

Good Night, and Good Luck

Über das Verhältnis von Narration, Film und Politik

Sandra Nuy

Politische Kulturforschung und Narration

»Politische Kultur ist politischer Sinn, der auch sinnfällig werden muss«, schrieb Karl Rohe 1990 in einem Aufsatz, der die Politische Kulturforschung nachhaltig geprägt hat (337). Folgt man dieser Begriffsbestimmung, ist es evident, dass Praktiken des Erzählens konstitutiv für die Ausbildung Politischer Kulturen sind. Schließlich verleihen Erzählungen Ereignissen, Orten, Personen und Symboliken Bedeutung: Mit Hilfe des Erzählens werden sich Kontingenz, Komplexität und Widersprüchlichkeit menschlicher Erfahrung in einer Weise angeeignet, dass sie überschaubar, verständlich und plausibel erscheinen. »Das Bedürfnis zu erzählen kann als anthropologische Konstante angesehen werden; auf Geschichten gründen sich die vielfältigen Formen der Vergemeinschaftung von Menschen« (Bergem 2014: 33).

Insofern Erzählen seit je her für Unterhaltung, Orientierung und Sinnstiftung sorgt, handelt es sich um ein Phänomen, das sich mit Roland Barthes' viel zitierte Bemerkung wie folgt zusammenfassen lässt: »Die Erzählung schert sich nicht um gute oder schlechte Literatur: sie ist international, transhistorisch, transkulturell und damit einfach da, so wie das Leben« (1988: 102). Unbeeindruckt von Fragen der Qualität, der Wahrheit, kulturell-historischer Verschiedenheit oder der medialen Form tritt die Narration als universelle kommunikative Variante der Verständigung auf. Erlebnisse werden im Gespräch erzählt, Erinnerungen und Ereignisse zu Erzählungen verdichtet, Sachverhalte jeder Art in Geschichten vermittelt, um Anschaulichkeit und Nachvollziehbarkeit zu erhöhen. Kurz: Erzählen kann mit einigem Recht als ein »kognitiver Modus der Selbst- und Wirklichkeitserfahrung sowie der kulturellen und sozialen Wirklichkeitskonstruktion« (Nünning 2013: 33) beschrieben werden.

Dieser Reichweite des Erzählens sind sich nicht allein die Literatur- und Kulturwissenschaften bewusst, auch in den Sozialwissenschaften macht sich seit ein paar Jahren ein sogenannter *narrative turn* bemerkbar (vgl. statt vieler: Hofmann et al. 2014). In der Beschäftigung der Politikwissenschaft mit der Erzählung lägen, so heißt es in einem Handbuch-Artikel, zwei Vorteile: zum einem könne »die

performative Kraft des Fiktionalen damit sichtbar« gemacht werden und zum anderen eröffne sich ein »Blick auf liminale Kommunikationsräume, die in der Politik zunehmend an Bedeutung gewinnen« (Gadinger/Yildiz 2017: 158). Im Mittelpunkt der politikwissenschaftlichen Forschungsarbeiten, die sich dem narratologischen Paradigma zuwenden, steht zumeist die Frage, welche politischen Deutungsmuster durch Narrative repräsentiert werden und welche Rolle sie in politischen Handlungspraxen spielen. Einer disziplinären Logik folgend, die Desiderate des eigenen Faches konstatiert, hat die politologische Beschäftigung mit Narrationen als Teil einer diskursiven Konstruktion sozialer und politischer Realität gar den Entwurf einer »politikwissenschaftlichen Erzähltheorie« (Gadinger et al. 2014) hervorgebracht. Den Verfassern ging es dabei zunächst um eine Theoretisierung des Verhältnisses von Politik und Sprache, um eine Antwort auf die Frage zu finden, »in welcher Form und mithilfe welcher Sprachtechniken politische Akteure in die gesellschaftlichen Verhältnisse eigentlich intervenieren« (ebd.: 5). In der Zwischenzeit haben die Autoren ihr – im Übrigen: interdisziplinäres – Forschungsprogramm der Untersuchung politischer Narrative von der sprachlich vermittelten Erzählung auf die Medien der Audiovision ausgeweitet. Avisiert wird eine Filmpolitologie, in der sich Filmanalyse und Politikwissenschaft zu einem innovativen Forschungsfeld verbinden (vgl. Gadinger 2018: 307). Auch die folgenden Ausführungen sind in diesem Feld zu verorten.

Spielarten des politischen Erzählens in den Medien der Audiovision

Mit der Etablierung des Films im Mediengefüge des beginnenden 20. Jahrhunderts erweiterten und veränderten sich die Formen der Narration um die Spezifik des Erzählens in bewegten Bildern. Darauf wird noch einzugehen sein. Zunächst bleibt festzuhalten, dass sich der Spielfilm wie kaum ein anderes Medium eignet, politischen Sinn sinnenfällig werden zu lassen, kann doch der Film mit einem Wort von Robert Musil als »Möglichkeitssinn« einer Gesellschaft beschrieben werden, nämlich als die »Fähigkeit alles, was ebensogut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist« (1989: 16.). Anders ausgedrückt lassen sich kollektive Wissensbestände in der filmischen Narration ebenso ordnen wie speichern und »sinnenfällig« weitergeben. Damit einher geht eine Offerte von Deutungsangeboten, denn eine Erzählung hat nicht nur Ereignisse in eine Abfolge zu bringen, sondern muss überdies ein verstehbares Ganzes ergeben. Als intelligente Größen zielen Narrationen somit – wie eingangs schon erwähnt – auf die Vermittlung von Sinn. Gültigkeit, Legitimität, Angemessenheit und Reichweite dieser symbolisch generalisierten Sinnstiftung bedürfen jedoch der Aushandlung, so dass (filmische) Narrationen im Hinblick auf die Durchsetzung von Bedeutungszuweisungen in Konkurrenz zueinanderstehen. Da Narrationen im Aushandlungspro-

zess kollektiv geteilter Wahrnehmungs-, Denk-, und Handlungsmuster ihren festen Platz einnehmen, sind sie per se politisch.

Insofern ist es nicht verwunderlich, dass eine Diskussion über das politische Potential des Films bereits in seiner Frühzeit einsetzte. Politische Poetiken des Films wurden ebenso thematisiert wie seine politische Instrumentalisierbarkeit. Neben den theoretischen Diskurs trat im Gefolge der russischen Oktoberrevolution von 1917 recht schnell auch die Praxis eines politischen Filmschaffens. Seither wird die Beziehung von Politik und Film historisch konstant vorzugsweise in dreierlei Hinsicht diskutiert: in Rede stehen das Politische des Films im Sinne einer *Medienontologie*, das Politische im Film als *ästhetische Repräsentation* sowie der politische Film als *Medium der Persuasion*.

