

## Perspektiven

Ivo Ritzer

### Das Bewegungsbild im Zeitalter seiner alternativen Reproduzierbarkeit: Direct-to-Video als Herausforderung für die Medienwissenschaft

Als im Jahr 1993 die südafrikanische Video-Produktion *To the Death* veröffentlicht wird, trifft sie auf Unverständnis. Ob Achselzucken, Stirnrunzeln oder Kopfschütteln – Ignoranz oder Irritation bestimmen die Rezeption. Bei Cinéphilen wie Medienwissenschaftler\_innen kann *To the Death* nicht reüssieren, und auch politische Aktivist\_innen strafen die Produktion mit Missachtung. Wieso diese überaus negativen Reflexe? Im Folgenden soll versucht werden, einige vorläufige Antworten auf diese Frage zu finden und dabei grundsätzliche Probleme der medienwissenschaftlichen Evaluation ihrer Objekte aufzuzeigen. Es soll an dieser Stelle herausgearbeitet werden, inwiefern die Rezeption von *To the Death* nachgerade symptomatisch für zentrale Aporien der Medienwissenschaft steht. Ein induktives *close reading* von *To the Death* soll mithin den Aufsatz eröffnen, weniger aber also um die kürzlich von Richard Dyer noch einmal mehr als eindrucksvoll beschworene „Persistence of Textual Analysis“<sup>1</sup> zu demonstrieren als vielmehr gene-

relle Aporien der – tendenziösen bis aleatorischen – Zuschreibung in medienwissenschaftlichen Praktiken und Wissensordnungen offenzulegen. Es wird sich zeigen, dass diese Verwerfungen alle in Relation zur Medialität von Video stehen, wobei Letztere wiederum eng mit Fragen von Generizität und Postkolonialität verknüpft ist. Daran anknüpfend sollen theoretisch konturierte Schlussfolgerungen aus den diagnostizierten Aporien gezogen und sie als ein perspektivisches Desiderat für kommende Forschungsarbeiten der Medienwissenschaft formuliert werden. Im Zuge dessen werden sich nicht zuletzt auch methodologische Fragen zu *close* und *serial reading* stellen, denen sich die Medienwissenschaft im Zeitalter alternativer Reproduzierbarkeit von Bewegungsbildern jenseits des Kino-Dispositivs nicht verschließen darf.

#### *To the Death* und die Aporien der Evaluation

Wie alle Direct-to-Video-Produktionen ist *To the Death* ein unapologischer Genrefilm. Im konkreten Fall: ein „action thriller“ (Videovision 1995).

1 So der Titel eines 2016 in Frankfurt am Main gehaltenen Vortrags im Rahmen der dortigen Kracauer-Lectures.

Inszeniert in vorbehaltloser Affektheorik wird *To the Death* aus cinéphilier wie medienwissenschaftlicher Perspektive abgelehnt, von Seiten des südafrikanischen Filmhistorikers Martin Botha etwa als „genre-orientated“ (2012, S.131) verworfen, von den ideologiekritischen Filmwissenschaftlern David Murphy und Patrick Williams aufgrund eines „mass populist appeal across genres“ (2007, S.205) für indiskutabel erachtet. Im Veröffentlichungsjahr von *To the Death* gelten *action thriller* (noch) als *bad object*, stehen mithin, wie die feministische Filmwissenschaftlerin Yvonne Tasker kritisiert, unter dem Generalverdacht, nichts weiter als „dumb movies for dumb people“ (1993, S.230ff.) zu sein.

Die Rede vom ‚dummen Film‘ entspricht einer langen Tradition von negativen Zuschreibungen an Genre-Produktionen, die bis zu Rudolf Arnheim zurückzuverfolgen ist. Gemeint ist Arnheims Ressentiment gegenüber dem sogenannten „Konfektionsfilm“, der „kulturfeindlich und fortschrittfeindlich“ wirke, weil er ausschließlich das „Dumme und Schlechte im Menschen“ (1979, S.194) befördere und daher keinen Platz im Paradigma von ‚Film als Kunst‘ reklamieren könne. Ihre Fortsetzung findet Arnheims Polemik in Theodor W. Adornos ideologiekritischer Anklage einer putativ verblendenden „Bewusstseinsindustrie“, die mit ihren Genre-Produktionen „die genormten Verhaltensweisen dem Einzelnen als die allein natürlichen, anständigen, vernünftigen“ (Horkheimer/Adorno 1987,

S.29) aufpräge. Sie setzt sich auch in der cinéphilen Bias französischer Schule fort, die nach Gilles Deleuze einen „enorme[n] Anteil an Ausschluß in der Filmproduktion“ (1989, S.11) beklagt und damit Genre-Produktionen als „reines und einfaches Anschwellen des Repräsentierten“ ohne „geistige Stimulation“ und „Entstehen des Denkens“ (1991, S.215) diffamiert. Die „Vulgarität der herrschenden Produktion“ mit ihren „abscheulichen Werke[n]“ habe laut Deleuze dazu geführt, den Film in „der Bedeutungslosigkeit seiner Produktion [zu] ertränk[en]“ (ebd.).

Mit solch tendenziösen Evaluationen gerät aus dem Blick, dass weder von konventionalisierten Narrativen, den generischen Iterationen, noch von der Warenform des kulturellen Produkts, der Notwendigkeit einer Realisierung von investiertem Kapital, auf eine ideologische Funktion von Genres geschlossen werden kann. Wie Tasker gegen eine solche mechanistische Reduktion komplexer Basis-Überbau-Relationen zu bedenken gibt, ist ein generisches Feld immer ein offenes: „Whilst the popular generic cinema tells formulaic stories, genre is nonetheless a complex signifying system“ (1994, S.57). Genres und die sie umfassende populäre Kultur seien als ein heterogenes Feld zu betrachten, auf dem Konflikte zwischen differenten gesellschaftlichen Gruppen ausgetragen werden. „In the constitution of identity through complex, shifting, identifications“, notiert Tasker, „the popular cinema forms one space in which identities can be affirmed, dis-

solved and redefined within a fantasy space“ (ebd., S.165). Im Gebrauch, das heißt in der Aneignung von Kulturprodukten, können Rezipient\_innen stets neu entwickeln, was als Bedeutung erst im Akt der ausgehandelten Appropriation entsteht. Produkte der ‚Kulturindustrie‘ unterliegen einer instabilen Evaluation und werden dabei mit neuer Bedeutung aufgeladen, die auch eine Gegenlesart stets möglich macht. Deshalb kann keine kulturelle Produktion homogen Ideologie reproduzieren, sondern muss sich dem öffnen, was John Fiske als „cultural economy“ (1989, S.26) der Massenmedien bezeichnet hat. Selbst in ihrer Zielsetzung und intendierten Lesart vermeintlich eindeutige Genre-Produktionen wie der *action thriller* lassen sich demnach nie auf eine singuläre Funktion ideologischer Zurichtung reduzieren. Immer artikulieren sie unweigerlich auch Hoffnungen, Erwartungen und Wünsche, besitzen mithin ein Potenzial, dem eine neue Diskursivierung des Bestehenden inhärent scheint. Aus dieser Perspektive sind Genre-Produktionen und *action thriller* als populäre Träger von Sehnsüchten zu begreifen, die immer (auch) Alternativen zum Status quo artikulieren. Der Analyse sollte es demzufolge um jene „complexities and pleasures of a genre often dismissed as ‚obvious‘ in both its pleasure and its politics“ gehen, die Tasker den „controversial films“ (1994, S.i) des *action thriller* attestiert. Mit Tasker erscheint es wenig sinnvoll, danach zu fragen, ob Genre-Produktionen und *action thriller*

