

»And... Cut!«

Theoretische und methodische Überlegungen zur Analyse von Filmen in Lehre und Forschung

Der vorliegende Beitrag greift das wachsende Interesse an der Nutzung von Filmen in der Lehre der Internationalen Beziehungen auf und plädiert für eine stärkere Auseinandersetzung mit filmtheoretischen und -analytischen Grundlagen. Aus unserer Sicht erscheint es bei der Verwendung von Filmen wichtig, die filmspezifisch ästhetischen und narrativen Formen der Wissensproduktion und Sinnerzeugung zu beachten. Wenn Filme in der Lehre eingesetzt werden, sollten Studierende lernen, ein kritisch distanziertes Verhältnis zum Unterhaltungsmedium Film aufzubauen. Werden Filme als Forschungsgegenstand betrachtet, sollte eine methodisch reflektierte Analyse dabei helfen, zu intersubjektiv nachvollziehbaren Ergebnissen zu gelangen. Wie eine Beschäftigung mit Filmen in der Lehre und in der Forschung auch für PolitikwissenschaftlerInnen gewinnbringend sein kann, wollen wir in diesem Beitrag verdeutlichen und anhand der Debatte über die (angebliche) Legitimierung von Föter in »Zero Dark Thirty« (2012; R: Kathryn Bigelow) illustrieren. Der vorliegende Beitrag möchte in diesem Sinne die Formulierung einer Filmpolitologie anregen, um zu verstehen, wann, wie und warum Filme politisch mächtig sind, d. h. welche performativen Effekte mit der audiovisuellen Inszenierung und Visualisierung von Politik verbunden sind.

1. Einleitung

»[E]s gibt nichts Subjektiveres als das Objektiv. Jeder Eindruck, im Bilde festgehalten, wird zu einem Ausdruck, ob das beabsichtigt war oder nicht« (Balázs [1930] 2001: 30).

»[E]s gibt nichts Subjektiveres als das Objektiv. Jeder Eindruck, im Bilde festgehalten, wird zu einem Ausdruck, ob das beabsichtigt war oder nicht« (Balázs [1930] 2001: 30).

Die weltweiten Umsätze der Kinos steigen kontinuierlich; im Jahr 2013 haben diese über 36 Milliarden US-Dollar erwirtschaftet (Motion Picture Association of America 2015). In Deutschland verfügen 97,5 Prozent der Haushalte über ein Fernsehgerät, die Anzahl der Internetnutzer¹ ist weltweit auf knapp 3 Milliarden Men-

1 Hinsichtlich der Verwendung einer geschlechtersensiblen Sprache haben wir uns für eine unregelmäßig abwechselnde Nutzung von verschiedenen Formen entschieden.

schen angewachsen (Statistisches Bundesamt 2015; Statista 2015).² Warum sind diese Zahlen interessant? Sie verdeutlichen nicht nur, dass Medien und ihre Nutzung ein globales Phänomen darstellen, sondern unterstreichen die gesellschaftliche und politische Bedeutung von Filmen, die der Kunsthistoriker Erwin Panofsky bereits Ende der 1940er Jahre prophezeite: Eine Welt ohne bewegte Bilder ist für uns kaum vorstellbar.

Von diesem Trend der Mediatisierung ist auch die universitäre Lehre in der Politikwissenschaft und insbesondere in den Internationalen Beziehungen (IB) erfasst worden. Seit dem Aufsatz »*And... Action! Using Film to Learn about Foreign Policy*« von Lynn Kuzma und Patrick Haney im Jahr 2001 in der Zeitschrift *International Studies Perspectives* reißen die Publikationen nicht mehr ab. Allerdings sind in dieser Debatte sowohl film- und erzähltheoretische als auch analytische und methodische Aspekte oft vernachlässigt worden, weshalb uns ein »Schnitt« erforderlich erscheint. Der vorliegende Beitrag greift das Interesse an der Nutzung von Filmen in der Lehre auf und plädiert keineswegs für ein Ende der Diskussion – ganz im Gegenteil. Unser Anliegen ist es vielmehr, eine Debatte auch in der deutschsprachigen IB-Community darüber anzustossen, sich mit filmtheoretischen und -methodischen Grundlagen, z. B. dem Schnitt, der Kameraperspektive und dem filmischen Narrativ, besser auseinanderzusetzen. Auch in diesem Sinne ist der Titel des Beitrags zu verstehen.

Solch eine kritische Auseinandersetzung erscheint uns mehr als notwendig, denn Filme sind kein unproblematisches Medium. Gerade in Spielfilmen und TV-Serien, deren Rahmenhandlung in reale Kontexte eingebettet ist, werden oftmals fragwürdige Informationen verbreitet sowie problematisierungsbedürftige Geschichtsdeutungen angeboten (Boyer et al. 2002: 93) – nichts ist subjektiver als das Objektiv der Kamera, wie Béla Balázs ([1930] 2001: 30) schon 1930 schrieb. Umso erstaunlicher erscheint uns, dass in der bisherigen politikwissenschaftlichen Verwendung von Filmen in Lehre und Forschung oftmals keine tiefergehende theoretische und methodische Reflexion des Mediums Film zu erkennen ist. Aus unserer Sicht ist es aber dringend notwendig, sich mit den filmspezifischen Formen der Wissensproduktion und Sinnerzeugung auseinanderzusetzen. Auch bei der Vermittlung von Fachinhalten durch Texte setzen Lehrende implizit voraus, dass Studierende Textgattungen, Argumentationsmuster, Metaphern etc. identifizieren und verstehen können. Wie eine Beschäftigung mit Filmen in der Lehre und in der Forschung auch für PolitikwissenschaftlerInnen gewinnbringend sein kann, wollen wir in diesem Beitrag verdeutlichen. Dabei erscheint uns wichtig zu zeigen, welchen Mehrwert eine theoretisch reflektierte, methodisch-kritische und empirisch strukturierte Analyse von Filmen für *politikwissenschaftliche* Fragen erbringen kann.

Die Diskussion über den Einsatz von neuen Medien (s. Quaintance 2014 in der zib 1/2014) in der Lehre aufgreifend, knüpft der hier vorliegende Beitrag an bereits bestehende Ansätze an, die Filme in der Lehre und Forschung verwenden. Zu un-

2 Wir möchten uns sehr herzlich bei den anonymen GutachterInnen sowie bei Frank Gadigner für hilfreiche Kommentare und Hinweise bedanken.

terscheiden sind dabei zwei Formen, wie bewegte Bilder in der Lehre bereits genutzt werden: Zum einen dienen Filme als Mittel der Visualisierung von Fachinhalten, z. B. zur Veranschaulichung von Theorien der Internationalen Beziehungen, Geschlechterverhältnissen oder Feindbildern. Zum anderen kann man Filme zum zentralen Gegenstand einer Lehrveranstaltung machen, um zu zeigen, wie diese gesellschaftliche (Be-)Deutungen produzieren und Bestandteil politischer Diskurse sind.³

2. Problemzone Lehre: visuelle Wissensvermittlung und -reflexion nach Bologna

In den IB wird seit vielen Jahren die Frage diskutiert, wie Spielfilme oder Fernsehserien in der Lehre eingesetzt werden können, um etwa die einschlägigen Theorien Internationaler Beziehungen zu erläutern (Weber 2001; 2013; Webber 2005; Engert/Spencer 2009; Swimelar 2013) oder spezifische Problemstellungen und historische Ereignisse zu veranschaulichen (Gregg 1998; zum Überblick Engert/Spencer 2009). Jüngste Beiträge kommen dabei von Mark Salter (2014), der auf die Serie »*Survivor*« zurückgreift, um das Gefangenendilemma zu erklären, oder von David Dreyer (2011), der anhand derselben Serie das Allianz- und Kooperationsverhalten verdeutlicht. Abigail Ruane und Patrick James (2008) hingegen verwenden die Konflikte und Charaktere in Tolkiens Trilogie »Der Herr der Ringe«, um die großen Debatten der IB zu rekonstruieren. Ähnlich gehen auch Engert und Spencer (2009) vor, die etwa unter Verweis auf die konstitutionslogische Narrativstruktur des Tarantino-Films »*Pulp Fiction*« eine diskursbasierte Sinnerzeugung rekonstruieren, die auch postmodernen Theorieansätzen zugrunde liegt. Überzeugend erscheint uns vor allem der mittlerweile *klassische* Ansatz von Cynthia Weber (2013), bereits in vierter Auflage erschienen, die anhand bekannter Filme wie »Herr der Fliegen« oder »Wag the Dog« die grundlegenden sozialtheoretischen *Mythen* rekonstruiert, auf denen IB-Theorien basieren.

Die Gründe für die Verwendung von Filmen in Seminaren sind ganz unterschiedlicher Natur. Aus unserer Sicht lassen sich strukturelle Faktoren und didaktische Erwägungen anführen, die den Einsatz von Medien und innovativen Lern- und Lehrmethoden begünstigt haben.

(1) Die Debatte über den Einsatz von Filmen in der politikwissenschaftlichen Lehre ist mitunter Folge eines Paradigmenwechsels in der Gestaltung von Seminaren, der sich seit Mitte der 1990er Jahre abzeichnet. An die Stelle der klassischen Wissensvermittlung durch Frontalunterricht sollte ein Ansatz des »aktiven Lernens« (Burch 2000: 31) treten, der im Zuge grundlegender Bildungsreformen an Universitäten propagiert wurde. Entsprechend der Idee, dass universitäre Lehre weniger auf eine faktenbasierte Wissensakkumulation zielen, sondern Studierenden Problemlösungskompetenzen durch aktives Lernen vermitteln solle, wurden auch

3 Den Hinweis zur Klärung dieser unterschiedlichen didaktischen Verwendungsmöglichkeiten von Filmen in der Lehre verdanken wir einem anonymen Gutachten.

neue Konzepte zur Seminargestaltung entwickelt (Lantis et al. 2000; Krain/Shadle 2006; Kille et al. 2008). Filme, Simulationen und Planspiele erhielten nun vermehrt Einzug in die politikwissenschaftliche Lehre.⁴

(2) Insbesondere durch die Modularisierung der Studiengänge hat die Heterogenität der Seminargruppen zugenommen, sodass durch innovative Lehrkonzepte eine gemeinsame Ausgangsbasis geschaffen werden kann (und muss), um den Lernprozess insgesamt besser zu strukturieren. Daniel Lieberfeld (2007: 571) weist darauf hin, dass gerade an IB-Einführungskursen Studierende aus vielen verschiedenen Fachrichtungen ohne spezifische Vorkenntnisse teilnehmen, die durch Filme rasch mit den grundlegenden Problemstellungen der IB vertraut gemacht werden können.