Diese drei Betrachtungsperspektiven – das Politische *des* Films, das Politische *im* Film und der *politische* Film – schließen einander nicht aus, sondern können sich in variablen Anteilen überkreuzen. So hat etwa Andreas Dörner den fiktionalen Film als »Medium der Politischen Kultur« konturiert und zu Recht dessen Relevanz für das politisch Imaginäre betont (1998: 206). Dörners Überlegungen zielen dabei nicht allein auf den engen Bereich einer manifesten Darstellung des Politikbetriebs ab, vielmehr geht es ihm darum, die »Strukturen des Imaginären« zu bestimmen (ebd.: 210). Spezifisch narrative oder ästhetische Eigenschaften und Potentiale des Films sind dabei allerdings sekundär, Filme werden von ihm schlicht als »Daten« betrachtet, »aus denen sich interpretativ Rückschlüsse auf eine Politische Kultur oder Teilkultur ziehen lassen« (Dörner 1998: 203). Damit ergibt sich jedoch in der von Dörner angedachten »filmpolitologischen Hermeneutik« (1998: 209) ein blinder Fleck, den es zu beseitigen gilt. Als in dieser Hinsicht vielversprechend erscheint eine Theoretisierung des Verhältnisses von filmischer Narration und Politik aus einer dramaturgischen Perspektive heraus (vgl. dazu ausführlich Nuy 2017). Im Folgenden wird es daher zunächst darum gehen, Dramaturgie als Theorie und Methode zur Analyse der Narrativierung des Politischen¹ vorzustellen. In einem zweiten Schritt sollen dann anhand von Medienfilmen Narrative einer politischen Öffentlichkeit betrachtet werden, um schließlich in einer Fallstudie

1 Der Aufsatz folgt der Differenzierung von Politik und dem Politischen gemäß den Begriffsverwendungen von Chantal Mouffe. Demnach lässt sich das Politische als antagonistische Konfliktkonstellation verstehen, wohingegen Politik die Praktiken, Diskurse und Institutionen zur Etablierung und Sicherung (staatlicher) Ordnung beschreibt, »die immer potenziell konfliktorisch sind, da sie von der Dimension des ›Politischen‹ affiziert sind« (Mouffe 2008: 103). Das Politische firmiert also als weiterer Begriff, der konfligierende Identitätswürfe, verschiedenste Machtbeziehungen und ideologische Deutungskämpfe zwischen Gruppen einschließt. In Anlehnung an Heidegger formuliert Mouffe die Differenz als Unterscheidung der ›ontischen‹ – »die Praktiken der Politik im konventionellen Sinne« – von der ›ontologischen‹ Ebene, welche in der Frage nach dem Politischem »die Art und Weise betrifft, in der die Gesellschaft eingerichtet ist« (ebd.: 15).

George Clooneys Film über die McCarthy-Ära in den USA, *Good Night, and Good Luck* (USA 2005), näher zu untersuchen.

Konturen einer Dramaturgie politischer Erzählungen

Als disziplinärer »Schnittstellenbegriff« verbindet Dramaturgie Aspekte des Ästhetischen, des Materialen und des Kommunikativen (Weber 2014: 11). Etymologisch betrachtet, setzt sich Dramaturgie – aus dem Altgriechischen stammend – aus den Worten *ergon* (Werk) und *drân* (handeln) bzw. das davon abgeleitete Substantiv *drâma* (Handlung) zusammen. Es geht also um die konzeptionelle Verfertigung einer dramatischen Handlung, die an ein Publikum adressiert ist. Gegenstand der Dramaturgie sind somit Prinzipien zur Komposition eines Handlungsverlaufs, der für eine szenische bzw. mediale Realisierung gedacht ist und Rezeption antizipiert. Ältestes Zeugnis eines dramaturgischen Regelwerkes ist die *Poetik* des Aristoteles, die im Übrigen bis heute in Drehbuch-Manualen herangezogen wird. Etabliert hat sich der Begriff im 18. Jahrhundert mit Lessings *Hamburgischer Dramaturgie*, einer Sammlung von Kritiken zu Aufführungen des Hamburgischen Nationaltheaters, die 1769 in Buchform veröffentlicht wurden. Was zunächst nur auf das Theater bezogen war, wurde mit Aufkommen der audio-visuellen Medien recht schnell auch auf eben diese angewendet.

Dramaturgische Strukturen wirken auf drei Ebenen als regulierendes Moment: erstens organisieren sie den Handlungsverlauf, zweitens ist es ihre Funktion, Aufmerksamkeit, Empathie und Wissen des Publikums anzuleiten und drittens etablieren sie Sinnhaftigkeit. Das Zusammenspiel dieser Komponenten eines dramaturgiethoretischen Modells ist mehrfach strukturiert: Zunächst einmal liegt ein Erzählschema vor, mit dessen Hilfe eine inferenzielle Bedeutungsgenerierung programmiert wird. Umsetzung und Gebrauch des Schemas variieren jedoch von Film zu Film, so dass die Dramaturgie eines einzelnen Films aus einer spezifischen Kombination von Anwendungen und Abweichungen besteht. Unterscheiden lässt sich außerdem zwischen a) einer eher funktionalen Dramaturgie der Bauformen und b) einer impliziten Dramaturgie, die an (politische) Wissenskontexte des Publikums anknüpft (vgl. Stutterheim 2014: 147). Die explizite bzw. funktionale Dramaturgie gibt die äußere Form der Handlungsarchitektur vor und hat Erzählmuster filmischen Erzählens ausgebildet, die sich paradigmatisch im populären Film finden lassen (vgl. dazu Eder 2007).

Demgegenüber hilft die implizite Dramaturgie bei der Veranschaulichung komplexer sowie abstrakter Sachverhalte und sorgt für eine emotionale Involvierung, was die damit verbundene Sinnstiftung besonders interessant für die Analyse politischer Bedeutung macht. Die implizite Dramaturgie arbeitet mit Referenzen, die auf unterschiedliche Weise an Wissenskontexte der Rezipienten

ten anknüpfen, welche in politischer Hinsicht zum einen durch die umgebende politische Kultur als solche geprägt sind und zum anderen immer auch auf die politische Mythologie eines Gemeinwesens rekurren. Am Rande: Analytisch lassen sich die beiden Ebenen trennen, ihre Wirkung entfalten sie aber nur als integrative Gesamtheit.

