausgewählter Studien der 90er Jahre zur Gewalt in den Medien (292-332). --

Bruno Stafski: Babysitter, Sündenbock und Streitobjekt. Vom schwierigen Umgang mit dem Fernseher in der Familie (333-348). -- Wolfgang Schulz: Kampf der Fiktionen: Paragraphen gegen reitende Leichen. Grenzen regulativer und Chancen kontextualer Steuerung von Fernsehhalten am Beispiel von Gewaltdarstellungen (349-367). -- Susanne Grams: Die Landesmedienanstalten in der Pflicht? (368-380). -- Hans Jürgen Wulff: Gewaltdebatten als naive Pädagogik: Eine Polemik zur Gewaltdiskussion (381-391).

Schorb, Bernd / Stiehler, Hans-Jörg (Hrsg.): *Medienlust, Medienlast. Was*

bringt die Rezipientenforschung den Rezipienten? München: KoPäd 1996, 237 S. (FSF Dialog. 1.).

ISBN 3-929061-31-7, DM 38,-. "FSF Dialog ist die Schriftenreihe der Freiwilligen Selbstkontrolle Fernsehen (FSF), Berlin.

Inhalt: Hans-Jörg Stiehler / Bernd Schorb: Medienlust - Medienlast. Was bringt die Rezipientenforschung den Rezipienten? (9-12). -- Dieter Hildebrandt: "Die Würde des Menschen ist gesponsert". So wird es vielleicht in Zukunft aussehen (13-14). -- Helga Theunert: "Da kann ich lernen, was ich nicht machen soll". Kinder rezipieren Reality-TV (17-30). -- Werner Wirth / Werner Früh: "Sich ergötzen an der Not anderer: Voyeurismus als Zuschauermotiv" (31-68). -- Claudia Wegener: Reality-TV - Schnee von gestern? Über Gestaltungsmittel, die das Wirklichkeitsfernsehen überlebt haben (69-78). -- Frank Schwab: Reality-TV - die Wirklichkeit der Medien. Realität, Wirklichkeit und Wahrheit (79-92). -- Antje Enigk / Rüdiger Steinmetz: Vereinigung vor dem Bildschirm? Ost-West-Spezifika in der Akzeptanz politischer Fernsehmagazine - Zwischenergebnisse einer Langzeituntersuchung (93-107). -- Uwe Hasebrink: Informationsfragmente in individuellen Fernsehmenüs (109-124). -- Bernd Schorb: Kinder rezipieren, be- und verarbeiten Gewaltdarstellungen im Fernsehen. Ein Überblick aus vier Forschungsperspektiven (127-142). -- Renate Luca: "Rambo" und "Barbie". Mediale Gewaltdarstellung und -rezeption ist an die Geschlechtsrolle gebunden (143-151). -- Stefan Aufenanger: Werbeangebot für und Werberezeption durch Kinder (153-162). -- Ralf Vollbrecht: Werbestrategien im Wandel der Märkte. Über Werbewirkung, Aufforderungs- und Markenwerbung, die Neutralisierung von Bedeutungen und neue Strukturen der Werbekommunikation in Computernetzen (1163-178). -- Thomas

Voß-Fertmann: Synthesis und Wechselspiele. Eine neue Sichtweise der Medien-nutzung Jugendlicher (179-191). -- Dieter Baacke: Die Welt als Clip? Jugendstile und Medien (193-204). -- Fred Schell: Fragen, Erklärungen und Konsequenzen. Die Diskussionen zu den referierten Forschungsergebnissen (207-231). -- Hans-Jörg Stiehler: "Die einen zahlen, die zweiten forschen, und die dritten machen weiter wie bisher?" Gestörte Beziehungen - Eine Diskussion unter der Leitung von Bernd Schorb (233-237).

Schorb, Bernd: Medienalltag und Handeln. Medienpädagogik in Geschichte, Forschung und Praxis. Opladen: Leske + Budrich 1995, 244 S.

ISBN 3-8100-1382-X, DM 36,-.

Schorbs enttäuschender Sammelband, der neben einer Geschichte der (deutschen) Medienpädagogik Arbeiten aus dem Münchner Institut versammelt (über IuK-Technologien, Gewaltdarstellungen, jugendliche Selbstbilder), die meist schon in ausführlicherer Form anderen Orts publiziert wurden (Quellen-, Verweis- oder Erstdruckangaben sucht man allerdings vergeblich), versucht einer Medienpädagogik zuzuliefern, die sich "als Erziehung zum reflexiven Umgang mit Medien und deren kritischer Nutzung" versteht. Das könnte überzeugen, wenn nicht die Darstellung immer wieder durchsetzt wäre mit Geschmacks-Urteilen, die das pädagogische Programm kennzeichnen als gebunden in eine gesellschaftliche Befangenheit, die es zuallererst aufzuklären gälte ("die vollautomatischen Küchen mit kulinarischen Ergebnissen entsprechender Qualität").

Das nimmt die Stichwörter der neueren Medienpädagogik durchaus auf: Ein Sinn-Verstehen wird als Bedingung medienpädagogischen Verstehens beschworen, qualitative Forschung als angemessene Forschungs-Strategie eingefordert, das

sich seiner selbst bewußte gesellschaftsfähige Subjekt als Zielvorstellung der Medienpädagogik deklariert. Es geht Schorb überhaupt um den "Zusammenhang von Gesellschaft, Medien und Pädagogik". Es sind aber Untertöne zu spüren, die die Klientel der Pädagogen doch wieder als überwältigt und hilflos kennzeichnen. Lernen findet z.B. primär "am traditionellen Lernort Schule statt", alle anderen Lernfelder sind diesem nachgeordnet, an Relevanz unterlegen.

Es sei nicht verschwiegen, daß insbesondere im historischen Teil manches doch recht holzschnittartig wirkt - wenn es zum Kaiserreich heißt, daß "die Bürger dieses Reiches im [!] Wohlstand und Kaisertreue [lebten und daß sie] der Überzeugung [waren], daß am deutschen Wesen die Welt genesen solle", darf man getrost nach dem Sinn, der Angemessenheit und sogar der Richtigkeit einer solchen dahingeworfenen Beschreibung fragen, zumal auch wichtige neuere Literatur zur Geschichte der Medienpädagogik (wie Hausmanningers umfangreiche Darstellung) nicht verarbeitet wurde. Ebenso seien die zahllosen Rechtschreib- und Interpunktionsfehler und manchmal auch syntaktischen Unsinnigkeiten beklagt, die den Band in periodischen Wellen überziehen.

Sanders, Barry: *Der Verlust der Sprachkultur.* Frankfurt: S. Fischer 1995, 351 S.

ISBN 3-10-076803-5, DM 32,-.

Aus der Einleitung: Lesen und Schreiben bilden einen Komplex von Beziehungen und Strukturen, ein dynamisches System, das verinnerlicht und in die Erfahrungswelt zurückprojiziert wird. Erfolg und Mißerfolg in der Oralität entscheiden darüber, ob ein Mensch bei der Begegnung mit der Literalität auf diese "anspringt". Der Weg zur Literalität öffnet sich in der allerersten Handlung des Neugeborenen - dem Akt des Atemholens. Die menschli-

che Stimme verweist wie ein lautstarkes Signalhorn auf den Weg zur Literalität. Aber der Weg ist verbaut durch elektronische Systeme jeder nur denkbaren Art, von Film und Fernsehen über Schallplatten und CDs bis zu PCs und Videospiele. Bevor Eltern und Lehrer daran denken können, des Lesens und Schreibens mächtige Kinder heranzuziehen, müssen sie zuallererst einmal für deren Existenz als Geschöpfe der Oralität sorgen.

Neil Postmans Kommentar zu Sanders' Ausführungen: Für jeden, der besorgt ist über die Erniedrigung des Buches durch die elektronischen Medien, ist dieses Buch Pflichtlektüre.

Juristische und ökonomische Arbeiten

Altmeppen, Klaus-Dieter (Hrsg.): *Ökonomie der Medien und des Mediensystems. Grundlagen, Ergebnisse und Perspektiven medienökonomischer Forschung.* Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Vlg. 1996, 295 S. - ISBN 3-531-12683-0, DM 49,-.

°Anon.: *AV-Medien in Mittel- und Osteuropa. Zwischen Europäisierung und Re-Nationalisierung.* Wien: Filmkunst 1994.

Bachem, Christian: *Fernsehen in den USA. Neuere Entwicklungen von Fernsehmarkt und Fernsehwerbung.* Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Vlg. 1995, 410 S. (Studien zur Kommunikationswissenschaft. 9.). -- ISBN 3-531-12739-X, DM 72,-. Zuerst als Diss. Berlin: Freie Universität 1995.

Beckmann, Ch. [u.a.]: *Die Revision der EG-Richtlinie. EMR-Dialog.* München: Institut für Europäisches Medienrecht 1994, 102 S. (Schriftenreihe des Instituts für Europäisches Medienrecht, Saarbrücken. 9.).

Bertelsmann Stiftung (Hrsg.): *Fernsehen in den USA. Erfahrungen mit Regulierung und Selbstkontrolle.* Ergebnisse eines Symposiums der Bertelsmann Stiftung und des Columbia Institute for Tele-Information v. 10. März 1995 in New York. Gütersloh: Bertelsmann Stiftung 1995, 80 S.

Beurich, Wolfram: *Bewertung digitaler audioelektronischer Konzepte aus der Sicht der ehemaligen DDR.* Diss. Dresden, Technische Universität 1993, 431 S.

Böckelmann, Frank: *Hörfunk und Fernsehen als Wirtschaftsfaktor. Beschäftigte und wirtschaftliche Bedeutung des Rundfunks und der Programmzulieferer in Deutschland.* München: Reinhard Fischer 1995, 152 S. (BLM Schriftenreihe. 31.). -- ISBN 3-88927-158-8, DM 29,--.

Böll, Karin: *Merchandising. Die neue Dimension der Verflechtung zwischen Medien und Industrie.* München: Reinhard Fischer 1996, 376 S. (Kommunikationswissenschaftliche Studien. 17.). -- ISBN 3-88927-179-0, DM 49,--.

Bornemann, Roland / Kraus, Volker / Lörz, Nikolaus (Hrsg.): *Bayerisches Mediengesetz. Kommentar und Textsammlung.* Baden-Baden: Nomos 1996ff. -- Fortsetzungswerk in Loseblattform; Grundwerk April 1996, 800 S., DM 89,--; Ergänzungslieferungen à 16 S. / 5,28 DM zzgl. Versandkosten. ISBN 3-7890-4315-X.

Branahl, Udo: *Medienrecht. Eine Einführung.* 2., überarb. Aufl. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1996, 297 S. (Fachwissen für Journalisten.). -- ISBN 3-531-12319-X, DM 32,--.

Braunschweig, Elisabeth: *Der Fernsehkonzern Rede Globo: Strategien der Monopolsicherung.* Frankfurt: Verlag für Interkulturelle Kommunikation 1995, 186 S. -- ISBN 3-88939-097-8, DM 39,80.

Zuerst als Diss. Berlin, Freie Universität 1994.

Bumke, Ulrike: *Die öffentliche Aufgabe der Landesmedienanstalten: Verfassungs- und organisationsrechtliche Überlegungen zur Rechtsstellung einer verselbständigten Verwaltungseinheit.* München: Beck 1995, 600 S. (Münchner Universitätsschriften. Reihe der Juristischen Fakultät. 104.). -- ISBN 3-406-38970-8, DM 187,--.

Burr, Wolfgang: *Netzettbewerb in der Telekommunikation. Chancen und Risiken aus der Sicht der ökonomischen Theorie.* Frankfurt: DUV Gabler Ed. Wissenschaft 1995, xvii, 221 S. -- ISBN 3-8244-6172-2, DM 89,--.

Dirkers, Detlev: *Europäischer Fernsehmarkt zwischen wirtschaftlichen Imperativen und kulturellem Auftrag. Unter besonderer Berücksichtigung der bundesdeutschen Medienentwicklung.* Frankfurt [...]: Lang 1995, 267 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe 40: Kommunikationswissenschaft und Publizistik. 51.). -- ISBN 3-631-47310-9, DM 84,--.

Dussel, Konrad: *Die Interessen der Allgemeinheit vertreten. Die Tätigkeit der Rundfunk- und Verwaltungsräte von Südwestfunk und Süddeutschem Rundfunk 1949 bis 1969.* Baden-Baden: Nomos 1995, 531 S. (SWF-Rundfunkgeschichte. 5.). -- ISBN 3-7890-3854-7, DM 88,--. -- Auf der Basis akribischer Auswertung der Akten von SWF und SR, die inzwischen ohne Einschränkungen zugänglich sind, entsteht ein differenziertes Portrait demokratischer Gremienarbeit, das präzise Möglichkeiten und Grenzen des gesamten Systems herausarbeitet. Die Bereiche Haushaltskontrolle, Programmüberwachung und Personalpolitik bilden die Schwerpunkte der Analyse.

Eggers, Dieter: *Filmfinanzierung. Grundlagen - Beispiele.* Hamburg: S & W

(Steuer- und Wirtschaftsverlag) 1995, xiv, 136 S. (KulturKommerz. 3.). -- ISBN 3-89161-783-6, DM 42,--.

Gehrke, Gernot / Hohlfeld, Ralf: *Wege zur Theorie des Rundfunkwandels. Fernsehorganisationen zwischen publizistischen Zielvorstellungen und systemischem Eigensinn*. Opladen: Westdeutscher Vlg. 1996, 388 S. (Studien zur Kommunikationswissenschaft. 12.). -- ISBN 3-531-12769-1, DM 68,--. Zuerst als Gehrkes Diss. Münster 1995 (unter dem Titel *Die Theorie des Rundfunkwandels*). Vgl. unten Hohlfeld/Gehrke!

Gersdorf, Hubertus: *Der verfassungsrechtliche Rundfunkbegriff im Lichte der Digitalisierung der Telekommunikation*. Ein Rechtsgutachten im Auftrag der Hamburgischen Anstalt für Neue Medien. Berlin: Vistas 1995, 196 S. (Schriftenreihe der Hamburgischen Anstalt für neue Medien. 11.). -- ISBN 3-89158-143-2, DM 30,--.

Gounalakis, Georgios: *The Service Area Principle in the Framework of Cable Television*. Baden-Baden: Nomos 1995, 37 S. -- ISBN 3-7890-3944-6, DM 24,--. Über die rechtliche Bewertung von Kabelweiterverbreitung von Sendungen, die terrestrisch bereits vorhanden sind.

°Grob, Franziska: *Die Programmautonomie von Radio und Fernsehen in der Schweiz*. Zürich 1994, xxxii, 403 S. (Zürcher Studien zum öffentlichen Recht. 113.).

Gruber, Barbara: *Medienpolitik der EG*. Konstanz: UVK Medien / Ölschläger 1995, 246 S. (Comnet. 12.). -- ISBN 3-87940-516-6, DM 58,--.

Haar, Brigitte: *Marktöffnung in der Telekommunikation. Zum Verhältnis zwischen Wirtschaftsaufsicht und Normen gegen wettbewerbsbeschränkungen im US-amerikanischen Recht, im europäischen*

Gemeinschaftsrecht und im deutschen Recht. Baden-Baden: Nomos 1995, 372 S. (Law and Economics of International Telecommunications. / Wirtschaftsrecht der Internationalen Telekommunikation. 25.). -- ISBN 3-7890-4008-8, DM 128,--.

Hagen, Jörg: *Wettbewerbsstrategien im europäischen Audiovisionsbereich*. Wiesbaden: DUV Deutscher Universitäts-Verlag 1995, xvi, 281 S. (DUV. Wirtschaftswissenschaft.). -- ISBN 3-8244-0272-6, DM 98,--. Zuerst als Diss. Köln 1994 (unter dem Titel *Wettbewerbsstrategien von Medienunternehmen im Audiovisionsbereich*).

Hallenberger, Gerd / Krzeminski, Michael (Hrsg.): *Osteuropa - Medienlandschaft im Umbruch. Berichte und Analysen aus neun Ländern. Tschechische Republik, Slowakische Republik, Slowenien, Albanien, Rumänien, Ukraine, Rußland, Estland, Lettland*. Berlin: Vistas 1994, 155 S. -- ISBN 3-89158-128-9, DM 36,--.

Heidmeier, Sandra: *Das Urheberpersönlichkeitsrecht und der Film*. Frankfurt [...]: Lang 1996, 202 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe 2: Rechtswissenschaft. 1862.). -- ISBN 3-631-49647-8, DM 65,--. Zuerst als Diss. Münster 1995.

Herrmann, Günter: *Das Bayerische Medienrecht kurz vor der Jahrtausendwende. Unter besonderer Berücksichtigung der Rundfunkanbieter nach dem Bayerischen Mediengesetz*. Baden-Baden: Nomos 1996, 188 S. (Schriftenreihe des Archivs für Urheber-, Film-, Funk- und Theaterrecht. 136.). -- ISBN 3-7890-4095-9, DM 58,--.

Hess, Wolfgang: *Verfassungsrechtliche Probleme der Gebührenfinanzierung im dualen Rundfunksystem*. Diss. Köln 1996, xl, 359 S.

Hilty, Reto M. (Hrsg.): *Die Verwertung von Urheberrechten in Europa. / La gesti-*

on collective du droit d'auteur en Europe. Basel: Helbing & Lichtenbahn 1995, 324 S. -- ISBN 3-7190-1414-2, DM 89,--.

Hoffmann, Hilmar (Hrsg.): *Gestern begann die Zukunft. Entwicklung und gesellschaftliche Bedeutung der Medienvielfalt.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1994, vii, 345 S. -- ISBN 3-534-12568-1, DM 49,80.

Hoffmann-Riem, Wolfgang: Der Rundfunkbegriff in der Differenzierung kommunikativer Dienste. In: *Archiv für Presserecht*, 1996, S. 9-15.

Hohlfeld, Ralf / Gehrke, Gernot: *Wege zur Analyse des Rundfunkwandels: Leistungsindikatoren und Funktionslogiken im "dualen Fernsehsystem".* Opladen: Westdeutscher Vlg. 1995, 331 S. (Studien zur Kommunikationswissenschaft. 13.). -- ISBN 3-531-12770-5, DM 62,--. Zuerst als Hohlfelds Diss. Münster 1995 (unter dem Titel: *Die Analyse des Rundfunkwandels*).

Holgersson, Silke: *Fernsehen ohne Kontrolle? Zur Aufsichtspraxis der Landesmedienanstalten in den Bereichen Jugendschutz und Werbung (1985-1992).* Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Vlg. 1995, 232 S. (Studien zur Kommunikationswissenschaft. 10.). -- ISBN 3-531-12731-4, DM 42,--. Zuerst Diss. Hamburg 1994.

Holgersson, Silke / Jarren, Otfried / Schatz, Heribert (Hrsg.): *Dualer Rundfunk in Deutschland. Beiträge zu einer Theorie der Rundfunkentwicklung.* Münster/Hamburg: Lit Vlg. 1994, 207 S. (Jahrbuch der Arbeitskreise "Politik und Kommunikation" d. DVPW und der DGPK. 1994.) / (Beiträge zu Kommunikation in Politik und Gesellschaft. 3.). -- ISBN 3-89473-527-9, DM 58,80.

Holoubek, Michael: *Rundfunkgesetz wohin? Stand und Entwicklungstendenzen der Rechtsgrundlagen des öffentlich-*

rechtlichen Rundfunks in Österreich. Wien: Sevice-Fachverlag 1995, 78 S. (Rechtswissenschaftliche Schriftenreihe des Assistentenverbandes der Wirtschaftsuniversität Wien. 8.). -- ISBN 3-85428-335-0, DM 37,--.

°Hörling, Heribert / Möwes, Bernd / Pechstein, Matthias: *Europäisches Medienrecht. Insbesondere EG-Fernsehrichtlinie und Europarats-Fernsehübereinkommen in Gegenüberstellung der Einzelregelungen.* München 1991, x, 285 S.

Hübner, Heinz / Nowotny, Friedrich / Schneider, Norbert [...]: *Rahmenbedingungen der Programmgestaltung.* Vortragsveranstaltung v. 29. u. 30. April 1994. München: Beck 1995, 88 S. (Schriftenreihe des Instituts für Rundfunkrecht an der Universität zu Köln. 63.). -- ISBN 3-406-39105-2, DM 68,--.

Jöst, Markus: *Verfassungsrechtliche Aspekte des Verhältnisses von Presse und Rundfunk. Am Beispiel der Privatrundfunkgesetze.* Baden-Baden: Nomos 1994, 149 S. (Nomos-Universitätschriften. Medien. 13.).

Kohl, Helmut (Hrsg.): *Deutsche Beiträge zum europäischen Medienrecht [!] II. Eine erläuternde Bibliographie - Ergänzungen 1993 und 1994.* Mit Summeries [!] v. Michael Heinrich [u.a.]. Siegen: Universität-Gesamthochschule Siegen 1995, (1), 66 S. (Arbeitshefte Bildschirmmedien. 53.). -- Schutzgebühr: DM 5,--. Bezug über den Sonderforschungsbereich 240, Universität-GHS Siegen, Postfach 101240, D-57068 Siegen. Annotierte Fortschreibung der 1993 [= Arbeitshefte Bildschirmmedien. 38.] vorgelegten Bibliographie. Index.

Kops, Manfred (Hrsg.): *Die Finanzierung des öffentlich-rechtlichen Rundfunks nach dem Gebührener Urteil des Bundesverfassungsgerichts.* Berlin: Vistas 1995, 169 S.

- (Schriften zur Rundfunkökonomie. 1.). -- ISBN 3-89158-147-5, DM 38,--.
- Kops, Manfred: *Indexierung der Rundfunkgebühr?* Berlin: Vistas 1995, v, 107 S. (Schriften zur Rundfunkökonomie. 2.). -- ISBN 3-89158-148-3, DM 32,--.
- Kops, Manfred / Sieben, Günter (Hrsg.): *Die Organisationsstruktur des öffentlich-rechtlichen Rundfunks in der aktuellen Diskussion.* Berlin: Vistas 1996, 402 S. (Schriften zur Rundfunkökonomie. 3.). -- ISBN 3-89158-160-2, DM 42,--.
- Kröner, Lars: *Titel-Merchandising durch öffentlich-rechtliche Rundfunkanstalten.* Münster/Hamburg: Lit 1995, 248 S.
- *Kubli, Peter: *Persönlichkeitsverletzungen von Strafverfolgungsorganen in den Medien. Unter besonderer Berücksichtigung von Art. 28 ZGB und Art. 6 EMRK und des Verfassenausschusses wegen Befangenhheit.* Zürich 1995, 49 S. (Praktisches Medienrecht. 1.).
- Lange, Bernd-Peter / Woldt, Runar: *Fernsehverantwortung im internationalen Vergleich. Synopse und Erfahrungen aus zehn Ländern in Amerika, Australien und Europa.* Gütersloh: Verlag der Bertelsmann Stiftung 1995, 32 S. -- ISBN 3-89204-211-X.
- Lange, Eckhard (Hrsg.): *Information als Wert, Information als Ware. Zum Selbstverständnis der Medienarchive in sparsamen Zeiten.* Baden-Baden: Nomos 1995, 310 S. (Beiträge zur Mediendokumentation. 3.). -- ISBN 3-7890-3805-9, DM 98,--.
- Laschet, Remo: *Programmgrundsätze für den kommerziellen Rundfunk. Untersuchung der Landesmediengesetze und Rundfunkstaatsverträge anhand von Art. 5 Abs. 1 Satz 2 Grundgesetz und seiner Schranken.* Baden-Baden: Löw & Vorderwülbecke 1994, xxix, 236 S. (Schriftenreihe Neue Medien. 2.). -- ISBN 3-928017-68-3, DM 59,--. Zuerst als Diss. Giessen 1994.
- Latteyer, Wolfgang: *Strategien deutscher Filmproduzenten auf internationalen Märkten. Das Beispiel der CineVox Entertainment Group von Dieter Geissler.* Coppengrave: Coppi 1995, 67 S. (Aufsätze zu Film und Fernsehen. 12.).
- Lautz, Alexander: *Videoconferencing: Theorie und Praxis für den erfolgreichen Einsatz im Unternehmen.* Frankfurt: Institut für Medienentwicklung und Kommunikation (IMK) 1995, xi, 272, x S. (Medienwissenschaftliche Reihe. 5.). -- ISBN 3-927282-37-5, DM 48,90. Zuerst als Diss. St. Gallen, Hochschule für Wirtschafts-, Rechts- und Sozialwissenschaft 1995.
- *Liehr, Jürgen: *Die Niederlassungsfreiheit zum Zweck der Rundfunkveranstaltung und ihre Auswirkungen auf die deutsche Rundfunkordnung.* München: Beck 1995.
- Mannschreck, Christof: *Medien und Werbung im Jahr 2005. Prognosen von Experten versus jungen Rezipienten zu publizistischen und ökonomischen Entwicklungstendenzen für Fernsehen, Hörfunk, Tageszeitung und Zeitschrift.* Diss. München 1995, 519, (24) S.
- Martín-Pérez de Nanclares, José: *Die EG-Fernsehrichtlinie: Rechtsgrundlage, Kommentierung und Umsetzung in das Recht der EG-Mitgliedsstaaten sowie Österreichs und der Schweiz.* Frankfurt [...]: Peter Lang 1995, 477 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe 2: Rechtswissenschaft. 1682.). -- ISBN 3-631-48357-0.
- Meckel, Miriam: *Fernsehen ohne Grenzen? Europas Fernsehen zwischen Integration und Segmentierung.* Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Vlg. 1994, 396 S. (Studien zur Kommunikationswissenschaft. 3.). -- ISBN 3-531-12620-2, DM 72,--.

Meise, Martin: *Die Entwicklung des französischen Fernsehens vom Staatsmonopol zum dualen System. Eine Untersuchung des Wandels institutioneller Rahmenbedingungen und ökonomischer Strukturen.* Frankfurt [...]: Peter Lang 1995, xix, 581 S., 43 Tab. (Europäische Hochschulschriften. Reihe 40: Kommunikationswissenschaft und Publizistik. 48.). -- ISBN 3-631-48241-8, DM 148,--.

Merker, Martina: *Das Urheberrecht des Chefkameramannes am Spielfilmwerk.* Frankfurt [...]: Lang 1996, 196 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe 2: Rechtswissenschaft. 1854.). -- ISBN 3-631-49528-5, DM 65,--. Zuerst Diss. Münster 1995.

Müller, Michael O. (Hrsg.): *Europäisches Medienrecht: Texte und Urteile.* München: Institut für Europäisches Medienrecht 1994, x, 261 S. (Schriftenreihe des Instituts für Europäisches Medienrecht, Saarbrücken. EMR-Dokumentation. 11.).

Müller von Blumencron, Othmar: *Zielgruppenorientierte Massenmedienkonzepte. Eine Untersuchung der Ursprünge, Möglichkeiten und Chancen zielgruppenorientierter Massenkommunikation im deutschen tagesaktuellen Presse-, Hörfunk- und Fernsehmarkt.* Diss. St. Gallen, Hochschule für Wirtschafts-, Rechts- und Sozialwissenschaften 1994, x, 396 S.

Neckermann, Gerhard: *Filmwirtschaft und Filmförderung.* Berlin 1991, 160 S.

Pape, Martin: *Deutschlands Private. Privater Hörfunk, privates Fernsehen im Überblick.* Berlin/Neuwied: Luchterhand 1995, 381 S. -- ISBN 3-472-02250-7, DM 27,80.