(3) Eine weitere Motivation für den Einsatz neuer Lehr- und Lernmaterialien liegt wohl auch in der Materie selbst begründet. So wird oftmals ein allgemeines Desinteresse der Studierenden vor allem hinsichtlich der Theorien beklagt, die im Mittelpunkt der meisten IB-Einführungskurse stehen dürften. Der Rückgriff auf Filme soll dazu führen, das Interesse der Studierenden am Gegenstand zu wecken und einen leichteren Zugang zu abstrakten Theoriedebatten zu ermöglichen (Dreyer 2011: 413).

(4) Die Verwendung von Filmen in der Lehre wird auch immer wieder durch Verweis auf pädagogische Erkenntnisse begründet, wonach ein größerer Lernerfolg feststellbar sei, wenn die Studierenden den Stoff durch eine audiovisuelle Vermittlung aufnahmen (Yoder/Hochevar 2005; Berk 2009). Nicht zuletzt reagieren Lehrende somit auch auf die veränderten Sehgewohnheiten junger Menschen (Engert/Spencer 2009: 85).

Die hier vorgebrachten Gründe für den Einsatz von Filmen in der Lehre sind auch aus unserer Sicht weitgehend nachvollziehbar. Allerdings zeigen die Erfahrungen, dass die Verwendung von Filmen auch kontraproduktiv sein kann. Eine zentrale Schwachstelle ist laut Swimelar (2013: 18) zum Beispiel, dass aufgrund der Komplexität der Filmhandlung oder einer emotionalen Überforderung durch den Filmstoff die fachlichen Erkenntnisziele aus dem Blick geraten können. Auf diese Gefahr weisen auch Engert und Spencer hin. So könne es vorkommen, dass Studierende die Filme weniger zur Seminarvorbereitung, sondern primär als eine unterhaltsame Abwechslung zum universitären Alltag betrachten. Ein nachhaltiger Lerneffekt kann sich auf diese Weise nicht einstellen. Daher sei es notwendig, die Studierenden auf den Film vorzubereiten, etwa indem das Thema vorab diskutiert wird und die Studierenden Leitfragen erarbeiten, die den Betrachtungsprozess strukturieren (Engert/Spencer 2009: 87).⁵

4 Vgl. Gregg (1998); Kuzma/Haney (2001); Weber (2001; 2013); Waalkes (2003); Webber (2005); Lieberfeld (2007); Ruane/James (2008); Engert/Spencer (2009); Simpson/Kaussler (2009); Swimelar (2013); Valeriano (2013); Salter (2014).

5 Bei der regelmäßigen Verwendung von Filmen sollte unbedingt beachtet werden, dass der ohnehin schon hohe *workload* von Studierenden durch die Auseinandersetzung mit einem Film als Seminarvorbereitung erheblich vergrößert wird, zumal sich wohl alle Dozentinnen darin einig sein dürften, dass ein Film die einschlägige wissenschaftliche Fachliteratur allenfalls ergänzen, aber unter keinen Umständen ersetzen kann.

Die praktischen und didaktischen Gründe, die eine Verwendung von Filmen in der Lehre als hilfreich oder problematisch erscheinen lassen, wurden in der einschlägigen Debatte bereits hinreichend diskutiert. Aus unserer Sicht sind zwei Aspekte bisher jedoch vernachlässigt worden, die für eine kritische Auseinandersetzung mit Filmen sowohl in der Lehre, aber auch in der Forschung unabdingbar sind.

Dies betrifft einerseits eine deutlich stärkere *theoretische* Auseinandersetzung mit Filmen als soziales Artefakt und narratives Medium. Dazu zählen auch grundlegende filmtheoretische Fragen über das Verhältnis von Film und Politik, Film und Realität sowie über Genrekonventionen und Erzählstile. Die meisten Beiträge zeigen jedoch kein weitergehendes Interesse an diesen Fragen, sie setzen vielmehr voraus, dass Filme (an sich) gesellschaftlich und politisch *irgendwie* relevant sind.

Auf der anderen Seite fällt auf, dass eine grundsätzlichere Diskussion über *methodologische* und *methodische* Zugänge der Filmanalyse ausgesprochen selten geführt wird. Zwar verweisen schon Kuzma und Haney (2001: 37) auf die Notwendigkeit, Studierende bei der Analyse von Filmen durch Leitfragen zu unterstützen, doch die Vorstellung, wonach Filme ebenso *gelesen* werden könnten wie Texte, kann schon aufgrund der unterschiedlichen Modalitäten (Ton, Bild, Text) nur bedingt überzeugen. Nun könnte man sicherlich einwenden, dass es nicht Aufgabe eines IB-Seminars sein kann, Studierende auch noch in der Filmanalyse auszubilden – doch genau dies erscheint uns in Grundzügen erforderlich, wenn man das Anliegen von Cynthia Weber ernst nehmen will. Weber schreibt:

»If the world is made up of ›facts‹ and stories that organize these ›facts‹, then there is no more important skill to pass on students than to make them better readers and writers of stories, better interpreters of not just ›facts‹ but the *organization of the ›facts‹*« (Weber 2013: xxv; eigene Hervorh.).

Wir wollen in Anschluss an Weber argumentieren, dass eine produktive Auseinandersetzung mit Filmen sowohl in der Lehre als auch in der Forschung ohne eine fundierte theoretische und methodische Reflektion weder kritisch noch zielführend sein kann. Aus diesem Grund möchten wir in diesem Beitrag erörtern, inwiefern Filme als narrative Medien von politikwissenschaftlicher Bedeutung sind, und eine methodische Reflexion anstoßen, um eine politikwissenschaftliche Filmanalyse zu entwickeln. Natürlich lassen sich filmwissenschaftliche Methoden nicht unmittelbar für eine politikwissenschaftliche Analyse nutzen, da das Erkenntnisinteresse in der Regel auf anderen Fragestellungen und Forschungsperspektiven basiert. Dennoch sollten diese Literaturbestände konsultiert werden, um aus ihnen heraus Grundlagen einer *Filmpolitologie* zu entwickeln.

3. Die Entdeckung des Visuellen: (bewegte) Bilder in der Forschung

In der deutschen Politikwissenschaft entstand zu Beginn der 2000er Jahre eine Bewegung, die sich insbesondere mit visuellen Repräsentationen in der Politik beschäftigte (Strübel 2002a; Hofmann/Lesske 2005). Im Jahr 2004 konstatierte Mari-

on Müller (2004: 335) noch, dass die Politikwissenschaft Bilder ignoriere und sich das Fach damit einem Verständnis politischer Kommunikationsformen, die zunehmend visueller Natur seien, verschließe. Seitdem hat sich (erfreulicherweise) einiges getan, nicht zuletzt dank Klaus von Beymes (1998) Versuch, eine Kunstpolitologie zu formulieren.

Unter dem Eindruck des Kosovokrieges, des 11. September 2001 und des Afghanistaneneinsatzes der Bundeswehr erfuhr auch das Thema *Krieg und Film* vermehrt Aufmerksamkeit. Peter Krause und Brigit Schwellung (2002) diskutieren hierbei, inwiefern Filme als »Orte der kollektiven Erinnerungen« (Krause/Schwellung 2002: 93) gesellschaftliche Vorstellungen von Kriegen konservieren, während sich Michael Strübel (2002b) mit der Rezeption von Kriegs- und Antikriegsfilm am Beispiel von Erich Maria Remarques »Im Westen nichts Neues« auseinandersetzt. In einem von Wilhelm Hofmann und Frank Lesske (2005) herausgegebenen Sammelband weist Andreas Wilhelm (2005) insbesondere auf die Bedeutung von Kinofilmen bei der Identitätsstiftung und der Konstruktion von Feindbildern hin. Stefan Engelkamp und Philipp Offermann (2012) haben jüngst durch eine Analyse der so genannten Heimkehrer-Dramen »Willkommen zuhause« (2008), »Bloch: Tod eines Freundes« (2009), »Nacht vor Augen« (2008) und »Polizeiruf 110: Klick gemacht« (2009) gezeigt, wie der Afghanistaneneinsatz der Bundeswehr und die Konflikte heimkehrender Soldaten im deutschen Fernsehen repräsentiert werden.

Spätestens seit der Proklamation des *aesthetic turn* (Bleiker 2001) ist der Zusammenhang zwischen Populärkultur und internationaler Politik zunehmend in den Mittelpunkt internationaler Forschungsbeiträge gerückt (dazu kritisch: Holden 2006: 795). »Star Trek« (Weldes 1999; 2001), »Harry Potter« (Neumann/Nexon 2006), »Battle Star Galactica« (Kiersey/Neumann 2014), »Buffy« (Shepherd 2012), »The Wire« (Deylami/Havercroft 2014) und »Shrek« (Nieguth et al. 2011) dienen AutorInnen als Ausgangsmaterial, um über Themen, Theorien und Lehrmethoden in den IB zu reflektieren.

Doch nicht nur für fiktionale Serien, Spiel- oder Kinofilme interessieren sich Lehrende und ForscherInnen in den IB, sondern auch für Dokumentationen und Reportagen. Rens van Munster und Casper Sylvest (2015) regen daher eine systematische Auseinandersetzung mit dem Genre der Dokumentation als Wissensquelle zur Erforschung internationaler Politik an.

Diese Beispiele zeigen, dass sich auch in den IB eine genreübergreifende Auseinandersetzung mit Filmen beobachten lässt, die fiktionale und dokumentarische Medien, Hollywoodblockbuster und bekannte Fernsehserien, aber auch Kunst- und Autoren-Filme umfasst (Danchev 2009). Die neueste Entwicklung in der Auseinandersetzung mit dem Medium Film lässt die WissenschaftlerInnen sogar selbst zur Kamera greifen, wie etwa Cynthia Weber (2011), James Der Derian (2010) oder William Callahan (2015).

So gewinnbringend die bisherigen Debatten auch sein mögen, uns erscheint eine noch stärkere Rückbindung an eine filmtheoretische Reflexion sowie die Einbeziehung filmanalytischer Methoden erforderlich, wenn Filme als Gegenstand politikwissenschaftlicher Lehre und Forschung genutzt werden sollen. In der Lehre kön-

nen hierdurch die bereits angesprochenen Probleme wie etwa die Ablenkung der Studierenden aufgrund einer Überkomplexität der Filmhandlung oder emotionale Überforderung minimiert werden. In der Forschung eröffnen sich neue Perspektiven auf die Bedeutung von visuellen Artefakten in der Konstruktion und Konstitution internationaler Politik als symbolische Formen, die Wissen und Sinn (re-)produzieren.

Im Folgenden soll ein Ein- und Überblick sowohl zu filmtheoretischen als auch filmanalytischen Ansätzen dazu beitragen, die kritische Beschäftigung mit Filmen in den IB weiter voranzutreiben.