wie *To the Death* legitimierte Kriterien von Kunst erfüllen. Stattdessen wäre vielmehr zu reflektieren, ob nicht die bloße Existenz von *To the Death* bereits eine Neu-Evaluierung dessen vonnöten macht, was Kunst im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit als ästhetische Formation bedeutet und ob der *action thriller* als ästhetische Formation gelten kann. In genau diese Richtung freilich denkt Walter Benjamin mit seinem noch immer inspirierenden Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“: „Indem der Film durch [...] Erforschung banaler Milieus unter der genialen Führung des Objektivs, auf der einen Seite die Einsicht in die Zwangsläufigkeiten vermehrt, von denen unser Dasein regiert wird, kommt er auf der anderen Seite dazu, eines ungeheuren und ungeahnten Spielraums uns zu versichern!“ (1977, S.161). Worin also liegt diese Benjamin'sche Herausforderung?

Tasker gibt uns einen entscheidenden Hinweis: „Generic production functions through the play of familiarity and difference, rather than the repeated enactment of any static criteria“ (Tasker 1994, S.55). Zur generischen Variation gehört eine konstitutive Hybridität: „The development of generic hybrids [...] adds a further complexity to our understanding of genre“ (ebd.). Ein *action thriller* wie *To the Death* artikuliert eine eben solche Komplexität, die mithin zu Aporien in der Evaluation führen mag. So verfolgt *To the Death* nicht nur das traditionelle

Thriller-Narrativ um Protagonisten, die wider ihren Willen in kriminelle Zusammenhänge einer „complicated, mazelike world“ (Rubin 1999, S.24) verstrickt werden. Sondern der Film hybridisiert jenes Narrativ simultan mit standardisierten Situationen der Konfrontation, aus denen sich die Figuren lediglich mittels ihrer Körperkraft wieder befreien können. Das Versetzen der Figuren in Grenzsituationen führt folglich nach dem generischen Prinzip des „action melodrama“ (Langford 2005, S.246ff.) allein über physische Konfrontationen zu einer Auflösung. Resultat ist eine Transposition im generischen Iterationsgefüge des Thrillers, der per semantisch-syntaktischer Konvention ansonsten gerade krisenhafte Identitäten in den Fokus seiner Narrative stellt. Diese generische Verschiebung – inklusive der sich aus ihr ableitenden Extrapolation der für den Thriller konstitutiven „centrifugal structure“ (Rubin 1999, S.25) – führt zur Genese hybrider Strukturen, die sich im Kompositum des *action thriller* konzeptualisiert finden. Der *action thriller* gerät nun aufgrund seiner Ausstellung spektakulärer Körper unter den Verdacht von Kunstferne, ohne allerdings seine ästhetischen Eigenheiten und generischen Transpositionen adäquat analysiert zu wissen. Als ein genuines „body genre“ (Williams 1991, S.3ff.; Clover 1987, S.189) mit seiner Konzentration auf korporale Ikonografien wie somatische Effekte zielt der *action thriller* weniger auf Illusionierung des Zuschauersubjekts ab als vielmehr auf

eine ostentative Vorführung der eigenen Artifizialität. Damit stellt sich insbesondere die Frage, welche Relationen sich zwischen repräsentiertem Körper auf textueller Ebene und dem Körper des Rezipierenden ergeben, wenn durch den Wandel generischer Konventionen neue Netze zwischen beiden geknüpft werden. Anstatt den *action thriller* als „lowest in cultural esteem“ (Williams 1991, S.3)<sup>2</sup> zu verwerfen, gilt es gerade, die komplexe Körperpolitik des Genres zu reflektieren.

Direct-to-Video-Produktionen besitzen besondere Relevanz im Kontext des Globalen Südens. *To the Death* ist ein Film von Produzent Anant Singh und Regisseur Darrell James Roodt, zwei zentralen Protagonisten des jüngeren Weltkinos. Ersterer firmiert als „the first black film producer in South Africa“ (Fick 2002, S.139) und inzwischen „South Africa’s leading filmmaker“ (Videovision 1995). Letzterer gilt unter den Anti-Apartheid-Regisseuren des südafrikanischen Films als Schlüsselfigur auf dem Weg „towards the belated emergence of a South African postcolonialism“ (Murphy/Williams 2007, S.214). Roodt wird zudem als „the only South African director with a truly international reputation“ (ebd.,

2 Linda Williams identifiziert den Skandal eines Körpergenres in seiner Verschränkung von diegetischem Körper und den Körpern des Publikums: „[W]hat may especially mark these body genres as low is the perception that the body of the spectator is caught up in an almost involuntary mimicry of the emotion or sensation of the body on the screen“ (1991, S.4).

S.206) bezeichnet. Nicht nur hat Roodt in den 1980er Jahren mit *Mr. TNT* (1984) und *Wind Rider* (1985) wider das Apartheid-Regime ‚all-black‘-Produktionen in den indigenen afrikanischen Sprachen Zulu und Xhosa gedreht (vgl. Armes 2008, S.112), er realisierte in Kooperation mit seinem langjährigen Produzenten Singh auch *Place of Weeping* (1986), den ersten „South African anti-apartheid feature film [...] shot entirely in South Africa while keeping one step ahead of the security police“ (Murphy/Williams 2007, S.205). Roodt und Singh werden mithin fest verwurzelt in der „tradition of African films of anticolonial struggle“ (ebd., S.214)<sup>3</sup> situiert. Unmittelbar vor der Produktion von *To the Death*, in der Zeit nach Abschaffung der südafrikanischen Apartheid, haben Roodt und Singh zusammen das Musical *Sarafina!* (1992) als Film adaptiert. Es geht um die Aufstände von Soweto, die während der 1970er Jahre unter dem Apartheid-Regime zahlreiche Todesopfer forderten und zu landesweiten Protestaktionen gegen die

rassistische Bildungspolitik des Landes führten.<sup>4</sup>

Ist *To the Death* also ein eskapistischer Regress für das postkoloniale Kino? Nur wer an der Oberfläche von *To the Death* haften bleibt, wird die komplexe Inszenierung von Roodt nicht erkennen können. Seine Mise-en-scène nämlich schreibt sich nahtlos in die Tradition einer postkolonial inspirierten Bildpolitik ein. Auf der einen Seite fällt auf, wie Roodt den Antagonisten des Films als brutalen Aristokraten inszeniert, der deutliche Reminiszenzen an die Upperclass des Apartheid-Regimes evoziert. Nicht nur bewohnt er eines jener luxuriösen und schwer bewachten Johannesburg Villenanwesen, wie sie für Südafrikas Oberschicht noch heute häufig charakteristisch sind, auch hat er sich – in einer inszenatorischen Zuspitzung der Dialektik von absoluter Souveränität und nacktem Überleben während des Apartheid-Regimes – in den Untergeschossen der Wohnanlage spezielle Folterkammern eingerichtet, in denen seine Opfer an Ketten aufgehängt und malträtirt werden (vgl. zur Medienkultur der Apartheid detailliert Ritzer 2016a; Ritzer 2016b). Liebster Zeitvertreib des Sadisten jedoch bleibt die