Petersen, Nikolaus: *Rundfunkfreiheit und EG-Vertrag: Die Einwirkungen des europäischen Rechts auf die Ausgestaltung der nationalen Rundfunkordnungen.* Baden-Baden: Nomos 1994, 340 S. (Materialien

zur interdisziplinären Medienforschung. 25.). -- ISBN 3-7890-3543-2, DM 85,--.

Pintzke, Thomas: *Chancen und Risiken lokalen Fernsehens in Nordrhein-Westfalen.* Opladen: Leske + Budrich 1995, 110 S. (Schriftenreihe Medienforschung der Landesanstalt für Rundfunk NRW. 21.). -- ISBN 3-8100-1582-2, DM 44,--.

Prüfig, Katrin: *Die Zukunft der Grundversorgung im dualen Rundfunksystem.* Diss. Mainz 1993, 252, 3 S.

Rechtsvorschriften für das ZDF. Stand Juli 1995. 6., überarb. Aufl. Mainz: Zweites Deutsches Fernsehen 1995, 144 S. (ZDF Schriftenreihe. 17.). -- Bezug durch das ZDF, Presse und Öffentlichkeitsarbeit, Postfach 4040, D-55100 Mainz.

Rehbinder, Manfred: *Beiträge zum Urheber- und Medienrecht.* Hrsg. v. Reto M. Hilty. Baden-Baden: Nomos 1995, 284 S. (Schriftenreihe des Archivs für Urheber-, Film-, Funk- und Theaterrecht. 131.). -- ISBN 3-7890-3774-5, DM 78,--.

Reupert, Christine: *Der Film im Urheberrecht. Neue Perspektiven nach hundert Jahren Film.* Baden-Baden: Nomos 1995, 340 S. (Schriftenreihe des Archivs für Urheber-, Film-, Funk- und Theaterrecht. 134.).

ISBN 3-7890-3982-9, DM 88,--.

Reuperts 1994 an der Freiburger Universität vorgelegte juristische Dissertation liefert eine lesenswerte Darstellung des in Deutschland geltenden Filmurheberrechts. Sie zeigt die Genese des Filmurheberrechts von den behelfsmäßig herangezogenen Gesetzen "betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst" und "der bildenden Künste und der Photographie" (1901 und 1907, Revision 1910) bis zum Urheberrechtsgesetz von 1965 auf, das den Film als eigene

Werkgattung anerkannte. Akribisch arbeitet sie die Grundsätze sowie Unzulänglichkeiten und Widersprüche der geltenden Regelung heraus und unterbreitet Reformvorschläge.

Die hundertjährige Rechtsgeschichte des arbeitsteilig hergestellten Kultur-/Wirtschaftsgutes Film ist von der Kollision der Interessen der Filmurheber und Filmhersteller geprägt, die so Reupert systemkonform nicht vereinbar sind. Je nachdem wie die Frage, in wessen Person das Urheberrecht am Filmwerk originär entsteht, beantwortet wird, fallen die rechtstechnischen Überlegungen unterschiedlich aus. Auf der Skala der Lösungen bilden das "reine Schöpferprinzip" mit umfassenden Verwertungs- und Urheberpersönlichkeitsrechten der Filmurheber (d. h. die Verwertungsrechte müssen vom Produzenten erworben werden) und das "Copyright" mit gesetzlich zugewiesenen Verwertungsrechten an den Produzenten die Pole. Reuperts kritische Bestandsaufnahme mündet in zwei Entwürfe für eine Revision des Filmurheberrechts. Der erste Entwurf basiert auf dem Schöpfungsprinzip unter Neuregelung der Urheberschaft am Filmwerk. Die herrschende juristische Meinung sieht im Drehbuchautor und im Komponisten der originalen Filmmusik Urheber vorbestehender Werke, nicht aber auch Miturheber am Filmwerk. Zu Recht konstatiert Reupert in Anlehnung u. a. an die Thesen von Kurt Bohr eine urheberrechtliche Doppelstellung des Drehbuchs: vorbestehendes Werk und zugleich "integraler wesenbestimmender Bestandteil des fertiggestellten Films" (107). Urheber am Film seien demnach: Drehbuchautor, Komponist der originalen Filmmusik, Hauptregisseur, Chefkameramann und Schnittmeister. Der zweite Entwurf sieht in einem Filmwerk ein "koordiniertes Gesamtwerk", an dem dem Produzenten als Koordinator der "Verschmelzung verschiedener Beiträge zu einer neuen Ein-

heit" (312) das Urheberrecht zustehe. In dieser abstrakten, vom faktischen Tätigkeitsprofil des Produzenten kaum gedeckten Einstufung vermischt Reupert insbesondere die Aufgabengebiete von Herstellungsleiter, Produktionsleiter und Hauptregisseur. Hier stellt sich ein Desiderat der Filmwissenschaft auch als Manko für die rechtstechnische Diskussion heraus: Die Vernachlässigung der Analyse der *politique des collaborateurs* zugunsten der *politique des auteurs*.

(Carsten Schneider)

Rotermundt, Martell: *Die Verhinderung von Unternehmenskonzentrationen auf dem Privatfernsehmarkt durch § 21 des Rundfunkstaatsvertrages 1991*. Aachen: Shaker 1996, xvi, 189 S. (Berichte aus der Rechtswissenschaft.). -- ISBN 3-8265-5362-4, DM 79,--. Zugl. Diss. Trier 1996.

Schäfer, Klaus: *Moderne Kommunikations- und Informationstechnologien (KIT): Zur Bedeutung der KIT in den Ländern Mittel- und Osteuropas*. Baden-Baden: Nomos 1994, 485 S. (Nomos Universitätschriften. Medien. 11.).

Schleicher, Ingrid M.: *Televisa SA in Mexiko. Genese und jüngste Entwicklung eines kommerziellen Fernsehunternehmens im Spannungsfeld zwischen Rundfunkpolitik und Konzerninteressen*. Münster/Hamburg: Lit Verlag 1995, x, 380 S. (Medien & Politik. 6.). -- ISBN 3-8258-2319-9, DM 58,80. Zuerst als Diss. Bochum 1994.

Schrage, Klaus: *Digitales Fernsehen: Marktchancen und ordnungspolitischer Regelungsbedarf*. München: Reinhard Fischer 1995, 187 S. -- ISBN 3-88927-155-3, DM 25,--.

Schricker, Gerhard / Bastian, Eva-Marina / Dietz, Adolf (Hrsg.): *Konturen eines europäischen Urheberrechts*. 8. Ringbergsymposium des Max-Planck-Instituts für

ausländisches und internationales Patent-, Urheber- und Wettbewerbsrecht, 25. bis 30. September 1994 Schloß Ringberg, Tegernsee. Baden-Baden: Nomos 1996, 175 S. -- ISBN 3-7890-3990-X, DM 48,--.

Schuler-Harms, Margarete: *Rundfunkaufsicht im Bundesstaat. Die Arbeitsgemeinschaft der Landesmedienanstalten*. Baden-Baden: Nomos 1995, xiii, 297 S. (Materialien zur interdisziplinären Medienforschung. 27.). -- ISBN 3-7890-3820-2, DM 79,--.

Schulz, André: *Die Telekommunikation im Spannungsfeld zwischen Ordnungs- und Finanzpolitik*. Frankfurt: Gabler Ed. Wissenschaft 1995, xviii, 272 pp. -- ISBN 3-8244-6163-3, DM 98,--.

Schulze-Sölde, Antje: *Politische Parteien und Wahlwerbung in der dualen Rundfunkordnung. Zum Rechtsanspruch der Parteien auf Sendezeit*. Baden-Baden: Nomos 1994, 211 S. -- ISBN 3-7890-3437-1, DM 68,--.

Schuster, Jürgen: *Rundfunkmarketing. Entwicklung einer strategischen Marketingkonzeption für das öffentlich-rechtliche Fernsehen*. Konstanz: Universitäts-Verlag 1995, vii, 333 S. (Medien und Märkte. 5.). -- ISBN 3-87940-391-0, DM 48,--. Unter dem Titel: *Entwicklung einer strategischen Marketingkonzeption für öffentlich-rechtliche Rundfunkanstalten* zuerst als Diss. Tübingen 1993.

°Seim, Roland / Spiegel, Josef (Hrsg.): *Ab 18" - zensiert, diskutiert, unterschlagen: Beispiele aus der Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland. "Der dritte Grad"*. 3., verb. u. aktualis. Aufl. Münster 1995, 321 S. -- Limitierte Auflage.

Shell, Andreas: *Bildungsrundfunk. Untersuchung zur Rundfunk- und schulaufsichtrechtlichen Problematik des Bildungsrundfunks*. Frankfurt [...]: Peter Lang 1995, 148 S. (Europäische Hochschul-

schriften. Reihe 2: Rechtswissenschaft. 1702.). -- ISBN 3-631-48251-5, DM 54,--.

Spitzer, Gerald: *Sonderwerbformen im TV. Kommunikations-Kooperationen zwischen Fernsehen und Wirtschaft*. Wiesbaden: DUV, Deutscher Universitäts-Verlag 1996, xxiv, 402 S. (DUV. Wirtschaftswissenschaft.). -- ISBN 3-8244-0286-6, DM 118,--. Zuerst als Diss. Wien, Wirtschaftsuniversität 1995.

°Stepan, Dorothea (Hrsg.): *Rot - Schwarz - Rot. Rundfunkpolitik in Österreich 1945-1995*. Wien/Mühlheim a.d. Ruhr 1996, 144 S.

Strasser, Robert: *Die Abgrenzung der Laufbilder vom Filmwerk. Unter besonderer Berücksichtigung des urheberrechtlichen Werkbegriffs*. Baden-Baden: Nomos 1995, 147 S. (Schriftenreihe des Archivs für Urheber-, Film-, Funk- und Theaterrecht. 126.). -- ISBN 3-7890-3609-9, DM 48,--.

Wallner, Christoph: *Der Schutz von Urheberwerken gegen Entstellungen unter besonderer Berücksichtigung der Verfilmung*. Frankfurt [...]: Lang 1995, 233 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe 2: Rechtswissenschaft. 1834.). -- ISBN 3-631-49427-0, DM 69,--. Zuerst als Diss. München 1995.

Walter, Christoph M.: *Die Vereinbarkeit des sogenannten Realty-Fernsehens mit dem Recht am eigenen Bilde*. Diss. Bonn 1996, xxiii, 187 S.

Weber, Rolf: *Medienkonzentration und Meinungspluralismus. Entwicklungstendenzen in Europa und Diskussionsstand in der Schweiz*. Zürich: Schulthess Polygraphischer Vlg. 1995, 159 S. -- ISBN 3-7255-3353-9, 48,-- SFr.

Wiek, Ulrich: *Politische Kommunikation und Public Relations in der Rundfunkpolitik: Eine politikfeldbezogene Analyse*.

Diss. Speyer, Hochschule für Verwaltungswissenschaft 1995, vii, 256 S.

°Wilhelmi, Martin: *Verfassungsrechtliche Probleme des öffentlich-rechtlichen Rundfunks in den neuen Bundesländern: Lokale Grundversorgung, Staatsfreiheit, Finanzierung*. Berlin 1995, 326 S. (Schriften zu Kommunikationsfragen. 21.).

°Wittmann, Heinz (Hrsg.): *Film- und Videorecht. Leitfaden für Produzenten, Kinobesucher und Videoveranstalter*. Hrsg. in Verb. mit Hans-Jürgen Gottschalk. Mit Beitr. v. Harald Büchel [u.a.]. Wien 1991, xi, 173 S.

Addenda /

Artikel in Nicht-Fachzeitschriften

Adorno, Theodor W. / Eisler, Hanns: *Komposition für den Film*. Mit Notenbeispielen aus "Vierzehn Arten, den Regen zu beschreiben" von Hanns Eisler. Textkritische Ausg. v. Eberhardt Klemm. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1996, 230 S. -- ISBN 3-434-50090-1, DM 48,-.

Altrogge, Michael: "...wo alles drunter und drüber geht". *Zur Ordnung und Wahrnehmung von Musik und Bildern in Videoclips und ihrer [!] Bedeutung für Jugendkulturen*. Phil.Diss. Berlin, Freie Universität, Fachbereich Philosophie und Sozialwissenschaften I 1996, (7), ix, 787, 105 S.

Amesberger, Helga: *SCHINDLERS LISTE macht Schule: Spielfilme als Instrument politischer Bildung an österreichischen Schulen*. Wien: Braumüller 1995, 149 S. -- ISBN 3-7003-1107-9, DM 40,-.

Ammann, Daniel / Doelker, Christian (Hrsg.): *Tatort Brutalo: Gewaltdarstellungen und ihr Publikum*. Beitr. v. Siegfried Zielinski [...]. Zürich: Pestalozzianum-Verlag 1995, 219 S. -- ISBN 3-907526-32-5, sFr 24,80.

Ammon, Martin / Gottwald, Eckart (Hrsg.): *Kino und Kirche im Dialog*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1996, 208 S. -- ISBN 3-525-60392-4, DM 29,80.

Angerer, Marie-Luise / Dorer, Johanna (Hrsg.): *Gender und Medien. Theoretische Ansätze, empirische Befunde und Praxis der Massenkommunikation. Ein Textbuch zur Einführung*. Zum Teil in engl. Sprache. Wien: Braumüller 1994, ix, 228 S. (Studienbücher zur Publizistik- und Kommunikationswissenschaft. 9.). -- ISBN 3-7003-1070-6, DM 40,-.

Anton, Uwe: *Wer hat Angst vor Stephen King?* München: Tilsner 1994, 158 S. (Taschenführer populäre Kultur. 2.). -- ISBN 3-910079-51-2, DM 22,-.

Antonowa, Irina / Merkert, Jörn (Hrsg.): *Berlin-Moskau, Moskau-Berlin 1900-1950. Bildende Kunst, Photographie, Architektur, Theater, Literatur, Musik, Film*. München/New York: Prestel Vlg. 1995, 709 S. -- ISBN 3-7913-1488-2, DM 98,-.

Arns, Alfons / Reichmann, Hans-Peter (Red.): *Otto Hunte. Architekt für den Film*. Frankfurt: Deutsches Filmmuseum 1996, 144 S. (Kinematograph. 10.). -- ISBN 3-88799-051-X, DM 28,-.

°Aspserberger, Friedbert / Russegger, Arno (Hrsg.): *Die Ungetrennten und Nicht-vereinten: Studien zum Verhältnis von Film und Literatur*. Ergebnisse der 33. Literaturtagung des Instituts für Österreichkunde, St. Pölten, 30. Oktober bis 2. November 1993. Innsbruck 1995, 184 S. (Ide extra. 13.).

Aufenanger, Stefan / Lauffer, Jürgen / Thiele, Günter: *Mit Multimedia in die Zukunft? Multimediale Möglichkeiten in der kulturellen Kinder- und Jugendbildung*. Bielefeld: Gesellschaft für Medienpädagogik

agogik und Kommunikationskultur 1995, 240 S. (Schriften zur Medienpädagogik. 19.) / (Medienpädagogische Handreichung. 7.). -- ISBN 3-929685-11-6, Schutzgebühr: DM 15,--. Bezug über die GMK-Geschäftsstelle, Körnerstr. 3, D-33602 Bielefeld.

Aurich, Rolf (Red.): *Jack Lemmon. Hommage*. Berlin: Henschel 1996, 119 S. (Stiftung Deutsche Kinemathek und Internationale Filmfestspiele Berlin. Retrospektive 1996.). -- ISBN 3-89487-246-2, DM 24,80. Enthält u.a.: Annette Kilzer: Who's Afraid of Jack Lemmon? For Eyes Only (9-37).

Baacke, Dieter / Lauffer, Jürgen / Poelchau, Heinz-Werner (Hrsg.): *Neue Modelle der Vernetzung in der Bildungs- und Medienarbeit*. Bielefeld: Gesellschaft für Medienpädagogik und Kommunikationskultur 1995, 126 S. (Schriften zur Medienpädagogik. 20.) / (Didaktische Materialien. 3.). -- ISBN 3-929685-12-4, Schutzgebühr: DM 12,--. Bezug über die GMK-Geschäftsstelle, Körnerstr. 3, D-33602 Bielefeld.

Bachmaier, Helmut / Gronenborn, Klaus (Hrsg.): *Karl Valentin. Werkausgabe. 8. Filme und Filmprojekte*. München: Piper 1995. -- ISBN 3-492-03405-5, DM 138,--.

Bachmair, Ben: *Fernsehkultur. Subjektivität in einer Welt bewegter Bilder*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1996, 350 S. -- ISBN 3-531-12876-0, DM 58,--.

Baecker, Dirk: The Reality of Motion Pictures. In: *Modern language Notes* 111, 1996, S. 560-577.

Bajwa, Yahya Hassan: *Mediensprache - Werbesprache. Vergleich der Kommunikation in den drei Medien Print, Radio und TV*. Zürich: Juris Druck / Vlg. Dietikon 1995, 219 S. -- ISBN 3-260-05378-6, DM 40,--. Zugl. Phil. Diss. Zürich 1995.

Balemi, Andreas: *Der Neue [!] Taiwanesische [!] Film der 80er Jahre*. Bern [...]: Lang 1996, 170 S. (Schweizer Asiatische Studien. Reihe S: Studienhefte. 14.). -- ISBN 3-906755-67-3, DM 51,--.

Barg, Werner: *Erzählkino und Autorenfilm. Zur Theorie und Praxis filmischen Erzählens bei Alexander Kluge und Edgar Reitz*. München: Fink 1996, 502 S. -- ISBN 3-7705-3001-2, DM 78,--. Zuerst als Phil. Diss., Kiel 1992.

Barg, Werner / Plöger, Thomas: *Kino der Grausamkeit. Gewaltdarstellung im Mainstream-Kino*. Mit einem Beitr. v. Peter Wilckens. Frankfurt: Bundesverband Jugend und Film e.V. 1996, 156 S. -- Schutzgebühr: DM 15,--. Bezug über den Bundesverband, Schweizer Str. 6, D-60594 Frankfurt. Barg/Plöger unterscheiden eine surrealistische, eine realistische und eine formalistische Strömung in den neueren Entwicklungen der Gewaltdarstellung.

Barsch, Achim: Literaturtheoretische Implikationen des rechtlichen Jugendmedienschutzes in der Indizierungspraxis der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften unter Berücksichtigung der Medienwirkungsforschung. In: *Internationales Archiv für die Sozialgeschichte der Literatur (IASL)* 21,4, 1996, S. 128-165.

Bauhaus, Andreas: *Jugendpresse, -hörfunk und -fernsehen in der DDR: Ein Spagat zwischen FDJ-Interessen und Rezipientenbedürfnissen*. Diss. Münster 1995, 251, (11) S.

Baum, Achim: *Journalistisches Handeln: Eine kommunikationstheoretisch begründete Kritik der Journalismusforschung*. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Vlg. 1994, 441 S. -- ISBN 3-531-12628-8, DM 74,--.

Beck, Klaus: *Medien und die soziale Konstruktion von Zeit. Über die Vermitt-*

- lung von gesellschaftlicher Zeitordnung und sozialem Bewußtsein. Opladen: Westdeutscher Vlg. 1994, 396 S. -- ISBN 3-531-12629-6, DM 72,-.
- Becker, Wolfgang / Schöll, Norbert: *In jenen Tagen... Wie der deutsche Nachkriegsfilm die Vergangenheit bewältigte*. Opladen: Leske + Budrich 1995, 212 S. -- ISBN 3-8100-1425-7, DM 28,-.
- Behn, Manfred (Hrsg.): *Schwarzer Traum und weiße Sklavin. Deutsch-dänische Filmbeziehungen der Stummfilmzeit*. München: Ed. Text & Kritik 1994, 167 S. (Ein CineGraph Buch.). -- ISBN 3-88377-483-9, DM 32,-.
- °Behrens, Volker: *Das Spiel mit der Illusion in THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN. Ein Vergleich von Roman, Film und Drehbuch*. Würzburg 1994, 135, 22 S. (Kieler Beiträge zur Anglistik und Romanistik. NF 5.).
- Behring, Heinrich W.: *Kollektive Tagträume. Die Ästhetik des deutschen Nachkriegsfilms 1945-1949*. Diss. Hamburg 1993, 206, lix S.
- Belach, Helga / Jacobsen, Wolfgang (Hrsg.): *Buster Keaton*. Berlin: Argon Vlg. 1995, 184 S. -- ISBN 3-87024-298-1, DM 39,80.
- Belach, Helga / Jacobsen, Wolfgang (Hrsg.): *Slapstick & Co. Frühe Filmkomödien - Early Comedies*. Berlin: Argon Vlg. 1995, 124 S. -- ISBN 3-87024-299-x, DM 28,-.
- Bell, Frank / Jacobson, Alexandra / Schumacher, Rosa: *Pioniere, Tüftler, Illusionen. Kino in Bielefeld*. Mit einem Vorw. v. Enno Patalas. Bielefeld: Westfalen Vlg. 1995, 199 S. -- ISBN 3-88918-084-1, DM 39,80.
- Berg-Walz, Benedikt: *Vom Dokumentarfilm zur Fernsehreportage*. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Forschung 1995, 327 S. (Akademische Abhandlungen zur Kommunikationswissenschaft.). -- ISBN 3-930324-41-5, DM 98,-. Zugl. Diss. Berlin: Hochschule der Künste 1995.
- Berghahn, Daniela: *Fiction into Film and the Fidelity Discourse. A case study of Volker Schlöndorff's Re-Interpretation of HOMO FABER*. In: *German Life and Letters* 49,1, 1996, S. 72-87.
- Bernard, Jeff (Hrsg.): *Zeichen/Manipulation. Akten des 5. Symposiums der Österreichischen Gesellschaft für Semiotik, Klagenfurt, 15.-16.12.1984*. Wien: Österreichische Gesellschaft für Semiotik / Institut für Soziosemiotische Studien 1995 (Angewandte Semiotik. 6.). -- ISBN 3-900494-04-5, kein Preis mitgeteilt. Bezug durch die Gesellschaft, WALTERGASSE 5/1/12, A-1040 WIEN. Enth. u.a.: Georg Schmid: "Auto-mobile" Zeichen. Zur Signalistik von Gut/Böse im Spielfilm. -- Otto Johannes Adler: Illusions-Sprung als Realitätssatz: Der Film im Film. -- Herbert Lauenroth: "Senzo titola (autoritratto)" - Das namenlose Selbstbildnis. Anmerkungen zur "Iconocità" bzw. "Italianità" in dem Film CRISTO SI È FERMATO A EBOLI von Francesco Rosi. -- Karl-Dietmar Möller: Parallelmontage: Filmische Form und propagandistische Funktion.
- Biller, Marita: *Exilstationen. Eine empirische Untersuchung zur Emigration und Remigration deutschsprachiger Journalisten und Publizisten*. Münster/Hamburg: Lit 1994, 436 S. (Kommunikation. 5.). -- ISBN 3-8258-2001-7, DM 68,80. Zuerst als Diss. Münster 1993.
- Birri, Fernando: *"... ein fahrender Cineast. Fernando Birri*. Gespräche mit Goffredo de Pascale. Berlin: Henschel 1995, 86 S. - ISBN 3-89487-240-3, DM 14,80.
- Bischof, Ulrike (Hrsg.): *Konfliktfeld Fernsehen-Lesen. Kindermedien zwischen Kunstanspruch und Kommerz*. Wien:

- Österreichischer Kunst- und Kulturverlag 1995, 178 S. -- ISBN 3-85437-089-X, DM 43,--.
- Bischof, Uta: *Die Konstruktion von Studio-Mediengesprächen in ELFF 99 und DOPPELPUNKT. Eine Studie zu Kommunikationsmöglichkeiten und Kommunikationsverhalten Jugendlicher in ELFF 99 und DOPPELPUNKT von der ersten Sendung 1987 bzw. 1989 bis zur Mitte der neunziger Jahre.* Frankfurt [...]: Lang 1996, 415 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe 40: Kommunikationswissenschaft und Publizistik. 54.). -- ISBN 3-631-48679-0, DM 98,--. Zuerst als Diss. Leipzig 1995.
- Bleeker, Gudrun / Hoefler, Georg / Loher, Michaela: *Neuartige Sendeformen im Kinderprogramm. Nachrichten und Computersendungen für Kinder.* Anhang: Eine Fragebogenaktion zum Fernsehverhalten von Kindern. Coppingrave: Coppi-Vlg. 1995, 169 S. -- ISBN 3-930258-08-0, DM 28,--.
- Blees, Christian: *Laurel und Hardy. Ihr Leben, ihre Filme.* Berlin: Trescher Vlg. 1995, 264 S. -- ISBN 3-928409-18-2, DM 48,--.
- Blömann, Bernd: *Journalismus als soziales System: Geschichte, Ausdifferenzierung und Verselbständigung.* Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Vlg. 1994, 356 S. -- ISBN 3-531-12573-7, DM 63,--.
- Blum, Heiko R.: *Götz George. Das liebenswerte Rauhebein.* München: Heyne 1994, 342 S. (Heyne-Filmbibliothek.). --- ISBN 3-453-08120-x, DM 16,90.
- Bochow, Jörg: *Vom Gottmenschentum zum Neuen Menschen: Mensch-Darstellung und Religiosität im russischen Film der zwanziger Jahre.* Diss. Bochum 1995, xxviii, 188 S.
- Bock, Hans-Michael (Red.): *Siegfried Arno.* Hamburg/Berlin: CineGraph / CineGraph Babelsberg / Stiftung Deutsche Kinemathek 1996, 51 S. (FilmMaterialien. 8.). -- Bezug durch die Stiftung Deutsche Kinemathek, Heerstr. 18-20, D-14052 Berlin.
- Bock, Hans-Michael / Bolte, Marie-Luise (Red.): *Paul Dessau.* Hamburg/Berlin: CineGraph / CineGraph Babelsberg / Stiftung Deutsche Kinemathek 1994, 53 S. (FilmMaterialien. 6.). -- Bezug durch die Stiftung Deutsche Kinemathek, Heerstr. 18-20, D-14052 Berlin.
- Bodek, Janusz: *Die Fassbinder-Kontroversen: Entstehung und Wirkung eines literarischen Textes. Zu Kontinuität und Wandel einiger Erscheinungsformen des Alltagsantisemitismus in Deutschland nach 1945, seinen künstlerischen Weihen und seiner öffentlichen Inszenierung.* Frankfurt [...]: Peter Lang 1991, 438 S.
- Boeckmann, Klaus: *Unser Weltbild aus Zeichen. Zur Theorie der Kommunikationsmedien.* Wien: Braumüller 1994, 218 S. -- ISBN 3-7003-1039-0, DM 50,--.
- Böhner, Ines: *MY BEAUTIFUL LAUNDRETTE und SAMMY AND ROSIE GET LAID. Filmische Reflexion von Identitätsprozessen.* Frankfurt [...]: Lang 1996, 384 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe 14: Angelsächsische Sprache und Literatur. 304.). -- ISBN 3-631-49229-4, DM 95,--. Zuerst als Diss. Mannheim 1995.
- Bolwin, Rolf / Seibert, Peter (Hrsg.): *Theater und Fernsehen. Bilanz einer Beziehung.* Unter Mitarb. v. Sandra Nuy. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1996, 213 S. (Studien zur Kommunikationswissenschaft. 18.). -- ISBN 3-531-12861-2, DM 39,--.
- Bolz, Norbert: Abschied vom Humanismus? Die Zukunft der Kultur im Zeitalter der Medien. In: *Forschung und Lehre*, 4, 1996, S. 190-193.
- Bolz, Norbert W.: *Das kontrollierte Chaos. Vom Humanismus zur Medienwirk-*

lichkeit. Düsseldorf: Econ 1994, 336 S. -- ISBN 3-430-11413-6, DM 44,--.