4. Einblicke: Interdisziplinäre Ansätze der Filmanalyse

Wissenschaftliche Fächer, in denen nicht nur Texte im engeren Sinne untersucht werden, haben im Laufe der Zeit spezifische Subdisziplinen wie die visuelle Soziologie, die visuelle Geschichtswissenschaft, die visuelle Anthropologie oder die Bild- und Filmphilosophie entwickelt.⁶ Im Ansatz ist auch die Herausbildung einer visuellen Politologie zu beobachten, die an der Schnittstelle zur Kommunikationswissenschaft verortet werden kann (Müller 2004; Knieper/Müller 2005; Münkler/Hacke 2009). Für diese intensivere Auseinandersetzung mit Bildern und insbesondere Filmen sprechen laut Leila Akremi (2014: 887) mehrere Gründe. Zum einen interessieren sich ForscherInnen für Bilder und Filme als dokumentarische Daten historischer Ereignisse insbesondere dann, wenn keine anderen Dokumente verfügbar sind. Andererseits wirken Filme an der Konstruktion gesellschaftlicher Wirklichkeit(en) mit, indem soziale und politische Themen aufgegriffen werden.

Hierbei wird immer wieder deutlich, dass sehr unterschiedliche theoretische Konzeptualisierungen des Films als Medium vorgenommen werden. Schließlich gibt es nicht *die eine* Filmtheorie. Einen ersten Einstieg in die unterschiedlichen theoretischen Ansätze bietet Albersmeiers (2001) Kollektion »Texte zur Theorie des Films« mit kurzen Beiträge von u. a. Sergej Eisenstein, Béla Balázs, Sigfried Kracauer und Christian Metz, die als *Klassiker* gelten. Die Lektüre sensibilisiert für unterschiedliche Perspektiven auf den Film als ästhetisches, politisches und gesellschaftliches Medium.

Hinsichtlich der Theoretisierung des Films haben sich zwei Strömungen herausgebildet, die einander durchaus kritisch gegenüberstehen. Gerade die angelsächsische Debatte zur Filmtheorie war seit den 1970er Jahren von semiotischen, poststrukturalistischen, psychoanalytischen und marxistischen Ansätzen der Literaturwissenschaften geprägt (zur Übersicht: Monaco 1996: 412-454; Bordwell/Carroll 2012). So dominieren auf der einen Seite eher sozial- und psychoanalytische Strö-

⁶ Zur visuellen Soziologie vgl. Raab (2008), Schnettler/Raab (2008), Reichertz/Englert (2011), Schelske (2013); zur visuellen Geschichtswissenschaft vgl. Brink (2000), Paul (2006); zur visuellen Anthropologie vgl. Collier (1987), Banks (1999), Hockings (2003) und zur Bild- und Filmphilosophie vgl. Deleuze (1989; 1997), Sachs-Hombach (2005), Schürmann (2008).

mungen, die Filme vor allem hinsichtlich psychologischer Kategorien und Strukturen untersuchen. Ebenso prägend war seit den 1970er Jahren die Filmsemiotik in Anlehnung an Christian Metz, der die (audiovisuelle) Sprache des Films untersuchte. Der Neoformalismus der sogenannten *Wisconsin School* nimmt eine vermittelnde Position ein und vermeidet sowohl die Daten- und Faktenverliebtheit rein empirischer Studien als auch die »ethereal speculations« (Bordwell/Carroll 2012: viii; s. a. Thompson 1995) der Psychoanalyse. Eine historische Kontextualisierung filmtheoretischer Ansätze trägt u. a. dazu bei, besser zu verstehen, warum der Film als gesellschaftliches Phänomen und sozialwissenschaftlicher Analysegegenstand von Interesse ist.

Im Folgenden wollen wir uns auf zwei Aspekte konzentrieren: Zum einen bietet die Konzeptualisierung von Filmen als *narratives Medium* vielfältige Anknüpfungspunkte an bestehende Theoriedebatten in der Politikwissenschaft. Zum anderen lassen sich Filme als *Daten* verstehen, die methodisch reflektiert untersucht werden können.

5. Film als Narration: erzähltheoretische Ansätze der Filmtheorie

Die Verwendung des Begriffes Narrativ in der Politikwissenschaft weist darauf hin, dass (umstrittene) politische Entscheidungen stets begründet und erzählt werden müssen (Gadinger et al. 2014; Hofmann et al. 2014). Politische Relevanz erfahren Narrative sowohl aus einer handlungs- als auch aus einer strukturtheoretischen Perspektive, da sie auf sinnstiftende Praktiken und Diskurse verweisen, durch die der erzählende Mensch im Lichte kontingenter Entscheidungen Gewissheiten konstruiert (Gadinger et al. 2014: 68-69).

Einige AutorInnen betonen, dass der Narrativ-Begriff schwer zu fassen ist, da er zugleich auf einen *modus operandi* und einen *opus operatum* verweise (Gadinger et al. 2014: 70). In Anlehnung an literaturwissenschaftliche Debatten lassen sich jedoch vier Elemente destillieren, die für eine Erzählung konstitutiv sind (Somers/Gibson 1994: 59-60; Patterson/Monroe 1998: 316, 324-325): (1) Narrative setzen Handlungen voraus, d. h. Subjekte, die etwas tun und Subjekte, die etwas erzählen; (2) Narrative benötigen einen Erzähler und sind somit immer perspektivisch, denn durch Narrative drücken Menschen ihre Deutung der Lebenswelt und Wirklichkeit aus; (3) Narrative beinhalten eine sequentielle und relationale Ordnung von Handlungen und Ereignissen. Oftmals – aber nicht immer – geschieht dies mithilfe eines kausalen Plots; (4) Narrative basieren auf der Erzählung bestimmter Akteure, Handlungen und Ereignisse und verschweigen somit immer auch etwas. Sie reduzieren Komplexität, indem sie erzählenswerte Elemente selektieren, schaffen Gewissheiten und verschleiern daher die Kontingenz sozialen Handelns (Gadinger et al. 2014: 74; Herman 2007; Abbott 2008).

Während individuelle Erzählungen Rückschlüsse auf den Erzähler und seine Form der Realitätsdeutung zulassen, sind kollektive Erzählungen Ausdruck gesellschaftlicher Verständigungs- und Deutungsprozesse, die gerade aus einer politik-

wissenschaftlichen Perspektive von besonderem Interesse sind.⁷ Medien stellen Orte der Produktion, Vermittlung und Umstrittenheit solcher Deutungen dar.

Im Folgenden wollen wir die Bedeutung von fünf Aspekten eingehender beleuchten: (1) das filmische Narrativ, (2) den Erzähler und die Kamera, (3) Schnitt und Montage, (4) Genre und Konventionen und (5) Produktion, Distribution und Rezeption von Filmen.

5.1. Das filmische Narrativ

Nun lässt sich kaum bestreiten, dass Filme ein wichtiges narratives Medium sind (Mittell 2007: 156; Bal 2009: 165; Kuhn/Schmidt 2014: 384): Filme zeigen Subjekte (verkörpert von SchauspielerInnen oder realen Personen) und deren Handeln (Performance);⁸ Filme sind perspektivisch in einem doppelten Sinne. Zum einen werden durch die Bewegung der Kamera sowie durch Schnitt und Montage Akteure, Handlungen und Ereignisse zueinander in Beziehung gesetzt. Perspektivität zeigt sich zum anderen durch die vielfältigen Auslassungen dessen, was nicht gezeigt, nicht gesagt und damit nicht erzählt wird; Filme ordnen ihre Erzählung sequentiell, zeitlich und räumlich – auch wenn dies nicht zwangsläufig eine chronologische und kontinuierliche Abfolge beinhalten muss (zur Übersicht: Bordwell 1985).

Wenn man in Anlehnung an Kuhn und Schmidt (2014: 390) die Veränderung eines Zustandes als Grundlage von Narrativität versteht, dann beinhalten Filme zwei Erzählebenen: zum einen die Präsentation von Veränderungen innerhalb einer Einstellung und zum anderen die Repräsentation einer Erzählung durch die Verbindung von Einstellungen. Reichertz und Englert (2011: 28) hingegen differenzieren die gezeigte Handlung, also die Handlung vor der Kamera und die Handlung des Zeigens.

Die Erzählung eines Films ist dabei nicht grundsätzlich auf einen expliziten Erzähler angewiesen, sondern Narrative werden durch die technischen und symbolischen Mittel des Films selbst erzeugt – die natürlich von RegisseurInnen und DrehbuchautorInnen ausgewählt, von SchauspielerInnen und Protagonisten dargestellt und von Zuschauern gesehen werden. Der Film ist performativ, da er Wirklichkeiten durch sein Medium hervorbringt, die nicht lediglich zusammenhängende Zeichen, sondern eine »dynamization of space« und eine »spatialization of time« (Panofsky 1947: 18) schaffen. Filme sind somit gesellschaftlich und politisch relevant,

7 Patterson und Monroe (1998: 321) legen ihren Fokus enger auf die Frage nach der Identität und Selbstbeschreibung von Akteuren durch Narrative, d. h. wie sie die Welt interpretieren, ihre Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft erzählen. In diesem Sinne sind solche Filme von politikwissenschaftlichem Interesse, die (sich verändernde) kollektive Identitäten zum Ausdruck bringen.

8 Aus Platzgründen können wir leider auf den Performance-Aspekt von Filmen nicht detaillierter eingehen. Panofsky (1947) hat darauf hingewiesen, dass Filme *nicht* verfilmte Theateraufführungen sind, sondern eine eigenständige Ästhetik und Narration entfalten. Zur Theorie der Performativität siehe Fischer-Lichte (2011).

weil sie ein Medium der kollektiven Deutung, der Produktion von Sinn und Wissen über die Welt darstellen (Luhmann 1996: 9).

5.2. Der Erzähler und die Kamera

Filmtheoretisch lässt sich darüber streiten, wer die Rolle des Erzählers in einem Film einnimmt. Manche Filme haben einen expliziten Erzähler, eine Stimme aus dem *off* oder einen Charakter, der seine Geschichte in Form des Films erzählt – viele hingegen nicht. Während semiotische Ansätze, wie etwa derjenige von Metz, strukturalistisch argumentieren und den Film als ein System von Zeichen verstehen, haben psychoanalytische und feministische Ansätze die Bedeutung der Kamera als Auge sowie die Rezeptionsleistungen des Zuschauers betont (Rose 2012: 149-188). Grundsätzlich steht infrage, ob es im Film überhaupt einen Erzähler gibt bzw. inwiefern der Film selbst als Erzähler seiner Geschichte auftritt. Entscheidend ist jedoch die Perspektive (*point of view*, POV), die der Film einnimmt (Kuhn/Schmidt 2014: 396): »The prerequisite for any POV analysis [...] is the recognition that everything in cinema consists of ›looks‹: the viewer looks at characters who look at each other; or s/he looks at them« (Kuhn/Schmidt 2014: 397).

