

Anders ist dies bei Marion G. Müller, deren Blick auf die expressive Seite von Parteien gerichtet ist. Gewohnt detailliert vergleicht sie rituelle bzw. zeremonielle Strukturen von Parteitagungen der Jahre 1999 und 2000 in den USA und Deutschland, wobei die Wahlparteitage von SPD, CDU und FDP Ähnlichkeiten und eine Orientierung am US-Vorbild offenbaren. Auch der Blick Patrick Rösslers und Artur Meinzols auf den „Pseudo-Wahlkampf“ im Vorfeld der deutschen Präsidentenwahl 1999 verdeutlicht, dass „Amerikanisierung“ kein allumfassendes Phänomen ist. Die inhaltsanalytischen Befunde belegen vielmehr, dass sich das in diesem Fall wenig professionelle Kommunikationsmanagement kaum in der Presseberichterstattung niederschlägt. Leider wird die Rolle des Fernsehens hierbei nicht untersucht. Dieses steht im Mittelpunkt der longitudinal vergleichenden Inhaltsanalyse von Frank Marcinkowski und Volker Greger zur Frage der „Personalisierung“ der TV-Nachrichtenberichterstattung. Die Autoren entdecken im Vergleich der Jahre 1977 und 1998 eine Zunahme an Symbolisierung und Hierarchisierung, während der Grad der Privatisierung der Berichterstattung auf niedrigem Niveau verharrt. So zeigt sich eine „wechselseitige Verstärkung“ (S. 194) von Parteien- und Medienpersonalisierung, ohne dass mit dem gewählten Instrumentarium die Ursachen dieser Veränderungen benannt werden könnten.

Einen Blick auf die Selbstdarstellung und das sich professionalisierende Kommunikationsmanagement des Bundestages wirft letztlich Stefan Marschall. Am deutlichsten wird hier der oben beschriebene Modernisierungsansatz vertreten und eine Absage an „Importthesen“ erteilt, denn „blindes Kopieren verbietet sich allemal“ (S. 260). Überzeugend arbeitet der Autor zudem heraus, dass zunehmende Transparenz des Parlaments dessen Effizienz eher blockiert, und dass auch die Professionalisierung des Kommunikationsmanagements nicht zwangsläufig in ein verstärktes Wissen über das Parlament münden.

Der letzte Abschnitt des Bandes beinhaltet drei Untersuchungen zum Komplex „Pop und Prognosen“, wobei die Beiträge von Stefanie Kuhne („Bilder-Krisen – Krisen-Bilder“) und Rudolf Maresch („Europa – mon amour“) den primären, auf politische Kommunikationsprozesse bezogenen Fokus des Bandes ausweiten. Leider schimmern durch beide Beiträge die zu

Beginn formulierten, publizistisch verbreiteten Stereotype des modernen US-amerikanischen Imperialismus durch, von denen der vorliegende Band wohl eigentlich Abschied nehmen will. Hier irritieren insbesondere die essayistisch formulierten Bedenken Mareschs gegen das „amerikanische Interface“. Im Beitrag Jörg-Uwe Nielsens wird dagegen wiederum ein größerer Bogen geschlagen, der die Verschmelzungen von Populärkultur und politischer Kommunikation sowie deren Auswirkungen für das Verständnis von Politik unter Jugendlichen betrachtet.

Insgesamt bietet der Band eine Fülle an unterschiedlichen Ansätzen und Einzelstudien, die im Ganzen deutlich machen, dass es derzeit noch keinen common sense darüber gibt, was unter „Amerikanisierung“ zu verstehen ist. Hier führt die programmatische Frage des Bandes „Trans-Atlantik – Trans-Portabel?“ auf die richtige Spur, indem sie solche Studien in Frage stellt, die sich auf die Überprüfung des Transfers US-amerikanischer politischer Kommunikations Elemente auf den deutschen Kontext beschränken. Tatsächlich geht es eben nicht um das Übertragen oder Kopieren, sondern um vielfältige modernisierungsbedingte, gesellschafts- und kulturspezifische Veränderungen der politischen Kommunikation. In diesem Sinne spiegeln die Beiträge in ihrer Vielfalt der Perspektiven und der präsentierten Befunde die Komplexität eines sich im Fluss befindenden Forschungsgegenstandes, wodurch sich der Band auf jeden Fall zur kritischen Lektüre empfiehlt.