Bolz, Norbert / Meier, Cordula / Richard, Birgit / Holschbach, Susanne (Hrsg.): *Risikante Bilder. Kunst, Literatur, Medien*. München: Fink 1996, 320 S. -- ISBN 3-7705-3102-7, DM 58,--. Enthält u.a.: Manfred Schneider: Bilder sind die Schrift für Idioten. Zur Frage der Gewalt und der Faszination von Gewaltbildern aus dem Anlaß des Films BERUF NEONAZI. -- Willem van Reijen: Peter Greenaway: DER KOCH, DER DIEB, SEINE FRAU UND IHR LIEBHABER.

Bommert, Hanko: *Rezipientenpersönlichkeit und Medienwirkung: Der persönlichkeits-orientierte Ansatz der Medienwirkungsforschung*. Münster/Hamburg: Lit 1995, 274 S. -- ISBN 3-8258-2109-9, DM 48,--.

Bösel, Anke: Ken Burns's Film Series THE CIVIL WAR: An Attempt at American Self-Definition. In: *American Studies / Amerikastudien*, 2, 1995, S. 283-290.

°Böttger, F. Jasmin: *N3. Ein Programm zwischen Kulturauftrag und Medienalltag. Entstehung und Entwicklung des Dritten Fernsehprogramms der Nordkette NDR/SFB/RB 1960-1982*. Sinzheim 1994.

Brandt, Ulrich: *Krimistandards. Motive, narrative Strategien und Standardsituationen der amerikanischen Freitagabend-Krimiserien in der ARD von 1962 bis 1978*. Heidelberg: Winter 1995, 499 S. (Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft. 129.). -- ISBN 3-8253-0276-8, DM 130,--. Zuerst als Diss. Siegen 1994.

Brauerhoch, Annette: *Die gute und die böse Mutter. Kino zwischen Melodram und Horror*. Marburg: Schüren 1996, 240 S. -- ISBN 3-89472-300-9, DM 36,--.

°Bredehöft, Ellen: *Musik für den Stummfilm. Verzeichnis der Salonorchesterbe-*

stände in der Musikabteilung der Pfälzischen Landesbibliothek Speyer. Speyer 1995, 61 S. (Pfälzische Arbeiten zum Bau- und Bibliothekswesen und zur Bibliographie. 19.) / (Kinothek.).

Bredella, Lothar / Gast, Wolfgang / Quandt, Siegfried: *Deutschlandbilder im amerikanischen Fernsehen. Inhalte - Formen - Funktionen*. Tübingen: Narr 1994, 277 S. (Giessener Beiträge zur Fremdsprachendidaktik.). -- ISBN 3-8233-4369-6, DM 58,--.

Broda-Kaschube, Beatrix: *Zur Ratgeberfunktion des Fernsehens: Inwieweit wird das Fernsehen den Wünschen und Bedürfnissen älterer Menschen gerecht?* Diss. München: Universität der Bundeswehr 1994, 303 S.

Brosius, Hans-Bernd: *Alltagsrationalität in der Nachrichtenrezeption. Ein Modell zur Wahrnehmung und Verarbeitung von Nachrichteninhalten*. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Vlg. 1995, 351 S. -- ISBN 3-531-12690-3, DM 62,--.

Brosius, Hans-Bernd / Esser, Frank: *Eskalation durch Berichterstattung. Massenmedien und fremdenfeindliche Gewalt*. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Vlg. 1995, 235 S. -- ISBN 3-531-1268-5, DM 38,--. Die Autoren entwickeln ein Eskalationsmodell der Gewalt; außerdem wird die These vertreten, daß Fernsehen und Presse fast reflexartig auf ausländerfeindliche Straftaten reagierten und daß darin eine Bedingung für Nachahmungsstaten liege; allerdings komme den Medien keine alleinverursachende Funktion zu.

Buchka, Peter (Hrsg.): *Deutsche Augenblicke. Eine Bilderfolge zur Typologie des Films*. München: Ed. Belleville 1996, 112 S. -- ISBN 3-923646-49-6, DM 28,--.

Buck, Elmar: *Studienbuch Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft. Abhandlungen, Essays, Vorträge vom 18. Jahrhundert bis*

zur *Gegenwart*. Düsseldorf: Grupello 1995, 224 S. -- ISBN 3-928234-31-5, DM 28,--.

Bulgakowa, Oksana (Hrsg.): *Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki*. Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek 1995, 304 S. -- Katalog zu einer Retrospektive, die die wichtigsten Phasen der deutsch-russischen Filmbeziehungen von den 20er Jahren bis zum Neubeginn nach 1945 dokumentiert. Bezug: Freunde der Deutschen Kinemathek, Welsersstr. 25, D-10777 Berlin (Tel.: 030-218.6848).

Bungert, Heike: *GLORY and the Experience of Afro-American Soldiers in the Civil War: An Attempt at Historical Film Analysis*. In: *American Studies / Amerikastudien*, 2, 1995, S. 271-282.

Burghardt, Kirsten: *Werk, Skandal, Exempel. Tabudurchbrechung durch fiktionale Modelle: Willi Forst's DIE SÜNDERIN*. München: Schaudig & Ledig 1996, 374 S. (Diskurs Film Bibliothek. 11.). -- ISBN 3-926372-61-3, DM 86,--.

Büttner, Egar / Eichengrün, Ernst / Haker, Gisela / Schöttler, Annegret / Wettengel, Michael (Red.): *Bundesarchiv - Filmarchiv*. Koblenz: Bundesarchiv 1995, 86 S. (Mitteilungen aus dem Bundesarchiv. 3,1, 1995.). -- Hrsg. v. Karl Griep. Bezug durch das Bundesarchiv, Potsdamer Str. 1, D-56075 Koblenz. Zur Arbeit des Filmarchivs im Bundesarchivs.

Capovilla, Andrea: *Der lebendige Schatten. Film in der Literatur bis 1938*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 1994, 153 S. (Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur. 32.). -- ISBN 3-205-98300-9, DM 58,--. Über Romane, in denen Film eine zentrale Rolle spielt.

Castan, Joachim: *Max Skladanowsky oder Der Beginn einer deutschen Filmgeschichte*. Stuttgart: Füsslin Vlg. 1995, 264 S. --

ISBN 3-9803451-3-0, DM 74,--. Bezug durch den Verlag, Stubaier Str. 22, D-70327 Stuttgart.

Chandler, Charlotte: *Groucho: Der Chef der Marx-Brothers*. München: Heyne 1995, 538, (32) S. (Heyne-Filmbibliothek. 232.). -- ISBN 3-453-09403-4, DM 16,90.

Chandler, Charlotte: *Ich, Fellini*. Mit einem Vorw. v. Billy Wilder. München: Herbig 1994, 393 S., 68 Taf. -- ISBN 3-7766-1851-5, DM 58,--.

Charyn, Jerome: *Movieland. Hollywood und die große amerikanische Traumkultur*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Vlg. 1995, 382 S. (Fischer-Taschenbuch. 12637.) / (Kultur & Medien.). -- ISBN 3-596-12637-1, DM 19,90.

Clair, René: *Kino. Vom Stummfilm zum Tonfilm. Kritische Notizen zur Entwicklungsgeschichte des Films 1920-1950*. Zürich: Diogenes 1995, 206 S. -- ISBN 3-257-02051-1, DM 39,--.

Consbruch, Catharina von: *Mediennutzung in der spezifischen Freizeitsituation "Urlaub"*. Diss. München 1995, iv, 306 S.

Cornelißen, Waltraud: *Serienheldinnen als Medium der Vermarktung. Ein Fallbeispiel*. In: *Markt - Macht - Medien. Publizistik im Spannungsfeld zwischen gesellschaftlicher Verantwortung und ökonomischen Zielen*. Hrsg. v. Claudia Mast. Konstanz: UVK Medien 1996, S. 393-402 (Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft. 23.). -- Über die Serie ANNA MARIA - EINE FRAU GEHT IHREN WEG.

Cornelißen, Waltraud / Engbers, Renate: *Klischee oder Leitbild? Geschlechtsspezifische Rezeption von Frauen- und Männerbildern im Fernsehen*. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Vlg. 1993, 325 S. (Studien zur Sozialwissenschaft. 134.). -- ISBN 3-531-12485-4, DM 56,--.

°Dachs, Robert: *Sag beim Abschied... Wiener Publikumsliebhaber bis 1938 - und dann?* Wien 1994, 238 S. -- Ausstellungskatalog (u.a. im Jüdischen Museum, Frankfurt, 24.8.-22.10.1995). Präsentation jüdischer Künstler, die u.a. im Film wirkten.

Dambacher, Paul: *Digitale Technik für Hörfunk und Fernsehen: Die internationale Reform der Hör- und Fernseh Rundfunktechnik durch neuartige Technologien, digitale Signalverarbeitung und Datenkompression.* Heidelberg: Deker 1995, 350 S. -- ISBN 3-7685-2894-4, DM 78,--.

°Danneberger, Hanne / Knop, Matthias (Red.): *Rote Rosen und weißer Flieder. Die Blütezeit der Filmstadt Wiesbaden.* Wiesbaden 1995, 158 S. -- Katalog zur gleichnamigen Ausstellung zur Wiesbader Kino- und Filmgeschichte.

Dany, Hans-Christian / Ohrt, Roberto: *Fernsehkommissare - Masken staatlicher Kontrolle.* In: *Die Beute*, 2, 1996, S. 34-56.

Das andere Kino (Hrsg.): *Festschrift 1974 - 1994. 20 Jahre "Das andere Kino" Lehrte.* Lehrte: Selbstverlag 1995, 97 S. -- DM 20,--. Bezug: Verein für offene Jugendarbeit "Das andere Kino" e.V., Sedanplatz 26a, Postfach 1325, D-31253 Lehrte. Beitrag zur regionalen Kinogeschichte und -arbeit.

Delling, Manfred: *Engagement für ein neues Medium. Ausgewählte Fernsehkritiken von 1964 bis 1993.* Frankfurt [...]: Lang 1995, 268 S. (Trouvaillen. Editionen zur Literatur- und Kulturgeschichte. 13). -- ISBN 3-631-48446-1, DM 79,--. Fernsehkritiken aus dem Jahren 1964 bis 1993.

Dencker, Klaus Peter (Hrsg.): *Interface 2. Weltbilder/Bildwelten. Computergestützte Visionen.* Im Auftrag der Kulturbehörde Hamburg. Hamburg: Vlg. d. Hans-Bredow-Instituts 1995, 448 S. -- ISBN 3-

87296-082-2, DM 35,--. Bezug durch das Institut, Heimhuder Str. 21, D-20148 Hamburg.

Deren, Maya: *Choreographie für eine Kamera. Schriften zum Film.* Hrsg. von Jutta Horcher [u.a.]. Hamburg: Material-Verlag der Hochschule für bildende Künste 1995, 142 S. -- DM 29,80.

Detke, Karl-Heinz: *Kinoorgeln und Kinomusik in Deutschland.* Stuttgart: Metzler 1995, xx, 465 S. -- ISBN 3-476-01297-2, DM 98,--.

°Deutsches Jugendinstitut (Hrsg.): *Handbuch Medienerziehung im Kindergarten. 1. Pädagogische Grundlagen.* Opladen: Westdeutscher Vlg. 1994.

°Die ersten hundert Jahre Kino in Berlin e.V. (Hrsg.): *Skladanowsky im Jahr des Films.* Berlin: Der Verein 1996.

Dilly, Heinrich: *Ging Cézanne ins Kino?* Ostfildern: Ed. Tertium 1995, 144 S. -- ISBN 3-930717-16-6, DM 38,--.

Donner, Wolf: *Propaganda und Film im "Dritten Reich".* Mit einem Nachw. v. Andreas Kilb u. Illustrationen v. Bernd Polenz. Berlin: Tip-Verlag 1995, 159 S. -- ISBN 3-931668-41-X, DM 19,90.

Donnerstag, Joachim: *Der engagierte Mediennutzer. Das Involvement-Konzept in der Massenkommunikationsforschung.* München: Reinhard Fischer 1996 (Medien-Skripten. 26.). -- ISBN 3-88927-181-2, DM 39,--.

Droese, Kerstin: *Thrill und Suspense in den Filmen Alfred Hitchcocks.* Copen- grave: Coppi 1995, viii, 151 S. (Aufsätze zu Film und Fernsehen. 13.). -- ISBN 3-930258-12-9, DM 30,--.

Drösser, Christoph: *Special: Fernsehen.* Reinbek: Rowohlt 1995 (Rowohlt Handbuch. 6376.). -- ISBN 3-499-16376-4, DM 12,90.

Dussel, Konrad / Lersch, Edgar / Müller, Jürgen K.: *Rundfunk in Stuttgart. 1950-1959*. Stuttgart: Süddeutscher Rundfunk 1995, 255 S. (Südfunk-Hefte. 21.). -- ISBN 3-922308-20-1. Bezug über den Süddeutschen Rundfunk, Pressestelle, Postfach 106040, D-70049 Stuttgart. Enthält u.a.: Jürgen K. Müller: Die Anfänge des Fernsehens im Süddeutschen Rundfunk (209-255).

Eichhorn, Wolfgang: *Agenda-Setting-Prozesse. Eine theoretische Analyse individueller und gesellschaftlicher Themenstrukturierung*. München: Reinhard Fischer 1996, 212 S. (Kommunikationswissenschaftliche Studien. 16.). -- ISBN 3-88927-177-4, DM 39,-.

Ellermann, Holger: *Das Drehbuchschreiben als Handwerk. Eine vergleichende Analyse von Lehrkonzepten und der filmgeschichtlichen Bedeutung des Drehbuchschreibens unter Berücksichtigung der Marktbedingungen*. Coppingrave: Coppi 1995, viii, 207 S. (Aufsätze zu Film und Fernsehen. 10.). -- ISBN 3-930258-09-9, DM 36,-.

Engell, Lorenz: *Bewegen beschreiben. Theorie zur Filmgeschichte*. Weimar: VDG Vlg. u. Datenbank für Geisteswissenschaft 1995, 404 S. -- ISBN 3-929742-63-2, DM 62,80.

Engelmeier, Peter W.: *Hinter den Kulissen: Stars bei der Arbeit*. Augsburg: Augustus 1995, 139 S. -- ISBN 3-8043-5014-3, DM 39,80.

Erdle, Birgit / Weigel, Sigrid (Hrsg.): *Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 1996, 260 S. (Literatur - Kultur - Geschlecht. Kleine Reihe. 7.). -- ISBN 3-412-14395-2, DM 39,80. Enthält u.a.: Gertrud Koch: Das Bild als Schrift der Vergangenheit. -- Heide Schlüppmann: Filmsprache als Körper-

sprache. Béla Báalás' Ästhetik des Kinos. -- Christine Noll Brinckmann: Die anthropomorphe Kamera.

Erdmann-Ziegler, Ulf: Theorem vom Milieu. Neue Filme mit neuen Vätern: Wahlfamilien vor der Kamera. In: *Merkur* 557, August 1995, S. 673-681.

Ernst, Gustav: *Autorenfilm - Filmautoren*. Wien 1996.

Fact. Mediaspecial. Hrsg. v. Landespresse- und Informationsamt NRW. Red.: Formatt-Institut, Dortmund. Düsseldorf: Landespressamt Nordrhein-Westfalen 1995, 139 S. -- Zweisprachig deutsch-englisch. Bezug durch das Landespressamt, Mannesmannufer 1a, D-40190 Düsseldorf.

Farçat, Isabelle [Hrsg.]: *Jean Renoir und die Dreißiger. Soziale Utopie und ästhetische Revolution*. Mit Beitr. v. Laurent Cassagnau [u.a.]. München: Institut Français de Munich 1995, 101 S. (Revue Cicim. 42.). -- ISBN 3-920727-11-8, DM 15,-. Bezug durch das Institut, Kaulbachstr. 13, D-80539 München.

Fabler, Manfred: *Mediale Interaktion. Speicher, Individualität, Öffentlichkeit*. München: Fink 1996, 552 S. -- ISBN 3-7705-3105-1, DM 128,-.

Fabler, Manfred / Halbach, Wulf R. (Hrsg.): *Cyberspace. Gemeinschaften, Virtuelle Kolonien, Öffentlichkeiten*. München: Fink 1994, 299 S. -- ISBN 3-7705-2951-0, DM 58,-.

Faulstich, Werner (Hrsg.): *Grundwissen Medien*. München: Fink 1994, 392 S. (Universitäts-Taschenbücher. UTB 1773.). -- ISBN 3-7705-2918-9.

Faulstich, Werner / Korte, Helmut (Hrsg.): *Fischer Filmgeschichte. 5. Massenware und Kunst 1977-1995*. Frankfurt: Fischer 1995, 352 S. (Fischer Cinema.) / (Fischer

Taschenbuch. 4495.). --- ISBN 3-596-24495-1, DM 29,90.

Fellini, Federico: *Ich bin ein großer Lügner*. Ein Gespräch mit Damien Pettigrew. Frankfurt: Verlag der Autoren 1995, 117 S. -- ISBN 3-88661-156-6, DM 28,--.

Felsenberg, Alexander / Kind, Thomas / Schanze, Helmut / Tabeling, Petra: *Statusbericht zur Situation der deutschen Pilotprojekte zum "Interaktiven Fernsehen"*. Siegen: Universität-Gesamthochschule Siegen 1995, 80 S. (Arbeitshefte Bildschirmmedien. 56.). -- Schutzgebühr: DM 5,--. Bezug über den Sonderforschungsbereich 240, Universität-GHS Siegen, Postfach 101240, D-57068 Siegen.

Ferchhoff, Wilfried / Sander, Uwe / Vollbrecht, Ralf (Hrsg.): *Jugendkulturen - Faszination und Ambivalenz. Einblicke in jugendliche Lebenswelten. Festschrift für Dieter Baacke zum 60. Geburtstag*. Weinheim: Juventa 1995, 246 S. -- ISBN 3-7799-1031-4, DM 32,--.

Fiedler, Manuela: *Heimat im deutschen Film: Ein Mythos zwischen Regression und Utopie*. Coppingrave: Coppi 1995, vi, 96 S. (Aufsätze zu Film und Fernsehen. 16.). -- ISBN 3-930258-15-3, DM 22,--.

Fink-Eitel, Hinrich: Lust und Weisheit des Scheines. Die Alptraumwelt Alfred Hitchcocks. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 43,3, 1995, S. 539-547.

Fischer, Heinz-Dietrich / Jubin, Olaf (Hrsg.): *Privatfernsehen in Deutschland. Konzepte, Konkurrenten, Kontroversen*. Frankfurt: Institut für Medienentwicklung und Kommunikation 1996, 224 S. (Kommunikation und Medien. 1.). -- ISBN 3-927282-42-1, DM 39,90.

Fischer, Robert: *Al Pacino. Der stille Star*. München: Heyne 1994 (Heyne Filmbibliothek. 203.). -- ISBN 3-453-07876-4, DM 14,90.

Flichy, Patrice: *Tele. Die Geschichte der modernen Kommunikation*. Frankfurt/New York: Campus 1994, 302 S. -- ISBN 3-593-35011-4, DM 68,--.

°Flomair, Roland (Hrsg.): *Hundert Jahre Film: 1895-1995. Salzburger Film- und Fotopioniere*. Salzburg 1994, 208 S. (Schriftenreihe des Landespressebüros.)/(Presse- und Informationszentrum des Bundeslandes Salzburg. Serie Sonderpublikationen. 118.).

Frankfurter, Bernhard (Hrsg.): *Offene Bilder. Film, Staat und Gesellschaft im Europa nach der Wende*. Wien: Promedia 1995, 253 S. -- ISBN 3-900478-91-0, DM 34,--. Mit Beiträgen von Jerzy Toeplitz, Thomas Rothschild, Georg Seeßlen, Esther Krumbach, Ron Holloway.

Franzetti, Dante Andrea: *Die Sardinennacht. Dreißig Fernsehschnitte aus dem Zeitalter Berlusconi*. Baden-Baden/ Zürich: Elster Vlg. 1996, 112 S. -- ISBN 3-89151-236-8, DM 26,--.

Franzmann, Bodo / Fröhlich, Werner D. / Hoffmann, Hilmar / Spörri, Balz / Zitzlsberger, Rolf (Hrsg.): *Auf den Schultern von Gutenberg. Medienökologische Perspektiven der Fernsehgesellschaft*. Berlin/München: Quintessenz 1994, x, 280 S. -- ISBN 3-86128-312-3, DM 48,--.

Frey-Vor, Gerlinde: *Langzeitserien im deutschen und britischen Fernsehen. LINDENSTRASSE und EAST ENDERS im interkulturellen Vergleich*. Berlin: Spiess 1996, x, 324 S. -- ISBN 3-89166-031-6, DM 70,--. Zuerst als Diss., Marburg 1993.

Freybourg, Anne Marie: *Bilder lesen. Visionen von Liebe und Politik bei Godard und Fassbinder*. Wien: Passagen Vlg. 1996, 272 S. (Passagen Kunst/Film.). -- ISBN 3-85165-193-6, DM 58,--.

Friel, Gunnar: *Atropa Belladonna. Arbeiten am Film*. Wien: Passagen 1995, 104 S.

(Passagen. Kunst.). – ISBN 3-85165-154-5, DM 28,--.

Fritsch, Helmut / Rudolph, Hartmut (Red.): *Medien - Autoren - Systeme. Beiträge der GMW Tagung vom November 1994, Karlsruhe.* Göttingen: Gesellschaft für Medien in der Wissenschaft GMW 1995, 160 S. (Medien in der Wissenschaft. 4.). -- ISBN 3-9803699-3-5. Gegen eine Schutzgebühr beziehbar über das Institut für den Wissenschaftlichen Film, Nonnenstieg 72, D-37075 Göttingen.

Fritz, Jürgen (Hrsg.): *Warum Computerspiele faszinieren. Empirische Annäherungen an Nutzung und Wirkung von Bildschirmspielen.* Weinheim: Juventa 1995, 255 S. (Juventa Materialien.). -- ISBN 3-7799-0876-X, DM 44,--.

Fritz, Walter / Zahradnik, Margit: *"Im Kino erlebe ich die Welt..." Dreißig Jahre Filmrekonstruktionen im Österreichischen Filmarchiv.* Hrsg. v. Österreichisches Filmarchiv / Österreichische Gesellschaft für Filmwissenschaft, Kommunikations- und Medienforschung. Wien: Österreichisches Filmarchiv 1992, 65 S. (Schriftenreihe des Österreichischen Filmarchivs. 30.).

Früh, Werner: *Realitätsvermittlung durch Massenmedien: Die permanente Transformation der Wirklichkeit.* Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Vlg. 1994, 456 S. -- ISBN 3-531-12641-5, DM 69,--.

Fuchs, Christian: *Kino Killer. Mörder im Film.* Wien: Österreichische Staatsdruckerei / Edition S 1995, 240 S. (Bibliothek des Verbrechens. 2.). -- ISBN 3-7046-0690-1, DM 39,80.

Furler, Andreas / Ruggle, Walter / Vogler, Roland: *Kinozeit. Hundert Jahre Film in fünfzig Filmen.* Zürich: Werd Vlg. 1996, 112 S.

Füsslin, Georg / Nekes, Werner / Seitz, Wolfgang / Steckelings, Karl-Heinz W. /

Verwiebe, Birgit: *Der Guckkasten. Einblick - Durchblick - Ausblick.* Stuttgart: Füsslin Vlg. 1995, 120 S. -- ISBN 3-9803451-2-2, DM 74,-- (Ausland: DM 79,--). Bezug durch den Verlag, Postfach 600.352, D-70303 Stuttgart.

Gangloff, Tilmann P. / Abarbanell, Stephan (Hrsg.): *Liebe, Tod und Lottozahlen. Fernsehen in Deutschland.* Hamburg/Stuttgart: Steinkopf 1995, 492 S. (GEP-Buch.). -- ISBN 3-7984-1027-5, DM 49,80.

Ganz, Thomas: *Die Welt im Kasten. Von der Camera obscura zur Audiovision.* Zürich: Vlg. Neue Zürcher Zeitung 1994, 154 S. -- ISBN 3-85823-507-5, DM 66,--.

Geißler, Birgit: Die Entwicklung des geschichtlichen Unterrichtsfilms auf dem Territorium der DDR seit 1945. In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt Universität Greifswald, Gesellschaftswissenschaftliche Reihe* 37, 3, 1988, S. 56-58.

Gerbel, Karl / Weibel, Peter (Hrsg.): *Intelligente Ambiente. 1.2.* [Katalog der Ars Electronica, Linz 1994.] Linz 1994. -- 1. *Intelligente Ambiente*, 260 S.; 2. *Cyber Art*, 147 S.

Gerbel, Karl / Weibel, Peter (Hrsg.): *Mythos Information: Welcome to the Wired World.* Berlin: Springer 1995, 401 S. -- ISBN 3-211-82709-9, DM 83,--. Katalog der Ars Electronica 1995. Deutsch-englisch.

Geser, Guntram: *Fritz Lang. METROPOLIS und DIE FRAU IM MOND. Zukunftsfilm und Zukunftstechnik in der Stabilisierungszeit der Weimarer Republik.* Meitingen: Corian 1996, 183 S. -- DM 39,80. -- ISBN 3-89048-310-0.

°Glass, Peter: *Kino ist mehr als Film. DEFA-Spielfilm, Kino und Kulturpolitik in der DDR.* Berlin 1996, 464 S.