Der Blick, das Sehen an sich ist eine soziale und politische Praxis (Burri 2008; Schürmann 2008).⁹ Deutlich wird hier, dass neben der allgemeinen Filmbene auch die gesellschaftliche Ebene Teil einer politikwissenschaftlichen Filmanalyse sein muss (Rose 2012: 15, 30-40). Von Interesse ist nämlich nicht nur, welche Narrative ein Film durch den Einsatz von technischen und symbolischen Mitteln erzeugt, sondern auch, wie diese Narrative dekodiert und verstanden werden (können).

5.3. Schnitt und Montage

Filme erzeugen ihre Narrative durch die audiovisuellen Einstellungen und deren Edition durch Schnitt und Montage (Kuhn/Schmidt 2014: 389). Die klassische Schnitt-Montage-Idee zielt darauf ab, dem Zuschauer Orientierung im Wechsel von Raum und Zeit zu bieten. Dementsprechend ist das 180-Grad-Prinzip zu verstehen, wonach die Kamera nicht die Blickachse wechselt (Kuhn/Schmidt 2014: 390).¹⁰ Schnitt und Montage lassen sich in mindestens sechs Praktiken unterteilen, die verschiedene narrative Anschlüsse ermöglichen: (1) der unsichtbare Schnitt, der zwar mit einem Orts- und/oder Zeitwechsel verbunden ist, aber Kontinuität schafft; (2) die Parallel-Montage, die auf einem alternierenden Orts- und/oder Handlungswech-

9 AutorInnen sprechen auch von Fokalisation (*focalization* bzw. *ocularization*), die auch auditive Elemente (*auricularization*) miteinbezieht (Kuhn/Schmidt 2014; Bal 2009: 166-167).

10 Auch hier lässt sich leicht entgegnen, dass diese Regel immer wieder umgangen wurde, etwa von Rainer Werner Fassbinder und Michael Ballhaus durch die 360-Grad-Kamera-Kreisfahrt in »Martha« (1974).

sel beruht; (3) der *match-cut* als Schnitt in einer Bewegung, die in der nächsten Einstellung fortgesetzt wird; (4) das Schuss-Gegenschuss-Prinzip, das insbesondere bei Dialogen eingesetzt wird; (5) das *cut-in* bzw. *cut-out*, in dem der Wechsel des Bildausschnittes (Einstellungsgröße) ohne Positionsveränderung der Kamera erfolgt. Weniger ein Schnitt, aber als Montage wird (6) mit der (Auf-, Ab- oder Über-)Blende ein weicher Übergang zwischen Einstellungen gesetzt, der sowohl Ausdruck einer Zäsur als auch einer engen Verbindung sein kann.¹¹

Schnitt- und Montage-Praktiken zu kennen, ist eine notwendige Voraussetzung, um die Narrativierung des Films zu verstehen, d. h. mit welchen technischen und ästhetischen Mitteln Sinn erzeugt wird. Im klassischen Hollywood-Kino wurde die narrative Struktur beispielsweise durch das Kontinuitäts-Prinzip (*continuity-editing*) erstmals normiert (Kuhn/Schmidt 2014: 388; zur Übersicht Bordwell/Thompson 2009). Das Kontinuitäts-Prinzip basiert auf einer Ursache-Wirkungs-Logik, schafft klare Subjekt-Objekt-Beziehungen, die Einheit von Raum und Zeit sowie eine Kohärenz von visuellen und auditiven Elementen, sodass ein mimetischer Blick (*coherence of vision*) entsteht, der das *Gemacht-sein* des Films und die Kontingenz der Erzählung verdeckt (Kuhn/Schmidt 2014: 388).

5.4. Genre und Konventionen

Grundsätzlich kann man zwischen dokumentarischen und fiktionalen Genres unterscheiden, die mit unterschiedlichen Realitäts- und Wahrheitsansprüchen einhergehen. Regeln, Normen und Konventionen des (filmischen) Erzählers verdichten sich zudem in thematischen Genres, beispielsweise der Tragödie, der Komödie, der Romanze, dem Erotikfilm, dem Western, dem Gangsterfilm, dem Horrorfilm, dem Science-Fiction-Film usw.¹²

Dass solche Erzählregeln und Filmnormen, mithin ganze Genrekonventionen, immer wieder offengelegt, gebrochen und verändert wurden, gehört zum Film-Alltag und der Geschichte des Kinos dazu, wie sogenannte Autoren-Filme verdeutlichen (Kuhn/Schmidt 2014: 389). Zudem muss kritisch angemerkt werden, dass die filmtheoretische und -analytische Debatte sich primär auf den US-amerikanischen, europäischen und russischen Film konzentriert hat – Filmschaffende und Filmkon-

11 Zur Technik siehe Faulstich (2013: 117-162), Monaco (2002: 218-228) und Bordwell/Thompson (1997: 294-346); zur Theorie der Montage siehe Balázs (2001: 42-53) sowie die Texte der russischen Formalisten in Albersmeier (2001).

12 Vgl. Faulstich (2013: 30-64); Langford (2005); zu erzählerischen Genres und Erzählmustern siehe auch Gadinger et al. (2014: 74-75). Eine abschließende Auflistung an Filmgenres ist schwer zu finden, sodass der Genre-Begriff eher einen heuristischen Charakter besitzt (Faulstich 2013: 30).

ventionen beispielsweise in Nigeria, Indien, China, Südkorea und Japan werden dabei oftmals ausgeblendet.¹³

5.5. Produktion, Distribution und Rezeption

Neben den textuellen Elementen sind für ein besseres Verständnis von Filmen auch Kontextfaktoren wie Produktion, Distribution und Rezeption wichtig (Rose 2012: 21; Faulstich 2013: 13-19). Dabei lassen sich zwei Phasen unterscheiden: Einer Produktionsphase, in der geprobt und gefilmt wird, folgt die Post-Produktionsphase, in der durch Schnitt und Montage sowie auditive Bearbeitung die Repräsentation der Erzählung des Films entsteht.

Neben den Produktionsbedingungen und Distributionsstrukturen (Vertrieb und Reichweite eines Mediums) ist gerade auch die Seite der Rezipienten wichtig (Rose 2012: 30-40). Sowohl der einzelne Zuschauer als auch gesellschaftliche Diskurse (insbesondere Kritiker-Rezensionen) bilden den interpretativen Kontext eines Films – denn erst durch das Sehen (und das sich darüber Verständigen) wird der Film zu einem gesellschaftlichen, öffentlichen Phänomen. Besonders interessant für eine politikwissenschaftliche Beschäftigung erscheinen uns daher Filme, die Teil gesellschaftlicher Debatten sind. Solche gesellschaftlichen Debatten sind ein guter Indikator für die politische Brisanz eines Filmes, wie beispielsweise die Diskussion über die Darstellung von Folter in »Zero Dark Thirty« oder »24«, die Heroisierung des Krieges in »Saving Private Ryan« und die Darstellung des politischen Betriebes in »The West Wing« oder »House of Cards« verdeutlichen.

6. Filme als Daten – sozialwissenschaftliche Methoden der Filmanalyse

Insbesondere SoziologInnen haben sich im Rahmen der Erörterung qualitativer Methoden intensiv mit der Frage auseinandergesetzt, wie man Bilder und Filme als empirische Daten nutzen und analysieren kann (Schnettler/Raab 2008; Bohnsack 2011; Reichertz/Englert 2011). Dabei kann man zwei Ansätze zur Frage unterscheiden, welche Bilder und Filme von Relevanz sind.

In Anlehnung an ethnografische Methoden produzieren ForscherInnen selbst Bilder und Filme zur Illustration und Dokumentation (s. die Erhebungs- und Auswertungsmethode der Videographie Tuma/Schnettler 2014). Zugleich werden aber auch alle bereits vorhandenen, von Dritten produzierten Medieninhalte analysiert: von visuellen Daten des Einzelnen (z. B. private Videos und Urlaubsfotografien) bis hin zu Kulturprodukten der Massenmedien (z. B. Kinofilme, TV-Sendungen).

13 Selbstkritisch müssen wir ammerken, dass auch unsere Sehgewohnheiten wesentlich durch das europäische und US-amerikanische Fernsehen und Kino geprägt sind. Da Filme und Filmemacher immer auch Teil gesellschaftlicher Strukturen und kultureller Diskurse sind, ist aber eine Kenntnis von lokalen und regionalen Seh- und Erzählkonventionen wichtig, um Filme nicht auf *westliche* Medien zu reduzieren.

Neben theoretischen Aspekten sind für die Sozialwissenschaften methodische Fragen von besonderem Interesse (Reichertz/Englert 2011: 32-34; Bohnsack 2011: 117-176): Wie analysiert und interpretiert man einen Film? Welche Analysetechniken soll man verwenden? Wie sollen die Ergebnisse der Analyse dargestellt und theoretisiert werden? Diese Bild- und Filmanalyse im engeren Sinn bezieht sich somit auf visuelle Daten als bestehende, archivierte Dokumente. Insbesondere rekonstruktive (z. B. Bohnsack 2011), wissenssoziologische (z. B. Raab 2008), strukturell-hermeneutische (z. B. Oevermann 2014), semiotische (z. B. Peltzer 2011) und bildungswissenschaftliche (z. B. Marotzki/Niesyto 2012) Ansätze haben sich gegenüber filmischen Daten geöffnet.

Für die Analyse von Filmen lassen sich vier Ebenen unterschieden (Akremi 2014: 887; Rose 2012: 21): (1) die Produktion, (2) das Produkt, (3) die Distribution und (4) die Rezeption. Die Filmanalyse im engeren Sinne, so Akremi, »bezieht sich aber hauptsächlich auf die Interpretation des fertigen Produkts und dessen Thematierung der sowie die Einbettung in die Gesellschaft« (Akremi 2014: 888). Zu unterscheiden sind dabei Medienformate und Gattungen, die mit Konventionen verbunden sind. Akremi betont, dass unabhängig von der konkreten Methode der Filminterpretation »die Unterscheidung zwischen visuellen, audiovisuellen und auditiven Datensorten/Dokumenten zunächst ganz wesentlich« (Akremi 2014: 892) ist. Gerade diese Multimodalität macht den Film zu einem ausgesprochen komplexen Analysegegenstand, der eine eigenständige Methodologie benötigt (Reichertz/Englert 2011: 14). Die Herausforderung der Interpretation von Filmen besteht jedoch darin, dass Form und Inhalt im Film eine symbolische Einheit bilden, die es zu analysieren, d. h. zu beschreiben, zu erklären und zu verstehen gilt.