Unter dem Begriff der *diánoia* ist die implizite Dramaturgie bereits bei Aristoteles auffindbar. Er benennt sechs wesentliche Bestandteile der Tragödie: *mythos* (Handlung), *ethē* (Figuren), *lexis* (Rede), *diánoia* (Gedanke, Absicht), *ópsis* (Anschauung, Szenerie) und *melopoía* (Gesang, Musik). Eine politische Dramaturgie basiert in ihren implizierten Strukturen wesentlich auf der den Komponenten Handlung, Figur und Rede zugeordneten *diánoia*, obwohl oder gerade weil Aristoteles diese als »eher« der Rhetorik zugehörig betrachtet (Aristoteles 2012: 61). Ihre Funktion beschreibt er wie folgt:

»Zur Gedankenführung (*diánoia*, SN) gehört, was mit Hilfe von Worten zubereitet werden soll. Teile davon sind das Beweisen und Widerlegen und das Hervorrufen von Erregungszuständen, wie von Jammer oder Schauern oder Zorn oder dergleichen mehr, ferner das Verfahren, einem Gegenstande größere oder geringere Bedeutung zu verleihen« (Aristoteles 2012: 61).

Dieses Konzept einer rhetorisch ausgerichteten ›Gedankenführung‹ verweist auch auf die Techniken der Bedeutungszuweisung innerhalb der impliziten Dramaturgie, die Erzählungen politische Relevanz verleihen. Die narrative Verknüpfung einer Ereignisfolge verzichtet idealiter auf unnötige, langweilige oder störende Teile und widmet jenen Elementen, die geeigneter scheinen, die Aufmerksamkeit des Adressaten der Erzählung zu wecken und zu halten, ein vielfaches Mehr an Aufwand. Strukturen der Ellipse, der antithetischen Gegenüberstellung und der Steigerung erweisen sich als hilfreich für den Aufbau eines politischen Argumentationszusammenhangs. Dramaturgie zeigt sich in diesem Sinne als ein Strukturmuster für das Verhältnis aus Verschweigen und Betonen, Verbergen und Zeigen, Ausklammern und Ausschmücken. Genau genommen ist die Frage, was *nicht* erzählt wird, interessanter als die Frage, was erzählt wird. Erzählen ist immer auch Unterschlagung dessen, was verheimlicht, vertuscht oder vergessen werden soll (vgl. Müller-Funk 2002: 91). Auslassungen wie Ausgestaltungen steuern die Bedeutung des Erzählten; Verfahren der Steigerung, Abschwächung und Kontrastierung leiten durch die Herstellung von Zusammenhängen innerhalb der Erzählung ihr Verstehen an. In Verbindung mit der sprachlichen bzw. im Fall der Fiktion ästhetischen Verdichtung von Wirklichkeitserfahrungen, gerät Bedeutung somit zu einer der »formalen Komponenten« von (filmischen) Narrationen (vgl. Thompson 1995: 32). Im Anschluss an Kristin Thompson wird Bedeutung als ein System verstanden, »mit dem das Werk *cues* auf Denotationen und Konnotationen bereitstellt« (1995:

33, Herv.i.O.).² Als filminterne Hinweise erlauben *cues* die kognitive Konstruktion von Bedeutung, die dadurch unterstützt wird, dass sich der Zuschauer emotional engagiert und sein Alltagswissen und die Kenntnis anderer Filme in den Rezeptionsprozess einbringt.

Bedeutungskonstruktionen und Rezeptionsengagement werden dramaturgisch antizipiert und zusammen mit dem Handlungsverlauf organisiert. Letzterer erfordert zwingend den Widerstreit von Interessen, mithin den Konflikt als handlungstreibender Kraft – reiner Konsens ist nicht erzählbar, narrative Formen benötigen Dynamik, die sich aus der Kollision normativer Differenzen ergibt (vgl. Leschke 2017, *passim*). Für die Übersetzung von Politik als ordnungsgebender Praxis in narrative Strukturen ebenso wie für die Narrativierung des Politischen – verstanden als machtbesezter Antagonismus – bedeutet dies, dass Erzählbarkeit an eine Repräsentation normativer Konflikte gebunden ist. Vonnöten ist also eine moralische Codierung des Politischen. Diese findet innerhalb eines Koordinatensystems statt, welches anhand von historisch wie ideologisch variierenden Wertvorstellungen hinsichtlich des politisch ›Guten‹ und ›Richtigen‹ respektive ›Schlechten‹ und ›Falschen‹ errichtet wird. Narrativierungen des Politischen bestehen also aus einer Reihe kollidierender Moralnormen, die überdies auf einer Werteskala angeordnet und zumeist emotional besetzt sind. Wahrnehmbar werden diese Antagonismen und ihre jeweilige Bewertung durch ihre Verankerung in eine entsprechende Merkmalsclusterung innerhalb des Figurenensembles.

Insofern handelt es sich bei Filmfiguren nicht um unabhängig handelnde Wesen, sondern um intentional gestaltete ästhetische Konstrukte.³ Figur wird hier als Bündel von Merkmalen im Sinne der Gesamtheit aller Informationen verstanden, die dem Rezipienten von Seiten des Films über eine Figur angeboten werden (vgl. Nuy 2017: 80; vgl. auch: Leschke 2017: 81). Die Bündelung der Merkmale zu einer Figur steht dabei nicht für sich alleine, sondern in Relation zu dem übrigen Personal. Merkmale einer Figur müssen daher immer im Zusammenhang mit dem gesamten Figurenensemble betrachtet werden. Zunächst einmal sind Merkmale per se auf Differenzen angewiesen, auf etwas nicht-identisches, anderes außerhalb ihrer selbst. Auch korrespondierende Merkmale benötigen die distinkte Abweichung,

2 Thompson nennt vier Ebenen der Bedeutung: referentiell, explizit, implizit und symptomatisch. Letztere entspricht einer politischen Lesart, wenn man nämlich von einer »nicht expliziten Ideologie eines Filmes spricht oder vom Film als Reflexion gesellschaftlicher Tendenzen« (1995: 33).