- Goergen, Jeanpaul (Red.): *Victor Trivas*. Hamburg/Berlin: CineGraph / CineGraph Babelsberg / Stiftung Deutsche Kinemathek 1996, 39 S. (FilmMaterialien. 9.). – Bezug durch die Stiftung Deutsche Kinemathek, Heerstr. 18-20, D-14052 Berlin.
- Gokl, Robert / Payer, Peter: *Das Kosmos-Kino. Lichtspiele zwischen Kunst und Kommerz*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1995, 144 S. – ISBN 3-85115-210-7, DM 36,--.
- Göllner, Peter: *Ernemann Cameras - Die Geschichte des Dresdener Photo- und Kino-Werks*. Hückelhoven: Wittich 1995, 276 S. – DM 98,--. Bezug: Wittich Fachbuch Direct, Chemnitzer Str. 10, D-41836 Hückelhoven (Tel.: 02433-84412; Fax: 86356).
- Gönner, Ivo (Red.): *Anschauung und Begriff. Die Arbeiten des Instituts für Filmgestaltung Ulm 1962 bis 1995*. Mit Beitr. v. Eder, Hörmann, Kluge, Sannwald, Saurien. Frankfurt: Stroemfeld/Roter Stern 1995, 152 S. – ISBN 3-87877-559-8, DM 38,--. Katalog zu einer Ausstellung im Stadthaus Ulm, 16.9. bis 5.11.1995.
- Goodwin, Richard N.: *Quiz Show*. Aus den Erinnerungen von Richard N. Goodwin. Reinbek: Rowohlt 1995 (Rowohlt Taschenbücher. 13654.). – ISBN 3-499-13654-6, DM 12,90. Bericht über den Showskandal, der in den 50er Jahren das amerikanische Fernsehen erschütterte.
- Goschke, Horst: *Hollywood am Kochbrunnen. Film in Wiesbaden. Der unendliche Traum von der Traumfabrik*. Mainz: Verlagsgruppe Rhein Main 1995. – ISBN 3-920615-31-11, DM 12,80.
- Göttlich, Udo: *Kritik der Medien. Reflexionsstufen kritisch-materialistischer Medientheorien am Beispiel von Leo Löwenthal und Raymond Williams*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1996, 347 S. – ISBN 3-531-12835-3, DM 59,--. Zuerst als Diss. Aachen 1995.
- Grafl, Franz: *Praterbude und Filmpalast. Wiener Kino-Lesebuch*. Wien: Vlg. für Gesellschaftskritik 1993, 203 S.
- Gräßle, Inge: *Der europäische Fernseh-Kulturkanal ARTE. Deutsch-französische Medienpolitik zwischen europäischem Anspruch und nationaler Wirklichkeit*. Frankfurt: Campus 1995, 260 S. – ISBN 3-593-35316-4, DM 58,--. Ersch. zugl. in Paris: CIRAC 1995.
- Greffrath, Bettina: *Spielfilme als Quellen für kollektive Selbst- und Gesellschaftsbilder in Deutschland 1945-1949*. Pfaffenweiler: Centaurus 1994, 434 S. (Medienwissenschaft. 9.). – Zuerst als Diss. Hannover 1993, xv, 667 S.
- Grey, Rudolf: *Ed Wood*. München: Heyne 1995 (Heyne Taschenbuch. 9282.). – ISBN 3-453-08955-3, DM 14,90.
- Grigat, Nicoläa: *Madonnabilder. Dekonstruktive Ästhetik in den Videobildern Madonnas*. Frankfurt [...]: Lang 1995, xi, 120 S. (Studien zu Theater, Film und Fernsehen. 21.). – ISBN 3-631-49074-7, DM 49,--.
- Grimm, Jürgen: *Kinder, Jugend und Medien. Bericht zum internationalen Forschungsstand; Schlussfolgerungen für den Jugendmedienschutz*. Kiel: Unabhängige Landesanstalt für das Rundfunkwesen (ULR) 1994, 77 S. (Themen, Thesen, Theorien. 2.).
- Grimm, Petra: *Filmnarratologie. Eine Einführung in die Praxis der Interpretation am Beispiel des Werbespots*. München: Schaudig & Ledig 1996, 442 S. (Diskurs Film Bibliothek. 10.). – ISBN 3-926372-60-5, DM 118,--.
- °Grob, Norbert (Hrsg.): *Das Jahr 1945 und das Kino*. Mit Beitr. v. Norbert Grob,

Hans Helmut Prinzler u. Helma Sanders-Brahms. Hrsg. v. Stiftung Deutsche Kinemathek. Berlin 1995, 184 S. -- Begleitband zur Retrospektive im Zeughaus und im Martin-Gropius-Bau.

Großklaus, Götz: *Medien-Zeit / Medien-Raum: Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne*. Frankfurt: Suhrkamp 1995, 264 S. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 1184.). -- ISBN 3-518-28784-2, DM 22,80.

Gruber, Helmut: Öffentlicher Dissens. Analyse dissenter Sequenzen in einer CLUB 2-Diskussion. In: *Wiener linguistische Gazette* 47, 1993.

°Guerra, Tonino / Günter, Roland: *Aufbruch in Troisdorf. Am Rhein begann das Werk des Dichters und Drehbuch-Autors Tonino Guerra*. Hrsg. v. Kulturamt der Stadt Troisdorf zu den Landeskulturtagen Nordrhein-Westfalen 1992. Essen 1992, 123 S.

Haberer, Peter: *Aspekte der Komik in den Filmen von Jacques Tati*. Alfeld: Coppi 1996, 90 S. (Aufsätze zu Film und Fernsehen. 25.). -- ISBN 3-930258-24-2, DM 24,--.

Hackforth, Josef / Fischer, Christoph (Hrsg.): *ABC des Sportjournalismus*. München: Ölschläger 1994, 357 S. (Reihe praktischer Journalismus. 11.). -- ISBN 3-88295-210-5, DM 39,80.

Hagen, Lutz M.: *Informationsqualität von Nachrichten. Meßmethoden und ihre Anwendung auf die Dienste von Nachrichtenagenturen*. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Vlg. 1994, 340 S. (Studien zur Kommunikationswissenschaft. 6.). -- ISBN 3-531-12667-9, DM 62,--.

Haimerl, Bernhard: *Sportunterricht und Sportlehrfilm*. Schorndorf: Hoffmann 1994, 241 S. (Beiträge zur Lehre und Forschung im Sport. 105.). -- ISBN 3-7780-1551-6, DM 42,80. Zuerst als Diss.

Halbach, Wulf R.: *Interfaces. Medien- und kommunikationstheoretische Elemente einer Interface-Theorie*. München: Fink 1994, 251 S. -- ISBN 3-7705-2934-0, DM 68,--. Zuerst als Diss.

Hamm, Ingrid: *Fernsehen bedarf der Verantwortung: Ergebnisse eines Symposiums und eines Festaktes zum Thema "Gesellschaftliche Verantwortung im Fernsehen"*. Gütersloh: Bertelsmann-Stiftung 1995. -- ISBN 3-89204-186-5, DM 20,--.

Hanisch, Michael (Red.): *"Kann denn Lüge Wahrheit sein?" Stereotypen im polnischen und deutschen Film*. Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek 1995, 192 S. (Kinemathek. 87.). -- Schutzgebühr: DM 12,--. Bezug durch die Freunde, Welsersstr. 25, D-10777 Berlin (Tel.: 030-218.6848).

Hanisch, Michael (Red.): *Ulrike Oettinger*. Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek 1995, 271 S. (Kinemathek. 86.). -- Texte und Dokumente, anlässlich einer Retrospektive des Gesamtwerks im Berliner "Arsenal". Bezug durch die Freunde, Welsersstr. 25, D-10777 Berlin (Tel.: 030-218.6848).

Hanna-Daoud, Thomas: *Die NSDAP und der Film vor der Machergreifung*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 1996, vi, 345 S. (Medien in Geschichte und Gegenwart. 4.). -- ISBN 3-412-11295-X, DM 78,--.

Hänsel, Sylvaine / Schmitt, Angelika (Hrsg.): *Kinoarchitektur in Berlin 1895-1995*. Berlin: Reimer 1995, 296 S. -- ISBN 3-496-01129-7, DM 48,--.

Hänsgen, Sabine: *Vom Pathos des Aufbruchs zur kulturellen Selbstreflexion. Entwicklungstendenzen im sowjetischen Film von der zweiten Hälfte der fünfziger bis in die frühen achtziger Jahre*. Diss. Bochum 1990, iii, 197 S.

Hartmann, Britta / Müller, Eggo (Hrsg.): *7. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium / Potsdam '94.* [Akten.] Berlin: Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation 1995, 240 S. -- Schutzgebühr: DM 25,-. Bezug durch die Gesellschaft, Körnerstr. 11, D-10785 Berlin.

Hartmann, Frank: Kulturtheorie als Medientheorie. Zur Aktualität von McLuhan. In: *Kultursemiotik und Kulturtheorie.* Akten des 4. Österreichisch-Ungarischen Semiotik-Kolloquiums, Wien 1994. Hrsg. v. Jeff Bernard & Gloria Withalm. Wien: Österreichische Gesellschaft für Semiotik 1996, S. 79-93 (Semiotische Berichte. 18,1-4.). -- Schutzgebühr: öS 280,-. Bezug durch die ÖGS, Institut für Sozio-Semiotische Studien, Waltergasse 5/1/12, A-1040 Wien.

Hartwich, Kai-U. / Schwarze, Michael: L'OEIL DE VICHY und PÉTAIN. Die Aufarbeitung französischer Geschichtsmythen im Film der 90er Jahre. In: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 46,1, 1995, S. 32-47.

Hasenberg, Peter / Luley, Wolfgang / Martig, Charles (Hrsg.): *Spuren des Religiösen im Film. Meilensteine aus 100 Jahren Filmgeschichte.* Hrsg. im Auftrag der Zentralstelle Medien der Deutschen Bischofskonferenz, Bonn, und des Katholischen Mediendienstes, Zürich. Mainz/Köln: Matthias-Grünewald-Vlg. 1995, 260 S. -- ISBN 3-7867-1827-X, DM 36,-.

Hauke, Lutz: Die Maskeraden der Moderne. Bergman, Bunuel, Pasolini, Kluge, Greenaway zwischen Tradition und Postmoderne. In: *Angebote*, 8, 1995, S. 93-112. -- Kein Preis mitgeteilt. Bezug über die Humboldt-Universität Berlin, Ästhetische Fakultät III, Fakultätsinstitut Kultur- und Kunstwissenschaften, Institut für Ästhetik, Sophienstr. 22a, D-10178 Berlin.

Haupt, Hans: *Hans Fallada. Filmographie.* Feldberg: Hans-Fallada-Gesellschaft e.V. 1995, 80 S.

Heinrich-Polte, Barbara (Red.): *Neu gesehen - wiederentdeckt. Dokumentarische Beispiele aus 100 Jahren Deutscher Film.* Retrospektive des Bundesarchiv-Filmarchiv während des 38. Internationalen Leipziger Festivals für Dokumentar- und Animationsfilm. Berlin: Bundesarchiv-Filmarchiv 1995, 60 S. -- Kein Preis mitgeteilt. Inhalt: Friedrich P. Kahlenberg: Grußwort (3-4). -- Rolf Aurich: Archive und Dokumentarfilme: Konservbüchsen der Zeit? (5-20). -- Barbara Heinrich-Polte: Neu gesehen - wiederentdeckt. Gedanken zu einer Retrospektive (21-26). -- Harald Brandes / Evelyn Hampicke: Das Wintergartenprogramm der Gebrüder Skladanowsky (27-29). -- Filme der Retrospektive (31-58).

Heller, Martin / Beilenhoff, Wolfgang (Hrsg.): *Das Filmplakat.* Zürich: Scalo Vlg. 1995, 272 S. -- Katalog zu einer Ausstellung im Museum für Gestaltung, Zürich, 8. März bis 30. April 1995.

Hengst, Heinz (Hrsg.): *Von, für und mit Kids. Kinderkultur in europäischer Perspektive.* Hrsg. v. Hamburger Bildungswerk Medien. München: KoPäd Vlg. 1993, 135 S. -- DM 25,-.

Henze, Stefan: *Der sabotierte Alltag. Die phänomenologische Komik Karl Valentins.* Diss. Konstanz 1995, xxiv, 279 S.

Hepp, Andreas (1996) Das Vergnügen am Actionfilm. Eine Fallstudie zur lustvollen Aneignung des Films TERMINATOR II. In: *Schlagwort: Kommunikationsgesellschaft.* Hrsg. v. Bernd Rüschoff & Ulrich Schmitz. Frankfurt [...]: Lang.

Hermes, Manfred: "Politik brechen mit Fassbinder". In: *SPEX*, 8, 1995, S. 42.

Herzog, Ronald / Hillmer, Jürgen (Hrsg.): *NRW feiert 100 Jahre Kino. Hundert Fil-*

me in zehn Programmen. Bielefeld: Filmhaus e.V. 1995, 274 S. -- Katalog mit Essays zu den Genre-Programmen.

Hesse, Christine (Red.): *Zum Film SCHINDLERS LISTE.* Bonn: Bundeszentrale für Politische Bildung 1995, 56 S. (Arbeitshilfen für die politische Bildung.). -- ISBN 3-89331-215-3.

Heuermann, Hartmut: *Medien und Mythen. Die Bedeutung regressiver Tendenzen in der westlichen Medienkultur.* München: Fink 1994, 387 S. -- ISBN 3-7705-2928-6, DM 78,-. Gekürzte Ausgabe: Reinbek: Rowohlt 1994 (Rowohlts Enzyklopädie. 549.) / (Kulturen und Ideen.); ISBN 3-499-55549-2, DM 22,90.

Heuermann, Hartmut / Kuzina, Matthias: *Medienmacht und Medienmißbrauch.* Stuttgart: Metzler 1995, 280 S. -- ISBN 3-476-01300-6, DM 58,-.

Hickethier, Knut / Peulings, Birgit / Jacobs-Peulings, Rainer Maria (Hrsg.): *Das Ende der Euphorie. Das deutsche Fernsehspiel nach der Einigung.* Münster/Hamburg: Lit Vlg. 1994, 200 S. (Beiträge zur Medienästhetik und Mediengeschichte. 2.). -- ISBN 3-8258-2107-2, DM 38,80.

Hiegemann, Susanne / Swoboda, Wolfgang H. (Hrsg.): *Handbuch der Medienpädagogik. Theorieansätze - Traditionen - Praxisfelder - Forschungsperspektiven.* Leverkusen: Leske + Budrich 1994, 471 S. -- ISBN 3-8100-0870-2, DM 58,-.

Hilz, Maria: *Audie Murphy. Eine Bio- und Filmografie.* Landshut: Weber Verlag & Versandbuchhandlung 1996, 204 S. -- ISBN 3-9802987-2-8, DM 45,-. Bezug über: Weber Verlag & Versandbuchhandlung, Niedermayerstraße 18c, D-84028 Landshut.

Höbermann, Susanne / Müller, Pamela (Red.): *Wir Wunderkinder. 100 Jahre Filmproduktion in Niedersachsen.* Hanno-

ver: Gesellschaft für Filmstudien 1995, 317 S. -- DM 25,-.

Hoefler, Georg: *Fernsehen für Kinder? Gewaltstrukturen und konservative Rollenbilder in den beliebtesten Kinderprogrammen.* Coppingrave: Coppi 1995, 171 S. (Aufsätze zu Film und Fernsehen. 7.). -- ISBN 3-930258-06-4, DM 28,-.

Hoefler, Georg: *Eine Filmtheorie der Wahrnehmung. Wahrnehmungspathologie als Folge der Reizüberflutung.* Coppingrave: Coppi 1996, 82 S. (Aufsätze zu Film und Fernsehen. 28.). -- ISBN 3-930258-27-7, DM 22,-.

Hoefler, Georg: *Die Jagd im Film. Ausführliche Analysen zu den Filmen HERR DER FLIEGEN, LA CAZA, LA RÈGLE DU JEU [...].* Coppingrave: Coppi 1994, 164 S. (Aufsätze zu Film und Fernsehen. 2.). -- ISBN 3-930258-01-3, DM 17,-.

Hoefler, Georg: *Mythen im ethnographischen Film: Vom Überleben des Jäger-Sammler-Mythos im Bereich des ethnographischen Dokumentarfilms.* Coppingrave: Coppi 1994, 105 S. (Aufsätze zu Film und Fernsehen. 3.). -- ISBN 3-930258-02-, DM 12,-.

Hoefler, Georg: *Die Verfolgungsjagd im Film. Eine filmästhetische Untersuchung.* Alfeld: Coppi 1996, 196 S. (Aufsätze zu Film und Fernsehen. 23.). -- ISBN 3-930258-22-6, DM 45,-.

Hoefler, Georg: *Vom Objekt zum Subjekt: Die Emanzipation der Gefilmten im Dokumentarfilm. Praxisorientierte Strategien für Filmer zur Partizipation von Gefilmten und deren Motivation zu aktiver Mitarbeit insbesondere im Bereich des ethnographischen Dokumentarfilms.* Coppingrave: Coppi 1994, 141 S. (Aufsätze zu Film und Fernsehen. 4.). -- ISBN 3-930258-03-x, DM 25,-.

Hoefler, Georg / Jansen, Regine: *Gewalt als Unterhaltung im Kinderfernsehen?*

Analysen von Actionserien und Zeichentrickprogrammen. Coppengrave: Coppi 1995, 309 S. (Aufsätze zu Film und Fernsehen. 8.). -- ISBN 3-930258-07-2, DM 38,--.

Hoefler, Georg / Reymann, Kerstin: *Die Geschichte der geschlechtsspezifischen Sozialisation bis zum Fernsehzeitalter. Mit ausführlichen Programm- und Filmanalysen.* Coppengrave: Coppi 1995, 172 S. (Aufsätze zu Film und Fernsehen. 3.). -- ISBN 3-930258-05-6, DM 26,--.

Hoefler, Georg / Solms, Wilhelm: *Carlos Saura. Zu den Filmen LA CAZA und CARMEN. Der Wandel des typisch Sauraschen Filmstils im historischen Kontext.* Coppengrave: Coppi 1996, 80 S. (Aufsätze zu Film und Fernsehen. 22.). -- ISBN 3-930258-21.8, DM 20,--.

°Hoenisch, Michael (Hrsg.): *Soziale Konflikte im amerikanischen Dokumentarfilm.* Trier: WVT 1993.

Hoff, Peter: *Tägliche Verblödung. Kritiken, Kollegs und Polemiken zum Fernsehen.* Frankfurt/Oder: Frankfurt Oder-Ed. 1995, 268 S. -- ISBN 3-930842-02-5, DM 24,80.

Hofmann, Frank: Ein Ende des modernen Horrorfilms. In: *Testcard*, 1, 1995, S. 184-196.

Hofmann, Wilhelm (Hrsg.): *Sinnwelt Film. Beiträge zur interdisziplinären Filmanalyse.* Baden-Baden: Nomos 1996, 220 S. -- ISBN 3-7890-4248-X, DM 58,--.

Hörmann, Günther (Hrsg.): *Anschaung und Begriff. Die Arbeiten des Instituts für Filmgestaltung Ulm 1962 bis 1995.* Mit Beitr. v. Klaus Eder [...] Basel: Stroemfeld/Roter Stern 1995, 151 S. -- ISBN 3-87877-559-8, DM 38,--. Katalog zur Ausstellung in Ulm, Frankfurt und Stuttgart.

Hornshoj-Moeller, Stig: *DER EWIGE JUDE. Quellenkritische Analyse eines antisemitischen Propagandafilms.* Göttingen: Institut für den Wissenschaftlichen Film 1995, 349 S. (Beiträge zu zeitgeschichtlichen Filmquellen. 2.). -- DM 65,--. Bezug durch das IWF, Nonnstieg 72, D-37075 Göttingen.

Horwath, Alexander (Hrsg.): *The Last Great American Picture Show. New Hollywood 1967-1976.* Wien: Wespennest 1995, 320 S. -- ISBN 3-85458-511-x, DM 46,--.

Horwath, Alexander / Ponger, Lisl / Schlemmer, Gottfried (Hrsg.): *Avantgardefilm. Österreich 1950 bis heute.* Wien: Wespennest 1995, 448 S. -- ISBN 3-85458-508-x, DM 54,--.

Hügler, Elmar: *Anstiftung zur Vorspiegelung falscher Tatsachen.* Zürich: Ed. Interfrom / Osnabrück: Fromm 1995, 255 S. (Texte und Thesen.).

Huh, Michael: *Bild-Schlagzeilen. Wie das Fernsehen Nachrichten erfolgreich vermarktet.* Konstanz: UVK Medien / Ölschläger 1996, 306 S. (Wissenschaftsforum Publizistik, Kommunikationswissenschaft, Medien. 3.). -- ISBN 3-89669-175-9, DM 54,--. Zuerst als Diss., Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, Frankfurt 1995.

Hüppauf, Bernd: Unschärfe. Vorläufige Gedanken über Abbildung und Blickkontakte in einem historischen Photo. In: *Weltbürger - Textwelten. Helmut Kreuzer zum Dank.* Hrsg. v. Leslie Bodi, Günter Helmes, Egon Schwarz & Friedrich Voit. Frankfurt [...]: Peter Lang 1995.

°Illetschko, Peter (Hrsg.): *Gegenschuß. Sechzehn Regisseure aus Österreich.* Wien: Wespennest 1995.

Issing, Ludwig J. / Klimsa, Paul (Hrsg.): *Information und Lernen mit Multimedia.* Weinheim: Beltz / Psychologie Verlags

Union 1995, xix, 494 S. -- ISBN 3-621-27306-9, DM 68,--.

Jäckel, Michael: *Wahlfreiheit in der Fernsehnutzung. Eine soziologische Analyse zur Individualisierung der Massenkommunikation*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1996, iv, 315 S. -- ISBN 3-531-12834-5, DM 56,--.

Jacobsen, Wolfgang (Hrsg.): *Schule des Auges. Selbstäußerungen deutscher Stummfilmregisseure*. Marburg: Schüren 1993 (Filmwärts Texte. 3.).

Jacobsen, Wolfgang / Prinzler, Hans Helmut / Sudendorf, Werner (Hrsg.): *Kino, Movie, Cinema. 100 Jahre Film*. 24 Bilder einer Ausstellung der Stiftung Kinemathek, Martin-Gropius-Bau, Berlin April-Juli 1995. Berlin: Argon 1995, 215 S. -- ISBN 3-87024-297-3, DM 49,80.

Jarman, Derek: *Chroma. Ein Buch der Farben*. Berlin: Merve 1995, 196 S. (Internationaler Merve-Diskurs. 192.). -- ISBN 3-88396-124-8, DM 24,--. Aus der Verlagsankündigung: [...] eine Art Notizbuch aus dem Jahre 1993. Es enthält eigene Beobachtungen zu Farben und ihrem Erscheinen sowie Lesefrüchte quer durch die Jahrhunderte von Leonardo bis zu Wittgenstein.

Jerslev, Anne: *David Lynch. Mentale Landschaften*. Wien: Passagen 1996, 216 S., 20 S. Abb. -- ISBN 3-85165-104-9, DM 44,--.

Jordan, Günter / Schenk, Ralf (Hrsg.): *Schwarzweiß und Farbe. DEFA-Dokumentarfilme 1946-1992*. Berlin: Jovis 1996, 464 S. -- ISBN 3-931321-51-7, DM 68,--. Anlässlich einer Ausstellung und Filmreihe im Filmmuseum Potsdam.

Jörg, Holger: *Die sagen- und märchenhafte Leinwand. Erzählstoffe, Motive und narrative Strukturen der Volksprosa im 'klassischen' deutschen Stummfilm (1910-*

1930). Sinzheim: Pro Universitate Vlg. 1994, 315 S.

Jubin, Olaf: *Unterschätzte Filmgattung. Aufbereitung und Rezension des Hollywood Musicals in Deutschland*. Bochum: Brockmeyer 1995, 496 S. (Bochumer Studien zur Publizistik- und Kommunikationswissenschaft. 80.).

Jünger, Hans-Dieter: *Kunst der Zeit und des Erinnerns. Andrej Tarkowskij's Konzept des Films*. Ostfildern: Ed. Tertium 1995, 158 S. -- ISBN 3-930717-12-3, DM 32,--.

Kade, Jochen: TATORT und POLIZEIRUF 110. Zur biographischen Kommunikation des Fernsehens in beiden deutschen Staaten. In: *Bios: Zeitschrift für Biographieforschung und Oral History* 9,1, 1996.

Kaes, Anton: German Cultural History and the Study of Film: Ten Theses and a Postscript. In: *New German Critique*, 65, 1995, S. 47-58. -- Repr. in: *Weltbürger - Textwelten. Helmut Kreuzer zum Dank*. Hrsg. v. Leslie Bodi, Günter Helmes, Egon Schwarz & Friedrich Voit. Frankfurt [...]: Peter Lang 1995.

Kaiserkern, Babette: *Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez und der Film: Kritische Untersuchungen zu Geschichte und Phänomenologie des Films in der Literatur*. Frankfurt [...]: Lang 1996, 249 S. (Hispano-Americana. Geschichte, Sprache, Literatur. 10.). -- ISBN 3-631-48827-0, DM 79,--. Zuerst Diss. Berlin, Freie Universität 1995.

Kalkofen, Hermann: Warum sich der Kuleshov-Effekt heutzutage nicht mehr erzielen läßt. In: *Zeiten und Medien - Medienzeiten. Festschrift zum 60. Geburtstag von Karl Friedrich Reimers*. Hrsg. v. Gerhard Maletke & Rüdiger Steinmetz. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 1995.

°Kaltenecker, Siegfried: *Spiegelformen. Männlichkeit und Differenz im Kino*. Ba-

sel/Frankfurt: Stroemfeld 1995 (Nexus. 31.).

Kandorfer, Pierre: *DuMont's Lehrbuch der Filmgestaltung. Theoretisch-technische Grundlagen der Filmkunde*. 5., aktual. Aufl. Köln: DuMont 1994, 488 S.

Kappelhoff, Hermann: *Der möblierte Mensch. G.W. Pabst und die Utopie der Sachlichkeit. Ein poetologischer Versuch zum Weimarer Autorenkino*. Berlin: Vorwerk 8 1995, 268 S. -- ISBN 3-930916-02-9, DM 48,--.

Karpf, Ernst / Kiesel, Doron / Visarius, Karsten (Hrsg.): *"Getürkte Bilder". Zur Inszenierung des Fremden im Film*. Marburg: Schüren 1995, 144 S. (Arnoldshainer Filmgespräche. 12.). -- ISBN 3-89472-412-9, DM 28,--.

Kastner, Jörg: *Raumpatrouille. Die phantastische Geschichte des Raumschiffes Orion*. München: Tilsner 1995, 207 S. (Taschenführer populäre Kultur. 4.). -- ISBN 3-910079-53-9, DM 22,--.

Keller, Harald: *Kultserien und ihre Stars*. Mit einem Beitrag v. Harry Rowohlt. Berlin: Bertz 1996, 160 S. (Edition Splitscreens. 4.). -- ISBN 3-929470-08-x, DM 24,--.

*Kepplinger, Hans Mathias / Brosius, Hans-Bernd / Dahlem, Stefan: *Wie das Fernsehen Wahlen beeinflusst. Theoretische Modelle und empirische Analysen*. München: Reinhard Fischer 1994 (Reihe Medien-Skripten. 21.).

Kessler, Frank: Photogenie und Physiognomie. In: *Geschichten der Physiognomik*. Hrsg. v. Rüdiger Campe & Manfred Schneider. Freiburg: Rombach 1996, S. 515-534 (Rombach Litterae. 36.).

*Kieninger, Ernst: *Das klassische Wanderkino 1896-1914. Entdeckungsreisen zu den Anfängen der Filmkultur in Österreich*. Ausg. A. Wien 1994, 300 S. (Neue Aspekte in Kultur- und Kommunikati-

onswissenschaft. 10.). -- Die Ausg. B enthält eine Filmografie der 20 größten Städte Österreichs.

Kieninger, Ernst / Rauschgatt, Doris: *Die Mobilisierung des Blicks. Eine Ausstellung zur Vor- und Frühgeschichte des Kinos*. Wien: PVS Verleger [1995], 96 S.

Kinne, Thomas J.: *Elemente jüdischer Tradition im Werk Woody Allens*. Frankfurt [...]: Lang 1996, 588 S. (Mainzer Studien zur Amerikanistik. 32.). -- ISBN 3-631-48530-1, DM 138,--. Zuerst als Diss., Mainz 1994.

Kirstner, Inge: *Wie im Spiegel ein dunkles Bild. Exemplarische Untersuchungen zur "Erlösung im Film" bei Arcand, Askoldow, Baron und Tarkowskij*. Diss. Hamburg 1995, iii, 330 S.

Kleinsteuer, Hans J.: "Technologies of Freedom": Warum werden in den USA Medien so ganz anders interpretiert? In: *America Studies / Amerikastudien*, 2, 1995, S. 183-208.

Klindworth, Gisela: *"Ich hab' so schön geweint": Telenovelas in Mexiko*. Saarbrücken: Verlag für Entwicklungspolitik Breitenbach 1995, 352 S. (Forschungen zu Lateinamerika. 33.). -- ISBN 3-88156-649-x, DM 52,--. Zuerst als Diss. 1994.