Die folgende Darstellung eines *idealisierten Interpretationsprozesses* soll ein Vorschlag unter vielen sein, wie in der Lehre und in der Forschung Filme strukturiert analysiert und kritisch reflektiert werden können. Drei Schritte halten wir für essenziell: (1) die Fokussierung auf eine Frage- und Problemstellung, (2) die Auswahl von Filmen und (3) deren Interpretation. Aus Platzgründen können wir leider nur illustrativ vorgehen, möchten aber anhand des Films »Zero Dark Thirty« (2012) zeigen, wie eine politikwissenschaftliche Filmanalyse umgesetzt werden könnte. Der Film von Kathryn Bigelow thematisiert die jahrelange Suche US-amerikanischer Geheimdienste nach Osama bin Laden und dessen Tötung durch ein *Navy Seal Team* am 1. Mai 2011.

6.1. Die Fragestellung

Akremi warnt zu Recht, dass bei einem komplexen Medium wie dem Film die Gefahr besteht, »dass man sich in der Fülle von Details verliert und jedes Pixel interpretieren möchte« (Akremi 2014: 895). Umso wichtiger ist daher der kontinuierliche Bezug zu einer Fragestellung.

Auch wir vertreten die Ansicht, dass Lehre und Forschung sich mit *problematisierungsbedürftigen* gesellschaftlichen und politischen Phänomenen beschäftigen

sollen. Eine Problemorientierung erfordert jedoch, eine politikwissenschaftliche Fokussierung und Fragestellung zu entwickeln, die über eine rein filmästhetische und erzähltheoretische Auseinandersetzung hinausreicht. Dies trifft sowohl auf didaktische Konzepte zu, die Filme primär als Medium der Vermittlung nutzen, als auch auf die Analyse von Filmen als Ausdruck gesellschaftlicher und politischer Phänomene. Gadinger, Jarzebski und Yildiz sehen eine für die Politikwissenschaft naheliegende Fokussierung beispielsweise in der »Frage nach den sprachlichen Techniken der Legitimitätserzeugung« (Gadinger et al. 2014: 87) und so, könnte man anschließen, nach den filmischen, visuellen und auditiven Techniken, Formen und Strategien der Legitimitätserzeugung. Neben diesem Interesse an Legitimitätsfragen stehen auch zahlreiche *klassische* Themen und Fragestellungen zur Verfügung: die Visualisierung und Narrativierung von Herrschaft, Geschlecht und Krieg – um nur ein paar wenige, besonders naheliegende Sujets zu nennen.

In den USA wurden im Zuge des sogenannten »war on terror« nicht nur gesellschaftspolitisch hoch umstrittene Gesetze zur Überwachung von Telekommunikation eingeführt, sondern grundlegende Rechtsnormen gebeugt und gebrochen, die in einer freiheitlichen, liberalen Demokratie als unverhandelbar gelten sollten. Vor diesem Hintergrund erscheint es bemerkenswert, dass die systematische Folter von Gefangenen und Terrorverdächtigen durch die CIA nicht zu einem gesellschaftlichen Aufschrei führte, sondern einer Umfrage der *Washington Post/ABC News Poll* im Dezember 2014 zufolge von 59 Prozent der Befragten als gerechtfertigt angesehen wurde, wenn dadurch sicherheitsrelevante Informationen gewonnen werden würden.¹⁴ Aus dieser Debatte lässt sich beispielsweise die Frage ableiten, wie die Folterproblematik nicht nur im politischen Expertendiskurs, sondern auch in einem breiteren gesellschaftlichen Diskurs repräsentiert, verhandelt und womöglich legitimiert wurde. Auch Filme können Teil dieses gesellschaftlichen Diskurses sein, indem sie durch ihre visuelle und narrative Inszenierung unsere Vorstellung von politischen Ereignissen prägen. Dies trifft umso mehr auf solche Filme zu, die realitätsnah inszeniert sind oder sogar einen dokumentarischen Anspruch haben.

6.2. Die Filmauswahl

Ein entscheidender Schritt ist es nun festzulegen, welche Filme für eine bestimmte Forschungsfrage relevant sind – und somit zugleich eine Reihe an Filmen mit guten Gründen auszuschließen. Vergleichbar mit textbasierten Methoden kann ein Filmkorpus mithilfe unterschiedlicher Kriterien wie etwa Zeitraum (z. B. 1960er Jahre), Produzent/Region (z. B. Hollywood), Themen (z. B. Krieg im Film) und/oder Genre (z. B. Horrorfilm) festgelegt werden (Akremi 2014: 889). Solche Auswahlkriterien orientieren sich ebenfalls an der Fragestellung.

14 »Majority says CIA harsh interrogations justified«, Washington Post, 14.12.2014, http://www.washingtonpost.com/politics/polling/majority-says-cia-harsh-interrogations-justified/2015/01/04/b6f9d79e-8518-11e4-abcf-5a3d7b3b20b8_page.html; 22.8.2015.

Vor dem Hintergrund fiktiver Terrorgefahren wurde die Frage nach der Legitimation von Folter bereits in der Fernsehserie »24« aufgeworfen und äußerst kritisch diskutiert (van Veeren 2009). Der Film »Zero Dark Thirty« thematisiert die Suche nach Osama bin Laden und zeigt u. a. wie CIA-Agenten Gefangene foltern. Die Handlung basiert im Gegensatz zu »24« auf realen Geschehnissen, der Film ist jedoch keine Dokumentation. Die Folterszene zu Beginn des Films löste eine hitzige Debatte in den USA aus, in der sich die Regisseurin schließlich dem Vorwurf ausgesetzt sah, ihr Film legitimiere die Anwendung von Folter (Mayer 2012; Shane 2012; Zizek 2013).

Die Auswahl eines Films anhand der Kriterien »diskursive Relevanz« im Sinne der erregten öffentlichen Aufmerksamkeit sowie aufgrund einer gewissen »Realitätsnähe« mag sicherlich nicht für jede Fragestellung zweckmäßig sein. Vor dem Hintergrund der hier aufgeworfenen Forschungsfrage erscheint es uns hingegen eher plausibel, einen Film zu wählen, der die Debatte entscheidend (mit-)prägte und der auf realen Ereignissen basiert.

6.3. Die Codierung und Interpretation

Wie bei der Codierung von Texten wird auch die Codierung von Filmmaterial durch die Fragestellung und das Erkenntnisinteresse gesteuert. Der Codierprozess kann sowohl rein rekonstruktiv, also ohne vorher erstelltes Kategoriensystem, als auch im Wechselspiel zwischen induktiver und deduktiver Kategorienbildung erfolgen, wie es die qualitative Inhaltsanalyse vorsieht. Ohne Frage wird die Forscherin durch eine rein rekonstruktive Codierpraxis vor deutlich größere Herausforderungen gestellt, da sich das Kategoriensystem während des Arbeitsprozesses grundsätzlich verändern kann. Auch kann bei einem rein rekonstruktiven Vorgehen nur schwer eine Grobauswahl von Sequenzen vorgenommen werden, um sie einer Feinanalyse zu unterziehen. Streng genommen müsste der gesamte Film Sequenz für Sequenz kodiert werden. Der große Vorteil dieses sehr aufwendigen Verfahrens besteht aber darin, dass die Gefahr, entscheidende Kategorien zu übersehen und somit zu einer fehlerhaften Fallstrukturhypothese zu gelangen, deutlich reduziert wird. Der Vorteil eines Codierprozesses, der eher an das Verfahren aus der qualitativen Inhaltsanalyse angelehnt ist, besteht darin, dass die Analyse deutlich schneller vorgenommen werden kann, da durch ein zweckmäßiges Grobkategoriensystem rasch bestimmte Sequenzen ausgewählt werden können, um sie anschließend einer Mikroanalyse zu unterziehen.

Die Interpretation von Filmen ist ein mehrstufiger Prozess. Zu Beginn steht die Codierung formaler und inhaltlicher Aspekte mithilfe eines Protokolls. Zur Analyse von Filmen schlägt Akremi vor, diese in »»sinnhafte Untereinheiten« (2014: 890) einzuteilen wie etwa Einzelbilder (Standbild), Einstellungen (Einheit von Schnitt und Montage), Szenen (Einheit von Raum und Zeit) und Sequenzen (Handlungs- und/oder Sinneinheit). Zudem lässt sich die Filmanalyse in eine Grob- und Feinanalyse differenzieren (Akremi 2014: 892; Bohnsack 2011: 174-176). Mit der Grob-

analyse lassen sich die strukturellen und formalen Elemente bestimmen sowie Schlüsselszenen und -sequenzen selektieren. Mit der Feinanalyse wird ein Sequenzprotokoll mit Bildinhalten, Kameraaktivitäten, Handlungsbeschreibung, Dialogen, Musik und Geräuschen erstellt (Bohnsack 2011: 179; Tuma et al. 2013). Eine softwaregestützte Codierung kann nützlich sein, um die audiovisuellen und narrativen Bedeutungskonstruktionen systematisch zu erfassen.

Zugleich warnen wir davor, den Codierprozess als einen rein technischen Schritt zu verstehen: Die visuellen, auditiven und narrativen Elemente zu kodieren, ihre technischen und symbolischen Effekte zu verstehen, erfordert eine *kreative Interpretationsleistung*, denn: »[t]here is no dictionary to which you can turn to look up the meaning of a specific stylistic element« (Bordwell/Thompson 1997: 359).

Bei allen Vor- und Nachteilen, die jedes Vorgehen beinhaltet, erscheint es uns wichtig, solche Empfehlungen nicht als »Methodenfetisch« zu verstehen. Methoden und Methodologien, so Benjamin Herborth (2011: 139), sind »der Forschung nicht als Kontrollinstrumente vorgelagert, sie müssen sich vielmehr immer wieder aufs Neue in der konkreten Forschungspraxis am Gegenstand bewähren«.

Der Film »Zero Dark Thirty« wurde hinsichtlich der Fragestellung analysiert, wie die Folter von Gefangenen dargestellt wird und welche politischen Effekte diese Form der visuellen und narrativen Inszenierung hat. Die Codierung erfolgte nach einer rekonstruktiven Logik und beginnt folglich mit der Anfangsszene. Codiert wurden sowohl Bildelemente (z. B. Raum, Subjekte, Objekte, Licht, Farbe), Ton-Elemente (z. B. Geräusche, Musik, Stimmen), (Kamera-)Perspektive, Handlung vor der Kamera (z. B. Aktion und Interaktion, Dialoge, Gestik und Mimik) sowie Montage und Schnitt. Aufbauend auf diesen formalen Elementen folgte eine offene, rekonstruktive Codierung des filmischen Narrativs.