3 Der Begriff der Figur ist vielschichtig und hat unterschiedliche Beschreibungs- und Analysemodelle hervorgebracht. Grob lassen sich dabei an einem psychologischen Naturalismus orientierte Ansätze, die Figuren als fiktive Wesen beschreiben, von strukturalistischen und morphologischen Annahmen unterscheiden, die Figuren als Summe von Merkmalen definieren. An letzteren orientiert sich die hier vorgestellte Dramaturgie des Politischen. Diese beruht ferner auf der narratologischen Prämisse, dass Figuren durch die Kollision konfligierender Merkmale Handlung generieren (vgl. Nuy 2017).

damit Unterscheidung möglich wird. Für die Entwicklung von Handlungsverläufen aus den Konflikten der Figuren sind Oppositionen unverzichtbar, Merkmale im Sinne handlungsmotivierender Eigenschaften oder normativer Zuschreibungen wie gut oder böse brauchen ihren jeweiligen Gegensatz, um sich als Differenz deutlich vom Umfeld aller vorhandenen Merkmale abzuheben, damit sie entsprechend wahrgenommen und verstanden werden können. Figuren als Bündel von Merkmalen sind dabei »nicht homogen, sondern zerlegbar, heterogen und damit offen für logische Widersprüche« (Vernet 2006: 17, Herv. i.O.). Das bedeutet auch, dass die einzelnen Merkmale sich gegenseitig relativieren können. Prinzipiell ist damit die Auswahl an Merkmalen einer Figur unendlich, doch bei der Darstellung historischer Personen oder solcher des Zeitgeschehens, in Fällen also, bei denen der Satz der Merkmale – einen entsprechenden Anspruch auf Wahrhaftigkeit vorausgesetzt – seine Entsprechung im realen Geschehen findet oder zumindest finden sollte, ist die Anzahl potentieller Merkmale stark eingeschränkt. Die Relation zwischen historischer Überlieferung und filmischer Merkmalsbündelung ist entsprechend ein gern genommener Gegenstand filmischer Kritik.

Um die Gefahr der Beliebigkeit einzudämmen, wird die Bündelung und ›Programmierung‹ von Merkmalen entscheidend durch die Figurenkonzeption bestimmt, diese korreliert mit historischen, kulturellen und typologischen Variablen, ist also von sich verändernden Menschen- und Weltbildern ebenso abhängig wie von dem jeweils in Rede stehenden Genre.

Ohne Zweifel verfügen bereits die anthropologischen Vorstellungen, welche die Bündelung von Merkmalen zu einer Figur anleiten, über ein politisches Moment, sind ihnen doch historisch und kulturell variierende Subjektmodelle inhärent, die ihrerseits abhängig sind von der Kontextualisierung durch eine Politische Kultur. Für das Verstehen eines Films ist es nötig, dass die Figuren mit einem Koordinatensystem aus Werten und Normen verbunden sind, die der Zuschauer nachvollziehen kann. Vice versa beeinflussen die durch den fiktionalen Film vermittelten Vorstellungen von Merkmalsbündelungen, gerade dann wenn sie sich zu Stereotypen verdichten, wie Angehörige bestimmter Gruppen zu sein haben, die Vorstellungen der Rezipienten. Diese figurendramaturgische Logik soll nun am Beispiel von Medienfilmen weiter ausgeführt und konkretisiert werden.

Medien der Politikdarstellung im Medium Film

Die strukturalistisch-morphologische Betrachtung von Figuren schließt ein, dass auch Dinge über figurative Eigenschaften verfügen können (vgl. Leschke 2017: 129; s. auch Abb. auf S. 132). Damit werden Massenmedien zu potentiellen Figuren, die den Handlungsverlauf vorantreiben. Wenn Medien einen figurativen Status einnehmen, ergeben sich dramaturgische Strukturen in unterschiedlichen Kom-

plexitätsgraden: von der einfachen Vermeldung einer Nachricht, die situationsverändernd wirkt, bis hin zu verschachtelten selbstreflexiven Diskursen über die Funktionen von Medien in politischen Systemen. Letztere sind von besonderem Interesse und Relevanz für die Analyse der Narrativierung des Politischen. Die historisch variierende Verbundenheit von Politik und Medien vermittelt sich vor allem im Genre des Medienfilms, in dem Medienunternehmen und Journalisten im Mittelpunkt der Handlung stehen.

Die Figur des Journalisten hat den Vorteil, dass sich normative Erwartungen an Medien personalisieren lassen und dadurch der Rezeption unmittelbarer zugänglich sind als abstrakte Zusammenhänge zwischen Medium, Rezipient und Gesellschaft. Doch auch die in Mediendispositiven eingeschriebenen Machtbeziehungen werden dramaturgisch funktionalisiert, wenn Medien handlungsfunktional in das Figurenensemble integriert sind und eine doppelte Aufgabe zu erfüllen haben: einerseits den Handlungsverlauf voranzutreiben und andererseits für die Wahrhaftigkeit der Erzählung zu bürgen. Fungieren Medien als Referenten des realen Geschehens, werden sie im Film situativ eingesetzt, strahlen in ihrer Wirkung aber auf den gesamten Handlungsverlauf aus und beglaubigen die Erzählung. Begrenzt ist die Zeugenschaft von Medien naturgemäß auf eine Erzählte Zeit der rezenten Vergangenheit, von der bereits audio-visuelle Aufnahmen existieren. Vor allem dann, wenn filmisches Reenactment von Zeitgeschichte intendiert ist, werden apparative Medien und ihre Inhalte als Zeugen herangezogen, um Realitätsnähe unter Beweis zu stellen und glaubwürdig zu wirken. Vor allem Fernsehnachrichten werden eingesetzt, damit deren ›authentische‹ Bilder für die Echtheit des Dargestellten bürgen. In der filmbildlichen Cadrage wird dann ein Fernsehgerät häufig so platziert, dass der Bildschirm deutlich zu erkennen ist und der Rezipient – meist in gleicher Blickachse wie die Figuren im Bild – mit Nachrichtenaufnahmen konfrontiert wird.

Vordergründig dient die Verwendung von Nachrichtenmaterial im Film der Orientierung der Rezipientinnen und des Rezipienten, so wird eine Zuordnung der erzählten Zeit vorgenommen und auch räumliche Koordinaten werden abgesteckt. Aufnahmen historischer oder amtierender Politikerinnen und Politiker knüpfen außerdem an die Lebenswirklichkeit und den Alltag der Rezipientinnen und Rezipienten an und sorgen somit für den Eindruck von Wahrheit und Authentizität des Dargestellten. Ausgehend von der – im Übrigen falschen – Erwartung, dass Nachrichtenbilder neutral darüber berichten, wie es ›wirklich gewesen ist‹, wird auf eine Eigenschaft visueller Medien vertraut, die Pierre Bourdieu als gefährlich beschreibt: Das Fernsehen könne erzeugen »was Literaturkritiker den *effet du réel* nennen, den Wirklichkeitseffekt: Es kann zeigen und dadurch erreichen, dass man glaubt, was man sieht« (1998, S. 27, Herv. i.O.).