Jens Tenschler

**Roberta E. Pearson / Philip Simpson (eds.)**  
**Critical Dictionary of Film and Television Theory**

London/New York: Routledge 2001. – 498 pp.  
 ISBN 0-415-16218-1

In den letzten Jahren sind mehrere Überblickswerke entstanden, die die neuen Trends und Themen der Filmtheorie zusammenfassen. Robert Stam, Robert Burgoyne und Sandy Flitnerman-Lewis machten mit ihrem nützlichen *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-Structuralism and Beyond* (London/New York: Routledge 1992) den Anfang. In sechs Kapiteln gaben die Autoren einen konsistenten Überblick über Großbereiche der

Forschung wie Filmsemiotik, Narratologie, Psychoanalyse und Intertextualität. Kurze Zeit später entstanden gleich mehrere Lexika, die auch über filmtheoretische Fragen informieren wollten: Frank E. Beavers *Dictionary of Film Terms – The Aesthetic Companion to Film Analysis* (New York: Twayne Publishers 1994), Susan Haywards *Key Concepts in Cinema Studies* (London/New York: Routledge 1996) und das von Steve Blandford, Barry Keith Grant und Jim Hillier herausgegebene *The Film Studies Dictionary* (London: Arnold 2001). In deutscher Sprache erschien das von Rainer Rother koordinierte *Sachlexikon Film* (Reinbek: Rowohlt 1997), und das von Thomas Koebner herausgegebene *Sachwörterbuch des Films* (Stuttgart: Reclam i.V.) wird den Reigen ergänzen.

Das *Critical Dictionary*, das hier anzuzeigen ist, versucht nicht nur zu referieren, sondern auch einen eigenen inhaltlichen Akzent zu setzen. Stärker als alle anderen Nachschlagewerke der letzten Jahre berichtet es vor allem von der in England geführten medientheoretischen Diskussion – mit ihren gesellschaftspolitischen Traditionen und Untertönen in der Tradition der Theorien Althusser und Gramscis, mit der massiven Zuwendung zu Fragen des Neo- oder Postkolonialismus, mit den neueren Ansätzen zu einer Gender-Theorie des Kinos und des Fernsehens. Nach eigenem Bekunden haben die Herausgeber den Zugang in drei große Felder gegliedert: Unter *contexts* verstehen sie solche Bezüge der Film- und Fernsehtheorie, die in Nachbardisziplinen verweisen und allgemeinere Konzepte der Soziologie, Kulturtheorie oder Philosophie benennen, die für Medienfragen zentral gewesen sind (Konzepte wie *body*, *memory* oder *the popular*). Die zweite und komplexeste Gruppe ist *media systems* benannt. Sie gliedert sich in die vier Unterbereiche Produktion, Marketing, Text und Zuschauerschaft. Die dritte Großgruppe schließlich heißt *media studies* und benennt Felder wie *cognitive theory*, *queer theory* oder auch das ältere marxistische *base and superstructure*, die eigene medienanalytische Zugänge fundiert haben. Auf diese diversen Felder beziehen sich vor allem die größeren, meist fünfseitigen Artikel. Daneben verzeichnet das Wörterbuch eine Vielzahl von Stichworten, die oft nur sehr kurz erläutert werden (im Umfang von einer Viertel- bis zu etwa einer Seite). Außerdem werden biografische Kurzeinträge angeboten, die nicht

nur wichtige Vertreter der Film- und Fernsehwissenschaft vorstellen, sondern auch Theorieproduzenten, die in der Medienanalyse einflussreich gewesen ist. Die meisten Artikel umfassen kurze bibliografische Hinweise, die ausschließlich auf englischsprachige Texte verweisen.

Die Mischung der Zugänge ist nicht unproblematisch und führt immer wieder zu Überraschungen. Da stehen Namen wie Adorno, Brecht, Freud oder Gadamer neben Gérard Genette, Roman Jakobson oder Ferdinand de Saussure. Es folgen Nietzsche, Peirce, Propp, Pudovkin, John Reith (der erste BBC-Direktor), der Internet-Philosoph Howard Rheingold, der aus der postkolonialistischen Diskussion bekannte Edward Said und der amerikanische Filmkritiker Andrew Sarris. Es ist durchaus unklar, nach welchen Kriterien die ca. 80 Namen in die Liste des Wörterbuchs aufgenommen wurden – so ist John Fiske genannt, John Hartley oder David Morley dagegen fehlen. Figuren wie John Berger oder Friedrich Nietzsche scheinen für eine Geschichte der Filmtheorie eher peripher zu sein.