Zur Analyse des Films »Zero Dark Thirty« wurden zwei Programme eingesetzt. Zum einen handelt es sich um das Programm »ATLAS.ti«, das in der Lage ist, zahlreiche Videoformate zu verarbeiten. Der Vorteil von »ATLAS.ti« besteht darin, dass sich der gesamte Film in einzelne Sequenzen zerlegen und somit leicht kodieren lässt. Das Programm »Elan« basiert auf einer *open source*-Software und ist kostenlos verfügbar. Dieses Programm ermöglicht es, eine sogenannte Filmpartitur anzulegen (Reichert/Englert 2011: 35; Bohnsack 2011: 171).

6.4. Legitimationsnarrative in »Zero Dark Thirty«: eine illustrative Deutung

Legitimitätsfragen und -narrative beschäftigen seit geraumer Zeit auch die IB. Frank Gadinger, Sebastian Jarzebski und Taylan Yildiz haben zurecht darauf hingewiesen, dass »[d]ie Narrativanalyse [...] sich nicht in einer bloßen Beschreibung der Erzählungen erschöpfen, sondern vielmehr darauf abzielen [sollte], ihre politischen Effekte aufzuzeigen« (Gadinger et al. 2014: 80; eigene Hervorh.). Dies gilt für Bilder und Filme gleichermaßen. In diesem Sinne verstehen wir den Film »Zero Dark Thirty« als Teil eines Legitimationsdiskurses, in dem über die Angemessenheit, Anerkennung und Effektivität von Folterpraktiken politisch gestritten wird.

Der Film »Zero Dark Thirty« wurde von der Oscar-Preisträgerin Kathryn Bigelow gedreht und basiert auf einem Drehbuch von Mark Boal. Der Film kam am 19. Dezember 2012 in die US-amerikanischen Kinos (Englisch; Rating R;¹⁵ 157 Minuten; *dolby digital* in Farbe) und hat am ersten Wochenende über 400.000 US-Dollar (insgesamt: über 95 Millionen US-Dollar in den USA) eingespielt.¹⁶ Einen expliziten Erzähler scheint es nicht zu geben, der handlungsleitende Charakter ist die CIA-Agentin Maya, der wir auf ihrer Suche nach Osama bin Laden folgen. Das Genre ist im Wesentlichen an einem Action-Drama/Thriller angelehnt. Zugleich ist der Film teilweise faktenbasiert; die meisten Zuschauer dürften den Ausgang der Geschichte bereits kennen.

Unsere Fragestellung aufgreifend, beschränken wir uns im Folgenden auf die beiden ersten Sequenzen von »Zero Dark Thirty«. Die erste Einstellung des Filmes zeigt einen schwarzen Bildschirm, sodann erscheint ein weißer Text: »The following motion picture is based on first hand accounts of actual events«. Die folgende Einstellung zeigt erneut einen schwarzen Bildschirm, verzerrte Stimmen und Geräusche aus dem *off* werden lauter, dann folgt die Einblendung des weißen Textes »September 11, 2001«. Die Stimmen und Geräusche werden immer lauter und dramatischer, lassen sich mithilfe von Kontextwissen als Original-Töne eingehender Notrufe am 11. September 2001 identifizieren. Es folgt ein Schnitt zur nächsten Szene und Sequenz.

Die zweite Sequenz beginnt mit der Einblendung »The Saudi Group«; wir sehen lediglich einen einfallenden Lichtstrahl in einen dunklen Raum im Hintergrund. Die folgenden drei Szenen zeigen das Verhör und die Folter (durch *water boarding*) eines Gefangenen und führen die zentralen Personen des Films, die beiden CIA-Agenten Dan und Maya, ein. Ammar, der Gefangene, gibt unter Folter keine wichtigen Informationen preis, sondern erzählt Dan und Maya erst in einer späteren Szene bei einem (fast) alltäglichen Mittagessen von einem wichtigen Kurier, der Kontakt zu bin Laden habe. Besonders auffällig ist an diesen Szenen der Gebrauch einer Hand-Kamera, mehrere Nah- und Detailaufnahmen und die teilnehmende Perspektive, sodass der Zuschauer mitten im Geschehen zu sein scheint. Stilistisch arbeitet Bigelow mit den etablierten Mitteln von Schnitt, Montage und Kontinuitätsprinzip.

Aus der Inszenierung und Verbindung der ersten beiden Sequenzen lassen sich drei zentrale Effekte ableiten, welche die gesellschaftliche und politische Relevanz des Filmes unterstreichen:

(1) *Fiktion und Wahrheit*: Mit dem eingebündeten Text »The following motion picture is based on first hand accounts of actual events« und dem dokumentarischen

15 Der Film wurde im Rahmen des offiziellen Ratings folgendermaßen eingestuft: »restricted: Under 17 requires accompanying parent or adult guardian. Contains some adult material. Parents are urged to learn more about the film before taking their young children with them« (Motion Picture Association of America).

16 Internet Movie Database, »Zero Dark Thirty«, <http://www.imdb.com/title/tt1790885/>; 14.7.2015. Im Vergleich dazu hat der derzeit erfolgreichste Film »Jurassic World« (2015) am ersten Wochenende weltweit über 500 Millionen US-Dollar eingespielt.

Audio-Material proklamiert der Film, dass die folgende Geschichte auf wahren Begebenheiten basiert, aber keinen Anspruch auf Authentizität erhebt. Der Film zeigt, wie es gewesen sein *könnte*, wer wie zur Ergreifung von bin Laden beigetragen hat. Er organisiert die »Fakten« als fiktionales Narrativ. Diese Koppelung von Fiktion und Wahrheitsanspruch zu reflektieren, erscheint uns wichtig, um den gesellschaftlichen und politischen Deutungsrahmen des Filmes verstehen zu können.¹⁷

(2) *Emotionen und Erinnerung*: Die visuelle Abstraktion und auditive Präsenz der ersten Sequenz schafft einen starken emotionalen Rahmen für die Filmhandlung. Durch diese Eröffnungsszene werden unweigerlich die Bilder des 11. Septembers 2001 aufgerufen – ohne sie jedoch zu zeigen –, die aber wahrscheinlich die meisten Zuschauer kennen dürften. Die Filmhandlung wird somit auf die mentale Ebene des Betrachters verlagert und bezieht dessen individuellen und kognitiven (Bild-)Erfahrungsschatz mit ein. Zu verstehen, wie die Szene gerade durch diese visuelle Abstraktion und auditive Präsenz der Opfer die Erinnerungen des Zuschauers aktiviert und ihn emotional berührt, ist wichtig, um die symbolische Wirkmächtigkeit des Films analysieren zu können.

(3) *Rechtfertigungspraxis von Folter*: Die wesentliche Debatte über den Film fokussierte sich auf die Frage, ob die Regisseurin Folter legitimiere. Die zweite Sequenz zeigt detailliert, wie der CIA-Agent Dan den Gefangenen Ammar foltert. Die entscheidende Information, die schlussendlich zur Ergreifung und Tötung von bin Laden in Pakistan führt, gibt Ammar jedoch nicht unter unmittelbarer Folter preis. Zwar behauptet CIA-Agent Dan, dass Folter funktioniere (*In the end, everybody breaks – it's biology.*«), der Film hinterlässt jedoch einen ambivalenten Eindruck, was die Effektivität der »Verhörmethoden« betrifft. Es ist gerade diese Ambivalenz, die den gesellschaftlichen Folter-Diskurs in den USA widerspiegelt, denn auch Dan und Maya scheinen zu wissen, dass sie etwas rechtlich Verbotenes tun. Zwar ist allseits bekannt, dass Gefangene unter Folter selten »valide Informationen« preisgeben, im Lichte vergangener Verbrechen und Opfer lassen sich solche »Verhörmethoden« jedoch zweckrational rechtfertigen, wie auch die bereits erwähnten Umfragewerte verdeutlichen. Selbst wenn es nicht in der Absicht der Regisseurin liegt, Folter zu legitimieren, so schafft der Film durch seine Form der Narrativierung jedoch eine mögliche Rationalisierung von Folterpraktiken. Er zeigt uns, *wie* und vor allem *warum* gefoltert wurde. Den Vorwurf aufgreifend, antwortete Bigelow auf ihre Kritiker jedoch:

»I do wonder if some of the sentiments alternately expressed about the film might be more appropriately directed at those who instituted and ordered these U.S. policies, as opposed to a motion picture that brings the story to the screen« (Bigelow 2013).

17 Die Senatorin Dianne Feinstein und die Senatoren John McCain und Carl Levin haben nach ihrem Besuch des Filmes einen offenen Brief an die Produktionsfirma Sony geschrieben. Darin heißt es: »We believe the film is grossly inaccurate and misleading in its suggestion that torture resulted in information that led to the location of Usama bin Laden« (zit. nach Davidson 2012). Der US-amerikanische Journalist Peter Maass (2012) hat »Zero Dark Thirty« hingegen als »government-embedded filmmaking« kritisiert.

Zu verstehen wie Folter hier sichtbar gemacht und kontextualisiert wird ist wichtig, um alltägliche Rechtfertigungspraktiken im Rahmen des »war on terror« re- und dekonstruieren zu können.

Die politischen Effekte des Filmes setzen somit auf zwei Ebenen an: Zum einen visualisiert der Film einen wichtigen Abschnitt US-amerikanischer Geschichte; der Zuschauer kann sich ein Bild von der Folterpraxis in geheimen CIA-Gefängnissen und der Suche nach Osama bin Laden machen. Zum anderen verdeutlicht der Film, wie CIA-Agenten ihr eigenes Handeln begründen, wie Folter als eine ganz normale, d. h. »alltägliche Verhörmethode« genutzt wurde, um die Gefangenen menschlich zu brechen. In diesem Sinne deutet der Film politische Ereignisse und erschafft somit ein audiovisuelles Wissen über Folter.

KritikerInnen mögen einwenden, dass man zu diesen Ergebnissen auch ohne fundierte filmtheoretische und -methodische Kenntnisse gelangen könnte. Dies mag richtig sein. Wichtig erscheint uns aber, dass solche Ergebnisse dann weder nachvollziehbar noch reflektiert sind. Denn erst durch eine filmtheoretisch und -methodisch informierte Rekonstruktion von Narrativen lässt sich diese »(An-)Ordnung der Fakten« (Weber 2013: xxv) verstehen. Dies sollte aber das Ziel sein, wenn Filme in der Forschung und der Lehre in kritischer Absicht genutzt werden.