Der Schauwert der scheinbaren Authentizität überlagert dabei die Problematik, dass der Film mit der Integration von Nachrichtenmedien eine Zweitverwer-

tung von Bildern und Aussagen vornimmt, die die fernsehmedialen Auswahllogiken passiert haben und nachrichtenjournalistisch aufbereitet sind. Isoliert man diese Präsentation von Politik als Inszenierung in der Inszenierung, so ergibt sich eine Verschiebung der Ebene, auf der innerhalb der Narration Politisches verhandelt wird. Wenn Politik im Film durch Nachrichtenmedien gezeigt wird, geht es nicht länger um Politik im Sinne eines instrumentellen Entscheidungshandelns, sondern um Politikvermittlung, um die Darstellung politischen Handelns unter der Prämisse einer bestimmten Wirkungsabsicht oder um symbolische Politik *per se*. Trotzdem oder gerade deswegen ist die massenmediale Darstellung von Politik wesentlicher Teil der politischen Referenzlogik des Spielfilms. Aus diesem Befund erwächst die Frage, wie politische Öffentlichkeit⁴ innerhalb fiktionaler Handlungsverläufe dargestellt wird und welche Erzählmuster sich dabei identifizieren lassen.

Das Kommunikationssystem Öffentlichkeit – von Habermas auch als »Netzwerk für die Kommunikation von Inhalten und Stellungnahmen, also von *Meinungen*« (1994: 436; Herv. i.O.) beschrieben – fungiert in Demokratien als Leitbild und normative Zentralkategorie (vgl. Schicha 2000). Die Funktionalität von Öffentlichkeit erschöpft sich jedoch nicht in der Deliberation, vielmehr stellt sie auch die für eine demokratische Entscheidungsfindung notwendige Transparenz her. Politische Macht wird in der und durch die Öffentlichkeit abgesichert und legitimiert. Indem sie Kontrolle ausübt und Machtmissbrauch verhindert, begrenzt Öffentlichkeit Machtspielräume. Entsprechend haben die Massenmedien – folgt man Pippa Norris – vornehmlich drei Funktionen in der politischen Kommunikation: sie bieten ein Forum für pluralistische Debatten, treten als Kontrollinstanz auf (als »watchdog«) und dienen der Mobilisierung von Teilhabe (2000: 24). Diese hier nur grob skizzierten Ansprüche und Funktionszuweisungen an eine Medienöffentlichkeit sind selbst Teil öffentlicher Aushandlungsprozesse, daher soll im Folgenden aufgezeigt werden, wie sich der Spielfilm, genauer: der Medienfilm in diesen Diskurs einbringt. Der im Medienfilm zur Anschauung kommende »Möglichkeitssinn« konturiert immer auch ein normatives Verhältnis von Massenmedien und Politik, welches auf außerfilmische Zusammenhänge verweist. Zu fragen ist folglich: Welche Muster einer diegetischen Medialisierung von Politik finden sich in Medienfilmen? Und wie verhält sich die in Szene gesetzte Öffentlichkeit zu lebensweltlichen Diskursen?

4 Unter politischer Öffentlichkeit wird hier ein durch Medien konstituiertes Kommunikationssystem verstanden, in dem über Angelegenheiten beraten und entschieden wird, die das Zusammenleben in einer Gesellschaft allgemeinverbindlich organisieren. Zugrunde liegt die Vorstellung einer massenmedial strukturierten Öffentlichkeit; die Rede ist also von einer Medienöffentlichkeit, die sich von einem professionellen Journalismus nicht trennen lässt.

Öffentlichkeit im Medienfilm

Seit ihrem Auftreten in den dreißiger Jahren lässt sich an den Zeitungs-, Reporter- und Medienfilmen eine »Geschichte der Öffentlichkeitsverständnisse des 20. Jahrhunderts«, ablesen (Wulff 2014: 257). Diese Mediengeschichte der Öffentlichkeit konstituiert sich nach Wulff anhand von vier Faktoren (vgl. 2014: 257): da ist zunächst die Darstellung journalistischer Selbstbilder, die einher geht mit einer Reflexion journalistischer Ethik. Zweitens kommen technische und organisatorische Veränderungen in der Medienlandschaft zur Geltung, drittens wird der soziale und kulturelle Einfluss journalistischer Arbeit aufgezeigt und viertens schließlich geht es um Machtkonstellationen politischer oder ökonomischer Art. In dieser Hinsicht leisten Medienfilme häufig auch eine Medienkritik.

Erzählmuster des Zeitungsfilms, der in den dreißiger Jahren einen Höhepunkt erlebte, stellten den Zeitungsjournalisten und seinen Berufsalltag in den Mittelpunkt. Unterschieden wird zwischen seriösem politischem Kommentar und einem Journalismus, der darauf ist, Skandale aufzudecken. Die Suche nach dem Verborgenen, das Enthüllen von Geheimnissen und Verschwörungen wird verknüpft mit einem Verständnis von Öffentlichkeit als einem Raum, der durch Wahrheit und Freiheit strukturiert ist. Und nicht nur das: im Sinne einer kommunikativen Ethik wird der Öffentlichkeit ein Anrecht auf Wahrheit zugeschrieben. Aufgegriffen wird das Konzept vom Journalisten als Aufklärer im Kino der Siebziger Jahre, als es zu einer neuen Welle an Reporterfilmen kommt, in denen Reporter investigativ tätig sind. Das bekannteste Beispiel ist hier sicherlich *All The President's Men* (USA 1976), Alan J. Pakulas Film über die Watergate-Affäre. Der deutsche Titel *Die Unbestechlichen* verweist schon darauf, dass Journalistenfiguren in dieser Phase häufig die Aufgabe zukommt, als integre, nicht-korruptierbare Wächter der Wahrheit zu wirken.

Freilich gibt es auch den Gegenwurf des skrupellosen Reporters, der für eine gute Story über Leichen geht, wie etwa in *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (D 1975).

»Wenn im »edlen Journalisten« das Bild einer Presse [...] aufscheint, die im Dienste einer demokratischen Öffentlichkeit steht, solchen Werten wie Wahrheit, Gerechtigkeit und Gleichberechtigung verpflichtet ist, so prangert die Figur des Sensationsreporters eine Medienlandschaft an, die diese Öffentlichkeitsaufgaben nicht wahrnimmt und die elementare ethische Bindungen journalistischer Arbeit mißachtet« (Wulff 2002: 8).

Gelegentlich wird Öffentlichkeit dann als entpolitierte Unterhaltungsarena konzipiert, als ein Ort, an dem Sensationslüsternheit, Schaulust und Schadenfreude vorherrschen.