3 Apartheid-Südafrika kann als spezifische Form kolonialer Macht gelten, wie die ‚schwarze‘ südafrikanische Befreiungsbewegung, der ANC (African National Congress), urteilt: „What is special or different about the colonial system as it obtains in South Africa is that there is no spatial separation between the colonising power (the white minority state) and the colonised black people. But in every respect, the features of classic colonialism are the hallmark of the relations that obtain between the black majority and white minority“ (Murphy/Williams 2007, S.213).

4 Auch nach *To the Death* bleiben Roodt und Singh dem postkolonialen Kino verpflichtet: „CRY, THE BELOVED COUNTRY (1995) was the first major film of the post-apartheid era; and YESTERDAY (2004) was the first South African feature film about AIDS, the first feature film in isiZulu, and the first South African film to be nominated for an Oscar“ (Murphy/Williams 2007, S.206).



Abb. 1: *To the Death*.

Abhaltung illegaler Boxkämpfe, nach deren Ende er die unterlegenen Kombattanten gemäß dem Titel mit einem Kopfschuss hinrichten lässt. Reflektiert bereits seine Zeichnung des Antagonisten das Gewaltpotenzial von Apartheid-Südafrika, so lässt Roodt während der Boxkämpfe auch noch einen psychopathischen Ringansager auftreten, dessen Gesicht kreideweiß geschminkt ist (Abb. 1). Das ‚Weißsein‘ wird von Roodt sowohl hyperbolisch als Maskerade überakzentuiert als auch untrennbar an einen destruktiven Willen zur Gewalt gekoppelt. Dem gegenüber steht auf der anderen Seite eine Apotheose des ‚schwarzen‘ Körpers, der in seiner athletischen Performanz gefeiert wird (Abb. 2). Nachdrücklich wird in *To the Death* Richard Dyers für die Critical Whiteness Studies wegweisend gewordene These einer „possibility of white bodily inferiority“ und ihrer radikalen postkolonialen Perspektivverschiebung inszeniert: „a view that perhaps non-whites have better bodies,

run faster, reproduce more easily, have bigger muscles, that perhaps indeed ‚white men can’t jump‘“ (1997, S.263). Letztlich invertiert Roodt eine zentrale Konvention des *action thriller* US-amerikanischer Prägung, wenn er den ‚weißen‘ Kombattanten am Ende von seinem ‚dunkelhäutigen‘ Gegner ohne große Mühen bezwingen und gar aus dem Ring tragen lässt. Dabei ist es ausgerechnet der Marokkaner Mohammed Michel Qissi, in US-Produktionen wie *Kickboxer* (1989) als Projektionsfläche rassistischer Körperpolitik genutzt (vgl. Lichtenfeld 2007, S.115f.), den Roodt als handlungsmächtigste Instanz inszeniert. *To the Death* wird im Finale zu einem Szenario von – mit Tasker gesprochen – „inter-racial male bonding“ (1994, S.47), wobei nun nicht etwa der ‚weiße‘, sondern vielmehr gerade der subalterne Körper des dekolonisierten Nordafrikaners Qissi als primärer Träger der Handlungsmacht apostrophiert wird. Dessen Kommentar fällt ebenso lakonisch wie souverän

aus: „I beat the shit out of him – but he’s alive!“ (Abb. 3). Als Kickboxer, Schrotflintenakrobat, Bogenschütze und letztlich auch Lebensretter des von ihm überwundenen ‚weißen‘ Körpers macht Roodt ihn zum unmissverständlichen Subjekt der generischen Aktion. Roodts *Mise-en-scène* etabliert im Rahmen der generischen Disposition ein komplexes Netz von Zu-, Ein- und Umschreibungen, das sich konsistent zur postkolonialen Bildpolitik seiner anderen Filme verhält.

Generizität und Postkolonialität von *To the Death* sind schließlich auf Engste mit einer medialen Disposition verschränkt – als Direct-to-Video-Produktion, das heißt ohne jede Intention für eine Kinoauswertung realisiert. Die Terminologie ‚Direct-to-Video‘ bezeichnet einen spezifischen Modus zur Veröffentlichung von narrativen Spielfilmen, zumeist Genre-Produktionen. Filme, die sich durch das entsprechende Publikationsverfahren auszeichnen, werden dem Publikum zuerst über Heimvideo (VHS, DVD, Blu-Ray, Video on Demand) zugänglich gemacht, anstatt eine Premiere in

Lichtspielhaus oder Fernsehen zu erleben (vgl. Ritzer 2007, S.145f.).

Entlang der bislang bereits skizzierten Aporien der Evaluation hinsichtlich Generizität und Postkolonialität von *To the Death* scheint die ‚Qualität‘ der Produktion, als ein Film jenseits des Kinos, die bestimmende Determinante für seine Verwerfung zu sein. Meine These ist, dass der Status von *To the Death* als Direct-to-Video-Produktion den symptomatischen Schlüssel nicht nur für die bisherige Marginalisierung des Films im Besonderen und Direct-to-Video im Allgemeinen im wissenschaftlichen wie cinéphilen Diskurs bietet, sondern darüber hinaus auch den entscheidenden heuristischen Impuls dafür liefern kann, eine globale Re-Perspektivierung des bewegten Bildes im Zeitalter jener alternativen Reproduzierbarkeit vorzunehmen, die das Devaluationsmoment von Direct-to-Video angesichts einer sukzessiven Obsoleszenz von Filmauswertung im Kinodispositiv per se nur noch fragwürdiger erscheinen lässt. In diesem Sinne möchte ich *To the Death* nun als Ort der paradigmatischen Analyse wenn nicht



Abb. 2 & 3: *To the Death*.

vollständig verlassen, so doch dezentrieren, um mich im Folgenden dem Feld von Direct-to-Video als zentraler Herausforderung für die Medienwissenschaft zu widmen.