7. Ausblick:

Grundzüge einer Filmpolitologie für die Lehre und Forschung in den IB

Ohne einen Blick in die umfangreiche filmtheoretische und -methodische Literatur birgt der Umgang mit Filmen in den IB eine doppelte Gefahr: Zum einen kann der Einsatz von Filmen zur Vermittlung von Fachwissen ohne eine theoretische und methodische Reflexion zu einer Trivialisierung der Seminarinhalte beitragen (Ruanne/James 2008; Centellas 2010; Soper 2010; Dreyer 2011). Angesichts der zahlreichen Krisen- und Konflikttherde sollten gerade Fächer wie die Politikwissenschaft im Allgemeinen und die IB im Besonderen dem Hang zu solch einem intellektuellen Eskapismus kritisch gegenüberstehen. Zum anderen sind Bilder und Filme selbst kein unproblematisches Medium. Umso wichtiger ist daher eine Auseinandersetzung mit den theoretischen und methodischen Grundlagen der Filmanalyse, um zu verstehen, wie Filme Bedeutung und Wissen (re-)produzieren.

Der vorliegende Beitrag möchte in diesem Sinne die Formulierung einer *Filmpolitologie* anregen. Dabei muss es (auch) darum gehen, zu zeigen, warum Filme politisch mächtig sind, d. h. welche performativen Effekte mit der Inszenierung und Visualisierung von Politik verbunden sind.¹⁸ Anschauungsmaterial gibt es zur Genüge.

18 Dies bedeutet, sich auch mit anderen visuellen Daten zu beschäftigen, z. B. mit Bildern in Medien (Heck/Schlag 2013; Möller 2010), politischen Cartoons (Hansen 2011), Karikaturen oder Wahlplakaten (Heck 2014; Geise/Brettschneider 2010), Videospielen (Power 2007) und technisch erzeugten Bildern wie Karten (Gleditsch/Ward 2005), Satellitenbildern (Shim 2013) oder Aufnahmen von Überwachungskameras (Andersen 2013), um nur einige Beispiele zu nennen.

Literatur

- Abbott, H. Porter* 2008: The Cambridge Introduction to Narrative, Cambridge.
- Akremi, Leila* 2014: Filme, in: Baur, Nina/Blasius, Jörg (Hrsg.): Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung, Wiesbaden, 887-897.
- Albersmeier, Franz-Josef* (Hrsg.) 2001: Texte zur Theorie des Films, 4. Auflage, Stuttgart.
- Andersen, Rune S.* 2013: Epistemic Authority, Lies, and Video: the Constitution of Knowledge and (In)Security in the Video/Security Nexus, in: Journalism, Media and Cultural Studies 4: 2, 1-20.
- Bal, Mieke* 2009: Narratology: Introduction to the Theory of Narrative, Toronto.
- Balázs, Béla* [1930] 2001: Der Geist des Films, 3. Auflage, Frankfurt a. M.
- Banks, Marcus* 1999: Rethinking Visual Anthropology, Yale, CT.
- Bordwell, David* 1985: Narration in the Fiction Film, Madison, WI.
- Bordwell, David/Thompson, Kristin* 1997: Film Art: An Introduction, New York, NY.
- Boyer, Mark A./Pollard, Vincent K./Kuzma, Lynn M./Haney, Patrick J.* 2002: At the Movies: A Continuing Dialogue on the Challenges of Teaching with Film, in: International Studies Perspectives 3: 1, 89-94.
- Berk, Ronald A.* 2009: Multimedia Teaching with Video Clips: TV, Movies, YouTube, and mtvU in the College Classroom, in: International Journal of Technology in Teaching and Learning 5: 1, 1-21.
- Bigelow, Kathryn* 2013: Kathryn Bigelow Addresses Zero Dark Thirty Torture Criticism, in: Los Angeles Times, 15.1.2013, <http://articles.latimes.com/2013/jan/15/entertainment/lat-et-mn-0116-bigelow-zero-dark-thirty-20130116>; 14.7.2015.
- Bleiker, Roland* 2001: The Aesthetic Turn in International Political Theory, in: Millennium 30: 3, 509-533.
- Bohnsack, Ralf* 2011: Qualitative Bild- und Videointerpretation: Die dokumentarische Methode, Stuttgart.
- Bordwell, David/Carroll, Noël* 2012: Post-theory: Reconstructing Film Studies, Madison, WI.
- Brink, Cornelia* 2000: Secular Icons: Looking at Photographs from Nazi Concentration Camps, in: History & Memory 12: 1, 135-150.
- Burch, Kurt* 2000: A Primer on Problem-based Learning for International Relations Courses, in: International Studies Perspectives 1: 1, 31-44.
- Burri, Regula Valérie* 2008: Bilder als soziale Praxis: Grundlegungen einer Soziologie des Viessellen, in: Zeitschrift für Soziologie 37: 4, 342-358.
- Callahan, William A.* 2015: The Visual Turn in IR: Documentary Filmmaking as a Critical Method, in: Millennium 43: 3, 891-910.
- Centellas, Miguel* 2010: Pop Culture in the Classroom: American Idol, Karl Marx, and Alexis de Tocqueville, in: PS: Political Science & Politics 43: 3, 561-565.
- Collier, John Jr.* 1987: Visual Anthropology's Contribution to the Field of Anthropology, in: Visual Anthropology 1: 1, 37-46.
- Danchev, Alex* 2009: On Art and War and Terror, Edinburgh.
- Davidson, Amy* 2012: Three Senators and »Zero Dark Thirty«, in: The New Yorker, 20.12.2012; <http://www.newyorker.com/news/amy-davidson/three-senators-and-zero-dark-thirty>; 14.7.2015.
- Deleuze, Gilles* 1989: Kino 1: Das Bewegungs-Bild, Frankfurt a. M.
- Deleuze, Gilles* 1997: Kino 2: Das Zeit-Bild, Frankfurt a. M.
- Der Derian, James* 2010: Now we Are All Avatars, in: Millennium 29: 1, 181-186.
- Deylami, Shirin/Havercroft, Jonathan* 2015: The Politics of HBO's The Wire: Everything is Connected, Abingdon.
- Dreyer, David R.* 2011: Learning from Popular Culture: The »Politics« of Competitive Reality Television Programs, in: PS: Political Science & Politics 44: 2, 409-413.

- Engelkamp, Stephan/Offermann, Philipp* 2012: It's a Family Affair: Germany as a Responsible Actor in Popular Culture Discourse, in: International Studies Perspectives 13: 3, 235-253.
- Engert, Stefan/Spencer, Alexander* 2009: International Relations at the Movies: Teaching and Learning about International Politics through Film, in: Perspectives 17: 1, 83-103.
- Gadinger, Frank/Jarzebski, Sebastian/Yıldız, Taylan* 2014: Vom Diskurs zur Erzählung. Möglichkeiten einer politikwissenschaftlichen Narrativanalyse, in: Politische Vierteljahrsschrift 55: 1, 67-93.
- Geise, Stephanie/Brettschneider, Frank* 2010: Die Wahrnehmung und Bewertung von Wahlplakaten: Ergebnisse einer Eyetracking-Studie, in: Faas, Thorsten/Arzheimer, Kai/Roßteutscher, Siegrid (Hrsg.): Information – Wahrnehmung – Emotion. Politische Psychologie in der Wahl- und Einstellungsforschung, Wiesbaden, 71-95.
- Gleditsch, Kristian S./Ward, Michael* 2005: Visualization in International Relations, in: Mintz, Alex/Russett, Bruce (Hrsg.): New Directions for International Relations: Confronting the Method of Analysis Problem, Lanham, MD, 65-91.
- Gregg, Robert W.* 1998: International Relations on Film, Boulder, CO.
- Faulstich, Werner* 2013: Grundkurs Filmanalyse, 3. überarb. und akt. Auflage, Stuttgart.
- Fischer-Lichte, Erika* 2011: Performativität: Eine Einführung, Bielefeld.
- Flick, Uwe* 2010: Qualitative Sozialforschung: Eine Einführung, Hamburg.
- Hansen, Lene* 2011: Theorizing the Image for Security Studies. Visual Securitization and the Muhammad Cartoon Crisis, in: European Journal of International Relations 17: 1, 51-74.
- Heck, Axel* 2014: Visuelle Narrative in der Politik. Repräsentationen der Herrschaft Barack Obamas in der politischen Kunst, in: Gadinger, Frank/Jarzebski, Sebastian/Yıldız, Taylan (Hrsg.): Politische Narrative. Konzepte – Analysen – Forschungspraxis, Wiesbaden.
- Heck, Axel/Schlag, Gabi* 2013: Securitizing Images: The Female Body and the War in Afghanistan, in: European Journal of International Relations 19: 4, 891-913.
- Herborth, Benjamin* 2011: Methodenstreit, Methodenzwang, Methodenfetisch, in: Zeitschrift für Internationale Beziehungen 18: 2, 137-151.
- Herman, David* 2007: The Cambridge Companion to Narrative, Cambridge.
- Hickethier, Knut* 2012: Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart.
- Hockings, Paul* 2003: Principles of Visual Anthropology, Berlin.
- Hofmann, Wilhelm/Lesske, Frank* (Hrsg.) 2005: Politische Identität – visuell, Münster.
- Hofmann, Wilhelm/Renner, Judith/Teich, Katja* 2014: Narrative Formen der Politik, Wiesbaden.
- Holden, Gerard* 2006: Cinematic IR, the Sublime, and the Indistinctness of Art, in: Millennium 34: 3, 793-818.
- Jackson, Patrick T./Mandaville, Peter* 2006: Glocal Hero: Harry Potter Abroad, in: Nexon, Daniel/Neumann, Iver B. (Hrsg.) 2006: Harry Potter and International Relations, Lanham, MD, 45-59.
- Kille, Kent J./Krain, Matthew/Lantis, Jeffrey S.* 2008: Active Learning Across Borders: Lessons from an Interactive Workshop in Brazil, in: International Studies Perspectives 9: 4, 411-429.
- Kiersey, Nicholas J./Neumann, Iver B.* 2014: Battlestar Galactica and International Relations, Abingdon.
- Knieper, Thomas/Müller, Marion G.* 2005: War Visions. Bildkommunikation und Krieg, Köln.
- Krain, Matthew/Shadle, Christina J.* 2006: Starving for Knowledge: An Active Learning Approach to Teaching about World Hunger, in: International Studies Perspectives 7: 1, 51-66.
- Krause, Peter/Schwellung, Birgit* 2002: Filme als Orte kollektiver Erinnerung, in: Strübel, Michael (Hrsg.): Film und Krieg, Opladen, 93-108.
- Kuhn, Markus/Schmidt Johann N.* 2014: Narration in Film, in: Hühn, Peter/Meister, Jan Christoph/Pier, John/Schmid, Wolf (Hrsg.): Handbook of Narratology, Berlin, 384-405.