Für das Kino seit den Neunziger Jahren konstatiert Wulff mit der Herausbildung des Medienfilms eine neue Perspektive auf Journalismus und Öffentlichkeit. Es ginge nicht mehr um journalistische Tugenden und um die soziale oder politische Verortung der Journalistenrolle, sondern um das Agieren von Personen im öffentlichen Raum der Medien (vgl. 2002: 12). Wenn die Manipulierbarkeit von Öffentlichkeit und die Inszenierbarkeit von Politik thematisiert werden, handelt es sich häufig um Satiren wie etwa *Wag the Dog* (USA 1997). Ein Film, in dem die USA einen fingierten Krieg gegen Albanien führen, der nur in den Medien stattfindet und von einem Hollywood-Produzenten spektakulär in Szene gesetzt wird, um von einem Missbrauchsvorwurf gegen den Präsidenten abzulenken. *Wag the Dog* ist auch ein Beispiel für die Reflexion der Macht moderner Medienkonzerne, Realität zu konstruieren, Informationen zu kontrollieren und zu steuern – und damit politische Macht zu sichern oder zu ermöglichen.

Während sich normative Erwartungen an Medien in der Figur des Produzenten oder Journalisten recht einfach personalisieren lassen, so sind in Machtkonstellationen eingebundene Medienkonzerne schwieriger zu narrativieren. Dass dennoch – wie oben ausgeführt – auch Medien figurativen Status annehmen können und damit Öffentlichkeitsnarrative generieren können, soll nun am Beispiel des Films *Good Night, and Good Luck* näher erläutert werden.

Fallstudie: *Good Night, and Good Luck*

Good Night, and Good Luck lautete der Satz, mit dem sich der legendäre Fernsehjournalist und Moderator Edward R. Murrow stets am Ende der Sendung von seinem Publikum verabschiedete. George Clooney hat ihn in seiner zweiten Regiearbeit porträtiert; der Gestus des in Schwarzweiß gedrehten Films ist durchaus ein dokumentarischer, stilistisch geprägt von einer »wunderschön verrauchten Jazzkneipen-Eleganz«, wie die Filmkritikerin Susan Vahabzadeh von der *Süddeutschen Zeitung* schreibt (2006). Die Handlungssequenzen sind unterbrochen – oder verbunden, wie man will – durch Auftritte der Jazzsängerin Dianne Reeves, so dass Musik und das unablässige Rauchen von Zigaretten Atmosphäre und Rhythmus der Narration bestimmen.

Good Night, and Good Luck ist als ein Kammerstück im Studio des Fernsehsenders CBS inszeniert. Dies ist insofern bemerkenswert, als das Thema des Films die Kontrollfunktion medial vermittelter Öffentlichkeit ist. Es geht um die Recherchen des Nachrichtenmagazins *See it now*, die dazu beigetragen haben, dass die McCarthy-Ära Mitte der Fünfziger Jahre ihr Ende fand. Dramaturgischer Ausgangspunkt im Film, der sogenannte *Point of attack* ist der Fall eines Air-Force-Soldaten, der aus dem Militärdienst entlassen wird, weil er sich geweigert hat, seine Schwester und seinen Vater zu denunzieren. Murrow und sein Produzent Fred Friendly schalten

sich mit einem kleinen Team an Reportern in die Angelegenheit ein und intervenieren gegen das Vorgehen des von McCarthy geleiteten Senatsausschusses, der vermeintliche kommunistische Verschwörungen aufdecken sollte und dabei immer wieder gegen Bürgerrechte verstoßen hat. Trotz der Widerstände, die auf Seiten der Senderleitung und der Werbekunden auftreten, wird die Sendung über McCarthy ein großer Moment des Fernsehens und Murrow zum bewunderten Vorbild für Generationen von Journalisten.

Die Erzählung der Ereignisse in den Jahren 1953 und 1954 ist eingebettet in die Rahmenhandlung einer Preisverleihung 1958. Murrow nutzt seine Dankesrede zu einem Plädoyer für einen politischen Journalismus, der sich den Anfechtungen von Entertainisierung und Ökonomisierung entgegen stellt. Er skizziert das Fernsehen als moralische Instanz der Aufklärung – Aufgabe des Fernsehens müsse es sein, die Zuschauer zu belehren und zu inspirieren, da es ansonsten nicht mehr als ein Kasten mit Drähten und Leuchten sei.

Diese idealistische Konzeptionierung des Dispositivs Fernsehen geht erzählerisch einher mit einer Fokussierung auf die Produktionsbedingungen. Öffentlichkeit erscheint in erster Linie als journalistischer Arbeitszusammenhang. Murrow bildet als Protagonist das positive Zentrum einer Dramaturgie der Personalisierung. Die Narration folgt mit nur wenigen Ausnahmen seiner Erlebensperspektive und ist überdies in einer Form organisiert, die Andreas Dörner als den *american monomyth* bezeichnet hat (vgl. 1998a: 28-29). Gemeint ist eine wiederkehrende Grundstruktur politischer Erzählungen, nach der die gestörte Harmonie einer Gemeinschaft durch den selbstlosen Einsatz eines Helden wiederhergestellt wird. Im *american monomyth* werde, so Dörner, der zivilreligiöse Kern der amerikanischen politischen Kultur verhandelt: eine Orientierung an der Gemeinschaft, die mit einem utilitaristischen Individualismus eine an Spannungen reiche Synthese eingeht (vgl. ebd.). In diesem Fall bedeutet dies, dass Murrow Arbeitsplatz und Karriere zu riskieren bereit ist, um demokratische Grundwerte zu wahren. *Good Night, and Good Luck* kommt allerdings ohne die Melodramatik aus, die gewöhnlich an diesem Erzählschema klebt. Es geht vielmehr um eine Abfolge von Schlüsselsituationen, die aus heutiger Sicht zielgerichtet erscheint – ist doch der historische Verlierer in diesem Konflikt bekannt. So wirken die jeweils getroffenen Entscheidungen des Protagonisten und seiner Helfer sinnhaft und medienethisch richtig. Dieser Kohärenzeffekt beruht nicht allein auf dem narrativierten realen Geschehen, sondern auch darauf, dass hier eine mehrfach verschachtelte *mis en abyme* vorliegt. Die Dramaturgie des Films ist getrieben von einem Konflikt zwischen dem Wertesystem eines politischen Journalismus' und einer medialisierten Politik. Als Antagonist ist McCarthy nur in Originalaufnahmen zu sehen und zu hören, er wird nicht außerhalb seiner fernsehmedialen Selbstrepräsentation gezeigt. Dieser dramaturgische Kniff entspricht dem Vorgehen der *See-it-now*-Redaktion: Auch die Sendung, die den Senator demontierte, enthielt fast ausschließlich Aufnahmen von ihm selbst.