Klingmann, Ulrich: Handkes DIE ANGST DES TORMANNS BEIM ELFMETER. Buchtext und Filmtext. In: *The Germanic Review* 70,4, 1995, S. 164-173.

Kloock, Daniela: *Von der Schrift zur Bild(schirm)kultur. Analyse aktueller Medientheorien*. Berlin: Spiess 1995, 241 S. -- ISBN 3-89166-184-3, DM 48,--. Zuerst als Diss. Berlin: Technische Universität 1995.

Koch, Gertrud: *Kracauer zur Einführung*. Hamburg: Junius 1995, 179 S. (Zur Einführung. 122.). -- ISBN 3-88506-922-9 DM 24,80.

- Koebner, Thomas: Caligaris Wiederkehr in Hollywood? Stummfilm-Expressionismus, "Filmemigranten" und Film noir. In: *Innen-Leben. Ansichten aus dem Exil*. Ein Berliner Symposium. Hrsg. v. Hermann Haarmann. Berlin: Fannei & Walz 1995, S. 107-119.
- Koebner, Thomas: Leibesvisitation. Schauspielkunst im Film. In: *Theateravantgarde. Wahrnehmung - Körper - Sprache*. Hrsg. v. Erika Fischer-Lichte. Tübingen/Basel: Francke 1995.
- Kofler, Georg / Graf, Gerhard (Hrsg.): *Sündenbock Fernsehen? Aktuelle Befunde zur Fernsichtnutzung von Jugendlichen, zur Wirkung von Gewaltdarstellungen im Fernsehen und zur Jugendkriminalität*. Berlin: Vistas 1995, 180 S. -- ISBN 3-89158-142-4, DM 29,-.
- Koheil, Susanne: *Bob Dylans Hollywood*. [Einflüsse des Kinos auf seine Songs und seine Filme.] Marburg: Rose Valley Books 1995, 191 S. -- ISBN 3-9803765-1-6, DM 55,-. Zuerst als Diss. Marburg 1994.
- Kohlhammer, Siegfried: Filme. Eine Kolumne. In: *Merkur*, 557, 1995, S. 707-717.
- König, Ingelore / Wiedemann, Dieter / Wolf, Lothar (Hrsg.): *Zwischen Bluejeans und Blauhemden. Jugendfilm in Ost und West*. Berlin: Henschel Vlg. 1995, 262 S. -- ISBN 3-89487-220-9, DM 29,80.
- König, Ingelore / Wiedemann, Dieter / Wolf, Lothar (Hrsg.): *Zwischen Marx und Muck. DEFA-Filme für Kinder*. Berlin: Henschel 1996, 447 S. -- Präsentiert 118 Spielfilme.
- Kramer, Thomas / Prucha, Martin: *Film im Lauf der Zeit. Hundert Jahre Kino in Deutschland, Österreich und der Schweiz*. Wien/Stuttgart: Überreuter 1994, 286 S. -- ISBN 3-8000-3516-2, DM 69,-.
- Kraushaar, Wolfgang: Der Kampf gegen den "JUD-SÜSS"-Regisseur Veit Harlan. In: *Mittelweg* 36, 4.6.1995, S. 4-33.
- Kremer, Detlef: *Peter Greenaways Filme. Vom Überleben der Bilder und Bücher*. Stuttgart: Metzler 1995, 231 S. -- ISBN 3-476-01345-6, DM 48,-.
- Krempf, Stefan: *Das Phänomen Berlusconi - die Verstrickung von Politik, Medien, Wirtschaft und Werbung*. Frankfurt [...]: Lang 1996, 207 S.
- *Kren, Kurt / Scheugl, Hans: *Ex Underground. Kurt Kren. Seine Filme*. Frankfurt: Filmmuseum 1996; Wien 1995.
- Kreutz, Anja: *Kultur im Magazinformat. Zur Geschichte, Form und Funktion von ASPEKTE und TITEL, THESEN, TEMPERAMENTE im deutschen Fernsehen*. Wiesbaden: DUV Deutscher Universitäts-Verlag 1995, 347 S. (DUV. Sozialwissenschaft.). -- ISBN 3-8244-4184-5, DM 68,-. Zuerst als Diss. Siegen 1995.
- Kriest, Ulrich: "Denen ihr Spiel nicht spielen?" Einige Überlegungen zur aktuellen Repräsentation von 'Jugendkultur(en)' in Film, Fernsehen, Forschung und Presse. In: *Weimarer Beiträge* 41, 1995, S. 376-396.
- Krotz, Friedrich: Was machen die Menschen mit dem Fernsehen? Individuenbezogene Nutzungsforschung als Ergänzung zur Bestimmung von Quoten. In: *Tendenzen der Medienforschung*. Hrsg. v. Manfred Niesel. Offenburg 1995, S. 39-46.
- Krüger, Kirsten: *Lebenshilfe als Programm. Zur Entwicklung des Angebots und der Rezeption psychosozialer Lebenshilfe im Fernsehen*. Konstanz: UVK Medien / Ölschläger 1996, 450 S. (Wissenschaftsforum Publizistik, Kommunikationswissenschaft, Medien. 4.). -- ISBN 3-89669-207-0, DM 58,-. Zuerst als Diss., Philipps-Universität Marburg 1995.

- Kübert, Rainer / Neumann, Holger / Hüther, Jürgen / Swoboda, Wolfgang H.: *Fußball, Medien und Gewalt. Medienpädagogische Beiträge zur Fußballforschung*. München: KoPäd Vlg. 1994, 185 S. -- DM 32,-. Bezug über den Verlag (Pfälzer-Wald-Str. 64, D-81539 München; Fax: 089-68989-111).
- Kugelman, Cilly / Backhaus, Fritz (Hrsg.): *Jüdische Figuren in Film und Karikatur. Die Rothschilds und Joseph Süß Oppenheimer*. Sigmaringen: Thorbecke 1995, 168 S. (Schriftenreihe des Jüdischen Museums Frankfurt. 2.). -- ISBN 3-7995-2317-0, DM 24,80.
- Kuhn, Christiane: *Programmzeitschriften aus publizistischer Sicht. Situationsdarstellung und empirische Studie*. Frankfurt [...]: Lang 1994, 447 S.
- Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): *Sehnsucht. Über die Veränderung der visuellen Wahrnehmung*. Red.: Uta Brandes. Göttingen: Steidl 1995, 256 S. (Schriftenreihe Forum. 4.). -- ISBN 3-88243-350-7, DM 38,-.
- Lamb-Faffelberger, Margarete: *Valie Export und Elfriede Jelinek im Spiegel der Presse. Zur Rezeption der feministischen Avantgarde Österreichs*. New York [...]: Peter Lang 1992 (Austrian Culture. 7.). -- ISBN 0-8204-1980-X, DM 70,-.
- Langewiesche, Dieter: Das neue Massenmedium Film und die deutsche Arbeiterbewegung in der Weimarer Republik. In: *Von der Arbeiterbewegung zum modernen Sozialstaat. Festschrift zum 65. Geburtstag von Gerhard A. Ritter*. München: Saur 1994.
- Lau, Jörg: Das Fernsehen als Feind der Kultur(eliten). In: *Merkur*, 9-10, 1995, S. 890-903.
- Lauffer, Jürgen / Volkmer, Ingrid (Hrsg.): *Kommunikative Kompetenz in einer sich verändernden Medienwelt*. Opladen: Leske + Budrich 1995, 320 S. (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienpädagogik und Kommunikationskultur. 9.). -- ISBN 3-8100-16004-7, DM 36,-.
- Leigh, Wendy: *Liza. Das Leben der Liza Minelli*. Weinheim: Beltz-Quadriga 1995, 322 S. -- ISBN 3-88679-229-3, DM 39,80.
- °Leimgruber, F. (Hrsg.): *Luis Trenker, Regisseur und Schriftsteller. Die Personalakte Trenkers im Berlin Document Center*. Bolzano 1994, 176 S.
- Leiser, Erwin: *Die Kunst ist das Leben: Begegnungen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1995, 189 S. (KiWi. 396.). -- ISBN 3-462-02477-9, DM 18,80. Porträts; u.a. Alexander Kluge, Sven Nykvist, Steven Spielberg, Billy Wilder. Erstveröffentlicht im *Frankfurter Allgemeine Magazin*.
- Lemke, Inga: *Dokumenta-Präsentationen. Die Problematik der Präsentation zeitgenössischer Kunst im Fernsehen - aufgezeigt am Beispiel der Documenta-Berichterstattung der öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten in der Bundesrepublik Deutschland 1955-1987*. Marburg: Jonas 1995, 196 S. (Schriftenreihe des Documenta-Archivs. 2.). -- ISBN 3-89445-187-4, DM 68,-.
- Leopoldseder, Hannes (Hrsg.): *Der Prix Ars Electronica. Internationales Compendium der Computerkünste. Graphik - Animation - Musik - Interaktive Kunst*. Linz: Ars Electronica 1993.
- °Lill, Bruno: *Der römische Dialekt im italienischen Film der Nachkriegszeit*. Genève 1994, viii, 236 S. (Kölner Romanistische Arbeiten. 71.).
- °Loiperdinger, Martin / Herz, Rudolf / Pohlmann, Ulrich (Hrsg.): *Führerbilder - Hitler, Mussolini, Roosevelt, Stalin in Fotografie und Film*. München: Piper

1995 (Serie Piper. 2162.). -- ISBN 3-492-12162-4, DM 19,90.

Lorenz, Juliane (Hrsg.): *Das ganz normale Chaos. Gespräche über Rainer Werner Fassbinder*. Berlin: Henschel Vlg. 1995, 446 S. -- ISBN 3-89487-227-6, DM 49,80,--

Lübbecke, Bärbel: *Fernsehen als Massenunterhaltungsmedium. Die Partizipation von Zuschauern an Fernsehunterhaltungssendungen*. Neuried: Ars Una 1996, 505 S. (Deutsche Hochschuledition. 41.). -- ISBN 3-89391-041-7, DM 114,--. Zugl. Phil. Diss. Göttingen 1995.

Luchting, Anne-Kathrin: *Leidenschaft am Nachmittag. Eine Untersuchung zur Textualität und Intertextualität US-amerikanischer Seifenopern im deutschen Fernsehen und ihrer Fankultur*. Diss. München 1995, 288 S.

°Luger, Kurt / Zielinski, Siegfried (Hrsg.): *Europäische Audiovisionen. Film und Fernsehen im Umbruch*. Wien 1994, 341 S. (Neue Aspekte in Kultur- und Kommunikationswissenschaft. 7.).

Lukesch, Helmut (Hrsg.): *Wenn Gewalt zur Unterhaltung wird... Beiträge zur Nutzung von Gewaltdarstellungen in audiovisuellen Medien*. Mit Beitr. v. Hans-Bernd Brosius [u.a.]. Regensburg: Roderer 1994, 192 S. (Medienforschung. 3.). -- ISBN 3-89073-725-0, DM 36,--.

Lünnemann, Ole: *Vom Kalten Krieg bis Perestroika. James Bond, ein Filmagent zwischen Spannung und Konfrontation. Eine inhaltsanalytische Studie zur Reflex- und Kontrollhypothese*. Münster/Hamburg: Lit Vlg. 1993, v, 149 S. (Beiträge zur Kommunikationstheorie. 2.). -- ISBN 3-89473-755-7, DM 28,80. Zugl. Diss. Münster 1993.

Lutz-Kopp, Elisabeth: "...nur wer Kind bleibt": *Erich-Kästner-Verfilmungen*.

Frankfurt: Bundesverband Jugend und Film 1993, 241 S.

Lutz-Kopp, Elisabeth: *Mitten entzweigebrochen. Nebenprodukt und Lebensretter: Der Film im Leben und Werk Leonhard Franks*. Gerolzhofen: LAG Film Bayern 1995, 168 S. -- ISBN 3-89017-145-1. Schutzgebühr: DM 19,80. Bezug durch die LAG Film Bayern, Postfach 1143, D-97441 Gerolzhofen. Außerordentlich materialreich, weit über die schmalen Einträge in *CineGraph* oder bei Horak hinausweisend. Ein Standardtext zu Franks weitgehend unbekanntem Filmarbeiten.

Lux, Claudia: *Die Abkehr vom traditionellen Kino in den Filmen der Nouvelle Vague unter Berücksichtigung der Darstellung der Frau*. Coppengrave: Coppi 1995, viii, 92, vii S. (Aufsätze zu Film und Fernsehen. 11.). -- ISBN 3-930258-10-2, DM 20,--.

Maas, Georg / Schudack, Achim: *Musik und Film - Filmmusik. Informationen und Modelle für die Unterrichtspraxis*. Mainz: Schott 1994, 322 S. -- ISBN 3-7957-0245-3, DM 48,--.

Maase, Kaspar: Die Heilkraft des Placebo. Kampf gegen Mediengewalt als moderner Ritus. In: *Mittelweg* 36,1, 1994, S. 80-85.

Mangold, Sylvia: *Adi Sankaracaryah: G.V. Iyers Filmkommentar zur Religionsphilosophie Sankaras*. Bern [...]: Lang 1994, xii, 248 S. (Theion. 4.).

°Maria, Waltraud / Rester, Helmut Karl: *Der Film nicht nur im Weinviertel. 1.2.3.4. Asparn a.d. Zaya* 1995, 280, 267, 267, 254 S.

Mattusch, Uwe: *Die Entwicklung des kritischen Jugendprogramms im Zweiten Deutschen Fernsehen und seine Zielgruppe. [Entwicklungen von 1971 bis 1990.]* Frankfurt [...]: Peter Lang 1995, 265 S. (Forschungen zur Literatur- und Kulturge-

schichte. 48.). -- ISBN 3-631-47715-5, DM 79,--.

Mayr, Daniela F.: *Der Riß der Geschlechter. MaDonna. Der Diskurs. Die Hysterie. Und Hölderlin.* Wien: Passagen Vlg. 1996, 176 S. (Klagenfurter Beiträge zur Philosophie und Kulturwissenschaft.). -- ISBN 3-85165-237-1, DM 38,--.

McGilligan, Patrick: *Jack's Life. Jack Nicholson - Eine Biographie.* Berlin: Henschel Vlg. 1995, 570 S. -- ISBN 3-89487-205-5, DM 49,80.

Mehlem, Axel: *Der Science Fiction-Film. Ursprünge, Geschichte, Technik.* Alfeld: Coppi-Verlag 1995, 196 S. (Aufsätze zu Film und Fernsehen. 24.). -- ISBN 3-930258-23-4, DM 46,--.

Melcher, Andrea: *Vom Schriftsteller zum 'Sprachsteller'? Alfred Döblins Auseinandersetzung mit Film und Rundfunk (1909-1932).* Frankfurt [...]: Lang 1996, 242 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur. 1553.). -- ISBN 3-631-49153-0, DM 69,--.

Menand, Louis: Es geschah im Kino. Über die Filmkritikerin Pauline Kael. In: *Merkur*, 557, 1995, S. 659-672.

Merkel, Katrin: *Europa auf dem Bildschirm. Eine Untersuchung der europäischen Medienpolitik und -kultur am Beispiel des deutsch-französischen Kulturkanals ARTE.* Coppingrave: Coppi 1995, 94 S. (Aufsätze zu Film und Fernsehen. 21.) -- ISBN 3-930258-20-X, DM 22,--.

Meyer, Manfred (Hrsg.): *Kultur- und Bildungsprogramme im Fernsehen. Defizite, Unterstützung, Chancen.* Beiträge zu einem internationalen Symposium. München: Saur 1994, 367 S. (Schriftenreihe Internationales Zentralinstitut für das Jugend- und Bildungsfernsehen. 27.). -- ISBN 3-598-20767-0, DM 56,--.

Mießgang, Thomas: *X-Sample. Gespräche am Rande der Zeit.* Wien: Passagen Vlg. 1993, 189 S. -- ISBN 3-85165-074-3. Enthält u.a. Gespräche mit Vilém Flusser "über Telematik, technische Bilder und das reine nulldimensionale Denken", mit Friedrich Kittler "über den Übergang vom Diskurs zu den technischen Medien und die Hierarchien des Computerzeitalters" sowie mit Julia Kristeva, Camille Paglia, Slavoj Žižek u.a.

Mielich, Jörg: *Reality-TV. Authentizität und Ästhetik am Beispiel der Sendung AUGENZEUGENVIDEO.* Alfeld: Coppi-Verlag 1996, 88 S. (Aufsätze zu Film und Fernsehen. 26.). -- ISBN 3-930258-25-0, DM 22,--.

Mikunda, Christian: *Der verbotene Ort oder Die inszenierte Verführung. Unwiderstehliches Marketing durch strategische Dramaturgie.* Düsseldorf: Econ 1996, 288 S. -- ISBN 3-430-16737-x, DM 78,--.

*Milev, Grbic Loidolt (Hrsg.): *Balkan Film. Die siebte Kunst auf dem Pulverfaß.* Graz: Ed. Blimp 1995.

Moeller, Felix: *Wir geben dem deutschen Film ein neues Gesicht. Die Tagebücher Joseph Goebbels' als Quelle zum Film im "Dritten Reich".* Diss. Berlin: Freie Universität 1994, 379 S.

Möller, Karl-Dietmar / Schneider, Hasko / Wulff, Hans J. (Hrsg.): *1. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium / Münster '88.* Münster: MAKS Publikationen 1994, iv, 176 S. (Film- und Fernsehwissenschaftliche Arbeiten.). -- ISBN 3-88811-542-6, DM 43,--.

Moritz, Peter: *Fernsehen als Vermittler einer Pathologie des Alltagslebens: Zum ideologischen Kern des TV-Familien-dramas am Beispiel von FAMILIE HESSELBACH und LINDENSTRASSE.* Habilitationsschrift Hannover 1995, 189, (36) S.

- Moser, Heinz: *Einführung in die Medienpädagogik: Aufwachen im Medienzeitalter*. Leverkusen: Leske + Budrich 1995, 245 S. -- ISBN 3-8100-1371-4, DM 33,--.
- Mühlen Achs, Gitta / Schorb, Bernd (Hrsg.): *Geschlecht und Medien*. München: KoPäd Vlg. 1995, 157 S. (Reihe Medienpädagogik. 7.). -- ISBN 3-929061-10-4, DM 25,80. Bezug über den Verlag (Pfälzer-Wald-Str. 64, D-81539 München; Fax: 089-68989-111).
- Münch, Richard: *Dynamik der Kommunikationsgesellschaft*. Frankfurt: Suhrkamp 1995, 313 S. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 1181.). -- ISBN 3-518-28781-8, DM 24,80.
- Nagele-König, Andrea: *Zum Schweigen der Lämmer. Philosophisch-ideengeschichtliche Analyse eines Thrillers*. Mit einem Vorw. v. Rudolf Burger. Klagenfurt: Kärntner Druck- und Verlagsgesellschaft 1993, 114 S. (Klagenfurter Beiträge zur bildungswissenschaftlichen Forschung. 25.). -- ISBN 3-85391-114-5, DM 29,--. Zu THE SILENCE OF THE LAMBS.
- Netenjacob, Egon: *Im Nullmedium. Wie Fernseh-Dramaturgen Filme produzieren*. Köln: Katholisches Institut für Medieninformation 1996, 144 S. -- DM 19,80.
- Neumann, Dietrich (Hrsg.): *Filmarchitektur. Von METROPOLIS bis BLADE RUNNER*. Mit Beitr. v. Donald Albrecht [...]. München: Prestel 1996, 224 S. -- ISBN 3-7913-1656-7, DM 84,--. Zugl. in einer engl. u. einer dt. Ausg.
- Nieding, Gerhild: *Narration, Raum und mentale Modelle. Der Einfluß filmisch vermittelter Ereignisstrukturen auf die Entwicklung des räumlichen Denkens*. Phil. Diss., Technische Universität Berlin, Fachbereich Maschinenbau und Produktionstechnik 1995, (8), 291 S.
- Nöring, Hermann / Rotert, Alfred / Sausmikat, Ralf (Hrsg.): *European Media Art Festival / Europäisches Medienkunst Festival / Festival Européen d'Art Médias*. Osnabrück: Europäisches Medienkunst Festival 1995, 255 S. -- Schutzgebühr: DM 18,--. Bezug durch das Festival, Postfach 1861, D-49008 Osnabrück. Enthält u.a. einige Artikel über das Internet. Verwiesen sei auch auf die Sektionen über Andy Warhols Filme und über CD-Rom-Kunst sowie Söke Dinkla: "Von der Partizipation zur Interaktion. Zur Vorge-schichte der Interaktiven Kunst" (194-203).
- O'Brien, Mary-Elizabeth: *Male Conquest of the Female Continent in Veit Harlan's OFFERGANG (1944)*. In: *Monatshefte* 87,4, 1995, S. 431-445.
- Oetjen, Almut: *Hammer-Horror. Galerie des Grauens*. Meitingen: Corian 1994. 2. Aufl. 1995, 213 S. -- ISBN 3-89048-308-9, DM 49,--.
- Ökologie-Stiftung NRW / Heinrich-Böll-Stiftung (Hrsg.): *Medien. Markt. Moral. Medienpolitik und Multikultur*. Essen: Klartext Vlg. 1995, 124 S. -- ISBN 3-88474-288-4, DM 24,80.
- Otto, Beate (Hrsg.): *'Der Fernseher' - eine Entdeckung der Jahrhundertwende*. Siegen: Universität-Gesamthochschule Siegen 1995, (1), 16 S. (Veröffentlichungen zum Forschungsschwerpunkt 'Massenmedien und Kommunikation' [...]. MuK 93.). -- ISSN 0721-3271, Schutzgebühr: DM 3,--. Bezug durch die Universität, Adolf-Reichwein-Str., D-57068 Siegen.
- Peipp, Matthias / Springer, Bernhard (Hrsg.): *Heinz Rühmann - Ich bin ein Anhänger der Stille. Ein Gespräch mit Heinz Rühmann*. München: Ed. Belleville 1994, 159 S. -- ISBN 3-923646-53-4, DM 28,--.
- Peiser, Wolfram: *Die Fernsehgeneration. Eine empirische Untersuchung ihrer Mediennutzung und Medienbewertung*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1996,

306 S. (Studien zur Kommunikationswissenschaft. 17.). -- ISBN 3-531-12830-2, DM 54,--.

Penz, Hermine: *Language and control in American TV talk shows. An analysis of linguistic strategies*. Tübingen: Narr 1996 (Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik. 12.). -- ISBN 3-8233-4657-1, DM 68,--.

Peters, Birgit: *Prominenz. Eine soziologische Analyse ihrer Entstehung und Wirkung*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1996, 249 S. -- ISBN 3-531-12784-5, DM 46,--.

Pflügl, Helmut: *Polnische Meister der Regie im Rückblick: Retrospektive*. Katalog zu einer gemeinsamen Veranstaltung der Filmfreunde Österreichs und des Verbandes der Polen in Österreich "Strzecha" zu dessen 100jährigem Bestandsjubiläum, Votivkino [Wien], 1.-14.12.1994. Konzept, Filmauswahl, Texte: Helmut Pflügl. 2., erw. Aufl. Wien: Selbstvlg. 1995, v, 74 S.

*Pieper, Matthias: *Computer-Animation. Inhalt, Ästhetik und Potential einer neuen Abbildungstechnik*. Regensburg 1994, viii, 220 S. (Theorie und Forschung. 274.) / (Publizistik. 2.).

Pöchhacker, Charlotte (Hrsg.): *Film + arc.Graz 2. Zweite Internationale Biennale Film und Architektur*. Graz: Artimage 1995, 177 S. -- ISBN 3-9500284-1-2, öS 350,--. Zweisprachig dt.-engl. Bezug: Artimage, Rechbauerstr. 38, A-8010 Graz.

Poddig, Frank: *Die Enkodierung und Dekodierung piktorieller Werbebotschaften. Ein semiotisch-kognitiver Ansatz*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag 1995, xvi, 335 S. -- ISBN 3-8244-0273-4, DM 118,--.

*Poliwoda, Bernadette: *FEKS - Fabrik des exzentrischen Schauspielers. Vom Extremismus zur Poetik des Films in der frühen*

Sowjetkultur. München 1994, 224 S. (Slawistische Beiträge. 312.).

Polster, Bernd (Hrsg.): *Westwind. Die Amerikanisierung Europas*. Begleitbuch zur WDR-Programmwoche in Hörfunk und Fernsehen im September 1995. Köln: DuMont 1995, 220 S. -- ISBN 3-7701-3591-1, DM 49,80. U.a. über die Gewaltdarstellung im Hollywoodfilm.

Ponzi, Maurizio: *Pier Paolo Pasolini / Rainer Werner Fassbinder*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1996, 183 S. (Reihe Eva Duographien. 5.). -- ISBN 3-434-50206-8, DM 28,--.

Portmann, Werner: Die Macht des Lichts. In: *Die Beute*, 4, 1995, S. 98-107. -- Historischer Essay über die Anfänge der Filmproduktion und die anarchistische Arbeiterbewegung.

Prinzler, Hans Helmut: *Chronik des deutschen Films 1895 bis 1994*. Stuttgart: Metzler 1995, vii, 464 S. -- ISBN 3-476-01290-5, DM 58,--.

Prinzler, Hans Helmut (Hrsg.): *Filmgeschichte 7-8*, 1996, 104 S. -- Neue Ausgabe des "Newsletters der Stiftung Deutsche Kinemathek". Schutzgebühr DM 10,--., Bezug über die Stiftung, Heerstr. 18-20, D-14052 Berlin. Schwerpunkte: William Wyler; Friedrich Wilhelm Murnau; Umkopierung - Restauration - Rekonstruktion.

Projektgruppe Neue Welt Stadt (Hrsg.): *Grenzgänge: Großstadterfahrungen in Literatur, Film und Musik Lateinamerikas und der USA seit 1960*. Bielefeld: Aisthesis Vlg. 1995, 232 S. -- ISBN 3-89528-123-9, DM 38,--.

Prokop, Dieter: *Medien-Macht und Massen-Wirkung. Ein geschichtlicher Überblick*. Freiburg: Rombach 1995, 465 S. (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae. 34.). -- ISBN 3-7930-9115-5, DM 56,--.

Prümm, Karl: Die beseelte Maschine. Das Organische und das Anorganische in der "Kino-Debatte" und in der frühen Filmtheorie. In: *Faszination des Organischen. Konjunkturen einer Kategorie der Moderne*. Hrsg. v. Hartmut Eggert, Erhard Schütz u. Peter Sprengel. München: Iudicium Vlg. 1995, S. 145-172.

Prümm, Karl: Der frühe Tonfilm als intermediale Konfiguration. Zur Genese des Audiovisuellen. In: *Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik* 1, 1995, S. 278-290.

Quandt, Siegfried: *Die Darstellung der Türkei, der Türken und der Kurden in deutschen Massenmedien. Die Berichterstattung der Printmedien und Fernsehens der im März/April 1995*. Gießen: Justus-Liebig-Universität 1995 (Deutschland & Türkei. Studien zur Kommunikation. 1.).

Ramil, Beatriz Navarro: *Der Krieg am Golf und seine Präsentation im Fernsehen. Eine Wort- und Bildanalyse*. Copenhague: Coppi 1995, 166 S. (Aufsätze zu Film und Fernsehen. 14.). – ISBN 3-930258-13-7, DM 34,-.

Rathmayr, Bernhard: *Die Rückkehr der Gewalt. Faszination und Wirkung medialer Gewaltdarstellung*. Wiesbaden: Quelle & Meyer 1996, 168 S. – ISBN 3-494-01256-3, DM 34,80.