### Das Feld von Direct-to-Video als Gegenstand der Forschung

Für das Feld von Direct-to-Video spielt aus historischer Perspektive die Ära nach der Konstituierung eines VHS-Marktes zwischen 1985 und 2000 eine besondere Rolle. Während dieses Zeitrahmens wurden Direct-to-Video-Filme zum globalen Phänomen und nahezu ausschließlich von unabhängigen Klein- und Kleinststudios produziert, die damit primär finanziell erfolgreiche Kinoproduktionen adaptierten (vgl. Naremore 1998, S.162). Adaption ist dabei als ein performativer Akt zu verstehen, welcher seine(n) Referenztext(e) nicht nur imitiert, sondern immer auch interpretiert. Deren ästhetische Verfasstheit wird durch Video dem veränderten Mediendispositiv angepasst und einer Modifikation unterzogen. Das bedeutet, die medien spezifische Bearbeitung generischer Konventionen für eine Rezeption auf Video zieht den Effekt einer Transformation der adaptierten Referenzobjekte nach sich. Das ‚zerstreute‘ Zuschauersubjekt von Video bildet mithin bereits den Horizont der ästhetischen Transformation von Kinofilmen durch Direct-to-Video-Produktionen. Das Dispositiv von Video bietet den generischen Konventionen so einen Rahmen der Übertragung und Perfor manz, der anderen Maßgaben folgt als

im Feld des Kino-Dispositivs. Daraus ergibt sich, dass die mediale Rezeptionssituation von Video in einem performativen Sinne auch ihren referenzierten Gegenstand verändert. Bewegtbild-Produktionen bilden im Feld von Direct-to-Video daher Formen aus, die in ästhetischer Differenz zu ihren für das Kino produzierten Referenzobjekten stehen.

Es existieren vereinzelt personelle Verbindungen zwischen dem Feld der Kino- und Direct-to-Video-Industrie. Im Falle von *To the Death* etwa fungiert als Distributionsagent Cannon Video, die Nachfolgefirma von Cannon Films, eine seit Beginn der 1980er Jahre in Johannesburg ansässigen transnational operierenden Produktionsgesellschaft.<sup>5</sup> Ungeachtet dieser Konstante bildet Direct-to-Video dennoch einen spezifischen Modus der medialen Pro-

5 Transnationalität ist gegeben in Form von: a) Produktionen, deren transtextuelle Verbindungen nationale Grenzen überwinden und damit ein transnationales Imaginäres entwerfen; b) Produktionen, die auf Basis transnationaler Finanzarrangements entstehen; c) Produktionen, die nicht auf ein nationalspezifisches Publikum abzielen, sondern jenseits nationaler Grenzen distribuiert werden und dort zirkulieren; d) Produktionen, die ihre Diegese nicht oder nur teilweise in der Produktionsnation oder einem kosmopolitischen Raum innerhalb von Letzterer lokalisieren; sowie e) Produktionen, die mit den Star-Imagos transnational bekannter Kreativkräfte operieren. Durch Inkorporation von Fragen nach der transnationalen Effektivität medienkultureller Konstellationen ergibt sich eine Öffnung der Perspektive für interkulturelle Betrachtungen, die Video-Produktionen gerade jenseits der Hermetik von vermeintlich abgeschlossenen Kulturräumen nachgehen.

duktion, der mit eigenen Stars, eigenen Teams und eigenen Franchises auch einen eigenen Modus der Filmpraxis inkludiert (vgl. Bordwell/Staiger/Thompson 1985, S.xiv).<sup>6</sup> Trotz einer hohen Diversifikation in einzelne Genre-Zyklen besitzen Direct-to-Video-Produktionen eine ästhetische wie produktionsökonomische Kohärenz, die sie einem gemeinsamen Analysefokus unterziehen lässt. So sind ihnen nicht nur vergleichbare ökonomische Rahmenbedingungen eigen, sie besitzen auch eine Tendenz zur rekursiven Adaption besonders erfolgreicher Produktionen in eigenen Genre-Zyklen, die das vermeintliche Erfolgsrezept auf globaler Ebene so lange wiederholen und variieren, bis es zu einer Sättigung des Marktes kommt und der nächste Zyklus konstituiert wird.

Wie der poststrukturalistische Medien- und Kulturtheoretiker Paul Willemen anführt, werden auf diese Weise stets auch Relationen von Identität und Alterität jeweils kulturspezifisch ausgehandelt: „The cinematic narrativization of local social experience bears the stamp of its encounter with the forces that shape and energize the industrialization of culture locally“ (2005, S.102). Für Willemen stellt sich die Frage nach der diskursiven Beziehung zwischen der Dominanz ‚westlicher‘ Kino-Produktionen und ihrer ‚nicht-westlichen‘ Appropriation: „In

fact, what drives both Western and non-Western narrative forms equally is one and the same dynamic: capitalism’s re-formatting of social relations, that is to say, modernization. But as the social relations being re-formatted differ from state to state and region to region, so must the cultural forms generated by the industrialization of culture differ among themselves. The differences are programmed by local histories, the similarities are produced by the encounter with the same socio-economic dynamic as much, if not more so, than by conscious imitation“ (ebd., S.103f.). Im globalen Feld von Direct-to-Video treten eben diese adaptiven Prozesse besonders signifikant zu Tage. Es geht dabei jedoch nicht nur um jene „products of an industrial cinema from which the most obvious American socio-cultural dimensions have been stripped away“ (ebd., S.102). Für Willemen ist der Glaube an eine ‚indigene‘ Ästhetik zentral: „In the most depressing cases, these films try to emulate and compete with Hollywood’s productions or at least try to gain access to the US market by seeking to conform to (often naive) ideas about how Hollywood films function“ (ebd.). Auf dem Spiel steht aber mehr als lediglich Prozesse der mehr oder weniger scheiternden ‚Imitation‘. Der Blick muss vielmehr auf die dem Feld von Direct-to-Video eigenen Logiken, Agenden, Funktionen und Effekte fallen, die sich nie nur auf ein Referenzobjekt ‚Kino‘ limitieren lassen.

Konträr zu Genre-Zyklen der Kino-Produktion zeigt sich eine deutliche

6 Während als Modus filmischer Praxis eine überdeterminierte Form filmischer Repräsentation betrachtet wird, ist mit einem Modus filmischer Produktion deren industrieller Kontext adressiert.

quantitative Steigerung im Umfang der ausschließlich für Video produzierten Titel. In Südafrika, der ökonomisch stärksten Nation des afrikanischen Kontinents mit ihrer Unterhaltungsindustrie „Hollyveld“ (Tomaselli/Shepperson 2014, S.132)<sup>7</sup>, werden während der 1980er und 1990er Jahre nahezu tausend Titel produziert, fast alle davon exklusiv als Video-Premieren veröffentlicht und transkontinental verliehen (vgl. bspw. Armes 2008, S.233f.). Diese Direct-to-Video-Titel besitzen Produktionsstandards auf internationalem Niveau, sind bis Ende der 1990er Jahre meist auf Zelluloid gedreht und verfügen über ein durchschnittliches Budget von bis zu einer Million US-Dollar (vgl. Willens 1993), wobei sich die relativ geringen Kosten dadurch ergeben, dass entsprechende Titel faktisch ohne Marketingkampagnen lanciert werden. Stattdessen vertrauen sie allein auf die Wirkung ihrer VHS- oder DVD-Cover-Designs und positive Mundpropaganda (vgl. Alvarez 1994). Gemeinsam ist ihnen in Südafrika, aber auch Nationen des Globalen Nordens wie USA oder Japan, ihre Ausrichtung auf ein transkontinentales

Massenpublikum, so dass die Titel nicht nur häufig in multinationaler Koproduktion von Kapital, Filmteams und Produktionsfirmen entstehen, sondern auch auf einen globalen Absatz durch abgesicherte Vertriebsstrategien abzielen. Analog zu den von ihnen adaptierten Genres partizipieren sie an einer interkulturellen Medienpraxis, die mit Blick auf das Direct-to-Video-Feld noch auf ihre wissenschaftliche Erschließung wartet.