Ähnliche Irritationen verursachen auch die Sachtermini. Von den Genres ist z. B. unklar, ob das Wörterbuch eher Genres der Film- oder der Fernsehgeschichte (und ihrer gegenwärtigen Praxis) verzeichnen will. Aufgelistet sind: *chat/talk show*, *cop show/police drama*, *dance and film*, *documentary*, *drama*, *faction*, *family melodrama*, *fantasy*, *horror*, *infotainment/infomercials*, *live television*, *melodrama*, *music and film*, *musical*, *quiz shows*, *romance*, *science fiction*, *serial*, *series*, *single play*, *situation comedy*, *soap opera*, *sport and television* und *western*. Die Liste ist sicherlich unvollständig, so bedeutende Programmgruppen wie Werbung, Feuilleton und Feature, Magazinsendungen etc. fehlen vollständig. Die Einträge sind zum großen Teil ungemein kurz gehalten und können darum nur selten über die Stereotypifizierung von Programm und Produktion wirklich Bericht ablegen. Nur der Sportartikel geht über fünf Seiten und gibt einen einigermaßen angemessenen Eindruck von der Komplexität der Materie.

Die Bezüge zu den Bezugswissenschaften, aus denen die Film- und Fernsehtheorie Modelle und Terminologien gewonnen hat, sind oft bis zur Oberflächlichkeit reduziert. So finden sich zwar Hinweise auf die linguistischen Größen Phonem und Morphem, auf Syntagma

und Paradigma, auf Denotation und Konnotation, doch sind die produktiven Auseinandersetzungen um eine „Sprache des Films“ kaum in diesem terminologischen *mickymousing* wiederzugeben. Ähnliches ließe sich sogar von einer Beschreibungssprache des Films selbst behaupten. So findet die Kamera (als *camera lens/camera style* sowie als *depth of field*) zwar einen Eintrag, und auch die Montage ist genannt (als *continuity editing* sowie als *point-of-view shot*), die Zeitbehandlung ist mit *flash-back* erwähnt, doch fehlen in allen Fällen übergeordnete Artikel. Der 21-Zeiler *framing* bezieht sich auf Goffmans Rahmenanalyse, Überlegungen zur Bildkomposition, zum Bild-Rahmen oder zur Bedeutung des *off-screens* gibt das *Dictionary* nur in äußerst verknappter und unbefriedigender Form (*image, mise-en-scène*). So zentrale Beschreibungsgrößen wie „Stil“ oder „Text“ werden nur kurz in einseitigen Artikeln vorgestellt und können die komplexen Arbeiten kaum repräsentieren, die unter ihrem Rubrum entstanden sind. Differenzen zwischen den beiden Medien und auch medien-genealogische Informationen können in dieser Kürze nicht mehr artikuliert werden.

Ein äußerst zwiespältiger Eindruck entsteht also, der noch dadurch verschärft wird, dass manche der kürzeren Artikel oft auf eine disziplinäre Sicht des Gegenstandes eingeengt sind (wie z. B. der psychoanalytisch vereinseitigte Artikel *pleasure* oder der ausschließlich auf Foucault eingeschränkte Absatz *discourse analysis*).

Von größerem Belang sind die langen Artikel: Hier können die verschiedenen histori-

schen Stufen, die eine Diskussion oder ein Themengebiet durchlaufen haben, eingehender dargestellt werden; diese Artikel machen den Wert des Wörterbuchs aus. Manche Artikel sind höchst informativ geraten (z.B. *institution* oder *cult film and television*), manche sind recht neutral (aber dennoch informativ, man nehme *reading and reception theory*). Für die Kritik des enzyklopädischen Wörterbuchs zur Medienwissenschaft ist der Befund folgenreich. Weniger wäre mehr gewesen – mehr artikellange Nachzeichnungen von manchmal komplizierten und langwierigen Diskussionen sind in der gegenwärtigen Situation der Film- und Fernsehwissenschaft offensichtlich ein angemesseneres Mittel der Selbstdarstellung und -vergewisserung als ein glossarisches Verfahren. Lexika und Einführungswerke deuten darauf hin, dass sich Wissenschaften konsolidieren, den Stoff wissenschaftlicher Arbeit am Gegenstand in Lehrbuchwissen umsetzen. Die Wissenschaften von Film und Fernsehen haben sich nicht so sehr terminologisiert als vielmehr diskursiviert. Terminologien der Beschreibung entstammen vielfach anderen Disziplinen – die Adaption der Modelle aus allgemeineren Theorien des Psychischen, des Sozialen, des Signifikativen etc. und die Kontextualisierung der Gegenstände der Film- und Fernsehwissenschaft in deren Horizont sind die Aufgaben, die anstehen. Darum ist das Format der Enzyklopädie eher dem angemessen, was heute Film- und Fernsehwissenschaft ausmacht, als die Mischform, die das *Dictionary* anbietet.

Hans J. Wulff