Reck, Hans Ulrich: *Zugeschriebene Wirklichkeit. Alltagskultur, Design, Kunst, Film und Werbung im Brennpunkt der Medientheorie*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1994, 573 S. – ISBN 3-88479-877-4, DM 98,-.

Reiss, Erwin: *Pension Sehblick. Eidetik audiovisueller Medien. Eine Videooptik der Seherkenntnis*. Frankfurt [...] Peter Lang 1995, 572 S. (Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte. 50.). – ISBN 3-631-48591-3, DM 138,-. Zuerst Diss. Berlin: Freie Universität 1995.

Reitz, Edgar: *Bilder in Bewegung. Essays. Gespräche zum Kino*. Reinbek: Rowohlt 1995, 335 S. (Rowohlt Taschenbuch. 9997.). – ISBN 3-499-19997-1, DM 18,90. Protokoll der Interviews aus Reitz' Film DIE NACHT DER REGISSEURE, vermehrt um einen Essay.

Rieser-Wohlfahrter, Klaus: *Filmische Passagen in die neue Welt. Entwürfe ethno-amerikanischer Kulturen im Migrationsfilm*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier (WVT) 1995, 297 S. (Crossroads. 11.). – ISBN 3-88476-151-x, DM 59,50. Zuerst als Diss. Innsbruck 1993.

Röllecke, Renate / Volkmer, Ingrid: *Menschen, Tiere, Sensationen: Informations-sendungen im Fernsehen*. Bielefeld: Gesellschaft für Medienpädagogik und Kommunikationskultur 1995, 195 S. (Schriften zur Medienpädagogik. 18.) / (Medienpädagogische Handreichung. 6.). - ISBN 3-92685-10-8, Schutzgebühr: DM 12,-. Bezug durch die GMK, Körnerstr. 3, D-33602 Bielefeld.

Röser, Jutta / Kroll, Claudia: *Was Frauen und Männer vor dem Bildschirm erleben: Rezeption von Sexismus und Gewalt im Fernsehen*. Düsseldorf: Ministerium für die Gleichstellung von Frau und Mann des Landes Nordrhein-Westfalen 1995, (9), v, 150 S. (Dokumente und Berichte. 32.). – Auftragsstudie des Ministeriums zur Einschätzung von Geschlechterrollenstereotypen und zur Wahrnehmung geschlechtsgebundener Inszenierungen fiktionaler Gewalt in Fernsehprogrammen. Bezug durch das Ministerium, Breite Str. 27, D-40213 Düsseldorf.

Rother, Rainer: Genialer Handwerker der A-Pictures: William Wyler. In: *Merkur*, 563, 1996, S. 168-175.

Rötzer, Florian: *Die Telepolis. Urbanität im digitalen Zeitalter*. Mannheim: Bollmann 1995, 248 S. – ISBN 3-927901-66-0, DM 36,-.

Rötzer, Florian / Rogenhöfer, Sara (Hrsg.): *Kunst machen? Gespräche über die Produktion von Bildern*. Leipzig: Reclam Leipzig 1993, 344 S. --- ISBN 3-379-01481-8, DM 25,--.

Rubelt, Ortrud: *Soziologie des Dokumentarfilms. Gesellschaftsverständnis, Technikentwicklung und Filmkunst als konstruktive Dimensionen filmischer Wirklichkeit*. Frankfurt [...]: Peter Lang 1994, xi, 483 S. (Sozialwissenschaften. 5.). -- ISBN 3-631-48358-9, DM 118,--.

Ruchatz, Jens: *Zur Kritik der Archäologie des Kinos*. Siegen: Universität-Gesamthochschule Siegen 1996, (2), 120 S. (Massenmedien und Kommunikation. MuK 101/102.). -- Schutzgebühr: DM 6,--. Bezug über die GHS, FB 3: Sprach- und Literaturwissenschaft, Adolf-Reichwein-Str., D-57068 Siegen.

Ruhrmann, Georg: "Interaktives" Fernsehen. Funktion und Folgen. In: *Markt - Macht - Medien. Publizistik im Spannungsfeld zwischen gesellschaftlicher Verantwortung und ökonomischen Zielen*. Hrsg. v. Claudia Mast. Konstanz: UVK Medien 1996, S. 165-177 (Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft. 23.).

Rupp, Gerhard (Hrsg.): *Literatur und Medien*. Tübingen: Narr 1994, 151 S. (Jahrbuch der Deutschdidaktik 1993.). -- ISBN 3-8233-4454-4, DM 58,--.

Ruppmann, Kornelia: *Gespaltene Aufmerksamkeit. Rezeptive Präferenzen bei der Wahrnehmung von Bild-Schrift-Kombinationen im Fernsehen. Eine empirische Studie*. Münster/Hamburg: Lit Vlg. 1995, 120 S. -- ISBN 3-8258-2480-X, DM 28,80.

Rutsch, Werner Ernst: *Neue Werbeformen bei Radio und Fernsehen in der Schweiz*. Diss. Bern 1994, 205 S.

S - Europäische Zeitschrift für Semiotische Studien 6,1-2, 1994: Themenschwerpunkt "Theatre and Film Studies". Aus dem Inhalt: Waclaw M. Osadnik: Some remarks on the nature and representation of space and time in verbal art, theatre, and cinema. -- Bohdan Y. Nebesio: Kinoyazik: A study in the Russian formalists' concepts of film language. -- Marc Furstenau / Kerstin Hasslöcher: Cinema/Modernism/Modernity: Towards an archeology of the cinema. -- Bohdan Y. Nebesio: Colours of "Shadows of Forgotten Ancestors": The novel and the film. -- Marek Haltof: Athena's shield: The conservative nature of the horror film. -- Marek Haltof: "Producing" *auteur*: The concept of authorship in film theory and criticism. -- Athanassia Spillios: Some remarks on CITIZEN KANE.

Sacher, Werner: *Audiovisuelle Medien und Medienerziehung in der Schulpraxis. Strukturelle und typologische Ergebnisse einer Repräsentativ-Untersuchung*. Unter Mitarb. v. Wolfgang Bauer u. Hubertus Eckert. München: KoPäd-Vlg. 1994, 78 S. -- DM 16,--. Bezug über den Verlag (Pfälzer-Wald-Str. 64, D-81539 München; Fax: 089-68989-111).

Salje, Gunther: *Antonioni: Regieanalyse - Regiepraxis. 1.2. Vorlesungstexte mit Übungsaufgaben zum Drehbuchschreiben*. Bassum: Media-Institut 1994, [1:] 237, [2:] 190 S.

Salje, Gunther: *Hitchcock Regieanalyse/Regiepraxis*. Röllinghausen: Media-Institut 1995, 200 S.

Sandford, John: Chaos and Control in the Weimar Film. In: *German Life and Letters* 48,3, 1995, S. 311-323.

Sanke, Philipp: *Der bundesdeutsche Kinofilm der 80er Jahre. Unter besonderer Berücksichtigung seines thematischen, topographischen und chronikalischen*

- Realitätsverhältnisse.* Diss. Marburg 1994, 481 S.
- Sannwald, Daniela (Red.): *Rot für Gefahr, Feuer und Liebe. Frühe deutsche Stummfilme.* Hrsg. v. d. Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin, und Goethe-Institut, München. Berlin: Henschel Vlg. 1995, 80 S. -- ISBN 3-89487-228-4, DM 24,80. Zweisprachig englisch-deutsch. Begleitpublikation zu einer Filmreihe der Kinemathek.
- Schändlinger, Robert: *Dokumentarfilm und Sozialwissenschaften. Der filmdokumentarische Blick als sozialwissenschaftlicher Empirietyp.* Phil. Diss. Frankfurt, Johann-Wolfgang-Goethe-Universität 1994, (5), 493 S.
- Schaudig, Michael (Hrsg.): *Positionen deutscher Filmgeschichte. Hundert Jahre Kinematographie in Deutschland.* München: Diskurs Film 1996, 508 S. (Diskurs Film. 8.). -- ISBN 3-926372-07-9, DM 58,--.
- Scheel, Kurt: Kunst und Kino. In: *Merkur*, 563, 1996, S. 147-151.
- Schell, Fred / Schorb, Bernd / Palme, Hans-Jürgen (Hrsg.): *"Jugend auf der Datenautobahn". Sozial-, gesellschafts- und bildungspolitische Aspekte von Multimedia.* München: KoPäd Verlag 1995, 195 S. (Reihe Medienpädagogik. 8.). -- ISBN 3-929061-22-8, DM 26,80. Bezug über den Verlag (Pfälzer-Wald-Str. 64, D-81539 München; Fax: 089-68989-111).
- Schenk, Ralf (Hrsg.): *Vor der Kamera. Fünfzig Schauspieler in Babelsberg.* Berlin: Henschel Vlg. 1995, 279 S. -- ISBN 3-89487-235-7, DM 58,--. Eine broschierte Ausgabe des Bandes wird durch das Potsdamer Filmmuseum vertrieben (DM 38,--).
- Schlagnitweit, Regina / Palka, Ralph (Red.): *Die Filme von Werner Hochbaum.* Wien: Viennale 1996, 52 S.
- Schlickau, Stephan: *Moderation im Rundfunk. Diskursanalytische Untersuchungen zu kommunikativen Strategien deutscher und britischer Moderatoren.* Frankfurt [...]: Lang 1996, 246 S.
- Schmid, Markus: *Das Medienbuch.* Ill. v. Hans-Jürgen Feldhaus. Ravensburg: Ravensburger Buchverlag 1996, 128 S. -- ISBN 3-473-35471-6, DM 24,--.
- Schmidt, Heike: *Kulturmagazine. Ihre Gestaltung im Hessischen Fernsehen 1964-1974.* Frankfurt [...]: Peter Lang 1995, 223 S. (Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte. 49.). -- ISBN 3-631-48266-3, DM 69,--.
- Schmidt, Siegfried J. / Vorderer, Peter: Kanonisierung in Mediengesellschaften. In: *Literaturkanon - Medienereignis - kultureller Text. Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung.* Hrsg. v. Andreas Poltermann. O.O.: Erich Schmidt Vlg. 1995, S. 144-159.
- Schmitz, Ulrich: ZAP und Sinn. Fragmentarische Textkonstitution durch überfordernde Medienrezeption. In: *Textstrukturen im Medienwandel.* Hrsg. v. Ernest W.B. Hess-Lüttich, Werner Holly & Ulrich Püschel. Frankfurt [...]: Lang 1996, S. 11-29.
- Schnee, Christa: *Filmkritiken zwischen Information und Wertung. Untersuchungen zur Sprache der Filmkritik.* Diss. Frankfurt 1995, iv, 301 S.
- Schneider, Bernd: *COWABUNGA: Zur Darstellung von Konflikten und ihren Lösungen in Zeichentrickserien. Eine Inhaltsanalyse.* Münster: Waxmann 1995, 344 S. (Internationale Hochschulschriften.). -- ISBN 3-89325-338-6, DM 49,90.
- Schudack, Achim: *Filmmusik in der Schule. Studien zu Kazar/Bernsteins ON THE WATERFRONT. Ein Beispiel interdisziplinärer Filmanalyse und integrativen Musikunterrichts.* Augsburg: Bernd Wiß-

ner 1995, 239 S. (Forum Musikpädagogik. 11.). -- ISBN 3-928898-77-9, DM 45,--.

Schüler, Rolf: *Visconti*. Berlin: Filmkunsthaus Babylon 1995, 96 S. -- Anlässlich einer Visconti-Retrospektive. Mit Originalbeiträgen sowie Texten von Bazin und Antonioni.

Schuster, Thomas: *Staat und Medien. Über die elektronische Konditionierung der Wirklichkeit*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag 1995, 281 S. (Fischer Taschenbuch. 12594.) / (Zeitschriften.). -- ISBN 3-596-12594-4, DM 19,90. Zuerst als Diss. Berlin, Freie Universität 1994.

Schütte, Georg: *Informationsspezialisten in der Mediengesellschaft. Die Produktion und Präsentation von Fernsehnachrichtensendungen in den USA, der Bundesrepublik Deutschland und der DDR*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 1994, 403 S. (DUV Sozialwissenschaft.). -- ISBN 3-8244-4164-0, DM 79,--.

Schütte, Oliver: *Chekhov's Close-ups*. Berlin: Vistas Vlg. 1995, 48 S. (Master Schools of the European Film Academy. 4. Working with the Actor with István Szabó and Tilda Swinton.). -- ISBN 3-89158-138-6, DM 10,--. Interessante Dokumentation einer Werkstatt über die Arbeit des Schauspielers im Film.

Schütte, Wolfram (Hrsg.): *Bilder vom Kino. Literarische Kabinettstücke*. Frankfurt: Suhrkamp 1996, 174 S.

Schütz, Erhard: Das "Dritte Reich" als Mediendiktatur. Medienpolitik und Modernisierung in Deutschland 1933 bis 1945. In: *Monatshefte* 87,2, 1995, S. 129-150.

Schütz, Gerhard / Eichenberger, Werner: *Film: Motion & Emotion. Geschichte, Technik, Produktion, Gestaltung, Praxis. Ein Schau- und Lesebuch*. Grünen: Freie Print Edition 1995. -- ISBN 3-906104-17-6, sFr. 42,--. Bezug über den Buchhandel

oder den Verlag: BO Druck, CH-3455 Grünen.

Scorsese, Martin: *Scorsese über Scorsese*. Hrsg. v. David Thompson & Ian Christie. Mit einer Einl. v. Wim Wenders. Frankfurt: Vlg. der Autoren 1995, 200 S. (Filmbibliothek.). -- ISBN 3-88661-163-9, DM 32,--.

See, Klaus von: "Dem deutschen Volke zu eigen". Fritz Langs Nibelungenfilm von 1924. In: *Mittelweg* 36, 4.6.1995, S. 34-45.

Seeßlen, Georg: *Clint Eastwood trifft Federico Fellini. Essays zum Kino*. Berlin: Bertz Vlg. 1996, 190 S. (Edition Splitscreen. 2.). -- ISBN 3-929470-05-5, DM 28,--.

Seeßlen, Georg: *Thriller. Kino der Angst*. Marburg: Schüren 1995, 300 S. (Grundlagen des populären Films.). -- ISBN 3-89472-422-6, DM 38,--.

Seeßlen, Georg: *Western. Geschichte und Mythologie des Western-Films*. Marburg: Schüren 1995, 256 S. (Grundlagen des populären Films.). -- ISBN 3-89472-421-8, DM 45,--.

Seyfarth, Horst: *Bild und Sprache in der Fernsehwerbung. Eine empirische Untersuchung der Bereiche Auto und Kaffee*. Münster/Hamburg: Lit Verlag 1995, xv, 364 S. (Marburger Studien zur Germanistik. 18.). -- ISBN 3-8258-2485-3, DM 48,--. Zuerst als Diss. Marburg 1994.

Servais, Christine: Les films Lumière: Médiation symbolique et médiatisation. In: *S- Europäische Zeitschrift für Semiotische Studien* 6,3-4, 1994.

Shafik, Viola: *Der arabische Film. Geschichte und kulturelle Identität*. Bielefeld: Aisthesis Vlg. 1996, 294 S. -- ISBN 3-89528-117-4, DM 48,--. Zuerst als Diss. Hamburg 1993.

Silberman, Marc: Review Article: New Film History. In: *Monatshefte* 87,2, 1995, S. 236ff.

Speeter, Sonja: *N-UM TCHAI - TRANCE UND HEILUNG. Analyse eines ethnographischen Films von John Marshall*. Göttingen: Ed. Re 1994, 176 S. (Arbeiten aus dem Mainzer Institut für Ethnologie und Afrika-Studien. 7.). -- ISBN 3-927636-43-6, DM 38,--. Zuerst als Magisterarbeit Mainz 1993.

Spütterlin, Axel: *Petronius Arbitrator und Federico Fellini. Ein strukturanalytischer Vergleich*. Frankfurt [...]: Lang 1996, 239 S. (Studien zur klassischen Philologie. 97.). -- ISBN 3-631-49311-8, DM 69,--.

Stanjek, Klaus / Gommper, Renate (Hrsg.): *Dokumentarfilmunterricht in Europa. Konzepte, Erfahrungen und das Modellprojekt "Visions". / Teaching Documentary Film in Europe - Concepts, Experiences, and the Project Paradigm "Visions"*. Berlin: Vistas 1995, 380 S. -- ISBN 3-89158-156-4, DM 30,--.

°Steffens, Horst / De Vos, Kirsten / Hermann, Horst O.: *Im Auftrag Hollywoods: Filmplakate aus vierzig Jahren von Lutz Peltzer*. Mannheim 1995, 143 S. -- Katalog zur Ausstellung im Museum für Technik und Arbeit, Mannheim.

Steinmetz, Rüdiger: *Freies Fernsehen. Das erste privat-kommerzielle Fernsehprogramm in Deutschland: Zum Zusammenhang von Medienpolitik, Programm und Organisation in der zweiten Adenauer-Ära*. Konstanz: UVK Medien / Ölschläger 1996, 492 S. (Kommunikation audiovisuell. 18.). -- ISBN 3-89669-152-X, DM 48,--.

Sternburg, Wilhelm von (Hrsg.): *Tagesthema ARD. Der Streit um das deutsche Programm*. Mit Beiträgen v. Manfred Buchwald [...]. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Vlg. 1995, 224 S. (Fischer

Taschenbuch. 13026.). -- ISBN 3-596-13026-3, DM 18,90.

Stiftung Deutsche Kinemathek (Hrsg.): *Das Filmmuseum*. Red.: Lothar Schwab & Elisabeth Moortgat. Berlin: Reimer 1994, 112 S. (Gegenwart Museum.). -- ISBN 3-496-01117-3, DM 29,80.

Störiko, Ute: *"Wir legen Word auf gutes Deutsch". Formen und Funktionen fremdsprachiger Elemente in der deutschen Anzeigen-, Hörfunk- und Fernsehwerbung*. Viernheim: Cubus Vlg. 1995, xiii, 553 S. -- ISBN 3-927417-10-6, DM 129,--. Zuerst als Diss. Freiburg (Breisgau) 1994.

Strasser, Christian: *The Sound of Klein-Hollywood. Filmproduktion in Salzburg. Salzburg im Film*. Mit Filmlexikon. Wien: Österreichischer Kunst- und Kulturverlag 1995, 600 S. -- DM 83,--.

Strauß, Annette: *Frauen im deutschen Film*. Frankfurt [...]: Lang 1996, xxv, 317 S. (Studien zu Theater, Film und Fernsehen. 22.). -- ISBN 3-631-49127-1, DM 95,--. Zuerst als Diss., Köln 1994.

Strecker, Holger: *Eigenkommunikation deutscher TV-Anbieter. Werbe- und PR-Strategien von Fernsehsendern*. Bochum: Brockmeyer 1996, (4), x, 448 S. (Bochumer Studien zur Publizistik- und Kommunikationswissenschaft. 81.). -- ISBN 3-8196-0407-3, DM 64,80. Zuerst als Magisterarbeit, Bochum 1995.

Streiter, Anja: *Das unmögliche Leben. Filme von John Cassavetes*. Berlin: Vorwerk 8 1995, 120 S. (Traversen. 2.). -- ISBN 3-930916-04-5, DM 28,--.

Tasche, Karl Gerhard: *Die selektive Zuwendung zu Fernsehprogrammen. Entwicklung und Erprobung von Indikatoren der selektiven Nutzung von politischen Informationssendungen des Fernsehens*. München: Reinhard Fischer 1996, 282 S. (Medien-Skripten. 25.). -- ISBN 3-88927-

178-2, DM 39,--. Zuerst Diss. Berlin: Technische Universität 1994.

Taylor, Henry McKean: *DER KRIEG EINES EINZELNEN. LA GUERRE D'UN SEUL HOMME. Eine filmische Auseinandersetzung mit der Geschichte.* Zürich: Chronos 1995, 263 S. (Zürcher Filmstudien. 1.). -- ISBN 3-905311-60-7, sFr 48,--. Zuerst als Diss., Zürich 1992/93. Am Beispiel des essayistischen Kompilationsfilms des Argentiners Edgardo Cozarinsky.

Theunert, Helga: *Gewalt in den Medien - Gewalt in der Realität.* 2., überarb. u. aktual. Aufl. München: KoPäd 1996, 259 S. -- ISBN 3-929061-18-X, DM 39,80. Bezug über den Verlag (Pfälzer-Wald-Str. 64, D-81539 München; Fax: 089-68989-111).

Theunert, Helga / Lenssen, Margrit / Schorb, Bernd: *Wir gucken besser fern als ihr! Fernsehen für Kinder.* München: KoPäd 1995, 184 S. (Edition TelevIZion des Internationalen Zentralinstituts für das Jugend- und Bildungsfernsehen.). -- ISBN 3-9290651-51-1, DM 30,--. Bezug durch den Verlag, Pfälzer-Wald-Str. 64, D-81539 München.

Theunert, Helga / Schorb, Bernd: *"Mordsbilder". Kinder und Fernsehinformation.* Berlin: Vistas 1995, 252 S. (Schriftenreihe der Hamburgischen Anstalt für neue Medien. 13.). -- ISBN 3-89158-145-9, DM 40,--.

Theweleit, Klaus: *ONE & ONE. Rede für Jean-Luc Godard zum Adornopreis.* Frankfurt, Paulskirche, 17.9.1995. Berlin: Brinkmann & Bose 1995, 64 S. -- ISBN 3-922660-65-7, DM 25,--.

Thissen, Rolf: *Sex (v)erklärt. Der deutsche Aufklärungsfilm.* München: Heyne 1995, 368 S. -- ISBN 4-453-09005-5, DM 19,90.

Thoma, Hemut: *Hundert Jahre Medien-Gewalt-Diskussion in Deutschland.*

Handbuch. Frankfurt: IMK-Verlag 1996. - DM 49,80. Bezug durch das Institut für Medienentwicklung und Kommunikation (IMK), Mainzer Landstr. 195, D-60327 Frankfurt.

Thomsen, Christian W. / Blind, Sofia: *Medienkunst und Markt.*

Siegen: Universität-Gesamthochschule Siegen 1996, 56 S. (Arbeitshefte Bildschirmmedien. 58.). -- Schutzgebühr: DM 5,--. Bezug über den Sonderforschungsbe- reich 240, Universität-GHS Siegen, Postfach 101240, D-57068 Siegen. Inhalt: Christian W. Thomsen: Medienkunst und Markt (5-41). -- Sofia Blind: Versagt der Kunstmarkt? Anmerkungen zu Christian W. Thomsen: "Medienkunst und Markt" aus wirtschaftswissenschaftlicher Sicht (43-56).

Thomsen, Christian W. / Hallenberger, Gerd (Hrsg.): *DER GROSSE BELLHEIM. Eine deutsche Fernsehproduktion mit internationalen Ambitionen.* Heidelberg: Winter 1996, ii, 120 S. (Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft. 131.). -- ISBN 3-8253-0375-6, DM 48,--.

Tiemann, Manfred: *Bibel im Film. Ein Handbuch für Religionsunterricht, Gemeindegarbeit und Erwachsenenbildung.* Stuttgart: Calwer 1995, 144 S. -- ISBN 3-7668-3355-3, DM 34,--.

Toulet, Emmanuelle: *Pioniere des Kinos.* Ravensburg: Ravensburger Buchvlg. 1995, 175 S. (Ravensburger Taschenbuch.). -- ISBN 3-473-51051-3, DM 19,80.

Uzulis, André: *Nachrichtenagenturen im Nationalsozialismus. Propagandainstrumente und Mittel der Presselenkung.* Frankfurt [...]: Peter Lang 1995, 356 S. (Europäische Hochschulschriften: Reihe 3, Geschichte und ihre Hilfswissenschaften. 636). -- ISBN 3-631-48061-X, DM 95,--.

Vaillant, Kristina: *Themen und Topoi in der Berichterstattung aus der Dritten Welt am Beispiel der 'Tagesschau'. Die Inszenierung der Katastrophe*. Coppingrave: Coppi 1995, 101 S. (Aufsätze zu Film und Fernsehen. 17.) -- ISBN 3-930258-16-1, DM 22,--.

Viola, Bill: *Stations*. Katalog zur Ausstellung im Salzburger Kunstverein, Künstlerhaus v. 11.8.-2.10.1994. Mit Texten v. Friedemann Malsch, Celia Montolio, Otto Neumaier u. einem Gespräch mit Bill Viola. Deutsch-englisch. Hrsg. v. Alexander Pühringer. Klagenfurt: Ritter Vlg. 1994, 261 S. -- ISBN 3-85415-138-1, DM 59,--.

Vögel-Biendl, Dagmar: *Zur Wahrnehmung sprach- und sprechgestörter Figuren im Kinderfilm. Eine empirische Untersuchung der Störungsbilder Lispeln, Stottern und Näseln an Vorschulkindern und GrundschülerInnen [!]*. Regensburg: Roderer 1995, 143, (12) S. (Medienforschung. 8.). -- ISBN 3-89073-824-9, DM 48,--. Zuerst als Diss. Regensburg 1995.

Vogl, Ulrike / Kapus, Tamara / Kargl, Maria: *KLEINER GRENZVERKEHR. Eine soziolinguistische Analyse der Fernsehdokumentation ALLTAGSGESCHICHTEN über die Einstellung der nach Bratislava zugreisenden Österreicherinnen*. In: *Wiener linguistische Gazette* 51-52, 1994.

°Volk, Andreas (Hrsg.): *Siegfried Krauer. Zum Werk des Romanciers, Feuilletonisten, Architekten, Filmwissenschaftlers und Soziologen*. Zürich 1996, 344 S.

Voss-Fertmann, Thomas: *Synthesis und Wechselspiele. Eine neue Sichtweise der Mediennutzung Jugendlicher und ihre Entfaltung in zwei Fallstudien*. Frankfurt [...]: Lang 1995, 349 S. (Res Humanae. 1.). -- ISBN 3-631-48230-2, DM 95,--. Zuerst als Diss. Hamburg 1994.

Vowe, Klaus W.: *Die Rekonstruktion der Geschichte: Hollywood, Political Correctness und der amerikanische Bürgerkrieg*. In: *America Studies / Amerikastudien*, 2, 1995, S. 259-269.

Wagner, Christoph: *Das US-Netzwerk C-Span als Modell für ein deutsches Parlamentsfernsehen? Organisation, Finanzierung und Programmauswahl des Cable-Satellite Public Affairs Network der USA*. Berlin: Vistas 1996, 29 S. (Schriftenreihe der MABB, Medienanstalt Berlin-Brandenburg. 3.). -- ISBN 3-89158-159-9, DM 10,--.

Wehmeier, Rolf: *Handbuch Musik im Fernsehen: Praxis und Praktiken bei deutschsprachigen Sendern*. Regensburg: ConBrio-Vlg. 1995, 192 S. (ConBrio Fachbuch. 4.). -- ISBN 3-930097-39-9. Zzgl. 1 CD mit 48 Hörbeispielen.

Weingarten, Susanne: *Die Rückkehr der phallischen Frau im Hollywood-Kino der achtziger Jahre*. Coppingrave: Coppi 1995, viii, 125 S. (Aufsätze zu Film und Fernsehen. 15.). -- ISBN 3-930258-14-5, DM 26,--.

Weiss, Andrea: *Vampires & Violets. Frauenliebe und Kino*. Dortmund: Ed. Ebersbach im eFeF-Vlg. 1995, 174 S. -- ISBN 3-905493-75-6, DM 44,--. Zuerst London 1992.