Dabei besitzt das Phänomen gerade jenseits eurozentrischer Ausrichtungen höchste Relevanz. In Nigeria beginnt sich durch Video erstmals eine eigene Filmindustrie zu konstituieren, die während der 1990er Jahre nahezu 7.000 Titel produziert (vgl. Barrot 2005, S.5). Wohingegen die südafrikanischen Produktionen bis Ende der 1990er Jahre meist auf 16mm oder Super 16mm gedreht und transkontinental distribuiert werden, handelt es sich im Falle von Nigerias Nollywood um eine spezifisch (pan)afrikanische Praxis, die durch ihren Rekurs auf möglichst kostengünstige Technologien und Materialien bei Dreh- und Nachbearbeitung<sup>8</sup> setzt. Durch die – häufig illegale – Reproduktion der Filme mit qualitativ minderwertigen Geräten auf lädierten VHS-Kassetten und später digitalen Datenträgern (VCD, DVD) weisen Nollywoods Videos insbeson-

7 Der südafrikanische Medienwissenschaftler Keyan G. Tomaselli führt den afrikaanssprachigen Terminus ‚Hollyveld‘ als „derivative from Hollywood, similar to Bollywood for India“ (Tomaselli/Shepperson 2014, S.132) ein. Bereits Mitte der 1990er Jahre gilt die südafrikanische Filmindustrie als „Hollywood of Africa“ (Honeyman 1995, S.7), heute hat sich insbesondere Kapstadt mit seinen Cape Town Film Studios (CTFS) als Zentrum etabliert.

8 Das durchschnittliche Budget für eine Nollywood-Produktion sind etwa 10.000 US-Dollar, die Drehzeit umfasst nicht mehr als zehn Tage (vgl. Dovey 2012, S.89).

dere in Bild und Ton massive Defizite auf.<sup>9</sup>

Mit aktuellen Produktionen wie *Phone Swap* (2012) oder *October 1* (2015) beginnt sich jedoch auch der Trend eines „New Nollywood“ (Haynes 2014, S.53f.) abzuzeichnen, dem es um „better films with bigger budgets“ (ebd., S.53) gehe, mithin „films that can survive the aesthetic and technical challenge of being projected in cinemas rather than being released immediately as VCDs [...] or DVDs for home viewing“ (ebd.). Gleichwohl handelt es sich hier noch um Ausnahmen zur Regel. Die Liste der afrikanischen Direct-to-Video-Industrien ließe sich mit den Pendanten von Nollywood in Ghana (Ghallywood), Tansania (Bongowood), Kenia (Riverroad) etc. beliebig fortset-

zen.<sup>10</sup> Südafrikas Hollyveld bleibt dabei jedoch nicht nur die historisch erste, sondern nach wie vor auch kapitalintensivste unter den Video-Industrien des Globalen Südens.<sup>11</sup>

Entscheidend ist in jedem Falle die Beobachtung, dass sich die im Feld von Direct-to-Video gegenüber den Kino-Produktionen verknappten Ressourcen signifikant in ästhetischen Differenzen auswirken, die durch alternative dramaturgische und ästhetische Konzepte eine veränderte Haltung zum Genre-Diskurs nach sich ziehen. Dessen adaptive Verwandlung bewirkt eine neue Relation zwischen Filmemacher\_in, Filmtext und Filmpublikum, deren zentraler Impetus keine Etablierung eines Kontinuitätssystems nach dem dominanten Modell des „Classical Hollywood Cinema“ (Bordwell/Staiger/Thompson 1985) darstellt, sondern bei einer ostentativen Aussetzung narrativer Funktionalität vielmehr primär auf ein Erkennen der reterritorialisierten Genres und referenzierten Titel abzielt (vgl. Sanjek 1995, S.99).

9 Der Medienanthropologe Brian Larkin spricht deshalb von einer Ästhetik der „degraded images“ und der „distorted sounds“ (2008, S.217ff.). Auch wenn Nollywood hinter dem Qualitätsstandard anderer Filmindustrien zurückbleibt, scheint sich das lokale Publikum an der defizitären Ästhetik nicht zu stören. Dabei bleibt zu bedenken, dass in Nigeria auch Produktionen aus Hollywood, Bollywood oder Hongkong meist lediglich als Raubkopien zirkulieren und deshalb ebenfalls nur als „the dub of a dub of a dub“ (ebd., S.237) zugänglich sind. Mithin kann die Qualität anderer Produktionen daher nicht von den nigerianischen Videos unterschieden werden. Die Legitimation auf Filmfestivals freilich bleibt ihnen trotzdem verwehrt. Im Rahmen des panafrikanischen Filmfestivals in Burkina Faso (Fespaco) gelten nigerianische Videos bis heute als Tabu, weil sie die von den Festivalstatuten vorgegebenen Standards nicht erfüllen.

10 Direct-to-Video ist mitnichten ein Phänomen ausschließlich des Globalen Südens. Auch in den USA und Hollywood ist Video gegenüber Kino dominant: Schon zu Beginn der 1990er Jahre erwirtschafteten exklusiv als Video-Premieren produzierte Titel allein in den USA etwa 17 Milliarden US-Dollar pro Jahr und damit um ein Dreifaches mehr Umsatz als alle von den US-amerikanischen Major-Studios im Kino erstaufgeführten Produktionen zusammen (vgl. Willens 1993; Naremore 1998, S.161).

11 Mit einem Budget von etwa einer Million US-Dollar ist beispielsweise Roodts digitale Produktion *Safari* (2013) 100 Mal so teuer wie ein durchschnittlicher nigerianischer Titel.

Trotz der signifikanten ästhetischen Differenzen zwischen Kino- und Video-Produktionen müssen textuelle Analysen weiterhin als zentrales Forschungsdesiderat genannt werden. Nicht zuletzt zeugt davon das hier vorgenommene paradigmatische *close reading* eines – vermeintlich zu verwendenden – in letzter Instanz jedoch so komplexen Artefakts wie *To the Death*.