- Kuzma, Lynn M./Haney, Patrick J.* 2001: And... action! Using Film to Learn about Foreign Policy, in: International Studies Perspectives 2: 1, 33-50.
- Langford, Barry* 2005: Film Genre: Hollywood and Beyond, Edinburgh.
- Lantis, Jeffrey S./Kuzma, Lynn M./Boehrer, John* 2000: The New International Studies Classroom: Active Teaching, Active Learning, Boulder, CO.
- Lieberfeld, Daniel* 2007: Teaching about War through Film and Literature, in: PS: Political Science & Politics 40: 3, 571-574.
- Luhmann, Niklas* 1996: Die Realität der Massenmedien, Wiesbaden.
- Maass, Peter* 2012: Don't Trust »Zero Dark Thirty«, in: The Atlantic, 13.12.2012; <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/12/dont-trust-zero-dark-thirty/266253/>; 14.7.2015.
- Marotzki, Winfried/Niesyto, Horst* (Hrsg.) 2012: Bildinterpretation und Bildverständen. Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und mediendidaktischer Perspektive, Wiesbaden.
- Mayer, Jane* 2012: Zero Conscience in »Zero Dark Thirty«, in: The New Yorker, 14.12.2012; <http://www.newyorker.com/news/news-desk/zero-conscience-in-zero-dark-thirty/>; 14.7.2015.
- Mittell, Jason* 2007: Film and Television Narrative, in: Herman, David (Hrsg.): The Cambridge Companion to Narrative, Cambridge, 156-172.
- Möller, Frank* 2010: Rwanda Revisualized: Genocide, Photography, and the Era of the Witness, in: Alternatives: Global, Local, Political 35: 2, 113-136.
- Monaco, James* 1996: Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorien des Films und der Medien, Reinbek bei Hamburg.
- Müller, Marion G.* 2004: Politologie und Ikonologie. Visuelle Interpretation als politologisches Verfahren, in: Schwalling, Birgit (Hrsg.): Politikwissenschaft als Kulturwissenschaft, Wiesbaden, 335-349.
- Münkler, Herfried/Hacke, Jens* (Hrsg.) 2009: Strategien der Visualisierung: Verbildlichung als Mittel politischer Kommunikation, Frankfurt a. M.
- Nexon, Daniel H./Neumann, Iver B.* (Hrsg.) 2006: Harry Potter and International Relations, Oxford.
- Nieguth, Tim/Lacassagne, Aurélie/Dépelteau, Francois* 2011: Investigating Shrek: Power, Identity, and Ideology, New York, NY.
- Oevermann, Ulrich* 2014: Ein Pressefoto als Ausdrucksgestalt der archaischen Rachelogik eines Hegemons. Bildanalyse mit den Verfahren der objektiven Hermeneutik in: Kauppert, Michael/Leser, Irene (Hrsg.): Hillarys Hand. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart, Bielefeld, 31-57.
- Patterson, Molly/Monroe, Kristen Renwick* 1998: Narrative in Political Science, in: Annual Review of Political Science 1: 1, 315-331.
- Paul, Gerhard* (Hrsg.) 2006: Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen.
- Panofsky, Erwin* 1947: Style and Medium in the Motion Pictures, in: Critique 1: 3, 15-32.
- Peltzer, Anja* 2011: Identität und Spektakel, Konstanz.
- Power, Marcus* 2007: Digitized Virtuosity: Video War Games and Post-9/11 Cyber-Deterrence, in: Security Dialogue 38: 2, 271-288.
- Quaintance, Kimo* 2014: Teaching IR with New Media, in: Zeitschrift für Internationale Beziehungen 21: 1, 129-141.
- Raab, Jürgen* 2008: Visuelle Wissenssoziologie, Konstanz.
- Reichert, Jo/Englert, Carina J.* 2011: Einführung in die qualitative Videoanalyse. Eine hermeneutisch-wissensoziologische Fallanalyse, Wiesbaden.
- Ruane, Abigail E./James, Patrick* 2008: The International Relations of Middle-earth: Learning from The Lord of the Rings, in: International Studies Perspectives 9: 4, 377-394.
- Rose, Gillian* 2012: Visual Methodologies, 3. Auflage, Los Angeles, CA.
- Sachs-Hombach, Klaus* 2005: Bildwissenschaft: Disziplinen, Themen, Methoden, Frankfurt a. M.

- Salter, Mark B.* 2014: Teaching Prisoners' Dilemma Strategies in Survivor: Reality Television in the IR Classroom, in: International Studies Perspectives 15: 4, 359-373.
- Schelske, Andreas* 2013: Die kulturelle Bedeutung von Bildern: Soziologische und semiotische Überlegungen zur visuellen Kommunikation, Wiesbaden.
- Schnettler, Bernt/Raab, Jürgen* 2008: Interpretative Visual Analysis: Developments, State of the Art and Pending Problems, in: Forum Qualitative Sozialforschung 9: 3, Art. 31.
- Schürmann, Eva* 2008: Sehen als Praxis: Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht, Frankfurt a. M.
- Shane, Scott* 2012: Portrayal of C.I.A. Torture in Bin Laden Film Reopens a Debate, in: The New York Times, 12.12.2012; http://www.nytimes.com/2012/12/13/us/zero-dark-thirty-torture-scenes-reopen-debate.html?_r=2; 14.7.2015.
- Shepherd, Laura J.* 2012: Gender, Violence and Popular Culture, Abingdon.
- Shim, David* 2013: Visual Politics and North Korea: Seeing Is Believing, Abingdon.
- Simpson, Archie W./Kaussler, Bernd* 2009: IR Teaching Reloaded: Using Films and Simulations in the Teaching of International Relations, in: International Studies Perspectives 10: 4, 413-427.
- Soper, Christopher* 2010: Rock and Roll Will Never Die: Using Music to Engage Students in the Study of Political Science, in: PS: Political Science & Politics 43: 2, 363-367.
- Statistisches Bundesamt* 2015: Ausstattung privater Haushalte mit Unterhaltungselektronik – Deutschland, in: https://www.destatis.de/DE/ZahlenFakten/GesellschaftStaat/EinkommenKonsumLebensbedingungen/AusstattungGebrauchsgutern/Tabellen/Unterhaltungselektronik_D.html; 26.8.015.
- Statista* 2015: Anzahl der Internetnutzer weltweit von 1997 bis 2014 (in Millionen), in: <http://de.statista.com/statistik/daten/studie/186370/umfrage/anzahl-der-internetnutzer-weltweit-zeitreihe/>; 26.8.2015.
- Strübel, Michael* (Hrsg.) 2002a: Film und Krieg: Die Inszenierung von Politik zwischen Apologetik und Apokalypse, Wiesbaden.
- Strübel, Michael* 2002b: Kriegsfilm und Antikriegsfilm, in: Strübel, Michael. (Hrsg.): Film und Krieg. Die Inszenierung von Politik zwischen Apologetik und Apokalypse, Wiesbaden, 39-73.
- Somers, Margaret R./Gibson, Gloria D.* 1994: Reclaiming the Epistemological »Other«: Narrative and the Social Constitution of Identity, in: Calhoun, Craig (Hrsg.): Social Theory and the Politics of Identity, Oxford, 37-99.
- Swimelar, Safia* 2013: Visualizing International Relations: Assessing Student Learning through Film, in: International Studies Perspectives 14: 1, 14-38.
- Thompson, Kristin* 1995: Neoformalistische Filmanalyse, in: http://montage-av.de/pdf/041_1995/04_1_Kristin_Thompson_Neoformalistische_Filmanalyse.pdf; 20.5.2015.
- Tuma, René/Schnettler, Bernt* 2014: Videographie, in: Bauer, Nina/Blasius, Jörg (Hrsg.): Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung, Wiesbaden, 875-886.
- Valeriano, Brandon* 2013: Teaching Introduction to International Politics with Film, in: Journal of Political Science Education 9: 1, 52-72.
- van Veeren, Elspeth* 2009: Interrogating 24: Making Sense of US Counter-terrorism in the Global War on Terrorism, in: New Political Science 31: 3, 361-384.
- van Munster, Rens/Sylvest, Caspar* (Hrsg.) 2015: Documenting World Politics: A Critical Companion to IR and Non-fiction Film, Abingdon.
- von Beyme, Klaus* 1998: Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst: Studien zum Spannungsverhältnis von Kunst und Politik, Berlin.
- Waalkes, Scott* 2003: Using Film Clips as Cases to Teach the Rise and »Decline« of the State, in: International Studies Perspectives 4: 2, 156-174.
- Webber, Julie* 2005: Independence Day as a Cosmopolitan Moment: Teaching International Relations, in: International Studies Perspectives 6: 3, 374-392.
- Weber, Cynthia* 2001: The Highs and Lows of Teaching IR Theory: Using Popular Films for Theoretical Critique, in: International Studies Perspectives 2: 3, 281-287.

- Weber, Cynthia 2011: »I am an American«: Filming the Fear of Difference, Bristol.
- Weber, Cynthia 2013: International Relations Theory: A Critical Introduction, 4. Auflage, London.
- Weldes, Jutta 1998: Going Cultural: Star Trek, State Action, and Popular Culture, in: Millennium 28: 1, 117-134.
- Weldes, Jutta 2001: Globalization is Science Fiction, in: Millennium 30: 3, 647-667.
- Wilhelm, Andreas 2005: Internationale Politik in den Bilderwelten des Kinofilms – Mittel zur Identitätsbildung oder Feindbildkonstruktion?, in: Hofmann, Wilhelm/Lesske, Frank (Hrsg.): Politische Identität – visuell, Münster, 175-187.
- Yoder, Janice D./Hochevar, Catherine M. 2005: Encouraging Active Learning can Improve Students' Performance on Examinations, in: Teaching of Psychology 32: 2, 91-95.
- Zizek, Slavoj 2013: Zero Dark Thirty: Hollywood's gift to American power, in: The Guardian, 25.1.2013; <http://www.theguardian.com/commentisfree/2013/jan/25/zero-dark-thirty-normalises-torture-unjustifiable>; 14.7.2015.

Filme und Serien

- 24 (*Twenty Four*) 2001-2010, Sender: Fox Broadcasting Company. Produktion: Imagine Entertainment, 20th Century Fox, Real Time Productions, Teakwood Lane Productions.
- Martha 1974, Regie: Rainer Werner Fassbinder. Drehbuch: Rainer Werner Fassbinder und Cornell Woolrich. Produktion: Peter Märthesheimer.
- Zero Dark Thirty 2012, Regie: Kathryn Bigelow. Drehbuch: Mark Boal. Produktion: Sony Pictures.
- The West Wing 1999-2006, Sender: NBC. Produktion: John Wells Productions, Warner Bros. Television.
- Saving Private Ryan 1998, Regie: Steven Spielberg. Drehbuch: Robert Rodat. Produktion: DreamWorks SKG, Paramount Pictures Corporation, Amblin Entertainment, Inc.
- House of Cards 2013 – heute, Sender: Netflix. Produktion: Media Rights Capital, Trigger Street Productions.