Weiss, Peter: *Avantgarde-Film*. Übers. u. hrsg. v. Beat Mazenauer. Frankfurt: Suhrkamp 1995, 207 S. (Edition Suhrkamp. 1444.). -- ISBN 3-518-11444-1, DM 18,80.

°Welzel, Birgitta: *Die Beliebigkeit der filmischen Botschaft. Aufgewiesen am "ideologischen" Gehalt von 120 NS-Spielfilmen*. Rheinfelden/Berlin 1994 (Theater unserer Zeit. 28.).

Welzel, Birgitta: "Staatspolitisch besonders wertvoll". Neue Wege in der For-

schung zum nationalsozialistischen Film. In: *IASL*, 2, 1995, S. 209-214.

Wermke, Jutta (Hrsg.): *'Frauenberufe' im Fernsehen - Frauen in Fernsehberufen. Untersuchungen aus psychologischer, soziologischer, sprachkritischer und produktionsästhetischer Sicht*. Weinheim: Deutscher Studienverlag 1994, 326 S. -- ISBN 3-89271-494-0, DM 54,-.

Westendorf, Reinhard: *Kino der Enthüllungen. Mediale Rekurse im Filmschaffen Woody Allens*. Coppengrave: Coppi 1995, 92 S. (Aufsätze zu Film und Fernsehen. 19.). -- ISBN 3-930258-18-8, DM 22,-.

Wilharm, Irmgard: Einzelschicksale und Systemverhältnisse in Filmen aus Ost und West. In: Calließ, Jörg (Hrsg.): *Lebenslauf und Geschichte. Zur historischen Orientierung im Einigungsprozeß*. Loccum: Evangelische Akademie 1993.

Wilharm, Irmgard: VOLKSSCHÄDLING Wrobel und HITLERJUNGE SALOMON: Das nationalsozialistische Deutschland im Film aus der Perspektive von opfern. In: *Historische Anthropologie: Kultur - Gesellschaft - Alltag 2,2*, 1994, S. 313-321.

Williams, Linda: *Hard Core. Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films*. Frankfurt/Basel: Stroemfeld/Roter Stern 1995, 365 S. (Nexus. 3.). -- ISBN 3-86109-103-8, DM 68,-.

Winker, Klaus: *Fernsehen unterm Hakenkreuz. Organisation - Programm - Personal*. Köln/WEimar/Wien: Böhlau 1994, xii, 527 S. (Medien in Geschichte und Gegenwart. 1.). -- ISBN 3-412-03594-7, DM 98,-. Zweite, überarb. Aufl. 1996.

Wisniewski, Gerhard: *Die Fernsehdictatur. Kippen Medienzaren die Demokratie?* München: Knesebeck 1995, 256 S. -- ISBN 3-926901-75-6, DM 36,-.

Withalm, Gloria: Self-referential semiosis in TV: Discursive strategies and hidden

ideologies. In: *Lebens-Welt: Zeichen-Welt / Life World : Sign World. Festschrift für Martin Krampen zum 65. Geburtstag*. 2. Lüneburg: Jansen 1994.

Withalm, Gloria: Vom NAMEN DER ROSE zur Abtei des Verbrechens: Texte von Umberto Eco und Jean-Jacques Annaud. In: *Zeichen, Recht und Macht*. Hrsg. v. Friedrich Lachmayr, Gloria Withalm & Erich Fries. Wien: Österreichische Gesellschaft für Semiotik 1995 (S-Addenda.). -- ISBN 3-900494-21-5, kein Preis mitgeteilt. Bezug durch die ÖGS, Waltergasse 5/1/12, A-1040 Wien.

Withalm, Gloria: *Fernsehen im Fernsehen im Fernsehen...* Wien: Österreichische Gesellschaft für Semiotik 1995 (S-Labor. 4-7.). -- ISBN 3-900494-26-6, kein Preis mitgeteilt. Bezug durch die ÖGS, Waltergasse 5/1/12, A-1040 Wien.

Withalm, Gloria: *Der behinderte Mensch im Film*. Wien: Österreichische Gesellschaft für Semiotik 1995 (Angewandte Semiotik. 16.). -- Bezug durch die ÖGS, Waltergasse 5/1/12, A-1040 Wien.

Witte, Karsten: *Lachende Erben, Toller Tag. Filmkomödie im Dritten Reich*. Mit einem Vorw. v. Alexander Kluge. Berlin: Vorwerk 8 1995, 290 S. -- ISBN 3-930916-03-7, DM 48,-.

Wohlrahe, Jürgen (Hrsg.): *Sechzig Jahre Jugendfilm: 1934-1994*. Mit einer Aufstellung nahezu aller seit 1934 durch Jugendfilm-Verleih aufgeführten Filme sowie einer Auswahl von Filmplakaten. Text: Steffen Damm. Berlin: Nicolaische Buchhandlung 1994, 189 S. -- ISBN 3-87584-530-7, DM 68,-.

Wolff, Harald: *Geräusche und Film. Materialbezogene und darstellerische Aspekte eines Gestaltungsmittels*. Frankfurt [...]: Lang 1996, viii, 311 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe 30: Theater-, Film- und Fernsehwissen-

schaften. 66.). -- ISBN 3-631-49616-8, DM 89,-. Zuerst als Diss. Berlin: Freie Universität 1995.

Wulff, Hans J.: Textsemiotik der Spannung. In: *Kodikas/Code* 16,3-4, 1993, S. 325-352.

Wulff, Hans J. / Kaczmarek, Ludger / Ohler, Peter: Fortnum & Mason im Kino: Derek Jarmans Film WITTGENSTEIN. In: *Wittgenstein Studien* (Heidelberg [...]: Springer), Disk. 1, 1995, Text 16-1-95.

Zander, Peter: *Bernhard Wicki. Perfektion im Detail*. Berlin: Ed. Splitscreen / Bertz 1994, 180 S. -- ISBN 3-929470-03-9, DM 28,-.

Zeitgeschichte 21,9-10, Sept./Okt. 1994, S. 269-323: Themenheft "Film und Zeitgeschichte".

Zeitter, Ernst (Hrsg.): *Medienerziehung für Grundschüler: Das Forschungs- und Entwicklungsprojekt zur medienpädagogischen Aus- und Weiterbildung / Fortbildung von Lehrerinnen und Lehrern der Primarstufe*. Transferprojekt zwischen der Universität Potsdam und der Pädagogischen Hochschule Heidelberg. Frankfurt: Institut für Medienentwicklung und Kommunikation (IMK) 1995, 272 S. -- ISBN 3-927282-40-5, DM 68,-.

Zeutschner, Heiko: *Die braune Mattscheibe*. Hamburg: Rotbuch Vlg. 1995, 174 S. -- ISBN 3-88022-818-3, DM 29,80.

Ziener, Albrecht (Hrsg.): *Digitales Fernsehen. Eine neue Dimension der Medienvielfalt*. Unter Mitw. v. Hans K. Heber. Heidelberg: Decker 1994, xi, 323 S. -- ISBN 3-7685-2593-7, DM 78,-.

Zima, Peter V. (Hrsg.): *Literatur intermedial. Musik - Malerei - Photographie - Film*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995, x, 309 S. -- ISBN 3-534-12315-8, DM 89,-.

Zimmermann, Peter (Hrsg.): *Deutschlandbilder Ost. Dokumentarfilme der DEFA von der Nachkriegszeit bis zur Wiedervereinigung*. Konstanz: UVK Medien / Ölschläger 1995, 256 S. (Close Up. 2.). -- ISBN 3-88295-196-6, DM 36,-.

Zischler, Hanns: *Kafka geht ins Kino*. Reinbek: Rowohlt 1996, 168 S. -- ISBN 3-498-07659-0, DM 48,-.

zur Mühlen, Irmgard von / zur Mühlen, Bengt von: *Geheimarchive - Sperrgebiete. Mit der Kamera auf den Spuren der Geschichte*. Berlin-Kleinmachnow: Chronos-Film 1995, 220 S.

Nachschlagewerke

Schröder, Nicolaus: *Filmindustrie*. Reinbek: Rowohlt 1995, 125 S. (Rororo Special.)/(Rowohlt Handbuch. 6377.). ISBN 3-499-16377-2, DM 12,90.

"Das Erfolgsgeheimnis der Filmriesen läßt sich beschreiben", eröffnet Schröder seinen enttäuschenden Durchmarsch durch das steinige Gelände der Filmökonomie. Enttäuschend gleich aus mehreren Gründen. Immerhin ist der Anspruch hoch gesteckt (siehe oben). Wer den finanziellen "Erfolg" eines Films nun aber erklären (natürlich nicht: beschreiben!) will, der bedarf eines sensiblen Verständnisses für die Interaktion zwischen Publikum, Zeitgenossenschaft, filmischen Stoffen und Stilen - und nicht so holzschnittartiger Annahmen, wie Schröder sie in flottem Journal-Ton offenbar völlig unreflektiert kolportiert. Teenies gehen viel ins Kino, und Teenie-Filme bilden die Spitze der Hitliste... Repertoire- oder Off-Kinos verlieren ihre Besucherschaft, weil das Fernsehen das Repertoire versendet... Und: "welcher Franzose will schon einen Film über Hitler-Tagebücher, Stalingrad oder Münchner Trümmerfrauen sehen, wem mag man das überhaupt zumuten?"

Enttäuschung. Vieles bleibt rein anekdotisch. Manchmal werden nach fünf Zeilen andere Tatsachen behauptet. Der historische Teil ist nicht nur ein anekdotisch-beliebiger Durchmarsch, sondern auch noch ganz und gar auf das amerikanische Studiosystem beschränkt. Eine Einführung in die betriebswirtschaftlichen Eigenheiten des Studiowesens fehlt, ebenso eine Abgrenzung zur Projektförderung. Die Produktion für's Fernsehen ist aus der Darstellung der Studios ausgegrenzt - der Daten-Highway, der am Ende nicht fehlen darf, wird aber (folgt man dem Autor) möglicherweise die Filmwirtschaft zum Erliegen bringen.

Nein, das ist nicht das Buch, das der Titel verspricht und das so dringend nötig wäre.

Huber, Michael: *Multimedia-Lexikon. Verknüpfung von Text, Bild, Computergrafiken, Animation und Videos*. Augsburg: Augustus 1994, 136 S. -- ISBN 3-8043-5027-5, DM 34,-.

Koschnick, Wolfgang J.: *Standard-Lexikon für Mediaplanung und Mediaforschung in Deutschland. 1.2. 2.* überarb. u. erw. Aufl. München [...]: K.G. Saur 1995, xiii, 1977 S. -- ISBN 3-598-11170-3, DM 396,-. Ca. 4500 Stichwörter.

°Mücher, Michael: *Fachwörterbuch der Fernsehstudio- und Videotechnik 2444 Begriffe und Abkürzungen*. 11., überarb. u. erw. Aufl. Hamburg 1994, 152 S.

Koschnick, Wolfgang J.: *Media-Lexikon Schweiz*. München [...]: K.G. Saur 1995, ix, 759 S. -- ISBN 3-598-11245-9, DM 198,-.

Koschnick, Wolfgang J.: *Media-Lexikon Österreich*. München [...]: K.G. Saur 1995, ix, 760 S. -- ISBN 3-598-11246-7, DM 198,-.

Hezell, Dieter (Red.): *Kinos und Lichtspielhäuser*. 4., erw. Aufl. Stuttgart: Informationszentrum Raum und Bau der

Fraunhofer-Gesellschaft 1994, 88 S. (IRB-Literaturauslese. 839.).

Stach, Babett (Bearb.): *Nachlaß Oskar Messter. (Bestand N 1275)*. Koblenz: Bundesarchiv 1995, 150 S. (Findbücher zu Beständen des Bundesarchivs. 48.). -- ISBN 3-89192-048-2, DM 15,-. Bezug: Bundesarchiv, Postfach 320, D-56003 Koblenz.

Völschow, Undine (Bearb.): *Nachlaß Max Skladanowsky. (Bestand N 1435)*. Koblenz: Bundesarchiv 1995, 82 S. (Findbücher zu Beständen des Bundesarchivs. 49.). -- ISBN 3-89192-049-0, DM 10,-. Bezug: Bundesarchiv, Postfach 320, D-56003 Koblenz.

Lexikon des internationalen Films. Reinbek: Rowohlt 1995 (Rororo. 6357.). -- ISBN 3-499-16357-8, DM 198,-. Erw. u. aktual. Neuausg. des bekannten *Lexikon des Internationalen Films* (10 Bde., 4 Nachtragsbände). Verzeichnet mehr als 40.000 Filme (Kino, Fernsehen, Video). Zugleich erscheint das *Lexikon* als: *Lexikon des internationalen Films. Die ganze Welt des Films auf CD-ROM*. Mit über 1700 Bildern und über 30 Minuten Filmclips [sowie 370 Artikeln aus dem *Filmdienst* und aus *Spuren des Religiösen im Film*]. München: Systema 1996 (Bezug: Systema Vlg., Frankfurter Ring 224, D-80807 München; DM 149,-). Die CD umfaßt diverse Suchfunktionen (nach Personen, Titeln, ausgewählte Genres etc.). Eine Volltextrecherche ist nicht möglich. Auch ein "Export" der vollständigen filmographischen Daten in Listenform ist nicht vorgesehen.

Manthey, Dirk / Altendorf, Jörg / Loderhose, Willy (Hrsg.): *Das große TV-Spielfilm Film-Lexikon. Alle Top-Filme von A-Z. 1-6*. Red.: Hans Werner Asmus, Arno Dierks, Artur Jung & Michael Schröder. Autoren: Dirk Hauska [...]. Überarb. u. erw. Neuausg. Ham-

burg: Verlagsgruppe Milchstraße 1996, 3503 S.

ISBN 3-89324-126-4, DM 99,- (zzgl. Versandkosten von DM 7,50). Bezug: TV-Spielfilm-Leserservice, Postfach 1461, D-74150 Neckarsulm; Tel.: 07132-969.333; Fax: 07132-969.300.

Je mehr Filme die Fernsehprogramme ausstrahlen, desto größer wird die Notwendigkeit (und wohl auch das Bedürfnis), sich über Filme informieren zu können. Die amerikanische Literatur hält seit Jahren diverse *Guides* bereit, die oft genug die aufgelisteten Filme mit einem "Sterne-Prinzip" gleich bewerten. Das *Film-Lexikon*, das von der *TV Spielfilm*-Redaktion herausgegeben wird, verzichtet darauf. Annähernd 6000 Filme sind im Alphabet der deutschen Titel verzeichnet. Ein Verzeichnis der Regisseure und ein Verzeichnis der Originaltitel erschließen das riesige Materialkorpus. Achtung: Haben zwei Regisseure einen Film betreut, hat die Textverarbeitung der Redaktion einen Streich gespielt; George Abbotts und Stanley Donens PICKNICK IM PYJAMA ist unter "G" (= George Miller) verzeichnet. Ähnlich findet sich William Cameron Menzies sowohl unter "C" (= Cameron Menzies, William) wie unter "M"; Norman Panama suche unter "N" und unter "P"!

Was ist aufgenommen worden? Hitchcock: 43 Filme. Bergman: 33 Filme. Don Siegel (der gleich dreimal im Index auftaucht): 17 Filme. Ken Loach: die drei neuesten Filme. Jiri Menzel, Andrzej Munk, Karel Zeman: keine Erwähnung. Aber Kusturica und Klimow sind vertreten. Kaum Stummfilme. Wenig "Kunstfilme", und auch die Rubrik "Autorenfilm" (à la Achternbusch oder Stelling) ist dünn besetzt. Genrefilme der B- und C-Kategorie sind weitestgehend vernachlässigt worden (so daß man z.B. Filme der Gattung "Sandalenfilm" vergeblich sucht).

Einzig Rowohlts *Lexikon des Internationalen Films* wäre in deutscher Sprache eine Alternative - es ist umfangreicher, was die Zahl der dokumentierten Filme angeht; aber die Einträge zum einzelnen Film sind im *Großen Filmlexikon* umfangreicher, informativer, geben oft Hinweise auf die Qualität der Filme. Manche Anekdote aus dem Umkreis der Filme ist miterzählt, in der Art, in der die *TV Spielfilm* das Fernsehprogramm präsentiert (ein populäres Nachschlagewerk eben, kein wissenschaftliches Unternehmen!). Und über manche flapsige Formulierung muß der Leser hinwegsehen - ob Robert Altman wirklich ein "Spezialist für depressive gesellschaftskritische Filme" ist?

Jeder Band enthält einen Block mit 36 teilweise farbigen Bildtafeln (auf den man verzichten könnte). Zahllose alte Trennungen sind stehengeblieben. Die filmographischen Angaben - gegeben sind neben dem Titel und den Produktionsdaten die Rubriken Regie, Buch, Kamera, Musik, Produktion, Länge und Darsteller - sind solide und meist zuverlässig. Ein Problem sind Mehrfachtitel, die nicht verzeichnet sind - so ist Milos Formans HORI, MA PANENKO unter ANUSCHKA - ES BRENNT, MEIN SCHATZ, nicht aber unter DER FEUERWEHRBALL verzeichnet; Neames HOPSCOTCH ist dagegen auch unter dem einigermaßen blödsinnigen BLUFF POKER aufgeführt.

Koebner, Thomas (Hrsg.): *Filmklassiker. Beschreibungen und Kommentare. 1-4. Unter Mitarb. v. Kerstin-Luise Neumann. Stuttgart: Reclam 1995 (Universal-Bibliothek. 9419.). Bd. 1: 1913-1946, 558 S.; Bd. 2: 1947-1964, 583 S.; Bd. 3: 1965-1981, 583 S.; Bd. 4: 1982-1994, 476 S.*

ISBN 3-15-030011-8, DM 78,-. Gesamtregister im vierten Band.

So viele Jahre sind wir ausgekommen ohne ein deutsches Filmlexikon, das sich

in scharfe Konkurrenz zum scheinbar konkurrenzlosen Filmführer (Reclam) begeben und dessen filmgeschichtlichen Kanon nicht nur aufgewärmt hätte. Nun sind binnen kurzem - nach Michael Tötebergs gleichfalls eher konventionellem *Film Lexikon* (Metzler) - auch Thomas Koebners *Filmklassiker* erschienen, aber das Grundproblem bleibt: Es handelt sich sogar hier, trotz des Umfangs von insgesamt etwa 2200 Seiten, um ein (nicht nur aufgrund des Buchformats) kleines Filmlexikon. Erfäßt wird darin nämlich eine Auswahl von nur rund 500 Filmen, nein, "Filmklassikern", in chronologischer Reihenfolge von 1913 bis 1994, von DER STUDENT VON PRAG bis LAMERICA. Eine Erklärung für das späte Einsetzen beinahe 20 Jahre nach dem "Film-Geburtstag" findet sich nicht. Und daß die Einträge zu fremdsprachigen Filmen mit ihren deutschen Titeln überschrieben sind (mit den Originaltiteln läßt sich nur über das Gesamtregister arbeiten), ist international zwar leider keine Seltenheit, wirkt 1995 aber doch befremdlich. Das weitgehende Ausschneiden von Filmen zum Beispiel aus arabischen oder schwarzafrikanischen Staaten und Indien wird nicht erläutert, sondern dekretiert (sie konnten "nur am Rande oder gar nicht beachtet werden", weil mitteleuropäische Zuschauer sie heute in Kino und Fernsehen vermeintlich nicht zu Gesicht bekommen können - was sicher nicht richtig ist). Ein solcher Versuch, zu einem Kanon von Filmklassikern über angenommene Rezeptionsweisen des Publikums zu gelangen, erscheint nicht empfehlenswert. Der geringe Nutzen des Filmklassiker-Begriffs überhaupt erweist sich auch dann, wenn die Genres des Dokumentar- und Experimentalfilms so marginal vertreten sind wie hier. Geradezu absurd wird es, Titeln aus den achtziger und neunziger Jahren, etwa MALENKAJA VERA, THE REFLECTING SKIN, IL VIAGGIO DI CAPITAN FRACASSA, KINDERSPIELE,

BENNYS VIDEO oder LAMERICA, den Klassikerstatus zu verleihen, um "auch die Filmerfahrung eines jüngeren Publikums [zu] respektieren". So macht doch aber gerade die heute noch sehr geringe historische Distanz verschiedenste Filme aus dieser Zeit einander eher gleich. Es wäre auch deshalb zum Beispiel sehr wünschenswert, daß ein Lexikon, in welchem allein auf die zwölf Jahre zwischen 1982 und 1994 bereits der ganze vierte Band verwendet wird, auch die Regisseurnamen Abbas Kiarostami, Rudolf Thome, Dario Argento, Harun Farocki, Kathryn Bigelow, Paul Schrader, Jon Jost, Alan Rudolph, Ken Loach, Mike Leigh, Volker Koepp, Jacques Doillon, Clint Eastwood, John Sayles (als Beispiele) nicht einfach fehlen lassen würde. Eric Rohmer hingegen ist mit drei Filmen vertreten, wurde aber im Regisseur-Register vergessen. Bei aller Gründlichkeit, die diesen vier Bänden zu attestieren ist, fehlen den zumeist ausführlichen Artikeln allerdings die Portion Leidenschaft und Subjektivität, mit der doch auch deutsche (und nicht nur etwa amerikanische) Nachschlagewerke allmählich aufwarten könnten. Ein Über-die-Stränge-Schlagen in den Wertungen, hemmungsloses Parteiergreifen und furchtlose Ablehnung, all das ist von den hier vertretenen knapp 50 Autoren aus Publizistik und Wissenschaft natürlich nicht zu erwarten, wäre vielleicht auch fehl an diesem Platze. Wann aber erscheint in Deutschland endlich das Filmlexikon eines Kenners, der sich nicht scheut, seinen persönlichen Standpunkt zu jedem Film dick zu unterstreichen, der nicht 500 Titel solide abhandelt, sondern über 5000 Titel eine (auch persönliche) Perspektive auf die Filmgeschichte zu umreißen versucht? Bereits die zehnfache Quantität an Filmen könnte so umschlagen in eine neue Qualität des Nachschlagewerks. Interessant ist in Lexika wie diesem weniger der einzelne Eintrag. Denn

wer sucht schon noch wirklich nach einer Grundinformation zu Murnaus NOSFERATU, Welles' CITIZEN KANE, Hitchcocks PSYCHO, Spielbergs JAWS oder Lynchs BLUE VELVET? Welcher Medienwissenschaftler würde sich schon auf Sätze stützen wollen wie: "Die Kamera taucht die triste Szenerie authentisch in ein winterliches, mattgraues Licht ohne Tiefe. Mit dem Dokumentarismus dieses Hintergrunds..." (zu ON THE WATERFRONT), oder: "Anthony Quinn und Giulietta Masina haben sich mit ihrer Rollengestaltung in die Filmgeschichte eingeschrieben" (zu LA STRADA). Und wer möchte nicht doch nur schnell und mühelos einen Überblick zur weiteren Literatur erhaschen? Genau hier aber, am (leider) interessantesten Punkt, finden sich häufig nur Buchveröffentlichungen, wo auch Zeitschriftenaufsätze und Filmkritiken, allzumal entlegene, zu erwarten gewesen wären.

(Rolf Aurich)

Töteberg, Michael (Hrsg.): Metzler Film Lexikon. Stuttgart: Metzler 1995, 736 S. ISBN 3-476-00946-7, DM 58,-.

Derlei Bücher, die sich besonders zu besonderen Anlässen (z.B. "100 Jahre Film") häufen, können mit einem kritischen Diskurs rechnen. Rezensenten neigen dazu, aus der ex-post-Perspektive nochmals nachdrücklich auf sich aufmerksam zu machen; wurden sie doch nicht zu Mitarbeitern, was dem Projekt selbstredend abträglich war. Ist nicht Truffaut gegenüber Godard deutlich unterrepräsentiert? Warum fand das subtile Spätwerk Budd Boettichers keinen Eingang (das Frühwerk übrigens auch nicht!)? Warum, schließlich, sucht man vergebens nach den unterschätzten visionären Fingerübungen des (zu Unrecht) fast vergessenen georgischen Experimentalfilmers XY? Anstatt sich mit derlei Kritik zu verausgaben, sollte man Bücher wie dieses als Dokumente, als

Momentaufnahmen eines (historischen) Diskurses über Film lesen. Ist der Herausgeber clever - und Michael Töteberg ist clever -, so produziert er vorausseilendes Unterstatement und benennt die Mängel selbst: eine Auswahl - trotz vieler Gespräche immer lückenhaft und letztlich immer subjektiv geprägt, böte sein Buch. "(E)ine Auswahl von gut 500 Werken" wurde erwähnt, "die Filmkunst in der hundertjährigen Geschichte des Mediums" zu repräsentieren (Vorwort des Herausgebers). Gerade weil "Erfolg" kein "entscheidendes Kriterium" der Auswahl war (das wäre nun in der Tat neu gewesen!), ist die Arbeit des Buches am Kanon eher betulich zu nennen: Echte Überraschungen sind selten (DRACHENFUTTER; 40 QUADRATMETER DEUTSCHLAND). Interessant ist die Auswahl der Autoren (über die man gerne etwas mehr erführe!), die es weitgehend vermieden hat, wieder einmal die notorischen Federn der deutschen Filmpublizistik zu bemühen. Dadurch erhält der interessierte Leser die Gelegenheit, neue Schreibweisen und Blicke auf Filme kennenzulernen. Wer - wie ich - solche Bücher mag, dem bietet der Metzlerband auf mehreren Ebenen Stoff für viele winterliche Leseabende, während derer man genüßlich den Spuren in den Bibliographien (zu einzelnen Filmen und allgemein), dem Index der Regisseure, der Schauspieler(innen) und dem Mitarbeiter(innen)verzeichnis nachgehen kann. Drei Anmerkungen seien abschließend erlaubt: Nicht jeder redaktionelle Eingriff führt notwendig zu einer Standardisierung der Beiträge, aber einige stilistische Selbstverliebtheiten hätten vermieden werden können. Die bedauerliche Marginalisierung des Dokumentarfilms über dessen mangelnde Präsenz in den Kinos zu legitimieren, ist fürwahr eine Chuzpe. Und ganz im Bann von Multimedia stand offenbar der Verfasser des Textes auf dem Buchrücken: "Das Metzler Film Lexikon

enthält rund 500 Klassiker des internationalen Films". Obacht, lieber Leser, noch handelt es sich um ein BUCH! No Films inside!

Heyne Film Lexikon. München: Heyne 1995, 1216 S. -- ISBN 3-453-08685-6, DM 88,-.

Pallot, James (ed.): *The Motion Picture Guide. 1995 Annual (The Films of 1994)*. Editorial director: James Pallot. Editor: Jacob Levich. Associate editor: Maitland McDonagh. Editorial assistant: Kenneth Fox. New York: CineBooks 1994, ix, 746 S.

ISBN 0-933997-35-3, DM 325,-. Auslieferung durch den K.G. Saur Verlag, München.

Als das zwölfbändige Grundwerk *The Motion Picture Guide* (ed. by Jay Robert Nash & Ralph Stanley Ross, Chicago, Ill.: CineBooks 1986, 7968 S.) 1986 erschien, lag ein monumentales filmographisches Nachweismittel vor, in dem nicht weniger als 35.000 Tonfilme dokumentiert waren. Inzwischen sind zehn Supplementbände erschienen, in denen jeweils die Jahresprouktion dokumentiert und besprochen ist (hier: 623 Filme). Jeder Titel ist dargestellt durch Titel (amerikanische Verleihtitel; Originaltitel werden nur als Verweise verwendet, im eigentlichen Eintrag sucht man sie vergebens); Längenangabe; Produktionsgesellschaft; abweichende Verleihtitel; Farbe/Schwarzweiß-Angabe; Besetzungsliste; Produktions-Credits; Auszeichnungen; Genreangabe; die Zensur-Einschätzungen der MPAA sowie eine Alters-Empfehlung. Der Band enthält außerdem ein Obituarium, in dem die 1994 Verstorbenen mit kurzen Vitae vorgestellt werden.