Würden Direct-to-Video-Produktionen bislang wissenschaftlich in den Blick genommen, dann entweder aus industriegeschichtlicher oder rezeptionsanalytischer Perspektive, zudem meist explizit unter Prämisse von Regionalstudien (vgl. Haynes 2012; Akudinobi 2015). Beide Ansätze begreifen Heimvideo primär als Option zur Distribution medialer Inhalte respektive als alternativen Modus der Aneignung eben dieser Inhalte. Der Medientext selbst aber spielt keine zentrale Rolle. Industriegeschichtsschreibungen betonen technologische Entwicklungen und ökonomische Kontexte, ästhetische Fragen bleiben konsequent ausgeklammert (vgl. bspw. McDonald 2007; Greenberg 2008; Hilderbrand 2009). Untersuchungen der Rezeption von Heimvideo fokussieren zum einen nicht exklusiv dafür produzierte Filme, andererseits werden auch hier textuelle Analysen außen vor gelassen. Betont ist stattdessen die zunehmende Fragmentierung der Rezipient\_innen bei gleichzeitiger Konstitution einer konstant bleibenden Zuschauerschaft. An Rezeptionspraktiken wird speziell eine neue Freiheit zu sowohl flexibilisierter, zerstreuter als auch repetitiver Aneignung apostrophiert (vgl. Benson-

Allott 2013; Adelman/Hoffmann/Nohr 2002). Eine Verbindung zwischen Praktiken der Rezeption und Eigenschaften der rezipierten Medientexte ist bislang allerdings nicht hergestellt worden. Der Konnex von dispositiven Strukturen und ästhetischen Variablen spezifischer Video-Produktionen bleibt damit ein zentrales Desiderat medienwissenschaftlicher Forschung. Denn der spezifische Video-Text kommt immer erst in der Performanz seines Mediums zur Geltung. Mit ihm tritt das Medium immer wieder neu und immer wieder anders in Erscheinung.

Es ginge daher darum, gerade diese Performanzen nuanciert zu erfassen. Produktiv scheint mir hier insbesondere das Konzept der *serial history*, wie es die Medienkulturwissenschaftlerin Michèle Lagny vorgeschlagen hat: „[T]he essential point [...] is not to build a theoretical model, a structural scheme which is supposed to explain a mode of textual (in our case, visual) functioning. What matters instead is to submit the entire series to the same kind of questioning and to the same viewpoints, which may lead us to formulate conclusions on permanence, evolutions or ruptures“ (1994, S.33f.). Eine serielle textuelle Analyse im Sinne von Lagny versteht die Beschäftigung mit medienästhetischen Fragen nicht als jene kanonbildende „theological exercise“ (Moretti 2000, S.57), die der Kulturwissenschaft in jüngerer Zeit so verdächtig geworden ist, gibt aber dennoch die qualitative Fokussierung textueller Qualitäten nicht zugunsten rein quantifizierender Betrachtungen auf. Sie besitzt stattdessen das vielversprechende

Potenzial, zwischen *close* und *distant reading* zu vermitteln. Im Sinne eines *serial reading* muss an einer repräsentativen Auswahl von Direct-to-Video-Produktionen gearbeitet werden. Dabei können spezifische Titel dann als repräsentativ gelten, wenn sie zum einen ein hohes Maß an Strukturähnlichkeit zu weiteren Titeln besitzen und zum anderen in ihrer Summe den historischen Zeitraum der Untersuchung abdecken. Mit einer solchen Herangehensweise ist gewährleistet, sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede in den Analyseobjekten herauszuarbeiten, um letztlich Aussagen über Analogien und Differenzen zu treffen, die über die einzelne Produktion hinaus Aussagekraft besitzen. *Serial reading* versucht somit, die Grenzen zwischen einzelnen Produktionen einzuziehen und die Signifikanz von Direct-to-Video gerade dort zu lokalisieren, wo die Singularität von legitimierenden Kategorien wie Kanon und Autor verschwindet.<sup>12</sup> Video-Produktionen als System verstehen zu können, verlangt danach zu analysieren, wie sich Bedeutungseffekte in einem Netz an wechselseitig wirksamen Relationen konstituieren, das sich in der individuellen Produktion konkretisiert und simultan darüber hinausweist. Dieser Formvergleich verspricht Klarheit

darüber zu verschaffen, wie, welche und unter was für Bedingungen spezifische ästhetische Konventionen im Feld von Direct-to-Video-Produktionen adaptiert werden.

### Conclusio und Ausblick

Mit der Marginalisierung von Direct-to-Video-Produktionen und der Exklusion tausender Titel aus dem wissenschaftlichen Diskurs wird ein substantielles Feld ästhetischer Produktion verdunkelt, das noch auf seine grundlegende Aufarbeitung und Analyse durch eine unvoreingenommen operierende Mediengeschichtsschreibung wartet, die sich nicht länger – wie auch Vinzenz Hediger, Oliver Fahle und Gudrun Sommer kritisieren – primär als „Kinowissenschaft“ (2011, S.10) versteht. Nicht zuletzt besitzt eine Erschließung des Feldes dabei das Potenzial, kritische Meta-Diskurse über Prädispositionen, Theorien und Methoden medienwissenschaftlicher Forschungspraxis selbst anzustoßen.

Nicht erst vor dem Hintergrund der Evolution digitaler Netzwerke im Bereich audiovisueller Kulturen werden neue Herausforderungen an die Medienwissenschaft gestellt. Denn bereits der sich seit den 1980er Jahren vollziehende Paradigmenwechsel von Film zu Video konfrontierte die Disziplinen mit veränderten Bedingungen von Medienästhetik und Wissensproduktion, deren substantielle Herausforderungen erst noch planvoll gelöst werden wollen. Ein medienarchäologischer Blick muss mithin zwangsläufig an der Differenz von und durch Video zu reflektieren

12 Darin sieht auch der Kultur- und Literaturwissenschaftler Franco Moretti die besondere Qualität des von ihm proklamierten *distant reading*: „to focus on units that are much smaller or larger than the text: devices, themes, tropes – or genres and systems“ (2000, S.57). Ein Fokus auf Direct-to-Video-Produktionen würde mithin eine eben solche Neujustierung der Analyseperspektive bedeuten.

beginnen: Schon mit analogem Video ist eine massive Proliferation audiovisueller Erscheinungsformen verbunden, die im digitalen Zeitalter durch den Rekurs auf neue Bildschirmmedien und Plattformen noch einmal weiter zugespitzt wird. Sie verlangt nach einer entschiedenen Positionierung der Wissenschaft vom Bewegungsbild als medienkulturwissenschaftliche Disziplin, die dem Umstand omnipräsenter Bewegungsbilder und den damit verbundenen neuen Modellen rezeptionsseitiger Subjektivitäten in der Bestimmung ihres Forschungsgegenstandes hinreichend Rechnung trägt. Filmwissenschaft wiederum müsste aus dieser Perspektive nicht nur einen historisch-philologischen, sondern insbesondere auch archäologischen Ansatz stärken, der nachhaltig auf die Herausforderung durch Video-Kulturen zu reagieren weiß, ohne fächerspezifische Traditionen jedoch vorschnell zugunsten einer ‚allgemeinen‘ Medienwissenschaft zu marginalisieren. Stattdessen kommt es vielmehr auf eine umsichtige Ausdifferenzierung der Fächer an, die sich nicht zuletzt an internationalen Standards der Institutionalisierung der Bewegtbildforschung als Leitdisziplin medienwissenschaftlich ausgerichteter Theoriebildung zu orientieren hätte.