Zu sehen und hören waren seine medial dokumentierten Anschuldigungen, Bezeichnungen und Zeugenbeschimpfungen. Die Methode, Gegner durch Verdächtigungen einzuschüchtern, hatte nun die entgegengesetzte Wirkung und sorgte für ein Umschlagen der öffentlichen Meinung (vgl. Michaelsen 2008).

In *Good Night, and good Luck* stehen sich also ein handelnder Protagonist und ein medial vermittelter Antagonist gegenüber, während das Dispositiv des Fernsehens die Authentizität der historischen Auseinandersetzung zwischen dem Fernsehjournalisten und dem Politiker bezeugt. Wenn ein politischer Akteur ausschließlich als mediale Imago präsentiert wird, fungiert nicht die *Person* sondern das *Medium* als Figur, sind doch die dispositiven Merkmale entscheidender als diejenigen des politischen Akteurs. Der Film zeigt in diesem Fall das Fernsehen, wie es Politiker zeigt. Oder noch präziser: Clooneys Film zeigt das Fernsehen der Fünfziger Jahre, wie es Fernsehaufnahmen eines Politikers für eigene Argumentationszusammenhänge benutzt. Dem Fernsehen im Fernsehen im Film kommt somit dramaturgisch eine doppelte Funktion zu: zum einen ist es handlungsfunktional in die Figurenkonstellation integriert und muss in der Position des Antagonisten den Handlungsverlauf vorantreiben, zum anderen soll es als Referent des historischen Geschehens für die Wahrhaftigkeit der Erzählung bürgen.

Insbesondere durch den Bildaufbau, der durch die prominente Platzierung von Bildschirmen, Kameras, Tongalgen und Mischpulten immer wieder die Medientechnik des Fernsehens aufruft, wird ein Gegensatz zwischen der Klaustrophobie des Studios als Arbeitsplatz der Journalisten und der medial ermöglichten Ubiquität von Informationen hergestellt. Journalisten und Technik präsentieren sich als Mittler zugunsten einer Watchdog-Öffentlichkeit, die politische Macht kontrolliert und Amtsmissbrauch zu beenden in der Lage ist. Dem Fernsehen wird dabei die Eigenschaft eines Protokollanten zugewiesen: die Aufnahmen dokumentieren, sie beweisen Fehlverhalten wie Unschuld und sie klären auf. Referenzpunkt für ein solcherart strukturiertes Dispositiv Öffentlichkeit ist eine kommunikative Ethik, die auf Freiheit, Wahrheit, Gerechtigkeit, Ehre und Loyalität gründet.

Nichts desto trotz werden Medien von Clooney als selbstreferenzielles System inszeniert, die Journalisten bleiben als Sender von Informationen unter sich, auch das Feedback der Empfänger bleibt intern: Die Reporter lesen sich Presserezeptionen ihrer Sendungen vor. Ein Publikum außerhalb des Mediensystems taucht szenisch so gut wie nicht auf. Insofern ist der Konflikt zwischen Murrow und McCarthy als ein zeitversetztes Rededuell angelegt, das an einen abwesenden Dritten gerichtet ist. Dieser abwesende Dritte ist nun nicht nur das zeitgenössische Fernsehpublikum der Fünfziger, sondern auch und vor allem der Kinogänger des 21. Jahrhunderts.

Good Night, and Good Luck wurde bei einem Erscheinen als hoch politischer Film gefeiert. »Vielorts wurde ›Good Night, and Good Luck‹ gar als eine Art Schlüssel-

ereignis angesehen: Hollywoods ›Linke‹ meldete sich nach Jahren selbst verordneter Unmündigkeit mit einem fulminanten Befreiungsschlag zurück« (Busche 2006)

Kaum eine Rezension, die nicht Parallelen gezogen hat zur Innenpolitik der USA und ihren Einschränkungen bürgerlicher Freiheiten im ›Patriot Act‹ nach den Anschlägen vom 11. September. So schreibt etwa Cristina Nord in der *taz* anlässlich der Filmpremiere bei den Filmfestspielen in Venedig 2005:

»Zwar wird es an keiner Stelle ausgesprochen, doch ›Good Night, and Good Luck‹ lässt keine Zweifel daran, dass das Panorama der Verdächtigung, der Willkür, der Denunziation und des Duckmäsertums, das der Film zeigt, in die Gegenwart hereinragt. An einer Stelle etwa sagt Murrow: ›Wir können die Freiheit nicht außerhalb unseres Landes verteidigen und sie zu Hause mit Füßen treten.‹ Man müsste die Augen verschließen, um hierin kein Statement zur gegenwärtigen politischen Situation zu sehen« (Nord 2005).

Clooneys filmisches Plädoyer zielt auf die Pressefreiheit als demokratiekonstituierendem Moment. Zugleich appelliert er an die Medien, ihrer Verantwortung gegenüber der Gesellschaft gerecht zu werden. Die Haltung des Films beschreibt eine journalistische Ethik und eine politische Moral, die als vorbildhaft dargestellt werden. Murrow stellt nie in Frage, ob Kommunisten verfolgt werden sollen oder nicht, ihm geht es allein um die Methoden, die Vorverurteilungen ohne Beweise und die verletzte Grundrechte. Damit verkörpert die Figur zugleich einen politischen Journalismus, der als gesellschaftliche Institution der Wahrheit verpflichtet ist und politischer Machtwillkür als Kontrollinstanz gegenüber gestellt. Dass der in *Good Night, and Good Luck* formulierte Appell auch mehr als zwölf Jahre nach Erscheinen des Films nichts von seiner Aktualität eingebüßt hat, sei am Rande vermerkt.

Schluss

Als plurimediale narrative Praxis, so lässt sich bilanzieren, stellt der Spielfilm Zusammenhänge her, die politischen Sinn sinnenfällig werden lassen. Mit Hilfe von Verfahren der Personalisierung, Polarisierung und Moralisierung kommt es zu einer Narrativierung des Politischen, die den Rezipienten bzw. die Rezipientin gleichermaßen kognitiv wie emotional adressiert. Zur Theoretisierung des Verhältnisses von Film, Narration und Politik wurde ein dramaturgisches Modell vorgeschlagen, das zugleich als methodisches Instrument fungieren kann. Dramaturgie als Zusammenspiel aus formaler Ordnung des Handlungsverlaufs, inszenatorischer Realisation und Wirkungskalkulation eignet sich in besonderer Weise, die Anatomie des Politischen im Film analytisch freizulegen. Der Politischen Kulturforschung kann der dramaturgische Ansatz eine neue interdisziplinäre Perspektive

eröffnen, um Wechselwirkungen von filmischer Erzählung und Politischer Kultur zu erforschen. Der vorliegende Beitrag hat am Beispiel von Medienfilmen Narrative von Öffentlichkeit untersucht, um aufzuzeigen, wie Öffentlichkeit als normativ besetzte *conditio sine qua non* von Demokratie in eben dieser Öffentlichkeit verhandelt wird. Die (Teil-)Öffentlichkeit des Kinos konstituiert einen diskursiven Raum, der sich im Fall des analysierten Films *Good Night, and Good Luck* als Ort der Kritik und der Ermahnung darstellt, wenn er Politik wie Medien auf den Prüfstand stellt und sowohl Pressefreiheit als auch journalistische Verantwortung einfordert.