Das Schlüsselstück jedes Eintrags ist eine kritische Darstellung des jeweiligen Films. Viele der Beiträge sind instruktiv, geben wichtige Hinweise auf die Bedeutung des

Films. Manches wirkt naiv, gerade die europäischen Produktion - sofern sie überhaupt erfaßt ist - wird aus ihren Kontexten herausgebrochen, durch eine "amerikanische Brille" gelesen; man lese die Bemerkungen zu den sozialistischen Impulsen in Loach' *LADYBIRD, LADYBIRD* oder in *RAINING STONES*, oder man denke darüber nach, wie hilflos der Rezensent mit der *small town community* in Bentons *NOBODY'S FOOL* umgeht: Dann läßt sich ahnen, wie groß die kulturelle Differenz zwischen Europa und den USA tatsächlich ist.

Durchgängige Irritation bereitete im zwölfbändigen Grundwerk die Orientierung der Darstellung an den Ansprüchen amerikanischer Eltern im Hinblick auf die Sehbedürfnisse ihrer Kinder. Peter Clasen fragte seinerzeit mit gutem Grund: "Werden Kinder zum Maß der Filmgeschichte?" (*Film Theory*, 24, 1989, S. 25). Dieses Moment ist zurückgetreten, die Darstellungen sind neutraler geworden, analytischer, distanzvoller (deshalb ist der *MPG* über die amerikanischen Nutzungsinteressen hinaus auch bei uns ein Standardauskunftsmittel geworden, in dem man eine schnelle Information über einen Film gewinnen kann). Daß jedem Artikel nach wie vor ein "content advisory" beigegeben ist, in dem getreulich das Verwerfliche notiert ist, amüsiert und mag als Kuriosität verzeichnet sein. Es sollte aber nicht übersehen werden, daß diese Einträge auf ein Kontrollbedürfnis hinweisen, auf eine Zensurbereitschaft und auf ein Mißtrauen gegen die Bilderwelt des Films, das als "sauberes Amerika" sicherlich zu schwach charakterisiert ist.

Just, Lothar (Hrsg.): *Filmjahrbuch 1996*. München: Heyne 1996, 588 S. (Heyne Filmbibliothek. 32/237.).

ISBN 3-453-09408-5, DM 24,90.

Neben dem *Filmdienst* und den daraus entstandenen filmographischen Nach-

schlagewerken hat sich auch Justs Jahrbuch inzwischen einen festen Platz auf dem Bücherregal erobert: Verzeichnet wird, was im vergangenen Jahr in Deutschland, Österreich und der Schweiz im Kino oder auf dem Monitor Uraufführung hatte. (Die laufende Aktualisierung und Fortschreibung erfolgt im Internet [<http://www.movieline.de>].) Der filmographische Teil ist denn auch das Herzstück des jeweiligen Bandes. Jeder Film ist repräsentiert durch die filmographischen Daten, durch Auszüge aus den Presseheften oder den Rezensionen sowie durch einen Nachweis der Rezensionen in den wichtigsten Tages- und Wochenzeitungen. Außerdem ist jedem Film ein bis zu fünfsterniges Prädikat zugeordnet (von "ärgerlich" bis "Spitzenklasse"), wobei die höchste Kategorie diesmal nicht vergeben wurde. Filmpreise, Festivals und Auszeichnungen füllen eine eigene Rubrik. Beigegeben sind ein knappes Verzeichnis der deutschen Filmliteratur sowie die "Hit-Box: Die 100 erfolgreichsten Filme". Ein Obituarium verzeichnet die im Vorjahr verstorbenen Filmschaffenden jeweils mit knappem Lebenslauf. Erschlossen ist das alles durch ein umfassendes Personenregister. Nützlich.

Hembus, Joe: *Das Western-Lexikon: 1567 Filme von 1894 bis heute*. München: Heyne 1995, 832 S. – ISBN 3-453-08121-8, DM 29,90. Erg. u. überarb. Neuauflage des berühmten Nachschlagewerks.

Wacker, Holger (Hrsg.): *Enzyklopädie des Kriminalfilms. Filme, Fernsehserien, Personen. Themen/Aspekte*. Meitingen: Corian 1995ff. – Loseblattsammlung; Grundwerk in 1 Ordner, 500 S. DM 98,-. Ergänzungslieferungen ca. drei- bis viermal jährlich; Seitenpreis: ca. DM 0,30. Bezug: Corian-Verlag Heinrich Wimmer, Bernhard-Monath-Str. 28, D-86405 Meitingen (Tel.: 08271-5951).

Medienkursbuch Ökologie 1995. Freiburg: Ökomedia Institut 1995. – DM 36,-. Bezug durch das Ökomedia Institut e.V., Habsburger Str. 9a, D-79104 Freiburg (0761-52054, Fax: 0761-555.724). Verzeichnis der Film- und Video-Produktionen zu Umweltthemen einschließlich von Schulfernsehsendungen. Ergänzungsband zu dem Grundwerk *Medienkursbuch Ökologie 1993* (DM 24,80).

Grusser, Hannelore (Red.): *DEFA-Dokumentarfilme 1946-1992. Bestandsnachweis. Zeitungsausschnittarchiv*. Potsdam-Babelsberg: Hochschule für Film und Fernsehen "Konrad Wolf", Hochschulbibliothek 1996, v, 191 S. – Kein Preis mitgeteilt. Filmographisches Verzeichnis der DEFA-Dokumentarfilmproduktion, um das Zeitungsausschnittarchiv der Bibliothek zu erschließen. Ist aber eigenständig als Filmographie verwendbar.

Deutsches Rundfunkarchiv (Hrsg.): *Fernsehspiele 1993. Ein Verzeichnis*. Zusammengest. u. bearb. v. Achim Klünder. Tübingen: Niemeyer 1995, 400 S. – ISBN 3-484-60175-2, DM 132,-. Fortsetzung des bis 1992 bei K.G. Saur unter dem Titel *Lexikon der Fernsehspiele* erschieneenen Standard-Verzeichnisses.

Deutsches Rundfunkarchiv (Hrsg.): *Fernsehen für Kinder. Ein Bestandsverzeichnis*. Potsdam: Verlag für Berlin-Brandenburg 1995, 370 S. – ISBN 3-930850-13-3, DM 76,-. Das Verzeichnis ist nicht nur als Programmübersicht zu verstehen, sondern gehört zu den zeitgeschichtlichen Dokumenten, in denen sich die erzieherische Funktion des Fernsehfunks im Spektrum des Bildungssystems der DDR widerspiegelt.

Schmidt, Klaus M. / Schmidt, Ingrid (Hrsg.): *Lexikon Literaturverfilmungen. Deutschsprachige Filme 1945 bis 1990*. Stuttgart: Metzler 1995, x, 486 S. – ISBN 3-476-01298-0, DM 98,-.

Brüne, Klaus: *Autorenlexikon deutschsprachiger Drehbücher für Kino und Fernsehen 1945-1993*. Köln: Katholisches Institut für Medieninformation 1994, 815 S. -- DM 98,-. Bezug durch das Institut, Am Hof 28, D-50667 Köln.

Diethart, U. [...]: *Fern-Sicht auf Bücher. Materialienband zur Verfilmung österreichischer Literatur 1945-1994*. Wien: Dokumentationsstelle für Neuere Österreichische Literatur 1995, 176 S. (Sondernummer. 37.).

Bock, Michael (Hrsg.): *Schauspieler International. Lexikon*. Berlin: Henschel Vlg. 1995, 928 S. -- ISBN 3-89487-199-7, DM 98,-. Internationale Ausrichtung, mehr als 1000 Einträge.

Blöchliger, Brigitte / Schneider, Alexandra / Hausheer, Cecilia / Betz, Connie (Hrsg.): *Cut: Film- und Videomacherinnen Schweiz. Von den Anfängen bis 1994. Eine Bestandsaufnahme*. Basel: Stroemfeld/Nexus 1995, 343 S. ISBN 3-86109-111-9, DM 48,-.

Aus den konkreten Erfahrungen eines Mangels bei der Filmarbeit, nämlich der Recherchemöglichkeiten bei der Vorbereitung des internationalen Film- und Videofestivals VIPER (Luzern), reagierten die Mitarbeiterinnen der Arbeitsgemeinschaft CUT mit der Herausgabe dieses voluminösen Buches, das seinerseits bestens dazu geeignet ist, in die Praxis der Programmgestaltung von Festivals oder engagierten kommunalen Spielstätten zurückzuwirken: "Der (...) Nachschlageteil führt das gesamte schweizerische Film- und Videoschaffen von Frauen seit den Anfängen (1939) bis 1994 auf. Es finden sich Spielfilme, Dokumentarfilme und - besonders gewichtet - schwer zugängliche Genres wie Kurzfilme, Experimentalfilme, Animationsfilme, Videoinstallationen, frühe Arbeiten renommierter Filmemacherinnen und sogar Schulfilme" (139).

Der erfaßte Bestand wurde mittels mehrerer Indices übersichtlich aufbereitet (Film- und Videomacherinnen; Titel; Produktionsjahr; Themenindex). Was hat denn eigentlich Patricia Moraz nach LES INDIENS SONT ENCORE LOIN (1977) noch gedreht? Lediglich LE CHEMIN PERDU (1980). Und Christina Perincioli nach DIE MACHT DER MÄNNER IST DIE GEDULD DER FRAUEN (1978)? 1985 eine fünfminütige Studie POPULATION EXPLOSION auf 16mm und zwischen 1986 und 1990 fünf Videos von (zusammen) 100 Minuten Länge. Ein Durchblättern der Daten zeigt, daß im Laufe der 80er Jahre die Zeiträume zwischen den (Film-)Produktionen immer größer wurden (wie in der BRD) und Video-Produktionen immer mehr in den Vordergrund getreten sind. Dieser instrumentale Nachschlageteil wird durch sechs kürzere Aufsätze ergänzt, die sich Aspekten wie "Aufbruch in den siebziger Jahren" oder der dokumentarischen Film- und Videoarbeit von Frauen widmen.

Alton, Juliane: *Handbuch für Filmschaffende und Produzenten*. Wien: Buchkultur Verlag 1995, 308 S. -- ISBN 3-901052-24-0, DM 42,80.

Graf, Joachim / Preplin, Daniel: *Multimedia-Handbuch. Das Handbuch für interaktive Medien*. München: High-Text Verlag / Ulm: Neue Mediengesellschaft 1995.

Hagen, Manfred / Wendorf, Joachim: *Film-, Foto- und Tonquellen zum 17. Juni 1953 in Berlin. Kritischer Apparat*. Göttingen: Institut für den Wissenschaftlichen Film 1992, 311 S.

Asper, Helmut (Hrsg.): *Bibliographie der Filmseite und der FilmmNachrichten des "Pariser Tageblatts", "Pariser Tageszeitung": 1933-1940*. Mit einer Einl. v. Helmut G. Asper. Bibliographische Bearbeitung "Pariser Tageblatt", 1933-1936: Cornelia Fleer; "Pariser Tageszeitung", 1936-1940: Christina Guminski. Frankfurt [...]:

Lang 1995, 232 S. (Bibliographien zur Literatur- und Mediengeschichte. 5.). -- ISBN 3-631-49060-7, DM 69,-.

Fotobuch-Versandantiquariat Olaf Paulssen (Hrsg.): *Punctum Katalog 12: Photographie*. Reinbek bei Hamburg: Selbstverlag 1996, [48 S.]. -- Schutzgebühr: DM 3,-. Bezug: Punctum, Klosterbergenstr. 34, D-21465 Reinbek. Angebot von mehr als 800 Titeln, systematisch geordnet. Index.

Bernshausen, Sara / Pütz, Susanne: *Veröfentlichtungen aus dem Sonderforschungsbereich 'Bildschirmmedien' III*. (3., überarb. u. aktual. Aufl.) Siegen: Universität-Gesamthochschule Siegen 1996, 84 S. (Arbeitshefte Bildschirmmedien. 57.). -- Schutzgebühr: DM 5,-. Bezug über den Sonderforschungsbereich 240, Universität-GHS Siegen, Postfach 101240, D-57068 Siegen.

Presse- und Informationsamt der Bundesregierung (Hrsg.): *Kommunikationspolitische und kommunikationswissenschaftliche Forschungsprojekte der Bundesregierung (1985-1994). Eine Übersicht über wichtige Ergebnisse*. Bonn: Selbstverlag 1996, 669 S. -- ISSN 0173-5330.

Hans-Bredow-Institut für Rundfunk und Fernsehen: *Forschungsbericht 1995/96*. Hamburg: Selbstverlag 1996, 62 S. -- Bezug durch das Institut, Heimhuder Str. 21, D-20148 Hamburg.

Samlowski, Wolfgang (Hrsg.): *International Guide Film-Video-Festivals. '90*. Berlin: Vistas 1989ff. -- Inzwischen ist der Guide zum Standard-Index der Festivals geworden. Nachgewiesen werden auch Preisträger und Regisseure. Außerdem liegt ein thematisches Register vor. Zuletzt erschienen: Ausgabe '96 (1995, 275 S.; ISBN 3-89158-057-6, DM 30,-).

Reinhard, Ulrike: *Who is Who in Multi-medien: Anbieter von Produktionen und*

Services in Deutschland. Heidelberg: Springer 1995, 350 S. -- ISBN 3-540-58810-8, DM 69,-.

Krautz, Alfred (Hrsg.): *International directory of cinematographers, set- and costume designers in film. 13. Soviet Union*. München: K.G. Saur 1994. -- ISBN 3-598-21441-3, DM 160,-.

Beck, Friedrich / Henning, Eckart (Hrsg.): *Die archivalischen Quellen. Eine Einführung in ihre Benutzung*. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger 1994, 298 S. -- ISBN 3-7400-0882-2. Enthält im quellenkundlichen Teil (A) auch den Abschnitt III. Neue Quellengattungen (von Botho Brachmann): Spezifik moderner Informationsträger (133-135), Fotografische Bilder und Presseauschnitte (136-139), Mikrofilme (139-140), Audiovisuelle Aufzeichnungen (140-145), Elektronische Informationsträger (145-150).

Medienausbildung an Hochschulen des Landes Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf: Ministerium für Wissenschaft und Forschung 1995, (4), 83 S. -- Bezug durch das Ministerium, Ref. I A 1, Völklinger Str. 49, D-40221 Düsseldorf (0211-896-04). 23 der 50 nordrhein-westfälischen Hochschulen bilden für Berufe in den AV-Medien aus. Das Heft verzeichnet alle Grund- und Aufbaustudiengänge sowie Weiterbildungsangebote.

Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft, Forschung und Technologie (Hrsg.): *Qualifizierung im Bereich der audiovisuellen Medien. Bestandsaufnahme und Entwicklungslinien*. Bonn: Das Ministerium, Ref. Öffentlichkeitsarbeit 1995, 74 S. -- Bezug durch das Ministerium, D-53170 Bonn. Abschlußbericht einer infas-Studie.

Medien-Berufe: Aus- und Fortbildung in Bayern. Hrsg. v. Bayerischen Staatsministerium für Unterricht, Kultus, Wissen-

schaft und Kunst, München. Landsberg am Lech: Olzog Vlg. 1995.

Driesch, Stefan von den: *Karriererestart Film, Funk und TV. Die Jobs, die Macher, die Ausbildung.* Saulheim: Armin Bieser 1995, 421 S.

ISBN 3-9803503-0-4, DM 39,80. Bezug: Vlg. Armin Bieser, Kanzlerweg 1, D-55291 Saulheim (Fax: 06732-64428).

Nach Manharts nützlichem *Hörfunk- und Fernsehberufe* (3., überarb. u. aktual. Aufl. München: TR-Verlagsunion 1992) liegt mit *Karriererestart Film, Funk und TV* ein neuer, international orientierter Überblick über die Berufswelt des Films und seiner Nachbargebiete vor. Im ersten Teil gibt von den Driesch einen Überblick über die einzelnen Teilfelder (Redaktion und Programm; Ausstattung und Design; Produktion und Regie; Aufnahme, Nachproduktion und Sendung; Darstellung und Stimme) - den anschaulichen und kenntnisreichen Beschreibungen sind jeweils Interviews mit erfahrenen, manchmal sehr prominenten Vertretern des jeweiligen Berufs beigegeben. Zu jedem Beruf liegt ein "Anforderungsprofil" vor, Verdienstmöglichkeiten und empfehlenswerte Ausbildungsangebote werden benannt. Der zweite Teil des Bandes ist ein Verzeichnis von mehr als 150 Ausbildungsangeboten für Medienberufe und den einschlägigen Studiengängen - aus Deutschland (73 Einträge), Frankreich (32), Großbritannien (18) und den USA (36).

Lesbarkeit, Übersichtlichkeit, Klarheit des Konzepts: Ein empfehlenswertes kleines Handbuch.

Ein geringfügiger Mangel sind die nicht immer aktuellen Adress-Verzeichnisse.

Schümchen, Andreas: *Karriere in den Medien: TV und Video. Hundert Berufe im öffentlich-rechtlichen und privaten Fernsehen und in Produktionsunternehmen.* München: Reinhard Fischer 1995, 300 S. -

- 2. Aufl. 1996. ISBN 3-88927-166-9, DM 39,-.

Docter, Thomas (Red.) / Nickel, Volker (Konzept): *Studium Werbung.* Bonn: Verlag edition ZAW 1996, 150 S.

Schutzgebühr: DM 12,-. Bezug durch den Zentralverband der deutschen Werbewirtschaft (ZAW), Postfach 201414, D-53144 Bonn.

Mit 350.000 Arbeitsplätzen und mehr als 50 Milliarden DM Jahresumsatz ist die Werbewirtschaft ein beachtenswerter Teilbereich des Kommunikationsmarktes. Vorliegende Broschüre listet die Studiengänge der Werbung (Werbewirt, BWL/Marketing, Betriebswirt etc.) einschließlich der Design-Studiengänge und der Werbefachakademien, der Fernlehre-Angebote und der Business Schools in Deutschland, Österreich und der deutschsprachigen Schweiz auf. Jeder Eintrag ist kurz charakterisiert. Das Heft umfaßt außerdem Kurzportraits der wichtigsten Werbeberufe. - Nützlich, aktuell, aktuelle Adressen und Telefonnummern.

Rausch, Martina (Red.): *Finanzen für Film, Funk, Fernsehen und Multimedia.* Köln: Stadtparkasse Köln 1995. -- DM 19,-. Bestellungen: 0221-226.2123. Gewährt einen Überblick über nationale und internationale Förderungsprogramme zur Unterstützung der audiovisuellen Industrie.

Pape, Martin: *Deutschlands Private: Privater Hörfunk, privates Fernsehen im Überblick.* Neuwied [usw.]: Luchterhand 1995, 250 S. - ISBN 3-472-02250-7, DM 34,80.

Adreßbuch Film und Fernsehen NRW 1996/97. Düsseldorf: Filmstiftung NRW 1996. -- Ersch. zugleich als Buch und als CD-ROM; Schutzgebühr für beides: DM 35,-. Bezug durch die Stiftung, Kaistr. 14, D-40221 Düsseldorf.

Landespresse- und Informationsamt NRW (Hrsg.): *Fact: Mediaspecial. Das Medienland Nordrhein-Westfalen*. Düsseldorf: Filmstiftung NRW 1995, 139 S. -- Informations- und Werbeschrift über die Medienindustrie in Nordrhein-Westfalen. Zweisprachig deutsch-englisch. Bezug über die Filmstiftung, Kaistr. 14, D-40221 Düsseldorf. Dazu erschien auch eine CD-ROM.

Neue Zeitschriften

Auslöser. Dresden 1995ff.

Zweimonatlich erscheinendes Informationsblatt des Filmverbandes Sachsen. Bezug durch den Verband (Film- und Kulturzentrum Pentacon, Schandauer Str. 64, D-01277 Dresden).

Cine-Drama. Wetter 1994ff.

Erscheint im Samstagsdat. Zwei Ausgaben pro Jahr; DM 10,-/Ausgabe. Bezug/Redaktion: Stefan Keim, Jahnstr. 5, D-58300 Wetter (Tel.: 02335-177.005). Redaktion: Sascha Westphal (Film), Stefan Keim (Theater). -- Aus dem Editorial: "...ein wenig in der Tradition der Almanache stehend. *Cine-Drama* ist für den Leser gedacht, der tiefer denken und empfinden, sich aus dem Theater- und Kinoalltag in die Welt der Erinnerungen und Träume begeben will. Ein durchaus musealer Anspruch, sofern man Museum auch als Ort des Widerstands begreift. Es ist unser Anliegen, Filme, Stücke, Aufführungen, Bücher, die nur wenige beachtet haben, vor dem gänzlichen Verschwinden zu bewahren oder vermeintlich Bekanntes neu zu sehen." -- Projekte: "Art of Horror"; Alex Cox; Romanautoren als Regisseure: Michael Tolkien, Mark Frost; Romantische Komödien; AKTE X: Ein 'Episode Guide'; Musik-Videos.

Filmblatt. 1ff. Berlin 1996ff.

Mitteilungsblatt für CineGraph Babelsberg / Brandenburgisches Centrum für Filmforschung. Vorstand: Günter Agde, Jeanpaul Goergen, Renate Helker. Redaktion: Jeanpaul Goergen, Großbeerenstr. 56d, D-110965 Berlin. Erscheint halbjährlich. Die Inhalte ergeben sich aus den Aktivitäten von CineGraph Babelsberg. Mit umfangreichem Rezensionsteil.

Filmforum. Zeitschrift für Film und andere Künste. Berlin 1996ff.

Erscheint zweimonatlich. Einzelheft DM 5,-; Jahresabonnement: DM 28,-, Zweijahresabonnement: DM 56,-. Verlag und Redaktion: Filmforum, Postfach 410623, D-12116 Berlin (Tel.: 030-793.5095, Fax: 030-813.4879). Geplant ist, ab Januar 1997 *Filmforum* als Monatsmagazin herauszubringen. -- Aus dem Editorial des ersten Heftes: "Mit fachlicher Neugierde und sprachlicher Aufgeschlossenheit hinterfragen (oder ognorieren) wir Trends und präsentieren ungewöhnliche Themen und vielfältige Meinungen, um durch neue Perspektiven eine andere Wahrnehmung von Kunst möglich zu machen. Da sich im Film alle anderen Kunstgattungen wiederfinden, werden auch Musik, Theater, Literatur, darstellende und bildende Künste miteinbezogen. Sie sind in ihrer gemeinsamen Schnittmenge vertreten, bilden aber für auch für sich stehend einen eigenen Bereich um den Film als Zentrum."

Jahrbuch Fernsehen. Marl 1992ff.

Hrsg. v. Adolf Grimme Institut, Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik & Katholisches Institut für Medieninformation.

Ausgabe 1995/96. Marl: Adolf Grimme Institut 1996, 455 S. -- ISBN 3-88513-714-3, ISSN 0949-9997, DM 39,80 zzgl. Porto, Bezugsadresse: Adolf Grimme Institut, Eduard-Weitsch-Weg 25, 45768 Marl, Tel.: 02365/9189-41, Fax:

02365/9189-89. Neben einigen Essays (zu Veränderungen in der amerikanischen Medienlandschaft, zum problematischen Umgang der deutschen Fernsehsender mit dem jugendlichen Publikum, zu Medienarbeit von Greenpeace, zu amerikanischen Daytime-Talkshows etc.) bietet die fünfte Ausgabe des "Jahrbuchs Fernsehen" einen Rückblick auf das Fernsehjahr 1995/96, der u.a. auch eine Auswahl von Fernsehkritiken enthält, die Dokumentation zum Adolf-Grimme-Preis 1996 sowie einen umfassenden Serviceteil. Dieses Kernstück der Publikation versammelt die Adressen von Fernseh-Sendern, Produktionsfirmen, Tageszeitungen, Programm- und Fachzeitschriften, Aus- und Weiterbildungsstätten, Märkten, Festivals und Verbänden. Wie immer nützlich.

(Britta Hartmann)

Meteor. Texte zum Laufbild. 1ff. Wien 1995ff.

Realisiert im Rahmen des Projektes "hundertjahrekino". Herausgeber, Eigentümer und Verlag: PVS Verleger, Friedmanngasse 44, A-1160 Wien. Red.: Claus Philipp [u.a.]. Redaktionsadresse und Bezug durch den Verlag. Konzipiert (und gefördert) sind sechs Ausgaben, die bis Ende 1996 erscheinen sollen. Umfang jew. ca. 100 Seiten. Einzelnummer: öS 90,-/DM 14,-; Abonnement für sechs Nummern: öS 450,-/DM 70,-. -- Aus dem Editorial: Innerhalb größerer Zusammenhänge als denen der aktuellen Produktionen und Trends sollen "Texte zum Laufbild" in Film und anderen Medien in Dialog miteinander treten: Ausführliche Essays, Analysen, Werkstattgespräche, Drehbücher ebenso wie Kritiken, Berichte, Notizen und Beobachtungen.

Off. Kinomagazin. München 1995ff.

Hrsg. v. Kulturreferat der Landeshauptstadt München / Münchner Stadtmuseum/Filmmuseum / Filmstadt München

e.V. Redaktion: Jan-Christopher Horak [u.a.]. Redaktion und Bezug: Filmmuseum im Münchner Stadtmuseum, St.-Jakobs-Platz 1, D-80331 München (089-233.23348; Fax: 233.23931). Ersch. monatlich. Programmzeitschrift für die Veranstaltungen des Filmmuseums.

Rundbrief Film: Filme im lesbisch-schwulen Kontext. Berlin 1995ff.

ISSN 0948-7492. Bezug und Redaktion: Lesbisches und Schwules Büro Film e.V., Kopenhagenerstr. 14, D-10437 Berlin (oder: Rosa Linse Münster, Achtermannstr. 12, D-48143 Münster). Redaktion: Thomas Behm u. Petra Lüschor. Erscheint voraussichtlich mit sechs Heften im Jahr. Unkostenbeitrag: DM 30,- inkl. Versandkosten. Das nützliche Mitteilungsblatt umfaßt die folgenden Rubriken: Nachrichten, Neuigkeiten, Kleinanzeigen; aktueller und historischer Film; Personen; Angebote, Vorträge, Seminare; Festivals, Filmgruppen, Verleiher; Filmliteratur; Termine; Filmstarts. Jedes Heft ist mit einem Index erschlossen.

Vierundzwanzig. Kinozeitschrift. München 1991ff.

ISSN 0949-9164. Bezug und Redaktion: Filmbildverlag, Blombergstr. 31, D-81825 München. Vierteljährlich, Umfang: ca. 40 S. Bezugspreis im Abonnement: DM 28,-/Jahr. Einzelheft: DM 7,-. Hrsg. v. Gabriele Jofer, Ulrich Mannes, Brigitte Ullmann, Thomas Wimmer. *Vierundzwanzig* erscheint "im Umfeld" des Münchner Filmmuseums und des Münchner Filmzentrums. Schwerpunkt-Artikel der letzten Hefte behandelten "Mythische Gehalte im Kino der dreißiger Jahre", das neue Hongkong-Kino, das Münchner Aki-Kino. Daneben fanden sich nützliche Berichte über "Film im Internet" oder Hitchcocks Cameo-Auftritte.