Der Fokus auf Direct-to-Video-Produktionen kann an dieser Stelle helfen, neue Perspektiven zu entwickeln. Als ebenso analytisch ausgerichtetes wie theoretisch motiviertes Interesse zu einem bislang kaum bearbeiteten Feld medienkultureller Praxis stellt er mehrdimensionale Erkenntnisse in Aussicht, die für ganz unterschiedliche

Fachrichtungen relevant sein können. Zu seinem umfangreichen Korpus liegen weder methodische Überlegungen noch konkrete Analysemodelle der Medienwissenschaft vor. Müssen die Forschungsergebnisse zur Direct-to-Video-Medienkultur daher als sehr unbefriedigend bezeichnet werden, gilt es umso mehr, diesen Mangelzustand gleichsam zu reflektieren und zu überwinden. Er scheint sowohl in Pragmatiken der wissenschaftlichen Argumentation, den ihr zu Grunde liegenden Kulturmodellen als auch in ihrer spezifischen Historizität zu finden zu sein. Lokalisieren lässt er sich auf mehreren Ebenen, wobei alle in Relation zum niedrigen symbolischen Kapital (Pierre Bourdieu) stehen, das Direct-to-Video-Produktionen bis heute besitzen.

Trotz Interventionen einer vom Vorbild der angelsächsischen Cultural Studies inspirierten Medienwissenschaft herrscht bis heute eine Dichotomisierung von Kulturproduktionen in ‚hohe‘ und ‚niedrige‘ Niveaus vor (wovon aktuell nicht zuletzt auch der traditionell-kulturkonservative Resentiments perpetuierende Diskurs um das sog. ‚Quality-TV‘ zeugt). Aus dieser traditionell hermeneutisch geprägten Perspektive interessieren kulturelle Produkte als Praxis künstlerischer Selbstverwirklichung. Auf ökonomische Rentabilität ausgerichtete Produktionen wird mit einer pejorativen Abwehrhaltung begegnet, mit der populäre Kultur im akademischen, insbesondere auch dem kunst- respektive bildwissenschaftlichen Diskurs noch immer zu kämpfen haben. Direct-to-Video-Produktionen, die konträr zu

Diskursen um Video-Kunst oder Maurizio Lazzaratos *Videophilosophie* (2002) ‚Video‘ primär nicht als „reflexives Medium“ (Spielmann 2005), sondern zunächst als kommerziell profitables Wiedergabesystem begreifen, sehen sich dabei mit einer doppelten Marginalisierung konfrontiert, die einerseits aus ihrer generischen, andererseits auch aus ihrem adaptiven Status resultiert.

Medienwissenschaftliche Forschung zeigt eine Fokussierung auf als hermetisch betonte Produktionspraktiken, die neben dem Binärmodell von ‚hoher‘ und ‚niederer‘ Kultur auch mit einer Dichotomie von global operierendem ‚Hollywood‘ und nationalspezifischem ‚Autorenkino‘ operieren. In der englischsprachigen Medienwissenschaft wird dieses Binärmodell zunehmend in Frage gestellt, die deutschsprachige Kunst- und Kulturwissenschaft bleibt ihm häufig noch bis heute verhaftet. Solch statische Taxonomien lassen nicht nur keine Differenzierung im Detail zu, sie machen auch einen Zugriff auf Direct-to-Video-Kulturen unmöglich, die dezidiert transnational operieren, jedoch nicht mit Hollywood gleichgesetzt werden können, ebenso wenig wie sie einem traditionellen europäischen Autoren-Konzept genügen. Direct-to-Video-Produktionen sind vielmehr durch hybride Schleifen kulturellen Austauschs charakterisiert, die durch eben nicht national begrenzte Produktion, Distribution und Rezeption normative Fixierungen einer Kulturspezifik grundlegend problematisieren.

Da aber Direct-to-Video-Produktionen ohne Publicity am Markt platziert werden, ist eine Absenz feuilletoni-

stischer Rezeption mit Blick auf eventuelle Sekundärquellen zu konstatieren. Dies erschwert dem akademischen Diskurs nicht nur Erschließung, sondern oft auch bereits Kenntnis von der bloßen Existenz des Gegenstands.

Die Auseinandersetzung mit Direct-to-Video-Produktionen stellt nicht nur eine Pionierleistung zu einem medienwissenschaftlich noch unbearbeiteten Phänomen medialer Praktiken dar, sondern birgt auch das Potenzial, zentrale Beiträge zu theoretischen und methodischen Fragestellungen der Medienwissenschaft zu leisten. Ein wesentlicher Impuls wäre beispielsweise die grundsätzliche Erweiterung des kunst-, bild- und filmwissenschaftlichen Objektbereichs. Im Zeitalter einer postkinematografischen „Medienimmanenz“ (Hagener 2011) gilt es, dem bereits lange erfolgten Eindringen der Bewegungsbilder in die Alltagswelt durch Direct-to-Video-Produktionen Rechnung zu tragen und sie im Kontext mit digitalen Medienpraktiken nach 2000 neu zu perspektivieren. Dies unterstreicht umso mehr, dass sich Filmwissenschaft nicht länger auf eine Wissenschaft von Kinofilmen begrenzen lässt. Ein weiterer zentraler Beitrag für die Medienwissenschaft resultiert aus der Erschließung eines Materialkorpus von bislang nicht erfassten Produktionen von Bewegtbildern. Damit verbunden ist eine Revision einer am Kinospielefilm beziehungsweise am – primär europäischen – Autorenfilm orientierten Medien-geschichtsschreibung durch Analyse marginaler Produktionen. Daraus folgt eine Öffnung der weitgehend am euro-

zentrischen Paradigma entwickelten medienwissenschaftlichen Theorien für transnationale und interkulturelle Perspektiven, auch und gerade über die – häufig medienwissenschaftlich eher unbedarften – Regionalstudien hinaus. Direct-to-Video-Produktionen sind als Teil einer globalen Medienkultur zu betrachten, die Performanzen gerade jenseits vermeintlich autarker Kulturräume zeitigt.

Wie nicht zuletzt am ‚Schau-Platz‘ von *To the Death* demonstriert, besitzen Direct-to-Video-Produktionen ein maßgeblich transgressives Potenzial. Sie bringen Dichotomien zum Einsturz: zwischen Diskursen von Generizität und Autorschaft, zwischen Globalem Norden und Globalem Süden, zwischen kinematografischen und elektronischen Medien. Direct-to-Video als Paradigma des Bewegungsbildes im Zeitalter alternativer Reproduzierbarkeit des

bewegten Bildes stellt die Medienwissenschaft vor neue Herausforderungen. Damit ist gleichwohl die Chance verbunden, Perspektiven zu erschließen, die über Grenzen von vermeintlich in sich geschlossenen medialen Dispositiven und nationalen Kinematografien hinaus wirken. Das medienwissenschaftlich bisher nicht bearbeitete Feld von Direct-to-Video wartet noch immer auf seine Erschließung als signifikante Praxis der Bewegtbilder-Produktion. Mit der Fokussierung von Direct-to-Video aber werden nicht nur etablierte Referenzkorpora der Medienwissenschaft überschritten, auch zeigt sich in der diskursiven Schnittstelle von Fragestellungen der Medien-, Kultur- und Bildwissenschaft das Potential einer theoretisch-methodologischen Arbeit, die maßgebliche Erkenntnisfortschritte mit Blick auf alle drei Disziplinen in Aussicht stellt.