Literatur

- Aristoteles 2012: Poetik. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, Stuttgart.
- Barthes, Roland 1988: Das semiologische Abenteuer, Frankfurt a.M.
- Bergem, Wolfgang 2014: Narrative Formen in Geschichtspolitik und Erinnerungskultur. In: Wilhelm Hofmann/Judith Renner/Katja Teich (Hg.), Narrative Formen der Politik, Wiesbaden, S. 31-48.
- Bourdieu, Pierre 1998: Über das Fernsehen, Frankfurt a.M.
- Busche, Andreas 2006: Rauchzeichen aus Hollywood. In: taz. die tageszeitung, 5.4.2006.
- Dörner, Andreas 1998: Das politische Imaginäre. Vom Nutzen der Filmanalyse für die Politische Kulturforschung. In: Hofmann, Wilhelm (Hg.), Visuelle Politik. Filmpolitik und die visuelle Konstruktion des Politischen, Baden-Baden, S. 199-219.
- Dörner, Andreas 1998a: Die Simpsons. Zivilreligion im Fernsehformat. In: medien praktisch, H. 2, S. 27-31.
- Eder, Jens 2007: Dramaturgie des populären Films: Drehbuchpraxis und Filmtheorie, 3. Auflage, Hamburg.
- Gadinger, Frank/Jarzebski, Sebastian/Yildiz, Taylan 2014: Politische Narrative. Konturen einer politikwissenschaftlichen Erzähltheorie. In: Dies. (Hg.): Politische Narrative. Konzepte – Analysen – Forschungspraxis, Wiesbaden, S. 3-38.
- Gadinger, Frank/Yildiz, Taylan, 2017: Politik. In: Martínez, Matías (Hg.), Erzählen. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart, S. 158-165.
- Gadinger, Frank 2018: »Whatever it takes« 24 und die Normalisierung des Ausnahmezustandes. In: Switek, Niko (Hg.), Politik in Fernsehserien. Analysen und Fallstudien zu House of Cards, Borgen & Co., Bielefeld, S. 305-326.
- Habermas, Jürgen 1994: Faktizität und Geltung. Beiträge zur Diskurstheorie des Rechts und des demokratischen Rechtsstaats, Darmstadt.
- Hofmann, Wilhelm/Renner, Judith/Teich, Katja, (Hg.) 2014: Narrative Formen der Politik, Wiesbaden.

- Leschke, Rainer 2017: Die Formen massenmedialen Erzählens. Normative Strukturen und narrative Programme, Münster (im Druck).
- Michaelsen, Hans-Jörg, 2008: Reporter Edward R. Murrow. Wahrheit als Waffe. In: Spiegel online, einestages, 25.04.2008, online unter: www.spiegel.de/einestages/reporter-edward-r-murrow-a-946825.html (22.11.17)
- Mouffe, Chantal, 2008: Das demokratische Paradox, Wien.
- Müller-Funk, Wolfgang 2002: Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung, Wien, New York.
- Musil, Robert 1989: Der Mann ohne Eigenschaften, hg. von Adolf Frisé, Hamburg.
- Nord, Cristina 2005: Unter Verdacht, in: taz. die tageszeitung, 02.09.2005, online unter: www.taz.de/!551660/(22.11.17)
- Norris, Pippa 2000: A Virtuous Circle. Political Communications in Postindustrial Societies. Cambridge.
- Nünning, Ansgar 2013: Wie Erzählungen Kulturen erzeugen: Prämissen, Konzepte und Perspektiven für eine kulturwissenschaftliche Narratologie. In: Alexandra Strohmaier (Hg.), Kultur – Wissen – Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften, Bielefeld, S. 15-54.
- Nuy, Sandra 2017: Die Politik von Athenes Schild. Zur dramaturgischen Logik des Politischen im fiktionalen Film, Münster.
- Rohe, Karl 1990: Politische Kultur und ihre Analyse: Probleme und Perspektiven der politischen Kulturforschung. In: Historische Zeitschrift, Bd. 250, H. 2, S. 321-346.
- Schicha, Christian 2000: Öffentlichkeit unter Medienbedingungen, Zur Diskrepanz zwischen normativen Konzepten und der Praxis der Politikberichterstattung. In: Ders./Carsten Brosda (Hg.), Medienethik zwischen Theorie und Praxis, Münster, S. 173-194.
- Stutterheim, Kerstin 2014: Filmdramaturgie als ›Geheimnis des Erzählens‹. In: Christa Hasche/Eleonore Kalisch/Thomas Weber (Hg.), Der dramaturgische Blick, Potenziale und Modelle von Dramaturgie im Medienwandel, Berlin, S. 143-162.
- Thompson, Kristin 1995: Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden. In: montage/av. Jg. 4, H. 1, S. 23-62.
- Vahabzadeh, Susan 2006: Im Kino: »Good Night, and Good Luck«. Der Kommunistenjägerbesieger. In: Süddeutsche Zeitung, Nr. 80, 05. April 2006. Online unter: www.sueddeutsche.de/kultur/im-kino-good-night-and-good-luck-der-kommunistenjaegerbesieger-1.437074 (22.11.17).
- Vernet, Marc, 2006: Die Figur im Film, in: montage/av Jg.15, H. 2, S. 11-44.
- Weber, Thomas 2014: Vorwort. Dramaturgien im Medienwandel. In: Christa Hasche/Eleonore Kalisch/Thomas Weber (Hg.), Der dramaturgische Blick, Potenziale und Modelle von Dramaturgie im Medienwandel, Berlin, S. 9-13.

- Wulff, Hans J. 2002: Zeitungs-, Reporter-, Medienfilme: Journalismus und Medien im Film. In: *Medien praktisch. Texte* 5, S. 46-55. Zit. nach der Online-Fassung: www.derwulff.de/2-111 (22.11.17).
- Wulff, Hans J. 2014: Zeitungs-Journalisten und populäre Konzeptionen des Zeitungswesens. Die Zeitung im Film. In: Kay Kirchmann/Jens Ruchatz (Hg.), *Medienreflexion im Film. Ein Handbuch*, Bielefeld, S. 257-278.