## Literatur

- Adelmann, Ralf/Hoffman, Hilde/Nohr, Rolf F. (Hg.): *Rec: Video als mediales Phänomen*. Weimar: VDG, 2002.
- Akudinobi, Jude: „Nollywood: Prisms and Paradigms.“ In: *Cinema Journal* 54 (2), 2015, S.133-140.
- Alvarez, Max J.: „Big Names Look For Bright Lights in Videoland.“ In: *Chicago Tribune*, 30.12.1994.
- Armes, Roy: *Dictionary of African Filmmakers*. Bloomington: Indiana UP, 2008.
- Arnheim, Rudolf: *Film als Kunst*. Frankfurt: Fischer, 1979.
- Barrot, Pierre: „Avant-Propos.“ In: Barrot, Pierre (Hg.): *Nollywood: Le phénomène video au Nigeria*. Paris: L'Harmattan, 2005, S.5-6.
- Botha, Martin: *South African Cinema 1896-2010*. Bristol: Intellect, 2012.

Benjamin, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.“ In: ders.: *Illumination: Ausgewählte Schriften 1*. Frankfurt: Suhrkamp, 1977, S.136-169.

Benson-Allott, Caetlin: *Killer Tapes and Shattered Screens: Video Spectatorship from VHS to File Sharing*. Berkeley: University of California Press, 2013.

Bordwell, David/Thompson, Kristin/Staiger, Janet: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge, 1985.

Clover, Carol J.: „Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film.“ In: *Representations* 20 (Autumn), 1987, S.187-228.

Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild: Kino 1*. Frankfurt: Suhrkamp, 1989.

Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild: Kino 2*. Frankfurt: Suhrkamp, 1991.

Dovey, Lindiwe: „Storytelling in Contemporary African Fiction Film and Video.“ In: Khatib, Lina (Hg.): *Storytelling in World Cinemas, Volume 1*. New York: Columbia UP, 2012, S.89-103.

Dyer, Richard: *White: Essays on Race and Culture*. New York: Routledge, 1997.

Fick, David: *Entrepreneurship in Africa: A Study of Successes*. Westport: Quorum Books, 2002.

Fiske, John: *Understanding Popular Culture*. Boston: Unwin Hyman, 1989.

Greenberg, Joshua M.: *From Betamax to Blockbuster: Video Stores and the Invention of Movies on Video*. Cambridge: MIT Press, 2008.

Hagener, Malte: „Wo ist Film (heute)? Film/Kino im Zeitalter der Medienimmanenz.“ In: Sommer, Gudrun/Hediger, Vinzenz/Fahle, Oliver (Hg.): *Orte filmischen Wissens: Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke*. Marburg: Schüren, 2011, S.45-60.

Haynes, Jonathan: „A Literature Review: Nigerian and Ghanaian Videos.“ In: *Journal of African Cultural Studies* 22 (1), 2012, S.105-120.

Haynes, Jonathan: „New Nollywood: Kunle Afolayan.“ In: *Black Camera* 5 (2), 2014, S.53-73.

Hilderbrand, Lucas: *Inherent Vice: Bootleg Histories of Videotape and Copyright*. Durham: Duke UP, 2009.

Honeyman, Russell: *African Film and TV 1995*. Harare: Z Promotions, 1995.

Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. Frankfurt: Fischer, 1987.

Langford, Barry: *Film Genre: Hollywood and Beyond*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2005.

Larkin, Brian: *Signal and Noise: Media, Infrastructure, and Urban Culture in Nigeria*. Durham: Duke UP, 2008.

- Lazzarato, Maurizio: *Videophilosophie: Zeitwahrnehmung im Postfordismus*. Berlin: b-books, 2002.
- Lichtenfeld, Eric: *Action Speaks Louder: Violence, Spectacle, and the American Action Movie*. Middletown: Wesleyan UP, 2007.
- Lagny, Michèle: „Film History: or History Expropriated.“ In: *Film History* 6 (1), 1994, S.26-44.
- McDonald, Paul: *Video and DVD Industries*. London: BFI, 2007.
- Moretti, Franco: „Conjectures on World Literature.“ In: *New Left Review* 1 (Jan./Feb.), 2000, S.54-68.
- Murphy, David/Williams, Patrick: *Postcolonial African Cinema: Ten Directors*. Manchester: Manchester UP, 2007.
- Naremore, James: *More Than Night: Film Noir in Its Contexts*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- Ritzer, Ivo: „Direct-to-video.“ In: Koebner, Thomas (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam, 2007, S.145-146.
- Ritzer, Ivo: „Global Blaxploitation: Anmerkungen zum Transnationalismus einer medienkulturellen Stömung.“ In: ders./Steinwender, Harald (Hg.): *Transnationale Medienlandschaften: Populärer Film zwischen World Cinema und postkolonialem Europa*. Wiesbaden: Springer VS, 2016a, S.79-103.
- Ritzer, Ivo: „Gunfight at the Transvaal Highveld: Locating the Boerewors Western in Southern Africa.“ In: Broughton, Lee (Hg.): *Critical Perspectives on the Western*. Metuchen: Scarecrow Press, 2016b, S.41-56.
- Rubin, Martin: *Thrillers*. Cambridge: Cambridge UP, 1999.
- Sanjek, David: „Home Alone: The Phenomenon of Direct-to-Video.“ In: *Cineaste* 21 (Winter-Spring), 1995, S.98-101.
- Sommer, Gudrun/Hediger, Vinzenz/Fahle, Oliver: „Einleitung: Filmisches Wissen, die Frage des Ortes und das Pensum der Bildung.“ In: dies. (Hg.): *Orte filmischen Wissens: Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke*. Marburg: Schüren, 2011, S.9-41.
- Spielmann, Yvonne: *Video: Das reflexive Medium*. Frankfurt: Suhrkamp, 2005.
- Tasker, Yvonne: „Dumb Movies for Dumb People: Masculinity, the Body, and the Voice in Contemporary Action Cinema.“ In: Cohan, Steve/Hark, Ina Rae (Hg.): *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. New York: Routledge, 1993, S.230-244.
- Tasker, Yvonne: *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*. New York: Routledge, 1994.
- Tomaselli, Keyan G./Shepperson, Arnold: „Transformation and South African Cinema in the 1990s.“ In: Nwachukwu, Frank Ukadike (Hg.): *Critical Approaches*

- to African Cinema Discourse*. New York: Lexington Books, 2014, S.107-134.
- Videovision Entertainment: *Cry, the Beloved Country: Synopsis and Production Notes*, 1995.
- Willemen, Paul: „For a Comparative Film Studies.“ In: *Inter-Asia Cultural Studies* 6 (1), 2005, S.98-112.
- Willens, Michele: „Bypassing the Big Picture.“ In: Los Angeles Times, 28.11.1993.
- Williams, Linda: „Film Bodies: Gender, Genre, and Excess.“ In: *Film Quarterly* 44 (4), 1991, S.2-13.